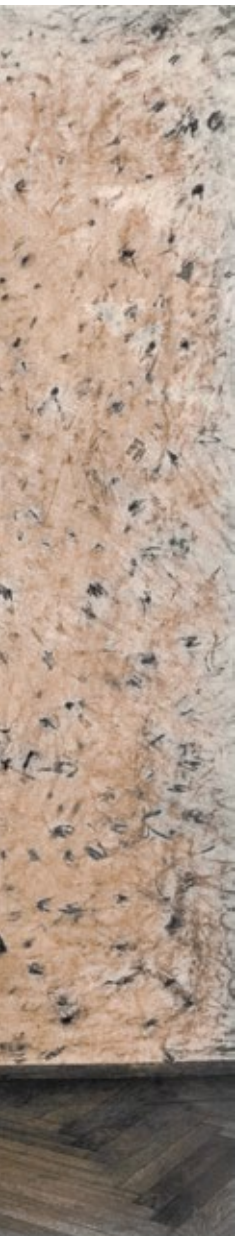


СИМПТОМ ВРЕМЕНА.
Трагање за сопственим
језиком у уметности



НЕША ПАРИПОВИЋ / NEŠA PARIPOVIĆ
Zig / Wall
1989, фотографија / photograph, 50x60cm



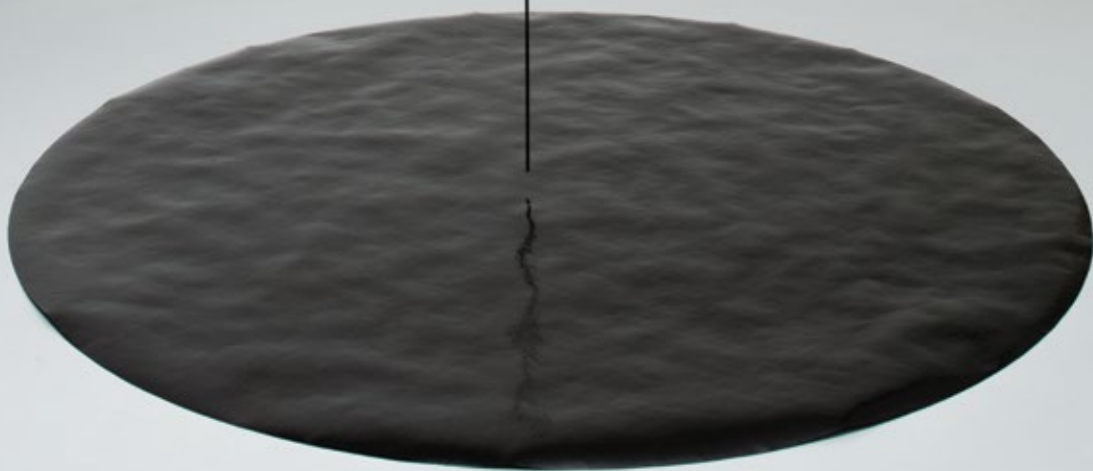
СИМПТОМ ВРЕМЕНА.
Трагање за сопственим
језиком у уметности

SYMPTOM OF THE TIMES.
Searching for Own Language in Art



Београд
септембар-октобар, 2021.

ДРАГОСЛАВ КРНАЈСКИ /
DRAGOSLAV KRNAJSKI
Киша II / Rain II
1984/2021, бојена жица и натрон /
painted iron and pack paper,
240x180cm



СИМПТОМ ВРЕМЕНА

Јеша Денегри је југословенски културни простор одредио као “географско, политичко и културно подручје унутар којег се одвијао полицентрични но уједно и заједнички уметнички живот више националних средина као некадашњих конститутивних јединица претходне две југословенске државе” (Денегри 2011, 6), да би га у контексту нове уметности седамдесетих третирао као “макро сцену” унутар које су деловале појединачне сцене у центрима у које убраја Љубљану, Загреб, Нови Сад и Београд. (Денегри 1996, 20) Развијање локалне инфраструктуре у пољу савремене уметности је током наредне деценије омогућио оформљивање и других центара, попут Сарајева, у коме су 1987. и 1989. одржане изложбе под називом ‘Југословенска документа’ (I и II). Те изложбе су, по Бранислави Анђелковић и Браниславу Димитријевићу, поред уписивања Сарајева на мапу центара савремене уметности у Југославији, требало да “обележе дефинитивно потврђивање ‘југословенског уметничког простора’ као заједничког и сасвим подразумеваног како за младе уметнике који се појављују на сцени током осамдесетих, тако и за њихове претходнике који су овај ‘простор’ стварали током XX века”. (Анђелковић и Димитријевић, 191). Денегри је, притом, нагласио да је, приликом других сарајевских Докумената 1989. још једном “била предложена за расправу хипотеза ‘друге линије’ која је у југословенском културном простору подразумевала могући континуитет уметничких појава и проблема у распону од укључења наших аутора у покрете историјских авангарди (зенитизам, дадаизам, конструктивизам) преко радикалних модернистичких и неоавангардних позиција у педесетим и шездесетим (ЕХАТ 51, Горгона, антипиктурални енформел, аутори око Нових Тенденција) надаље преко нове уметничке праксе седамдесетих (уметност понашања, концептуална уметност) до индиректних продужетака свих тих појава у различитим постмодернистичким језичким модалитетима осамдесетих година”. (Денегри 2004, 22) Тада, јула и августа 1989, током трајања другог издања југословенских Докумената, која су реализована на иницијативу уметника Јусуфа Хаџифејзовића и Радета Тадића, у организацији Радне организације Зимских олимпијских игара 1984 у Олимпијском центру Скендерија, чинило се да су југословенски контекст и идеологија ‘друге линије’ датости на којима ће даље да се заснива све то што настаје као интегрални део продукције савремене уметности на тлу тадашње Југославије. Али већ следећа Документа нису одржана, и последња изложба у југословенском контексту било је 15. Бијенале младих југословенских уметника

у Риједи 1991, током чијег трајања је одржан и протест уметника због почетака ратних сукоба, у трајању од 19. до 25. августа, у оквиру кога су слике биле окренуте лицем према зиду, скулптуре прекривене белим платном, а видео пројекције угашене, а већ следеће, 16. Бијенале младих у Риједи је као контекст имало 'Еуропски медитеран'.

Спонтана антиратна реакција уметника на 15. Бијеналу младих југословенских уметника у Риједи је био доста усамљен гест за то време. Желимир Кошчевић је, разматрајући тај проблем у критичкој рецензији изложбе коју је под називом 'Умјетност за и против' одржаној претходне године у оквиру Јесењег салона у Умјетничкој галерији у Бања Луци написао следеће: "изгледа ми, данас, крајем јануара 1990. да смо сви били помало идеалисти, да смо хтели више од онога што се могло добити, да смо се преварили у процјени истинског југословенског умјетничког потенцијала што се политике тиче, да својим језиком говори о нашој стварности, ма каква била" (Кошчевић 1990: 57-58.) Одмак од третирања политике у радовима уметника који су се надовезивали на наслеђе 'друге линије' је био најевидентнији на београдској уметничкој сцени, што је историчарку уметности и тада активну ликовну критичарку Лидију Мереник навело да уведе термин 'активни ескапизам' и одреди га као креирање „паралелне фикционалне стварности и сасвим личних историја које, опет, никада не би настале да немају (нису имале) повода у самој егзистенцијалној стварности, која је некада успевала да надмаши и саму фикцију“ (Мереник 1996, 10) Не само у Београду, већ у целој Србији је избегавање рада 'in socius' било доминантно у првој половини деведесетих година прошлог века. Доминирала је окренутост унутарликовним проблемима, концептуализацији медијума и производњи аутономних стварности које су ескапистички негирале наметнуте друштвене условљености. Парадигматични примери за то су пројекти и изложбе попут: "Млади београдски скулптори" (Галерија УЛУС 1990.), "Пиет Мондриан 1872-1992." (Савремена галерија Панчево и СКЦ Београд 1992.), "Једна слика актуелног београдског сликарства" (Палата европске заједнице, Брисел 1992), "Ране деведесете: југословенска уметничка сцена" (Галерија савремене ликовне уметности Нови Сад и Дворац Петровића Цетиње, 1993), као и прва два издања "Југословенског бијенала младих" (Конкордија, Вршац 1994. и 1996.), које се у ужем локалном контексту наставило на наслеђе ријечког "Биенала младих југославенских умјетника", с тим да се њихов југословенски карактер сводио на излагање уметника из Србије и Црне Горе, уз повремено гостовање уметника из Македоније. Та тенденција ескапистичке неангажованости може се пратити и кроз анализу текстуалне продукције пласиране кроз Пројека(р)т, новосадски часопис за савремену уметност, и ауторских изложби које су на трагу тих текстова настале, као што су "Тенденције деведесетих: хијатуси модернизма

и постмодернизма” (Златно око, Нови Сад 1995 и Павиљон Вељковћ, Београд, 1996.), “Тенденције деведесетих: дискретни модернизам” (Златно око, Нови Сад, 1996.), “Примери апстрактне уметности: једна радикална историја” (Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд 1996.) и “Реторичке фигуре деведесетих” (Галерија Дома омладине, Београд 1997). Ангажман је тада био присутан највише међу уметницима и кустосима који су у име српског и балканског негирали наслеђе Југославије, а у име сликарства негирали све што је било везано за традицију авангарди, и то су показали на изложби под називом “Балкански источници српског сликарства двадесетог века” одржаној лета 1994, у оквиру преименованог “Београдског летњег фестивала”, који је те године носио следећи назив: “Први сусрет духовно сродних источнохришћанских народа”. Та изложба је одржана у Музеју савремене уметности у Београду, а њени су кустоси били Драгош Калајић и Дејан Ђорић. До генерисања изложбе о ангажованим уметничким праксама на трагу друге линије дошло се тек изложбом “Уметност и ангажованост деведесетих”, кустоса Јована Деспотовића, која је реализована као “20. Меморијал Надежде Петровић”, у истоименој галерији у Чачку 1998.

Док се југословенски културни простор фрагментисао под ударом крајње националистички обојених програма изложених у ‘Меморандуму САНУ’ 1986. године и у њему доста сличном ‘Прилогу за словеначки национални програм’ у издању Нове ревије” бр. 57, 1987, у Србији се ипак све до друге половине 1990. гајила нада да ће економски интерес, у виду заједничког тржишта, ипак Југославију држати још неко време заједно. Веровало се да ће нови антиинфлациони програм Анте Марковића, тадашњег премијера, то јест председника Савезног извршног већа СФРЈ то омогућити. Он јесте имао веома велики привремени успех средином 1990, када је инфлација чак доспела у негативну зону (-0.3%), али је упад Србије у монетарни систем Југославије томе стао на крај, и генерисао је још много већу инфлацију, која ће током 1993. достићи чак 19.810,2 %. Поред тога, коначни распад Савеза комуниста Југославије током XIV ванредног конгреса (20-22. јануара 1990) и формирање нових националистичких политичких странака које ће да заузимају њено место у свим републикама СФРЈ, као и спорови око интервенција снага унутрашњих послова и ЈНА на Косову (тада се словеначки, па потом и хрватски припадници Савезног секретаријата унутрашњих послова повлаче одатле), воде ка све мањем јединству, све до предлога о конфедералном устројству земље. Пошто тада политичка олигархија у Србији на то није хтела да пристане, долази до потпуног раздора међу бившим југословенским републикама, те и економског рата, а већ следеће године и војних сукоба. Што се административног вођења културе тиче, на делу су транзиција модела од социјалистичких ка онима који карактеришу либералистичке економије,

али уз ауторитарну државну и партијску контролу. Укидају се Самоуправне интересне заједнице (СИЗови) и уводе Фондови за финансирање културе, који омогућају, како је твдила Ђукић Дојчиновић, да управо „политичка странка на власти и политичка олигархија” доносе “све кључне одлуке”, па тако и “одлуке о именовану директора установа културе, председника удружења, организација и заједница.“ (Ђукић Дојчиновић 2002, 5-6) Што се уметника и других радника у пољу уметности тиче, они већином губе поверење у све институције које су на тај начин контролисане, од установа културе до уметничких удружења, па неки крећу да експериментишу са формама самоорганизације (као пројекат Лед Арт, групе Шкарт и Магнет), или да осмишљавају пројекте и конкуришу код страних фондација, које се полако отварају према овом региону, а неки се окрећу приватном сектору, то јест галеристима и колекционарима. У Арт колекцији Продукт Преса, коју је селектовала кустоскиња Драгица Вукковић, а сакупио и објавио Војислав Ковачић, осећа се дух тог времена, а може се евидентирати и главни симптом тог тренутка када је она настала. То је језички вавилон, који је резултовао из сусрета више генерација уметника из Београда, обузетих различитим врстама трагања за сопственим језиком у уметности. Ту су, наиме, уврштена дела која се крећу у опсегу од сасвим концептуалних радова до нове београдске скулптуре, од уметности присвајања до уметности интимног личног рукописа, као и од изразито иконичких и метафоричних до потпуно неиконичких радова, од неоекспресионизма до неекспресионизма. Она су настајала симултано, у распону од свега пар година, и може се рећи да су у међусобном диференцијалном односу, те то што се у оквиру колекције затиче није пука разноликост, већ скуп радова који стоје у врло прецизним међусобним односима, који се на прави начин детектују тек у адекватној просторној поставци. А за недостатак обједињавајућег наратива под који би се ти радови могли подвести, индикативан је био став Јеше Денегрија у интервјуу о том периоду, који је са њим радила Јасмина Чубрило. Ту је он, поред осталог, изјавио и да на ту “језичку и медијску непрегледност” не треба гледати “као на негативно, већ, управо супротно, као на природно позитивно стање крајње отворених и разноликих појединачних изражајних могућности које уметницима и свима који се таквима сматрају дају шансе несуздржаног испољавања.” (Денегри 2004, 8). У том тренутку је смањивање опсега могућих избора друштвених и политичких алтернатива, уласком у доба етнизације идентитета, навело велики број уметника да трагају за могућностима стварања мноштва избора за материјализацију својих ставова у визуелном изразу.

Цитирана литература:

1. Анђелковић, Бранислава и Димитријевић, Бранислав. „Последња деценија: Уметност, друштво, траума и нормалност“, у: О нормалности. Уметност у Србији 1989–2001, каталог изложбе, Београд: Музеј савремене уметности, 2005: 9–127
2. Денегри, Јеша. Седамдесете: теме српске уметности: нове праксе (1970-1980). Нови Сад: Светови, 1996.
3. Денегри, Јеша. “Југословенски уметнички простор”. У Денегри, Јеша. Идеологија поставке Музеја савремене уметности – Југословенски уметнички простор, самостално ауторско издање, Београд 2011: 5 -28.
4. Ђукић-Дојчиновић, Весна. Културна политика Србије 1989/2001. Београд: Завод за проучавање културног развитака, 2002.
5. Чубрило, Јасмина. “О деведесетим. Разговор Јасмина Чубрило - Јеша Денегри”. У Денегри, Јеша. Опстанак уметности у времену кризе. Београд: Цицерио, 2004: 7-14
6. Кошчевић, Желимир. “Модели у зраку”, Момент, 18, Београд, април-јун 1990, стр. 57-58.
7. Мереник, Лидија. “Но Њаве: 1992-1995.” У: Мереник, Лидија и Сретеновић, Дејан (ур.) Art in Yugoslavia 1992-1995. Београд: Радио Б92, Фонд за отворено друштво и Центар за савремену уметност. Београд, 1996.

ГАЛЕРИЈА Б2 СЕ ЗАХВАЉУЈЕ ПОРОДИЦИ КОВАЧИЋ И УМЕТНИЦИМА НА ЗНАЧАЈНОЈ ПОДРШЦИ У РЕАЛИЗАЦИЈИ ИЗЛОЖБЕ.

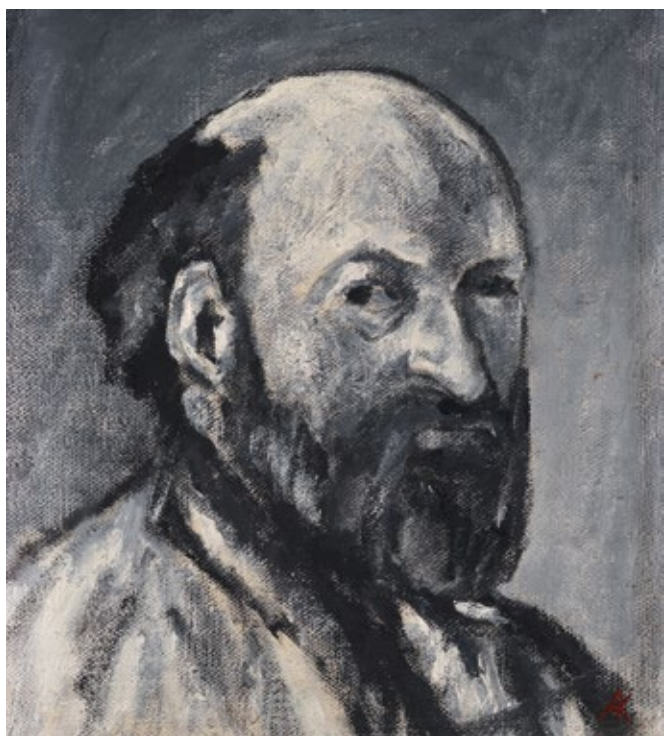


ВЕРА СТЕВАНОВИЋ / VERA STEVANOVIĆ
Горске очи / Mountain eyes
1987, шмирг папир, пигмент / sand paper and pigment, 35x130cm



ВЕРА СТЕВАНОВИЋ / VERA STEVANOVIĆ
Акваријум / Aquarium
1990, месингани лим / brass sheet,
до 6m / up to 6m







АДРИЈАН КОВАЧ / ADRIJAN KOVAČ
Аутопортрет / Self-Portrait
1989, уље на платну / oil on canvas, 30x27cm

АДРИЈАН КОВАЧ / ADRIJAN KOVAČ
Аутопортрет / Self-Portrait
1989, уље на платну / oil on canvas, 30x27cm

АДРИЈАН КОВАЧ / ADRIJAN KOVAČ
Аутопортрет / Self-Portrait
1989, уље на платну / oil on canvas, 30x27cm



СЛОБОДАН ЕРА МИЛИВОЈЕВИЋ / SLOBODAN ERA MILIVOJEVIĆ
Маске / Masks
1990, колаж / collage, 36x48cm



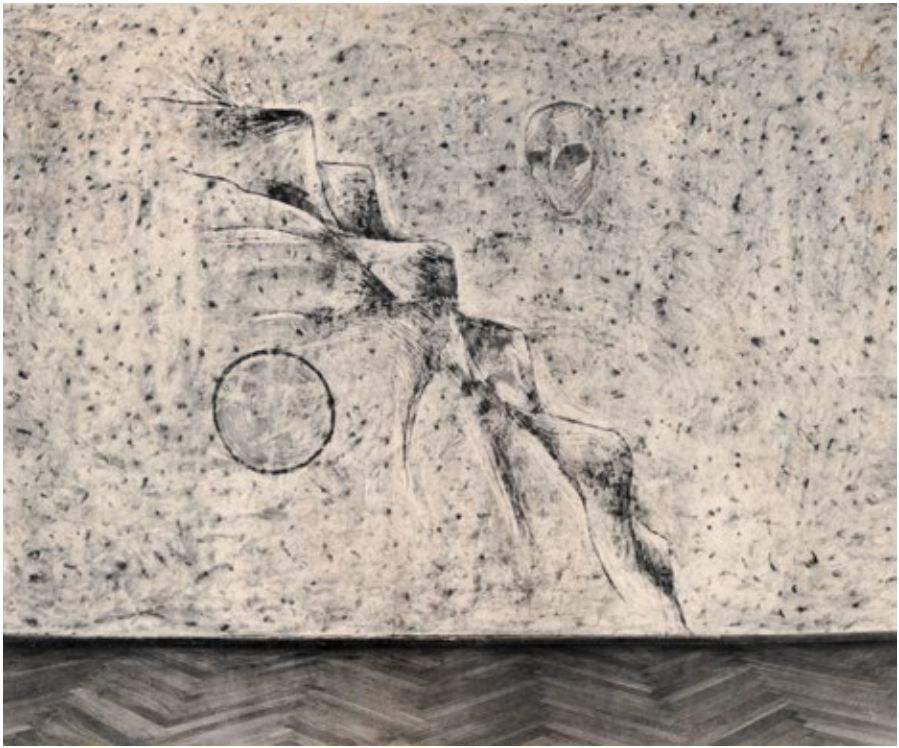
СЛОБОДАН ЕРА МИЛИВОЈЕВИЋ / SLOBODAN ERA MILIVOJEVIĆ
Маске / Masks
1990, колаж / collage, 36x48cm



НЕША ПАРИПОВИЋ / NEŠA PARIPOVIĆ
Зид / Wall
1989, фотографија / photograph, 50x60cm

Десно / Right
НЕША ПАРИПОВИЋ / NEŠA PARIPOVIĆ
Зид / Wall
1989, фотографија / photograph, 50x60cm

Десно / Right
НЕША ПАРИПОВИЋ / NEŠA PARIPOVIĆ
Зид / Wall
1989, фотографија / photograph, 50x60cm

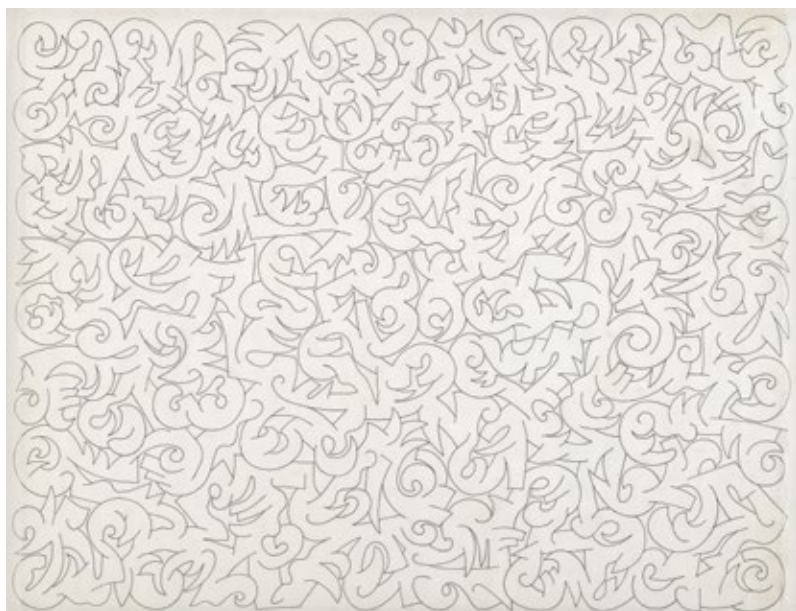




БОРА ИЉОВСКИ / BORA ILJOVSKI
Лични фриз - 4 / Personal Frieze - 4
акрил на платну / acrylic on canvas, 66x120cm



БОРА ИЉОВСКИ / BORA ILJOVSKI
Цртеж / Drawing
1986, туш на папиру / ink on paper, 50x65cm





ДЕЈАН АНЂЕЛКОВИЋ / DEJAN ANĐELKOVIĆ
Без речи / No Comment
1989, метал, папир, акрил / metal, paper, acrylic, 47x37cm



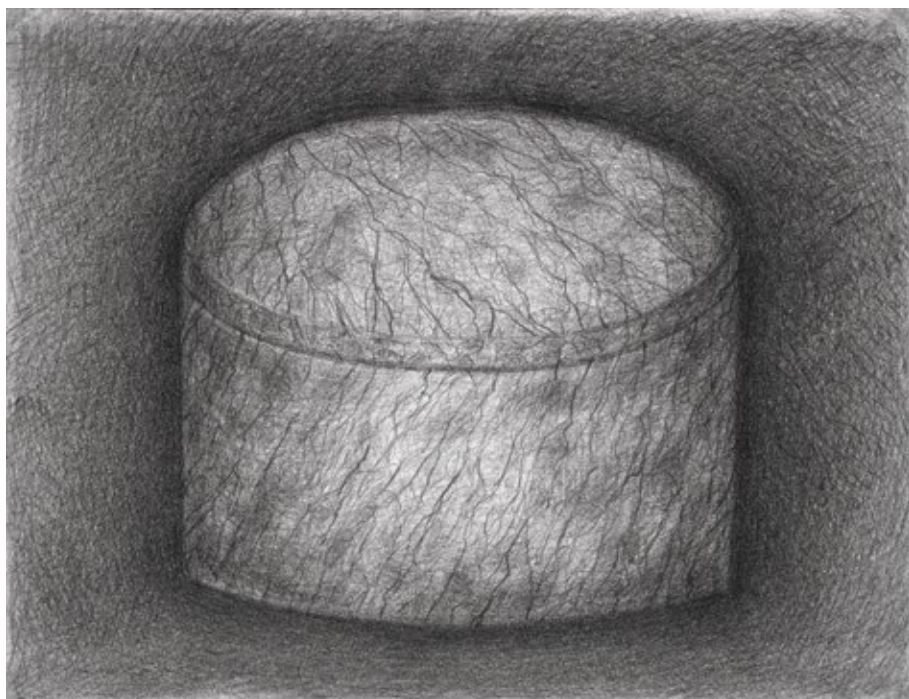
ДЕЈАН АНЂЕЛКОВИЋ / DEJAN ANĐELKOVIĆ
Не пролази пролаз / Breakthrough Doesn't Pass
1989, метал, папир, акрил / metal, paper, acrylic, 44x35cm



ЈЕЛИЦА РАДОВАНОВИЋ / JELICA RADOVANOVIĆ
Ампир стил / Imperial style
1990, гваш / gouache, 30x32cm



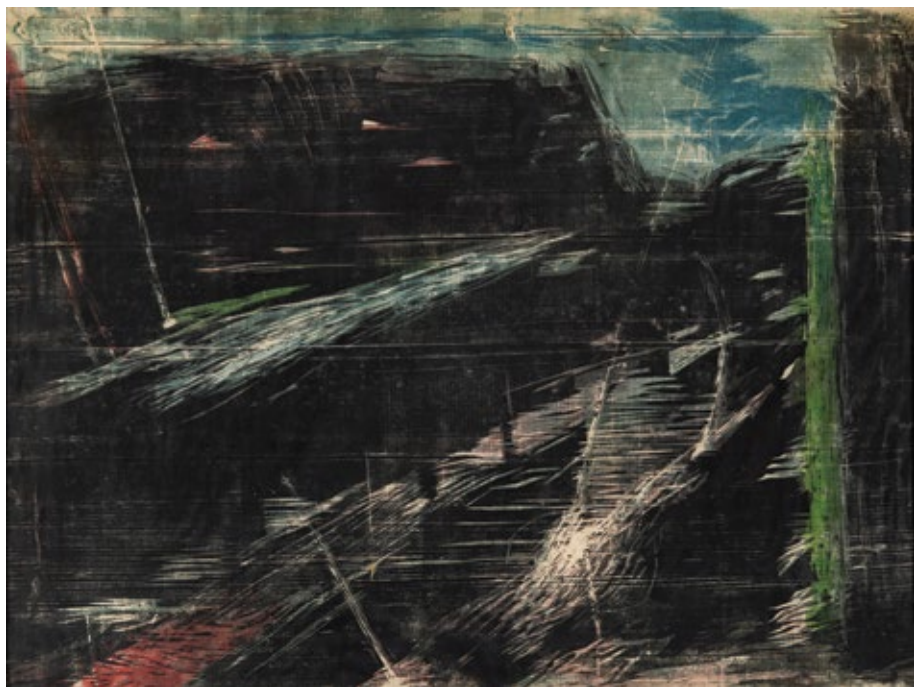
ЈЕЛИЦА РАДОВАНОВИЋ / JELICA RADOVANOVIĆ
Врата / Door
цртеж кредом, колаж, плута на папиру / drawing with chalk,
collage and cork on paper, 45x40cm



МАРИЈА ДРАГОЈЛОВИЋ / MARIJA DRAGOJLOVIĆ
Мермерна кутијица / Marble box
1989, цртеж / drawing, 24x31cm



ВЕЉКО ЛАЛИЋ / VELJKO LALIĆ
Хватач сунчевог зрака је обележавач простора по дубини /
The Sunray Catcher is Space Depth Marker
1985, бојена теракота / painted terracotta, 70x31x15cm



БРАНКО ПАВИЋ / BRANKO PAVIĆ
Пут 66 IV / Route 66 IV
1990, дрворез / woodcut, 86x116cm



МИЛЕНА ЈОВАНОВИЋ / MILENA JOVANOVIĆ
Небо III / Sky III
1982, уље на платну / oil on canvas, 65x81cm





ЗДРАВКО ЈОКСИМОВИЋ / ZDRAVKO ЈОКСИМОВИЋ
Висинске разлике / Comparing Heights
1989, дрво, бакар, месинг, гвожђе / wood, copper, brass, iron, 86x18cm

ЗДРАВКО ЈОКСИМОВИЋ / ZDRAVKO ЈОКСИМОВИЋ
За сваки случај / Just in Case
1990, дрво, месинг, теракота / wood, brass, terracotta, 167x28x28cm



ИГОР СТЕПАНЧИЋ / IGOR STEPANČIĆ

Без назива / Untitled

1988, акрил на папиру / acrylic on canvas, 35x50cm



МАРИЈА ИЛИЋ / MARIJA ILIĆ
Шта се десило са змајем / What happened with Dragon
1990, графика, тираж 10 / etching, edition of 10, 47x57cm



МИРОСЛАВ БАБИЋ / MIROSLAV BABIĆ
Циклус I, Сјај Индије / Edition I, Glow of India
1986, оловка на папиру / pencil on paper, 25x32cm



ДРАГОСЛАВ КРНАЈСКИ / DRAGOSLAV KRNAJSKI
Армирана ноћ / Reinforced Night
1990, цртеж / drawing, 46x34cm

SYMPTOM OF THE TIMES

Ješa Denegri has defined the Yugoslav cultural space as a “geographic, political and cultural area within which a polycentric, but also a joint artistic life of many national milieus took place during the two previous Yugoslav states” (Denegri 2011, 6), in order to treat it, in the context of the new art of the seventies, as a “macro scene” within which particular scenes were active, and he listed Ljubljana, Zagreb, Novi Sad and Belgrade among them. (Denegri 1996, 20) Development of the local infrastructure in the field of contemporary art has in the next decade made possible the formation of other scenes as well, such as in Sarajevo, in which two exhibitions under the title ‘Yugoslav documenta’ (I i II)” took place in 1987 and 1989. Those exhibitions, according to Branislava Anđelković and Branislav Dimitrijević, besides inscribing Sarajevo onto the map of contemporary art centers, were supposed to “mark the definitive confirmation of the ‘Yugoslav art space’ as joint and fully implied for young artists that did appear on the scene during the eighties, as well as their predecessors who have been producing this ‘space’ during the XX century”. (Anđelković i Dimitrijević , 191). Denegri has, also, stressed that, during the second Documenta in Sarajevo, once again has “been submitted for discussion the hypothesis of the ‘Other line’ which has in the Yugoslav cultural space implied the possible continuity of the artistic phenomena and problems in the extent which included our authors into the movements in historical avant-gardes (Zenitism, Dadaism, Constructivism) then the radical modernist and neo-avant-garde positions in the fifties and the seventies (Exat 51, Gorgona, antipictural enformel, authors around New Tendencies) further to the New Artistic Practices of the seventies (art of behaviour, conceptual art) and to the indirect extensions of all these phenomena in various postmodern linguistic modalities of the 1980’s”.” (Denegri 2004, 22) Then, in July and August 1989, during the second edition of the Yugoslav Documenta, which were realized on the initiative of artists Jusuf Hadžifejzović and Rade Tadić, organized by the Working organization of the Winter Olympic Games in 1984 in the Skenderija Olympic Center, it has seemed that the Yugoslav context and the ideology of the ‘other line’ were something simply given, and that all that emerges as the production of contemporary art in Yugoslavia of the times will be integral part of it. But, already the next Documenta did not take place, and the last exhibition in the Yugoslav context was the 15th Biennial of Young Artists in Rijeka in 1991, during which a protest of the artists did take place, for the war has started, and the artists have turned their paintings towards the wall, covered

their sculptures with white sheets, and turned off the video projections in the period between August 19. and 25, while already the following, 16th Biennial of Young Artists had 'European Mediterranean' for its context.

Spontaneous antiwar action of the artists participating in the 15th Biennial of Young Artists in Rijeka was a pretty lonely gesture for the times. Želimir Koščević has, while considering that as a problem in his critical recension of the exhibition titled 'For and Against Art' which took place a year earlier within the framework of the Autumn Salon in the Art Gallery in Banja Luka, written the following: "it seems to me that today, at the end of January 1990. That we were all a bit idealists concerning what might have happened, that we wanted more that we could get, and that we made a mistake in guiding the true potential of the Yugoslav art to speak about our reality, as it is, using its own language" (Koščević 1990: 57-58.) Detachment from politics as a topic of artworks among the artists that have built on the heritage of the 'Other Line' was the most evident on the Belgrade art scene, which made Lidija Merenik, art historian and active art critic at the times to introduce the term 'active escapism' and explicate it as the creation of a „parallel fictional reality and suite personal histories which, on the other hand, would never come to existence if they had no occasion in the very existential reality, which has sometimes managed to surpass even the fiction" (Merenik 1996, 10) Avoiding to work 'in socius' was dominant in the first part of 1990's not only in Belgrade, but in the rest of Serbia as well. They were turned towards inner artistic problems, conceptualisation of media, and the production of autonomous realities which have negated the enforced social constraints in an escapist manner. The paradigmatic examples for that are the projects and exhibitions such as: "Young Belgrade Sculptors" (ULUS Gallery 1990.), "Piet Mondrian 1872-1992." (Pančevo Contemporary Art Gallery and SKC Belgrade 1992.), "One Image of the Actual Belgrade Painting" (The European Community Palace, Brussels 1992), "Early Nineties: The Yugoslav Art Scene" (Contemporary Art Gallery Novi Sad and Petrovića Palace, Cetinje, 1993), as well as the first and the second edition of the "Yugoslav Youth Biennial" (Konkordija, Vršac 1994. and 1996.), which has in the local context continued the tradition of the "Young Yugoslav Artist Biennial" in Rijeka, only that the Yugoslav character of the Vršac Biennial was reduced to exhibiting artists from Serbia and Montenegro, with occasional participation of Macedonian artists. That tendency of escapist disengagement can be traced also by analysing the textual production placed through Projeka(r)t, a Novi Sad based magazine for contemporary art, and through the exhibitions that were generated following those texts, such as the "Tendencies of the Nineties: Hiatuses of Modernism and Postmodernism" (Zlatno Oko Gallery, Novi Sad 1995 and Paviljon Veljković, Belgrade, 1996.), "Tendencies of the Nineties: Discrete Modernism" (Zlatno Oko Gallery, Novi Sad, 1996.), "The Examples of Abstract Art: A Radical History" (Cvijeta Zuzorić Art Pavilion, Belgrade

1996.) and “The Rhetorical Figures of the Nineties’ (Belgrade Youth Center, Belgrade 1997). Engagement was then mostly present among the artists and curators which have negated the Yugoslav heritage in the name of Serbian and Balkan heritage, and have negated everything associated to the heritage of avant-gardes in the name of painting, and they have demonstrated that at the exhibition titled “The Balkan Sources of 20th Century Serbian Painting” which took place in the summer of 1994, in the framework of the “Belgrade Summer Festival”, which was renamed, and called: “The First Gathering of Spiritually Related East Christian Peoples”. That exhibition took place in the Museum of Contemporary Art in Belgrade, and it was curated by Dragoš Kalajić and Dejan Đorić. An exhibition on the footpath of the Other Line dealing with engaged artistic practices was generated only in the second part of the decade, by curator Jovan Despotovića, as an 20th edition of Nadežda Petrović Memorial in 1998, in Čačak, in the gallery with the same name. It was called: “Art and the Involvement of the Nineties”.

While the Yugoslav cultural space was getting fragmented under the siege of ultra nationalist programs presented in the ‘Memorandum of the Serbian Academy of Arts and Sciences’ in, 1986, and the very similar ‘Contributions to the Slovene National Program’, published in *Nova Revija*” No. 57, in 1987, there still was a hope in Serbia, until late 1990, that the economic interest, in the form of a joint market will keep Yugoslavia together for a bit more. It was believed that the anti-inflation program brought about by Ante Marković, Yugoslav prime minister, or, as it was called then the President of the Federal Executive Committee of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia would make that possible. It really did have a considerable temporary success in mid 1990, when the monetary inflation got into the negative zone (-0.3%), but the intrusion of Serbia into the Yugoslav monetary system brought it to the end, and has generated even a higher monetary inflation, which will in 1993 rise up to 19.810,2 %. Besides, the final dissolution of the League of Communists of Yugoslavia during it’s XIV Extraordinary Congress (January 20-22. 1990) and the creation of new nationalist political parties which will take its place in all Yugoslav republic, as well as the disputes on the intervention of Interior Office forces and the Yugoslav Army on Kosovo (then the Slovenian and, successively the Croatian members of the Federal Secretary of the Interior Affairs withdrew from there), led to the decrease of unity, down to the proposal for a confederal constitution of the country. Since then the Serbian political oligarchy did not want to accept that proposal, a complete strife took place among the Yugoslav republic, followed by an economic warfare and a military warfare in the following year. Concerning the administration of culture, a transition has started, from the socialist models towards the ones characteristics of the liberalist economies, but under the control of the authoritarian state and the party. Self-managed Communities of Interest were dissolved, and Funds for Financing Culture were introduced, in order to enable, according to Đukić Dojčinović, for „the

party on power and the political oligarchy” to make “all key decisions”, including the “decisions on naming the directors of cultural institutions, presidents of associations, organizations and communities.” (Đukić Dojčinović 2002, 5-6) The artists and other workers in the field of culture did lose trust in institutions governed that way, in the range from public facilities to artistic unions, so some of them have started experimenting with formats of self-organizing (as the Ice Art project, Škart and Magnet art groups), or producing projects to apply with to foreign foundations, that have slowly started opening towards this region, while some of them have turned towards the private sector, towards the gallerists and collectors. In the Art collection of the Produkt Pres, selected by curator Dragica Vuković, and collected by Vojislav Kovačić, one can sense the spirit of those times, and encounter the symptom of the moment when it was founded. That is a linguistic Babylon, resulting from an encounter among several generations of Belgrade based artists, smitten by different manners of searching for their own language in art. In the collection are works ranging from conceptual to sculptural, from appropriation art to the art of an intimate touch, as well as from very iconic and metaphorical to completely non-iconic, from neo-expressionist to non-expressionist. They all emerged simultaneously, in the time span of only a couple of years, and one can say that they are in a mutually differentiated relation, so that what one encounters in the collection is not a simple variety, but a set of works that have very subtle interconnections, which can be disclosed only in an adequate spatial display. As to the lack of a consolidating narrative under all these works could be subsumed, a statement by Ješa Denegri in an interview on that period, conducted by Jasmina Čubrilo is quite indicative. He has, among other things, stated there that the present “insurmountable linguistic and media vastness” should not be seen as “something negative, but, on the contrary, as a natural positive state of fully open and diversity of individual expressive capacities which provide artists and all those who consider themselves as such, with a chance for effusive evincing.” (Denegri 2004, 8). In that moment the lessening of the range of choice in social and political alternatives, due to the entering in the era of ethnicization of identities, did prime a number of artists with an urge for searching for options for creating a multitude of choices for the materialization of their attitudes in the the format of a visual expression.

Quoted sources:

1. Anđelković, Branislava and Dimitrijević, Branislav. „Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost“, in: O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005: 9–127
2. Denegri, Ješa. Sedamdesete: teme srpske umetnosti: nove prakse(1970-1980). Novi Sad: Svetovi, 1996.
3. Denegri, Ješa. “Jugoslovenski umetnički prostor”. In Denegri, Ješa. Ideologija postavke Muzeja savremene umetnosti – Jugoslovenski umetnički prostor, samostalno autorsko izdanje, Beograd 2011: 5 -28.
4. Đukić-Dojčinović, Vesna. Kulturna politika Srbije 1989/2001. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 2002.
5. Čubrilo, Jasmina. “O devedesetim. Razgovor Jasmina Čubrilo - Ješa Denegri”. In Denegri, Ješa. Opstanak umetnosti u vremenu krize. Beograd: Cicero, 2004: 7-14
6. Koščević, Želimir. “Modeli u zraku”, Moment, 18, Beograd, April-June 1990: 57-58.
7. Merenik, Lidija. “No Wave: 1992-1995.” In: Merenik, Lidija i Sretenović, Dejan (ed.) Art in Yugoslavia 1992-1995. Beograd: Radio B92, Fond za otvoreno društvo i Centar za savremenu umetnost, Beograd, 1996.

GALLERY B2 WOULD LIKE TO THANK KOVAČIĆ FAMILY AND ARTISTS FOR SIGNIFICANT SUPPORT IN THE REALIZATION OF THIS EXHIBITION.

Издавач

Галерија Б2
Балканска 2
11000 Београд, Србија
тел: 011 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs

За издавача

Драган Стојадиновић

Стручни савет

Јерко Денегри
Данијела Пурешевић

Организација и продукција

Бојан Муждека

Текст

Стеван Вуковић

Превод

Стеван Вуковић

Фотографије

Владимир Поповић

Прелом

Жолт Ковач

Штампа

Алта Нова, Београд

Тираж

300

Publisher

Gallery B2
Balkanska 2
11000 Belgrade, Serbia
tel +381 11 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs

For Publisher

Dragan Stojadinović

Gallery Council

Jerko Denegri
Danijela Purešević

Organization and Production

Bojan Muždeka

Text

Stevan Vuković

Translation

Stevan Vuković

Photography

Vladimir Popović

Layout

Žolt Kovač

Printed by

Alta Nova, Belgrade

Circulation

300

CIP - каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

73/76(497.1)“1984/1990”(083.824)

СИМПТОМ времена. Трагање за сопственим језиком у уметности = Symptom of the times. Searching for own language in art : Галерија Б2, Београд, септембар-октобар, 2021. / [текст Стеван Вуковић] = [text Stevan Vuković] ; [фотографије Влада Поповић] = [photography Vlada Popović] ; [превод Стеван Вуковић] = [translation Stevan Vuković]. - Београд : Галерија Б2 = Belgrade : Gallery B2, 2021 (Београд : Алта Нова = Belgrade : Alta Nova). - 36 стр. : репродукције ; 24 cm

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 300. - Библиографија: стр. 7.

ISBN 978-86-6054-015-9

а) Ликовна уметност -- Југославија -- 1984-1990 -- Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 45401097

Пријатељи пројекта



C'EST MOI
art jewellery

PAVILION
BELGRADE



ГАЛЕРИЈА Б2
Балканска 2
11000 Београд, Србија
тел: 011 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs