

УРОШ ЖУРИЋ  
АУТОНОМИЗАМ  
САДА & ОВДЕ!



Урош Ђурић  
**АУТОНОМИЗАМ  
САДА И ОВДЕ**

1. 4. – 27. 4. 2024. Галерија ФЛУ Београд



Урош Ђурић  
Аутономизам сада и овде

Издавач:  
Факултет ликовних уметности у Београду

За издавача:  
Др ум. Радош Антонијевић, декан ФЛУ

Аутор пројекта:  
Урош Ђурић

Аутор текстова:  
Стеван Вуковић

Лектура и коректура:  
Марија Лазовић

Превод на енглески језик:  
Зоран Лојаница  
Вукица Ђилас

Фотографије:  
Урош Ђурић  
Вука Мијушковић

Графичко обликовање:  
Исидора М. Николић

Штампа:  
Бирограф

Тираж:  
400  
Београд, 2024.  
ISBN-978-86-88591-45-4  
COBISS.SR-ID 141082633  
Урош Ђурић  
Аутономизам сада и овде  
1. 4. – 27. 4. 2024.

Галерија ФЛУ (Кнез Михаилова 53, Београд)  
Савет Галерије ФЛУ: Радош Антонијевић (председник  
Савета Галерије ФЛУ), Зоран Димовски, Александар  
Младеновић, Драган Рајшић, Владимир Николић, Ђурђа  
Сивачки, Богдан Ђукановић и Оливера Ерић



ФАКУЛТЕТ  
ЛИКОВНИХ  
УМЕТНОСТИ  
У БЕОГРАДУ



Republic of Serbia  
Ministry of Culture



ALMA QUATTRO

# МАНИФЕСТ АУТОНОМИЗМА

МАНИФЕСТ НИКАД И НИКАКАВ НЕ МОЖЕ БИТИ ПОСМАТРАН КАО ЗАОКРУЖЕНО ДЕЛО.  
(ТЕМЕЉНА ЈЕ ГРЕШКА ДА СЕ МАНИФЕСТ... АНАЛИЗУЈЕ УМЕСТО ДА СЕ ИНТЕРПРЕТИРА ИЛИ РЕПРОДУЦИРА. УЧИНИТЕ ТО!)  
МАНИФЕСТ ЈЕ САМО КАО ВОДОСКОК ИЗ ДУБОКИХ ПОДЗЕМНИХ ВОДА.

ПОЈАМ МАНИФЕСТА СВАКАКО ИСКЉУЧУЈЕ ЗАСЕБНО АНАЛИЗОВАЊЕ ЈЕР ЈЕ ОН УВЕК САМО САСТАВНИ ДЕО НЕЧЕГА. ПРЕМА ТОМЕ: „МАНИФЕСТ ЗЕНИТИЗМА“ ЈЕ САСТАВНИ ДЕО „ЗЕНИТА“ И ЊЕГОВОГ ПОКРЕТА (ШТО ХОЋЕ ДА СЕ ПОРЕЧЕ) КОЈИ СЕ НИЈЕ РАЗВИО ДО МАНИФЕСТА, НЕГО ЈЕ ОН САМО ОТВОРЕНИ ВОДОСКОК ИЗ ДУБИНА У ЈЕДНОМ МОМЕНТУ.



Љубомир Мицић, *Зенитизам*  
Г. Станку Томашићу и читаоцима  
„Њиве“ као знак пажње према  
искрености која је прва и нетачности  
која је свеопшта.  
„Југославенска њива“, 1921.

## Ч СТАВА АУТОНОМИЗМА

I Аутономизам се везује за појам *аутономија* који се тумачи као „покоравање својим властитим законима“. Стога је лични принцип врхунски принцип Аутономизма.

II Лични принцип се поима као скуп свих чинилаца којима се руководи аутор при стварању дела. Оно је условљено ауторовим бићем, његовим етичким и естетским кодом као и принципом средине.

III Аутономија ауторског дела састоји се у учешћу свих наведених елемената у самом делу.

IV Аутономистичко сликарство је суштински а не и формално експресивно. Лични принцип обједињава у себи сва искуства аутора као што су исповести, фантазије, фрустрације, снови, познанства, интелект и самог аутора, као централну фигуру ових садржаја. Поставља се, као кључно, питање да ли би одсуство свих ових елемената на крају произвело Аутономистичко дело имајући у виду лични принцип као врхунско начело. Пошто је лични принцип изведен из чињенице да људско биће није рационално, већ биће које рационализује, тако долазимо до поставке по којој је почетна слика Аутономизма, аутопортрет, а крајња лишена сваке представе али не и значења, то јест формално лишена садржаја али не и суштински.

No Manifesto could ever be considered as a complete work.

(The fundamental mistake is... to analyze Manifesto instead of interpreting or reproducing it. Do it!)

Manifesto is just a geyser coming out of deep waters. Analyzing the concept of Manifesto out of context is out of question because it is always an integral part. Consequently: “Zenithism Manifesto” is an integral part of “Zenith” and its movement (to be denied) which has not reached the Manifesto stage yet, but it’s just an open geyser from the depth in one moment.

*Zenithism by Ljubomir Mitzich. To Mr. Stanko Tomashich and readers of “Njive” (“Fields”) as a token for their sincerity which comes first and inaccuracy which is general.*

“Jugoslavenska njiva” (“The Yugoslav Field”), 1921.

значења, па све до потпуног одсуства сваке представе.

Мрзим своје слике јер нису онако савршене као што сам ја био савршен док сам имао визију тих истих слика. Визија или делови представе будућих слика стварају спознају да не постоји несхватљиво. Све се може разумети, само се треба снаћи. Треба себе цинично представити као љубазног али оштрог господина Свезнајућег. Тако су све гадости, страхови и балави мозгови остављени другима, онима који ионако немају шансу да се одбране или схвате.

Ту на сликама смо ја и бића. Не треба нам разумевање или терет великих одлука. Ми смо Моћна Игра и Слава Аутономизма! Ми смо бића којима се може препустити свет.

И ми имамо своје страхове и гадости али се не одричемо ниједног лика своје личности јер знамо да када човек хоће нешто да уради, да се суочи, мора да поједе понеко говно. И поред свега, могуће је с лакоћом проживети сваки тренутак своје стварности. Слава се састоји од могућности избора шта ћете од понуђеног појести. Ми смо своје изабрали. То је нежни тоталитаризам, и жао нам је што га се сви одричу. О томе нећемо да причамо јер не желимо да вам олакшавамо. Субверзија је способност неучествовања у великом процесу развоја и доприноса општем напретку, заснованом на маргинализацији људских вредности и наизглед јасним циљевима.

Нема више хероја, постоји Аутономизам. Наше слике нису производ мајсторства које је само себи сврха, оне су чудо личног херојства и понеких, не баш пријатних, ствари.

Синоћ сам био превише пијан и неспособан за неке мудрости.

Писано у Београду и Панчеву,  
фебруара и марта 1994.

Не знам где је тачан почетак. 1981. у Школи за индустријско обликовање и дизајн, на једном од задатака из предмета Теорија форме, требало је да прикажемо четири различите варијанте валерских односа, од најсветлије до најтамније, користећи дванаест нијанси црне и беле на једној мултипликованој представи. Задатак никада нисам завршио нити предао из два разлога: зато што сам га овако половичног већ сматрао савршеним и зато што сам се плашио да га даљим радом не усерем. Слика коју је требало умножити 4x је аутопортрет, геометризован у складу са мојом тадашњом заокупљеношћу модерном. Своје прво приказивање у сопственом делу лишио сам представе лица. Аутентичност лика је решена кроз низ иконографских детаља сведених до непрепознатљивости: преширока вијетнамка, свилени шал, беретка, кратка коса, задигнута крагна, руке у џеповима, биле су одлике мог тадашњег изгледа. Себе сам приказао у средњем плану, на десној страни слике чију просторну дефинисаност одређују два квадрата приказана на левој страни у динамичкој перспективи. Већ на тој најранијој слици јавља се потреба за формирањем једне могуће стварности одвојене како од реалног света тако и од саме уметности, у којој ће фантастика и конкретни догађаји, стварни и измишљени ликови или предмети, историјски стилови и правци, идеје, назнаке, симболи и представе несметано функционисати. Наравно, таква стварност као јединица по себи је у последиочној међузависности с њеним елементима. Она истиче аутора као неодвојиви део свог настанка, а уметничко дело као једину могућност њеног одређивања. Али као производ за себе она не дугује ником ништа. Асоцијативне могућности су отворене у оној равни у којој престаје свака веза између аутора и његовог дела, то јест када дело почне свој одвојени живот као производ. Могућа стварност, дакле, почиње оног тренутка када се уметничко дело као последица одвоји од аутора и уметности као његовог узрока. Притом уметник све време одржава неку врсту повратне спреге убацујући себе у могућу стварност као лик на слици и обезбеђујући своје пуно присуство у њој, од представе до

# 4 POINTS OF AUTONOMISM

**I** Autonomism is connected to a term *autonomy* which is interpreted as “obedience to its own laws”. Therefore personal principle is the major principle of it.

**II** Personal principle is comprehended the group of all the factors that are used by the author in order to create a work of art. The work itself is restricted by the author’s being, his (her) ethical & aesthetic code, as well as by the principle of the environment.

**III** The autonomy of an author’s work consists of the participation of these mentioned elements in the work itself.

**IV** Autonomist painting is not formally but essentially expressive. Personal principle combines the author’s experience in areas like confessions, fantasies, frustrations, dreams, acquaintances, intellect and the author’s being itself, forming a unit and pointing out the author as the central figure of these contents. The key question, however, is would the absence of all these elements finally produce an Autonomist work of art considering the personal principle as the supreme fundament. Since the personal principle derives from the fact that the human being is not rational but it rationalizes, one comes to a position, according to which the first picture & the basic image of Autonomism is self-portrait and the last is deprived of any image (representation), but it doesn’t lose the actual meaning, i. e. it is formally deprived of its contents, but not essentially.

I couldn’t possibly say when it all started. At *Belgrade School for Design* there was an exercise on the subject Theory of Form. We were to demonstrate four different versions of relationship between black & white by using 12 shades, from the brightest to the darkest ones, on a multiplied picture. Never did I finish and deliver the exercise, for two reasons: because I considered the half-way product to have been perfect as it were a complete work of art and because I was afraid to fuck it up by working on any further. The picture that should have been multiplied four times was a self-portrait, geometrized in accordance with Modernism and my being tangled with it. The works of my first self-promotions were faceless. The authenticity of the character was worked out through a series of many iconographic details down to the unrecognizable: too large Viet-Vet US Air Force jacket, silk shawl, beret, short haircut, raised collar, hands in pockets, expresses the image of myself at that particular time. I put myself in the middle plan, on the right side of the picture on which the space is defined by two blocks presented in the left side in dynamic perspective. At this early stage picture the desire to express a possible reality detached from the real world as well as the art itself is visible and in which fantasy together with concrete events, real & made-up characters or objects, historical styles and art movements, ideas signs, symbols and performances are functioning undisturbed. Naturally, as a unit, this kind of reality and its elements depend on each other. The author as well as the work of art is being pointed out by this reality: the first as the integral part of its origin, and the second is the only possible way of its embodiment. However, as a product for itself, is debt-free. Associative possibilities are wide open, up to the level on which the bond between the author and its work ceases, i. e. the work begins to live a separate life as a product. So, the possible reality starts the very moment the work of art has been separated from its author and the art as its cause. At the same time, a certain bond is being maintained by the author as a character on the picture, creating possible reality and offering the full

presence from image to the meaning all the way to complete absence of any image.

I hate my paintings because they are not as perfect as I had been visualizing them. Visions and parts of future paintings create an understanding that nothing is incomprehensible. Everything is comprehensible, one just should find the way. One should be cynical enough to present oneself as a kind but hard Mr. Know-it-all. All the filth, fears and sniveling minds are left to the others, to those who anyway have no chance of defending themselves or conceiving.

There on the paintings are my characters and myself. We don’t need either an understanding or the burden of big decisions. We are *The Mighty Game & The Glory of Autonomism!* We are the creatures to whom you can cede the world.

We also have our fears & evils, but we don’t give up of any character or any personality because we know that when you want to do something you are bound to be confronted with everyday reality and eat some shit which is hard to swallow. Besides all, it is possible to easily live through every moment of your own reality. Glory is constituted of possibility what will you eat from offered. We made our own choice. It is a gentle totalitarianism & we are sorry it is being denied by all. We don’t want to talk about it ‘cause we don’t want to make it easier on you. Subversion is an ability not to engage oneself in a big process of development and contribution to a general progress based on marginalization of human values and seemingly clear aims.

No more heroes, there’s Autonomism. Our paintings are not master products just for themselves; they are miracles of self-heroism and some unpleasant things.

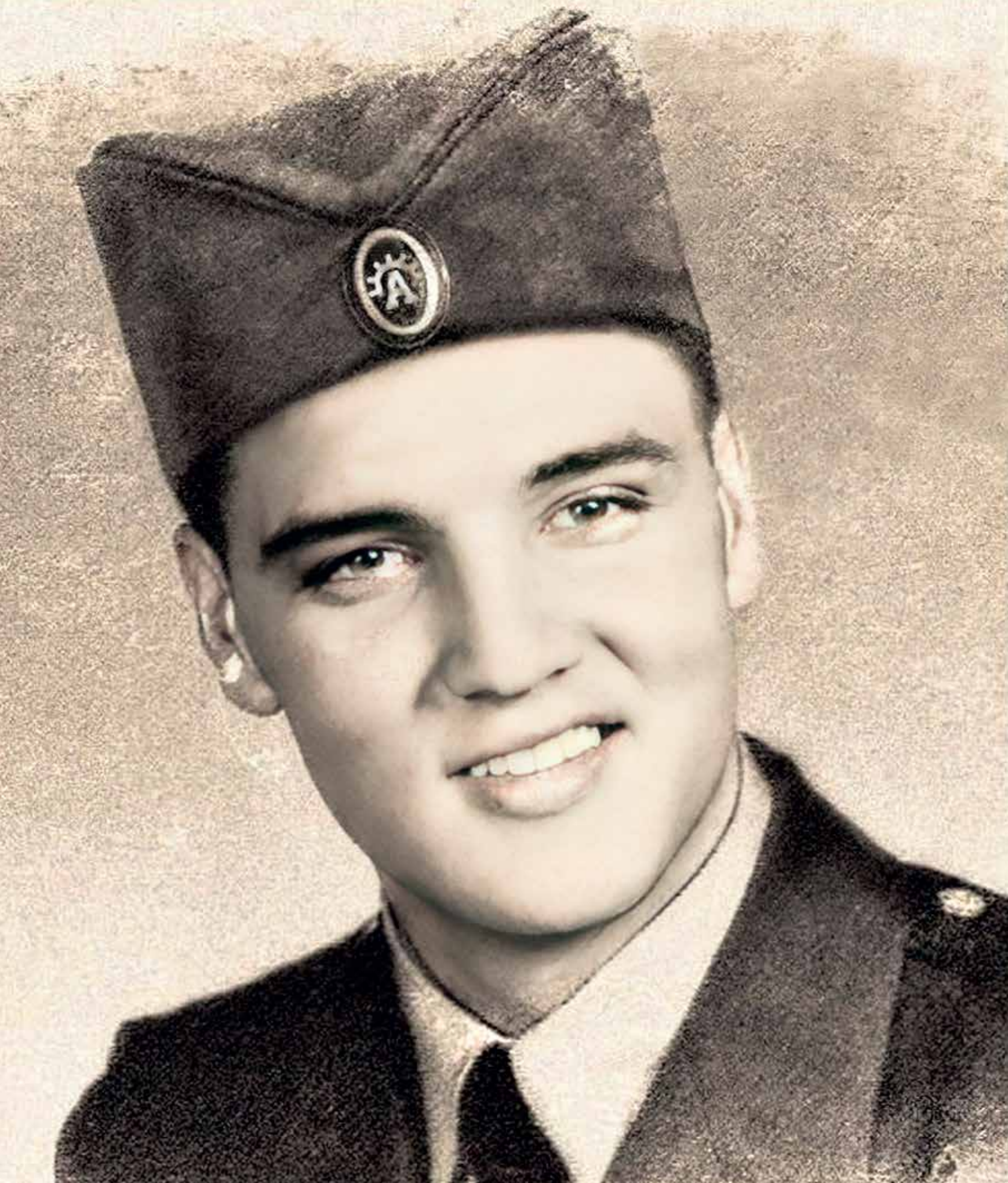
I was too drunk last night and incapable for any sages.

Written in Belgrade & Panchevo,  
February-March 1994.



СПОВ'ЯНОСЕРБСЬК





**КОНТЕКСТИ  
НАСТАЈАЊА  
МАНИФЕСТА  
АУТОНОМИЗМА,  
1994.**

**СТЕВАН ВУКОВИЋ**

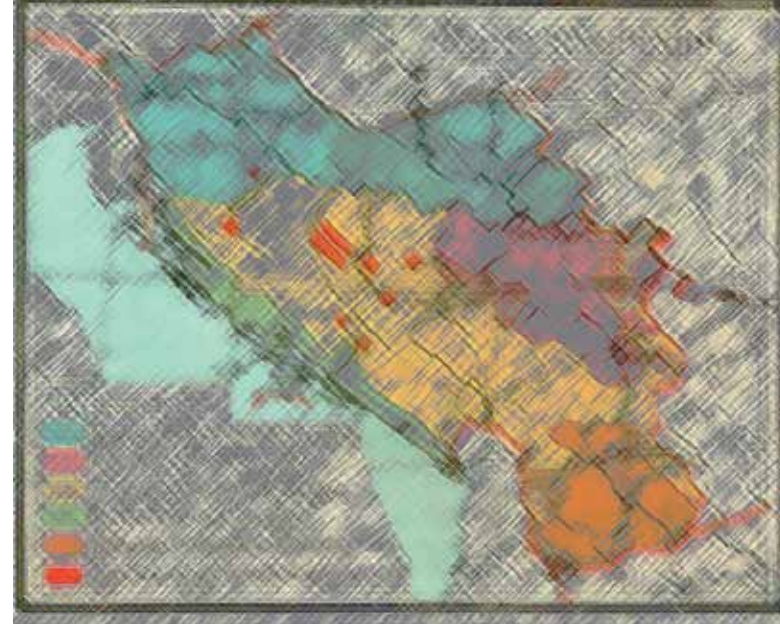


Фебруара и марта 1994, када је настајао *Манифест аутономизма*, заједничка држава Србије и Црне Горе под називом Савезна Република Југославија успешно је спровела нови програм монетарне реконструкције, који ће локалну економију извести из најгоре инфлације икад забележене у овом региону, док је Вашингтонски споразум, који су потписале Хрватска, Хрватска Република Херцег-Босна и Република Босна и Херцеговина, почео да утире пут ка Дејтонском

споразуму, потписаном 1995, који ће тек зауставити ратове и бити гарант мира на подручју бивше Југославије. У конкретним бројевима, инфлација за период од 21. децембра 1993. до 24. јануара 1994. „износила је преко 7 милијарди %, да би укупни раст цена од 24. јануара до краја године у времену примене програма износио само 0,3%”. (Ђукић 2018, 75) Узрок за инфлацију била је ратна привреда, као и економске и друге санкције које је још 30. маја 1992. године

Савет безбедности Уједињених нација Резолуцијом 757 увео тадашњој Савезној Републици Југославији, као одговор на мешање СРЈ у грађански рат у БиХ, који је почео 7. априла 1992. године, односно на неспровођење Резолуције број 752, којом се захтевало повлачење јединица ЈНА из Републике Босне и Херцеговине. Оне су укинуте тек Резолуцијом Савета безбедности Уједињених нација бр. 1074, од 1. октобра 1996.





Многи међународно релевантни стручњаци писали су о утицају санкција на економску и политичку ситуацију у земљи, те су још 1993. године Војин Димитријевић и Јелена Пејић у прегледном чланку навели и став директора београдског Економског института Дарка Џунића да „ако је Запад намеравао да нас због политичког руководства казни уништењем привреде, санкције су успеле”, међутим „ако је њихов циљ омогућавање вишепартијске

центристичке демократије, онда су контрапродуктивне” (Димитријевић и Пејић 1993, 509). Неки су чак сматрали и да су оне тек нека врста опомене пред могућу страну војну интервенцију, попут Живорада Ковачевића, који је још априла 1993. упозоравао да „може се много погрешити ако се уместо тврдог реализма и хладне процене ситуације вратимо некој од наших илузија типа: издржљиви смо ми и санкције нам не могу ништа” (Ковачевић 1993, 22). Па ипак,

најупечатљивије сведочанство њиховог деловања на обичног човека, грађанина, али притом и сензибилног уметника, пружила је стрип-свеска Саше Ракезића, односно Александра Зографа, „Живот под санкцијама”, која је те, 1994. године, у издању Фантаграфикса (Fantagraphics) из Сијетла доспела до глобалне дистрибуције и била запажена на многим сајмовима стрипа. Репринтовани су у великом броју антологија, и ремиксовани у више издања посвећених ње-



Има много зачараних краљевстава.



Марк Твен је писао: "Друштво које је збир своје таштине и похлепе



уопште није друштво, то је ратно стање."

# THE YUGOSLAV EXPERIENCE

BY ALEKSANDAR ZOGRAF

AFTER THE CIVIL WAR IN YUGOSLAVIA BEGAN IN '91, IT CHANGED EVERYONE'S LIFE IN ONE WAY OR ANOTHER... BEING A PEOPLE OF SPECIAL SENSIBILITY, I ASKED MY ARTIST FRIENDS TO SAY HOW THE SITUATION IN THIS PART OF THE WORLD EFFECTED THEIR LIVES AND THEIR ART.

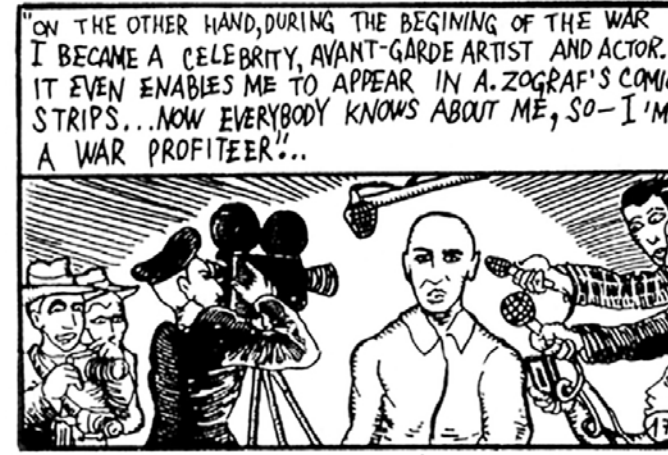
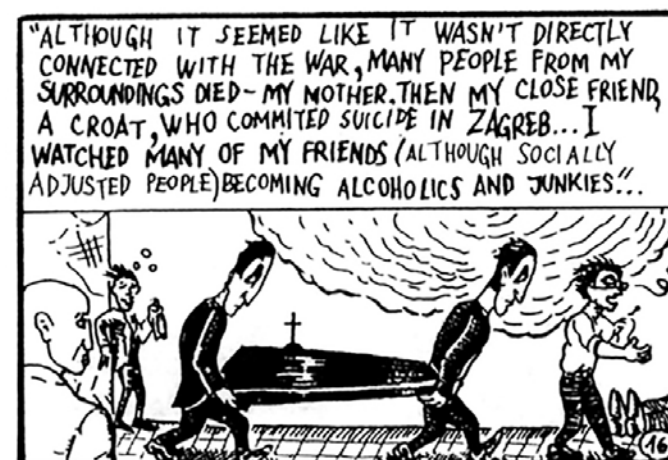
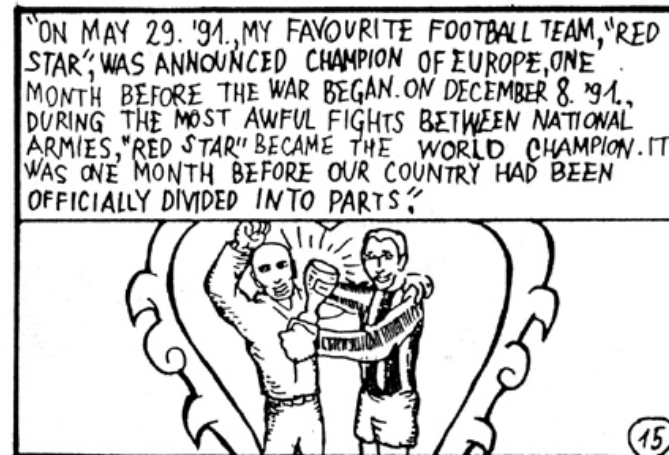
говом раду. Анализирајући и интерпретирајући једну од таквих целина, под називом „Поздрави из Србије” у издању издавачке куће Top shelf productions (Top Shelf Productions) из Маријете, градића у Џорџији, Влад Бороња, професор на Тексаском универзитету у Остину, написао да та „комбинација надреалних визија и документарног извештавања која је остварена преко Зографовог графичког дневника рађеног у жанру андерграунд аутобиографског стрипа резултира контраархивом свакодневног живота у Србији деведесетих година, и касније”. То чини представљајући „колективне фантазије и унутрашњи живот политичке заједнице у доба катастрофичне историје” (Бороња 2020, 17). Притом као метаслику његовог рада узима каиш који „поставља на сцену чин цртања као политички чин” (Бороња 2020, 5).

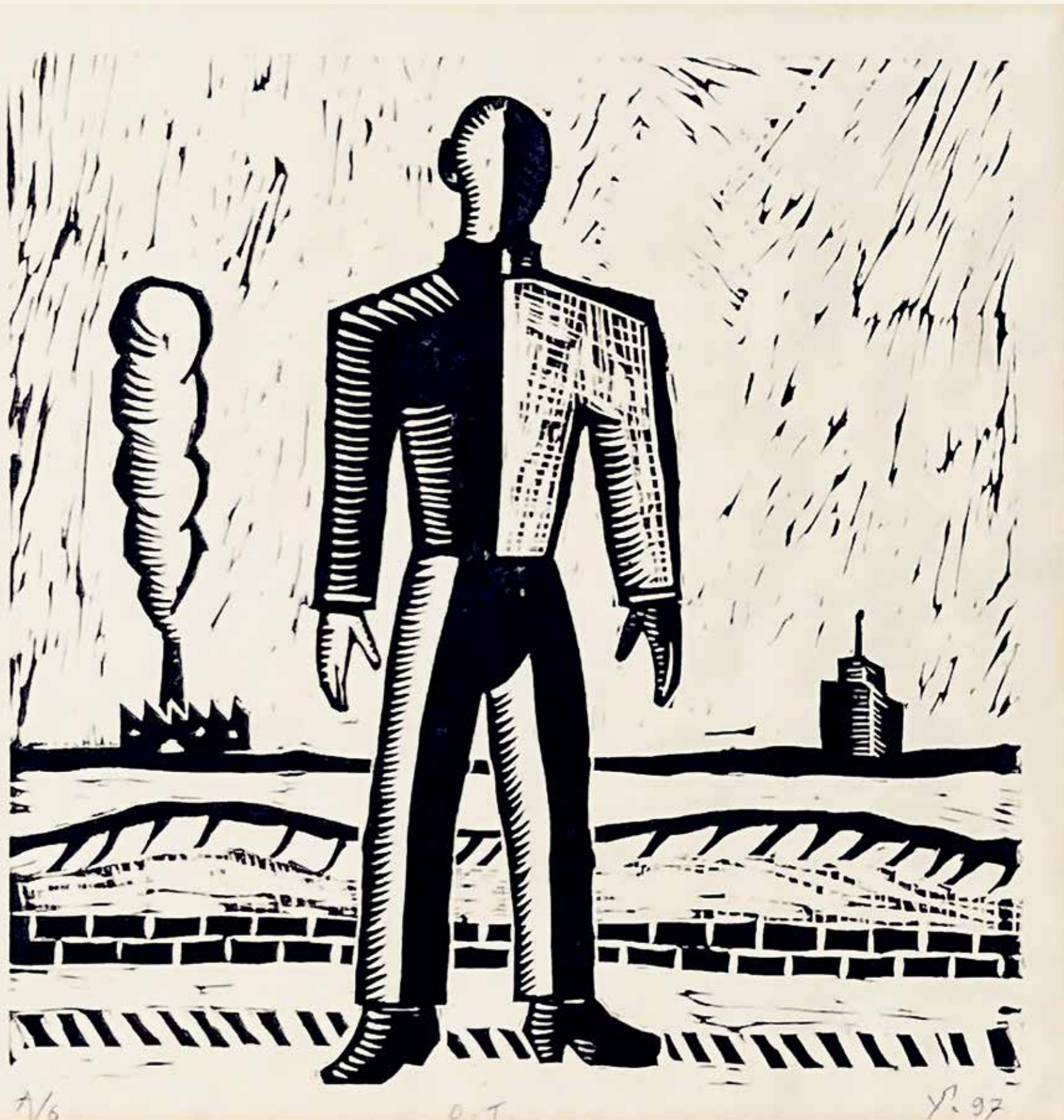
Урош Ђурић се у том стрипу појавио као лик из круга најближих Зографових пријатеља који је, личном причом коју је Зограф илустровао, тумачио искуство живота у Србији и Југославији тог времена. У неким каснијим моментима, Ђурић ће неке од тих табли техником присвајања призора уврстити и међу своје радове, као што је то радио са фотографијом акције коју изводе чланови Горгоне, или Којиним дизајном албума Дисциплине кичме, или негативом Дишанове фризура у облику звезде. Тада, у доба писања манифеста, као и касније, у доба сарадње са Елке Кристугфек, у Ђурићевом раду су били присутни елементи аутографике, поступка који је Гилијан Витлок именован у свом тумачењу стрип-нарације, повезујући га са ауторима који су сопствени лик користили као лик наратора приче која има аутобиографско утемељење (Whitlock 2006, 966).

Стијн Вервет је потом анализом тог поступка тумачио радове Зографа и Томажа Лаврича који су тематизовали ратове у Југославији деведесетих, и потпомагао се притом и Хиршовом теоријом „визуелно-вербалне бинокуларности” (Vervaeke 2011, 171). Она од нас тражи да „читамо и слике и речи, (откривајући) визуалност, а тиме и материјалност речи, и дискурзивност и наративност слика” (Hirsch 2004, 1213). Па, ипак, за разлику од аутора који су били у ужим фокусу Витлоковог истраживања, у Ђурићевом раду аутоисторизација иде уз неку дозу аутоиронизације. То су стратегије које, по Миленковићу, Урош Ђурић „доследно примењује”, и то у (концептуалном) поступку „пројекције личности као посредника идеја”. (Миленковић 2013, 12)

Миленковић даље наводи, тумачећи позицију обојице аутономиста – Уроша Ђурића и Стевана Маркуша, дефинисану Манифестом, да „уместо позиције уметника који зависи од контекста у који његову уметност смештају кустоси, галеристи и остали актери у (не)постојећем) арт-систему – аутономисти конструишу властиту уметнички контекст” (Миленковић 2013, 8). Имплицитни саговорник двојице аутономиста, чије су тезе ту доведене у питање, био је Јерко Денегри, историчар уметности и професор модерне уметности на Катедри за историју уметности на Филозофском факултету у

Београду, односно његово тумачење Маркушевог дела у књизи *Фрагменти: шездесете – деведесете: уметници из Војводине*, које су сматрале веома стручним, али превише шематским. Додатну потврду за постављање ограда спрам тада актуелних критичарских и историјско-уметничких дискурса донео им је свега неколико месеци касније организован симпозијум, у оквиру Првог бијенала младих у Вршцу (који је настао као потреба надомештања Бијенала младих у Ријеци, који је због рата прекинуо са радом). Расправа, за крилатицу „Модернизам после постмодерне” – која је чинила тежиште тог симпозијума – и против ње, аутономистима није значила ама баш ништа, то јест деловала је као колосек којим се мимоилази то што они раде, о чему мисле и чему теже. Додуше, и Лидија Мереник је на симпозијуму веома јасно изнела, поред осталог, и тврдњу да „хетерогеношћу својих приступа и језика, субјективношћу свог избора, различитовшћу и сложеност својих кодова, савремена уметност готово да и нема додирних тачака са тезом о постојању модерне после постмодернизма” (Мереник 1994, 65), а Дејан Сретеновић је своје излагање завршио тезом да „критика мора, угледавши се на саму уметност, рећи лаку ноћ и модерни и постмодерни” (Сретеновић 1994, 67), али нису понудили дискурзивну платформу која би уметницима који су тада правили прве кораке на професионалној сцени пружила одговарајући ослонац за праксу. То ће учинити тек касније разрадом концепта „активног ескапизма” (Мереник 1996, н. п.), и „умет-





ности у затвореном друштву” (Сретеновић 1996, н. п.), који ће бити разрађивани на годишњим изложбама Сорос центар за савремену уметност Београд, и на изложби „О нормалности” у МСУБ 2005. године.

У тексту у недељнику *Време*, две године касније, Јован Деспотовић прецизно је сажео генеалогiju тезе око које је критичарски сукоб био настао. Дакле, њу је први изнео Томаж Брејц, и то у тексту под истим насловом („Модернизам после постмодерне?”), објављеном у београдском часопису *Момент*, број 11/12, 1988. године. Потом ју је Јерко Денегри преузео, али без знака питања, дакле не као сугестију, већ као тврдњу, и предложио као назив нове парадигме савремене уметности у Србији, и то у тексту у предговору каталога Првог бијенала младих у Вршцу 1994, у коме наглашава „приоритет форме у уметности деведесетих”. То је у потпуности поларизовало говорнике, те су се са стране критичара те тезе нашли Лидија Мереник, Дејан Сретеновић, Марина Мартић, и други, а бранилаца Мишко Шуваковић, Сава Степанов и Јерко Денегри (Деспотовић 1996, 48). Након тога, године у којој је Деспотовић писао тај сажетак расправе, Сава Степанов је у каталогу Другог бијенала младих у Вршцу наставио са пропагирањем Денегријеве тезе, тврдећи да током деведесетих сплашњава „субјективизам као и интерес за садржај и иконографску представу”, да „субјективистичке ставове замењује рационалистички однос према свету и уметности”, и да се „јављају аиконичке творевине у сликарству и скулптури, најчешће

геометријског и конструктивистичког карактера” (Степанов 1996, 7). Корекцију његових теза у случају Уроша Ђурића, који ће на том бијеналу понети и једну од награда, истиче три од четири кустоса Бијенала. Јадранка Толић о Ђурићевом раду пише да „стављањем класичног мотива аутопортрета у пејсажно окружење и у везу са другим приказаним личностима (портретима), стварним или фиктивним, концептуалном прерадом најразличитијих елемената и мотива из класичне, као и уметности историјских авангарди, Ђурић пред посматрачем отвара компликован свет осећаја и личног искуства уметности у који и себе укључује” (Толић 1996, 14). Стеван Вуковић, између осталог пише да Ђурићев рад „показује изграђену концептуалну схему, стратегију употребе традиције, њеног приватизовања, монументализовања личних искустава и легитимације личних митова кроз историјски понуђене форме и схемате”. (Вуковић 1996, 20) Зоран Ерић пише да „Ђурић у контекст пројекције личних фасцинација и митова уводи и деконструира Маљевичев супрематизам, чиме слика постаје поље преплитања и укрштања дијахронијских и синхронијских токова уметности, репера историјске авангарде и ликова из стрипа и света популарне културе”. (Ерић 1996, 28)

Сава Степанов је у свом тексту, позивајући се на Филиберта Мену, позивао на „право уметности на сопствену аутономију, и то не да би се изоловала, него да би понудила властита модел другим знањима и праксама” (Степанов 1996, 7) и чак навео да је на тој изложби (1996)

највећи број излагача „посвећен проблемима уметности и њене аутономије” (исто, 8) Парадокс истовремене употребе тезе о аутономији уметности код Степанова, Денегрија и Шуваковића, као и Ђурића и Маркуша, нагласили су Димитријевић и Анђелковић у каталогу изложбе *О нормалности*. Ту су писали следеће: „Ђурићево сликарство, као и уметност других протагониста београдског урбаног (‘андерграунд’) миљеа било је почетком деведесетих једина реална алтернатива доминацији формализма, чистоће, не-експресионизма, фаворисаног од стране најутицајнијих критичара”, те је, стога, „занимљиво и готово парадоксално да се термин ‘аутономије’ који је увек био у подтексту деловања формалистичке или нео-модернистичке струје, недвосмислено појављује управо посредовањем Уроша Ђурића” (Анђелковић и Димитријевић 2005, 72). Да би се тај парадокс на неки начин разрешио, или макар његов узрок осветлио, потребно је увести један од теоријских потпорних стубова тезе о „модерни после постмодерне”, а то је теорија Клемента Гринберга, у којој, у верзији у којој ју је Денегри интерпретирао, „нема битније разлике између модернистичког идеала аутономије уметности и авангардистичког идеала њене социјалне функције”, те ни међусобне „искључивости појава и појмова модернизам-авангарда”. (Денегри 2001, 76) Урош Ђурић и Стеван Маркуш се у свом виђењу аутономије окрећу авангарди, оличеној у *Зениту* и Маљевичу, па и бирају форму манифеста да би огласили своје ставове управо у супротстављању модернистичкој аутономији.



ништа, а ипак говорим нешто, иако сам у принципу против манифеста, као што сам, уосталом, и против принципа", (Цара 2014-2015, 17–18) писао је Тристан Цара у манифесту који је објављен појединачно 1918, као манифест Даде, а потом био уврштен и у књигу манифеста, што је у то време било још прилично неуобичајено, јер су они писани за извођење, објављивање у високотиражној штампи, и дељење у виду летака. Овај Царин манифест, као и манифест зенизма, па и аутономизма, нису

пројектно усмерени. Они су, како је то Мерџори Перлоф тврдила, тип текстуалне форме, која у дискурзивно поље уноси специфичан „вид агонизма, глас оних који су против" (Perloff, 1986, 82), те су, стога, захвални да буду искоришћени да се формулише „акт одбијања постојећих интерпретација његовог (Ђурићевог, па и Маркушевог) рада, посебно оних који га гледају искључиво у склопу 'урбане иконографије' или повратка 'фигурацији'" (Анђелковић и Димитријевић 2005, 72). Насупрот таквом свођењу

на уобичајено, већ усвојено и канонизовано, Урош Ђурић је у тексту Данијеле Пурешевић за каталог „Поглед на зид" 1996, изјавио следеће: „нико није схватио поенту мог сликарства. Ја користим фигурацију као што је Дишан користио редимејд. Фигурацијом се служим двозначно. И нисам фигуративан сликар. Ја сам чисти концептуалиста". (Пурешевић 1996, 24)

Коришћена литература:

- Anđelković, B. и Dimitrijević, B. 2005. „Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost”. У Anđelković et al. 2005. O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 9–130.
- Beronja, V. 2020. Twilight zones of history: Aleksandar Zograf's Regards from Serbia and the Serbian alternative comics of the 1990s, *Journal of Graphic Novels and Comics*, 1–19.
- Cara, T. (2014–2015.) „Manifest dade 1918”. У Tristan Tzara: Devičanski mikrob. Sedam manifesta dade i drugi tekstovi o dadi, Beograd: Anarhija / Blok 45, 17–28.
- Denegri, J. 2001. „Clement Greenberg i kritika kontinuiteta američkog apstraktnog ekspresionizma i postslikarske apstrakcije”. У Ugren, D. (ur.) 2001. „Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza”, Novi Sad: Projekat 11–15, 76–78.
- Despotović, J. 1996. „Trijumf novog”, *Vreme*, Beograd, 24. VIII 1996, str. 48
- Dimitrijević, V. и Pejić, J. 1993. Efikasnost sankcija Ujedinjenih nacija protiv Jugoslavije, *Anali Pravnog fakulteta u Beogradu*, godina XXI, br. 5, septembar–oktobar 1993, 485–620.
- Đukić, P. 2018. „Ekonomska politika, sankcije i hiperinflacija: Pouke iz haosa”, у Đukić, Đ и Živković, A. (ur.) 2018. Prilozi za privrednu istoriju Jugoslavije i Srbije: hiperinflacija i posthiperinflacija. Beograd: Centar za izdavačku delatnost Ekonomskog fakulteta u Beogradu, 99–87.
- Đurić, U. и Markuš, S. 2005. „Manifest autonomizma”, Pančevo: Savremena galerija Centra za kulturu „Olga Petrov”.
- Erić, Ž. 1996. „Mogućnost pomaka od formalnog nivoa rada?”. У Sretenović, D. (yp.) 1996. II Jugoslovenski likovni bijenale mladih, katalog izložbe. Vršac: Umetnička radionica „Aurora”, i Narodni muzej, Vršac, 23–28.
- Hirsch, M. “Editor’s Column: Collateral Damage”, *PMLA* 119.5 (2004), 1209–1215.
- Kovačević, Ž. 1993. „Mir nije bez šansi”, *Republika* br. 66, godina peta, 15–30. april 1993, преузето из: Kovačević, Ž. Srbija i svet: Između arogancije i poniznosti. 2004. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 21–23.
- Merenik, L. 1994. Nenaslovljen tekst. *Zlatno oko* br. 1, Novi Sad–Vršac, septembar 1994, str. 65.
- Merenik, L. “No wave 1992–1995”. 1996. У Sretenović, D. (yp.) *Art in Yugoslavia 1992–1995*, Radio B92, Beograd 1996, без пагинације.
- Milenković, N. 2013. *Strategije ekscesa ili ko se žuri uleti mu* Đurić. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Perloff, M. 1986. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Puchner, M. 2005. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Purešević, D. 1996. (Bez naslova). У Radosavljević, D. (yp.) 1996. *Pogled na zid 1994–1996. Umetnici i kritičari*. Beograd, Radio B92.
- Sretenović, D. 1994. Nenaslovljen tekst. *Zlatno oko* br. 1, Novi Sad – Vršac, septembar 1994, str. 67
- Sretenović, D. 1996. „Umetnost u zatvorenom društvu”. У Sretenović, D. (yp.) *Art in Yugoslavia 1992–1995*, Radio B92, Beograd 1996, без пагинације.
- Stepanov, S. 1996. „Bijenale mladih”. У Sretenović, D. (yp.) 1996. II Jugoslovenski likovni bijenale mladih, katalog izložbe. Vršac: Umetnička radionica „Aurora”, i Narodni muzej, Vršac, 6–9.
- Tolić, J. 1996. „Intro-ekstroverzija umetnosti”. У Sretenović, D. (yp.) 1996. II Jugoslovenski likovni bijenale mladih, katalog izložbe. Vršac: Umetnička radionica „Aurora” i Narodni muzej, Vršac, 10–15.
- Vuković, S. 1996. „Dominacija forme”. У Sretenović, D. (yp.) 1996. II Jugoslovenski likovni bijenale mladih, katalog izložbe. Vršac: Umetnička radionica „Aurora” i Narodni muzej, Vršac, 16–22.
- Vuković, S. 1998. „Lični umetnički eksperiment”. У Đurić, U. 1998. *Radovi/ Works: 1989–1997*, autorsko izdanje, Beograd 1998, str. 4–29.
- Whitlock, G. 2006. “Autographics: The Seeing ‘I’ of the Comics”, *MFS Modern Fiction Studies*, Johns Hopkins University Press, Volume 52 number 4, Winter 2006, 965–979.
- Vervaet, S. 2011. “A Different Kind of War Story: Aleksandar Zograf's Regards from Serbia and Tomaž Lavrič's Bosnian Fables”. *Slavic and East European Journal*, Volume 55, No. 2, summer 2011, 161–187.





MOŽDA SE  
NEŠTO DO-  
GODILO  
ŽIŽEKU?..



ЗАБАВНИ ЛИСТ У СТРИПУ

**МИКА МИШ**



**ФАНТОМ**

ПОЧИЊЕ У ОВОМ БРОЈУ

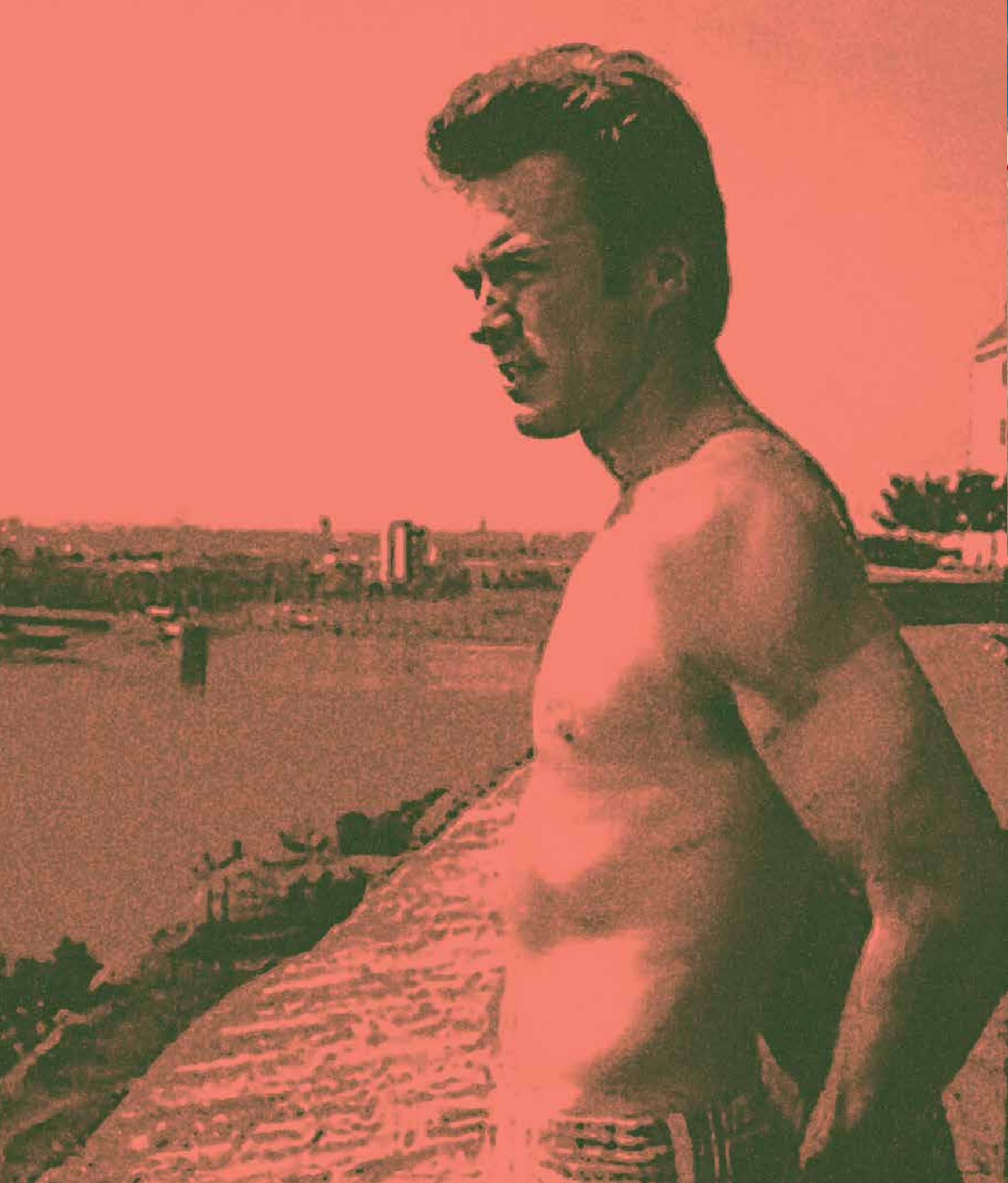
**ТРИ ДЕЦЕНИЈЕ  
НАКОН  
ОБЈАВЉИВАЊА  
МАНИФЕСТА:  
АУТОНОМИЗАМ  
САДА И ОВДЕ,  
2024.**

СТЕВАН ВУКОВИЋ



Фебруара и марта 2024, док је припреман каталог изложбе *Аутономизам сада и овде*, која је имала за циљ преиспитивање новијих сегмената уметничког рада Уроша Ђурића у односу на ставове које је са Стеваном Маркушом изнео у *Манифесту аутономизма* 1994. године, ратови су се водили у Украјини, у Појасу Газе и на Црвеном мору, са економским последицама на светском тржишту. Европска унија је Русији наметнула већ тринаести пакет економских санкција, које су спровођене још од фебруара 2022, а којима је Србија и даље избегавала да се придружи. Петицију да се павиљону Израела ускрати учешће на 60. Бијеналу у Венецији, одбила је крајем фебруара управа Бијенала, док Русија, која га је 2022. сама отказала, ове године учешће није ни најавила те ће по други пут тај павиљон остати празан. Украјинских уметника ће бити чак у више селекција, а палестински уметници се још надају различитим колатералним догађајима у току изложбе, за које подршку добијају на многим јавним протестима који се одвијају и у музејима и галеријама.

У Србији је током претходних деценија развијена култура протеста, док уметници у принципу у њој учествују у знатном броју, макар у пропорцији спрема других струка. И локално се пишу петиције, и користе се средства јавне комуникације, која су уметницима и другим актерима у пољу уметности можда чак нешто лакше доступна него другим струкама, и то да се поставе и статусна питања и питања етике одговорности јавних личности, а стручна удружења су све активнија по тим, а и многим



другим политичким питањима. Од пуког бунта и негације затеченог стања дошло се до диверсификованих стратегија и тактика утицаја на општу јавност и институције система, те су се развиле и специфичне врсте институционалног активизма. Тако се и нагласак деловања померио од „мноштва паралелних реалности“ ка „сада и овде“. Управо ту синтагму, „сада и овде“, Урош Ђурић је преузео из наслова текста Ђорђа Јовановића објављеног у првом броју часописа *Надреализам данас и овде* (Јовановић 1931, 11) у Београду 1931. године. Ова синтагма настала је међу групом уметника надреали-

ста верних авангардистичким принципима, али уведеним у ток кретања марксистичке дијалектике. Били су уверени да је „дијалектичко кретање дадаизма, преображење дадаистичке негације у дијалектичку синтезу, изједначавање дадаизма у свом развоју са самом дијалектиком, могло једино значити ништење самог тог знака, то јест уништење самог дадаизма.“ (Поповић и Ристић 1931, 35) То је укључивало и зенитизам, који су сматрали за један од изданака дадаистичког начина мишљења.

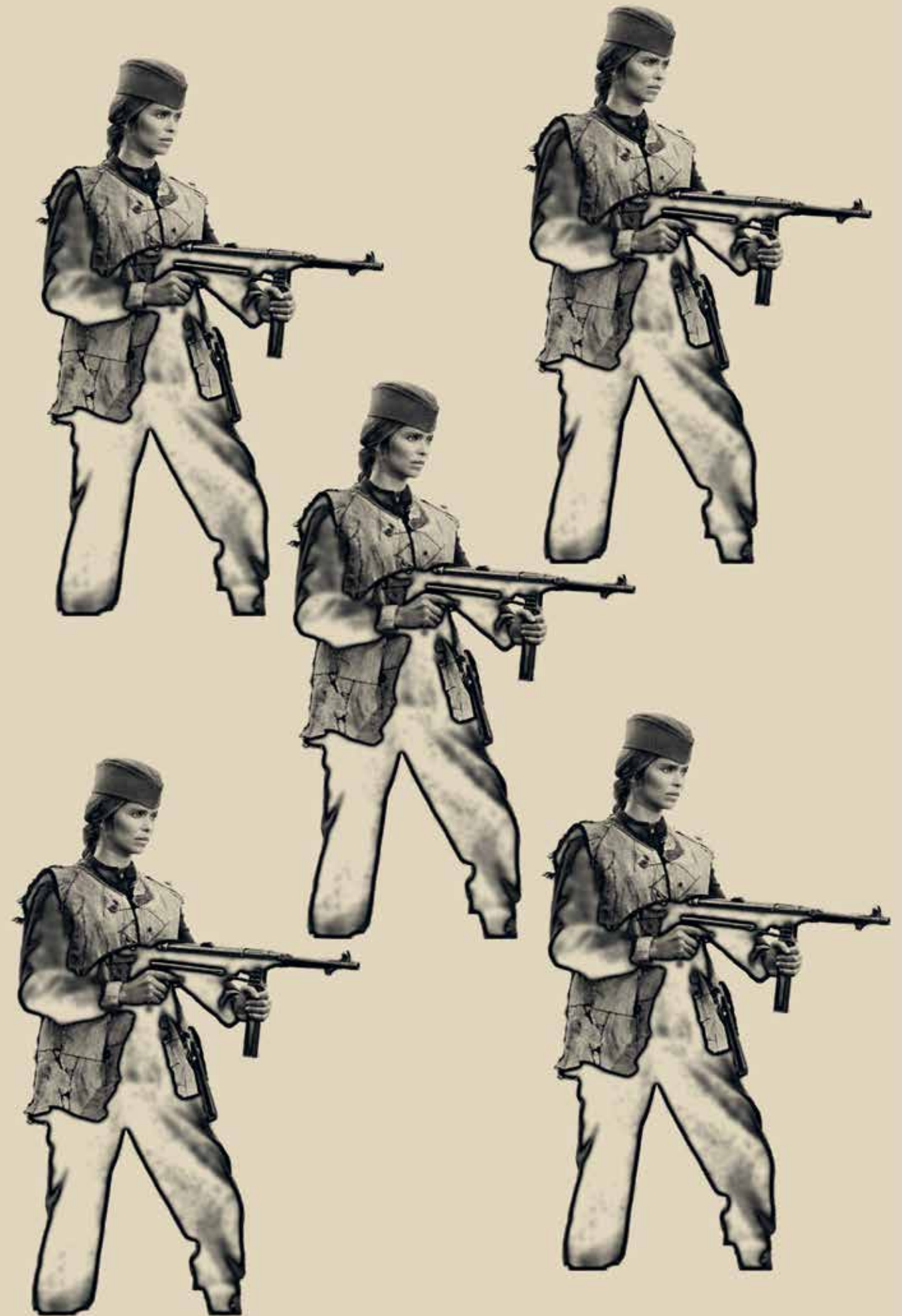
У корпусу авангарди на који Урош Ђурић реферише у свом

раду у локалном, југословенском контексту у првој половини прошлог века, деловали су: „експресионизам, суматраизам, космизам, светокретизам, зенитизам, дадаизам, хипнизам, конструктивизам и надреализам“, и то у оквиру „периодике као језгра окупљања, продукције и дисеминације авангардног „певања и мишљења“ (*Пламен*, Загреб, 1919; *Светокрет*, Љубљана, 1921; *Трије лабодје* (*Trije labodje*), Ново Место, 1921; *Зенит*, Загреб и Београд, 1921–1926; *Дада танк*, *Дада џез* (*Dada jazz*) и *Дада јок*, Загреб, 1922; *Ћт*, Нови Сад, 1922–1925; *Хипнос*, Београд, 1922–1923; *Мисао*,

и то у време уредниковања Ранка Младеновића, Београд, 1922–1923; *Рдечи пилот (Rdeči pilot)*, Љубљана, 1922; *Путеви*, Београд, 1922–1924; *Црно на бело*, Београд, 1924; *Сведочанства*, Београд, 1924–1925; *Нови одер*, Љубљана, 1925; *Бела ревија*, Београд, 1925; *Вечност*, Београд, 1926; *Танк*, Љубљана, 1927; *50 у Европи*, Београд, 1928–1929, *Трагови*,

Београд, 1929; *L'impossible*, Београд, 1930, *Надреализам данас и овде*, Београд, 1931–1932.)" (Сретенковић 2020, 80) Па, шта ту издваја баш надреализам, или, у прецизнијем смислу, ставове о уметности изнесене у часопису *Надреализам данас и овде*, као место могућег утемељења парадигме уметности која би била важећа још и данас, и то за

уметност која би се држала придева „аутономистичка“? То су свакако револт, непристајање и непомиреност, али првенствено одбијање постојања било какве идеалности, која би се као „треба“ супротставила оном „јесте“ неке стварности, јер, како су ту Давичо, Костић и Матић одредили „увек само једна стварност противставља се







другој стварности, иако су везане истом људском материјом, и у томе лежи сва непомирност морала, који проистиче из тог противстављања, где се сукобљавају, у ствари, два система односа и живљења". (Давичо, Костић и Матић 1931, 2) Међу тим стварностима место налази и пројекција „једне могуће стварности одвојене како од реалног света тако и од саме уметности, у којој ће фантастика и конкретни догађаји, стварни и измишљени ликови или предмети, историјски стилови и правци, идеје, назнаке, симболи и представе несметано функционисати". То је стварност

у којој, по Манифесту аутономизма, уметник постаје присутан као „лик на слици”.

Бранислава Анђелковић и Бранислав Димитријевић су у каталогу изложбе *О нормалности*, скицирајући слику уметности у Србији деведесетих година прошлог века, нагласили да „упис уметничког субјекта у поље слике” у раду Уроша Ђурића и Стевана Маркуша представља „церемонију визуелног истеривања жеља, фантазија и опсесија као текстуалних предлогака за конфигурацију (не)могућег уписа уметника у сам свет”, при чему су „Ђурићеви фикционални светови директно

изведени из популарне културе и властитог искуства (глумца, музичара, радио-водителја, градског 'лика') и уметника портретишу као протободлеровског јунака фантазијског сценарија, као 'друго лице' које заступнички оснажује његов Его”, док се Маркуш „у својим сликама без назива појављује као 'треће лице', као фрагилна и интровертна фигура која насељава загонетна и покаткад фантазмагорична станишта у којима ни један елемент не може добити јасно значење и разрешити се за посматрача”. (Анђелковић и Димитријевић 2005, 154) Надаље, у објашњењу поступка градње

визуелног наратива у радovima Ђурића и Маркуша, у које је лик уметника укључен у виду аутопортрета, Никола Дедић ће искористити и веома специфичну језичку формулацију, именујући то као „стављање ауторског субјекта / лика у средиште уметничког имагинаријума” (Дедић 2009, 234). Тај имагинаријум, у својој изузетости из доминантне симболичке структуре, омогућава поље индивидуалне слободе, у коме се постојеће друштвене хијерархије не морају поштовати, баш као ни начини дистрибуције друштвених улога који су већ натурализовани, и који се узимају здраво за

готово. Тако се мото београдских надреалиста, „разарања класике, класификација и класа” (Ристић 1983, 241) остварује на веома духовит начин, постављањем ликова са београдске урбане сцене у улоге суперхероја, и сопствених ликова у улоге класика на сликама: „Два највећа српска сликара у бришућем лету”, и „Беспредметни аутономизам: Убиство или два највећа српска сликара умирена својом величином”.

По Халу Фостеру „авангардни рад никада није историјски ефективан или у потпуности значајан у својим иницијалним моментима”, и то зато

што ствара „рупу у симболичком поретку свог времена које није припремљено на њега, не може да га прими, бар не одмах, бар не без структуралне промене”. (Фостер 1996, 96) Негаторски, нихилистички и агонистички потенцијали историјских авангарди доводили су у питање претходну историју уметности, уметнички систем, а по Биргеру и институцију уметности као такву, при чему је он под институцијом подразумевао „уметнички производни и дистрибутивни апарат, као и владајуће представе о уметности које у једној епохи суштински одређују рецепцију дела” (Биргер 1998,







33). Углавном су тек неоавангарде потврдиле статус авангарди као уметничких пракси конститутивних за поље уметности у каквом су оне деловале, али, за то време њихов антагонистички потенцијал већ је постао рекупериран и интегрисан у капиталистичку економију и масовну културу. По Лику Ферију „побуна је постала поступак, реторичка критика, преступ – церемонија”, а „негација је престала да буде стваралачка” (Фери 2001, 193). Тако је, на прилично апсурдан начин, наслеђе авангарде интегрисано у доминантне парадигме уметности, али са исходом који га је чинио безопасним за систем вредности који је некада доводио у питање. Већ је Тристан Цара давао упутства за брзо и лако писање авангардистичких манифеста, којима се свако зачас могао легитимисати: „да би се написао манифест треба хтети: А, Б, Ц, грмети против 1, 2, 3, пасти у ватру и набрусити крила да би се покорила и расејала сва та мала и велика а, б, ц, иступити, викати, псовати, низати прозу у облику апсолутног, неопозивога доказа”. (Цара 2014-2015, 17)

Уметници који се враћају наслеђу авангарди, ако тај чин није само пуко референцирање свог рада ради лакшег пласмана, или трошење симболичког капитала тих покрета ради самопозиционирања на уметничкој сцени данас, углавном то раде да би својом радикалном имагинацијом испунили поменуто „рупу у симболичком поретку”, и деловали на разградњи установљених каноана. Притом је концепт „радикалне имагинације”, каквим га је одредио Корнелијус Касторијадис,

један од оснивача групе Социјализам или варварство, који је у свом каснијем опусу „борбу за социјализам” заменио „борбом за аутономију” последњих година све више почео да улази у оперативни вокабулар и активиста и уметника са друштвеном свешћу. Тако је и група аутора, сачињена од академског истраживача, активисте и аналитичара медија, пре две године издала заједнички писану књигу под називом *Касторијадис и аутономија у двадесет првом веку*. У уводу су поновили гест којим је основан часопис *Социјализам или варварство*, и одредили да је тренутак у коме се обраћају читаоцу „пресудан” за „избор аутономије уместо све дубљег варварства наших времена” (Schismenos et al. 2022, 3). Као главни аргумент за то, поред еколошке кризе и растућег расизма навели су „повлачење у конформизам”, чији је симптом затварање хоризонта имагинације на видокруг доминантне идеологије, са последицом да је „лакше замислити крај света него крај капитализма” (Fisher 2010, 3), што је теза приписивана Џејмсону и Жижеку, коју је у књигу преточио Марк Фишер.

„Ургентно да се радикално друштвено имагинарно активира на начин који превазилази доминантна, хетерономна, друштвена имагинарна означавања” (Schismenos et al. 2022, 21), писали су аутори књиге о Касторијадису, наглашавајући притом да, по Касторијадисовим тезама, „револт, побуна и револуција могу да се десе унутар сваке сфере друштвеног живота, не само у економској”. (Исто) Такав став у великој мери оснажује уметнике,



пружајући им легитимitet да своје друштвено и политичко деловање спроводе својим уметничким, а не само активистичким типом ангажмана. По Касторијадису савремена уметност има као смисао постојања да континуирано „преиспитује (друштвена) значења, тако како се она успостављају и да ствара друге нове форме за њих”. (Castoriadis 1997b, 345) Касторијадис, надаље, повезује друге нове форме, друге нове

норме и друге нове законитости и законе, који у том бесконачном следу промене једино могу да гарантују и друштву и појединцу аутономију. То се све постиже радом радикалне имагинације, кроз „стални флуks значења и стално изналажење форми за тај хаос у појединцу и друштву.” (Исто, 343) Па ипак, јасно је да капитализам прожима свет уметности и „многи од најуспешнијих уметника преузели су одређе-

не капиталистичке начине деловања или, могли бисмо чак да кажемо, уметници су од капиталиста научили како да воде своје атеље, користе маркетинг, производе радове ефикасније, и широк опсег других техника”, писао је Дејв Бич о начину производње у области уметности. (Veech 2015, 11) То ипак не значи да бавити се уметношћу нужно значи бити послушни слуга капитала, јер „многе праксе и облици размене у оквиру







капитализма нису баш капиталистичке у стриктном смислу акумулације добара”, те је чињеница да је данас „уметност увезана са капитализмом не значи да је сведена на капиталистички начин производње”. (Исто, 28) То је што се тиче производње, а што се тиче дистрибуције, Николас Браун тврди да „једино ако уведемо институцију уметности – друштвену

машину која укључује праксе које сматрамо спонтаним, као што је интерпретација, и организација институција попут музеја, стручних часописа, академских одељења – може уметност да потврди своју аутономију”. (Brown 2019, 37) Надаље, ако те институције одредимо на начин на који то чини Касторијадис, као „друштвено санкционисане симболичке мреже у

оквиру којих се комбинују функционална и имагинарна компонента” (Castoriadis 1998, 132) врло лако можемо да утврдимо да су оне подложне деловању радикалне имагинације. Њу Касторијадис одређује као „стални ток представа, афеката и интенције које нису подложне одређености” (Castoriadis 1998, 274), и разликује се по потенцијалу инвентивности

и производње нових типова форми и значења од „секундарне”, која је само „једноставна, имитативна, репродуктивна и/или комбинаторна” (Tovar-Restrepo 2012, 35)

По Касторијадису политика се на друштвеном плану може одредити и као „стварање институција које, када их индивидуе интернализују, омогућавају њихово досе-

зање индивидуалне аутономије”. (Castoriadis 1991, 173) Институције уметности, а посебно институције у којима се образују уметници требало би да буду управо такве, попут машина за стварање аутономних особа са израженом моћи радикалне имагинације. На индивидуалном плану, тај пројекат би био фокусиран на разотуђење појединца, то јест ослобађање од подвргну-

тости „институционализоване хетерономије” (Castoriadis 1975, 152), и досезања аутономије као самозакондавства (Castoriadis 1991, 164), или, како то стоји у Манифесту аутономизма, до личног принципа и „поковања својим властитим законима”.



#### Коришћена литература:

- Anđelković, B. и Dimitrijević, B. 2005. „Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost”. U Anđelković et al. 2005. *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 9–130.
- Beech, D. 2015. *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Chicago: Haymarket.
- Brown, N. 2019. *Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Castoriadis C. 1975. An Interview With C. Castoriadis Telos, March 20, 1975, 131–155.
- Castoriadis, C. 1991. “Power, Politics, Autonomy”. In Curtis, D. A. (ed.) *Philosophy, Politics, Autonomy: Essays in Political Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 143 – 174.
- Castoriadis, C. 1997. “Psychoanalysis and Politics”. In Curtis, D. A. (ed.) 1997. *The Castoriadis Reader*. Oxford: Blackwell, 349–360.
- Castoriadis, C. 1997b. “Culture in a Democratic Society” In Curtis, D. A. (ed.) 1997. *The Castoriadis Reader*. Oxford: Blackwell, 338–348.
- Castoriadis, C. 1998. *The Imaginary Institution of Society*. Oxford and Cambridge, Mass: Polity and MIT Press.
- Birger, P. 1988. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga.
- Davičo, O., Kostić, Đ. i Matić, D. 1931. „Deklanširanje morala”. *U Nadrealizam danas i ovde*, godina prva, broj jedan, jun 1931, 1–6.
- Dedić, N. 2009. *Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu*. Beograd i Novi Sad: Prodajna galerija Beograd i Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Feri, L. 2001. *Homo Aestheticus: otkriće ukusa u demokratskom dobu*. Novi Sad – Sremski Karlovci: Knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001.
- Fisher, M. 2010. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Winchester, UK: Zero Books.
- Foster H. 1996. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of Century*. Massachusetts, London, and Cambridge: The MIT Press
- Jovanović, Đ. 1931. „Sada i ovde”. *U Nadrealizam danas i ovde*, godina prva, broj jedan, jun 1931, 11–15.
- Klooger, J. 2011. *From Nothing: Castoriadis and the Concept of Creation*, *Critical Horizons*, 12:1, 29–47.
- Popović, K. и Ristić, M. 1931. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Ristić, M: „Koje su pobude i kakvi su uspesi školske filozofije”. *U Tešić, G: Zli volšebnici – polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*, Beograd i Novi Sad: Slovo ljubve – Beogradska knjiga, 1983, drugi tom, str. 241.
- Schismenos, A., Ioannou, N. and Spannos, C. 2022. *Castoriadis and Autonomy in the Twenty-first Century*. London: Bloomsbury Publishing.
- Sretenović, D. 2020. *Crveni horizont. Avangarda i revolucija u Jugoslaviji 1919–1932*. Novi Sad: Centar za nove medije\_kuda.org.
- Tovar-Restrepo, M. 2012. *Castoriadis, Foucault, and Autonomy: New Approaches to Subjectivity, Society, and Social Change*. London and New York: Continuum.



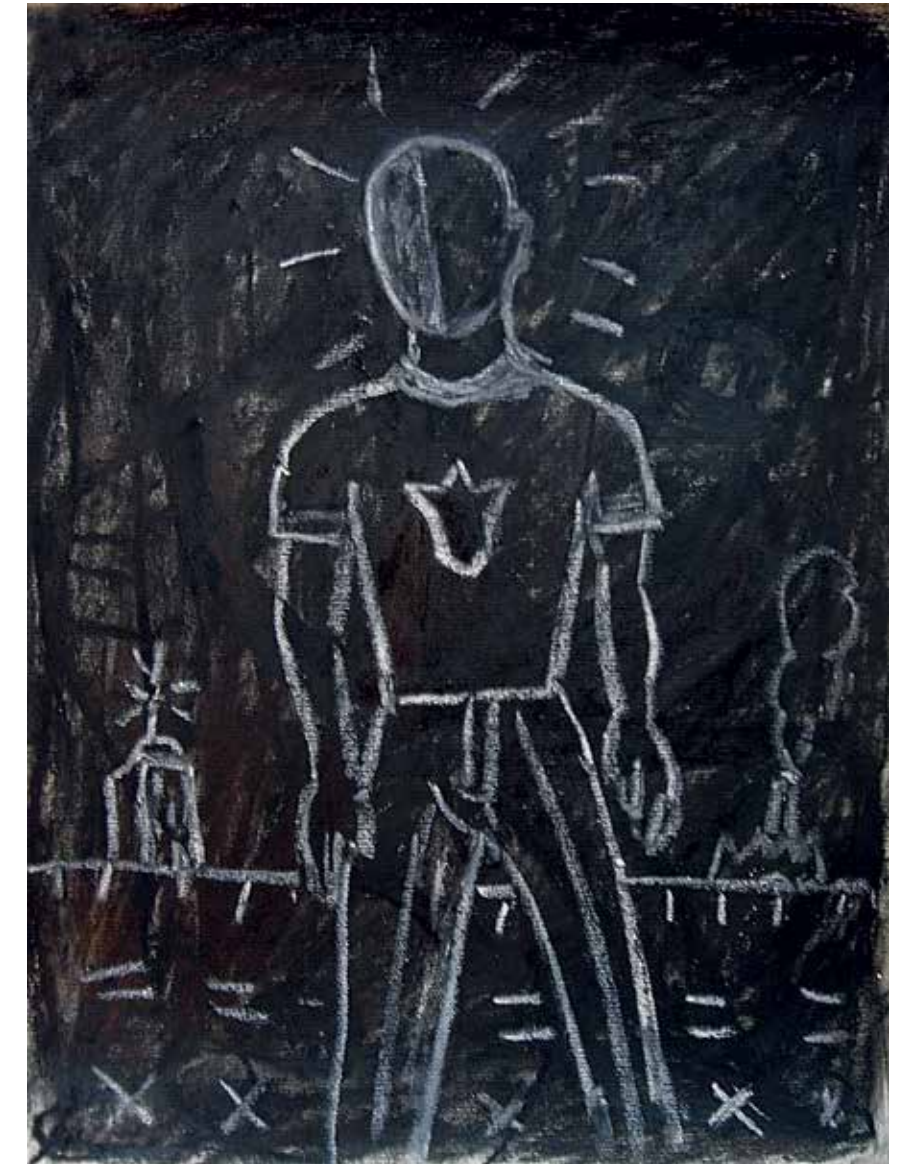


# THE CONTEXTS OF THE ORIGIN OF THE AUTONOMISM MANIFESTO, 1994

STEVAN VUKOVIĆ



In February and March of 1994, when the Manifest of Autonomism was made, the state union of Serbia and Montenegro called the Federal Republic of Yugoslavia successfully implemented a new monetary restructuring program that would lead the local economy out of the worst inflation on record in the region, while the Washington agreement - signed by Croatia, the Croatian Republic of Herzeg-Bosnia, and the Republic of Bosnia and Herzegovina - started paving the way toward the Dayton Agreement, signed in 1995, that put a stop on the wars and acted as a guarantee of peace in former Yugoslavia. In specific numbers, the inflation between 21 December 1993 and 24 January 1994 was 'over 7 billion %', whereas the overall price growth from 24 January to the end of the year - during the implementation of the program - amounted to 'only 0.3%' (Đukić 2018, 75). The causes for inflation could be found in the wartime economy and the economic and other sanctions that were imposed on the Federal Republic of Yugoslavia by the United Nations Security Council on 30 May 1992 as a reaction on the FRY's interference in the civil war in Bosnia and Herzegovina that started on 7 April 1992, and the lack of implementation of Resolution 752 that ordered the Yugoslav Army retreat from the Republic of Bosnia and Herzegovina. These were not cancelled until the UNSC Resolution 1074, that was adopted on 1 October 1996.



A number of internationally relevant experts wrote about the impact of sanctions on the economic and political situation in the country, and so Vojin Dimitrijević and Jelena Pejić quoted an opinion by Darko Džunić, the director of the Belgrade-based Economic Institute "if the West intended to punish us for our political leadership by destroying our economy, the sanctions were a success", however, "if their goal was to facilitate a multi-party centrist

democracy, then they were counterproductive" (Dimitrijević and Pejić, 1993, 509). Some even believed they were just some form of warning preceding a possible foreign military intervention, as did Živorad Kovačević, who warned in April 1993 that a "grave mistake can be made if, instead of hard realism and a cold-headed assessment of the situation, we revert to one of our illusions, such as 'we are resilient and sanctions can not harm us'",





(Kovačević, 1993, 22). However, the most impactful testimony of their effect on the common man, citizen, and a sensitive artist, was offered by a 1994 comic book by Saša Rakezić, AKA Aleksandar Zograf, "Life Under Sanctions" (*Život pod sankcijama*), that reached global distribution in the same year and was noted in many comic book conferences. The comics were reprinted in a vast number of anthologies and rehashed in several editions dedicated to his opus. In an analysis and

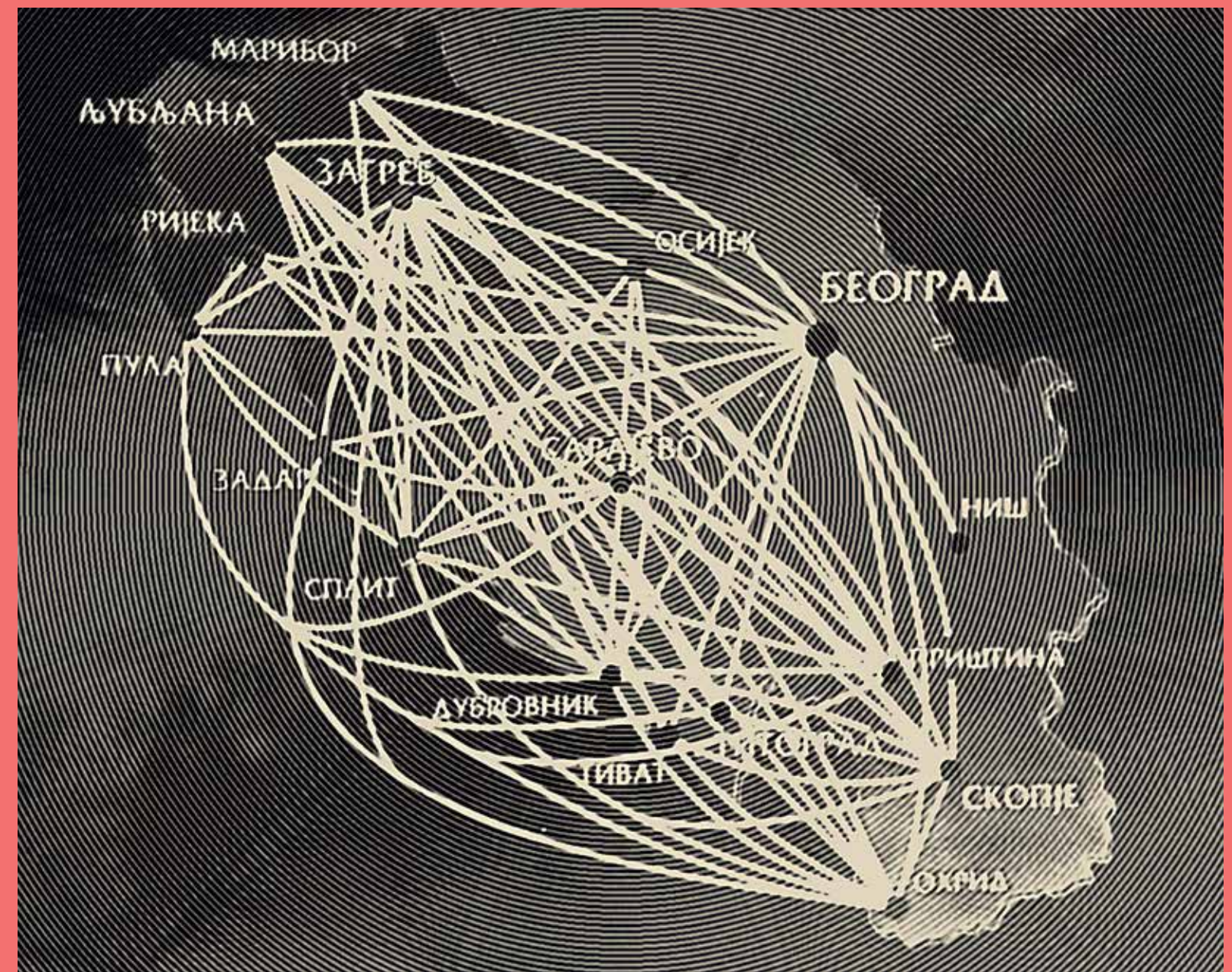
interpretation of one of these units under the title "Regards from Serbia", published by Top Shelf Productions from Marietta, Georgia, University of Texas at Austin professor Vlad Beronja wrote that "the combination of surreal visions and documentary reporting made possible by Zograf's graphic diary in the underground genre of autobiographical comics has resulted in a counter-archive of everyday life in Serbia during the 1990s and beyond." He does this by representing "the collective

fantasies and interior life of a political collective in times of catastrophic history" (Beronja, 2020, 17). Concurrently, he takes a strip that "stages the act of drawing precisely as a political act" (Beronja, 2020, 5) as a meta-image of his work.

Uroš Đurić appeared in this comic strip as a character from the circle of Zograf's closest friends, interpreting the experience of living in Serbia and Yugoslavia at the time, through a personal story illustrated







by Zograf. Later on, Đurić will include some of these pages into his pieces through scene reclamation, as he did with a photograph of the performance by members of Gorgona, or Kojja's *Disciplina kičme* LP design, or a negative of Duchamp's star-shaped haircut. At the time he was writing the manifesto, as well as later, in the course of his cooperation with Elke Kristufek,

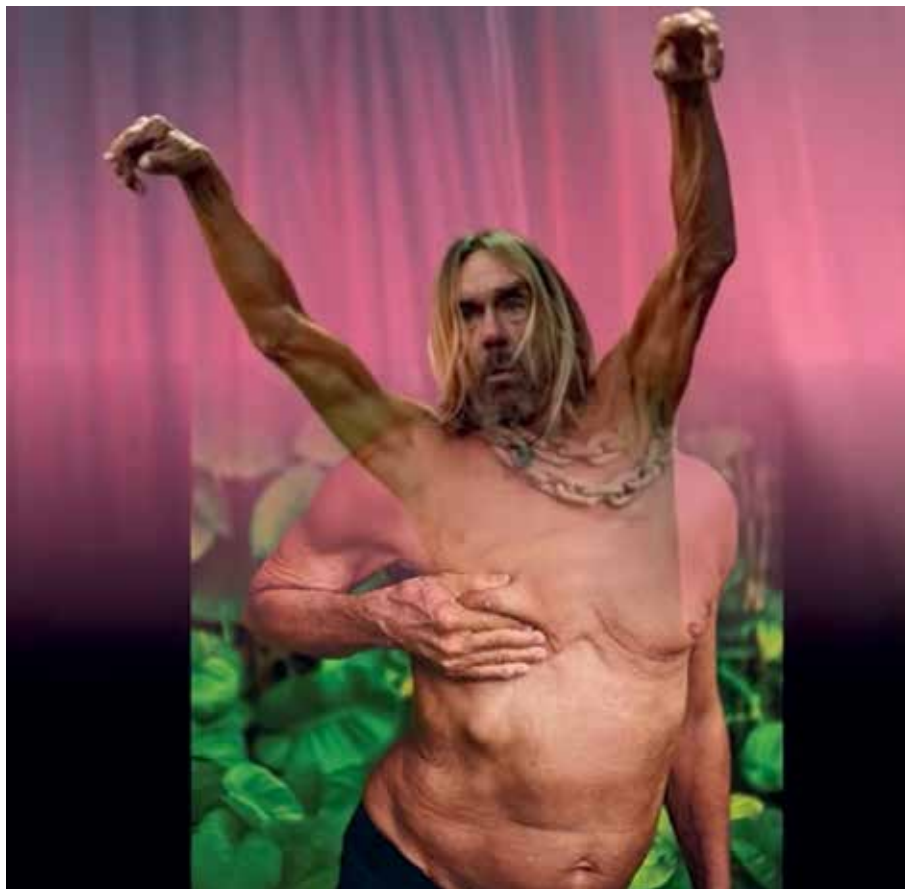
Đurić's work showed elements of autographics, a procedure Gillian Whitlock named so in his interpretation of comic book narration, connecting it with authors who used their own image as narrators of stories with autobiographic backgrounds (Whitlock 2006, 966). Stijn Vervaeet used the analysis of this act to interpret the works of Zograf and Tomaž Lavrič who depict-

ed the Yugoslav wars of the nineties, and also used Hirsch's theory of "visual-verbal binocularity" (Vervaeet, 2011, 171). She asks us to "read back and forth between images and words... [revealing] the visuality and thus the materiality of words and the discursivity and narrativity of images" (Hirsch 2004, 1213). However, unlike the authors who were in the immediate focus



of Whitlock's investigation, in Đurić's work self-historicization goes with a dose of self-ironization. These are strategies that - according to Milenković - Uroš applies consistently", in a (conceptual) act of "projecting the personality as a mediator of ideas" (Milenković 2013, 12).

In his further interpretation of both autonomists' positions as defined by the Manifesto, Milenković continues that "instead of the position of the artist dependant on the context embedded in his art by curators, gallery owners and other stakeholders in the (non/existing) art-system - autonomists construct their own art context)" (Milenković 2013, 8). The two autonomists' implicit interlocutor whose theses were being questioned was Jerko Denegri, art historian and professor of modern art at the Art History Department with the Belgrade Faculty of Philosophy, specifically his interpretation of Markuš's work in the book "Fragments: Sixties - Nineties: Artists from Vojvodina", then recently published by Novi Sad-based *Prometej*, that they believed to be highly competent, but overly schematic. A symposium organised just several months later within the First Youth Biennial in Vršac, that emerged based on the need to compensate for the Rijeka Youth Biennial, which was discontinued due to the war, brought them additional validation for putting up fences against the critical and art-history discourses prevalent at the time. The discussion for and against the motto *Modernism after Post-Modernism*, a pivotal



point of the symposium, meant absolutely nothing to the autonomists, i.e. it seemed to be taking a direction opposite to what they had been doing, thinking about and aspiring to. However, at the same conference, Lidija Merenik very clearly presented her claim that “with the heterogeneity of its approaches and languages, subjectivity of its choices, diversity and complexity of its codes, contemporary art almost has no points of contact with the thesis on the existence of Modernism after Post-Modernism” (Merenik, 1994, 65), and Dejan Sretenović closed his presentation with the thesis that “looking up to art itself, critique must bid both modernism and post-modernism farewell”

(Sretenović, 1994, 67), but they failed to offer a discursive platform that would provide artists who were taking their first steps towards professionalism with an adequate underpinning for their practices. This will be done only later through developing the concept of “active escapism” (Merenik 1996, no pagination), and “art in a closed society” (Sretenović 1996, n.p.) that will be developed in annual Soros Centre for Contemporary Art Belgrade exhibitions, and at the “On Normality” exhibition at the MoCAB.

Two years later, in a text in *Vreme* magazine, Jovan Despotović succinctly summarized the genealogy of the thesis that

originated the conflict among critics. Seemingly, it was originally posited by Tomaž Brejc in an eponymous text (“Modernism after Post-Modernism?”), published in the Belgrade “Moment” magazine, issue 11/12, 1988. Then Jerko Denegri took it, but without the question mark, i.e. not as a suggestion but as a claim, and proposed it to be the title of the new paradigm in Serbian art in a foreword to the catalogue of the 1994 First Youth Biennial in Vršac, where he emphasized the “priority of form in art of the nineties.” This utterly polarised the speakers and so Lidija Merenik, Dejan Sretenović, Marina Martić, and others found themselves on the side criticising this phrase, and Miško Šuvaković, Sava Stepanov, and Jerko Denegri himself were defending it (Despotović 1996, 48). Subsequently, during the same year, as Despotović wrote the summary of the debate, Sava Stepanov continued propagating Denegri’s thesis in the catalogue to the Second Youth Biennial, claiming how “subjectivism and the interest for content and iconographic representation” waned during the nineties, how “subjectivist positions were replaced by a rationalist relationship to world and art”, and that “aniconic creations in art and sculpture, mostly geometric and constructivist in character, were emerging” (Stepanov, 1996, 7). Three of four curators of the Biennial highlighted the correction of his theses in the case of Uroš Đurić, who will take one of the prizes at the same event. Jadranka wrote the following



about Đurić’s work: “placing the classic motif of the self-portrait in a landscape environment and in a relation to other painted characters (portraits), real or fictitious, conceptual processing of most diverse elements and motifs from classical and his-

torically avantgarde art, Đurić opens up a complicated world of feelings and personal experience of art - that he includes himself into - before the spectator” (Tolić, 1996, 14). Among other things, Stevan Vuković, also wrote that Đurić’s work

“showed a well-built conceptual schematic, a strategy of using tradition, its privatisation, monumentalising personal experiences and legitimising personal myths through historically proffered forms and schemata” (Vuković, 1996, 20). Zoran Erić



## fionabannerakathevanitypress liked your post. 8h



wrote that “Đurić introduced and deconstructed Malevich’s suprematism in the context of projecting personal fascinations and myths, which renders a painting into a field of interlacing and intersectioning diachronic and synchronic streams of art, milestones of historical avant-garde and comic books and the world of popular culture” (Erić, 1996, 28).

In his text, Stepanov - referencing Filiberto Mena - invoked the “art’s right to its own autonomy” not with the aim of isolating itself, but rather to proffer its own model to other knowledge and practice” (Stepanov, 1996, 7) and even quoted that most of the artists exhibiting at the exhibition (1996) were “dedicated to art’s issues and autonomy” (Ibid, 8). The paradox of simultaneous use of the thesis on the autonomy of art in Stepanov, Denegri and Šuvaković, as well as in Đurić and Markuš, was highlighted by Dimitrijević and Anđelković in the catalogue to the exhibition “On Normality”. They wrote the following: “Đurić’s art, as well as the art of other protagonists of the Belgrade urban (underground) scene in the nineties was the only realistic alternative to the dominance of formalism, purity, and non-expressionism that was preferred by the most

influential critics”, and that it is consequentially, “interesting and almost paradoxical to have the concept of ‘autonomy’ - that was always in the subtext of the actions within the formalist or neo-modernist faction - unequivocally reappear through the mediation of Uroš Đurić” (Anđelković and Dimitrijević, 2005, 72). Resolving this paradox, or at least shedding light on its causes, requires the introduction of one of the supporting pillars of the thesis on “Modernism After Post-Modernism”, specifically a theory proposed by Clement Greenberg, where - in the version interpreted by Denegri - “there is no significant difference between the modernist ideal of autonomy of art and the avantgardist ideal of its social function”, and consequently no mutual “exclusion between the modernism-avantgarde phenomena and concepts” (Denegri, 2001, 76). In their understanding of autonomy, Uroš Đurić and Stevan Markuš turn to the avantgarde, embodied in Zenith and Malevich, and hence choose the form of a manifesto to declare their positions specifically in opposing modernist autonomy.

“I am writing a manifesto and there’s nothing I want, and yet I’m saying certain things, and in principle I am against

manifestos, as I am against principles” (Tzara, 2014-2015, 17-18), Tristan Tzara wrote in a manifesto that was published separately in 1918 as the Dada Manifesto, and then included in a book of manifestos, which was still quite unusual for its time, since they were written to be performed, published in the press and handed out as leaflets. Similar to the Zenitism or autonomism manifestos, Tzara’s manifesto is not project-focused. These are, in the words of Marjorie Perloff, a type of textual form, introducing a specific “mode of agonism, the voice of those who are contra” (Perloff, 1986, 82) and are therefore convenient to be used in formulating an “act of rejecting existing interpretations of his (Đurić’s, and even Markuš’s) work, especially those viewing it exclusively within an ‘urban iconography’ or a ‘return to figuration’” (Anđelković and Dimitrijević, 2005, 72). Contrary to such reduction to the mundane, already adopted and canonised, Uroš Đurić stated the following in a text by Danijela Purešević for the catalogue of ‘View to a Wall’: “nobody caught onto the point of my art. I use figuration like Duchamp used readymade. My use of figuration is ambiguous. And I am not a figurative painter. I am a pure conceptualist.” (Purešević, 1996, 24).

### Literature used:

- Anđelković, B. and Dimitrijević, B. 2005, *Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost* (Last Decade: Art, Society, Trauma and Normality) In Anđelković et al. 2005, *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001* (On Normality: Art in Serbia 1989-2001). Belgrade: Museum of Contemporary Art, 9 -130.
- Beronja, V. 2020, Twilight zones of history: Aleksandar Zograf’s Regards from Serbia and the Serbian alternative comics of the 1990s, *Journal of Graphic Novels and Comics*, 1- 19.
- Tzara, T (2014-2015) *Dada Manifesto 1918*. In Tristan Tzara: *Virgin microbe. Seven dada manifestos and other texts about dada*, Belgrade: Anarhija / Blok 45, 17-28.
- Denegri, J. 2001, *Clement Greenberg i kritika kontinuiteta američkog apstraktnog ekspresionizma i postslikarske apstrakcije* (Clement Greenberg and the Criticism of the Continuity between the American Abstract Expressionism and Post-Painterly Abstraction) In Ugren, D. (ed.) 2001, *Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontraverza* (Hiatuses of Modernism and Postmodernism. A Theoretical Controversy), Novi Sad: Projekat 11-15, 76 - 78.
- Despotović, J. 1996, *Trijumf novog* (Triumph of the New), *Vreme*, Belgrade, 24/8/1996, p. 48
- Dimitrijević, V. and Pejić, J. 1993, *Efikasnost sankcija Ujedinjenih Nacija protiv Jugoslavije* (Efficiency of the United Nations Sanctions against Yugoslavia), *Annals of the Belgrade Faculty of Law*, anno XLI, No. 5, September-October 1993, 485-620.
- Đukić, P. 2018, *Ekonomska politika, sankcije i hiperinflacija: Pouke iz haosa* (Economic Policy, Sanctions and Hyperinflation), in Đukić, Đ. and Živković, A. (ed.) 2018, *Prilozi za privrednu istoriju Jugoslavije i Srbije: hiperinflacija i posthiperinflacija* (Addendums to Economic History of Yugoslavia and Serbia: Hyperinflation and Post-Hyperinflation). Belgrade: Faculty of Economics Publishing Centre, 99 - 87.
- Đurić, U. and Markuš, S. 2005, *Manifest Autonomizma* (Autonomism Manifesto). Pančevo: Olga Petrov Culture Centre Contemporary Gallery.
- Erić, Z. 1996, *Mogućnost pomaka od formalnog nivoa rada?* (Possibilities of Moving Beyond Formal Levels of Work?). in Sretenović, D. (ed.) 1996. 2<sup>nd</sup> Yugoslav Youth Art Biennial, exhibition catalogue. Vršac: Aurora Art Workshop and the Vršac National Museum, 23 -28.
- Hirsch, M. Editor’s Column: Collateral Damage, *PMLA* 119.5 (2004), 1209 -1215.
- Kovačević, Ž. 1993, *Mir nije bez šansi* (Peace is Not Without Chances), *Republika* № 66, year 5, 15-30 April 1993, taken from: Kovačević, Ž., *Srbija i svet: Između arogancije i poniznosti* (Serbian and the World: Between Arrogance and Humility). 2004. Belgrade: Helsinki Committee for Human Rights in Serbia, 21 -23.
- Merenik, L. 1994, *Nenaslovljen tekst* (Untitled). *Zlatno oko* № 1, Novi Sad - Vršac, September 1994, p. 65.
- Merenik, L. 1996, No wave 1992-1995 in: Sretenović, D. (ed.) *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Radio B92, Belgrade 1996, no pagination.
- Milenković, N. 2013, *Strategije ekscesa ili ko se žuri uleti mu Đurić* (Strategies of Excess or A Quick Round of Đurić if You’re in a Hurry). Novi Sad: Vojvodina Museum of Contemporary Arts.
- Perloff, M. 1986, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Puchner, M. 2005, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Purešević, D. 1996, (Untitled). In Radosavljević, D. (ed.) 1996, *Pogled na zid 1994-1996. Umetnici i kritičari* (View to a Wall 1994-1996, Artists and Critics) Belgrade, Radio B92.
- Sretenović, D. 1994, Untitled. *Zlatno oko* № 1, Novi Sad - Vršac, September 1994, p. 67
- Sretenović, D. 1996, *Umetnost u zatvorenom društvu* (Art in a Closed Society) in: Sretenović, D. (ed.) *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Radio B92, Belgrade 1996, no pagination.
- Stepanov, S. 1996, *Bijenale mladih* (Youth Biennial) in Sretenović, D. (ed.) 1996, 2<sup>nd</sup> Yugoslav Youth Art Biennial, exhibition catalogue. Vršac: Aurora Art Workshop and the Vršac National Museum, 6 - 9.
- Tolić, J. 1996, *Intro-eskroverzija umetnosti* (Intro/Extroversion of Art) in Sretenović, D. (ed.) 1996, 2<sup>nd</sup> Yugoslav Youth Art Biennial, exhibition catalogue. Vršac: Aurora Art Workshop and the Vršac National Museum, 10 - 15.
- Vuković, S. 1996, *Dominacija forme* (Dominance of Form) in Sretenović, D. (ed.) 1996, 2<sup>nd</sup> Yugoslav Youth Art Biennial, exhibition catalogue. Vršac: Aurora Art Workshop and the Vršac National Museum, 16 - 22.
- Vuković, S. 1998, *Lični umetnički eksperiment* (Personal Art Experiment), in: Uroš Đurić, U. 1998, *Radovi/ Works: 1989–1997*, self-published, Belgrade 1998, p. 4–29.
- Whitlock, G. 2006, *Autographics: The Seeing “I” of the Comics*, *MFS Modern Fiction Studies*, Johns Hopkins University Press, Volume 52 № 4, Winter 2006, 965-979.
- Vervaeet, S. 2011, *A Different Kind of War Story: Aleksandar Zograf’s Regards from Serbia and Tomaž Lavrič’s Bosnian Fables*, *Slavic and East European Journal*, Volume 55, № 2, Summer 2011, 161 -187.





# THREE DECADES AFTER PUBLISHING THE MANIFESTO: AUTONOMISM HERE AND NOW, 2024



irwin.nsk liked your photo. 2h



STEVAN VUKOVIĆ





In February and March 2024, as the catalogue for the 'Autonomism Here and Now' exhibition - with its declared purpose of questioning newer segments of Uroš Đurić's work against the positions he expressed together with Stevan Markuš in the 1994 Autonomism Manifesto - was being prepared, wars were fought in Ukraine, in the Gaza strip and at the Red Sea, bringing their economic toll on the global market. The European Union imposed their thirteenth economic sanctions pack on Russia, introduced in February 2022, and Serbia still avoided joining it. In late February, the Venice Biennial administration rejected a petition to deny the Israel pavilion participation at the 60th Biennial, whereas Russia, that cancelled its own

participation in 2022, did not even announce it this year, and therefore that pavilion will remain empty for the second time. Ukrainian artists will be included in several selections, and Palestinian artists still look forward to various collateral events during the exhibition and are rallying support for them in many public protests taking place in museums and galleries.

Serbia developed a protest culture over the decades, with artists participating in it in droves, at least when compared to other professions. Local petitions are written and means of public communication utilised, as these are perhaps more easily accessible to artists and other stakeholders in art than

other professions; questions are raised concerning status, ethics of responsibility among celebrities, and professional associations are becoming increasingly active in these and many other political issues. Sheer protesting and denial of the current situation evolved into diversified strategies and tactics employed to impact the general public and institutions of the system, which also led to the development of specific types of institutional activism. Hence, the emphasis of action shifted from the 'multitude of parallel realities' to the 'here and now'. Uroš Đurić took the phrase 'here and now' from the title of a text written by Đorđe Jovanović, published in the first issue of the 'Surrealism Here and Now' magazine (*Nadreal-*





izam danas i ovde) in Belgrade in 1931 (Jovanović, 1931, 11). This phrase originated within the group of surrealist artists faithful to avant-gardist principles, but also initiated into the flows of Marxist dialectics. They were convinced that the 'dialectic movements of dada, the transformation of dadaist negation into a dialectic synthesis, the equalisation of dada in its development with dialectic itself, could only mean the nullification of the very sign, or the destruction of dadaism itself.' (Popović and Ristić, 1931, 35) This also included Zenitism, that they considered one of the offshoots of the dadaist ways of thinking.

The avant-garde Uroš Đurić referred to in his work in the local (Yugoslav) context in the first half of the previous century included the following: "Expressionism, Sumatraism, Cosmism, Svetokretism, Zenitism, Dadaism, Hipnism, Constructivism, and Surrealism", with periodicals at the core of the gathering, production and dissemination of avant-garde poetry and thought (*Plamen*, Zagreb, 1919; *Svetokret*, Ljubljana, 1921; *Trije labodje*, Novo Mesto, 1921; *Zenit*, Zagreb and Belgrade, 1921–1926; *Dada tank*, *Dada jazz* and *Dada jok*, Zagreb, 1922; *Út*, Novi Sad, 1922–1925; *Hipnos*, Belgrade, 1922–1923; *Misao* (Thought), at the time of Ranko Mladenović as editor, Belgrade, 1922–1923; *Rdeči pilot* (Red Pilot), Ljubljana, 1922; *Putevi* (Roads), Belgrade, 1922–1924; *Crno na belo* (Black and White), Belgrade, 1924;

*Svedočanstva* (Testimonials), Belgrade, 1924–1925; *Novi oder* (New Stage), Ljubljana, 1925; *Bela revija* (White Review), Belgrade, 1925; *Večnost* (Eternity), Belgrade, 1926; *Tank*, Ljubljana, 1927; 50 u Evropi, Belgrade, 1928–1929, *Tragovi* (Traces), Belgrade, 1929, *Hemoryže/L'impossible*, Belgrade, 1930, *Nadrealizam danas i ovde* (Surrealism Here and Now), Belgrade, 1931–1932" (Sretenović 2020, 80). So, what is it that highlights surrealism, or - more accurately - positions on art expressed in the *Surrealism Here and Now* as the potential place of anchoring the paradigm of art that might still be valid today, especially for an art that would adhere to the adjective 'autonomist'? Those would definitely be revolt, non-compliance and non-conformity, but first and foremost a rejection of the existence of any ideality that would oppose the 'is' of a reality with a 'should be' of its own because, as Davičo, Kostić and Matić defined it, "one reality always opposes another, although they are connected with the same human matter, and that is where the non-conformity of morality lies, stemming from this counterposition where, in fact, two systems of relations and living oppose one another" (Davičo, Kostić, and Matić, 1931, 2). These realities make room to accommodate a projection of "a possible reality, equally separate from the real world and art itself, where fantasy and specific events, actual or imaginary characters or objects, historical styles and movements, ideas, indications,

symbols and representations, will be able to function unimpeded". This is a reality where, according to the Autonomism Manifesto, the artist becomes present as a 'character in a painting'.

In their catalogue for the 'On Normality' exhibition, Branislava Anđelković and Branislav Dimitrijević - while dissecting the art in Serbia during the nineties of the previous century - underscored how "inscribing the art subject in the field of the painting" in the work of Uroš Đurić and Stevan Markuš represented a "ceremony of visual pursuit of desires, fantasies and obsessions as textual templates to configure an (im)possible inscription of the artist into the world", whereby "Đurić's fictional worlds are directly derived from popular culture and own experience (of an actor, musician, radio host and urban socialite) and portray the artist as a proto-Baudelairean hero of a fantasy-spun scenario, as an 'alter ego' vicariously empowering his own Ego", while Markuš "appears in his unnamed paintings as a 'third person', a fragile and introvert figure inhabiting mysterious and at times phantasmagorical habitats where no elements can obtain clear meanings and be resolved for the spectators" (Anđelković and Dimitrijević, 2005, 154). Furthermore, while explaining the procedure of building visual narratives in the work of Đurić and Markuš, where the character of the artist is included in the form of self-portrait, Nikola Dedić will





employ a highly specific linguistic formulation, naming it as “placing the authorial subject/character in the centre of the artistic *imaginarium*” (Dedić, 2009, 234). In its exemption from the dominant symbolic structure, this *imaginarium* provides for a field of individual freedom, where existing social hierarchies, or manners of dis-

tributing social roles that have already been internalised and are being taken for granted, do not have to be observed. This enables a witty realisation of the Belgrade surrealists’ motto of “destroying classics, classifications and classes” (Ristić 1983, 241), by casting Belgrade urban scene mainstays in roles of superheroes, and their

own characters in the roles of classics in their paintings: “Two of the Biggest Serbian Painters Steep Dive”, and “Pointless Autonomism: Murder, or Two of the Biggest Serbian Painters Calmed by their Greatness”.

According to Hal Foster, “avant-garde work is never historically effective or fully

significant in its initial moments” because it creates a “hole in the symbolic order of its time that is not prepared for it, that cannot receive it, at least not immediately, at least not without structural change” (Foster 1996, 96). The negatory, nihilist, and agonistic potentials of historical avant-gardes challenged the previous art history, the artistic system, and - according to Burger - the very art as an institution, whereby he defined it as “productive and distributive apparatus and also the ideas about art that prevail at a given time and that determine the reception of works” (Burger, 1998, 33). It was not until the neo-avant-gardes that the status of avant-gardes as artistic practices constitutive to the field of art they were active in could be confirmed; however, their antagonist potential was already recuperated in the interval, and integrated into the capitalist economy and mass culture. According to Luc Ferry “rebellion has become a mere procedure; criticism, rhetoric; transgression, ceremony”, and “negation has ceased being creative” (Ferry, 2001, 193). This is how, in a quite absurd manner, the heritage of the avant-garde was integrated in the dominant paradigms of art, but with an outcome that rendered it harmless





to the system of values it once challenged. Tristan Tzara gave instructions on how to quickly and easily write avant-garde manifestos that could legitimize anyone in no time: "To put out a manifesto you must want: A, B, C, to fulminate against 1, 2, 3, to fly into a rage and sharpen your wings to conquer and disseminate little and big ABCs,

to sign, shout, swear, to organize prose into a form of absolute and irrefutable evidence" (Tzara, 2014-2015, 17).

The artists who return to the heritage of the avant-garde - if that act is not merely to reference their work for easier placement, or wasting the symbolic capital of these movements to

position themselves on the art scene today - mostly do this to fill in the aforementioned 'hole in the symbolic order' with their actions and work on deconstructing the established canons. In addition, the 'radical imagination' concept, as defined by Cornelios Castoriadis, one of the founders of *Socialisme ou Barbarie* (Socialism or

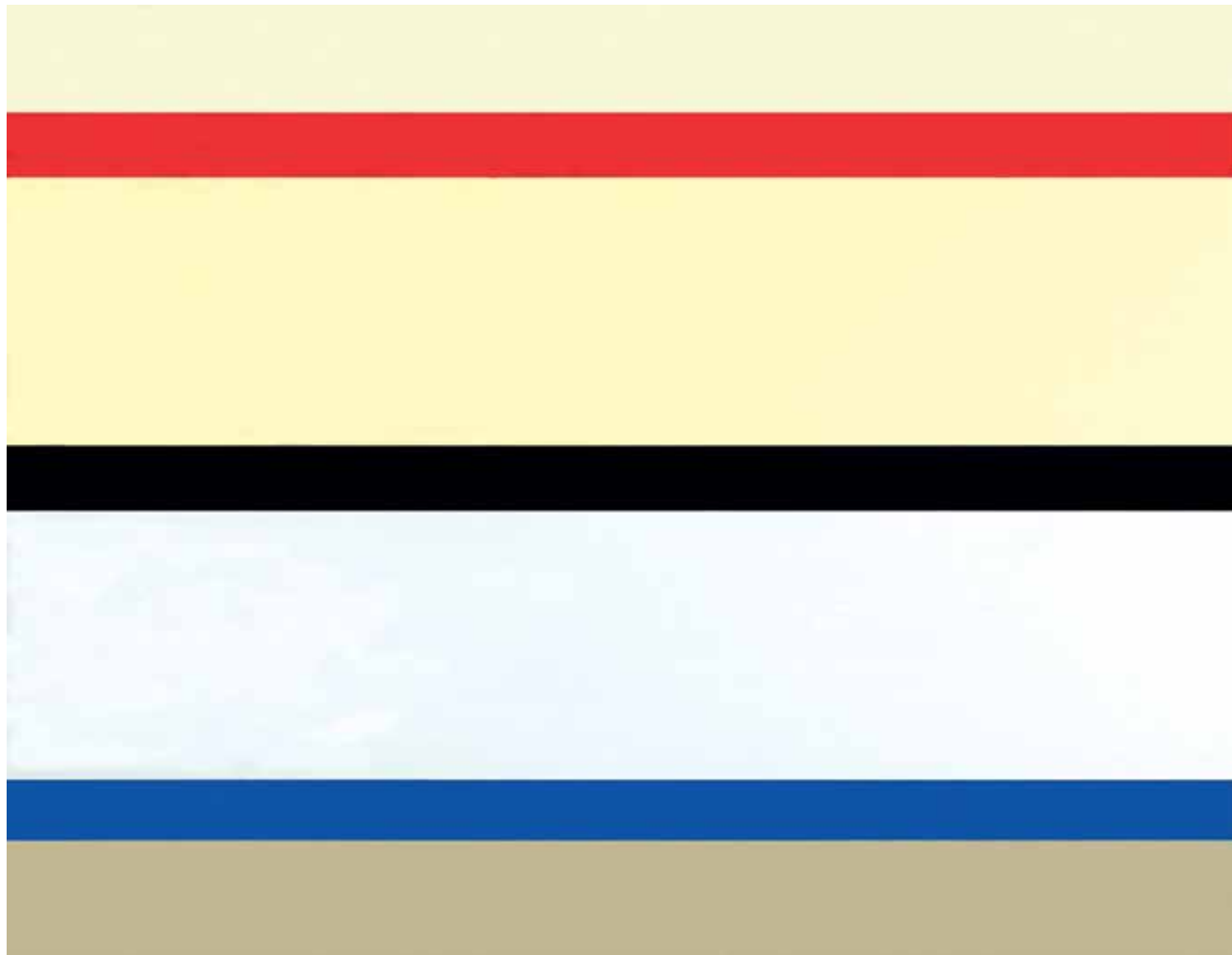
Barbarism) group who replaced the 'struggle for socialism' with 'struggle for autonomy' in his later work, started increasingly entering the operational vocabulary of both socially conscious activists and artists over the recent years. Hence a group of authors composed of an academic researcher, an activist, and a media analyst, published

a joint book two years ago called "Castoriadis and Autonomy in the Twenty-first Century". In the introduction they repeated the gesture that founded the *Socialisme ou Barbarie* magazine and claimed that the moment when they were addressing readers was "decisive" to "choose [...] autonomy over the deepening barbarism of our times" (Schismenos et al. 2022, 3). The main argument listed in favour of this, aside from the environmental crisis and the growing racism, was "retreat into conformism", a symptom of which was the closing of the imagination horizon to the scope of the dominant ideology, with the consequence that it was "easier to imagine the end of the world than the end of capitalism" (Fisher, 2010, 3), a thesis credited to Jameson and Žižek, turned into a book by Mark Fisher.

As the authors of the book wrote about Castoriadis, "it is urgent that the radical social imaginary activates in ways that transcend the dominant, heteronomous, social imaginary significations" (Schismenos et al., 2022, 21), emphasizing how "revolt, rebellion, and revolution can occur from within any sphere of human life, beyond simply the economic" (Ibid). This attitude empowers artists to a large extent, imbuing them with legitimacy to perform their social and political actions through their artistic, rather than just activist, types of engagement. According to Castoriadis, the purpose of the existence of contemporary art

is to constantly "questioning [social] meanings as it was each time established, and by creating other [new] forms for them" (Castoriadis 1997b, 345). Further, Castoriadis connects other new forms, other new norms, and other new legalities and laws, that are the only ones able to guarantee autonomy to both the individual and society. This is all achieved through the work of radical imagination, through a "constant flux of meaning and a constant finding of forms for this chaos in the individual and in society" (Ibid, 343).

However, capitalism clearly permeates the art world and "many of the most successful artists have taken on certain capitalist practices or, perhaps we could say, artists have learned from capitalists about how to run their studios, use marketing, produce their works more efficiently, and a range of other techniques", Dave Beech wrote about the modes of production in the arts (Beech, 2015, 11). This does not mean that engaging with art necessarily means being an obedient servant to capital, because "many practices and forms of exchange within capitalism are not capitalistic in the strict sense of being engaged in for exchange, that is, to accumulate wealth", and hence it is a fact that "art is bound up with capitalism but does not conform to the capitalist mode of commodity production" (Ibid, 28). That is it regarding production, and in terms of distribution Nicholas Brown claimed that "only by



invoking the institution of art - a social machine that includes practices experienced as spontaneous, such as interpretation, as much as organised institutions such as museums, learned journals, academic departments - can the work of art assert its autonomy" (Brown, 2019, 37). Moreover, if we define these institutions as done by Castoriadis, as the "socially sanctioned, symbolic network in which a functional component and an imaginary component are combined in variable proportions and relations" (Castoriadis, 1998, 132), we can easily see they are also subject to the actions of radical

imagination. It is defined by Castoriadis as an "indissociably representative/affective/intentional flux" (Castoriadis, 1998, 274) and it can be differed by its potential inventiveness and production of new types of form and meaning different from the "secondary" that is merely "simple, imitative, reproductive and/or combinatory" (Tovar-Restrepo, 2012, 35).

According to Castoriadis, politics can also be defined at the social level as creating "the institutions which, by being internalized by individuals, most facilitate their accession to their individual autonomy"

(Castoriadis 1991, 173). Art institutions, and especially institutions where artists are educated should be precisely like that, like machines manufacturing autonomous individuals with a pronounced capacity for radical imagination. At the individual level, this project would be focused on de-alienating the individual, i.e. releasing them from subjugation to "institutionalised heteronomy" (Castoriadis, 1975, 152) and reaching autonomy as autos-nomos (Castoriadis 1991, 164) or - as it stands in the Autonomism Manifesto - to a personal principle and 'submitting to one's own laws'.



Used Literature:

Anđelković, B. and Dimitrijević, B, 2005, Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost (Last Decade: Art, Society, Trauma and Normality) in Anđelković et al, 2005, O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001 (On Normality: Art in Serbia 1989–2001). Belgrade: Museum of Contemporary Art, 9–130.

Beech, D. 2015. Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics. Chicago: Haymarket.

Brown, N. 2019. Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism. Durham: Duke University Press.

Castoriadis C. 1975. An Interview With C. Castoriadis Telos, March 20, 1975, 131–155.

Castoriadis, C. 1991. "Power, Politics, Autonomy". In Curtis, D. A. (ed.) Philosophy, Politics, Autonomy: Essays in Political Philosophy. Oxford: Oxford University Press, 143 – 174.

Castoriadis, C. 1997. "Psychoanalysis and Politics". In Curtis, D. A. (ed.) 1997. The Castoriadis Reader. Oxford: Blackwell, 349–360.

Castoriadis, C. 1997b. "Culture in a Democratic Society" In Curtis, D. A. (ed.) 1997. The Castoriadis Reader. Oxford: Blackwell, 338–348.

Castoriadis, C. 1998. The Imaginary Institution of Society. Oxford and Cambridge, Mass: Polity and MIT Press.

Burger, P. 1988. Theory of the Avant-Garde. Belgrade: Narodna knjiga.

Davičo, O, Kostić, Đ. And Matić, D, 1931, Deklanširanje morala (Declencing Morality) in Nadrealizam danas i ovde (Surrealism Here and Now), year 1, issue 1, June 1931, 1–6.

Dedić, N. 2009. Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu (Towards a Radical Criticism of Ideology: from Socialism towards Post-Socialism) Belgrade and Novi Sad: Sales Art Gallery Belgrade and the Vojvodina Contemporary Art Museum.

Feri, L. 2001. Homo Aestheticus: otkriće ukusa u demokratskom dobu (Homo Aestheticus: Discovering Taste in the Democratic Age) Novi Sad – Sremski Karlovci: Zoran Stojanović's Bookshop, 2001.

Fisher, M. 2010. Capitalist Realism: Is There No Alternative?. Winchester, UK: Zero Books.

Foster H. 1996. The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of Century. Massachusetts, London, and Cambridge: The MIT Press

Jovanović, Đ. 1931. Sada i ovde (Here and Now) in Nadrealizam danas i ovde, year 1, issue 1, June 1931, 11–15.

Klooger, J. 2011. From Nothing: Castoriadis and the Concept of Creation, Critical Horizons, 12:1, 29–47.

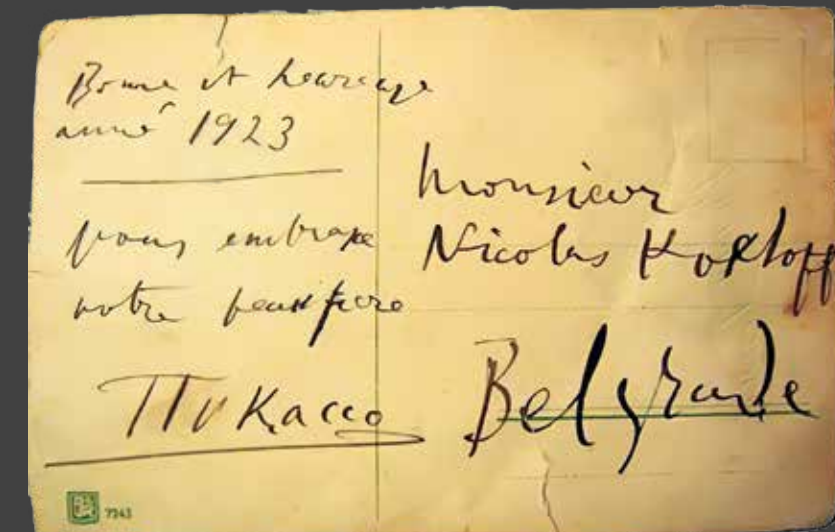
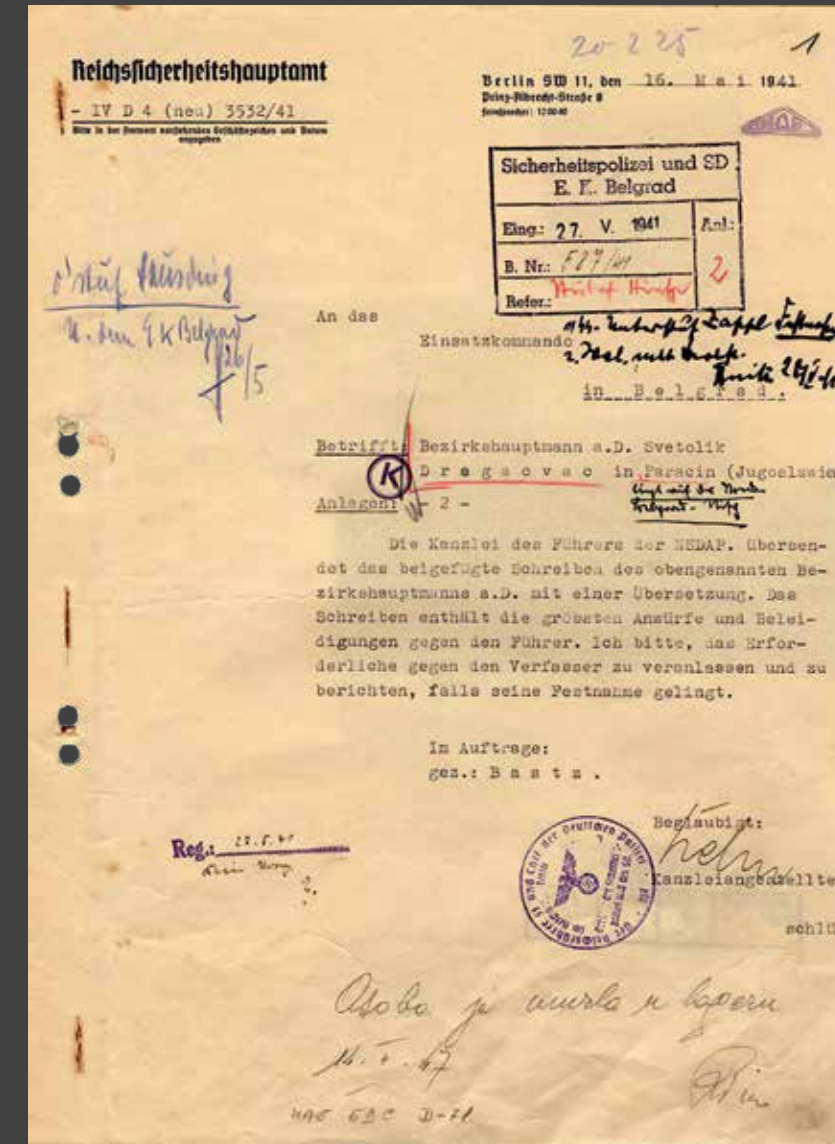
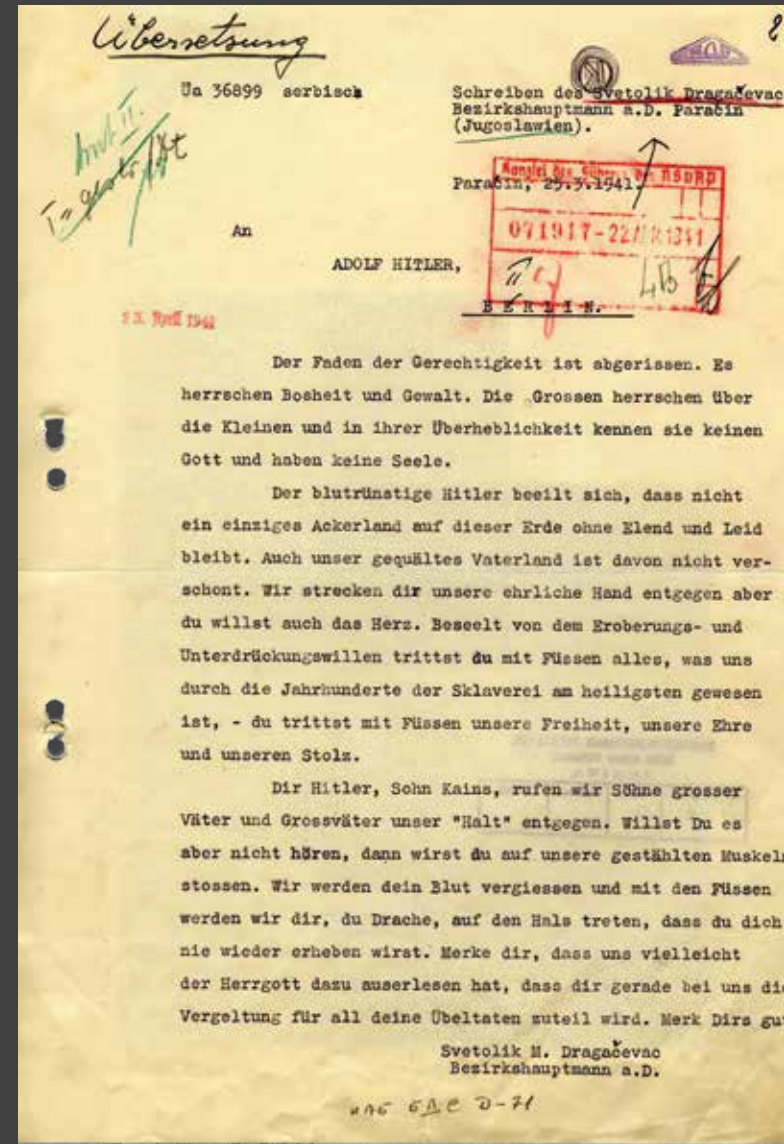
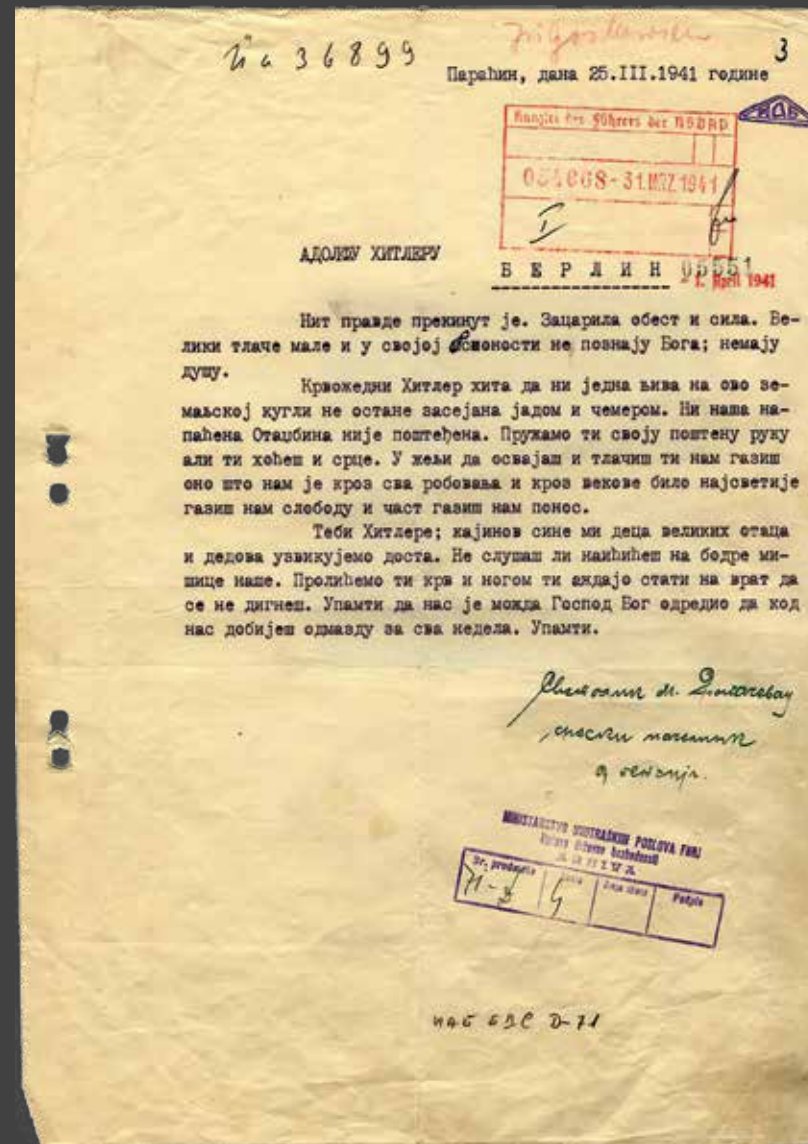
Popović, K. and Ristić, M, 1931, Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog (A Sketch for a Phenomenology of the Irrational) Belgrade: Surrealist Editions.

Ristić, M: Koje su pobude i kakvi su uspesi školske filozofije (What are the Motives and Successes of School Philosophy), in Tešić, G: Zli volšebnici – polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943 (Evil Warlocks – Polemicism and Pamphlets in Serbian Literature 1917-1943), Belgrade and Novi Sad: Slovo ljubve – Beogradska knjiga, 1983, Vol. 2, p. 241.

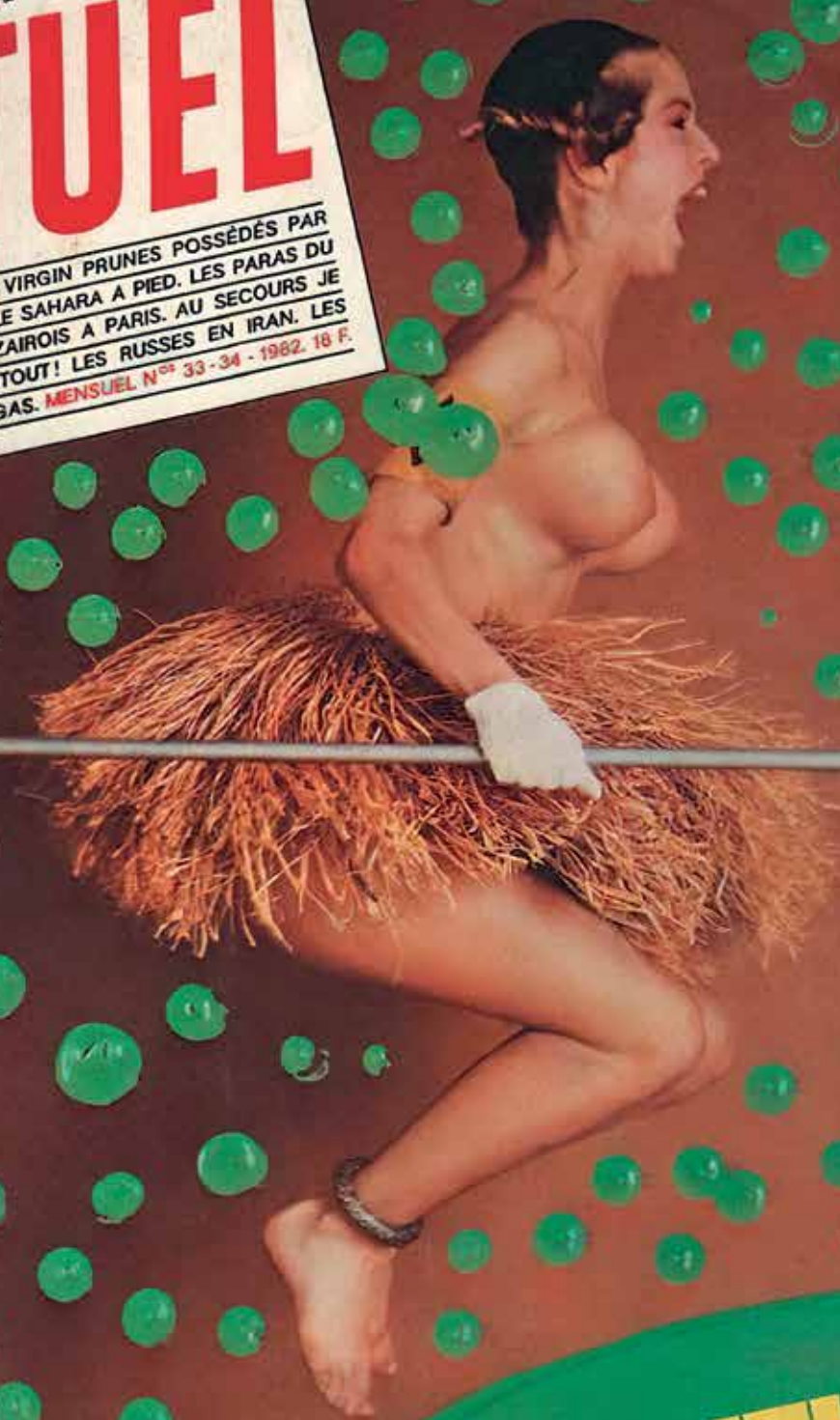
Schismenos, A., Ioannou, N. and Spannos, C. 2022. Castoriadis and Autonomy in the Twenty-first Century. London: Bloomsbury Publishing.

Sretenović, D. 2020, Crveni horizont. Avangarda i revolucija u Jugoslaviji 1919–1932 (Red Horizon. Avant-Garde and Revolution in Yugoslavia 1919–1932) Novi Sad: Centar za nove medije\_kuda.org.

Tovar-Restrepo, M. 2012. Castoriadis, Foucault, and Autonomy: New Approaches to Subjectivity, Society, and Social Change. London and New York: Continuum.



BELGIQUE 146 FB. CANADA \$ 2.95. USA \$ 5. SUISSE 8 FS. ESPAGNE 480 Ptas.  
**ACTUEL**  
 RENDEZ-NOUS VIRGIL I LES VIRGIN PRUNES POSSÉDÉS PAR  
 LE DIABLE. J'AI TRAVERSÉ LE SAHARA A PIED. LES PARAS DU  
 NUCLÉAIRE. DEUX TINTIN ZAIROIS A PARIS. AU SECOURS JE  
 VOIS DES SERPENTS PARTOUT! LES RUSSES EN IRAN. LES  
 PROS DU BLUFF A LAS VEGAS. MENSUEL N<sup>OS</sup> 33 - 34 - 1982. 18 F.



**30 AVENTURES  
FRAPPEUSES**  
 NUMERO DOUBLE

Сава Шумановић 1924.

„Дух времена, цивилизација која напредује, развили су смисао за економију у животу, а и у уметности. Ми осећамо данас једноставну лепоту линија аутомобила. Мислим да нема човека који би без стида сео у кочију из времена Луја XIV да сврши своје дневне послове. Кочија из 17. века је лепа за своје време (а и за наше кад је гледамо у музеју), а ауто је леп зато што одговара потпуно потребама нашим и духу времена. Наш ауто који би био имитација музејске кочије, био би лудост, која не би била лепа ни за нас данас, а за будућност би била доказ наше немоћи. Слично је то и у уметности. Сезанова је величина у томе да је знао поједноставити средства у сликању... Ми кад тражимо сиже за слику, задовољавамо се облицима човечијег тела или предметима

који су тако начињени да их ни природа не би могла економскије начинити (боца у облику ваљка). То нам је доста за нашу инспирацију. Ми не сликамо цркве, те нисмо присиљени да узмемо алегорије, ми не правимо историјске слике (то је без смисла, јер кинематограф даде пуно савршенију реконструкцију прошлости), не сликамо море у бури (кино даде покрет), не имитирамо ничији одраз (фотографска лећа и светло то чине егзактније), већ сликамо нашу сликарску предоцбу света, тј. ми покушавамо стварати нови свет у границама нашег платна, који има тек толико везе са вањским што га је право човек и што је применио на својој слици оне законе који су и у космосу.“

“The spirit of the times and the progress of civilization developed the sense of economy in life, as well as in art. Today we can sense the simple beauty of the lines of the automobile. I believe no person would sit without shame in a carriage from the times of Louis XIV to take care of their daily tasks. A 17th century carriage is beautiful for its own time (four our time as well, when we see it in a museum), and the car is beautiful because it completely fits our needs and the spirit of the times. Our car that would be imitating a carriage from the museum would be folly that would not seem beautiful to us today, and would constitute a sign of our impotence for the future. It is similar in art. Cézanne's greatness lies in the fact that he knew how to simplify the means of his painting... When we are looking for a sketch for a painting, we contend with the outline of a man's body or object that were fashioned in such

a way that nature itself could not have done it more economically (e.g. a cylinder-shaped bottle). This is enough for our inspiration. We do not paint churches, and hence are not forced to take up allegories, we do not paint historical scenes (that would be senseless, since a cinematographer provides a much more perfect reconstruction of the past), we do not paint stormy seas (the cinema provides movement) but, rather, we paint our own painter's idea of the world, i.e. we try to create new worlds within the confines of our canvases, worlds that relate to the existing one only in being made by men applying the laws of the cosmos in their paintings.”

Sava Šumanović, 1924.







18 МАРТА 1965 ГОДА ЧЕЛОВЕК ВЫШЕЛ В ПРОСТОРЫ ВСЕЛЕННОЙ.

**АНОМИЈА (ГРЧ. А- = НЕ И νόμος = ЗАКОН) ПОЈАМ ЈЕ КОЈИ ЈЕ УВЕО ФРАНЦУСКИ СОЦИОЛОГ ЕМИЛ ДИРКЕМ, ДА БИ ОЗНАЧИО ПОМАЊКАЊЕ, СУСПЕНЗИЈУ ИЛИ НЕЕФИКАСНОСТ ДРУШТВЕНИХ НОРМИ, ЗАКОНА, ПРОПИСА И ВРЕДНОСТИ КОЈЕ ДОВОДИ ДО ДЕЗОРГАНИЗАЦИЈЕ И ДЕСТАБИЛИЗАЦИЈЕ ДРУШТВА, КАО И ДО КОНФУЗИЈЕ У МОРАЛНОЈ СВЕСТИ ПОЈЕДИНЦА, А ЧЕСТО И ДО ДЕЛИНКВЕНТНОГ ПОНАШАЊА. ДО СТАЊА АНОМИЈЕ ДОЛАЗИ У ПЕРИОДИМА ДРУШТВЕНЕ И ПОЛИТИЧКЕ КРИЗЕ, РАТОВА И БУНА, КАО И У ВРЕМЕНИМА ДРУШТВЕНЕ ТРАНЗИЦИЈЕ КАДА ВИШЕ НЕ ВАЖЕ РАНИЈЕ НОРМЕ И ТРАДИЦИОНАЛНЕ ВРЕДНОСТИ А НОВЕ ЈОШ НИСУ УСПОСТАВЉЕНЕ, ШТО ДОВОДИ ДО ПОМЕЊЕ И ДЕЗОРИЈЕНТАЦИЈЕ ЧЛАНОВА ДРУШТВА У ТРАГАЊУ ЗА СОЦИЈАЛНО ПОЖЕЉНИМ ОБРАСЦИМА ПОНАШАЊА.**

**ANOMIE (GREEK, A- = NO AND νόμος = LAW) IS A CONCEPT INTRODUCED BY THE FRENCH SOCIOLOGIST ÉMILE DURKHEIM TO DENOTE THE FAULTINESS, SUSPENSION, OR INEFFICIENCY OF SOCIAL NORMS, LAWS, REGULATIONS AND VALUES, LEADING TO SOCIETAL DISORGANISATION AND DESTABILISATION, CONFUSION IN THE INDIVIDUAL'S MORAL AWARENESS, AND OFTEN TO DELINQUENT BEHAVIOURS. THE STATE OF ANOMIE IS REACHED IN TIMES OF SOCIAL AND POLITICAL CRISES, WARS, AND REBELLIONS, AS WELL AS IN TIMES OF SOCIAL TRANSITION WHEN EARLIER NORMS AND TRADITIONAL VALUES CEASE AND NEW ONES HAVE NOT BEEN ESTABLISHED YET, WHICH LEADS TO MEMBERS OF SOCIETIES BECOMING CONFUSED AND DISORIENTED IN SEARCHING FOR SOCIALLY DESIRABLE BEHAVIOUR PATTERNS.**

---

**„ШТА ОНДА ДРУГО МОЖЕ БИТИ СЛОБОДНА ВОЉА, АКО НЕ АУТОНОМИЈА, ТЈ. СВОЈСТВО ВОЉЕ ДА САМА СЕБИ БУДЕ ЗАКОН.“**

**„АУТОНОМИЈА ВОЉЕ, ЈЕСТЕ СВОЈСТВО ВОЉЕ, ПО КОЈЕМ ЈЕ ОНА САМА СЕБИ ЗАКОН (НЕЗАВИСНО О СВАКОМ КВАЛИТЕТУ ПРЕДМЕТА ХТЕЊА). ДАКЛЕ, НАЧЕЛО АУТОНОМИЈЕ ЈЕ: НИКАКО ДРУГАЧИЈЕ НЕ БИРАТИ НЕГО САМО ТАКО, ДА МАКСИМЕ ИЗБОРА ВОЉЕ У ИСТОМ ХТЕЊУ БУДУ ОПШТИ ЗАКОН.“**

I. Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag; Nachdr. Edition, 1986.

“WHAT, THEN, CAN FREEDOM OF THE WILL BE OTHER THAN AUTONOMY, THAT IS, THE WILL'S PROPERTY OF BEING A LAW TO ITSELF.”

“AUTONOMY OF THE WILL IS THAT PROPERTY BY WHICH THE WILL IS A LAW TO ITSELF (INDEPENDENTLY OF EVERY PROPERTY OF THE OBJECTS OF VOLITION). THE PRINCIPLE OF AUTONOMY IS, THEREFORE: TO CHOOSE ONLY IN SUCH A WAY THAT THE MAXIMS OF YOUR CHOICE ARE ALSO INCLUDED AS UNIVERSAL LAW IN THE SAME VOLITION.”



„АУТОНОМИЈА И СЛОБОДА СУ РАЗЛИЧИТЕ ВРЕДНОСТИ. И ЊИХОВИ НЕПРИЈАТЕЛИ СУ РАЗЛИЧИТИ. НЕПРИЈАТЕЛИ АУТОНОМИЈЕ СУ ИНДОКТРИНАЦИЈА, ПРАЊЕ МОЗГА, ДОМИНАЦИЈА, МАНИПУЛАЦИЈА, КОНФОРМИТЕТ, КОНВЕНЦИОНАЛНОСТ, ЛАЖНА САВЕСТИ, ОДРЕЂЕНИ ОБЛИЦИ НЕЗРЕЛОСТИ. НЕПРИЈАТЕЛИ СЛОБОДЕ СУ ПРИНУДА, ОГРАНИЧЕЊЕ, ОСИРОМАШЕНЕ ОПЦИЈЕ У ЖИВОТУ. ПРИМЕР ће УКАЗАТИ НА ОВЕ РАЗЛИКЕ. НЕКО МОЖЕ БИТИ СЛОБОДАН, АЛИ НЕМАТИ АУТОНОМИЈУ – РЕЦИМО, АКО ЈЕ ТАКО КОНВЕНЦИОНАЛНО ОДГЈАН ДА, БЕЗ РАЗМИШЉАЊА, ПОТПАДА ПОД ВРЕДНОСТИ ДРУШТВА, АЛИ ЈЕ ОПЕТ СЛОБОДАН ДА ИХ ОСТВАРУЈЕ КАКО ЖЕЛИ. ОСОБА МОЖЕ БИТИ И СЛОБОДНА И АУТОНОМНА – НАКОН ШТО ЈЕ ИЗАБРАЛА СВОЈЕ ВРЕДНОСТИ, НАКОН ПРОМИШЉАЊА, И КАДА ЈЕ СЛОБОДНА ДА ИХ ОСТВАРУЈЕ КАКО ЖЕЛИ. ДРУГИ ЈЕ БОЉИ ЖИВОТ. ВРЕДНОСТ АУТОНОМИЈЕ ЈЕ ОДВОЈЕНА ОД ВРЕДНОСТИ СЛОБОДЕ.“

754775

МС МАУ  
Menetjegy  
Билет купон  
Streckenfahrchein

длѧ  
fűr

1

személy részére  
человек  
Reisende(n)

1998 AUG 02

От/von Budapest

до  
nach

1 Кл. Кл. -ig

2 Кл. Кл. -ig

Berlin

útirány/чѧрез/über  
Dresden

Kezdőmenny 25 %  
Скидка .....%  
Ermässigung

Igazolvány Nr. SIC 124825  
Удостоверение Nr. ....  
Bescheinigung

Részvételi jegyek/контрольные купоны/Kontrollkarten

Száma  
c/von Nr. ....-tól/  
883887 Mj (0)

Menetdíj személyenként  
Плата за проезд одного пассажира  
Preis je Person

Beszédett összeg  
Общая стоимость  
Gesamtbetrag

Rbl 15.43

Rbl 15.43

Ft

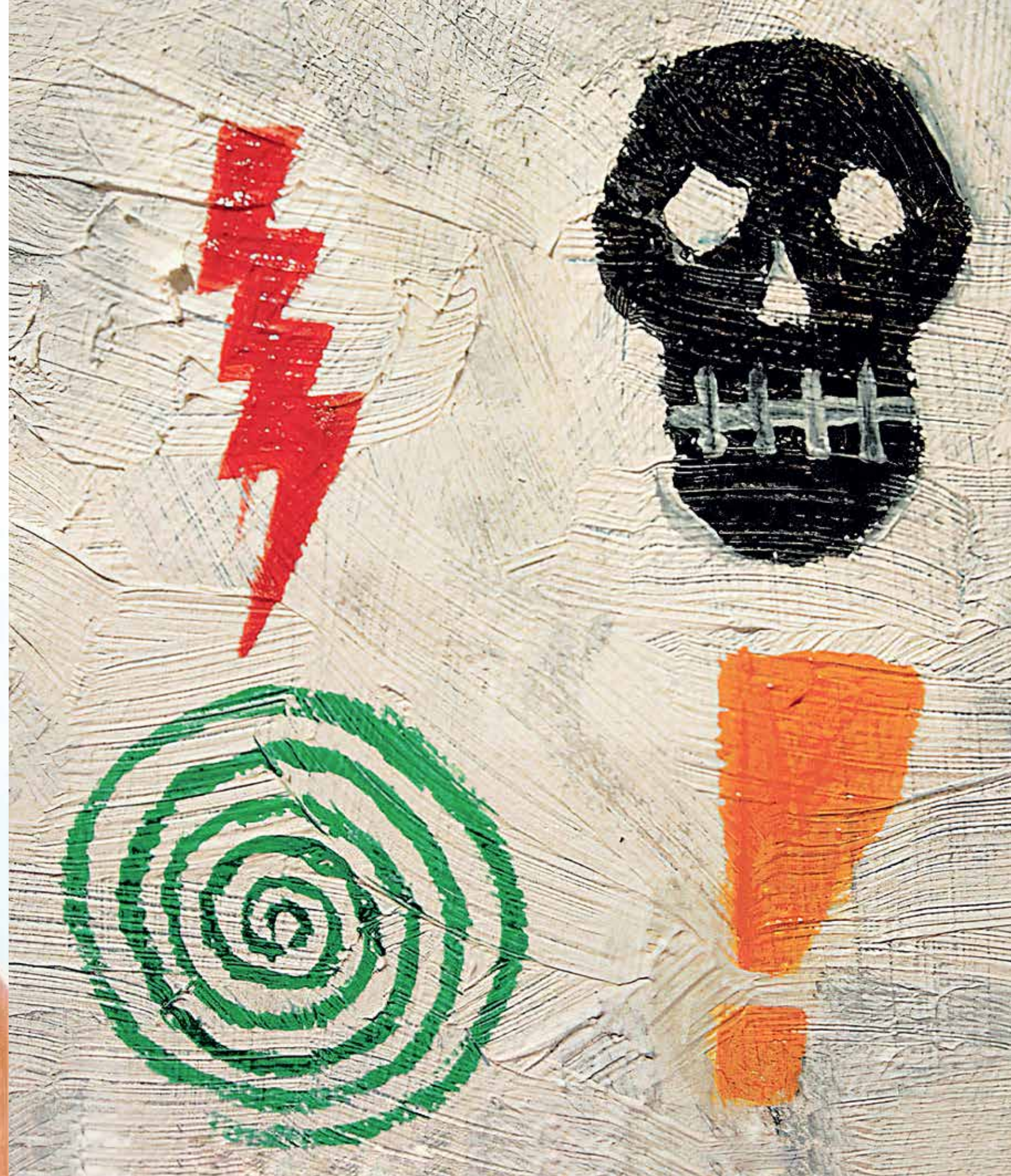
J. Griffin, *On Human Rights*, Oxford University Press, 2008.

“AUTONOMY AND LIBERTY ARE DIFFERENT VALUES. AND THEIR ENEMIES ARE DIFFERENT. ENEMIES OF AUTONOMY ARE INDOCTRINATION, BRAINWASHING, DOMINATION, MANIPULATION, CONFORMITY, CONVENTIONALITY, FALSE CONSCIOUSNESS, AND IMMATURITY. ENEMIES OF LIBERTY ARE COMPULSION, CONSTRAINT, AND IMPOVERISHMENT OF OPTIONS IN LIFE. AND EXAMPLE WILL HIGHLIGHT THESE DIFFERENCES. ONE CAN BE AT LIBERTY BUT NOT AUTONOMOUS – SAY, SO CONVENTIONALLY RAISED THAT, WITHOUT THOUGHT, ONE FALLS IN WITH SOCIETY’S VALUES, BUT IS STILL FREE TO PURSUE THEM AS ONE WISHES. ONE CAN BE AT LIBERTY AND AUTONOMOUS – HAVING CHOSEN ONE’S VALUES, AFTER DELIBERATION, AND BEING FREE TO PURSUE THEM AS ONE WISHES. THE SECOND IS A BETTER LIFE. THE VALUE OF AUTONOMY IS SEPARATE FROM THE VALUE OF LIBERTY.”





rainerfettingartist liked your post. 2h







MASCOM



УРОШ ЂУРИЋ (1964) ЈЕ УМЕТНИК.

UROŠ DJURIĆ (1964) IS AN ARTIST.

 urosdjuricart  
 cv@urosdjuric.net



# Belgrade House

1-18

H Hackney