Факултет за медије и комуникације, Београд

DOI 10.5937/kultura1443297S

УДК 7.038(497.11)

7.01

316.7

оригиналан научни рад

ПАРТИЦИПАТИВНЕ ПРАКСЕ У СРПСКОЈ САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ

Сажетак: *Партиципативне праксе у уметности пример су приближавања и другачијег повезивања уметности и културе, односно уметности и различитих друштвених регистара. У овим праксама се најдиректније препознаје једно од кључних обележја савремене уметности, а то је нестајање видљивих, опипљивих разлика између уметничког и неуметничког деловања. Партиципативне праксе преузимају социјалне матрице из различитих друштвених и културних регистара с уметничком наменом и с циљем успостављања критичког односа према друштву, локалној средини, култури, једном речју, политичког начина деловања. Овакав начин функционисања партиципативних пракси анализиран је на примеру српске савремене уметности са краћим историјским освртом (авангардна и неоавангардна уметност) као и актуелним теоријским одређењима (К. Бишоп, Б. Грој и Н. Бурио).*

Кључне речи: *партиципативне праксе, српска савремена уметност, култура, друштво, заједница, социјална ангажованост, релациона естетика*

Активација, укључивање и ангажовање посматрача присутни су у многим уметничким праксама. Међутим, када је укључивање већег броја људи унутар различитих социјалних контекста конститутивни елеменат концепције, продукције и презентације уметничког рада, онда се може говорити о партиципацији као засебној уметничкој пракси. Клер Бишоп сматра да се читава уметност 20. века може посматрати из угла партиципативних пракси: као што је Гринберг централно место дао слици у уметности 20. века, а теоре-

тичари окупљени око часописа *Октобар* (Розалинд Краус, Бењамин Бухлох, Ив Алан Боа)¹ то место додељују редимејду и праксама произашлим из редимејда, на сличан начин се може говорити о још једној линији и уметност 20. века посматрати као историја партиципативних пракси.² Ове праксе јавиле су се у оквиру авангардних истраживања, актуализоване су средином века са неоавангардним правцима, а њихово присуство незаобилазно је у савременој уметности. Како се може објаснити појачано интересовање за партиципативне праксе на крају 20. и почетку 21. века? Да ли је то симптом промењене позиције уметности, и културе уопште, у савременом друштву? Да ли је уметност, а самим тим и култура, изгубила своју привилеговану позицију? Да ли се партиципативне праксе могу посматрати као покушај да се изгубљена позиција надомести окретањем и отварањем ка другим друштвеним регистрима или смо сведоци транзиционог периода у којем се оцртавају обриси некакве другачије позиције уметности, културе, а могло би се рећи и читавог хуманистичког наслеђа у односу на друштво?

Партиципативне праксе су присутне под различитим именима: социјално ангажована уметност, уметност заједница (*community-based art*, *experimental communities*), дијалошка уметност, интервенција, партиципација, колаборација, контекстуална уметност и, од скоро, социјалне праксе. Њихов заједнички именитељ је социјална ангажованост у одређеном контексту. Бишопова се опредељује за назив партиципативне уметности истичући као главно дистинктивно обележје, не социјалну ангажованост, већ партиципацију више људи. Социјално ангажована може да буде и слика (уље на платну), филм, интервенција у простору и друге праксе које не укључују нужно више људи, док је у партиципативним праксама партиципација главно средство, „медиј” или „материјал” за извођење рада. Партиципација спада у тзв. постстудијске праксе јер је продукција изједначена са презентацијом и одвија се у јавном, излагачком или најчешће неуметничком социјалном контексту. У партиципативним праксама циљ уметничког деловања је стварање одређене „ситуације”, а не физичког објекта. Уметник/ца је и сам партиципатор који обликује одређену ситуацију чије је трајање ограничено, али не нужно дефинисано прецизним почетком и крајем: рад може бити акција која има дефинисано трајање, нпр. неколико сати или пројекат који се одвија у дужем периоду и укључује низ различитих акција. Публика је

1 Нпг. *Art Since 1900* (2004) London: Thames&Hudson.

2 Bishop, C. (2012) *Artificial Hells*, London: Verso.

састављена не од посматрача, већ од учесника који партиципирају у датој ситуацији.

У тексту „Viewers as Producers”³ К. Бишоп говори о два типа партиципације. Први је активирање посматрача, измештање из његовог пасивизираниог, дистанцираниог положаја увођењем интеракције са уметничким радом. Пасивизираниости посматрача и неприкосновеној позицији уметника доприноси и даље, веома жив, прилагодљив и инфлуентан романтичарски мит о уметнику-генију који ствара у непоновљивом стваралачком чину који се, на различите начине, одржао до данас. Други тип партиципације у први план ставља социјалну димензију и апропријацију различитих социјалних форми из неуметничког у регистар уметности. Оба типа за полазиште имају критику традиционалне улоге посматрача, тенденцију активирања посматрача, измештање из његове пасивизирание, дистанцирание позиције у односу на сам рад и дестабилизовање искључивости односа активно-пасивно чије су негативне конотације увек на страни посматрача.

У новијим анализама Бишопова одваја интерактивност од партиципативних пракси зато што је у партиципацији у првом плану социјална димензија, а не однос између уметника и посматрача или уметничког дела и посматрача или између дела и окружења у најширем смислу – што је главно обележје интерактивности. Одвајање интерактивности од партиципативних пракси условљено је појавом дигиталних технологија. С дигиталним медијима интерактивност је добила своје технолошко утемељење. Компјутери су по дефиницији интерактивни тако да то није више „додатна” активност јер је посматрач сада истовремено и корисник.⁴

Са појавом Интернета партиципативне уметничке праксе добиле су технолошку потпору као простор неограничених могућности за социјална ангажовања и повезивања. Партиципација обухвата интеракцију (у смислу да је сваки однос интеракција), али је нагласак на колаборацији, заједничком, а не индивидуалном искуству што је најчешће случај са интерактивним радовима. Иако се о партиципативним праксама у јаком смислу може говорити тек у уметности деведесетих година, када су добиле и своја теоријска одређења,

3 Bishop, C. (ed.) (2006) *Participation*, The MIT Press.

4 „New media is interactive. In contrast to old media where the order of presentation is fixed, the user can now interact with a media object. In the process of interaction the user can choose which elements to display or which paths to follow, thus generating a unique work. In this way the user becomes the coauthor of the work.” Manovich, L. (2008) *Art after Web 2.0* in: *The Art of Participation, 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art: Thames&Hudson, p. 55.

наглашавање колективног рада је идеја која се јавља у оквиру авангарди – футуризма, руске авангарде и дадаизма – а која са институционализацијом модернизма бива маргинализована у корист уметника као јаког субјекта.

Футуристи су, међу првима, довели у питање традиционалну улогу публике и проширили начин њеног функционисања увођењем елемената политичке кампање: обраћањем масовној публици, оглашавањем у новинама, манифестима, акцијама у јавном простору, улици.⁵ На футуристичким вечерима (*serata*), које се организују од 1910. године, уметници директно комуницирају са публиком. Умберто Бочони, Карло Кара, Луиђи Русоло и Маринети излазе на позорницу, читају поезију, музицирају, изводе позоришне комаде, излажу слике. Њима су претходиле бучне најаве, акције на улици чија је функција била привлачење пажње, а следиле им подједнако „бурне” реакције у штампи након извођења. Новине које футуристи уводе у односе са публиком – директна обраћања, излазак из официјелних излагачких простора на улицу, у позориште и провокација публике – имају за циљ да покрену, ангажују, укључе публику и уметнички рад изједначе са активирањем одређеног, најчешће неуметничког, социјалног поља.⁶

Руска авангарда је веома специфична у односу на истовремене авангардне појаве у Европи. Појавом новог социјалног и идеолошког амбијента након Октобарске револуције, долази до преиспитивања и одустајања од модернистичких теоријских ставова актуелних у раној модернистичкој фази до 1917. године, утемељених на идејама аутономије уметности, самодовољности уметности и усредсређености на формални језик изражавања. Формални језик и теоријски ставови се трансформишу у правцу повезивања уметности, културе уопште и друштвених промена: уметности се даје функција у обликовању новог друштва. „Нова пролетерска култура” по мишљењу А. Богданова, оснивача и теоретичара Пролеткулта, културне организације основане у постоктобарском периоду, треба да функционише као индустрија.⁷ То је довело до одбацивања индивидуализма у корист колек-

5 Први футуристички манифест објављен је на насловној страни француског часописа *Le Figaro* 20. фебруара 1909.

6 Неки од начина активирања или провокације публике: стављање лепка на столице што је изазивало општи смех на рачун оног ко је „насео” на овакав трик, продавање карте са истим бројем седишта већем броју људи што је водило расправама, чак тучама, посипање публике прашином од које је кашљала и кијала... Bishop, C. (2012) *Artificial Hells*, London: Verso, p. 42.

7 Исто, стр. 51.

тивизма, учествовања у колективним акцијама и унапређења колективног живота. Најекстремнији вид оваквог схватања је уметност као утилитарна делатност што је теоријско полазиште за конструктивисте и, у још већој мери, продуктивисте. У ликовним уметностима то је условило окретање примењеној уметности. У позоришту на значају добија нова форма масовног спектакла у којем публика партиципира у извођењу чиме се опет промовише идеја колективизма, изједначавања публике и глумаца, односно брисање границе између аматера и професионалаца.

Дадаистичке праксе сличне су футуристичким. Најпре у Цириху (Кабаре Волтер, 1916-17), а затим у Паризу организују се дадаистичке манифестације које такође имају за циљ активирање публике и то провоцирањем, скандализовањем и шокирањем. Као и футуристима, и њима је јако битно измештање из институционалног у јавни простор, непосредан контакт са публиком. Медијска манипулација такође је један од нових начина комуницирања са публиком који дадаисти практикују. Тиме се нарочито бавио Тристан Цара који би, рецимо, најавио долазак Чарлија Чаплина на манифестацију коју су организовали, то би пренеле новине што би привукло велики број људи и акција би прерасла у медијски догађај. Организовање оваквих медијских и јавних догађања нарочито је карактеристично за париску фазу. Један од начина јавног иступања је и организовање „туристичких тура” на којима се не би обилазили историјски споменици, већ места ни по чему значајна у туристичком, историјском и урбанистичком смислу. Овакви поступци имали су за циљ обесмисљавање и субверзију постојећих социјалних матрица.

Клер Бишоп партиципативну уметност историјски контекстуализује у односу на друштвено-политичке промене које су обележиле 20. век. Она издваја три године или три периода интензивних социјалних превирања који су нарочито погодвали развоју партиципативних пракси: појава историјских авангарди и са њима повезаних идеја о приближавању, брисању граница између уметности и живота кулминира идејом колективизма након 1917; затим, појава неоавангардних пракси и низ социјалних покрета у различитим регистрима друштвеног деловања који кулминирају 1968. и 1989. годину као увод у социјалне праксе деведесетих које су полазиште за партиципативну уметност. Сва три периода карактеристична су по врло израженим друштвеним превирањима и са њима повезаним преиспитивањима улоге уметности, њеног социјалног (политичког) потенцијала у контексту ширих друштвених промена.

Током шездесетих година, и раније, долази до актуелизовања авангардне идеје колективизма кроз колективне праксе, успостављања алтернативних социјалних модела кроз хипи покрет, покрет за борбу за грађанска права, против рата у Вијетнаму, студентских протеста, феминистичког покрета, оснивање комуна, ослобађање тела, уплив источњачких учења као показатеља да су основне идеје грађанског друштва доведене у питање. Идеја промена друштва кроз уметничку праксу карактеристична је за *Социјалну скулптуру* Јозефа Бојса. Успостављање директне комуникације са публиком имало је за циљ промену устаљених, застарелих матрица функционисања друштвених заједница. У склопу овог пројекта било је оснивање Бироа за директну демократију, стодневне живе инсталације на *Документима* 1972. године реализоване као отворене канцеларије у којој је Бојс, све време трајања ове манифестације, разговарао са посетиоцима о свом концепту директне демократије као могућој алтернативи постојећем друштвеном уређењу. Његово полазиште је да је уметност област креативног и самим тим поље из којег могу кренути промене са ширим друштвеним и политичким консеквенцама. Свако ко живи у одређеном систему партиципира у његовом уређењу и самим тим може да буде иницијатор одређене промене.

Током седамдесетих година, у српској (тада југословенској) уметности у склопу тзв. нових уметничких пракси идеја колективног рада конкретну форму добија оснивањем група, удруживањем уметника у заједничком раду. Истовремено, нове уметничке праксе се критички постављају према модернизму као аутономном и аполитичком контексту стварања уметничког дела. Уметничко дело као довршени, привилеговани објекат замењују праксе, како у уметничком, тако и у вануметничком регистру. Редифинисана је и улога посматрача који постаје учесник у друштвено и културно мотивисаним уметничким праксама. Ове групе делују као алтернатива у односу на доминантну линију умереног модернизма која је отворени идеолошки модел уметности (социјалистички реализам) заменила прикривеним идеолошким моделом (социјалистички естетизам).⁸

У контексту нових уметничких пракси јављају се следеће групе: неформална Група шест уметника, Група 143, Група А3, Bosch+Bosch, Код, Вербумпрограма, Група Меч... Група шест уметника (Раша Тодосијевић, Зоран Поповић, Марина Абрамовић, Гергељ Урком, Ера Миливојевић и Не-

8 Merenik, L. (2010) *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd: Fond Vujičić kolekcija.

ша Париповић) у формалном смислу није била група јер је ове уметнике приближио заједнички рад у оквиру Студентског културног центра као средишта алтернативне културе у Београду, а не некакав заједнички програм. Оно што их је такође зближило је супротстављање официјелној уметности умерено модернистичког типа. У свом раду они доводе у питање традиционална одређења уметничког дела као привилегованог, естетског предмета увођењем перформатива, интервенција у галеријском и вангалеријском простору, редимејд предмета, процеса, гестуалне и провокативне проблематизације аутономије уметничког дела и традиционалног схватања уметника и увођењем концептуалног схватања уметничког дела.

Група АЗ (Добривоје Петровић, Југослав Влаховић, Риста Банић, Младен Јевђовић, Ненад Петровић и Славко Тимотијевић) деловала је „у међупросторима елитне и популарне културе, заснивајући праксу ироничног постдадаистичког интервенционизма или пародијског активизма у урбаној култури”⁹. Интервенције у вангалеријском простору и уличне акције имале су за циљ довођење у питање разлика између елитне и масовне културе, укључивање публике у реализацију акција и преиспитивање устаљених кодова перцепције уметности.

Рад Групе 143 (Биљана Томић, Мишко Шуваковић, Јован Чекић, Неша Париповић, Маја Савић, Паја Станковић, Мирко Дилберовић, Владимир Николић, Дејан Диздар, Нада Сеферовић, Бојана Бурић, Стипе Думић, Момчило Рајин, Иван Марошевић, Слободан Шајин) усмерен је на теоријско-практична истраживања која су за циљ имала самообразовање у индивидуалном и заједничком раду.¹⁰ Успостављање алтернативног модела перманентног самообразовања, кроз индивидуалне и заједничке акције, позиционира се насупрот званичним институцијама образовања у којима су преовладавали застарели модели мишљења (у) уметности. Истовремено, на трагу концептуалних истраживања, рад у уметности изједначава се са мишљењем – насупрот

9 Šuvaković, M. (2007) *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, str. 311.

10 „Деловање Групе поред заједничких презентација уметничких радова карактеришу сталне дискусије, одржавање семинара-радионица. Заједничко читање и дискутовање о савременим теоријским и филозофским текстовима била је основна платформа њиховог рада. Њихове дискусије су се често одржавале у СКЦ-у, али и у приватним станovima, као и у природи. Више од класичног уметничког колектива или авангардистичког покрета, група је имала карактер отворене заједнице усмерене на алтернативно образовање и перманентно истраживање.” Унтеркофлер, Д. (2013) *Група 143*, Београд: Службени гласник, стр. 76.

традиционалном и модернистичком моделу који у први план ставља производњу естетских предмета.

*Теоријска одређења партиципација:
Бурио, Бишоп и Гројс*

Поред укључивања више људи у продукцију рада, једно од битних одређења партиципативних пракси је социјално деловање: преузимање различитих социјалних пракси из неуметничког регистра као што су дружење, сусрети, политички ангажман, социјални ангажман, акције, разговори, трибине и сл. Овакве праксе најчешће немају визуелни карактер, мада су форме и даље предмет њиховог интересовања, али не као ликовне, већ социјалне форме обликовања одређене заједнице. Поред тога што, најчешће, не укључују стандардна уметничка средства у смислу медија, материјала, израза, поступка, њихова главна особеност, и оно што их разликује од сличних неуметничких пракси, управо је то што припадају регистру уметности и практикују их уметници као и кустоси, критичари.

Овде ће бити речи о три различита теоријска оквира за интерпретацију партиципативне уметности следећих аутора: Николаса Буриоа, Клер Бишоп и Бориса Гројса. Њихова полазишта су различита – Бурио (Гатари, *Chaosmose*), Бишоп (Бењамин, „Уметник као произвођач”; Дебор, Друштво спектакла и Брехтово позориште) и Гројс (Вагнер, „The Artwork of the Future”). Оно што им је заједничко је проблематизовање социјалне димензије партиципације, везе између партиципативних пракси шездесетих и деведесетих као и истицање значаја партиципативних пракси у савременој уметности. Такође, заједничко им је истицање авангардног искуства за увођење партиципативних пракси у уметност, пре свега, футуризма, дадаизма и руске авангардне уметности.

У студија *Релациона естетика*, Н. Бурио проблематизује радове о уметности деведесетих с наглашеном социјалном тематиком: колаборацију између уметника и публике која постаје предмет уметничког истраживања. За Буриоа је уметнички простор нека врста „међупростора”¹¹ неоптерећеног кодовима, матрицама, клишеизираним обрасцима, изван свеприсутног медијског окружења. Управо тај простор отвара могућност за успостављање неких других начина комуникације. Уметнички рад је интеракција, али не интеракција између посматрача и рада, већ међуљудска интеракција у

11 Burio, N. (2003) *Relaciona estetika*, u: *Košava*, Specijalno izdanje br. 42/43, Vršac: Centar za savremenu kulturu Konkordija, p. 9.

одређеном контексту. Уметнички предмет је у другом плану или га уопште нема. Предмет, уколико га има, материјализација је интеракције, а не естетски предмет по себи.¹² Уметнички рад је тај међупростор: микроситуација у микропростору. Уметничко деловање је нека врста моделовања, не одређених предмета, већ међуљудских и друштвених односа који су „полазиште и одредиште, укратко, основни извор информација за њихову активност”. То није, као што Бурио истиче, утопистички пројекат трансформације социјалних односа и брисања постојећих облика комуникације с циљем стварања „бољег друштва”, већ увођење минималних промена, помака у датом тренутку и одређеном контексту у којем „нове животне могућности” постају могуће. За разлику од биоскопа, позоришта или гледања телевизије, изложба нуди тај простор за интересубјективно повезивање, међуљудску интеракцију. Рад Марине Абрамовић *Уметник је присутан* може се посматрати у том кључу: сусрет између уметника и посетиоца. Тај сусрет се разликује од перформанса у којем је публика само присутна. Овде је у питању директна међуљудска интеракција у којој уметница успоставља специфичну врсту односа са сваким посетиоцем појединачно, али и врсту заједништва са свима присутнима који су део тог сусрета.

Клер Бишоп указује на три функције партиципације истичући континуитет између партиципативних пракси из шездесетих и деведесетих година 20. века: активација, ауторство и заједница. Активација се односи на активирање посматрача, произвођење ситуација у којима ће посматрач, на физичком и симболичком плану, имати специфично искуство учествовања. Циљ активације је да омогући посматрачу да на нови, другачији начин сагледа реалност – социјалну, политичку – и своје место у њој. Активирани посматрач је „ново-еманциповани субјект партиципације”.¹³ Истовремено, Бишоп помиње и естетску димензију партиципације која је повезана управо са новим, специфичним искуством које посматрач има у таквој ситуацији. Друга функција партиципације тиче се ауторства, одбацивања устаљене хијерархијске матрице између уметника као креатора, произвођача, аутора који контролише и посматрача као пуког примаоца уметничког

12 „У жижи уметниковог интересовања све чешће се налазе односи, које он, посредством свога рада, успоставља са публиком, или пак откривање модела друштвености. Ова особена продукција детерминише не само област идеологије и праксе, већ и нове форме: поред релационе природе (својствене уметничком делу), референтне тачке из области међуљудских односа данас постају легитимне уметничке „форме”.” Исто, стр. 14.

13 Bishop, C. *Participation*, нав. дело, стр. 12.

садржаја. Увођење „позитивнијег и нехијерархијског социјалног модела” такође има естетску димензију као нова врста креативне сарадње која носи ризик и непредвидивост. Трећа функција односи се на заједницу: „преиспитивање криза у заједници, колективне одговорности”. Њено полазиште је Марксово схватање отуђења као продукта капиталистичког друштвеног уређења, а циљ партиципације је реконектовање социјалних веза унутар одређене заједнице, колективна сарадња и афирмисање заједништва као форме друштвеног деловања.

Гројс у тексту „A Geneology of Participation”¹⁴ партиципацију доводи у везу са преиспитавањем једне од доминантних матрица модерне уметности - уметника као активне индивидуе насупрот пасивној, масовној публици. У начину на који функционишу институције уметности, позиција уметника се издваја као привилегована, неприкосновена и читав уметнички систем је у функцији уметника – продукције, промоције и критичке рецепције његовог рада. Међутим, позиција уметника се може посматрати и из сасвим другачијег угла. Оно што се најчешће превиђа када се говори о модерној уметности је да уметник у потпуности зависи од суда публике, шта више, да не постоји као уметник уколико није препознат као такав. Уметничко дело нема вредност „по себи”, некакву унутрашњу вредност, већ је једино мерило уметничке вредности нешто што долази споља, препознатљивост од стране публике – ту се мисли, пре свега, на стручну публику, институције уметности и, најзад, ширу публику. По томе се уметност разликује од науке, технологије које имају некакву објективну вредност, независну од спољних чинилаца као што је публика. Партиципација је, у том кључу, покушај да се смањи тај јаз између уметника и публике и, поред тога, да се успостави некаква конкретна вредност уметничке делатности независно од тога да ли се неком свиђа или не. На који начин је то могуће извести?

Уметничко дело има неку вредност која је мерљива и материјализована у његовој тржишној вредности. Тржишна вредност модификује и саму перцепцију рада: уколико неко дело има високу цену, аутоматски се више вреднује; естетска вредност уметничког дела материјализована је у његовој тржишној вредности. Гројс сматра да је изласком из вредносно-економског склопа и успостављањем непрофитног деловања могуће у уметности реафирмисати вредност која не зависи од неких спољашњих инстанци као што је публика.

14 Groys, B. A Geneology of Participatory Art, in: *The Art of Participation, 1950 to Now*.

Социјално деловање и партиципативне праксе представљају излазак из комерцијалног јер се не могу тржишно вредновати. У партиципативним праксама је из тог разлога естетско (које има своју тржишну вредност) замењено политичким, социјалним деловањем (некомерцијалним деловањем). С тим циљем је и начин продукције измењен: индивидуално је замењено заједничким деловањем, колаборацијом што такође измиче комерцијалном превредновању.

Укључивањем посматрача у уметнички рад, његова критичка позиција трансформише се у самокритичност. Жртва коју аутор “приноси” одбацујући своју привилеговану, издвојену позицију, има и позитивне консеквенце за уметника, како стиче Гројс, а то је да се ослободио хладног, дистанцираног, критичког погледа посматрача. Он сматра да се партиципација публике може посматрати и као проширивање поља компетенције уметника који не контролише само свој рад, већ и посматрача који је укључен у рад тако што пројектује одређене матрице понашања на посматрача. Док је оспољена, дистанцирана улога посматрача обезбеђивала је истовремено и критичност, безинтересност, објективност. Улажењем у рад, било кроз интеракцију или, у још јачој мери, кроз партиципацију, уметник заправо умањује критичност посматрача, доводи у питање његову критичку позицију односно чини је сувишном јер је и сам посматрач - део рада. Сличан став о проблематичности смрти аутора има и Рудолф Фриелинг.

“Упркос смрти прокламованој од стране Р. Барта, чини се да се не можемо ослободити аутора: што се више трудимо мит се све јаче враћа.”¹⁵

Бурио, Бишоп и Гројс су понудили три могућа оквира за теоријско разматрање партиципативних пракси. Свако од њих доводи у везу партиципативне праксе са контекстом, на директан или индиректан начин. Бурио истиче значај “оквира социјалног деловања”. „Оквир” не представља неко будуће, утопијско друштво, већ деловање у конкретним ситуацијама, изложбама, микропросторима у којима се кроз сусрете, међуљудску интеракцију експериментише са новим, другачијим комуникационим могућностима друштвених групација као одређених микрозаједница.¹⁶ Бишоп, с друге стране, истиче нову врсту искуства активiranог посматрача у

¹⁵ Исто, стр. 35.

¹⁶ Могућа критика оваквог Буриоовог становишта је да већина уметника које он помиње као примере у *Релационој естетици* заправо понављају уобичајене матрице социјалног деловања као што су дружења, заједнички оброци, сусрети и сл.

колаборативним акцијама које освешћују његову позицију унутар одређеног социјалног контекста и пружају му другојачији поглед на сопствено окружење. На крају, Гројс сматра да је одбацивање естетског повезано са деловањем – социјалним, политичким, идеолошким – у конкретним ситуацијама, одређеним контекстуалним оквирима у којима се таква деловања препознају као уметничка. Социјално деловање је измештање „фрагмената реалности” из регистра свакодневног, политичког, социјалног, идеолошког у уметнички регистар у којем задобијају уметнички статус независно од тога да ли се одвијају унутар или ван институција уметности.

Архитектура људских односа

Група Шкарт (основана 1990.) се у свом раду креће кроз различите регистре: друштвени ангажман, уметност, дизајн, архитектура, поезија. Њихов концепт „архитектура људских односа” близак је релационој естетици и преиспитивању социјалних матрица кроз дружења, сусретања, комуникацију и колаборацију. То се може посматрати у неколико различитих равни. Прво, унутар саме групе коју чине Драган Протић и Ђорђе Балмазовић. У том контексту битан је и податак да је у почетку у раду групе било укључено више људи.¹⁷ Затим, једна од специфичности рада групе је сарадња са људима различитог профила – уметницима, дизајнерима, композиторима, књижевницима – који се групи прикључују у зависности од пројекта.¹⁸

Дугогодишњи пројекат групе је пројекат Нове куvariце. Започет је 2000. и трајао је више од осам година. У оквиру пројекта група је сарађивала са женама из различитих крајева, углавном домаћицама, које су везле тзв. куvariце и излагале их у оквиру заједничких наступа на великом броју изложби у земљи и иностранству. У питању је традиционална форма веза на платну која је, неколико генерација уназад, била врло распрострањена, пре свега, у сеоским домаћинствима као декорација кухиња. Ова готово заборављена врста ручног веза специфична је по комбинацији слике и текста који су се углавном односили на идиличност породичног живота. Група Шкарт је ангажовала домаћице по Србији

17 „Иначе, у предгрупи нас је било више. Била је ту и стрип цртачица, и филозоф, и дизајнер, и архитекта, и композитор. Сви су емигрирали још 1991, осим композитора који је остао, али престао да се бави музиком. После напада емигрантске куге преостала смо нас двојица, неотишлих.” Станковић, М. Нема времена за равнодушност, интервју са групом Шкарт, www.dipassage.org.

18 У једном од својих последњих пројеката под називом „Вече печатања и поетирања”, Шкарт сарађује са писцем Давидом Албахаријем, 10. 9. 2012., <http://www.seecult.org/vest/pecatiranje-i-poetiranje>.

да праве “куварице”, и не само домаћице, већ и “политичке активисткиње, самохране мајке, отпуштене раднице, пензионисане учитељице, избеглице, антидомаћице, сеоске везиље”¹⁹. Њихове поруке извезене на платну разликују се од традиционалних јер су одраз новог контекстуалног окружења испуњеног турбулентним социјалним променама тако да су идилични породични садржаји замењени критичким: изражавањем личних ставова, емоција, реакција на контекст. „На старим куварицама је писало *како треба*, а на нашим пише *како јесте*”, каже Бригита Међо, зрењанинска везиља; “Смем ли да напишем нешто о себи?”, пита се Мирјана Бокшан, београдска везиља; „Целог живота су ме учили да ћутим. Е, нећу више да ћутим!”, коментира Ленка Зеленовић, земунска везиља.²⁰ Неке од порука које се могу наћи на куварицама су: У Европу ми би хтели, ал „нас” неће нисмо зрели, Мог је мужа ухватила флаша отишла је љубав наша, Село моје лепше од Париза, Од шпорета компјутер јој дражи, шта у њему домаћица тражи? Зар опет страх да влада, улицама мога града?

За рад групе Шкарт битна је комуникација, не само са уметничком, већ широм, „случајном” публиком у различитим јавним просторима. У пројекту *Туга* (1993) нагласак је на укључивању публике, пре свега, суграђана који не чине уобичајену уметничку публику. На пример, једна од акција у склопу овог пројекта одвијала се на Каленић пијаци где су дељене песме продавцима, купцима, случајним пролазницима. Пројекат је иначе конципиран тако што се песме са заједничком темом *Туга*, штампане на јефтином папиру, поклањају, чиме се успоставља, не само комуникација, већ и емотивна размена са случајним пролазницима. На сличан начин је конципиран и пројекат *Купони за преживљавање* као низ акција у којима се на јавним, прометним местима пролазницима деле купони – купони за Страх, Оргазам, Моћ, Чудо, Мастурбацију. Купони су реминисценција на бонове који су се осамдесетих година у социјалистичкој Југославији у време кризе делили за уље, брашно или гориво и обезбеђивали минимум потребан за преживљавање. У овом случају то су бонови који реферирају на различита осећања, такође као минимум емотивног и емпатијског повезивања неопходан за преживљавање у тренутку када су ефекти кризе – ратова, немаштине, сиромаштва, страха, несигурности – свакодневан и неизбежан део стварности. Овај пројекат је

19 Станковић, М. Нема времена за равнодушност.

20 Grupa autora, (2008) *Operacija: grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb; <http://www.scribd.com/doc/38403289/Prirucnik-Za-Zivot-u-Neoliberalnoj-Stvarnosti>.

реализован у време највеће кризе када се расправљало да ли је Србија у рату или није јер је у непосредној близини беснео рат и већина суграђана је имала познанике, пријатеље и рођаке на ратишту, тако да је директно или индиректно била укључена у ратна збивања. Истовремено земља је била под санкцијама, већи део становништва је био на ивици егзистенције.

Успостављање комуникације кроз сусрет, дијалог, игру концепцијски је оквир и пројекта *Клацкалиште – полигон неравнотеже* (2010) за 12. Бијенале архитектуре у Венецији. Мотив је преузет из свакодневног живота и не представља објекат у архитектонском смислу, али је његова функција „архитектонска” у смислу „архитектуре људских односа”, успостављање комуникације, окупљања, игре, дружења, било да је у питању парк, галерија или бијенале. Истовремено, рад реферира на контекст – неравнотежа, клацкалица као метафора стања опште нестабилности: економске, политичке, социјалне.

Једна од особености уметничког деловања групе Шкарт је иницирање пројеката који прерастају у специфична неформална удружења, заједнице. Консеквенца колективног рада и ангажмана је да учесници почињу да функционишу као заједница која изражава свој критички став према друштву, своја осећања и заједнички указује на трауматична места у окружењу у којем живи. Хоркешкарт је пример оваквог пројекта. Основан је 2000. на иницијативу групе Шкарт, али се након неколико година заједничког рада (до 2007.) осамостаљује под називом Хоркестар. Група делује кроз хорско певање патриотских песама из доба комунизма, традиционалних песама у новим панк/рок аранжманима, домаћих рок песама у хорском извођењу, као и извођењу сопствених композиција. Улазак у хор није условљен претходним музичким образовањем, знањем и талентом и у том смислу нема сличности са професионалним хором. Нагласак је, пре свега, на заједничком раду – вежбању, извођењу, наступима – затим, дружењу, заједничким путовањима и идеји да произвођење осећања заједништва има ефекат, ако не ширег друштвеног значаја, онда свакако у мањим заједницама као што је ова. Истовремено, оваква врста удруживања проблематизује питање самоорганизовања независно од државних, црквених или било којих других официјелних институција.²¹

21 „...може ли се хор самоорганизовати изван школа, цркава и КУД-ова? ...може ли хор окупити и антислухисте? ...може ли хор да буде критичан, а не само пригодан? ...може ли хор поништити хијерархијско-професионалну поделу и самопроизвести диригенте и композиторе? ...може ли се хор самофинансирати? ...може ли хор обновити утопијске процесе

Група Шкарт је иницирала још један колаборативни пројекат, Песницење (2008), „тренинг активног читања поезије у јавним просторима, ... са циљем да подржи појединце да изразе креативне потенцијале, истовремено промовишући нову форму представљања и размене стваралаштва и оснажујући неафирмисане уметнике да јавно излажу своје стваралаштво.”²² У питању је такође колаборација људи различитих профила који нису директно везани за регистар уметности: неафирмисани песници, аматери, љубитељи поезије као и „етаблирани ствараоци који имају храбрости и знатижеље да се сретну са ризикантним темама, несташном, ангажованом и неиндиферентном публиком и необележеним и неконвенционалним просторима”.²³

За Шкарт и њихове иницијативе карактеристично је деловање у ванинституционалним, јавним просторима, али и са друштвеним ангажманом усмереним ка локалној заједници: пијаци, аутобуске и железничке станице, прометна места (пројекти *Туга*, *Купони за преживљавање*, *Твоје говно твоја одговорност*). Међутим, Шкарт излаже и на официјелним изложбама и престижним манифестацијама као што су Бијенале архитектуре у Венецији, Октобарски салон. Оно што повезује рад у ванинституционалним и институционалним просторима је настојање да се оцрта одређени контекстуални оквир кроз коментар социо-политичког окружења у којем раде као скуп друштвених, политичких, економских, али и личних, пријатељских односа.

Партиципативне политизације

За разлику од групе Шкарт која се у својим контекстуалним деловањима креће кроз различите регистре, рад групе Споменик је уско дефинисан: преиспитивање идеолошких матрица, сећања и одговорности државе у балканским ратовима који су се водили током деведесетих година 20. века као и рецепцијом ових догађаја у савременом окружењу. Група је настала из официјелних и неформалних разговара иницираних расписивањем конкурса Скупштине града Београда за подизање споменика посвећеног ратовима који су се водили на просторима бивших југословенских република. Једно од

„колектива нових форми”? ...може ли хорска музика слободно неговати различита наслеђа популарне културе, од рецитала и шансоне, до *hardcorea* и ...? ...може ли се хор бавити и (само)едукацијом и различитим облицима друштвеног активизма? ...може ли се хор бавити развијањем политичке свести кроз разбијање грађанских предрасуда?” Преузето са официјелне презентације: <http://horkestar.org>.

22 Преузето са официјелне презентације: <http://pesnicenje.org>.

23 Исто.

питања које група проблематизује је да ли је могуће да држава подигне споменик без признања сопствене одговорности за ратове?²⁴ Поред овог, покренуто је и низ других питања идеолошког, политичког, теоријског и етичког карактера. Један од пројеката групе Споменик је Математичке реасоцијације (2008) реализован у оквиру 49. Октобарског салона²⁵ у којем се, у сарадњи са Међународном комисијом за нестала лица (ICMP), дискутује о балканским ратовима деведесетих и жртвама геноцида. Користећи методе за идентификацију несталих лица у овом пројекту се реконструише случај једне нестале особе у Сребреници 1995. године.

Други пројекат групе Споменик је *Политике меморије* (2011) који кроз дискусије, предавања, јавне наступе и публикацију проблематизује питање да ли постоји меморија без политичког субјекта. Полазиште за овакав пројекат је покушај еманципације појединца као политичког субјекта као могући начин за еманципацију одређене заједнице - од микрозаједница, као што је сама група, до макрозаједница, држава. У публикацији *Политике меморије* сакупљена је документација о пројекту коју чине транскрипције разговора учесника пројекта и која има функцију „партиципативног објекта”. Изложена као инсталација она уводи посматрача, публику у сам пројекат трансформишући га на тај начин у партиципатора.

Рад Данила Прњата *Социјална економија* (2012) конципиран је као интервенција у локалној заједници. Рад је реализован у Чачку као иницијатива с циљем проналажења другачијег модела за редистрибуцију хране, преусмеравање вишка хране (која није пласирана на тржиште, која се баца, пропада) ка социјалним групама које имају проблем недостатка хране. Рад, заправо, доводи у питање, доминантни модел функционисања неолибералног капитала у којем је полазиште производ, а крајњи циљ – профит. У раду је овај модел первертиран тако што је за полазиште узет профит односно вишак хране у овом случају, а крајњи циљ је производ дистрибуиран онима којима је најпотребнији. У оквиру вишенедељних радионица са представницима локалне заједнице проблематизована је могућност проналажења алтернативног модела који би одговарао поменутом концепту. Поред радионица, саставни део рада је истраживање у којем су партиципирани

24 <http://grupaspomenik.wordpress.com>.

25 У оквиру овог салона група је добила награду коју додељује АИСА - Србија. Жири у саставу: Ирина Суботић, Јеша Денегри и Бранислав Димитријевић.

локални становници и документација изложена у оквиру 26. Меморијала Надежде Петровић.²⁶

Слично радовима групе Споменик и овај рад је покушај интервенисања у социјалном пољу кроз конкретне акције које су везане за одређени контекст: покушај успостављања комуникационих канала ван постојећих, законски регулисаних – нпр. између народне кухиње и фармера, фармера и Црвеног крста или трговинског ланца и народне кухиње. Ангажовањем локалне заједнице уз партиципацију локалног становништва у овом раду је уметничко изједначено са социјалним деловањем.

Изједначавање социјалне са уметничком интервенцијом у одређеном контексту присутно је и у раду Вахиде Рамујкић *Историје у расправи: лажне истине* (52. Октобарски салон, 2011) у којем ауторка кроз радионице са средњошколцима преиспитује историјске наративе везане за блиску прошлост, ратове деведесетих и начин њиховог конструисања и пласирања у средњошколским уџбеницима у државама насталим након распада Југославије. Полазиште су уџбеници историје објављени у постјугословенским државама у којима се интерпретација ових ратова и распад државе везују за различите идеолошке наративе и актуелну власт. Кроз разговоре са младим људима који се управо преко уџбеника по први пут сусрећу са историјским подацима и фактима везаним за тај период, ауторка настоји да укаже на арбитрарност постојећих наратива и нужност критичке дистанце у њиховој рецепцији, чак и ако су официјелни као што је случај са уџбеницима. Кључни сегмент рада је организовање радионица и партиципација оних генерација које су директно изложене оваквом начину манипулације током свог школовања.

Насупрот директног интервенисања у постојећем друштвеном контексту проблематизовањем конкретних друштвених питања, слободна уметничка задруга Трећи Београд делује измештањем из постојећег друштвеног и уметничког окружења конституисањем новог, паралелног контекстуалног окружења, ван постојећих уметничких институција.²⁷ Трећи Београд је назив преузет из урбанистичког плана Београда за обележавање подручја леве обале Дунава које представља могући правац ширења града. Иако је само подручје насе-

26 Уметничка директорка 26. Меморијала Надежде Петровић под називом *Дубок сан* је Јелена Стојановић, (прим. аут.).

27 Чланови слободне уметничке задруге Трећи Београд су: Аница Вучетић, Радош Антонијевић, Оливера Парлић, Милорад Младеновић, Сања Латиновић, Марко Марковић, Марина Марковић, Ранко Ђанковић, Милена Милосављевић и Селман Трговац; www.trecibeograd.org.

љено, оно урбанистички није уређено нити повезано са самим градом у јаким смислу. То место изван града није ни на мапи културних дешавања. Измештањем, не само из градског језгра, већ и са мапе културних дешавања ова уметничка иницијатива, која окупља већи број уметника различитих профила, настоји да освоји нови, другачији простор за своје деловање. Претпоставке оваког деловања нарочито су присутне у њиховом заједничком раду Велики сан.

У овом раду сан или спавање се преноси у уметнички регистар као заједничка акција чланова групе. Рад је први пут изведен у приватном простору, спаваћој соби (2010), затим у галерији²⁸ и као акција у оквиру изложбе *Дубок сан* на 26. Меморијалу Надежде Петровић у Чачку (2012), када су чланови групе спавали на Градском тргу. Уласком у регистар уметности ова, крајње приватна, свакодневна и, пре свега, неуметничка активност постаје „заједничка ствар”, уметнички начин деловања у јавном простору - галерији, улици. Такође, то је активност у којој свако може учествовати, јер нису потребне некакве предиспозиције у смислу вештине, знања и сл. То се наглашава и позивом који је група упутила преко локалних новина грађанима Чачка да им се придруже у овој заједничкој акцији.

Да ли је овакву акцију могуће перципирати као деловање или је реч о сасвим супротном, о неделовању у одређеном контексту? Заједничко деловање ове групе изједначено је са задовољавањем елементарне људске потребе – спавањем. „Заједнички рад” первертиран је у заједнички не-рад, неделовање као одсуство било какве активности. Спавање као активност која се одвија ван свесног, рационалног ослобођено је намера, пројекција, формалног и естетског уобличавања. Ипак, одустајање од деловања, рационалног, свесног, естетског и пласирање не-рада у јавном простору као заједничке активности јесте рационално и свесно деловање.

Инсталирање концепта не-рада може се посматрати као рефлексија одређеног контекста у којем је пласирање нерада или немогућности деловања или излишности рада производ друштвено-економских прилика: опште економске несигурности, пауперизације, губитка вредносних координата. Девалвација значаја рада и позитивног одређења рада огледа се у томе што се рад у приватном и професионалном смислу не препознаје као средство за постизање циљева, уживање, усавршавање, већ узалудна, бескорисна навика или нужност оних који нису успели у животу. Оваква вредносна

28 Рад је презентован у форми видео инсталације у Салону МСУ у јулу 2011.

категоризација циркулише, не само у појединачним случајевима, већ и на нивоу комплексних заједница, од породица до различитих интересних група. Овакав однос према раду и, пре свега, уметничком деловању, производ је одређеног, локалног контекста, али и ширег глобалног стања у којем је уметност изгубила критички потенцијал јер је сведена на институционализоване, очекиване, познате ситуације без ефекта у ширем, друштвеном контексту.

Међутим, овај рад се може посматрати и као покушај освајања једног новог простора – изван рационалног, свесног, реалног. То је простор у којем се одвија сан, у којем постојеће околности, законитости и нужности не важе, у којем уметници заједнички делују јер „сањају исти сан”. То може бити простор коинциденција у којем блискост и близина спавача условљавају отварање нетипичних или неуобичајених комуникационих канала. Ту се прерађују садржаји из свакодневног живота, прихватају и одбацују у зависности од интензитета (стреса, трауме, среће, задовољства) што представља врло комплексан „рад”. То може бити и утопистички простор у којем је деловање неограничено. Међутим, то може бити и мапирање једног виртуелног простора у којем је, можда, још једино могуће „деловати”. То је простор који, као сваки виртуелни догађај има могућност да се актуализује. Тај простор се отвара ка будућности као новом конструкту, другачијем од садашњости, прошлости и у том смислу то је, заправо, једини простор у којем се може деловати.

Еманципаторски потенцијал партиципативних уметничких пракси

Битно обележје савремене уметности је нестајање јасних разлика између уметничког и неуметничког деловања јер се у уметничким праксама користе, поред уметничких, и неуметнички материјали, поступци, технике, медији. То је „највидљивије” управо у партиципативним праксама анализираних на примеру српске уметности на почетку 21. века која овом приликом нема функцију дистинктивног, специфичног, локалног или националног, већ егземпларно савременог. Сусрети, дружења, предавања, тимско и појединачно самообразовање, заједнички рад, интервенисање у одређеној локалној средини – примери су партиципативних пракси које преузимају различите социјалне матрице из ширег неуметничког, најчешће културног регистра као што су едукативне, истраживачке праксе, праксе политичког деловања.

Партиципативне уметности указују на повезивање или преклапање уметности и политике. Политика је схваћена у ширем смислу као низ контролисаних акција, одлука и дело-

вање унутар одређене заједнице кроз интервенције и минималне корекције чији је ефекат тренутно видљив. Циљ оваквог деловања је успостављање критичког става ка, не само уметничким, већ и вануметничким феноменима: према друштву, локалној средини и култури. Један од циљева оваквог политичког деловања унутар одређеног социјалног поља је и успостављање неинституционалног модела друштвеног ангажовања насупрот институција са, углавном, застарелим, неефикасним и превазиђеним матрицама функционисања. Оно што је у традиционалној и модернистичкој уметности била естетика, у савременим уметничким праксама је критика. То је отворило простор за појаву различитих теоријских приступа и уметничких пракси, као што је партиципација, које као своје кључно одређење имају критички однос према друштву.

Кључна разлика између политичког деловања у уметности насупрот политици или уметничког деловања у ширем друштвеном простору је инсистирање на еманципацији, пре свега, еманципацији појединаца или заједнице од које је политика одустала. За разлику од традиционалног схватања еманципације као политичког питања (нпр. еманципација жена, еманципација радника на почетку 20. века), Рансијер одваја еманципацију од политике²⁹ и доводи је у везу са индивидуалним. Поред појединаца и друштва или тачније између појединаца и друштва Рансијер уводи још један ентитет, а то је заједница – заједница појединаца, заједница једнаких – као прелазна форма између појединца и друштва без које друштво не може да постоји. Питање еманципације је стога питање појединца и заједнице. Изласком из политике, еманципација је ушла у различите регистре индивидуалног – мишљења, изражавања, деловања. У Еманципованом гледаоцу Рансијер говори о еманципацији у контексту индивидуалног знања изван дуалног кода: знања насупрот незнању, посматрања насупрот деловању, гледања насупрот знању, активности насупрот пасивности, индивидуализма насупрот заједништву... Разликовање знања и незнања за претпоставку има постојање некаквог издвојеног, објективног корпуса знања које неко има или нема. Овакав дуални код је истовремено симболички оквир просветитељског приступа у којем је место знања увек јасно издвојено и дистанцирано у односу на оне који не знају.

Међутим, еманципација је превладавање ове разлике која урачунава однос доминације и потчињавања и увођење раз-

29 „Možemo da emancipujemo koliko god hoćemo pojedinaca, ali društvo ne možemo da emancipujemo nikad.” Ransijer, Ž. (2012) *Na rubovima političkog*, Beograd: Fedon, 124.

личитих врста знања, егалитарне концепције доступности насупротив неком одређеном знању везаног за привилеговане позиције као што је позиција просветитеља. Рансијер сматра да су се привилеговане позиције изгубиле. То у великој мери потврђује искуство уметности 20. века, тачније, она радикална линија која полази од авангардног искуства. Као што нема више привилегованих медија (што је, рецимо, слика била у модернистичкој уметности), привилегованих полазишта (елитна у односу на масовну уметност), привилегованих простора (институционалног у односу на неинституционални), на сличан начин нема ни привилегованих позиција у уметности: уметника као оног који зна или посматрача као оног који види. Управо у дестабилизовању привилегованих позиција препознаје се еманципаторски потенцијал партиципативних уметничких пракси.

ЛИТЕРАТУРА:

Bishop, C. (2012) *Artificial Hells*, London: Verso.

Bishop, C. (ed) (2006) *Participation*, The MIT Press.

Burio, N. (2003) *Relaciona estetika*, u: *Košava*, Specijalno izdanje br. 42/43, Vršac: Centar za savremenu kulturu Konkordija.

Groys, B. A Geneology of Participatory Art, in: *The Art of Participation, 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art: Thames&Hudson.

Manovich, L. (2008) Art after Web 2.0 in: *The Art of Participation, 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art: Thames&Hudson.

Merenik, L. (2010) *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd: Fond Vujičić kolekcija.

Stanković, M. (2011) *Nema vremena za ravnodušnost*, intervju sa grupom Škart, <http://www.dipassage.org/interviews/?id=2667>

Šuvaković, M. (2007) *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.

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

Ransijer, Ž. (2010) *Emancipovani gledalac*, Beograd: Edicija Jugoslavija.

Unterkofler, D. (2013) *Grupa143*, Beograd: Službeni glasnik.

Maja Stanković
Faculty for media and communications, Belgrade

PARTICIPATIVE PRACTICES IN
CONTEMPORARY SERBIAN ART

Abstract

Participative practices in art serve as an example of approximation and of different connection of art and culture, ie art and various social registers. These practices most directly recognize one of the key features of contemporary art – disappearance of the visible, tangible differences between artistic and non-artistic actions. Participative practices take on social patterns from various social and cultural registers, with an artistic purpose and the aim to critically correlate with the society, local environments, culture, in short, with the political aspects of life. This type of functioning inherent to participative practices was analyzed on the example of contemporary Serbian art, with a short historic overview to avantguard and neo-avantgarde art, as well as actual theoretical denotations (K. Bishop, B. Groy and N. Bourrieau).

Key words: *participative practices, contemporary Serbian art, culture, society, social commitment, relational esthetics*