

ALTERNATIVNE UMETNIČKE PRAKSE IZMEĐU MOĆI DRŽAVE I GRANICA SLOBODE

Ključne riječi

*Umetnost; alternativa;
društvene vrednosti;
popularna kultura; islam.*

Autor

*Dr Jelena Petković
vanredni je profesor na
Filozofskom fakultetu
Univerziteta u Nišu, Srbija*

Korespondencija

jelena.petkovic@filfak.ni.ac.rs

Oblast

Sociologija kulture

DOI

10.5937/politeia0-34547

Datum prijema članka

22.10.2021.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje

01.12.2021.

Rezime

Polazeći od stava Teodora Adorna da se društvenost umetnosti pokazuje preko njenog asocijalnog karaktera, rad se bavi sociološkom analizom alternativnih umetničkih praksi i njihovih socijalnih granica i dometa. Povezane sa sasvim određenim društvenim kontekstom, uz jasno afirmisan otklon ne samo od glavnih tokova oficijelne, elitne umetnosti (umetničkog formalizma) već i od dominantne kulture i vladajućih društvenih vrednosti, alternativne umetničke prakse u ovom radu promišljaju se u kontekstu kritičke kulturne kontrajavnosti, pozicionirane između formalnih i simboličkih moći države, s jedne strane, i lične/stvaralačke i društvene slobode umetnika i recipijentata, s druge strane. U prvom delu rada načinjen je opšti osvrt na transformacije u sferi umetničke kreacije, recepcije i vrednovanja, koje su počele da se afirmišu u zapadnim društvima naročito početkom 20. veka naovamo, kao i na propitivanje njihovih najvažnijih društvenih funkcija. Na tragu postojećih istraživanja, korišćenjem sekundarnih izvora podataka, u nastavku rada pristupa se prikazu andergraund muzičke scene i alternativnih stilova života mladih u zapadnim društvima, kao i onih izniklih pod uticajem širenja zapadne popularne kulture i umetnosti u autoritarnim režimima pojedinih muslimanskih zemalja Bliskog istoka, severne Afrike i jugoistočne Azije. Iako još uvek sporadične, prilično marginalizovane i režimski kontrolisane, ove alternativne umetničke prakse mladih doprinose transkulturnoj komunikaciji, kreativnoj i vrednosnoj sinergiji, postepeno relativizujući krute društvene okvire i sisteme vrednovanja unutar različitih društava (zapadnih i arapsko-islamskih), ali i između njih.

UVOD

Određenje umetnosti društveno je konstruisano i kontekstualno implicirano (Becker, 2009), otvoreno i promenljivo, te u tom smislu podložno raznolikim tumačenjima, interpretacijama i valorizacijama. U maniru sociokulturološke tradicije, polazimo od bazičnog stava da su umetnost i društvo povezani mnoštvom posredujućih faktora koji determinišu složenost njihovog dijalektičkog odnosa. Nasuprot unutrašnjem, ontološkom biću umetničkog dela kao iminentnog sistema vrednosti, u smislu u kome ga ontološka estetika posmatra kao metafizički, autonomni entitet, sociološko zanimanje za umetnost utemeljeno je na raznovrsnim perspektivama istraživanja i razumevanja spoljašnjeg odnosa koji postoji između umetnosti/umetničkog dela/umetnika i društva.

Stav Teodora Adorna (Adorno, 1979) da se društvenost umetnosti pokazuje preko njenog asocijalnog karaktera, te da „asocijalna“ umetnost predstavlja izraz određenih socijalnih okolnosti usled kojih ona preuzima funkciju kritike društvene prakse, postulira da se princip umetničke autonomije tumači kao instanca kritike društva i samokritike umetnosti. Ovakva teza artikulisana je važnom činjenicom da umetnost nije epifenomen društva, da se sociološka interpretacija umetnosti u okviru ili izvan razumevanja estetske prirode dela mora dovesti u vezu sa celinom društvenih odnosa, te da su umetnici oduvek bili zavisni od društvenih okolnosti u kojima su stvarali, o čemu je pisao Luj de Bonal (Louis de Bonald) još krajem 18. veka u kontekstu postrevolucionarnog kritičkog preispitivanja prosvetiteljske misli (videti detaljnije Jay Reedy, 1986: 101-129).

Cilj ovog rada jeste sagledavanje alternativnih umetničkih praksi u kontekstu kritičke kulturne kontrajavnosti, kao svojevrsne

umetnosti otpora koja je artikulisana unutar sasvim određenog društvenog konteksta, nasuprot glavnim tokovima oficijelne, elitne umetnosti, kao i nasuprot potpunoj kontroli države, dominantne, hegemonne kulture i vladajućih društvenih vrednosti. U metodološkom smislu rad je utemeljen na korišćenju sekundarnih izvora podataka i funkcionalnoj analizi alternativnih umetničkih praksi iz perspektive istraživanja podsticajnih i ograničavajućih društvenih uslova u kojima takva umetnost nastaje, komunicira, valorizuje se i kritički deluje u društvu. Utoliko ovaj tekst predstavlja doprinos preispitivanju potencijala umetnosti u osnaživanju ili relativizovanju društvenih granica sa pozicija formalne i simboličke moći države, s jedne strane, i lične/stvaralačke i društvene slobode umetnika i recipijenata, s druge strane. Analizirajući strategije umetničkog aktivizma putem kojih se demonstrira svojevrsna kultura otpora i pobune u odnosu na dominantni politički poredak i ideologiju, osnovna teza koju ćemo nastojati teorijski da obrazložimo i ilustrativno potvrdimo jeste da alternativne umetničke prakse, posebno one situirane u sferi popularne kulture, čiji su kreativni/stvaralački i receptivni protagonisti mladi ljudi, doprinose transkulturnoj komunikaciji, kreativnoj i vrednosnoj sinergiji, postepeno relativizujući krute društvene okvire i sisteme vrednovanja unutar različitih društava (zapadnih i arapsko-islamskih), ali i između njih.

KRATAK OSVRT NA NEKE OD NAJZNAČAJNIJIH KULTURNIH I UMETNIČKIH TRANSFORMACIJA U SFERI KREACIJE, RECEPCIJE I VREDNOVANJA

Značajna transformacija društva u kulturološkom diskursu počela se događati još u krilu modernizma. Viđenje umetnika u zapadnim shvatanjima, začeto u ideolo-

giji romantizma u 19. veku, naglašavalo je veoma značajnu ulogu umetnika koja je bila društveno konstruisana kao privilegovana i posebna. U savremenom društvu, pak, dolazi do demistifikacije društveno-elitistički konstruisane uloge umetnika kao genija i do deinstitutionalizacije „visoke“ umetnosti. Danas su prilično relativizovane nekada krute i socijalno diskriminatorne kulturne i umetničke klasifikacije koje su dugo tokom istorije afirmisale esteticizam, kvalitet elitne kulture i klasične umetnosti, kao oružje klasne borbe. Budući, dakle, da su služili razlikovanju kultivisanog, prefinjenog senzibiliteta obrazovane buržoazije od estetskog ukusa i umetničkog senzibiliteta ostalih klasa, legitimišući tako svojevrsnu sociokulturnu ekskluzivnost visokih slojeva društva, takvi kriterijumi kulturnog i umetničkog klasifikovanja nesporno su sadržali, ma koliko potisnutu, dimenziju društvene diskriminacije (Petković, 2020: 183).

Početakom, a naročito od sredine 20. veka, dolazi do značajnih promena u sferi kulturnih i umetničkih sadržaja, praksi i vrednosti, koje su obeležene, između ostalog, pomeranjem i slabljenjem granica između onoga što se smatra „visokim“ i „niskim“ ili „umetnošću“ i „zabavom“. Transformacije u sferi kulturne i umetničke hijerarhije najočitije se danas ogledaju u legitimizaciji masovne i popularne kulture, kao i u popularizaciji tradicionalnih visokih umetnosti, što ukazuje na povećanu fleksibilnost u sferi kulturne kreacije, recepcije i vrednovanja (DiMaggio, 1987; Griswold, 2004; Peterson & Kern, 1996; Schmutz, 2009). Teorijske rasprave o društvenim posledicama ove kulturne transformacije bile su podeljene, u skladu sa ambivalentnim karakterom same masovne kulture, koja je isto tako neopravdano osporavana u nastojanju da se odbrani elitistička i tradicionalna kultura i umetnost, koliko je i nekritički prihvatana kao „naj-

demokratskija“ kultura do današnjih dana. Nasuprot razvoju kulture masovnog društva i istovremeno sa njim, drugi vid kulturne transformacije ogledao se u pojavi avangardnih i alternativnih izraza u kulturi i umetnosti, koji su počeli da se afirmišu naročito početkom 20. veka, doživljavajući svoj vrhunac u postmodernizmu, čime se proširuju granice umetnosti i menja status umetničkog dela. Valter Benjamin (Walter Benjamin) bio je na stanovištu da tehnička sredstva i mehanička reprodukcija kulturnih proizvoda oduzimaju tradicionalnu „auru“ autentičnom umetničkom delu. On je, ipak, sasvim ispravno uvideo da se društvena vrednost umetničkog dela menja prateći promene sistema vrednosti društva u određenim istorijskim okolnostima, te da promene u umetničkim stilovima i u kulturnim ukusima javnosti prate način na koji je organizovana percepcija čoveka i (umetnički) medij u kojem se on ostvaruje (detaljnije Benjamin, 1974: 114–149).

Osim umetničkog stvaralaštva i šire kulturne produkcije, i sama kulturna recepcija, odnosno komunikacija umetničkih dela doživljava svoju transformaciju u savremenom društvu, što zahteva nove načine promišljanja fenomena umetničke publike i umetničkog ukusa. Novoprofilisana pozicija publike u savremenom društvu naglašava aktivnu ulogu u procesu kulturne i umetničke recepcije. Publika na svojevrsan način učestvuje i u samom činu konstituisanja i legitimisanja umetničkih vrednosti, a njena motivisanost da svojom aktivnošću doprinese stvaralačkom postupku, nadgradi ga i utisne mu svoj pečat dolazi do izražaja u mnogim novijim kulturnim i umetničkim praksama: pozorištu društvene akcije i intervencije, na ulici i javnim prostorima gradova, na elektronskim platformama i društvenim mrežama na internetu, koji postaju mesta novih vidova umetničkog stvaralaštva, komunika-

cije i građanskog aktivizma. Savremeni teoretičar popularne kulture Džon Fisk (John Fiske) naglašava da je kritička svest publike mnogo veća nego što se obično pretpostavlja, te popularnu kulturu i umetnost doživljava kao aktivan proces stvaranja i prenošenja značenja, a ne kao puku potrošnju gotovih industrijskih proizvoda (kao kulturne robe) u okviru masovne kulture (Fisk, 2001).

Ove kulturne i umetničke transformacije možemo smatrati istovremeno i podsticajima i odgovorima na dominantne trendove i promene samog društva. „Jedno je sigurno: umetnost je, s jedne strane, oduvek nepogrešivo sledila zahteve svoga vremena, kako u smislu produkcije, tako i u smislu recepcije njenih sadržaja. S druge strane, ona je inaurisala nove tendencije, ne samo u pogledu estetskih shvatanja, nego i društvenih kretanja“ (Božilović, 2016: 48).

ALTERNATIVNE UMETNIČKE PRAKSE U KONTEKSTU KRITIČKE KULTURNE KONTRAJAVNOSTI

Prateći duh vremena savremenog društva, kultura je sve više usmerena na alternativne aspekte umetničke kreativnosti i recepcije, na umetnički aktivizam, kao i na kulturu svakodnevice. Pod umetnošću alternative podrazumevamo raznolike kulturne grupe umetničkih praksi koje karakterišu i intelektualni angažman i lični aktivizam, te tako najveći broj umetnika ne samo što ostvaruje produkciju umetničkih radova, već i delatnih akcija unutar potčinjenih i isključenih društvenih grupa koje jasno politički deluju (Dragičević Šešić, 2018: 15). Pokrećući pitanje društvene kritike i aktivnog otpora u polju umetničke produkcije, alternativne umetničke prakse generišu se i ostvaruju u sferi kulturne i umetničke kontrajavnosti (Dragičević Šešić, 2018; Fraser, 1990; Kluge

& Negt, 2016; Warner, 2002).¹ Nasuprot javnosti afirmisanoj i kontrolisanoj od strane državnih vlasti, javnih politika, tržišta i slično, koja je zasnovana na brojnim implicitnim ili eksplicitnim ograničenjima i isključenjima onih koji pripadaju društvenoj margini, alternativni umetnici kreiraju sopstvenu javnost, odnosno paralelnu produktivnu i diskurzivnu kontrajavnost. Radi se, zapravo, o radikalnom kritičkom odnosu alternativnih umetnika i intelektualaca prema društvenoj sredini u kojoj deluju, prema krutim konvencijama društva koje, po njihovom sudu, čoveku oduzimaju slobodu, spontanost i autonomiju. Ništa manje, reč je i o kritičkom stavu prema uslovima pod kojima se kultura i umetnost stvaraju, predstavljaju i doživljavaju pod uticajem industrije kulture, tržišta, političke i kapitalističke represije. Uz estetske preokupacije koje se odnose na intenzitet umetničkog doživljaja, alternativne umetničke prakse u sferi kulturne kontrajavnosti sklone su kritičkom preispitivanju društveno i kulturno uspostavljenih konstrukcija, kao stabilnih i koherentnih kategorija (poput umetnosti građanskog društva, roda i seksualnosti, tradicijom ustanovljenih vrednosti – od estetskih do moralnih i verskih), što je imalo za cilj oslobađanje pojedinca od stega sistema i prevrednovanje kulturne, umetničke i šire društvene stvarnosti.

Imajući to u vidu, državni aparat i institucionalni sistem, posebno u autoritarnim društvima, često otežavaju, nekada čak i u potpunosti onemogućavaju prisustvo i vidljivi

1 Koncept kontrajavnosti ili kontrajavne sfere razrađen je u kontekstu kritike klasičnih političkih teorija javne sfere od Aristotela do Habermasa, koji se fokusiraju na privilegovane klase kao subjekte istorije, ograničavajući učešće u raspravama o zajedničkim društvenim pitanjima samo na privilegovane društvene grupe (političku, ekonomsku, kulturnu i umetničku elitu), ostavljajući izvan njih veliki broj potčinjenih – žene, radničku klasu, homoseksualce, migrante, omladinu i slično. (Majewska, 2019).

vost dela alternativne umetnosti i njenih aktera u javnosti, usled njihovog transmedijalnog umetničkog pristupa političkim pitanjima savremenosti i promovisanja javnog diskursa društvene kritike, neslaganja i otpora. Tako se, neretko, državni totalitarizam nadnosi nad sferom ljudskog duha s ciljem da ga kontroliše, usmerava i podređuje, što nužno implicira, po rečima Branka Prnjata, da stvaralaštvo može služiti državi samo ukoliko se odrekne svoje slobode. U tom kontekstu, pomenuti autor napominje kako država teži da revalorizuje umetničko stvaralaštvo, da iz njega izdvoji ono što ne odgovara njenim potrebama i interesima, njenim ideološkim ciljevima, težeći da duh države naseli unutar umetnosti, da se stvori iznutra kontrolisana državna umetnost i izgradi sistem uticaja na umetnike, koristeći i preporuke i zabrane i progone (Prnjat, 2006: 11). Pri tome odlično poentira: „Državna politika u oblasti stvaralaštva, koja teži da uspostavi potpunu kontrolu nad umetnošću, možda i previše očekuje od umetnosti, a možda i precenjuje njenu moć.“ (Prnjat, 2006: 12).

Podvrgavajući umetničko i intelektualno stvaralaštvo kontroli, cenzuri i zabranama, državne vlasti često su kroz istoriju unižavale i negirale slobodu umetničkog stvaralaštva dovodeći u pitanje vrednost umetničkih dela, položaj umetnika i oslobađajuću ulogu umetnosti kao sredstva izražavanja suštinskih, stvaralačkih i komunikativnih potreba čoveka.² Manje ili veće sputavanje stvaralačke i izražajne slobode umetnika u gotovo

svim istorijskim epohama koincidiralo je sa ograničenim društvenim pristupom samoj umetnosti, pa i sa načinima na koje se ona doživljavala i prihvatala, što je radalo potrebu za brojnim kako estetskim tako i širim društvenim alternacijama. Nikola Božilović s pravom uviđa da estetika umetničke alternative nije okrenuta (samo) autorima i izvođačima umetničkih događanja, već (pre svega) publici, participaciji i kolektivnom senzibilitetu. Budući da u fokusu pažnje alternativne umetnosti važno mesto zauzima politički radikalizam koji podrazumeva angažovanost, pobunu, kreativnu subverziju i vrednosnu destruktivnost, ovakve umetničke prakse jesu bliske potkulturnim stilovima i potkulturnim praksama kojima se od strane posebno mladih i nekonvencionalnih ljudi svesno krše postojeća pravila i na nov način osmišljava stvarnost (Božilović, 2017: 282).

PRIMERI UMETNOSTI OTPORA I ALTERNATIVNIH STILOVA ŽIVOTA MLADIH

Identitet mladih ljudi u današnjem umreženom društvu izgrađuje se u okviru kulturno i umetnički raznovrsnih izborna, produkcija i interakcija, u zavisnosti od sopstvenog umetničkog senzibiliteta, ličnih i socijalnih potreba i specifičnog društvenog iskustva, kao i od načina na koje se ti senzibiliteti, potrebe i iskustva procenjuju i prihvataju u okviru raznovrsnih, liberalnih i autoritarnih društava. Brojna sociološka istraživanja omladinskih potkultura i kontrakultura (Božilović, 2009; Hebdidž, 1980; Sen-Žan-Polen, 1999) pokazala su da se identitet ovih socijalnih grupacija mogao utvrditi, između ostalog, kroz njihovo alternativno muzičko, umetničko, intelektualno, disidentsko i slično delovanje. Budući da su pozicionirani izvan glavnog toka u odnosu na vrednosti oficijelne kulture i politike, njihov

2 U kontekstu propisivanja ukusa u domenu estetskog stvaralaštva karakterističan je primer tzv. socijalističkog realizma u umetnosti. „Sa izložbi, iz pozorišta, bioskopskih dvorana, galerija, filharmonija u vreme Staljinove diktature uklanjano je sve što nije bilo 'dovoljno socijalističko'. Strogo su cenzurisane i zabranjivane knjige, filmovi, slike, revije. Prava umetnost postala je kolektivistička. Proleterska. Herojska. Ona kojoj je partija priznavala istorijsku nepogrešivost.“ (Božilović, 2006: 197).

identitet za otpor izgrađivan je i verifikovan uglavnom u kontekstu alternativnog životnog stila i simboličkog otpora u kome su muzika, poezija, film i drugi vidovi umetničkog stvaralaštva i izražajnosti bili oružje u toj borbi za lični (osvajanje „carstva slobode“) i kolektivni identitet (ograničavanje „carstva nužnosti“).

O tome na najbolji način svedoče brojne omladinske potkulture i kontrakturni pokreti koji su ponikli 1960-ih godina u visokorazvijenim zapadnim društvima (kao što su pokret nove leveice u SAD i Britaniji, studentski i hipi pokret). Bilo da je reč o politički usmerenim strujama okrenutim siromašnima i deprivilegovanim, ili pak onim pokretima koji su prevashodno bili usmereni na probleme proistekle iz načina života srednje društvene klase, izvesno je da su kontrakture, duboko pripremljene i snažno afirmisane alternativnim umetničkim praksama, izvršile značajnu kritiku tadašnjeg građanskog društva, deklarativno odbacujući njegove simbole napretka (poput kapitalizma, neimperijalizma, materijalizma, konformizma), kao i kritiku sve većih socijalnih nejednakosti, nepravdi i antagonizama koje je takvo društvo proizvelo. Kulturna transformacija američkog društva i kreativnost kontrakultura, posebno hipi pokreta, bile su obeležene alternativnim, popularnim umetničkim izrazima među kojima se naročito izdvajaju muzika (posebno džez povezan sa crnačkom kulturom i buntovni rokenrol), film (Džejms Din [James Dean] kao „buntovnik bez razloga“ postaje idol omladine), kao i uticaj umetničkog boemskog pokreta i književnog stvaralaštva (Alena Ginzberga [Allen Ginsberg]³, Džeka Keruaka [Jack Kerouac],

Vilijama Barouza [William Burroughs] i drugih). Kao umetničke forme sa snažnim komunikacionim potencijalom, koje su od polovine 20. veka u Americi postale izraz društvenog nezadovoljstva, one su u kreativnom i intelektualnom smislu afirmisale tradiciju pobune američke omladine, uglavnom studenata koji su u većini slučajeva poticali iz srednje društvene klase i odgajani u duhu liberalizma, koji se nisu slagali sa dominantnom kulturom i vrednostima koje su propagirali odrasli, pa i čitavo tadašnje američko društvo. Simbolički otpor imanentan supkulturama mladih izražavan je prevashodno kroz alternativni životni stil obeležen suprotstavljanjem kulturnim normama i nametnutim autoritetima (roditeljima, crkvi, vlasti, državi, novcu), specifičan imidž i subverzivnost, uz afirmaciju slobodnog i neinstitucionalnog umetničkog stvaralaštva (poput rok muzike, bitničke poezije, plakata, uličnog performansa, hepeninga i sl.) koje nastaje i prikazuje se u kulturi svakodnevice i javnim prostorima – na ulicama, trgovima, u parkovima i napuštenim objektima i prostorima. Zatvaranje najvećeg rok festivala Vudstok (Woodstock) 1969. godine ostaće upamćeno po do tada neviđenom i neuobičajenom izvođenju američke himne, koju je Džimi Hendriks (James Marshall „Jimi“ Hendrix) maestralno odsvirao na svojoj električnoj gitari noseći u svoju verziju himne brojne efekte i distorzije kako bi imitirao zvuk bombi, raketa i mitraljeza. To je bila jedna od mnogobrojnih simboličkih poruka koja je poslata sa ovog festivala, a to je da se zemlja može voleti, odnosno da se patriotska osećanja mogu pokazati na drugačiji način, kroz muziku i kreativnost, a ne samo kroz služenje vojske i nevoljno učestvovanje mladih u Vijetnamskom ratu, koji je Ame-

3 Utemeljujući umetnički, intelektualni i društveni nekonformizam, kao jedna od najuticajnijih ličnosti među američkom kontrakturnom omladinom, Ginzberg ostaće upamćen, između ostalog, po javnom čitanju svoje poeme Urlikanje (Howl) u San Francisku 1955. godine, nagoveštavajući time neke teme vezane

za politički bunt i zadovoljstva koja pružaju droga i seks, koje će američka omladina 1960-ih snažno izraziti (Sen-Žan-Polen, 1999: 16-17).

rika tada uveliko vodila. Takav alternativni umetnički angažman bio je svojevrsan način „proboja državnog zabrana“ i tradicijom ustanovljenih društvenih granica, kako onih zakonskih i institucionalnih tako i onih ideoloških, vrednosnih i simboličkih (strogo građansko vaspitanje, nametnuti militarizam, ograničene seksualnosti, nejednakost polova i sl.), sve u cilju postizanja veće komunikativnosti, osvešćenosti i demokratičnosti društva u vezi sa svakodnevnim životnim pitanjima i problemima.

Zanimljivo je i analitički značajno osvrnuti se i na izvesne kulturne transformacije nastale posredstvom širenja popularne kulture, pre svega one američke, i alternativnih umetničkih izraza ne samo unutar zapadnog sveta već i izvan njega. Iako ih šire možemo posmatrati kao rezultat globalizacije kulture, koja je uveliko uzela maha u drugoj polovini 20. veka, ove kulturne transformacije, koje su nastajale izvan zapadnih zemalja, kontekstualno su bile uklopljene u okvir konkretnih društvenih i političkih okolnosti. Ukoliko posmatramo širenje uticaja zapadne popularne kulture u arapsko-islamskom svetu, moguće je izdvojiti najmanje dvostruke implikacije koje sasvim jasno, na različite načine, povezuju kulturu, umetnost i politiku. S jedne strane, u ekstremističkim i konzervativnim muslimanskim strukturama arapskih zemalja afirmiše se jak otpor prema zapadnoj popularnoj kulturi i umetnosti. To se obično obrazlaže „slobodnim“ i „agresivnim“ umetničkim izrazima i vrednostima zapadne kulture, koji se smatraju nespojivim sa islamskom tradicijom (poput ležernog pristupa seksualnosti i pokazivanja ženskog tela). Među konzervativnim muslimanskim grupama ovakve vrednosti zapadne kulture i umetnosti tumače se kao oblik moralne dekadencije i zapadnjačke blasfemije i doživljavaju se kao sramni, ponižavajući i neprihvatljivi. Jasno je da se ne radi

samo o suprotstavljanju zapadnoj, posebno američkoj, popularnoj kulturi i umetnosti već i čitavom zapadnom i kapitalističkom svetu i njegovoj globalnoj politici koja se doživljava kao hegemon, nasilnička i militantna. Takva percepcija, uklopljena u kontekst borbe između zapadnih vlada i nasilnih muslimanskih ekstremista, kod pojedinih muslimana pojačava osećaj da su njihova kultura, vera, tradicija i umetnost ugrožene, a oni društveno isključeni iz globalnog sveta, što dodatno afirmiše njihovu nesigurnost i „kulturu poniženja“ (detaljnije Mojsi, 2012: 73-109).

S druge strane, modernizacija jednog dela mlađeg, obrazovanog, gradskog islamskog stanovništva ukazuje na to da pobožni pokreti danas nisu, i u svojoj suštini ne moraju biti, u potpunosti nespojivi sa zapadnom popularnom kulturom i umetnošću, pa čak ni sa onom američkom, koja se kreativno prilagođava lokalnom kulturnom kontekstu („muslimanski pank, hip-hop i rep“, „halal sapunice“ i sl.). Iako još uvek sporadični i prilično marginalizovani, popularni i alternativni supkulturni izrazi, ideje i značenja koje promovišu mladi ljudi počinju da obeležavaju, ili bar da nagoveštavaju izvesne umetničke i socijalne transformacije pojedinih tradicionalnih muslimanskih zemalja Bliskog istoka, severne Afrike i jugoistočne Azije. Ukazujući na to koliko su složene i višestране borbe u muslimanskim društvima oko toga kako najbolje krenuti ka mirnijoj i demokratskoj budućnosti, alternativne umetničke prakse u muslimanskom svetu, nastale kao proizvod međukulturnih interakcija Zapada i Istoka, svedoče o svojevrsnoj borbi za reformisanje autoritarnih i korumpiranih političkih sistema, nerazvijenih ekonomija i rigidnih verskih diskursa.

Mark Levajn (Mark LeVine), jedan od istraživača ovih pitanja, u svojoj knjizi *Hevi metal islam: rok, otpor i borba za islamsku*

dušu (LeVine, 2008a) opisuje anderground muzičku scenu i pokrete koji su iznikli pod zapadnim uticajem u autoritarnim režimima pojedinih zemalja poput Maroka, Egipta, Palestine, Libana, Irana i Pakistana. Nakon petogodišnjeg obilaska ovih zemalja i druženja sa mladim predstavnicima hard-rok scene, među kojima je bilo i potpuno ženskih bendova, Levajn ovu muziku i pokrete opisuje kao važan alternativni glas muslimanske omladine, koji bi mogao imati šire sociopolitičke implikacije. Budući da su stalno cenzurisani, progonjeni, osuđivani na zatvorske kazne, proglašavani „sotonistima“, nekada čak i primorani da se javno pokaju pred džamijom, ove hevi-metal muzičare u islamskom svetu ne možemo posmatrati kao tipične karijeriste, još manje kao zanesenjake komercijalnim porivima, već iznad svega kao muzičke revolucionare koji rizikuju ne samo svoju umetničku slobodu, već i svoju bezbednost i svoj život zarad slobodnog izražavanja i afirmacije širih društvenih promena.⁴ Kada devojke iz marokanskog treš benda Mystic Moods, težeći da slome vekovne seksističke tabue, poručuju „da ih i vlada i društvo ostave na miru“ ili kada u teokratskom Iranu vođa hevi-metal benda Arthimot nosi majicu na kojoj je napisano „Vaš Bog je mrtav“, jasno je da rizikuju sudbinu mnogo goru od izbacivanja iz škole/fakulteta ili strogih i osuđujućih pogleda na ulici (Aslan, 2008).

Ipak, ovi muzičari i njihovi obožavaoci nastavljaju da napreduju u takvim autoritar-

nim društvima upravo zato što je, kako pri- mećuje Levajn, ovo prva generacija nastala na Bliskom istoku koja je uspeła da iskoristi obećanja globalizacije, posebno ona koja se odnose na mogućnosti interkulturene komunikacije posredstvom interneta. Da bi ilustro- vao ovu tezu, autor navodi primer jednog od prvih iranskih hevi-metal sastava O-Hum, osnovan 1998. godine, koji spaja zapadni hard-rok i tradicionalne persijske melodije i instrumente sa tekstovima preuzetim od čuvenih sufijskih pesnika i teologa iz 13. i 14. veka – Rumija i Hafiza (čija dela mnogi Iranci smatraju vrhuncem persijske književ- nosti i čiji se moderni prevodi pesama u mili- onskim tiražima prodaju u Americi i širom sveta). U nastojanju da objavi svoj prvi album, ovaj bend naišao je na otpor zvaničnih vlasti i odbijen je od strane iranskog Ministarstva kulture, budući da je po iranskom zakonu o drakonskoj cenzuri kulturnog i umetničkog stvaralaštva vlada u mogućnosti da zabra- ni svaku muziku koju smatra uvredljivom ili neislamskom. Čak i ukoliko reči pesama nisu u direktnom sukobu sa islamskom tra- diciojnom, ukoliko pesma ima „previše rifova na električnoj gitari“ ili ako muzičari ispo- ljavaju „prekomerne scenske pokrete“, onda se CD oduzima, a bendu je zabranjeno bilo kakvo javno izvođenje. Umesto da svoj album predaju Ministarstvu kulture i time se traj- no odreknu svog stvaralaštva, članovi benda O-Hum su, uz sav rizik od mogućih posledica takvog čina, svoje pesme postavili na internet i omogućili obožavaocima ne samo u Iranu već i širom sveta da album slušaju besplatno (Aslan, 2008). Interesantan je podatak da su svoj prvi nezvanični koncert članovi ovog benda održali u martu 2001. godine u Ruskoj pravoslavnoj crkvi u Teheranu, a 2004. godi- ne i svoj prvi zvanični koncert u Iranu, kao i nekoliko koncerata u SAD i Evropi⁵.

⁵ Detaljnije na <http://www.o-hum.com>

⁴ Između ostalog, u Egiptu je policija 1997. godine uhapsila mnoštvo obožavalaca na koncertu hevi- metal benda koji su nosili naopaki krst, uključujući i one koji su nedeljama bili u zatvorima zbog optužbi da pripadaju satanskom kultu s ciljem širenja droge i seksualne slobode. Takođe, marokanske vlasti su 2003. godine uhapsile 14 muzičara i obožavalaca hevi- metala i optužile ih da su svojom muzikom „poljuljali temelje islama“ i „pokušali prevođenje muslimana u drugu veru“, kao da je hevi-metal religija (LeVine, 2008b).

Ono što je hevi-metal muziku učinilo sve popularnijom u muslimanskom svetu jeste to što su njene poruke o nihilističkom nasilju, političkoj korupciji i ratu bez razloga, svrhe ili bez istinske pobede bile idealna platforma za otuđene mlade ljude u regionu da kritikuju sopstvene vlade i društva. „To bi vam moglo izgledati čudno, ali muzika o smrti zapravo potvrđuje život za nas“, kako je to rekao jedan obožavalac u razgovoru sa Markom Levajnom. Uprkos sve većoj popularnosti alternativne muzičke scene među mladima, ovaj autor smatra neverovatnim to koliko su ljudi širom muslimanskog sveta neinformisani u vezi sa njihovim umetničkim radom i društvenim angažmanom jer su ih vlade i lokalni mediji marginalizovali, što je povratno doprinelo unutrašnjoj dinamici ove scene.

Novija istraživanja na ovu temu (Van Nieuwkerk, LeVine & Stokes, 2016; Weintraub, 2011) ukazuju na nove trendove i dešavanja koja uspevaju da ponude kreativnu i vrednosnu sinergiju popularne kulture, umetnosti i islama. Ovo se posebno može videti u novim načinima razumevanja raznovrsnih verskih diskursa i pobožne etike koji su izraženi u popularnim umetničkim produkcijama i modernizaciji načina života (poput oblačenja, revolucionarnog uličnog teatra, grafita, popularne muzike, poezije, vizuelne kulture, plesa), u kulturnoj politici država i globalnim tokovima popularne kulture i umetnosti u liberalnijem delu muslimanskog sveta. Ovaj novi trend naglašava dostojanstvo i humanost islama i njegovu skladnu integraciju sa udobnim srednjim klasama i modernim načinom života. Otuda se na koncertima hard-rok bendova neretko mogu videti devojke sa hidžabom na glavi i majicom sa logom nekih zapadnih hevi-metal bendova, poput engleskog benda Iron Maiden. Kao rezultat hibridizacije kultura i umetničkih praksi u savremenom globalnom svetu, ova pojava nesumnjivo dovodi

u pitanje diskurse o nepomirljivosti kulturnih razlika između islama i Zapada.

ZAKLJUČAK

Iz vrlo kompleksnog i raznolikog iskustva umetničke alternative nastale nakon 1960-ih godina, u ovom radu načinjen je skroman osvrt na one alternativne umetničke prakse koje su svoj estetski/umetnički, intelektualni i širi društveni angažman razvijale u okviru omladinskih potkultura i kontra-kulturnih pokreta zapadnih (američkih) i nezapadnih (arapsko-islamskih) država. Te prakse podjednako su eksperimentisale u okviru umetničkog stvaralaštva i mogućnosti produblivanja i širenja komunikacije i recepcije, kao i afirmisanja novih vrednosti, životnih stilova i alternativnog pogleda na svet. Iako se ne mogu striktno ideološki odrediti, uz izvesne rezerve moguće je uočiti da su alternativne umetničke prakse u kontekstu kritičke kontrajavnosti i kontrakulturnih pokreta nastalih 1960-ih u SAD bile prevashodno usmerene na kritiku društva izobila, dominantno podstaknute antinomicama kapitalizma, socijalnim nejednakostima i prisilama unutar građanskog i potrošačkog društva, dok su alternativni umetnici u arapsko-islamskim zemljama svojoj kreativnoj i intelektualnoj pobuni davali politički izraz, prevashodno kroz suprotstavljanje autoritarnoj vlasti, rigidnim zakonima i verskoj ideologiji. Uprkos svojoj ideološkoj heterogenosti i društvenoj kontekstualnosti, uz jasno afirmisan otklon od formalnih principa elitne umetnosti i postojećih struktura moći, brojne alternativne umetničko-izražajne forme i prakse doprinele su, generalno posmatrano, demokratizaciji i modernizaciji kulture, umetnosti i šireg društva.

Kada je u pitanju status alternativnog umetnika koji deluje u kulturnoj kontrajav-

nosti, ne radi se, dakle, o nekoj vrsti „anarhističkog individualizma“ onako kako ga je Adler (Adler, 1979: 16) doživljavao (kao ekscentričnost umetnika, koji promoviše svoju ličnost, genijalnost i kreativnost kroz upadljivo, spontano i uvredljivo ponašanje zarad društvene ekskluzije i samododeljivanja „visokog“ društvenog statusa). Reč je o posve drugačijem umetničkom preispitivanju sopstvene kreativnosti, koja je u slučaju alternativnih umetnika duboko ukorenjena u samo društvo, kritiku restriktivnih društvenih vrednosti i zastupanje univerzalnih ljudskih prava.

Delimično rezultat generacijskih podela i razlika, a delimično stvar različitih političkih i kulturnih agendi između predstavnika vlasti/države i omladinskih potkultura i kontrakultura, ispostavilo se da su alternativne umetničke prakse mladih, posebno artikulisane kroz muziku i posredstvom nje, važan medijum interkulture komunikacije koji doprinosi kreativnoj i vrednosnoj sinergiji Zapada i Istoka. Anderground muzika svojevrsan je zvučni zapis (kulturne) revolucije ili njene pripreme koja se odvija ne samo u konzervativnim muslimanskim strukturama, relativizujući rigidnosti verske ideologije, seksističke i druge tabue, već i u celom svetu, pa i u onim zemljama koje formalno važe za demokratske. Kreativnost, istrajnost, otvorenost prema svetu i hrabrost uverenja mladih koji pripadaju alternativnoj kulturnoj i umetničkoj kontrajavnosti podsećaju nas na to da su muslimanska i zapadnjačka kultura mnogo heterogenije, složenije i na kraju sličnije jedna drugoj nego što to veruju oni koji potenciraju kulturne razlike, podele, sukob civilizacija i zastrašujuće posledice džihada. O islamu je nemoguće govoriti kao o jedinstvenom entitetu, budući da je izdelfen na mnoštvo inkarnacija sa različitim verskim, kulturnim, nacionalnim i političkim varijaci-

jama, te je u mnogim svojim manifestacijama daleko složeniji nego što se to obično zamišlja. Ipak, na osnovu uvida u izvesne rezultate postojećih istraživanja umetnika, obožavalaca i aktivista koji čine alternativne muzičke scene muslimanskog sveta moguće je zaključiti da muslimanska omladina, povezujući prošlost i tradiciju sa modernim izrazima i vizijama, stvara novi medij za razumevanje jezika kulturnog dijaloga i relativizovanje rigidnih diskursa o zapadnoj demokratiji i tradicionalnim muslimanskim vrednostima.

Kulturna difuzija posredovana procesima globalizacije ne odvija se jednostrano, već je višesmeran proces koji se odvija u sve složenijim i interaktivnijim međunarodnim i međukulturnim okvirima. Otuda, alternativna muzička scena može da podstakne veću introspekciju među svojim mladim stvaralocima i obožavaocima u zapadnim društvima, kao i povećanu komunikaciju i razumevanje između njih i njihovih vršnjaka na Bliskom istoku. Generalno se može zaključiti da univerzalnost popularne kulture i alternativne umetnosti mladih, kao modela izražavanja, komunikacije i saradnje u doba interneta i ostalih multimedijalnih sredstava, i traganje za alternativnim stvaralačkim izrazima i stilovima života – postepeno potkopavaju krute društvene okvire, klasifikacije i sisteme verovanja unutar različitih društava, ali i između njih. Kultura i umetnost, nesumnjivo, pulsiraju zajedno sa potrebama svoga vremena i širim kontekstom određenih društava.

REFERENCE

- Adorno, T. V. (1979). *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
- Adler, A. (1979). *Superiority and Social Interest*. New York: W. W. Norton & Company.

- Aslan, R. (2008). Rock the Mullahs: Can heavy metal music help transform the Middle East? *Slate*. Posećeno 20. 7. 2021. URL: <https://slate.com/culture/2008/07/mark-levine-s-heavy-metal-islam.html>.
- Becker, H. (2009). *Svjetovi umjetnosti*. Zagreb: Jasenski i Turk.
- Benjamin, W. (1974). *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Božilović, N. (2009). Izvan glavnog toka: Sociologija muzičkih potkultura. Niš: NKC.
- Božilović, N. (2006). *Kič kultura*. Niš: IP Zograf, Biblioteka EST/ETIKA.
- Božilović, N. (2016). *Ogledi o popularnom*. Niš: Filozofski fakultet.
- Božilović, N. (2017). Preobražaji umetnosti i novi teorijski diskursi. *Godišnjak Fakulteta za kulturu i medije*, IX (9): 271-296.
- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52(4): 440-455.
- Dragičević Šešić, M. (2012). *Umetnost i alternativa*. Drugo dopunjeno izdanje. Beograd: FDU/Clio.
- Dragičević Šešić, M. (2018). *Umetnost i kultura otpora*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti: Clio.
- Fisk, Dž. (2001). *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
- Fraser N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, no. 25/26: 56-80.
- Griswold, W. (2004). *Cultures and Societies in a Changing World*. Second edition. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.
- Hebdiđ, D. (1980). *Potkultura – značenje stila*. Beograd: Rad.
- Jay Reedy, W. (1986). Art for Society's Sake. Louis de Bonald's Sociology of Aesthetics and the Theocratic Ideology. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 130(1): 101-129.
- Kluge A., & Negt O. (2016). *Public Sphere and Experience*. London: Verso.
- LeVine, M. (2008a). *Heavy Metal Islam: Rock, Resistance, and the Struggle for the Soul of Islam*. New York: Three Rivers Press.
- LeVine, M. (2008b). How heavy metal is working its way into Islam. *NPR*. Posećeno 22. 7. 2021. URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=92421152>.
- Majewska, E. (2019). Art as counterpublics? Modes of resistance in contemporary culture. *Przegląd Kulturoznawczy*, 3(41): 271-286.
- Mojsi, D. (2012). *Geopolitika emocija. Kako kulture straha, poniženja i nade utiču na oblikovanje sveta*. Beograd: Clio.
- Official site of Iranian Rock band O-HUM. Posećeno 15. 7. 2021, URL: <http://www.o-hum.com/>
- Peterson, R. A., & Kern, R. M. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61(5): 900-907.

- Petković, J. (2020) Savremeno društvo i kulturne promene. Niš: Filozofski fakultet.
- Prnjat, B. (2006). Uvod u kulturnu politiku. Beograd: Stylos.
- Schmutz, V. (2009). The Classification and Consecration of Popular Music: Critical Discourse and Cultural Hierarchy. Rotterdam: ERMeCC, Erasmus Research Centre for Media, Communication and Culture.
- Sen-Žan-Polen, K. (1999). Kontrakultura: Sjednjene Američke Države, šezdesete godine: rađanje novih utopija. Beograd: Clio.
- Van Nieuwkerk, K., LeVine, M. & Stokes, M. (ed.) (2016). Islam and Popular Culture. Austin: University of Texas Press.
- Warner, M. (2002). Publics and Counterpublics. London: The MIT Press, Cambridge.
- Weintraub, A. (ed.) (2011). Islam and Popular Culture in Indonesia and Malaysia (Media, Culture and Social Change in Asia Series). London and New York: Routledge.

ALTERNATIVE ART PRACTICES BETWEEN THE POWER OF THE STATE AND THE BOUNDARIES OF FREEDOM

Key words

Art; alternative; social values; popular culture; Islam.

Author

Dr. Jelena Petković is an Associate Professor at the Faculty of Philosophy of the University of Niš, Serbia

Correspondence

jelena.petkovic@filfak.ni.ac.rs

Field

Sociology of culture

DOI

10.5937/politeia0-34547

Paper received on

22.10.2021.

Paper accepted for publishing on

01.12.2021.

Summary

Starting from Theodore Adorno's point of view that the sociability of art is shown through its anti-social character, the paper deals with a sociological analysis of alternative artistic practices and their social reach and boundaries. Associated with a very specific social context, with a clearly established deviation not only from the mainstream of the official, elite art (artistic formalism) but also from the dominant culture and prevailing social values, alternative artistic practices are considered in the context of critical cultural counter-public, which is positioned between the formal and the symbolic powers of the state, on the one hand, and the personal / creative and social freedom of the artist and recipients, on the other hand. In the first part of the paper, we are presented with a general review of the transformations as regards the spheres of artistic creation, reception, and evaluation, which started establishing themselves within Western societies as of the beginning of 20th century, as well as with questioning their most important social functions. Following the existing research and using secondary data sources, the paper continues with an analysis of the underground music scene and lifestyles of young people in Western societies, as well as of those that emerged under the influence of the spread of Western popular culture and art in authoritarian regimes of some Muslim countries in the Middle East, North Africa, and Southeast Asia. Although still sporadic, rather marginalized and regime-controlled, these alternative artistic practices contribute to trans-cultural communication and creative and value synergy, gradually undermining rigid social frameworks and belief systems within different societies (Western and Arab-Islamic) but also between them.