

Kontekstualna umetnost u zemljama Istočne Evrope: Pristupi, dijagnoze i tretmani problema

U ovom tekstu bavimo se pojavom kontekstualne umetnosti u zemljama Istočne Evrope danas i njenom mogućom pretečom u društveno angažovanoj umetnosti socijalističkog realizma. Ovakvom postavkom kontekstualni pristup umetnosti u Istočnoj Evropi suprotstavljamo kolonijalnom konceptu kontekstualne umetnosti koji razvija Pol Arden (Paul Ardenne) na zapadu. Krećući se od pojma „odraza“ Derđa Lukača (Georgy Lukacz), preko tranzicijske i post-tranzicijske društveno-angažovane umetnosti 90ih godina, naš fokus je današnji trenutak i analiza umetničkog čina kao intervencije u društvenom kontekstu. Iako je tema kontekstualna umetnost u Istočnoj Evropi, tekst je pisan pre svega iz perspektive Srbije i regiona bivše Jugoslavije sa odgovarajućim primerima iz umetničke prakse koji su navedeni u fusnotama.

Umetnička tradicija modernog evropskog (odnosno zapadnog) društva, od osamnaestog veka, bazira se na intuitivističkom pristupu, izvedenom iz romantičarskih, ekspresionističkih i teorija genija, koje umetnost objašnjavaju kao samoizražavanje izuzetnosti nadarenog pojedinca. Temelj ovakvog koncepta umetnosti objašnjava Đorđo Agamben (Giorgio Agamben) pišući kako se od osamnaestog i naročito kroz devetnaesti vek, menjao filozofski koncept prakse.¹ Praksa

1// Agamben, Giorgio "The Man Without Content", Stanford University Press, Stanford Ca, 1999, naročito tekstovi: "Poiesis and Praxis", u Ibid, str. 68-94. i "Privation Is Like a Face", u ibid, str. 59-68.

kontekstualna umetnost u zemljama istočne evrope
TABAK 1/a

kontekstualna umetnost u zemljama istočne evrope
TABAK 1/b

biva shvaćena kao „izraz volje” pojedinca, a sama umetnost se sve više objašnjava kao praksa, a sve manje kao pojezis. Ovakav pristup karakterističan je za moderna društva razvijenog, demokratskog uređenja. Njih određuje ideologija individualizma i stav o relativnoj autonomiji umetnosti, čija društvena funkcija može biti i odsustvo društvene funkcije. Autoekspresija ili izraz volje nadarenog pojedinca, postaje per se dovoljan razlog za njegovo delanje, odnosno: može biti jedina funkcija njegovog stvaralaštva.

U drugoj polovini dvadesetog veka, nakon II svetskog rata, Evropa se deli na (kapitalistički) Zapad i (komunistički / socijalistički) Istok, pri čemu dolazi do razilaženja u daljem, teorijskom razvoju ovog pristupa i shvatanja umetnosti.

Kapitalistički uređene zemlje, nastavljaju ovu ideološko-teorijsku maticu. U kapitalizmu, umetnošću se manipuliše prilikom stvaranja diskurzivnog polja koje određuje cenu umetničkog dela, pa se genijalnost autora posmatra kao tržišna vrednost. Dovoljno je, dakle, biti prepoznat kao nadareni pojedinac; kao genije čiji talenat postaje specifična jedinica, kakva se može izraziti brojem, odnosno novcem kao ekvivalentom svih drugih vrednosti.

Pogrešno bi bilo posmatrati umetničku tradiciju zapadne Evrope kao binarnu razliku vrednostima umetnosti evropskog Istoka. „Baza” je zajednička; različita je „nadgradnja”, uslovljena različitim društvenim uređenjima i različitim socijalno-političkim kontekstima u kojim, od druge polovine dvadesetog veka, stvaraju autori iz zemalja socijalističkog i komunističkog uređenja.

Zapadna ideologija individualizma, suprotstavlja se kolektivizmu, kao ključnom pojmu vezanom za društva oblikovana socijalističkom ideologijom. Nadaren pojedinac, u socijalizmu, stvara u okviru konteksta sklonog da njegovo delo interpretira kroz diskurs „opšte-društvenog”, pri čemu pojam „društvene dobrobiti” postaje svojevrsan kriterijum u odnosu na koji se određuje značaj nekog dela. Primer ovakvog razmišljanja je „teorija odraza” Derđa Lukača, u kojoj se na mnogo mesta ističe kategorija tipičnosti.² Tipičnost je, prema Lukaču, zbir dominantnih fenomena i odnosa u određenom vremenu, te tako predstavlja

2// Lukač, Derđ „Estetičke ideje: za marksističku estetiku”, BIGZ, Beograd, 1979

važnu karakteristiku umetnosti koja bi trebalo da bude odraz objektivne stvarnosti. Ovakvu umetnost, autor pretpostavlja onoj koja daje sliku individualnog doživljaja stvarnosti u svesti pojedinca. U širem smislu, u socijalističkim zemljama, zadatak umetnosti jeste da odražava društvo, tako što nudi projekciju njegove budućnosti.³ U ovom kontekstu, umetnik biva prepoznat kao nadaren, ukoliko njegovo delo ima snažnu socijalnu funkciju; ukoliko emancipuje ili edukuje mase; ukoliko prenosi značajnu i jasnu po(r)uku ideološke prirode.

Na toj društvenoj i konceptualnoj osnovi, umetnici iz zemalja Istočne Evrope razvili su snažan osećaj za strukturalno mišljenje, suprotno intuitivnom, individualističkom, a time istovremeno i osećaj za društveni angažman umetnosti. Strukturalno mišljenje podrazumeva preispitivanje pozicije umetnosti i umetnika u društvu, i rezultira u društveno angažovanoj umetnosti – u vreme socrealizma u afirmaciji novog društvenog poretka, ali i eksczesno kroz problemsku i kritičku umetnost koja se pojavljuje recimo sa novim umetničkim praksama u SFRJ 70ih godina. Socrealizam nije bio jedini oblik umetničke prakse hladnoratovske Istočne Evrope, recimo, druga velika paradigma je bio umereni modernizam u SFRJ koji je bliži umetnosti zapada, ali to nije tema ovog teksta.

Sa završetkom Hladnog rata i slabljenjem blokovske podele Evrope koja je rezultirala padom Berlinskog zida, od devedesetih godina dvadesetog veka, u zemljama nekadašnjeg Istočnog bloka, došlo je do radikalnih prevrata. Prelaskom iz socijalističkih i komunističkih u kapitalistička društvena uređenja, izmenile su se dominantne ideologije ovih zemalja. Međutim, kontekstualno-problemski pristup i način promišljanja, ostaje bitna karakteristika savremene umetnosti u zemljama bivšeg Istočnog bloka. Angažovana umetnost devedesetih godina u Istočnoj Evropi je u znaku građanskih sloboda, ljudskih prava i pozitivnih vrednosti demokratije, a u slučaju Srbije i dodatno kritički orijentisana prema nacionalističkom režimu⁴. Međutim u 2000im, umesto projekcije demokratske budućnosti, nastupila je surova sadašnjost

3// na primer velika socrealistička platna slikara Bože Ilića, ili jugoslovenski „partizanski film” iz 50ih i 70ih godina 20og veka.

4// Umetnici 90ih godina u Istočnoj Evropi, a naročito u zemljama bivšeg Jugoslavije, su takođe direktno bili podsticani na ovakav pristup kroz Soros centre za savremenu umetnost kao glavne naručioce, i u slučaju Srbije, jedinu infrastrukturu za produkciju i 'distribuciju' savremene umetnosti.



TABAK 2/a

kontekstualna umetnost u zemljama istočne evrope

TABAK 2/b

kontekstualna umetnost u zemljama istočne evrope



tranzicije – raspad komunističke ideologije kolektivizma, privatizacija društvene svojine, 'prvobitna' akumulacija kapitala, masovna otpuštanja i sl. – i kritička oštrica umetničke prakse se usmerava na ove i slične probleme.

Karakteristika kontekstualnog pristupa je da motivacija umetnika ne kreće iznutra ka spolja. Ona kreće spolja, razvija se u svesti subjekta, odakle ponovo izlazi napolje, na ulicu, u društvo, u stvarnost iz koje je potekla. Cilj umetnika nije da izrazi i društvu prikaže svoje individualno, unutrašnje stanje – čak ni ukoliko je ono direktno izazvano spoljnom stvarnošću; njegov cilj je da utiče na društvo ukazujući na opšte-društveni problem⁵.

To može biti problem koji se na umetnika odnosi lično, ali ne i problem koji se odnosi samo na njega. Drugim rečima, umetnik se ne percipira kao individua čiji su unutarnji, „intimni pejzaži” sami po sebi dovoljno vredni da budu eksponirani, već kao individua koja zastupa određenu društvenu poziciju, u čije ime govori, ili čiji glas brani.

Slično kao u nekadašnjoj Lukačevoj Teoriji odraza, predmet kontekstualne umetnosti danas nije lično, već tipično i individualni odraz stvarnosti može da funkcioniše samo kao sabirak u računskoj radnji čiji je konačni zbir izraz opšteg. Opšte-društvenog, odnosno: kolektivnog. Umetnik je interventni društveni subjekt i funkcija njegovog stvaralaštva nije da izrazi sebe (svoju dubinu, nutrinu) već da „promeni svet”, odnosno da utiče na vrednosne, ideološke i druge dominantne sisteme koje prepoznaje u kontekstu u kome stvara, to jest: kontekstu u koji interveniše.

Umetnik nije usamljena figura, već budna i svesna jedinka koja polazište za svoje delanje, pronalazi u društvenoj stvarnosti. U ovom kontekstu, umetnik nije genije. On je pre „inžinjer” i njegova uloga je da predloži tačne smernice za izgradnju kolektivne budućnosti. Umetnost nema autonomiju. Umetnik nema autonomiju. Umetnost je društvena praksa; a umetnik društveni subjekt.

5// Primere za ovakav pristup nalazimo kod umetnika: Tanje Ostojić „Tražim muža sa EU pasošem”, Vladimira Nikolića „Ritam”, Dušana Murića „I'm Pro: spam”, u projektu „Problem-market” Igora Štromajera i Davide-a Grassi-a; dizajnerskim akcijama grupe Škart i sl.



Ovakvo poimanje kontekstualne umetnosti, bitno se razlikuje od onog koje zastupa Pol Arden.⁶ Pišući o kontekstualnoj umetnosti sa pozicije zapadno-evropskog teoretičara, Arden pojam stvarnosti definiše kao „ponudu događaja iz koje umetnik može nešto da iskoristi“ i potom kao „teren za istraživanje koji kontekstualni umetnik želi da osvoji“. U zemljama bivšeg Istočnog bloka, stvarnost nije teren koji umetnik osvaja, već jedini koji mu je ponuđen da na njemu uspostavi pravila igre, jedini teren na kojem i on sam postoji. Ako su pod socijalističkim režimom, pravila igre bila unapred poznata i determinisana dominantnom ideologijom, onda su danas zbudujuća, nova i nejasna a uloga umetnika jeste da ih pojasni ili da pokuša da ih redefiniše i prilagodi potrebama društva, prinuđenog da igra na tom terenu.⁷

Arden kontekstualnu umetnost naziva umetnošću pronađenog sveta, dok zemlje bivšeg Istočnog bloka, još uvek tragaju za sopstvenim „svetom“. Svetom koji je izgubljen; svetom čiji je odraz trebalo da bude budućnost projektovana umetnošću socrealizma, dakle svetom čija se budućnost nikada nije ostvarila.

Kontekstualnu umetnost, dakle, u zemljama bivšeg Istočnog bloka, treba posmatrati pre svega kao „unutar-društvenu praksu“. Kontekstualni umetnik istupa u društvu i u ime društva, poništavajući granicu između umetnika i publike. Ono što određuje njegovu poziciju kao umetnika, postaje svest o društvenom kontekstu, odnosno: socijalna svest. Ipak, važno je napraviti distinkciju između pojma socijalne svesti u umetnosti socrealizma, i istog ovog pojma u diskursu savremene kontekstualne umetnosti bivšeg evropskog Istoka. U socrealizmu, ona je bila naručena od strane države te se socrealistička umetnost može smatrati vidom „državnih ideoloških aparata“, kakvim ih objašnjava Luj Altiser (Louis Althusser).⁸ Za razliku od ovakvog 'programskog' kontekstualnog-kolektivizma, danas, ona nastaje po takozvanim

6// Pol Arden, Kontekstualna umetnost: umetničko stvaranje u urbanoj sredini, u situaciji, intervencija, učestvovanje, IK Kiša- Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007. str 38-42.

7// Primeri za redefinisane i preuzimanje javnog prostora: TV performans „Sms gerilla“ Tkh platforme, projekti „Lilly“ i „Tempo“ Danila Prnjata, „Raspeani Skopjani“, rani nastupi „Horkeškarta“, predstava „Slušaj mali čoveče“ Ane Miljanić u okviru projekta „Žudnja za životom“ CZKD i dr.

8// Altiser, Luj, Za Marksa, Nolit, Beograd, 1971; Altiser, Luj, Elementi samokritike, BIGZ, Beograd, 1975;

TABAK 3/a

kontekstualna umetnost u zemljama istočne evrope

TABAK 3/b

kontekstualna umetnost u zemljama istočne evrope

„bottom-up“ ili „grass-root“ principima, kao odozdo-reakcija na državne sisteme koji društvo vode ka neoliberalnom kapitalističkom uređenju i reafirmaciji individualizma, koja za posledicu ima jačanje principa kompetitivnosti na svim instancama društva. Socijalna svest umetnika je, u prošlosti, bila posmatrana kao vrednost proklamovana od strane dominantne ideologije i vladajućeg društvenog uređenja, sa namerom da tu ideologiju i uređenje afirmiše. Danas, ovaj se pojam vezuje za kritički pristup, karakterističan za takozvane nezavisne, alternativne scene, čija je uloga, upravo suprotno, u problematizaciji društvenog poretka⁹.

Zato kontekstualno-problemski pristup umetnosti, možemo posmatrati kao važnu karakteristiku savremenog umetničkog promišljanja u zemljama Istočne Evrope, u kojima je pojam socijalne svesti, na izvesan način, doživeo svoju istorijsku evoluciju.

Ona se u godinama tranzicije promenila, ipak zadržavši svoje osnovne postulate pristupa umetnosti i njenom mestu u društvu. Oni su zapravo promenili predznak: etička dimenzija, osećaj za kolektivizam i ideja o umetnosti kao o oruđu društvenog napretka, ostale su prisutne, s tom razlikom što više ne reprezentuju dominantan režim, već ga kritikuju. Političke i socijalne promene, koje su zahvatile društva istočno-evropskih zemalja, dovele su do promena dominantnih vrednosnih sistema. Tako su dominirajući ideološki i estetski obrasci levičarskog nasleđa, u vreme pojave kapitalizma, promenili stranu i postali alternativa.

Zbog toga, o savremenoj, kontekstualnoj umetnosti Istočne Evrope, na jednom nivou, možemo govoriti i kao o potrazi za novim oblicima kolektivizma ili kao o potrebi za novim vidom uspostavljanja socijalne pravde. Za kontekstualnog umetnika društvo nije samo prostor umetničke intervencije. Istovremeno, ono je i uzrok za unutrašnje stanje koje zahteva intervenciju. Kontekst je, dakle, razlog za delanje i polje delanja, takođe. „Lično je političko“ i vice versa.

U ovakvom poretku, umetnički rad prerasta u (društvenu, političku) misiju kojoj je cilj da aktivno utiče na kontekst. Takav pristup podrazu-

9// primeri za bottom-up inicijative su beogradska Druga scena, zagrebačke Operacija grad i Pravo na grad, performans Protest Nikoline Pristaš i Ivane Ivković, i sl.

meva snažnu svest o kontekstu i strukturalno mišljenje, koje počinje od uočavanja problema ili nedostataka u okviru postojećeg konteksta, a nastavlja se postavljanjem pitanja o tome šta se može učiniti ili kako treba delati da bi se kontekst promenio¹⁰.

Da bi se ispravili nedostaci jednog konteksta, potrebno je problematizovati njegove osnovne postulate i (prećutne) konsenzuse. U tom smislu, kontekstualno-problemski pristup uvek podrazumeva svojevrsno neslaganje („disenzus“) koje omogućava i oštru kritiku konteksta. Kritika je, međutim, polazna, ali ne i završna tačka za stvaranje kontekstualnog-interventnog umetničkog čina, jer potreba za intervencijom ukazuje na postojanje želje, nužde, potrebe za novim kontekstom, ili čak na postojanje jasne vizije drugačijeg konteksta. Ta vizija ne mora nužno biti vizija boljeg, ali uvek polazi iz potrebe za promenom. Ona je, dakle, vizija drugačijeg. Umetnik kao interventni društveni subjekt, nema obavezu da tačno zna kakvu promenu hoće, što nam pokazuju i mnogi umetnički radovi nastali na ovim principima. Njegova želja da promeni kontekst, ne mora biti ilustracija programa, manifesta ili političkog proglašenja novog društva, jer u kompleksnom aktuelnom društvenom polju (koje više nije jasno uobličeno u celinu, što mu je ranije omogućavao master-narativ komunističke ideologije) postoji svest umetnika o tome da on ne može precizno da predvidi kakve će posledice njegova intervencija imati. Kontekstualno-problemski pristup umetnosti, utoliko se može zadržati na jasnom neslaganju, odnosno deklarisanju o onome što se neće; na pokušaju da se zakoni makar i samo privremeno suspenduju, kako bi se isprobala upotreba nekih drugačijih.

Oštra kritika dominantnog režima, polazište je kontekstualne umetnosti. Ona se na njoj razvija, sve dotle dok ovaj stav ne postane sam sebi svrha. Tu dolazimo do ključnog problema vezanog za ovaj umetnički pristup.

On može lako postati – i često postaje – cinična, pesimistična i neproduktivna pojava „parazitiranja na negativnom“¹¹, koja čini da se inter-

10// Primeri 'sistemskih' intervencija u kulturno-umetnički kontekst: teorijski i umetnički rad Marine Gržinić, akcije i projekti TKH platforme i TKH časopis, časopis i kolektiv Prelom, projekat i galerija Kontekst, Per.art i „Indigo Dance Projekat“ Saše Asentića sa Anom Vujanović.

11// Termin Bojane Cvejić koji se može posmatrati i kao definicija jednog od problema



TABAK 4/a

kontekstualna umetnost u zemljama istočne evrope

TABAK 4/b

kontekstualna umetnost u zemljama istočne evrope



ventni subjekt pasivizuje: poistovećuje se sa nepripadanjem kontekstu, perversnom uživanju u stalnoj negaciji, kao i u ekskluzivnosti pozicije apatrida.

Suprotnost ove pozicije, jeste pozicija koju zauzima „artivizam“. Artivistički pristup je aktivan i afirmativan. On polazi od neslaganja i kritike postojećeg i usmerava se ka promeni koja se mora dogoditi, pri čemu se umetnički čin tretira kao oruđe kojim se postiže cilj. Cilj je promena, sada i ovde¹².

Možemo da zaključimo kako je snažna kritika konteksta, praćena detaljnom analizom njegovih mehanizama, odnosa moći i efekata koje oni proizvode, u osnovi svakog kontekstualno-problemskog umetničkog čina. On počinje dijagnostifikovanjem određenog društvenog problema, ali – govoreći jezikom medicine, možemo dodati da uspostavljanje tačne dijagnoze, samo po sebi, ne predstavlja i terapiju koja će doneti izlečenje. Uspostavljanje dijagnoze je važno, ali nije dovoljno. Odnosno: jasna artikulacija nekog problema, samo je polazna tačka u procesu njegovog rešavanja. Problem i tačna definicija problema, funkcionišu kao tema ali ne i kao ideja interventnog umetničkog čina. Problem je njegov okidač, ali ne i ishodište.

Zbog toga u umetnosti koja nastaje kontekstualno-problemskim pristupom, treba razlikovati dela koja tematizuju problem u kontekstu¹³ od onih koja imaju intenciju da aktivno utiču na kontekst. Ova razlika jednaka je razlici između predočavanja (koje podrazumeva da je cilj izvesnog umetničkog čina da neki problem učini vidljivim) i ulaganja (fr. l'enjeu), u smislu na koji ga definiše Althusser.¹⁴ Prema Althusseru, interventni subjekt – posmatran iz vizure posthumanističkih teorija, počev od strukturalizma, a naročito u kontekstu poststruktura-

našeg lokalnog konteksta, te samim tim i kao polazište za kontekstualno-problemsku umetničku intervenciju u isti.

12// Neke od grupa koje se bave artivizmom su: Žene na delu, Queer Beograd, Stani pani kolektiv, Zluradi paradi, grupa E8...

13// za ovaj pristup karakteristični su radovi: Vladana Jeremića; „Cigani i psi“ Zorana Todorovića, slem performansi Drama Mental Studio Jelene i Milene Bogavac; grupe Spomenik; projekat „Janez Janša“, predstava „Bordel ratnika“ Ane Miljanić po istoimenoj antropološkoj studiji Ivana Čolovića.

14// Altiser, Luj, *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971; Altiser, Luj, *Elementi samokritike*, BIGZ, Beograd, 1975; a takođe i: Althusser, Louis, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, u *Mapping Ideology*, Žižek, Slavoj (ed.), Verso, London-New York, 1995, str. 100-141



lističke materijalističke teorije, dakle kao produkt i efekat različitih tekstova i njihovih ukrštanja, ne može objektivno da sagleda celinu društva. Ipak, može da se u njega uloži, na taj način se podvrgavajući kritici i samokritici koja aktivira proces promene, usmerava je ali i podrazumeva odgovornost subjekta ka promeni. Umetnik mora imati „budnost“; njegova društvena pozicija jeste pozicija subjekta svesnog kompleksnosti situacije.

¶ Svest i budnost predstavljaju i odgovornost, a pojam odgovornosti svakako ima etičku dimenziju. Zato se postavlja pitanje: da li samo oni na koje se problem odnosi, imaju pravo da se njime bave? ... Umesto odgovora na ovo pitanje, mogu se navesti primeri iz prakse brojnih umetnika koji su sprovodili svoje interventne umetničke činove, u okvirima konteksta kojima ne pripadaju. Ovo se posebno odnosi na brojne umetničke prakse vezane za marginalne društvene grupe i identitete.¹⁵ Iako je etička dimenzija ovih dela nešto o čemu se može polemisati, pravo umetnika na intervenciju u bilo kom kontekstu, neosporno je s obzirom na tezu da je kontekst društvena svojina. Kontekst nikad ne pripada pojedincu, bez obzira na to u kojoj meri se pojedinac s njim poistovećuje – osećajući se kao žrtva ili saučesnik – čije komforno neproblematizovanje vlastite pozicije ne mora značiti slaganje, ali ima isti efekat kao i prećutno pristajanje na postojeći poredak u nekom kontekstu. Ovo kontekstualno-problemsku, interventnu umetnost, približava pojmu solidarnosti i navodi na zaključak da se kontekst uvek menja, ne zbog jedne, već zbog svih osoba.

¶ Svaka umetnička kontekstualna intervencija umnožava društvene konfrontacije otvarajući priliku za pluralnost, koja nije glatka i neproblematizujuća (kao postmodernističko: „anything goes“) već pooštava kriterijume, problematizuje dominantne vrednosti i stvara socijalnu klimu u kojoj postoji diskurzivni prostor za mnoge i različite glasove.

15// Ovde se pre svega misli na umetnička dela i činove, koji za cilj imaju integraciju marginalizovanih društvenih grupa, kakve su etničke, verske, seksualne ili druge manjine: siromašni, deca bez roditeljskog staranja, žrtve nasilja, oboleli od različitih bolesti ili osobe sa specijalnim potrebama. Ovakve umetničke prakse postoje u takozvanom «inkluzivnom teatru», forum teatru i delima nastalim na radionicama i treninzima vršnjačke edukacije. U ovu grupu spadaju i sve prakse koje se mogu okarakterisati kao «community art» ali i ona dela koja tematizuju položaj marginalizovanih grupa i identiteta, čineći njihove probleme vidljivim za ostatak društva. Primer su brojni dokumentarni filmovi ili video radovi, čije se teme eksplicitno odnose na socijalnu marginu.



TABAK 5/a

kontekstualna umetnost u zemljama istočne evrope

TABAK 5/b

kontekstualna umetnost u zemljama istočne evrope

* tekst Kontekstualna umetnost u zemljama Istočne Evrope: Pristupi, dijagnoze i tretmanji problema – je nastao kroz proces kolektivnog pisanja, u kojem su učestvovali članovi i članice radne grupe Termini, u okviru projekta Raškolovano znanje (o^o): Milena Bogavac, Dragana Bulut, Bojan Dorđev, Anđela Ćirović, Siniša Ilić, Milan Marković, Katarina Popović i Ljiljana Tasić, uz stručne konsultacije: Ane Vujanović i Bojane Cvejić. Beograd 2010.

