

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Милица В. Пекић

**Уметност у Србији од 1968. до 2000.
године – политике конфронтација**

докторска дисертација

Београд, 2018

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Milica V. Pekić

**Art in Serbia from 1968 to 2000 – politics of
confrontation**

doctoral dissertation

Belgrade, 2018

Ментор: Проф. Др. Лидија Мереник
Филозофски Факултет, Универзитет у Београду

Чланови комисије: Проф. др. Јасмина Чубрило
Филозофски Факултет, Универзитет у Београду

Проф. др. Милан Попадић
Филозофски Факултет, Универзитет у Београду

Датум одбране: _____

Уметност у Србији од 1968. до 2000. године – политике конфронтација

Сажетак:

Предмет истраживања докторске дисертације је конфронтација као тактика уметничког деловања унутар које се конституше алтернатива доминатном систему уметности и њему инхерентном моделу продукције, дистрибуције и комуникације уметничког рада. На примерима уметничких пракси у Србији, у периоду од студентских протеста 1968. године до политичког пораза Милошевићевог режима 2000. године, анализирани су промене у поимању улоге и циља уметности и природе уметничког рада кроз призму конфронтација, сукоба, борби и укрштања различитих међусобно супротстављених позиција унутар и изван система уметности. Конфронтацијске праксе обнављају авангардни захтев за брисањем границе живота и уметности али и разарају доминантну хијерархију односа уметник – уметничко дело – публика. Самим тим унутар уметничких експеримената врши се одмак од уметничког предмета ка уметничком искуству те је циљ дисертације и критички преиспитати традиционалне естетске и етичке категорије анализе и валоризације уметничког дела. Дисензус, агонизам, антагонизам препознати су као категорије естетског искуства које мотивише креирање алтернативе доминатној хегемонији и доприноси стварању демократских услова за продукцију и комуникацију уметности. Вера у аутономију уметности и истовремено обећање бољег света карактеристични за авангардну уметност саставни су елемент конфронтацијских пракси и континуирано се обнављају у уметности друге половине 20. века. Студентски протести 1968. године и масовне уличне демонстрације током деведесетих година у Србији актуелизовали су авангардне теме и конфронтацију као тактику уметничког испољавања док се, током осамдесетих година, у времену постмодерне и привидног политичког затишја, критика маскира тактикама манипулације и репрезентације.

Кључне речи: конфронтација, авангарда, антагонизам, естетско искуство, дисенузс, процес, партиципација, демократизација уметности

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Историја савремене уметности

УДК: 7.038:316.75(497.11)“1968/2000“(043.3)

Art in Serbia from 1968 to 2000 – politics of confrontation

Abstract:

The subject of this doctoral dissertation is confrontation as a tactic of artistic action through which an alternative to the dominant art system and its models of production, distribution and communication, is created. Based on examples of artistic practice in Serbia, between the students' protests of 1968 and the political defeat of Milošević's regime in 2000 this dissertation interrogates the role, aim and nature of art through a prism of conflicts, struggles and counter-points of various confronted positions within and without the art system. Confrontational practices revive avant-garde demand for erasing the border between art and life and disturb dominant hierarchies within the artist-artwork-audience relationship. Thus, with artistic experimentation moving from art object toward art experience the aim of this dissertation is to critically examine traditional aesthetical and ethical categories of analysis and valorization of an art work. Dissensus, agonism and antagonism are recognized as categories of aesthetic experience which motivate the creation of alternatives to the dominant hegemony and contribute to democratic conditions of artistic production and communication. Belief in the autonomy of art, together with the promise of a better world (inherent to avant-garde art and confrontational practices) are being continually renewed in the art of the second half of the XX century. The students' protests of 1968 and the mass street demonstrations during the nineties in Serbia restored avant-garde topics and confrontation as tactics of artistic expression, while during the eighties, in the time of postmodernism and ostensible political peace, the critique is masked with tactics of manipulation and representation.

Key words: confrontation, avant-garde, antagonism, aesthetical experience, dissensus, process, participation, democratization of art

Scientific field: Art history

Scientific subfield: History of contemporary art

UDC number: 7.038:316.75(497.11)“1968/2000“(043.3)

Садржај:

<i>I Увод</i>	1
<i>II Кретања на уметничкој сцени око шездесет осме – међународни и југословенски контекст</i>	15
2.1 Шездесет осма – студентски бунт у свету и Југославији.....	15
2.2 Међународни контекст.....	19
2.3 Југословенски контекст	32
<i>III Примери конфронтацијских пракси у Новом Саду и Суботици крајем шездесетих и током седамдесетих година 20. века</i>	39
3.1. Уметнички круг око Трибине младих.....	39
3.2 Уметничка група Bosch&Bosch	67
<i>IV Студентски културни центар као генератор конфронтацијских пракси на београдској уметничкој сцени током седамдесетих година 20. века</i>	82
4.1 Галерија 212 и Ликовни програм Битефа (1968-1973)	83
4.2. Априлски сусрети као место промишљања промена на међународној и југословенској сцени прве половине седамдесетих година 20. века.....	92
4.3 Трансформативне кустоске праксе Галерије Студентског културног центра	104
4.4 Примери конфронтацијских пракси у уметничкој продукцији круга уметника окупљених око СКЦ-а седамдесетих година 20. века.....	112
<i>V Осамдесете године – обнова репрезентације</i>	123
5.1. Осврт на деловање словеначког колектива NSK	127
5.2. Пројекат Дечаци.....	130
5.3. Копија као инструмент критике	132
5.4. Група Аутопсиа.....	135
<i>VI Уметнички ангажман у амбијенту ратних разарања државе, друштва и идеологије деведесетих година 20. века</i>	139
6.1. Стање пост-социјализма, националистичка културна политика и паралелна сцена.....	139
6.2. Потенцијал конфронтацијских пракси у Србији деведесетих година	146
6.2.1. Лед арт	148
6.2.2. Магнет.....	154
6.2.3. Шкарт.....	159

6.2.4. Асоцијација Апсолутно.....	163
6.2.5. Саша Марковић Микроб, Зоран Тодоровић, Ненад Рацковић и Саша Стојановић.....	167
VII Закључак.....	176
VIII Библиографија:.....	184

I Увод

Предмет истраживања докторске дисертације усмерен је на уметничке праксе које су се развиле у Србији између 1968. и 2000. године а у оквиру којих се артикулише алтернатива доминантно конструисаној реалности како унутар система уметности тако и унутар животне праксе. Фокус истраживања је на анализи оних тенденција које улазе у динамичну арену борбе тестирајући своју позицију у директном односу са појавом којој се супротстављају било да се критика односи на ауторитете, доминантне идеологије, друштвене норме, отуђење, утврђене конвенције уметничког система и образовања или притиске на слободу изражавања и деловања. Често се, у литератури, радови који ће бити анализирани у оквиру дисертације подводе под појмове критичке, активистичке или радикалне уметности.¹ Наведени појмови представљају потребу да се одређеном карактеризацијом обједине различите уметничке праксе усмерене на друштвени ангажман. Ово истраживање ће се фокусирати на конфронтацију као уметничку тактику која одређује карактер уметничког рада али отвара и значајна проблемска питања везана за критеријуме анализе и валоризације одређеног корпуса радова који се везују за појам ангажмана. Конфронтација као чин подразумева укрштање међусобно различитих ставова и идеја и сугерише неку врсту сукоба и сучељавања те су свакако појмови као што су активизам и критика у многоме повезани са тактиком конфронтације. Међутим конфронтација подразумева и одређену врсту субјективизације и артикулације позиције која се кроз акт конфронтације дефинише насупрот постојећој доминантној позицији. Једна од основних претпоставки овог истраживања јесте управо потенцијал конфронтације као тактике да омогући артикулацију и субјективизацију оних

¹ Неки од примера су и: J. Despotović *Umetnost i angažovanost devedesetih XX Memorijal Nadežde Petrović*, Galerija Nadežda Petrović, Čačak, 1998; M. Šuvaković (ur.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka. Radikalne umetničke prakse*, Orion art, Beograd, 2012, M. Šuvaković „Art and Activism in YU and ex-YU 1968-2008“, Reality Check – Art & Activism Reader, Trondelag Senter for Samtidskunst, Trondheim, 2010; S. Vuksanović “Indirektne posledice 1968: Aktivističke umetničke i društvene prakse na primerima umetničkih grupa, kolektiva, i (ne)formalnih umetničkih inicijativa u Novom Sadu od 1970. do kraja 20. veka“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu 14-2018*, Filozofski fakultet, Beograd, 2018, стр:11-32.

тенденција које остају потиснуте, маргинализоване и невидљиве у доминантном систему и уметности и друштва. Уједно то су и експериментални покушаји уметника да у корену преиспитају циљ уметничког деловања, природу уметничке продукције али и природу рецепције уметничког рада мењајући статус и однос уметника, уметничког дела и публике.

У постојећој историографији од изузетног значаја је неуморна активност историчара уметности Јеше Денегрија, који је као савременик промена на уметничкој сцени седамдесетих година 20. века, урадио прве историзације и поставио основе за анализу и интерпретацију ове богате уметничке праксе². Обиман подухват рецентније историзације југословенске авангарде седамдесетих година углавном се базира на монографском истраживању појединих аутора. У том смислу значајан допринос сабирању и обради документације имају Музеј савремене уметности у Београду и Музеј савремене уметности Војводине као и активност историчара уметности Дејана Сретеновића, Небојше Миленковића, Сање Којић Младенов, Олге Јанковић и теоретичара Мишка Шуваковића и Јована Чекића.³ Деценијске анализе развоја уметничке сцене доминирају студијама које

² J. Denegri, *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji* (katalog), Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1971; J. Denegri, *Dokumenti o postobjektivnim pojavama u Jugoslaviji* (katalog), Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973; J. Денегри, „Језик уметности и систем уметности“, *Октобар 75* (каталог), СКЦ, Београд, 1975; J. Denegri, „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“, *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1978, стр: 5-13; J. Denegri „Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umjetničkoj praksi 70ih godina“, *1970-1980 Nova umetnost u Srbiji, Pojedinci, Grupe, Pojave*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983, стр: 7-13; J. Denegri, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, Studentski kulturni centar, Beograd, 2003; J. Denegri, *Razlozi za drugu liniju, za novu umetnost sedamdesetih*, Edicija Sudac i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007; J. Denegri, *Srpska umetnost 1950-2000: sedamdesete*, Orion art, Beograd, 2013.

³ D. Sretenović (ur.) *Hvala Raši Todosijeviću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2002; D. Sretenović (ur.), *Neša Paripović. Postojanje umetnošću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2006; N. Milenković, *Vujića Rešin Tucić: tradicija avangarde*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2011; N. Milenković, „Estetika slobode ili politika slobode – vodič kroz umetnosti Balinta Sombatija 1969-2005“, *Szombathy art*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005, стр:7-34; N. Milenković, *Ich bin Kunstler Slavko Matković*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005; S. Kojić Mladenov, *Bogdanka Poznanović – Contact art*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2016; O. Janković, *Marina Abramović: rani radovi -Beogradski period*, Galerija BelArt, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2012; M. Šuvaković, *Grupa KÓD, Grupa (E, Grupa (E – KÓD* (katalog retrospektivne izložbe), Galerija savremene likovne umetnosti Novi Sad, 1995; M. Šuvaković, „Izvođenje politike u umetnosti – tranzicijski fluksevi konflikta (Taktike političkih decentriranja Balinta Sombatija)“, *Szombathy art*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005, стр: 183-198; M.Šuvaković, *Csernik Attila*, Muzej savremen umetnosti Vojvodine, Vujičić kolekcija, Novi Sad, 2009; M. Šuvaković, *Bogdanka i Dejan Poznanović – Umetnost, mediji i aktivizam na kraju moderne*, Institut za istraživanje

обрађују период осамдесетих и деведесетих година и, углавном писане из угла савременика, дају драгоцен увид у основна проблемска питања која су окупирала подједнако и уметнике и историчаре уметности у актуелном тренутку.⁴ Па иако постоји велики број студија које обрађују различите ангажоване уметничке праксе последње три деценије 20. века на уметничкој сцени Србије у актуелној историографији изостаје синтетичко истраживање периода од 1968. до 2000. године које би испитало промене у природи уметничког рада кроз призму конфронтације као уметничке тактике која ове промене генерише.

Анти-репрезентацијски експерименти усмерени на догађај, процес, ситуације и искуство у чијем темељу стоји сукоб са нормама, било да се ради о критици институције уметности, отпору уметничким академијама или конфронтацији са хегемоним званичним политикама, инхерентни су авангардним појавама у уметности седамдесетих година као и протестним акцијама уметника и уметничких колектива деведесетих година у Србији. У том смислу ова дисертација је мотивисана потребом да се истраже линије континуитета у уметничким праксама након 1968. године кроз мапирање различитих тактика конфронтација и анализу промена које су овакве тактике произвеле. Иако се може повући јасна паралела између промена на међународној уметничкој сцени и

avangarde, Zagreb, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Orion art Beograd, Zagreb, 2012; M. Šuvaković, *Moć žene: Katalin Ladik*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2010; M. Šuvaković, „Eseji o Slavku Bogdanoviću“, *POLITIKA TELA, Izabrani radovi 1967-1997*, Književni novosadski krug K21K i Prometej, Novi Sad, 1997, стр: 13-75; Čekić Jovan, *Art session: Era Milivojević*, Geopoetika, 200.

⁴ L. Merenik, *Beograd: osamdesete-nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989 u Srbiji*, Prometej, Novi Sad 1995; J. Denegri, *Srpska umetnost 1950-2000: osamdesete*, Orion art, Beograd, 2013; J. Čubrilo, *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Radio B92, 1998; Anđelković Branislava, Dimitrijević Branislav, Sretenović Dejan (prir.), *O normalnosti, umetnost u Srbiji 1989-2001*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005; J. Denegri, *Srpska umetnost 1950-2000: devedesete*, Orion art, Beograd, 2013, J. Denegri, *Opstanak umetnosti u vremenu krize*, Cicero, Beograd, 2004; D. Radosavljević, J. Čubrilo, S. Vuković, *Remont Review – beogradska umetnička scena devedesetih*, Remont, Beograd, 2002.

уметничких токова у Југославији, околности у Југославији условиле су и низ карактеристика како у интересовањима тако и у природи деловања уметника те се у структури истраживања ове карактеристике анализирају унутар локалних специфичности али и у ширем југословенском и међународном контексту.

Изабрани период истраживања од 1968. до 2000. године подељен је на декадне целине обележене историјским догађајима који се могу разумети и као прекретнице у друштвеном и политичком животу земље. Студентски протести 1968. године представљају глобални феномен студентског бунта и отпора који је у Југославији артикулисао леву критику комунистичке политике партијских елита и најављује кризу која ће уследити након смрти Јосипа Броза Тита 1980. године. Почетак рата у Југославији 1991. године отвара декаду ратова, разарања и економске и вредносне девалвације као завршни чин урушавања југословенске идеје у разбујалим национализмима владајућих структура. Унутар турбулентних историјских околности долази до фрагментизације различитих идеолошких стремљења те се заостравају сукоби међусобно супротстављених идеја. Уметници узимају активног учешћа у овим превирањима и, у ситуацији агонизујућих процеса у домену јавне сфере, развијају различите тактике конфронтација унутар којих се конституише и контра-позиција доминантној политици. Оваква контра-позиција обнавља авангардни захтев за друштвеном улогом уметности и подразумева редефинисање природе уметничког рада, продукције и начина комуникације чије трансформације конституишу и алтернативу доминантној систему.

Омладинска контра-култура шездесетих и седамдесетих година 20. века у Југославији се развијала унутар аутентичног модела социјалистичког самоуправљања па веза омладинских институција и уметничких пракси постаје кључна за разумевање промена које ће уследити. Иако се промене огледају у широком спектру уметничких поступака ова студија је усмерена на истраживање трансформативног потенцијала конфронтације као уметничке тактике. Кроз примере активности уредника и уметника окупљених око Трибине младих у Новом Саду, Студентског културног центра у Београду и уметничке групе Bosch&Bosch у Суботици анализирају се локалне специфичности уметничког

развоја у условима агресивних притисака бирократских структура (Нови Сад), релативне либерализације културне политике и подршке фестивала нових позоришних тенденција Битеф (Београд), и потпуне маргинализације унутар мале средине (Суботица). Важан сегмент истраживања овог периода односи се и на паралелну анализу веза и утицаја међународних и југословенских уметника, критичара и теоретичара чија је интензивна комуникација и сарадња у многоме допринела брзом ширењу и елaborasiји нових идеја.

У епохи постмодерне, током осамдесетих година, репрезентација се враћа на репертоар уметничких поступака усмерених на критику система те конфронтација као тактика уступа место другачијим облицима критичког деловања. Поглавље које обрађује девету деценију 20. века мапира различите примере критичке уметности усмерене на субверзију система кроз његову рефлексiju и усвајање принципа манипулације и тоталне репрезентације у оперативној логици уметничке продукције.

Уметничка активност последње деценије 20. века одвија се у специфичним условима континуираних уличних протеста и сукоба те је фокус истраживања углавном на оним уметничким иницијативама које улазе у јавну арену борбе и конфронтације унутар које се конституише и контра-јавност доминатној политици. Кроз анализу деловања уметничких колектива Лед арт, Шкарт, Магнет и Асоцијације Апсолутно али и кроз активност уметника попут Саше Марковића Микроба, Зорана Тодоровића, Ненада Рацковића и Саше Стојановића креира се мапа различитих стратегија конфронтација унутар које се детектује јасна линија континуитета са југословенском авангардом седамдесетих година 20. века на чијим темељима се актуелизују питања циља, продукције и рецепције уметничког рада у потпуно измењеним друштвеним и политичким околностима у земљи.

Дисертација се у многоме ослања на неколико важних филозофских и теоријских истраживања која су омогућила да се апаратура анализе за обраду политика конфронтација у уметничким праксама друге половине 20. века унапреди новим терминима и новим интерпретацијама постојећих историјско уметничких категорија. У том смислу од изузетног је значаја рад француског филозофа Жак Рансијера (Jacques Rancière) који је увео појам естетског режима уметности

омогућивши да се категорија естетског прошири на поље искуства.⁵ Критеријум естетског Рансијер повезује са уметничким статусом рада као аутономним пољем искуства које не подлеже логици и моралном суду те инсистира на продуктивном капацитету дисензуса који подстиче дебату и континуирано преиспитивање доминантних хијерархијских позиција. Препознавање поља искуства као домена уметничке реализације омогућило је одмак од формалне анализе појавности уметничког дела која је у многоме ограничавала интерпретацију дематеријализоване уметничке праксе. С друге стране, принцип дисензуса који Рансијер везује за могућност редистрибуције чулног, разарања доминатног оквира којим се одређује организација моћи, дистрибуција функција и места, видљивог и невидљивог, говора и буке, важан је елемент конфронтације као тактике у којој супротстављени режими постају видљиви. Насупрот доминантном режиму који назива полицијским Рансијер поставља политику која кроз принцип дисензуса и спора омогућава нове субјективизације унутар расподеле чулног међајући постојећи оквир полицијског режима. У том смислу дисензус стоји у основи политике те везу између политике и уметности Рансијер гради управо на бази дисензуса као праксе која изводи реконфигурацију чулног и „поставља нове трасе између онога што може бити виђено, речено или учињено“⁶.

Посебан значај за рехабилитацију и реинтерпретацију естетских критеријума у валоризацији уметничких пракси има студија британске критичарке и историчарке уметности Клер Бишоп (Claire Bishop) *Artificial Hells, Participatory art and Politics of Spectatorship*⁷. Мотивисана критиком инструментализације партиципативне уметности у контексту политике Велике Британије под реформисаном Лабуристичком партијом Тонија Блера (Tony Blair), Бишоп проблематизује доминацију позитивистичке анализе која привилегује етичке наспрам естетских критеријума у интерпретацији праксе која се терминолошки

⁵ J. Rancière, *Dissensus. On politics and Aesthetics*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2010.

⁶ исто, str: 149. мој превод, оригинал: „It is a practice that invents new trajectories between what can be seen, what can be said and what can be done“.

⁷ C. Bishop, „Artificial hells – participatory art and politics of spectatorship“, Verso, London, New York, 2012.

дефинише као релациона, дијалoшка, интервентна, партиципативна, уметност заједнице или генерално друштвено ангажована уметност.⁸ Унутар полемике критеријум етичког се изједначава са дискурсом инклузије и политиком препознавања кроз признавање разлика, поштовање другог и реторику људских права. Бишоп доводи у питање примат етичких критеријума и уводи естетске критеријуме на темељу Рансијерових теза о повезаности естетике и политике где се естетика разуме као способност мишљења контрадикције као основне карактеристике односа уметности према друштвеној промени. Ова контрадикција се очитује кроз парадокс вере у аутономију уметности која је неодвојива од обећања друштвене промене која би водила бољем свету.⁹

Управо овај парадокс се везује за појам авангарде те је важно осврнути се на неке од кључних интерпретација природе авангардне уметности како би успоставили однос уметничких пракси које ће бити обухваћене дисертацијом са појмом авангарде. Проблем у артикулацији односа аутономије уметности и авангарде препознајемо у чувеној студији „Теорија Авангарде“ немачког критичара Петера Биргера (Peter Bürger). Аутономију уметности Биргер дефинише као идеолошку категорију буржоаског друштва која подразумева одвајање уметности од животне праксе.¹⁰ На линији раздвајања циља, производње и рецепције уметничког дела из животне праксе настаје, по Биргеру, грађанска уметност и естетизам грађанске уметности као потпуна реализација аутономије уметности. Суштину историјских авангарди Биргер види у нападу:

⁸ Велики број студија од средине деведесетих година 20. века до данас посвећен је интересу уметника за заједницу и учешће публике, нпр: S. Lacy (ed) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* Bay Press, Seattle, WA, 1994; N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Dijon, 2002; G. H. Kester, *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art*, Berkley and University of California Press, Los Angeles, 2004; S. Jackson, *Social Works, Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, New York, 2011; C. Bishop, *н.д.*. Бишоп као примере позитивистичке анализе наводи: S. Lacy, *н.д.*; G. H. Kester, *н.д.*; Lucy Lippard, *The Lure of the Local. Sense of Place in Multicentered Society*, New Press, New York, 1997; Erik Hagoort, *Good Intentions: Judging the Art of Encounter*, Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, Amsterdam, 2005; у C. Bishop, *н.д.*, стр: 23.

⁹ C. Bishop, *н.д.*, стр: 29.

¹⁰ P. Bürger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga Alfa, Beograd, 1998 стр: 74-75, превод; P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

*„на статус уметности у грађанском друштву. Не негира се неки предходни уметнички израз (неки стил), него институција уметности као издвојена из људске животне праксе“.*¹¹

Биргер издваја још једну карактеристику историјских авангарди коју ове, пак, деле са естетизмом грађанске уметности а то је одбацивање „сврховито рационално уређеног света“.¹² Међутим, док естетизам негира овако дефинисану животну праксу грађанског друштва стварајући јасну дистанцу од ње, код историјских авангарди њено потпуно одбацивање као лоше постаје важан предуслов да се из уметности организује нова животна пракса. Биргер не говори о авангардној аутономији већ авангарду позиционира као праксу усмерену против аутономије уметности али из његове анализе можемо препознати два модела аутономије уметности, буржоаски и авангардни. С једне стране, аутономни статус буржоаске уметности подразумева потпуно одвајање уметности од живота у смислу негирања политичког и друштвеног потенцијала уметности те прихватања политички неутралног статуса (што се уједно може читати и као афирмација система), док, с друге стране, аутономни статус авангарде подразумева изузимање уметности од доминантних регулатива и норми како би се унутар саме уметничке праксе створили предуслови за креирање алтернативних модела друштвене организације и производње који би демонстрирали могућност бољег и праведнијег света. И док буржоаска уметност подразумева институцију уметности која подупире систем, авангардна уметност спроводи критику такве институције уметности са циљем трансформације система. Градећи логику аутономије уметности око категорија циља, продукције и рецепције, Биргер је преводи на праксу авангардне уметности и поставља референтни оквир за њено тумачење и примену али остаје амбивалентан према појму авангардне аутономије као предуслова за циљ трансформације животне праксе. Биргер остаје ограничен и на разумевање историјских авангарди као јединог аутентичног протеста против аутономије буржоаске уметности, након кога долази само до понављања и прилагођавања законима постојећих уметничких система, што га наводи да

¹¹ Исто, стр: 76.

¹² Исто, стр: 77.

неоавангарду тумачи као неаутентичну. Међутим, референтни оквир који поставља може послужити као инструмент за управо супротну анализу која би показала да је авангардни пројекат историјски неограничен, и да се у измењеним околностима изнова појављује производећи нове продоре у уметничком систему али и у животној пракси.

Критике Биргерове тезе о оригиналности историјских авангарди и последично неаутентичности неоавангарде понудиле су разраду перспективе у оквиру којих можемо тумачити авангардну уметност. Историчар уметности Бењамин Буклох (Benjamin Buchloh) у свом коментару Биргерове теорије истиче да се не може напустити авангардни пројекат само зато што је пропао и дефинише авангардну праксу као ону у оквиру које се:

*„непрекидно обнавља борба за дефиницију значења културе, за откривање и репрезентацију нове публике и развоја нових стратегија контра-деловања и развоја отпора против тенденција идеолошких апарата културних индустрија да окупирају и контролишу све праксе и све просторе репрезентације“.*¹³

Историчар уметности Хал Фостер (Hal Foster) се надовезује на Буклохов одговор али га додатно елаборира и указује на појам одложене акције наводећи да се:

*„историјска авангарда и нео-авангарда конституишу (се) на сличан начин, као континуирани процес претензије и ретензије, комплексно смењивање антиципираних будућности и реконструисаних прошлости – укратко, као одложена акција, која одбацује сваку једноставну шему о пре и после, узроку и последици, праузору (пореклу) и понављању“.*¹⁴

Овакве анализе указују да се пројекат авангарде не може ограничити на принцип историчности који у славној прошлости гради тоталитет авангарде као јединственог и оригиналног пројекта који се својим неуспехом испоставља као коначан. Управо супротно, превазилажење јаза између уметности и животне праксе кроз отпор институцији аутономије буржоаске уметности догађа се унутар

¹³ В. Buchloh, “Theorizing the Avant-Garde” у *Art in America*, New York, Novembar 1984, стр 19-21, мој превод, оригинал *„continually renewed struggle over the definition of cultural meaning, the discovery and representation of new audiences, and the development of new strategies to counteract and develop resistance against the tendency of the ideological apparatuses of the culture industry to occupy and control all practices and all spaces of representation”*.

¹⁴ Н. Foster, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012, стр: 39-40, превод; Н. Foster, *The return of the real: The Avant-garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London England, 1996.

уметничке праксе континуирано, развијајући различите стратегије борбе унутар увек нових околности система уметности и доминантне културе којима се супротставља.

Клер Бишоп је све већи интерес уметника од почетка деведесетих година 20. века ка пољу друштвеног (ка колективном деловању, сарадњи и директном ангажману) именовала „друштвеним преокретом“ у уметности као актуелном авангардом унутар које:

*„уметници користе друштвене ситуације за производњу дематеријализованих, анти-тржишних политички ангажованих пројеката који настављају модернистички позив за брисање граница између уметности и живота“.*¹⁵

У даљој разради своје тезе коју износи у већ поменутој студији „*Artificial hells – participatory art and politics of spectatorship*” наводи да је усмереност уметника ка друштвеном, током деведесетих година, вођена жељом да се превазиђе традиционални однос уметничког објекта, уметника и публике. Као заједничке основне карактеристике оваквих уметничких пракси истиче:

*„уметник се више не посматра као индивидуални произвођач дискретних уметничких објеката већ као сарадник и произвођач ситуација; рад као завршен, преносив, комодификован производ се редефинише као пројекат дугог трајања са нејасним почетком и крајем; док се публика, раније доживљавана као посматрач, сада репозиционира као ко-произвођач или учесник“.*¹⁶

Видимо да се неке од категорија (циљ, продукција и рецепција), у оквиру којих Биргер оперише како би дефинисао појам аутономије буржоаске уметности и авангардне стратегије отпора, континуирано обнављају у језику критике када се говори о авангардним тенденцијама у уметности читавог 20. века а као неоспоравана тежња, заједничка свима, увек изнова се наводи брисање границе уметности и живота. Самој идеји брисања ове границе увек предходи и аутономни

¹⁵ С. Bishop, “The Social Turn: Collaboration and its Discontents”, *Artforum*, Februar 2006, стр: 179. мој превод, оригинал: „...artists using social situations to produce dematerialized, antimarket, politically engaged projects that carry on the modernist call to blur art and life”.

¹⁶ С. Bishop, „*Artificial hells – participatory art and politics of spectatorship*”, н.д, стр: 2, мој превод, оригинал: „the artist is conceived less as an individual producer of discrete object than as a collaborator and producer of situations; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a 'viewer' or 'beholder', is now repositioned as a co-producer or participant”.

статус уметности који може бити анализиран у широком распону поступака, од формулисања новог уметничког језика из кога би се генерисала и нова животна пракса (што Биргера наводи на закључак да је естетизам нужни предуслов авангарде)¹⁷ до активистичких уметничких пракси усмерених на директне интервенције унутар система уметности али и политике, увек у суштински идеолошком сукобу са општеважећом нормом.

Имајући у виду да се истраживање односи на политике конфронтација у уметничким праксама важно је осврнути се и на појмове антагонизма, хегемоније и агонизма које уводи теоретичарка Шантал Муф (Chantal Mouffe) анализирајући природу политичког мишљења и деловања. Наиме она наводи да се политичка борба увек своди на избор између супротстављених алтернатива, да је природа „политичког“, односно сваког друштвеног поретка, нужно хегемона и претпоставља тежњу ка искључивању других могућности, као и да се унутар јавног простора, као арене супротстављања, води „агонистичка“ борба која алтернативе чини видљивим али без могућности разрешења или успостављања консензуса.¹⁸ Тиме Муф указује на хегемону природу либералног плурализма и наводи да:

*„либерализам мора негирати антагонизам будући да антагонизам, доводећи у први план неизбежни моменат одлуке – у строгом смислу нужности да се одлучује на неодлучивом терену, разоткрива саму границу сваког рационалног консензуса“.*¹⁹

Управо на терену агонистичке борбе Муф препознаје потенцијал уметничког деловања да антагонизме учини видљивим, да подстакне неслагање и да да „глас свима онима који су ушуткани у оквиру постојеће хегемоније“.²⁰ Муф увиђа многострукост уметничких пракси које деле овај циљ и обједињује их широким појмом критичке уметности. Иако повезује појам критичке уметности за термин

¹⁷ P. Birger, н.д., стр: 77.

¹⁸ С. Mouffe, „Umjetnički aktivizam i agonistički prostori“, *Operacija Grad: Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb, 2008, превод; С. Mouffe, „Artistic Activism and Agonistic Spaces“, *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Volume 1, No 2, Glasgow, 2007.

¹⁹ Исто, стр: 222.

²⁰ Исто, стр: 226.

авангарде, аналогија коју поставља, и коју ћу цитирати у целости, открива и сву комплексност тежње да се формулише стабилна дефиниција која би авангарду позиционирала у оквиру чврстих и прецизно формулисаних детерминанти:

„Данас умјетници више не могу претендирати на то да претстављају авангарду која нуди радикалну критику, но то није разлог да се њихова политичка улога прогласи завршеном. Они још увијек могу имати важну улогу у хегемонијској борби поткопавајући доминантну хегемонију и доприносећи изграђивању нових субјективитета. Заправо, ово је увијек и била њихова улога и само нас је модернистичка илузија привилегиране позиције умјетника натјерала да мислимо другачије. Када једном одбацимо ову илузију, заједно с револуционарном концепцијом политике која је прати, увидјет ћемо да критичке умјетничке праксе представљају важну димензију демократске политике.“²¹

Видимо да као важну карактеристику авангардних пракси Муф издваја потенцијал изградње нових субјективитета чија идентификација, по Рансијеру, иде заједно са преобликовањем поља искуства.²² Поље искуства као простор дистрибуције чулног, како га дефинише Рансијер, карактерише сукоб две логике, полицијске, базиране на неједнакости расподеле удела и државној контроли, и политичке, у чијој основи стоји поредак једнакости свих са свима те самим тим и једнака могућност за све да имају удела у расподели функција и места. Политика је, дакле начин субјективизације који се односи на рачун неурачунатих, на разлику између неједнаке расподеле друштвених тела и једнакости бића која говоре, и који потврђује принцип једнакости и утврђује неправду.²³ Потенцијал субјективизације се даље може повезати и са трансформативном мером коју дефинише теоретичарка Ненси Фрејзер (Nancy Fraser) у својој анализи стања постсоцијализма.²⁴ Фрејзер као основне карактеристике постсоцијализма наводи: недостатак кредибилне прогресивне алтернативе доминантном поретку, одвајање културне политике признавања од социјалне политике редистрибуције (другим речима јачање политике идентитета насупрот социјалној демократији) и снажење

²¹ Исто, стр: 227.

²² Ž. Ransijer, *Nesaglasnost. Politika i filozofija*, Fedon, Beograd, 2014, стр: 56, превод; J. Rancière, *La Méésentente. Politique et Philosophie*, Galilée, Paris, 1995.

²³ Исто, стр: 56,57.

²⁴ N. Fraser, *Justice Interruptus, Critical Reflections on “Postsocialist” condition*, Routledge, New York, London, 1997.

економског либерализма што води агресивној комерцијализацији и драстичном порасту материјалне неједнакости.²⁵ Дихотомија препознавања и признавања различитости као одговора на културну доминацију с једне стране и економске редистрибуције као одговора на економску експлоатацију с друге стране онемогућила је кохезивно деловање унутар борби за праведније друштво. У том контексту Фрејзер препознаје два модела отпора, афирмативни и трансформативни. Афирмативни модел делује као коректив исхода неправедних друштвених односа и подупире поменуту дихотомију а трансформативни модел подразумева промену оквира који друштвене односе генерише и обухвата борбу подједнако против културне или симболичке као и против друштвено економске неправде. На тај начин трансформативни модел обједује и етичке и естетске критеријуме разарајући постојеће шаблоне репрезентације који доминирају процесом производње идентитета и субјективизације док истовремено тежи успостављању нових производних односа који би довели до праведније економске дистрибуције. Трансформативни модел се може повезати са Рансијеровим принципом дисензуса и може послужити као ослонац при истраживању различитих политика конфронтација у уметности последње три деценије 20. века у Србији. Дестабилизација оквира из кога произилазе доминантне културне политике и односи унутар система уметности али и у ширем друштвеном пољу, покушаји трансформације оваквог оквира различитим праксама контра деловања јесу један од важних елемената конфронтацијских пракси у уметности. Оваква врста трансформативног потенцијала уметности који не само да указује на неправду већ и консититуише алтернативну чинећи је видљивом, макар и привремено, макар и у микро домену, представља тачку унутар које се уметничка пракса спаја са животном, способна да поремети и измени оквир унутар кога се друштвени односи производе. Често овакве промене остају тек на нивоу инцидента, привремени и нестабилни примери алтернативе. Ипак, и без претензије ка коначном, овакве интервенције трајно сведоче могућност промене, и развијају свест о нестабилности било каквог унапред одређеног система и нормираних вредности.

²⁵ Исто, стр: 2-8.

Велики део уметничких радова које дисертација обухвата базира се на искуству учесника, на директном присуству и утицају појединачног догађаја на савременике и контекст у коме се рад реализује. Сваки покушај да се оваква врста дематеријализоване уметничке праксе анализира и детаљно сагледа подразумева или само присуство на догађају или приступ документацији, фотографијама, снимцима, видео записима који често недостају или су недоступни за истраживаче. Поред већ поменутих историзација које су у многоне информисале и допринеле истраживању у оквиру ове дисертације, важан материјал представљају доступни извори, каталози и часописи. Архива Студентског културног центра била је од великог значаја за реконструкцију програмског профила Априлских сусрета као и за анализу оних кустоских пракси и изложбених формата који су обликовали развој младих уметника везаних за рад ове институције. Реконструкција ликовног програма Битеф фестивала ослања се на билтене фестивала, доступну документацију и малобројне текстове кустоса који су учествовали у раду Галерије 212.²⁶ Истраживање се у многоне ослања и на драгоцену архиву периодике те су часописи Студент, Индекс, Поља, Уметност, Момент, Видици, 3+4 омогућили увид у актуелне теме али и програмске текстове самих уметника који су тесно сарађивали са овим часописима. Каталози изложби, фотографије и доступна документација често нису довољан материјал за разумевање саме суштине догађаја. У таквим ситуацијама разговори са ауторима и са учесницима могу представљати важан додатни извор за анализу и интерпретацију уметничког рада. У оквиру овог истраживања урађена је и серија видео интервјуа ограничена, скромним продукцијским могућностима, на шест актера уметничке сцене окупљене око Студентског културног центра почетком седамдесетих година, који су у целости доступни на интернету.²⁷

²⁶ I. Subotić, „Likovna umetnost u Ateljeu 212“, *Premladi za pedesete – 50 godina pozorišta Atelje 212*, Pozorište Atelje 212, Beograd, 2006, стр: 232-245; B. Tomić „Dvadeset i pet dana u galeriji 212“, *Umetnost br. 20*, Beograd, 1969, стр:108-109; J. Denegri, „Likovne priredbe u skopu ВІТЕФ-а“, први пут објављено у *Beogradska likovna hronika, Sinteza*, 23, Ljubljana, V 1972. а затим и у J. Denegri, *Studentски kulturni centar kao umetnička scena*, н.д., стр: 20.

²⁷ Интервјуи су реализовани у оквиру пројекта „Разговори о новим уметничким праксама“ у сарадњи са Стеваном Вуковићем и доступни су на: <http://www.kioskngo.net/projects/conversations-about-new-artistic-practices-of-1970s-in-serbia>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

II Кретања на уметничкој сцени око шездесет осме – међународни и југословенски контекст

2.1 Шездесет осма – студентски бунт у свету и Југославији

Током шездесетих година 20. века развија се снажан омладински покрет у свету који ће кулминирати студентским протестима 1968. године. Ношен бунтом против владајућих елита и њихових политика, утемељен у идеји ослобађања од утврђених норми доминантног система (од антиратних акција, критике капитализма и тржишта, борбе за једнакост и људска права до критике институција, бирократског и технократског система али и доминације *објективне свести*²⁸) овај интернационални покрет довео је до значајних промена у култури и отворио је пут за неке од најрадикалнијих преокрета у уметности после другог светског рата.

Основне карактеристике протестне културе крајем шездесетих година обликоване су идејама нове левице, у многоме под утицајем Херберта Маркузеа (Herbert Marcuse), који потенцијал револуције у високо индустријализованом “друштву обиља” анализира критикујући капиталистички систем манипулације људским потребама и њиховог задовољења. Управо кроз ново схватање потреба повезаних са концептом слободе Маркузе поставља основну критику развијених индустријских друштава. Његова теорија истиче нову осећајност и сензибилност која се окреће животу као таквом и тежи ослобађању од ропске позиције наметнуте диктатом за нагомилавањем добара. Нови човек био би ослобођен наметнутих моралних и других норми репресивног система а као пример Маркузе чак истиче и једну грану хипи покрета код које су сексуална, морална и политичка побуна уједињене:

²⁸ О објективној свести као механизму отуђења од природе говори Теодор Розак у: Т. Roszak, *Kontrakultura – Razmatranja o tehnokratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji*, Naprijed, Rijeka 1978.

“демонстрација једне агресивне неагресивности која постиже, бар потенцијално, демонстрацију квалитативно различитих вредности, превредновање вредности”.²⁹

Он уводи и појам “естетске стварности” као најрадикалнијег, утопијског система потпуног ослобађања, у оквиру кога, насупрот принципа корисности и ефикасности, стваралачка машта постаје производна снага која носи преображај друштва. У таквом систему, Маркузе наводи, друштво постаје уметничко дело.³⁰

Нове идеје о слободи и ослобађању од наметнутог притиска продуктивности, ефикасности и рационалности карактеришу општу климу омладинских покрета шездесетих година коју Теодор Розак (Theodore Roszak) назива контракултуром.³¹ Контракултуру као културу младих, Розак поставља у опозицију култури одраслих као доминантној култури, коју критикује са сличних позиција као и Маркусе, као културу усмерену првенствено на ефикасност у координацији људи и људских ресурса т.ј. ефикасног управљања производним апаратом. Технократију, чији су најважнији чиниоци експерти, истиче као основну карактеристику оваквог система а њен темељ види у објективној свести. По Розаку, управо објективна свест, као некритичко поверење у свемоћ науке, води потпуном отуђењу човека од сопствене природе али и од природе која нас окружује. Бунт младих, једнако усмерен и против објективне свести као и против механизма система који на њој почива, обновио је идеје о слободи, једнакости, солидарности и повезује студентске покрете од Америке преко Немачке, Француске, Пољске до Југославије. Иако су сви појединачни покрети имали своје специфичности и у контексту и у условима у којима се формирају, међународна повезаност покрета је очигледна.

У Југославији се студентски протести у свету посебно прате кроз омладинску штампу. У часопису Студент редовно се извештава о догађајима у Западном

²⁹ Н. Маркузе, “Ослобођење од друштва обилја“, *Praxis broj 2-3*, Zagreb, 1969, стр: 275 – 276, превод; Н. Маркузе, „Liberation from the Affluent Society“, *The Dialectics of Liberation*, ed. David Cooper, London, 1968.

³⁰ Исто, стр: 269-270.

³¹ Т. Roszak, *н.д.*

Берлину, Паризу, Прагу, Риму, градовима широм Америке.³² Организују се протести против рата у Вијетнаму, протести подршке студентским покретима у Западној Немачкој (посебно након покушаја атентата на вођу студентског покрета у Берлину Руди Дучкеа (Rudi Dutschke)), акције солидарности са студентима широм света. Поред правовремене обавештености о природи и акцијама студената из света, студенти у Југославији делили су са својим колегама и заједничке циљеве и захтеве усмерене већој демократизацији управљања, реформи универзитета, смањењу друштвених и материјалних неједнакости и заустављању даље бирократизације државног апарата. Имајући у виду да су покрети из шездесет осме дубоко укорењени у социјалистичким идејама, Југославија је имала посебно место у међународним превирањима. Политика „балансирања“ између Истока и Запада, усмереност политичких елита на изградњу сопственог социјалистичког модела, развој концепта радничког самоуправљања, оснивање савеза несврстаних земаља, допринели су угледу Југославије као јединствене социјалистичке земље у Европи. Ипак, теоријски оквир југословенског социјалистичког модела и његова примена и реализација у пракси били су у приличном нескладу. Системом самоуправљања и даље су доминирале одлуке политичких елита и партијског врха, привредна реформа из 1965. године довела је до раста незапослености а млади стручни кадрови тешко долазе до посла.³³ Разочараност омладине у основне прокламоване вредности Југославије о једнакости, слободи, изградњи новог друштва без привилегованих класа, кулминирала је студентским протестима јуна 1968. године.³⁴ Студентски захтеви артикулисали су неколико основних негативних појава у друштву: социјална

³² Analizu prikaza studentskih pokreta u svetu u okviru omladinske štampe u Jugoslaviji daje Marko Zubak, „Pripremanje terena: Odjek globalnog studentskog bunta 1968. godine u jugoslavenskom omladinskom i studentskom tisku“ u *1968-Četrdeset godina posle*, (ur.) Dr Radmila Radić, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2008, стр: 419-452.

³³ У часопису *Student br 7* из 1968. године објављен је чланак о симпозијуму социолога чија је тема била „Друштвени положај и проблеми омладине“. У приказу скупа преносе се подаци који указују да је учешће младих у укупном броју незапослених од 1965. године у сталном порасту, Srećko Mihajlović “Povodom trećeg stručnog sastanka sociologa Naučna konferencija o omladini”, *Student br 7*, Beograd, 1968.

³⁴ R. Radić (ur.), *1968-Četrdeset godina posle*, н.д.; Đ. Tomić, P. Atanacković(ur.), *Društvo u pokretu, Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, Cenzura, Novi Sad, 2009

неједнакост, високи степен назепослености, јачање бирократије насупрот демократизације друштва, лоше стање на универзитету од материјалног положаја до недемократских процедура доношења одлука.³⁵ Чувени слоган „Доле црвена буржоазија“ јасно дефинише лево усмерени идеолошки оквир незадовољства младих који стаје у друштву виде као изневерену револуцију и угрожавање основних принципа слободе и демократизације система. У самој природи студентске побуне долази до изражаја сукоб генерација и немогућност младих да се активно укључе у обликовање друштва и институција тог друштва. Критика је усмерена и ка растућим буржоаским појавама и богаћењу политичких елита. Овако позиционирана критика система али и механизми борбе, уличне акције, блокаде и прогласи повезују студентски покрет у Југославији са основним вредносним начелима ширег студентског покрета у свету.

Једно од основних начела студентских покрета широм света било је еманципација појединца као активног учесника процеса преобликовања стварности слободног да критички преиспитује утврђене системе институција, слободног времена, знања, економских односа. Оваква еманципација подразумевала је и слободу у трансформацији постојећих система а у складу са тада преовлађујућим вредностима омладине. Улични протести као масовна демонстрација отпора унутар домена јавне сфере, јавна окупљања, трибине, интервенције у јавном простору, институционална критика, формирање колектива, самоорганизованих група, самиздат часописа само су неке од стратегија које млади спроводе у циљу остваривања својих интереса.

Један од важних полигона манифестације друштвене климе, идеја и дилема омладинског покрета и контракултуре јесте управо поље уметности. Промене у пољу уметности у тесној су вези са ширим студентским покретима и подједнако су глобални феномен са подразумевајућим локалним специфичностима. Уметнички експерименти и праксе које артикулишу основна питања дефинисана и студентским покретима, о слободи уметничког деловања и демократизацији

³⁵ “Odluke i zahtevi akcionog odbora I zbora studenata u Studentskom gradu održanog 3.VI.1968. godine“, *Student*, vanredni broj, Beograd, jun 1968.

уметности, у својој основи имају сукоб са нормама било да се ради о критици институција уметности, деконструкцији уметничког објекта као производа уметничког рада, отпору уметничким академијама, конфронтацији са званичним културним политикама, преиспитивању позиције уметника и његове/њене улоге у друштву. Често ове праксе улазе у поље директне конфронтације са утврђеним системом што уметности што политике. Уједно то су и експериментални покушаји уметника који за циљ имају ширење поља уметничког деловања у правцу домена јавне сфере и друштвеног деловања. Самом оријентацијом ка преобликовању друштвене реалности ове праксе временом мењају позицију посматрача, гледаоца, публике од посматрања ка учествовању.

2.2 Међународни контекст

Промене у уметности, делимично подстакнуте и протестима шездесетосме али и предходно отвореним питањима модернизма, минимализма, поп арта, односа уметности и друштва, авангарде, дешавају се широм света али не у оквиру једне хомогене линије развоја већ у оквиру различитих стратегија деловања, тема које отварају али и позиција које уметници заузимају унутар и изван система уметности. Почетком 1969. године Сол Левит (Sol LeWitt) објављује чувене *Ставовe о концептуалној уметности*, а крајем 1969. Јозеф Кошут (Joseph Kosuth) објављује есеј из три дела под називом „Уметност после филозофије“.³⁶ Ова два текста, оба писана од стране уметника, постављају неке од првих координата за разумевање проблемских питања које окупирају уметнике у Америци тог времена. И док Сол Левит у форми манифеста поставља основне пропозиције концептуалне уметности, Кошут пак развија теоријски оквир уметности као новог језика чије упориште види у Дишану (Marcel Duchamp). Насупрот формалистичке уметности која, по Кошуту, почива на чисто морфолошким основама и спада у домен традиционализма, он истиче важност анализе саме природе уметности. То га наводи да уметност посматра као аналитичке пропозиције уметника:

³⁶ Текст *Sentences on conceptual art* први пут је објављен у часопису 0-9 број 5 (јануар 1969) стр: 3-5 а текст *Art after philosophy* у три дела објављен је у часопису *Studio International 178: 915-917* (октобар, новембар, децембар 1969) стр: 134-137, 160-161, 212-213.

„Уметничка дела су аналитичке пропозиције. То значи, ако се посматрају у оквиру свог контекста – као уметност- она не прибављају информације о било којој чињеници. Уметничко дело је таутологија у том смислу што презентира уметникову интенцију, а то што он говори је да посебан свет уметности јесте уметност, што у ствари, представља дефиницију уметности.“³⁷

У форми ставова Левит износи серију сличних пропозиција међу којима су и следеће:

„Идеје саме могу бити уметничко дело. У вези су са развојем који може евентуално да пронађе неки облик. Све се идеје не морају остварити физички“ или „Све су идеје уметност ако су у вези са њом и унутар су конвенција уметности“ или „Права уметност мења наше схватање конвенција преправљањем наше перцепције“ или „Баналне се идеје не могу поправити добром изведбом“.³⁸

Па иако постоје разлике у приступима које износи Кошут и Левит јасно је да се преокупација уметника усмерава на анализу језика уметности и њене природе која се категорички окреће свету идеја негирајући визуелну компоненту и материјалност дела. Овакав анти-репрезентацијски приступ разумевању уметности једна је од карактеристика уметничких пракси у ширем спектру деловања, било да је преокупација уметника сама природа уметничког језика или корпус тема које залазе и у домен друштвеног деловања и институционалне критике. Историчар уметности Александар Алберо (Alexander Albergo) у уводном тексту „Антологије концептуалне уметности“ указује и на друге струје унутар развоја концептуалне уметности: од оних које су усмерене на истраживање децентриране позиције уметника кроз укључивање самог тела уметника у структуру рада (где се пример између осталих наводи и Адриан Пипер (Adrian Piper) и Вито Акончија (Vito Acconci)), затим праксе усмерене на демократизацију продукције и рецепције уметности негирајући продукцију центрирану око личности уметника (и даје пример Лоренс Вејнер (Lawrence Weiner) и Дагласа Хјублера (Douglas Huebler)) до струје која радикалније залази у анализу идеолошких оквира институције уметности у друштву развијеног капитализма где за примере наводи уметнике попут Даниела Бурена (Daniel Buren), Марсела Бродерса (Marcel Broodthaers), Ханса Хакеа (Hans Hacke) као и различите

³⁷ Dž. Košut „Umetnost posle filozofije (prvi deo)“, *Polja br. 156*, Novi Sad, 1972, стр: 3.

³⁸ S. Levit „Stavovi o konceptualnoj umetnosti“, *Polja br. 156*, 1972, стр: 24.

уметничке колективе формиране око часописа *The Fox* али и активисте окупљене око платформе *Artists Meeting for Cultural Change* у Њујорку.³⁹ Управо ова линија развоја чини одмак од аналитичких питања језика уметности ка испитивању потенцијала уметничког деловања као интерветног механизма продора у реални друштвени контекст и преузимања активне позиције унутар ширих политичко друштвених околности.

За струјања на уметничкој сцени шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века и данас је актуелан појам *дематеријализације уметничког објекта* који уводи критичарка и кустоскиња Луси Липард (Lusy Lippard). Па иако Липард, која је и сама активно учествовала у обликовању сцене у Америци, истиче да је код америчких уметника пре форма него садржај садржала политичку поруку те да су радикалније праксе попут *Guerilla Art Action Group*, која је реализовала серију провокативних перформанса супротстављајући се институционалним политикама, биле на маргини главног тока концептуалне уметности, ипак наводи да је сцена била усмерена против естаблишмента и да се залагала за разарање постојећег уметничког система обликованог тржиштем и третирањем уметничког дела као робе:

*„Опште расположење против естаблишмента шездесетих фокусирао се на де-митологизацију и де-комодификацију уметности, на потребу за независном (или „алтернативном“) уметношћу која не може да се прода или купи од стране похлепног сектора који је поседовао све што је експлоатисало свет и који је промовисао рат у Вијетнаму“.*⁴⁰

Поредећи пак ситуацију у Америци и Европи, Липард даје пример париских Ситуациониста као покрета усмереног на сличне циљеве али *„чији је фокус на медије и спектакл био знатно више политички софистициран“.*⁴¹

³⁹ A. Alberro, „Reconsidering Conceptual Art 1966-1977“, (ed.) A. Alberro and B. Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, 1999, стр: xvi-xxxvii.

⁴⁰ L. Lippard, *Six Years: the dematerialisation of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997 (први пут објављено 1973), стр: xiv, мој превод, оригинал: „*Anti-establishment fervor in the 1960s focused on the de-mythologization and de-commodification of art, on the need for an independent (or “alternative”) art that could not be bought and sold by the greedy sector that owned everything that was exploiting the world and promoting the Vietnam war*”.

⁴¹ Исто стр: xviii.

Свакако је најексплицитнија веза уметничке праксе и протеста шездесетосме у Европи остварена кроз деловање Ситуационистичке Интернационале у Француској основане 1957. године. Већ приликом оснивања, у тексту „Извештај о конструисању ситуација и условима за организовање и деловање ситуационистичке тенденције“, један од оснивача Ги Дебор (Guy Debord) дефинише циљ активности ситуациониста који ревитализује авангардни захтев за брисање граница уметности и живота кроз стратегију револуционарне игре, а са амбицијом креирања новог света ослобођеног друштва:

„Пре свега сматрамо да овај свет мора бити промењен. Тежимо најпотпунијем ослобођењу друштва и живота у којима смо данас заточени“ и „Ситуационистичка игра се разликује од класичног концепта игре по радикалној негацији елемената такмичења и непростајању на одвојеност игре од свакодневног живота“.⁴²

Већ овде видимо усмереност ка активном укључивању у генерисање промене унутар друштвене реалности кроз стратегију игре која постаје у потпуности интегрисана у животну праксу. Методологија конструисања ситуација била је базирана на ефемерним акцијама које су дефинисане појмовима „проласци“ (derivé), „диверзије“ (détournement), „психогеографија“ и „унитарни урбанизам“:

„Треба да настојимо да стварамо ситуације, то јест, заједничке амбијенте, ансамбле утисака који одређују квалитет тренутка. На пример, ако пођемо од окупљања групе појединаца током неког временског периода, било би пожељно да, имајући у виду искуства и материјална средства са којим располажемо, утврдимо која места, који избор учесника и које провокације догађаја воде ка најпожељнијим амбијентима...“⁴³

О природи ситуација као механизму активације појединца Дебор каже:

„Стварање ситуација почиње на рушевинама модерног спектакла. Лако је видети до које је мере суштински принцип спектакла – неинтервенција – повезан са отуђењем старог света. Насупрот томе, најважнији револуционарни експерименти у култури тежили су да разбију посматрачево поистовећивање с ликом главног јунака и да га тако

⁴² Цитати преузети из хронологије Ситуационистичке интернационале објављене у преводу књиге Друштво спектакла Ги Дебора чије је податке по захтеву издавача забрањено помињати у јавности, текст је доступан на: http://gerusija.com/downloads/Drustvo_spektakla.pdf, стр: 68, 69, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

⁴³ исто, стр: 69.

наведу на активно понашање, да све своје способности стави у службу револуције сопственог живота“.⁴⁴

Дакле активна интервенција насупрот пасивности и доживљено искуство наспрам репрезентације неке су од основних принципа активности групе. Сугерише се еманципација појединца као неопходни предуслов за генерисање промене. Последица оваквог приступа у потпуности мења улогу посматрача, наиме, негира га/је као могућност у контексту акција чији је циљ трансформација, или да искористимо Деборов термин, револуција животне праксе. Циљ је дакле, трансформација оквира из ког настају критиковани друштвени односи, али путем сопственог искуства сваког појединца који у процесу учествује. До продора Ситуационистичких идеја у шире поље јавности, посредованих најчувенијим делом Ги Дебора *Друштво спектакла* и књигом *Револуција свакодневног живота* Раула Ванејгема (Raoul Vaneigem), другог активног члана групе, долази на пролеће 1968. године. Студенти Сорбоне у виду парола преузимају серију ставова изнетих у обе књиге а Дебор и остали чланови групе активно се укључују у обликовање и деловање студетског покрета у тежњи да генеришу алтернативу *отуђеном друштву спектакла* који појединца претвара у реципијента представе света:

„Спектакл је капитал акумулиран до степена у којем постаје слика“, „Пошто је задатак спектакла да нам путем различитих, специјализованих облика посредовања показује свет који више не може бити директно доживљен, он неминовно, на простору којим је некад владао додир, даје предност погледу: најапстрактније и најнепоузданије чуло најбоље се прилагођава општој апстрактности садашњег друштва. Али спектакл нису само слике, нити само слике и тон. То је све што измиче човековој активности, све што омета и завањава његову способност преиспитивања и корекције.“⁴⁵

Дебор се осврће и на улогу уметности унутар друштва спектакла и даје драгоцену сведочанство сопственог разумевања уметничке праксе:

„Уметност у фази нестајања- у процесу негације који тежи сопственом превазилажењу унутар историјског друштва у којем историја није још директно живљена – у исто време је уметност промене и најчистији израз немогућности промене. Што су њене претензије веће, она се све више удаљава од свог испуњења. Уметност је нужно

⁴⁴ исто, стр: 69.

⁴⁵ Теза бр. 34 књиге *Друштво спектакла*, исто, стр: 10.

авангардна; у исто време она заправо не постоји. Она је авангарда сопственог нестајања.⁴⁶

Овакву експликацију природе уметности Клер Бишоп види као „централни парадокс нихилистичког романтизма Ситуационистичке Интернационале“⁴⁷ али је можемо разумети и као пројекцију потпуног превођења уметности у животну праксу чиме се циљ авангарде затвара у коначној тачки сопствене реализације. Интеграција Ситуационистичке Интернационале са студентским покретом и протестима маја 1968. године у Паризу и касније широм Француске, представља пример реализације, макар и краткотрајне, конститутивног потенцијала који произилази из уметничке праксе. Теоретичар Гералд Рауниг (Gerald Raunig) ову врсту преклапања уметности и револуције поставља унутар револуционарне машине коју чине компоненте отпора, испробавања конститутивне моћи и устанка. Устанак омогућава да се формира алтернатива постојећим друштвеним формацијама.⁴⁸ Занимљиво је да Гроуниг сматра да су до растуће политизације групе довела питања постављена из поља уметности т.ј. испитивање природе конструисаних ситуација директно су водила чланове групе у поље политичке акције.⁴⁹ Пракса и искуство Ситуационистичке Интернационале, али и каснији утицај Деборове студије „Друштво спектакла“, нам указује на могућност преплитања уметности и револуционарних пракси, на потенцијал уметничких експеримената који истражују алтернативу доминатном систему али и на трансформативни капацитет оваквих уметничких огледа у ширем друштвеном контексту.

Сличне претензије продора у поље друштвеног истовремено демонстрира и Јозеф Бојс (Joseph Beuys) у Немачкој. Верујући у универзалност потенцијала људске креативности он развија концепт социјалне скулптуре који, кроз принцип достизања индивидуалне слободе, сваког појединца претвара у уметника а

⁴⁶ Теза 190, исто, стр: 50.

⁴⁷ С. Bishop, „Artificial hells – participatory art and politics of spectatorship”, н.д, стр: 83.

⁴⁸ G. Raunig, *Umetnost i revolucija – Umetnički aktivizam tokom dugog 20. века*, futura publikacije i kuda.org, Novi Sad, 2006, стр: 31-35.

⁴⁹ исто, стр: 141.

креативно деловање у скулпторско обликовање свакодневног живота. Тиме Бојс заговара не политизацију уметности већ уметничко обликовање стварности чији је извор у процесу мишљења као првом стадијуму скулпторалног обликовања:

„Ми морамо...облике мишљења, дакле нутарње форме мишљења сматрати претпоставкама свих даљњијих утјеловљења. Због тога се осећам понуканим рећи да је само човјеково мишљење већ једна скулптура, и да је тек питање хоће ли то мишљење добити облик, како би и у физичком свијету могло утјеловити неку форму.“⁵⁰

Повезујући уметност и људску активност у свим доменима рада и живота Бојс развија концепт проширеног појма уметности у коме граница између уметности и живота у потпуности исчезава:

„Ја захтевам утјецај уметности на свим подручјима живота. Тренутачно се уметност схваћа као посебно подручје које захтева производњу докумената у облику уметничких дјела. Ја се пак заузимам за естетско укључивање знаности, економије, политике, религије – сваке сфере људске дјелатности. Чак и чин гуљења кромпира може бити уметничко дјело ако је то свјестан чин.“⁵¹

Бојс је своје идеје и концепт уметности првенствено развијао у оквиру педагошке праксе на Академији у Дизелдорфу а затим и у оквиру серије оперативних јединица које оснива а које демонстрирају неке од основних постулата социјалне скулптуре. Формати као што су *Канцеларија за директну демократију јавним референдумом*, која промовише директно укључивање грађана у процес доношења одлука насупротив представничкој демократији али и *Слободни међународни универзитет за креативност и интердисциплинарна истраживања*, који оснива након избацивања са места професора на Академији, постављају специфичну форму у оквиру које тезе социјалне скулптуре могу да се практикују. Иако се ретко о овим форматима говори из позиције анализе уметничког дела, сматрам да управо ови формати на најдиректнији начин одговарају на концепте које Бојс развија. Чињеница да је своје учешће на изложби *Documenta V*, 1972. године, реализовао тако што је унутар поставке отворио *Канцеларију за директну демократију* у којој је и боравио током сто дана трајања изложбе у вишесатним разговорима са посетиоцима, указује да је управо овакав формат акције, као

⁵⁰ Цитат преузет из текста Армин Звајт (Armin Zweite) „Plastička teorija Josepha Beuysa i rezervoar njegovih tema“, u *Dossier Beuys*, (ur.) J. Denegri, DAF, Zagreb, 2003, стр: 188.

⁵¹ Preuzeto iz intervjua sa Вилоби Шарп (Willoughby Sharp), исто, стр: 357.

уметнички рад, Бојс имплементирао унутар уметничког система једне велике међународне изложбене манифестације. Годину дана касније у галерији Ричарда Демарка (Richard Demarco) у Едимбургу реализује акцију *Од подне до поноћи 12 сати предавања*, један у серији наступа у оквиру којих Бојс у формат перформанса преноси метод предавања, педагошког рада и дискусије. Своје идеје о уметности и социјалној скулптури развијао је и унутар политичких борби посебно током активног деловања у оквиру Зелене партије.

Иако је опус Јозефа Бојса изазвао велике полемике међу критичарима, где су критике углавном биле усмерене на митологизацију живота уметника и креирање неке врсте култа личности око сопствене појаве⁵², његов утицај на ширење разумевања поља уметности је неоспоран. И за његов рад инхерентан је спој уметности и револуционарних идеја који тежи да уметничком праксом из темеља промени оквир који конституише животну праксу а даље и системе који би уметношћу измењена животна пракса могла потенцијално да генерише.

Широм Европе развијају се слични експерименти у уметности, од Чехословачке преко Италије до Велике Британије а неке од парадигматских изложби које су детектовале промене на уметничкој сцени крајем шездесетих и почетком седамдесетих година су *When Attitudes Become Form* кустоса Харолда Земана (Harald Szeemann) реализована у Берну 1969. године и *Information* у организацији Кинастон Мекшина (Kynaston McShine) у Музеју модерне уметности у Њујорку 1970. године. Ове две изложбе сугеришу и брзу институционалну апсорпцију нових експеримената на уметничкој сцени али свакако не и затварање сцене унутар постојећих институционалних система. И сама Луси Липард већ 1969. године истиче значај брзе циркулације информација и радова међу самим уметницима а изван постојећих и троних уметничких система:

„Једна од важних ствари у вези са новом дематеријализованом уметношћу јесте што отвара могућност за измештање структура моћи из Њујорка ка било ком месту где уметник у том тренутку жели да буде. Већину уметности сада уметник носи са собом, или у себи, радије него у оквиру разводњених, закаснелих путујућих изложби, или се користе постојећим информационим мрежама као што су пошта, телеграм, видео,

⁵² Један од најжешћих критичара Јозефа Бојс је Бењамин Буклох, погледати текст Benjamin H.D. Buchloh, „Beuys: sumrak idola, uvodne bilješke za kritiku“, *Dossier Beuys*, н.д., стр: 97-113.

радио и друго. Уметници путују много више, не да би разгледали знаменитости већ да би свој рад изнели у јавност⁵³

а затим додаје још једну важну сугестију о личности уметника:

„Још једна идеја која се појављује често у последње време а која ме изузетно интересује јесте о уметнику који делује као механизам узнемиравања, уздрмавања, садашњег друштвеног система“⁵⁴.

Слободна и интензивнија циркулација идеја, неоптерећена ограничењима институционалног апарата, омогућила је развој нових формата комуникације дела и публике који су структуру институционалних изложби довели у питање. И сама уметничка продукција наметнула је потребу да се редефинише класични репрезентацијски оквир уметничког система у смислу деловања галерија, институција и тржишта. Уметничке интервенције у јавном простору, акције, перформанси, процесни и дијалогски радови, механизми комуникације актера на уметничкој сцени (уметника, кустоса, критичара) условили су нове динамике излагачке делатности која се у појединим случајевима и сама претвара у акције. Један од примера је изложба *At the Moment* организована 23. априла 1971. године, у трајању од неколико сати, у улазном холу зграде у улици Франкопанској 2а у Загребу. Изложбу су организовали Брацо и Нена Димитријевић а поред југословенских уметника и уметничких група (Горан Трбуљак, Брацо Димитријевић, група ОХО, група (Е КЌД) учествује и већи број међународних уметника између осталих и Јозеф Бојс, Роберт Бери (Robert Barry), Даниел Бурен, Виктор Бургин (Victor Burgin), Јанис Кунелис (Jannis Kounellis), Ђовани Анселмо (Giovanni Anselmo). О мотивацији за избор хола стамбене зграде у центру града Нена Димитријевић каже:

“Излагати у једном неинституционализираном простору, такорећи на улици суштински слиједи поставке овог авангардног стваралаштва и резултира из доследно спроведене

⁵³ Из интервјуа са Урсолом Мејер (Ursula Meyer), објављено у L. Lippard, *н.д.*, стр: 8, мој превод, оригинал: *„One of the important things about new dematerialized art is that it provides the way of getting the power structure out of New York and spreading it around to whatever the artist feel like being at the time. Much art now is transported by artists, or in the artist himself, rather than by watered-down, belated circulating exhibitions or by existing networks such as mail, books, telex, video, radio etc. The artist is traveling a lot more, not to sightsee, but to get his work out“.*

⁵⁴ исто, стр: 8, мој превод, оригинал: *„Another idea that has come up often recently that interests me very much is that of the artist working as an interruptive device, a jolt, in present social systems“.*

тезе о демократизацији умјетности, јер поред сталне галеријске публике обезбјеђује посјет пролазника и људи за које посјећивање изложби није програмирани дио слободног времена. Вежа Франкопанска 2а изабрана је насумице, изненада и исто тако ненадано може бити напуштена, а цијело збивање пренето на друго мјесто. Уколико се инсистира на једној локацији она постаје институцијом као и било која галерија са становитом програмом, реномеом и сталном публиком. То нам није била намјера. Хтјели смо да од једног скоро уличног простора створимо центар интересирања и пункт за ширење информација, али не и да га посветимо“.⁵⁵

Иста изложба је неколико месеци касније организована и у Студентском културном центру (СКЦ), новооснованој студентској институцији у Београду, у оквиру ликовног програма V Битефа. Свесни могућности да се принципи контра институционалног деловања могу неутрализовати премештањем из хола стамбене зграде у галерију, организатори се одлучују за нову интервенцију у циљу дестабилизације нормираних оперативних модела галеријског деловања. Наиме, изложба је била организована у трајању три пута по пет дана, са по даном паузе између сваког новог отварања. Током паузе су запослени у техничкој служби СКЦ-а били позвани да направе поставку истих радова по сопственом нахођењу тако да је сваки пут креиран нови аранжман обликован не стручношћу већ субјективним доживљајем посматрача (у овом случају због практичних разлога су позвани техничари СКЦ-а). Оваква интервенција, по наводима организатора, била је усмерена на два циља. Први је био намера да се при излагању остане доследан самој природи радова:

„Појавност концептуалног дјела, која може узети облик текста, филма, фотографије је само средство комуницирања или показатељ другог феномена. Будући да се ова умјетност ослободила не само свих естетских истраживања, већ и једноставно формалних, изложени материјал је најчешће само документ о идеји, приједлог и основа за ментално и имагинативно судјеловање примаоца“.⁵⁶

Овако интерпретирана природа изложених радова јасно сугерише да се појам уметничког дела више не доживљава као завршени рад, материјални објекат који се може анализирати у оквирима формално-естетских критеријума, већ да се изложени материјал третира као импулс, као мотиватор за активно учешће посматрача, те се дело као процес реализује управо у дијалогу који из те

⁵⁵ Н. Димитријевић, „At the moment“, *In Another Moment* (каталог), Студентски културни центар, Београд, 1971.

⁵⁶ Исто.

комуникације произилази. Нена Димитријевић у свом тексту даље додаје још један важан прилог разумевању излагачких пракси које би требало да одговоре на нове потребе уметника али и да се активно укључе у креирање могућности за реализацију овакве комуникације:

„У увјетима умјетности која стваралачку акцију преноси са личности умјетника на примаоца, консеквентан је пријенос улоге аранжера изложених дјела са теоретичара умјетности на било које друго лице; његова активна партиципација не ограничава се на учешће у остварењу и надоградњи изложених дјела, већ и у формирању изложбе као цјелине.“⁵⁷

Други циљ ове интервенције био је усмерен на критику постојећег галеријског система као статичног и затвореног поља унутар кога се континуирано перпетуирају исти односи моћи. Политика система промовише одређени опште прихваћени стил или уметничку оријентацију те се на изложбама редовно појављују исти уметници, са понеким новим радом и донекле измењеним поставкама. Приређујући три различите поставке истих радова организатори иронисјки реферишу на овако устројен систем институционалних галерија.

Ка критици институционалног деловања галерија и економско-тржишних односа који условавају излагачке политике била је усмерена активност Галерије станара коју у Паризу 1972. године оснива историчарка уметности Ида Биард. Пореклом из Загреб она је успоставила снажне везе југословенске и међународне уметничке сцене развијајући концепт аутономног галеријско - кустоског деловања, изван политике државног апарата али и тржишта, усмереног на питања етике уметничког процеса изван традиционалних естетских категорија. Галерија је почела са радом у стану и тежила је да својим програмским активностима промени модел комуникације уметничког рада и публике. Кроз серију догађаја, разговоре са уметницима, интервенције унутар институционалних изложби, реализације радова уметника на догађајима широм Европе (Загреб, Београд, Нови Сад, Будимпешта, Лондон, Грац, Милано, Дизелдорф итд.), на улицама, метро станицама, уличним изложима, Ида Биард је демонстрирала могућност новог формата галеријског рада који се директно надовезује на теме и потребе нове

⁵⁷ Исто.

уметничке продукције. Од самог оснивања Галерија интензивно сарађује са уметником Гораном Трбуљаком чије су уметничке акције у директној вези са програмском политиком галерије. Изјаве које излаже на самосталним изложбама у Загребу у Галерији Студентског центра и Галерији савремене уметности „*Не желим показати ништа ново и оригинално*“ и „*Чињеница да је неком дана могућност да направи изложбу важнија је од оног што ће на тој изложби бити показано*“ сугеришу радикалну критику деловања институција која стоји уписана и у деловању Галерије Станара с тим што је у Паризу критика усмерена више на тржишну условљеност уметничког система. Биард током рада галерије поред југословенских сарађује и са великим бројем међународних уметника међу којима су и Даниел Бурен, Кристијан Болтански (Christian Boltanski), Анет Месажер (Annette Messager), Анре Кадер (André Cadere) и други.⁵⁸

Овде наведени примери преокупација међународних уметника у време око и непосредно након студентских протеста шездесетосме, али и примери ванинституционалног деловања које одговара на потребе нове продукције, демонстрирају климу у свету уметности која је директно или индиректно повезана са идејама и циљевима протеста младих широм света. Радикална критика до тада важећих норми унутар система уметности, разарање појма уметничког дела као материјалног предмета, редефинисање улоге уметника али и самог уметничког рада, широка ванинституционална повезаност актера на уметничкој сцени од Америке до Југославије али и нови формати комуникације и презентације који прате логику продукције указују на тежњу ка суштинској демократизацији поља уметности и ослобађању од било каквих унапред утврђених правила која би уметнички процес ограничила на до тада важеће односе унутар система уметности. Потреба за активним укључивањем у шире друштвене процесе где уметничка пракса постаје механизам који конституише алтернативу доминантним културним политикама заједничка је уметничким иницијативама широм света

⁵⁸ О Галерији станара али и о другим кустоским праксама у Југославији које су усмерене на критику система уметности током шездесетих и седамдесетих година погледати у тексту: I. Vago „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60ih i 70ih godina 20. stoljeća“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36, Zagreb, 2012, стр: 235-247, доступно на: https://www.ipu.hr/content/radovi-ipu/RIPU-36-2012_235-248_Vago.pdf, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

било да оне настају као критика тржишних односа капиталистичких друштава или да улазе у конфронтацију са репрезентативном културом државног апарата земље као што је Југославија. Убрзана размена информација, мобилност актера на уметничкој сцени и капацитет самоорганизовања допринели су дестабилизацији позиције центра и периферије те се догађаји али и активности уметника усмерени на једнаке циљеве истовремено развијају у потпуно различитим срединама и околностима. Паралелни процес институционализације, фасцинантно брз и ефикасан, изнова ће успоставити до тада важеће односе моћи и у смислу тржишне валоризације уметничког рада али и у смислу географских хијерархија. Анализу феномена апропријације нове уметности прецизно формулише већ 1973. године историчарка уметности Нена Димитријевић:

„Никада не прихвативши заиста, због инертности или догматизма, базичне премисе концептуалне идеологије, већина публике, а и професионално укључених проматрача (галериста, теоретичара, организатора) једноставно је оденула у ново рухо и примјенила принципе старе формалистичке методологије на производе нове умјетности. Механичка примјена старих визибилистичких метода на непримјерену им новонасталу квалитету узроковала је идентификацију концептуалне умјетности с њеним средствима презентације. Парадоксално, умјетнички поступак, који оперира с изванпластичким, и изванпојавним, поистовећен је с одређеном формом презентације. Тако је због предрасуде да се с дјелом комуницира искључиво визуелно, технологија концептуалне умјетности (фотографски предлозици, схеме на милиметарском папиру, текстови типкани стројем) преузела дојучерашњу улогу естетског.....Форме конкретизације „концепта“ у објект погодан за продају и присвајање чине значајну страну тог феномена....Облик продаје концептуалног дјела сада је конститутивни део дјела самог (а не више само посао трговаца) с повратним дјеловањем на успјелост креативног рјешења. У најсретнијим су случајевима стварна и продајна форма дјела органичка цијелина, насупрот многобројним примјерима гдје је акт продаје насилна повреда аутохтоности дјела, које је само по себи неопућиво. Никада досад комерцијална компонента није толико задирала у идејну аутономију дјела; посједнички захтјеви тржишта нашли су се у контрадикцији с покушајима „дематеријализације умјетничког објекта“.⁵⁹

Разочарана уласком великог броја уметника из читавог света са којима је сарађивала у тржишну утакмицу и класичан модел репрезентације, већ 1976. године Ида Биард проглашава штрајк Галерије станара у Паризу и престаје са доташњом праксом. Сводећи уметнички процес и дијалог на материјалне трагове којима се накнадно уписује непостојећа естетска а самим тим и економска

⁵⁹ N. Dimitrijević, “Platno”, *Tendencije 5* (каталог), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973; доступно на: http://www.msu.hr/files/15379/1973-nt5_new_n.pdf, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

вредност оваква врста институционализације одредила је будући оквир репрезентације већег дела нових пракси унутар система уметности. И поред овакве врсте неадекватне апропријације радова од стране система, промене које су уметници око шездесетосме заговорали отвориле су пут даљим разрадама сличних идеја и будућим конфронтацијама у уметничким праксама.

2.3 Југословенски контекст

У Југославији се динамика институционализације кретала нешто другачијим темпом и у другачијем контексту. Као што смо видели крај шездесетих и почетак седамдесетих година обележен је интензивном комуникацијом уметника, кустоса, критичара и теоретичара унутар југословенског простора али и интернационализацијом сцене кроз бројне посете, путовања и учешће што иностраних гостију на домаћим манифестацијама и програмима што југословенских аутора на међународним изложбама и догађајима. О везама југословенских и међународних уметника млађе генерације сведочи поменута изложба *At the moment* која је и прва међународна изложба нове уметности у Југославији. У овим процесима, поред личних контаката, важну улогу су имале омладинске и студентске институције али и омладинска штампа. Главни центри генерисања нових прогресивних идеја у уметности Југославије били су Трибина младих у Новом Саду, Галерија Студентског центра у Загребу а затим и Студентски културни центар у Београду. Трибина младих и Студентски центар у Загребу основани су средином педесетих година док је Студентски културни центар у Београду основан директно као резултат студентских протеста 1968. а починје са радом 1971. године. Институционални оквир постављен од стране државе а онда развијан или редефинисан програмским садржајем представља специфичност развоја нове уметности у југословенском културном простору. Мрежа омладинских и студентских институција прати развој сцене и управо се унутар институција могу пратити сукоби, борбе, антагонизми доминантних и авангардних струја, притисци, забране али и нови модели управљања. Атмосфера студентског бунта, међународна повезаност и умреженост идеја и институционални оквир државног апарата Југославије, уређен у оквиру

прокламованог самоуправног социјализма унутар којег се делује или са којим се отворено улази у сукоб, чине амбијент краја шездесетих и почетка седамдесетих година 20. века када се у Југославији формира нова генерација уметника чије ће деловање историчар уметности Јерко Денегри објединити термином *Нова уметничка пракса*. У тексту под називом “Проблеми умјетничке праксе последњег деценија” Денегри овим термином поставља заједнички именованитељ за међусобно врло различите појаве нове експерименталне уметности седамдесетих у Југославији (превасходно у Љубљани, Загребу, Сплиту, Београду, Новом Саду и Суботици). Текст је први пут објављен у каталогу изложбе “Нова уметничка пракса 1966-1978”, организоване од стране Галерије савремене уметности у Загребу 1978. године, која представља и први значајнији подухват сабирања документације и сумирања уметничких кретања у Југославији тог периода.⁶⁰ Историчар уметности и тадашњи кустос Галерије савремене умјетности Маријан Сусовски у уводном тексту каталога наводи:

*„Оно ново што ту праксу одваја и одводи од остале умјетности, а што показује и документација ове публикације јест: кориштење новим медијима, промјена начина умјетничког дјеловања и схваћања појма умјетничког дјела те специфични друштвени ангажман“.*⁶¹

Слично као и на међународној уметничкој сцени и у Југославији се у оквиру разноликих формално језичких и методолошких експеримената могу дефинисати две основне оријентације уметника. Једна је усмерена ка аналитичко теоријском испитивању језика уметности а друга ка критици система и идеологије и активном деловању у ширем друштвеном контексту. Често се пак у раду истог уметника/уметнице или уметничке групе ове две линије преплићу и укрштају, једнако усмерене на разарање постојећих и утврђених вредности и у друштву и у систему уметности.

Једна од најранијих појава нове уметности у југословенској средини је активност групе ОХО у Словенији која се креће у оквирима редукционизма, доктрине

⁶⁰ J. Denegri „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“, *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, н.д. стр: 5-13.

⁶¹ M. Susovski уводни текст у *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, н.д., стр: 3.

реистичке таутологије, истраживања односа духовно менталних стања човека и природе која га окружује да би већ 1971. године фомирала комуно *Обитељ* у *Шемпасу* где су у оквиру свакодневног живота могли да практикују истраживања проистекла из уметничке праксе. По речима једног од оснивача групе Марка Погачника:

*„Аспект групе обележава и закључни чин ОХО, насељавање напуштене сеоске куће у Шемпасу у Випавској долини године 1971. Уметничка група се у тој фази стапа у стваралачку са минералним, биљним, животињским светом природе, светом човека и невидљивим светом енергија. Тако је из уметничког дела као ћелије свеукупног живота настала животна ћелија, која ће удружена са другим подручјима живота, на одређеном ступњу свог развоја, поново развити уметничко дело као део своје целине“.*⁶²

Истраживања која су их водила у радикално превођење уметничке у животну праксу, кроз серију реализованих акција, перформанса, просторних интервенција, догађаја, доследно су се супротставила свим до тада важећим нормираним односима унутар система уметности, доводећи у питање неке од основних постулата традиционалног разумевања појма уметничког дела али и процеса уметничке продукције и комуникације која се кроз уметнички рад остварује. Својим активностима успоставили су један вид алтернативног урбаног понашања супротстављеног идеалу радника и пристојног грађанина реал социјализма.⁶³ Већ 1968. године група ОХО наступа на Битеф фестивалу у оквиру програма Галерије 212, 1969. године наступају на Трибини младих а затим, исте године, у Дому омладине на изложби под називом *Фестивал ОХО* те се сцена у Београду и Новом Саду врло брзо упознаје са идејама групе.

Међу најрадикалнијим југословенским уметничким групама тог времена је свакако Црвени Перистил из Сплита у чијем саставу су били: Павао Дулчић, Тома Чалета, Владимир Додиг-Трокут, Славен Сумић, Ненад Ђапић, Радован Когел, Срђан Блажевић и Денис Докић. Група је деловала током 1968. и 1969. године и то углавном кроз акције у јавном простору града Сплита. Прва у низу акција реализована је 11. јануара 1968. године као герилска интервенција бојења

⁶² М. Погачник, текст у каталогу изложбе *Група ОХО 1966-1971* (каталог), Salon muzeja savremene umetnosti, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979.

⁶³ О раду групе ОХО погледати М. Šuvakovic, *The clandestine histories of the ОНО group*, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E, Ljubljana 2010.

Перистила Диоклецианове палате у црвено по чему је и добила назив Црвени Перистил. Ова група је применила тактику герилског деловања у јавном простору града као софистицираних уметничких и критичких интервенција којима се устаљеном свакодневном животу послушних грађана конфронтира измењена слика централних градских симбола (бојење Перистила, паркирање стабла у градском парку, насипање боје и детерџента у фонтану на риви, фотографисање на улицама са тектом „*Зашто ја људе иритирам – ја сам изложак*“, нереализован пројекат промене смера кретања шетача на Народном тргу, недовршене акције паковања скулптуре Гргура Нинског и солитера на Солинској цести и друге).⁶⁴ Активност групе се може повезати и са радом Ситуационистичке интернационале а по сведочанству једног од чланова групе Славена Сумића:

*„Припреме за титуравање Перистила трајале су бар три, четири мјесеца, а сама идеја се родила након нашег повратка из Париза гдје смо упознали нова стремљења, не само у умјетности, него и у схваћању живота уопће. По повратку у Сплит, који је и тада као и данас био изван свих токова, чврсто смо одлучили нешто промјенити и из учмалости извући ову провинцију“.*⁶⁵

Након акције Црвени Перистил уследила је и реакција државног апарата те су чланови групе ухапшени и одређена им је новчана казна уз обавезу чишћења перистила. Група одбија свако партиципирање унутар институционалног система те одбија и понуду за излагање у Галерији Студентског центра у Загребу и прикључује се протесту против манифестације Бијенала у Венецији који је организовао велики број уметника и студената током трајања Бијенала 1968. године. Тома Чалета 1972. године извршава самоубиство скочивши са солитера са плочицом око врата на којој је писало „*Ја сам умјетник*“ што сугерише да је овај чин свесно изведен као уметнички акт. Две године касније и Павао Дучић страда од последица покушаја самоубиства. На жалост не постоје озбиљније студије које би, у контексту читаве праксе Црвеног перистила али и каснијег уметничког деловања ова два млада уметника, објединиле документацију о њиховом раду и сведочанства сарадника те је тешко без подробнијег истраживања изводити

⁶⁴ Из документације објављене у каталогу изложбе *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, н.д, стр: 75.

⁶⁵ Из делова интервјуа са Сумићем објављених на: <http://blog.dnevnik.hr/nesvrstani/2008/01/1623984926/crveni-peristil-1968-2008-40-godina-provokacije.html>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

закључке у вези са позадином и везом ова два случаја. Ипак, већ и на основу скромне документације, јасно је да група Црвени перистил стоји на оној линији субверзивног, активистичког уметничког деловања које сведочи о радикално измењеном разумевању појма, улоге и природе уметности.

У Загребу се пак јавља читав низ уметничких група и појединаца (што уметника што историчара уметности) чије деловање разбија важеће норме уметничког понашања кроз успостављање директније комуникације уметника и публике, деловање у јавном простору града и програмске интервенције унутар омладинских институција које су актуелизовале основна проблемска питања млађе генерације. Слично ванинституционалним активностима Иде Биард, историчар уметности Желимир Кошчевић своје програмско опредељење усмерено на истраживања нове потенцијалне улоге институција, изван редовног тока циркулације и репрезентације уметничких дела, спроводи унутар Галерије Студентског центра која убрзо постаје и центар збивања на уметничкој сцени млађе генерације. Неколико догађаја које организује као што су *Изложба жена и мушкараца* 1969. године (замишљена као празан галеријски простор у коме су једини експонати сами посетиоци изложбе), *Акција Тотал* (у оквиру које се на улицама деле леци *Декрета о демократизацији уметности* који предвиђа укидање свих традиционалних уметничких форми од сликарства до архитектуре, забрану ликовне критике и активности на пољу историје уметности али и обуставу рада уметничких институција) и изложба *Поштанске пошљке* из 1972. године (када је у галерији био изложен само сандук као поштанска пошљка у коме су били радови уметника који су излагали на Париском бијеналу младих 1971. године), доводе у питање програмску политику институција уметности и изводе трансформацију галеријског простора из простора репрезентације у простор дијалога.⁶⁶

У правцу критике хијерархија унутар система уметности и вредносних норми наметнутих доминантним буржоаским укусом културног естаблишмента крећу се

⁶⁶ I. Vago, н.д., стр: 235-247, D. Matičević, „Zagrebački krug“, *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, н.д., стр: 21-28.

и акције Горана Трбуљака и Браце Димитријевића, што у оквиру активности групе „Пензионер Тихомир Симчић“ што у њиховим каснијим самосталним експериментима.⁶⁷ У оквиру заједничког рада истражују потенцијалне ситуације у јавном простору које пролазнике и грађане инволвирају у стваралачку игру те се случајни гести трансформишу у уметнички акт. Брацо Димитријевић ће кроз серију радова у јавном простору под називом *Случајни пролазник*, које реализује било у виду плаката или фотографије било у форми меморијалних плоча, наставити истраживање које се креће у правцу критике ауторитета и опште прихваћених вредности, супротстављајући лик обичног човека, случајног пролазника, државном механизму конструисања митова и манипулације политиком сећања. Горан Трбуљак се пак усмерава на пропитивање сопствене позиције уметника унутар система званичне културне политике али и ка анализи односа које таква културна политика генерише.

Јавни простор је постао платформа за развој загребачке сцене што потврђује и формирање посебне секције „Приједлог“ у оквиру Загребачког салона 1971. године коју конципирају Желимир Кошчецић и Жељка Чорак а којом се подупиру млади уметници да предложе интервенције на улицама града. Ипак ова секција није обезбедила континуитет те је системска потпора уличним акцијама у наредним годинама изостала али су уметници (група шесторице аутора: Борис Демур, Жељко Јерман, Владо Матрек, Свен Стилиновић, Младен Стилиновић, Федор Вучемиловић па затим и други уметници попут Далибора Мартинеса, Сање Ивековић и других) наставили експерименте у јавном простору усмерене на активну партиципацију грађана у уметничком процесу и критику институционалног оквира циркулације и комуникације уметничких дела.⁶⁸

Нова струјања на уметничкој сцени Југославије стоје у вези са захтевима студентских протеста шездесетосме за широм демократизацијом државног

⁶⁷ N. Baljković, „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak. Grupa šestorice autora“, *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, н.д., стр: 29-34.

⁶⁸ D. Matičević, „Zagrebački krug“, *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, н.д., стр: 21-28. За хронологију догађаја и попис активности уметника и уметничких група у Југославији исто, стр: 71-97.

апарата али и са критиком државних елита и културне политике која је промовисала укус умереног грађанског модернизма комунистичких елита. Омладинска критика система, који декларативно промовише принцип самоуправљања и децентрализацију моћи а исти спроводи кроз механизам бирократских хијерархија, носила је је субверзивни потенцијал обнове друштвених односа на принципима широког учешћа ослобођеног еманципованог појединца у процесима од општег друштвеног интереса. Па иако су омладинске организације и институције често биле носилац ове критике и генератор нових идеја, које су преиспитивале чврсто успостављене односе моћи унутар социјалистичке Југославије, сваки конститутивни потенцијал оваквих идеја био је убрзо санкционисан од стране државног апарата или неутрализован већ успостављеним вредносним оквирима доминантних институција. Специфичност југословенског контекста, као једнопартијског комунистичког система социјалистичке оријентације, условила је да се конфронтације и сукоби одвијају углавном унутар и око постојећих и новонасталих институција система и ређе кроз рад самоорганизованих група и уметничких колектива. Свакако ови експерименти остају на маргини уметничког система Југославије али ентузијазам омладинских институција и часописа, непосредно пре и након шездесет осме, доприноси умрежености и брзој циркулацији нових идеја широм земље. Процеси преиспитивања утврђених норми, истраживања потенцијала нових видова сарадњи и отварање платформи за друштвени дијалог о важним темама идеологије, самоуправног система, улоге уметности и уметника у друштвеној трансформацији могу се анализирати управо у развоју и кризама омладинских институција какве су Трибина младих у Новом Саду или Студентски културни центар у Београду.

III Примери конфронтацијских пракси у Новом Саду и Суботици крајем шездесетих и током седамдесетих година 20. века

3.1. Уметнички круг око Трибине младих

Већ први уреднички састав Трибине младих у време оснивања 1954. године конципира омладинску институцију као експерименталну платформу за развој нових идеја у уметности у оквиру које се преплићу истраживања у домену филма, књижевности, поезије, театра, сликарства, скулптуре, архитектуре, урбанизма, филозофије, нових технологија, медија, науке. На Трибини се расправљају и питања од ширег друштвеног значаја као што су животни стандард, колонијализам и универзална права човека, однос филма и друштва, сексуална природа човека, међународно регулисање атомске енергије, реформа школства, мода, личност у социјализму, међународни односи и друго.⁶⁹ У програмима првих година учествују и неке од проминентнијих личности културног живота Југославије као што су Лазар Трифуновић, Оскар Давичо, Марко Ристић, Радомир Константиновић, Борислав Михајловић Михиз, Слободан Селенић, Ото Бихаљи Мерин те се успоставља дијалог са оним актерима који баштине искуство авангардних пракси али и са представницима модернистичке линије у уметности. Часопис Поља, који Трибина младих издаје од 1955. године, прати програмску шему Трибине и објављује савремену прозу и поезију, филозофске текстове, есеје, критике, размишљања која успостављају прогресивни и отворени дискурс о темама уметности и друштва. Активности Трибине младих и часописа Поља након првих година деловања бивају на удару политичких структура те након посете Мирослава Крлеже редакцији 1961. године долази до смене уредника часописа Дејана Познановића.⁷⁰ Ипак Дејан Познановић, лингвиста и књижевни

⁶⁹ Списак програмских активности Трибине младих у: G.Đilas, N. Mamula (prir.), *Grada za monografiju Kulturnog centra Novog Sada – Tribina mladih 1954-1977*, Kulturni centar Novog Sada, 2004.

⁷⁰ S. Kojić Mladenov, *Bogdanka Poznanović – Contact art*, н.д., стр: 93.

критичар, и његова супруга Богданка, уметница, педагог и професор, настављају активности и у оквиру Трбине младих и часописа Поља али сарађују и са бројним другим часописима (Студент, Индекс, Рок, Уметност, Ђј Symposion, Дело и други).

Интерес Богданке и Дејана Познановића за прогресивне идеје у уметности и авангарду, мрежа сарадника унутар Југославије али и широм света, истраживачки и отворени дух, али и активна посвећеност развоју сцене у Војводини, у многеме су допринели обликовању млађе генерације уметника. Дејан је свој рад усмерио на обимну преводачку делатност актуелних есеја, поезије и теоријских текстова везаних за нову експерименталну словеначку сцену (посебно у вези са продукцијом групе ОХО али и теоретичара као што су Брацо Ротар, Растко Мочник и други)⁷¹ док је Богданка неуморно објављивала информације о савременим уметничким догађајима у свету у рубрикама које назива *Информација о визуелним уметностима у редакцији Богданке Познановић и Атеље ДТ20/ б&д Познановић Нови Сад информише*. Избор догађаја се јасно профилише ка актуелним авангардним струјањима у концептуалној, процесуалној, деметаријализованој уметничкој пракси с почетка седамдесетих година 20. века.⁷² Теоретичар Мишко Шуваковић и историчарка уметности Сања Којић Младенов повезују овај сегмент Богданкиног рада са методом акритичке критике, коју 1970. године дефинише италијански критичар Ђермано Ђелант (Germano Celant) тражећи адекватан оквир деловања критичара који би одговарао

⁷¹ М. Šuvaković, *Bogdanka i Dejan Poznanović – Umetnost, mediji i aktivizam na kraju moderne*, н.д., стр: 50-51.

⁷² Информације су често објављиване у часописима Студент и Индекс и обавештавају о радовима међународних уметника (Клас Олденбург (Claes Oldenburg), Кристо (Christo), Реафел Сото (Jesús Rafael Soto), Пијеро Манцони (Piero Manzoni), Валтер Де Марија (Walter De Maria), Ричард Сера (Richard Serra), Микеланђело Пистолето (Michelangelo Mistoleto), Ханс Хаке (Hans Haacke), Јозеф Бојс (Joseph Beuys) и други), изложбама *Iritart*, *When attitudes become form* и другим али и о активностима југословенских уметника и уметничких група (Слободан Брацо Димитријевић, Горан Трбуљак, група КОД и други), нпр. у часопису Студент бр 21-22 из 1971. године објављене Информације између осталог преносе и писмо из Америке Томаша Шаламуна док се у броју 24 из исте године Информације осврћу на актуелне међународне часописе као што су *Lotta Poetica* и *L'art vivant*.

новој пракси италијанске сиромашне уметности.⁷³ Документовање и комуницирање информација о догађајима насупротив интерпретацији и вредновању стоје у основи овако дефинисане позиције критике која се усмерава у правцу „оперативног и функционалног критичког понашања“.⁷⁴ Слично активностима Луси Липард, Нене Димитријевић, Желимира Кошчевића или Иде Биард који се активно укључују у рад и развој сцене кроз комуникацију коју успостављају широм света али и нове формате кустоског и критичког деловања и Богданка и Дејан Познановић своје деловање на уметничкој сцени јасно усмеравају на покретање, промоцију и развој нових авангардних пракси у Новом Саду и њено повезавање са југословенском и међународном сценом. Богданка је провела шест месеци у Италији током 1968. и 1969. године, када се директно упознаје са радом авангардних италијанских аутора али и сведочи студентским побунама. Ово искуство додатно је учврстило опредељење ка активном деловању на промени разумевања поља уметничке продукције унутар и изван институција система у Новом Саду. У свом атељеу Познановићи оснивају и *Информативни и оперативни центар за савремену уметност Атеље ДТ20* који постаје место окупљања, разговора, размена, место честих сусрета са најмлађом генерацијом новосадских уметника али и простор у коме су њихове богате колекције часописа, плоча, и књига биле доступне за све заинтересоване. Трансформација уметничког радног простора, атељеа, у отворени простор размене и разговора, од изолованог места индивидуалне контемплације уметника у отворено место дијалога и заједништва, одсликава и промену у Богданкиној уметничкој пракси.

Крајем шездесетих година она прави одмак од класичног образовања у духу модернистичког сликарства које стиче на Академији ликовних уметности у Београду и усмерава рад на експеримент, истраживање, акције, перформансе и комуникацију. Акција „*Срце-предмет*“ коју изводи септембра 1970. године на улицама Новог Сада и у галерији Трибине младих један је од првих искорака ка истраживању потенцијала уметничког деловања у јавном простору као

⁷³ М. Šuvaković, *Bogdanka i Dejan Poznanović – Umetnost, mediji i aktivizam na kraju moderne*, н.д., стр: 53-59, и S. Kojić Mladenov, *Bogdanka Poznanović – Contact art*, н.д., стр: 99 -111.

⁷⁴ J. Denegri, “Đermano Celant i problemi akritičke kritike”, *Razlozi za drugu liniju*, н.д., стр: 26-30.

интервенције унутар свакодневице градског живота. Од стиропора направљено срце висине 2 метра, обложено црвеном тканином и са постављеним метрономом који унутар предмета откуцава, ношено је од стране позваних сарадника од новосадског моста до галерије Трибине младих, у време када се очекује највећи промет на градским улицама. Једноставни симбол животне виталности, црвено срце, постаје елемент интервенције у јавном простору, чија величина, боја и облик лако привлаче пажњу случајних пролазника и уводе их у простор карневалске игре која преобликује и трансформише свакодневно искуство шетње од посла до куће. Срце је затим унето у галерију и окачено да виси у простору изнад белог платна којим је био прекривен под. По сведочанству саме ауторке бело платно симболише и локални обичај уласка невесте у кућу чиме се сугерише и једна врста ревитализације самог галеријског простора у место животне размене свих присутних.⁷⁵ Овом акцијом Богданка демонстрира неке од основних постулата нове уметности за коју се залаже: заједништво, солидарност, колективни рад, учешће публике и демистификација уметничког објекта који постаје само инструмент мотивације и провокације колективног искуства директно конфронтаног уобичајеној свакодневици градске вреве али и односима који се унутар галеријског простора успостављају. Да је једна оваква интервенција већ била довољна да изазове реакције уметничког естаблишмента говори и податак да је Богданка, као тадашња професорка на Вишој педагошкој школи, била критикована од својих колега да је „*прекршила општепознате законитости уметности*“.⁷⁶ Као једна од првих интервенција у јавном простору града, ова акција је утицала и на велики број младих уметника окупљених око Трибине младих и охрабрила их у њиховим настојањима да активним деловањем разбијају до тада успостављени оквир уметничке продукције. Богданка је у свом раду развијала постмедијску праксу, једна је од пионира коришћења нових технологија у уметности новосадске сцене, богату мрежу међународних контаката додатно је развијала и кроз праксу *mail arta*, своје идеје преносила је и кроз активни

⁷⁵ S. Kojić Mladenov, н.д., стр: 39.

⁷⁶ Исто, стр: 41.

педагошки рад а у време најинтензивнијих превирања у оквиру Трибине младих, од 1969. до 1971. године, била је активна сарадница уреднице Јудите Шалго.

Млађа генерација уметника у Новом Саду, кроз рад Трибине младих, активности Богденке и Дејана Познановића, текстове објављиване у омладинским часописима, гостовања уметника попут групе ОХО, Горана Трбуљака, Слободана Браце Димитријевића, италијанске трупе „Золошки врт“ Микеланђела Пистолета (Michelangelo Pistoletto), боравак члана Пистолетове трупе Карла Колнагија (Carlo Colnaghi) у Новом Саду, пројекције филмова и серије разговора на најразличитије теме из друштвеног, политичког и уметничког живота, упознаје се са новим струјањима у свету. У складу са општом генерацијском климом око шездесетосме, ова генерација ће генерисати сопствени бунт против државног и уметничког естаблишмента и развити стратегије контра-деловања које ће их довести у отворени сукоб са системом и под удар реперкусија у виду забрана, затворских казни, отпуштања и потпуног повлачења са уметничке сцене. Трибина младих тих година окупуља групу песника, студената књижевности, уметника, филмских радника који деле заједнички сензибилитет и критички став према клими умереног модернизма у уметности и крутог бирократског социјализма државног апарата.

Разарање репрезентативне слике друштва напретка присутно је већ у првим краткометражним филмовима Желимира Жилника, снимљених у продукцији Неопланта филма. Жилник је активно сарађивао са Трибином младих где је био и главни уредник током 1961. и 1962. године. По оснивању Неопланта филма 1966. године, као прве професионалне филмске куће у Војводини основане од стране Скупштине Војводине са статусом установе за снимање документарних филмова, Жилник постаје стални сарадник куће. У периоду од 1967. до 1971. настају његови први краткометражни филмови: *Журнал о омладини на селу, зими* (1967), *Пионери малени, ми смо војска права, сваког дана ничемо ко зелена трава* (1968), *Незапослени људи* (1968), *Липањска гобања* (1969) и *Црни филм* (1971). *Липањска гобања* бележе студенстке протесте у Београду јуна 1968. године док су остала четири филма усмерена на истраживање живота људи са маргине: сеоске омладине, деце која одрастају у потпуном сиромаштву, људи који су након

привредне реформе остали без посла, бескућника. Снимљени као документарне белешке, на граници документарне и играле форме, ови филмови уводе нову методологију процесног истраживачког рада који испитује потенцијале и перспективе прокламоване идеологије једнакости унутар очиглено запостовљених и маргинализованих друштвених слојева. Преузимајући формат филмских журнала, који су у Југославији били инструмент државног апарата и репрезентације напретка, Жилник деконструира званичну слику реалности и истражује наличје државне идеологије унутар најрањивијих слојева друштва. Истовремено он репозиционира улогу аутора, од редитеља ка аренжеру ситуације, модератору процеса који заједнички граде актери филма и тим иза камере. Најексплицитнији пример овакве методологије рада је *Црни филм* у коме Жилник директно испитује могућност решавања проблема бескућништва и то тако што у свој стан прима неколико бескућника са улица Новог Сада и у пар дана покушава да реши питање њиховог становања. Цео процес завршава се неуспехом и бескућници су приморани да се врате на улицу. Иако Жилников рад припада кругу друштвено-политички ангажоване кинематографске праксе⁷⁷ и чувеног *Црног таласа* југословенског филма, *Црни филм* представља, по речима самог аутора, „хепенинг – интервенцију“, реализован догађај забележен и монтиран у форми документарног филма.⁷⁸ О мотивима за реализацију филма Жилник каже:

„Повод за филм је питање да ли „ангажовани филм“ може да помери било шта у друштву. Флајер за филм је са мојим објашњењем: „...Како нисам успео да упозорим јавност на социјалне разлике, нити да на било шта утичем, чиним оно што ми је на дохват руке – о томе где живимо, упознао сам своју жену и дете. Филм фамилији на очигледан начин показује како је гладним, прљавим, онима који немају...“⁷⁹

Дакле Жилник овом приликом спроводи интервенцију унутар друштвене реалности, сопствени статус и домен личног живота позиционира једнако у домен експеримента као и ситуацију бескућника и директно укршта ове две позиције

⁷⁷ P. Levi i Ž. Žilnik, “Kino-komuna: Film kao prvostepena društveno-politička intervencija”, објављено на: <http://www.zilnikzelimir.net/sr/essay/kino-komuna-film-kaio-prvostepena-drustveno-politicka-intervencija-1>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

⁷⁸ B. Buden, Ž. Žilnik, kuda.org i ostali, *Uvod u prošlost*, Centar za nove medije kuda.org, Novi Sad, 2013, стр: 93.

⁷⁹ Исто, стр: 93.

преузимајући ризик да проблем бескућника не реши али и да поремети личне односе унутар породице. Без патронизирајућег и херојског става према актерима интервенције (једнако према бескућницима као и према сопственој жени и детету) Жилник бескомпромисно и аутоиронијски демистификује појам ангажмана. Марксиста по убеђењу, разочаран социјалистичком праксом комунистичке Југославије (о чему сведочи и његов први дугометражни филм *Рани радови*), опредељен за циљеве протеста шездесетосме, он сопствена схватања, уметничко и животно искуство, тестира у контексту реалне друштвене ситуације са јасно и отворено постављеним неизвесним исходом. Све наведене карактеристике поступка, као и изабрани медиј филма коме остаје у потпуности доследан, сугеришу један од најранијих примера процесуланих, друштвено ангажованих радова у уметничкој продукцији Југославије у коме су метод рада, естетика медија, однос учесника и аутора, спој уметничке и животне праксе, спроведени на начин који храбро демаскира питања етике уметничког ангажмана, постојеће антагонизме индивидуалних и званичних идеологија једнакости али и однос приватне и јавне сфере друштвеног живота.⁸⁰

Лево оријентисани критички дискурс у уметничкој пракси почетка седамдесетих година 20. века у Југославији доживљавао се као нихилистички и анархистички западни импорт и фактор дестабилизације државног поретка о чему сведочи и цензура великог броја филмова насталих у оквиру *Црног таласа*, реакције критике на кратке али и дугометражне филмове Желимира Жилника као и смена директора Неопланта филма Светозара Удовичког 1972. године након забране филма Душана Макавејева *WR: Misterije organizma*.⁸¹ Ипак филмски експерименти Желимира Жилника али и Томислава Готовца, Карпа Аћимовића Године, Нашка Крижнара, утицали су на генерацију младих уметника који су активно деловали унутар редакција Трибине младих и часописа Индекс и Поља на самом почетку

⁸⁰ О Црном филму као једном од Жилникових најбољих филмова говори Бранислав Димитријевић у тексту „Iza skepse gori plamen revolucionara“ објављеном на: <http://www.zilnikzelimir.net/sr/essay/iza-skepse-gori-plamen-revolucionara-1>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

⁸¹ Више о феномену цензуре у културној политици Србије унутар СФРЈ у: R. Vučetić, *Monopol na istinu. Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Clio, Beograd, 2016

седамдесетих година 20. века а чије ће револуционарно уметничко деловање ући у поље директне конфронтације са уметничким естаблишментом а затим и са државним апаратом. Поред филмских аутора *Црног таласа*, ова група младих уметника, која је заједнички наступала у оквиру групе КОД а затим и група Јануар и Фебруар, суочиће се са најжешћом реакцијом државе на авангардне покрете у уметности Југославије након студентских протеста, од губитка посла до затворских казни.

Група КОД под овим називом, активно је деловала само годину дана, од априла 1970. до априла 1971. године. Групу оснивају Славко Богдановић, Мирослав Мандић, Слободан Тишма, Мирко Радојчић, Јанез Коцијанић и Бранко Андрић. Бранко Андрић убрзо по оснивању напушта групу, Јанез Коцијанић је напушта у лето 1970. године док се крајем 1970. године групи придружује Пеђа Вранешевић. Мандић, Тишма, Коцијанић и Радојчић су студирали књижевност, Богдановић права, Андрић политичке науке а Вранешевић архитектуру. Њихово интересовање за уметност развија се кроз поезију, сарадњу са часописом Индекс и већ поменуто искуство праћења и учествовања у програмима Трибине младих. Неоптерећени оквиром академског ликовног образовања своја истраживања граница уметничког испољавања субјективизују управо оснивањем групе која постаје платформа за експеримент, размену, дијалог али и развој појединачних и заједничких идеја и њихових реализација са циљем потпуне интеграције уметности и живота. О контексту рада групе, један од оснивача Мирко Радојчић 1978. године бележи:

*„Писати о ономе што су радили чланови групе КОД, да пишем дакле о ономе што смо радили, и адекватно презентирати оно што је рађено и писано: - прво је могућно јер може да се креће у пољу чињеница и сећања, - друго је знатно отежано јер чињенице које постоје само су мали део оног што је рађено (бележење, документарност, није било релевантно за активност групе – и када је било нешто забележено, томе се није поклањало много пажње), јер те чињенице које постоје биле би истргнуте из једног контекста који још постоји, и који је за све чланове групе, од њеног оснивања до престанка рада – и после, до сада – био живот: јер то што смо радили хтели смо да буде наш живот, или у потпуности одраз, саставни део нашег живота, и од почетка до сада тражили смо и дефинитивно нисмо нашли модус у коме би се то осим у животу као уметности и уметности као животу могло манифестовати“.*⁸²

⁸² М. Радојчић, “Активност групе КОД“, *Nova umetnička praksa 1966-1978*, н.д., стр: 36.

Овако широко постављен експеримент групе младих ентузијаста у оквиру кога се испитују могућности превођења животне у уметничку и уметничке у животну праксу карактерише потпуно ослобађање од било каквих унапред утврђених формалних и естетских норми уметничког система и слобода изражавања у свим доступним медијима. Кроз различите активности чланови групе КÔД развијали су сопствене идеје о уметности и њеним могућим манифестацијама да би их ова истраживања довела до позиције ангажоване борбе за демократизацију и ослобађање поља уметности од институционалног апарата уметничког система. Поред обимније текстуалне продукције која се креће од ангажованих текстова, поетских експеримената, појединачних концептуалних радова до визуелне и конкретне поезије чланови групе КÔД реализовали су и:

1. серију интервенција у јавном простору (акција „Море – Антиморе“ у оквиру које Мандић и Тишма стоје у центру града ослоњени леђима један на другог и први пита: „Шта видим?“, други одговара: „Море, а ја?“, први: „Антиморе“; акција у оквиру које чланови групе улазе у различите аутобусе и возе се неколико станица а затим размењују искуства вожње; шетња градом са Мирославом Мандићем умотаним у бели креп папир; постављање гвоздене конструкције коцке између две зграде на тргу католичке порте; фотографисање неонске рекламе грађевинског предузећа „Естетика“; ношење огледала 150x50 цм по граду при чему се огледало поставља испред пролазника, делова града, неба; манифестација „Јавни час уметности“ на дунавском кеју где наступају и Горан Трбуљак, Бошко Мандић, Владимир Мандић а пројекат шаље и Брацо Димитријевић и где се реализује серија таутолошких и land art радова)
2. серију интервенција унутар институција и званичних ликовних манифестација (акција у оквиру које су углови Ликовног салона Трибине младих дијагонално повезани канапом са вертикално обешеним канапима на којима су висили ексери; акција повезивање унутрашњих просторија Трибине младих са спољашњим простором постављањем црног и жутог конопца по концепту Слободана Тишме; наступ на Тјентишту у оквиру манифестације Младост Сутјеске где се реализује серија land art радова а

Мирослав Мандић, Слободан Тишма и Славко Богдановић излажу себе-стоје у посебном одређеном простору пола сата под називом „Објекти групе КОД“; два перформанса уз излагање једног објекта и информације изведени у Дому синдиката у оквиру програма ФЕСТА 1971. године: Богдановић и Вранешевић потпуно умотани у беле завоје непомично стоје, пред пројекцију филма, пола сата на горњем нивоу хола; чланови групе у врећи величине 5 x 5 м се крећу по холу кроз публику пред пројекцију; у холу се поставља провидно пластично црево 50 x 0.5 м испуњено разним стварима, Славко Богдановић излаже информацију у којој обавештава публику ФЕСТА да у периоду од 11 часова 15.01. до 11 часова 16.01.1971. године излаже планету Земљу; наступи у оквиру којих се излажу појединачни радови чланова групе на изложбама групе Јануар и Фебруар као и на изложби *Примери концептуалне уметности у Југославији* организованој прво у Салону Музеја савремене уметности у Београду марта 1971. године а затим и на Трибини младих априла исте године)

3. два сценска експеримента – перформанса изведена на Трибини младих (Зглоб- третирање театра и ТРИ ТРИ)

Интервенције у јавном простору крећу се од невидљивих акција самих чланова групе које испитују потенцијал трансформације свакодневног у естетско искуство кроз свесну одлуку учесника, до видљивих акција усмерених на провокацију и мотивацију промене у искуству свакодневице код случајних пролазника. У другом случају грађани сведоче чину онеобичавања, шока или промене контекста одабране чињенице из живота и постају саучесници догађаја или реципијенти уметничког импулса који се у њиховој реакцији реализује као финални уметнички чин. У контексту наступа унутар институција и званичних ликовних манифестација наступи групе КОД јасно демонстрирају ангажовану позицију деконструкције система уметничких институција, уметничког објекта као производа уметничког рада, утврђене навике понашања и односа које се генеришу између публике и аутора унутар институција система. Експликација методологије рада артикулисана је и у писму који су чланови групе послали Душану Макавејеву као одговор на позив да учествују у програму ФЕСТА:

*„Ми не бисмо могли да обећамо да ћемо ићи даље од експеримента. Ово одређење је веома произвољно али за нас једино могуће...Ту је случај уведен као равноправни чинилац ...Оно што би за нас било интересантно у читавом подухвату, никако не би могло да буде оно што смо већ унапред замислили.....Наравно, не треба да страхујете да бисмо могли минирати једну пројекцију. Ми то не желимо. То што бисмо ми чинили само би је, евентуално, дискретно пратило. Јер нас у оквиру свега тога пре свега интересује понашање – понашање нас самих (ГРУПЕ КЌД) и понашање осталих учесника, које ћемо ми покушати да подстакнемо супротстављањем других медијума филмском или њиховим усклађивањем.....Ви сте морали имати у виду да ми нисмо естете и да наша критичка свест није на бог зна каквој висини, да је спонтаност и сметеност још увек наша главна снага“.*⁸³

Са истим циљем експеримента унутар театарске форме реализовани су и перформанси Зглоб и ТРИ ТРИ. Зглоб је реализован у форми седам визуелно-акустичних акција које испитују могућност креирања театра од чињеница живота насупрот илузијама:

*„...не да театар (и уметност) буде интерпретација или преобликовање стварности, него театар (и уметност) правити од чињеница: оно што се дешава на позорници, говори само о самом себи, а не о нечем што треба замишљати или откривати“.*⁸⁴

Учесници спроводе акције на позорници, пред публиком, које не представљају ништа друго до оно што јесу, од заједничког крика свих учесника у мраку, изласка сваког учесника на сцену са најавом човек, ношења огледала кроз публику, до акције у којој тестераш Драган Пантелић на сцени моторном пиллом тестерише неколико цепаница.⁸⁵ Перформанс ТРИ ТРИ изведен је по концепту Мирослава Мандића са идејом да се на сцени *„прикажу све врсте уметничког испољавања: ликовна уметност, филм, музика, балет, театар, књижевност“.*⁸⁶ Поред серије визуелних интервенција различитих облика у шест боја – три основне и три комплементарне (гвоздена конструкција коцке обложена папиром у шест боја, шест стубова од хартије различитих боја у којима су на самом почетку перформанса били учесници чија су лица била обојена у шест боја, у позадини на сцени шест кругова различитих боја) и акција које су симболички представљале

⁸³ Писмо је у целости објављено у S. Bogdanović, *POLITIKA TELA: Izabrani radovi 1967-199*, н.д., стр: 163-164.

⁸⁴ М. Radojčić, *„Aktivnost grupe KĀD“*, н.д., стр: 38.

⁸⁵ Опис свих седам акција изведених у склопу перформанса Зглоб у тексту Мирка Радојчића, исто, стр: 38.

⁸⁶ Исто, стр: 40.

шест уметности, читав перформанс је био замишљен као импровизација која траје од уласка првог до изласка последњег посетиоца. Самим тим случај и реакција публике постају важне одреднице тока представе. Један од учесника, Мирко Радојчић, наводи да је сам крај представе у том смислу био најинтересантнији:

*„...стали смо један до другог, лицем према публици, и без речи чекали да сала остане празна, што би значило да је представа завршена. Неколико гледалаца били су упорни, очекујући да им се обратимо или да сиђемо са позорнице. Како се то није дешавало, попели су се на позорницу. Стављали су нам и палили цигарете, разодевали нас и боју са лица размазивали по телу, омотавали нас концем, носили у гледалиште и везивали за седишта, износили нас у хол итд. Тај део трајао је два сата, и све време, иако се нисмо договарали, нико од нас није давао никакав отпор, није проговорио ни једну реч, нити је било шта радио својом вољом. Од творца и учесника првог дела ТРИ ТРИ постали смо у том другом делу објекти уметничког деловања публике“.*⁸⁷

Структура свих наведених акција, интервенција и перформанса гради се око идеје случаја, игре, спонтаности, експеримента, истраживања потенцијала свих уметничких облика изражавања као животне праксе и односа уметник-публика. Једнако посвећено чланови групе КОД бавили су се и могућностима трансформације институционалног оквира који може одговорити на потребе нове продукције. У време њихове активности уредница Трибине младих била је Јудита Шалго чију су подршку имали и у виду продукције појединих акција и перформанса. У часопису Индекс, током 1970. године, објављен је и велики број текстуалних радова, програмских текстова, песама али и нацрта за пројекте чланова групе. Потребне нове уметности и теме које су отварали својом праксом обрадили су у неколико објављених текстова у којима директно конфронтирају своје ставове актуелном уметничком естаблишменту и пракси доминантне уметничке продукције. Природу праксе нове уметности и однос уметник – публика обрадио је Славко Богдановић у тексту из 1970. године „Уметност (данас), уметник (стваралац), учесник (аутор)“:

„Уметност (данас) престаје да буде комерцијална; она све више не производи предмете којима се може манипулисати. У питању су акције које представљају уметничко дело само док трају.... Свако бележење тих краткотрајних уметничких дела представља само информацију..... Тај простор мора да тражи гледаочеву активност, што значи његову спремност да не само доврши уметникову замисао, већ и да је прошири, доправи, учини савршенијом. Таква уметност од гледаоца тражи да постане учесник..... положијај

⁸⁷ Исто, стр: 40.

*уметника-ствараоца, творца идеје, увек је исти: Он није више аутор.....активност „правог аутора“ своди се само на улогу аранжера, док је гледалац постао учесник и аутор“.*⁸⁸

Критику постојећег институционалног оквира разрадио је Мирослав Мандић у тексту Галерије у коме доминантни галеријски модел дефинише као галерију-фетиш, затворени простор репрезентације који не оставља могућност учествовања и који је завистан од политике државног апарата и његовог идеолошког програма.⁸⁹ Оваквом моделу Мандић супротставља отворени модел галерије која нема вредност по себи већ *„иницира довршавање представљеног дела заједно са свим чиниоцима.....Галерија постаје штала у којој ћемо креирати простор галерије, изложене експонате и сами себе. Галерија постаје извор перманентног хепенинга“.*⁹⁰

На самом почетку текста Мандић поставља тезе за нову галерију:

а. Простор у коме се излажу дела ликовних уметника не служи за експонирање једне уметничке личности

б. Галерија не сме бити уточиште уметничког света а поготову уточиште трагичних појединаца

ц. Једној доброј галерији нису потребни експонати

д. Једној доброј галерији не може бити за част ни једно име

ф. Не може се десити ситуација да је галерија почаићена великим именом

г. Величина било којег уметника је неупоредива у односу на запремину изложбеног павиљона

*х. У једном граду не би смело да постоје две галерије са истом концепцијом*⁹¹

Програмски текстови указују на већ развијену свест чланова групе о потребним трансформацијама простора уметности индукованих искуством праксе. Па иако су радови уметника окуљених око групе КОД оперисали релативно безазленим експериментима, усмереним с једне стране на ширење поља уметности ка домену искуства и укључивања публике, при чему је наравно радикално измењено разумевање појма уметничког дела, док је с друге стране критика била усмерена на разбијање постојећих хијерархија у институционалном уметничком систему, отпор на који су наилазили од стране критике као и напад бирократских структура

⁸⁸ Текст је у целости објављен у S. Bogdanović, *POLITIKA TELA: Izabrani radovi 1967-1997*, н.д., стр: 143.

⁸⁹ М. Мандић, „Галерије“, *Index br. 202*, Novi Sad, 1970.

⁹⁰ Исто.

⁹¹ Исто.

на програмску аутономију Трибине младих навео их је на улазак у поље активније политичке конфронтације и заједничког деловања са већим бројем уметника са којима су делили уверење о значају борбе за демократизацију поља уметности.⁹²

У јануару 1971. формира се платформа авангардних уметника војвођанске сцене који одлучују да заједничким наступима, у оквиру групе која ће носити назив по месецу у коме наступају, своје идеје конфронтирају крутом бирократском систему умереног модернизма који је све агресивније стекао обруч око авангардних појава на уметничкој сцени Новог Сада. Групу чине Вујица Решин Туцић, Бранко Андрић, Славко Богдановић, Чедо Дрча, Јанез Коцијанчић, Владимир Копицл, Божидар Мандић, Мирослав Мандић, Мирко Радојчић, Ана Раковић, Душан Сабо, Слободан Тишма, Пеђа Вранешевић и Милан Живановић а први наступ под називом *Радни дан Групе Јануар* организован је на Трибини младих од 12 до 21 час, на дан смрти Владимира Илича Лењина, 21. јануара.⁹³ Већ је први наступ, а посебно плакат са исписаним псовкама испод залепљене новчанице од десет динара⁹⁴, изазвао жестоке критике јавности усмерене како на Трибину младих тако и на саме ауторе, када се доводи у питање и финансирање програма Трибине младих:

„Сматрамо да у оваквим и сличним институцијама окренутих младима мора бити непосредне политичке одговорности људи који креирају програм. У противном, Општинска заједница културе неће финансирати активности сензационалистичког карактера и импровизоване и непромишљене програме сумњивих идејних вредности. Последњи експрес на Трибини младих се не могу толерисати јер нису једини...“⁹⁵

⁹² Више о групи КÔД у М. Šuvaković, *Група КÔД, Група (Е, Група (Е – КÔД*, н.д..

⁹³ N. Milenković, *Vujica Rešin Tucić – Tradicija avangarde*, н.д., стр: 47.

⁹⁴ Хрвоје Турковић у чланку „Фарса око новосадске Трибине младих“ који је објављен у *Студентском листу бр. 4-5*, 16.02.1971 даје опис спорног рада „...новчаница десетодинарке (нове) преко које је било исписано „Како смо“ (а изложба се сретно поклопила са даном проглашења девалвације) и други изложак, ниска од неких пет кратких реченица, којима петорица младих дјелатника, судионика изложбе, поименце и свака засебно, псује матер свима“. Турковић у истом чланку стаје у одбрану чланова групе Јануар и притиске на Трибину младих назива „карикатуром методе негдањих стаљинистичких идејно-друштвених чистки“.

⁹⁵ Изјава секретара Општинске заједнице културе Драгана Косановића у новинском чланку С. Божовић „Шта се фогађа на Трибини младих – Изложба псовки“ *Новости* 30. јануар 1971.

Поводом наступа групе Јануар организован је и састанак Секретаријата Покрајнског комитета Савеза комуниста и Секретаријата Покрајнског комитета Савеза омладине на којој Председник Покрајнског комитета Савеза комуниста Мирко Чанадановић изјављује:

„У Војводини се међу омладином запажа појава лажног интелектуалног и политичког авангардизма...По правилу, реч је о људима који недостатак праве стваралачке способности желе да замене окривљавањем свега и свачега...Настоји се, у ствари, наметнути политичко понашање које, час путем молбе, час путем протеста и провокација, жели добити право на слободу стваралаштва и политичку активност...“⁹⁶

Други наступ ове групе уметника организован је у Дому омладине 09. 02. 1971. године под називом „Закуска нових уметности“ а група наступа под именом Фебруар. Догађај је организован као вишечасовни хепенинг у оквиру кога су се читали стихови, уметници су се смењивали за микрофоном демонстрирајући своје ставове. Према наводима историчара уметности Небојше Миленковића, Вујица Решин Туцић изговарао је низ увреда и псовки на рачун покрајнског политичког руководства које прогања уметнике⁹⁷. Реализоване су и акције као што је закивање књига класика марксизма Славка Богдановића, изложени су појединачни радови уметника међу којима и *10 порука* Мирослава Мандића експлицитно усмерених на поигравање рискантним политичким паролама и малограђанским морализмом испитујући границе слободе уметничког говора уз елементе шока и провокације.⁹⁸ Група Фебруар поводом београдског догађаја објављује и *Отворено писмо југословенској јавности* у коме се оштро критикује стање у култури Новог Сада и Војводине и које позиционира читав наступ као манифестацију директне конфронтације таквом стању:

„У култури Новог Сада (Војводине) влада у последње две године политика черсте руке, потпуна бирократизација и институционализовање културних активности, као и експанзија монопола група и појединаца на одговорним функцијама. Арбитража

⁹⁶ Пренето из N. Milenković, *Vujica Rešin Tucić – Tradicija avangarde*, н.д., стр: 53.

⁹⁷ Исто, стр: 49.

⁹⁸ Неке од порука су и: ЗА КРАЉА И ОТАЏБИНУ, ЈА САМ ДРЖАВНИ НЕПРИЈАТЕЉ, порука под називом ЈА=ЧИТАЧ садржи следеће наводе: ЈА ГОВНО САМ, ЈА СМРДИМ НА КЛАСНО ДРУШТВО, МИСЛИО САМ ДА САМ ПАМЕТНИЈИ, ЈА НИШТА НЕРАЗУМЕМ, ЈА ЈЕБЕМ СВОЈУ МАМУ ЈА СЕ ЈЕБЕМ СА ТАТОМ ЈА НЕ ВОЛИМ ПАРТИЈУ СКЈ, реконструкција са фотографије објављене у каталогу изложбе: M.Šuvaković, *Grupa KÓD, (E, (E- KÓD*, н.д., стр: 69.

политичких органа и функционера у уметности и култури постала је уобичајени метод за дисквалификавање нових појава. Одржава се хијерархијски однос међу културним радницима и априорно дисквалификавање младих стваралаца и савремених тенденција у уметности. Бављење културом претворено је у извор стицања политичке и материјалне моћи. Политичко и административно решавање створило је атмосферу страха, угрозило прогресивну мисао, слободу стваралаштва и бављење уметношћу чини мучним и ризичним. Самоуправна пракса у атмосфери страховладе је немогућа јер се поверење власти увек указује политички „исправним“ појединцима. Све ово онемогућава демократизацију културе и укључивање уметности у друштвене процесе – чему следе осуде да је уметност одвојена од друштва и народа. Средства масовних комуникација дезинформишу југословенску јавност и делују као продужена рука монопола у политичкој и културној структури. Наши језик је језик уметности и не желимо да постане језик политички“.⁹⁹

Већ покренуте критике рада групе Јануар, од стране штампе, културних радника и надлежних покрајнских партијских органа, кулминирале су после београдског наступа групе Фебруар. Велики број чланака био је усмерен на дискредитацију и омаловажавање уметника.¹⁰⁰ Као реакција власти следиле су драстичне мере: смена комплетног руководства Трибине младих на челу са Јудитом Шалго, смењена је редакција часописа Поља међу којима и Вујица Решин Туцић, постављене су нове управе у часопису Индекс и Студент.¹⁰¹ Набојша Миленковић наводи и да је афера поводом наступа групе Јануар и Фебруар својим далекосежним последицама:

„једна од највећих које су се у Војводини и Новом Саду икада догодиле – наведени сукоб, као и последице његовог крајњег исхода, пресудно су обележили ситуацију у војвођанској култури седамдесетих, али, подједнако, и многе догађаје који ће уследити...“.¹⁰²

Решавање случаја Трибине младих довело је, пак, до јасне демонстрације природе идеологије самоуправљања спроведене у пракси. Анализу овакве политике даје Слободан Миловановић у тексту „Има ли самоуправљања за Трибину младих“ у коме наводи да је Покрајнска и Општинска конференција Савеза Омладине донела Одлуку о програму Трибине младих без икаквих консултација са Саветом Трибине и људима који би такву програмску оријентацију требало да реализују,

⁹⁹ Објављено у часопису *Student br 4*, 23. februar 1971, стр: 10.

¹⁰⁰ Одломке критичких текстова усмерених против рада групе Јануар и Фебруар погледати у N. Milenković, *Vujica Rešin Tucić – Tradicija avangarde*, н.д., стр: 47-55.

¹⁰¹ Исто, стр: 54.

¹⁰² Исто, стр: 54.

без обзира на резултате постигнуте током предходне године. Миловановић истиче да је богат програм Трибине подразумевао:

„139 остварених акција са 241 учесником у програму и 35.000 посетилаца за 10 месеци, што је за 20% пребачај годишњег плана и то за 76.096 динара, што је око 10% мање од планираних средстава. Треба напоменути да друге сличне установе за активност истог обима добијају 3-5 пута више средстава. Остварити такав програм било је могуће, како стоји у 10-месечном Извештају, само захваљујући ентузијазму људи који су стварали програм и учесника у њему.“¹⁰³

Даље Миловановић закључује:

„Постојећом одлуком Трибина младих је у суштини укинута као самостална установа јер је она у колизији са постојећим законом о установама. Закон обезбеђује права установи да самостално (путем органа управљања) доноси свој програм и план рада док се, одлуком, права Савета (као највишег самоуправног органа) своде на минимум и преносе на оснивача који тиме стиче право да именује Савет, директора, главне и одговорне уреднике, даје сагласност на статут, састав редакцијског колегијума, уређивачку концепцију.“¹⁰⁴

Сукоб две различите концепције отворености институција обрадила је и сама уредница Јудита Шалго у тексту за часопис Индекс указујући на укидање аутономије Трибине младих од стране Општинске конференције Савеза Омладине. На континуиране нападе на рад Трибине да није довољно масовна, да одвише инсистира на такозваним авангардним струјањима, експериментима и тиме занемарује афинитете већине, да не заступа у довољној мери политику и интересе Савеза омладине Шалго елаборира појам отворености институције, који је у оквиру свог рада покушала да имплементира, и као карактеристике програма Трибине наводи и следеће:

„могућност да сви они који прате програм дају своје сугестије, примедбе, да учествују у раду постојеће редакције; у програмском смислу, тежња да се превазиђу локални оквири, да се наруши насторална и шематичка представа о једној средини и да се према томе успоставе контакти са свежим идејама и неконвенционалним мишљењем код нас и у свету; принцип отворености заступљен је такође у третирању свих друштвених, политичких и уметничких тема и огледа се како у ставу, аналитичком и критичком, као и у методу који је ослобођен катедарске и дневнополитичке дидактичности.“¹⁰⁵

¹⁰³ S. Milovanović, „Ima li samoupravljanja za Tribinu mladih“, *Студент бр 4*, 23. фебруар 1971, стр: 10.

¹⁰⁴ Исто.

¹⁰⁵ J. Šalgo “Tribina mladih, otvorena – zatvorena”, *Index br. 202*, Novi Sad, 1970.

Без обзира на број програма, одговорно управљање финансијама и велики број публике, новосадска средина а посебно уметничке структуре блиске партијском руководству нису могле да прихвате нову концепцију радикалне уметничке праксе и њену критику постојећег система уметности. Ипак сукоби унутар саме критике поводом случаја Трибине младих и наступа групе Јануар и Фебруар генерисали су и неке од најнапреднијих артикулација конфронтацијских пракси у авангардној уметности седамдесетих година 20. века. Најзначајни допринос разумевању природе нове уметности даје Јовица Аћин у тексту „*Револт као уметничка активност*“. Аћин јасно указује на потентну природу револта као уметничке активности који једини може да генерише промену и прогресивни простор еманципације од окоштаних и бирократизованих структура:

*„Тактика новума, допринела је, након еруптивне политизоване акције, у добром смислу друштвено-утопијски ангажоване, студената и омладине последњих година у свету, дијалектичком обрату: револт је почео да бива, као веома захвална и стваралачки крепка и садржина и форма, изразито савремена уметничка активност.... Овај савремени обрат пробио је како границе уметничког простора тако и границе окорелог друштвеног живота, нарочито његових бирократских структура. Тактика револта као уметничке активности веома је ризична и још није показала потпуне резултате, али се они наслућују као једина данас могућа истинска нада промене људског живота, његовог стила и стила мишљења, једноставно – културног прогреса... Слобода једног оваквог стваралаштва нужно је неприкосновена, а уколико се ограничава треба је безобзирно сам узимати“.*¹⁰⁶

У основи тактике револта, по Аћину, стоји деструкција, односно разарање старог како би се успоставило ново при чему деструкцију не види као *ефемерно анархистичко разарање и терорисање* већ као реализацију новог програма из кога се рађа нови човек, живот, друштво и свет. Даље тезу о револту као прогресивној и обновитељској уметничкој пракси примењује на наступ групе Фебруар и наводи:

„Тактика те антигрупе била је провокација као први моменат деструкције..... Провокација као средство борбе у разјашњавању с једном бирократизованом политичко-културном структуром која се ни на који други начин не може приволети да саслуша, никако није лепа ни укусна ствар: она мора бити непријатна, безобзирна и увредљива, мора разобличавати, псовати, вређати и бити зла

¹⁰⁶ J. Aćin „*Revolt kao umetnička aktivnost*“, *Студент бр. 4*, 23. фебруар 1971, стр: 10.

и наопака – иначе неће испунити своју сврху (у том смислу о њој говори и Карл Маркс у „Прилогу критици Хегелове филозофије права“).¹⁰⁷

Активистичко контра-деловање, усмерено да директну конфронтацију и отпор партијском апарату државе настављају, након гашења групе КОД, Славко Богдановић и Мирослав Мандић. Богдановић и Мандић серијом текстова разрађују нови програм уметничког деловања базиран управо на провокацији и деструкцији. Славко Богдановић, у јесен 1971. године, покреће самиздат часопис (од један до четири примерка по броју) под називом L.H.O.O.Q који је шест пута изашао као *Лист за деструкцију свега постојећег*, три пута као *Ундергроунд лист за развијање међуљудских односа*, три пута као *Ундергроунд лист за нову револуцију* и последњи број као *Лист за пријатеље*.¹⁰⁸ Први и четврти број листа објављени су у оквиру часописа Ђј Symposion. У броју 73. објављен је текст Богдановића и Мандића *Ми смо дражесни дечаџи II* где се провокација и деструкција изводе као облик освајања уметничке и животне слободе појединца. Текст садржи и захтев друштвеној заједници за финансирање листа L.H.O.O.Q у коме је артикулисан и сам концепт часописа:

*„...праћењем збивања у деструктивним покретима
у свету презентовањем најефикаснијих начина
деструкције превођењем текстова највећих
светских анархиста крајњих левичара и
деструктиваца свих врста проучавањем
југословенске ситуације и предузимањем
конкретних акција лист би за веома кратко
време око себе окупио најздравије
југословенске снаге и постао значајан центар
за деструкцију свега постојећег*

*своје читаоце и сараднике лист би налазио на целој површини земље
лист би правио велики број људи*

*изглед и садржај појединих бројева никада се
не би могли унапред предвидети*

¹⁰⁷ Исто, стр: 10.

¹⁰⁸ S. Bogdanović, „Posle dugog vremena“ *Uderground časopis PESMOS br. 1*, 1972, објављено и у S. Bogdanović, *POLITIKA TELA*, н.д., стр: 177.

лист би се правио на улици.....¹⁰⁹

У броју 77. часописа *Ўј Symposion* објављен је текст *Песма о филму* Мирослава Мандића због кога је Мандић осуђен на затворску казну од 9 месеци.¹¹⁰ Због песме *Песма ундергрунд трибина младих нови сад*, објављене у темату посвећеном ундергрунду часописа *Студент* децембра 1971. године, Славко Богдановић је осуђен на 8 месеци затвора а лист је забрањен пре него што је ушао у јавну дистрибуцију. Текст поставља позицију ундергоунда као јединог могућег простора револуционарног уметничког деловања у актуелним околностима везаним за културну и друштвену климу Новог Сада а на крају садржи и поруку пријатељима на Трибини:

*ослухните пажљиво у новом саду „подземни
ход револуције“
пажљиво герилу
пажљиво оне који ће престати да чекају
ваш спас није у дркању
ви треба да јебете
живите побуну а не сурогат побуне и не за
прљаве паре које се строго цензуришу
у сивој кући на углу“.¹¹¹*

Однос уметности и револуције, модел и могућност револуционарног уметничког деловања у Југославији, Богдановић је елаборирао и у писму *Отворено писмо Јаши Злоцу* (1971):

*„.....мислим да треба наставити тамо где је стала група
ФЕБРУАР после
скандала у београдском дому омладине
.....“*

¹⁰⁹ *Ўј Symposion br. 73*, мај 1971., интегрална верзија текста објављена је и у S. Bogdanović, *POLITIKA TELA*, н.д., стр: 169-174.

¹¹⁰ Текст је објављен на мађарском језику и представља критику југословенске кинематографије као тоталитарног инструмента обликовања јавног мњења а предлаже и сценарију за филм Јосип Броз Тито у виду упутства „...снимити фотографију Јосипа Броза Тита у колору, у једном кадру, који траје два сата. Камера је статична. Уз напис крај, спикер каже то је био Јосип Броз Тито“. преузето из текста: M. Šuvaković, „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma“, објављено на: <http://www.republika.co.rs/430-431/19.html#f66>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

¹¹¹ Текст је у целости објављен и у S. Bogdanović, *POLITIKA TELA*, н.д., стр: 178-179.

то значи да се револуционарна акција мора одвијати ван институција

да употребим једну отрцану реч

на приватном сектору

на улици и свим револуционарним средствима

та је револуција зајебантска ундергроунд револуција и њен циљ

је

ЖИВЕТИ УМЕТНОСТ

она је наставак револуције 41.-45.

односно Нова револуција јер

се стара револуција угушила у својим самохвалама

.....

.....

живети уметност САДА значи живети револуцију

на бази високе свести

користити сва средства за деструкцију Организације и не

само у новом саду или љубљани

преостао нам је ундергроунд као једина одговарајућа форма

то је

тотална побуна против реда рада и мира

и јаша

буди сигуран да је последња ствар на свету која би нас

ту могла интересовати

гледање и реакција полицијске парти

је на све то.....¹¹²

Једногодишња активност групе КÔД, краткотрајна али интензивна, која почиње дискретним експериментима унутар саме групе и њених чланова, усмереним на испитивање сопствених ставова и искустава животне праксе као простора уметности, да би даље освајала простор публице кроз игру, размену и ангажман који провоцира ослобађање од стечених норми понашања (било унутар институција или на улици), кулминирала је радикализацијом тактика испољавања и директном конфронтацијом са системом при чему чланови групе ни у једном гесту нису напустили простор уметности као јасно постављен оквир свог деловања. Реакција система, притисци, забране и затворске казне са једне стране, и доследност ставовима уметничке праксе коју су градили, с друге стране, утицали су да се чланови групе повуку на маргину друштвеног и уметничког живота. Слободан Тишма, Пеђа Вранешевић и Мирко Радојчић су краткотрајно деловали и у оквиру активности групе (Е -КÔД, да би се Тишма ускоро посветио

¹¹² Текст је у целости објављен у S. Bogdanović, *POLITIKA TELA*, н.д., стр: 180-184.

практиковању невидљиве уметности (свакодневни одлазак у шуму или акција испијања кока коле испред самопослуге на Лиману са Чедом Дрчком), Мирко Радојчић ради на уређивању Ликовног салона Трибине младих¹¹³ (1971-1973), Мирослав Мандић се окреће индивидуалном уметничком трагању док се Славко Богдановић повлачи са уметничке сцене и окреће се праву.

Тактику провокације, бунта, отпора и револта у конфронтацији са уметничким конвенцијама, институционалним системом уметности и њеним партијским руководством спроводио је у свом раду и Вујица Решин Туцић, један од иницијатора група Јануар и Фебруар, уметник, песник, активиста. У основи његове борбе стоји уверење о слободном стваралаштву као генератору друштвености човека, тесној вези уметности и политике и капацитету уметности да својим идејама мења и обликује друштво. Већ 1968. године Туцић артикулише свој став у оквиру дискусије о актуелним проблемима културе у Југославији на четвртом стражиловоском сусрету у Новом Саду:

*„Млади људи, културни ствараоци, налазе се у ситуацији да буду најамни културни радници широм Југославије, то су данас људи који немају никаквих стварних ни практичних утицаја на оно што ће се десити код нас у култури. А они знају далеко више од оних који у култури раде.....Залажем се овде данас да се искристалише став да политика и култура морају бити код нас у тесној вези. Не треба избегавати да се каже да културни радници морају да се баве политиком. То је једини начин да се изборимо да у општинским саветима за културу и другим органима где се о култури одлучује буду људи, млађи људи који ће знати да ту политику у култури, да ту културу креирају- на свим нивоима“.*¹¹⁴

Својим уредничким радом, поезијом, перформансима и акцијама, Туцић је спроводио идеју о уметнику као активном произвођачу а не неутралном и пасивном коментатору друштвених збивања и промена. Уметнички експеримент започео је разарањем језичких конвенција поетског изражавања, да би наставио да шири поље деловања ка интеграцији поезије, хепенинга, фотографије, филма, театра и перформанса активно преиспитујући сопствену позицију унутар система у коме је живео. Уско везан за круг око Трибине младих, стални сарадник

¹¹³ Мирко Радојчић је и припремио и уредио издање часописа Поља посвећено концептуалној уметности, *Polja br. 156*, Novi Sad, februar 1972.

¹¹⁴ V. Rešin Tucić, „Nije se govorilo o praktičnim problemima“, *Polja br. 115/116*, mart -april 1968, стр: 41.

часописа Поља, протагониста новосадске авангардне сцене седамдесетих година 20. века, Туцић је био бескомпромисни борац за идеју брисања границе уметности и живота која подразумева и активно обликовање нове друштвене реалности насупрот повиновању статичним и унапред одређеним нормама живота и рада:

*„Ја нисам начисто како бих назвао оно за шта сам, али то постоји. Свет без надређених и подређених. Без хијерархије. Хоћу да сам присутан свугде где има слободе стваралаштва, где се активно живи, да не остарим, да будем радостан, да волим“.*¹¹⁵

У истом интервјуу за часопис Студент, Туцић дефинише своју борбу као борбу:

*„...противу затворености и анахроности културних институција, противу КУЛТУРНИХ БУРЖУЈА И ВЛАДАРЧИЋА – избити из руку данас већ моћно консолидованих појединачна власт над друштвеним новцем“.*¹¹⁶

На другом месту наводи:

*„...Зато је неопходно покушати такве ствари у уметности које би опет радикализовале људску свест да човек мора утицати на промену околности у којима живи, на промену свог људског живота“.*¹¹⁷

Разумевање улоге и позиције уметника Туцић елаборира кроз фото перформанс *Моје менструације* у оквиру кога користи сопствено тело за субјективизацију позиције нове уметности у реалним околностима живота крајем шездесетих година у Југославији.¹¹⁸ На осам фотографија видимо уметника у скученом животном и радном простору у инсценираним ситуацијама које сугеришу амбијент друштва у коме ствара али указују и на основне идеје о улози уметника у друштву. На једној од фотографија, која може да се посматра и као симболички манифест целокупног Туцићевог уметничког опуса, аутор стоји у тоалету, из уста му излази дужи канап налик на бич који придржава једном руком, на другој руци су наслагане књиге док је шака стиснута у песницу и уоквирена лепезастим абажуром. Затим се ређају ситуације од читања Пабла Пикаса (Pablo Picasso)

¹¹⁵ I. Crnogorski, “Na novosadsku kulturu je pao mrak”, intervju sa V. Rešin Tucićem, *Студент бр 2*, Београд, 19. јануар 1971, стр: 13.

¹¹⁶ Исто.

¹¹⁷ Цитат преузет из N. Milenković, *Vujica Rešin Tucić – Tradicija avangarde*, н.д., стр: 12.

¹¹⁸ Фотографије фото перформанса *Моје менструације* објављене су у часопису *Rok*, V.Rešin Tucić, „Моје менструације“, *Rok br 2*, Beograd, 1969, стр: 120-128.

испред отвореног фрижидера-библиотеке, пуштања воде у тоалету, фотографије одраза портрета у разбијеном огледалу, тела уметника сабијеног у ћошак идиличном сликом војвођанског пејзажа, портрета изнад wc шоље до фотографије уметника у шпајзу са дугачком ниском белог лука. Активан, будан, спреман на борбу и одбрану, наоружан оштрим језиком и знањем уметник се сопственим телом конфронтира малограђанском укусу и друштвеној маргинализацији. Управо ту ситуацију континуиране конфронтације, откривања нелогичности и аномалија унутар система, супротстављања идеје самоуправљања и њене реалне примене у пракси, идеје једнакости насупрот постојећим хијерархијама, слободи изражавања насупрот притисцима и забранама Туцић је објективизовао као основне елементе неколико акција-перформанса које реализује након жестоке критике наступа група Јануар и Фебруар али и притисака, забрана, отказа, затворских казни актера око Трибине младих у Новом Саду¹¹⁹. Прву такву акцију, под називом *Побеснела крава*, изводи у оквиру групе Атентат заједно са Арпадом Вицком и Миланом Милићем, 1972. године као део програма Првог априлског сусрета.¹²⁰ Од грубог платна и скела, на улици испред зграде СКЦ-а, монтирана је конструкција барке као платформа самог догађаја. Група Атентат, у пратећем тексту, елаборира митолошку позадину идеје о побеснелој крави, наводећи примере грчких, римских и египатских божанстава која се користе преузимањем крављег лица и облика за остваривање својих циљева (Пасифаја, Хера, Изиде, Ија).¹²¹ Пароле *Ултра махнитост, Побеснела крава, Слобода народу а мени жваку* биле су исписане на платну а унутар конструкције је био постављен микрофон. Уметници, грађани, пролазници су били позвани да дописују пароле и изговорају на микрофон своје ставове. У Билтену Првог Априлског сусрета стоји позив да се „*сви придруже реализацији јер је учествовање у овом пројекту неопходно*“.¹²²

¹¹⁹ И сам Туцић је добио отказ у редакцији часописа Поља након наступа групе Јануар-Фебруар.

¹²⁰ Фото документација акције је доступна на: <http://www.arhivaskc.org.rs/foto-arhiva/velike-manifestacije/i-as/12144-1972-04-06iaspobesnelakravaa1-2.html#prettyPhoto/gallery1/2/>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

¹²¹ Група „Атентат“ В. Арпад, В. Решин Туцић, М. Милић „Митолошка позадина побеснеле краве, плус ултрамахнитост-уграбљени смисао“, *Билтен Први априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1972.

¹²² С. Димитријевић, „Пројект побеснела крава“, *Билтен Први априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1972.

Једно виђење атмосфере коју је акција провоцирала на улицама забележио је и новинар Борбе:

„...на палуби импровизованог брода, искићеног разним дрангулијама и ишараног знацима студентских пацифистичких симбола „атентатори“ су позивали и прозивали пролазнике на дијалог. И што је готово, неуобичајено, бројни посматрачи су радо говорили и одговарали на питање, пењући се на говорницу која је на тренутак подсећала на ваишарско извикивање и лудовање, а на тренутак оставља утисак успеле студентске сатиричне трибине.“¹²³

По наводима Небојше Миленковића:

„...Вујица Решин Туцић је имао активистички наступ у коме је, говорећи о културној клими Новог Сада, директно прозивао новосадску и војвођанску бирократско-политичку врхушку због гушења слободе стваралаштва, цензуре, као и политичких процеса вођених против уметника“.¹²⁴

Барка као симболички ограђен простор на улици за практиковање слободе говора и испољавања, аутоиронијски се етикетира побеснелом и махнитом и провоцира свакодневну рутину улице и јавног простора:

„ПОБЕСНЕЛА КРАВА, тај монструозни сувоземни брод, упакован у травњак СКЦ-а, то складиште осакаћених ствари, урлик ђубришта усред саобраћајне артерије улице М. Тита, немогућ из свих тачака у које савременост херојски гомила информације, кутија, шифоњер, кухињски сто, шпорет на ђумур, безвезни телефон, лавор без дна, конзерва – тај испљувак историје са осмехом у трбуху – та како хоћеш – ствар.“¹²⁵

На следећем наступу групе, маја 1972. године на Трибини младих у Новом Саду, под називом *Врућ купац-појава групе Атенат*, Туцић креира мултимедијалну инсталацију (документи, лична архива фотографија, текстови, исечци из штампе, филм, слајдови, аудио рад) у којој се директно конфронтирају идеје новосадског круга авангардних уметника с почетка седамдесетих година 20. века и реакције система на њихов рад и активности. Детаљан опис рада даје сам Туцић у одломцима из свог Дневника:

„На четири стакла изложио сам: 1. Лична документација (телеграми Јовице Аћина, Војислава Деспотова и Љубомира Николића), критеница, разледница из Швајцарске од

¹²³ Г.Б. „Априлски сусрет студената у Београду – уморна авангарда“, *Борба*, 09. април. 1972.

¹²⁴ N. Milenković, *Vujica Rešin Tucić – Tradicija avangarde*, н.д., стр: 154.

¹²⁵ В. Р. Туцић, *Билтен Први априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1972.

Богданке и Дејана Познановића, дописница за Татјану из Армије Божидара Мандића и писмо из Армије од Мирослава Мандића (осуђеног на годину дана затвора за текст „Песма о филму“ у Уј Симиозиону), примерак „ЛНООО“ Славка Богдановића посвећен Тањи (Славко је осуђен на осам месеци затвора за текст „Песма андерграунд Трибина младих“ у „андерграунд“ Студенту), новогодишња честитка – сонет Вицка Арпада и слично. 2. Документација из штампе о групи „Јануар-Фебруар“ и мој интервју „На новосадску културу је пао мрак“ из Студента, „Отворено писмо“ групе Фебруар и текст: 1972. ОСУЂЕНИ ПИСЦИ У НОВОМ САДУ. РОЖА ШАНДОР 3 ГОДИНЕ ЗАТВОРА. МИРОСЛАВ МАНДИЋ 1 ГОДИНА ЗАТВОРА. СЛАВКО БОГДАНОВИЋ 8 МЕСЕЦИ ЗАТВОРА. ОТО ТОЛНАИ УСЛОВНО. СВИ САРАДНИЦИ И УРЕДНИЦИ ТРИБИНЕ МЛАДИХ. Текст писан руком. 3. Фото-документација од детињства до данашњих дана. Фотос са доделе животне награде Тодору Манојловићу у Зрењанину, фотос Карла Колнагија, фотос Богданке Познановић. 4. текстове, песме, текст отказа радног односа и тужбе суду. Затим сам на магнетофону снимео есеј „Време фантома“, „Отворено писмо југословенској јавности“ групе „Фебруар“ и монтиран сплет песама из Народно ослободилачке борбе, убрзан као деџи глас (тај снимак је ишао уз филм)..¹²⁶

У форми документаристичко-архивске инсталације рад комбинује материјале личне архиве са званичном документацијом и текстовима уметника чиме се гради аутопортрет времена из субјективне визууре једног од актера. Сукоб око Трибине младих са државним апаратом постаје садржај рада и као такав читав наступ групе Атентат доследно наставља принципе контра-деловања дефинисане програмом групе Јануар - Фебруар. И након серије притисака и урученог отказа Туцић не одустаје од идеје уметности као генератора друштвене промене и сваку прилику јавног наступа користи да своје, и идеје својих колега, додатно елаборира. Још једна таква прилика била је позив од Дома омладине из Зрењанина где је 09. јуна 1972. Туцић реализовао догађај под називом *Показана стварност*. Током вечери приказан је Туцићев експериментални филм, пуштани су звучни есеји, Туцић је читао поезију и одломке из свог романа *Страхоте подземља* али и репродуковао информацију о суђењу писцима и уметницима у Новом Саду. Након догађаја уследиле су реакције система, судски процес и претња затворском казном од које се одустало након интервенције Оскара Давича. Небојша Миленковић догађај описује као анархофутуристички хепенинг¹²⁷ док сам Туцић поводом притисака који су уследиле каже:

¹²⁶ V. R. Tucić „Estetika zapušenih usta: Dnevnik 1972-1975, odlomci“, *Polja br 449*, Novi Sad, januar / februar 2008, стр: 30-31, одломак преноси и N. Milenković, н.д., стр: 58-59.

¹²⁷ N. Milenković, н.д., стр: 60.

*„Деструкција унутар културних институција и унутар самих медија уметности може бити и те како успешна и шокантна за малограђане и ситну буржоазију“.*¹²⁸

Разарање конвенција, отпор сваком унапред задатом ауторитету, критика хегемоне природе доминантног система, разоткривање парадокса унутар норми које систем дефинишу, континуирана полемика и производња агонистичких простора неки су од основних принципа којима се Туцић руководио у својој пракси било да се ради о деконструкцији језика унутар поезије, самосталним мултимедијалним наступима и наступима у оквиру уметничких група (Јануар, Фебруар, Атентат). У периоду након 1972. године Туцић се, као и већина протагониста новосадске авангардне сцене, повлачи у простор интимнијег деловања и писања да би у време ратних девесетих година 20. века покренуо школу под називом Традиција Авангарде¹²⁹ којом је националистичкој стратегији манипулације традицијама супротставио контра-традицију, традицију отпора, борби, померања граница у разумевању појма слободе. Један од полазника школе, оснивач уметничке групе Магнет, Мирослав Нуне Поповић, о свом искуству рада са Туцићем наводи:

*„Шта је заправо традиција и да ли је она једна и једина, онаквом каквом нам је намећу или постоји више традиција – било је једно од првих питања у Вујициној школи чији је пун назив био Традиција авангарде- од Аристофана па до наших дана. Малобројни ученици, међу којима сам био и ја, врло брзо открили су да се више пронализимо и препознајемо у традицији потпуно другачијег размишљања, стварања и деловања, али о којој појма нисмо имали, јер у званичним школским установама нисмо имали прилике да сазнамо да су још од Аристофана, који је писао песме жабљим језиком, па до авангардних покрета 20. века, постојали људи и ствараоци који су одржавали један наизглед навидљив континуитет другачијех схватања и деловања у уметности и животу, супротан ономе о чему још уче децу у школама. Да за све нас буде још драматичније, омогућила нам је прилика да се упознамо како су управо ти „маргиналци“ кроз историју мењали свет набоље, не хајући што ће, као петлови који су прерано кукурикнули, бити најчешће обезглављени, малтретирани, прогањани, заборављени и/или гурнути на периферију главних токова уметности и прошлости“.*¹³⁰

¹²⁸ V. R. Tucić „Estetika zapušених уста: Dnevnik 1972-1975, odlomci“, н.д., стр: 36.

¹²⁹ Књижевну школу Традиција авангарде Вујица Решин Туцић је водио у периоду од 1993. до 1995. године у Београду, Палићу и Ечки.

¹³⁰ N. Popović, „Nastavljač uzaludne tradicije“, *Danas*, 18. septembar 2015., доступно на: http://www.danas.rs/dodaci/nedelja/nastavljac_uzaludne_tradicije.26.html?news_id=308209, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

О значају школе сведоче и активности групе Магнет током деведесетих година о којима ће посебно бити речи.

Видели смо да се нове авангардне праксе у Новом Саду иницијално развијају под окриљем омладинске институције Трибине младих која је, својом програмском шемом и ангажманом великог броја уметника, уредника и других сарадника, интензивно промовисала критичко мишљење, повезивање различитих сфера културне продукције те подстицала међународну сарадњу и уметнички експеримент. Вођена захтевима студената, Трибина младих је демонстрирала потенцијал логике самоуправљања, мењајући природу уметничке институције од буржоаске ка демократској. Циљ превазилажења границе између уметности и живота довео је до промене у логици продукције која више не зависи од уметничког академског образовања и вештине привилегованог појединца. Природа уметничког рада се радикално мења и окреће истраживачком, експерименталном и отвореном процесу усмереном ка пољу искуства. Представљени експерименти тежили су потпуној демократизацији уметности и по питању тема које се обрађују, улоге уметности у друштву и свакодневном животу, али и ширењу могућности за укључивање и учешће у уметничком процесу. Галерија постаје истраживачка станица, радни простор и место за експеримент једнако као и улице и тргови града. Све ове карактеристике већ су биле довољне за појединце унутар партијских структура да промене на сцени доживе као напад на институцију уметности и да покрену оштре реакције система. Парадоксално, у систему који је произвео механизам самоуправљања као развојни инструмент друштва који је требало да води децентрализацији моћи и равноправнијој економској дистрибуцији, већ и сам наговештај промена који такав систем производи наишао је на снажан отпор владајућих структура. Још парадоксалније, наговештај промена у раду Трибине младих и млађе генерације уметника био је усмерен на критику буржоаског статуса аутономије институције уметности као затвореног система хијерархија и привилегија одабраних. И управо генерација која је изнела анти-буржоаску револуцију није била спремна да подржи институционалну трансформацију коју таква револуција подразумева. Капацитет млађе генерације, образоване и васпитане на традицији револуције, сурово је санкционисан у оном моменту када је испољио свој конститутивни и оперативни

потенцијал. Укидање права на самостално управљање, које је по закону припадало Савету Трибине младих, водило је радикализацији уметничке активности млађе генерације која је своје деловање усмерено на демократизацију поља уметности храбро увела у поље директне конфронтације, активног уметничког револта и провокације система. Санкције које су уследиле, јасно указују на субверзивни потенцијал уметности и разлику буржоаске и авангардне аутономије где се буржоаска аутономија, политички неутрална и издвојена из животне праксе, негује и у друштву изграђеном на идеји политичке авангарде. Авангардна аутономија, пројектована идеологијом самоуправљања, способна да генерише нове друштвене односе, показала се као опасно оружје против привилегија владајуће партијске бирократије. Једном освојена позиција моћи комунистичке елите није смела бити доведена у питање чак и кад критику спроводе млади ревитализујући заборављени револуционарни потенцијал исте те елите.

3.2 Уметничка група Bosch&Bosch

За разлику од Новог Сада, где се сцена развијала око и унутар институције Трибине младих, те је и природа уметничких активности била у директној вези са променама статуса кроз које је пролазила ова омладинска институција, у Суботици се развој нових идеја у уметности везује за деловање уметничке групе Bosch&Bosch (1969-1976). У недостатку подстицаја локалних институција¹³¹ сама група је постала оквир за развој нових идеја, константну размену мишљења, дијалог о уметности и њеној природи, експерименте и истраживања у домену анализе језика уметности али и улоге уметника, природе уметничког дела и односа уметник-продукција-публика. Једнако је значајна и веза са млађом

¹³¹ Балинт Сомбати помиње ликовну секцију Трибине младих у Суботици где су се срели први пут чланови групе и ликовну колонију у селу Чурго надомак Суботице где се Матковић упознао са локалним уметницима старије генерације за које наводи да су имали одређене космополитске ставове али да су радили традиционалним техникама, (N. Milenković, „Estetika slobode ili politika slobode – vodič kroz umetnosti Balinta Sombatiја 1969-2005“, *Szombathy art*, н.д., стр: 201). Ипак из документације рада чланова групе види се да се њихово деловање одвијало независно од ликовне секције а да су као група у Суботици наступили само два пута, 1970. године на изложби организованом у Дому културе и 1972. године на изложби организованом у Галерији Ликовног сусрета.

генерацијом мађарских неоавангардних уметника и познавање дела мађарског песника и уметника Лајоша Кашака (Lajos Kassák), истакнутог представника централноевропских авангарди.¹³² Групу оснива Славко Матковић заједно са Балинтом Сомбатијем (Bálint Szombathy) а међу оснивачима су и Золтан Мађар (Zoltán Magyar), Едит Баш (Edit Basch), Иштван Крековић (István Krekovic), Ласло Салма (László Kerekes) и Слободан Томановић. Чланство у групи се динамично мењало те већ 1970. године групу напуштају Едит Баш и Иштван Крековић а 1971. Золтан Мађар и Слободан Томановић. Групи се 1973. године прикључују Атила Черник (Attila Csernik) и Каталин Ладик а 1975. Анте Вуков.¹³³ О контексту из кога настаје група као и о основним идејама у време оснивања говори Балинт Сомбати:

*„Социјална ситуираност чланова групе аутентично је одражавала једну од средишњих идеја шездесетих година која се темељила на левичарској идеологији и на негацији, како се говорило, превазиђеног грађанског система вредности, предано идеализујући мисли Херберта Маркузеа и циљеве шездесетосмашке студентске револуције. Ниједан од чланова групе није имао грађански back-ground, сви смо потицали из радничких, занатлијских или, у најбољем случају, породица просветних радника, били смо сви одреда веома скромних материјалних могућности. Ове чињенице смо једнозначно прогласили вредностима по себи, будући да смо, осим личних аспеката, у томе видели шансу за духовно уздизање једног до тада потиснутог друштвеног слоја, и веровали смо, при томе, да ће нам се указати шанса да положимо темеље једног, како смо говорили, друштва „естетичких“ квалитета, независно од тога што смо за „уметничку“ теорију друштва Јосефа Бојса чули тек четири године касније“.*¹³⁴

Сомбати је био и један од организатора и идејни творац два антиратна активистичка хепенинга у Суботици током лета и јесени 1968. године. Први, усмерен против интервенције совјетских трупа у Чехословачкој, подразумевао је читање антиратне поезије и паљење макете тенка на главном градском тргу, док су у оквиру другог хепенинга белим кречом на асфалту испред Градске куће и Гимназије биле исписане паролe против рата у Вијетнаму и интервенције у

¹³² N. Milenković, „Filozofija umetnosti ili umetnost kao filozofija“, *Ich bin Kunstler Slavko Matković*, н.д, стр: 8 и N. Milenković „Višak istorije kao umetnički materijal“, *Bálint Szombathy: Bili smo heroji*, Moderna galerija „Likovni susret“ Subotica i Galerija „dr. Vinko Perčić“, Subotica, 2014.

¹³³ Каталог изложбе *Bosch&Bosch*, Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1980.

¹³⁴ B. Szombathy „Život je san života – Mentalni kontraktor i mentalni avanturista Slavko Matković“, *Ich bin Kunstler Slavko Matković*, н.д., стр: 203.

Чехословачкој.¹³⁵ Ове акције, реализоване још у време Сомбатијевих гимназијских дана, доказују посвећеност идејама студентских протеста шездесетосме, као и свест о активној улози појединца која ће се пренети и на разумевање улоге уметника и уметничког деловања у друштву.

Деловање у групи није пак значило и производњу колективних радова, те се при истраживању активности групе сусрећемо са серијом индивидуалних радова чланова а сам Сомбати констатује:

*„Превходно треба подвући социолошку функцију групе, пошто до групног рада, узетог у правом смислу речи, ниједном није дошло, мада је било заједничких подухвата неких од чланова“.*¹³⁶

Целокупну активност групе можемо дефинисати као платформу за самообразовање и лабораториј интензивних експеримената у свим изражајним пољима нове уметности (од визуелне, конкретне, фоничне и просторне поезије, просторних интервенција, бележења, регистровања, означавања појава, land art радова, обимне mail art продукције, стрипа, перформанса и акција) који су били усмерени на истраживање потенцијала уметничке продукције као животне праксе, ослобођене материјалности објекта и усмерене, с једне стране, на теоријску и практичну анализу самог језика уметности а, с друге стране, на процес демократизације уметности. Овде ћу се осврнути на оне радове појединих чланова који кроз деконструкцију доминантног поимања појмова идеологија, аутор, продукција, уметничко дело, публика, теже да уметничко деловање уведу у поље друштвеног.

Претпоставка концептуалне уметности која идеју изједначава са уметничким делом навела је Славка Матковића на радикално преиспитивање утврђених принципа репрезентације и истраживање алтернативних могућности комуникације идеја изван материјалног естетског објекта као посредника. У оквиру ових истраживања развија и метод комуникације ствараоца и публике који назива *Психодрамско социјални однос естетско визуелних стања* (ПСОЕВС) који

¹³⁵ N. Milenković, „Estetika slobode ili politika slobode – vodič kroz umetnosti Balinta Sombatiја 1969-2005“, *Szombathy art*, н.д., стр: 15.

¹³⁶ Balint Szombathy, „Значајнији momenti u radu grupe Bosch + Bosch“, u *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, н.д., стр: 48.

подразумева детаљно образложење уметника о сваком кораку у процесу настајања уметничког дела које излаже, како би се демистификовао уметнички процес а последично и публика увела у поље активног учешћа и производње.¹³⁷ Акт активног посматрања Матковић демонстрира радом *Снимање облака* из 1970. године када током више месеци свакодневно фотографише облаке изнад своје куће. Да се ради о подстицању чина еманципованог гледаћа и трансформације ситуације из свакодневног живота у естетско искуство сведочи и слична акција фотографисања упакованог Ђубрета и паковања часописа о којој сазнајемо из песме *Градска чистоћа*:

*понедељком средом и петком
износе смеће из моје улице
то је време хепенинга и стварности
која постаје истоветна
са неким предлозима нових уметности
само што је ова стварност
постала двоструко значењска
и није улепшана и промишљена*

.....
.....

*поводом овога дошао сам на идеју
да амбалажиреано смеће
фотографишем
јер су ови објекти
праве меланж творевине
о којима је тако лепо писао
б. Ћосић у „миксед медија“*

*присећајући се кристоових
упакваних часописа лајф из 1962. г
направио сам сличан објекат
од годишта 71 уметничког часописа кунст
обмотавши пакет
наранџастом пластичном фолијом
радници градске чистоће
убацили су овај рад у дробницу
заједно са осталим смећем*

*суседи доста неуко амбалажирају смеће
и радници градске чистоће се због тога љуте
а мене одушевљава чињеница
да су ови ручни радови*

¹³⁷ N. Milenković, „Filozofija umetnosti ili umetnost kao filozofija“, *Ich bin Kunstler Slavko Matković*, н.д., стр: 14-15.

пуни смисла лепоте и нечег естетског
па се чак и излажу
тако ми цела улица личи на изложбени павиљон
(швитерсово божићње дрвце)
или томе сличну
новоуметничку манифестацију у слободном
простору¹³⁸

Поезија којом Матковић прати своје акције и размишљања о уметности реализује се управо у методи ПСОЕВС-а те је можемо читати и као уметничке пропозиције за акције које може извести свако заинтересован. Тако на Трећем априлском сусрету у Београду Балинт Сомбати изводи Матковићев рад *Снимање облака*. Објашње рада налазимо у билтену сусрета:

„дело има за циљ да прикаже остварење пројекта једног аутора од стране другог, т.ј. да реализује једну замисао узимајући у обзир да већина пројекта не стиже у фазу материјалног остварења ни од стране првобитног аутора, коме то није ни циљ, ни од других појединаца који тај пројект могу да тумаче на различит начин“.¹³⁹

Разарање статуса аутора као узвишеног генија и односа аутор-дело-публика Матковић развија и кроз акцију *Деауторизације* коју реализује 1973. године у оквиру изложбе *Информације 73* на Ликовном програму седмог БИТЕФ фестивала у Београду. Током ове акције Матковић по граду дистрибуира своје концепте-информације на картицама које поставља на излоге, дрвеће, саобраћајне знаке, возила на улици, убацује их у поштанске садучиће и шахтове или их записује на тротоарима и фасадама.¹⁴⁰ У оквиру истраживања природе уметничког дела Матковић решава проблем слике поништавањем површине папира кроз пројекат *Обележавање површине*. Пројекат започиње 1973. године да би, током неколико година, реализовао преко хиљаду обележених листова А4 формата где површину листа поништава са две унакрсне дијагонале или површину обележавају његови пријатељи и колеге уметници. И кроз овај пројекат Матковић

¹³⁸ S. Matković, „Gradska čistoća“, објављено у часопису *Polja*, у целости доступно на: <http://polja.rs/wp-content/uploads/2016/07/selection8-17.pdf>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

¹³⁹ Балинт Сомбати, „Остварење пројекта једног аутора“, *Билтен Трећег априлског сусрета бр 02*, Студентски културни центар, Београд, 1974.

¹⁴⁰ N. Milenković, „Filozofija umetnosti ili umetnost kao filozofija“, *Ich bin Kunstler Slavko Matković*, н.д., стр: 21, 134, 135.

поставља оквир за широко учешће публике али и дебату међу колегама о природи и функцији слике, позицији аутора и природи продукције. На ово упућује и легенда која стоји у дну сваког листа:

ЈА САМ УМЕТНИК
идеја Славко Матковић
24 000 Суботица
АУТОР.....
Но.....
Пикасо има 6000 слика
Ја имам.....слика

Име аутора, број листа и укупни број слика попуњава особа која обележава површину било да се ради о Матковићу или учесницима у пројекту. Сваки учесник аутоматски постаје и уметник и аутор, Матковић задржава функцију креатора идеје а број листова упућује и на врсту серијске производње коју дефинише процесом обележавања. Сопствено разумевање природе уметности директно конфронтира општеприхваћеном статусу слике кроз референцу на 6000 Пикасових слика. Песма *О површини о слици* детаљно елаборира иницијални мотив за пројекат али даје и драгоцен увид у размишљања о уметности која су окупирали Матковића :

скоро све слике пикаса
урађене су на платну
и свако док их посматра
размишља о форми
а нико о материји

мене интересује платно
платно је материја
материја се може
и другачије искористити

пикасова слика је форма
која предодређује илузију

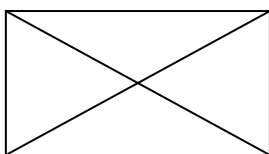
мене интересује стварност
јер стварност је површина
површина платна као површина платна
форма је увек на платну

прочитао сам негде
да је пикасо осликао
6000 површина
6000 слика

он је на површини бележио простор

*простор је простор
површина је површина
зато ја своје радове износим у простор
и делујем у простору
освајајући простор у простору
својим објектима
који кисну у баити*

*а када сликам
ја само обележавам површину
и мислим
да сам добар уметник*



*велика ми је жеља
да обележим 6100 површина
како бих постао
већи сликар од Пикаса¹⁴¹*

Проблемска питања око улоге уметника, природе уметничке продукције и самог уметничког дела као манифестације уметничког деловања доводе Матковића до радикализације позиције у којој се уметност и живот преклапају а свака материјализација идеје постаје сувишна. Артикулацију оваквог става реализује уметничким гестом оглашавања себе као уметника. Наиме, 26. новембра 1974. године у немачким новинама *Harzburger Zeitung*, објављује плаћени оглас *Ich bin Künstler Slavko Matković* (Ја сам уметник Славко Матковић):

„.....како више нисам „могао“ стварати дела преко којих би се верификовао као стваралац-уметник, решио сам да дам глас о свом уметничком постојању и то кроз форму и гест то јест идеју која није била на нивоу стваралачко артистичке разине већ чисто одраз моје савести и размишљања мога бића о себи као уметнику. учинило ми се да је новински оглас најпогоднији вид и начин да се ово реализује па сам тако то уз помоћ неких својих пријатеља и реализовао.....ја не правим уметност ја мислим уметност“¹⁴²

¹⁴¹ S. Matković, „О површини о слици“, објављено у часопису *Polja*, у целости доступно на: <http://polja.rs/wp-content/uploads/2016/07/selection8-17.pdf>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

¹⁴² Писмо Славка Матковића Балинту Сомбатију 13.07.1977 објављено у *Ich bin Künstler Slavko Matković*, н.д, стр: 220-221.

У наредном периоду Матковић ће наставити активно да се бави промишљањем различитих формата уметничког деловања који се крећу ка све интензивној потреби за директном комуникацијом са публиком, њеним учешћем у реализацији уметничког акта или процеса, деауторизацији уметничког рада и деловању у јавном простору.

Рад *Трагови* из 1970. године и *Land art* из 1972. године Балинта Сомбатија надовезују се на Матковићеву стратегију деауторизација и додатно шире репертоар модела уметничке продукције. У раду *Трагови*, Сомбати поставља платформе на један крај наткривеног тротоара главне улице у Суботици те пешаци при проласку морају прећи преко њих.¹⁴³ Отиснуте трагове заједно са описом процеса и фото документацијом акције излаже као уметнички рад. Уметник постаје аренжер ситуације која бележи рутинске појаве свакодневног живота, у овом случају ход пешака, које се, као изоловане чињенице из живота презентоване у галеријском контексту, проглашавају естетским т.ј. уметничким догађајем. Рад настаје случајним проласком грађана који постају коаутори рада, несвесни учесници уметничког процеса. Стратегију проглашавања или апропријације Сомбати примењује и у раду *Land art* када фото-документацију археолошког ископавања у близини Суботице, позајмљену из архиве Градског музеја, излаже у галерији као сопствени *land art* рад. У овом случају уметник већ извршено археолошко истраживање изједначава са праксом *land arta* те самим гестом присвајања и именовања анализира природу нових пракси и истиче „*како је одређена појава и пре свог поуметњења, односно именовања уметничким делом егзистирала, те да није од битне важности и значаја ко је планирао и извршио сам посао уметник или радник*“¹⁴⁴.

Већ смо на примеру уметничких кретања у Новом Саду видели да је, у социјалистичкој земљи са комунистичком партијом на власти, оваква врста демистификације личности уметника и уметничког стваралаштва усмерена на

¹⁴³ В. Sombati „*Sedam godina grupe Bosch +Bosch*“, *Bosch&Bosch* (каталог), Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1980.

¹⁴⁴ N. Milenković, „*Estetika slobode ili politika slobode – vodič kroz umetnosti Balinta Sombatija 1969-2005*“, *Szombathy art*, н.д., стр: 14.

демократизацију уметности насупрот неговању елитне културе, представљала субверзивни акт.

На изложби у Студентском културном центру 1975. године Атила Черник (Attila Csernik) излаже текстуалне пропозиције за извођење субјективних акција регистрације различитих појава од стране публике. Неке од пропозиција су:

„затворите очи, замислите испред себе велику површину у боји која у свакој секунди мења своју форму

покушајте да свесно региструјете визуелни доживљај који се пружа испред вас док анализирате форму леве шаке

*седите, изаберите најлепши предмет у вашој околини
затим посматрајте га пет минута*

мрдајте прстима десне шаке, посматрајте за то време

посматрајте три минута облаке, какве сте форме опазили

*док сте посматрали ову површину, на шта сте мислили? То објасните свом најближем
на овој хартији нацртајте слово које вам се највише допада*

замислите да је све око вас љубичасто

*изаберите у просторији један зид. Мерама и површином какав утисак оставља на вас,
тај доживљај свесно региструјте. „¹⁴⁵*

Искуства увођења тела у језик уметности (исписивања текста на сопственом телу или телу сарадника) и извођења текста покретом или гестом Черник преводи у текстуалне предлошке за вођену перцепцију посматрача који дате пропозиције изводе. У складу са тактиком деауторизације и дематеријализације уметничког објекта Черник претвара простор галерије у лабораторију невидљивих микро гестова публике коју уводи у простор субјективног естетског искуства као простор уметничког дијалога и размене. На овај начин, кроз дестабилизацију односа који се унутар система уметности континуирано перпетуирају, он критички преиспитује статус галерије, уметника, уметничког дела и публике. У том контексту можемо читати и серију апропријацијских радова у оквиру којих Черник у одређени амбијент поставља сопствени потпис, карактеристични метод

¹⁴⁵ Преузето из М.Šuvaković, *Czernik Attila*, н.д., стр: 85-86.

ауторизације уметничког дела, присвајајући изабрани простор као место аутентичности уметничког језика аутора (*Пејзаж, Сента, 1978*).

Трансформацију галеријског простора од репрезентацијског ка простору дијалога и размене спроводи и Каталин Ладик у оквиру акције „*Exchange Art – уметност размене, измене и промене*“ коју реализује 1975. године на Трибини младих и годину дана касније у СКЦ-у у оквиру Априлских сусрета. Под слоганом *Слободна уметност* истакнутим на зиду галерије, акција је подразумевала директну размену различитих предмета између уметнице и публике али и публике међу собом. У нацрту пројекта за акцију објављеном у Билтену петог Априлског сусрета налазимо серију упутстава која постављају оквир акције, међу којима су и следећа:

- *Икс ченц арт нема за циљ да постане нови изам*
- *Уметност размене је најстарији изум човека*
- *Са уметношћу размене сусрећете се на сваком кораку*
- *Са уметношћу рамене постаћете богатији*
- *Са уметношћу размене постаћете сиромашнији*
- *У уметности размене учествујете у свакодневном животу несвесно а често и против своје воље*
- *Ово је прилика да свесно одаберете предмет и лице са ким размењујете*
- *Ово је прилика да одбијете (развијете) и предмет размене*
- *Ово је прилика да изнесете своје мишљење*
- *Ово је прилика да промените своје мишљење*
- *Ово је прилика да усвојите нечије мишљење*
- *Ово је прилика да учествујете у најдиректнијој комуникацији*
- *Ово је прилика да бар једном не учествујете ни у чему*
- *Ово је прилика да бар једном не нашкодите уметности*
- *Ово је прилика да нашкодите уметности*
- *Ово је прилика да останете равнодушни према уметности*¹⁴⁶

Форма отворене тржнице унутар галеријског простора, као места директне размене, симболички повезује критику система потрошачког друштва и уметничког тржишта. Ладик тестира могућност и потенцијал слободне комуникације а предмет размене постаје мотиватор комуникације, прихватања или одбијања, размене мишљења и идеја, хоризонталне економије и место поништавања свих постојећих хијерархија било да се ради о односу роба-

¹⁴⁶ Каталин Ладик, „Пројекат за акцију – ИКС ЧЕНЦ АРТ- уметност, размене, измене и промене“, 7. Билтен 5. априлски сусрет, Студентски културни центар, Београд, 1976, стр: 4-5.

конзумент или уметник - уметничко дело - публика. Публика учешћем генерише садржај догађаја, галерија постаје простор алтернативне друштвене организације а уметник модератор ситуације која треба да обезбеди еманципацију присутних од утврђених модела друштвене организације, при чему су све позиције учесника дозвољене а сваки став охрабрен и добродошао.

Тактику субверзије и декодирања општеприхваћених вредности Балинт Сомбати је примењивао и на иконичне идеолошке симболе државе и револуције. Серијом радова под називом *Заставе* коју започиње 1971. године Сомбати се слободно поиграва најзначајнијим државним симболом, југословенском заставом, као свеприсутним идеолошким знаком масовне употребе и производње. Акције постављања застава у природне амбијенте, истацање грешака у штампи, изостанак плаве или црвене боје на тробојци, као и разлагање елемената заставе на колажу *Деконструкција Југославије* из 1974. године, сугеришу фрагилну природу симбола чије се значење у свакодневnoj конзумацији трансформише или бледи.¹⁴⁷ Истовремено ови радови директно провоцирају прописане норме употребе регулисане државним уставом те разарају ауру недодирљивости симбола чија је манипулација неприкосновено право државе. Док су акције са заставама углавном реализоване као анонимне а затим фотографијом документоване интервенције, акцијом *Lenin in Budapest* из 1972. године, уметник преузима на себе улогу носиоца политичке поруке те самим тим и ризик могућих реакција пролазника. Наиме, Сомбати је интервенцијом на улицама Будимпеште, носећи транспарент са портретом Лењина непосредно након прославе првомајских празника, конфронтирао симболички потенцијал иконичке слике вође совјетске револуције општем расположењу грађана, у граду у коме је устанак против комунистичке власти и Варшавског пакта био сурово угушен интервенцијом совјетских трупа 1956. године. О провокацији као уметничком гесту и њеном субверзивном потенцијалу сам Сомбати бележи:

„Теглио сам на леђима Лењинов портрет улицама Будимпеште у пролеће 1972. године, уводећи га у компромитујући амбијент, схвативши да провокација, организована под

¹⁴⁷ N. Milenković „Višak istorije kao umetnički materijal“, *Bálint Szombathy: Bili smo heroji*, н.д., стр: 13, 14, 55, 59.

*о криљем естетике може да буде уметност, с обзиром на то да сваки људски гест који генерише радикалне мисли може да се сматра уметношћу у недрима оног друштва које је Јозеф Бојс и у својој универзалности назвао уметничком формом“.*¹⁴⁸

Иако рад *Lenin in Budapest* и аутор и критика сврставају у серију фото-перформанса¹⁴⁹, међу којима су и *Bauhaus* (1972), *Срп и чекић* (1973) и *Сувенир из Италије* (1973), рекла бих да се структура рада разликује од онога што фото перформанс као формат подразумева. Док фото перформанс полази од претпоставке да ће комуникација рада ићи примарно или искључиво преко фотографије која документује акцију или гест уметника, те је присуство или одсуство публике током саме акције потпуно секундарно, рад *Lenin in Budapest* рачуна на контекст у коме се акција одвија, на потенцијал провокације која се остварује на улици у интеракцији са грађанима, током шетње уметника са транспарентом. У том смислу, фото документација перформанса губи на својој аутентичности, јер изостаје тензија коју потенцијално перформанс производи у јавном простору. Рад *Bauhaus*, пак, представља серију инсценираних фотографија, снимљених у изнајмљеном таванском простору у коме је Сомбати живео након пресељења у Нови Сад. Таблу са натписом *Bauhaus* уметник поставља у различите делове старог запуштеног простора контрастирајући реално стање свог животног и радног амбијента модернистичкој идеји уметничке школе из Вајмара, Десауа и Берлина, која је двадесетих и тридесетих година 20. века развијала концепт тоталног уметничког дела као споја уметности, архитектуре, индустријског и графичког дизајна. На једној од фотографија, портрет Јосипа Броза Тита географски локализује место снимања те се преклапају три нивоа значења: политички контекст места, реални животно амбијент уметника и конструктивистичке идеје реда уметничке радионице прве половине 20. века. Једноставном интервенцијом проглашавања таванске собе за *Bauhaus*, Сомбати трансформише постојећу животно ситуацију у уметнички гест налик манифесту пролетерског уметника, слично тактици коју Туцић примењује у раду *Моје Менструације*.

¹⁴⁸ Преузет цитат, исто, стр: 11, 12.

¹⁴⁹ Исто, стр: 16. и М.Šuvaković, „Izvođenje politike u umetnosti – tranzicijski fluksevi konflikta (Taktike političkih decentriranja Balinta Sombatija)“, *Szombathy art*, н.д., стр: 189.

Важно је осврнути се и на перформансе Каталин Ладик која је међу првим уметницама у Југославији својим радом отворила питање друштвених конвенција морала и родних позиција доминирајућег патријархалног устројства. У раним перформансима из 1968. и 1970. године¹⁵⁰ Ладик, нага, огрнута крзном, изводи своју поезију на мађарском језику уз коришћење старих народних инструмената (гајде, бубњјеви) комбинујући елементе фолклора, ритуала и директног обраћања публици. Огољеним присуством и јединством геста, тела, звука, језика и изговореног текста, Ладик себе, свој садржај и појавност, директно конфронтира навикама посматрања, условљеним грађанским нормама понашања и испољавања, са циљем да поремети зону комфора и публику уведе у заједничко искуство директне комуникације изван нормом дефинисаних стечених навика:

*„Моја нагост у овом случају поприма симболичко значење. Нудим своје голо тело наспрам одрицања од старог и понижавајућег конфромизма од стране публике.“*¹⁵¹

Отвореност у наступу и разбијање стереотипног поимања жене у друштву Ладик је практиковала и у јавном говору и медијима:

*„Немам ништа против чулности, нарочито у поезији и уметности. И сама се много користим тиме. Чиним то као жена ослобођена од предрасуда, у мојој уметности жена није представљена као леп објекат који чека да буде вољен. У моме свету може да постоји еротска веза између двоје, троје или више, или пак између жена. Можда се чак чини да је мушкарац објекат у тој еротској игри наравно са призвуком ироније.“*¹⁵²

Друштвена ограничења, почевши од идентитетских политика базираних на роду и сексуалности до природе конструисаног морала, Ладик истражује кроз два перформанса из касних седамдесетих година *Black shave Poem* и *Руна која вршишти*.¹⁵³ У оба перформанса уметница изводи симулацију стриптиза, скидајући са себе делове одеће завршно са женским доњим вешом испод кога је, пак,

¹⁵⁰ Први перформанс под називом UFO изведен је у Будимпешти а други у подруму Атељеа 212 у Београду.

¹⁵¹ Из интервјуа са Каталин Ладик, А. Bressan, “La poetessa che recita nuda sulla scena“, *L’Europeo*, 3. decembar 1970, стр: 39, мој превод, оригинал: „La mia nudità che in questo campo acquista un significato simbolico. Offro il mio corpo nudo contro la rinuncia de parte degli spettatori a quel vecchio e mortificante conformismo.“ Текст објављен у М. Šuvaković, *Моć žene: Katalin Ladik*, н.д., стр: 86-90.

¹⁵² *Start br. 249, Zagreb, 23. 08. 1978.*

¹⁵³ Перформанс *Black shave Poem* изводи у Новом Саду и Загребу 1978. године и у Будимпешти 1979. године а перформанс *Руна која вршишти* изводи у Новом Саду 1979. године.

обучена у црне панталоне и црну мајицу дугих рукава. Након скидања Ладик изводи симулацију бријања испод пазуха и бријања лица т.ј. непостојеће браде поништавајући сопствену родну одређеност. Управо на овај изузетно важан аспект свог рада, који подразумева дестабилизацију родног идентитета, осврће се и сама уметница у чувеном интервјуу за часопис Старт који је урадила новинарка и активисткиња Весна Кесић:

„Не кријем ни своју андрогиничност, на том дуализму, мушком и женском принципу који човјек осјећа у себи, а опет није читав, час се осјећа довољним, час располућеним, не зна да ли да се изолира или експонира, на том дуализму базирам свој рад и стално покушавам успоставити хармонију.“¹⁵⁴

У перформансу *Руна која врши* уметница креира додатну тензију код публике тако што перформанс изводи у јавном простору, ограђена конструкцијом од папира и греда, где се кроз наменски креиране рупе на конструкцији посматра извођење.¹⁵⁵ На тај начин Ладик директно укршта приватну и јавну сферу посматрача, провоцира ситуацију скривеног погледа или воајеризма, разбијајући друштвене кодове прихватљивог сексуалног и родног понашања. Круте друштвене конвенције на које реферише, Каталин Ладик је искусила и у сопственом животу а кулминирале су искључивањем из Савеза комуниста Југославије 1975. године:

„Углавном, двоструки морал сламао се на мени на свим нивоима, од обитељског, преко фоторепортерског и новинског до друштвено-политичког. Искључили су ме из Партије због неморала, и то оног неморала из 1970. године, када сам се скидала у Атељеу 212 и снимала за Старт.“¹⁵⁶

Својим уметничким деловањем Ладик је међу првим уметницама у Југославији тематизовала позицију жене, женску сексуалност, постојеће родне разлике и норме понашања, храбро се конфронтирајући друштвеним стереотипима и обрасцима патријархалног друштва.¹⁵⁷

¹⁵⁴ V.Kesić, „Katalin Ladik: Ja sam javna žena“, *Start*, Zagreb, 28.02.1981, стр: 74.

¹⁵⁵ Фото документација оба перформанса објављена је у М. Šuvaković, *Моћ жене: Katalin Ladik*, н.д., стр: 130-136.

¹⁵⁶ V.Kesić, н.д., стр: 74.

¹⁵⁷ Детаљније о раду Каталин Ладик у М. Šuvaković, *Моћ жене: Katalin Ladik*, н.д..

Видимо да су уметници окупљени око групе Bosch&Bosch делили сличне преокупације са уметницима везаним за рад Трибине младих. Егзистенцијалне теме улазе у поље уметничког деловања кроз тактику провокације ауторитета и наметнутих норми било да се ради о критици идеологије на власти, друштвеног морала, економских неједнакости, потрошачког друштва или самог система уметности као затвореног система хијерархија. Преиспитујући услове и могућности уметничког рада и продукције изван материјализације уметничког објекта, истражујући потенцијал уметничког деловања као простора за еманципацију појединца и друштва, њихов рад понудио је алтернативу уметничком елитизму тадашњег социјалистичког друштва. И управо захтев за демократизацијом система уметности који се артикулише кроз разарање статуса аутора и превођење естетског објекта у естетско искуство као и кроз инсистирање на ширем дијалогу, размени и активној партиципацији публике, јесте тачка конфронтације са постојећом институцијом уметности. Иако је рад у групи представљао неку врсту супститута за изостанак институционалне подршке у граду у коме су живели, истиснута на маргину уметничког система, група Bosch&Bosch у датим условима није успела да изгради капацитет за обезбеђивање стабилнијих услова за рад. Временом, поједини чланови се усмеравају на развој личних каријера а група фактички престаје са радом већ 1976. године.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Последња самостална изложба групе пре распада је изложба на Трибини младих у Новом Саду 1976. године да би неколико година касније била урађена и ретроспектива рада групе у Салону музеја савремене уметности 1980. године, *Bosch+Bosch* (katalog), н.д..

IV Студентски културни центар као генератор конфронтацијских пракси на београдској уметничкој сцени током седамдесетих година 20. века

Студентски културни центар у Београду представља парадигматичну тачку развоја локалне авангардне праксе седамдесетих година кроз коју се огледају тежње, опредељења, изазови и могућности нове генерације уметника и историчара уметности да произведу алтернативни институционални оквир уметничког деловања дефинисан захтевима шездесетосмашке револуције. Сам центар настаје као директан производ студенских протеста и одговор режима на потребе младих:

*„Било је крајње време, јер су потребе студената за једним местом на којем би задовољавали своје неизмерне културне интересе и интелектуално критичке глади толико нарасле да се више није могло чекати и одуговлачити са оснивањем оваквог Центра“.*¹⁵⁹

И заиста, држава је за центар определилила зграду ранијег дома „Пане Ђукић“ у центру града и инвестирала нешто мање од милијарду старих динара у адаптацију како би се здање привело новој намени.¹⁶⁰ У својој структури центар је формиран као јавна институција чији је оснивач Београдски универзитет и Универзитетски одбор Савеза студената Београда. И док, с једне стране, држава демонстрира отвореност кроз велика улагања у потребе бунтовних студената, с друге стране се одвија процес неутрализације и увођења контроле над потенцијалом политичког организовања студентских организација који кулминира 1974. године укидањем независне студентске и омладинске организације и њиховим утапањем у Савез социјалистичке омладине Југославије (ССОЈ) *„под директном контролом партијских комитета на свим организационим нивоима“.*¹⁶¹ И на овом примеру се

¹⁵⁹ Ј.А. „Kulturni centar na startu“, *Студент бр 4*, Београд, 23. фебруар 1971.

¹⁶⁰ V.Š. „Otvoren Studentski kulturni centar“, *Студент бр. 11*, Београд 13. април 1971.

¹⁶¹ P. Imširović, „U susret studentskim nemirima, omladinski pokret u Jugoslaviji i Srbiji, juče i danas, Novi Plamen, 20. oktobar 2012, доступно на: <https://noviplamen.wordpress.com/2012/10/20/u-susret-studentskim-nemirima-omladinski-pokret-u-jugoslaviji-i-srbiji-juce-i-danas-deo-i/>, последњи пут приступљено: 03.08.2018. О укидњу студентских организација говори и Дуња Блажевић, прва

још једном огледа парадокс система социјалистичке Југославије: паралелно оснивање институција као аутономних инструмената развоја одређених сфера друштвеног живота и успостављање контроле над оним иницијативама, покретима али и институцијама (о чему сведочи и случај Трибине младих и продукцијске куће Неопланта) за чије се активности процени да угрожавају систем. За разлику од Новог Сада, где су притисци на омладински центар били много интензивнији, Студентски културни центар у Београду се развијао у амтосфери релативне либерализације и делимичног отварања ка актуелним међународним токовима чији је један од најзначајнијих репрезентата тог времена био интернационални фестивал нових позоришних тенденција БИТЕФ основан 1966. а реализован по први пут 1967. године.

4.1 Галерија 212 и Ликовни програм Битефа (1968-1973)

Промене у преокупацијама уметника на међународној сцени и окретање проблемима друштвене реалности једнако су се испољиле и у позоришној уметности а неке од тада најпрогресивнијих позоришних трупа и уметника, као гости Битеф фестивала, наступају у Београду (*Living Theatre*, *The Performance Group*, *La mama* из Њујорка, *Teatr Laboratorium* из Пољске под вођством Жежија Гротовског (Jerzy Grotowski), *Compagnie Victor Garcia* из Париза, *Odin Teatret* из Данске, Питер Брук (Peter Brook), Џудит Малина (Judith Malina), Џулијан Бек (Julian Beck), Ричард Шекнер (Richard Schechner) и многи други).¹⁶² Фестивал организује и бројне пратеће догађаје, трибине, дискусије, разговоре са ауторима али и ликовни програм који од 1968. до 1971. године уређује самостално Галерија 212, основана у оквиру Атељеа 212, а од 1971. до 1973. године у сарадњи са Галеријом Студентског културног центра . Управо се у оквиру ликовног програма

уредница ликовног програма Студентског културног центра, доступно на:
<https://vimeo.com/149264527>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

¹⁶² А. Суша, „1968. и либерализација југословенског позоришта: Битеф и Коса“, *1968 – четрдесет година после*, н.д., стр: 613-631; А. Vujanović, „Nove pozorišne tendencije: BITEF beogradski internacionalni teatarski festival“, *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek- prvi tom Radikalne umetničke prakse*, н.д., стр: 375-384; Prpa Branka (ur), *BITEF – 40 godina novih pozorišnih tendencija*, Istorijski arhiv Beograda, 2007

неколико првих Битефа али и активности Галерије 212¹⁶³, кристализује програмска оријентација усмерена ка новим истраживањима уметника, акцијама, перформансима, хепенинзима, сиромашној и концептуалној уметности, визуелној и конкретној поезији на коју ће се надовезати и ликовни програм Студентског културног центра. У оквиру ове програмске оријентације преплићу се две линије нових уметничких истраживања: аналитичка, усмерена на истраживање, артикулацију и формулисање самог језика уметности и друга која се креће у правцу друштвеног ангажмана и критике постојећег система уметности. Често се, међутим, ове две линије преклапају а формалне трансформације у изражајним поступцима од којих поједине сугеришу нови однос уметника према процесу продукције, уметничком делу и односу са публиком разумеју се, у савременој критици, као ангажман. Желимир Кошчевић, у каталогу годишњег програма Галерије 212 за 1968. годину, револуционарни потенцијал уметности види управо у активној форми:

*„Сва уметност која је сакривена, забрањена, цензурирана, уништавана, прогањана, опасна је уметност, и као таква постојала је и постоји. Али треба бити на чисто – иако су разлози њеног сакривеног, готово илегалног живота били и идеолошке природе – није се на пример разумела са државом – тај разлог није и једини: у питању је наиме АКТИВНА ФОРМА“*¹⁶⁴

Ирина Суботић, у истој публикацији, истиче потребу за новим ангажманом у уметности сматрајући да је у актуелној ситуацији:

*„...немогуће говорити о потреби усамљеног деловања и аскетског живљења – пример Енсора се на понавља 1968. године. Апокалиптичне визије нису привилегија богатих мајстара, већ искуства наших дана и потврда да су људи моћне и беспомоћне марионете у сталној психози физичке и духовне угрожености, пуни свести о амбивалентности свог положаја у свету. Да ли уметност онда може да буде мирна, неангажована, задовољна, помирена?“*¹⁶⁵

¹⁶³ У периоду од 1968. до 1973. године уредница галерије била је Биљана Томић у сарадњи са Јешом Денегријем и Ирином Суботић. У првом програмском савету галерије били су: Дуња Блажевић, Јеша Денегри, Драгош Калајић, Слободан Машић, Радомир Рељић, Ирина Суботић, Леонид Шејка и Биљана Томић, I. Subotić, „Likovna umetnost u Ateljeu 212“, *Premladi za pedesete – 50 godina pozorišta Atelje 212*, н.д., стр: 232-245.

¹⁶⁴ Ž. Košćević „Aktivna forma – angažirana umjetnost“, *Galerija 212 Beograd '68*, Beograd 1968. стр: 6.

¹⁶⁵ I. Subotić „Danas...“, исто, стр: 10.

Већ 1968. године организовано је гостовање групе ОХО која изводи хепенинг *Пасија*, док на изложби представљају графички и типографски дизајн, објекте, слике-колаже, конкретну и визуелну поезију.¹⁶⁶ Исте године организована је и међународна изложба под називом *Перманентна уметност* са преко педесет уметника (између осталих и Макс Бенсе (Max Bense), Јиржи Колар (Jiří Kolář), Тим Улрих (Timm Ulrich), Душан Оташевић, Иван Пицел, Марко Погачник, Мангелос, Томаж Шаламун, Јурај Добровић) а која обухвата широки дијапазон различитих истраживачких пракси од минималне и оптичке уметности до конкретне и визуелне поезије али и експерименталног филма и комјутерске и електронске музике.¹⁶⁷ Изложбу прати и кустоска изјава Биљане Томић у форми манифеста која перманентну уметност дефинише као *конкретну, тоталну, уметност акције, динамике, енергије, покрета, променљиву, флексибилну, перцептивну, аудитивну, ексклузивну, интернационалну, револуционарну, присутну, уметност пролазника, урбаног, амбијента, просторну*, у оквиру које је реч *депоетизирана, звук експерименталан, слика деперсонализирана а предмет АНТИ-уметност*.¹⁶⁸

Избор уметника указује на широки кустоски увид у актуелну југословенску и међународну продукцију најразличитијих усмерења и медијских истраживања која су манифестом обједињена термином *перманентне уметности*¹⁶⁹ као једне врсте експерименталне динамичне интермедијалне платформе уметничких

¹⁶⁶ Група ОХО наступа у оквиру Ликовног програма II Битефа а у каталогу годишњег програма Галерије 212 о хепенингу Пасија стоји „*уметничка акција је укључила идеју у експресиван-перцептивни, аудитивни, пластички, психолошки, емотивни и лудички спектакл; изазвала је је спонтану и неометану сарадњу уметника и гледалаца којом је читав догађај прерастао у заједничку динамичну, отворену и перменентну игру.*“, *Galerija 212 Beograd '68*, н.д., стр: 30.

¹⁶⁷ М. Šuvaković, *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, стр: 52-56.

¹⁶⁸ В. Томић у *Galerija 212 Beograd '68*, н.д., стр: 34.

¹⁶⁹ Термин перманентна уметност Биљана Томић користи у неколико кустоских изјава објављених уз информације о ликовном програму Битефа у алманасима фестивала. Тако у алманаху трећег Битефа стоји да је Галерија 212 припремила програм **перманентних** манифестација а у алманаху четвртог Битефа Томић објављује још једну изјаву у форми манифеста у којој истиче залагање за нову уметност за коју наводи да је озмеђу осталог и експериментална, витална, отворена, немеркантилна, нетрадиционална, неинституционализована те је именује неохуманистичком, концептуалном, научно-технолошком и перманентном. Исти термин перманентне уметности Томић користи и у тексту за алманах шестог Битефа.

истраживања у домену интердисциплинарних сарадњи, анализе медија и језика уметности. Овакво програмско усмерење Биљане Томић, и у кустоској и у уметничкој пракси (текстови, визуелна и тупоезија, фотографије, активност у оквиру Групе 143) остаће доминантно и током њеног активног деловања у оквиру Галерије СКЦ-а. Изложба сиромашне уметности Ђермана Ђеланта (Germano Celant) планирана за програм 1968. године није реализована због смрти италијанског уметника Пина Паскалија (Pino Pascali) али је већ 1970. године Ђермано Ђелант гост ликовног програма IV Битефа где говори о концептуалној и сиромашној уметности и land art-у.

Ликовни програм III Битефа 1969. године Галерија 212 најављује програмским текстом у алманаху фестивала који нове уметничке тенденције позиционира у оквиру контра-културе и новог сензибилитета како га дефинише Херберт Маркузе. Текст је писан у форми манифеста:

*које нам тенденције пружа савремена уметност
- или је већ и питање овештала парола!
а, да ли смо заиста за уметност!
неочекивано смо суочени са новим виталитетом младих за које
је свака акција живот и уметност, тек створена идеја
постаје реализација а краткотрајна пластичка
изведба је остварен стваралачки акт.
дело постоји, и не постоји
сваки материјал је употребљив из наше старе природе:
земља ватра вода ваздух – и нове
урбане природе: бетон звожђе
асфалт неон...
но, поруке не дају се заборавити
- да ли ћемо их и даље схватати као протест
- или не-уметност?
- или су то тек најаве једног новог сензибилитета?
изненадиће нас јасна тенденција да се оде што даље
од савремене стандардизоване меркантилизације
„уметничких добара“ ... изграђујући своје
специфичне погледе на живот, млађи уметници
оваквим уметничким побудама манифестују
своје изразе негације свих
мистификованих вредности
данашње технолошке цивилизације док на плану
уметничког деловања они врше негацију и оштру критику
бюрократизованих вредности савремене културе....
стога, ове генерације младих
људи својим
слободним и отвореним понашањем,
посве новим духовним и квалитетнијим осмишљавањем*

својих циљева наговештавају оно доба које тек
долази – а, назвали би смо га
пост-технолошким
временом ...

организатори: биљана томић · ирина суботић · јеша денегри¹⁷⁰

Између осталих програма галерија организује још једно гостовање групе ОХО, међународну изложбу конкретне и визуелне поезије, fluxus концерт за неинструменталну музику Ђани Емилија Симонетија (Gianni Emilio Simonetti), изложбу *Звериње испред и иза жице*¹⁷¹, изложбу порно објеката Мирослава Шутеја, изложбу *Некролог позоришту на издисају* усмерену на критику сувишних и нефункционалних реквизита у сведеној драматургији „сиромашног позоришта“¹⁷² али и изложбу уметника одбијених на званичном Октобарском салону и изложбама УЛУС-а, под називом *Где је њима место* (Душан Оташевић, Томислав Каузларић, Надежда Првуловић, Коста Богдановић, Славољуб Радојчић и други).¹⁷³ Изложбом се, опет парадоксално у оквиру званичне градске манифестације позоришног фестивала Битеф, већ успоставља контра -позиција званичним градским ликовним манифестацијама какав је био Октобарски салон коју ће касније наставити да развија и галерија СКЦ-а кроз серију изложби под називом *Октобар*. Ова чињеница, као и податак да је Галерија 212 оперативно била везана за Атеље 212, указује да је, до оснивања Студентског културног центра, позориште било далеко спремније од званичних манифестација и институција ликовне уметности да подржи и разуме нове појаве на уметничкој сцени. Веза са новим тенденцијама у позоришту постаје још јаснија ако знамо да су теме тадашњег авангардног театра подједнако биле усмерене на активирање публице ка директном учешћу, на ангажман брехтовског епског театра као и

¹⁷⁰ В. Томић, I. Subotić, J. Denegri “Galerija 212”, *Almanah 3 Bitef*, Beograd, 1969, стр: 110.

¹⁷¹ По речима Биљане Томић ова изложба је требала да маркира актуелне полемичке расправе у култури (питање правописа, дилеме око Његошевог споменика на Ловћену, студенски покрет) али не и да нуди одређени суд. Том приликом представљени су и радови домаћих уметника који раде у иностранству, В. Томић „Dvadeset i pet dana u galeriji 212“, *Umetnost br 20*, н.д., стр: 108-109.

¹⁷² Исто.

¹⁷³ Исто.

редукцију визуелних и дескриптивних елемената у духу „сиромашног позоришта“.

У оквиру ликовног програма IV Битефа загребачки уметници Далибор Мартинис, Брацо Димитријевић, Деан Јокановић, Јанез Сеголин, Сања Ивековић и Горки Жувела изводе интервенције у јавном простору док Јагода Калопер реализује перформанс *Врт земаљских ужитака* када посетиоцима дели сигурносне шибице и демонстрира педесет могућих начина употребе. Поред осталих презентација и изложби (група ОХО, изложба *Покрет- Светло*, предавање Ђермана Ђеланта и друге) представљена је и *Акција Тотал- нацрт декрета о демократизацији уметности* Желимира Кошчевића о којој је већ било речи. У алманаху фестивала Кошчевић даје образложење акције којом се конфронтира уметничком мејнстриму Југославије:

„Институционализовани облици презентирања уметности морају бити постепено укинута. Галерије, музеји, изложбене дворане, павиљони, морају постати домови активне уметности, домови културе, њихове физичке особине (накрити простор) треба да се користе само у случају кише, снијега и осталих временских непогода, или тада када то специфичност материјала налаже. Културно – повјесни, научни и уметнички материјал треба ревалоризирати по новим критеријумима, те оно што може бити од опће користи изнјети на трамвајске станице, тржнице, шеталишта, у диско-клубове, творнице и робне куће..... Монструозна творевина југословенске савремене умјетности сачињена од хиљаде и хиљаде слика, скулптура, графика, безбројне примењене умјетности, луксузног дизајна, глупих архитектонских и урбанистичких замисли и реализација, те још глупљих „критичких“ интерпретација, у глобалу све отвореније подсећа на чисто реакционарно дјеловање у друштву којему је више него икада потребна идејна снага умјетности.“¹⁷⁴

Још неколико изјава уметника и критичара објављених у истом алманаху тематски допуњују листу питања која су окупирали актере на југословенској и међународној сцени. Између осталих објављене су и изјаве Језуса Рафаела Сота (Jesús Rafael Soto):

„Некада се посматрач ситуирао као спољашњи сведок стварности. Ми нисмо посматрачи, него саставни делови стварности о којој знамо да је пуна животних снага, а од које су многе невидљиве. Налазимо се у свету као рибе у води: без повлачења, насупрот материји и енергији, а не пред њу: више нема гледалаца, постоје само учесници...“ ;

Томаза Тринија (Tommaso Trini):

¹⁷⁴ *Almanah 4 bitef 70*, Beograd, 1970, стр: 120.

„Информација о уметности достигла је исти ритам као новинска информација. Да би се пратила и саопштавала збивања у уметности, краткотрајној, дематеријализованој, концептуалној, еколошкој итд. критичар се мора претворити у хроничара и извештавати телефоном у недостатку телепринтера“;

Ђермана Ђеланта:

„Уметност, живот, политика нису привредне или теоријске, не препуштају се тој дефиницији, не верују нити у живот, ни у уметност ни у политику, немају као објектив процес представљања живота: желе само да осете, упознају, доживе реалност; знајући да оно што је важно није живот, рад, акција већ услови у којима се живот рад и акција одвијају“.¹⁷⁵

Ликовни програм V, VI и VII Битефа реализују у сарадњи Галерија 212 и Галерија новооснованог Студентског културног центра а програмска активност се надовезује на већ успостављено интересовање за авангардну уметност с краја шездесетих и почетка седамдестих година, нове продукционе поступке уметника, акције, перформансе, хепенинге, концерте, процесе, на успостављање широке сарадње са међународним уметницима и кустосима али и на представљање југословенске нове сцене укључујући и нову генерацију младих уметника који се формирају под окриљем Галерије СКЦ-а. Тако већ на петом Битефу 1971. године на изложби *Генерација 71* своје радове представљају: Марина Абрамовић, Гергел Урком, Раша Тодосијевић, Неша Париповић, Зоран Поповић, Слободан Миливојевић - Ера, Евгенија Демниевска и Марио Ђиковић. Исте године организују се изложбе визуелне поезије, ласерске графике, психоделичног америчког плаката, научне фантастике-фантастичне реалности по концепцији Желимира Кошчевића, изложба *Персона* по концепцији Акила Бонито Оливе (Achille Bonito Oliva) на којој су представљени радови између осталих и Марија Мерца (Mario Merz), Ђулиа Паолинија (Giulio Paolini), Микеланђела Пистолета а Јанис Кунелис и Мимо Ђермана (Mimmo Germana) реализују перформансе.¹⁷⁶ У оквиру програма гостују и италијански критичар Томазо Трини и француска критичарка Катрин Мије (Catherine Millet) која је те исте 1971. године била селектор секције концептуалне уметности на Бијеналу младих у Паризу. У

¹⁷⁵ Исто.

¹⁷⁶ Више о манифестацији Персона у тексту Јеше Денегрија *Персона* објављеном 1973 у часопису Израз број 8, поново објављено у J. Denegri, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, н.д., стр: 21- 22.

алманаху фестивала уз детаље ликовног програма објављен је текст француског историчара уметности Жана Клеја (Jean Clay) који жустро критикује систем уметности под окриљем капиталистичког друштва као механизам манипулације грађана али испољава и дозу идеализације постигнућа уметности израсле из студентских протеста шездесетосме:

„у постепеној трансформацији производног друштва у „потрошачко“, 'култура' све више и више постаје саставни дио сваког комерцијалног или политичког настојања да се дрогира јавност. Програмирана кретенизација маса путем масовних медија, све се више изводи уз помоћ батаљона уметника и интелектуалаца, који том програму дају ауреолу спиритуалности....То присвајање стваралаштва са циљем да се улепша 'обсцено' друштво, било је један од фактора, који су маја 1968. године у Паризу проузрочили 'биолошки', 'инстинктивни' револт, којег ништа више није могло зауставити. Те године, стваралаштво је изашло на улицу, и никада се више није вратило у музеје.“¹⁷⁷

Током VI Битефа гости ликовног програма су уметници Даниел Бурен и Ђузепе Киари (Giuseppe Chiari), а представљени су и радови великог броја уметника који су учествовали и на изложби *Documenta V* у Каселу чији је уметнички директор те године био Харалд Земан.¹⁷⁸ За ликовни програм VII Битефа Биљана Томић и Дуња Блажевић организовале су манифестацију *Информације 73* у оквиру које је представљен рад великог броја иностраних галерија и „све оне уметничке тенденције које траже нове начине уметничког рада, излагања и понашања у области визуелног и пластичког деловања, театра, музике, игре, филма, видео тепа...“.¹⁷⁹

Из овог кратког прегледа активности Галерије 212 и ликовног програма Битефа видимо да је Београд промптно реаговао на трансформације уметничких пракси било да се ради о новим тенденцијама у позоришту или на ликовној сцени. Број програма, профил садржаја али и избор аутора са међународне сцене који су тих година посетили град указују на климу дубоке повезаности актера нове сцене

¹⁷⁷ *Almanah Bitef 5*, Beograd, 1971, стр: 79.

¹⁷⁸ Од међународних уметника представљени су радови (концепти, фото документација) Џон Балдесарија (John Baldessari), Језефа Бојса, Данијела Бурена, Ђузепеа Кјарија, Криста, Јана Диббеа (Jan Dibbets), Ђина Де Доменициса (Gino De Dominicis), *Almanah Bitef 6*, Beograd, 1972, стр: 161.

¹⁷⁹ Из текста Биљане Томић у алманаху 7. Битефа из кога сазнајемо да су између осталих представљене и следеће галерије: Galerija L'Aticco из Рима, Modern Art Agency из Напуља, Wieslaw Borowski из Варшаве, Leo Castelli из Њујорка, Саус из Буенос Аиреса, Richard Demarco из Едимбурга, Fischer Conrad из Дизелдорфа, Fridrich из Минхена, House i ICA из Лондона, Ivon Lamber из Париза и Галерија станара (Париз и Загреб) а наводи се и велики број међународних и југословенских уметника, В.Томић „G212“, *Almanah Bitef 7*, Beograd 1973., стр: 13-14.

широм света али и на тесне сарадничке везе југословенских уметника и кустоса млађе генерације који су чак повремено заједнички и планирали и конципирали ликовни програм Битефа.¹⁸⁰ Програм ликовног Битефа је свакако представљао алтернативу доминантној програмској политици званичних институција ликовне уметности што је, вероватно, разлог који је организаторе програма навео да свој рад виде као ванинституционали. Тако Биљана Томић у тексту алманаха VII Битефа наводи:

*„како свако ангажовање на плану уметности и културе има друштвену и културну функцију, износим ангажовање на организацији ликовног битефа, као нефестивалске, немеркантилне и неофицијелне манифестације а у име једне нове културе, нове уметности и новог уметничког понашања, без обзира да ли у истом тренутку налази на прави одјек у јавности и код официјалне критике, има свој културни и друштвени смисао и оправданост у овом времену“.*¹⁸¹

Иако препознаје да је донекле повећаним финансијским средствима било могуће обезбедити и присуство појединих уметника и критичара са европске сцене Јеша Денегри се 1972. године у сличном тону осврће на организацију ликовног програма Битефа:

*„Треба свакако истаћи пример свих ових иницијатива које су покренуте и организоване без помоћи и мимо постојећих официјалних институција, но које, вођене са ентузијазмом и пожртвованошћу њихових актера, представљају данас, на београдској уметничкој сцени, ретка упоришта прогресивног културног деловања“.*¹⁸²

Па ипак, важно је нагласити да је позоришни фестивал Битеф био званични, официјелни фестивал града Београда, финансиран из градског буџета а да је Галерија 212 била основана од градског позоришта Атеље 212, иако авангардног програмског профила и даље званичне градске институције у чијем је простору и

¹⁸⁰ Тако се већ 1970. године као организатори ликовног програма IV Битефа наводе: Биљана Томић, Ирина Суботић, Јеша Денегри, Желимир Кошчевић, Марко Погачник и Миленко Матановић а као страни сарадници се наводе: Ђермано Ђелант, Томазо Трини и Акиле Бонито Олива, док у организацији V Битефа учествују: Биљана Томић, Ирина Суботић, Дуња Блажевић, Јеша Денегри, Жељко Кошчевић, Нена и Слободан Браца Димитријевић, Марко Погачник, Серђо Туркони (Sergio Turconi), Звонко Маковић и Томаж Шаламун док се као инострани сарадници наводе: Акиле Бонито Олива, Томазо Трини и Картин Мије (Catherine Millet), *Almanah 4 Bitef*, н.д., стр: 117 и *Almanah Bitef 5*, н.д., стр: 79.

¹⁸¹ *Almanah Bitef 7*, н.д., стр: 13.

¹⁸² J. Denegri, „Likovne priredbe u skopu BITEF-a“, први пут објављено у *Beogradska likovna hronika, Sinteza*, 23, Ljubljana, V 1972 а затим и у J. Denegri, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, н.д., стр: 20.

реализовала већину својих активности до оснивања Студентског културног центра. Са званичним отварањем Студентског културног центра, креирају се услови, у смислу доступне инфраструктуре и одређених продукцијских капацитета, за формирање београдске сцене авангардних стремљења у духу нових уметничких струјања већ представљених београдској публици кроз активности Галерије 212 и ликовни програм позоришног фестивала Битеф.

4.2. Априлски сусрети као место промишљања промена на међународној и југословенској сцени прве половине седамдесетих година 20. века

Студентски културни центар отворен је на Дан студената 04. априла 1971. године а од наредне године се студентски празник прославља манифестацијом *Априлски сусрети* која се програмским одређењем ка критичко истраживачким праксама супротставља до тада уобичајеним студенстким прославама „са жељом да заборави досадашње форме четвороаприлских свечарења, спектакл, „Урнебес“ и излете на Авали и да манифестацији везаној за четврти април да искључиво радни, истраживачки карактер“.¹⁸³

Под широко постављеним тематским оквиром проширених медија, Априлски сусрети постају платформа за теоријско промишљање позиције и улоге уметности у друштву али и за експеримент, продукцију и реализацију великог броја радова домаћих и међународних уметника јасно усмерених на превазилажење доминатних оквира уметничких форми у свим областима уметничког изражавања (ликовне уметности, филм, позориште, музика, балет и др.). Већ од првог сусрета постављена је програмска структура која укључује расписивање јавног југословенског конкурса за радове из области проширених медија, програм уметника и учесника по позиву, дискује, разговоре, пројекције и пратеће програме који се мењају из године у годину. Конкурс је представљао један од важних инструмената за усмеравање уметника ка освајању нових простора деловања.

¹⁸³ *Билтен I Априлски сусрет*, Студентски културни центар, Београд, 1972.

Поједини чланови жирија првог сусрета¹⁸⁴ текстовима у билтену дају иницијалну елборацију тематског оквира манифестације. Матко Мештровић наводи да је превазилажењем класичних уметничких медија као и отварањем неограниченог репертоара средстава уметничког деловања онемогућено успостављање класификације поступака што оправдава кровни термин проширених медија те указује на непредвидивост формулација уметничких порука:

*„која може бити у виду документа, шока, позива на учешће или игру, пројекта конструкције, сценског догађања, или било каквог више или мање сложеног и отвореног процеса који је у правилу усмјерен на цјелокупни сензорни или мисаони апарат гледаоца, проматрача, суиграча или суграђанина – позваног, изазваног или затеченог“.*¹⁸⁵

Јеша Денегри увиђа да промене у начинима естетске комуникације условљавају и промену у друштвеном статусу уметности која се окреће *„даљој демократизацији уметничког саобраћања условљеног пре свега слободним и равноправним индивидуалним изборима“.*¹⁸⁶ Божидар Зечевић, пак, истиче елемент игре као највиталнију карактеристику нових пракси, која не познаје спољна ограничења и без које се није могуће супротставити *„свету устаљених односа и непроменљивих кодова“.*¹⁸⁷

Од уметника чији су пројекти изабрани на конкурс првог сусрета налазе се и Нуша и Срећо Драган, Раша Тодосијевић, група Атентат, Горан Трбуљак, Славко Матковић а сусрет је обележило и гостовање француске уметнице Ђине Пана (Gina Pane) и италијанског уметника Лућана Ђакаре (Luciano Giaccari) који је организовао прво представљање видео радова међународних уметника у Београду.¹⁸⁸ Занимљива је и одлука жирија да се на сусретима прикаже документација свих пристиглих радова на конкурс али и позив студентима Академије ликовних уметности да изложе уметничке предлоге који нису

¹⁸⁴ Чланови жирија за конкурс Првог априлног сусрета су били: Матко Мештровић, Пол Пињон (Paul Rignon), Биљана Томић, Јеша Денегри, Пеђа Вранешевић, Божидар Зечевић и Бранка Предић, исто.

¹⁸⁵ М. Мештровић, исто.

¹⁸⁶ Ј. Денегри, исто.

¹⁸⁷ Б. Зечевић, исто.

¹⁸⁸ Ј. Denegri, „Prvi aprilski susret“, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, н.д., стр: 34.

реализовани а који би реализацијом на лицу места отворили могућност увида у процес настајања дела. Поред евидентне намере да се подстакну и подрже истраживачка и експериментална кретања уметника млађе генерације, први априлски сусрети отворили су важну дебату о природи нове уметности, обједињену термином проширених медија, која ће пун интензитет добити тек у наредним годинама. Тако већ у уводном тексту Билтена II априлског сусрета уредница ликовног програма СКЦ-а Дуња Блажевић, унутар интерпретације појма проширених медија, поставља дихотомију: уметност као циљ и уметност као средство, где прва подразумева померање формалних граница унутар саме уметности а друга кретање у правцу „*подруштвавања*“ уметности где проширени медији постају средство на том путу.¹⁸⁹ Последњег дана Других априлских сусрета организован је разговор на тему проширених медија са циљем да се испита културни и друштвени профил манифестације али и да се понуди теоријско појашњење њеног тематског оквира.¹⁹⁰ Уметник Владимир Радовановић у оквиру свог излагања, констатује да проширени медији нису никакав правац ни стил у уметности те сматра да би у појам проширених медија било нужно укључити и проширење става према уметничком и према медију. Јован Ћирилов наводи да су проблеми проширења медија постављени још од педестих година у експериментима Џон Кејџа (John Cage), Ен Халприн (Anna Halprin) и Алана Капрова (Allan Kaprow) који су названи хепенингом или микс медијом и да су већ тада постављена питања свих ових проширења ка „*неуметности*“. Надовезујући се на излагање Јована Ћирилова, Божидар Зечевић даје објашњење порекла термина те наводи да је организациони тим, припремајући Први априлски сусрет, инспирацију нашао у појму проширеног филма (*expanded cinema*) Џина Јангблада (Gene Youngblood) који по Зечевићу обухвата заједничко кретање мноштва медија ка новим облицима и могућој синтези. Зечевић додаје да појам означава и:

„почетак новог, колективног схватања уметности као опште нужности, у којој нестају границе између онога ко производи и оног који прима, у којој се неповратно губи свест прошлог доба о појединачним и посебним правима на уметничка добра. Отварање

¹⁸⁹ Д. Блажевић, *Билтен 01, II априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1973.

¹⁹⁰ Ауторизовани транскрипти излагања учесника овог разговора објављени су у *Билтену 09, II априлски сусрет*, н.д..

могућности да се у границама колективитета фиксирају и задовољавају потребе далеко ширих садржина и запремине“.¹⁹¹

Јеша Денегри наводи да је за савремену праксу, од формулације различитих медија, значајније заузимање одређених ставова који се могу исказати готово свим расположивим средствима те закључује да се више не може говорити о проширеним медијима већ једино о новим медијима или „једноставно о ставовима на темељу којих свако може да изабере и користи она средства која сматра адекватним свом изражајном циљу“.¹⁹² Оваква слобода избора, по Денегрију, превазилази класични појам уметности што наводи неке теоретичаре да говоре о пост уметничком периоду. Ипак, Денегри сматра да се не ради о симптомима кризе и „смрти“ уметности већ о позитивним трансформацијама које генеришу нове уметничке врсте и родове. У свом излагању Денегри се осврће и на програм Других априлских сусрета те као најзначајнији допринос издваја пуну партиципацију публике која је учешћем и сама дограђивала догађаје и стимулисала ауторе.

Као један од радикалнијих примера праксе укључивања публике током сусрета 1973. године издваја се акција *Представа* Горана Ђорђевића и Војислава Радуловића за које се у Билтену сусрета наводи да своје пројекте потписују термином *про-хуманизам*. Простор галерије био је подељен на два дела а публици су подељене две групе карата. Прво је у галерију ушла једна група посетилаца након чега је испред ове групе навучена завеса и пуштена тиха музика. Затим је у галерији на столицама насупрот прве групе (која остаје заклоњена завесом) распоређена друга група посетилаца, након чега је угашено светло. Завеса се размиче, поново се пали светло и посетиоци постају свесни да, распоређени у две групе, седе једни насупрот других и да су истовремено и публика и извођачи. По сведочењу у тексту билтена, сазнајемо да су реакције публике биле различите, од

¹⁹¹ Б. Зечевић, исто.

¹⁹² Ј. Денегри, исто.

негодовања до прихватања дате ситуације и успостављања комуникације међу публиком.¹⁹³

У оквиру програма Других априлских сусрета наступају и Екипа АЗ са интервенцијама у јавном простору, Брацо Димитријевић, Радомир Дамњановић Дамњан, Горан Трбуљак, Марина Абрамовић, Гергељ Урком, Слободан Ера Миливојевић, Илија Шошкић, Пол Пињон (Paul Pignon), Владимир Петек, People Show из Лондона, Луиђи Онтани (Luigi Ontani), ансамбл Пекарна и Глеј из Љубљане и многи други.

Слични експерименти настављају се и током Трећих априлских сусрета 1974. године, који по обиму прерастају предходна два издања, а остају посебно забележени у историји Студентског културног центра због посете Јозефа Бојса али и гостовања великог броја међународних теоретичара и уметника.¹⁹⁴ Читав програм добија фестивалски карактер, са многобројним догађајима и широком дијалогском платформом постављеном што унутар наменски дијазнираних тематских разговора што унутар појединачних догађаја реализованих током трајања сусрета. Основна проблемска окосница већине дебата али и приказаних радова постављена је унутар односа проширених медија и нових уметности те се јасно може препознати тежња да се направи одмак од чисто формалне карактеризације нових појава на уметничкој сцени у оквиру термина проширених медија ка промишљању трансформација уметничке продукције које нове појаве индукују. И за разлику од предходних дискусија на априлским сусретима где је у

¹⁹³ „Представа“, исто.

¹⁹⁴ Гости Трећих априлских сусрета су између осталих и италијански уметници Ламберто Калзолари (Lamberto Calzolari), Луиђи Онтани (Luigi Ontani), Франческо Клементе (Francesco Clemente) и теоретичари Акиле Бонито Олива (Achille Bonito Oliva), Ђанкарло Полити (Giancarlo Politi), Луђо Амелио (Lucio Amelio), затим критичари Барбара Рајс (Barbara Reis) и Џон Мекивн (John McEwen) из Лондона, Марлис Гритерих (Marlis Grütterich) из Келна, уметници Џил Етерли (Gill Eatherley) и Том Џонс (Tom Jones) из Лондона, Том Мариони (Tom Marioni) уметник и оснивач Музеја концептуалне уметности из Сан Франциска, уметник и аутор документарних филмова *Уметност у револуцији*, *Свастика*, *Двоглави орао* и др. Луц Бекер (Lutz Becker) али и велики број југословенских уметника и теоретичара међу којима и Гергељ Урком, Марина Абрамовић, Раша Годосијевић, Брацо Димитријевић, Славко Матковић, Радомир Дамњановић Дамњан, Илија Шошкић, Нуша и Сречо Драган, Нена Димитријевић, Ида Биард, Жељко Кошчевић, Маријан Сусовски, Давор Матичевић, Дуња Блажевић, Биљана Томић, Јеша Денегри. Списак свих учесника и програма у *Билтен III априлских сусрета*, СКЦ, Београд, 1974.

центар интересовања био постављен појам проширених медија, дискусија Трећих сусрета носи назив „Информације – проширени медиј или нове уметности“. Расправа великог броја учесника из земље и иностранства, по сведочењу Јеше Денегрија, обиловала је идејним конфронтацијама и дивергентним ставовима који су се кретали у тематском распону од комерцијализма у уметности, идеолошких претпоставки уметности до могућности и облика критичке праксе.¹⁹⁵ Велики број текстова и изјава учесника, објављених у билтенима сусрета, дају увид у основна проблемска питања природе нове уметности која су окупирала једнако и уметнике и теоретичаре. Тако историчарка уметности Јасна Тијардовић нову уметност повезује са животним искуством а као пример новог сензибилитета уметника наводи Јозефа Бојса:

*„Сматрам да су претпоставке за разумевање данашњег понашања уметника садржане у томе да га се осети, да се пристане на то да се може осетити као једно животно искуство а не само као уметност. Као што дело говори о уметнику, подједнако говори и његово понашање и опредељење према друштву, политици, уметности других култура уопште“.*¹⁹⁶

Сматрајући да је доминантна уметничка пракса делатност елите за елиту уметник Владимир Гудац за циљ нове уметности наводи широку доступност уметности као могућност креативног понашања свих и то не „демократизацијом уметности“ већ „култивизацијом живота“:

*„Најновија остварења на пољу умјетности шездесетих и седамдесетих година постепено увиђајући потпуну немогућност масовљавања класичне умјетности прекида са производњом таквих дјела у жељи да са плана посједовања умјетничког дјела пређе на план умјетничког живота. ДАКЛЕ НЕ ИМАТИ НЕГО БИТИ. Тако дакле дјело умјетности која се сад назива КОНЦЕПТУАЛНА прекорачује материјалну запреку масовљавања коју поседује класично умјетничко дјело јер будући да се појављује у облику порука, обавјести и констатација остварује се тек у мислима сваког појединца који добије почетну информацију. Сада се сваки појединац креативно односи према добивеној информацији и он је остваритељ дјела самога, а то се дјело уопће не остварује у материјалном облику“.*¹⁹⁷

¹⁹⁵ J. Denegri, „Treći aprilski susret“, *Umetnost* 39, Београд 07.09. 1974 поново објављено у: J. Denegri, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, н.д., стр: 62-69.

¹⁹⁶ J. Тијардовић, „Нова у модерној“, *Билтен 02 III априлски сусрет*, СКЦ Београд, 1974.

¹⁹⁷ В. Гудац, „План концептуалног ангажмана у умјетности данас“, *Билтен 03 III априлски сусрет*, н.д..

Насупрот естетици лепог уметник Миленко Пајић поставља егзистенцијалну естетику те даје елаборацију улоге проширених медија у дефинисању егзистенцијалне естетике:

„Проширени медији покрећу дискусију о раскринкавању надахнућа у лажном миту. Проширени медији испитују општу људску свест, њену појединачну и укупну снагу, а истовремено траже јој израз. Проширени медији постављају питање: Ослобођење уметности или ослобођење од уметности? Естетски доживљај или доживљај /уопште/ - уместо уметничко дело? Разграђивање троугла: уметник – дело – посматрач. Проширени медији омогућују повратак естетског чина раду и омогућују проширење изражавања свести о лепом у такозвани егзистенцијални или „голи“ рад.“¹⁹⁸

Несумњиво је присуство Јозефа Бојса и његов наступ у форми предавања и дискусије, оставио велики утисак на присутне и може се рећи донекле и усмерио расправе о новој уметности ка сфери креативног обликовања друштвене стварности и директне интервенције унутар свакодневног живота. Једнако су и многобројни наступи, акције, перформанси и догађаји југословенских уметника били опредељени ка разградњи постојећих норми уметничког мејнстрима кроз разарање ауре уметничког генија, деконструкцију појма уметничког дела и ангажман публике. Један од радова изабраних на конкурс *„Кошарка у галерији“* Миленка Пајића и Зорана Даниловића, подразумевао је постављање коша у галерији, дељење лопте посетиоцима и играње кошарке, као метод истраживања могућих трансформација галеријског простора. Идеју о *Проширеној галерији* развијају Горан Ђорђевић и Славко Матковић који током сусрета одлучују да отворе галерије у својим собома те постављају оквир за рад *Проширене галерије* који би требало даље да се развија тако што би сви заинтересовани оставили своје адресе у Студенском културном центру те би се мрежа собних галерија ширила а сви чланови би заједнички организовали *„перманентну, неконвенционалну изложбу истовремено у разним градовима и селима широм света“*.¹⁹⁹ Током сусрета Славко Матковић реализује рад *Обележавање површина* у коме узима учешће велики број колега уметника али и публика. Радомир Дамњановић Дамњан спроводи акцију *Бесплатно уметничко дело* у оквиру које публици дели

¹⁹⁸ М. Пајић, „Моје схватање проширених медија: (проистекло из есеја „Проширени медији и проширена лепота)“, *Билтен 07 III априлски сусрет*, н.д..

¹⁹⁹ *Билтен 04 III априлски сусрет*, н.д..

своје радове на канцеларијским формуларима, који пак проблематизују питање ауторства и уметничког рада. Гергел Урком изводи деструкцију једне столице као случајног уметничког дела а Илија Шошкић опшива листове фикуса. Раша Тодосијевић изводи перформанс *Пијење воде* а Марина Абрамовић перформанс у пламеној петокраци под називом *Ритам 5*, где у оба рада тело уметника постаје основни инструмент акције и објекат уметничке интервенције. Браца Димитијевић реализује фиктивни „пријем“ у оквиру серијала *Случајни пролазник* а Ида Биард и Горан Трбуљак реализују интервју који Трбуљак присваја као сопствени уметнички рад:

*На плажи отока Унија,
предложила сам Горану
Трбуљаку интервју. Горан
Трбуљак је рекао да ће
дати интервју стим да
га потпише као свој рад.*

*Ида Биард: Зашто потписујеш
интервју као свој рад?
Горан Трбуљак: Зато што интервју уметника има друштвену културну
Функцију, функцију коју има изложба
или његов рад сам по себи.*

*Овај интервју може бити препознат
као мој рад и по томе што
је моја свијест о њему таква.²⁰⁰*

За Треће априлске сусрете значајно је и гостовање аутора неколицине документарних филмова Луца Бекера (Lutz Becker) који је том приликом београдској публици представио краткометражне филмове *Маљевичев супрематизам* и *Уметност у Револуцији*, отварајући увид у друштвени значај авангарде у Русији непосредно након Октобарске револуције.

Четврти априлски сусрети у оквиру дискусионог дела отварају тему положаја жена у уметности док у програмском сегменту и реализованим радовима задржавају основно усмерење ка истраживању могућности и импликација уметничке праксе у оквиру проширених медија. Владан Радовановић реализује

²⁰⁰ И. Биард, „Интервју – Горан Трбуљак и Ида Биард“, *Билтен 05 III априлски сусрет*, н.д..

рад „Глас из звучника-тајп арт број 1“ који испитује сам медиј звука и то путем регистрације гласа у једном тренутку и његове накнадне репродукције, истражујући перцепцију публике о времену и појму садашњости: „Сад снимам. Сад слушате. Сад није ни једно од та два „сад““. ²⁰¹ Перцепцијом и меморијом али и интервенцијом у институционални механизам дефинисања вредности бави се Раша Тодосијевић у перформансу „Уметност и меморија“ у оквиру кога је више сати, са марамом преко уста, попут маскираног бандита, изговарао имена уметника из историје уметности којих се сећа:

„Оригинал рада Уметност и меморија постоји само у свести и меморији људи који су били присутни током његове реализације...За мене лично постоји само она историја уметности која је забележена у мојој меморији“. ²⁰²

У Билтену сусрета објављен је и Тодосијевићев текст „За уметност-против уметности (Ко је данас против уметности?)“ који у форми дугачке листе различитих уметничких праваца, стилова и професија директно или идиректно везаних за уметнички живот, оштро критикује систем уметности. Билтен објављује и опис серије радова Марине Абрамовић под називом *Ритам* (*Ритам 10, Ритам 5, Ритам 4, Ритам 2 и Ритам 0*) заједно са изјавом уметнице која свој рад дефинише као процес:

„Ова акција траје док траје, а после тога остаје документација, фото филм, слајд, тако да она нема значење уметничког дела које би се могло изложити у галерији“. ²⁰³

Ова изјава из 1975. године је посебно значајна за разумевање оновременог односа уметника према свом раду и његовој дистрибуцији а који ће се у многеме изменити каснијом апропријацијом читаве авангардне праксе од стране институција и тржишта. Критику институционалног система изводи и Илија Шошкић у свом раду „Коегзистенција“ у оквиру кога је у Галерију СКЦ-а донео змију из Зоолошког врта:

²⁰¹ Билтен 02 IV априлског сусрета, СКЦ, Београд, 1975.

²⁰² Цитат Раше Тодосијевића преузет из: D. Sretenović „Umetnost kao društvena praksa“, *Hvala Raši Todosijeviću*, н.д., стр: 33.

²⁰³ М. Абрамовић, поводом своје изложбе у Салону Музеја савремене уметности, *Билтен 06 IV априлског сусрета*, н.д..

„Нападам уметничке институције – галерије- јер су превазиђене. Галерије схватам само привремено, као полемику. У једној галерији уметник може да ради било шта. Вечерас доносим змију – једну интелектуалну и агресивну змију – и стварам једну патетично агресивну ситуацију коју ни једна галерија не може да експлоатише. Публика неће бити присутна – није то ни важно – али ће сва збивања пратити преко монитора. Ту и сама галерија представља „уметничко дело“.²⁰⁴

Радови, акције и перформанси који се реализују у оквиру сусрета све више се окрећу критици система уметности успостављајући нове параметре уметничке продукције који нужно теже трансформацији пратећег институционалног и друштвеног оквира. Овакав одмак од истраживања границе уметничких медија ка испитивању улоге уметности у друштву постављен је као централна тема Петих априлских сусрета. Расправе се критички осврћу на развој нових уметности и на њену неадекватну апропријацију тражећи у марксизму могући теоријски оквир за нове односе које авангардне уметничке праксе теже да успоставе:

„...сматрали смо да би управо марксизму, као најреволуционарнијој мисли нашег времена, требало понудити да се још једном искуша на чињеницама савремене уметничке праксе и испита становиште које нуди као појмовну артикулацију тих истих чињеница“.²⁰⁵

У локалном контексту, на дебатама сусрета, југословенски модел самоуправљања послужио је као оквир за промишљање односа уметности и друштва, што је додатно било инспирисано изложбом *Октобар 75* коју је кустоски поставила Дуња Блажевић у Галерији СКЦ-а, октобра 1975. године. Свесни изазова да се комодификацијом и институционализацијом нове уметности она може лако превести у уметнички стил, не производећи жељену промену у систему већ неутрализујући свој трансформативни потенцијал, актери локалне сцене обнављају интерес за револуционарни карактер уметности. Тако се у непотписаном тексту билтена под називом *„Да ли је судбина нове уметности изам“* наводи да је самоуправна уметност:

„...уметност као производња смисла, а не пука каналисана вештина и умешност у културној матрици...“ као и да се *„уметност може препородити и превладати само ако се из себе саме (из самопосматрања и самоогледања где је друштвена фикција друштвености) постави као активни, стваралачки конституент*

²⁰⁴ Поводом акције „Коегзистенција“ аутор Илија Шокић говори за Билтен Априлских сусрета, *Билтен 03 IV априлског сусрета*, н.д..

²⁰⁵ М. Божиновић, „Разговор о уметности нашег времена и марксизму“, *Билтен 01 V априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1976.

*Тоталитета.....Самоуправна уметност је, дакле, она уметност која огледно поставља будућност, која већ чини, у прибављању, будућност. И игра, показује, приказује, поучава, живи управо то.*²⁰⁶

Билтен доноси и критику постојећег система уметности у Београду и Југославији од стране уметника Зорана Поповића који се осврће на процес етатизације и бирократизације земље и успостављање одређеног вида државног капитализма који стоји насупрот радничким интересима. Постојећи уметнички систем и мрежу институција и привилегованих државних уметника и професора види као основну брану развоју критичке уметности, која својом дубоком анализом друштва, по Поповићу, може квалитативно мењати праксу, идеје и човека. И управо овакву аномалију система види као одступање од прокламоване идеологије социјалистичког самоуправљања и манипулисање стварним револуционарним потенцијалом уметности. Са освртом на уметнике париске школе, као доминирајућу струју на Уметничким академијама, Поповић даје анализу идеолошког обрта унутар културних политика земље:

„...показало се да нису имали високи степен револуционарне свести, односно то, да револуцију нису узели као промену свих подручја активности свих димензија људског бића, они су то узели као измену у форми која ће суштину оставити нетакнуту...Револуционарна промена у нашој уметности, како се то најчешће афирмише (а ту се мисли промена соцреалистичког концепта у интимистички), само је замена једног уметничког контекста другим – (ретардираним), у оквиру изграђеног, наслеђеног, етатистичко-бирократског апарата централистичког социјализма и нових технократско-бирократских слојева који су довели економске и политичке моћи.....Интимизму, између осталог погодује малограђански (потрошачки) менталитет на коме заснива своју егзистенцију као и либерализам, који предпоставља некакве „универзалне вредности“: прихватајући, у ствари, критеријуме грађанског потрошачког друштва. И херојска уметност и интимизам идентични су јер се њихово изходиште и њихов циљ, у бити заснива на универзалним уметничким вредностима недијалектичког идеализма, и у складу са тим, наслеђених појмова као што су: генијалност, ремек дело, вечна вредност, тајна и сл.“²⁰⁷

Пети априлски сусрети дефинитивно доносе радикализацију критичке уметничке позиције са детаљнијом елаборацијом оних елемената нове праксе који теже реализацији револуционарног потенцијала уметности. И док критика у међународном контексту осуђује процес институционалне асимилације и

²⁰⁶ „Да ли је судбина нове уметности изам“, *Билтен 02 V априлски сусрет*, н.д..

²⁰⁷ З. Поповић, „Критика механизма уметности у Београду/Југославији“, *Билтен 03 V априлски сусрет*, н.д..

неутрализације авангардних пракси и концептуалне уметности путем истицања формалних аспеката измењеног појма уметничког дела, у локалном контексту критика је усмерена и на непропустивост уметничке бирократије, догматизам послератног југословенског модернизма и на аномалије унутар идеологије самоуправљања. Интерес уметника и историчара уметности окупљених око Студентског културног центра за истраживање могућности трансформације постојећих система кроз модел социјалистичког самоуправљања усмерио је и дискусију Шестих априлских унутар теме „Електронски медији у друштвеним променама“. Третирајући питање електронских медија као отвореног канала који треба да омогући право радним људима да информишу и буду информисани, расправљало се о природи електронских медија, новим функцијама електронских медија, о механизму дистрибуције информација као једносмерном и двосмерном процесу, контакт програмима, комуникаторима и појмовима као што су масовна комуникација, канал, медиј, порука, и др.²⁰⁸ Шести априлски сусрети су и последњи организовани сусрети²⁰⁹ што указује да се већ 1977. године исцрпљује капацитет и организатора али и институције да се плански, структурирано и проактивно бави континуираним промишљањем и успостављањем теоријске и практичне базе нових уметничких стремљења. И поред отворено исказаних критичких ставова према доминантном систему, за разлику од Новог Сада, у историографији нису забележени значајнији спољни притисци који би директно довели до гашења манифестације. Ипак, ова чињеница не умањује значај сусрета који представљају јединствен феномен у историји уметности Београда. Као институционална манифестација Априлски сусрети су својим форматом, програмским целинама обједињеним истим тематским оквиром и фокусом истраживања, конкурсом, садржајем, динамиком, бројем и избором југословенских и међународних учесника, остварили модел про-активне, динамичне и отворене платформе схваћене као експериментални радни полигон који доказује и могућност институционалне иновације у односу на званичне репрезентацијске

²⁰⁸ *Билтен 06 VI априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1977.

²⁰⁹ Априлски сусрети као званична годишња манифестација Студентског културног центра биће накнадно поново успостављени али са потпуно измењеним програмским и тематским оквиром.

институционалне моделе. Овако форматирани сусрети омогућили су еволуцију идеја и пракси у контексту развоја локалне сцене, од полазних претпоставки о проширењу медијског репертоара изражајних средстава ка анализи позиције уметника и публике, односа уметности и друштва, трансформација у природи уметничке продукције а самим тим и природе рада уметника.

4.3 Трансформативне кустоске праксе Галерије Студентског културног центра

Већ из анализе Априлских сусрета види се да је уредничка политика ликовног програма СКЦ-а била окренута иновативним програмским форматима који би креирали услове за развој нових уметничких пракси на локалној сцени. У том смислу посебно је значајан рад историчара уметности који су водили програм Галерије Студентског културног центра или су били активни сарадници галерије у оквиру програмских редакција и савета. Уредница галерије у периоду од 1971. до 1975. године била је Дуња Блажевић, након чега она постаје директорка центра а на њено место долази дугогодишња сарадница, Биљана Томић. У различитим капацитетима, током седамдесетих година, у програмима галерије активно учествују и Јеша Денегри, Бојана Пејић, Јасна Тијардовић, Славко Тимотијевић, Никола Визнер, Драгица Вукадиновић али и један број уметника који ће своје прве искораке ка новим облицима уметничке продукције реализовати управо унутар центра, међу којима су и Раша Тодосијевић, Марина Абрамовић, Неша Париповић, Зоран Тодоровић, Слободан „Ера“ Миливојевић, Гергељ Урком и Горан Ђорђевић. Галерија је за нову генерацију кустоса и уметника постала место окупљања, континуираног рада, састанака, разговора, дискусија и отворено место преиспитивања могућности нових излагачких и продукционих политика које би направиле одмак од профила репрезентативних излагачких институција у Југославији и утврђених хијерархијских односа у доношењу програмских одлука институције. Потреба за проактивним деловањем у трансформацији услова рада уметника и уметничких институција, а у складу са новим захтевом за демократизацијом уметности, дефинисала је и неколико изузетно значајних кустоских формата који су омогућили искорак ка новим уметничким праксама

унутар локалне сцене оптерећене традиционалним академским образовањем на уметничким академијама.

Прва изложба, која маркира прекретницу у уметничком опредељењу једног броја уметника млађе генерације и демонстрира кустоску свест о потреби интервенције унутар постојећих излагачких пракси, јесте изложба *Дрангуларијум* организована јуна 1971. године. Изложба је проистекла из редовних галеријских *сусрета средом* на којима се расправљало о статусу уметника, односу према уметничким академијама, сарадњи уметника и историчара уметности, новој методологији критике као и о односу савремене уметности према друштвеним, политичким и научним променама.²¹⁰ Тако су у дефинисању концепције изложбе учествовали актери разговора те она нема једног назначеног кустоса већ се у каталогу појављују текстови већег броја историчара уметности: Биљане Томић, Бојане Пејић и Јеше Денгрија а у самој припреми учествује и Дуња Блажевић.²¹¹ Према сведочењу једног од иницијатора изложбе Јеше Денгрија, *Дрангуларијум* је настао по узору на изложбу из 1970. године *Amore mio* кустоса Акиле Бонито Оливе (Achille Bonito Oliva) у оквиру које је Олива позвао уметнике да уместо излагања постојећих радова прикажу нешто што их везује за појам љубави.²¹² По сличној методологији, за изложбу *Дрангуларијум* уметници су позвани да изложе предмете из свакодневног живота који дефинишу њихов лични свет, преусмеравајући фокус са уметничких дела као објеката утврђених естетских вредности ка пољу живота и уметничких мотивација:

*„...уместо истицања привилегованог положаја уметничког дела у вештачки изграђеној скали уметничких вредности, долази до директног избијања уметничких мотивација из темеља пролазних али уједно и интензивних тренутака слободног људског понашања“.*²¹³

²¹⁰ Више о радним сусретима средом, учесницима и темам разговора у каталогу изложбе, Б. Томић, „Сусрети средом“, *Дрангуларијум* (каталог), СКЦ, Београд, 1971.

²¹¹ Разговор са Дуњом Блажевић доступан на <https://vimeo.com/149264527>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

²¹² Разговор са Јешом Денгријем доступан на <https://vimeo.com/151492370>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

²¹³ Ј. Денгри, текст у каталогу, *Дрангуларијум*, н.д..

На изложби учествује већи број активних уметника од којих ће за неке *Дрангуларијум* представљати само краткотрајни излет у експеримент док ће групи уметника директно везаној за рад Галерије СКЦ-а (Марина Абрамовић, Неша Париповић, Зоран Поповић, Слободан „Ера“ Миливојевић, Раша Тодосијевић, Гергељ Урком) обележити дефинитиван заокрет ка истраживању новог поимања уметности и уметничког рада.²¹⁴ У каталогу изложбе објављене су и изјаве сваког од учесника које додатно образлажу појединачне уметничке позиције при избору представљених предмета. Тако Ера Миливојевић излаже дезене уз коментар „*Моји дезени су људи*“, Бора Иљовски излаже своје изношене чизме, Неша Париповић жичану контуру паралолипеда и гвоздени носач пепељаре уз коментар „*индустријализација + електрификација = комунизам*“, Радомир Дамњановић-Дамњан излаже писмо у коме образлаже да је његов прилог изложби појам *стваралаштво* у најширем смислу, Гергељ Урком излаже зелено ћебе за које каже да не значи ништа мимо његове воље за разлику од других предмета који издвојени добијају значење независно од његове воље, Марина Абрамовић уз коментар „*да ли оно што заиста видимо јесте оно што видимо, или је оно што замислимо оно што видимо*“ излаже три различите форме које назива облацима и наочаре, Душан Оташевић излаже заставу Савеза комуниста Југославије уз напомену да је првобитни назив изложбе био *Оно што највише волим* те да је касније промењен у *Дрангуларијум*, Евгенија Демниевски излаже врата од свог тавана са коментаром да је врата наводе да размишља о простору, Зоран Поповић излаже радио, шах и албум са фотографијама где у уводној реченици пратеће изјаве наводи „*за потребну концентрацију духа, за потребну еуфорију*“ а Раша Тодосијевић излаже плаву наткасну са флашом, столицу за малецког Калдера и своју супругу Маринелу Кожељ уз напомену да је желео да забележи однос ствари које га окружују али не као фотографију нити мртву музејску поставку те да Маринела због своје изузетне природе није у могућности да перманентно

²¹⁴ Присећајући се изложбе Раша Тодосијевић наводи: „...то је тада била прекретница, и ми смо рекли, ми момци и девојке, ми ћемо да правимо нову уметност. Ми смо били свесни, иако смо били клинци да ми стварамо једну нову уметност и да нема повратка на онај свет који је иза нас и то се стварно догодило“, разговор са Рашом Тодосијевићем доступан на <https://vimeo.com/152683063>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

окупира планирани простор. На изложби учествују још и Милија Нешић, Стеван Кнежевић, Радомир Рељић, Јосиф Алебић, Стојан Ковачевић-Гранде, Бојан Бем и Халил Тиквеша.²¹⁵

Иако, посматрано из данашње перспективе и искуства, неки од избора уметника могу изгледати наивно, сама концепција изложбе храбро иступа насупрот утврђеним излагачким политикама директно отварајући питања критеријума уметничких вредности. По речима Бојане Пејић:

*„ДРАНГУЛАРИЈУМ је покушај да се унесе немир у статичну атмосферу београдског галеријског живота. У мору стандардних изложби ово је рукавица бачена у лице граду навикнутом на монотоне презентације чешиће познатих и афирмисаних, него нових лица. Ово није стереотипно показивање ликовног материјала. Ово уопште и није презентација ликовног карактера уз обавезну примесу естетског. ДРАНГУЛАРИЈУМ не жели да пружи лепо, карактеристично или допадљиво. ДРАНГУЛАРИЈУМ не мази поглед и не разнежује, он је шок, он врећа, он је провокација а истовремено само досетка и добронамерна игра“.*²¹⁶

Програмска редакција галерије позиционирала се и као место производње континуиране критике доминантног система уметности кроз серију изложби под називом *Октобар* организованих као алтернативни догађај годишњој градској манифестацији Октобарски салон која је неговала традицију југословенског ликовног модернизма. Виделимо смо да је већ у оквиру ликовног програма Битеф фестивала Галерија 212 покренула тему арбитражног избора уметника на званичним салонима и игнорисања нових уметничких појава у Југославије те изложбе *Октобар* даље развијају овај полемички дискурс. Уједно оне постају и место унутрашње полемике између самих актера инвестираних у рад галерије где се дефинишу неке од заједничких преокупација али и тачке размимоилажења како уметника тако и историчара уметности и њихових основних мотивација и усмерења унутар широко схваћеног поља нове уметничке праксе. Каталог изложбе *Октобар 72* представља неку врсту резимеа једногодишње активности уметника који су у предходном периоду деловали под окриљем Галерије СКЦ-а (Амбрамовић, Миливојевић, Париповић, Урком, Поповић, Тодосијевић) док

²¹⁵ Репродукције радова свих уметника са целовитим пратећим изјавама објављене су у каталогу изложбе, *Дрангуларијум*, н.д..

²¹⁶ Бојана Пејић, текст у каталогу изложбе, исто.

текстови историчара уметности Биљане Томић, Дуње Блажевић, Јасне Тијардовић и Николе Визнера дају увид у основна питања о природи уметности која су окупирали једнако и уметнике и критику. Међу собом веома разнородни уметнички експерименти могу се дефинисати као рана истраживања могућности изражавања изван предметности традиционално схваћеног уметничког објекта као процесно усмереном уметничком поступку, те испитивању потенцијала сопственог тела и става као уметничког материјала или истраживању медија као што су звук, ксерокс, филм, штампа или магнетофонска трака. Као један од излагача на изложби учествује и Дуња Блажевић, што сазнајемо из изјаве објављене у каталогу независно од њеног уводног текста. Блажевић је изложила текст историчара уметности Матка Мештровића поводом изложбе Радомира Рељића из 1963. године у коме се критикује изоловање уметности од свесне друштвене акције те њена бирократска пацификација која је чини „безопасном“ и „друштвено неефикасном“. Као илустрацију основног тона Мештровићевог текста преносим један цитат:

*„Остављајући јој неки апстрактни, привилегирани статус подручја у коме се рјешавају нека опћа и вјечна питања а не и сама животна питања, ми смо уметност свели на неутралног пратиоца посве секундарног значења, а нашу бригу о њој и партиципацију у њој спустили до равине бирократског дистрибуирања не ни баш тако малих средстава и на еквилибрање између захтјева наше сујете да је култивирамо као друштвени декор и немогућности да преузмемо на себе дио њених истинских брига“.*²¹⁷

У изјави Блажевић елаборира своју мотивацију за овакав акт али указује и да је поводом текста дошло до неслагања међу учесницима изложбе:

*„Разлог излагања овог текста је, не само његова актуелност, нарочито данас када интензивне друштвене промене намећу директно суочавање са отвореним питањима у нашој култури (посебно ликовној) већ указивање на врло прецизно формулисани ставови, и уочене битне проблеме и анахронизме у овој области рада у нашем друштву, који ни данас нису превазиђени, а поред чега је наша културна политика и главнина наше културне јавности пролазила и пролази или индиферентно или негативски. Већина излагача схватила је текст као нешто ван контекста изложбе и времена, нешто што у суштини ремети мисаону и идејну целовитост изложбе. Поштујући вољу већине у каталогу се не објављује мој прилог“.*²¹⁸

²¹⁷ М. Мештровић, *Radimir Reljić* (каталог), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1963.

²¹⁸ Д. Блажевић, изјава, каталог изложбе *Октобар 72*, СКЦ, Београд, 1972.

Овакву ситуацију могуће је читати као симптом постојања раличитих виђења улоге нове уметности унутар неформалног колектива галерије²¹⁹ где се издваја активистички оријентисана кустоска пракса Дуње Блажевић усмерена ка испитивању друштвеног и политичког потенцијала уметничке продукције и њеног капацитета у преобликовању постојећих друштвених односа. Можемо рећи да су, не насупрот већ паралелно, постојале и преокупације усмерене на анализу језика и природе уметности унутар измењених формалних оквира које дефинишу појам уметничког дела и позицију уметника. Па ипак, као што смо видели и из различитих дискусија вођених током Априлских сусрета, ове позиције су биле у динамичном односу продуктивне сарадње са заједничком претпоставком брисања границе уметности и живота и обостраним прихватањем егзистенцијалне природе нове уметничке продукције. Историчарка уметности Јелена Весић ове две позиције, као компатибилне, дефинише унутар два принципа: принципа „*правити политичку уметност*“ који подразумева интервенцију у пољу институција, политике и државне идеологије, и принципа „*правити уметност политички*“ који подразумева бављење језиком и формом као и рефлексију продукционих, интерпретативних и других околности производње и рецепције уметности.²²⁰

Каталог сведочи и о важном аспекту функционисања галерије у оквиру кога се практиковао принцип демократског и хоризонталног одлучивања свих актера укључених у процес. Никола Визнер у тексту каталога истиче управо брисање граница на релацији уметник-дело-критика-публика где се:

*„критика не поставља изван дела, патронски или антагонистички...тима што мисли дело она и сама постаје део креативног акта....Интеракцијом поменутих фактора на менталном плану, остварује се однос јединства, пуна стваралачка друштвеност“.*²²¹

²¹⁹ Под неформалним колективом подразумевам све уметнике и историчаре уметности који су активно партиципирани у формулисању и реализацији програма галерије без обзира на званични статус појединаца унутар институције.

²²⁰ J. Vesić, „SKC kao mesto performativne (samo)produkcije, Oktobar 75-institucija, samoorganizacija, govor u prvom licu, kolektivizacija“, *Život umjetnosti br. 91*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012, str 30-53, dostupno na https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_91-2012_030-053_Vesic.pdf, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

²²¹ Н. Визнер, текст у каталогу изложбе, *Октобар 72*, н.д..

И заиста се овакав стваралачки принцип сарадње уметника и критике практиковао унутар редакција Галерије СКЦ-а. Било да се позиција критике у оваквом радном амбијенту дефинише принципима на које указује Јелена Весић или да се одређује терминика као што су *критика на делу* или *постпедагогија*, како су рад Биљане Томић дефинисали Мишко Шуваковић и Јеша Денгри²²², или да се користи термин *примењене критике* како је свој рад дефинисала сама Дуња Блажевић²²³, ради се о проактивном деловању у актуелном тренутку које производи идејне и оперативне услове за развој сцене при чему се интервенише и у постојеће институционалне формате традиционалне производње, комуникације и дистрибуције уметничког рада.

До пуне артикулације проактивног деловања Дуње Блажевић долази са изложбом *Октобар 75* у оквиру које Блажевић, инспирисана искуством руске авангарде и њене улоге у друштвеним променама током и након револуције, позива већи број сарадника (уметника и историчара уметности) да приложе своје виђење позиције и улоге уметности у односу на југословенски самоуправни систем са идејом да се отвори дебата о односу нове уметности и самоуправног друштва. У публикацији, штампаној у форми шапирографисаних скрипти, која је била и једини изложени артефакт (у већем броју примерака) објављени су текстови Дуње Блажевић, Раше Тодосијевића, Јасне Тијардовић, Јеше Денегрија, Горана Ђорђевића, Зорана Поповића, Драгице Вукадиновић, Славка Тимотијевића, Бојане Пејић и Владимира Гудца. Основни тон читаве публикације усмерен је на критику постојећег система уметности било да се ради о западном тржишно усмереном моделу који се своди на логику власничких односа или да је фокус модел бирократског социјализма који се види као онај у коме идеологија инструментализује уметност у оквиру „*стратегије контроле над свим материјалним и духовним потенцијалима друштва*“.²²⁴ Као један од основних

²²² М. Šuvaković, „Туроезија, permanentna umetnost, akritička kritika i paralelne realnosti, kritičar na delu i postpedagogija Biljana Tomić“, *Asimetrični drugi*, н.д., стр: 49-61; Ј. Denegri, „Критика на делу Биљане Томић“, *Srpska umetnost 1950-2000. Sedamdesete*, Orion art, Beograd, 2013, стр: 109-115.

²²³ Разговор са Дуњом Блажевић доступан на <https://vimeo.com/149264527>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

²²⁴ Ј. Денегри, „Језик уметности и систем уметности“, публикација *Октобар 75*, СКЦ, 1975.

механизма репродукције система и бране за ширу демократизацију наводи се монопол владајућих структура над пољем образовања и информисања који спречава афирмацију јавности и могућност ширег продора идеја нове уметности у друштво. Размишљања о институционалним трансформацијама које би адекватно одговориле на нове принципе уметничке продукције крећу се од предлога да се за уметност обезбеди статус који има наука, чиме би се могла обезбедити стална радна места за уметнике који промишљају нове принципе уметности и њихова егзистенцијална независност од меркантилних односа ограничених на већ прихваћене традиционалне уметничке вредности (Тимотијевић), до истицања потребе за децентрализацијом друштва која би онемогућила контролу над радом и резултатима рада *одозго* те омогућила принцип непосредног одлучивања као пут ка отварању простора индивидуалне и колективне слободе (Ђорђевић). Тодосијевић сматра да је улога уметности у друштву недељива од њене властите праксе те да је револуција језика уметности (дијалектички механизам самокритике и самоанализе) предуслов за разарање утврђених и фиксних вредности. Управо систем „универзалних“ уметничких вредности Зоран Поповић види као базу егзистенције уметничке бирократије која манипулацијом ових вредности континуирано репродукује сопствени статус. Пејић наводи неопходност еманципације уметности од *декоративног ауторитета* ка *друштвено одговорном чину*.²²⁵

Акција-изложба *Октобар 75* представља кулминацију конфронтације круга око галерије СКЦ-а са уметничким естаблишментом у оквиру које је јасно артикулисана контра позиција доминантном систему уметности.²²⁶ Самим форматом акција је демонстрирала и алтернативни модел изложбе где се репрезентацијски карактер комуникације дела са публиком потпуно превазилази како би се креирао простор полемике и дебате око питања која су се налазила у темељу промена индукованих новим уметничким праксама.

²²⁵ Текстови свих аутора у публикацији *Октобар 75*, н.д..

²²⁶ О изложби *Октобар 75* као контра-изложби која представља критику југословенске социјалистичке државе с левих, марксистичких позиција у J. Vesić, н.д..

Наведени примери кустоских интервенција сведоче да су промене у карактеру уметничког рада, структури уметничког дела, позицији и улози уметника и уметности у друштву једнако биле генерисане унутар уметничке и кустоске праксе. Историчари уметности су као активни савременици и учесници у процесу трансформације уметничке продукције мењали систем, оквир комуникације, формате изложби и програмску структуру институције на коју су имали утицај. Иако су ове промене представљале више инцидент унутар институционалних политика него широко прихваћену стратегију трансформације система уметности, оне јасно указују да авангардни пројекат нових уметности подразумева синергију уметника и критичара у процесу промишљања свих аспеката које један тако свеобухватни подухват промена подразумева.

4.4 Примери конфронтацијских пракси у уметничкој продукцији круга уметника окупљених око СКЦ-а седамдесетих година 20. века

Пракса дематеријализације уметничког објекта и антирепрезентацијски принцип производње уметности у случају београдских уметника чији се рад везује за активност галерије СКЦ-а се може читати као директна манифестација отпора према традиционалном образовању стеченом на Академији ликовних уметности. Овакав отпор водио је еманципацији личности уметника од уметничког дела као посредника комуникације уметничке идеје али и од отуђења уметничког рада унутар механизма репрезентације, дистрибуције и валоризације уметничког дела од стране система уметности, те се уметници окрећу тактици директног испољавања. С једне стране ова тактика поставља у центар догађаја саму личност уметника што наводи Јешу Денегрија да нову праксу дефинише као „*уметнички говор у првом лицу*“.²²⁷ С друге стране, у контексту демократизације поља уметности, тактика директног испољавања, без посредства објекта као производа који сведочи уметничку идеју и вештину, усмерена је и на успостављање директне комуникације, на креирање ситуације заједничког искуства уметника и

²²⁷ J. Denegri, „Umetnik u prvom licu“, *Umetnost* 44, Beograd, oktobar-decembar 1975; J. Denegri, „Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi sedamdesetih godina“ katalog izložbe *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980*, н.д., стр 7-13.

публике, али и на демистификацију процеса уметничког рада чиме се разбија вертикална хијерархија и позиција уметника – проповедника. У том смислу, уметник изводи трансформацију основне структуре конзервативног система уметности који функционише у оквиру задатих и утврђених позиција моћи (уметник - уметничко дело – публика) ка уметничком систему који функционише као хоризонтална платформа искуства алтернативног понашања за све присутне. Често тело уметника постаје основни материјал испољавања, што се може читати као субјективизација личности уметника али и као ослањање на тело као егзистенцијално, не посредовано, средство комуникације. Историчарка уметности Лидија Мереник даје још једно значајно виђење позиције уметника у првом лицу као оног који се еманципује од наметнутог унификујућег колективитета уводећи сопствено тело у уметност као форму „акционистичког процесуалног аутопортрета“ који је „антитрадиционалистички, антагонистички и најчешће наглашеног критичког или политичког става“.²²⁸

На београдској сцени један од првих симптома окретања телу као материјалу уметничке интервенције јесте присуство Тодосијевићеве супруге као експоната у оквиру изложбе *Дрангуларијум*. Ера Миливојевић 1971. године у СКЦ-у изводи акцију под називом *Први перформанс* у оквиру које селотејпом облепљује тело Марине Абрамовић. У оба случаја ради се о форми живе статичне скулптуре где уметници врше апропријацију људског тела као модела уметничке интервенције при чему се комуникација са публиком посредује живим присуством. Оба случаја можемо третирати и као прве примере делегираног перформанса. У серији перформанса *Одлука као уметност*, *Пијење воде-имитација и контрасти*, *Прање чистих ногу прљавом водом* и др. Раша Тодосијевић се окреће сопственом телу и личности као последњем упоришту уметника одметнутог од система, изједначавајући уметнички и егзистенцијални чин кроз низ огољених, сирових радњи које се одвијају пред публиком (фарбање фикуса, акције са мртвом рибом,

²²⁸ L. Merenik, „Umetnost ili život. Nova umetnost sedamdesetih i kontinuitet. Izbor iz Vujičić kolekcije“, tekst povodom izložbe *Nova umetnost sedamdesetih* u Galeriji Likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad, 2012, tekst objavljen 17.10.2012 dostupno na: http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/lidija_merenik-4764/vesti/nova_umetnost_sedamdesetih-7745/, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

испијање и повраћање воде и сл.). Конфронтације унутар система уметности преламају се на самом телу уметника који сопствену одлуку проглашавања одређене акције уметничким чином супротставља увреженим принципима и нормама вредновања и процене уметничког рада. Кулминацију критике институционалног система уметности Тодосијевић спроводи у серији чувених перформанса под називом *Was ist kunst* у оквиру којих у форми ислеђивања и торутуре, симулирајући модел тоталитарног друштва и агресије моћи, непрекидно поноваља исто питање женском моделу које фигурира као немо пасивно присуство без отпора и реакције, без одговора. Агресију као метод испољавања Тодосијевић спроводи и у перформансу *Vive le France-Vive la tyrannie!* којим заокружује циклус демонстрације отпора агонистичког субјекта уметника који своје тело и акције инвестира у разарање стереотипа доминатних вредности унутар система уметности и друштва. Овакав егзистенцијалистички обрт Тодосијевићевих перформанса можемо читати као место борбе за еманципацију појединца од тираније наметнутог система али и као акт непростајања на отуђење рада од онога који рад производи сопственим телом. Тодосијевићеву стратегију деловања телом Сретеновић интерпретира као инаугурацију „пролетерског“ тела уметника које као радни материјал и алатка социокултурне интервенције стоји у директној опозицији официјалним политичким репрезентацијама тела.²²⁹

За разлику од Тодосијевићевих перформанса у оквиру којих уметник делује сопственим телом, Марина Абрамовић у серији перформанса *Ритмови* своје тело своди на објекат интервенције, на материјал над којим се делује. Акције које над телом спроводи: забадање ножева између прстију леве руке (*Ритам 10*), лежање унутар горуће петокраке (*Ритам 5*), подвргавање тела дејству лекова за лечење акутне шизофреније (*Ритам 2*), удисање велике количине ваздуха испред вентилатора (*Ритам 4*) и позивање публике да различите изложене предмете, укључујући и пиштољ, боје, ланце, нож, употреби на њој као објекту (*Ритам 0*), демонстрирају аутодеструктиван акт испитивања сопственог тела као материјала

²²⁹ D. Sretenović „Umetnost kao društvena praksa“, *Hvala Raši Todosijeviću*, н.д., стр: 10.

испражњеног од емоције, бола и страха.²³⁰ Током акција Амбровић спроводи дисциплиновану самоконтролу над телом које доводи до стања потпуног изнуривања са потенцијално неизвесним исходом. Критика се често на ове радове осврће у контексту испитивања односа и међузависности свести и тела, ослобађања од наметнутих ограничења система над телом појединца кроз испитивање физичких и биолошких детерминантни егзистенције или бављења телом као местом конфликта друштва и појединца.²³¹ Оно што се, међутим, издваја као посебно интересантан елемент перформанса Абровићеве јесте релација између уметнице и публике која се успоставља на лицу места. Овај однос се из перформанса у перформанс динамично развија, у почетку независно од одлуке уметнице да би кулминирао свесним укључивањем и препуштањем акције публици. У перформансу *Putam 5*, изведеном у СКЦ-у током Априлских сусрета 1974. године, уметница је, лежећи у средишту горуће звезде, услед недостатка кисеоника изгубила свест те је интервенцијом из публике перформанс прекинут а уметница је изнесена из звезде чиме је спречен потенцијално фатални исход акције. Па иако су интервенцију извеле њене колеге Радомир Дамњановић Дамњан и Гергељ Урком, она није била унапред планирана јер је перформанс предвиђао да уметница остане да лежи у звезди док звезда у потпуности не сагори.²³² У том контексту публика постаје коаутор рада независно од воље аутора, унутар ситуације која провоцира еманципацију посматрача од пасивног ка активном, ка позицији свесног укључивања и мењања тока догађаја. Интервенција Дамњана и Уркома представља јединствен пример не дириговане и не планиране партиципације која трајно остаје уписана у структуру рада *Putam 5* преведећи га у непосредовано животно искуство свих присутних. И управо осећај стварног искуства обликовао је утисак публике те у коментару непосредно након догађаја Владан Радовановић наводи:

²³⁰ Сличну аутодеструктивну стратегију спроводи и у оквиру перформанса *Томасове усне и Топло/хладно* из 1975. године.

²³¹ О. Јанковић, *Marina Abramović: rani radovi - Beogradski period*, н.д..

²³² Исто, стр: 53 и J. Wescott, *When Marina Abramović dies*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2010, стр: 67.

„За разлику од уметности у класичном смислу која акценат ставља на објект, нова „уметност“ покушава да захвати у оно што се стварно догађа и што се као искуство не може патворити“.²³³

Већ у перформансу *Ритам 4*, очигледно свесна могућности реакције посматрача, Абрамовић изолује публику од места акције у другу просторију где се перформанс пратио преко монитора. У перформансу *Томасове усне*, изведеном у Инзбруку 1975. године, у оквиру кога је уметница извела серију аутодеструктивних радњи од сечења звезде на стомаку, бичевања, до лежања на леду испод грејалице, публика је интервенисала и прекинула рад извлачењем леда испод промрзлог и крвавог тела уметнице. Антагонистички однос уметнице и публике постаје само средиште перформанса *Ритам 0* који је изведен у Напуљу 1974. године а који је подразумевао свесно потчињавање тела уметнице интервенцијама из публике. Абрамовић није тек само пасивно и неутрално присуство, већ је и аранжер ситуације која позива и провоцира присутне на учешће. Дирекцију за акцију публике уметница формулише упутством:

На столу се налазе предмети које можете употребити на мени.

Ја сам објект.

Време трајања: 6 сати (20-02 часа)

*Сву одговорност преузимама на себе.*²³⁴

Избор седамдесет два предмета које уметница ставља на располагање публици имплицирају могућност широког дијапозона деловања од нежних интервенција до тортуре и потенцијалне егзекуције. По накнадним описима догађаја публика је почела перформанс дискретним акцијама које су кулминирале сечењем одеће, коже и постављањем напуњеног пиштоља на главу уметнице те конфликтом међу присутнима где је једна група учесника заузела заштитнички став према уметници.²³⁵ Иако је могуће искористити реакцију публике као платформу за психолошку анализу понашања групе присутних, што за собом повлачи питања етике и морала, чини ми се интересантнијим анализирати однос уметнице и

²³³ *Билтен 07 III априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1974.

²³⁴ *Билтен 06 IV априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1975.

²³⁵ Т. McEvelley, „Marina Abramović /Ulay/Ulay/Marina Abramović“, *Polja* 377-378, Novi Sad 1990, стр: 280-281.

публике генерисан унутар овог рада у контексту перформанса који му предходе. Колико год снажна била контрола уметнице над својим телом и психом током трајања догађаја, њен накнадни осврт на рад јасно указује немогућност одвајања тела од личности:

*„Искусство које сам стекла кроз овај рад јесте да у својим перформансима можеш ићи јако далеко, али ако оставиш одлуку публици, можеш бити убијен“.*²³⁶

Па ипак ранији перформанси сведоче могућност обрнуте ситуације, где публика постаје актер спречавања фаталног исхода акције саме уметнице. И управо у таквом динамичном односу публике и уметнице, унутар кога се производи једнака провокација и уметнице од стране публике (где не мислим конкретно на интервенције изведене током перформанса *Putam O*) и публике од стране уметнице, производи се простор антагонизујућег садејства који обликује серију раних перформанса Марине Абрамовић.

Неша Париповић развија серију аутопортрета кроз медиј филма и фотографије који се могу подвести под појам аналитичке скулптуре како је назван и један његов фотоперформанс из 1978. године. За разлику од дискретних, аналитичких поступака које примењује у већини радова из периода седамдесетих година, у видео раду *Н.П. 1977* камера све време прати аутора у шетњи кроз град, при чему су његове путање хода ослобођене условљености структуре града и предвиђених зона за пешаке. Париповић прескаче ограде, спушта се низ зидове, елегантно превазилази сваку препреку креирајући сопствену алтернативну мапу града. Иако Јасна Тијардовић у овом раду препознаје одлике акционих филмова из стандардних биоскопских репертора тог времена²³⁷, за овакву идентификацију недостаје елемент акције који би приморао аутора да бира ризичне путање кратања. Париповић се пак креће сасвим мирно, без напора и драме и без сугестије икакве спољне принуде за преузете правце. И сама вештина уметника у

²³⁶ Цитирано у тексту F. Ward, „Marina Abramović approaching zero“, *The „do it yourself“ artwork, Participation from fluxus to new media*, (ed.) Anna Dezeuze, Manchester University Press, Manchester, UK, 2010, стр: 132; мој превод, оригинал: „*The experience I drew from this piece was that in your own performances you can go very far, but if you leave decision to the public, you can be killed*“.

²³⁷ J. Tijardović, „Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom“, u katalogu *Nova umjetnička praksa 1968-1977*, н.д., стр: 55-59.

савладавању неких чак и веома ризичних рута (попут савремене дисциплине паркура) остаје у другом плану у односу на атмосферу јасне одлуке аутора да сопствени ход кроз град спроведе онако како је сам одлучио колико год то било у сукобу са уобичајеном логиком једне свакодневне радње као што је градска шетња. И баш принцип контра-кретње, који инаугурише овај Париповић рад, сведочи могућност алтернативе која се реализује унутар света појединца, слободном вољом и вештином, упркос и насупрот преовлађујућим навикама обликованим споља наметнутим ограничењима и препрекама.

Већ је поменуто да је поред истраживања потенцијала сопственог тела као инструмента уметничког испољавања и деловања, уметнике око СКЦ-а интересовала и деконструкција појма рада и производње унутар система уметности. Тодосијевићев текст *„Единмбурша изјава – ко профитира од уметности а ко поштено зарађује“* из 1975. године наводи читав ланац професија тесно везаних за уметничку продукцију, од фабрика за производњу уметничких материјала, преко техничког и административног особља, банака, галерија, чистачица, молера, штампара, критичара, кустоса, трговаца уметничким делима, фалсификатора до политиканата жељних позиција међу којима су и:

„Притајени идеолози, демагози и мрачњаци са института, високих школа, факултета, музеја и академија којима је пре стало до моћи и утицаја у уметности, а не до ОБРАЗОВАЊА и КУЛТУРЕ који не нуди никакав профит“.²³⁸

Дакле, насупрот концепту образовања и културе као јавног добра, Тодосијевић поставља мрежу профитерских односа који се унутар и око система уметности граде, а сам рад уметника остаје изван кодираног система. И управо тема вредновања рада уметника, изван постојећих критеријума канонизације уметничког објекта као производа тог рада, остаје једно од темељних питање авангарде које Тодосијевић поставља и у оквиру циклуса *Ниједан дан без линије*.

²³⁸ Р. Тодосијевић, „Ко профитира од уметности а ко поштено зарађује“, *Билтен 01 V априлски сусрет*, СКЦ, 1976.

Након боравка у Њујорку током 1974. године и сарадње са групом Art & Language и часописом The Fox, Зоран Поповић се окреће активистичкој пракси која интервенише у поље друштвеног о чему сведочи и серија текстова које смо већ спомињали.²³⁹ Питање рада тематизује у ширем пољу друштвене реалности кроз рад „*Радник, типомашиниста Миодраг Поповић: о животу, о раду, о слободном времену*“²⁴⁰ изолујући сегменте свакодневног живота свог брата, у форми серије слајдова и звучног записа, као реконструкцију чињеница из живота радника у социјалистичкој Југославији. Радомир Дамњановић Дамњан циклусима из седамдесетих година *Дезинформације, Бесплатно уметничко дело, Ово је дело од проверене уметничке вредности, Узорак уметника*, континуирано провоцира однос према уметнику и његовом раду који се унутар институционалног оквира репродукује а који маргинализује позицију уметника у процесу производње вредности сопственог рада. Слободан Ера Миливојевић, пак, стратегију процесуалности уметничког рада доводи до екстрема где се рад уметника препознаје у серији активности, гестова или процеса повезаних у један континуум рада који накнадно обједињује називом *Art Session*. Трансформације овог процеса могу се бележити одређеним моментима кулминација у директном сусрету уметника и публике, који се већ у следећој фази преводе у други догађај или нову реализацију, градећи једну врсту стално променљивог система трајно отвореног дела. У том контексту рад уметника постаје непрекидни низ поступака, трајно целоживотно истраживање које само по себи измиче свим постојећим оквирима комодификације процеса рада.²⁴⁰

Валоризација рада уметника тесно је везана за институционалне политике те је, као што смо видели на примеру анализе деловања Галерије СКЦ-а али и других омладинских институција у Југославији (Трибина младих, Галерија студентског центра у Загребу), развој нових принципа продукције пратила и обликовала

²³⁹ О искуству боравка у Њујорку и утицају групе *Art&Language* на рад Зорана Поповића и Јасне Тијардовић погледати интервју са Јасном Тијардовић доступан на: <https://vimeo.com/150237343>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

²⁴⁰ Интервју са Слободаном Ером Миливојевићем у оквиру кога Миливојевић говори о свом раду доступан је на: <https://vimeo.com/149640720>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

једнако радикална промена у разумевању функције институције, од репрезентацијске ка продуктивној, од оне која успоставља критеријуме и вредносне судове ка оној која генерише оперативне и мисаоне услове за континуирано истраживање и преиспитивање и уметничке и институционалне праксе. Показало се ипак, да је оваква неопходна синергија уметничке и институционалне праксе у трансформацији система уметности, реализована тек на нивоу експеримента, повремених укрштања и преклапања заједничких интересовања, која није имала значајнији утицај на званичне институционалне политике чак и кад није била брутално санкционисана као у случају новосадске Трибне младих. На то указује и релативно брзо исцрпљивање платформе као што су Априлски сусрети али и увођење нове уметничке праксе у неизмењене институционалне канале кроз серију изложби у оквиру којих се спроводе и прве ране историзације југословенске авангарде седамдесетих година. Кроз неколико изложби и догађаја током седамдесетих година²⁴¹ Музеј савремене уметности у Београду детектује промене на уметничкој сцени, и то највише захваљујући Јеши Денегрију који је активно пратио рад младих уметника и партиципирао у изградњи капацитета нове сцене али истовремено био и на позицији кустоса музеја. Из овакве двоструке перспективе (перспективе споља и перспективе изнутра) Денегри већ 1978. године прецизно поставља дијагнозу међусобне динамике и односа музеја и актуелне праксе:

„Реални увиди у положај савремене уметности у ширем социјалном контексту, откривају фактичке тешкоће радикално оријентисаних аутора да у том контексту остваре доиста активну и делотворну функцију: доминантне друштвене снаге које у критички усмереној уметничкој пракси препознају опасности по њих непожељних идејних ферментација, бране се стратегијом апсорбирања и асимиловања те праксе у затворене амбијенте културних институција. На тај начин се конфликтност

²⁴¹ нпр: *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*, Salon Muzeja savremene umetnosti (MSUB) 1971; *Mladi kritičari i mladi umetnici*, MSUB 1972; *Dokumenti o podtobjektivnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968-1973*, Salon MSUB, 1973; самостална изложба – *Dokumenti performansa Marine Abramović*, Salon MSUB, 1975; предавање Мајкла Кориса (Michael Corris) и Ендру Менарда (Andrew Menard) о групи *Art & Language*, МСУБ, 1975; *Fotografija kao umetnost*, Salon MSUB, 1976; самостална изложба *Mediji 1954-1976* Vladana Radovanovića, Salon MSUB, 1976; самостална изложба *Naivna slika* Slobodan Milivojević, Salon MSUB, 1977; самостална изложба Неше Париповића, Салон МСУБ; 1976; *Peto beogradsko trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“ i Salon MSUB, 1977; *Plakati-radovi umetnika*, Salon MSUB, 1978; Grupa ОНО, Salon MSUB, 1979.

конкретних животних становишта сублимира у плуралистичку коегзистенцију различитих уметничких стилова и тенденција. Очито је да су данас управо музеји модерне уметности места у којима се представља или чак одиграва процес те сублимације....“²⁴²

У помирљивом тону Денегри поистовећује функцију музеја са културним резерватом те закључује да би свако продубљивање расправе на ову тему могло изазвати даљу изолацију положаја уметника у постојећим односима моћи.²⁴³

И управо позицију моћи уметничког система (под којим се подразумева мрежа галеријских и музејских институција) критикује Горан Ђорђевић, као ону која субјективне критеријуме класе на власти проглашава објективним те на основу укуса одређује вредност уметничког рада и:

„има неприкосновену улогу у одређивању природе односа између уметничке активности појединца и целокупног друштвеног бића“.²⁴⁴

Као један од механизма диверзије оваквог система Ђорђевић види спровођење уметничких активности унутар галеријског система које би задовољавале објективније критеријуме али остаје нејасно како би се ти објективнији критеријуми дефинисали или успоставили.²⁴⁵ Једну од могућности диверзије Ђорђевић види и у колективном бојкоту галеријског система²⁴⁶, па иако сумња у солидарну реализацију овакве идеје већ наредне 1979. године извешће покушај такве акције. Позив за интернационални штрајк уметника који је подразумевао вишемесечни бојкот галеријског система Ђорђевић је послао на велики број адреса уметника у земљи и иностранству али се акција завршава неуспехом а одговори које добија сведоче о исцрљеном ентузијазму и неповерењу уметника у могућност дубље промене система.²⁴⁷ Читаву деценију раније, 1969. године,

²⁴² J. Denegri, „Критички однос уметника према музеју“, *Časopis Kultura br.41*, Београд, 1978, стр: 68.

²⁴³ Исто, стр: 63-68.

²⁴⁴ G. Đorđević „О уметничким галеријама“, *Časopis Kultura br.41*, н.д., стр: 79.

²⁴⁵ Исто, стр: 78-80.

²⁴⁶ Исто, стр: 80.

²⁴⁷ Одговори који Ђорђевић добија од уметника и кустоса (Раша Тодосијевић, Мел Рамсден, Луси Липард, Вито Акончи, Сол Левит и многи други) објављени су у студентском часопису 3+4: „The International Strike of Artists?“, *3+4 (b)*, Београд, 1980, стр: 42-86.

америчка уметница Ли Лозано (Lee Lozano) реализује рад Генерални штрајк (General Strike peace) у оквиру кога најављује вишемесечно повлачење са свих јавних скупова повезаних са уметничким светом у циљу истраживања могућности потпуне личне и јавне револуције.²⁴⁸ Уметник Густав Мецгер (Gustav Metzger) 1974. године у Лондону објављује манифест у коме позива уметнике да у периоду од 1977. до 1980. године престану да производе уметност како би дестабилисали систем и указали на потребу за његовом трансформацијом. Па иако ниједна од наведених иницијатива није дубље потресла доминантни модел уметничких институција, њихова учестала појава од краја шездесетих до краја седамдесетих година 20. века маркира атмосферу структуралних промена у разумевању појма уметничког рада од стране самих уметника. Ова промена подразумева и потребу за дефинисањем нових оквира валоризације, дистрибуције и комуникације уметничког рада, непосредованог уметничким објектом, која још увек чека на свој адекватни институционални одговор.

Позив на интернационални штрајк уметника Горана Ђорђевића симболички обележава и крај једне изузетно важне етапе на југословенској уметничкој сцени која је у специфичном историјском и политичком контексту једнопартијске социјалистичке државе генерисала аутентична авангардна струјања унутар и око омладинских и студентских институција. Носиоци промена, уметници и историчари уметности, теоретичари, песници, активисти, обликовани протестом шездесетосме, обновили су револуционарне теме уметности и демонстрирали потенцијал конфронтацијских пракси у динамичној природи уметности да увек изнова, у измењеним околностима и контекстима, тражи свој пут праведније, слободније а самим тим и друштвено ефикасније продукције, дистрибуције и комуникације.

²⁴⁸ L. Lozano, „General Strike Piece, 1969“ u (ed.) A. Alberro and B. Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, н.д., стр: 120.

V Осамдесете године – обнова репрезентације

Политички пораз идеја генерације шездесетосме, маргинализација и неутрализација леве критике југословенског социјалистичког система и гушење захтева за демократизацијом земље омогућили су опстанак неререформисаних комунистичких структура чије ће деловање припремити терен за брутални распад земље и рат деведесетих година. Сам почетак девете деценије двадесетог века обележиће смрт Јосипа Броза Тита 1980. године, након чега се наставља и продубљује економска криза у земљи, раслојавање партијског врха по републичком кључу али и бујање националистичких идеја у врховима интелектуалних кругова земље. Историчар Бранко Петрановић, у последњем поглављу студије о социјалистичкој Југославији, писаном и објављеном 1988. године, даје веома опсежан опис југословенске кризе осамдесетих година²⁴⁹ и између осталог наводи:

„Савремена југословенска криза још једном је потврдила искуство из историје Југославије да пропуштено демократизовање система негативно утиче и на покушаје еманципације привреде, политике, културе и других друштвених делатности. Политика је перманентно наметала своју вољу у сфери доношења одлука, у кадровској селекцији и блокади смене генерација.“²⁵⁰

Иако је немогуће прецизно сагледавати појаве на уметничкој сцени али и у друштвеној историји у деценијском кључу, јер су процеси промена и трансформација много суптилнији и често се развијају унутар знатно дужих процеса, културни живот осамдесетих година у Југославији обележен је догађајима, кретањима, стилловима који се начешће интерпретирају у ширем контексту постмодерне.²⁵¹ Паралелно са општом политичком климом у земљи, и епоху постмодерне на уметничкој сцени можемо сагледавати као замор и

²⁴⁹ В. Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988. Treća knjiga. Socijalistička Jugoslavija 1945-1988*, Nolit, Beograd, 1988, стр: 444-470.

²⁵⁰ Исто, стр: 456.

²⁵¹ Неке од најутицајнијих преведених књига на тему постмодерне су између осталих и :J. F. Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988; F. Jameson, *Postmoderna u kasnom kapitalizmu*, Art press, Beograd. 1995; М. Епштејн, *Постмодернизам*, Zepher Book World, Београд, 1998; Ž. Bodrijar, *Simulakrumi i Simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

исцрпљеност авангардног пројекта трансформације система и директног пројективног ангажмана. И управо одмак од идеје друштвеног ангажмана, напуштање пројекта стварања бољег света и смрт модернистичке утопије прогреса истичу се као основне карактеристике промена у преокупацијама уметника у времену постмодерне. Тако ће историчар уметности Томаж Брејц постмодернизам дефинисати као „еклузивни спектакл“ или „окултно искуство“ који „ни у једном случају не покушава да поправи свет, да га педагошки или идеолошки освети, да га усмери у футуролошке утопије“²⁵² док Јеша Денегри наводи да се напушта идеја уметника и уметности као покретача друштвене промене те да се уметност враћа у оквир институционалног система фокусирана на „сопствено интерно поље деловања“.²⁵³ Терминолошки се у критици, и на југословенској али и на међународној сцени, однос према авангарди дефинише префиксима транс, ретро, пост²⁵⁴ а појам *новог* и даље остаје уточиште за интерпретацију актуелних уметничких кретања („нова слика“, „нова представа“, „нови сензибилитет“, „нови талас“, „нови дивљи“, „нови експресионизам“). У међународном контексту спрега галерија, колекционара, тржишта, кустоса добија нови узлет о чему сведочи и појава италијанске трансавангарде коју на европску сцену лансира италијански критичар Акиле Бонито Олива. Трансавангарду као „лековити процес де-идеологизације“ и обнову репрезентације Олива позиционира у односу на „догматизам“ авангарде и њену оптимистичну идеју прогреса:

„Оживљавање фигуративног обрасца рађа се из потребе да се прескочи праг чисте презентације материјала у корист представљања које је способно за већу културну артикулацију и, дакле, у корист аутономије у односу на оштру реч политичара, која кондиционира менталитет уметности шездесетих година до тачке самокажњавања и одустајања од уживања у композицији, а ради смањивања комплексности дела“.²⁵⁵

²⁵² Т. Брејц, „Теорија модернизма, пракса постмодернизма“, *Polja* 287, Нови Сад, 1983, стр: 20-23.

²⁵³ Ј. Денегри, *Srpska umetnost 1950-2000. Osamdesete*, н.д., стр: 9.

²⁵⁴ М. Шувакочић, Д. Ђурић, *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avantgardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918 -1991*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, 2003; М. Грџинић, *Fiction reconstructed, Eastern Europe, Post socialism and the Retro Avant- Garde*, Edition selene Vienna + Springerin, Vienna, 2000

²⁵⁵ А.В.Олива, „Авангарда трансавангарда“, *Polja* 289, Нови Сад, 1983, стр: 114-118.

Дакле представљање или репрезентација кроз повратак слике, културна насупрот политичкој артикулацији, обнова аутономије уметности схваћене као одустајање од друштвених амбиција и истицање концепта уживања насупрот претпостављеном догматизму и пуританизму авангарде, неки су од основних елемената на којима Олива гради идејну базу трансавангарде. У Југославији се, паралелно са променама на међународној сцени, одвија сличан процес: све већи утицај медијске и популарне културе, акумулација визуелног унутар производње културних садржаја која убрзано поприма атрибуте индустријске производње културе, нови талас у музици, повратак слици, „нова представа“ и „нова осећајност“, плурализам стилова, еклектицизам, повратак историји, интерес за национално, реинтерпретација традиције, индивидуалне поетике и естетике, поигравање концептима масовне културе, само су неке од карактеристика широко схваћеног појма постмодерне. Нова генерација уметника се махом окреће новим темама и делује у знатно измењеним мултимедијалним оквирима интензивног урбаног живота. Рок култура постаје носилац сензибилитета младих, журке, концерти, клубови, рок часописи, фотографија, дизајн, мода, телевизија, видео спотови, постају део свеобухватне стратегије генерисања новог имица. И управо имиц постаје кључна реч осамдесетих, било да се односи на одређени стил понашања и изгледа, или да се термин аплицира на обнову слике те се, са разумевањем комплексности феномена, преводи као појам „нове представе“, или, пак, да се термин односи на стратегију креирања тоталне репрезентације која се користи свим технологијама окупирања визуелног и чулног у комуникацији садржаја. Повратак слици, на почетку девете деценије, Лидија Мереник види као кретање „уз бок“ култури мас медија и својеврстан кардиограм времена у коме настаје, те даје драгоцен опис опште климе из позиције актера и активног учесника развоја уметничке сцене осамдесетих у Београду:

„Разарање форме у оквиру рестаурације исте (углавном на платну), јесте својеврсни облик шизофреног менталитета нашег времена, типична манифестација агонизма, као осећаја блиског декаденцији...осећаја панике пред муњевитим смењивањем историјских догађаја поратне епохе, пред чињеницом да се одређени снови и модели благостања руше брже но што бивају одсањани / саграђени. У осећају кризе на прелому епоха садржана је једна од поенти новог сензибилитета. Стога ово јесте доба у коме нам се уметност

поново указује као **симптом**, те **анархија индивидуалног остаје последицом**, никако не узрочником текуће уметничке делатности“.²⁵⁶

У либералном амбијенту све већег плурализма и коегзистенције различитих индивидуалних поетика и стилова антагонизми остају потиснути а конфронтација, као тактика унутар које се артикулише алтернатива утврђеним нормама, уступа место другачијим видовима критичког деловања која свесно преузимају доминантне обрасце манипулације система са циљем субверзије и поткопавања доминантне хегемоније. Пројекат трансформације система генерације шездесетосме, фокусиран једнако на разарање институције уметности као симбола укуса нове „црвене“ буржоазије као и на тржишну логику циркулације уметничког дела као робе, подразумевао је системске измене у моделима производње уметности које су се одразиле на структуру уметничког дела и односе који се у процесу продукције генеришу (уметник – уметничко дело - публика). Дематеријализација уметничког објекта и антирепрезентацијски механизми деловања чинили су окосницу овакаве стратегије усмерене на демократизацију поља уметности док је тактика конфронтације омогућила субјективизацију и артикулацију сопствене позиције као алтернативе доминантним моделима система уметности. Неки од представника ове генерације остају активни и током осамдесетих година, задржавају критички став према систему али га све чешће артикулишу језиком традиционалних медија (нпр. серија слика *Zovem se Pablo Picasso* или серија бронзи Раше Тодосијевића). Обнова слике с почетка девете деценије ревитализује репрезентацију као метод деловања а пројективно мишљење уступа место рефлексивном. Уверење авангарде о сопственим капацитетима за промену оквира који регулише друштвене односе унутар и изван система уметности, базично је утемљено у оптимистичној перспективи света. У времену постмодерне овај оптимизам претежно уступа место циничном уму који, као одговор на пораз авангарде, одустаје од пројективног ангажмана и критику развија апропријацијом оперативног механизма времена у коме настаје.²⁵⁷ У

²⁵⁶ L. Merenik, “Jedna nova generacija“, *Časopis studenata istorije umetnosti 3+4 d*, Beograd, 1982, стр: 3-4.

²⁵⁷ О словеначком панку с почетка осамдесетих година као циничном одговору на постојећи цинизам југословенског самоуправног система у S. Žižek, „Ideology, Cynicism, Punk“, *NSK from*

Југославији се овакав обрт првенствено везује за деловање словеначког колектива NSK (Neue Slowenische Kunst) чији ће рад бити дефинисан термином ретрогарде или ретро авангарде. Као једну од основних карактеристика ретрогарде Мишко Шуваковић наводи:

„одбацивање идеја и фантазама модернистичког позитивног/прогресивног пројекта указивањем на то да је свака уметност подложна политичкој манипулацији, осим оне која говори језиком те исте манипулације..“²⁵⁸

Сличне тактике манипулације и критике из позиције одраза препознајемо и у пројекту *Дечази* Драгана Папића, пројектима Горана Ђорђевића и деловању групе Аутопсия у Србији.

5.1. Осврт на деловање словеначког колектива NSK

Свакако најпознатији феномен апропријације и манипулације познатим визуелним обрасцима и симболима у Југославији током осамдесетих година представља словеначки уметнички колектив NSK (Neue Slowenische Kunst) те је неопходно осврнути се укратко на неке од основних карактеристика њиховог рада.

Оснивањем колектива 1984. године обједињено је деловање мултимедијалне групе Laibach (1980), уметничке групе IRWIN (1983) и театарске трупе Scipion Nasice Sisters Theatre (1983-1987) и употпуњено новоформираним одељењем за дизајн под називом Нови колективизам. Удруживањем у заједничку платформу NSK је применио принцип стратешког комплементарног деловања у различитим изражајним форматима (музика, видео, театар, перформанс, слика) чиме се конституише једна врста уметничког покрета са заједничком програмском оријентацијом усмереном на деконструкцију владајуће идеологије. Концептуална основа читавог колектива директно се надовезује на програмски текст групе Laibach објављен у каталогу једне од првих изложби групе организоване већ 1981. године у Срећној галерији Студентског културног центра у Београду:

Kapital to Capital, (ed) Z. Badovinac, E. Čufer, A. Gardner, Moderna Galerija and MIT Press, Slovenija, 2015, стр: 96-113 (први пут објављено 1984. године).

²⁵⁸ М. Šuvaković, *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995, стр: 138.

„Уметност и тоталитаризам се не искључују јер тоталитарни режими укидају илузију револуционарне индивидуалне „уметничке слободе“ *Laibach kunst* је принцип свесног одрицања особног укуса, уверења, расуђивања...(деперсонализација аутора) добровољно прихватање идеологије, демаскирање и рекапитулација режимске „трансавангарде“.“²⁵⁹

Деперсонализација аутора спроведена је тактиком потпуне идентификације са пројектованим тоталитарним режимом у оквиру које се комбинује естетика соц-реализма са нацистичким симболима уз континуирану употребу Маљевичевог крста као заштитног знака колектива. Уметнички објекат, класична штафелајна слика, се производи у нову икону еклектицизма и огледала историје унутар које су контрастирани мотиви националне културе са религијским мотивима, цитатима европске историје уметности, уметности социјалистичког реализма, нацистичке уметности и авангардних покрета (серија радова сугестивног назива *Was ist kunst* групе IRWIN). Деловање колектива одређено је терминима ретро-авангарде, ретрогарде или ретро-принципа. Ретро методологију група IRWIN дефинише као „принцип манипулације меморијом виђеног“.²⁶⁰ Овакву критичку позицију Дејан Сретеновић објашњава уверењем уметника:

„да нема опита места уметности у друштву без дестабилизације тог истог места, да нема антиципације будућности уметности уколико се њена прошлост не политизује у садашњости“.²⁶¹

Па иако нам из данашње перспективе идентификација са естетиком и принципима тоталитаризма може деловати претерано у односу на већ дубоко уздрмани систем СФРЈ, који се осамдесетих година 20. века урушава и на економским и на друштвеним и на политичким основама, наступи колектива NSK представљали су

²⁵⁹ Каталог изложбе уз коју је организован и концерт групе, *Ausstellung Laibach Kunst!*, Srećna galerija, SKC, Beograd, 1981 (на насловној страни каталога стоји руком дописана 1982. година али се из хронологије рада групе Laibach али и из изјава савременика изложба датира у 1981. годину).

²⁶⁰ За програмске текстове погледати каталог изложбе *NSK from Kapital to Capital*, н.д.: Laibach, „From the Internal Book of Laws: Constitution of Membership and Basic Duties of NSK Members“, стр: 457-459; Laibach: „10 Items of the Covenant“, стр: 460-463; Laibach, „Art and Totalitarianism“, стр: 464; IRWIN, „The programme of IRWIN Group“, стр: 468; IRWIN, „Retro Principle: The Principle of Manipulation With Memory of The Visible. Emphasized Eclecticism – The Platform for National Authenticity“, стр: 469; The Scipion Nasice Sisters Theatre, „The Founding Act“, стр: 474; The Scipion Nasice Sisters Theatre, „The First Sisters Letter, The Second Sisters Letter“, стр: 475; New Collectivism, „Proclamation“, стр: 478.

²⁶¹ D. Sretenović, „Was ist Kunst, Irwin?“, *Irwin Retroprincip 1983-2003*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2004, стр: 25-29.

директан и снажан удар на опште прихваћене моделе репрезентације у систему уметности али и у ширем друштвеном пољу осамдесетих година 20. века. О ефектима интервенције унутар постојећег система сведочи и Плакатна афера из 1987. године.²⁶²

Позиција колектива у односу на све јаче механизме културне индустрије и утицај западног уметничког тржишта као и у односу на саму институцију уметности остаје оперативно амбивалента. Копирањем, пресликавањем, монтажом и контрастирањем различитих уметничких референци из историје уметности и познатих визуелних симбола генеришу се нове значењске констелације у оквиру стратегије произвођења *нових икона* које суштински не разарају ауру уметничког објекта већ је изнова производе адекватно контексту и времену у коме настају:

„Слика је за њих „мисаоно поље“, производ стваралачког чина који није само рационално или тјелесно дјеловање, већ израз човека као друштвеног бића које се одазива на трауме властите унутрашњости и на трауме које потискује његова средина. Ирвиновци, дакле на овој основи успостављају појам Нове словенске умјетности. На основу одређене идеологије која треба разријешити улогу националног и интернационалног, улогу традиције и „свијести о властитој историји“ и властитим траумама.“²⁶³

Слична интерпретација може се применити и на наступе групе Laibach која ће временом изградити имиџ иконе популарне културе. У том смислу, деловање колектива NSK може се посматрати и као дословни пример рефлексације система из позиције одраза унутар кога се огледају комплексне идеолошке конфузије и друштвена превирања девете деценије 20. века.

²⁶² Плакатна афера избила је у јавност након што је група Нови колективизам победила на конкурс за дизајнерско решење визуелног материјала и штафете поводом прославе савезног празника Дана младости где су чланови групе конкурисали са копијом пропагандног плаката Трећег рајха из 1936. године на коме је кукасти крст замењен петокраком а штафета је била урађена по Плечниковом моделу за словеначки парламент.

²⁶³ М. Susovski, „Postavangardizam“, *Moment br 10*, Београд, 1988, стр: 3-7.

5.2. Пројекат Дечаци

Један од првих пројеката који у потпуности преузима логику медијске манипулације јесте пројекат *Дечаци* који у периоду од 1979. до 1981. године развија уметник Драган Папић. Пројекат окупља групу младића (Срђан Шапер, Небојша Крстић и Влада Дивљан) са циљем генерисања нових идола као сурогата, огледала или одраза времена у коме настају. Након серије графита и фотографија, који као врста медијског тизера најављују појаву *Дечака*²⁶⁴ развој пројекта се везује за активности унутар часописа Видици. У трећем броју из 1980. године часопис објављује и први сингл *Дечака* са две песме („Помоћ помоћ“ и „Ретко те виђам са девојкама“). Чин објављивања сингл плоче представља улазак у поље музичке индустрије као моћног механизма производње идола што сугерише и најава на насловној страни часописа „*Дечаци као идоли: сингл плоча*“.²⁶⁵ Читав садржај трећег броја Видика посвећен је анализи односа лудила и његове институционализације а у уводнику, који потписује Лепа Млађеновић, критикује се однос друштва према различитости те ограничавање индивидуалне слободе од стране већине која дефинише норме понашања а санкционише сваку врсту искакања:

*„- људи 'на маргини' – људи који у својим стомацима носе живе изворе бола, у које их могу сваки час убости они из већине.
неправда над људима само зато што јесу то што јесу
хомосексуалци и лезбејке се код нас још увек крију – овај бол из стомака још увек је јачи од захтева за правду
лудак се не крије
њега крије друштво
затвара га у старе куће, затворе, замкове који су сада преправљени, у институције
за одклањање различитих, 'за њихово добро'...“²⁶⁶*

Текстови песама *Помоћ Помоћ* и *Ретко те виђам са девојкама* надовезују се на поменути уводник где прва песма наговештава губитак индивидуалности унутар

²⁶⁴ Р. Јанјатовић „Poklič sa zidova“, *Drugom stranom – almanah novog talasa u SFRJ*, Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1983, стр: 27-28.

²⁶⁵ *Vidici br 3*, Beograd, 1980.

²⁶⁶ L. Mladenović, „Ludilo i institucija“, *Vidici br 3*, н.д., стр: 8.

актуелних помодарских трендова²⁶⁷ а друга указује на стигматизацију хомосексуализма у друштву. У наредним бројевима часопис серијом текстова поставља основу за критичку линију савременог друштва која ће своју пуну манифестацију добити у двоброју 1-2 из 1981. године под називом *Речник технологије* чији су аутори Александар Петровић и Слободан Шкеровић. Имитирајући форму појмовника, спроводећи једну врсту ретрадиционализације визуелног путем реализације читавог броја руком у стилу средњовековних манускрипта, *Речник технологије* гради пара - филозофску критику савременог друштва која се огледа у свемоћи технологије као основног инструмента система у дехуманизацији друштва, изградњи опсцена и лажи, гушењу потенцијала личности и производњи историје као огледала окупиране стварности. Један од кључних термина су *Дечаџи* те се нужно морамо осврнути и на употребу овог термина унутар самог *Речника*:

„Дечаџи – од инд. е. корена дхен сисати. з. суштина идола. т. Објективизација историје је нужно безлична: све за народ ништа за личност. У институцији нема личности већ само технолога или, as you like it, Дечака. То је и тајна пројекта Дечаџи који су Видиџи остварили у 1980. г. после Христа. Технологија је примећена као производња Дечака. Видиџи су, могућностима конкретно остварене технологије, показали на ликове који постоје само у медијуму или као медијум, а у којима су сви технолози могли да виде шта су: приказе без стварности. Дечаџи не-постоје већ се вазда крећу у технологији: они имају своја занимања и свој страх од живота изван институције. Они су сама историја. Њих треба разбити јер они су идоли живота. Њихов крај биће почетак: Сер већ јаше. с. Технолог, технологија живота, приказе. п. “Дечаџи су савршени облик: лепи и паметни: хумани. Иза њих стоји ништавило технологије“ (Видиџи 7/80, Оглед о технологији љубави).“²⁶⁸

Па иако *Речник технологије* донекле деконструираше логику пројекта *Дечаџи* ова два пројекта се суштински разликују како у циљу тако и у методологији те их морамо посматрати као одвојене појаве. И док *Речник* има за циљ критику система производњом текстуалног манифеста који јасно, и формом и садржајем, промовише повратак на „изворне“ вредности²⁶⁹, пројекат *Дечаџи* у потпуности

²⁶⁷ Један од стихова је и „Машта ми је искрзала, сва је буђава, а вечерас излазимо са модетама“.

²⁶⁸ *Rečnik tehnologije, Vidici 1-2, Beograd, 1981, стр: 5-6.*

²⁶⁹ Убрзо након објављивања *Речника технологије* дошло је до смене уредника часописа *Видиџи* да би тек у последњих 5 година интересовање за феномен *Речника* било поново актуелизовано низом догађаја и објављивањем два обимна зборника: Д. Бошковић, А. Петровић (прир.),

усваја оперативну логику манипулације и естетику система (референце на соц-реализам и бирократски државни апарат). У уредним оделима, са краватама и акт ташнама *Дечаџи* се инфилтрирају у систем користећи могућности медија и механизме културне индустрије и изводе превођење сопственог социјалистичког наслеђа у још један производ на растућем тржишту популарне културе. Раскид сарадње чланова групе са Драганом Папићем убрзо након изласка прве сингл плоче, након чега у потпуности преузимају назив Идоли са додатим префиксом ВИС (вокално инструментални састав), обележава крај *Дечака* као уметничког пројекта и почетак комерцијалне музичке каријере бенда. У том смислу пројекат *Дечаџи*, иако иницијално усмерен на дестабилизацију постојећих вредности у друштву, релативизацију истине и демаскирање система, може се посматрати и као први комерцијални пројекат у уметности осамдесетих који се у потпуности, својом оперативном логиком уклапа у све доминантније законе културне индустрије и тржишта. Ако је почетна замисао била креирање нових идола, као производа ворхоловске манипулације нове постмодерне климе осамдесетих година, онда је пројекат испунио свој циљ али ту се његов критички потенцијал исцрпљује а продукциони оквир који производи доминатне односе у друштву остаје не промењен. Сам производ или резултат пројекта, музички бенд *Идоли*, остаје фундаментално везан и утемељен у комерцијалној логици производње, дистрибуције и комуникације популарне културе на све доминантнијем тржишту.

5.3. Копија као инструмент критике

Пројекти Горана Ђорђевића из осамдесетих година 20. века доводе се у везу са деловањем колектива IRWIN и то управо на нивоу тактике копирања.²⁷⁰ Као

Повратак из земље змајева, Речник технологије 33 године после, Институт за филозофију и друштвену теорију Универзитета у Београду, Београд, 2015, доступно на: https://recniktehnologije.files.wordpress.com/2017/01/recnik_tehnologije_final.pdf, последњи пут приступљено: 03.08.2018., и Д. Вујадиновић (прир.), *Хептадекагон – Речник технологије као анти-утопија*, Институт за европске студије, Београд, 2017; доступно на: <https://recniktehnologije.files.wordpress.com/2018/01/heptadekagon.pdf>, последњи пут приступљено: 03.08.2018. Критичка анализа савремене рецепције Речника у тексту Г. Ђерић „Културна траума и спектакл релативизма: произвођење студентског преступа у образовни стандард“, *Хептадекагон – Речник технологије као анти-утопија*, н.д., стр: 161-172.

²⁷⁰ D. Sretenović, „Was ist Kunst, Irwin?“, *Irwin Retroprincip 1983-2003*, н.д., стр: 25-29.

стратегија „борбе против уметности уз помоћ ње саме“²⁷¹ Ђорђевић свој рад фокусира на критику институције уметности. Проблем оригинала и копије, аутентичности, симулације, манипулације, фетишизације слике али и превођења авангардне праксе шездесетих и седамдесетих година 20. века у неизмењене институционалне канале репрезентације и дистрибуције уметности, Ђорђевић решава радикалним, наизглед бесмисленим, процесом производње копија. Прва изложба која најављује заокрет у тактици критике а коју можемо читати и као директну реакцију на судбину југословенске авангарде седамдесетих година јесте изложба *Против уметности* организована у јануару 1980. године у СКЦ-у. Ђорђевић излаже серију цртежа на папиру истог формата под називом *Кратка историја уметности* који представљају копије иконичних слика историје уметности, од праисторије до концептуалне уметности, све урађене класичном техником цртежа, међу којима су и копије Маљевича (Kazimir Malevich), Дишана (Marcel Duchamp) али и Кошута, Бојса, Андреа, Бурена. Читав поступак усмерен је на демаскирање процеса институционалне апропријације критике система уметности која брише разлику између кича и авангарде а бунт претвара у само још један у низу стилова који се смењују у линерном току времена историје уметности.²⁷² Унутар изложбе Ђорђевић изводи још једну интервенцију у систем уметности. Поигравајући се са механизмом производње вредности уметник излаже једну своју слику из младалачких дана заједно са накнадно изведеним припремним скицама чиме се симулира процес истраживања који конвенционално предходи стварању великих уметничких дела. Одлуку да свој аматерски рад из младости произведе у значајно уметничко дело²⁷³ спроводи и

²⁷¹ В. Dimitrijević, „Неке уводне напомене о раду Горана Ђорђевића у периоду 1974-1985, а посебно у вези са његовим деловањем у оквиру београдског Studentskog kulturnog centra“, *Prelom br.5*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2003, стр: 153.

²⁷² На позивници за изложбу стоји: „Уметничко дело поред осталог изражава и неке ставове у уметности. Радови приказани на овој изложби нису уметничка дела. То су само ставови о уметности. Боље речено, то су ставови против уметности. Мислим да је крајње време да се са уметности скине маска слободе и хуманизма и открије њено право лице, лице верне и понизне слушкиње.“ цитат преузет из интервјуа са Гораном Ђорђевићем који је под називом „Ко је Горан Ђорђевић“, објављен у часопису *Prelom br 5*, н.д., стр: 156-180, доступно на: <http://www.prelomkolektiv.org/pdf/prelom05.pdf>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

²⁷³ S. Мијушковић, интервју са уметником под називом „Goran Đorđević, original i kopija“, *Moment br 2*, Beograd, 1985, стр: 9-11.

будућим копирањем исте слике коју поново, заједно са изведеном серијом копија, излаже на изложби *Гласници апокалипсе* организованој прво у приватном стану у Београду 1980. године а затим и у Берлину, Загребу и Љубљани. Производњу копија као тактику дестабилизације институције уметности Ђорђевић наставља акцијом у Народном музеју 1983. године, када изводи јавно копирања Мондријанове слике „*Композиција II*“.²⁷⁴

Његово име доводи се у везу са серијом анонимних пројеката из 1986. године који репродукују и инсценирају изложбе и догађаје везане за кључне личности и радове историје модерне уметности. То су „*Последња футуристичка изложба. 0.10*“ коју потписује Казимир Маљевич а која је организована опет у приватном стану у Београду и у галерији Шкуц у Љубљани, затим предавање Валтера Бењамина одржано у Цанкаријевом дому у Љубљани под називом *Мондријан '63-'96*²⁷⁵, те изложба *International Exhibition of Modern Art* у Салону музеја савремене уметности као реплика чувене *Armory Show* из 1913. године. Производњом копија, лажним датирањем и присвајањем туђих идентитета, унутар ових догађаја врши се апропријација оперативне технологије институције уметности како би се произвела анти-историја и контра-наратив историје уметности. Производи се сурогат институционалног оквира који поништава значење појмова као што су аутентичност, оригинал, аутор и историјска истина и то језиком система и времена у коме настаје те се можемо сложити са констатацијом Лидије Мереник да:

„...уметност која губи своју супстанцу истинитог управо се зато, парадоксално, везује за своје време – концепт Горана Ђорђевића у потпуности кореспондира са сопственом културом сурогата и њеним израженим кризама: крзом субјекта, крзом вредности и крзом идентитета.“²⁷⁶

²⁷⁴ Стратегији копирања Горана Ђорђевића посвећена је изложба *Против уметности. Горан Ђорђевић: копије 1979-1985* коју су заједнички припремили Горан Ђорђевић и кустоси Бранислав Димитријевић, Дејан Сретеновић и Јелена Весић у Салону музеја савремене уметности и Галерији студентског културног центра 2011. године: *Protiv umetnosti: Goran Đorđević: kopije 1979-1985* (каталог), Музеј савремене уметности, Београд, 2014.

²⁷⁵ По сведочењу Слободана Мијушковића знајемо да се радило о тексту непознатог аутора који је изговорио један глумац, у: S. Мијушковић, „Govor u neodređenom licu“, *Moment br. 8*, Београд, 1987, стр: 27-30. Текст предавања објављен је у часопису *3+4 (H)*, Београд, 1986, стр: 9-11.

²⁷⁶ L. Merenik, *Beograd: osamdesete – nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989. u Srbiji*, н.д., стр: 69.

5.4. Група Аутопсия

Почетком осамдесетих година у Србији појављује се још једна уметничка група која оперише унутар механизма манипулације постојећим материјалима из богатог резервоара културне продукције прошлости. Група Аутопсия делује на нивоу слике, текста и звука (музике) и, као што и само име сугерише, форензички издваја фрагменте призора, цитате, звучне предлошке са депоније историје и производи их у аутентичне целине којима је заједничка тема смрт. О артикулацији теме смрти у свом раду сама група наводи:

*„Наша се властита смртност не може ни с ким подјелити. То се осјећање не може „комуницирати“. Може се само пјеснички изразити. Посредно говорити посебним језиком. И то је оно што Аутопсия чини“.*²⁷⁷

Тај посебан језик одликује се потпуном деперсонализацијом а оперативно се своди на поступак налик обдукцији културног и историјског леша чији се трагови изнова појављују и понављају у изградњи визуелно сугестивне поруке. Комбиновање илустрација из различитих пририручника, графикона, мапа, скица машина или њених делова, старих графика, печата, грбова, поигравање религиозним симболима, сугестивна пост индустријска музика произведена монтажом и семпловањем, текстуална манипулација цитатима и порукама које комбинују верске референце, мистицизам и језик прогласа и манифеста, производе утисак безличне технологије која стоји иза процеса псеудо продукције и објављује али и слави сопствену смрт не као коначну катарзу и потенцијално разрешење већ као континуум стања у коме се налази:

*„...наш циљ је смрт
наше веровање
веровање је у оно што изумире
све залудне сенке могу нестати
а црна звезда сија кроз
вечно срце љубави.“*²⁷⁸

²⁷⁷ Интервју са групом објављен на https://issuu.com/autopsiaarchive/docs/autopsia_intervju_yu последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Ретки наступи током осамдесетих година, у форми концерата, музичке продукције, изложби, самиздат издања, обухваћени су целовитом презентацијом која доследно примењује принципе медијске манипулације чиме се доприноси мистификацији рада групе на сцени. Тако се у тексту Бранимира Стојановића у каталогу прве самосталне изложбе у Срећној галерији СКЦ-а 1985. године група најављује као корпорација за медијско паковање смрти и лешева а као опис делатности корпорације наводи се и следеће:

*„Осим подршке организованом ултра левом терору, АУТОПСИЈА подржава и индивидуални злочин. Познато је да Корпорација у циљу пропагирања индивидуалног злочина оснива широм земље фан-клубове ТРОБЕЦ И НЕКРОФИЛНИ КОЉАЧ ИЗ БОРА, као и то да стоји иза позивног конкурса „Бирамо убицу – самоуправљача године“.*²⁷⁹

Деловање групе дуго је било на самој маргини уметничких догађаја а прве озбиљније ревалоризације и интерпретације њиховог рада биће организоване тек у протеклих десет година.²⁸⁰ О рецепцији прве изложбе у СКЦ-у код савременика сазнајемо из једног од ретких (ако не и јединог) приказа који је за часопис Момент припремила историчарка уметности Дарка Радосављевић:

*„Застрашујућа јер је непозната, збуњујућа јер није јасна. Зато је мрзе, површно прихватају и коментаришу, сврставају у идеологију, траже у њој религију, или се, бранећи „грађанску“ културу, брину о „извитопереном“ ставу младих људи и, што је најгоре, прећуткују њено постојање. Аутопсија не постоји за званичну културу јер се не служи уобичајеним путевима комуникације, не поштује друштвена правила, нико јој није незванични покровитељ, не припада уметности било ког Уметничког центра...“*²⁸¹

²⁷⁸ Део текста песме *Наш циљ је смрт*, текст преузет из каталога изложбе *Autopsia – Ogledalo uništenja*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2010.

²⁷⁹ В. Стојановић Трша, „Истраживачко путовање у смрт“, *Autopsia – Ekonomija smrti* (каталог), SKC, Beograd, 1985.

²⁸⁰ Прву већу изложбу групе организовао је Дејан Сретеновић у Салону музеја савремене уметности у Београду 2010. године, D. Sretenović, „Autopsia ili o smrti i izbavljenju“ у *Autopsia – Ogledalo uništenja*, н.д., стр: 7-15, доступно на: https://issuu.com/autopsiaarchive/docs/autopsia_mirror_of_destruction, последњи пут приступљено: 03.08.2018, а затим и Владимир Матиони (Vladimir Mattioni) у Музеју савремене уметности Војводине: V. Mattioni, *Autopsia*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2012, доступно на: http://www.msuv.org/assets/media/publikacije/2012/2012_03_autopsia.pdf, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

²⁸¹ D. Radosavljević, „O autopsiji“, *Moment br 5*, Beograd 1986, стр: 56.

Негирајући било какаве идентитетске и географске одреднице и субјективизације, Аутопсия говори језиком безличне технологије која не производи већ манипулише, рециклира, симулира, понавља, језиком постмодерне коју истовремено деконструише и поставља је у поље смрти. Као таква она је и последица и симптом, да се послужимо терминима Лидије Мереник,²⁸² времена у коме настаје. Као да својим деловањем група јасно и гласно најављује деценију разарања која следи:

„Нова уметност као страхотна збиља! Нова метафизика као страхотна збиља! Желимо да за вас свет преточимо у слике од којих ћете се најезити. То је у нашим рукама! Запушите ли уши, ваше очи ће видети наш мит! Наше клетве ће вас пресрести! Нормално стање је РАТ: МИР закључујемо само на одређено време.“²⁸³

Одабрани примери уметничких пракси у Србији осамдесетих година 20. века, с кратким освртом на делатност словеначких група окупљених око колектива *Neue Slowenische Kunst*, дају основни увид у измењене тактике уметничке критике у времену постмодерне. Рестаурација слике и обнова принципа репрезентације постају саставним делом критике као метод апропријације језика система у стратегији интервенције у систем. Продукција је често колективна а делује се из позиције анонимности и негирања субјекта. Сам субјекат замењује наменски генерисани тотални имиџ колективитета који унутар својих оперативних механизма рефлектује моделе доминантног система и доводи га до свог радикалнога екстрема. Демистификација мистификацијом, демаскирање под маском, декодирање производњом нових кодова, дестилизација производњом тотал дизајна, дестабилизација прошлости рециклажом историје, само су неке од тактика критике било да је она усмерена на државну политику, идеологију, медијску манипулацију, индустрију забаве и популарне културе, систем и институцију уметности или комбинацију свих наведених домена друштвеног живота. И управо на представљеним примерима можемо детектовати промене у стратегијама критичких уметничких пракси осамдесетих година чији се обрасци јасно уклапају у шири контекст времена постмодерне. Пројективни ангажман

²⁸² L. Merenik, “Jedna nova generacija“, *3+4 d*, н.д., стр: 3-4.

²⁸³ “Autopsia – ekonomija smrti (buka moći)“, *3+4 (H)*, н.д., стр: 24.

уступа место деловању из позиције негатива који демонтира, демаскира, разоткрива механизме система, до потпуног уклапања у систем (нпр. пројекат *Дечаџи*). Деконструкција манипулације усвајањем те исте манипулације има за циљ поткопавање доминатне хегемоније али не и изградњу нових субјективитета. Манипулација добија примат над тактиком конфронтације која у арену борбе уводи и позицију алтернативе. Самим тим механизми доминантног режима се откривају унутар постојећих односа у процесу производње, дистрибуције и рецепције уметности али се оквир који такве односе производи суштински не ремети. Субверзија се измешта из поља конституисања нових односа у поље рефлексije постојећег стања.

VI Уметнички ангажман у амбијенту ратних разарања државе, друштва и идеологије деведесетих година 20. века

6.1. Стање пост-социјализма, националистичка културна политика и паралелна сцена

Година 1989. се у контексту европске историје уметности често наводи као кључна, као година у којој пад Берлинског зида симболички обележава крај велике биполарне поделе света на Западни и Источни блок, као година која обележава почетак епохе постсоцијализма, крах комунистичких режима, почетак реструктурирања и реинтеграције земаља источног блока у оквир европске заједнице, почетак демонтаже државе благостања на Западу и глобални трансфер ка систему нео-либералног капитализма и тржишне економије под капом либералне демократије. Као стање пост конфликта, којим се бришу велике вишедеценијске опозиције, у чувеној студији америчког филозофа Франсиса Фукујаме (Francis Fukuyama) најављује се крај историје а либерална демократија се прихвата као природни оквир који пружа стабилност без алтернативе.²⁸⁴ Међутим, убрзани продор комерцијалне тржишне логике у све области друштвеног живота као и читав низ реформи у земљама западне Европе којима се постепено током деведесетих година укидају инструменти социјалне политике, ослабили су почетни ентузијам и веру у промене и условили обнову интереса уметности за домен друштвеног као врсту отпора према доминирајућим облицима продукције и комуникације подређене захтевима хегемоног тржишта. На европској сцени појављује се серија радова усмерених на заједницу, директну комуникацију, процес, искуство и успостављање алтернативних модела друштвености.

И док се, након пада берлинског зида, свет полако помера ка потпуној доминацији интереса капитала у свим порам друштва, Југославија овај трансфер изводи

²⁸⁴ Francis Fukuyama, „*The end of history and the last man*“, The Free Press, New York, 1992.

девастирајућом стратегијом ратног разарања државе и њеном демонтажом у низ мањих, националних јединица. Уздицање националистичке реторике, познати обрасци манипулације производњом мржње према другом, креирање атмосфере страха, репресија уз реално страдање великог броја људи, ембарго и изолацију, егзодусе, хиперинфлацију и свеопште сиромаштво, чинили су амбијент деведесетих година унутар кога се одвијао процес урушавања јавних ресурса и друштвене имовине као вид, ратом прикривене, акумулације капитала у рукама ратне елите. Систематско урушавање људских права и слобода као и економска депривација скоро свих слојева друштва убрзано је успостављањем ауторитарног режима Слободана Милошевића у Србији који производне односе супституише машинеријом рата. Ратна машина, инсталирана на институционалним стубовима војске и полиције, окупирала је инструменте комуникације и репрезентације стављене у погон обновљене идеје креирања унисоног идентитета српског народа у опозицији према демонизованим *другим*. Институције попут Народног музеја и Музеја савремене уметности постају део пропагандне машине. Серијом изложби, са ретким изузетцима, под идеолошком палицом националистичке, антимодернистичке и традиционалистичке мисли сликара и публицисте Драгоша Калајића, промовише се повратак штафелајног сликарства и фигурације унутар мистичког, етно-религиозно-фолклорног стила са примесама визуелних модела популарне и масовне културе. Теоретичар Стеван Вуковић ће овај феномен дефинисати као популистички талас у служби ауторитарног корпоративизма²⁸⁵ док ће га Мишко Шуваковић именовати националреализмом. Под националреализмом Шуваковић подразумева обнову и реafirмацију стилова прошлости традиционалним средствима изражавања, као инструмент антизападне, антикомунистичке и антимодернистичке пројекције националне изузетности и изворности.²⁸⁶ Ретроспективна изложба Милића од Мачве у

²⁸⁵ S. Vuković, „Politika, umetnost i problemi sa stvarnošću“, *Balkan Umbrella*, Remont, Beograd, 2001 стр: 8-13.

²⁸⁶ M. Šuvaković, “Umetnost i fatalne sablasti kulture – rasprava o statusu i funkcijama “umetnosti” i “kulture” na kraju XX i početkom XXI veka”, *Fatalne devedesete, strategije otpora i konfrontacija. Umetnost u Vojvodini na kraju XX i početkom XXI veka*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2001, стр: 120-123.

Народном музеју 1991. године²⁸⁷, изложба *Маг науке, Никола Тесла, светлост-енергија* у Музеју савремене уметности 1994. године²⁸⁸ или изложба *Балкански источници* исте године у Музеју савремене уметности²⁸⁹, само су неки од примера афирмације нове ретрадиционализоване естетике у функцији ратне машине.²⁹⁰

Један од првих примера артикулације контра деловања оваквој институционалној пракси почетком деведесетих година је иницијатива Раше Тодосијевића под називом *Приватно-Јавно* када је организована истоимена међународна изложба, прво 1992. године у Подгорици у приватној кући породице Тодоровић а затим 1993. године у Београду, у кући глумца Миће Томиће и Срећној галерији СКЦ-а, и у Галерији ВЛВ у Новом Саду. Подухват представља покушај да се личном иницијативом уметника, уз помоћ пријатеља и приватних спонзора, генерише алтернативна институција Музеја Модерне уметности, која би се својом међународном колекцијом супротставила доминантном националистичком и антимодернистичком наративу историје уметности и стратегији брисања меморије:

*„Циљ овог дугорочног подухвата јесте да се независно од постојећих културних установа припреме услови за стварање Приватног друштва које би било способно да оснује, стручно одржава и обогађује Музеј Модерне уметности са међународном збирком у Београду.“*²⁹¹

На изложбама су били представљени радови великог броја уметника из приватних колекција, од Јозефа Бојса, Кристијана Болтанског, Ђузепе Киарија, Луиђи

²⁸⁷ Милић од Мачве, *Од Лепенског вира до српске веданте – Моја ретроспектива у Народном музеју у Београду*, Народни музеј, Београд, 1991.

²⁸⁸ *Тесла: уметност, светлост, енергија*, (каталог), Музеј савремене уметности, Београд, 1994.

²⁸⁹ D.Kalajić, D. Đorić (prir.), *Balkanski istočnici srpskog slikarstva 20. veka* (каталог), Музеј савремене уметности, Београд, 1994.

²⁹⁰ О идеолошкој позадини овакве стратегије можда најбоље сведочи изјава самог Драгоша Калајића: „*Svaka pretpostavljena nelojalnost nesrpskog porekla se potpuno rastvara u izdajničkoj masi srpskog pseudointelektualnog otpada...Ogrezli u teoriji i nadasve praksi vulgarnog te sebičnog materijalizma, poput gubavaca što zavide zdravima, oni mrze svaku pojavu srpske samobitnosti, sačinjene od aristokratskih i metafizičkih vrlina i vrednosti. Pred tim otužnim spektaklom povampirenog „šezdesetosmaštva“, opet u službi neprijatelja Srbije, neki duh obdaren cinizmom mogao bi se složiti sa znamenitim uzdahom Anri de Monterlana: „Baš bi dobro došao jedan rat da rastera svu tu maskaradu“*, *Duga*, 16-29. avgust 1992; цитат преузет из хронологије објављене у каталогу изложбе *O normalnosti, umetnost u Srbiji 1989-2001*, н.д., стр. 301.

²⁹¹ R. Todosijević, „Privatno – javno“, *Приватно Јавно* (каталог), Београд, 1993.

Онтанија (Luigi Ontani), Дениса Опенхајма (Dennis Oppenheim), Јусуфа Хацифејзовића, Милете Продановића, Раше Тодосијевића, Милице Томић, Илије Шошкића, Драгана Папића до Ненада Рацковића, Николе Џафа, Саше Марковића, Зорана Пантелића, групе Шкарт и других. Па иако нам из данашње перспективе предложени модел музеја, базиран на приватним колекцијама и подршци приватних спонзора, не делује као револуционарна замисао, у датом тренутку свакако је представљао алтернативу државним институцијама и директну реакцију на њихове излагачке политике. Оно што, пак, овај пројекат чини изузетним јесте чињеница да је иницијатор и идејни творац изложбе, већ на самом почетку десете деценије 20. века, препознао и у селекцију свог музеја уврстио неке од уметника који су се тек појавили на сцени (нпр. група Шкарт, Саша Марковић, Ненад Рацковић, Зоран Пантелић) а чији је рад проблематизовао сопствену позицију продукције унутар система уметности и у односу на шири друштвени контекст. Подухват није заживео у пројектованом формату али је свакако демонстрирао могућност ванинституционалног рада а можда и мотивисао успавану сцену на самоорганизацију и покретање нових алтернативних модела деловања.

У условима потпуне девалвације свих вредности, уметници и историчари уметности покушали су да пронађу и изграде нише слободе унутар којих би продукција могла колико толико несметано да се одвија. Важно је истаћи да је неколико институција ипак наставило са програмом независно од доминантне културне политике као што су Галерија СКЦ-а, Галерија Дома омладине, Галерија УЛУС, Савремена галерија центра за културу „Олга Петров“ у Панчеву, Галерија савремене ликовне уметности у Новом Саду а интензивније од 1994. године и Ликовна галерија Култуног центра Београда. У Вршцу је 1994. године, иницијативом уметника Живка Грозданића, одржано Прво бијенале младих уметника које ће, поред Бијенала скулптуре у Панчеву и бијеналне изложбе „Меморијал Надежде Петровић“ у Чачку, постати још једна жива тачка комуникације и размене унутар токова савремене уметности деведесетих година у Србији. Покреће се и низ других иницијатива и нових организација и простора, које ће представљати генератор онога што се може дефинисати паралелном

сценом, уз значајну подршку страних фондова а посебно Сорос фонда за отворено друштво. Миомир Грујић Флека 1993. године започиње дугогодишњи пројекат *Урбазона* под покровитељством Радија Б92 усмерен на мобилизацију урбане енергије, ундергроунда и субкултуре Београда кроз серију догађаја, изложби и концерата у различитим просторима града. Радио Б92, 1994. године, оснива Културни центар Cinema REX и преузима улогу водећег продуцента културних догађаја на паралелној сцени Београда. Исте године оснива се Сорос центар за савремену уметност у Београду који ће се трудити да обезбеди професионалне стандарде продукције, излагања и промоције савремене уметности са пратећим едукативним програмом и архивом, као врста алтернативног институционалног оквира за опстанак сцене. Почетком наредне године, у простору Павиљона „Вељковић“ у Београду почиње са радом и Центар за културну деконтаминацију (ЦЗКД), једна од кључних тачака производње и артикулације интелектуалне опозиције Милошевићевом режиму у земљи и место реализације бројних позоришних, књижевних, перформативних, музичких, филмских, дебатних, дискурзивних програма и изложби. Овај кратак преглед институција, манифестација и организација указује да се у амбијенту ванредних околности уметничка заједница прегруписала, реорганизовала и успоставила паралелни оперативни механизам који је пружио уточиште изопштенима и обезбедио основне услове за континуирани рад. С једне стране, напор и ризик неопходан да се конституише било какав стабилан радни оквир оних струја које се позиционирају насупрот владујућем режиму, у времену рата и изолације, завређује највеће похвале и признање. С друге стране, у времену потпуне криминализације и милитаризације државе, овакве иницијативе бивају изоловане у енклаве слободе, као генератори паралелне реалности и супститут за разорени систем који ретко пробија оквир изолованости једне, професионалним интересом, повезане заједнице. Под професионалним интересом подразумевам поред радног ентузијазма и императив непристајања на доминантни дискурс културне и државне политике. Иако се овде ради пре о плуралистичкој него о хомогеној сцени, уметничка активност се већином одвија у контролисаним условима и то унутар стандардних формата комуникације (изложбе, бијеналне манифестације, каталози, догађаји). У том смислу не можемо прихватити тезу Дејана Сретеновића

да се не ради о сцени већ о уметничкој заједници. Наиме, Сретеновић наводи да се сцена:

*„конституише кроз систем уметности и његове институције репрезентације и критичке валоризације, док је заједница облик принудног и неформалног удруживања у циљу самог опстанка“.*²⁹²

Па ипак, успостављена алтернативна мрежа развила је инструменте професионалне презентације, продукције и критичке валоризације о чему сведочи и велики број изложби и каталога унутар којих се систематски прати и обрађује ток савремене уметности.²⁹³ Односи, вредности и критеријуми конституисани праксом алтернативне мреже организација базирани су на континуитету са институционалним оквиром какав је постојао у Југославији до краја осамдесетих година 20. века, где је државна потпора супституисана потпором страних фондова, те се може рећи да је унутар паралелне реалности развијен и паралелни систем у принудном егзилу. И док је овакав систем понудио алтернативу националистичком дискурсу кроз неговање и промоцију политике људских права, признавања и препознавања разлика као отпор хегемонј политици културне доминације, остао је затворен у изоловане енклаве где су могућности за јавно неслагање сведене на минимум. Систем за вештачко дусање, оспособљен страним донацијама, произвео је три продукциона модела унутар организација цивилног друштва у пољу културе а који ће се јасно издиференцирати тек након демократских промена у земљи 2000. године: први, усмерен на логику приватног предузетништва а чији би експонент био радио Б92 који је убрзо након пада Милошевићевог режима постао комерцијална медијска кућа; други, оперативно утемељен у институционалној пракси СФРЈ а који ће се почетком 21. века преселити у институције (пример Центра за савремену уметност) и трећи модел

²⁹² D. Sretenović „Umetnost u zatvorenom društvu“, *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Fond za otvoreno društvo, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 1996.

²⁹³ Неки од примера су и: D. Radosavljević (prir.), *ART VRT*, (katalog), Radio B92, 1994; D. Radosavljević (autor projekta), *Pogled na zid, 1994-1996, Umetnici i kritičari* (katalog), Fond za otvoreno društvo, Centar za savremenu umetnost, Radio B92, 1996; D. Sretenović (konceptija), *Scene pogleda* (katalog), Soros centar za savremenu umetnost, Beograd, 1995; B. Anđelković, B. Dimitrijević (kustosi) *Map Room* (katalog), Centre for contemporary arts, Belgrade, 1997; B. Anđelković, B. Dimitrijević (ur.), *Druga godišnja izložba Centra za savremenu umetnost Beograd* (katalog), Fond za otvoreno društvo, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 1998.

који ће задржати структуру невладине организације, као што је Центар за културну деконтаминацију или нешто касније основана Уметничка асоцијација Ремонт (1999), а који ће се умножавањем броја организација суочити са ограничењима логике пројектног финансирања условљене приоритетима донатора. Из данашње перспективе, када анализирамо паралелни уметнички систем деведесетих година, видимо да је приоритет био усмерен на меру кориговања последица културне политике националистичко-ратног режима док је питање успостављања другачијих конститутивних односа у домену продукције и дистрибуције, након иницијалног прегруписања сцене унутар паралелног система, остало у другом плану.

Термин „активни ескапизам“ који је поставила Лидија Мереник као дијагнозу уметничке продукције прве половине деведесетих година делује као најадекватнији оквир за разумевање стратегије отпора унутар паралелног система а подразумева:

*„креирање паралелне-фикционалне стварности и сасвим личних сторија које, опет, никада не би настале да немају (нису имале) повода у самој егзистенцијалној стварности, која је некада успевала да надмаши и саму фикцију“.*²⁹⁴

Плурализам индивидуалних уметничких истраживања истиче се као једна од главних карактеристика уметничке продукције деведесетих година.²⁹⁵ Један број уметника одговор на актуелну ситуацију налази у изолованом простору уметности успостављајући континуитет са одређеним токовима предходних деценија (нова скулптура, повратак слици и нарацији, интерес за аутономни режим језика уметности унутар редуковане форме). Уметници попут Раше Тодосијевића или Балинта Сомбатија, задржавају активни критички однос према друштвеној збиљи и у свом раду (нпр. серија инсталација и перформанса *Gott liebt die Serbian* Раше Тодосијевића или инсталације *Далекоглед*, *Раскрића*, *Шетња око магме* и перформанси *Заставе* и *Оцаци- Прохујало са вихором* Балинта Сомбатија) развијају различите моделе репрезентација идеолошке конфузије и акумулације

²⁹⁴ L. Merenik, „No wave: 1992-1995“, *Art in Yugoslavia 1992-1995*, н.д..

²⁹⁵ Jasmina Čubrilo, *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Radio B92, 1998.

знакова унутар хаоса ратних разарања које Дејан Сретеновић препознаје као „вишиак идеологије“.²⁹⁶ Од друге половине деценије све већи број уметника улази у поље суочавања са траумом друштвене и политичке стварности било да се тематски рад окреће конкретним догађајима или да је усмерен на детектовање девалвације вредности свакодневног живота (најчешће у медију видеа, фотографије или инсталације).²⁹⁷ Овакве стратегије уметничког деловања контра доминантној политици, које критички рефлектују ситуацију, описују, коментаришу и детектују пукотине урушеног друштва, свакако представљају драгоцене примере отпора али углавном остају изоловане у оквирима паралелног уметничког система и његових канала дистрибуције и комуникације те ретко улазе у поље директне конфронтације у простору где се паралелне реалности укрштају и где сукоби постају видљиви.

6.2. Потенцијал конфронтацијских пракси у Србији деведесетих година

Деведесете године 20. века у Србији, а посебно у Београду, представљају јединствени период у историји када у континуитету током читаве деценије јавни простор, улице и тргови града постају поприште конфронтација, сукоба, конфликта и директног суочавања диференцираних слојева друштва као релевантна платформа за испољавање ставова и демонстрацију неслагања у ситуацији када је већина медија пропагандни а званичне институције оперативни инструмент аутократског режима. Акције, митинзи и протести опозиције, студената, радника, пензионера, синдиката, мировних антиратних активиста, родитеља страдалих војника, рањеника, контра митинзи режимских партија, улична алтернативна сива економија и динамика свакодневних навика које се око

²⁹⁶ D. Sretenović „Umetnost u zatvorenom društvu“, *Art in Yugoslavia 1992-1995*, н.д.

²⁹⁷ Нпр: видео рад уметничке групе FIA *Made in Serbia* (1993-4), видео рад *Добро вече* (1996) Асоцијације Апсолутно, видео инсталација Милице Томић *ху ungelöst-реконструкција злочина* (1996-97), видео радови Соње Савић (нпр *Play*, 1998), серија фотографија *Лоше одржавање* (1998) Милана Алексића, видео рад Очаж / *Le Deuil* (1996) Драгане Жеравац, фото серије у формату разгледница Ере Миливојевића, фотографије Горанке Матић, серија фотографија *Herzliche Willkommen in Hotel Hyatt Belgrad* (1999) Весне Павловић; више о овим радовима у каталогу изложбе *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001*, н.д.

ње успостављају, масовне јавне верске церемоније и процесије, застрашивање и парадирање ратном машинеријом у централним градским зонама, претвориле су улицу у поприште догађаја и огледало стварности живота у Србији.²⁹⁸ Јавни простор постаје платформа за испољавање и демонстрацију различитих фрагментисаних и међусобно супротстављених јавности где се активним деловањем, у релацији према доминантој политици, конституише алтернативна, опозициона контра-јавност. Потпуна искљученост из система продукције доминантне хегемоне политике усмерила је различите слојеве друштва на уличну акцију која је изопштеним групама омогућила и простор за практиковање две основне функције контра-јавности које препознаје Ненси Фрејзер: регруписање и артикулацију сопствене позиције и интереса али и простор за практиковање агитационе активности усмерене ка широј јавности с циљем ширења утицаја сопственог дискурса у јавној арени.²⁹⁹ Управо у дијалектичком односу ове две функције контра-јавности Фрејзер види еманципаторски потенцијал који може да умањи неправедне привилегије доминантне друштвене групације. Током читаве деценије, простор улице постаје парадигматични пример агонистичког јавног простора како га дефинише Шантал Муф, бојиште сукоба и конфронтација унутар кога сва неслагања постају видљива а консензус немогућ.³⁰⁰

Па иако делује да је паралелени уметнички систем довео до одређене пасивизације уметничке продукције, на маргини овог система, често окренута улици и јавном простору, развија се уметничка активност која активно улази у поље конфронтације и унутар њега конституише и другачије моделе продукције и комуникације.

²⁹⁸ За хронологију догађаја на улицама Београда током деведесетих година погледати: Д. Ћирић, Б. Станић, В. Томић, *Време улице. Политика на јавним просторима Београда у XX веку*, Музеј града Београда, Београд, 2008, стр: 403-442.

²⁹⁹ N. Fraser, *Justice Interruptus, Critical Reflections on "Postsocialist" condition*, н.д., стр: 82.

³⁰⁰ С. Mouffe, „Умјетнички активизам и агонистички простори“, *Operacija Grad: Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, н.д., стр: 224.

6.2.1. Лед арт

Велика камион-хладњача паркирана испред Дома омладине у Београду, маја 1993. године, претворена у привремени излагачки простор замрзнуте уметности, најавила је промену агрегатног стања и услова продукције и обележила почетак дугогодишњег деловања иницијативе Лед арт која ће интензивно развијати интервенционистичке моделе уметничке акције у времену незнања. Преко двадесет уметника излаже радове произведене у ПКБ-овим хладњачама у Болечу. Као колективни гест уметника различитих генерација³⁰¹, *Замрзнута уметност*, представља протестну демонстрацију хибернације продукције уметничких дела, као материјалних резултата уметничког рада, чији је једини могући амбијент излагања и чувања хладњача. Сама изложба претворена је у сугестивни догађај који рачуна на дејство амбијента на публику. У условима од -20 степени целзијуса, публика, у групама од по десет особа, улази у изложбени простор опремљена војним шињелима:

*„Тешка, окована врата на хладњачи паркираној испред Дома омладин, била су капија гробнице у коју смо улазили без карата, добровољно. У овај артифицијелни српски Хад улазило се у тишини, а врата су се морала брзо затварати. Одржавана температура - 20°C. Сећам се снажног удара хладноће и клаустрофобије. Узалуд духовите инсталације, узалуд ироничне асоцијације и алегорије – гробница је гробница, увек постоји извесна стрепња да се врата више никад не отворе.“*³⁰²

Изложба *Замрзнута уметност* први је пример ангажованог колективног геста који генерише политички контра-простор уметничке сцене у једном заједничком наступу. Лед арт ће иницирати још два слична солидарна наступа већег броја уметника који се могу тумачити као колективне протестне акције сцене: једновечерња изложба замрзнуте уметности *Потоп* реализована у октобру 1993. године у Новом Саду (изложбу затвара перформанс полицијског избацивања свих присутних из простора) и изложба *Арт кувар* организована у напуштеној гаражи поред клуба Jazzbina, децембра 1993. године у Београду. И док *Потоп*

³⁰¹ На изложби учествују између осталих и Мрђан Бајић, Раша Годосијевић, Милета Продановић, Никола Џафо, Саша Марковић Микроб, Владимир Перић Талент, Милорад Цветичанин, Вера Стевановић, Дејан Анђелковић и Јелица Радовановић, Марија Илић, Драгослав Крнајски, Дарија Качић, Јован Чекић и други.

³⁰² Сведочанство једног од посетиоца изложбе Велимира Ћургуз Казимира, V. Ćurguz Kazimir, „Provlačnost jeze – slike, priče, komentari“, *Led Art 1993-2003 Dokumenti vremena*, MMC Led Art i Samizdat B92, Novi Sad, Beograd, 2004, стр: 51.

перформативно рекреира бруталност свакодневице живота у Србији, *Art кувар* настаје као директна реакција на уредбу републичке Владе којом се прописују неопходне месечне количине основних животних намирница по глави становника (6,25 кг брашна, 0,5 кг шећера, 250г соли, 750 г уља, 500 г детергента или један сапун за прање). Већи број уметника понудио је своје рецепте (уз пригодну демонстрацију јела) те су се пред публиком нашли и *Сапун сладолед* Вука Ћосића, *Добро чувани хлеб* Драгана Живачевића, *Универзална српска смеса* Саше Марковића, *Клин чорба „5 до 12“* Слободана Вилчека, *Торта „Amnesia“* Милете Продановића, *Campbell's супа са заприком* Мрђана Бајића и још низ других послastiца за преживљавање у Србији деведестих.

Колективно деловање у јавним просторима и на улици, континуитет присуства у јавности реализацијом догађаја и интервенција, мобилазација већег броја уметника око заједничких акција, домишљатост и упорност у реализацији (од ангажмана различитих штампарија, пољопривредних компанија, столарских радионица и превозника до читаве административне мреже локалних управа чије су дозволе често биле неопходне да би се спровеле предвиђене акције) само су неке од карактеристика рада Лед арт-а. Лед као материјал ће остати присутан у већини акција као препознатљив симбол стања унутар кога се активности одвијају. Идеатор покрета Лед арт је новосадски уметник Никола Џафо а број уметника, уметничких група и појединаца који се укључују у рад у континуитету, на појединачним акцијама или у одређеном периоду је импозантан.³⁰³ При оснивању покрет дефинише неколико основних начела деловања међу којима су и следећи:

- *Лед арт је покретачка снага. Креативност као врста отпора и превазилажења настале ситуације. Стварање упркос свему. Предузеће за производњу уметности.*
- *Лед арт се бави очувавањем постојећег и превредновањем затеченог. Користи неприродне услове (температура - 20°C) и промену агрегатног стања (вода-лед-вода) као начин уметничког деловања.*

³⁰³ Међу активним уметницима, историчарима уметности и појединцима Лед арта су и Драгослав Крнајски, Габријела Пајевић, Сузана Јовановић, Драган Живанчевић, Весна Гргинчевић, Небојша Миликић, Срђан Вељовић, Саша Марковић Микроб, Весна Павловић и многи дуги. Списак свих сарадника у *Led Art 1993-2003 Dokumenti vremena*, н.д., стр: 228-236.

- *Лед арт своје акције изводи у урбаној средини. Измешта се из државних институција и класичног излагачког простора (галерија, музеј, колонија) и користи атипичне (комора за замрзавање, хладњача-шлепер, ледени терен, гаража, улица).*
- *Лед арт чине креативни индивидуалци без обзира на струку (сликари, музичари, драмски писци, писци, остали).*
- *Лед арт иступа у јавности и својим производима: фотографије, плакати, разгледнице, беџеви, огласи, видео, производи с ознаком Лед арт.*
- *Лед арт не интересују локални критеријуми.*
- *Рад групе финансирају спонзори.*
- *Лед арт има стално отворен конкурс за нове идеје и пројекте.³⁰⁴*

Лед арт ће развити и специфичне формате интервентних јавних акција које ће се реализовати у континуитету током деведесетих година, на различитим локацијама и у различитим градовима, а који предвиђају директно учешће грађана. Пројекат *Реконструкција злочина* започет је 1994. године у атмосфери све већих ратних разарања и подразумева једноставне уличне акције израде инцидентних графика – опцртавање тела учесника кредом на црној подлози или плочнику, попут полицијског увиђаја. Приликом извођења, грађанима су дељени леци са објашњењем акције као врста мотивације за учешће:

„...Кредом описујемо контуру тела и тако зло остаје заробљено на црном папиру. Уметност стављамо у функцију заштите.“³⁰⁵

Сличну функцију има и перформанс *Фотографисање противу урока* који подразумева фотографисање грађана иза црне табле на којој је кредом опцртана контура тела а на месту главе је отвор за главу учесника. Фотографисањем, по речима иницијатора, тренутак несреће остаје забележен те учесник постаје отпоран на будуће потенцијалне злочине. *Реконструкција злочина* изведена је са студентима у Београду током протеста 1997. године, затим, уз *Фотографисање противу урока*, у Нишу и Зрењанину 1998. године, у Приштини испред зграде Факултета уметности 1998. године, у Новом Саду 1998. године (када су силуете појединих политичких представника али и појединаца који су помогли реализацију пројекта утиснуте у асфалт), током бобмардовања СР Југославије од

³⁰⁴ Исто, стр 52.

³⁰⁵ Део текста са летка који су дељени грађанима приликом акција, исто, стр: 103.

стране војног савеза НАТО у оквиру акције *Јавни радови „Пуј спас за све нас“* у Београду и Новом Саду.

Од 1995. године, мултифункционалан објекат – полигон *СТОлица*, у форми предимензиониране дрвене столице, пратиће велики број наступа Лед арт-а и биће постављен у јавном простору Новог Сада, у простору ЦЗКД-а, током протеста 1996/1997. године у Коларчевој улици у Београду, у Крагујевцу, испред општине Врачар у Београду, па затим опет у Новом Саду где ће бити и коначно уништена 2000. године у оквиру перформанса *Kunstlager*. Постављање објекта *СТОлица* у јавни простор пратила је и анкета са питањем:

*„Када чујете реч СТОлица (или 100лица) помислите на: престо, тврдо, меко, власт, пад, фотељу, синдикат, смртну казну, голуба, дрек, пасуљ, богаћење, тучу?“*³⁰⁶

Објекат је коришћен и као платформа за перформанс јавног шишања добровољаца под називом *Ко was šiša?* који Лед арт реализује у оквиру различитих акција у Новом Саду и Београду, али и као заклон за акцију *Опасуљивање* у оквиру које се јавно кувао пасуљ за грађане (у ЦЗКД-у, у Крагујевцу, током протеста у Београду).

Од 1997. године Лед арт организује и експедиције на различите депоније (у Винчи у Београду, на депонији Медиана у Нишу а касније и на депонији Први мај у Лабину у Истри) у оквиру којих се спроводи фотографисање стања на депонији, прикупљање материјала а затим и креирање производног програма који се накнадно, брендиран и упакован у карактеристичну амбалажу, по повољним ценама продаје грађанима. Акције прати и јавни позив за укључивање у експедицију где се образлаже и циљ истраживања:

*„...У целом свету загађеност представља проблем број један. Са жаљењем морамо констатовати да је тако и у нас. Бубре, смеће, шљам, нечист, стрв, дрек, отпад, шкарт, постали су у Србији светла тачка и највеће богатство. Дилему шта са ђубретом потребно је хитно решавати уколико не желимо да (нас) оно надвлада...“*³⁰⁷

³⁰⁶ Исто, стр: 221.

³⁰⁷ Исто, стр: 142.

Усмереност на деловање у јавној арени, на мотивацију заједнице и учешће грађана определила је групу за развој различитих модела комуникације. Анкете су често саставни део перформанса и догађаја, на лицу места деле се прогласи и леци који објашњавају садржај акције и позивају на учешће. Доступна дневна штампа и недељници једнако се користе као канал за комуникацију. Тако, на пример, у сарадњи са часописом *Време*, у периоду од јуна до августа 1994. године, Лед арт спроводи анкету са грађанима *Шта замрзнути а шта одмрзнути*, док се у независној штампи попут *Борбе*, *Времена*, *Независних* и *Републике* повремено објављује Лед арт вињета са натписом *Arbeit macht frei*³⁰⁸. Јавни позив заинтересованим експертима за учешће у експедицији на депонију Винча предходио је акцији и био је објављен у дневним и недељним новинама *Данас*, *Наша Борба*, *Време* и *Беорама*. Изложбене каталоге замењују новински додаци па тако поводом изложбе *Замрзнута уметност* излази додатак уз часопис *Време* под називом *Време замрзавања* а поводом акције, изложбе и перформанса *Потоп* излази подлистак са истим називом у часопису *Независни*. Заузимање свих доступних простора јавности за субверзивно деловање још једна је важна карактеристика активности групе.

Перформативни карактер појединих наступа групе и потреба за инсенацијом догађаја резултирали су сарадњом са глумцима и драматурзима који ће узети учешћа у перформансима *Потоп*, *Икономахија или Торпедом у лед* и *Kunstlager*. Сва три перформанса рекреирају амбијент тортуре и полицијског малтретирања. У перформансу *Потоп* глумци, у улози приватног обезбеђења и полиције у цивилу, растурају изложбу и уз повике избацују публику на улицу. У оквиру перформанса *Икономахија или Торпедом у лед* глумци групе *Торпедо*, у војним и полицијским униформама, уништавају, дробе, спаљују, разбијају и цепају уметничке радове док се у оквиру перформанса *Kunstlager*, изведеног у порти Католичке цркве у Новом Саду, простор преграђује бодљикавом жицом и претвара у симболички конц-логор са глумцима-чуварима који дају инструкције

³⁰⁸ Немачки слоган *Рад ослобађа* који је стајао на улазу у озлоглашени нацистички логор Аушвиц.

учесницима о предвиђеним активностима у логору (јавно шишање, заједнички ручак-пасуљ, куглање поред ледене тробојке, пуштање гаса и др.).

Све наведене акције, перформансе и пројекте можемо третирати као интервентну реакцију покрета на стање у држави и механизам активистичког уметничког деловања које, у складу са актуелним околностима, тежи да присуством у јавном простору континуирано производи контра-јавност и мобилише грађане на активни отпор. Један од постулата Лед-арт-а, који се провлачи у различитим изјавама чланова групе, дефинише се термином ЕСТ-ЕТИКА (у текстовима групе реч се обично пише са цртицом). Убацавањем цртице, прекида, цезуре у самој речи, артикулише се кохезија етичког и естетског као основних принципа рада, где је сваки саставни део другог, те се не могу посматрати као одвојене категорије. Управо у том смислу можемо интерпретирати природу деловања групе као ширење поља искуства на ест-етичку мотивацију чулног унутар простора контра-јавности који се континуирано производи као простор конфронтације, сукоба и неслагања са доминантном политиком режима. Сама мотивација чулног посредује се једноставним елементима који указују на ефекте доминантне политике (лед, инцидентни цртежи, СТОлица, шишање, пасуљ, ђубре и др.) чијом се трансформацијом у полигон за игру учесника објективизује траума живота у Србији деведесетих година 20. века и производи простор катарзе, отпора и непристајања. Основни материјал црпи се из сурове стварности а уметнички рад се остварује се у заједничком искуству свих присутних. Обимном продукцијом, континуираним присуством, потенцијалом да укључи велики број актера у реализацију акција, догађаја и перформанса, бескомпромисним анти-институционалним деловањем, способношћу да покрене солидарне протестне акције већег дела сцене Лед арт представља једну од најзначајнијих активистичких уметничких појава у земљи током деведесетих година која управо унутар простора конфронтације конституше другачије моделе продукције, природе уметничког рада и комуникације.³⁰⁹

³⁰⁹ Детаљан опис свих активности групе Лед Арт у: V. Grginčević (ur.), *Led Art 1993-2003 Dokumenti vremena*, н.д.. За додатне информације погледати: V. Grginčević (ur.), *Džafо*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2011

6.2.2. Магнет

Политичка реалност живота у Србији, као у случају активности Лед арт-а, основно је поље интервенција уметничке групе Магнет. Основана од стране полазника школе *Традиција авангарде* Вујице Решин Туцића³¹⁰, група ће током 1996. и 1997. године, на улицама Београда, извести укупно осам перформанса који ће постати парадигматични примери отпора режиму Слободана Милошевића али ће у многоме, концептом, методологијом рада и природом самих извођења, радикално проширити простор уметности на домен често недоступних инструмената доминантне политике. Са циљем демистификације, деконструкције и потпуног огољавања система и његових механизма манипулације, Магнет производи уметнички рад као догађај продуженог трајања који се индукује перформансом на лицу места те се затим развија унутар медијске интерпретације и презентације, институционалне реакције, полицијске репресије над уметницима и унутар судског система кроз процесе које држава покреће поводом изведених акција. Слично наступима групе Атентат из 1972. године, када је документација судских процеса против новосадских уметника постала саставни део уметничког рада, и група Магнет реакцију система инкорпорира у рад али на њу рачуна унапред. Овакав обрт подразумева пажљиво планирање сваког догађаја а основни предуслов за извођење перформанса је присуство медија. У плану организације првог перформанса под називом *faluSerbia* стоји:

„уредници независних и иностраних медија (су) усмено обавештени да акције неће бити ако не пошаљу своје новинаре...група (је) одлучила да акцију изведе ако буду присутни представници више од три независне медијске куће.“³¹¹

Однос са медијима је поводом сваког новог перформанса додатно унапређен те се број присутних новинара који су пратили сва извођења групе временом увећавао. Предвиђено присуство медија требало је да осигура и неку врсту јавне заштите уколико дође до реакције полиције али и платформу за дистрибуцију и

³¹⁰ Оснивачи и најактивнији чланови групе су Мирослав Нуне Поповић, Иван Правдић и Јелена Марјанов, а у раду учествују и Сениша Туцић, Никола Поповић, Марија Лончар, Мина Вулетић, Владимир Ацан и још низ других сарадника.

³¹¹ Цитат преузет из описа организације перформанса у: *Nune Popović i grupa Magnet, Živela sloboda*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2011, стр: 23.

комуникацију рада са широм јавношћу. Управо из тог разлога, садржај сваке од акција прилагођен је логици медијске комуникације. Перформанси су манипулисали јасном и једноставном симболиком и фотогеничним акцијама у јавном простору. Сваку акцију пратило је посебно Магнет издање-летак са јасном поруком и образложењем акције у формату применљиве, атрактивне и провокативне информације лаке за комуникацију у медијском простору. Видимо да је Магнет развио јадноставну и ефектну методологију интервенције у медијски простор који се третирао као нови оквир за промоцију уметничких дела.

Перформанси групе подељени су у два циклуса. Током 1996. године, неколико месеци након Дејтонског споразума, у интервалима од по две недеље реализовано је укупно пет перформанса унутар циклуса *Фалус Револуција* која, по речима идеатора групе Мирослава Нунета Поповића, представља:

„један начин отпора масовној параноји и један начин борбе за другачију свест, неходне за буђење из кошмара и стварање новог друштва у Србији..“³¹²

Перформанси под сугестивним називима: *faluSerbia* (подразумева карневалску поворку кроз централне улице града око предимензиониране скулптуре пениса са фотографијом Милошевића), *Последња Тајна вечера* (седам извођача на постављеном столу испред Српске академије наука и уметности једу погаче и испијају црно вино), *Откровење* (у време емитовања националног дневника испред Радио-телевизије Србије три извођача разбијају телевизор), *Истеривање Бавола* (три извођача испред Народне библиотеке Србије ритуално бичују зидове те пљују и проливају воду на здање), *Златна Полука* (уметници врше предају уметничких златних полука Народној банци Југославије као иронични дар за очување стабилности валуте), конципирани су као једноставне симболичне акције огољавања система моћи и његовог институционалног апарата. У други циклус, *Циклус о клању Србије*, спадају три перформанса изведена након протеста студената и опозиције током јуна и јула 1997. године: *Реквијем за Србију* (Мирослав Нуне Поповић изводи покушај уручења Слободану Милошевићу свеже заклане свиње на којој стоји испис Србија), *88 јаја за нову опозициону власт*

³¹² М. Н. Поповић „Falus revolucija za novo društvo“, исто, стр: 18.

(три извођача газе и бацају нумерисана јаја на Скупштину града Београда), *Заклани сте. Наше саучешће*. (два извођача обучена у црно стоје десет минута у тишини на постољу испред Српске академије наука и уметности). Други циклус конципиран је као врста опела над уништеном земљом и то кроз адресирање три главна актера злочина: целата (председник) у првом перформансу, саучесника (опозиција) у другом и жртве (грађани) у трећем перформансу.

Сви наведени перформанси, иако усмерени на критику система путем јасних референци у смислу реквизита, локације и симболике сваке од акција, осмишљени су као ненасилни уметнички гести провокације актуелног режима. Изласком на улицу, укључивањем медија и артикулацијом поруке, смишљено је креиран простор конфронтације унутар кога се конституише и сама структура рада. Након извођења перформанса (често у трајању не више од десет до петнаест минута) следи реакција система и низ мера које систем предузима како би акцију санкционисао а самим тим и потврдио и утврдио своје ексклузивно право на обликовање стварности у јавном простору. Велики број чланака у дневној штампи, телевизијски прилози и извештаји са лица места, обимна документација полицијског привођења и хапшења, полицијски извештаји, садржај тужби, транскрипти ислеђивања уметника Мирослава Нунета Поповића као и документација покренутих судских процеса постају саставни део рада. Механизми репресије, цензуре и притисака унутар рада постају очигледни. У том смислу и тело уметника, најексплицитније у случају самог Поповића, који постаје субјект полицијске торутуре, ставља се у функцију уметничког посредника као канал унутар кога се сукобљене стварности преламају:

*...ради се о томе да ја као уметник нисам човек који ствари дефинише. Ја сам онај који отвара противречности, који спаја плус и минус, сучељава минус и минус. Негде у том сукобу покушавам да заголићам људе, нечији интелект, да негде између тих контрадикторности навестим да уз мало муке и адреналина може да дође до опције – ја сам срећан*³¹³

Поповић инсистира на пољу уметности као оквиру за све акције Магнета те се унутар тог поља и позиционира, радикално одбијајући ауторитет било ког

³¹³ М. Н. Поповић „Privatni pojmovnik N.P.A“, *Nezavisni*, 18. novembar 1997, стр: 46.

сегмента постојећег уметничког система. Форма уметничког рада се прилагођава систему масовне комуникације и генерише се унутар релације уметник - уметничка акција- медији - институције државног апарата - шира јавност. Улогу галерије као платформе за дистрибуцију дела преузимају медији а улогу музеја као инструмента за чувања и архивирања рада преузимају институције попут полиције, Народне банке или суда. Тако је приликом хапшења уметника поводом перформанса *falluSerbia* полиција запленила и задржала све реквизите акције укључујући и скулптуру пениса, приликом перформанса *Златна полуга* Народна банка је завештала у трезору дониране полуге уз издату потврду уметницима, док је унутар судског система произведена обимна документација укључујући и пратећи садржај свих тужби које детаљно описују ток уметничког догађаја у интерпретацији службеника полиције. У том смислу група Магнет врши свесну апропријацију реакције система у саставни део уметничког рада што доводи до ширење поља уметности и уметничког деловања на инструменте доминантне политике те се из те перспективе радови требају и анализирати. Унутар самог рада генерише се агонистички простор сукоба, где се укрштају отпор и репресија који остају конститутивни елементи рада. Управо проширено поље уметности, изван изолованог уметничког система, постаје простор одбране слободе изражавања те уметничким акцијама Магнет тврди право на слободно мишљење баш на оном месту на коме се врши највећа репресија од стране доминантног режима. Уједно, својим радом, Магнет разоткрива механизме те репресије те мобилише јавност да јој се супротстави. Велики број уметника, новинара, правника, међународних институција за заштиту људских права организовало је акције, конференције за штампу, перформансе као протестне акције поводом суђења Поповићу:

„Радо бих све наводе из оптужнице ставио себи на душу зато што је оно што је ту наведено, као тобоже Нунетов вербални деликт – оно што ја мислим, само никада нисам имао храбрости да кажем“³¹⁴

Иако се понекад у критици инсистирање на аутономији уметничког деловања узима као основ за дисквалификацију рада групе Магнет, верујем да је управо таква позиција додатно утврдила право уметности да интервенише у домену

³¹⁴ Реакција Саше Марковића Микроба поводом суђења Поповићу у: *Nune Popović i grupa Magnet, Živela sloboda*, н.д., стр: 96.

јавности и улази у директну конфронтацију са доминантним политикама система не компромитујући при том аутентичну природу свог рада.³¹⁵ Овде се можемо надовезати на Рансијерову тезу да аутономија уметности и обећање политике нису супротстављени већ чине саставни део онога што Рансијер назива *естетским режимом уметности* коме је инхерентан парадокс вере у аутономију уметности и истовременог обећања бољег света. За разлику од аутономије уметничког дела он истиче аутономију искуства које се радом индукује кроз производњу простора за неслагање (*dissensus*). И управо у неслагању и неспоразуму Рансијер види језгро и саму суштину естетског режима, где неслагање не значи конфликт као такав већ конфликт између чулне презентације и начина на који јој дајемо смисао.³¹⁶ За разлику од консензуса, који по Рансијеру, онемогућава простор за дебату и отвара врата ауторитарном режиму, неизвесност естетског искуства као искуства неслагања доводи у питање стабилне поставке света и ствара потенцијал за промену. Радови групе Магнет мотивишу поље искуства као искуства неслагања и непристајања на наметнуту реалност те самим тим производе пукотине унутар система које доприносе његовој нестабилности. Деловање у домену јавности допринело је ефикасности самих радова те утицај групе налазимо у различитим манифестацијама грађанских протеста у Србији друге половине деведестих година 20. века.³¹⁷

³¹⁵ У пратећем обимном каталогу изложбе *O normalnosti, umetnost u Srbiji 1989-2001* у тексту „Poslednja decenija: umetnost, društvo, trauma i normalnost“ Бранислав Димитријевић и Бранислава Анђелковић о акцијама групе Магнет наводе: „своје акције су представљали као „уметничке“ у друштвеном простору а као „политичке“ у уметничком простору. На тај начин ни један ни други простор није био посебно анимиран: политичко је остало само референца у свету уметности која инсистира на својој аутономији чак и када се конфронтира с политичким системом који се препознаје као главна „тема“ неког уметничког пројекта“, н.д., стр: 61.

³¹⁶ J. Rancière, *Dissensus, On Politics and Aesthetics*, н.д., стр: 134-151.

³¹⁷ В. Živančević, „Bunt u zoni sumraka – uticaj uličnih akcija Magneta na buđenje zamrzone srpske svesti“, *Nune Popović i grupa Magnet, Živela sloboda*, н.д., стр: 106-112.

6.2.3. Шкарт

Драган Протић и Ђорђе Балзамовић оформили су 1990. године групу ШКАРТ у графичком атељеу Архитектонског факултета у Београду.³¹⁸ Већ током студија архитектуре Протић и Балзамовић одустају од пројектно планерског бављења простором у смислу статичних физичких структура већ простор мисле као динамично поље међуљудских односа, конфликта, тензија, дијалога и размене које је у непрестаном покрету. Уместо програмског манифеста Шкарт креира архитектонску химну *Арматура* која је први пут изведена 1993. године на Архитектонском факултету у форми дадаистичке оперете.³¹⁹ Сам текст химне „*Арматура то је оно што нас спаја*“ поставља основ програмског опредељења групе Шкарт, које ће нешто касније група дефинисати као рад у домену „архитектуре људских односа“³²⁰. Иако амбициозни план да се химна, као акција манифестације заједништва, изведе на свим архитектонским факултетима ратом растурене Југославије није реализован, група Шкарт ће током читаве деценије инсистирати на производњи контра-простора алтернативних облика друштвености. Арматуру оваквог контра простора који повезује неспојиво чиниће принципи заједништва, солидарности, слободе и игре усмерене на активацију потиснутог, одбаченог, маргинализованог, подређеног, потчињеног, обесправљеног било да се ради о индивидуалним осећајима, навикама, друштвеним праксама или међуљудским односима. Простор грешке, двоумљења, несавршености, једном речју шкарта постаје темељ на коме се граде нове продуктивне друштвене структуре.

Једна од првих акција Шкарт колектива је плакатирање града које је пратила радио најава емитована у емисији *Скицен блок* Дарке Радосављевић на Радију Б92. Глумица Рахела Ферари, препознатљивог гласа, најавила би, као изузетно

³¹⁸ Шкарт је једна од ретких уметничких група која је остварила континуитет од већ двадесет осам година рада а у раду групе учествује велики број сарадника и уметника различитих профила и генерација.

³¹⁹ Пратећи видео рад документује хорски наступ, обраду химне од стране ундерграунд бенда УРГХ!, наступ глумца Стеве Жигона који изговара текст „*да станујем у тој кући стално бих кроз отворен прозор миловао фасаду*“, наступ човека трбухозборца који изговара текст химне и др..

³²⁰ Из текста *О нама* на интернет презентацији групе Шкарт: <http://www.skart.rs/>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

важне, Шкарт вести након чега би уследила вест: „*H* за слово *H*“ или „*P* за слово *P*“ (што је био и текст плаката). Овом дискретном али промишљеном акцијом, и на радију и на улицама града, појавила се језичка игра, нонсенс, апстрактна мисао као интродер у простору контаминираном говором мржње. Избор сарадника, у овом случају Рахеле Ферари, а у случају видео рада за химну *Арматура* Стеве Жигона, већ је сам по себи носио симболику антифашистичке борбе и отпора чиме се додатно наглашава линија континуитета са наслеђем народно-ослободилачке борбе и студентских протеста шездесетосме.³²¹

Манипулација перцепцијом и производња полифоније и дисбаланса у домену јавне сфере као тактика је примењена је и при интервенцијама унутар окоштаних државних фестивала поезије. Институција великих државних фестивала била је репрезент културне политике земље базиране на строгим селекцијама и привилегијама прихваћених унутар затворених кругова културних елита. Протић и Балзамовић али и већи број сарадника групе пријавили би се на фестивале, сви са песмама чији је аутор Драган Протић. Тако би Протићеву поезију пред публиком читали и Протић и лажни песници (нпр. Балзамовић) што је била прилика и за перформативно извођење (разбијање саксија, бацање конфета, симулације слета са машнама) на које класична фестивалска публика није навикла. Излазак из зоне познатог и предвидивог у домен другачије реалности креира потентне ситуације унутар којих се сукобљена мишљења, ставови и навике преклапају, укрштају и производе продуктивни парадокс са увек неизвесним резултатом. Тако ће нпр. жири фестивала *Мајска руковања* у Титограду 1991. године изабрати и Протића и Балзамовића за финале док ће 1992. године на истом фестивалу чак осам пријатеља групе Шкарт бити изабрано у финале, сви са Протићевим песмама. Ова игра „подметања“ и освајања простора за друге учеснике развијаће се кроз будуће пројекте и постаће једна од главних особина рада групе Шкарт. Искуство фестивалских наступа остаће и мотивација

³²¹ Рахела Ферари се као јеврејка током Другог светског рата спасила холокауста негирајући сопствени идентитет пред нацистичким официрима који су дошли да је ухапсе док је Стево Жигон преживео Дахау логор свирајући виолину у оркестру. Жигоново извођење Робеспјеровог говора из представе „Дантонова смрт“ на платоу испред Филозофског факултета у Београду током студентских протеста 1968. године остаће симбол студентских протеста.

групи да више од деценију касније покрену иницијативу *Песничење* као отворену, свима доступну, не жирирану платформу за јавну промоцију поезије и песника свих узраста и профила која ће у многоме обликовати савремену поетску сцену у Србији.

Након полу-анонимних акција плакатирања Шкарт мења тактику уличног деловања и одлучује се за директну комуникацију са грађанима која се остварује кроз акт даривања у ситуацијама случајних сусрета. У времену потпуног сиромаштва, када логика тортуре и силе обликује све сегменте свакодневног живота производећи осећај страха, неизвесности и неповерења, сам акт даривања представљао је радикално одступање од доминантних друштвених пракси у јавном простору. Рад *Туге*, серију од двадесет две кратке песме посвећене тугама различитих угрожених и потиснутих потенцијала у формату штампаних картонских картица, група Шкарт је делила грађанима у континуитету током периода од 1992. до 1994. године. *Туга потенцијалног поврћа* делила се на пијацама, *Туга потенцијалних путника* на железничкој станици, *Туга потенцијалних потрошача* испред скоро празне Робне куће „Београд“, *Туга потенцијалног повратка* слата је поштом познаницима који су напустили земљу, *Туга потенцијалних пушака* пакована је у хуманитарне пакете који су слати у Босну и Херцеговину, *Тугу потенцијалног порођаја* делила је трудна пријатељица групе Лена Савић. *Туге*, као дар непознатом пролазнику, познанику или анонимном примаоцу, креирале су мирко пукотине у систему, међу-просторе грађанске солидарности, разумевања и емпатије. Неколико година касније *Туге* су заменили *Бонови за опстанак*. Бонове за оргазам, за чудо, за против, за страх, за срећу, за мастурбацију, за револуцију, за опуштање, за крај и др. Протић и Балзамовић, са сарадницима, делили су грађанима од 1998. године уз упутство: „*Узмите у складу са оним како се осећате*“. Акције дељења бонова реализоване су на вашару у Белом Поточу, на пијаци, у Булевару Револуције (централном месту уличних продаваца и сиве економије у Београду током деведесетих година). Једноставном интервенцијом даривања на улицама, слично акцији *Туге*, група Шкарт креира простор солидарности који слави потиснуто и подстиче буђење из апатије животне неутралности у случајном сусрету. Много година касније, Сања Стаменковић из Врања, из личне перспективе осврнуће се на значај Бонова:

*„Помоћни бонови за опстанак за мене представљају вид отпора и средство комуникације уз које смо деведесетих (и касније) стварно преживљавали градећи поверење и солидарност онда када је тога било све мање и мање“.*³²²

Током протеста студената и опозиције 1996. и 1997. године Шкарт је грађанима делио дозволе за кретање у свим правцима и серију самиздата, плаката, малих објеката. Специфичан дизајн у маниру „уради сам“, естетика самиздата и јефтина продукција остаће доминатно визуелно обележје рада групе. Сарадња са активистичким организацијама као што су *Жене у црном* резултирала је пројектима у којима ће Шкарт креирати оквир за учешће и рад других. Један од таквих пројеката је пројекат „*Сјећам се*“ рађен са женама избеглицама из Хрватске и Босне и Херцеговине које су биле смештене у колективним центрима у Србији. Протић и Балзамовић су кроз разговоре са женама поставили формат рада где је свака учесница на једном папиру написала кратку причу које се сећа из места које је напустила, а на другом папиру би урадила илустрацију приче. Објављено је преко тридесет записа са илустрацијама а публикација је преведена на три језика.

Деведесете године 20. века за групу Шкарт представљају формативни период експеримента, интуитивног бунта и тихог али континуираног отпора и уметничког ангажмана који ће резултирати широком мрежом сарадника, партнерских организација и активиста. Рад на улици, самиздат публикације, плакати и објекти који се дистрибуирају у јавном простору и поклањају грађанима, перформативни колективни наступи са великим бројем учесника, креирање простора за учешће и уметничких рад других и серија акција реализованих у најразличитијим просторима и контекстима (доминантно изван уметничког система) успоставили су базу за будуће деловање групе. Једна од основних карактеристика рада јесте хоризонтална поставка сваке од акција која негира постојеће хијерархије унутар друштвених односа али и уметничког система који такве односе одржава и посредује кроз релацију аутор-уметничко дело-публика. Уметник постаје модератор ситуација и иницијатор алтернативних облика уметничке партиципације која једнако вреднује допринос свих учесника.

³²² Цитат преузет са: <http://www.muzejobjekata.net/katalog-muzeja/show/177> , последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Од 2000. године, на основу стеченог искуства током деведесетих година, Шкарт ће се окренути формирању већих трајних колектива и отворених уметничких платформи као што су већ поменуто *Песничење* али и хорови: *Хоркешкарт*, *Проба*, *ХоРук*, *АприлЗмајЈун*, *Деца са месеца*, пројекат *Куварице* и др. Континуитет рада, развој и резултати сваке од наведених иницијатива (више стотина објављених песничких свезака великог броја неоткривених песника, серија куварица које су од ретроградних порука за домаћице постале поље женског активизма, више стотина колективних хорских наступа у јавним просторима, ревалоризација заборављених револуционарних и антифашистичких песама) сведоче о еманципаторском потенцијалу хоризонталне и отворене продукционе логике.³²³ У том смислу, рад групе Шкарт је дубоко политички, јер се супротставља свим утврђеним шаблонима репрезентације, продукције и дистрибуције унутар преовлађујућих друштвених односа. Одбијајући једнако културну доминацију било које повлашћене групе као и привилеговани статус аутора који ограничава учешће у пољу уметничке продукције Шкарт врши субверзију система и својим резултатима трајно сведочи могућност алтернативе.

6.2.4. Асоцијација Апсолутно

Асоцијација Апсолутно (Бојана Петрић, Зоран Пантелић, Драган Ракић и Драган Милетић) 1995. године започиње пројекат *1995:2000*, вишегодишње интервентно истраживање реалности одређено временом као коначном категоријом чији се крај антиципира у симболичној тачки краја миленијума. Тактиком одбројавања Апсолутно црпи потенцијал глобалне опсесије апокалипсом, страхом од судњег дана, долазеће катаклизме и миленијумске бубе те се контекст сурове локалне реалности поставља у шири иронијски оквир који доводи до преклапања и укрштања два нивоа значења, локалног и глобалног. Тако ће сви радови групе, настали у овом периоду, бити обележени годином продукције и преосталим бројем година до краја миленијума (нпр: 1995: 0005, 1996:0004, 1997:0003 итд.) а изабране појаве живота у Србији, око којих Апсолутно гради своје интервенције и радове, добијају значај глобалног симптома и сигнала за обележевање долазећег

³²³ Детаљније о радовима групе Шкарт у каталогу изложбе *ШКАРТ: ПОЛУВРЕМЕ*, Салон Музеја примењене уметности, Београд, 2012.

краја.³²⁴ Реалност постаје терен истраживања унутар кога се детектују и издвајају појединачни феномени, дефинисани као апсолутне чињенице одређене временом, простором и друштвеним и политичким превирањима. Интервенцијама на лицу места, елементи свакодневице бивају издвојени из контекста неутралне присутности и постају сигнали за активацију перцепције и мотивацију отпора доминатном моделу комуникације у јавном простору.

У раду „1995 АПСОЛУТНО 0005 APSOLUTLY DEAD“ степен економског пропадања земље под санкцијама анализира се на узорку два теретна прекоокеанска брода, препуштена пропадању на обали бродоградилшта на Дунаву у Новом Саду. Интервенцијом чланова групе бродоградилште постаје место злочина на коме се спроводи симулација полицијског увиђаја након чега се бродови проглашавају апсолутно мртвим те се локација обележава жутом траком са знаком „Забрањен приступ! *Apsolutly dead*“. Читава акција документована је видео радом и пратећим каталогом у форми детаљног извештаја спроведеног увиђаја.³²⁵ Стање перманентне кризе детектује се и на примеру Старог моста у Новом Саду који је, као привремени објекат, подигнут 1945. године. Више од три деценије касније, 1987. године, постављањем меморијалне плоче мост добија назив Маршал Тито те се његово привремено стање преводи у статус трајне вредности. Убрзо, меморијална плоча нестаје. У раду „1996 АПСОЛУТНО 0004 АПСОЛУТНО ПРИВРЕМЕНО“ чланови групе поново изводе церемонију постављања меморијалне плоче те на празно место постављају нову плочу са натписом „*Апсолутно привремено*“. Апсолутно привремено стање биће окончано бомбардовањем 1999. године када је мост уништен. Једноставном интервенцијом постављања тенде изнад сунчаног сата са натписом „*Један ти је од ових (сати) последњи*“ на фасади цркве Св. Тројства у Сомбору, Апсолутно зауставља ток времена те указује на апсурд симбола и порука у јавном простору. Затворени киоск на рибљој пијаци у Новом Саду, чија је унутрашњост озидана како би се

³²⁴ Током периода од 1995. до 2000. године асоцијација Апсолутно извешће и велики број радова у иностранству детаљно описаних на интернет презентацији групе: <http://apsolutno.net/>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

³²⁵ *Apsolutly Dead* (каталог), Асоцијација Apsolutno, Novi Sad, 1995.

привремени објекат без додатних дозвола претворио у трајнију структуру (честа пракса алтернативне економије тог времена), интервенцијом групе претворен је у симболички полигон критике система, економске депривације, медијске манипулације и цензуре. На постојећи излог киоска група поставља натип *новине* иза кога се уместо новина види зид од цигле. Сличну тактику група користи и за критику институционалног система уметности и његову изоловану позицију у односу на шире друштвене токове тако што на улазна врата галерије на Андрићевом венцу у Београду поставља таблу са натписом „*Упозорење! У галерију улазите на апсолутно личну одговорност!*“.

Наведени примери акција и пројеката асоцијације Апсолутно могу се читати и као просторно специфични радови који ефекте друштвених промена у јавном простору, неутрализоване рутином свакодневног живота, трансформишу у естетске импулсе снажног симболичког потенцијала. У том смислу Апсолутно процес производње уметничког дела замењује истраживачким процесом налик археологији стварности те феномене у јавном простору, једноставном интервенцијом промене контекста и визуре посматрања, трансформише у објекте естетског статуса. Два прекоокеанска брода, изнутра озидани киоск, сунчани сат на фасади цркве, мост, постају јавни уметнички радови, привремени споменици друштвеног и политичког живота земље чије је дејство и трајање условљено друштвеним и политичким околностима на које иницијатори немају утицаја.

Локално искуство ратне транзиције из социјалистичког у капиталистички систем Апсолутно ће обрадити у ширем контексту глобалних политичких преокрета пост-социјалистичког друштва кроз пројекте *HUMAN:ЧОВЕК* (1996-1999), *Апсолутна распродаја* (1997 -2002) и иницијативу коју покреће 1998. године *UA! US United Artists Under Sanctions* (Уједињени уметници под санкцијама). У оквиру пројекта HUMAN врши се маркирање граничне линије која дели Западну од Источне Европе и то постављањем саобраћајног знака са натписом *Човек* (на језицима земаља где се знак поставља) на ничијој територији, између државних граница земаља које се на тој линији налазе. Пројекат је подразумевао и комплексну административну логистику добијања краткорочних виза за чланове групе у условима када је земља била под међународним санкцијама те је, самим

тим, и мобилност грађана била максимално ограничена компликованим визним режимом. Интернет пројектом *Апсолутна распродаја*, који симулира аукцијску игру, западном тржишту нуде се на продају уметници из Источне Европе који тек треба да се роде, док иницијатива UA!US испитује могућности живота и рада уметника у ситуацији спољашње и унутрашње изолације, дискриминације, опресије и експлоатације. Сва три пројекта анализирају процес инструментализације живота као резултат постколонијалне логике производње *другог* у пост-социјалистичкој Европи где се хладноратовска подела на Исток и Запад репродукује поделама на развијена и неразвијена друштва, први, други или трећи свет. Унутар ових пројеката Апсолутно показује интерес за покретање алтернативних сарадничких платформи које би омогућиле продукцију ослобођену доминантних политика уметничког система, а која се базира на принципима самоорганизације и хоризонталног умрежавања уметника, кустоса, критичара, теоретичара и већег броја сарадника.³²⁶ Неки од тих принципа постаће основ будуће организације *kuda.org* коју 2001. године оснива Зоран Пантелић у Новом Саду.

Представљени су карактерични примери уметничког ангажмана у Србији деведесетих година који демонстрирају одлуку уметника да неслагање са акуелном политиком и ауторитарним режимом пренесу у јавну арену, у поље директне конфронтације са доминантним моделима комуникације и репрезентације. Колективни рад и деловање у групи, било да се у продукцију укључује већи број учесника или да акције изводе чланови групе, свакако је једна од основних карактеристика наведених примера. Уједно, активности ових уметничких група изнова преиспитују доминантне односе унутар институције уметности отварајући нове перспективе разумевања уметничког рада, процеса продукције и комуникације која се унутар рада креира. Па ипак, потреба за проактивним уметничким деловањем и производњом контра-простора не

³²⁶ Детаљније о свим радовима асоцијације Апсолутно у каталогу изложбе *Apsolutno sada: smrt, konfuzija, rasprodaja (asocijacija Apsolutno 1993:2005)*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2015 и у публикацији *The Apsolute Report*, association Apsolutno, 2006 доступној на: <http://apsolutno.net/>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

исцрпљује се на примерима уметничких колектива већ је налазимо и у раду појединачних уметника.

6.2.5. Саша Марковић Микроб, Зоран Годоровић, Ненад Рацковић и Саша Стојановић

Од друге половине осамдесетих година, спонтано, такорећи невидљиво у смислу институционалног или организованог деловања, на улицама Београда се одвија подухват Саше Марковића Микроба фотографисања у уличним фото-аутоматима. По речима самог Марковића „*као маргинални човек у сусрету са маргиналним медијем*“³²⁷ настаје стратегија континуираног деловања на маргини која залагањем појединца генерише читаву мрежу социјалних микро односа и усамљено стоји наспрам доминирајућих модела репрезентације осамдесетих година 20. века. У почетку без већих амбиција, серија фотографија из аутомата развиће се у низ циклуса које аутор ради или самостално или, чешће, са пријатељима, колегама, познаницима, случајним пролазницима и суграђанима. Од 1985. године када настаје један од првих циклуса *Обновљена функција* ређају се серије сугестивних назива као што су: *Ноћна патрола* (1987, одбачене фотографије пронађене поред аутомата постају предмет интервјуа и поновног састављања), *Манастир* (лето 1988, формат фото-трака из аутомата искоришћен је за цртеже и колаже у периоду затишја или по речима аутора „*недостатка свежих лица за фотографисање*“), *Te Due* (1989, назив, „ја те волим“ на албанском језику преузет је из једне хушкашке приче која симболише говор мржње према Албанцима с краја осамдесетих, у оквиру овог циклуса Марковић уводи наменски прављене реквизите за фотографисање и маске које ће користити и у другим циклусима), *Политичке партије* (од 1988, циклус реферише на рађање вишепартијског система и даје јединствени коментар на механизам увођења демократије у земљи), *Mixing with Mixup I и II* (1989, радови настали као плод сарадње са британским уметником Мичур-ом), да би током прве половине деведесетих година настале серије: *Постполитичка ера: верске секте и Тајне државе- приватна предузећа* у оквиру којих учествује велики број људи са уметничке сцене и различити актери културног живота града. Коментари

³²⁷ S. Marković Mikrob, tekst iz kataloga *Radovi iz foto-automata*, Srećna galerija, SKC, Beograd, 1992.

исписани на полеђини фотографија који описују ситуације и учеснике, често у сатиричном маниру хроничара свакодневног живота града, брижљиво датирани радови, реквизити који уносе дозу лудичког у амбијент рада као и доследност у реализацији подухвата дугог читаву деценију јасно демонстрирају осмишљено бављење пројектом, намеру да се креира дуготрајан и доступан оквир за продукцију и посвећеност активном генерисању материјала унутар тог оквира који континуирано реагује, детектује, изазива и проблематизује друштвене и политичке токове у земљи преведене на микро ситуације сусрета и размене. Иако је тек изложбом у Срећној галерији 1992. године његов тада већ седмогодишњи рад препознат у пољу уметничког, ради се о једном од најранијих примера уметничке праксе на локалној сцени која у свом оперативном и идејном моделу садржи неке од основних карактеристика које ће доминирати европском уметничком сценом деведесетих а које ће Николас Бурио (Nicolas Bourriaud) објединити интерпретативним моделом релационе естетике а Клер Бишоп (Claire Bishop) појмом партиципативне уметности. Јефтина продукција, непосредност догађаја, отвореност према актерима, хумор и игра, директна комуникација, микро простор маргине који настаје у сусрету учесника, интерес за међуљудске односе и потреба да се интервенише унутар утврђених друштвених токова само су неки од елемената инхерентни радовима из фото аутомата.

Своју улогу свеprisутног актера градског живота Марковић доследно наставља током деведесетих година а радове из фото-аутомата постепено замењују улични перформанси са маскама. Улични перформанси базирани су на причању анегдотских прича из живота унутар којих се крије политички коментар на актуелне догађаје, људе, ситуације и друштвена превирања. Сваки сегмент приче прати одређена маска, са одговарајућом илустрацијом и текстом, коју Микроб поклања појединцу из публике (некада је то случајни пролазник а некада наменски позвана особа за коју је унапред припремљена маска). Када се све маске поделе, а може их бити десет, петнаест, двадесет или више, као завршни чин перформанса изводи се групно фотографисање свих учесника са маскама у стилу школских одељенских фотографија. Улични перформанси садрже неке од основних елемената брехтовског (Bertoldt Brecht) епског театра, унутар кога се прекидима у току догађаја, у овом случају интервенцијама стављања маски,

публика активира из неутралне позиције посматрача те бива измештена из сопственог стања и подстакнута да заузме одређени став према датом догађају или идентитету који преузима. У том смислу Марковић делује као организатор ситуације, аутор као произвођач како га дефинише Валтер Банјамин (Walter Benjamin)³²⁸, који духовитом игром укључује све присутне у простор слободне дискусије и размене где се утврђене позиције доводе у питање а наметнути ауторитети критички анализирају. Позицију уметника у овом случају можемо упоредити и са карактером театарске *луде*, наизглед бенигног аниматора и коментатора друштвене збиље, који кроз хумор и пародију континуирано ремети доминантни оквир полицијског режима државе и излаже га провокацији и изазову. Као самоуки уметник Марковић делује на улици, његов атеље и његова галерија су улица и градски ћошкови, његов материјал су људи и међуљудски односи, његова тема је друштво.

Нешто другачију тактику интервенција унутар пукотина система примењује Зоран Тодоровић који своје радове позиционира у систем производње културе у ширем смислу те речи. Култура се разуме као политички инструмент који кроз сплет норматива, обичаја, задатих вредности и уписаних правила дефинише и одређује биолошку егзистенцију човека. Инструментализујући уписи културе у само тело човека, као ефекти биополитике, постају основ Тодоровићевих радова. Он их сходно контексту поставља у галеријски простор, место производње одређене културне матрице у ужем смислу, те конфронтира два модела производње културе, уметнички и политички, измештајући их из стабилних оквира системом утврђених позиција. Радови *Недодириви* из 1994. године или *Инфразвучни топ* из 1996. године, оба представљена у Галерији Студентског културног центра, функционишу као генератори догађаја, извори снажног физичког и психичког дејства на публику. Не ради се о симболичким импулсима који утичу на перцепцију посматрача већ о реалном дејству направе на физиолошку и органску

³²⁸ Кад говори о аутору као произвођачу Валтер Бењамин истиче епски театар Бертолда Брехта као пример уметничке производње која пропитује сопствену позицију унутар утврђених друштвених и производних односа те производи дело које не репродукује стања већ их открива и трансформише постојеће производне односе а самим тим од гледалаца ствара сараднике, W. Benjamin „Pisac kao proizvođač“, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, стр: 95-113.

структуру човека. Инсталација *Недодириви* направљена је од серије једнаких модула од гвожђа прикључених на струју високог напона која проласком кроз метал производи варнице али и саме модуле претвара у смртоносни полигон који при додиру може изазвати повреде и чак тренутну смрт. Сам аутор рад дефинише појмом скулптуре, где скулптуру можемо разумети као перформативни објекат који производи догађај.³²⁹ Поред рада стајао је знак опасности од високог напона који, комплементарно самој инсталацији, доприноси перформативној функцији рада. Перформативно дејство реализује се у ситуацији суочавања публике са реалном опасношћу где, осим текстуалног упозорења и тврдње уметника да је објекат управо то што јесте - недодирљив, није примењен ни један од стандардних протокола заштите. И управо огољеност догађаја, одбацивање принципа „*health and safety*“ политике, путем које се козметичким методама демонстрира брига за живот док се истовремено живот експлоатише на насуровији могући начин (нпр. ратови у Југославији деведесетих), јесте место конфликта, суочавања са политичким апаратом доминантног система и његовим оперативним механизмима конзумације и потрошње живота. Дилема посетилаца око аутентичности исказа уметника и природе објекта резултирала је, по речима историчарке уметности Јасмине Чубрило, и малобројним повредама у виду опекотина и са неколико спречених покушаја да се плоче додирну.³³⁰ Слична тактика деловања примењена је и при пројектовању рада *Инфразвучни топ* који је изведен као дугачка, масивна цев од гвожђа која емитује звук од сто тридесет децибела на фреквенцији од десет и двадесет херца, невидљиви и нечујни ефекат који, при дужој изложености, има разорно дејство на органе абдомена изазивајући снажан осећај мучнине.

Видео рад *Шум*, пак, посредује између видљивог и невидљивог дејства инструмената контроле и надзора над појединцем. Тодоровић поставља аутоматску камеру за снимање порука на градски трг, у психијатријску болницу и у затвор, те једноставним упутством (*Шта имаш у грлу? Притисни дугме и сними*

³²⁹ На интернет презентацији аутора радови *Недодириви* и *Инфразвучни топ* дефинисани су појмом скулптура: www.zorantodorovic.com, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

³³⁰ Ј. Чубрило „*Dokumenti o ogledima iz biopolitike*“ у *Zoran Todorović - Toplina*, katalog izložbe Paviljona Srbije na 53. Vijenalu u Veneciji, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2009, стр: 149.

своју поруку) подстиче грађане, пацијенте и затворенике да сниме своју поруку. Материјал рада базира се на неманипулисаној саморепрезентацији учесника, подједнако „слободних“ као и системом изолованих појединаца, те постаје сурови документ времена и сведочанство стравичне моћи политике над животом грађана. Системска експлоатација тела унутар зоне криминалног деловања тема је делегираног перформанса *Угриз* у коме жена, стриптизета и сексуална радница пореклом из Румуније, снагом угриза држи целокупну тежину свог тела на држачу постављеном на зид галерије. Тодоровић ангажује жену да, плаћеним радом, пред публиком изведе сопствену друштвено економску позицију унутар сложених токова експлоатације тела. Брутална реалност догађаја и контекста унутар кога се догађај одвија (галерија малог града у Војводини у чијем локалном бару ради девојка која изводи перформанс), индуковала је низ друштвених реакција које теже да потиснуто присуство и друштвену праксу (у овом случају трговину телом и сексуалним услугама) врате у домен невидљивог и прећутаног док се акт јавног извођења доживљава као провокација, шамар прихватљивом и нормираном друштвеном понашању. Галерија постаје место производње говора унутар кога се све друштвене норме укрштају у директној конфронтацији дозвољеног и недозвољеног, прихватљивог и неприхватљивог, слободног и цензурисаног. Нерегулисана места међупростора и пукутина система, унутар којих се огледа технологија моћи доминантних политика над људском егзистенцијом, постаће главни извор материјала, тема и дилема које Тодоровић отвара у својим радовима. Његов простор је простор контрадикције, простор укрштања идеологије и живота који остаје потиснут на маргини друштвених конвенција. Његова тактика је директни говор кроз студиозну обраду реалних чињеница које сервира публици и широј јавности на упит, осуду, одбрану, став и даљу елаборацију. Тако ће у раду *Асимилација* од непожељних делова људског тела, уклоњених захватом естетске хирургије, дословно припремити неколико јела понуђених на конзумацију публици уз пратећу детаљну документацију процеса припреме. Можемо ли сварити сопствене фрустрације, потиснуте друштвене праксе, норме и корективе, и у ком облику? Етика репрезентације остаје једна од најважнијих тачки провокације коју Тодоровић изводи кроз разарање друштвених норми и, до детаља педантно, деконструкцију механизма

владања телом. Полемике које његови радови увек изнова производе постају саставним делом рада а уједно обезбеђују и њихово продужено дејство унутар ширих друштвених и политичких превирања.³³¹

Тело као локус преламања и огледања друштвених, културних и идеолошких механизма контроле и узурпације живота у случају Ненада Рацковић постаје егзистенцијални полигон конфронтације, свакодневно уметничко средство репрезентације борбе система и појединца. Принцип брисања границе живота и уметности код Рацковића добија свој екстремни облик и то у чињеници делегирања сопственог тела и живота најразличитијим облицима манипулације, експлоатације и друштвених утицаја. У том смислу он је јединствена појава на уметничкој сцени Србије деведесетих година коју можемо третирати као увођење агонистичког тела појединца у поље друштвене циркулације. Његово активно присуство у градском животу, на улици, ноћним клубовима, концертима, на филму, у позоришту, галеријама, градским манфестацијама увек је одређено изразитом енергентском напеташћу и тензијом која емитује друштвене конфликте. Тело уметника постаје проводник и трансформатор читавог спектра различитих утицаја једног ратно-транзиционог друштва:

*„Насиље над телом тако престаје да буде ултимативни лимит који припада простору где царује државна идеологија, већ се неконтролисано прелива у личну одлуку, у одлуку да нечије свакодневно понашање одговори тој идеологији сталним откривањем њеног правог лица“*³³²

Премису *тело је дело*, којом је Рацковић дефинисао свој рад,³³³ можемо у овом случају узети дословно и то не у контексту изолованог уметничког догађаја, перформанса или извођења у контролисаним галеријским условима већ као континуирано присуство, жељено и нежељено, у свакодневном животу града.

³³¹ Више о радовима Зорана Тодоровића на www.zorantodorovic.com и у *Zoran Todorović Toplina*, н.д.

³³² В. Dimitrijević „Nenad Racković...?“ , каталог изложбе *Retrospektiva*, Dom Omladine, Beograd, 2003, поново објављено у *Nenad Johnny Racković*, Remont, Beograd, 2017, стр: 78-81.

³³³ Интервју са Ненадом Рацковићем: Г. Pretnja „Život je odbacio umetnost...a oni su iscrpeli zalihe budućnosti...“, *Beorama*, decembar 1996, поново објављено у *Nenad Johnny Racković*, н.д, стр: 124-131.

Његов наступ са Сатаном Панонским (1990), скок на ужету са звоника Битеф театра (*Час опсервације*, 1996), улога у филму Желимира Жилника *Marble Ass* (1995), снимак пребијања на Тргу Републике уз повике „Уби, уби педера“ или портрет пребијеног лица на насловној страни часописа Беорама једнаког су интензитета као случајни сусрет на улици, концерту, дискотеци или отварању изложбе. У сваком контексту и моменту Рацковић је просто то што јесте, уметник агонизујућег присуства, снажног експресионистичког тела и личности која урличе анти-морал, анти-идеологију, анти-простор и постаје анти-тело система чија је уједно и жртва и целат. Објављеним књигама, изложбама, радио емисијама, перформансима, неформалним клубским наступима, филмовима, представама, безбројним ситуацијама које је провоцирао или у којима се затекао, једноставно својим присуством, Рацковић је постао жива слика друштвених сукоба, неконтролисана и необузdana енергија која не престаје да изазива контроверзе.

Свакако треба поменути и перформансе Саше Стојановића: *Човек* (реализован 1999. године испред Првог општинског суда у Београду као акт солидарности и протеста против суђења Нунету Поповићу), *Умазане руке брзо се перу* (изведен 1998. године испред Српске академије наука и уметности), *Последњи покушај лечења земље* (у оквиру кога уметник симболички завојима превија ране земље, изведен испред Филолошког факултета у Приштини 1998. године) и *Јој бродићи – рекла је Дада* (када уметник поставља папирне бродиће по барама на улицама Приштине 1996. године). Стојановић манипулише једноставним симболичким акцијама унутар којих се артикулише протестни гест појединца против доминатне политике и у то на кључним местима њене манифестације.³³⁴

Дати примери конфронтацијских пракси у уметности Србије током деведесетих година, било да се ради о уметничким колективима или појединцима, поред елементарне људске потребе да се на акутно стање у земљи активно реагује актуелизовали су питање улоге уметника у друштву али, још значајније,

³³⁴ Више о раду Саше Стојановића на интернет презентацији уметника: <http://www.sasastojanovic.com/>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

проблематизовали су сопствену позицију продукције унутар потпуно измењених, такорећи ванредних, околности живота и рада. Неоптерећени дилемама дефиниције уметности и њених граница, мотивисани политичким отпором и бунтом уметници интервенишу у пољу друштвеног користећи се различитим тактикама и свим доступним средствима. И управо појам друштвеног ангажмана постаје кључан за разумевање природе рада ових уметника. Приоритет ангажмана усмерио је активност уметника на комуникацију са публиком која је се углавном не посредује уметничким делом као материјалним објектом и која се најчешће одвија изван галеријског простора и класичне репрезентацијске шеме дефинисане форматом изложбе. У случају Зорана Тодоровића који свој рад позиционира у галеријски контекст, ради се о радикалној критици репрезентацијске политике класичног формата изложбе. Акције, перформанси, ситуације, просторно специфичне интервенције само су неки од термина који тек делимично задовољавају потребу да се уведе одређена врста класификације у широки дијапазон различитих тактика рада и деловања. Тако, на пример, перформансе са маскама Саше Марковића Микроба можемо повезати са традицијом уличног театра док су перформанси групе Магнет више утемељени у акционистичким протестним манифестацијама карактеристичним за радикализовану фазу новосадских авангардних уметника седамдесетих година окупљених око група Јануар и Фебруар. Усмереност на укључивање грађана у уметничку игру заједнички су и Марковићу и групи Шкарт и групи Лед арт док Асоцијација Апсолутно, пак, мотивацију чулног код грађана провоцира просторно специфичним интервенцијама које ремете свакодневну рутину града.

Како год именовали појединачне подухвате уметника, оно што се праксом описаних радова доводи у питање јесте статус уметничког рада и могућност његове комодификације. Радови усмерени на догађај, процес, размену, комуникацију или краткотрајне интервенције у јавном простору привременог су карактера и везују се за доживљено искуство одређеног тренутка и специфичне ситуације чији се исход не може унапред предвидети а резултат не може објективизовати. Формални елементи и појавност рада често су потиснути у други план а након реализације (осим у случају Тодоровићевих објеката и видео рада)

остају документи, фотографије а ретко и понеки материјални фрагмент догађаја. У том смилу ови радови превазилазе системом (било званичним било паралелним) предвиђене моделе презентације, комуникације, дистрибуције и циркулације. Чак и када се комуникација врши унутар уметничке институције, као у случају праксе Зорана Тодоровића, она је усмерена на диверзију свих постојећих норми које се унутар те исте институције репродукују укључујући и позицију уметника. Било да се интервенције спроводе унутар галерије или на улици, можемо рећи да је свима заједничка одлука да се уметнички говор не реализује из изоловане позиције системом заштићеног уметника већ да се уђе у поље директне конфронтације и размене остварене са позиције грађанског отпора репресији коју уметници једнако деле са својим суграђанима. У том односу нема привилегованих те се управо на овој тачки гради трансформативни потенцијал уметничке праксе која брани своје право на слободну субјективизацију и слободан рад у директној конфронтацији са доминатном политиком, креирајући контра-јавност на месту где је ризик за све једнак.

VII Закључак

Конфронтацијске праксе у уметности подразумевају директно сучељавање уметничких идеја са доминантном политиком која једнако обликује и институцију уметности и свакодневни живот. Основни елемент који производи сукоб јесте дисензус, неслагање и отпор према доминантном оквиру који производи друштвене односе. Управо у дисензусу је и потенцијал трансформације хегемоне природе система кроз нове субјективизације и промену модела продукције, комуникације, дистрибуције и рецепције уметничког рада. Као форма проактивног и пројективног деловања, конфронтација има капацитет да произведе артикулацију алтернативних позиција креирајући полемички простор неслагања унутар кога алтернативе постају видљиве. Трансформација постојећег оквира производње субјективитета претпоставља и потпуну аутономију од норми које овај процес дефинишу. Аутономија омогућава артикулацију алтернативе чије је обликовање изузето од утицаја доминантног система те се алтернатива гради као контрапозиција и контра-јавност доминантном систему. Кроз акт конфронтације уметност излази из заштићеног домена институције уметности производећи антагонизме у јавној арени чиме се обнавља авангардни захтев за брисањем границе уметности и живота коме је инхерентно обећање бољег света. У том смислу тактика конфронтације се везује за појам авангарде коју не можемо посматрати у коначним категоријама и једном заувек утврђеним критеријумима јер би таква методологија анализе била у самој супротности за основном премисом авангарде о превазилажењу постојећих оквира валоризације. И управо анализа конфронтације, као тактике која се у уметности континуирано обнавља а која директно сугерише наведене премисе авангарде, отвара могућност да се преиспита критичка апаратура валоризације авангардних уметничких пракси. Естетски критеријуми везани за појавност и формалне карактеристике уметничког дела, проистекли из доминантног система уметности базираног на хијерархији уметник-уметничко дело-публика, једноставно нису применљиви ако је предмет анализе акт, чин, догађај и процес утемељен у искуству и усмерен управо на разарање овакве хијерархије. Новије теоријске студије, посебно рад Жак Рансијера и Шантал Муф, понудиле су могућност реинтерпретације естетских и

етичких критеријума евалуације и валоризације авангардне уметности и препознавање дисензуса, антагонизма и агонизма као категорија естетског искуства које сугеришу потенцијал нових субјективизација и могућност редистрибуције чулног. Истовремено, могућност нових субјективизација, које разарају хегемону природу доминатног система, полази од претпоставке једнакости учешћа за све, те је у самој основи оваквих пракси захтев за успостављањем демократског режима који се опире свакој врсти доминације, хијерархије и привилегије. Афирмативна и трансформативна мера отпора доминантном режиму, како их дефинише Ненси Фрејзер, допринели су диверсификацији модела критичких пракси. И док афирмативна мера отпора тежи да коригује, укаже и критикује неправедне исходе друштвених односа она оперише унутар постојећег оквира производње тих истих односа те не ремети њихов оквир. Трансформативна мера отпора не прихвата доминантни оквир производње друштвених односа и у суштини подразумева аутономију од било каквих постојећих норми производње субјективитета. У том смислу, аутономно креирајући алтернативу која не зависи од доминантних облика производње, трансформативна мера разара постојећи оквир продукције, дистрибуције и комуникације. У уметничким праксама производни оквир се везује за продукцију, комуникацију и дистрибуцију уметничког рада те се трансформативно деловање може пратити управо унутар промена односа уметник-уметничко дело-публика чиме се и мења наше разумевање природе уметничког рада. Анализа конфронтација у уметничким праксама од студентских протеста 1968. године до пада Милошевићевог режима на самом почетку 20. века, трасира трансформације у поимању уметничког рада а уједно и демонстрира нестабилну природу авангарде која се у различитим контекстима изнова појављује једнако инсистирајући на сопственој аутономији као и на промени света ревитализујући продуктивни парадокс на коме почива естетско искуство уметности. И док студентски протести 1968. године и масовне уличне демонстрације током деведесетих година 20. века делују као мотиватор уметничког ангажмана и стимулишу конфронтацију као уметничку тактику супротстављања и производње алтернативе, током девете деценије конфронтација у уметничкој пракси замире и уступа место критичким тактикама манипулације и репрезентације усмереним на

деконструкцију система. За разлику од критике манипулацијом која остаје оперативно везана за логику производње доминатног система уметности, тржишта и културне индустрије, тактика конфронтације подразумева и радикално одступање од свих постојећих норми који дефинишу процес производње уметничког рада. Самим тим, унутар уметничких експеримената који се везују за тактику конфронтације долази до субјективизације оних стремљења која из корена редефинишу позицију и улогу уметника, природу уметничког рада али и природу комуникације која се кроз уметнички процес реализује.

Атмосфера студентских протеста 1968. године у свету ревитализовала је потенцијал бунта, борбе и директне конфронтације као механизма за артикулацију сопствених позиција отпора и конституцију другачијих модела друштвене организације. Омладинска култура, као носилац револуционарних студентских идеја, обнавља авангардни захтев за брисање границе уметности и живота и стварање бољег и праведнијег света. У свету се бунт усмерава на све већу комерцијализацију уметности и доминацију тржишне логике у обликовању свакодневног живота и рада. Разарање уметничког дела као комодификованог материјалног производа уметничког рада и хијерархије уметник – уметничко дело – публика постају неке од основних преокупација на уметничкој сцени из којих ће се развити критика институције уметности као буржоаске институције која подупире хегемонију капитала. Обнављају се и револуционарни захтеви уметности који за свој циљ имају еманципацију појединца унутар алтернативних облика друштвене организације као у случају активности Ситуационистичке интернационале у Француској или праксе Јозефа Бојса у Немачкој. Југославија, пак, заузима посебно место као специфични политички простор који својим уређењем и друштвеном организацијом представља алтернативу доминацији капитала и диктату „слободног“ тржишта. Модел социјалистичког самоуправљања требало је да обезбеди додатну децентрализацију моћи која би домен одлучивања и управљања пренела са партијских и бирократских струкура на произвођаче и раднике. Аномалије система, стварање партијских елита и недоследно спровођење самоуправне логике изазвали су револт младих који су тражили већу демократизацију система и могућност учешћа у доношењу одлука. Омладинске институције и часописи, основане од стране државе као полигон за

развој самоуправних потенцијала младих, постају носиоци авангардних идеја и најчешће место где се конститутивни потенцијал нових пракси тестира у директној конфронтацији са доминатном политиком комунистичке партије на власти. Управо у томе је и специфичност југословенске културне политике која је омогућила инфраструктуру за развој омладинске културе да би након њене субјективизације и артикулације покушала да угуши конститутивни потенцијал нових идеја или да га пак неутрализује унутар постојеће институције уметности.

Захтев за све већом демократизацијом уметности и потреба за брисањем границе уметности и живота увела је уметнике у поље ангажоване борбе против норми које обликују свакодневни живот где се из темеља мења однос према уметничком раду. Промене у разумевању циља и улоге уметности и уметника, продукције и рецепције уметничког рада представљају тачке на којима се формулише критика система уметности као затвореног система хијерархија, изолованог од друштвеног живота, у коме је могућност учешћа ограничена на привилеговане појединце и одређени стил који се промовише. Директно испољавање, истраживање, процес, ситуације и искуство замењују уметнички објекат а комуникација са публиком се обавља директно и често је усмерена ка укључивању и учешћу у уметничком процесу. Механизам репрезентације и посредовања уметности инхерентан институционалном оквиру самим тим се доводи у питање те се, у оквиру омладинских институција, формирају нови модели институционалног деловања базирани на хоризонталном укључивању, експерименту, само-образовању насупрот постојећим образовним моделима уметничких академија, отворености и дијалогу. Историчари уметности, уметници и критичари на уредничким позицијама ових институција, креирају нове програмске формате који институцију претварају у отворени лабораториј континуираних практичних и теоријских експеримената чиме су обезбедили услове за продуктивни развој нових идеја и праксе. У мањој средини овакве промене постају брзо видљиве те партијске структуре интервенишу укидањем аутономије управљања, као на примеру Трибине младих у Новом Саду. Последица радикализација уметничког деловања групе КОД, група Јануар и Фебруар, Вујице Решин Туцића и групе Атентат инаугурисала је револт и провокацију као механизме конфронтације

унутар којих је додатно промовисана друштвено-ангажована улога уметника и уметничка пракса као активност слободног испољавања и еманципације појединца (једнако и уметника и публике). Агресивна реакција система довела је до потпуног повлачења овог круга уметника са сцене и насилног прекида једне потентне линије развоја уметности у Србији.

Студентски културни центар, с друге стране, представља пример развојних могућности самоуправног институционалног модела. Ослобођен директних притисака, предат студентима на управљање, СКЦ је, у неколико првих година рада, успео да се позиционира као јединствена тачка развоја прогресивних идеја у уметности и то не само на југословенској већ и на интернационалној уметничкој сцени о чему сведочи и манифестација Априлски сусрети. Већ програм Галерије 212 наговештава овај потенцијал али ће се он у потпуности развити добијањем зграде и неопходних услова за континуирани рад. Природом програма центар се профилише као контра-простор доминантној културној политици и стоји у директној опозицији свим утврђеним односима у оквиру система уметности у Југославији. Разматра се позиција уметника у ширем друштвеном контексту, проблематизује се привилегована позиција аутора, уметнички рад се у потпуности редефинише а експеримент, истраживање, тело уметника, дијалог и полемика постају производна база уметничког рада који се од уметничког дела помера ка уметничком искуству. Продор нових идеја је био ограничен на активности центра и није имао већи утицај на успостављене матрице институционалног деловања. Медији и критика су углавном игнорисали нове појаве а институције типа Музеја савремене уметности у Београду детектовале су рад уметника млађе генерације уводићи их у постојеће, неизмењене, оквире репрезентације. Тиха али темељна маргинализација постепено је угушила борбени ентузијазам једне младе сцене. Круг уметника око СКЦ-а, али и уметници који су сарађивали унутар суботичке групе Bosch&Bosch, окрећу се међународним каријерама или, потиснути и прећутани, настављају свој индивидуални рад у скоро потпуној анонимности. Трансформативни потенцијал нове и уметничке и институционалне праксе већ крајем седамдесетих година бледи пред тенденцијама обнове слике и скулптуре и постмодерним техникама репрезентације.

У времену привидног политичког затишја, идеолошке конфузије и плурализма стилова током осамдесетих година, критички потенцијал уметности преузима тактику репрезентације и манипулације инхеренте доминантном систему. Дизајн постаје доминантни алат за креирање тоталног имица као огледала система у чијем одразу је субверзивни потенцијал критике. Колектив NSK у Словенији, краткотрајни пројекат Дечаџи и група Аутопсиа представљају карактеристичне примере овакве методе рада у Југославији. И док је њихова критика више усмерена на деконструкцију потрошачког друштва и владајуће идеологије која открива и идеолошку конфузију времена, Горан Ђорђевић, својим пројектима из осамдесетих година, наставља критику институције уметности као буржоаске институције базиране на вредностима аутентичности и оригиналности. Након неуспешног подухвата организовања генералног међународног штрајка уметника, окреће се тактици производње копија које постају инструмент подривања основних вредносних премиса уметничког система. Тактика субверзије манипулацијом, инхерентна свим наведеним примерима, оперише унутар постојећих односа продукције, комуникације и циркулације, усвајајући моделе доминантног система са циљем његове демонтаже. Самим тим и оперативни потенцијал критике остаје ограничен на постојећи производни оквир те се сваки конститутивни потенцијал алтернативе или у потпуности утапа у доминантни тржишни оквир производње (*Дечаџи*) или се у потпуности негира најавом „смрти“ уметности (*Ђорђевић* или *Аутопсиа*).

Уметнички амбијент деведесетих година 20. века обележен је оштром поларизацијом између званичне националистичке културне политике и опозиционе паралелне сцене која се развија у оквиру цивилног сектора. Паралелну сцену карактеришу различити модели продукције који ће се касније диверсификовати на комерцијални, институционални и пројектни модел. Па иако се унутар ове сцене јасно артикулише критика националистичког режима и ратне политике Слободана Милошевића она остаје изолована унутар једне повезане заједнице и заштићена подршком страних донатора. Неслагање са ратном политиком али и потреба за директном конфронтацијом и ангажманом, усмерила је поједине уметничке колективе и уметнике попут Лед арта, Шкарта, Магнета,

Асоцијације Апсолутно, Саше Марковића Микроба и Саше Стојановића на рад у јавном простору као полигону догађања стварности. Мотивисани потребом да се сопствена позиција уметника артикулише кроз директан ангажман који подразумева и практиковање агитационих капацитета ширења сопственог утицаја, ови уметници и уметнички колективи успели су да генеришу контра-јавност на месту укрштања и континуираних уличних борби различитих међусобно супротстављених јавности. Неоптерећени излагачким политикама сцене, вођени уверењем у ангажовану друштвену улогу уметности, усмерили су свој рад на „уради сам“ продукцију, развијајући различите тактике деловања од уметничких провокација, перформанса, медијских и просторно специфичних интервенција до игре и конструсања ситуација са грађанима и случајним пролазницима. И опет искуство постаје кључни елемент ових радова који свој трансформативни потенцијал црпе из заједничког искуства неслагања са хегемом политиком где се стабилне позиције моћи доводе у питање. Уметнички рад, као ефемерни догађај, генерише се унутар поља искуства са неизвесним исходом. И за разлику од европских колега, који обрт ка заједници и пољу друштвеног током девдесетих година изводе у релативно стабилним околностима пост-социјализма, као критику разарања социјалне државе и политику културне доминације над *другим*, уметници у Србији своје трансформативне праксе граде у ситуацији директне конфронтације, агонистичком пољу сукоба и свакодневних борби који подразумева ризик за сваки отпор доминатној хегеманој политици. У таквој ситуацији и сопствена позиција привилегованог статуса уметника се радикално доводи у питање док се проблем природе уметничког рада не анализира већ тестира у свакодневној пракси кроз конкретан друштвени ангажман. Активност Ненада Рацковића представља екстремни пример трансформације самог тела и живота уметника у механизам субверзије и конфронтације. Зоран Тодоровић, пак, изводи радикалну критику система и његових ефеката на биолошку егзистенцију човека при чему се, унутар система уметности, храбро отвара питање етике репрезентације кроз провокацију излагачких политика галерија.

Борба уметности за активну улогу у преобликовању и трансформацији друштвеног живота одвија се континуирано током друге половине 20. века. Промене у

систему и доминантној политици утичу и на тактике уметничких конфронтација унутар којих се увек изнова редефинише и природа уметности, циљ, продукција и рецепција уметничког рада. Директна конфронтација подразумева и јасну артикулацију сопствене позиције али и тестирање агитационог потенцијала уметности да своје ставове уведе у шири друштвени контекст, те се кроз рад уметника конституише и алтернатива доминантним политикама. Преведен на поље искуства, рад уметника се опире свакој комодификацији и формалној категоризацији карактеристичној за политике репрезентације, комуникације и дистрибуције доминантног система уметности и даље дубоко утемљеног у вредносним оквирима све агресивнијих интереса приватног капитала. Субверзивни потенцијал уметничких експеримената се, пак, не исцрпљује неуспехом, институционалном неутрализацијом или системском маргинализацијом. Управо супротно, сваки од ових експеримената изнова осваја простор слободе и еманципације мењајући на том путу и наше разумевање етике и естетике уметничког рада.

VIII Библиографија:

Литература:

Albahari David (prir.), *Drugom stranom, Almanah novog talasa u SFRJ*, Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, Novi Beograd, 1983

Alberro Alexander and Stimson Blake (ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, MIT Press 1999

Anđelković Branislava, Dimitrijević Branislav, Sretenović Dejan (prir.), *O normalnosti, umetnost u Srbiji 1989-2001*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005

Asocijacija Apsolutno (ur), *The Apsolute Report*, Apsolutno, 2006

Bago Ivana, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60ih i 70ih godina 20. stoljeća“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36, Zagreb, 2012, 235-247

Badovinac Zdenka, Čufer Eda, Gardner Anthony (ur), *NSK from Kapital to Capital*, Moderna Galerija and MIT Press, Slovenija, 2015

Benjamin Walter „Pisac kao proizvođač“, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 95-113

Birger Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa Beograd, 1998

Bishop Claire, *Artificial hells, Participatory art and the Politics of spectatorship*, Verso London, New York, 2012

Bishop Claire, “The Social Turn: Collaboration and its Discontents”, *Artforum*, Februar 2006, 178-183

Bogdanović Slavko, *Politika tela. Eseji o Slavku Bogdanoviću*, Prometej i K21K, Novi Sad 1997

Bodrijar Žan, *Simulakrumi i Simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

Bourriaud Nicolas, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Dijon, 2002

Бошковић Душан, Петровић Александар (прир), *Повратак из земље змајева, Речник технологије 33 године после*, Институт за филозофију и друштвену теорију Универзитета у Београду, Београд, 2015

Buden Boris, Žilnik Želimir, *Uvod u prošlost*, kuda.org, Novi Sad, 2013

Buchloh Benjamin, “Theorizing the Avant-Garde”, *Art in America*, New York, Novembar 1984, 19-21

Vesić Jelena, „SKC kao mesto performativne (samo)proizvodnje, Oktobar 75-institucija, samoorganizacija, govor u prvom licu, kolektivizacija“, *Život umjetnosti br.91*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012, 30-53

Вујадиновић Димитрије (прир), *Хептадекагон – Речник технологије као анти-утопија*, Институт за европске студије, Београд, 2017

Vujanović Ana, „Nove pozorišne tendencije: BITEF beogradski internacionalni teatarski festival“, *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek- prvi tom Radikalne umetničke prakse*, Orion art, Beograd 2010, 375-384

Vuković Stevan, „Politika, umetnost i problemi sa stvarnošću“, *Balkan Umbrella*, Remont, Beograd, 2001, 8-13

Vuksanović Suzana, „Indirektne posledice 1968: Aktivističke umetničke i društvene prakse na primerima umetničkih grupa, kolektiva, i (ne)formalnih umetničkih inicijativa u Novom Sadu od 1970. do kraja 20. veka“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu 14-2018*, Filozofski fakultet, Beograd, 2018, 11-32

Vučetić Radina, *Monopol na istinu. Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Clio, Beograd, 2016

Grginčević Vesna (ur.), *Led Art dokumenti vremena, 1993-2003*, Multimedijalni centar Led art Novi Sad i Samizdat B92, Beograd, 2004

Grginčević Vesna (ur.), *Džafu*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2011

Gržinić Marina, *Fiction reconstructed, Eastern Europe, Post socialism and the Retro Avant- Garde*, Edition selene Vienna + Springerin, Vienna, 2000

Debord Guy, *Društvo spektakla i Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999

Denegri Ješa, *Srpska umetnost 1950-2000: sedamdesete*, Orion art, Beograd, 2013

Denegri Ješa, *Srpska umetnost 1950-2000: osamdesete*, Orion art, Beograd, 2013

Denegri Ješa, *Srpska umetnost 1950-2000: devedesete*, Orion art, Beograd, 2013

Denegri Ješa, *Opstanak umetnosti u vremenu krize*, Cicero, Beograd, 2004

Denegri Ješa, *Razlozi za drugu liniju, za novu umetnost sedamdesetih*, Edicija Sudac i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007

Denegri Ješa, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, SKC, Beograd, 2003

Denegri Ješa (ur.), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003

Denegri Ješa, „Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70ih godina“, *1970-1980 Nova umetnost u Srbiji, Pojedinci, Grupe, Pojave*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983, 7-13

Dimitrijević Branislav „Nenad Racković...?“, *Nenad Johnny Racković*, Remont, Beograd, 2017, 78-81

Ђерић Гордана, „Културна траума и спектакл релативнизма: произвођење студентског престапа у образовни стандард“, *Хептадекагон – Речник технологије као анти-утопија*, Институт за европске студије, Београд, 2017, 161-172

Ђилас Гордана, Мамула Недељко (пр.), *Грађа за монографију културног центра Новог Сада Тринајта младих 1954-1977*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 2004

Епштејн Михаел, *Постмодернизам*, Zepter Book World, Београд, 1998

Џиванчевић Биљана, „Бунт у зони сумрака – утицај уличних акција Магнета на буђење замрзле српске свести“, *Нуне Поповић и група Магнет, Живела слобод*, MSUV, Нови Сад, 2011, 106-112

Џижек Славој, „Ideology, Cynicism, Punk“, *NSK from Kapital to Capital*, (ed.) Z. Badovinac, E. Čufer, A. Gardner, Moderna Galerija and MIT Press, Slovenija, 2015, 96-113

Зубак Марко, „Припреманје терена: Одјек глобалног студентског бунта 1968. године у југославенском омладинском и студентском тиску“, *1968-Четрдесет година после*, Институт за новију историју Србије, Београд, 2008, 419-452

Јамесон Фредерик, *Postmoderna u kasnom kapitalizmu*, Art press, Beograd. 1995

Јанковић Оливера, *Marina Abramović: rani radovi -Beogradski period*, Galerija BelArt, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2012

Јанјатовић Петар „Поклић са зидова“, *Другом страном – алманах новог таласа у СФРЈ*, Истраживачко издавачки центар ССО Србије, Београд, 1983, 27-28

Јаксон Шанон, *Social Works- performing art, supporting publics*, Routledge, New York and London, 2011

Кестер Н. Грант, *Conversation pieces: Community and communication in modern art*, University of California Press Berkeley, Los Angeles, London, 2004

Кojić Младенов Санја, *Богданка Познановић – Contact art*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2016

Лаци Сузанне (ед.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

Led Art 1993-2003 Dokumenti vremena, MMC Led Art i Samizdat B92, Novi Sad, Beograd, 2004

Liotar Žan Fransoa, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988

Lippard Lucy, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York Press, New York, 1997

Lippard Lucy, *Six Years: the dematerialisation of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, 1997

Mattioni Vladimir, *Autopsia*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2012

Merenik Lidija, *Beograd: osamdesete-nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989 u Srbiji*, Prometej, Novi Sad 1995

Merenik Lidija, „no wave: 1992-1995“, *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Centar za savremenu umetnost, Fond za otvoreno društvo. 1996

Milenković Nebojša, *Vujića Rešin Tucić: tradicija avangarde*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2011

Milenković Nebojša, „Estetika slobode ili politika slobode – vodič kroz umetnosti Balinta Sombatija 1969-2005“, *Szombathy art*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005

Milenković Nebojša, *Ich bin Kunstler Slavko Matković*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005

Mouffe Chantal, „Umjetnički aktivizam i agonistički prostori“, *Operacija Grad: Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb, 2008, 220-227

Mouffe Chantal, „Artistic Activism and Agonistic Spaces“, *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Volume 1, No 2, Glasgow, 2007

Nikolić Gordana, Pantelić Zoran, Petrić Bojana (ur), *Apsolutno sada: smrt, konfuzija, rasprodaja (asocijacija Apsolutno 1993:2005)*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2015

Petranović Branko, *Istorija Jugoslavije 1918-1988. Treća knjiga. Socijalistička Jugoslavija 1945-1988*, Nolit, Beograd, 1988

Popović Nune (ur), *Živela sloboda, Nune Popović i grupa Magnet*, MSUV, Novi Sad, 2011

Prpa Branka (ur), *BITEF – 40 godina novih pozorišnih tendencija*, Istorijski arhiv Beograda, 2007

Radić Radmila (ur), *1968-četrdeset godina posle*, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2008

Radosavljević Darka, Čubrilo Jasmina, Vuković Stevan, *Remont Review – beogradska umetnička scena devedesetih*, Remont, Beograd, 2002

Radosavljević Darka (ur), *Zbogom andergraund Saša Marković Mikrob*, Remont, Beograd, 2013

Ransijer Žak, *Nesaglasnost. Politika i filozofija*, Fedon, Beograd, 2014

Ranciere Jacques, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Continuum, London, 2010

Raunig Gerald, *Umetnost i revolucija, umetnički aktivizam tokom dugog XX veka*, Futura publikacije, Novi Sad, 2006

Roszak Teodor, *Kontrakultura*, Naprijed, Zagreb, 1978

Sretenović Dejan (ur.), *Neša Paripović. Postojanje umetnošću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2006

Sretenović Dejan, „Umetnost u zatvorenom društvu“, *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Centar za savremenu umetnost, Fond za otvoreno društvo. 1996

Sretenović Dejan, „Was ist Kunst, Irwin?“, *Irwin Retroprincip 1983-2003*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2004, 25-29

Sretenović Dejan, „Autopsia ili o smrti i izbavljenju“, *Autopsia – Ogledalo uništenja*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2010

Subotić Irina, „Likovna umetnost u Ateljeu 212“, *Premladi za pedesete – 50 godina pozorišta Atelje 212*, Pozorište Atelje 212, Beograd, 2006, 232-245

Суша Ања, „1968. и либерализација југословенског позоришта: Битеф и Коса“, *1968 – четрдесет година после*, Институт за новију историју Србије, Београд, 2008, 613-631

Tomić Đorđe, Atanacković Petar (ur.), *Društvo u pokretu, Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, Cenzura, Novi Sad, 2009

Ћирић Дарко, Станић Биљана, Томић Владимир, *Време улице. Политика на јавним просторима Београда у XX веку*, Музеј града Београда, Београд, 2008, 403-442

Ћurguz Kazimir Velimir „Privlačnost jeze – slike, priče, komentari“, *Led Art 1993-2003 Dokumenti vremena*, MMC Led Art i Samizdat B92, Novi Sad, Beograd, 2004, 49-51

- Foster Hal, *Povratak realnog*, Orion art, 2012
- Fraser Nancy, *Justice interruptus- Critical reflection on the "postsocialist" condition*, Routledge, New York&London, 1997
- Fukuyama Francis, „*The end of history and the last man*“, The Free Press, New York, 1992
- Hagoort Erik, *Good Intentions: Judging the Art of Encounter*, Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, Amsterdam, 2005
- Čekić Jovan, *Art session: Era Milivojević*, Geopoetika, 2001
- Čubrilo Jasmina, *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Radio B92, 1998
- Šuvaković Miško (ur), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, prvi tom: radikalne umetničke prakse*, Orion art, Beograd, 2010
- Šuvaković Miško, *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995
- Šuvaković Miško, Đurić Dubravka, *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avantgardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918 -1991*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, 2003
- Šuvaković Miško, *Csernik Attila*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Vujičić kolekcija, Novi Sad, 2009
- Šuvaković Miško (ur.), *Retrospektiva: Grupa Kôd, (E i (E Kôd*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad 1995
- Šuvaković Miško, *Bogdanka i Dejan Poznanović – Umetnost, mediji i aktivizam na kraju moderne*, Institut za istraživanje avangarde, Zagreb, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Orion art Beograd, Zagreb, 2012
- Šuvaković Miško, „Eseji o Slavku Bogdanoviću“, *Politika tela. Eseji o Slavku Bogdanoviću*, Prometej i K21K, Novi Sad 1997
- Šuvaković Miško, *The clandestine histories of the OHO group*, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E, Ljubljana 2010
- Šuvaković Miško, „Izvođenje politike u umetnosti – tranzicijski fluksevi konflikta (Taktike političkih decentriranja Balinta Sombatija)“, *Szombathy art*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005
- Šuvaković Miško, *Moć žene: Katalin Ladik*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2010

Šuvaković Miško, "Umetnost i fatalne sablasti kulture – rasprava o statusu i funkcijama "umetnosti" i "kulture" na kraju XX i početkom XXI veka", *Fatalne devedesete, strategije otpora i konfrontacija. Umetnost u Vojvodini na kraju XX i početkom XXI veka*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2001, 120-123

Šuvaković Miško, *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996

Šuvaković Miško, „Art and Activism in YU and ex-YU 1968-2008“, *Reality Check – Art & Activism Reader*, Trondelag Senter for Samtidskunst, Trondheim, 2010

Ward Frazer, „Marina Abramović approaching zero“, *The „do it yourself“ artwork, Participation from fluxus to new media*, Manchester University Press, Manchester, UK, 2010

Wescott James, *When Marina Abramović dies*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2010

Извори:

Almanah Bitef 3, Beograd, 1969

Almanah Bitef 4, Beograd, 1970

Almanah Bitef 5, Beograd, 1971

Almanah Bitef 6, Beograd, 1972

Almanah Bitef 7, Beograd, 1973

Andelković Branislava, Dimitrijević Branislav (prir.), *Map room*, (katalog), Centre for Contemporary arts, Belgrade, 1997

Andelković Branislava, Dimitrijević Branislav (ur.), *Druga godišnja izložba / (projekat) Fond za otvoreno društvo (i) Centar za savremenu umetnost* (katalog), Radio B92, Beograd, 1997

Asocijacija Apsolutno, *Apsolutly Dead* (katalog), Asocijacija Apsolutno, Novi Sad, 1995

Ausstellung Laibach Kunst! (katalog), Srećna galerija, SKC, Beograd, 1981

Autopsia, „Naš cilj je smrt“, *Autopsia – Ogledalo uništenja 8* (katalog), Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2010

Baljković Nena, „Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak. Grupa šestorice autora“, *Nova umjetnička praksa 1966-1978* (katalog), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 29-34

- Билтен I Априлски сусрет*, Студентски културни центар, Београд, 1972
- Билтен II априлски сусрет*, Студентски културни центар, Београд, 1973
- Билтен III априлских сусрета*, Студентски културни центар, Београд, 1974
- Билтен IV априлског сусрета*, Студентски културни центар, Београд, 1975
- Билтен V априлски сусрет*, Студентски културни центар, Београд, 1976
- Билтен VI априлски сусрет*, Студентски културни центар, Београд, 1977
- Блажевић Дуња (прир.), *Октобар 72* (каталог), СКЦ, Београд, 1972
- Божиновић Милован, „Разговор о уметности нашег времена и марксизму“, *Билтен 01 V априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1976
- Bosch&Bosch* (katalog), Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1980
- Брејс Томаж, Денегри Јеша, Кошчевић Жељко, Суботић Ирина, Шаламун Томаж, Томић Биљана (ур.), *Галерија 212 '68*, Галерија 212, Београд 1968
- Визнер Никола, *Октобар 72* (каталог), СКЦ, Београд, 1972
- Група „Атентат“ Арпад Вицко, Решин Туцић Вујица, Милић Милан „Митолошка позадина побеснеле краве, плус ултрамахнитост-уграбљени смисао“, *Билтен Први априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1972
- Гудац Владимир, „План концептуалног ангажмана у умјетности данас“, *Билтен 03 III априлски сусрет*, СКЦ Београд, 1974
- Денегри Јеша, „Језик уметности и систем уметности“, *Октобар 75* (каталог), СКЦ, 1975
- Денегри Јеша, „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“, *Nova umjetnička praksa 1966-1978* (katalog), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 5-13
- Денегри Јеша (прир.), *Dokumenti o postobjektivnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968-1973* (katalog), Salon MSUB, 1973
- Деспотовић Јован, *Уметност и ангажованост деvedesетих XX Memorijal Nadežde Petrović* (katalog), Galerija Nadežda Petrović, Čačak, 1998
- Димитријевић Нена, „At the moment“, *In Another Moment* (каталог), Студентски културни центар, Београд, 1971
- Димитријевић Нена, „Платно“, *Tendencije 5* (katalog), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973

Димитријевић Славко, „Пројект побеснела крава“, *Билтен Први априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1972

Јовановић Слободан, „Уметнички колектив група „шкарт““, *ШКАРТ: ПОЛУВРЕМЕ* (каталог), Салон Музеја примењене уметности, Београд, 2012, 12-19

Kalajić Dragoš, Đorić Dejan (прir.), *Balkanski istočnici srpskog slikarstva 20. veka*, (katalog) Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1994

Košćević Želimir, „Aktivna forma – angažirana umjetnost“, *Galerija 212 Beograd '68*, Beograd 1968

Ладик Каталин, „Пројекат за акцију – ИКС ЧЕНЦ АРТ- уметност, размене, измене и промене“, *Билтен 07 V априлски сусрет*, Студентски културни центар, Београд, 1976, 4-5

Marković Mikrob Saša, *Radovi iz foto-automata* (katalog), Srećna galerija, SKC, Beograd, 1992

Matičević Davor, „Zagrebački krug“, *Nova umjetnička praksa 1966-1978* (katalog), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 21-28

Meštrović Matko, *Radimir Reljić* (katalog), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1963

Milenković Nebojša, „Višak istorije kao umetnički materijal“, *Balint Sombati: Bili smo heroji* (katalog), Moderna galerija „Likovni susret“, Galerija „dr Vinko Perčić“, Subotica, 2014, 4-27

Милић од Мачве, *Од Лепенског вира до српске веданте – Моја ретроспектива у Народној музеју у Београду*, Народни музеј, Београд, 1991

Пајић Миленко, „Моје схватање проширених медија: (проистекло из есеја „Проширени медији и проширена лепота““, *Билтен 07 III априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1974

Пејић Бојана, *Дрангуларијум* (каталог), СКЦ, Београд, 1971

Pogačnik Marko, *Grupa OHO 1966-1971* (katalog), Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1979

Поповић Зоран, „Критика механизма уметности у Београду/Југославији“, *Билтен 03 V априлски сусрет*, СКЦ, Београд, 1976

Radosavljević Darka (прir.), *ART VRT*, (katalog), Radio B92, 1994

Radosavljević Darka (prir.), *Pogled na zid, 1994-1996 Umetnici i kritičari*, (katalog), Fond za otvoreno društvo, Centar za savremenu umetnost, Radio B92, Beograd 1996

Сомбати Балинт, „Остварење пројекта једног аутора“, *Билтен Трећег априлског сусрета бр 02*, Студентски културни центар, Београд, 1974

Sombati Balint, „Sedam godina grupe Bosch +Bosch“, *Bosch&Bosch* (katalog), Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1980

Sretenović Dejan (konceptija), *Scene pogleda* (katalog), Soros centar za savremenu umetnost, Beograd, 1995

Stojanović Trša Branimir, „Istraživačko putovanje u smrt“, *Autopsia – Ekonomija smrti* (katalog), SKC, Beograd, 1985

Susovski Marijan (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978* (katalog), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978

Тесла: уметност, светлост, енергија, (кatalog), Музеј савремене уметности, Београд, 1994

Тијардовић Јасна, „Нова у модерној“, *Билтен 02 III априлски сусрет*, СКЦ Београд, 1974

Тодосијевић Раша, „Ко профитира од уметности а ко поштено зарађује“, *Билтен 01 V априлски сусрет*, СКЦ, 1976

Todosijević Raša, „Privatno – javno“, *Privatno Javno* (katalog), Beograd 1993

Тomić Biljana, Subotić Irina, Denegri Ješa, „Galerija 212“, *Almanah Bitef 3*, Beograd, 1969

Tomić Biljana, Denegri Ješa (prir.), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji* (katalog), Salon Muzeja savremene umetnosti, 1971

Tomić Biljana, „G212“, *Almanah Bitef 7*, Beograd 1973

Томић Биљана, „Сусрети средом“, *Дрангуларијум* (кatalog), СКЦ, Београд, 1971

Ћubrilo Jasmina „Dokumenti o ogledima iz biopolitike“, *Zoran Todorović - Toplina*, (katalog) Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2009, 140-160

Чланци у штампи и периодици:

A.J. „Kulturni centar na startu“, *Студент бр 4*, Београд, 23. фебруар 1971

Aćin Jovica, „Revolt kao umetnička aktivnost“, *Студент бр 4*, 23. фебруар 1971

- Autopsia, "Autopsia – ekonomija smrti (buka moći)", *3+4 (H)*, Beograd, 1986, 9-11
- Bonito Oliva Achille, „Avangarda transavangarda“, *Polja* 289, Novi Sad, 1983, 114-118
- Божовић С. „Шта се фогађа на Трибини младих – Изложба псовки“ *Новости* 30. јануар 1971
- Врејс Томаж, „Теорија модернизма, пракса постмодернизма“, *Polja* 287, Novi Sad, 1983, 20-23
- Г.Б. „Априлски сусрет студената у Београду – уморна авангарда“, *Борба*, 09. април 1972
- Денегри Јења, „Критички однос уметника према музеју“, *Љасопис Култура бр.41*, Beograd, 1978, 63-68
- Денегри Јења, „Уметник у првом лицу Илија Шошкић – „„Kontraumjetnost““ и „proumjetnost““, *Moment br.1*, Beograd, 1984
- Димитријевић Бранислав, „Неке уводне напомене о раду Горана Ђорђевића у периоду 1974-1985, а посебно у вези са његовим деловањем у оквиру београдског Студентског културног центра“, *Prelom br.5*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2003, 148-155
- Ђорђевић Горан „О уметничким галеријама“, *Kultura br.41*, Beograd, 1978, 78-80
- Ђорђевић Горан „The International Strike of Artists?“, *3+4 (b)*, Beograd, 1980, 42-86
- Ђорђевић Горан (интервју), „Ко је Горан Ђорђевић“, *Prelom br. 5*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, 156-180
- Имшировић Павлушко, „У сусрет студентским немирима, омладински покрет у Југославији и Србији, јуче и данас“, *Novi Plamen*, 20. октобар 2012
- Кесић Весна, „Katalin Ladik: Ја сам јавна жена“, *Start*, Zagreb, 28.02.1981
- Косутх Јосеф, „Уметност после филозофије (први део)“, *Polja br. 156*, Novi Sad, 1972, 3
- Левит Сол, „Ставови о концептуалној уметности“, *Polja br. 156*, 1972, 24
- Мандић Мирослав, „Галерије“, *Index br 202*, Novi Sad, 1970
- Маркусе Херберт, „Ослобођење од друштва обилја“, *Praxis број 2-3*, Zagreb, 1969, 255-277
- Мереник Лидија, „Једна нова генерација“, *3+4 d*, Beograd, 1982

- Mijušković Slobodan, „Goran Đorđević, original i kopija“, *Moment br 2*, Beograd, 1985, 9-11
- Mijušković Slobodan, „Govor u neodređenom licu“, *Moment br. 8*, Beograd, 1987, 27-30
- Milovanović Slobodan, „Ima li samoupravljanja za Tribinu mladih“, *Студент бр 4*, 23. фебруар 1971
- Mihajlović Srećko, „Povodom trećeg stručnog sastanka sociologa Naučna konferencija o omladini“, *Student br. 7*, Beograd, 1968
- Mladenović Lepa, „Ludilo i institucija“, *Vidici br. 3*, Beograd, 1980
- McEvelley Tomas, „Marina Abramović /Ulay/Ulay/Marina Abramović“, *Polja 377-378*, Novi Sad 1990, 280-281
- Popović Nune, „Nastavljač uzaludne tradicije“, *Danas*, 18. septembar 2015
- Radojčić Mirko (ur.), *Polja br. 156*, Novi Sad, februar 1972
- Radosavljević Darka, „O autopsiji“, *Moment br 5*, Beograd 1986, 56
- Rečnik tehnologije, *Vidici 1-2*, Beograd, 1981
- Rešin Tucić Vujica, „Nije se govorilo o praktičnim problemima“, *Polja br. 115/116*, mart -april 1968, 41
- Rešin Tucić Vujica, „Moje menstruacije“, *Rok br 2*, Beograd, 1969, 120-128
- Rešin Tucić Vujica, „Estetika zapušениh usta: Dnevnik 1972-1975, odlomci“, *Polja br 449*, Novi Sad, 2008, 29-52
- Susovski Marijan, „Postavangardizam“, *Moment br 10*, Beograd, 1988, 3-7
- Tomić Biljana „Dvadeset i pet dana u galeriji 212“, *Umetnost br 20*, Beograd, 1969, 108-109
- Турковић Хрвоје, „Фарса око новосадске Трибине младих“ *Студентски лист бр. 4-5*, 16.02.1971
- Crnogorski Isak, „Na novosadsku kulturu je pao mrak“, *Студент бр 2*, Beograd, 19. јануар 1971, 13
- Š. V. „Otvoren Studentski kulturni centar“, *Студент бр. 11*, Beograd 13. април 1971.
- Šalgo Judita, „Tribina mladih, otvorena – zatvorena“, *Index br 202*, Novi Sad, 1970

“Odluke i zahtevi akcionog odbora i zbora studenata u Studentskom gradu održanog 3.VI.1968. godine“, *Student*, vanredni broj, Beograd, jun 1968.

Веб линкови:

Bago Ivana „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60ih i 70ih godina 20. stoljeća“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36, Zagreb, 2012: https://www.ipu.hr/content/radovi-ipu/RIPU-36-2012_235-248_Bago.pdf , последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Бошковић Душан, Петровић Александар (прир.), *Повратак из земље змајева, Речник технологије 33 године после*, Институт за филозофију и друштвену теорију Универзитета у Београду, Београд, 2015: https://recniktehnologije.files.wordpress.com/2017/01/recnik_tehnologije_final.pdf , последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Vesić Jelena, „SKC kao mesto performativne (samo)proizvodnje, Oktobar 75-institucija, samoorganizacija, govor u prvom licu, kolektivizacija“, *Život umjetnosti br.91*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012: https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_91-2012_030-053_Vesic.pdf, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Вујадиновић Димитрије (прир.), *Хептадекагон – Речник технологије као анти-утопија*, Институт за европске студије, Београд, 2017: <https://recniktehnologije.files.wordpress.com/2018/01/heptadekagon.pdf> , последњи пут приступљено: 03.08.2018

Dimitrijević Branislav „Iza skepse gori plamen revolucionara“, <http://www.zilnikzelimir.net/sr/essay/iza-skepse-gori-plamen-revolucionara-1>, poslednji put pristupljeno: 03.08.2018

Dimitrijević Nena, “Platno”, *Tendencije 5* (каталог), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973: http://www.msu.hr/files/15379/1973-nt5_new_n.pdf , последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Imširović Pavluško, „U susret studentskim nemirima, omladinski pokret u Jugoslaviji i Srbiji, juče i danas, Novi Plamen, 20. oktobar 2012: <https://noviplamen.wordpress.com/2012/10/20/u-susret-studentskim-nemirima-omladinski-pokret-u-jugoslaviji-i-srbiji-juce-i-danas-deo-i/>, последњи пут приступљено: 03.08.2018

Интервју са Дуњом Блажевић у оквиру пројекта „Разговори о новим уметничким праксама“: <https://vimeo.com/149264527>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интервју са Јешом Денегријем у оквиру пројекта „Разговори о новим уметничким праксама“: <https://vimeo.com/151492370>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интервју са Рашом Тодосијевићем у оквиру пројекта „Разговори о новим уметничким праксама“: <https://vimeo.com/152683063>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интервју са Јасном Тијардовић у оквиру пројекта „Разговори о новим уметничким праксама“: <https://vimeo.com/150237343>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интервју са Слободаном Ером Миливојевићем у оквиру пројекта „Разговори о новим уметничким праксама“: <https://vimeo.com/149640720>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интервју са Гораном Ђорђевићем који је под називом „Ко је Goran Đorđević“, објављен у часопису *Prelom br 5*: <http://www.prelomkolektiv.org/pdf/prelom05.pdf>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интервју са групом Аутопсиа: https://issuu.com/autopsiaarchive/docs/autopsia_intervju_yu последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интервју са Славеном Сумићем: <http://blog.dnevnik.hr/nesvrstani/2008/01/1623984926/crveni-peristil-1968-2008-40-godina-provokacije.html>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интернет презентација групе Шкарт: <http://www.skart.rs/>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интернет презентација пројекта Музеј објеката <http://www.muzejobjekata.net/katalog-muzeja/show/177>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интернет презентација групе Апсолутно: <http://apsolutno.net/>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интернет презентација Зорана Тодоровића: www.zorantodorovic.com, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интернет презентацији групе Аутопсиа: <http://www.autopsia.net/>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Интернет презентација Саше Стојановића: <http://www.sasastojanovic.com/>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Levi Pavle, Žilnik Želimir, “Kino-komuna: Film kao prvostepena društveno-politička intervencija”, <http://www.zilnikzelimir.net/sr/essay/kino-komuna-film-kao-prvostepena-drustveno-politicka-intervencija-1>, poslednji put pristupljeno: 03.08.2018.

Matković Slavko, „Gradska čistoća“, <http://polja.rs/wp-content/uploads/2016/07/selection8-17.pdf>, poslednji put pristupljeno: 03.08.2018.

Matković Slavko, „O površini, o slici“, <http://polja.rs/wp-content/uploads/2016/07/selection8-17.pdf>, poslednji put pristupljeno: 03.08.2018.

Mattioni Vladimir, *Autopsia*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2012: http://www.msuv.org/assets/media/publikacije/2012/2012_03_autopsia.pdf, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Merenik Lidija, „Umetnost ili život. Nova umetnost sedamdesetih i kontinuitet. Izbor iz Vujičić kolekcije“, http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/lidija_merenik-4764/vesti/nova_umetnost_sedamdesetih-7745/, poslednji put pristupljeno: 03.08.2018.

Popović Nune, „Nastavljač uzaludne tradicije“, *Danas*, 18. septembar 2015: http://www.danas.rs/dodaci/nedelja/nastavljac_uzaludne_tradicije.26.html?news_id=308209, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Превод књиге Друштво спектакла Ги Дебора: http://gerusija.com/downloads/Drustvo_spektakla.pdf, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Пројекат „Разговори о новим уметничким праксама“: <http://www.kioskngo.net/projects/conversations-about-new-artistic-practices-of-1970s-in-serbia>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Sretenović Dejan, „Autopsia ili o smrti i izbavljenju“, *Autopsia – Ogledalo uništenja*: https://issuu.com/autopsiaarchive/docs/autopsia_mirror_of_destruction последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Фото документација акције Побеснела крава групе Атентат: [http://www.arhivaskc.org.rs/foto-arhiva/velike-manifestacije/i-as/12144-1972-04-06iaspobesnelakravaa1-2.html#prettyPhoto\[gallery1\]/2/](http://www.arhivaskc.org.rs/foto-arhiva/velike-manifestacije/i-as/12144-1972-04-06iaspobesnelakravaa1-2.html#prettyPhoto[gallery1]/2/), последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Fraser Nancy, “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”, http://my.ilstu.edu/~jkshapi/Fraser_Rethinking%20the%20Public%20Sphere.pdf, poslednji put pristupljeno: 03.08.2018

Šuvaković Miško, „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma“: <http://www.republika.co.rs/430-431/19.html#f66>, последњи пут приступљено: 03.08.2018.

Биографија

Милица Пекић је рођена 1975. године у Београду. Дипломирала је на катедри за Историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду на предмету Историја модерне уметности. Једна је од оснивача београдске организације Киоск-платформа за савремену уметност (основане 2002. године) где тренутно ради на позицији програмског директора. Од 2004. до средине 2007. године радила је као главни кустос београдске галерије ОЗОНЕ, где је организовала преко 60 изложби и преко 50 предавања, радионица, презентација и разговора са домаћим и иностраним уметницима. Од 2013. године до 2018. године је на позицији кустоса програма Галерије 12ХАБ у Београду. Била је ко-кустос визуелног програма Белеф фестивала 2008. и 2009. године. Једна је од оснивача Асоцијације Независна Културна Сцена Србије и у периоду од 2011. до 2015. године била је чланица Управног одбора. Једна је од оснивача Регионалне платформе за културу КООПЕРАТИВА и од оснивања 2012. године до данас је чланица Управног одбора мреже. Има објављене текстове у већем броју часописа, каталога, публикација и зборника.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора _____ Милица Пекић _____

Број индекса _____ 61110005 _____

Изјављујем

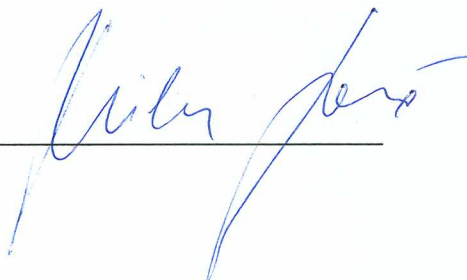
да је докторска дисертација под насловом

_____ Уметност у Србији од 1968. до 2000. године – политике конфронтација _____

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, __18.09.2018_____

_____ 

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____ Милица Пекић _____

Број индекса _____ 61110005 _____

Студијски програм _____ Историја уметности _____

Наслов рада Уметност у Србији од 1968. до 2000. године – политике
конфронтација

Ментор _____ Проф. Др. Лидија Мереник _____

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____ 18.09.2018 _____



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Уметност у Србији од 1968. до 2000. године – политике конфронтација

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, ____ 18.09.2018 ____

