

POLITICKÉ PRAKSE
K SEČ
POST
+) JU
COSL
OVEN
SKEU
METN
OSTI

RO 1

Projekat Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti (PPYUart) pokrenule su četiri organizacije 2006. godine: Prelom kolektiv (Beograd), WHW kolektiv (Zagreb), kuda.org (Novi Sad) i SCCA/pro.ba (Sarajevo) kao dugoročno i interdisciplinarno istraživanje koje razmatra i artikuliše uzajamne veze vizuelnih umetnosti, intelektualne proizvodnje i društveno-političkih praksi u postojećoj društvenoj konjunkturi.

Izložba

Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: RETROSPEKTIVA 01

Muzej istorije Jugoslavije — Muzej 25. maj, Botičeva 6, Beograd
29. novembar – 31. decembar 2009.

Učesnici izložbe:

Kustosi-istraživači: DeLve (Ivana BAGO i Antonia MAJAČA) / kuda.org (Zoran PANTELIĆ, Branka ĆURČIĆ, Borka STOJIC) / Kunsthistorisches Mausoleum / Prelom kolektiv (Radmila JOKSIMOVIĆ, Zorana DOJIC, Dušan GRLJA, Jelena VESIC) / SCCA/pro.ba (Dunja BLAŽEVIĆ, Asja HAFNER) / WHW (Ivet ĆURLIN, Ana DEVIĆ, Nataša ILIĆ, Sabina SABOLOVIĆ, Dejan KRŠIĆ) / Ana JANEVSKI / Miklavž KOMELJ, Lidija RADOJEVIĆ, Tanja VELAGIĆ, Jože BARŠI

Umetnici-istraživači: Chto Delat (u saradnji sa: Vladan Jeremić i Rena Readle) / Igor GRUBIĆ / Dejan HABICHT i Tanja LAŽETIĆ / David MALJKOVIĆ / Darinka POP-MITIC / Hito STEYERL

Radna grupa izložbe PPYUart: RETROSPEKTIVA 01

Kustoskinja izložbe: Jelena VESIĆ

Produkcija i organizacija: Radmila JOKSIMOVIĆ

Arhitektura i dizajn izložbe: Zoran PANTELIĆ i Andrej DOLINKA

Savetnik za A-V medije: Vladimir JERIC

Producenti izložbe:

Centar za nove medije kuda.org [www.kuda.org]

Muzej savremene umetnosti, Beograd [www.msub.org.rs]

Prelom kolektiv [www.prelomkolektiv.org]

Saradnici na produkciji: Nataša LAZIĆ i Una POPOVIĆ (Muzej savremene umetnosti),

Borka STOJIC (kuda.org), Dušan GRLJA i Zorana DOJIC (Prelom kolektiv)

Tehnička služba: Nikola CVETKOVIĆ, Nenad CAREVIĆ, Saša ĆIRIĆ, Zoran JAKOVLJEVIĆ, Dejan KLAJIC, Dragan NIKOLIĆ, Dejan PAVIĆ, Dragan STOŠIĆ, Saša SARIĆ, Đura STANKIĆ, Vlada VIDAKOVIĆ

[www.pp-yu-art.net]

**P
O
L
I
T
I
Č
K
E
P
R
A
K
S
E
I
C
P
O
S
T
+) J U
G
O
S
L
O
V
E
N
S
K
E
U
M
E
T
N
O
S
T
I**

HVALA:

Agnieszka CZERWINSKA / Aleksandra ČUK / Aleksandra SEKULIĆ / Almostreal Project / Ambasada Republike Poljske Beograd / Arhiv Slovenije / Biljana KOMNENOVIĆ / Biljana TOMIĆ / Biserka REMŠKAR / Bogdanka POZNANOVIĆ / Bojana PEJIĆ / Bojana PIŠKUR / Boris BUDEN / Boško MANDIĆ / Branimir STOJANOVIĆ / Branislav DIMITRIJEVIĆ / Branislava ANĐELKOVIĆ DIMITRIJEVIĆ / Branka STIPANČIĆ / Christiane ERHARTER / Christine BOEHLER / Čedomir DRČA / Dalibor MARTINIS / Danijela PUREŠEVIĆ / Darko ŠIMIČIĆ / Dejan SRETENOVIĆ / Deseta beogradska gimnazija / Dom kulture Studentski grad / Dora BILIĆ / Dragica VUKADINOVIĆ / ERSTE Stiftung / Fond za otvoreno društvo / Gallery Metro Pictures New York / Goethe Institut Beograd / Goran ĐORĐEVIĆ / Gradska uprava za kulturu grada Novog Sada / Hrvatski filmski savez / Ida BIARD / Igor DOBRIČIĆ / Ivan MANOJLOVIĆ / Ivan PICELJ / Ivko ŠEŠIĆ / Jasna JAKŠIĆ / Jasna TIJARDOVIĆ / Ješa DENEGRI / Jožica ŠPAROVEC / Jutta GEHRIG / Katarina ŽIVANOVIĆ / Ksenija i Stefan JANEVSKI / Kulturni centar Beograda / Lutz BECKER / Maja TUCAKOVIĆ / Marija GATTIN / Marina ĐURĐEVIĆ / Maša ĐORĐEVIĆ / Mia DAVID / Mića KARIĆ / Milan JOZIĆ / Milan OBROVAČKI / Milena MARJANOVIĆ / Milica LALIĆ / Milica LAPČEVIĆ / Miloš GOJKOVIĆ / Miloš KRSTAJIĆ / Ministarstvo kulture Republike Srbije / Miodrag MILOŠEVIĆ / Miško ŠUVAKOVIĆ / Mladen STILINOVIĆ / Moderna galerija Ljubljana / Muzej istorije Jugoslavije / Muzej novejše zgodovine Slovenije / Muzej suvremene umjetnosti Zagreb / Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie / Peđa VRANEŠEVIĆ / Pokrajinski sekretarijat za kulturu i obrazovanje Vojvodine / Porodica BAKIĆ / Radonja LEPOSAVIĆ / Raša TODOSIJEVIĆ / Sanja IVEKOVIĆ / Sava KOVAČEVIĆ / Slavko BOGDANOVIĆ / Slavko TIMOTIJEVIĆ / Slobodan TIŠMA / Snežana RISTIĆ / Snežana STAMENKOVIĆ / Stevan VUKOVIĆ / Svetlana OGNJANOVIĆ / Svetlana PETROVIĆ / Škola za istoriju i teoriju umetnosti / Tina MÜLLER / Tomislav GOTOVAC / Vesna ARSOVSKI / Vlado MARTEK / Vojni muzej Beograd / Vujica REŠIN TUCIĆ / Wietske MAAS / WinWin Computer Shop / Zdenka BADOVINAC / Zoran MIRKOVIĆ / Zoran POPOVIĆ / Zvonimir FERINA / Želimir ŽILNIK / Dragomir ZUPANC / Mileta KEČINA / Bojana ANDRIĆ / Nikola MIRKOV / RTS — TV Beograd.

Radna grupa izložbe PPYUart: RETROSPEKTIVA 01 želi da se svim umetnicima, kustosima, istoričarima umetnosti, likovnim kritičarima, teoretičarima i aktivistima koji su učestvovali u ovom projektu zahvali na posvećenju, entuzijazmu i strpljenju.

Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: RETROSPEKTIVA 01

Događaji i programi

Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti:

RETROSPEKTIVA 01 – Konferencija i diskusija

(Nataša Ilić, Sabina Sabolović, Miklavž Komelj, Ana Janevski,
Zoran Pantelić, Jelena Vesić, Dušan Grlja, Antonija Majača, Ivana Bago, BAD.co)

Predavanje

Svedok. Beleške o filozofiji intervjua

(Hito Steyerl)

Javna diskusija o radu Partisan Songspiel. Beogradska priča

(Dmitry Vilensky, Vladan Jeremić, Jelena Vesić, Biljana Stanković – Lori, Dušan Grlja, Vladimir Jerić)

Predstavljanje istraživačkog projekta Medijske prakse omladinske kulture u SFRJ

(Aleksandra Sekulić, Vladimir Jerić i tim projekta Medijska arheologija)

Učitelj neznalica i njegovi komiteti:

javno prevođenje i diskusija knjige Miklavža Komelja Kako misliti partizansku umetnost?

(Branimir Stojanović)

Tematska vođenja kroz izložbu, uključujući posete Kunsthistorisches Mausoleumu

(Jelena Vesić, Radmila Joksimović, Zorana Dojić, Vladimir Jerić, Dušan Grlja,
Branislav Dimitrijević, Goran Đorđević, Zoran Pantelić, Želimir Žilnik)

sadržaj

Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01 [Prelom kolektiv / Jelena Vesić i Dušan Grlja]	10
Kako misliti partizansku umetnost [Miklavž Komelj, Lidija Radojević, Tanja Velagić, Jože Barši]	34
Vojin Bakić [WHW /Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović, Dejan Kršić]	52
Didaktička izložba <i>Apstraktna umjetnost</i> [WHW /Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović, Dejan Kršić]	66
Kada ujutro otvorim oči, vidim film — Eksperimenti u jugoslavenskoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih [Ana Janevski]	84
Izvađeni iz gomile. Fragment I: Disocijativna asocijacija — Neprogramske prakse udruživanja u umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina u SR Hrvatskoj [DeLve / Ivana Bago i Antonia Majača]	102
Dva vremena jednog zida: Slučaj studentskog kulturnog centra sedamdesetih godina [Prelom kolektiv]	128
TV galerija [WHW / kuda.org / SCCA/pro.ba]	158
Trajni čas umetnosti — Novosadska neoavangarda šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka [kuda.org]	178
Kunsthistorisches Mausoleum	192
Čto delat? — Partisan Songspiel. Beogradska priča	212
Igor Grubić — Crni peristol	224
Dejan Habicht i Tanja Lažetić — Staza sećanja i drugarstva	238
David Maljković — Umirovljena forma	248
Darinka Pop-Mitić — O solidarnosti	262
Hito Štajerl — Žurnal br. 1 — Umetnička impresija	272
Biografije	280

Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01

IZLOŽBA POLITIČKE PRAKSE (POST) JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI: RETROSPEKTIVA 01 bavi se istraživanjem kulturnog nasleđa socijalističke Jugoslavije kroz specifične primere i konkretnu analizu umetničkih praksi unutar institucionalnih, političkih i društvenih kontekstâ u kojima su se te umetničke prakse formirale. Zajedničko polazište ove izložbe — kao kolektivnog projekta — je protivstav dominantnim istorijskim reprezentacijama jugoslovenske umetnosti i kulture, kao i socijalističkog društveno-političkog sistema uopšte.

Unutar vladajućeg diskursa koji danas prati stvaranje "regionalne" istorije umetnosti, reprezentacija umetnosti socijalističke Jugoslavije artikuliše se na dva različita, ali međusobno povezana načina. S jedne strane, na globalnom planu, ona se predstavlja kao deo nečega što se može nazvati disidentskom umetnošću Istočne Evrope, koja uspostavlja narativ o hrabrim umetnicima kao glasovima pobune protiv totalitarnog komunističkog sistema, čineći ih tako borcima za osnovno ljudsko pravo — pravo individua na slobodno izražavanje. Ovakva slika briše ne samo istorijsku kompleksnost i kontradikcije "realno postojećeg socijalizma", već i razlike, kako opšte tako i specifične, unutar zemalja Istočnog bloka, kao i singularnost jugoslovenskog socijalističkog projekta, koji je od 1948. godine izabrao sopstveni put u izgradnji socijalističkog društva. S druge strane, na lokalnom planu, jugoslovenska umetnost se rasparčava i (pre)raspodeljuje u niz nacionalnih istorija umetnosti, koje počivaju na "oslobađanju" individualnih umetničkih doprinosa od "komunističke stege" i njihovom "vraćanju" pod okrilje matične nacionalne kulture, što čini sastavni deo procesa konsolidacije novonastalih država-nacija. Ovakve tendenciozno politizovane predstave zapravo

služe učvršćivanju dominantnog antikomunističkog konsenzusa koji ujedinjuje naizgled suprotstavljene političke opcije kao što su proevropski demokratizam i etno-nacionalizam.

Izložba **POLITIČKE PRAKSE (POST) JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI: RETROSPEKTIVA 01** je takođe protivstavljena onome što se naziva *jugonostalgijom*, jer ovde nije reč o nekakvom romantičnom povratku u "stara dobra vremena", već o ponovnom vraćanju zajedničkom kulturnom nasleđu socijalističkog društvenog projekta kroz aktuelizaciju načinâ političkog pozicioniranja umetničkih praksi unutar date društvene konstelacije. Iako je materijalni osnov nostalgije za vremenima socijalizma još uvek živo sećanje na period u kome je većina stanovništva imala bolji životni standard i veću socijalnu sigurnost, jugonostalgija se danas savršeno uklapa u model kulturnih industrija koje taj period predstavljaju kao sliku konzumerističkog raja, čiju nam skorašnju realizaciju obećava današnji neoliberalizam.

Osnovni cilj ove izložbe je preispitivanje i borba protiv takvih uprošćenih i ideologizovanih predstava socijalističke prošlosti, kroz diferenciranu analizu pojedinih praksi jugoslovenske umetnosti izvedenih kroz studije slučaja. Radi se o konkretnim analizama konkretnih političkih praksi umetnosti unutar postojećih institucionalnih i društveno-političkih situacija, te otvaranju mogućnosti za kako diferenciraniju i kompleksniju, tako i afirmativniju sliku nasleđa umetnosti socijalističke Jugoslavije. Izložba **POLITIČKE PRAKSE (POST) JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI: RETROSPEKTIVA 01**, dakle, predstavlja poziv na istraživanje ili, barem, propitivanje dominantnih predstava o jugoslovenskoj umetnosti, kulturi i društveno-političkom sistemu, kao i značaja tog nasleđa danas. U

tom smislu, njen osnovni cilj nije nekakav totalni i zaokruženi istorijski pregled kulturnog i društvenog života bivše zajedničke države, niti parcijalni arhiv nekih, do sada nedovoljno istorizovanih, umetničkih pokreta i praksi; njen cilj je (samo)edukativni, u smislu predstavljanja modelâ za nezavisno istraživanje tog perioda u aktuelne svrhe proučavanja genealogija političkih praksi umetnosti koje nam mogu dati drugačiju perspektivu za pozicioniranje i delovanje unutar današnje situacije. Drugim rečima, reč nije o istorizaciji, već o aktuelizaciji.

Izložba **POLITIČKE PRAKSE (POST) JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI: RETROSPEKTIVA OI** uspostavlja i razmatra tri istorijske reference ili tri oblika kritičkog mišljenja u umetnosti razvijenih u okviru socijalističke Jugoslavije ili kao prethodnica samom političkom konceptu Jugoslavije — to su partizanska umetnost, socijalistički modernizam i nove umetničke prakse. Ova tri pojma možemo sagledati kao bitne istorijske reference za današnju konceptualizaciju političkog delovanja u polju savremene umetnosti. **POLITIČKE PRAKSE (POST) JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI: RETROSPEKTIVA OI** ne prilaze navedenim pojmovima kao apstraktnim idealitetima, već ih razmatraju kroz njihovo delovanje na samom terenu, tj. kroz konkretne prakse. Načini korišćenja ovih referenci u tematskim celinama izložbe, kao i u pojedinačnim umetničkim radovima su različiti; međutim, ono što ih objedinjuje jeste istraživačko-kritički pristup preispitivanju prošlosti, kao i razumevanju samog pojma umetnosti. Druga bitna poveznica leži u drugačijem situiranju umetničkog razvoja u odnosu na ono što predstavlja klasična bipolarna šema: umetnost vezana za oficijelnu državnu sferu spram umetnosti koja stoji u određenoj kritičkoj opoziciji u odnosu na nju. Opozicija zvanična umetnost–alternativna umetnost upisana je u program istorije umetnosti koje ova izložba nastoji da opovrgne, upravo tako što konkretizuje uzajamne isprepletenosti i transakcije koje su se dešavale između ove dve sfere i koje su aktivirale političko mišljenje u umetnosti na terenu same prakse.

Partizanska umetnost bi bila istorijski primer objedinjenosti umetnosti i društveno-političkog angažmana u zajedničkom gestu. Ona bi stajala na pozicijama koje su suprotne konceptu autonomije umetnosti i njenim praktičnim manifestacijama (npr. delovanje umetnosti u okviru autonomne umetničke sfere), a koje su bliske avangardističkom konceptu umetnosti kao revolucionarne prethodnice. Izložba **POLITIČKE PRAKSE (POST) JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI: RETROSPEKTIVA OI** ne govori o majestetičnim slikama partizanske borbe kao dominantne ideološke reprezentacije jugoslovenske države, niti je reč o pojednostav-

ljenoj provokaciji stanovišta koje u predstavi partizana prepoznaje neprijatelja nacije i demokratije. Pre bi se reklo da je reč o propitivanju odnosa politike i umetnosti koncipiranog kroz simultanost umetnosti i otpora, akcije i misli — sposobnosti da se misli izvan okvira postojeće društvene racionalnosti. Partizanska umetnost predstavlja koncepciju umetnosti koja se u borbi povezuje sa konkretnim revolucionarnim pokretom i aktivno uključuje u proces izgradnje novog društva, uspostavljajući nove koordinate shvatanja umetnosti i pristupajući joj kao sastavnom delu procesa formiranja nove revolucionarne subjektivnosti. Pokretanje ove teme ujedno je i prilika da se sam termin *instrumentalizacije* umetničke prakse za političke ciljeve (odnosno, umetnosti kao konstitutivnog dela političkog pokreta) još jednom promisli i postavi na drugačije pozicije nego što su to one koje insistiraju na navodnoj nepovredivosti koncepta slobode i autonomije umetničkog izražavanja. Koncept partizanske umetnosti, onako kako je na ovoj izložbi prikazan, želi da ukaže na to da je politička uloga umetnosti pre svega transformativna i emancipatorska, a ne samo agitacijska i puko propagandistička.

Socijalistički modernizam bi, pak, predstavljao afirmaciju stanovišta prema kojem je moguće povezati političku sferu i autonomni jezik umetnosti. Dok prema uopštenom modernističkom stanovištu politika umetnosti leži u njenom jeziku, socijalistički modernizam bi predstavljao usvajanje autonomije umetnosti na nivou državnog koncepta socijalističke Jugoslavije; on bi ukazivao na mogućnost da apstraktni jezik umetnosti postane eksponentom zvanične ideologije. Termin *socijalistički modernizam* — koji je u nekim interpretacijama nazivan i socijalističkim estetizmom — često je tumačen kao neutralizacija umetničkog jezika u smislu odvajanja kulturne politike socijalističke Jugoslavije od propagandističkih metoda SSSR-a i Istočnog bloka (socrealizam), ali takođe i u smislu blokiranja kritičkih potencijala umetnosti, koja bi eventualno razotkrila probleme birokratizovanog sistema kulture SFRJ i njenog reakcionarnog delovanja. Za razliku od dominantnih osvrta na modernističko nasleđe i umetnički projekat modernizma tokom poslednje dekade, a koji su proizveli retro-modu novog formalizma i "nostalgiju za XX vekom", **POLITIČKE PRAKSE (POST) JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI: RETROSPEKTIVA OI** ova tema interesuje upravo kao kritika ideoloških i institucionalnih konstelacija koje proizvode takvo mišljenje umetnosti. Istražujući koncept socijalističkog modernizma, ova izložba upravo želi da istakne one progresivne ideje koje su bile zasnovane na bliskosti univerzalizma moderne umetnosti i univerzalizma društvene emancipacije.

Nove umetničke prakse analiziraju se u direktnoj komparaciji sa strategijama savremene umetnosti. Reč je o kritičkom i političkom zaokretu u umetnosti koji je zasnovan na dijalektici "govora u prvom licu" i samoorganizovanog kolektivističkog delovanja. U jugoslovenskom prostoru, za ove oblike samo-organizacije karakteristično je društveno okruženje samoupravnog socijalizma koji na konceptualnom i praktičnom nivou delovanja pokazuje značajne sličnosti sa savremenim neoliberalizmom i to upravo kroz insistiranje na tržišnim mehanizmima kao osnovom društvene veze. Termin *Nova umetnička praksa* uspostavljen je kroz globalno čitanje konceptualne umetnosti i formulisan od strane umetničkih kritičara aktivnih na jugoslovenskim prostorima sedamdesetih godina, kao intervencija unutar modernističke paradigme "autonomije umetnosti" i kao radikalni zaokret u polju umetničke proizvodnje. Taj zaokret je podrazumevao premeštanje mimetičke funkcije umetnosti sa polja "predstave" na sam ideološki aparat koji uspostavlja kriterijume vrednovanja umetnosti. Dva su osnovna doprinosa Novih umetničkih praksi koja se razmatraju i danas: jedan je demistifikacija procesa umetničke proizvodnje u kojem se "rad" predstavlja kao proces, tj. otvoreni eksperiment, a ne nužno i proizvod; drugi je pitanje demokratizacije umetničkih praksi zasnovane na gestu "otvaranja koda" umetničke proizvodnje, te prikazivanju samog umetničkog čina kao mogućeg i svima dostupnog, a ne zatvorenog u formu postojanog umetničkog dela kao ekskluzivnog objekta.

POLITIČKE PRAKSE (POST) JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI: RETROSPEKTIVA OI bave se propitivanjem "utopijskih projekcija" i "savremenih institucionalnih asimilacija" nove umetničke paradigme sedamdesetih u polju savremene umetnosti. Osnovna pitanja su: da li su kritička oruđa konceptualne umetnosti postala mejnstrim globalne umetničke produkcije danas, i na koji način se možemo vratiti nasleđu konceptualne umetnosti iz savremene društveno-političke situacije?

Izložba **POLITIČKE PRAKSE (POST) JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI: RETROSPEKTIVA OI** nastala je u saradnji grupe nezavisnih organizacija, kolektiva i pojedinaca koji deluju na prostoru bivše Jugoslavije i čiji je rad vezan za jugoslovensko nasleđe.

POLITIČKE PRAKSE (POST) JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI: RETROSPEKTIVA OI sastoji se iz devet izlagačkih celina: *Kako misliti partizansku umetnost?* (Miklavž Komelj, Lidija Radojević, Tanja Velagić, Jože Barši), *Didaktička izložba* (WHW), *Vojin Bakić* (WHW), *Čim ujutro otvorim oči, vidim film* (Ana Janevski), *TV Galerija* (SCCA/pro.ba, kuda.org, WHW), *Trajni čas umetnosti* (kuda.org), *Izvađeni iz gomile: Disocijativna asocijacija* (DeLve), *Dva vremena jednog zida: Slučaj SKC-a sedamdesetih godina* (Prelom kolektiv) i *Kunsthistorisches Mausoleum*.

Takođe, na ovoj izložbi prikazana je i grupa savremenih umetničkih radova koji tematski i metodološki korespondiraju s navedenim poglavljima izložbe: *Umirovljena forma* Davida Maljkovića, *Žurnal br. 1 — Umetnička impresija* Hito Štajerl, *O Solidarnosti* Darinke Pop-Mitić, *Crni Peristil* Igora Grubića, *Partisan Songspiel. Beogradska priča* Chto Delat (u saradnji sa Renom Redle i Vladanom Jeremićem) i *Staza sećanja i drugarstva* Tanje Lažetić i Dejana Habihata.

Projekat **POLITIČKE PRAKSE (POST) JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI** su 2006. godine pokrenule četiri nezavisne organizacije: Prelom kolektiv (Beograd), WHW kolektiv (Zagreb), kuda.org (Novi Sad) i SCCA/pro.ba (Sarajevo), kao dugoročni interdisciplinarni proces istraživanja, mapiranja i analiziranja istorijskih, društveno-političkih i ekonomskih protivrečnosti koje su dovele do današnje konstelacije umetničkih praksi, kao i kulturne i intelektualne proizvodnje u regionu bivše Jugoslavije.



● Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Milica Vukelić



● Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti. Retrospektiva 01, otvaranje izložbe, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Vladimir Jerić, Ivan Petrović



● Kako misliti partizansku umetnost?, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Milica Vukelić



Vojin Bakić

/WHW/

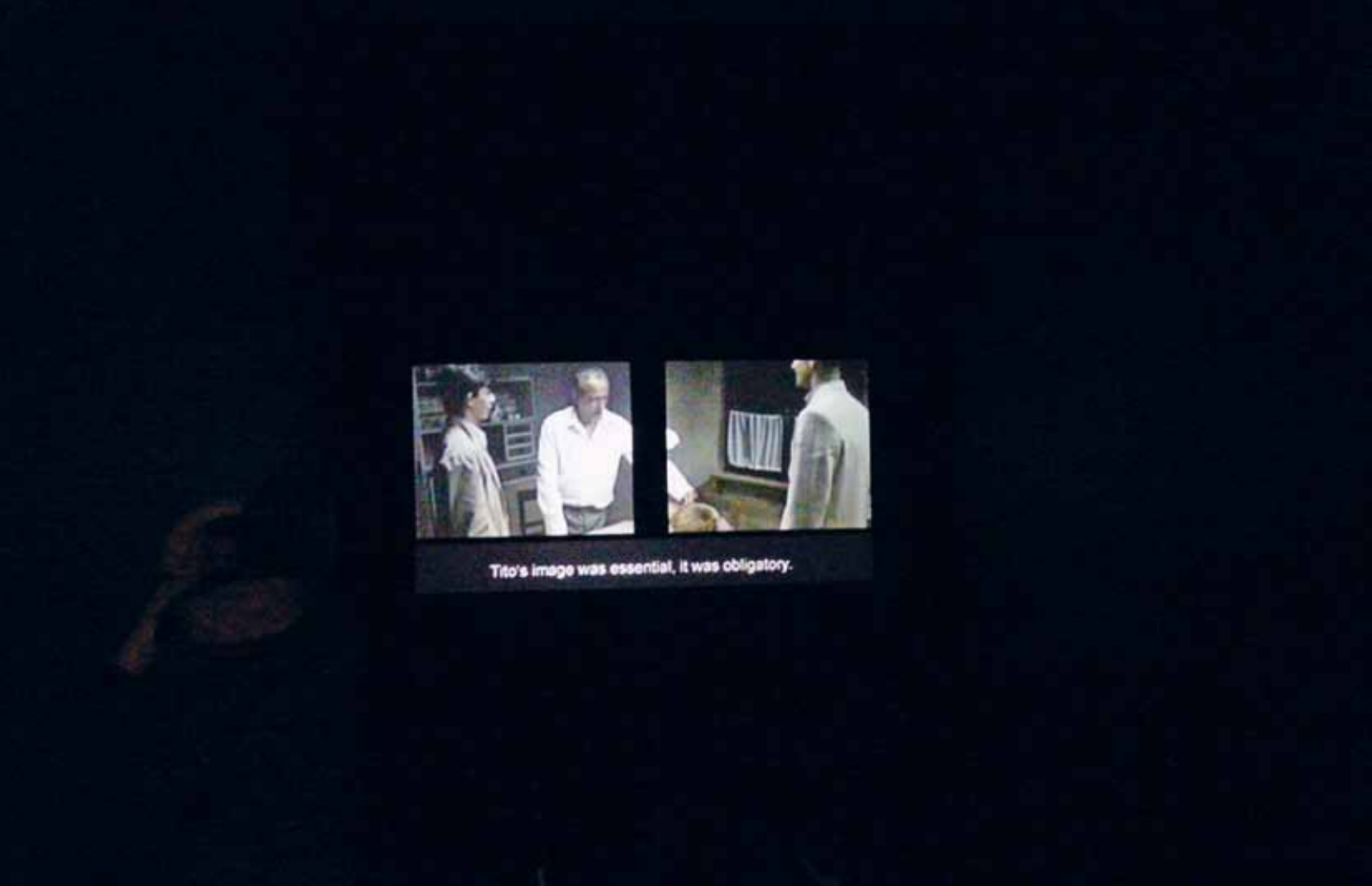




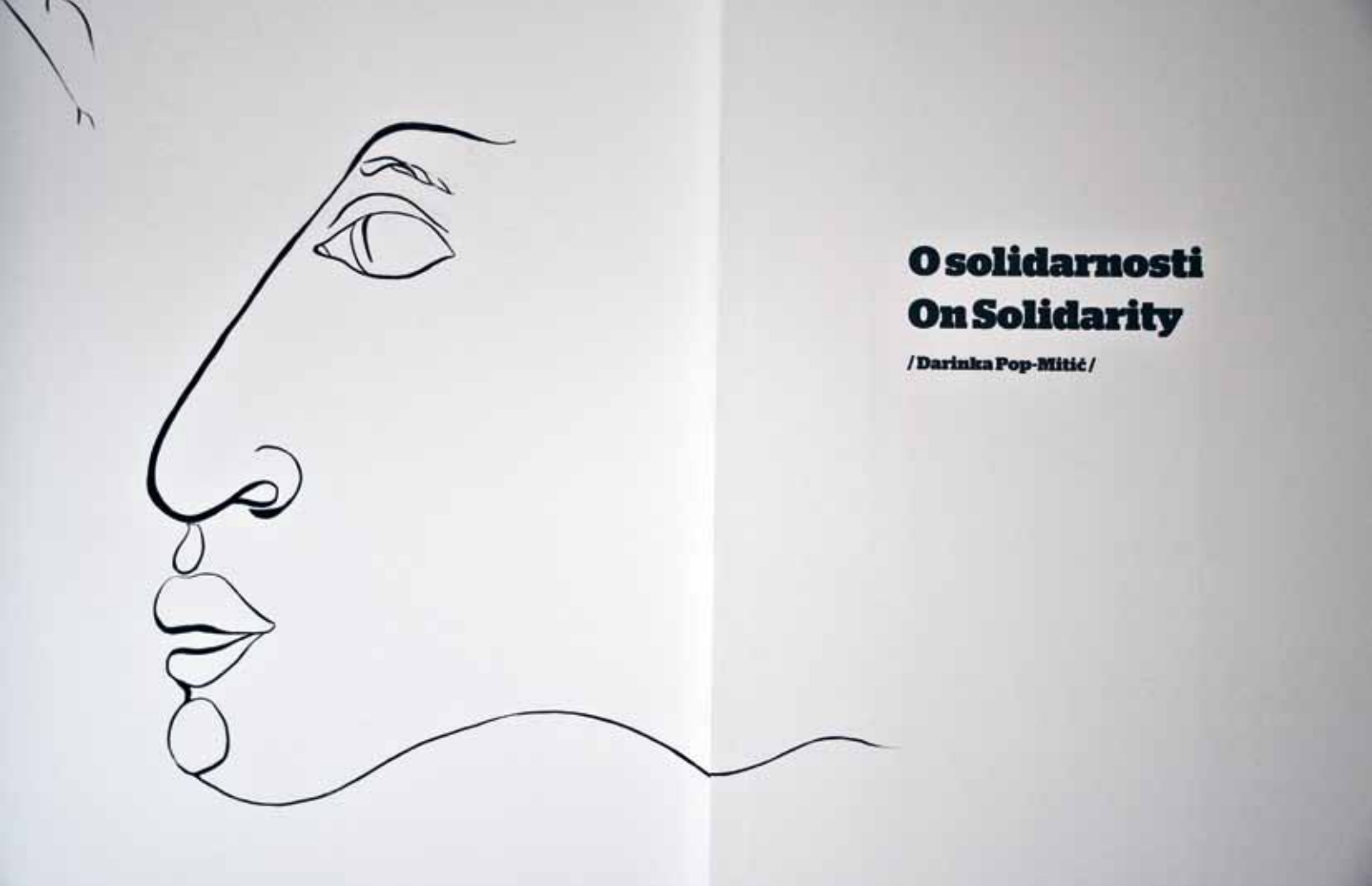
● David Maljković, *Umirovljena forma*, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Saša Reljić, Vladimir Jerić



● *Didaktička izložba Apstraktna umjetnost, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Milica Vukelić, Vladimir Jerić*



● Hito Štajerl, *Žurnal br. 1 — Umetnička impresija* / Predavanje Hito Štajerl, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Vladimir Jerić, Jelena Vesić



O solidarnosti On Solidarity

/ Darinka Pop-Mitić /



Staza sećanja i drugarstva

Path of Remembrance and Comradeship

/Tanja Lažetić & Dejan Habicht /



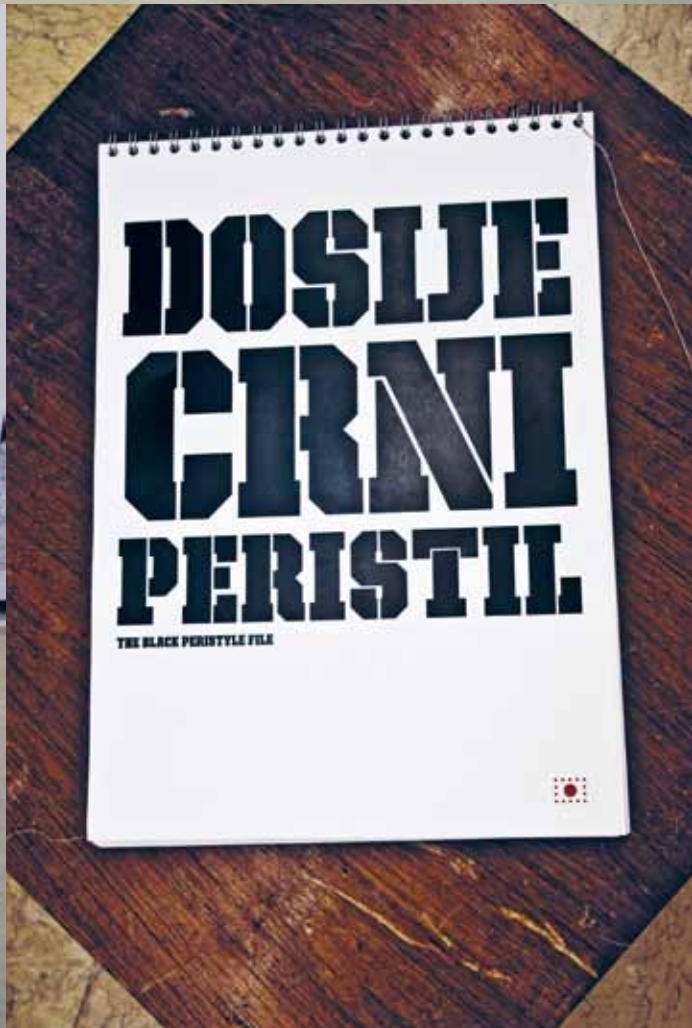
slavenskoj umjetnosti esetih i sedamdesetih

on as I open m
a film – Exper
ugoslav art in
50s and '70s

vski /



● Čim ujutru otvorim oči, vidim film — Eksperimenti u jugoslavenskoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Vladimir Jerić



● Igor Grubić, *Crni peristil*, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Saša Reljić, Milica Vukelić (dole desno)



Kada Željko Jerman u javnom prostoru postavlja transparent s natpisom „Ovo nije moj svijet“, to nije nikako moguće čitati tek kao opoziciju postojećem, usustavljenom svijetu koji ga okružuje. Transgresivnost te izjave počiva prije svega u neodređenosti svijeta koji želi suprotstaviti onom koji nije njegov, odnosno u pitanju koji je taj svijet koji je/bi bio/mogao/trebao biti njegov. Transgresija počiva ne u suprotstavljanju nego u odvažnosti samog postavljanja pitanja mogućnosti drugih, neotkrivenih svijetova, možda najviše od svega upravo u mogućnosti da tog svijeta zapravo nema.



ŽELJKO JERMAN, OVO NIJE MOJ SVIJET, SKC BEOGRAD, 1976., FOTO: FEDOR VUČEMILOVIĆ

“Kasnije je Galerija Happy new art iz Beograda izdala moju intimnu parolu kao razglednicu, bilo mi je drago čuti da se dosta prodavala naročito subotom i nedjeljom, a najviše su je kupovali vojnici.”
 Ž. Jerman, *Polet*, 13.05.1981.



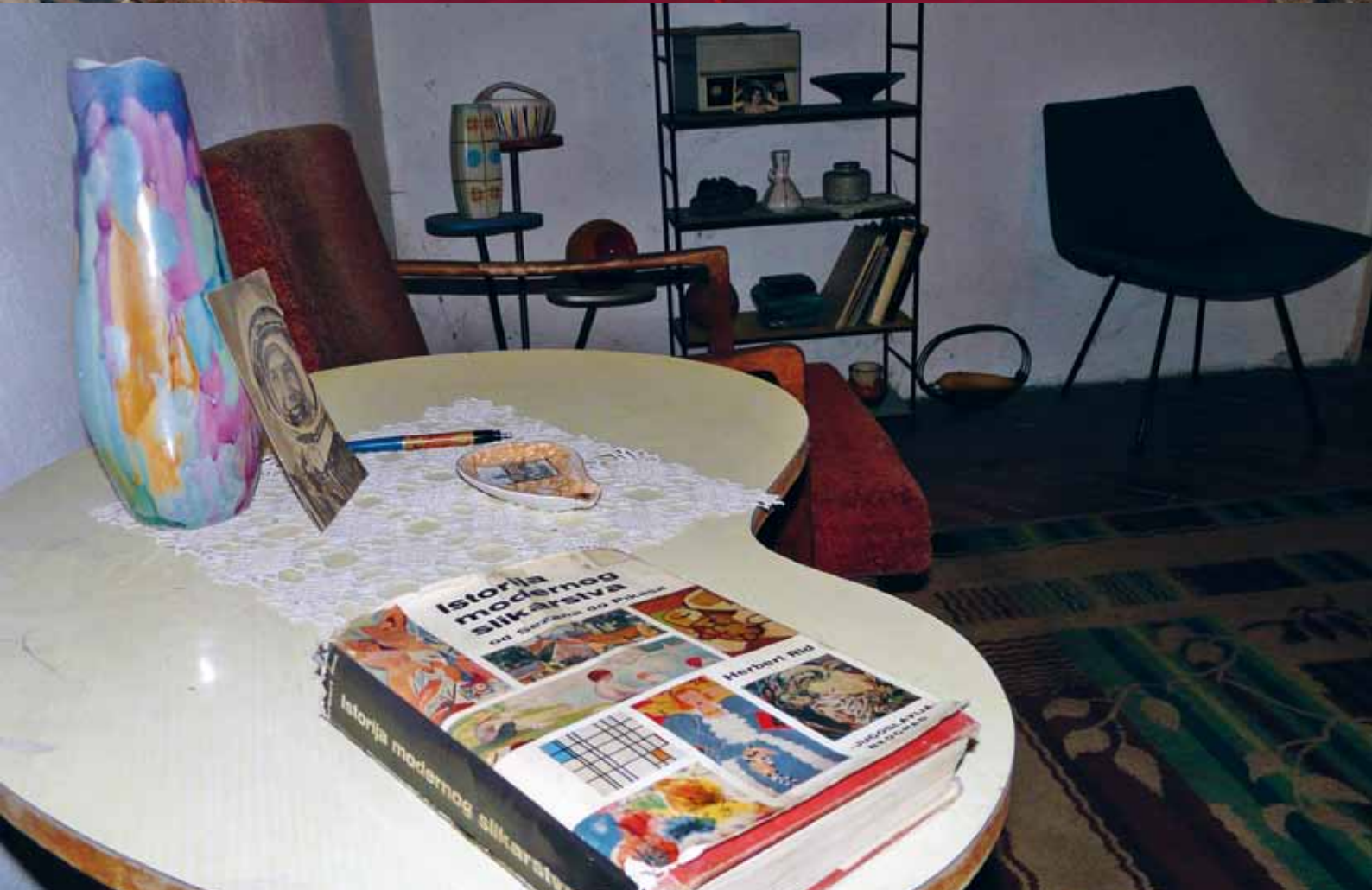
● *Dva vremena jednog zida: Slučaj Studentskog kulturnog centra sedamdesetih godina, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Saša Reljić, Milica Vukelić*



● TV galerija, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Vladimir Jerić, Ivan Petrović



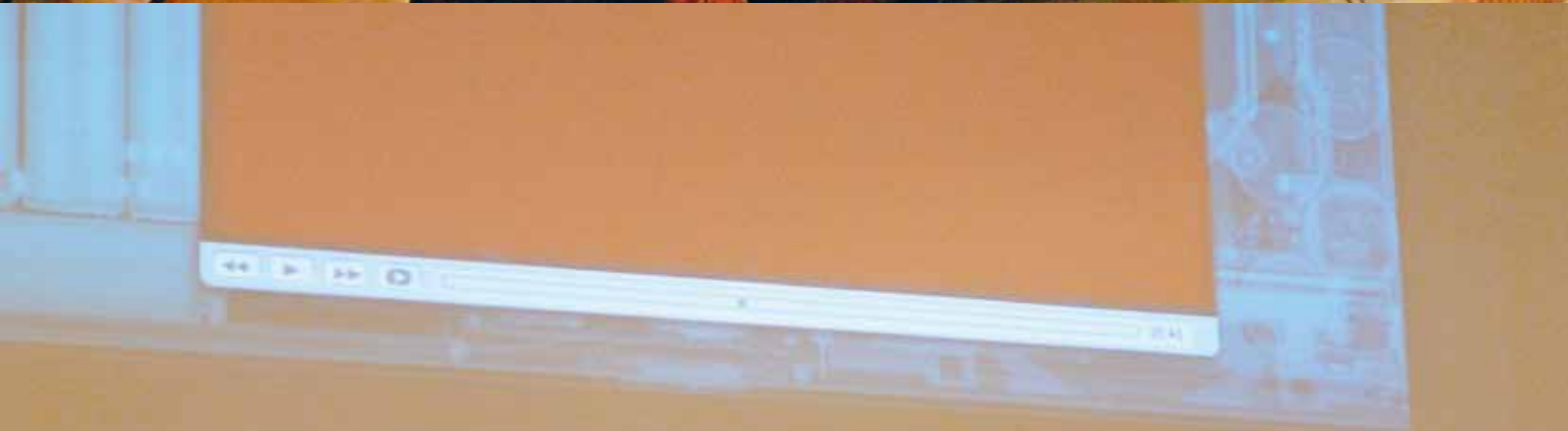
● *Trajni čas umetnosti. Novosadska neoavangarda šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Milica Vukelić, Saša Reljić Želimir Žilnik. Za ideju — protiv stanja, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Milica Vukelić*



● Kunsthistorisches Mausoleum / Galerija H. V. Jansona / Istorija umetnosti, 2009, foto: Vladimir Jerić



● *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01 — Konferencija i diskusija, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Milica Vukelić, Vladimir Jerić*



● *Javna diskusija o radu Partisan Songspiel. Beogradska Priča, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Vladimir Jerić*
Predstavljanje istraživačkog projekta Medijske prakse omladinske kulture u SFRJ, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Jelena Vesić



družba → društvo
 građevina → izgradnja
 protiv slova → suprotno
 prav → tačan, istinit
 nopravnati → poravnati, nadoknaditi
 poučavam → naglašavam
 često → često
 droben → mali
 doprinos → doprinos
 seveda → dabome, svakako
 ve → veći
 potpuno → stepen
 namerno → namerno
 šale → tek
 gremo → idemo

Bb Dc Dg
 Aa
 Epubimate
 Epubimate
 Epubimate



● Predavanje Svedok. Beleške o filozofiji intervjua, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Vladimir Jerić
 Učitelj neznalica i njegovi komiteti: javno prevođenje i diskusija knjige Miklavža Komelja Kako misliti partizansku umetnost?, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Vladimir Jerić



● Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01 — Tematska vođenja kroz izložbu, Savremena umetnost i reprezentacija prošlosti (Jelena Vesić; Jelena Vesić i Branislav Dimitrijević), Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Vladimir Jerić

Izlagачke celine



Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: RETROSPEKTIVA 01

КАКО
partiz
umetno

MIKLAVŽ KOMELJ, LIDIJA RADOJEVIĆ, TANJA VELAGIĆ, JOŽE BARŠI

MAGLITTI

COLORE

OST



KAKO MISLITI partizansku umetnost?

MIKLAVŽ KOMELJ

Svrha našeg istraživanja koje se od 2008. godine odvija pod radnim naslovom *Kako misliti partizansku umetnost?* (na ovoj izložbi predstavljeno fragmentarno) ne predstavlja popunjavanje praznine u dosadašnjem znanju o umetnosti nastaloj između 1941. i 1945, povezanoj s revolucionarnom antifašističkom borbom jugoslovenskih naroda i sažeto obuhvaćenom terminom *partizanstvo*¹. Nas, pre svega, interesuje kako je partizanstvo postavilo nove koordinate razumevanja umetnosti u procesu formiranja kolektivne revolucionarne subjektivnosti. Partizanska umetnost nas, dakle, interesuje, prvenstveno, kao prelom i kao kreiranje praznog prostora za još-nepostojeće.

Partizanska umetnost za nas predstavlja polazište za kritičku refleksiju savremene umetnosti. Naime, partizanska produkcija umetnosti u nekim svojim aspektima otkriva iznenađujuću bliskost sa savremenom umetnošću, dok istovremeno ukazuje i na značajne razlike u poređenju sa njom.

U današnjem kulturno-političkom okruženju, politizovanje umetnosti, povezano s revolucionarnom antikapitalističkom retorikom, javlja se često kao zamena za odsustvo politike. Čak i deklarativna problematizacija relativne autonomije umetnosti može da ostvari interese kapitalističkog sistema umetnosti. Partizanska umetnost je, naprotiv, prekidajući s postojećim, izašla izvan okvira građanskog društva, povezala se s borbom revolucionarnog pokreta i uključila u proces izgradnje novog sveta.

1/ Ovaj pojam namerno koristimo u proširenom značenju koje je afirmisano za vreme Drugog svetskog rata. U vojnom smislu, partizanski odredi bili su početni oblik ustanka, a kasnije je iz njih postepeno nastajala regularna armija; međutim, upravo u vreme kada ova armija po svojoj strukturi, uglavnom, nije bila više partizanska, sve značajniji je postajao simbolički naboj pozivanja na partizanstvo kojim se obrazlagala razlika između nastajuće jugoslovenske armije kao "partizanske vojske" i regularnih armija buržoaskih država; pri tom, bitan argument razlikovanja bila je, upravo, uloga kulture i umetnosti, jer je partizanska revolucionarna vojska trebalo da bude vojska "koja mora sve da zna i vidi". (Up. prilog IV)

Pored toga, pojam *partizanska umetnost* ne ograničavamo na umetnička dela pripadnika partizanske vojske. Boris Kidrič je "prvom partizanskom pesmom" nazvao pesmu Otona Župančiča koji nikada nije bio partizan (iako se Kidrič zalagao za to da pesnik dođe na oslobođenu teritoriju). Bila je partizanska, jer je funkcionisala u partizanskom pokretu.

Neke artikulacije umetnosti u tom procesu uopšte nisu bile eksplicitno politizovane, ali su postale duboko političke, upravo zbog toga što umetnost nije bila "zamena" za politiku i "zamena" za borbu, i što njenu ulogu u borbi nije bilo moguće svoditi na instrumentalizaciju. Umetnost je u borbi proizvodila novu autonomnost koja nije bila identitarna (vulgarna instrumentalizacija umetnosti i ideologija "apsolutne umetnosti" odbačene su kao dve manifestacije iste logike; što je veoma jasno tada istakao **Boris Kidrič**), već se radala kao tematizacija nepodnošljive napetosti s kojom se herojski probijala kroz vlastitu nemogućnost. U tome se, zapravo, najdublje povezala s partizanstvom koje je postavljalo nove koordinate mogućeg i nemogućeg.

Ovu nepodnošljivu napetost tematizovala je već "prva partizanska pesma" — kako je Boris Kidrič naziva, jer je prva objavljena u štampi Oslobođilačkog pokreta u Jugoslaviji (u leto 1941. godine). U pitanju je pesma **Otona Župancića** *Pevajte za mnom!* (posle rata preimenovana u *Znaš li, pesniče, svoju dužnost?*). Pesnik se potpisuje kao **Nepoznati**, i na poziv da baci u svet "pesmu za današnjicu" odgovara tako što se suočava s nemogućnošću govora koji ga peče u grlu; u pesmi se poistovećuje s vukom koji baulja među pećinama, istresa u vetrove svoje grcajuće i škrgutajuće urlike i poziva "čopor vukova" da strašnim glasom prourlaju kroz zimu. Pesma, dakle, simbolizuje nemogućnost govora i upravo tom simbolizacijom nemogućnosti probija blokadu i postavlja nove koordinate mogućeg i nemogućeg, artikulišući svoju pesmu u ime pesme koje (još) nema — i time performativno ostvarujući prisustvo te još-nepostojeće pesme.

Našim istraživanjem zalažemo se za povezivanje ove dijalektike s načinom na koji je radni narod u revolucionarnom procesu počeo da preuzima vlast, takođe i u umetnosti, manifestujući se kao "snaga narodnih masa", ukoliko možemo da primenimo ovu sintagmu kojom je **Edvard Kardelj** naslovio jedan od svojih najboljih članaka.

Polazište našeg istraživanja je građa iz slovenačkog NOB-a, međutim, ona nije posmatrana u okvirima nacionalne kulture, već u kontekstu jugoslovenskog partizanstva i šire, u internacionalnom kontekstu revolucionarnih pokreta dvadesetog veka. Dijalektika nacionalnog oslobođenja i revolucije, koju je reflektovala partizanska umetnost, povezivala je, upravo, nacionalno oslobođenje s oslobođenjem od nacionalizama.

Od svih jugoslovenskih naroda u okupaciji posebno je bio ugrožen slovenački — pretila mu je eliminacija. Međutim, u slovenačkoj partizanskoj štampi, koja je naglašavala borbu za nacionalno oslobođenje, isto tako možemo da pročitamo da "sloboda nema nacionalnost". U *Slovenačkoj pesmi* **Karla Destovnika Kajuha** (partizan i narodni heroj) kaže se da Slovenaca ima "samo milion" — ali revolucionarnu pesmu koja izranja iz krvi partizana, Kajuh označava kao "pesmu miliona". Politička subjektivnost koja se oblikuje u revolucionarnoj narodnooslobodilačkoj borbi, u krajnjoj instanci, ipak nije nacionalno ograničena — ona učestvuje u izgradnji novog sveta.

Potrebno je, međutim, istaći i specifičnost partizanske umetnosti koja se radala u Sloveniji; u jugoslovenskom kontekstu, ona, u izvesnom smislu, predstavlja paradigmatički primer. U članku o slovenačkom NOB-u, koji je **Rodoljub Čolaković** napisao još za vreme rata, posebno se ističu dve distinktivne crte slovenačkog pokreta: naročito razvijena i razgranata politička organizacija (Oslobodilački front) i posebna uloga (organizovane) kulture. Zato nije slučajno što se u Sloveniji pojavila prva zbirka pesama jugoslovenskog partizanskog pokreta (**Matej Bor**: *Previhorimo vihore*, ilegalno štampana u okupiranoj Ljubljani januara/februara 1942. godine), i što se kasnije prvi partizanski kongres kulturnih radnika održao na oslobođenoj teritoriji Slovenije (januara 1944. u Semiču). Na tom kongresu učestvovali su, između ostalih, i umetnici (planirano je da se održi i poseban kongres umetnika, ali do toga nije došlo).

Ako Čolaković ističe poseban značaj političke organizacije i kulture, treba dodati još i to da je kultura već na samom početku otpora protiv okupatora — pre nego što se pojavio partizanski pokret — bila uključena u političku organizaciju. Među osnivačkim grupama Oslobođilačkog fronta (zvanično osnovanog 27. aprila 1941; do 22. juna 1941. zvao se Antiimperijalistički front) bila je i grupa kulturnih radnika. Ovu grupu predvodio je predstavnik građanske kulture — liberalni književni kritičar i dramaturg **Josip Vidmar** (1943. godine postao je i predsednik Izvršnog odbora Oslobođilačkog fronta), koji je imao prilično konzervativne poglede na umetnost. Prvi umetnički čin pokreta većih razmera — objavljivanje pomenute Borove zbirke pesama — već je bio ostvaren mimo grupe kulturnih radnika i u delimičnom konfliktu s njenim odlučujućim predstavnicima. "Merodavnim" kulturnim radnicima, koji su bili upitani za mišljenje (s Vidmarom na čelu), Borova revolucionarna poezija činila se suviše dalekom u odnosu

na "čistu liriku". Knjiga je objavljena tek nakon intervencije partijskog rukovodstva — a izdavač je bila Glavna komanda slovenačkih partizanskih četa, što u velikoj meri govori o simboličkoj ulozi poezije u oružanoj borbi. (Istovremeno, tiraž ove zbirke, štampane u najtežim uslovima, premašio je mirnodopske norme; radi poređenja, tiraž zbirke pesama, čiji je izdavač neka od većih slovenačkih izdavačkih kuća, danas je 500 primeraka, dok je knjiga *Previhorimo vihore* iz 1942. godine bila štampana u ukupnom tiražu od 9.500 primeraka, i to u dva izdanja).

Partizanska umetnost je kao praksa, već od samog početka, problematizovala instituciju umetnosti kakva se formirala u relativnoj autonomiji kulturne sfere u građanskom društvu; nosioci ove nove kulture trebalo je da postanu narodne mase koje su počele da preuzimaju vlast. (O načinu realizacije postojala su veoma različita mišljenja: od proletkultovskih tendencija do naglašavanja povezanosti s nacionalnim kulturnim nasleđem). U procesu konstituisanja nove narodne vlasti, naročito od početka 1944. godine pa nadalje, upravo je na oslobođenoj teritoriji započela i nova institucionalizacija kulture i umetnosti (između ostalog, na oslobođenoj teritoriji osnovano je profesionalno Slovenačko narodno pozorište, koje je organizovalo i izuzetno kvalitetne pozorišne kurseve za talente iz naroda, i u čemu prepoznajemo začetak posleratne pozorišne akademije). U jesen 1944. godine, u okviru Odseka za prosvetu — Slovenačkog narodnooslobodilačkog veća, formirano je posebno Odeljenje za umetnost. Time je umetnost i formalno bila uključena u rađanje nove vlasti. (**Mile Klopčič**, izričito nedogmatski rukovodilac ovog odeljenja, proleterski pesnik, koji je 1924. godine svoju prvu zbirku pesama objavio u spomen Lenjinu, među partizanima je naglašavao da je lepota već sama po sebi revolucionarna).

U tom procesu dolazilo je i do zanimljivih idejnih diferencijacija kada je trebalo odrediti u čemu su nove institucije nastavak starog, a u čemu predstavljaju prekid i izgradnju društva na novim temeljima. Pokrenute su zanimljive diskusije, između ostalog i pitanje koje je u Slovenačkom umetničkom klubu postavio slikar **Nikolaj Pirnat**, tokom rasprave o tome da li simboličkoj produkciji narodnih masa treba priznati status umetnosti ili ne: "Ko nama daje legitimaciju da mi predstavljamo umetnost?". Nova simbolička produkcija narodnih masa dovela je u pitanje sve što je do tada "samo po sebi" važno za umetnost. To, međutim, ne znači da je ovoj produkciji automatski bio pripisivan status umetnosti; značaj ove produkcije reflektovao se u vezi s još-nerealizovanom umetnošću za koju bi planski uzgajane masovne simboličke prakse predstavljale sličan izvor kao što je to bilo nekadašnje narodno stvaralaštvo za nastanak epova.

Umetnička građa slovenačkog partizanskog pokreta veoma je obimna i heterogena. Ukupno sačuvanih dela (ako uzmemo u obzir pojedine tekstove i crteže) ima na desetine hiljada. Do sada se najviše istraživala poezija; kao rezultat dugogodišnjeg

istraživačkog projekta na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Ljubljani, koji ima u evidenciji približno 12.000 pesama, objavljena je antologija *Slovenačko pesništvo pobune*, čiji je urednik **Boris Paternu**. Posebna konceptualna odlika ove antologije jeste u tome da su u njoj objavljena dela pesnika kakvi su bili Župančič, Bor i Kajuh, zajedno sa delima anonimnih pesnika, najčešće književno nevezanih učesnika oslobodilačke i revolucionarne borbe. Takav koncept pratio je egalitarnu logiku kulturne revolucije. Broj sačuvanih grafika i crteža, često nastalih u okviru veoma domišljatih likovnih rešenja za brošure i periodična glasila, nije ništa manji od broja sačuvanih pesama (takođe, imamo raspon od profesionalnih umetnika — kao što su to bili Nikolaj Pirnat, **France Mihelič** i **Božidar Jakac** — do masovno anonimnih boraca-stvaralaca, pa je zbog toga cilj ove izložbe da posebno ukaže na značaj anonimne produkcije). Isto tako, masovne su bile i druge umetničke prakse, a naročito veliki značaj je imalo pozorište.

Devedesetih godina dvadesetog veka, kada su se, nakon raspada socijalističke Jugoslavije, u Sloveniji sve više afirmisale revizionističke interpretacije partizanstva s ciljem da se sećanje na njega prilagodi horizontu restauriranog kapitalističkog društva u novonastaloj nacionalnoj državi, izuzetna masovnost i heterogenost su se ponekad navodile i kao argumenti uz pomoć kojih se minimalizovala uloga komunista u borbi (npr. "nije bitno što su pobunu predvodili komunisti, kada se radi o ovakvoj pluralnosti koju nije moguće svesti na zajednički ideološki imenitelj" itd). Naše istraživanje, međutim, nastoji da ukaže na to da je upravo takva masovnost, nesvodiva na zajednički imenitelj, bila povezana s jasno razrađenim konceptom kulturne revolucije i onom vizijom egalitarnosti koju je donosila perspektiva komunizma. Tek nam konceptualizacija revolucionarnog procesa omogućava da masovnu simboličku produkciju, koja se pojavila u partizanskom pokretu, posmatramo u odnosu prema istoriji umetnosti.

Braneći se od napada desničara (koji demonizuju revoluciju i time dokazuju da su partizani, pored narodnooslobodilačke borbe, sprovodili i revoluciju) pojedini "branioci" partizanstva danas pokušavaju da uklone iz sećanja na partizanstvo i najmanju senku revolucije, naglašavajući da je to bila "čista" narodnooslobodilačka borba, i pri tom, zaboravljajući da je "narodnooslobodilačka borba" već imala izrazito revolucionarni koncept. (Pojedini pokušaji glorifikacije ili kriminalizacije partizanstva danas podudaraju se u reakcionarnoj ideološkoj pretpostavci koja podrazumeva da je "patriotizam", sam po sebi, nešto "dobro", a socijalna revolucija, sama po sebi, nešto "loše"). Međutim, upravo nas umetnička građa iz NOB-a sasvim jasno upućuje na to kako treba misliti revoluciju, ukoliko želimo da u vezi s NOB-om išta i razumemo. Kroz pokušaj da se ova građa konceptualno ograniči na parametre nacionalne kulture, njen najveći deo postaje nečitak i na prvi pogled beznačajan; pri tom, počinju da se javljaju pitanja da li uopšte ima smisla povezivati ovu građu



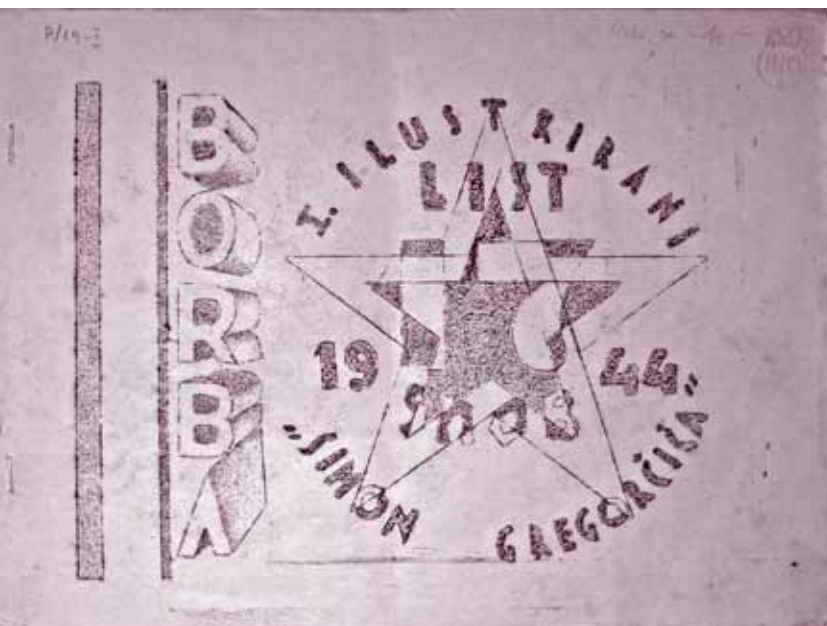
20% Peterčkovre poslednje sanje

s istorijom umetnosti ili je, pak, bolje da se njome — ukoliko se uopšte treba time baviti — pozabavi folkloristika. Kada se ista građa posmatra iz planetarne perspektive revolucionarne društvene transformacije, sve te nespretne i neveshte formulacije, koje su nastajale “na prelomu dva sveta” (kako glasi naslov pesme izvesne partizanke, objavljene u jednom od brigadnih glasila), tada poprimaju potpuno novo značenje. U njihovoj strukturi moguće je prepoznati napetosti koje su strukturisale dvadeseti vek; štaviše, iz te perspektive je moguće čak i “folklorne” elemente prepoznavati kroz odnos prema nečemu što još nikad nije postojalo.

Istraživanje *Kako misliti partizansku umetnost?* zamišljeno je kao istraživanje kulturne revolucije. (Pojam *kulturna revolucija* koristili su, upravo, i slovenački partizani; Matej Bor je 1943. godine čak napisao brošuru *Kulturna revolucija*, ali ona nije štampana). Odgajanje nove revolucionarne subjektivnosti pretpostavljalo je kulturno i umetničko uzdizanje narodnih masa na osnovu kojeg su narodne mase postajale nosioci nove kulture i umetnosti. U kulturnoj revoluciji umetnost je postala paradigma kulture, upravo zato što je bila nesvodiva na kulturološku sferu. Drugim rečima, umetnost je postala paradigma ljudske prakse — o čemu piše i **Maksim Gorki** u članku *O “malim” ljudima i njihovom velikom delu*, objavljenom 1928. godine. Ona je time, *istovremeno*, urušavala malograđanski autonomizam i uspostavljala neku novu autonomnost, jer je izrastanje nove umetnosti trebalo da bude upravo dokaz dubine društvene promene koja je postignuta revolucionarnim procesom. Zato se u partizanima, već u pogledu najjednostavnijih simboličkih artikulacija, stalno govorilo o još-nerealizovanoj umetnosti i o budućim umetnicima. (O planskom, masovnom obrazovanju svedoče i priručnici i poučni članci iz kojih su borci učili metrik, pisanje, reportažu,

recitacije, osnove fotografije itd, kao i brojni kritički prilozima u partizanskoj periodici, kojima se procenjivalo umetničko stvaralaštvo boraca). Istovremeno, preovladavala je izrazita kritičnost i samokritičnost prema svim postojećim ostvarenjima — npr. u Slovenačkom umetničkom klubu, koji je okupljao profesionalne umetnike, postavilo se pitanje da li je među njima uopšte počela da nastaje umetnost. Tako u partizanskim refleksijama o umetnosti nailazimo na protivrečnost: ocenjeno je kako još uvek nije došlo do istinski značajnih ostvarenja, a istovremeno je bilo naglašavano da se u umetnosti desio potpuni prekid kojim se sama umetnost, pošto više nije bila u vlasništvu elita, već je figurisala kao manifestacija kreativnosti narodnih masa, na potpuno nov način upisivala u društvenu strukturu. Ovu protivrečnost treba razumeti kao protivrečnost revolucionarne dijalektike između “ničega” i “svega”, o čemu peva i *Internacionala*.

Artikulacije partizanske umetnosti su se stalno suočavale s ovom dijalektikom. Zbog toga partizanska umetnost predstavlja mnogo više od pukog *podređivanja* umetnosti revolucionarnom procesu. Uloga umetnosti u tom procesu nije bila samo propagandna, već i transformativna. Tvrdnja da je partizanska vojska transformisala sam pojam vojske pozivala se upravo na to. (Kako je u partizanima slikar France Mihelič javno isticao, partizanska umetnost je trebalo čak i u vezi s oružanom borbom da sačuva antimilitarističku poentu). Već u prvoj reportaži o partizanskom životu, susrećemo se s likom partizanskog komandira koji ističe kako savremena umetnost treba da bude “sinteza aktuelnog i kosmičkog”. Umetnost koja se povezala s revolucijom nije bila instrumentalizovana, već je morala da se suoči s tenzijama revolucije na ravni svojih postupaka. Kao što je već istaknuto: i najmanje vešte artikulacije nastajale su na prelomu dva sveta — a taj prelom je, upravo, bio upisan kroz njihov odnos prema još-nepostojećem.



● Naslovnica časopisa *Borba*, prvog ilustriranog lista 17. SNOUB “Simon Gregorčič”, 1944. Izvor: Arhiv Slovenije

“Neostvoreno” partizanske umetnosti nije u izbegavanju ostvarenja, već u efektu svih ostvarenja u odnosu prema još-nepostojećem. Pri tom, čini se da je *umetnost* kroz samu revolucionarnu borbu bila ostvarena više nego što bi to mogla da bude kroz umetnost. Ako se osvrnemo na širi jugoslovenski kontekst: hrvatski pesnik, partizan **Ivan Goran Kovačić**, u svom govoru januara 1943. godine u Bihaću ekstatično je govorio borcima da se njihovom borbom “ovaplotila poezija” kojom su pesnici i drugi umetnici bili zbunjeni, kao da su se našli u vodopadu svetla i na talasu mirisa. Ovakva situacija, kojom su bili promenjeni svi dotadašnji “čvrsti” odnosi, tražila je od umetnika radikalnu invenciju. Kajuh je tako, u jednoj od prvih pesama nastalih za vreme okupacije, uporedio reči koje su (samo) reči, s tim da gospodar ostaje gospodar (**Sve su reči bile reči / gazda je i dalje gazda / radnik k'o pre rinta vazda / da je gazdin profit veći / Vse besede so bile besede / in gospod je še gospod ostal, / delavec bo kakor prej garal / in gospodom polnil sklede**). Njegove stihove možemo da razumemo kao zahtev da se s reči pređe na revolucionarnu akciju (**U grudima nam vri, / a usta čute**).

/ Danas čute još, / a prekipeće iz grudi, / iz tih vrelih grudi, / izliće nam se iz usta, / iz krvavih usta...! / V prsih vre nam, / usta pa molčijo. / Danes še molčijo, / a privrelo bo iz prs, / iz prevročih prs, / bruhalo nam bo iz ust, / iz krvavih ust ...!) — ali, isto tako, možemo da ih razumemo i kao zahtev da same reči moraju da se menjaju. Kako pisati reči koje nisu samo reči?

Ukoliko pravi domet partizanske umetnosti zaista razumemo samo ako umetnost posmatramo izvan skupa realizacija, dakle, iz perspektive njene još-neostvarivosti u odnosu prema još-nepostojećem, onda nam upravo ova perspektiva onemogućava da poruke partizanske umetnosti izjednačimo s deklarativnim opredeljenjima, i time nas upućuje na analizu konkretnih formulacija, na analizu forme.

Još-nepostojeće u odnosu prema kojem postoji partizanska umetnost, zato mora da se konkretizuje već u sadašnjosti. Kao što je u *Sutrašnjoj pesmi* napisao **Radivoj Koparec** (poginuo kao partizan):

**Sutra tek da tu pesmu spevam ja,
a možda i nikad? Pre zore zar da me ubiju?
A hteo bih pesmu nežnu, golubiju,
što kao mesec u noćima plavim sja.**

Ono što je neophodno artikulirati, još uvek ne može da se artikulira, a moglo bi da bude artikulirano tek u neko drugo vreme — i upravo zato treba, s one strane "utvrđivanja" mogućnosti i nemogućnosti, dati sve od sebe već u datom trenutku; a tako jedino može da nastane i drugo vreme. Pesma koja ne postoji, jer još uvek ne može da postoji, rizikuje i artikulira se, upravo, u OVOJ pesmi koje još nema. To je način egzistiranja partizanske umetnosti.

U istraživanju *Kako misliti partizansku umetnost?* vezujemo se zato za još-nepostojeće. Pitanje, koje je u naslovu, tako upućuje na još jedno pitanje: da li umetnost danas može da napravi takav prelaz kakav je napravila u godinama između 1941–1945? Odgovor na ovo pitanje, pitanje o umetnosti i revoluciji, svakako ne može da pruži samo umetnost.

Pa ipak, način postojanja umetnosti može da bude bitan i za promišljanje revolucije. Kajuh je revolucionarnu subjektivnost nazvao "mi, moderni Rafaeli", što nikako nije značilo kulturalizaciju političkog; logika umetnosti povezuje se, upravo, s načinom na koji revolucija postavlja nove koordinate mogućeg i nemogućeg. Setimo se Lenjinovog teksta *Marksizam i ustanak*, napisanog nešto više od mesec dana pre Oktobarske revolucije, kojim — suprotstavljajući se bilo kakvoj "estetizaciji politike" — uverava Centralni komitet RSDRP "da u momentu koji proživljavamo možemo da ostanemo verni marksizmu, verni revoluciji *jedino ukoliko ustanak posmatramo kao umetnost*".

Ljubljana, 01. 08. 2009.



● Nikolaj Pirnat, *Smrt okupatorima i izdajnicima!*, Muzej novejše zgodovine Slovenije

Prijazni

I KAREL DESTOVNIK-KAJUH (1922-1944)

Preko smrti stupamo u slobodu

Pesma je napisana u okupiranoj Ljubljani 1942. godine, u vreme kad je Kajuh bio član Bezbednosno-obaveštajne službe Oslobodilačkog fronta (Varnostno-obveščevalna služba — VOS OF), koja je okupljala najpredanije komuniste i članove SKOJ-a. Kajuh je napisao pesmu u trenutku kada ga je skoro likvidirao njegov drug. U Ljubljani koja se nalazila u italijanskoj okupacionoj zoni, Kajuh se brinuo za majku i druge rođake koji su živeli u nemačkoj okupacionoj zoni (do njega su doprle glasine da su iseljeni, odnosno, deportovani u koncentracioni logor), zato je početkom 1942. godine, zajedno s poznanikom, koga su mučile iste brige, obilazio granicu između nemačke i italijanske okupacione zone, koja se nalazila na periferiji grada. Nadao se da tamo možda može da sazna šta se desilo s njegovima. VOS je postala podzrivna; njeno rukovodstvo je posumnjalo da je Kajuh infiltriran gestapovski agent — u tome nije bilo nikakvog namernog podmetanja, jer je ta sumnja zaista izgledala kao dovoljno osnovana — i poslala je drugog svog člana, pesnikovog prijatelja, da ga sasluša. Da se Kajuh nije dovoljno argumentovano branio, prijatelj bi morao da izvrši smrtnu kaznu. Posle dugog saslušanja, Kajuh je uspeo da ubedi prijatelja da stvar raščiste na još jednom sastanku u prisustvu poznanika u čijoj je pratnji odlazio na italijansko-nemačku granicu. Na kraju je svojim argumentima uspeo da uveri druga koji ga je saslušavao, tako da smrtna kazna nije izvršena. Posle tih saslušanja, sav potresen, napisao je pesmu koju je posvetio istražitelju. Pesma je prvi put objavljena 1945. godine. Ovde je prepisana kako je objavljena u knjizi: *Karel Destovnik-Kajuh, Sabrano delo, prikupio, uredio, uvodnu studiju i napomene napisao Emil Cesar, upotpunjeno 3. izdanje, Založba Borec, Ljubljana 1978, str. 329.*

Preko smrti stopamo v svobodo

Krvava platna smo čez vso
zemljo napeli,
s popokanimi nohti smo jih po
gorah pripeli,
po gorah in po cestah,
preko vseh globeli
smo iz naših kož
slikarska platna speli,
mi, moderni Rafaeli...

Na ta naša platna
vrgli smo krajine
smrti in umiranja,
vanje dolbemo lavine
bojev in upiranja.

Glejte naša platna,
to so umetnine,
misel v njih prevratna
ustvarja veličine,
kri iz njih lijoča
ruši kakor mine.

To so naša platna,
ki razpeli smo jih čez zemljo,
da izgrebemo stopinje
preko smrti v svobodo.

Ko pa krastavi in trudni
bomo platna dokončali,
v paviljonu Novih Časov
bomo razstavljali;
in krvi ne bo nam žal,
ki za barvo smo jo dali.

Preko smrti stupamo u slobodu

Krvava smo platna preko zemlje
razapeli,
popucalim noktima po gorama
zakačili,
po gorama i po putevima,
preko svih gudura
od naših smo koža
slikarska platna razapeli,
mi, moderni Rafaeli...

Na ova naša platna
nabacili smo pejzaže
smrti i umiranja,
u njih dubimo usove
borbi i pobune.

Gledajte naša platna,
to su dela umetnička,
misao u njima prevratnička
stvara veličine,
krv iz njih lijuća
ruši kao mine.

To su naša platna,
preko zemlje razapeta,
da izgrebemo stope
preko smrti do slobode.

A kad krastavi i umorni
platna svoja završimo
u paviljonu Novih Vremena
njih ćemo da izložimo;
i niko neće krvi da žali
što za boju smo je dali.

II VLADIMIR PAVŠIČ – MATEJ BOR (1913–1993)

U partizanskom logoru

Prva reportaža iz partizanskog života (Bor je u decembru 1941. posetio Grosupeljsku četu, kojom je rukovodio njegov prijatelj Dolf Jakel) ukazuje na posebnu ulogu koju je umetnost imala u formiranju nove revolucionarne subjektivnosti, još u početnom periodu partizanstva. Susret koji Bor opisuje u reportaži, ostavio je duboki trag i u njegovoj tadašnjoj poeziji. Reportaža je po prvi put objavljena, bez potpisa, kao zaključni tekst, u ciklostiranom *Slovenačkom zborniku 1942.* (Ovaj tekst je verzija iz reprinted *Slovenačkog zbornika 1942.*, koji je izašao 1945. godine, dok se u napomenama uzima u obzir i objava iz 1942. godine. Kasnije je reportaža štampana i u antologiji partizanske proze *Probuđenje* čiji je urednik Emil Cesar).

Dolf Jakhel (1910–1942) bio je aktivan član KPJ od 1932. godine. Zbog komunističke delatnosti, izbačen je s Univerziteta u Ljubljani, na kome je studirao slavistiku. Za vreme okupacije, kao instruktor CK KPS i kasnije sekretar OK KPS Grosuplje, organizovao je OF i prve oružane grupe u tom okrugu. Oktobra 1941. godine postao je komandir Grosupeljske čete. 8. januara 1942. godine umro je zbog infekcije rane koju je zadobio prilikom napada na karabinjersku posadu na Turjaku. Bor mu je, nakon njegove smrti, posvetio prvu pesmu u knjizi *Previhorimo vihore.* (M. K.)

U partizanskom logoru

“Tragika Prešerna bila je usamljenost. Osim šačice prijatelja, u ono vreme u Sloveniji nije bilo nikoga ko bi shvatao Prešernov put, ko bi, rukom u ruci s njim, mogao da se bori za iste ciljeve. Slovenačko društvo još je spavalo neprobuđeno u zagušljivoj slovenačkoj močvari. Levstik je imao za sobom politički pokret: slovenački liberalizam. Međutim, uprkos tome Levstik je ostao sam: uskogrudni, podmukli, kolebljivi politikanti koji su slovenački liberalizam odveli u čorsokak svojih ličnih koristi nisu mogli da shvate Levstikov put. To je bio susret beskompromisnog revolucionara i čopora pospanih oportunističkih. Revolucionar je ostao sam i u sebi doživljavao tragiku Prešerna. — U svojoj neumoljivoj borbi protiv malograđanštine svih oblika i svih vrsta, Cankar je našao jedino rešenje koje je u njegovo vreme bilo moguće: pridružio se tadašnjim najpozitivnijim ljudima kod nas, anarhističkim buntovnicima, jektičavim idealistima, boemima koji su svoju nesreću pokušavali da nadviču u zadimljenim krčmama, pridružio se Jermanima, Kačurima, Maksimima.¹ Tragika Cankarevog života bila je u tome što on, rođeni revolucionar, u svoje vreme nije nalazio kod nas organizovanu revolucionarnu borbu. Anarhistička pobuna — to je bilo sve! Jedini pokušaj — socijalna demokratija — okoštao je još u klici. Nije mu pošlo za rukom da revolucionarnu svest ponese među mase. Uzavrelom Cankarevom temperamentu bilo je tesno među birokratskim dušama. Ostao je sam, kao što su bili sami njegovi drugovi Prešeren i Levstik i svi oni slovenački nepoznati i poznati buntovnici koje su naše male prilike ščepale za grlo kad god su hteli da viknu veliku reč pobune neprobuđenim slovenačkim masama. Savremeni pisac-revolucionar izrastao je sam iz organizovane slovenačke revolucionarne borbe. Savremeni pesnik ne može više da potone u usamljenosti, ne može više da ga usisa močvara! Danas iza njega stoji organizovan slovenački narod koji je spreman da se zajedno s njim bori za zajedničke, jasne ciljeve: za slobodu i novo društvo! Iza njega stojite vi, drugovi partizani! Danas recitujem ovde, u ovom podzemnom brlogu, vama, svojim drugovima, svoje pesme. Sutra ćete vi recitovati svoje pesme po slobodnim trgovima velike Slovenije!² Poezija je većito živa ako je istinita! Poezija je većito živa ako je ljudska!”

Tako je govorio neke decembarske večeri u dolenskim šumama, punim snega i mesečine, svojim drugovima komandir partizanske čete.

Sedeo sam uz vatru koja je pevala među stenama, u čošku, i zagledao im se u lica. Sve sami seljaci i radnici. Mladi momci. Došli su ko zna odakle, ovamo, u ove šume.

Ko zna šta ih je ponelo da su šćepali pušku, ko zna šta misle o meni sada kada ih gledam u oči i tražim u njima odgovor na svoje pitanje. Hoćemo li se razumeti? Jesam li našao pravu reč? Da li sam govorio iz njihovih srca? Jesam li našao ono što je trebalo da nađem kad sam se usudio izaći pred ovu publiku?

Da. Jer predamnom je nova slovenačka publika. Publika sutrašnjeg dana. Novi kritičari! Da li će moja reč da zapali? U meni su se budili stihovi Majakovskog koje sam nedavno preveo:

**Hoću da rodna zemlja
razume me,
a ako ne shvati me,
kuda...
Rodnom zemljom
uz stranu ću ići
kao
leti
ukoso
kiša
sama...**

Napolju je izlazio mesec, negde na stazi između drveća koračala je straža. S onu stranu ovih šuma, uz drum, čeka naša patrola u zasedi. Noćas je tamo već peti put. Kada će da se vrati? S kakvim vestima? Iz daljine, jedva čujno, s vremena na vreme javljali su se odjeci eksplozija. Topovi? Poviše šuma sela oslonjena o padine. Tiha, puna nečujnog nemira. Ponekad su dolazili kod nas, ovamo, u šume i vraćali se prepuni nekakve nedokučive čežnje. "Došao bih kod vas. Još danas. Da nemam decu, ženu..." U uglu su cvrčale i pucketale bukove cepanice, lica slušalaca sva ožarena u odsjajima melanholične partizanske vatre. Neko je spavao na slami, uzdahnuo, inače potpuna tišina. Samo moj glas i glas raspevanih plamena između užarenog kamenja. Slušali su, grlo mi se više nije stezalo, reči su mi tekle lako, slobodno, pune poverenja. Osećao sam da postajemo sve bliskiji, da nisam sam, da nikada neću biti sam sve dok im govorim ovako kao tog momenta u podzemnom brlogu. Nova slovenačka publika oslušnuła je mojim rečima, dirnuo sam je, našao razumljivu, toplu reč...

Bilo je već kasno. Mesec je veslao visoko iznad jela i grabova kada sam s drugom komandircom pošao zamrznutom, škripećom prtinom na smenu straže.

"Smrt fašizmu!"

"Sloboda narodu!"

Ostali smo sami na mesečini i upijali opojnu tišinu decembarske noći.

1/ Lica iz literarnih dela Ivana Cankara, nap. M. K.

2/ Bor ima u mislima nacionalni program "Ujedinjene Slovenije" kao jedan od ciljeva slovenačke NOB. Nap. M. K.

Znali smo se već niz godina. Imali smo zajedničku, poverljivu prošlost, kakvu imaju samo prijatelji iz mladosti. Koliko bogatstva zakopanog u sumraku davnih snova, lutanja, htenja, planova i razočarenja! Gimnazija, buntovnost, knjige, Rusi, Severnjaci, Moderna, anarhizam, prva noćna skitanja u znaku erotskih i stvaralačkih moći koje su se budile, vasiona, bog, krici u samoći, ekspresionizam, zatim otrežnjenje, socijalna problematika, sukobi s drugovima, prebacivanja: boljševik. Usamljenost. Lutanje. Samoća. Zatim potpuna pometnja, haos u kojem smo se izgubili. Tragali smo svako svojim putevima, dok se nismo našli u tim strašnim i velikim danima... u šumama na partizanskoj straži.

Posmatrao sam ga. Snažno, zaraslo lice, raščupane brkove, oči nemirne, mutne, burne — na dnu nešto detinje, dobro, poverljivo. Njegovi momci su ga poštovali i obožavali: smatran je neobičnim drznikom s neobičnom srećom. Već je nekoliko puta na neshvatljiv način izbegao sigurnu pogibiju. "Hoćeš da živiš? Preziri smrt!" Tako je govorilo sve u njemu dok je stajao predamnom na mesečini. U tome je bila sva tajna njegove sreće.

Kako se promenio otkad se nismo videli. Šubara s petokrakom zvezdom i slovenačkom trobojnicom, jugoslovenska uniforma, puška, revolver, brci!

Život nas svlači i oblači kao poludeli garderober, ne pita za ukus i primedbe. Međutim, drug komandir je našao svoju pravu uniformu. "Duboko sam uveren da ćemo ova vremena preživeti srećni i zdravi. Nije moguće da mi išta podmetne nogu na mom putu. Zar da taj život u meni glupo okonča zbog dekagrama olova! Nemoguće! Ko će onda da obavi moj posao? Moji planovi! Ubeđen sam da mi se neće i ne može desiti ništa loše! Smej se! Ali sada osećam u sebi kako su nastajali mitovi o neranjivom Ahilu, Zigfridu..."

"A Ahilova peta?"

"Trenutak malodušja. U meni toga nema! Još nikad nisam bio tako miran, sređen. Ponekad se upravo zbog toga samome sebi činim praznim. Mi nikada nismo bili zdravi ako nismo bolovali od nekakve dekadentne bolesti. Smešno! Ne možeš da zamisliš koliko takav život traži od čoveka! Sve! Kakvo je bogatstvo u partizanstvu! Uvek sam mrzeo okoštale, jednostrane, birokratske duše. Čovek treba da pokuša sve ako uopšte hoće da bude čovek. A prvo je: večiti obračun sa samim sobom. Precizno knjigovodstvo. Umetnost nije ništa drugo do neprestano, do krvi otvoreno obračunavanje s vlastitim, ličnim i kolektivnim životom društva, sveta, vremena. Da, i kosmosa! Savremena umetnost: spajanje aktuelnog i kosmičkog! Jesi li ikad pomislio na to? U tome je sav problem. Nešto od toga ima i u tvojoj

lirici. Priznajem da si me iznenadio... Čuješ, negde laje lisica.”

Duboko iz šume, kao odjek, čula se lisica koja je lajala ko zna u šta i ko zna zašto u mesečinu noći.

”Uvo se privikne na sve glasove. Šuma, predivan svet za sebe. Sve već poznajem: srne, lisice, zimske ptice. Koliko ima tih noćobdija! Predstavili su mi ih moji vitezovi. Kakav divan posao formirati ove nove ljude! Upijaju kao gladni vukovi. Dugo su gladovali, nije čudo. Predajem im istoriju komunističke partije. Znaš, nema čete daleko naokolo koja bi bila toliko narodna kao ova. Sve sami seljaci i radnici. Divni momci. Strašno sam ponosan...”

Pogledao me dopadljivim, gotovo dečjim samopouzdanjem, spustio pušku u sneg uz nogu, zapalio cigaretu i zatim počutao nekoliko trenutaka onako kako je umeo samo on. Njegovo ćutanje nikada nije bilo prazno, kao što nije prazno ćutanje nijednog čoveka prepunog života i volje. Kada takav čovek čuti, tišina oko njega prepuna je čutljive rečitosti da ne hvataš reči kao riba vazduh na pesku.

”Teško su te očekivali. Željni su kulture! Pesama! Gutali su te. Tebi, naravno, ne govore o svojim utiscima, ne kažu svoje mišljenje. Napolju mi je jedan od njih rekao: Čitave bih nedelje tako sedeo i slušao. Inače su ćutali, ne vole brbljanje. Na početku si bio nekako, kako da kažem, suviše frivolan. Čak smešan za naše pojmove. No, sad si se već sradio, ‘uistosmerio’. Kod nas se ne priča mnogo. Međutim, vodim računa da se ne odmaraju. Rad je najbolji vaspitač. Neudobnost logora je moje pedagoško lukavstvo. Šta misliš da ne bismo mogli da imamo nešto viši i bolji krov! Nije nego. Ali ako bi im ovde bilo suviše udobno možda ne bih mogao bez muke da ih pokrenem. Marševi! Sjajno sredstvo za akciju, upoznavanje ljudi i konačno i najbolja razonoda. Noć, mesečina, tama! Opasnost? No, nije ima svuda! Moraš da rizikuješ. Zato jesmo partizani! Treba da se očeličimo, inače sve ovo nema smisla! Tako izrasta nova generacija! Iz partizanstva izrasta novi slovenački čovek. Nov tip kakvog dosad još nismo znali. Čučati na istom mestu je nemoralno, a i opasno! Dosadno. Ovih dana dalje, na marš, u napad. Povezaćemo se za akciju s drugim četama. Momci prosto drhte od očekivanja. Možda ima tu i nešto treme, ta, mladi su. Ali više ima radosti zbog činjenice da idemo u borbu! Mladi su, željni akcija. Međutim, za veće akcije tek treba da se pripreme! Poterati ih odmah u borbu je glupost, zločin! Potrebno je vaspitanje. Obraditi treba svakog pojedinca. Prvo davati individualne zadatke, tek posle kolektivne. Danas već po peti put čekaju u zasedi na izdajnika! Svako ima svoj zadatak. Prosto se takmiče između sebe ko će bolje da obavi. — Sutra ideš s nama po selima...”

”Veoma sam radoznao, kako vas prihvataju?...”

”Videćeš. Naša partizanska dužnost nije samo borba, puška, bomba, naprotiv! Mi treba da donosimo na selo svoj duh! Hrabrost! Organizovati seljake, podizati njihovu svest, pobunu. Kulturu na selo! Pesmom i puškom! Već smo organizovali veće recitacija. Sluga Jernej! Kako je prošlo? Ako sam čak i ja bio oduševljen, možeš da zamisliš da je

bilo sjajno. S tvojim pesmama imam poseban plan. Horsko recitovanje. Kada dođemo u selo, recitovaćemo. Pa i pred drugovima iz drugih jedinica. Za nekoliko dana pesme će se naći već s onu stranu ovih šuma i dolina. Videćeš. Sad nam nedostaje još samo zbirka revolucionarnih pesama od Prešerna do naših dana! Biste li nam to obezbedili tamo dole? No, zar ti je već zima na partizanskoj straži?”

”Ne. Divan osećaj: imati u tim danima pušku o ramenu. Radujem se tome kao dete. Zamisli paradoks: nas dvojića, humanističko tolstojski, demokratski sentimentalni itd. antimilitaristi, stojimo tu posle niza godina zajedno s puškom uz nogu. Kako nam je vreme korigovalo mnoge pojmove! Izbilo nam je iz glava ne samo jedan klin! Ponekad smo, ako je tako bilo lepo, lagali i sami sebe. Danas? Da li je danas još moguća dekadentna laž? Vreme je divan demasker. Svima nam je strglo maske s lica. Tek smo se danas možda po prvi put videli u svojim ogledalima onakvima kakvi stvarno jesmo, bez pretvaranja i grimasa. Čini mi se da tek danas polako otkrivamo šta je dobro a šta zlo. Današnja borba probudila je u nama snagu koje dosad nismo bili svetsni ili smo je pak zanemarivali. U nama je probudila život!”

”Svaki pojedinac, svaki narod, svaka klasa mora jednom da otkrije sve karte ako hoće posle da živi. Sada je jasno da ćemo živeti slobodno i bogato ili pak uopšte nećemo živeti. Čeka nas sreća ili pogibija. Ali ne i najgore: slugerijansko životarenje, sporo umiranje kao dosad. Sve ili ništa. To važi za sav narod. Mislim da ćemo postati neobičan, divan narod. Šta ti kažeš? Umijemo se u svojoj krvi i krenemo čisti u novo vreme. To su zakoni razvoja, života. Svaki se narod morao okupati u svojoj krvi. Ubeđen sam da mi nećemo potonuti u njoj.”

Drveće je ćutalo nad nama i oko nas, sasvim tiho u decembarskoj mesečini i decembarskom snegu.

Bilo je već duboko iza ponoći. Zvezde su sijale kao dijamanti na prozračnom dlanu zimskog neba.

”Ujutro ideš na stražu. Sam. Ja ću da spavam. Noć je neumoljiv ispovednik. Sve nerešeno u sebi raspetljaš. Ništa lepše od toga da pregledaš svoj put sa perspektive partizanske straže. Nešto slično poželeo bih svima koji će da govore kao umetnici u ime slovenačke revolucije...”

Kratko je začutao i tiho dodao:

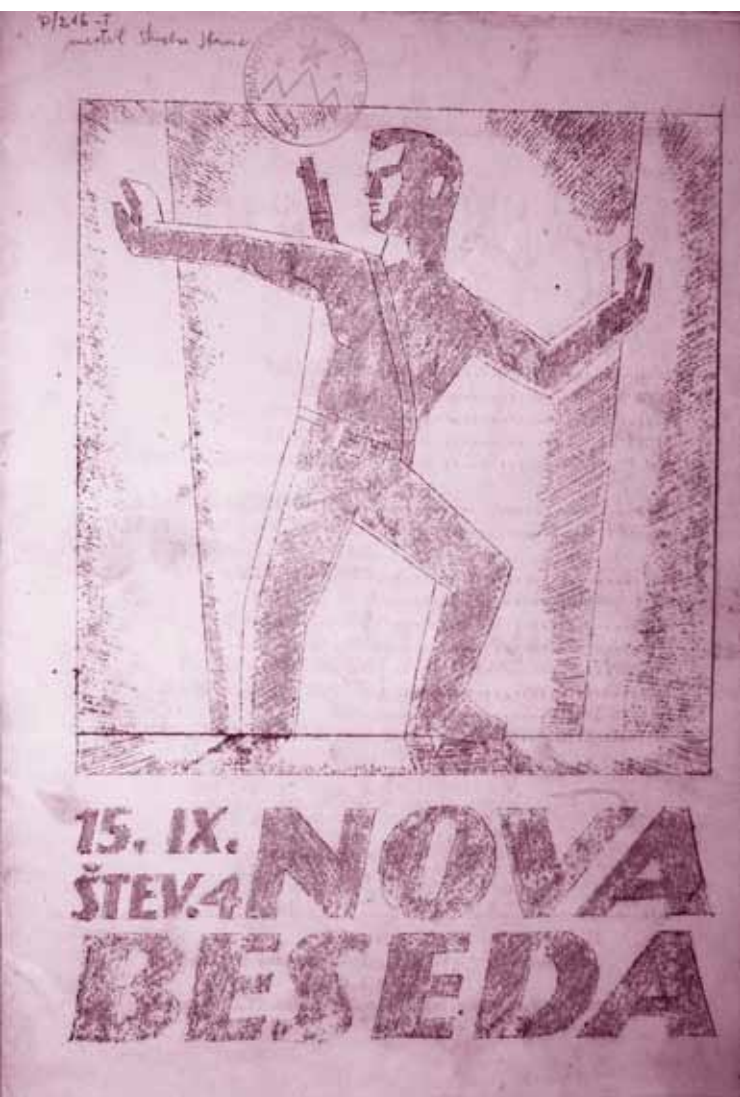
”Ovde kod nas nema laži. Nestaju kao pena.”

”Smrt fašizmu!”

”Sloboda narodu!”

Došao je novi stražar koji će koračati ovom zamrznutom, škriptavom prtinom dok ga opet ja ne smenim. Ko zna kuda će tumarati snovi ovom tihom momku koji nas je odsečno pozdravio i pošao stazom. Tumaraće po sebi, vraćaće se ko zna kuda u sećanja i oslušivaće u noć...

U logoru je gorela vatra. Neko je upravo dodao nove cepanice. Drugovi su spavali mirno kao deca. Slama, impregnirana podloga, debela ponjava i večita neugasiva partizanska vatra među užarenim kamenjem u uglu. Napolju puške, tihe, spremne na pucanj i poslušne kao dobre životinje...



● Naslovnica časopisa *Nova beseda*, Glasnika IV Operativne zone NOV i POS br. 4, 15.IX. 1944. Izvor: Arhiv Slovenije

Legli smo i nas dvojica. Komandir je ubrzo utonuo u san podjednako mirno kao što su spavali njegovi "vitezovi"...

Ujutro, još u mraku, stajao sam među bukvama i jelama, osluškivao sam u noć, u sebe, u šume, u dolinu koja je trebalo da bude tamo negde iza drveća ispod nas, u sela na padinama, daleke dane sahranjene negde na dnu svesti, prošao svim stazama do najskrivenijih mesta sećanja i tražio nove puteve u sutrašnji dan: oko mene je čutala noć, od nekud se opet javila lisica, životinja čiji glas nisam poznavao kriknula je negde ispod mene, jela je otresla grudvu snega s grane i zatim ućutala u svom snu... Razgovarali smo do zore; tišina, noć, ja. Kada je sunce preplavilo nebo, trepćući iznad jela, dobio sam oprost. Sve sam ispričao, sve što je godinama ležalo neispričano, zakopano u srcu, i dobio... oprost. Noć je dobar, ali neumoljiv ispovednik. Doživio sam partizansku ispovest...

Još istog dana predveče otišli smo iz šume u sela i vratili se u logor u ponoć s punom naprtnjačom hleba, brašna, mesa i municije. Nas trojica. Komandir, ja i najmlađi među nama, Kekec, živahan, krštan momak koji mi se, zamišljen, poverio da planira da posle rata postane pilot. Kada je sam,

mašta o ruskim stepama, kanadskim divljim konjima, severnim jelenima i afričkim džunglama, obalama... Sve će to jednom još videti... u avionu... iznad oblaka leteće od juga do severa, od istoka do zapada... naravno, ukoliko ne nestane u ovom ili onom sukobu koji ga još očekuju: a iz njegovih zamišljenih, prostodušnih očiju sjaji poverenje i vera da će jednog dana sve još biti dobro, lepo...

Išli smo preko snegom pokrivenog proplanka, svako sa svojom puškom o ramenu, samo je Kekec držao u džepu bombe... za svaki slučaj. Išli smo bez reči, preko njiva, kolskih puteva, travnika, dalje, dalje... U daljini smo u sumraku u koji je već prodirala mesečina ugledali usamljenu crkvicu. Brdo, crkva, noć... naši koraci. Vetar je brijao oko ušiju dok smo se penjali uz strminu. Na bližnjim obroncima čučala su sela. Ponegde je gorelo svetlo. Osim nas na snegom pokrivenim padinama, nigde nikoga. Samo je s onu stranu sela, sat hoda od nas, patrolirao neprijatelj. Drum je bio nemiran. Reflektori automobila pomicali su se prema severu... Ovde smo se osećali bezbednim, na svome, kao na osvojenoj teritoriji. Ovamo su samo retko zalutale tuđinske uniforme... Partizani su išli po selima bez nekog većeg rizika.

Konačno smo se popeli na vrh do crkve. Sklonili smo se u trem ispred glavnog ulaza, severni vetar je sve bešnje udarao. Nikoga još nije bilo.

"Doći će. Sigurno. Strpimo se!"

Sklonili smo se od vetra u ugao trema i čekali.

"Stoj!"

"Dobro veče!"

Bili su seljaci. Prvo dvojica, a zatim je došao i treći i otvorio vrata da smo mogli da se sklonimo u unutrašnjost crkvice.

"Mogli smo još koga da pozovemo. Ta, pouzdani su, ali... Bolje je ovako. Zasad."

Kekec je praznio njihove korpe koje su pomalo zbunjeno stavili ispred nas. Naprtnjača se zaobljavala.

"Nije mnogo, ali..."

Seljaci su bili nekako pričljivi, rekao bih ponosni što su sada tu, među nama. Posmatrali su naše puške i zadovoljno se osmehivali. Obuzela me prijatna svest da se nalazim među njima kao partizan, da mogu da razgovaram s njima kao partizan iz veće blizine.

Pažljivo su slušali druga komandira koji im je obrazlagao osnovne težnje Oslobođilačkog fronta.

"Da. Tako je. Danas više ne možemo da čekamo. Sada se radi o biti ili ne biti. Ljudi su se dobro otreznili. Niko više već mesecima ne mašta o Hitleru. Izdajnika ima malo, više budala."

"Vremenom će biti potrebno da razmislite o zajedničkoj borbi. Moraćete da se latite oružja i krenete s nama kao što su već krenuli drugi vaši drugovi."

Slušali su. Jesu li već bili tako daleko? Ne znam. Znam samo da su u nama, partizanima, videli svoje predvodnike i prijatelje. Shvatali su nas. Sutra će krenuti s nama.

Kad smo kretali, pomalo nespretno su stegli pesnicu u partizanski pozdrav i još dugo gledali za nama dok smo

tonuli u sneg, odlazeći na drugu padinu, u drugo selo, preko prostrane vrtače.

Organizovana je nova ćelija Oslobođilačkog fronta. S puškom u ruci, među gumnima i ambarima koji su bacali svoje dugačke senke preko opustelih kolskih puteva i ograda, približavali smo se jednoj od "naših kuća".

Kekec je pošao po domaćina. Nije bio kod kuće. Kod komšije, dole u selu, peku rakiju.

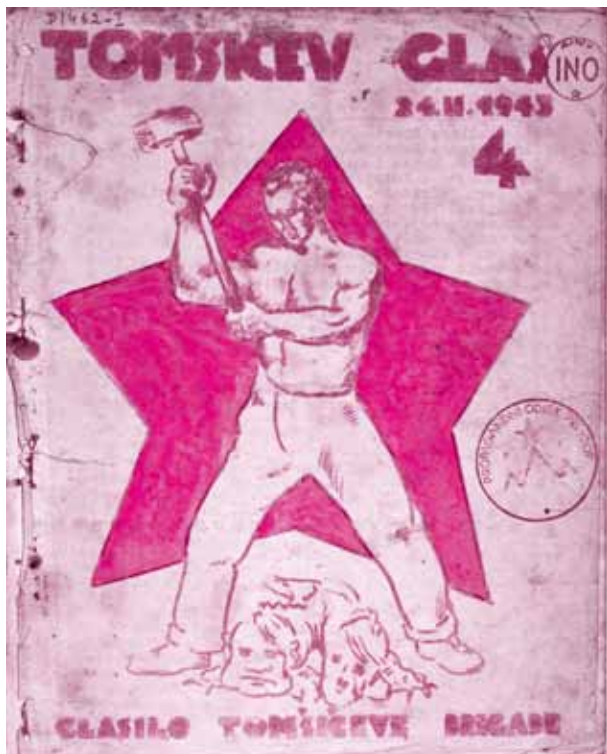
Konačno su domaćin i Kekec došli do ambara gde smo čekali komandir i ja.

"Što ne biste sišli dole do nas? Pećemo rakiju. Hoćete gutljaj? Ogrejaće vas. Vetar je severni, đavolski duva. Pođimo. Ispričaćete nam štogod."

Pošli smo između kuća praznim putem i konačno ušli u kuću. Prvo smo bili samo nas četvorica, ali ubrzo ih se nakupilo, mladih, starih, žena i muškaraca. Upravo su slušali vesti. Svi su sijali od zadovoljstva zbog novih ruskih pobjeda.

"Zima će da ih pokupi, Rusija će da ih proguta."

Samo domaćin koji je kod kuće imao radio nije rekao ništa. Dok su nas drugi posmatrali, rekao bih, s prikriivenim, toplim poštovanjem, on je ćelom uprtim o savijen, koščat palac žmureći sedeo i slušao svaku reć. Procenjivali su nas, merili najsitniju reć: u njihovim pogledima nije bilo nepoverenja, već zabrinutosti, zamišljenosti. Oćigledno im je prijala što smo došli ko zna odakle među njih, s puškama. Partizan mora među seljake u svojoj uniformi, naoružan. To je bitno. Tako je smatrao komandir. Treba da pokažemo ljudima da se ne bojimo i da već predstavljamo vlast. Tako je: organizacija, moć uticaja. Bio je u pravu. Njegova slikovita uni-



● Ive Šubic, naslovnica glasila Tomšičeve brigade *Tomšičev glas*, br. 4, 24. II. 1943. Izvor: Arhiv Slovenije

forma s petokrakom zvezdom i slovenaćkom trobojnicom delovala je na njih slično kao i na mene kada sam ga prvi put ugledao, kada je iza drveća kroćio na put. Ostavljala je utisak nećeg solidnog, snažnog, vrednog poverenja.

Razgovarali smo do duboko u noć. Slušali su, potvrđivali, protivrećili, samo je stari ćutao oslonjen na bure i žmureći slušao.

Popili smo svako svoju ćašu još tople rakije da nam je krv zakipela pod kožom. Samo je Kekec ošamućen zadremao na klupi, glave utonule u podignutu kragnu kaputa. Spavao je mirno i sanjao ko zna o ćemu. A mi smo razgovarali o svemu i video sam da se sve bolje i bolje razumemo. Seljaci ništa nisu krili od nas. Igrali smo otvorenim kartama. Smatrali su nas svojima.

Konaćno se domaćin prenuo iz svog razmišljanja i rekao: "Ćini mi se da je još suviše rano. Saćekajmo, pa onda da udarimo. Ne prenalgo!"

"A kako udariti onda ako ne bude sve pripremljeno? Šta da smo noćas došli kod vas i rekli: noćas krećemo! Biste li pošli s nama?"

"Naravno da ne! A kako bi! Ta nema šta da se uzme u ruke."

Komandir je živnuo, više nego ćitave večeri:

"No, vidite. Treba se pripremiti! Kažite svom momku da vam sašije novi kaput. Hoće li? Ne! Zašto? Jer ne ume. Pošaljite ga na zanat, pa će vam sašiti. Svi mi treba da ućimo. Svakog dana su potrebne vežbe, rad. Organizacija! Već danas treba da se borimo u malim sukobima kako bismo sutra bili sposobni za velike. Tako je i nikako drukćije. Inaće nikad nećemo moći da 'udarimo'. Udariće drugi!"

Stari, razboriti domaćin zbunjeno je gledao. Ništa nije odgovorio, a videlo se po njemu da sada shvata. Klimnuo je glavom i više nije ćuteći razmišljao. Radoznalo nas je posmatrao, pa zatim rekao:

"Druže komandire, hoćete li još gutljaj?"

Svi su osećali da ovaj ćovek, ovaj komandir, zaraslog lica, s groznićavim, dobrim oćima, šubarom i puškom, ne misli na sebe već na ono što im je ponekad tako nejasno odzvanjalo u mislima: narod. Narod. Jer to je ipak živa, poštovanja vredna stvar, ne samo izmišljotina gospode kandidata pred izbore. Narod. U oćima im se videla nova svest. Više se nisu osmehivali na ovu ćudnu reć. Narod? Da, stvar nije tek tako. Od toga sve zavisi.

"Ako narod ne bude jedinstven, svi ćemo nestati. Ako narod ne bude srećan, nećemo biti ni ti ni ja. Proganjaju nas zato što smo Slovenci. Znaš li zašto? Jer smo Slovenci! Zato, a ne što smo klerikali, liberali i ne znam šta još sve."

Revolucija. Kako ćudna reć. Strašna. Ćovek bi sakrio glavu pod pokrivać ako bi pomislio na nju. A danas? Zar nije sve drukćije s tim? Revolucija? Ta, to je upravo ono ćega dosad nije bilo. Bez toga nećemo biti zadovoljni ni ti ni ja. Da, gospodine komandire, revolucija je potrebna.

Te večeri su naslutili šta se u stvari krije iza ove strašne reći: revolucionar, boljševik.

"U Rusiji ih gone. Teško će umaći. Jeste li ćuli, druže komandire?"

"Rusija se bori za nas. Što viću protiv nje? Ko im veruje."

“Tek nam se sada otvaraju oči kad smo sasvim propali.”

“Tako je! Treba ščepati pušku. Ići ćemo s vama. Oružja ima dosta po ambarima i tavanima!”

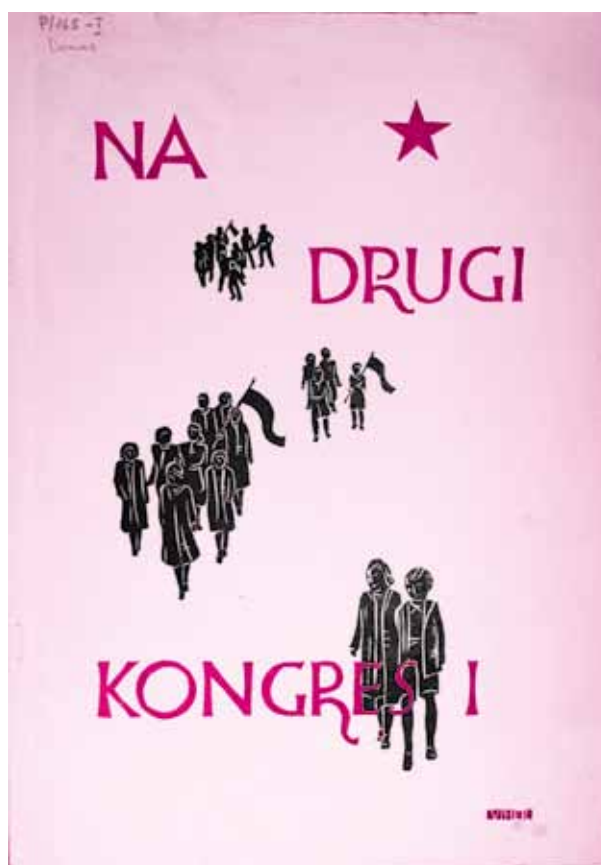
Tako smo govorili i jedva smo se otrgli od prijatne kuhinje gde je mirisalo na ispečenu rakiju. Seljaci su se raspricali tako da nam nije bilo lako krenuti. Pre nego što smo pošli doneli su nam hleba, mesa, jabuka, krompira.

Napolju smo tiho zapevali. Mesec je plovio preko beskonačnog neba, vetar je zapljuskivao među ambarima i kovitlao sneg.

Kada smo ponovo utonuli u šume znao sam da tim ljudima koje ponekad nazivamo nesvesnim seljacima, nema šta da se prebaci. Krivica je na nama. Ko je vodio računa o njima? Ko je u njima budio svest, nacionalnu i socijalnu? Licemeri su ih lagali! Ko im je pružio političko vaspitanje? Ko im je razotkrio fašizam, kapital? Ako je neko rekao pravu reč, dobio je po glavi, ščepali su ga za vrat! Do sadašnje svesti došli su uglavnom sami. Život ih je varao, bacao pesak u oči, a život im je i otvorio oči. Tako je.

Išli smo šumom pevajući sibirsku partizansku pesmu: po šumama i gorama... idu čete partizana... Kekec se sasvim razbudio i mumlajući pevušio u korak...

U logoru je sve spavalo. Stražar je koračao putem tamo i natrag, misli su odlutale ko zna kuda. Tišina u šumi prelivala se u veličanstvenu noć u mesečini...



- Marjan Šorli-Viher, naslovnica publikacije *Na drugi kongres*, Tekmovalni vestnik po ZSM za Gorenjsko, januar 1941, br.1
Izvor: Arhiv Slovenije

III Zdenka Kidrič (1909–2008)

odlomak iz članka "Naša osvetnica"

Zdenka Kidrič je rukovodila Centralnom komisijom Bezbednosno-obaveštajne (Varnostno-obvešćevalne) službe Oslobođilačkog fronta (VOS OF). Odlomak iz njenog članka od 17. septembra 1943. i namenjenog široj jugoslovenskoj javnosti, opisuje veličanstvenu manifestaciju oslobođilačkog pokreta koju bismo — upravo zato što se desila izvan institucije umetnosti — mogli da shvatimo skoro kao ispunjenje sna

avangardnog pozorišta, pošto je — kako makar opisuje — pretvorila u "scensku" pozornicu čitav grad, pri čemu su okupatori sa svojim paničnim reakcijama, ustvari, nastupali u toj režiji — iz straha da u grad ne prođu "nevidljivi" partizani. Odlomak je prepisan kako je objavljen u knjizi: Vladimir Dedijer, *Novi prilozi za biografiju Josipa Broza Tita*, 2, Liburnija, Rijeka, Mladost, Zagreb, 1981, str. 747–748.

Prvi maj 1943. pretvorio se u Ljubljani u ogromnu narodnu manifestaciju. Uoči 1. maja od 8 do 9 sati uveče, izašle su žene i omladina i prekrili Ljubljano parolama ispisanim po zidovima i pločnicima, specijalnim listićima obične hartije na kojima su bile kratke parole "OF", "Ž. SSSR", "Ž. 1. MAJ", crvenim, plavo-belo-crvenim i belo-plavo-crvenim zastavicama štampanim na papirićima. Dešavalo se da omladinci idu preko ulice i punom šakom rasipaju letke. Ljudi su se zaustavljali, davali znak omladincima da se sakriju kad naiđu italijanske patrole. Svaki je zid u Ljubljani imao svoju parolu. Među masovnim organizacijama bilo je takmičenje ko će bolje ukrasiti svoju ulicu.

Italijani su se izbezumili, vojska je izašla na ulice i terala ljude kući. Ali najveće iznenađenje došlo je tek u devet sati uveče. Tačno u 9 sati i 2 minuta počela je proslava koju je pripremio VOS. Na Šišanskom Hribu, u produžetku parka Tivoli, na Golovcu i na Ljubljanskoj tvrđavi zapalile su se velike vatre. Eksplozije pripremljenog bencina bacale su vatru po 20 metara uvis. Vatre su se videle po čitavoj Ljubljani i okolini. Istovremeno buknule su mnoge male vatrice po brdima oko Ljubljane, sa svih strana bacane su rakete koje su padale usred grada. Na Golovcu je najedanput bilo ispaljeno 20 raketa koje su osvetlile čitavu Ljubljano. Po reci Ljubljanici plovila je velika flota malih brodića dugih od pola do jednog metra, na kojima su bili lampioni u narodnim bojama i natpisi "Živeo 1. maj". Svi brodići su bili osvetljeni, a bilo ih je preko trideset. U određeno vreme oni su prolazili kroz centar grada.

Kad su buknule vatre, poletele rakete i krenula flotila, jedna udarna grupa od deset drugova s velikim megafonima u parku Tivoli bacala je parole u horu. Parole su se čule po čitavom gradu sasvim jasno i ljudi su imali utisak da se uzvikuju iza prvog ugla. Narod se sakupljao u velikim grupama i posmatrao vatromete, rakete i flotilu. Italijani su bili izvan sebe. Mislili su

da su partizani ušli u Ljubljano. Izašla je italijanska motorizacija, tenkovi, blindirani kamioni i blokirali sva mesta gde su gorele vatre i sve parkove. Niko od Italijana od straha nije izašao iz zaklona, tenkova i blinda i čitavu su tu noć čekali napad. Jake patrole krstarile su ulicama i legitimisale prolaznike. Ali nijednog učesnika i organizatora ove velike akcije nisu uspjeli da uhapsu. Mitraljezima su pucali sa svih strana na vatre koje su gorele u neposrednoj blizini njihovih kasarni i blokova. Na ljubljanskoj tvrđavi vatra je buknula dvadeset metara ispod italijanske baterije topova, ali niko se od Italijana nije usudio da je ugasi, već su čekali da sama dogori do kraja.

Drugog dana ujutro na kupoli glavne pošte, u centru grada, visile su dve zastave: slovenačka sa petokrakom i crvena. Ispod kupole nalazila se soba u kojoj je spavalo četrdeset fašista, stražara u glavnoj pošti. ★

IV Mirjan

Naša pesma, umetnost i kultura

Članak objavljen u 18. broju glasila brigade Matija Gubec *Drug (Tovariš)* aprila 1944. (Arhiv Slovenije, AS 1887, zbirka NOB štampe, periodika, t.e. 77) jedan je od najlepše i najzanosnije formulisanih programskih tekstova "levog", "proletkultovski" orijentisanog toka u partizanskoj kulturnoj revoluciji.

Naša pesma, umetnost i kultura

Sigurno se pitate, drugovi, zašto vam tako često organizujemo političke časove, mitinge, zašto organizujemo horove i zašto vas teramo na organizacioni rad.

Gledajte, drugovi! Još ste do juče živeli kod kuće gde niko nije brinuo o vama, o vašem duhovnom životu i vašim sposobnostima. Oni koji su zauzimali razna unosna mesta vodili su računa da ste što manje čuli i videli, da ste živeli što zaostališe, kako su mogli da vas eksploatišu.

Isto je bilo i u bivšoj jugoslovenskoj vojsci! Svim oficirima i vojnicima bilo je zabranjeno da budu politički aktivni.

Kod nas je, međutim, sasvim suprotno! Mi smo stali pred narod s otvorenim kartama i pokazali mu njegov put i ciljeve. Hoćemo da ga izgradimo politički i vojno, jer smo narodna i revolucionarna vojska koja mora sve da zna i vidi! Mi ništa ne krijemo, a od vas hoćemo da načinimo ljude koje više neće biti moguće vući za nos. Treba da imate razumevanje za sav ovaj rad pomoću kojeg ćemo napraviti nešto od vas, iako ponekad dolazite na taj rad izmučeni iz raznih patrola, zaseda i sa straža. Ovaj rad je za vas, drugovi, i opet za vas! Među vama nema one gospode iz gradova koja je u svom životu sve dobro uživala, čula i videla na račun radnog naroda koji je rintao za nju i krvavim žuljevima zarađivao svoj svakodnevni hleb.

Taj radni narod smo danas mi koji smo se latili pušaka da se borimo za slobodu i prava radnika i seljaka. Ona druga gospoda posakrivala se u gradovima i napujdala razne Rupnike, Nediće i Paveliče, zadržala za sebe sav tehnički i kulturni aparat, sva operska i dramska pozorišta, a koja ni ranije nisu bila u narodnoj vlasti. To je bila ona visoka umetnost i kultura, ona namazana i naparfemisana "bledolika

gospođica" koju su tako ljubomorno čuvali za sebe i koju bi radnik i seljak svojim prljavim čizmama uprljao. A prava narodna umetnost životarila je i krila se u Trbovljama i Zagorju gde se naš siromašni radnik savijao nad krampom i lopatom i mumlao pred sebe pesme — o crnim rovovima gde nema ni sunca ni neba — u pocrnelim, zadimljenim krčmama u predgrađu u kojima se naš siromah, gladan, u očaju opijao, i tamo po dolejskim vinogradima gde je naš seljak pevao narodnu pesmu. To su bile mrvice koje vam je priuštila gospoda.

Danas je, drugovi, drukčije! Mi stvaramo novu kulturu i umetnost koje su spartanske. "S puškom o ramenu i pištoljem za pojasom i zvezdom na čelu." Danas je naša pesma borbena kao što smo borbeni svi mi! Ponosno stoji pred vama i pretećom rukom pokazuje naš put koji krčimo sebi moćnim koracima. Ona se danas više ne krije po zabačenim krčmama i zadimljenim rovovima, danas je izašla na svetlo dana i prati nas u našim borbama i našim poredama.

Danas smo, drugovi, čitavim ovim našim radom dokazali da umetnost nije samo za neku "plemenitu, finu" gospodu po gradovima, već smo je učinili narodnom i borbenom kakvi smo i mi...

Na posao, drugovi, da je izdignemo što više iznad radnog naroda i da je danas, sutra ponesemo i onima koji žude za njom. ★

Prevod sa slovenačkog: Tatjana Popov



WHW /

Ivet Ćurlin

Ana Dević

Nataša Ilić

Sabina Sabolović

Dejan Kršić



Č I K V B
V O J I N
N I r O A
B A K I Ć



RUKE SAME NE ZNAJU NIŠTA AKO IH MISAO NE VODI... JEDINI PRAVI RAZVOJNI PUT JE U PROCESU RADA. NE VJERUJEM U ONU TEORIJU DA JE UMJETNIK BOGOM DANA LIČNOST. UVIJEK SE OSJEĆAM POMALO GLUPAV. ČOVJEK IMA NEKAKVU IDEJU, NEKU SLUTNJU; TO JE JEDAN MALI, PONEKAD VRLO UZBUDLJIV TRENUTAK, SLUTNJA NEČEGA... KADA POKUŠATE REALIZIRATI, VIDITE DA STE NEMOĆNI, DA VAM NEDOSTAJE STOTINU ELEMENATA. I ONDA POČNETE PIPATI, KAO DIJETE TRČATI ZA TIME, DOK NEGDJE TO NE ULOVITE, AKO IMATE SNAGE, DA IZDRŽITE TU TRKU, TRKU ZA NEUHVATLJIVIM.

Vojin Bakić, Omladinski tjednik, 1975.

TO JE ZAPRAVO FORMA KOJA NIČE IZ ZEMLJE, NIČE KAO IZ JEDNE TAČKE, DIŽE SE I RAČVA U DVA KRILA, KAKO SAM IH ZVAO U RADNOM PERIODU, KOJE NARAVNO SVAKO IMA SVOJU DINAMIKU. U ŠIREM, LEVOM, KADA GA GLEDATE S PREDI IMA NEKIH LOMOVA, KOJI BI MOGLI ZNAČITI SPOROST NEKAKVOG KRETANJA, NEKOG UZDIZANJA, LOMOVA, DRUGO IMA PRODIRANJE NAPRED, JEDAN PONOS, JEDNO UVERENJE, JEDNU SNAGU, KOJE KAD SE POPNE GORE — TU JE NEGDJE TA POBJEDA, OLAKŠANJE...

SVE JE TO, U STVARI — APSTRAKтна FORMI, TO NIŠTA NE PREDSTAVLJA. SIMBOLI KAO "PLAMEN REVOLUCIJE", KAO ŠTO SU POKUŠALI NEKI PROTUMAČITI — JA MISLIM DA TO NIJE PLAMEN, NEGO JEDNA PLASTIKA KOJA U SVOJOJ, REKAO BIH, KONSTRUKCIJI, U SVOJOJ LOGICI, IMADE NEKE ELEMENTE, I KAD SE TO NEGDE RASKRILI IZRAŽAVA TU RADOST POBEDE.

Vojin Bakić, Apstrakcija i simboli, 1970.

WHW

U POSLJEDNJEM POGLAVLJU SVOJE KNJIGE

Dreamworld & Catastrophe Susan Buck-Morss pri-sjeća se seminara koji se u listopadu 1990. održao na Međunarodnom sveučilišnom centru (IUC) u Dubrovniku, a na kojemu su sudjelovali brojni istaknuti mislioci s obiju strana Željezne zavjese, koja se tada raspadala, poput Fredrica Jamesona, Borisa Groysa i Slavoj Žižeka. Simptomatični izbor mjesta za to akademsko "sučeljavanje" Istoka i Zapada valja promatrati u kontekstu specifičnog kulturnog položaja socijalističke Jugoslavije, koji je omogućavao prilično slobodnu komunikaciju dviju strana Željezne zavjese. S druge strane, taj se događaj odvio svega godinu dana prije vojnog napada i granatiranja Dubrovnika, što je simbolično i činjenično obilježilo kraj projekta Jugoslavije kao "zajednice južnoslavenskih naroda". U tim burnim okolnostima u kojima se odvijao seminar, Buck-Morssova je vidjela početak hegemonijskog pomaka u perspektivi intelektualnog diskursa. I sam njegov naslov — *Philosophical Problems in Postmodern Discourse* — ukazivao je na to da se postmodernizam više neće promatrati kao nešto što je rezervirano isključivo za kapitalističke kulture. Autorica je primijetila da to potvrđuje ranije razrađene ideje o modernizmu kao zajedničkom izvoru obaju društvenih sustava, što također nalaže kritičko preispitivanje zapadnog modernizma kao navodno nehegemonijskog, autonomnog i apolitičnog. Upravo te specifičnosti jugoslavenskog "socijalističkog modernizma", obilježenog relativnom liberalnošću sustava, otvorenošću granica i slobodnom razmjenom ideja, kao i mogućnošću susreta između teoretičara

i umjetnika iz Istočnog i Zapadnog bloka, oblikovale su temeljni kontekst u kojemu treba promatrati djelo hrvatskoga umjetnika Vojina Bakića (1915.–1992.). Vrhunac Bakićeva djelovanja poklopio se kronološki i ideološki s nastankom brojnih institucionalnih platformi za progresivnu umjetničku i filozofsku aktivnost u Jugoslaviji. Među njima valja spomenuti međunarodni umjetnički pokret Nove tendencije u Zagrebu, u kojemu je Bakić sudjelovao, kao i časopis *Praxis* i Korčulansku ljetnu školu, gdje su se u razdoblju od 1964. do 1974. godine okupljali vodeći marksistički filozofi iz čitavoga svijeta. Te i mnoge druge pojave jugoslavenskog "socijalističkog modernizma" imale su nešto zajedničko: ideal socijalizma koji je bio progresivniji od onoga koji je zastupao birokratski aparat vlasti.

Uz brojna proturječja i napetosti uzrokovane problematičnim stajalištem prema nasljeđu socijalističkog projekta, današnja povijest umjetnosti u Hrvatskoj gleda na Bakića s jedne strane kao na "autentičnog" modernističkog kipara, glavnog protagonista u raskidu sa socrealizmom i zagovornika apstrakcije koji je otvorio putove slobodi umjetničkog izražavanja pedesetih godina prošlog stoljeća, a s druge strane kao na "državnog umjetnika" čija je umjetnost bila u službi ideologije; umjetnika koji je zauzeo istaknuto mjesto u službenim povijestima umjetnosti, a ipak su njegovi spomenici antifašističkoj borbi devastirani u jeku nacionalizma i antikomunizma devedesetih godina. Domaća i međunarodna recepcija Bakićeva djela pamti razdoblja intenzivne interpretacije i kritičkog vrednovanja, ali i ona znakovite šutnje i prekida kontinuiteta. Nakon što je izlagao na Bijenalu u Veneciji 1956., Svjetskoj izložbi u Bruxellesu 1958., pariškoj galeriji Denise René 1959. (s Ivanom Piceljem i Aleksandrom Srnecom), dokumenti 1959. i drugim važnim mjestima, uvršten je u prikaze povijesti modernog kiparstva Michela Seuphora, Herberta Reada, Uda Kultermana i drugih autora. I u domaćim okvirima šezdesete godine obilježile su vrhunac Bakićeva vrednovanja u povijesti umjetnosti, ali posljednjih desetljeća njegovo djelo proživljava sudbinu koja oscilira između materijalne devastacije i intelektualne marginalizacije.

Problematičan odnos prema nasljeđu socijalističkih desetljeća u društvu koje je arhiv politike, ekonomije i stila propalog projekta socijalističkog društva osudilo na kolektivnu mistifikaciju i zaborav, svakako je od ključne važnosti za razumijevanje konteksta u kojemu se posljednjih desetljeća odvijala recepcija Bakićeva djela, ali mnogi nesporazumi vezani uz njegov položaj posljedica su prevladavajućeg pogleda na modernizam. Funkcija umjetničkih institucija, odnosi nacionalne kulture i njezinih međunarodnih opcija



NE MISLIM DA BILO KAKVA
BEZVEZNA APSTRAKCIJA MOŽE BITI
SIMBOL BORBE ILI SPOMENIK BORBI.
ZAPRAVO, JEDNA APSTRAKTN
FORMA U BITI I NIJE APSTRAKTN
JA U NJOJ, NA PRIMER, VIDIM
ELEMENTE NA DRUGI NAČIN. JER,
KAD SE LJUDI PITAJU "ŠTA TO
PREDSTAVLJA?" ODGOVOR JE
OVAJ: TO NE PREDSTAVLJA NIŠTA,
KAO UPRAVO ŠTO NI OBELISK NE
PREDSTAVLJA NIŠTA".

Vojin Bakić, Apstrakcija i simboli, 1970.

i problematični kolektivni odnos prema prošlosti samo su neka od neriješenih proturječja koja određuju kontekst današnjeg poimanja modernizma u Hrvatskoj.

Kako bismo razumjeli intenzitet polemike koju je 1953. godine moglo izazvati tako nešto benigno kao što je javna skulptura ili izložba slika, ne samo u Zagrebu, nego i u širem kulturnom prostoru Jugoslavije, nužno je imati na umu političku i kulturnu klimu u Jugoslaviji nakon rezolucije Informbiroa 1948. godine i raskida svih diplomatskih, ekonomskih i vojnih veza između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza, koji je uslijedio nakon nje. Promjene do kojih je došlo u kulturi bile su postupne, ali itekako dramatične. U razdoblju od 1950. do 1954. vodile su se žestoke rasprave o pravom načinu izražavanja socijalističkih ideja. Kako bi pokazala svoju namjeru da otvori komunikacijske kanale u oba smjera, Jugoslavija je 1950. godine sudjelovala na Bijenalu u Veneciji (Vojin Bakić je zajedno s još trojicom kipara predstavio svoj impresionistički portret partizanskog pjesnika Ivana Gorana Kovačića i model za *Spomenik streljanima* u Bjelovaru).

Godine 1956. program zagrebačke televizije započeo je prijenosom uživo s otvaranja Zagrebačkog velesajma na južnoj obali Save. Izgradnja prvog naselja s neboderima započela je u Novom Zagrebu na jugu grada. Tako je započela transformacija ruralnih područja satelitskih naselja u gusto naseljene, modernističke gradske četvrti, koje su građene u skladu s modernističkim načelima zoniranja kakva je zacrtala Atenska povelja. Radnicima je dano stansko pravo nad tisućama stanova. Zagrebački velesajam postao je središnjom točkom Novog Zagreba i jednim od istaknutih novih simbola "punog razmaha"¹ i poslijeratne rekonstrukcije grada, utjelovljenje optimizma karakterističnog za to razdoblje ekonomskog prosperiteta, snažnih međunarodnih saveza i nove tehnologije. Pedesetih



godina artikulacija modernističkih težnji modificirana je u skladu s novim povijesnim okolnostima, u kojima izgradnja skladnog, humanističkog društva nije bila puka utopistička projekcija, nego primarni cilj jugoslavenskog socijalizma. Ideje univerzalnog modernističkog napretka bile su isprepletene sa specifičnim shvaćanjem socijalizma kao potencijalno radikalne, eksperimentalne modernističke koncepcije *par excellence*.

Što se tiče Vojina Bakića, oficijelni narativ prikazuje ga kao zagovornika apstrakcije koji se borio za slobodu umjetničkog izražavanja, dok se njegova uporaba jasnih, apstraktnih formi tumači kao pobjeda umjetnosti, ne samo nad socijalističkom dogmom, nego i nad ideologijom uopće. Ono što takvo shvaćanje ne uzima u obzir jest činjenica da modernizam nije nekakvo monolitno zdanje, kao što nije ni oslobođen ideologije; pojmovi umjetničke slobode i autonomije umjetnosti samo su prividno nevezani uz ideologiju i politiku. Neutralizacija umjetnosti kao sredstva društvene kritike, provođena suzbijanjem avangarde, i mogućnost upisivanja preciznih ideoloških poruka u autoreferencijalnu formu razvijenog modernizma bez direktne "programske intervencije" u korist središta političke moći i bez otvorenog kršenja autonomije umjetnosti, politički je funkcionirala i na Zapadu i u bivšoj Jugoslaviji.

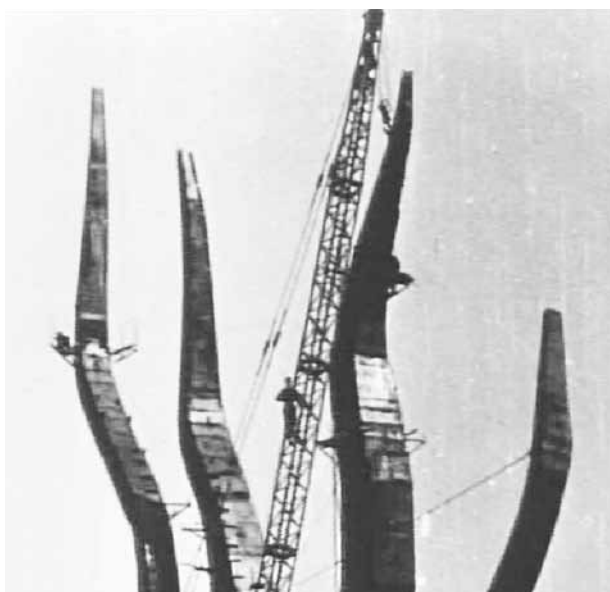
Polemike koje je 1953. godine izazvao Bakićev prijedlog za spomenik Marxu i Engelsu na istoimenom trgu u Beogradu, koji je u to vrijeme bio glavni grad zemlje, ključna je epizoda u procesu prihvaćanja apstraktne umjetnosti. Iako ga je odbacio žiri koji se sastojao od književnika Milana Bogdanovića iz Srbije, Miroslava Krleže iz Hrvatske i Josipa Vidmara iz Slovenije, taj je prijedlog odigrao ključnu ulogu u procesu oslobađanja spomeničke skulpture od akademskog realizma. Odbacivanje tog prilično benignog spomenika, koji je umjereno naginjao formalnim rješenjima kubizma, rezultirao je skandalom u kojemu su mladi kritičari stupili u njegovu obranu. Dakako, važnost te epizode nije u inherentnim umjetničkim kvalitetama Bakićeve skulpture, nego u činjenici da se u svrhu komemoriranja otaca marksizma odabrao formalni repertoar umjetničkog pokreta koji je tek netom prije toga prestao biti stigmatiziran kao izraz buržujске dekadencije. Prihvaćanje apstrakcije nije bilo lako i spomeničkoj skulpturi trebat će dosta vremena da se izvuče iz čvrstog zagrljaja akademizma.

Raskid sa soerealizmom u Jugoslaviji, kao i njegova objašnjenja i implikacije, nisu zanimljivi samo zbog toga što je Jugoslavija bila jedina socijalistička zemlja koja je prekinula odnose sa Istočnim blokom, ublažila ideološke barijere i kulturno se otvorila prema Zapadu. Zanimljivi su i kao kulturni prostor u kojemu su dijelovi komunističke političke i kulturne elite spoznali podudarnosti između univerzalizma modernističke umjetnosti i univerzalizma socijalističke emancipacije.

1 Ova je fraza preuzeta sa službene stranice Zagrebačkog velesajma, <http://www.zv.hr>.

Napuštanje soerealizma u Jugoslaviji nije bilo čin umjetnika-heroja ili hrabrih pojedinaca, kao što se često navodi, nego rezultat partijske politike nakon rezolucije Informbiroa i raskida sa Staljinom. Postoje brojne indikacije da je Jugoslavija imala jasnu kulturnu politiku, u kojoj je ideološko odvajanje od Sovjetskog Saveza i Istočnog bloka nadopunilo snažne modernizirajuće impulse modernizmom u kulturi.

Aktualno revizionističko gledište upisuje u poslijeratnu jugoslavensku apstrakciju tendenciju "restauriranja pripadnosti zapadnoeuropskom kulturnom krugu" i shvaća modernizam kao neku vrstu nastavka "buržoaskе" kulture. Međutim, to gledište gubi iz vida činjenicu da se upravo ta građanska, tradicionalistička kultura sklona akademizmu žestoko protivila modernističkim tendencijama i da modernizam zastupa pozicije društvene promjene te je u ideološkom smislu bliži revolucionarnom socijalističkom projektu nego građanskoj kulturi. To ne znači da su modernistički umjetnici nužno bili partijski ljudi. Ne radi se tu o pukoj manipulaciji i instrumentalizaciji modernističkih tendencija u političke svrhe, kako bi se istaknulo odvajanje Jugoslavije od sovjetskoga bloka. U modernističkoj apstrakciji prosvijećena komunistička svijest vidjela je bliskost s univerzalizmom moderne emancipacijske politike. Ti umjetnici nisu bili modernistički zato što su bili komunisti vjerni partijskoj liniji, ali kao modernisti oni su nužno bili ljevičari, antifašisti, socijalisti i komunisti.





Stoga činjenica da je Vojin Bakić koristio isti formalni repertoar kako bi istodobno stvorio globalni, kozmopolitski kulturni identitet i kolektivno sjećanje socijalističke Jugoslavije nije paradoksalna, nego predstavlja pravo lice modernizma. Stvar nije u tome da se neutraliziraju ili pomire suprotni pogledi na modernizam, nego da ih se shvati unutar dinamike njihovih odnosa, da se proturječja promatraju kao inherentna samom modernizmu i da se njihove specifičnosti istraže u danom kulturnom prostoru. Ideološka bitka oko modernizma u socijalističkoj Jugoslaviji, njezino nasljeđe i važnost danas, upravo je ono što se ne može prepustiti institucijama, nego to treba preuzeti i pridati mu nova značenja. Nedavno intenziviranje i množenje nezavisne kulturne produkcije u Zagrebu, koja se postavlja u opoziciju prema dominantnim modelima reprezentacije i predstavlja kao reakcija na neadekvatan rad institucija, neposredno je povezano s mogućnostima institucionalizacije i utjecanja na taj proces. Iako smo posljednjih godina svjedoci znatnih promjena u rječniku koji koriste oni koji donose odluke i predstavljaju institucionalnu, "državnu" kulturu, kulturnu domenu u Hrvatskoj još uvijek obilježava logika identiteta, osobito nacionalnog identiteta. Antagonizmi koji su devedesetih godina doveli do duboke raslojenosti društva privremeno su obustavljeni zahvaljujući konsenzusu koji je očito ekskluzivistički, dok je nacionalna retorika znatno razvodnjena, ali se temeljno razumijevanje kulture uopće nije promijenilo. U tom kontekstu izložba Vojina Bakića (1915–1992), koju je u lipnju 2007. organizirao kustoski kolektiv Što, kako i za koga / WHW u Galeriji Nova u Zagrebu, koja je u društvenom, gradskom vlasništvu, zadire u krajnje ekskluzivno i institucionalno strogo čuvano područje razvijenog modernizma. Uz obzirno poštivanje činjenica i svijest o tome da se činjenice redovito pretvore u vrijednosti, izložba je nastojala stvoriti i predstaviti javnosti analitički arhiv koji će iznijeti na vidjelo različite vrste odabira i editiranja onoga što se predstavlja kao istina. Forma i okolnosti predstavljanja Bakićevih radova

— koje od njegove smrti posjeduje i čuva njegova obitelj u privatnom stanu, u sasvim neprimjerenim uvjetima — bili su određeni stanjem radova, kojima je potrebna hitna restauracija, ali i stanjem poluvidljivosti Bakića i njegova djela — djelomično vidljivog, ograničeno i nedovoljno kontekstualiziranog, prisutnog, ali samo u fragmentima. Izbor iz obiteljskog posjeda naposljetku je uključio pedesetak skulptura manjeg formata i nekoliko modela za spomenike, studije i crteže. Među radovima koji su tematski i morfološki obuhvatili sve faze Bakićeva rada bilo je mnogo antoloških radova, poput *Glave žene* koja je izložena na Bijenalu u Veneciji 1956. godine, ili *Bika* u brojnim varijacijama, ali mnoga djela (osobito crteži) predstavljena su prvi put.

Izložba nije bila potpuno otvorena za posjetitelje. Bakićeve skulpture mogle su se vidjeti samo kroz prozore galerije, a dvaput tjedno galerija bi otvorila svoja vrata za grupne posjete pod vodstvom povjesničara umjetnosti, kustosa, kritičara ili umjetnika. U zasebnom prostoru uspostavljen je arhiv koji je u kronološkom obliku kontekstualizirao Bakićev rad, prikazujući ga u širem društvenom i umjetničkom okviru, a sastojao se od tiskovne i televizijske dokumentacije, ulomaka iz kritičkih tekstova o Bakiću i fotografija iz obiteljskog arhiva. Taj dio izložbe bio je otvoren u redovnom radnom vremenu. Izložbu je popratilo i posebno izdanje glasila Galerije Nova, koje se sastojalo od intervjua s kritičarima, kustosima i umjetnicima na koje je Bakić na neki način utjecao, kao i od pretisaka nekih ključnih tekstova koji su napisani o njemu u različitim razdobljima njegove karijere.

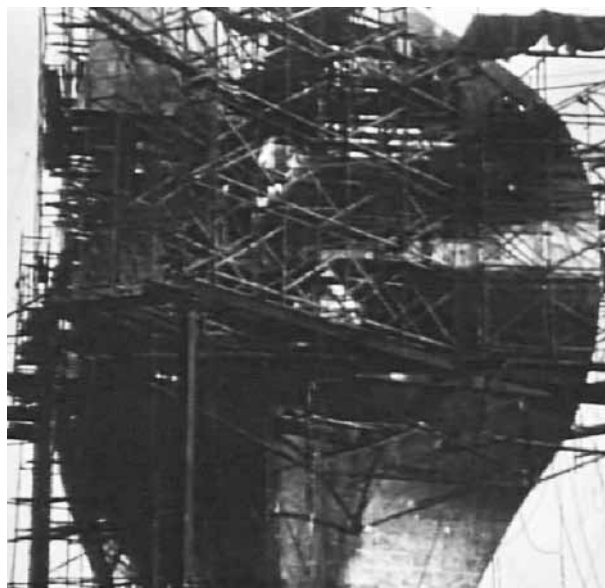
Prikazivanje Bakićevih skulptura u zaključanoj galeriji, iza prozorskih stakala, nije bila nikakva konceptualna doskočica, provokacija ili samozadovoljna kustoska šala, nego posljedica itekako stvarnih ograničenja — s jedne strane stanja u kojem se nalaze skulpture, budući da im je hitno potrebna restauracija, a s druge strane situacije u kojoj se nalazi ta


malena, neprofitna galerija s nedovoljnom infrastrukturom i krajnje ograničenim budžetom. Izložba je bila zamišljena kao "ostvarena metafora" koja se odnosi na etimologiju riječi "problem" — kao nečega što se baci nekome pod noge, neka vrsta prepreke — kao i na Bakićeve osobne refleksije o izložbenom formatu, koji je shvaćao kao nešto što samo zamagljuje sliku i stvara nesporazume te stoga nije prikladno za skulpture, koje je uvijek zamišljao u nekom specifičnom i definiranom okolišu i kontekstu. Stoga je matricom izložbe postala upravo problematizacija procesa i uvjeta izlaganja, što je ukazalo na postojeće probleme vezane uz recepciju, interpretaciju i materijalnu egzistenciju Bakićevih radova. Izložba je aludirala na objektivnu situaciju i na frustraciju zbog značajnih dijelova modernističkog nasljeđa — mi mu ne možemo pristupiti direktno, a ako pokušamo to učiniti, nismo sasvim sigurni što bismo s njime započeli.

Bila je to prva samostalna izložba Vojina Bakića nakon 41 godine (posljednja je održana 1966. u njegovu rodnom Bjelovaru). Razlozi za to dijelom su bili povezani s Bakićevom suzdržanošću prema izložbenom formatu, a dijelom s njegovom zaokupljenošću spomeničkom skulpturom, od koje je najvažnije primjere ostvario sedamdesetih i ranih osamdesetih godina. Činjenica da je izložba održana u malenoj, neprofitnoj galeriji, a ne u nekoj dobro opremljenoj instituciji, značajna je za rekonfiguraciju interesa i odnosa institucionalne i neinstitucionalne kulturne prakse u Hrvatskoj. Kakve su perspektive tih poimanja kulture, tko i kako danas određuje takozvani *mainstream* u Hrvatskoj, što obilježava odnose institucionalne i neinstitucionalne kulture? Radi li se tu o sukobu, paralelizmu, uzajamnom nepoznavanju ili isključivanju? Potreba za radikalnim suočavanjem s ulogom umjetničkih institucija, u situaciji u kojoj su ne samo umjetnost kao materijalni proizvod, nego i njegova promocija, postali tržišnim sredstvima i ideološki lukrativnim proizvodima, u lokalnom kontekstu ne znači nužno shvaćanje institucija kao pukog mehanizma reprodukcije globalnog kapitalizma i njegove ideološke hegemonije. Dinamika tih odnosa uključuje aktivnosti u smjeru transformacije institucija u platformu za artikulaciju kolektivnih interesa koji nisu potpuno zasjenjeni interesima globalnog kapitalizma. To uključuje izgradnju novih institucija i pokušaj institucionalnog djelovanja na drugačijem jeziku i s drugačijim ekonomskim parametrima i aspiracijama u odnosu na postojeće institucije, ali i u odnosu na samu instituciju Umjetnosti.

U tom smislu izložba je nastojala kritički dijagnosticirati situaciju, ali i inicirati promjene. Ona nipošto nije točka, nego nužan zarez, prijedlog za aktualizaciju Bakićeva nasljeđa i nasljeđa modernizma, za obnovu njegova studija i radova u obiteljskom posjedu, za restauraciju uništenih spomenika, poziv na transformaciju postojećeg stanja. Kao takva, ona je rezultat sučeljavanja s institucijama, ali i taktičko sredstvo i prijedlog za rješenja i rasprave koji bez institucija nisu mogući.

Prevod s engleskog: Marina Miladinov





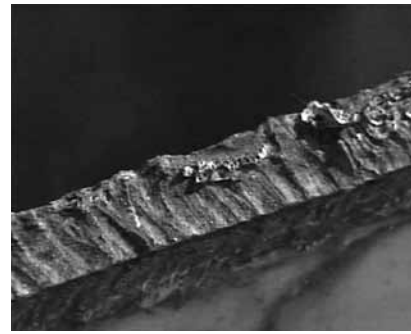
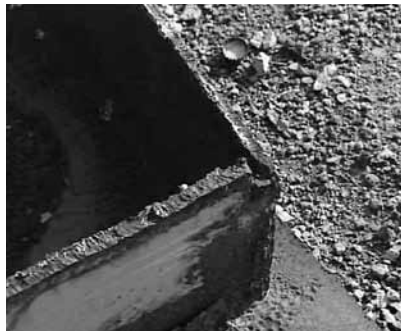
POSILIJE GODINE 1945. PRED NAS
UMJETNIKE POSTAVIO SE VRLO
ODGOVORAN ZADATAK: DA SE OBILJE
SADRŽAJA I TEMATA IZ NAŠE NAJBЛИŽE
POVIJESTI IZ OSLOBODILAČKE BORBE I
SUVREMENOG ŽIVOTA, KREIRA, ALI TAKO,
DA TO NE BUDE FORMALISTIČKO IGRANJE
MATERIJOM ILI PODRAŽAVANJE VEĆ
STVORENIM FORMAMA I UZORIMA, NEGO
DA SE PRONAĐE, JEDNA VIŠA FORMA, VIŠI
I PUNIJI ZAHVAT, KOJI BI ODGOVARAO
I NAŠEM NOVOM ČOVJEKU I VREMENU U
KOM ŽIVIMO.

Vojin Bakić

razgovor, Glasam za narod, glasam za škole, 1950.







OD BAKIĆEVA REMEK-DJELA, REMEK-DJELA HRVATSKE I EUROPSKE MODERNE UMJETNOSTI, OSTALE SU TEK KRHOTINE ŽELJEZA, ČELIKA I GRANITNIH PLOČA KOJE SU NEKOĆ BILE OPLATA POSTOLJA. TO DJELO NAJVIŠE UMJETNIČKE I SPOMENIČKE VRIJEDNOSTI NIJE, MEĐUTIM, SLUČAJNO STRADALO. NAVODNO SU GA U NEKOLIKO NAVRATA MINIRALI PRIPADNICI NEKE VANDALKE SKUPINE KOJA SE, DA STVAR BUDE GORA, ZAKLINJALA IMENOM HRVATSKE VOJSKE. NIJE BILO NIMALO JEDNOSTAVNO RAZORITI JEDAN, SA STATIČKOG STAJALIŠTA, UPRAVO ZADIVLJUJUĆI KOMPLEKS. ZA TAJ SU POSAO BILE POTREBNE PAŽLJIVE PRIPREME. KAKO JE MOGUĆE DA NITKO, BAŠ NITKO, ZA TAJ VANDALSKI ČIN NIJE POZVAN NA RED, PROCESUIRAN NITI KAŽNJEN? ... NE SAMO DA NITKO NIJE PROZVAN NEGO SE TOM RAZARILAČKOM ČINU, KAKO ČUJEM, NAZDRAVLJALO U LOKALNIM KRČMAMA...

Zvonko Maković

"Hoće li Hrvatska ostati bez ijednog djela velikog kipara Vojina Bakića?"

Globus, br. 492, Zagreb, 12.05.2000.

Kad je val prošao ono što je trajno, ponovo dolazi na vidjelo samo od sebe, a da i ne bude osvjetljeno. Ono što je istinito nosi svoje svjetlo u sebi i naši se akumulatori ne iscrpljuju.

Michel Seuphor, u predgovoru kataloga izložbe »Bakić, Picalj, Srmece«, Galerija Denise René, Pariz, 1959.





bakic





Postavka *Didaktičke izložbe* u Zagrebu 1957. godine, foto: Nenad Gattin

DIDAKTIČKA IZLOŽBA

Apstraktna umjetnost

WHW

1 Ljiljana Kolečnik: *Između Istoka i Zapada — hrvatska umjetnost i likovna kritika pedestih godina*, IPU, Zagreb 2006, fusnota 326, str. 275.

2 Knjiga Michela Seuphora *Apstraktna umjetnost* objavljena je 1959. u prijevodu Radoslava Putara u izdanju zagrebačke Mladosti.

3 U samom katalogu istaknut kao vlasnik serigrafija Edgarda Pilleta izloženih na pratećoj izložbi u Zagrebu, te pisac teksta o radovima Vasarelyja, Bloca i Pilleta i u kratkoj napomeni "Prijedlog izlaganja ovih serigrafija kojeg je podnio upravi galerije Josip Depolo dao je povod realizaciji didaktičke izložbe." Iz te pomalo kriptične rečenice može se ipak puno toga iščitati i u nju puno toga upisati. Jedno tumačenje moglo bi biti da su se organizatori izložbe tendenciozno pozvali na Depola, upravo imajući u vidu njegovu nedavnu prošlost žestokog kritičara apstraktnih tendencija.

4 Vidi tekst Nebojše Jovanovića, "Protiv liberalnog revizionizma", *Reč* 75/21, Beograd 2007, str. 169–172.

5 Vidi: Ljiljana Kolečnik: "Delays, Overlaps, Irruptions: Croatian Art of 1950's and 1960's", u: Sirje Helme (ed.), *Different Modernisms, Different Avantgardes*, Tallinn: KUMU, 2009, str. 123–140.

OD 27.03. DO 30.04.1957. u tada još sasvim mladoj Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (službeno osnovanoj u prosincu 1954. godine) organizirana je izložba pod nazivom *Suvremena umjetnost I. Didaktička izložba: apstraktna umjetnost*. Izbor tekstova, reprodukcija kao i postav izložbe obavili su umjetnici i kritičari donedavno okupljeni oko grupe EXAT 51 (koja je tada već prestala s radom) i časopisa *Čovjek i prostor*: slikar i dizajner Ivan Picelj, kritičar Radoslav Putar, Tihana Ravelić, arhitekt Vjenceslav Richter, arhitekt i (što se danas diskretno prešućuje) doista "partijski čovjek" Neven Šegvić, slikar Edo Kovačević, te od strane Galerije direktorica Vesna Barbić.

"Tu likovnu priredbu, kojom je geometrijska apstrakcija konačno priznata kao neproblematični oblik umjetničke prakse na hrvatskoj likovnoj sceni druge polovine pedesetih godina, pratila je i paralelna izložba serigrafija Victora Vasarelyja, André Bloca i Edgara Pilleta. Zamišljena kao putujuće događanje koje kombinacijom teksta i slike (fotografije) jasno i pregledno pokazuje povijest apstraktna umjetnosti od njezinih početaka u prvoj polovici 20. stoljeća do suvremenog trenutka, ona je imala zadatak približiti suvremenu umjetnost najširoj javnosti."¹

Mada, koliko znamo, nikad nije napravljen nastavak, sugeriran brojem I. u naslovu izložbe, dio ambicija očito je uspješno ostvaren jer je sljedećih godina izložba obišla niz gradova SFRJ, te je nakon Zagreba postavljena i u Domu Armije u Sisku (prosinac 1957.), Muzeju primijenjene umjetnosti u Beogradu (siječanj 1958.), Savjetu za prosvjetu i kulturu u Skopju (ožujak 1958.), Tribini mladih u Novom Sadu (svibanj 1958.), u Gradskom muzeju u Bečeju (lipanj 1958.), Gradskom muzeju u Karlovcu (travanj 1959.), Umetnostnoj galeriji u Mariboru (lipanj 1959.), Muzeju Srema u Sremskoj Mitrovici (7.02–21.02.1960.), Umjetničkoj galeriji u Osijeku (travanj 1960.), Klubu omladine u Zagrebu (5.12–20.12.1961.) i Gradskom muzeju u Bjelovaru (17.02–3.03.1962.).

Zbog svega toga — a i zbog pomalo traljavo ispisane povijesti suvremene umjetnosti kod nas, kao i neispisane kulturne povijesti SFRJ — *Didaktička izložba* danas ima pomalo mitski status. Zna se za nju, ali ne zna se baš puno o njoj. Sljedeće generacije kustosa ponekad bi je za svoje potrebe koristili kao referencu, pa je tako i poznata *Izložba žena i muškaraca* održana 27.6.1969. u Galeriji SC-a nosila podnaslov *Didaktička izložba*.

Kao i obično, takav "mitski status" danas — u tzv. tranzicijskom, postsocijalističkom periodu — uspostavlja je i kao mjesto sporenja, traumatičnu točku sukoba različitih ideoloških čitanja razvoja naše umjetnosti, ali i izraza različitih recentnih čitanja kulturne povijesti SFRJ. Jedan je kliše o snažnom domaćem sorealizmu i borbi za modernu umjetnost kao opoziciji službenoj partijskoj liniji, što se često proteže i do teza o borbi za modernu umjetnost kao svojevrsnom obliku otpora ostataka ugroženog građanskog društva, težnji za "priključenjem glavnom toku evropske kulture" kojem smo, naravno, oduvijek pripadali. Druga, djelomično suprotstavljena teza je ona koja u samim probojima apstrakcije (EXAT, Murtić...) vidi produženu ruku svemoćne Partije, makijavelističku manipulaciju kojom se jedan totalitarni sustav lijepom fasadom predstavljao svijetu.

Kad je riječ o *Didaktičkoj izložbi*, s jedne je strane mit o vrhunskom proboju slobode umjetničkog izraza i stvaralaštva — edukativna izložba o apstraktnoj umjetnosti u jednoj socijalističkoj zemlji, gotovo u iljfišpetrovskom motivu "licem prema selu". Ističe se da je u tadašnjim uvjetima oskudice stručne literature, nedovoljnih informacija i rijetkih mogućnosti uvida u originalne radove inozemnih umjetnika, ta izložba didaktičkog karaktera i relativno skromnog broja izložaka značila puno više nego što se to danas može pretpostaviti: priliku za učenje i informiranje, što je i bio dio cjelokopne strategije koju su pripadnici grupe EXAT 51 sustavno provodili u svojem djelovanju. Katalog tih izložbi, s brojnim biografskim podacima, izvodima iz manifesta i tekstova umjetnika, te bibliografijom, bio je ujedno prvi na našem jeziku povijesni pregled apstraktna umjetnosti.² U jednoj verziji takvog pristupa smatra se da je oznaka "didaktičnosti" predstavljala efikasno sredstvo protiv optužbi za ideološku nepočudnost.

Suprotstavljena teza kaže da sama izložba, osim kao, eto, zanimljiv pokušaj edukativne izložbe, danas i nije osobito zanimljiva, a dolazi u trenutku kad je glavna bitka za slobodu umjetničkog izraza završena. To je ipak već 1957. godina, EXAT više ne postoji, glavne polemike su davno završene... U samoj didaktičnosti izložbe neki kritičari vide ne njezin "neideološki karakter", nego upravo pokazatelj upregnutosti u ideološke aparate tadašnje države. Dodatni element difamacije predstavlja i činjenica da je s organizacijom izložbe — navodno čak kao jedan od inicijatora — bio povezan i kritičar Josip Depolo,³ koji je cijelu prvu polovicu pedesetih jedan od najžešćih kritičara apstrakcije.

U svakoj od tih tvrdnji ima nešto faktografske točnosti, ali istinu ne trebamo tražiti negdje u poslovičnom "između" tih suprotstavljenih teza, već izvan takve logike. Riječ je o razdoblju modernističkog univerzalizma pedesetih i šezdesetih godina, razdoblju koje možemo uokviriti s dva simbolička trenutka, 1948. i 1968. godinom; razdoblju koje odlikuje ne samo ubrzana modernizacija, urbanizacija i industrijalizacija, oslobađanje kulture od preskriptivnog modela socrealizma, proboji modernističkog (apstraktnog) izraza u umjetnosti, nego prvenstveno epohalan događaj uspostavljanja radničkog samoupravljanja.

Zbog dominantnog antikomunističkog/antijugoslavenskog revizionizma⁴ danas se olako prelazi — dapače oko toga je nametnuta svojevrсна društvena amnezija — preko epohalne činjenice da je nakon razlaza sa Staljinom 1948. jugoslavensko komunističko vodstvo našlo snage za radikaln iskorak obilježen projektom radničkog samoupravljanja i kasnije nesvrstane politike, čime se razvoj jugoslavenskog društva definira kao jedinstven eksperimentalni modernistički projekt. Kako ističe Ljiljana Kolečnik, jugoslavenski projekat radničkog socijalističkog samoupravljanja bio je "smješten ne toliko 'između', nego prije 'izvan' prevladavajućih modela društvene organizacije, te posvećen izmišljanju potpuno novih društvenih formi i novih metoda proizvodnje, modernistički projekt za svoju zadaću nije postavio pomirenje polariteta real-socijalizma i liberalne demokracije, nego njihovu dekonstrukciju."⁵

Danas nas *Didaktička izložba: apstraktna umjetnost* ne zanima kao neki vrhunski proizvod izložbenog dizajna, proto-konceptualni umjetnički rad (izložba bez originalnih djela, izložba kopija, prijevoda i citata) ili kustoski koncept kojim se definira jedan pogled na određeno razdoblje umjetnosti, već upravo kao materijalni trag jedne kulture, jednog društva i njegove kulturne politike u kojoj je u jednom razdoblju takvo što bilo ne samo realno moguće ostvariti, nego i uopće zamislivo.

Bibliografija o zagrebačkoj izložbi:

- J.D: "Izložba *Suvremena umjetnost* u Gradskoj galeriji", *Vjesnik*, Zagreb 26.03.1957.
- N.F: "Danas se u Zagrebu otvara didaktička izložba Gradske galerije", *Borba*, Beograd 28.03.1957.
- Radoslav Putar: "Didaktička izložba u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu", *Narodni list* 3649/XIII, Zagreb 31.3.1957.
- S.O: "Proširena delatnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Dve značajne izložbe." *Politika*, Beograd 01.04.1957.
- Josip Depolo: "Objektivno i tolerantno. Povodom didaktičke izložbe *Suvremena umjetnost I* u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu", *Vjesnik*, Zagreb 14.04.1957.
- Matko Meštrović: "Apstraktna umjetnost", *Slobodna Dalmacija*, Split 19.04.1957.
- J.D: "Šest zagrebačkih izložbi", *Vjesnik u srijedu* br. 260, Zagreb 24.04.1957.
- "Izložba *Apstraktna umjetnost* otvorena do 30. o.m", *Vjesnik*, Zagreb 27.04.1957.
- "Od impresionizma do danas. Dokumenti likovne historije XX. stoljeća", citati tekstova, *Čovjek i prostor* br. 60, Zagreb 20.03.1957.
- Smil Tihić: "Instruktivno i korisno. Nakon didaktičke izložbe suvremene umjetnosti u Zagrebu", *Oslobođenje*, Sarajevo 30.04.1957.
- J.D: "Interes omladine za veoma uspjelu didaktičku izložbu *Suvremena umjetnost*", *Vjesnik*, Zagreb 01.10.1957.
- Josip Depolo: "Izaberimo najbolje", *Vjesnik*, Zagreb 1., 2. i 3.01.1958.

Za recentne debate oko tumačenja umjetničkih pojava pedesetih vidi:

- Jasna Galjer: *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj — Od utopije do stvarnosti*, Horetzky, Zagreb 2004.
- Ljiljana Kolečnik: *Između Istoka i Zapada — hrvatska umjetnost i likovna kritika pedesetih godina*, IPU, Zagreb 2006.
- *Pedesete u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe, HDLU, Zagreb 2004.
- *Umjetnost & ideologija — pedesete u podijeljenoj Europi / Art and Ideology — The Nineteen-Fifties in a Divided Europe*, ur. Ljiljana Kolečnik, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb 2004; Zbornik međunarodnog simpozija održanog u Zagrebu od 18. do 21. veljače 1999.
- Ivica Župan: *EXAT 51 i drug(ov)i: Hrvatska umjetnost i kultura u promijenjenim političkim prilikama ranih pedesetih godina 20. stoljeća*, Mala knjižnica Društva hrvatskih književnika, Zagreb 2005.
- Ivica Župan: *Pragmatičari, dogmati, sanjari — hrvatska umjetnost i društvo pedesetih godina*, INA Industrija nafte d.d. / Meridijani, Samobor 2007.

GRADSKA GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI U ZAGREBU

**s u v r e m e n a
u m j e t n o s t i .**

didaktička izložba: apstraktna umjetnost

**b l o c
p i l l e t
v a s a r e l y**
s e r i g r a f i j e

A P R I L 1 9 5 7



● Didaktička izložba Apstraktna umjetnost, *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01*, Muzej 25. maj, Beograd, 2009, foto: Milica Vukelić



IVAN

PICELJ

Razgovor

Razgovor sa slikarom, grafičarem i dizajnerom Ivanom Piceljem vodili smo u nekoliko navrata tijekom 2008. i 2009. godine. Razloge i teme za intervju nije teško naći. Nije riječ samo o jednom od najaktivnijih aktera inovativnih umjetničkih praksi u Hrvatskoj i Jugoslaviji već i o važnom pokretaču i promotoru umjetničkog (samo)organiziranja kroz nekoliko desetljeća, od studentskih dana, preko EXAT-a, časopisa *Čovjek i prostor*, Novih tendencija do Međunarodne izložbe grafičkog dizajna ZGRAF. Nesumnjivo je, dakle, riječ o pravoj osobi od koje danas iz prve ruke možemo saznati o okolnostima u kojima su se te umjetničke prakse realizirale.

Posebno nas je zanimao odnos državnog aparata i institucionalnog sustava prema nizu umjetničkih i u širem smislu kulturnih eksperimenata koji i danas (zbog niza društvenih i političkih okolnosti možemo ustvrditi — osobito danas) ostaju nedovoljno obrađeni ili u potpunosti marginalizirani.

Prvi dio razgovora vodili smo povodom istraživanja organizacije i recepcije izložbe *Bakić, Picelj, Srnec* u galeriji Denise René u Parizu 1959., koji je WHW radio u sklopu projekta *Societe Anonyme* u kulturnom centru Le Plateau u Parizu. Drugi dio razgovora vođen je povodom rada na publikaciji uz samostalnu izložbu umjetnika Davida Maljkovića u galeriji Metro Pictures u New Yorku 2008., na kojoj su izloženi radovi u kojima autor referira na projekte paviljona koje su članovi EXAT-a radili za niz Svjetskih izložbi. Treći dio razgovora, fokusiran na *Didaktičku izložbu apstraktne umjetnosti*, vođen je povodom suradničkog projekta *Političke prakse (post)jugoslavenske umjetnosti*. Kako su sve te teme međusobno povezane i događaji su utjecali jedni na druge, donosimo "integralnu" verziju intervjua, u finalnom *director's cutu* samog Picelja.

WHW: Kako je počela suradnja vas i Vjenceslava Richtera na jugoslavenskim paviljonima za Svjetske sajmove već krajem četrdesetih godina?

Picelj: Richtera sam upoznao dok smo zajedno radili na uređenju kavane hotela Slavija u Opatiji. On je kavanu radio zajedno s Edom Murtićem, pitao me hoću li raditi s njima i tako je započela naša suradnja. Glavna centrala za izložbe u inozemstvu bila je u Beogradu; tamo su se raspisivali interni natječaji na koje bi pozvali desetak ljudi. Za naše paviljone smo redom dobivali prve nagrade.

WHW: Kakav je bio profil ljudi u tim komisijama?

Picelj: Sve je to vodila Trgovinska komora, ali proces odabira je bio pod kontrolom Ota Bihalji–Merina i Ive Frola. Uvijek je netko od njih bio u žiriju, a natječaji su bili anonimni. Bihalji–Merin je itekako znao što radi i znao je da je izbor nas strateški dobar za Jugoslaviju. Prijašnji socrealistički paviljoni su strašno izgledali. Prvu nagradu za izvedbu dobili smo 1949. godine, za paviljone u Beču i Stockholmu. To je za nas bila posebna prilika. Nismo imali nikakvog iskustva s tako velikim poslom, ali smo uložili velik napor. A imali smo i puno ideja koja su imale odjeka i u inozemstvu. Uspjeli smo djelomično realizirati neke naše opsesije.

WHW: Kako je izgledao proces rada na paviljonima?

Picelj: Dobili bismo zadane parametre prostora, opis onoga što se izlaže i precizan popis eksponata koji moraju biti uključeni. Meni je posebno drag paviljon u Chicagu kojeg sam za natječaj radio sa Zvonimirom Radićem Dišom. Na natječaju smo dobili i izvedbu. Paviljon je imao puno malih prostora organiziranih po industrijskim temama — npr. razni rudnici... To je trebalo smjestiti u određeni prostor, ali oko svega drugog smo bili potpuno slobodni. Proces je bio ovakav: prvo dobijete natječaj, onda se radi razrada projekta i prikaz načina na koji će predmeti biti izloženi. Treća je faza realizacija koja se radila u Zagrebu i na licu mjesta. Sve je bilo montažno i transportiralo se u Beč,

Stockholm ili Chicago... Putovali bismo na sajam i tamo se sve finalno realiziralo. Samo postavljanje je obično trajalo oko 3 tjedna i to je bio ogroman posao. Nas je najčešće bilo samo trojica: Richter, Srnec i ja. Mi bismo si razdijelili posao, to su bili dosta veliki prostori i zahtjevan proces, a nama je bilo stalo da paviljone što bolje napravimo. Nama je taj posao bio uzbudljiv, živ kontakt s umjetnošću. Na primjer, u Švedskoj su nam dolazili pripadnici naše generacije, upoznavali smo slikare i kipare, družili se izvan radnog vremena... Posebno nam je važan bio put u Chicago; tamo smo posjetili slavnu školu dizajna na kojoj su radili bauhausovci koji su emigrirali u Ameriku. Bio je to fantastičan susret s ljudima, pogotovo jer su oni sami zapazili naš prostor i potražili nas. Komunikacija se dogodila najprirodnije — oni su došli vidjeti tko to tamo tako radi. Do Chicaga smo putovali preko New Yorka, gdje smo vidjeli MOMA-u — to je bio šok! Tako smo putujući dobivali stvarno dragocjene dodatne informacije — tada nije bilo lako otići van, to nisu svi mogli.

WHW: Kako su izgledale procedure oko putovanja, jeste li imali problema oko putnih dozvola ili je to išlo jednostavnije zbog činjenice da se radilo o određenoj državnoj narudžbi?

Picelj: Morali smo proći sve procedure. Jednom nisam dobio izlaznu vizu. Raspitivao sam se što sam skrivio, pa su mi rekli da se vjerojatno radi samo o nekoj birokratskoj zabuni. To se pokazalo točnim jer sam kasnije normalno putovao. Najgore nam je bilo kad Diši Radiću nisu dali pasoš za put u Chicago, jer to je bio zahtjevan posao, a paralelno smo radili Stockholm i Chicago. Nisu mu dali dozvolu jer je ga je bio glas anglofila zato što je perfektno znao engleski. Bili smo potreseni; za naš je rad bio jako važan grupni element — iz druženja su proizlazile najbolje stvari. Radić je u tome imao jako važnu ulogu. Bio je okrenut anglosaksonojskoj literaturi, koju je u ono doba rijetko tko čitao. Bio je vrlo dobro informiran o teoriji i idejama u

Engleskoj ili Americi. Poslije je bio u Engleskoj. Tamo je predavao šest mjeseci, ponudili su mu mjesto, međutim, on se uvijek klonio toga da bude vezan za jedno mjesto. Bilo je zgodno kad smo imali izložbu u Londonu 1961. — na otvorenju su me pitali je li Radić rođen u Londonu, a ja sam odgovorio da je Radić u Londonu i uopće izvan Jugoslavije — prvi put! Radić je naučio engleski za vrijeme rata jer je bio sakriven na tavanu i cijelo vrijeme slušao BBC. Englezi su bili zaprepašteni — a govorio je zaista sjajno, svi su bili njime fascinirani...

WHW: Kako su izgledali drugi paviljoni tih godina?

Picelj: Ovisi. Pojedine zemlje su jako do toga držale i davale su velika sredstva, imale su vrhunske prostore. I mi smo se izdvajali, a to su neki ljudi znali cijeniti. Čak su i novine pisale o našim paviljonima, što nije bio običaj. Paviljoni su za nas bili eksperimentalni poligon na kojem smo isprobavali ideje vezane uz konstruktivizam i geometrijsku apstrakciju.

WHW: Kakvi su bili uvjeti rada? Da li ste dobivali pristojne budžete?

Picelj: Za samu realizaciju projekata postojao je limit, ali nije nikad bio smanjivan; od početka smo znali koji su parametri. Problemi su postojali kod naplate — to je nekako besmisleno danas pričati — ali tu smo se i razišli. Jednostavno nam nisu plaćali. Nismo mogli raditi kao dobrotvorno društvo, morali smo od nečega živjeti. To su bili ogromni poslovi i odnosili su puno vremena. Mjesecima niste mogli ništa drugo raditi.

WHW: Što se poslije sajмова događalo s paviljonima?

Picelj: Ništa, ostavili bi ih tamo da se sruše, ništa se nije vraćalo. Osim onog u Bruxellesu, koji je ostao. On je navodno uređen i rekonstruiran, ali ne znam čemu služi. Taj je paviljon zaista uspio i bio je među vrhunskim paviljonima. Na izložbi *Dizajn u doba hladnog rata*, koju je ove godine pripremio londonski Victoria and Albert Museum, bila je izložena maketa tog paviljona koju su napravili studenti prema dokumentaciji.

WHW: Je li itko ikad od vas tražio da prilagođavate svoje ideje za natječaj? Da je, recimo, smatrao da su rješenja bila previše eksperimentalna?

Picelj: Bilo je prigovora, ali na razini banalnih problema, npr. oko naslova paviljona i veličine teksta. Mislili su da se tu znaju pravila i da to mora biti složeno na određeni način. U svemu drugom se zaista nitko nije miješao, dapače, komercijalisti zaduženi za paviljone su dolazili tek nekoliko dana prije otvorenja sajma i bili su uvijek začuđeni finalnim izgledom. Ali mislim da su paviljoni bili eksces; bili su dozvoljeni jer su bili za inozemstvo. Kod kuće su stvari bile mnogo kompliciranije. I nije bilo nevažno da su se

realizacije događale na polju primijenjene umjetnosti. Kad je 1951. godine pročitao manifest EXAT-a, reakcije su bile direktna denuncijacija — bez ikakvog razgovora.

WHW: Kod kuće ste ipak još 1948. godine realizirali i danas potpuno fascinantnu izložbu knjiga FNRJ. Kako je došlo do toga i kakve su na nju bile reakcije?

Picelj: Dr. Vinković, komercijalni direktor Nakladnog zavoda Hrvatske, s kojim me je upoznao Ivo Steiner, imao je ideju da se napravi izložba knjiga. Steiner, on i ja smo dugo razgovarali i dr. Vinković je onda predložio da organiziramo izložbu u Umjetničkom paviljonu u kojem je postojao slobodan datum. Ja sam pitao Richtera bi li htio da radimo tu izložbu premda smo imali jako kratak rok, samo dva mjeseca. Ja sam mislio da nam je to dobro prilika i tako smo se uključili, napravili ugovor i izložba je bila napravljena na vrijeme. U revijama koje su dolazile u Francuski institut moglo se vidjeti što se otprilike u svijetu radi u tom području, ali mi nismo imali nikakvih iskustva. Imali smo ideju i razradili smo je kroz razgovore, sve smo skupa radili.

Bila je to 1948. i oko te izložbe je, naravno, nastala strka. Političari su se uplašili jer izložba je bila takva kakva je bila — bijela, knjige su bile u prostoru, nikakve pompe nije bilo oko njih, bila je to suha i precizna izložba. Rekli su nam da prije otvorenja dolazi Đilas i sve je ovisilo o tome što će on reći. Izložba još nije bila ni otvorena, a panika je već vladala. Mi smo došli u Umjetnički paviljon istovremeno kad i on sa svitom. Bili smo u uredu i čekali rezultat. S njim je bio Jure Kaštelan. Nakon pola sata Jure sav nasmijan javi da smo sjajno prošli. Đilas je, kaže, rekao: "Konačno nešto novo" — i svi su odahnuili!

WHW: Bilo bi izvrsno tako nešto vidjeti i sada! Kad pogledate današnji Interliber — udaljen je svjetlosnim miljama, ali u negativnom smislu, čista retardacija. Kakve su tada bile javne reakcije?

Picelj: Nije bilo pohvala, ali su ipak postojali neki osvrti. Rezultat te izložbe je bio da je nakon godinu dana napravljen "biblio-vlak". To sam radio sam — jedan je vagon pretvoren u knjižaru koja je putovala normalnim vlakom. Na nekoj bi se stanici zaustavio i ljudi bi dolazili gledati i kupovati knjige. Inicijativa je potekla iz Nakladnog zavoda Hrvatske — inspiracija nam je naravno bila ruska avangarda. Dr. Vinković je bio prijeratni ljevičar i jako mu se sviđala ta ideja.

WHW: Jedan od fascinantnih projekata u kojem ste sudjelovali je *Didaktička izložba apstraktne umjetnosti*, koju ste pripremili u Galeriji suvremene umjetnosti (koja je bila dio ondašnjih Galerija grada Zagreba) 1957. godine. Kako je došlo do te izložbe?

Picelj: Iste godine kad smo radili izložbu u Parizu (1957.) izveli smo u Zagrebu jednu diverziju, koju je potpomogo Božo Bek, koji je tada radio u Kabinetu grafike. Doznali smo da u Beogradu u Narodnom muzeju postoji original Mondriana, preko poznatih smo organizirali da se to provjeri, i zaista — slika je bila u podrumu, u depoima. Kad je holandska kraljevska obitelj došla u posjet Karađorđevićima, a princ Pavle je bio poznati kolekcionar, donijela je na poklon Mondriana iz 1932. i jedan crtež Van Gogha.

WHW: Kraljevski poklon!

Picelj: Van Gogh je bio izložen, a Mondrian nikada nije pokazan. I onda je uz Bekovu pomoć Galerija odlučila posuditi Mondriana i napraviti serigrafiju. Stigao je Mondrian u kutiji, zapakiran u pak-papir, poštom. Poštom! Mi smo se primili za glavu. Odmah smo počeli razgovarati tko će ga odnijeti natrag. To je morao biti netko tko neće zaspati! Mondrian je visio tu u mom stanu, na ovom zidu, dva mjeseca. I onda smo otisnuli serigrafiju i preveli Sandbergov tekst koji je objavljen u Parizu kod Denise René, u dogovoru s njom. Vera Horvat Pintarić je također napisala tekst i tako je nastala ta mapa. Taj Mondrian i nerazumijevanje oko njega bio je poticaj da pripremimo tu *Didaktičku izložbu* koju spominjete. To je bila silno važna izložba; na njoj smo radili godinu dana. Uz to, Depolo je bio u Parizu kod Denise René i donio je grafike Andre Bloca i Vasarelyja.

Vesna Barbić, direktorica Galerije grada Zagreba, pitala nas je što da radi s njima. Trebalo ih je izložiti, a nije se imalo gdje osim u Galeriji suvremene umjetnosti. Galerija je bila gradska institucija, pa je bilo pitanje kako ih izložiti jer to nije bilo dio likovnog programa Galerije. Onda se rodila ideja, i to ponovo kroz druženje, što je danas vrlo rijetko, da se napravi didaktička izložba, da podučimo ljude o čemu su tu radi, jer ono što se tada pisalo bilo je suludo.

Iz kataloga izložbe citiram: „Gradska galerija suvremene umjetnosti priređuje prvu didaktičku izložbu kojom objašnjava osnovne smjernice puteva likovne umjetnosti u posljednjih pedeset godina. Program izložbe, izbor tekstova, prijevod tekstova izvršili su: Ivan Picelj, Radoslav Putar, Tihana Ravlić, Vjenceslav Richter, Neven Šegvić i sa strane galerije Vesna Barbić i Edo Kovačević.” Postoje lijepe Gattinove fotografije postava. Izložba je iznenada počela putovati 1959. godine. Mislim da je krenula od Novog Sada ili Subotice, ne sjećam se točno i putovala je po cijeloj Jugoslaviji, sve do Skopja, po raznim muzejima... Nitko ne zna kako je zapravo došlo do toga da izložba počne putovati; nekome se svidjela i zatražio je da se pokaže i kod njih. Da samo znate kakav je bio posjet te izložbe! Bilo je dupkom puno. I škole su na kraju počeli voditi! Putovala je dugo, deset godina, svi smo se iznenadili.

WHW: Kako tumačite tako velik interes?

Picelj: To je bila umjetnost koja se po novinama stalno napadala i ljudi su htjeli vidjeti što to zaista jest. Prije to u Jugoslaviji zaista nigdje nije ni bilo izlagano. Znatizelja je bila uzrok interesu!

WHW: Mislite li da je ta izložba imala utjecaja i na neke mlađe generacije umjetnika?

Picelj: Mislim da jest. U tom trenutku ta je izložba zaista pokrivala veliki prostor, a bila je, osim toga, pokazana u službenoj instituciji. Moglo se tada izlagati, nitko vam nije branio — mi smo imali izložbu u Društvu arhitekata, ali u muzeju se npr. umjetnost EXAT-a tada nije mogla izlagati. Direktor MUO-a Zdenko Vojnović i njegova supruga kustosica Zdenka Munk su to željeli, ali su nas odmah upozorili da ne vjeruju da će to moći izložiti. Morali su tražiti dozvolu i nisu je dobili. Imam njegovo pismo u kojem kao direktor odbija izložbu, ali kaže da je ne odbija on, nego da je to pitanje sustava i razine odlučivanja. U službenom prostoru takve umjetnosti nije smjelo biti. Čudno zapravo, to ni nama nije išlo u glavu. Rudi Supek i jedna grupa filozofa organizirali su razgovore s nama u Društvu sveučilišnih nastavnika. Svaki mjesec, pet mjeseci se navečer pričalo o određenoj temi. Tu su bili ljudi sa sveučilišta, iz Gradskog komiteta i mi. Svaki mjesec bi netko od tih sveučilišnih ljudi održao predavanje koje bi postavilo okvire u kojima se trebala voditi diskusija. Problemi su bili vezani uz apstraktnu, modernu umjetnost. Povremeno se nešto o tim diskusijama pojavljivalo u novinama, u malom stupcu. Tamo je bio jedan gospodin kojeg smo mi znali iz Kavkaza, novinar, koji je sve stenografirao, što je vrlo zanimljivo, tim se stenogramima nigdje nije mogao ući u trag. Mi smo zaklinjali Beka da sa svojim vezama nabavi te stenograme jer je to bio vraški zanimljiv materijal. Svi su tvrdili da mi imamo "fiks ideju", da oni uopće ne postoje.

WHW: Zanimljivo je da se radi o umjetnosti koja je neprihvaćena, a onda se ipak uspije unutar institucije otvoriti prostor za didaktičko, što znači da se ulaže trud da se stvori razumijevanje za nešto što je unutar sistema odbijeno. To je potpuna kontradikcija unutar tih sistemskih razina.

Picelj: To je i nas zapanjilo. Vi niste mogli prodrijeti u to, taj krug je bio hermetički zatvoren. U EXAT-u je jedini član Partije bio Richter, mi ostali smo imali jako loš background — Radić je anglofil, Srncić i ja smo bili dekadenti, Bernardi je bio asistent na fakultetu, pa je dobio otkaz, Rašica je bio u zatvoru jer je probao bježati preko granice, pa su ga ulovili... Bili smo zapravo deklasirano društvo.

WHW: Da li je bilo napada vezanih uz *Didaktičku izložbu*?

Picelj: U novinama se jednostavno nije ništa pojavilo; to je bar bilo jednostavno napraviti. No bez obzira na izostanak informacija u novinama, zanimljivo je da se ipak dogodio taj veliki interes publike. Nakon toga je šezdesetih godina došla izložba Picassa, za koju je red bio do Uspinjače. Isti je problem bio i s Novim tendencijama, samo u blažem obliku. Nove tendencije su bile postavljene u srpnju mjesecu, a prva izložba otvorena je 8. kolovoza. Nikom nije bilo jasno zašto se moralo toliko čekati. Tamo nije bilo ničeg subverzivnog u smislu obračunavanja sa sistemom.

WHW: Vi ste ipak čitavo to vrijeme, nakon što ste prestali raditi na paviljonima, izlagali i održavali veze s inozemnom scenom. Kad ste prvi put otišli u Pariz?

Picelj: U listopadu 1955. godine. Francuska i cijela Europa, još je srušena. Pariz je oslobođen 1944., u ljeto nakon invazije. Druge države tada jednostavno nisu funkcionirale i u tom poslijeratnom periodu Pariz je imao prednost jer je bio prvi oslobođen od glavnih europskih gradova. Vratili su se tih godina intelektualci iz zemlje i emigracije, a '45. i ljudi iz logora...

WHW: Kakva je bila slika Pariza tu kod nas? Da li je Pariz postojao kao mitsko mjesto još od prije rata?

Picelj: Sve generacije su prošle kroz Pariz. Sve. Kad smo mi još bili jako mladi, nakon '45., i kad bismo se družili sa srednjom generacijom — a oni su nam se činili užasno starima i bili su, i uglavnom ostali, figurativci — znali smo ih pitati: "Pa dobro, što ste vi gledali u Parizu 1936. ili 1937.?!"

WHW: Mora da su bili u Louvreu cijelo vrijeme..

Picelj: Ne, radilo se o tome da umjetnost nije jednosmjerna, pogotovo u Parizu tada nije bila jednosmjerna. U Parizu su se, kao u svim velikim gradovima, ukrštavali svi pravci i nijedna umjetnost nije bila dominantna.

WHW: Kako je uopće došlo do vašeg prvog putovanja u Pariz? Išli ste specijalno nekim povodom?

Picelj: Išao sam jednostavno da vidim Pariz, a na poziv prijatelja. Putovao sam Orient Expressom, koji je polazio iz Istanbula i Atene i stizao u Pariz na Gare de Lyon. Putovalo se 26 sati; vlak je bio kozmopolitski — od Turske, Grčke, Makedonije sve se slijevalo na Gare de Lyon. To je bio vrlo živahan i nabijen vlak. Iz Zagreba je kretao u pola šest ujutro i drugi dan u devet, pola deset je stizao na Gare de Lyon, ako bi stigao na vrijeme.

WHW: Jesu li bar postojala spavaća kola?

Picelj: Da, ali kakva spavaća kola, pa nije bilo novaca.

WHW: Koliko ste ostali u Parizu? Jeste li imali neke kontakte unaprijed, znali ste kome ćete se javiti?

Picelj: Bio sam do Božića, skoro dva mjeseca. Kad sam stigao, bio je siv dan, oktobar, kiša, izađete iz Gare de Lyona... I onda sam mislio — konačno u Parizu... Nisam imao kontakte, nešto sam znao samo po pričanju Ive Steinera, koji je bio Parižanin do rata i koji je puno pričao o Parizu. On je živio u inozemstvu od '28.; najprije u Berlinu do '33., tako da je poznao i berlinsku avangardu, a s dolaskom Hitlera na vlast odlazi u Francusku. On se družio s mnogim umjetnicima dok nije iz Pariza otišao u partizane. Odnosno, nakon Hitlerovog napada na Francusku bježi na jug Francuske, pa u Španjolsku, iz Španjolske u sjevernu Afriku, iz sjeverne Afrike u oslobođeni dio Italije i napokon iz Barija u partizane, sa suprugom Odette, Francuskinjom. Kad je završio rat, ostao je u Zagrebu.

WHW: Na Salon des Réalités Nouvelles na kojem ste izlagali 1952. ste samo poslali radove? Kako ste znali za tu manifestaciju?

Picelj: Za Salon des Réalités Nouvelles smo znali preko Francuskog instituta u Zagrebu, koji je odigrao veliku ulogu na kulturnoj sceni. To je drugi Francuski institut otvoren nakon Prvog svjetskog rata u svijetu, ima veliku tradiciju. Njihova je biblioteka bila senzacionalna, a danas je, iz ne znam kojih razloga, cijela rastepena. Iz časopisa sam znao što se događa u Parizu; postojao je duhovni kontakt. Na časopis *Art d'aujourd'hui* se u jednom trenutku moglo pretplatiti preko Francuskog instituta, a i knjige se moglo naručivati preko njih. Našli su bili nekakvu rupu u zakonu, pa se to moglo.

WHW: A kako je izgledala procedura slanja radova u Pariz 1952. godine?

Picelj: Jednostavno, kao i danas, ništa drukčije. To je bilo samo pitanje carine. Carinik je nazvao i pitao koliko je te robe. Rekao sam mu: "Pa ništa, devet slika". "Pa onda je jednostavnije da k vama dođem, a imate i sanduke". "Ma sve je pripremljeno", rekao sam mu. "Priredite sve, sanduke i sve to, ja ću pregledati i zaplombirati." I na kraju je pitao: "A gdje su slike?"

WHW: Zvuči lakše nego danas! Ješa Denegri u svojoj knjizi *Umjetnost konstruktivnog pristupa — EXAT 51 i Nove tendencije* ističe da je zapravo to vaše sudjelovanje na Salon des Réalités Nouvelles 1952. prvo poslijeratno neoficijelno prezentiranje hrvatskih umjetnika u inozemstvu. Ne bi čovjek očekivao da je jedan tako komplicirani proces išao tako glatko...

Picelj: Kad je jedan sistem birokratski, onda...

WHW: ...u njemu ima i rupa.

Picelj: Da. Mi smo slali svoje slike, nikakvo nacionalno blago, ništa, slike iz '51. i '52. godine koje nikom nisu ništa značile.

WHW: Jesu li već tada, 1955. počeli dogovori za izložbu u Galeriji Denise René, s kojom ste i kasnije puno surađivali? Kako je zapravo došlo do izložbe 1959. na kojoj ste izlagali vi, Bakić i Srnec?

Picelj: Ne, tada smo samo razgovarali i družili se. Svi su oni bili ljevičari i prijatelji Jugoslavije, nisu bili stalinisti nego upravo obrnuto, tako da smo mi za njih bili jedna svijetla točka.

WHW: Lijepo je napisao Seuphor u predgovoru katalogu izložbe da ste vi "akumulatori koji se nikada ne prazne".

Picelj: Denise René, kao i cijela grupa oko nje, poznavala je situaciju u Jugoslaviji. Kad se počeo graditi Novi Beograd, poslije rata, oko Parlamenta i CK-a, njezin je brat bio u internacionalnim omladinskim brigadama. On je inače liječnik i formirao je francusku omladinsku brigadu, nakon 1950. godine. Jedan naš zajednički prijatelj, diplomat u Parizu, mi je jednom pričao kako je u ono doba u Beogradu bio sastanak oko vanjske politike i pitanja omladinskih brigada, i kako su se pitali: "A što ćemo s Francuzima, to su sve trockisti". A onda je netko rekao: "Ma pusti ih, vidiš da su mirni". Atmosfera u Galeriji je bila politizirana — konstruktivistički smjer u umjetnosti je uvijek bio takav, on ne može egzistirati bez politike, to nije *l'art pour l'art*, protiv njega smo se borili, ne u smislu sorealizma, nego s drugih pozicija. U Galeriji sam upoznao ljude koji su dijelili zajedničke umjetničke interese.

WHW: Da li je vaša izložba kod Denise René imala ikakvu recepciju kod kuće?

Picelj: Ne baš naročito. Denise René je s Mondrianom počela predstavljati europsku konstruktivističku apstrakciju, napravila je mađarsku avangardu, pa zatim predstavila Njemačku i Poljsku, a onda smo mi upali kao Jugoslavija. To je bila treća ili četvrta izložba u seriji; svake godine je bila jedna. Naše otvorenje je bilo zbilja sjajno, došao je taj cijeli krug ljudi. Došao je poljski ataše za kulturu i pitao me gdje mu je kolega s jugoslavenske strane, ja sam mu rekao: "Prepostavljam da će doći". "Čini se da neće", kaže on. "Doći će", tvrdim ja. Međutim, nije došao.

WHW: Za razliku od reakcije kod kuće, u Parizu je reakcija bila izvrsna?

Picelj: Neočekivana, čak su se i oni začudili. Pariška izložba je odmah imala odjeka — došli su iz Londona i tražili izložbu. Tako da smo u Londonu '60. i '61. imali dvije izložbe u Drian Gallery na kojima smo izlagali nas trojica. U Londonu je ambasador bio Ivo Vejvoda, a on je bio čovjek kulture. Na otvorenju su bili Henry Moore, Lynn Chadwick, Erno Goldfinger, veliki arhitekt... Poslije je bio prijem kod ambasadora na kojem su bili neki od tih ljudi. Galerija je bila jedna uska zgrada kod Marble Archa, u centru Londona.

WHW: Za parišku izložbu predgovor su pisali Seuphor i Vasarely. Kako je došlo do toga?

Picelj: Upoznao sam ih 1955. godine. Bio sam tada dva mjeseca u Parizu i upoznao puno ljudi, npr. Le Corbusiera, kod kojeg sam bio, kao i kod Legera. Zatim je 1957. Seuphor napravio izložbu *Pedeset godina apstraktne umjetnosti*. Uključio me u tu izložbu i pokazao moje slike iz 1956. godine. Družili smo se i tako sam ga zamolio da napiše predgovor za katalog. Tada je radio i na *Rječniku apstraktne umjetnosti* u koji me također uključio. U toj mojoj biografiji se EXAT 51 na Zapadu spominje prvi put. Tada je za Seuphora kod nas znalo samo nekoliko ljudi. Od njega sam dobio knjigu *Apstraktna umjetnost* koju je izdavačka kuća Mladost prevela i objavila. Preveo ju je Putar, a urednik je bio Oto Šolc. Takvi su se projekti svi događali po liniji prijateljstva. Seuphor je i došao 1960. u Zagreb na nekoliko dana predstaviti knjigu. Imao je predavanje u Muzeju za umjetnost i obrt, kod Zdenke Munk. Ona je 1938. bila stipendistica u Parizu i poznavala je određeni krug ljudi, uglavnom vezan za nadrealiste. Za Seuphora je tada u Zagrebu bilo interesa; na predavanju je bilo puno ljudi i novine su zabilježile njegovu posjetu, ali ipak se sve to zadržalo unutar uskog kruga.

Što se svih tih pariških veza tiče, imao sam sreću da sam odmah 1955. upoznao sve buduće prijatelje. Nakon Salona des Réalités Nouvelles nastavio sam se s njima dopisivati, npr. s André Blocu. Njemu sam poslao fotografije i on je dvije objavio. Ta je prepiska dijelom u Centre Georges Pompidou. Pokazao mi ju je direktor kojeg sam upoznao dok su još gradili Beaubourg, ne znam točno koje godine. Našli smo se kod njega u Muzeju moderne umjetnosti i on mi kaže: "Sad ću ja vama nešto pokazati" i pokaže mi tu prepisku. To je danas sve sortirano, svi papirići. Francuska je zemlja koja njeguje memoriju, tako da se tu skuplja sve, od tramvaj karte, odnosno karte za metro, do visoke umjetnosti, sve se čuva. I tako su meni pokazali moja pisma André Blocu, a ja velim: "Vi ste indiskretni, s kojim pravom vi imate moja pisma". Nažalost, nisu bila pisma lijepoj djevojci, nego André Blocu. Ali možda negdje i ta pisma postoje, ova druga. Oni sve čuvaju — i reprodukcije koje sam poslao s naše izložbe bile su njihovoj arhivi.

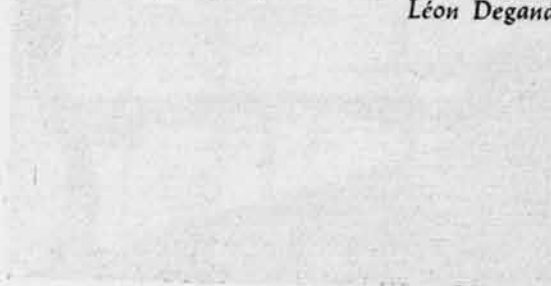
Danas kod nas nitko ne razmišlja kako su se otvarali putovi u umjetnosti. Ljudi iz institucija, čiji je to posao ne razmišljaju o tome. Neshvatljivo. Mi smo nacija bez memorije, ne njegujemo je, kod nas se sve baca, nažalost. Nikad se ne zna kada u datom momentu nešto postaje važno i moramo se sjećati da je postojalo.

Intervju vodile: WHW

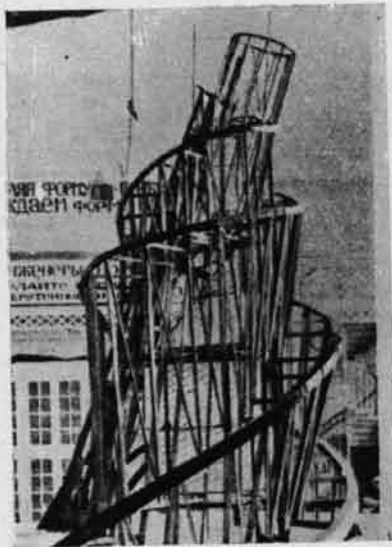
GRADSKA GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI PRIREĐUJE PRVU DIDAKTIČKU
IZLOŽBU KOJOM OBJAŠNJAVA OSNOVNE SMJERNICE PUTEVA LIKOVNE UMJET-
NOSTI U POSLJEDNJIH PEDESET GODINA. SVAKA OD PRIKAZANIH SMJERNICA
PRUŽA MOGUĆNOST IZLOŽBE DETALJNIJE RAZRADE.

Umjetnost slikarstva je način mišljenja, izražavanja i uzbuđivanja pred igrom linija, oblika i boja, jednako onda kada joj prisustvujemo kao stvaraoci, kao i onda, kada smo gledaoci, a svejedno je jesu li te linije, oblici i te boje u vezi s prikazivanjem vanjskog svijeta ili nisu.

Léon Degand



Krajem 19. st. pripremaju se osnove umjetnosti naše epohe. To je vrijeme obilježeno s nekoliko pojava, koje predstavljaju reakciju na posljednju veliku etapu realizma 19. st. Otpor se razvio u nekoliko pravaca.



VLADIMIR TATLIN
Spomenik
 III. Internacionali 1920

KONSTRUKTIVIZAM

Treća etapa u razvitku apstrakcije u Rusiji, uza sve to, što je postojalo više tendencija, može se zaokružiti jednim imenom *konstruktivizam*. Težnje, koje su sazrele u konstruktivizmu, nikle su već u vremenu prije Oktobarske Revolucije. Valja istaći, da postoje izvjesne srodnosti između težnji suprematista i konstruktivista, a isto tako postoje među njima znatne različitosti.

Djelatnost umjetnika avangardista velikim je dijelom pripravila teren za konstruktiviste svojim radom u VČUTEMAZ-ima (radionice za umjetnost i tehniku). Te je radionice ustanovio 1917. Narodni komesarijat za odgoj, a trebale su nadomjestiti staru »Carsku umjetničku Akademiju«. Među ostalima u VČUTEMAZ-u su radili Kandinsky, Maljevič, Tatlin i Pevsner.

Punu djelatnost razvili su konstruktivisti 1919., nastupivši s Velikom izložbom u Moskvi. (Tatlin i Rodčenko).

Tatlin formulira jednu od osnovnih misli konstruktivista:

»Umjetnost budućnosti zasnivat će se na principima konstrukcije stvarnog materijala u stvarnom prostoru i razviti u sintezu umjetnosti.« Jedna konkretizacija u smislu ove teze je Tatlinov Projekt za monument III. Internacionali (1919).

Ideje konstruktivista razvili su Gabo i Pevsner i fiksirali ih u manifestu, koji su nazvali *realističkim*:

»Mi ne priznajemo volumen kao prostorni izraz. Prostor se isto tako ne može izmjeriti volumenom kao što se ni tekućina ne može izmjeriti običnim metrom. A zar prostor ne predstavlja zapravo jednu nedokučivu dubinu? Dubina je, dakle, jedini mogući izražajni oblik za prostor. Mi odbacujemo masu kao plastični element. Svakome inženjeru je poznato, da otporna snaga i statika nekog predmeta ne ovise o njegovoj masi. Dovoljan je zato jedan, jedini primjer, a to su željezničke tračnice. Međutim, plastičari se i dalje pridržavaju starih predrasuda, prema kojima su masa i volumen nedjeljivi. Mi se oslobađamo tisućgodisnjih zabluda Egipćana, koji su smatrali, da umjetnost nije ništa drugo, doli statička ritmika. Mi međutim objavljujemo, da se elementi umjetnosti temelje na dinamičkom ritmu.«

Najvažniji predstavnici konstruktivizma:

Aleksandar Rodčenko	El Lissitzky
Vladimir Tatljn	Braća Vjesnin
Naum Gabo	Ginsburg
Antoine Pevsner	Melnjikov

Izložene reprodukcije:

Vladimir Tatljn

- Konstrukcija, 1917.
- Spomenik III. Internacionali, 1920.

Aleksandar Rodčenko

- Kompozicija, 1918.

Izložba konstruktivista, u Moskvi 1921.

Izložba Tramway V., u Lenjingradu.

Naum Gabo

- Stup, 1922.
- Prostorna konstrukcija C, 1922.

Antoine Pevsner

- Poprsje, 1925.
- Jajolika konstrukcija, 1948.





**ČIM UJUTRO
OTVORIM OČI,
VIDIM FILM**

EKSPERIMENTI

ANA JANEVSKI

**U JUGOSLAVENSKOJ UMJETNOSTI
ŠEZDESETH I SEDAMDESETH**

ČIM UJUTRO OTVORIM OČI, VIDIM FILM

ANA JANEVSKI

Polazna točka beogradskog projekta je istraživa-
nje i izložba *Čim ujutro otvorim oči, vidim film* —
Eksperimenti u jugoslavenskoj umjetnosti šezdesetih i
sedamdesetih, održana u Muzeju moderne umjetnosti
u Varšavi, aprila 2008. Početak istraživanja sastojao
se od analize djelovanja amaterskih kino klubova,
posebice u Zagrebu, Beogradu i Splitu, te povezanosti
i prožimanja između eksperimenata u takozvanoj
amaterskoj filmskoj umjetnosti, i umjetnosti pede-
setih i šezdesetih, i anticipacije, odnosno rađanja,
nove umjetničke produkcije nakon '68. na nekadaš-
njem kulturnom prostoru Socijalističke Federativne
Republike Jugoslavije.

Jedan od ciljeva izložbe *Čim ujutro otvorim oči, vidim*
film jeste da naglasi i predstavi umjetnike koji su inau-
gurirali kritičke i novo-medijske pristupe u dominan-
tnoj umjetničkoj produkciji, koji su negirali umjetnič-
ke trendove, iskazujući kritički stav i koristeći ironijske
i subverzivne strategije do tada rijetko korištene u polju
likovne i filmske umjetnosti. Riječ je i o autorima koji
su šezdesetih posezali i uranjali u gotovo nihilističku
atmosferu antiumjetnosti¹: gorgonaško osnivanje
antigrupe i izdavanje antičasopisa, antislikarstvo Julia
Knifera, *no-art* Dimitrija Bašičevića Mangelosa, te pro-
izvodnja antifilmova u kino klubovima, a što je napo-
slijetku rezultiralo pojavom takozvane Nove umjetničke
prakse, koja se od sedamdesetih razvijala naročito unu-
tar studentskih centara bivše Jugoslavije.

Upravo je interesantno razmotriti tu zasebnu liniju
kulturnih institucija u potrazi za alternativnim nači-
nom produkcije, prezentacije i distribucije umjetnič-
kog i filmskog djela. U skladu sa zvaničnim društve-
nim sistemom socijalističkog samoupravljanja toga
doba, samoorganizacija je bila prisutna i u oblasti
kulture. Tim prije, kino klubovi su bili dio socijalistič-
kog projekta približavanja tehničke kulture i stvaralaš-
tva svim građanima, a ne samo profesionalcima, pa
je sustavno poticano osnivanje amaterskih društava
(amaterskog filma, amaterske fotografije, likovnih
amaterskih grupa i "kolonija", itd). Iako su bili pod
"političkom" kontrolom nekog centra i hijerarhijski
organizirani, uglavnom su bili prepušteni sami sebi
kao periferni "amaterski rezervati". Prilikom da se bave
filmom iskoristili su prvenstveno mladi ljudi, dijelom
studenti i zaljubljenici u film, stvorivši na taj način
značajnu platformu za eksperimentiranje i preispiti-
vanje konvencionalnog filmskog jezika koji je domini-
rao u jugoslavenskoj kinematografiji.

Nakon Drugog svjetskog rata, Jugoslavenska kinema-
tografija je nacionalizirana i u svim tadašnjim repu-
blikama intenzivno se radilo na razvoju infrastrukture
filmske industrije. Tijekom pedesetih, ratne teme,

Narodnooslobodilačka borba, borba protiv fašizma, revolucija, bile su najzastupljenije kao izvor nadahnuća kod filmskih autora. Službena politika je privilegirala filmski izraz, pa je ujedno i rasla razlika između profesionalizma i takozvanog amaterizma. Marginalizacija amaterizma u sferu kino klubova, dozvolila je pak veću slobodu djelovanja.

Sudionici filmskih večeri unutar kino klubova imali su veliko znanje o prvoj avangardi dvadesetih i tridesetih i verbalne vijesti o američkoj avangardi, a glavni su poticaji dolazili upravo iz modernističkih predložaka drugih umjetnosti: likovnih umjetnosti, kazališta, književnosti, a posebice antiteatra, romana toka svijesti. Također, specifičan položaj Jugoslavije u odnosu na ostale zemlje Istočne Evope, omogućio je da jugoslavenska kultura uopće bude vrlo rano otvorena za uticaje sa Zapada. Uostalom, film je kao medij postajao sve masovniji; bio je to jedini medij koji je pružao mogućnost preplitanja vizualne umjetnosti, književnosti (anti)narativnosti, muzike, zvuka, a i filmskih referenci.

GEFF i kino klubovi

Godine 1962. i 1963., grupa filmskih amatera, okupljenih u Kino klubu Zagreb, osmislila je pojam *antifilm*. Naime, članovi Kino kluba Mihovil Pansini i Tomislav Kobija potaknuli su žustre rasprave vezane za ideju antifilma, a ti razgovori su spontano nazvani *Antifilm i mi*.² Zaključeno je kako antifilm nije film izražavanja, ekspresije ili komunikacije između autora i gledaoca, već čin otkrivanja, istraživanja i redukcije. Redukcije su bile višestruke — samog autora na svoje dijelo, potom redukcija naracije, ekspresivnih sredstava u filmu, racionalne metafore, tradicionalne komunikacije s gledateljima, itd.

Neposredno je u Zagrebu osnovan i bijenalni *Genre film festival*, poznatiji po skraćeni GEFF, (posljednji je održan 1970.), po analogiji sa Muzičkim bijenalom i Novim tendencijama. Festival je okupljao filmske entuzijaste, od kojih će neki kasnije postati poznati filmski redatelji, te filmove kino klubova iz cijele bivše Jugoslavije.

Zbog neprestanog zahtjeva za profesionalizacijom u svim društvenim sistemima, a posebice umjetničkim, iz današnje perspektive gotovo je nemoguće iščitati pravilno značenje pojma amaterskog filma i amaterizma, no srećom postoji i. knjiga GEFF-a koja detaljno dokumentira tzv. pet razgovora o antifilmu i prvo izdanje GEFF-a.

To je ujedno i jedini dokument koji svjedoči o aktivnosti festivala i nastanku pojma antifilm.

Prvi dan

19. 12. 1963.

Pansini:

Otvorit ćemo ovo savjetovanje i festival GEFF-a. Pozvali smo jedno dijete s ulice da prereže vrpču za otvorenje.

– Dođi i prereži. Tako, sad zapišite vrijeme: to je jedanaest manje četvrt, 19.12.1963. — otvorenje GEFF-a.

Kako je došlo do GEFF-a

Glavne su tendencije GEFF-a bile:

Da se bori protiv konvencionalnog filma, a pogotovo protiv konvencionalnog rada u amaterskom filmu. Da se amaterski film izvuče iz uskih okvira amaterskog. Mi smo, u namjeri da se izvuče amaterski film iz uskih okvira, htjeli razbiti granice koje postoje između amaterskog i profesionalnog filma. Film je jedan. Na savjetovanju u Sarajevu pre godinu dana razgovaralo se o definiciji amaterskog filma. Stvar se rodila iz čiste prakse. Mi nismo bili kadri odrediti što je amaterski film. Netko napravi film kao amater, a profesionalac je po zanimanju. S druge strane, jedan amaterski film može se naknadno prodati. Dakle, nije bilo moguće reći šta je amaterski, a što profesionalni film. Ako to ne možemo odrediti, onda nema razloga da filmove dijelimo na amaterske i profesionalne.³

Već od prvog izdanja festivala pod naslovom, *Antifilm i Nove tendencije u kinematografiji*, izražena je tendencija GEFF-a da poveže sve ljudske aktivnosti, ne samo na području umjetnosti, već znanosti i tehnike, u ime eksperimentiranja i istraživanja. *Najbolje podatke za razvoj filma dat će nam razvitak drugih umjetnosti (poezije, romana, drame, muzike, likovne umjetnosti)⁴*, kao što se vidi iz tema narednih festivala: *Istraživanje kinematografije i istraživanje uz pomoć kinematografije (1965.)*, *Kibernetika i Estetika (1967.)* i *Seksualnost kao novi put prema humanosti (1970.)*.⁵ Uostalom, takva nastojanja poklapaju se i sa širim svjetskim stremljenjima i interesima za film kao predmetom povijesnog i teorijskog istraživanja, koristeći pri tom različite programe istraživanja i pristupa koje pribavljaju druge discipline.⁶

No, koje su to bile izražajne novine koje su donijeli antifilm i kino-klubaški eksperimentalni filmovi i tko su bili sudionici GEFF-a?

Prvi GEFF — Prvi susret filmskih eksperimentatora — o kojem uostalom raspoložemo s najviše informacija, pruža dobar primjer odgovora na gore postavljena pitanja. Kao glavna središta avangardnog filmskog izraza, ističu se kino klubovi Zagreba, Beograda i Splita, iako su prisutni i filmaši sličnih usmjerenja iz drugih kino klubova u Jugoslaviji. Festival je bio praćen tematskim razgovorima u kojima su sudjelovali filmaši, filozofi, umjetnici, dok je informativna

sekcija obuhvaćala restrospektive avangardnih filmova iz dvadesetih, te gostovanje inozemnih avangardnih filmova.⁷

Od samog početka svog djelovanja, tri navedena kino kluba najavljuju različite orijentacije, različita autorska stremljenja i tehnička rješenja.

”Strukturalističke” težnje zagrebačkog kino kluba obilježene su razmatranjem i eksperimentiranjem s medijem, preplitanjem sa vizualnim umjetnostima. Te težnje ka multidisciplinarnosti već su zabilježene kod grupe EXAT 51⁸, dok su poetika Gorgone i održavanje Novih tendencija bile važni inspiracijski predložak za razvoj i nastanak samog pojma *antifilm*. Naime u uvodu knjige GEFF-a zabilježeno je: *U toku tih razgovora nastala je koncepcija o antifilmu. Antifilm je prvi put kako tako definiran na kraju trećeg razgovora, u maju 1962. Parafrazirani su zapravo tekstovi Novih tendencija i Gorgone, pa je i na taj način potvrđen njihov utjecaj na antifilm.*⁹

*Taj stav se ispoljava u sklonosti ka konkretnom, anti-esteskom i antimetaforičkom govoru, u sklonosti zahvaljujući kojoj se po prvi put u jugoslavenskoj umetnosti svesno rade dela tautološkog pristupa. Dela koja afirmišu princip redukcije i princip ponavljanja kao kvalifikative jednog novog, u osnovi konceptualnog, a ne više plastičnog ili pikturalnog mišljenja.*¹⁰

Rekapitulacija Trećeg razgovora

Prva vizija antifilma

daljni korak u razvitku današnjeg filma mogli bismo nazvati antifilm, a njegove bi karakteristike mogle odgovarati karakteristikama Novih tendencija u drugim umjetnostima:

- preciznost izvedbe
- ravnoteža ideja
- čistoća dojmova
- pojednostavljenje djela do maksimuma
- napuštanje tradicionalnih sredstava realizacije
- film prestaje biti izraz određene ličnosti
- prestaje biti izraz neke osjetljivosti
- ostaje kao čisto vizualno-akustički fenomen
- oslobođen je filozofskog, literalnog, psihološkog, moralnog i simboličkog značenja

*Treba nam hrabosti da prekinemo s tradicijom, oslobodimo maštu i krenemo novim putevima*¹¹

Teorija antifilma je predstavljala jezgro do kojeg se moralo doći ogoljenjem svih ustaljenih kinematografskih kodova. Tako je film *Scusa Signorina* (1963.) Mihovila Pansinija, ujedno i jednog od glavnih ideologa antifilma, snimljen kamerom okrenutom unazad, bez nadzora na ono što se snima. *Planirana slučajnost*

dovodi do gubitka autora, dok *K3 — Čisto nebo bez oblaka*, istog autora, je pak ”filmski monohrom”, odnosno *blank* s toniranim globalnim promjenama.

No istodobno, neovisno o razgovorima o antifilmu, snimani su avangardni filmovi koji su ostvarivali antifilmske zamisli. *Prijepodne jednog fauna* (1963.) Tomislava Gotovca, višestruko nagrađen na 1. GEFF-u, sastavljen je od 3 sekvence snimljene sa jednom fiksnom kamerom. *Struktura Fauna bila je programatska. Bio je kao manifest Jonasa Mekasa o undergroundu, kao manifest Dade... napraviti nešto će biti zastava.*¹² Gotovčev film korespondira sa glavnim teorijskim postavkama ”strukturalnog” filma, utvrđenim od strane američkog teoretičara Paula Adamsa Sitneya¹³. Zvučna podloga Godardovog *Vivre sa vie* i *The Time Machine* Georga Pala u *Prije podne jednog fauna* ukazuju na važnost filmskih referenci u Gotovčevoj cijelokupnoj umjetničkoj aktivnosti.

Direktor fotografije filma *Prijepodne jednog fauna* Vladimir Petek, također je učestvovao na GEFF-u. Njegov interes bio je usmjeren u eksperimentiranju filmskim medijem mimo filmskih standarda. Tako su *Susreti* antologijski portretni film, vizualno označen nizom intervencija na filmskoj vrpici: grebanje i bojanje vrpce, rezanje vrpce itd.

Filmovi *Termiti* (1963.) Milana Šameca, kao i *Kariokineza* (1965.) Zlatka Hajdlera zapravo su parodije antifilma i dokaz da ”svako može napraviti eksperimentalni film.” Nejednako izlaganje vrpce razvijaju ili provlačenje vrpce izravno ispred žarulje, proizveli su vizualno dojmljive filmove.¹⁴

Na izložbi je prikazan i film Aleksandra Srneca *Luminoplastike 68*. Srnec, član i supotpisnik manifesta EXAT-a 51, te sudionik prve izložbe apstraktnog slikarstva u Jugoslaviji (*izložbe Kristl–Picelj–Rašica–Srnec*, 1953.), susreće se sa filmom već na početku šezdesetih, kada se zainteresirao za filmsku dinaminiziranu likovnost, što je rezultiralo crtanim filmom *Čovjek i sjena*.¹⁵ Sredinom šezdesetih nastaje prvi Srnecov svjetlosno-kinetički objekt *Luminoplastika*, čije je svjetlosne efekte i filmski obilježio u dva navrata 1966. i 1968.

Po Hrvoju Turkoviću, Srnec nije imao nikakvog dodira s istodobnim zbivanjima u eksperimentalnom amaterskom filmu toga doba, niti s GEFF-ovskim zbivanjima.¹⁶ Kod Srneca je film dio istraživačkog kontinuiteta sustavnih ”apstrakcijskih” interesa likovno avangardnih tradicija od konstruktivizma pa do samog EXAT-a. Snimanjem *Luminoplastike*, Srnec ostvaruje remek djelo apstraktnog filma, a za razliku od luminoplastičkog trodimenzionalnog ambijenta, film pruža gledatelju

meditativno-kontemplativno usredotočenje, te omogućuje hvatanje svjetlosnih odblesaka i kompozicijskih promjena nevidljivih na izložbi.

Kino klub Split je osnovan 1952. i "izbacio" je četiri generacije amaterskih autora. Filmovi snimljeni u splitskom klubu su uglavnom filmovi stroge vizualne i montažne konstrukcije, koja precizno slijedi fotografska pravila kadriranja, sa izraženim odsustvom naracije u filmovima, karakterizirani takozvanim "snimanjem u kvadrat" Ivana Martinca. Martinac je ujedno i jedan od centralnih likova koji je "zaveo" generacije budućih autora okupljenih oko Kino kluba Split, te se u uskom alternativnom krugu govorilo o "Splitskoj školi filma".

Martinac je i dalje viđen kao *underground* filmaš s alternativnog krila primorske periferije, s hermetičnim, i u konačnici, nevidljivim opusom, uglavnom skrivenim od javnosti.¹⁷ Može se steći dojam da je Martinac snimao jedan te isti film, o Splitu i "dokonim" prijateljima i sugrađanima, kao što su *Život je lijep*, koristeći pri tom kao muzičku podlogu kompozicije Jacka Teagardena i Bennyja Goodmana, ili *Sve ili ništa* uz zvučnu pistu, zvona, Joan Baez i orgulja F. Francka. U intimnim portretima grada, Martinac uvijek traži nove načine filmske artikulacije atmosfere ugođaja i osjećanja,¹⁸ podsjećajući na antononijevski "film stanja", te prožimajući poeziju i film. To je vidljivo u njegovom najreprezentativnijem filmu *Monolog o Splitu*. Ivan Martinac je kao student arhitekture u Beogradu snimio u Kino klubu Beograd par filmova u kojima prevladava "egzistencijalističko beznađe",¹⁹ među kojima je i *Avantura moja gospođa* (1960.), jedini sačuvani "beogradski" film, u kojem se pojavljuje i povjesničar umjetnosti Ješa Denegri.

Također, pripadnik splitskog kruga, Ante Verzottia težio je apstraktnim ritmičkim obrascima. *Twist Twist* (1962.) tematizira ritmička kretanja na valovitom moru uz jazz podlogu.²⁰ U *Florensencijama* pak kretanje kamere uz trešnju proizvodi apstraktne ritmičke obrasce od zatečenih oblika ambijenata kojima se kretao.

Radikalna razmišljanja prisutna u propratnim razgovorima GEFF-a, kojima su prisustvovali beogradski "filmaši", doživljavala su se indikativnim za globalne težnje za "drugacijom" umjetnošću, odnosno za "novim filmom".

Iz Kino kluba Beograd i Akademskog kluba Beograd, za razliku od splitske škole i zagrebačkih antifilmskih težnji, proizlazili su filmovi simboličke i ekspresivne kinematografije. Pod utjecajem ruskog ekspresionizma, poljske crne serije i francuskog novog vala, prvi beogradski filmovi krajem pedesetih oslikavali su ljudsku tjeskobu, u potrazi za nadrealnim i apsurdnim.

Mnogima, kasnije poznatim filmskim režiserima, Dušanu Makavejevu, Kokanu Rakonjcu, Živojini Pavloviću, Marku Babcu i drugima, mogućnost snimanja filmova u amaterskim kino klubovima, označio je početak ulaska u profesionalne vode. Selekcija filmova prikazanih na izložbi sadrži prva ostvarenja Dušana Makavejeva, *Pečat* (1955.), *Antonijevo razbijeno ogledalo* (1957.), *Spomenicima ne treba verovati* (1958.).

Varijacija tema nevinih u bijegu od stvarnosti je čest sadržaj tadašnjih beogradskih amaterskih filmofila, kao u filmu *Zid* Kokana Rakonjca, *Triptih o materiji i smrti* (1960.) Živojina Pavlovića, govori o neuspjehu bježanja i egzistencijalnoj tjeskobi, a *Ruke ljubičastih daljina* (1962.) Save Trifkovića o bijegu djevojke kroz napušteni i bizarni krajolik.

Dok su amaterski filmovi u Zagrebu u znaku eksperimentiranja s medijem, i dok se u Splitu razvija zasebni filmski izražaj, beogradski filmski amaterizam okreće se otvorenoj kritici sadašnjice i otuđenju modernog socijalističkog čovjeka, ukazujući na klasne i društvene protivrečnosti samog socijalizma u tadašnjoj Jugoslaviji.

Beogradski kinoamateri, radeći u znaku individualnog estetskog izraza i formalnog eksperimentisanja, probijali su do tada retko osporavane okvire državno-socijalističkih vrednosti²¹. Svojim filmovima definirali su ono što će kasnije biti označeno kao *Novi jugoslavenski film*, a potom, kao posledica ideološke kampanje vođene od strane kulturno-političkog establišmenta protiv nekih od ovih reditelja, postati poznato kao Crni talas.²²

Želimir Žilnik, aktivan u Kino klubu Novi Sad, vrlo brzo je shvatio film kao oruđe kritike, i prednosti "amaterskog" filma: *Vrlo sam rano bio prisiljen koristiti sve metode pokreta amaterskog filma. To okruženje amaterskog filma omogućilo mi je da se riješim administrativnih labirinata, kroz koje je jedino bilo moguće nabaviti novac za snimanje filma. Bio je to određeni oblik slobode.*²³

Društveno politička kritika tadašnjeg socijalističkog sistema, nastala je i iz želje da se uspostavi autonomija subjektivne istine, nezavisna autorska vizija. Društveno kritička dimenzija novog filma protekla je iz njegove sklonosti da pruža mogućnost da se jedna kolektivna mitologija zamenjuje bezbrojnim ličnim mitologijama.²⁴

Čitajući dokumente o GEFF-u, očito je kako su razgovori kinoamatera nekadašnje Jugoslavije sadržavali brojne prijevare, no gotovo svi su bili složni o važnosti kolektivnosti

mimo programskog udruživanja, o potrebi za stvaranjem umjetnosti istine, odnosno umjetnosti koja bi zrcalila kritičku svijest društva, što se jasno nije moglo realizirati unutar normativnih zakona ondašnjeg umjetničkog sustava, ... *slobodna stvaralačka svest odnosi polaku pobjedu nad birokratizovanom svešču s koje pada ruho što skriva dogmatsku sadržinu, nasleđenu u dugim godinama popovanja jugoslavenske umjetnosti.*²⁵

To je sve *movie*²⁶

Razmatranje formalno stilskih inovacija eksperimentalnog filma odnosno pronalaženje do tada neistina veza, spojeva ili interdisciplinarnih sinapsi između raličitih vidova umjetnosti, a koji su bili primarni postulati i zahtjevi GEF-a, dovodi do iščitavanja inovacija i u drugim područjima umjetnosti, pa i do preklapanja umjetničkih stajališta Gorgone i Novih tendencija i antifilma. Ta se paralela, donekle implicitne hronologije utjecaja, može povući i kod umjetničkih radova, videa i filmova sedamdesetih, sa kratkim filmovima tadašnjih kino klubova.

Umjetničku produkciju sedamdesetih karakterizira radikalizacija vizualnih kodova i nastajanje novih umjetničkih formi od videa do upotrebe tijela umjetnika, od redefiniranja izlagačkih strategija do intervencija u javnom prostoru, pa sve do potpunog napuštanja granice između života i umjetnosti. U toj radikalizaciji i traganju za nekim novim formama umjetničkog izražaja, susreću se film i vizualna umjetnost.²⁷ Stoga, kada se uporedno postave filmovi Dalibora Martinisa, Vladimira Peteka, Ivana Martinca i Marine Abramović, kao što je to učinjeno u sekciji pod naslovom *Govor u prvom licu*,²⁸ uočava se iznenađujući stupanj odmaka od konvencija koje dominiraju filmom, kao i stupanj preklapanja u odnosu prema mediju i kod umjetnika Nove umjetničke prakse i kod kino-klubaša.

Naziv varšavske izložbe *Čim ujutro otvorim oči, vidim film* (citat sa korica monografije Tomislava Gotovca²⁹) je svojevrsno priznanje Gotovčevoj filmskoj odvažnosti, odnosno njegovom pionirskom djelovanju u propitivanju granica kinematografije i novim oblicima vizualne umjetnosti. Od svojih početaka u Kino klubu Zagreb, preko snimanja "beogradske trilogije" (*Pravac, Plavi Jahač, Kružnica*), do inauguracije antinarativnih značajki suvremenog umjetničkog diskursa, djelujući izvan svakog umjetničkog konteksta, Gotovac je postao prethodnikom Nove umjetnosti sedamdesetih. Ipak, film je presudna deviza Gotovčeve životne i umjetničke filozofije; filmsko iskustvo je poveznica i crvena nit i onih radova koji se ne očituju u mediju filma, od kolaža, fotografije, a posebno u njegovim performansima i akcijama.

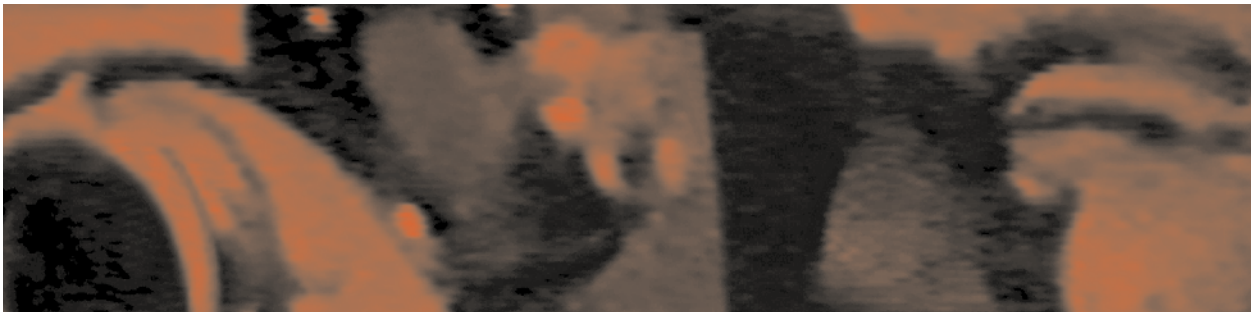
Na plakatu za varšavsku izložbu, reproducirana je dokumentarna fotografija sa snimanja njegovog filma *Kružnica*, na krovu palače Albanije, iz 1964. godine, kada ni naziv, koji bi omogućio kvalificiranje tog filma kao strukturalnog, još nije bio ušao u optičaj ni u svjetskoj eksperimentalnoj kinematografiji.

Intervenirajući na materijalima poput kartona, novina, tkanina i predmeta svakodnevnog upotrebe, **Stilinović** je u svom radu razvio strategiju "siromašnog" umjetničkog postupka, ali i svojevrsne autonomije, neovisnosti od sistema, ne samo u smislu produkcije radova, već i njihovog prezentacijskog okvira. Upravo unutar takve strategije, upisuju se i Stilinovićeve eksperimentalni filmovi s kraja šezdesetih. Uz još par kolega, zaljubljenika u film, Stilinović osniva producentsku kuću Pan 69, kao svojevrsnu alternativu kino klubovima.³⁰ Samoorganizirani prostor slobode omogućavao je eksperimentiranje kamerom i filmskom vrpcom, kao i javne/klubske projekcije filmova.

Fenomen kino klubova i GEF-a bio je na svom vrhuncu u prvoj polovici šezdesetih, ali nikad nije sustavno istraživani niti valoriziran unutar kulturno-umjetničkog okvira tih godina, izvan striktnog diskursa amaterskog i eksperimentalnog filma, pa samim tim, nikad institucionaliziran unutar šire povijesti.³¹

Kao što je već napomenuto na početku teksta, beogradska izložba se zasniva na varšavskom istraživanju.³² Umjetnička produkcija šezdesetih i sedamdesetih sagledana je kroz prizmu filma, takozvanog filmskog amaterizma i postojanju kino klubova. Nove interpretacije i iščitavanje amaterskog eksperimentalnog filma ne sastoje se samo u tumačenju formalnih inovacija, u negiranju medijski zadanih koordinata, već razotkrivaju nove poveznice s originalnom zamisli i težnjama. Kino klubovi su pružali mogućnost avangardističkog eksperimentiranja, samoorganizacije u duhu socijalističkog samoupravljanja, te određeni oblik političkog angažmana.

Stoga, kino klubovi, a nešto kasnije i studentski kulturni centri, postaju izvan-sistemske prostori autonomije, te svjedoče o razvijanju i supostojanju paralelnih sustava kulture u odnosu na onu oficijelnu. Institucionalni okvir se, dakle, pokazao sklon rekonfiguraciji, reinveciji i prilagodbi, te omogućio paradigmatičke obrate u filmskoj i umjetničkoj produkciji. Radikalno drugačiji film, a potom i svako umjetničko djelo, može biti katalizator pozitivnih društvenih promjena. *Amateri su besplatni ljubitelji filma. Ta besplatnost im daje slobodu i upućuje ih na avangardizam i nekomformizam. Mogu postaviti zabranjena pitanja i davati nedozvoljene odgovore.*³³



- 1 "Anti se može shvatiti u skladu sa prevladavajućim raspoloženjem grupe kao negiranje službenih tokova umjetnosti, ali i kao svijest da su djela koja rade teško prihvatljiva ili neprihvatljiva kao umjetnost. Također; *anti* se može promatrati u kontekstu gorgonskog naglašavanja pojma *anti*umjetnosti i *antislikarstva*, kao i njihovog afiniteta za literaturu apsurda, antidramu i antifilm." Josip Vaništa, *Vrijeme Gorgone i Postgorgone*, Branka Stipančić, Kratis, Zagreb, 2007.
- 2 Uz Pansinija i Kobiju sudjelovali su Vladimir Petek, Zlatko Sudović, Kruno Hajdler, Milan Šamec i brojni drugi autori.
- 3 Knjiga GEFF-a, str. 113
- 4 Mihovil Pansini, knjiga GEFF-a, str.23.
- 5 Program iz 1971. "Nepoznate energije i neidentificirani osjećaji" nije održan. Posljedni festival, posvećen erotskom filmu, bio je praćen novinama GEFF-a, čije je grafičko oblikovanje osmislio Mihajlo Arsovski, dok je plakat GEFF-a 1963. dizajnirao Ivan Picelj.
- 6 Annette Michelson, *Filofska igračka*, Samizdat B92/Edicija REČ, Beograd, 2003.
- 7 "Na prvom izdanju GEFF-a, prikazan je program Jugoslovenske kinoteke iz Beograda, izbor iz francuske, njemačke i američke avangarde kao i program filmova Normana McLarena. Godine 1967., gostovao je Adam Paul Sitney s desetosatnim programom američke avangarde i Fluxus antologije, a na posljednjem GEFF-u gostovao je Paul Morissey s filmovima iz Warholove radionice i Carolee Schneemann sa svojim dnevničko-seksualnim filmovima." Hrvoje Turković, *Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju*, str. 4.
- 8 Pojam eksperimenta sadržan je i u nazivu skupine EXAT = eksperimentalni *atelier*, a egzatovac i arhitekt Vjenceslav Richter, te povjesničar umjetnosti i kritičar Radoslav Putar bili su članovi žirija prvog festivala.
- 9 Knjiga GEFF-a 63, izdavač: Organizacioni komitet Geff-a 1967. U razgovoru sa Mihovlom Pansinijem na pitanje: "Kako to da ste se odlučili za naziv *antifilm*?", odgovorio je "Tada je sve bilo *anti*."
- 10 Ješa Denegri "Gorgona", *Prilozi za Drugu Liniju* 2, Macura, Beč — Beograd, 2005.
- 11 Knjiga GEFF-a, str. 45.
- 12 "Sve je to film," intervju Gorana Trbuljaka i Hrvoja Turkovića s Tomislavom Gotovcem, *Časopis Film* broj 10–11, str. 39–66, Zagreb 1977. u: Tomislav Gotovac, *Čim ujutro otvorim oči, vidim film*, Hrvatski Filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.
- 13 Gotovac je film snimio prije Sitneyeve posjete Zagrebu, te izvan međunarodnih strukturalističkih konteksta tih trendova. Otvara se i pitanje da li je potrebno uvrstiti nove teorijske kriterije za imenovanje eksperimentalnih filmova s područja bivše Jugoslavije. Vidi: Hrvoje Turković, *Što je Eksperimentalni (avangardni, alternativni) film?*
- 14 Hrvoje Turković je uključio oba filma u sve antologije eksperimentalnog filma, "kao ilustraciju činjenice da opća oslobodilačka atmosfera može proizvesti sjajne rezultate i mimo stvarnih ciljeva autora, samo ako oni preuzmu makar i jednokratno slobodarsku gestu." Hrvoje Turković, *Filmska osjetljivost Aleksandra Srneca*, str. 3.
- 15 Egzatovac Vladimir Kristl, je također snimio crtani film *Don Kihot*, a svakako valja istaknuti i aktivnost Zagrebačke škole crtanog filma.
- 16 Hrvoje Turković, *ibid*; Turković ističe da se u knjizi GEFF-a, Srnc ne direktno ne imenuje, no Pansini referirajući na izložbu Novih tendencija i Srncove mobile, definira antifilm kao *vizualno-akustički fenomen*.
- 17 HFS izdao je DVD s filmovima Ivana Martinca, *Monolog o Splitu*, 2007.
- 18 Diana Nenadić, "Martinac ili Vječnost montirana u kvadrat", *Monolog o Splitu*, HFS, Zagreb, 2007.
- 19 "Kinoklupski poetski personalizam" ili filmovi "egzistencijalne besciljnosti" karakteristični su za filmove takozvanog "Splitskog kruga" šezdesetih, uključujući i filmove Lordana Zafranovića, kasnije priznatog režisera.
- 20 Film je definiran kao *protoapstraktan*: Hrvoje Turković, *Filmska osjetljivost Aleksandra Srneca*.
- 21 Između filmova koji su bunkerirani između 1958. i 1971., među prvima su bunkerirani filmovi Dušana Makavejeva — *Spomenicima ne treba verovati* i *Parada*, a amaterski omnibus *Grad* (1963.) Marka Babca, Kokana Rakonjca i Živojina Pavlovića jedan je od zvanično zabranjenih filmova u povijesti jugoslavenske kinematografije.
- 22 Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*, str. 29, Biblioteka XX vek, Beograd, 2009.
- 23 Marina Gržinić i Hito Steyerl, *U čvrstom zagrljaju socijalizma*, intervju sa Želimirom Žilnikom, *Zarez*, br. 134–135, Zagreb, 2007.
- 24 Zbližavanje pozicije autora novog filma i Praxisa.
- 25 Dušan Stojanović, *Velika avantura filma*, Institut za film, Beograd, 1998, str. 84, citat iz: Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2009.
- 26 Naslov intervju Gorana Trbuljaka i Hrvoja Turkovića s Tomislavom Gotovcem, *Časopis Film* broj 10–11, str. 39–66, Zagreb, 1977.
- 27 Vidi "Fragmenti o filmu i videu", Jasna Tijardović-Popović u: *Video umetnost u Srbiji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 1999.
- 28 Ješa Denegri, "Umetnik u prvom licu", publikacija *Performance Meeting*, Studentski kulturni centar, V, 1978. u *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, SKC, Beograd, 2003.
- 29 Tomislav Gotovac, *Čim ujutro otvorim oči, vidim film*, Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.
- 30 Država je, na izvestan način, preduhitrla postojanje Pana 69 s producentskom kućom Neoplanta u Novom Sadu, a koja je zahvaljujući svom direktoru producirala i takve filmove kao što su *Beli ljudi* OHO-a.
- 31 Svakako treba istaknuti sustavna istraživanja Hrvoja Turkovića u okviru hrvatskog eksperimentalnog filma, koja su bila važan predložak za cijeli projekt *Čim ujutro otvorim oči, vidim film — Eksperimenti u jugoslavenskoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih*.
- 32 Kino klubaški filmovi su uglavnom snimljeni na "šesnaestici" i "osmici" i ostalim subformatima i tek su nedavno digitalizirani.
- 33 "Rekapitulacija Četvrtog razgovora", str. 65, *Knjiga Geff-a 63*.

TEMA

ŠERČAR

UKLJUČENJE U KINO KLUB ZAGREB

Rekao si da si 1954. bio prvi put u Kino klubu. Kad si ponovno došao u Klub, pod kakvim okolnostima?

Pedeset i sedme godine u Kinoteci **Martinac** i ja upoznali smo se s **Hrvojem Šerčarom** i njegovim bratom **Tvrtkom**. Redovito smo visili na blagajni Kinoteke, u današnjem Jadrankinu. Gledao sam sve predstave, od 1957 do 1960., kad sam otišao u vojsku. Nije bilo stvari koju u Kinoteci nisam gledao. Sve te predstave. Školski kolega **Hrvoja** i **Tvrtka Šerčara** bio je **Zlatko Vranjican**, koji je tada glumio u SEK-u. A **Zlatko Vranjican** poznao se sa **Zlatkom Sudovićem**, koji je bio predsjednik Kino kluba Zagreb. Onda nam je **Vranjican** rekao: "Čujte, dečki, vi ste oduševljeni filmom, zašto vi ne bi napisali jedan scenarij, pa da vam ja igram glavnu ulogu, a **Sudović** će nam omogućiti traku, novac, naći će snimatelja i tako ćemo napraviti film koji može imati uspjeha." I onda smo **Ivan Martinac**, **Tvrtko** i **Hrvoje Šerčar** i ja išli pisati knjigu snimanja. I nazvali smo film **Z** po onoj **Kleeovoj** glavi. (To je slika glave u kojoj oči, nos i usta tvore slovo **Z**.) Ne sjećam se točno o čemu je bila riječ u tom filmu, samo znam da smo s tom knjigom snimanja, koja je bila nacrtana, opisali kadrove do u detalje, došli u Kino klub, i tamo smo počeli objašnjavati zapanjenom općinstvu Kino kluba, na Trgu žrtava fašizma, svoj film. Prvo smo se učlanili. Ne sjećam se točno tko je sve bio oko nas, uglavnom bili smo dočekani prilično rezervirano, gledali su u nama četiri mlada klinca, imali smo dvadeset godina (plus **Zlatko Vranjican**, koji je bio naše godište). **Zlatko Sudović** osigurao nam je dobar kontingent trake i snimatelja **Vladimira Hoholača**. Međutim, kako je u to vrijeme velika zvijezda Kino kluba Zagreb i jugoslavenskog amaterskog filma doktor **Mihovil Pansini** snimao svoje "remek-djelo", *U jednoj maloj tihoj kavani*, gdje mu je **Vlado Petek** igrao glavnu ulogu, **Vlado Hoholač**, koji je bio snimatelj toga filma, stalno je govorio kako ima jako puno posla, kako će biti malo vremena za nas. Uspjeli smo snimiti jednu rolu od 30 metara, koja se izgubila negdje u Kino klubu... Sve je svršilo na toj jednoj roli, odjedanput se čulo da više nema filma. **Hoholač** više nije htio snimati, rekao je da ga to ne zadovoljava, **Zlatko Vranjican** je rekao: "Čujte, dečki, vi to nešto jako slabo radite", **Ivan Martinac** je otišao u Beograd, **Tvrtko** je počeo studirati filozofiju, **Hrvoje** se počeo baviti grafikama i ostao sam jedino ja. Odmah su me kooptirali za blagajnika Kino kluba i počeli mi pričati o tome kako su to lijepe stvari koje pričam o filmu, ali da to... Tako sam počeo dolaziti u Kino klub, a tu su se počele događati neke čudne stvari.



● *Kofer*, serija od 4 fotografije, Beograd, 1964, foto: Petar Blagojević-Arandelović

Kakav je onda bio sastav Kino kluba?

Jedina osoba koja je bila vrijedna pažnje bio je **Mihovil Pansini**. Ali taj je gospodin bio toliko zauzet stvaranjem svojih filmova da nije uopće svraćao pozornost ni na koga. Snimao je nastavni film za Narodnu tehniku o tome kako mlad čovjek postaje kinoamater, a glavnu je ulogu igrao **Vlado Petek**. Napisao je udžbenik za kinoamate (to je stvarno bilo vrlo važno) tako da se o problemima pravoga filma u Kino klubu uopće nije govorilo.

POČETAK RADA

Međutim, tu je bio jedan momak, **Vladimir Petek**, vrlo šutljiv. S obzirom na to da sam dolazio tamo, prikrpao sam se njemu. A budući da se iz njega nije moglo izvući apsolutno ništa, ja sam govorio, a on me slušao. To je bilo prilično dobro, ne? I tako sam se prijateljio s **Vladimirom Petekom**, ne znam da li i on sa mnom, ali uglavnom me slušao. Jednoga dana netko je donio u Kino klub stare ratne žurnale. I onda sam rekao da bi bilo dobro od toga napraviti film. Petek je to i učinio. To je bilo negdje 1958. ili 1959. Nisam ni pomišljao na to da napravim film, jer me je bilo užasno strah tehnike. Osjećao sam neku odbojnost prema tehnici. **Petek** je snimio neke od svojih ranih stvari i onda smo obojica otišli u vojsku. Obojica smo se vratili u isto vrijeme, on na kraju 1961., ja na početku 1962. Nekako u to doba opet smo se počeli družiti, i samo zahvaljujući njegovoj upornosti — on mi je rekao: "Kad ćemo no kraju snimiti i tvoj film" — ja sam se usudio, bukvalno usudio, da mu kažem: "Pa dobro, idemo napraviti." Ionako ništa konkretno nisam imao u tintari. Rekao sam: "S obzirom no to do me zanima fotografija, idemo napraviti film po fotografijama."

Nisi imao nikakvih konkretnih zamisli?

Imao sam u glavi masu ideja, ali je sve to bilo skopčano s nekim objašnjavanjem, s nekim režiranjem, a ja naprosto nisam imao hrabrosti da se u to upustim... Mene je bilo strah mnogih stvari.

Uglavnom: šezdeset i druga godina i **Petek** koji inzistira na tome da ja snimim svoj prvi autorski film. I s obzirom na to da sam bio maltene zatečen: sad ja da radim, ja da ekspliciram neke svoje stvari, ko je to uopće od mene ikad tražio, ja sam bio samo promatrač, kaj je sad to... Netko od mene traži aktivno sudjelovanje. U tome **Peteku** mogu zahvaliti jako puno. Njegov je poticaj bio presudan, on je bio zaslužan da sam prešao Rubikon.

SMRT

Uzeo sam dva godišnjaka: ASMP (American Society of Magazine Photographers), gdje su bila vrlo glasovita imena: **Ernst Has**, **Dorothea Lange**, **Henri Cartier-Bresson**, **Cornell Capa**, **Richard Avedon**, **Andreas Feininger**, **Gjon Mili** i dr. Onda sam uzeo dva erotska švedska časopisa, i jednu monografiju **H. Cartier-Bressona**.

Erotska ili pornografska?

Erotska, pornografija je bila zabranjena. Bile su mačke kojima se vidjela pička, što je bilo nezamislivo ovdje kod nas.

Dakle, nama bi to bila pornografija, u našem kontekstu.

Da, onda da, danas je to obično. I onda smo krenuli snimati fotografije. Bili su to švenkovi po fotografijama, a onda statično i tako dalje... Naprosto sam stavio pred kameru fotografije i govorio **Peteku** što da snimi: švenk, izrez. I kad je snimanje bilo gotovo, onda smo to ja i **Petek** izmontirali. Ritmizirao sam to i na mjestu stvorio sadržaj. S obzirom na to da sam još bio opsjednut smrću, dao sam tom svom prvom filmu naslov *Smrt*. Pored toga, bilo je nešto u tome, u čisto literarnom smislu, jer su bile snimane fotografije koje smo pokušavali oživiti.

Zar nije taj film bio u ton-negativu?

Uglavnom, ton-negativ je u Kino klub Zagreb donio **Ivo Lukas**. I onda je zarazio **Peteka**, mene. **Lukas** je s ton-negativom snimio film koji je meni jedan od

najboljih filmova što su napravljeni u Kino klubu, o nekom tipu koji šizi po Zagrebu, po obali Save itd.

Ton-negativ — to je slabo osjetljiv film u kojem su kontrasti jaki, nema tonskih prijelaza, zar ne?

Da. Ako se snima vani, onda je nebo totalno izbljedi-djelo, a dolje je crno: kao da je eksplodirala atomska bomba. To je fantazija. A ton-negativ sjajan je za snimanje u studiju, za snimanje fotografije.

PRIJE PODNE JEDNOG FAUNA

Tako, to je bio taj prvi film — *Smrt*. I opet, zahvaljujući Peteku, njegovoj intervenciji, 1963. snimamo film *Prije podne jednog fauna*. Bio je zamišljen u tri bloka, od po jednog kadra. Sva su tri dijela snimljena kamerom koja je fiksirana na stativi. U prvom dijelu nema promjene žarišne daljine, dok se u drugom i u trećem dijelu žarišna daljina mijenja — u drugom dijelu samo u jednom pravcu, a u trećem dijelu naprijed-natrag; *zoom*. U prvom se dijelu nešto zbiva u kadru, a kamera je statična. U drugom dijelu nema nikakvih zbivanja u kadru, snima se zid, ali je promjena žarišne daljine, lagani *zoom* na zid. A u trećem dijelu ima i zbivanja u prostoru, a dolazi i do promjene žarišne daljine. Do kosa. U prvoj verziji bili su interpolirani titlovi, u prvom dijelu: "Potrebno je živjeti... samouvjerenost", i onda je došlo gledajući ispred drugog bloka i ispred trećeg bloka. No s obzirom na to da su ti titlovi iz originalne

verzije uništeni, ja sam ih iz ove nove verzije izbacio, tako da je film sada bez tih titlova.

A ton?

Ton prati prvi dio i treći, u drugom nema tona. Sad ću o tome, samo da završim o slici. Na svršecima o slici. Na svršecima zumova su, u trećem dijelu, bijeli i crni blankovi, ovisno o impulsu koji sam osjetio. Kad ide prema teleobjektivu, onda je crni blank, a kad ide prema širokokutu, onda je bijeli blank.

U prvome je dijelu glazba iz *Godardova* filma *Živjeti svoj život*, iz one scene kad **Anna Karina** ubaci u automat novčić i čeka pokraj biljarskog stola. A u zadnjem dijelu je tonska pista iz filma **Georga Pala** *Time Machine* (kod nas je preveden *Let u budućnost*), iz one scene, kad se **Rod Taylor** vraća u budućnost kako bi spasio ženu od Morloka koji se hrane nekim žutim tipovima. Ti Morloci žive u mraku, a vani na suncu odgajaju neke ljude plave kose i plavih očiju, a kad ogladne otvore otvor, puste sirenu, i ti plavi tipovi ulaze u podzemlje i tamo ih Morloci kolju i žderu. Tonska je pista iz tog ždranja, kad dolazi **Rod Taylor**, spašava svoju dragu, baci grad u zrak, i vraća se u svoje vrijeme, to jest u prošlost.

Zvuk je u tvojim filmovima bio posebno, na magnetofonskoj traci.

Da, ali se to tako uštartalo da smo znali kad što dolazi, pa smo pritiskali tastere na magnetofonu, i tako smo lovili važne punktove.



● *Happ naš Happening*, proljeće 1967., serija od 33 fotografije, RKUD Pavao Markovac, Ilica 12, Zagreb 10.04.1967., foto: Dr. Mihovil Pansini

GODARD

Prije podne jednog fauna imalo je za mene značenje manifesta.

Kako si došao do ideje za *Prije podne jednog fauna*? U prvom si se filmu *Smrt naime tek snalazio, a ovdje imaš već čvrstu ideju.*

Ovako... Stvari su bile u tome da sam u to vrijeme, 1963., gledao **Godardov** film *Živjeti svoj život*, koji je isto bio jedan od onih udaraca maljem o glavu. Glavni je poticaj bio sklop triju kadrova iz tog filma. Otprilike, što je bilo za **Bressona** *Mjesto pod suncem*, to je bio za mene **Godardov** film *Živjeti svoj život*. Strahovito mi je važna i špica tog filma; *en face*, profil 1, profil 2 i zatiljak **Anne Karine**. S time, da u svakom početku kadra krene muzika i od polovice trajanja kadra nestane. Postoji u jednom trenutku filma jedan sklop koji strahovito sličí *Faunu*. To je scena u kojoj **Nana** stoji naslonjena na zid, u jednoj uličici u Parizu, i čeka mušteriju. Struktura *Fauna* je bila inspirirana tim **Godardovim** filmom. Ali, s obzirom na to da znam **Godarda**, znam da ni *Živjeti svoj život*, ni *Karabinjeri*, ni *Do posljednjeg daha*, ni ikoji njegov film nisu filmovi koji su sami sebi svrhom, nego su **Godardovo** pražnjenje od svih onih nagomilanih stvari koje je dotad... Ti su filmovi tako nabijeni užasom memorije.

Filmske?

Ne znam kakve... To je takav šok, kad gledaš njegove filmove. Kad sam gledao *Karabinjere*, imao sam dojam da sam u tih sat i pol isprevrtao sve lagere sjećanja, kao da su mi se otvorile sve ladice sjećanja. Tamo je spajao **Langa** sa **Griffithom**, **Rosselinija** sa **Stevensom**, **Renoira** sa **Šengelajom** i **Fordom**, **Dzigu Vertova** sa **Vidorom**. To su bili takvi spojevi od kojih je meni pucala glava. *Karabinjeri* se ne daju objasniti riječima. Imaš tamo scenu u kojoj su dvije mačke, jedna od njih ima onaj američki poštanski kastlec na stupu, gdje ostavljaju novine i pisma, ona stalno dolazi i gleda je li stigla neka — pošta. Onaj koji je gledao *Mjesto pod suncem*: kad **Shelley Winters** stalno odlazi gledati da li joj je stiglo pismo od **Montyja**... Ja to ne znam objasniti, ali to je naprosto u *Karabinjerima* tako snimljeno da je to meni naprosto **Shelley Winters**. A da ne govorim o onim ostalim stvarima... Recimo iz *Karabinjera* je bukvalno nikao **Miklos Jancsó**. Sjećate se kako se ponašaju ona dva frajera u *Karabinjerima*? Sjećate se one scene kad onaj klinac dolazi u sobu i ženi objašnjava što da radi: digni ovo, sad pogađaj tu... A znate kako **Miklos Jancsó** izgleda u svojim najboljim stvarima: glumci uopće ne izražavaju nikakve ideje, nego samo daju upute, ti idi tamo, molim vas sad dođite tu, ti prijeđi tamo, lezite, svucite se... To je jedini dijalog koji se nalazi u filmovima **Miklosa**

Jancsa. *Karabinjeri* su jeziva stvar, to je jedna od onih solnih kiselina koje razjedaju do koske. Bilo mi je jako drago kad sam imao prilike pročitati intervju **Jeana Luca Godarda** sa **Bressonom**. Ta veza mi je nekako... Taj razgovor je otprilike ono što ja o *movieju*, ne samo o filmu, nego o realnosti, mislim. To isto misle svi ti dečki, od **Hitchcocka**, **Murnaua**, **Dreyera**, **Kurosawe**, **Dovženka** iz *Ščorsa*, **Jutkevića** i *Čovjeka s puškom*, **Hawksa**, **Forda** iz *Nosila je žutu traku* i *Izgubljena patrola*...

FAUN KAO MANIFEST

Struktura *Fauna* bila je programska. Bio je kao manifest **Jonasa Mekasa** u *undergroundu*, kao manifest dade... napraviti nešto što će biti zastava. Dao sam naslov *Prije podne jednog fauna* da bi bilo to, ali znatno drugačije od *Popodneva jednog fauna* od **Mallarmea** i **Debussyja**, koje sam volio. To je bilo, zapravo, sjećanje na njih. A da bih pokazao kako to nije ništa drugo nego *movie* koji gledam u kinima, stavio sam **Godardovu** tonsku pistu na prvi dio, i tonsku pistu **Georgea Pala** u trećem dijelu. A autor je zapravo mislio na film. A to što sam stavio *prije podne*, to je bila zapravo čežnja, želja, jer u to doba nisam mogao ujutro u obične radne dane izaći van u grad, jer sam od sedam sati do dva poslijepodne radio. Tako da Zagreb u tim satima gotovo nisam ni poznao. Moj je Zagreb bio popodne, uvečer, noću.

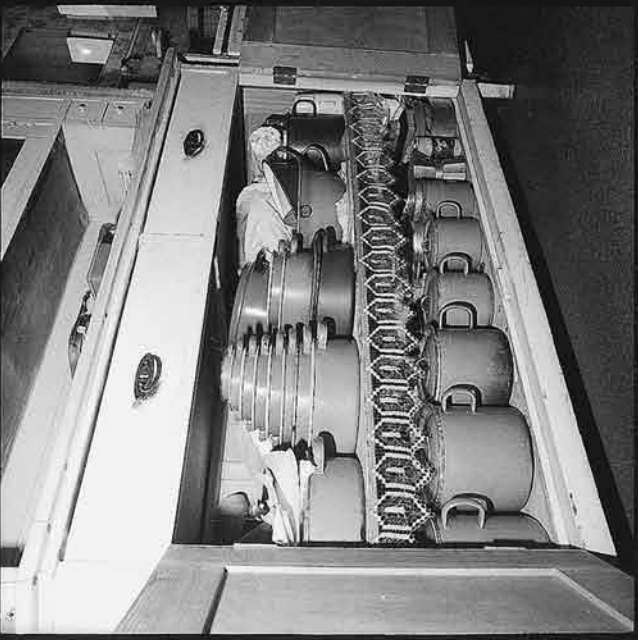
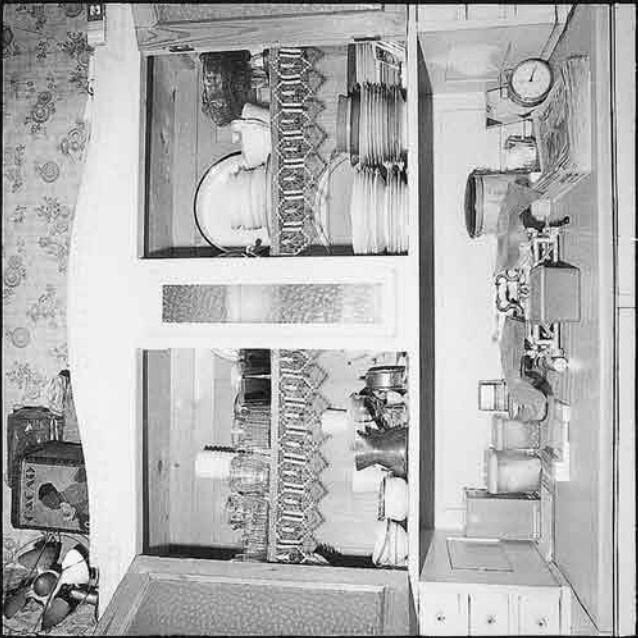
Znači li to da si sebe interpretirao kao fauna?

Ha, ha... To ne kužim, ali sumnjam da sam znao tu konotaciju. Ja sam znao da je faun mitološko biće, ali... To što je film zamišljen u tri dijela, ta brojka tri ima veze sa **Howardom Hawksom**. Gledajući njegove filmove, non-stop se nameće njegova brojka tri. Na primjer, u *Rio Bravo*, u sredini filma, momci u šerifovoj kancelariji pjevaju tri pjesmice jednu za drugom. Dalje, kad radi scenu, nekako mu je najdraže kad ima tri glumca, onda se pojavljuju tri osjećaja. Uglavnom, imam osjećaj, kad gledam njegove filmove, kao da je svaki njegov film trokut, da ima čvrstinu trokuta, čvrstinu brojke tri. Njegovi su filmovi tako strogo isplanirani, a opet toliko su lepršavi... ne, ne mogu to objasniti. Ja znam da je **Godardov** film *Bande à part* esej o **Hawksu**. Veselilo me što se i u tom filmu pojavljuje brojka tri, tako snažno.

ZNAČENJE POSTUPAKA U FAUNU

Tim filmom dakle izražavaš svoj odnos prema filmovima drugih. Ali postoji u njemu i analiza samog sredstva kojim se služiš. Je li ta analiza svjesna?

Posve svjesna.



04W10

04W10

MP 27

6

5



MP 27



MP 27



15



13



17



ORWO

● *Cara Dušana 11*, serija od 33 fotografije, mjesto stanovanja Tomislava Gotovca od 1971. do 1979. godine, foto: Juan-Carlos Ferro Duque



Kako si se odlučio baš za postupke koje primjenjuješ, statičnu kameru, zoom, zašto ne nešto drugo?

U *Faunu* je bio jedan postupak, već u drugoj trilogiji — *Pravac*, *Plavi jahač* i *Kružnica*, upotrebljavam druge postupke.

Znači li to da si ti već kod *Prije podne jednog fauna* odredio repertoar mogućih postupaka koje ćeš upotrebljavati, ili je to dolazilo kasnije; naprosto si uočio što ti je preostalo pa si to iskoristavao?

Pazi, meni je taj film program u smislu pronalaženja samog sebe. Ne tvrdim da je *Faun* nešto — to je tek odskočna daska za ono što ja zapravo hoću.

Znači, tim si filmom definirao put, sustav razmišljanja koji si poslije iskoristavao.

Gledaj, moralo je biti različito, a zapravo isto. Mene stalno kopka što je to u odnosu između mojih očiju i onoga što gledam. Po čemu je jedna stvar ovakva, druga onakva? Što o tome odlučuje? Zato sam pravio tu razliku: prizor ovaj, prizor onaj, prizor onaj.

Po svoj prilici tu su postojale i druge stvari. S jedne strane izražavam divljenje prema ritmu stvari koje poznajem kod drugih, ali isto tako se u meni bori ono: pa di si ti?! A nije dovoljno što sam ja sam sebi *movie*, što ja, čim otvorim ujutro oči, gledam film. Ne, mislim, pazi... to može izgledati smiješno, ali to je meni najveća stvar, to: *movie*. Ali s obzirom na to da ne mogu svoje oči prezentirati rulji i reći: gledajte; to mora na neki način izaći. Zato sam ja protiv psihologije, sociologije... ne, pazi, to postoji i bez mene... zato sam ja protiv poruke jer to nagrđuje tu stvar samo po sebi. Ja to objasniti nemrem.

Ovo što govoriš da želiš poništiti poruku, psihologiju i sociologiju... čini se da je posrijedi ipak nešto drugo. Ne da hoćeš potpuno ukloniti, jer ti to ne uklanjaš čak ni u svojim komentarima filmova. Čini se da ti to samo hoćeš relativizirati, tako da se i u tvojem gledanju filmova i u tvojem snimanju filmova poruka pojavljuje samo kao jedan među ravnopravnim elementima, zajedno s farom, sa zoomom... Poruka nije dominantan element, nego naprosto jedan mogući element koji je ravnopravan sa



svim ostalim elementima. A ti i te kako govoriš o poruci filma, o tome kako je ona mračna, ovakva ill onakva...

IZLAZAK PRED DRUGE: IZRAŽAVANJE

Ali to su moji nusprodukti... Jer, pazi, one stvari koje hoću pričati za sebe, to su za rulju manje-više dosadne stvari. Tu se postavlja još jedno pitanje: Zašto ja hoću izići pred javnost? Neće te rulja primiti, ti si dosadan, ti si na kraju krajeva dovoljan samom sebi. Tebi ne treba kino, ništa, ti iziđeš van i gledaš *movie*. Ja pokušavam sebi odgovoriti, što se tu zapravo događa, i što bih ja zapravo htio. Tu je taj moj kuršlus. Da li istupiti van, iz sebe, ili ne istupiti. Gledam stvar koja je namijenjena za široku komunikaciju. Gledam *movie*. Znači, ja sam već uključen unutra. Čim uđem u to, već gledam poruku, to nije napravljeno zbog moga razmišljanja, nego da bih zabavljajući se otkrio ono što je dotični htio. A zapravo, ono kaj mene zanima je to gdje sam ja u čitavoj toj stvari. Hoću li iskočiti iz sebe ili neću.

Dobro je pitanje, zašto sam odabrao baš te postupke...

Pa sad to nije tako bitno, ali...

Ali bitno je, bitno. Jer nisam ja to bez đavola odabrao. Mogao sam odabrati i švenk lijevo i desno. Ali ja sam rekao: stoji, moram početi, pa ću onda nastaviti dalje. Pod cijenu da zanitaš sve stvari, da odrediš sebi da će biti ovako. Ne, da će sad netko doći i reći: čuj, pa ovo ti baš ne odgovara, daj ti to promijeni... Ne! Bit će tako! A mislio sam na slikarstvo, na muziku, na film, na **Hawksa**, na **Godarda**, na sve to, a sad kaj se od toga vidi... puf!

Ti dakle ljudima odrediš jedan sistem, a sve ostalo, sve tvoje sklonosti i ljubavi... to tebe usmjeruje u izborima.

PERSONIFICIRANJE FILMA

A ti nemreš isključiti psihologiju, sociologiju i poruku, zato što si ljudsko biće, i te sve stvari su, na kraju krajeva, od uporabne vrijednosti. Film je manje-više



primijenjena umjetnost. Manje-više. Rijetko kad imaš pravu stvar. I sad gledaj: da se snađeš u čitavoj toj stvari, ti film individualiziraš iako je to pogreška prema svim onim divnim ljudima koji rade na filmu, i pretvoriš ga u ljudsko biće, i onda komuniciraš s jednim ljudskim bićem koje smatraš fiziološki ljudskim. On ima svoj smrad, on ima svoj opseg, on ima svoje disanje, on je ugodan, neugodan, on je nervoza, on je sentimental... Za mene je **Ford** — **Ford** i kad priča film o avijaciji, i kad priča vestern i kad priča komediju. Sve je to naprosto **Ford**. Samo je otišao, pa se onda vratio i ispričao mi tu priču.... Ali to uvijek priča **Ford**. A to može biti i bilo tko drugi, ali ga ja znam kao **Forda**. Tko je zapravo film napravio, to mi je tako sporedna stvar; ja filmove individualiziram. I zato, primjerice, znam da je jedan čovjek sentimental, to je npr. **Ford**, ja ga kao takva primam. Znam da je netko mračan... Znaš, na primjer, koju muziku voli, je li nervčik, je li flegmatik, jel mu se fučka za nešto... Komuniciraš s filmom kao s ljudskim bićem. Moraš se naviknuti. Ako je netko nervozan, na primjer **Lester**... Dugo mi je trebalo dok sam se naviknuo na njegov zajebantski način i zajebavanje svega. Kad sam se prvi put sreo s **Lesterom**, mene je neobično nervirao *Šarm i kako ga steći*. Ali poslije nekog vremena rekao sam: to je to. Prepoznaješ frajera, tak da mi je svejedno o čemu mi priča, osjećaš njegov krvotok, znaš da je to njegova nervoza; znaš da je to, recimo, **Godardova** nervoza. A poruka? Mogu zamisliti što sve preko tih stvari primam.

PRIJELOMNO VRIJEME

Je li odlazak u vojsku tebi bio prijeloman?

Bio je jako pozitivan. Vojska je značila prekretnicu u odnosu na dotadašnje razmišljanje o životu, bila je važna u smislu moga određivanja spram društva. Spram ulaska u društvo. Zapravo tamo sam zaželio svoje stvari pokazivati javnosti. Tako da je serija fotografija *Pokazivanje Ellea* bila na neki način manifest. Inače mi je u vojsci bilo vrlo dobro. Poslije obuke postao sam četni pisar, a kako se moj četni starješina razbolio, ja sam obavljao njegove administrativne dužnosti dosta dugo.

Kako je bilo s gledanjem filmova u tom razdoblju?

Pa to mi je jako teško palo, jer je baš u to vrijeme — 1960., 1961. i početak 1962. — Kinoteka imala zanimljiv program, a prokuljali su i počeci novoga vala. Onda sam patio kao idiot, no sve sam nadoknadio poslije kada sam išao u kino ko sivonja.

Kad si se vratio iz vojske, jesi li nastavio pratiti intenzivno što se događa u kazalištu, na izložbama i drugdje?

Kazalište sam zapustio, izložbe su ostale. Nekako u to vrijeme koncentrirao sam se na pokušaj realizacije filmova. Onda sam počeo razmišljati o tome onako definitivno. Zapravo je trebalo rješavati i neka egzistencijalna pitanja, postojali su i životni problemi. Živjeti sam ili sa ženom? S kim ćeš živjeti, s kim ćeš spavati? Gdje ti je seksualni život? To su sve pitanja koja te užasno muče, poslije je lako. Službenik si i taj hep ti je već do grla. U početku me to zabavljalo, međutim, vidiš da te rulja ignorira na čisto društvenom planu. Kaj službenik u banci, tko te šljivi. I tako te klasificiraju i s tobom više nitko ozbiljno ne računa. Svi misle da si ti neki hobiist, ali ni to mi ne bi smetalo kad bih imao mogućnosti da radim filmove.

U to vrijeme postao si i kinoamater?

To muvanje oko filma, to razmišljanje nisam smatrao amaterizmom, a s obzirom na to da u to vrijeme nisam imao druge mogućnosti registracije da postojim osim kinoamaterizma, snimao sam filmove i morao sam se uključiti u cirkulaciju tih filmova: savezne festivale, republičke i, normalno, upao sam u amaterski film. Tu je postojalo uhodano razvrstavanje, koje se, u osnovi, meni nije svidjelo.

Vratimo se opet na fotografije. Jesu li ti fotografije bile zamjena za film?

Na primjer serija fotografija, njih 12, na kojima se vidi moja glava *en face* i iz profila — prvo s bradom i kosom, a postije obrijana, nastala je iz želje da govorim o filmu. Ti moji krupni planovi zapravo su **Dreyer** i **Jeanne d'Arc** i **Maria Falconetti** koju šišaju. Tu je također i špica filma *Živjeti svoj život*. A u tom

filmu opet, ne slučajno, **Anna Karina** odlazi u kino-teku gledati **Dreyerovu Jeanne d'Arc**. Tu je i **Bresson** koji u svom filmu *Dnevnik seoskog svećenika* komentira **Dreyera**. To se odnosi i na **Stevensa** s njegovim krupnim planovima u *A Place in the Sun*, nikad ne mogu zaboraviti one krupne planove **Montyja** i **Liz** kad **Monty** izjavljuje ljubav **Liz** i kada ga ona izvodi na neki balkon. Za njegova snimatelja **Williamu C. Melora** ne znaš gdje je bolji, u krupnom planu, u pejzažu ili u totalima sobe. Osim toga mislim da je **Godard** za svoj film *Do posljednjeg daha* bio jako inspiriran *Mjestom pod suncem*.

PRAVAC, PLAVI JAHAČ, KRUŽNICA

Što si radio nakon *Prije podne jednog fauna*?

Došao sam **Peteku** i rekao da bih želio snimiti filmove *Pravac*, *Kružnica* i *Plavi jahač*.

Već si onda imao definirane ideje za te filmove?

Da.

Jesi li definirao ideje još dok si radio *Prije podne jednog fauna*, ili neposredno nakon toga?

- To je sve bilo u planu. Sve su to stvari koje su se trebale realizirati nekako 1963., ali nije bilo vremena. I 1963., potkraj 1963., jer je *Faun* izišao prvi put u javnost potkraj 1963., u prosincu.

A gdje?

Na GEFF-u. Nekako u proljeće 1964. moljaka sam **Peteka** da idemo snimati dalje. *Pravac*, *Plavi jahač* i *Kružnica* trebali su biti realizirani u Zagrebu. *Pravac* na relaciji tramvaja od Maksimira do Dubrave, *Kružnica* sa zagrebačkog Nebodera, a *Plavi jahač* trebao je biti snimljen u lokalima koji se onda zvali Mosor, a sada se zove Ivo. To je, ovak, fino sastajalište noćnih ptičica, ne? Znaš koji je to lokal, ne? Međutim, kad sam došao **Peteku**, on je rekao: Znaš kaj, stari, ja ti radim kao snimatelj na televiziji, ja ti nemam puno vremena, znaš kaj, zašto ti ne bi naučio snimati na osmicu pa da to lepo sam snimiš. Međutim, u tome i jest bio problem što sam ja imao strahovit strah od tehnike. Međutim, na GEFF-u 1963. upoznao sam **Petra Blagojevića**, koji je iz Kino kluba Beograd donio filmove na GEFF i pokazivao na žiriranju. Budući da sam u to vrijeme i ja visio na žiriranju kao gledalac, tako da sam odgledao kompletnu amatersku produkciju, upoznao sam se s njim i sprijateljio, postali smo jako dobri prijatelji. I kad se to dogodilo s **Petekom**, onda sam se požalio **Petru** — požalio na svoju situaciju, i on je rekao: Čuj, bilo bi najbolje da dođeš u Beograd pa da mi to tamo realiziramo. I onda negdje u listopadu 1964. uzeo sam dopust i otišao u Beograd. Bio sam kupio golemu količinu ton-negativa u Zagrebu...

Koliko je to stajalo?

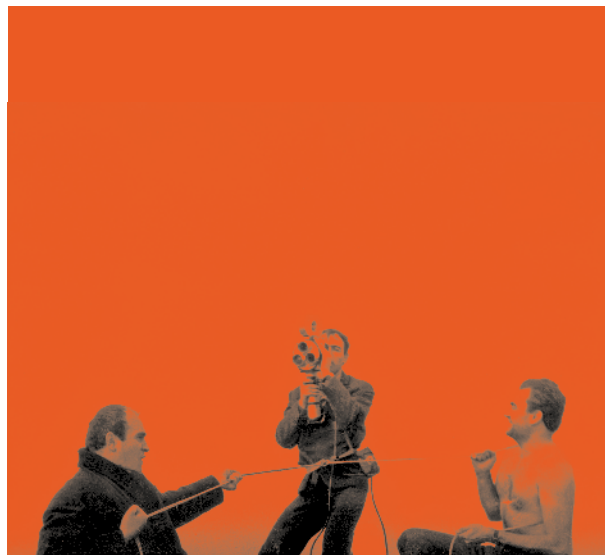
Bilo je relativno skupo. I onda sam s tim materijalom otišao gore, i onda mi je on u zamjenu za ton-negativ dao *umkehr* (preobratni), jako osjetljiv materijal. I onda smo krenuli u snimanje tih triju filmova, koje držim cjelinom. To je druga trilogija, *Faun* je prva. Priprema je trajala oko tjedan dana, i onda smo sva tri filma snimili za tri dana. U četvrtak smo snimili *Pravac*, u petak *Kružnicu*, *Plavog jahača* snimili smo u subotu, nekako od šest-sedam sati navečer pa do deset, jedanaest sati.

Po čemu su ta tri filma trilogija?

U *Pravcu* je postavljena kamera na vozilo, čitav je objekt u kojem snimamo u pokretu. To je u isto vrijeme i statičan kadar, po jednom dijelu stvari, a i far prema naprijed. Dvojnost pogleda. Nalazim se u jednom objektu koji je određen time što se vide tramvajski prozori, a čitav je taj objekt opet u pokretu. Cijela stvar ide po strogo fiksiranoj putanji, koja se zove tračnica, tj. tramvaj ide po tračnicama, a jedna je u centru kadra. *Plavi jahač* snimljen je iz ruke, **Petar Blagojević**, snimatelj, prema svom nahođenju i impulsima koje dobiva iz prizora radi i švenkove i farove. Rekao sam **Petru** da ulazimo u lokale i koji mu se čovjek pomakne, koji mu se prizor u tom trenutku u kadru učini zanimljivim, da ga slijedi. A neki put sam bio iza njega i gurao ga u jednom smjeru, ili mu rekao: Snimi ono tamo ili ono tamo. Ponekad je snimao prema svom nahođenju, npr. neki je čovjek išao po nekom prostoru, od šanka do izlaza i on ga je ćopio pa ga pratio; onda je vidio neku zanimljivu mačku kako jede, snimao ju je. Bez ikakva pravila i bez ikakva reda. Zapravo je bio neki red, bio je red u tome što smo rekli da ćemo ući u taj lokal i da ćemo snimati ljude i situacije, ali samo ljude, ne prostore — u kadru da dominiraju ljudi. To je bilo zadano — pa što uleti. To je bio *Plavi jahač*. A treći je dio trilogije, *Kružnica*, bio zamišljen tako da se popnemo na tada najvišu zgradu u Beogradu, Albaniju, i da s nje snimamo spiralno, znači u švenku, od onoga mjesta gdje stoji snimatelj i lagano dižući prema nebu. Stvar je zamišljena idealno. Recimo, zamišljao sam snimanje tog filma tako da snimatelj sjedi na stolcu koji je bio na kuglageru i da počne snimati od svojih nogu, da ja budem iza njega i da ga okrećem, a on da lagano diže kameru prema gore. Uvjeti su, međutim, bili takvi da nismo nikako mogli dovesti na vrh Albanije neku spravu s pomoću koje bismo to izveli precizno kao neki aparat, nego je to izvela ljudska ruka. Meni je drago što to postoji i tako, jer je vidljiva ideja koja me u torn trenutku vodila: neprekidni švenk.



● Prva samostalna izložba, *Tomislav*, Galerija SKC, kustos Ješa Denegri, Beograd, decembar 1976.



● Petar Blagojević-Arandelović, radne fotografije sa snimanja filma *Kružnica (Jutkević-Count)*, Beograd 1964.

IZVORI

A čitava je ta stvar, između ostalog, bila posvećena nekim ljudima. Nosila je imena nekih glasovitih *klasinih* džezista. U *Pravcu* je muzika **Dukea Ellingtona**. Onda, *Plavi jahač* je bio posvećen **Artu Blackyju**, a u *Kružnici* je muzika **Counta Basia**. *Pravac* je bio mišljen kao **Stevens**, *Plavi jahač* kao **Jean-Luc Godard**, a *Kružnica* kao **Jutkević**.

Što si gledao Jutkevićevo?

Svidjela su mi se dva **Jutkevićeva** filma s prijelaza nijemog na zvučni film. Jedan se zove *Zlatna brda*, drugi — zaboravio sam mu naslov. Ta dva filma i njegov film *Čovjek s puškom* napravljen 1939. jako mi se sviđaju. U filmu *Zlatna brda* dominantan je bio švenk i farovi sa švenkovima. Ima jedna scena u kojoj čovjek sjedi u dubokom naslonjaču — radi švenk, i to radi švenk bez obzira na to micao li se čovjek ili se ne micao, tj. bez obzira na to daje li čovjek poticaja tom švenku ili ne daje. Kamera sama za sebe, u švenku, kruži po toj sobi...

360°?

Tristo šezdeset stupnjeva! Sad, pazi, ja to pamtim kao takvo; što je zapravo materijalna istina, to ja sad pojma nemam.

Gledao si ga kad si snimao film?

Gledao sam tog **Jutkevića** nekako 1959–1960. Ali mi je to ostalo onak, u glavi. Jedan je čovjek u naslonjaču — tako mi je ostalo u sjećanju. Taj čovjek doživljava stres i uvlači se u sebe. **Jutkević** to pokazuje tako da se glumac uvlači u fotelju. Ali kamera švenka i mi svaki put kad se kamera vrati na nj vidimo kako je on dublje u fotelji. Kamera i dalje švenka, prati zid,

stvari, ode opet do čovjeka i mi vidimo kako je još dublje unutra. I to mi je pojelo mozak! Ima još jedna stvar — kod **Hitchcocka**. Kad radi neku ljubavnu scenu, **Hitchcock** radi kružni far-švenk oko dvoje koji se ljube. To je njegov *registered*. Kao što sam ja radio u *Glenn Milleru*. To je radio i u *Ozloglašenoj*, u *Slučaju Paradine*, u *Rebeki*, u *Vrtoglavici*. *Pravac* se odnosi na *Mjesto pod suncem*. *Plavi jahač* odnosi se na Godarda. Na Godarda u *Živjeti svoj život...* njegove završetke sekvenci. Ide dijalog, i odjedanput umjesto reza, samo odšvenka na ulicu, stvar se odigrava u kavani: makro i Anna Karina. Godardu je dosta dijaloga i umjesto reza samo odšvenka na prolaznike i onda zatamnjenje. Ili razgovara Nana u sobi s nekim i Godard od njihovih krupnih planova odšvenka na ulicu, ili na kuću preko puta, i zatamnjenje. Uglavnom, Godard u tim svojim prvim filmovima, naročito u *Do posljednjeg daha* i *Živjeti svoj život* obilno se služi ljudima na ulicama, slučajnim prolaznicima. Kad ono **Seberg** u *Do posljednjeg daha* prodaje *New York Herald Tribune*, sumnjam da su tamo išta režirali. To su bile stvari zbog kojih sam dao te podnaslove filmovima. A i želio sam za inat spomenuti te glasovite profesionalce zbog toga jer sam mislio da sve te stvari koje radim nisu ništa drugo nego ono isto što rade i oni.

Razgovarali: Goran Trbuljak i Hrvoje Turković
Časopis *Film*, broj 10–11, str. 39–66, Zagreb, 1977.

Preuzeto iz: Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (urednici)
Tomislav Gotovac, Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.



IZVWA

IZGO



ĐENI

FRAGMENT I:

DISOCIJATIVNA ASOCIJACIJA

Neprogramske prakse udruživanja
u umjetnosti šezdesetih i
sedamdesetih godina u SR Hrvatskoj

DeLve / IVANA BAGO | ANTONIA MAJAČA

MILE

IZVAĐENI IZ GOMILE

Fragment I: DISOCIJATIVNA ASOCIJACIJA Neprogramske prakse udruživanja u umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina u SR Hrvatskoj

Koncept: Ivana Bago & Antonia Majača
(Institut za trajanje, mjesto i varijable — DeLve)
u suradnji sa BADco.

Suradnica na istraživanju: Ana Kovačić

IZVAĐENI IZ GOMILE dugoročni je istraživački projekt koji fenomen "nove umjetničke prakse" u SR Hrvatskoj šezdesetih i sedamdesetih godina sagledava mimo analize same umjetničke produkcije tog vremena, usmjeravajući se na ono što ju je uvjetovalo i oblikovalo: novo poimanje umjetnosti u smislu ideja o dematerijalizaciji umjetničkog objekta i "demokratizaciji umjetnosti", te prije svega na ono što je karakteriziralo modele udruživanja umjetnika. Projekt se pri tom fokusira na promatranje zajedničkog rada umjetnika i oblike samoorganizacije u smislu otvorenog eksperimenta čiji su formati, ciljevi i trajanje jednako neizvjesni kao i zajednički program i cilj koji bi ih trebao objediniti i definirati.

Fragment istraživačkog projekta *Izvađeni iz gomile* ishodište ima u razmatranju trogodišnjeg djelovanja Radne zajednice umjetnika Podroom, radnog i izložbenog prostora koji, između 1978. i 1981. godine, okuplja ključne protagoniste Nove umjetničke prakse. Transkript razgovora (radnog sastanka) održanog u Podroomu i objavljenog u "katalogu-časopisu" *Prvi broj* (1980.) — koji predstavlja rezime dotadašnjeg, ali i pokušaj da se zacrta nastavak djelovanja "zajednice" — služi kao polazište iscrtavanju narativa o samoorganiziranim umjetničkim inicijativama i povijesti udruživanja, od Gorgone početkom šezdesetih godina, do uspostavljanja Galerije PM 1981. Mjesta akcija ovih inicijativa — ulica, priroda, kupališta, fakulteti, haustori, balkoni, podrumi, prozori — mjesta su ne samo izvan institucija već i "mjesta privremenosti", a ovom su prilikom promatrana i kao mjesta neodređenosti te konačno — mjesta bez programa.¹

Istraživanje tako postaje "traganje za poviješću traganja" — (među)prostora, načina djelovanja ("oblika akcije") izvan, mimo, usred i usprkos postojećim umjetničkim institucijama i konvencijama, ali i načina djelovanja koji izlazi iz okvira suvremene umjetnosti i intervenira u ustaljene kulturne politike, a time i u ideološke, političke i ekonomske konfiguracije moći. Ono što je zajedničko svim inicijativama udruživanja umjetnika koje se ovdje razmatraju, bez obzira na njihovo trajanje, upravo su specifični, neprogramatski i "organički" načini okupljanja oko tek naznačenog zajedničkog cilja. Umjetničke se inicijative sagledavaju kao potreba za djelovanjem kroz udruživanje i okupljanje (kao su-bivanje) umjetnika i umjetnica koji se ne žele nužno vezati jedni za druge, već pronalaziti zajednička rješenja kako bi mogli ostati samostalni/e. Fragment projekta predstavljen u sklopu izložbe *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01* fokusira se na ideju dijeljenja i konstituiranja

zajedničkog, na modele singularnih pluraliteta te preciznije — na su-bivanje kao potragu za drukčijim shvaćanjem odnosa pojedinca i kolektiva, a potom i samog smisla kolektiva te mogućnosti zajedničkog programa. Upravo je ovakvim promatranjem istaknuta transgresivnost djelovanja po slučaju, djelovanja kao "negativa akcije" kao, u konačnici, subverzije načina na koji pojmove djelovanja, kolektiviteta i programa definira dominantna ideologija.

Spomenuti transkript radnog sastanka Podrooma svojevrsni je scenarij koji određuje i samu prezentaciju materijala, a čiji su sadržaj izvorni pisani i vizualni dokumenti, ali i skup manje ili više proizvoljno vezanih i nevezanih asocijacija, citata i fragmentarnih narativa. Naslov *Izvađeni iz gomile* (preuzet iz naziva rada Mladena Stilinovića) tako postaje označitelj ne samo diferencijacije "udruženih pojedinaca" u odnosu na ideološki propagiranu ideju kolektiviteta nego i označitelj same metodologije rada na projektu. U tome smislu namjera projekta nije stvaranje "uvjerljivog" i znanstveno potkrijepljenog povijesnog ili povjesničarsko-umjetničkog narativa već naznačavanje asocijativne kartografije iz činjenica koje smatramo relevantnima danas, ali i niza spekulacija proizašlih iz uvećavanja detalja, namjernih izostavljanja, proizvoljnih povezivanja, sve kako bi se artikulirao drugi pogled, privremena i nestabilna istina kroz drukčiju "izvedbu" pisanja povijesti suvremene umjetnosti. Povijest umjetnosti kao performativ zatim je i doslovno provedena suradnjom sa zagrebačkom plesnom i izvedbenom skupinom BADco.

BADco. će temeljem pitanja o umjetnikovom radu van proizvodnje vlastitog rada, samoorganiziranom djelovanju van institucionalnih zadataki, problemima kolektivnog djelovanja, rekapituliranju vlastitog rada i drugim pitanjima koje otvara razgovor Radne zajednice umjetnika Podroom napraviti matricu za svojevrsan samointervju unutar kolektiva BADco., a to izmještanje pitanja u kontekst drugog vremena i drugačijeg kolektiva proizvest će pak novi set aktualiziranih metodoloških pitanja koja će poslužiti kao predložak za diskusiju s kustosima i umjetnicima u sklopu izložbe *Političke prakse (post) jugoslovenske umjetnosti: Retrospektiva 01* — pitanja će odgovarati na pitanja: pitanja iz 1980. tražit će odgovore 2009., a pitanja iz 2009. odgovore u 1980.

Tekst "Pljuni istini u oči (a zatim brzo zatvori oči pred istinom)" je dugotrajni eksperiment "performativnog pisanja" vezan uz projekt *Izvađeni iz gomile* koji ne završava jednokratnom objavom teksta već

se kao otvorena forma neprekidno nadograđuje i transformira svakom novom "izvedbom". Njegova nelinearna struktura proizlazi iz trajnog procesa čitanja, gledanja, slušanja i mišljenja sa i o pojavama i akterima konceptualnih umjetničkih praksi šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća u SR Hrvatskoj. Tekst je kao kolaborativni eksperiment pisanja započeo u rujnu 2008. te je svoju prvu izvedbu imao u zbirci tekstova koju smo uredile pod imenom *Izda(va)nje revolucije* u formi 83. broja magazina *Život umjetnosti* Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu. Tekst, kao i projekt u cjelini, predstavlja potragu za načinima na koje su se umjetnici/e i grupe umjetnika/ca šezdesetih i sedamdesetih u Hrvatskoj samo-određivali i identificirali vlastite taktike, modele diferencijacije naspram institucionalnih struktura te konačno forme djelovanja i oblike akcije (u rasponu od "direktnog govora" do "eskapizma"), koje čitamo kao političke prakse unutar specifične kulturne, društvene i političke konstelacije. Umjesto analize pojedinačnih umjetničkih radova, tekst se bavi pozadinom, motivacijama i (ne)programatičnošću djelovanja pojedinih umjetnika/ca, umjetničkih grupa i inicijativa, fokusirajući se na dva objedinjujuća elementa: traženje međuprostora između individualnog i kolektivnog pristupa djelovanju s jedne strane te izbjegavanje ili čak odbijanje definiranog programa djelovanja, a koji bi mogao postati ključ jednoznačnog iščitavanja. Istovremeno, tekst problematizira ideju "lijeve melankolije", te se nastoji obračunati s nostalgичnim i jednoznačnim čitanjima 1968., a tako i umjetničkih praksi šezdesetih i sedamdesetih. Osnovni narativ rastvoren je nizom sekundarnih asocijacija, tekstualnih fragmenta koji ponekad nastupaju kao nađeni materijal, kao "dokazi", a ponekad tek kao provizorna, ali potencijalno nagrađujuća i razotkrivajuća stranputica, čime se emancipira mjesto slučajnosti, nepredvidljivosti te naposljetku i same neprogramatičnosti. Izvedba teksta koju ovdje predstavljamo donosi novi fragment koji se odnosi na djelovanje Radne zajednice umjetnika Podroom.

1 U tom se smislu promatrani načini udruživanja radikalno razlikuju od, primjerice, skupine EXAT 51 (1951.–1956.), koja svoje djelovanje započinje upravo čitanjem manifesta, tj. proklamiranjem zajedničkog programa grupe.

PLJUNI ISTINI U OČI

(A ZATIM
BRZO ZATVORI OČI
PRED ISTINOM)

Između "akcije" i "eskapizma"
u suvremenoj umjetnosti
šezdesetih i sedamdesetih godina
u SR Hrvatskoj

DOK SAM BIO STUDENT, RUŽIO SAM ČESTO,
ČITAO PRAXIS, POLEMIZIRAO VJEŠTO.
ANARHIZAM MI JE BIO U KRVU — SVI NA BARIKADE!
SANJAO SAM KAKO VODIM PROLETERE MLADE.
A DANAS, DOKTORE, POMOZI MI,
TEŠKO MI JE, VJERUJ MI,
ŠTO DA RADIM BEZ AKCIJE, PO ČITAVI DAN...
AZRA, '68 (1982)

PO SVEMU SUDEĆI, bezimni junak poznate rock balade kultne eks-jugoslavenske grupe Azra pati od uznapredovale faze stanja koje je Walter Benjamin, pišući o njemačkom pjesniku Erichu Kästneru (1899–1974), nazvao "melankolijom ljevice". U tekstu "Resisting Left Melancholy" (čiji naslov odupiranje ovom "oboljenju" postavlja gotovo kao primarni cilj suvremene lijevo orijentirane misli i djelovanja), Wendy Brown Benjaminovu dijagnozu obrazlaže kao "jednoznačni epitet za revolucionara-improvizatora koji je, u konačnici, više priklonjen određenoj političkoj analizi ili idealu — pa čak i propasti tog idealu — umjesto prepoznavanju mogućnosti za radikalnu promjenu u sadašnjosti".¹ Nije riječ, nastavlja Brown, tek o nespremnosti, i, uopće, nedostatku potrebe za hvatanjem u koštac sa sadašnjim vremenom, nego i o svojevrsnom "narcizmu u odnosu na vlastita politička opredjeljenja i identitete iz prošlosti", što opet proizlazi iz same prirode melankolije koja privrženost izgubljenom objektu čini jačom od želje za oporavkom od tog **gubitka**. O kakvom je, međutim, gubitku riječ? Brown ga identificira prije svega kao neispunjenost obećanja ljevice da osigura pouzdan put do istine i pravde, u gubitku, mogli bismo reći, uvjerenja da je pronađen program i da je još jedino njegova realizacija upitna.

Za melankoličnog junaka naše pjesme gubitak, čini se, počiva naprosto u nedostatku, tj. gubitku, "akcije". Pjesmu je moguće čitati kao obračun jednog vremena s drugim, obračun "novog" vremena u kojem se autor stihova, pripadnik "novovalne"² generacije ranih i nabujalih osamdesetih u bivšoj Jugoslaviji, Johnny Branimir Štulić, s podsmijehom razračunava sa sada već sredovječnim, među ostalim i seksualno nerealiziranim, šezdesetosmašem koji nije u stanju prepoznati, a kamoli zajašiti, **novi val akcije**. Umjesto učinkovite terapije, preostaje mu jedino placebo, u vidu obmanjujuće regresivne uspavanke: pripjeva koji priziva i ponavljanjem produbljuje lažnu nadu da će se "vratiti opet osam šezdeset".

Raslojavajući vrijeme na brojke i njima mjereći udaljenost od sadašnjosti do pojedinih trenutaka iz prošlosti, **2008.** godine zaključili smo, između ostalog, i to da je od globalnih studentskih pobuna 1968. prošlo četrdeset godina. Iz kojih smo se pozicija i pobuda pridruživali, odbijali ili naprosto smatrali irelevantnim pridružiti se obilježavanju te "godišnjice"? Jesmo li bliži nemoćnom, melankoličnom junaku spomenute pjesme, (zaljubljenom u vlastiti gubitak) ili ironičnoj, nadmoćnoj poziciji njezina autora? Tko smo, uostalom, ti zapitani, pretpostavljeni "mi", s prvim licem množine koje se pojavljuje i u citiranom tekstu Wendy Brown i koje, u najmanju ruku nerealno, nepristojno, politički nekorektno i kolonizatorski, pretpostavlja ujedinjeni, homogeni subjekt? Ili je ta neoprezna pretpostavka tek još jedan simptom melankoličnog stanja — snivanja o izgubljenoj solidarnosti?

Traži bilo kakav narativ. Anti-narativ, ne-narativ, para-narativ, polu-narativ, kvazi-narativ, post-narativ, loš narativ.
Allan McCollum, Allen Ruppersberg,
What One Loves About Life Are the Things That Fade

(ZBOR — Uvodni refren):
Oglasite zvona,
oglasite ta žalosna zvona.
Sloboda je došla i otišla.

Ring Them Bells (Freedom Has Come and Gone),
Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra
& Tra-La-La Band, 2005.

(ZBOR: zaplet)

Novo vrijeme

Drugovi!
Naš radni zadatak
u prelaznoj budućnosti
čuvajmo granice mogućnosti

Drugovi i drugarice!
Naša obostrana želja
napraviti korak naprijed
u novome svjetlu
2. poluvrijeme
Snažni mladići
prebacuju svjetski rekord
visoko, više! puno više!
puno više nego prije rata.

Novo vrijeme. Staro stanje
Novo vrijeme isto sranje!
Novo, novo, novo vrijeme

Drugovi! (i domaćice)

U postepenom porastu (pravo zadovoljstvo)
u kritičnim godinama (može donijeti promjene)
opet ćemo dokazati (neotpornom organizmu)
ako bude trebalo
3 puta dnevno jednu
žličicu uz malo vode!

Novo, novo, novo vrijeme.
Vrijeme danas:
Duboko područje niskog zračnog pritiska.
koje se kreće od Zapada prema Uralu
zahvatit će noćas naše krajeve!

Novo, novo, novo vrijeme.
"Novo vrijeme, drugovi, donosi sa sobom i nove zadatke!"
(podvukao je na kraju svog izlaganja)

(Buldožer, *Novo vrijeme*, 1980.)

Po čemu će se u kolektivnoj besvijesti pamtiti 2008-a? U Zagrebu, po "hvatanju u koštac" s organiziranim kriminalom? U regiji, kao godina kada je Kosovo dobilo nezavisnost i kada je uhićen Radovan Karadžić, tj. dr Dabić? Internacionalno, kao godina u kojoj su s prijestolja sišli Fidel Castro u Kubi i George W. Bush u Americi? Hoće li 2008. godina ostati zapamćena po Olimpijskim igrama u Kini, koje će možda zasjeniti rat u Južnoj Osetiji? Čini se ipak da je ono po čemu ćemo pamtiti 2008. započelo već u siječnju iste godine, probijanjem onoga što zovu "psihološkom barijerom" od 100 USD za barel nafte. Povjesničari najavljuju kraj jedne ere obilježene erupcijom globalnog slobodnog tržišta kojega je, kao što i brokeri na Wall Street-u znaju, predvidio sam Karl Marx. Situacija 2008. čini se, naprosto još jedanput potvrđuje njegove teze da globalni kapitalizam može funkcionirati jedino u uvjetima stalne nestabilnosti, kao serija kriza. Ono što je, međutim, razlikovalo razdoblje prije Drugog svjetskog rata od sadašnjega je činjenica da je u to vrijeme postojala ljevica, koja je danas na političkoj margini. Radikalna desnica pak funkcionira kao instrument za negativnu legitimaciju, čineći sve liberalne opcije naizgled boljim opcijama, tzv. "manjim zlom".

1 Wendy Brown, "Resisting Left Melancholy", *Boundary 2*, vol. 26, #3, 1999.

2 Za referencu o jugoslavenskom pokretu novog vala, videti:
http://en.wikipedia.org/wiki/Yugoslav_New_Wave

"Novo vrijeme" obilježava i 1980. godina, kada umire Josip Broz Tito, nakon čega slijedi razdoblje tzv. "dekadentnog socijalizma".

“P.S. se zanosi tajnom početnih godina; uspomena na nešto što je bilo a možda ni to.”³

U predgovoru svoje zbirke eseja obuhvaćenih nazivom *Between Past and Future*, Hannah Arendt također govori o gubitku, ali na znatno drukčiji način. Polazeći od napisa francuskog pjesnika René Chara, nastalih za vrijeme njegova sudjelovanja u francuskom pokretu otpora, ona poimanje gubitka (također) poetizira govoreći o “izgubljenom blagu revolucija”.⁴ Međutim, za razliku od Brown, koja se usmjerava na konkretnu političku orijentaciju i gubitak njezina “obećanja”, Arendt blago revolucije pronalazi upravo u onom nedokučivom, bezimenom, onom što pripada sferi zgusnutog iskustva, koje je moguće samo živjeti, ali nika-ko definirati ili prenijeti budućim pokoljenjima — čak ni u obliku imena, a kamoli usustavljenog programa djelovanja. Paradoksalno, čini se da je upravo onima koji su ga živjeli ono sada najneuhvatljivije i “najbezimenije”.⁵ U zapisima o kojima piše Arendt, Char predskazuje nadolazeći gubitak svog “blaga” — intenzivnog, osjetilnog, iskustvenog, na neki način bazičnoga stanja u kojem se zatekao kao pripadnik pokreta otpora: “Ako preživim, znam da ću se morati rastati s aromom ovih esencijalnih godina, te potihom odbaciti (ne potisnuti) moje blago.”⁶ Revolucionarna borba ili možda revolucionarno stanje subjekta se, kroz Charove zapise i Arendtinu interpretaciju, postavlja tako ne kao obećanje novog početka, već kao slutnja gubitka usred iznenadnog bljeska trenutka doživljene istine — čak ako je taj bljesak i bio samo privid. Char to opisuje kao stanje krajnje ogoljenosti subjekta od svega suvišnog, od svih maski, od neiskrenosti; stanje u kojem se subjekt konačno istodobno pronalazi i nadilazi svoju pojedinačnost, u kojem okončava “potragu (za samim sobom) ne kroz ovladavanje vještinama, već u goljoj nezadovoljenosti.”⁷

Čak i u takvom trenutku pronalaska, koincidencije sa samim sobom, ne postiže se sloboda, ona je tada možda na najmanjoj mogućoj razdaljini, ali i dalje je tek privid: “Prilikom svakog zajedničkog objeda, sloboda je pozvana da nam se pridruži. Stolac ostaje prazan, ali mjesto je pripremljeno.”⁸ Za Arendt, preduvjet nagovještaja slobode ovdje ne podrazumijeva oslobođenje od neprijateljske tiranije, nego začetak stvaranja zajedničkog, “javnog” prostora među pripadnicima pokreta.

KOLEKTIVNO DJELO

KRITIČKO-RACIONALNI PRISTUP

Kolektivno djelo je sušta suprotnost onom nastojanju kojim smo neprestano obuzeti kao pojedinci: afirmacija ličnosti, koja se potvrđuje i ostvaruje u svom individualnom djelu. Svjedoči o svojoj sudbini, jer i ne može o tuđoj, ako ne želi rizik neistine i iskonstruiranosti.

*Da li ipak želim Kolektivno djelo?
Želim.*

Da li je Kolektivno djelo moguće?

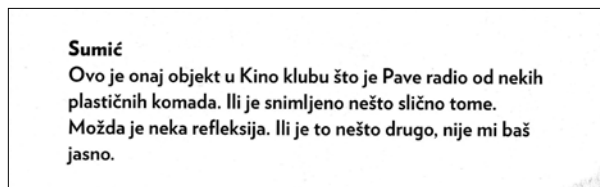
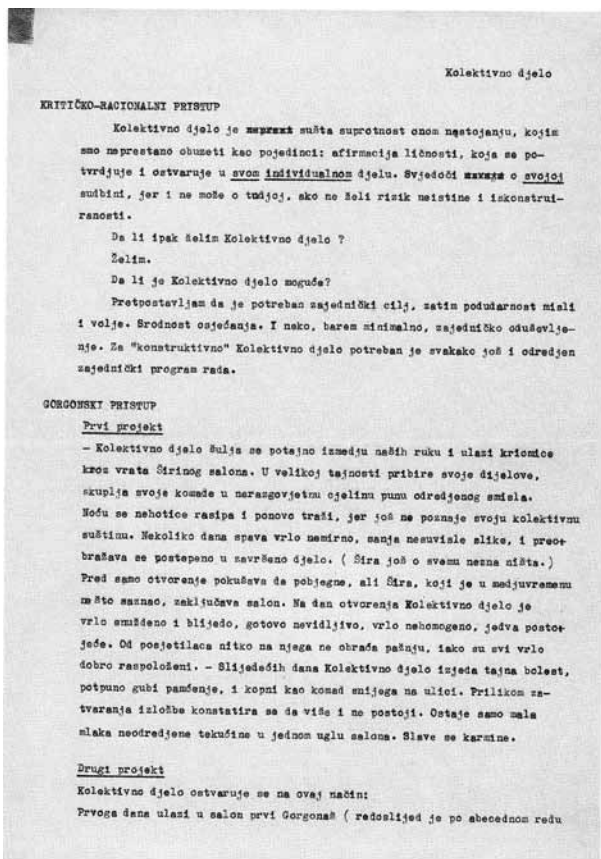
Pretpostavljam da je potreban zajednički cilj, zatim podudarnost misli i volje. Srodnost osjećanja. I neko, barem minimalno, zajedničko oduševljenje. Za “konstruktivno” Kolektivno djelo potreban je svakako još i određen zajednički program rada.

U navedenom kratkom tekstu, susrećemo neke od ključnih pojmova koji nam rastvaraju niše asocijativnog čitanja cijelog jednog razdoblja, njegove atmosfere i (neostvarivosti) njegova transformativnog potencijala: kolektivitet, pojedinac, istina, neistina, potraga, misao, djelo, prisutnost ili odsutnost programa. Tekst je izvadak iz jedne u nizu “domaćih zadaća” koje su međusobno izmjenjivali pripadnici zagrebačke umjetničke grupe Gorgona.⁹ U ovom slučaju, zadatak svim članovima grupe bio je odgovoriti na pitanje: je li moguće načiniti Kolektivno djelo? Odgovarajući na to pitanje, Đuro Seder razmatra “kritičko-racionalni pristup” ideji kolektivnog djela da bi mu, u nastavku teksta, suprotstavio “gorgonski pristup”, koji se prethodnim zdravo-konstruktivnim postavkama istodobno izruguje, ali na neki način i čezne za njima. Blagonaklono se smije gotovo djetinjom naivnosti vjerovanja da je, pod pretpostavkom da su svi uvjeti zadovoljeni i sve pripreme obavljene, moguće ostvariti zadani cilj. Unatoč tome, upušta se u avanturu igre pokušaja i promašaja, traženja ulaznih punktova, obilazeći s različitih strana mogućnost ostvarenja “nemogućeg projekta”. U četiri ponuđena nacrtu za kolektivno djelo, svaki put nešto pođe po zlu, i to na vrlo različite načine: u prvom je ono nevidljivo, u drugom nije ostvareno kolektivno, u trećem je njegov oblik neodgovarajući prostoru/instituciji koja ga pokazuje, dok u četvrtom, samo djelo postaje redundantno i nepotrebno...

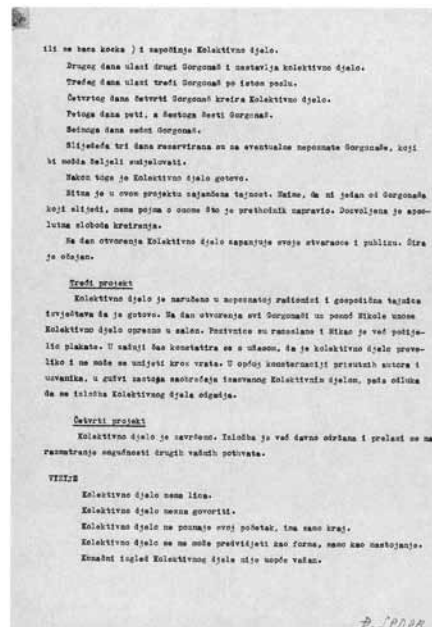
Ono što povezuje sve navedene primjere je nekompatibilnost institucija i sustava — čiji je predstavnik ovdje Šira, vlasnik uramljivačkog salona koji je Gorgona najamijevala za izložbe — i utopijske ideje poput Kolektivnog djela: ono postoji sve dok se ne počne materijalizirati u konkretnim **prostorno-vremenskim uvjetima.**

VIŠE AKCIJE! MANJE SUZA!¹⁰

Uspostavljanjem narativa o otklonu kojega podrazumijeva specifični “gorgonski” pristup, moguće je uspostaviti i temeljne odrednice djelovanja grupe ili po riječima Dimitrija Bašičevića Mangelosa — “gorgonašenja”. Premda Mangelos, pišući Moskovski manifest 1977. godine, povodom Gorgonine “posthumne” izložbe¹¹, ovaj naziv koristi s dozom ironije, proglašavajući istodobno smrt Gorgone i smrt umjetnosti, on će nam ipak poslužiti kako bismo se, barem ovdje, otrgli **beznađu imenovanja** i kako bismo se, u čast Gorgone, distancirali od blasfemičnog učinka nazivanja Gorgonina gorgonašenja djelovanjem.



● Slika 1. Vidi bilješku 5.



● Odgovor Đure Sedera na upit 'Je li moguće napraviti Kolektivno djelo, 1963.'

Kako u potpunosti nestati?*

Godine 1969, studentima klase Davida Askevolda na Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) u Halifaxu u Kanadi, umjetnik Robert Barry šalje telefaksom jednostavnu instrukciju za izvedbu grupnog rada: studenti trebaju osmisliti zajedničku ideju o kojoj ne smiju nikome izvan skupine ništa reći. Rad će postojati sve dok ideja ostane tajna, skrivena unutar grupe. Ako netko oda tajnu, rad prestaje postojati.

* *How to Disappear Completely*, naziv pjesme na albumu *Kid A* (2000.) grupe Radiohead

Borim se s tekstem! Prošli su sati, a još sam u crticama, naznakama.* Prolazeći kroz njih, sve mi se čini moguće, zapisujem na marginama, pobjedonosno stavljam uskliknike! Čini mi se da je problem upravo u tome da se ne mogu prepustiti eksperimentu, da neprestano mislim da treba postojati plan, program djelovanja, program pisanja, a to je upravo ono protiv čega "ustajemo" u ovom tekstu, protiv programa pisanja i programa kao takvog, protiv njegove nemogućnosti da dotakne istinu. Možda zato jer je odluka o eksperimentu ipak odluka? Jer je i ona neki program? Bojim se, jer znam da, kad jednom krenem, moram nastaviti; da svaka riječ vodi drugoj, svako slovo zarezu, svaka točka razmaku. A razmak međuprostoru u kojem se nema što više reći. Ili ne želi.

* "Moraš jednom i pucat, ne mo'š samo dodavat." Slaven Bilić, izbornik hrvatske nogometne reprezentacije

"Koketni, čak i veseli nihilizam. Prepoznaje se da se nema što reći, no unatoč tome, nastavlja se govoriti. Otkrićem da se nema što reći, traži se način da se onda kaže to." (Susan Sontag, *The Aesthetics of Silence*)

3 Bilješka Josipa Vanište o *Post Scriptumu*, seriji od 6 publikacija započetoj 1989. godine, čiji dio Vaništa posvećuje članovima grupe Gorgona. Navedeno u: Branka Stipančić, "Vrijeme Gorgone i postgorgone", *Novine Galerije Nova*, 2007.

4 "Povijest revolucija — od ljeta 1776. u Philadelphiji, te ljeta 1789. u Parizu, pa sve do jeseni 1956. u Budimpešti — kao politički najeksplicitniju priču o modernom vremenu, moguće je ispričati u obliku prisposode o drevnom blagu koje se, uslijed najrazličitijih okolnosti, pojavljuje naglo, neočekivano, kako bi zatim iznova nestalo, uslijed drugih tajnovitih okolnosti, kao da je riječ o fatamorgani." Hannah Arendt, *Between Past and Future*, Penguin Books, London, 2006.

5 Vidi sl.1. Ilustracija predstavlja zidnu naljepnicu pronađenu među programskim letcima nakon zatvaranja izložbe *...ono što je prethodilo Crvenom Peristilu* (kustosi: Boris Cvjetanović i Petar Grimani). Tekstovi na naljepnicama predstavljali su komentare članova nekadašnje skupine Crveni Peristil na fotografije iz vremena djelovanja grupe. Komentar Slavena Sumića u kojem se ne može prisjetiti što je prikazano na jednoj od fotografija, pronađen je nakon izložbe na naljepnici koja je očito bila dvostruko otisnuta pa nije iskorištena za izložbu. Tako je ostala među programskim letcima kao "fantom" izložbe, koja je nastojala trasirati zajedničku povijest članova grupe prije slavne akcije *Peristil*, u Splitu 1968.

6 René Char, navedeno u: Hannah Arendt, op.cit.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Grupa umjetnika (čine ju umjetnici, kritičari i arhitekti Josip Vaništa, Julije Knifer, Radoslav Putar, Miljenko Horvat, Ivan Kožarić, Marijan Jevšovar, Dimitrije Bašičević Mangelos i Đuro Seder) koja djeluje u Zagrebu od 1959. do 1966. i čije se djelovanje danas može iščitati kao "protokonceptualno".

10 "More Action! Less tears!", naslov pjesme na albumu *The Pretty Little Lightning Paw* (2004.) grupe Thee Silver Mountain Reveries.

11 Mangelos, "Moskovski manifest", reproducirano u: Tihomir Milovac (ur.), *Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.

Izričući nešto, neminovno se otvara prostor za njegovu negaciju, za poziciju oponiranja koja nam se, naviknutima razmišljati u dihotomijama, ukazuje. Je li "misao" odgovarajući suprotni pol djelovanju, nužan kako bi se zatvorio ovaj binarni par?

Kao što povijest revolucija sažimlje pričom o davno izgubljenom blagu koje se, s vremena na vrijeme, iznenada pojavljuje pa opet nestaje, tako i intelektualnu povijest 20. stoljeća Arendt interpretira kao dvostruko ponovljeno okretanje izmjeničnih faza "misli" i "akcije". Uslijed krize metafizike koja više nije u stanju ni postaviti prava pitanja, a kamoli ponuditi odgovore, generacija egzistencijalista s početka 20. stoljeća utočište pronalazi u obratu k **akciji**. S druge strane, generacija René Chara, nakon Drugog svjetskog rata, tijekom kojega je prisiljena na djelovanje, okreće se ponovno polju misli, potrebi promišljanja neposredne prošlosti.

Arendt svoju knjigu obavljuje 1961., dakle prije nego što je mogla svjedočiti svjetskim zbivanjima 1968., još jednom obratu iz "misli" u akciju. Niti Gorgona, koja svoje djelovanje kao grupa završava 1966., još nije usred tog **obrata**. Ona tek iscrtava putanju "gorgonašenja", stalno iscrtavanje mogućeg "odmaka", putanju koju ćemo kasnije slijediti kroz zbivanja na lokalnoj umjetničkoj sceni koncem šezdesetih i tijekom sedamdesetih.

"Gorgona ponekad nije radila ništa, samo je živjela."¹²

Gorgona živi početkom šezdesetih godina, u doba, još uvijek vrhunca, projekta izgradnje jugoslavenskog samoupravnog socijalizma i Titova vanjskopolitičkog programa Trećeg puta. Suvremena umjetnost tog vremena ide u korak s novim društvom u izgradnji: utekavši, bez previše opiranja, socrealističkoj paradigmi aktivne participacije umjetnosti u društvu, ona tu participaciju svejedno ostvaruje u dva dominantna visoko modernistička projekta tijekom pedesetih i šezdesetih godina: pokrete EXAT 51 i Nove tendencije, koji se temelje na ikonoklazmu, na postavkama geometrijske apstrakcije, konstruktivizma, ideji integracije umjetnosti u društvo putem redefiniranja pojma primjenjene umjetnosti, intermedijalnosti, kibernetike itd. Ukratko, riječ je o umjetnosti koja, baš kao i novo jugoslavensko društvo, ima jasno definiran program: čak više od godinu dana prije prve izložbe, tj. prije nego su javnosti uopće pokazali svoja djela početkom 1953., pripadnici grupe EXAT 51 javno čitaju svoj manifest 1951. godine. Samim izricanjem programa (jezikom kao performativom) započinje i njegovo ostvarivanje. Kao i u umjetnosti, atmosfera cjelokupnog društva je, mogli bismo reći, atmosfera "konstruktivnog" pristupa Kolektivnom djelu, pristupa koji ujedinjuje čitavo društvo u homogeni, nediferencirani subjekt, sa zajedničkim ciljem, podudarnošću misli i djela, te zajedničkim programom djelovanja.

Iako bi upravo Sederovo razmatranje kritičko-racionalnog i gorgonskog pristupa Kolektivnom djelu moglo biti jedan među mogućim manifestima, Gorgona, za razliku od grupe EXAT 51, nema manifest — ona ponekad nije radila ništa, samo je živjela. Vjerojatno baš tu treba tražiti značenje riječi Josipa Vanište koji kaže da je možda "Marijan Jevšovar bio najbliži istini kada je rekao da su se gorgonaši ponašali kao da nisu živjeli u komunizmu", od kojeg Gorgona "bježi", kako kaže Vaništa, u iracionalno, nerazumljivo, u "osjećaj neobičnosti", unoseći "tamne sastojke" u egzistenciju.¹³

Iz društva nametnutog i nepokolebljivog optimizma Gorgona se izmiče u bliskost, prijateljstvo, duhovnu srodnost, u zajedničko bivanje umjesto kolektiviteta. Gorgona nema manifest ni program, a i kada bi ga imala, ne bi ga imala potrebu čitati; jasne poruke nema, a tako ni njezina adresata. Nije izvjesna identifikacija ni s ovako neuhvatljivo postavljenim "programom" grupe, a ni samo pripadanje grupi nije nešto što se podrazumijeva: "Mi nismo Gorgona, mi samo tražimo Gorgonu u okolnom svijetu."¹⁴

"Ništa još nije ovdje, ali neki oblik već može da mu odgovara."¹⁵

Gorgonin postulat "nedjelovanja", bezrezultatnosti, dematerijalizacije, poigravanja s nemogućnostima, istupanja iz racionalnog u apsurd, prazninu, tišinu, paradoks, često se karakterizira kao nihilizam ili ismijavanje određenih društvenih i umjetničkih formi.¹⁶ Gorgona je, međutim, mnogo bliža klasičnom egzistencijalističkom poimanju subjekta kao Camus-ova *Sizifa*. Gorgona nije odustajanje od umjetnosti, njezino poništavanje, nije atentat na umjetnost, nego potraga za njom, njezino postajanje. Nihilizam ukida smisao same potrage, dok je za Gorgonu potraga upravo jedino što posjeduje smisao. Kada na 50-ak kućnih adresa šalju pozivnice koje sadrže samo natpis: "Izvolite prisustvovati", bez naznake o tome čemu, kada i gdje, to nije samo izrugivanje konvencionalnim sistemima cirkulacije unutar institucije umjetnosti, kako se to često naglašava; to je istodobno poziv na "neobičnost", poziv na očuđavanje svakodnevnog, poziv na stupanje u prazninu kako bi započela potraga za onim čemu bi se moglo **prisustvovati**.

Možda upravo takav pristup — koji u prvi plan postavlja sam čin potrage za **mogućnostima** — omogućava nužno istupanje iz dihotomijskih zamki, između misli i akcije, između pripadanja i otpadništva, između otpora i njegove neutralizacije, između umjetnika i institucije. Gorgona djeluje u međuprostoru ovih suprotnosti: ne samo da njezini članovi nisu društveni otpadnici, nego svi redom sudjeluju kao aktivni protagonisti spomenutih "konstruktivnih" pristupa izgradnje umjetnosti i socijalističkog društva, kao uspješni umjetnici, kritičari, arhitekti, itd. Gorgona je, na neki način, njihov paralelni život, skupina dvojnika koji su opet, tek ponekad "fantomi", a često je i sama Gorgona "konstruktivna",

"Književnost, zaključio je Sartre, funkcionira kao buržujaska zamjena za stvarni angažman u svijetu."

"Prije nego što napišem pjesmu, moram pokupiti smeće u svojoj ulici."
(Vlado Martek)

Moguće varijacije na Marteka:
Prije nego što napišem pjesmu,
moram pokupiti smeće u svojoj ulici.
Prije nego što napišem pjesmu,
moram pokupiti smeće u svojoj umjetnosti.
Prije nego što napišem pjesmu,
moram pokupiti umjetnost u svom smeću.
Prije nego što napišem pjesmu,
moram neodloživo odgoditi odgađanje.

Dana 29. svibnja 1975., grupa šestorice autora u naselju Sopot u Novom Zagrebu održava izložbu-akciju na kojoj su sudjelovali Demur, Jerman, Mladen i Sven Stlinović i Fedor Vučemilović. Demur nije osobno prisustvovao ali je napisao tekst-rad:

- Kako nije moguće mijenjati svijet? Mijenjajući sebe mijenjamo svijet.
- Molim da se praznina koju sam učinio svojim izostankom prozove (shvati) kao akt-rad.
- Sve je proglašeno, sve je napravljeno, sve je napisano — a mene nema.
- Uspostavljam situaciju negative akcije, kao stvaran proces rada — mogućnost negative akcije.
- To bi bila u stvari sublimacija (konkretizacija) stanja (mojeg).
- Sublimacija stanja kao ne-anonimni signal ili signali nasuprot sistemu, sustavu, količini anonimnih poruka i signala.
- Poruke su sistematizirani signali.
- Poruka je organizam, a signal ćelija.
- Mene nema.
- Negativ akcije — neakcija kao — akcija.
- Naslov: obrada motiva "Ima-nema" ili "Ima — ne ima".
- Za mene su to iskustva (da se u isti zid ne lupi glavom).

"Beckett je naznačio želju da se umjetnost odrekne svih daljnjih nastojanja da intervenira u stvari 'na razini izvedivog'; umjetnost se treba povući, 'umorna od svojih sitnih eksploatacija, umorna od pretvaranja da je sposobna, da joj ide malo bolje nego poznatoj staroj stvari, da napreduje na mrtvom putu'. Alternativa se sastojala u 'iskazivanju da se nema što iskazati, da se nema čime iskazati, da se ne posjeduje moć iskazivanja, ni želja za iskazivanjem, dok istovremeno sam čin iskazivanja postoji kao obveza'. Otkud proizlazi ova obveza? Sama estetika smrti od ove želje čini nešto nepopravljivo živo."

(Susan Sontag, *The Aesthetics of Silence*)

12 Josip Vaništa, navedeno u: Marija Gattin (ur.), *Gorgona*, Muzeji suvremene umjetnosti, 2002.

13 Ibid.

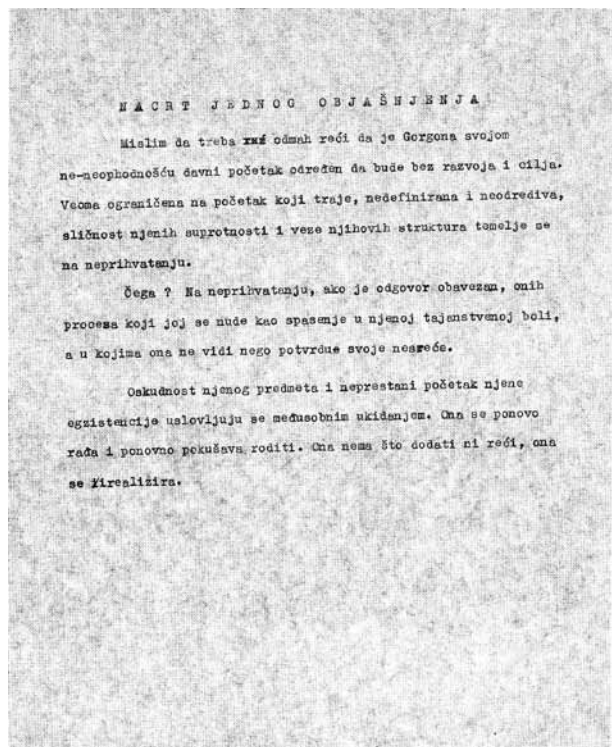
14 Radoslav Putar, navedeno u: Marija Gattin, op.cit.

15 Ništa još nije ovdje, ali neki oblik već može da mu odgovara je rad Vladimira Kopicla iz 1973. u kojem, pored naslovne, nailazimo i na sljedeću rečenicu: "that is why i am not going to record / to exhibit / the work of my art so that it would be able to become (it). I am going to recode THIS out of art, yet did not realise what it is". Vidi npr. u Dubravka Đurić i Miško Šuvaković (ur.), *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991.*, str. 232., MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

16 npr. Nena Dimitrijević, "Umjetnost kao oblik postojanja", u Marija Gattin (ur.), op.cit.



● Foto-poziranje na samostalnoj izložbi Julija Knifera u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (fotografija: Branko Balić), 1966.



● Josip Vaništa, *Nacrt jednog objašnjenja*, 1961.

prije svega u smislu samoorganizacije i samoinstitucionalizirajućeg djelovanja (organiziranjem izložbi u salonu Šira, produkcijom antičasopisa Gorgona, uspostavljanjem kontakata s protagonistima srodnih internacionalnih umjetničkih pokreta, itd.).

Ipak, čini se da je danas najprivlačniji segment njihova djelovanja upravo u onom nematerijalnom, procesualnom, onome što, da se vratimo na početak teksta, nije moguće imenovati — onome što René Char naziva "blagom", a Vaništa "tajnom početnih godina". To je prostor praznine koji, zbijen između nasuprotnih silnica prošlosti i budućnosti, kako ga naznačava Hannah Arendt, razrješenje dihotomijskog odnosa misli i akcije nalazi u konceptu misli kao događaja, praznini u kojoj se priprema trpeza za dolazak slobode u goste, čije će mjesto za stolom biti pripremljeno jedino pod uvjetom postojanja onog zajedničkog, "javnog" prostora među prisutnima.¹⁷

Govoreći o Gorgoni — ali ne samo o njoj, nego o njoj kao primjeru prostora trajne potrage koji aktivira mogućnosti emancipatorskog iščitavanja suvremene umjetnosti uopće — taj neuhvatljivi i uvijek iznova stvarani "javni prostor" želimo ovdje shvatiti ne u pojmu jedinstvenog kolektiviteta, niti u pojmu mnoštva interesnih skupina s definiranim programima, nego u samom načinu poimanja zajedništva, onoga što, na tragu Jeana Luc-Nancyja i njegova razmatranja pojma "bivanja sa", zamišljamo "singularnim pluralitetom" — bivanjem u kojem "ja" ne dolazi ispred "mi", pri čemu "mi" nije zatvoreno u "singularnost" i jasno definirano izvana. "Bivanje sa" podrazumijeva uzajamnost koja ne poništava slobodu pojedinačnog, te stvara zajednicu koja nema strogo definirane granice i odrednice.¹⁸

Želimo ga, također, zamisliti "javnim", ne po kriteriju ekspanzije njegova odjeka, nego po kriteriju intenziteta mogućnosti koje se iscrtavaju u samom zajedništvu, u smislu okupiranja ili nastanjivanja zajedničkog mentalnog i društvenog prostora, a bez napuštanja vlastite "singularnosti". Riječ je o prostoru između, onom koji je javan utoliko što prestaje biti orijentiran isključivo na individualne "istine", ali odbacuje i one kolektivne. Međutim, on nije (nužno) glasan, niti se obraća specifičnom adresatu — nije, u smislu suvremenog poimanja "odnosa s javnošću", niti jasan, niti usmjeren "javnosti".

Polja jagoda zauvijek¹⁹

Upravo se u traženju "skloništa" od konvencionalno shvaćenog pojma javnog prostora, kao i skloništa od oficijelnih javnih prostora i institucija, otvara mogućnost njegove reimaginacije. Za Gorgonu, kao i, primjerice, za rusku skupinu Collective Actions ili slovensku grupu OHO, izmještanje iz homogeniziranog urbanog okoliša jedan je od preduvjeta ovog ponovnog promišljanja. Odvođenje (malobrojne i bliske) publike u snijegom prekrivenu šumu kako

bi tamo promatrali "prazne akcije" (Collective Actions), nešto ezoteričnija gesta ostavljanja tragova u krajoliku grupe OHO (koja je istodobno i jedna od rijetkih jugoslavenskih inačica *land art*-a), podrazumijevaju iste procese kao međuprostorno izmještanje Gorgone za koju "priroda", čini se, predstavlja potencijal neutralnog, ideološki nezasićenog prostora, koji je moguće iznova izmisliti (*footingom* ili zajedničkim šetnjama u prirodi, "komisijskim pregledima" godišnjih doba, slanjem razglednica s putovanja koje sadrže motive morskih i planinskih pejzaža, "nemogućim prijedlozima" rezanja jednog dijela zagrebačke planine Medvednice, itd.), u kojemu međutim te eskapističke "misijske" ostaju bez jasno naznačenog adresata.

Izmještanje se događa i u vremenu: korištenjem arhaičnih formi i arhaičnog jezika, antedatiranjem dokumenata, zapisa sa sastanaka. Te "fantomske" inačice gorgonaških dvojnika zaista ne žive u komunizmu, one žive možda baš u nekoj vrsti, kako je to Henri Lefebvre, inspiriran mediteranskim vedrim nebom i vjerojatno pokojom čašicom kakva dobra pošipa, tijekom sudjelovanja u jednom od izdanja Korčulanske ljetne škole²⁰ (koja se također izmješta na otok!), šarmanтно nazvao "dionizijskim socijalizmom".²¹

I kasnije su, nakon što je koncem šezdesetih homogenost državotvornog ili reprezentativnog javnog prostora, u smislu društvenog i umjetničkog djelovanja, itekako "načeta", umjetnici ipak mnogo češće koristili taktike izmještanja, nego direktne konfrontacije u "javnosti". Grupa šestorice autora²² izložbe-akcije izvodi na ulici, ali i na savskom kupalištu, na moru, na fakultetima, itd.; "grupa" Penzioner Tihomir Simčić²³ svoju dekonstrukciju slučajnosti kao ključnog momenta nastanka umjetničkog djela testira u haustorima, zabačenim gradskim ulicama; Sanja Iveković poigrava se granicama intimnog (i ženskog) i državotvornog (patrijarhalnog), uznemirujući — sa svog balkona kao još jednog "međuprostora" — službeni posjet druga Tita Zagrebu, itd.

U tom traganju za prostorom iz/pre/raz/mještanja stvara se "javni prostor" u onom smislu u kojem ga naznačava Arendt: bez obzira na broj promatrača ili svjedoka bilo kojoj od tih "misli-događaja", samim njihovim postvarenjem otvara se mogućnost novog, osnažujućeg polja "singularnog pluraliteta", neke vrste radikalizirane uzajamnosti. Radna zajednica umjetnika Podroom inzistirala je upravo na "zajedništvu" bez obzira na međusobno različite umjetničke strategije pa i posve oprečna poimanja uloge umjetnika/ca u lokalnom kontekstu, u javnoj i intelektualnoj sferi općenito. Radilo se prije svega o nekoj vrsti eksperimentalnog, "interesnog" zajedništva, u smislu otpora prema institucijama ali i traganja za modelom samoorganizacije koji bi bio u stanju pozicionirati se kritički i regulativno naspram institucija. Vodeći se upravo takvim, procesualnim i fluidnim poimanjem zajedničkog djelovanja, RZU nije nikad jasno artikulirala svoj zajednički manifest ili program djelovanja.

”Čin apstrahiranja ne-imperijalne umjetnosti ne uzima u obzir neku specifičnu javnost ili publiku. Ne-imperijalna umjetnost povodi se nekom vrstom aristokratsko-proleter-ske etike: sama po sebi, čini ono što kaže, bez razlikovanja među ljudima.”

Alain Badiou, ”Petnaest postulata o suvremenoj umjetnosti”

Josip Vaništa, *Misli za mjesec: Misli za lipanj*, 1964.

”Allan Kaprow priredio je Happening na Segalovoj farmi, kraj mora na plaži, na kraju dana. Muškarci i žene na koje nitko ne obraća pažnju: oni gledaju igru vjetera u raslinju, na površini mora: nema bolje predstave od časa u kojem se živi, ni ljepšeg dijaloga od razgovora s prijateljima. Nije li to zapravo napuštanje djelatnosti plastičnog ili kazališnog govora za prepoznavanje realnog i svakidašnjeg. Umjetnost postaje sporedna. Konačno.” (Allan Jouffroy, J.J. Leveque: ”Križa sazdržaja u današnjoj umjetnosti”, *Aujourd'hui*, 1964.)

”No, pored oficijelnog rada Škole, vrlo su dragocjeni bili i tzv. neformalni razgovori svih učesnika, što su se vodili po čitavoj Korčuli, u šetnjama kao i naročito uveče u kojem restoranu pod vedrim nebom. Upravo su ti trenuci ostali u najvećem ugodnom sjećanju svima, a naročito stranim učesnicima, koji su te i takve susrete u neformalnim razgovorima uveče do u kasnije sate, pod vedrim mediteranskim nebom i specifičnom atmosferom, doživljavali kao nešto nezaboravno. Ta se atmosfera teško može ukratko opisati: Bile su to divne večeri pune duha i dobrog raspoloženja, gdje se moglo nakon oficijelnih diskusija tokom dana u plenumu i sekcijama razgovarati i na najježniji i najneposredniji način, bez oficijelnih regula i obveza. Tako su, po općem priznanju svih učesnika, a posebno inozemnih, upravo to kao dopuna službenima bili najljepši i najplodniji u općem smislu susreti i razgovori na Korčuli. Zbog te specifične mediteranske atmosfere, ove je diskusije pod vedrim nebom francuski filozof Henri Lefebvre nazvao ”dionizijskim socijalizmom”. Bila je to za njega atmosfera, gdje čovjek u prirodno lijepom ambijentu traži sklad i ljepotu u ljudskim odnosima. Riječ je o duhovitom dijalogu uz vedro raspoloženje, traženje smisla života u prisnom ljudskom susretu s drugim duhovno bliskim, smisao za igru i čistu ljudsku neposrednost s obzirom na najdublje životne probleme, u kojoj duh postaje lepršav, otvoren za sve situacije njemu pripadne, u slobodi svog punog izražaja. I to je ono što se sviđalo stranim učesnicima na Korčuli, o čemu su pored ostaloga naknadno pisali u inozemstvu i nama samima u svojoj podršci za daljnji nastavak rada Škole.”

(Milan Kangrga, ”Korčulanska ljetna škola”)

RZU Podroom djelovala je u Zagrebu, u razdoblju od 1978. do 1980. godine, u prostoru ateljea Sanje Iveković i Dalibora Martinisa, koji je kroz inicijativu Podroom pretvoren u izložbeni prostor, ali i prostor u kojem su okupljeni umjetnici intenzivno boravili, radili, družili se, diskutirali i koji su osjećali istovremeno i kao javni i kao ”svoj”. RZU nije imala fiksno članstvo, kao ni zacrtan program djelovanja, a sam naziv inicijative s jedne strane možemo čitati kao ironiziranje socijalističke birokracije, no s druge, i kao taktičku gestu progovaranja jezikom koji aparat razumije, a sa ciljem osiguravanja dojma institucionalne relevantnosti. Transkript razgovora s jednog od radnih sastanaka grupe, objavljen u *Prvom broju* (”časopisu-katalogu” iz 1980., koji istovremeno predstavlja rezime dotadašnjih aktivnosti, ali i pokušaj iscrtavanja puta za daljnje djelovanje) eklatantno ukazuje na različita viđenja načina funkcioniranja i uloge takvog umjetnički vođenog prostora. Pored nastojanja da se aktivnim i konkretiziranim zalaganjem za prava umjetnika i autonomiju umjetničkog rada nadiđe okvir samog Podrooma, neposrednom intervencijom u dominantne kulturne politike (npr. kroz sastavljanje ”Ugovora” koji regulira odnos umjetnika i galerija), *Prvi broj* je i pokušaj da se definiraju i naznače specifične razlike koje Podroom predstavlja ili može predstavljati u odnosu na djelovanje lokalnih institucija, pri čemu razgovor otkriva upravo nelagodu oko nesigurnosti u artikulaciji načina takvog radikalnog otklona od institucionalnih kulturnih praksi. Pri tom se, unutar same grupe, javljaju različite ideje o koncepciji sazdržaja i različito viđenje načina funkcioniranja i uloge prostora na lokalnoj sceni, u smislu potrebe, s jedne strane za prostorom otvorenog dijaloga i kritičkog propitivanja lokalnog konteksta kroz relativno slobodno, neformalno i anarhično djelovanje, te s druge, za prostorom koji će djelovati i kao spona s međunarodnom umjetničkom scenom i jasno se pozicionirati lokalno, kao mjesto formiranja određene fronte za unaprijeđenje socijalnog i ekonomskog statusa umjetnika. Cijelo postojanje Podrooma možemo tako gledati kao još jedno traganje za ”međuprostorima” i programom, pri čemu činjenica da postoji određeni prostor kao lokacija zajedništva — kao što u

17 Hannah Arendt, op.cit.

18 Jean Luc-Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford University, 2000.

19 *Strawberry Fields Forever*, The Beatles.

20 Korčulanska ljetna škola (1964–1974.) serija je filozofsko-socioloških ljetnih seminara na otoku Korčuli, koju su osnovali Rudi Supek i Milan Kangrga. Tijekom 10 godina postojanja, škola je postala mjesto okupljanja najprominentnijih europskih i svjetskih filozofa, sociologa, teoretičara, umjetnika.

21 Vidi: Milan Kangrga, ”Korčulanska ljetna škola”, u: *Izvan povijesnog događanja. Dokumenti jednog vremena*, Split: Feral Tribune biblioteka, 1997., str. 278-294

22 Grupa šestorice autora (Mladen Stilinović, Boris Demur, Vlado Martek, Željko Jerman, Sven Fedor Vučemilović) u razdoblju od 1975. do 1979. realizirala je 21 izložbu-akciju, a sam odabir ovog naziva upućuje na svjestan odmak od konvencionalnog načina izlaganja. Grupa umjetnika nije se formalno deklarirala kao grupa. Zanimljivo je da joj sam naziv, koji se sačuvalo do danas, daje povjesničar umjetnosti i kustos Marijan Susovski, za potrebe kataloga izložbe *Nova umjetnička praksa*, a koja se održala 1978. godine kao prva relevantna historizacija fenomena Nove umjetničke prakse u Jugoslaviji. Slično Gorgoni, označitelj grupa upućuje prije svega na intenzivno druženje i suradnju između njezinih članova, pri čemu ne postoji zajednički program djelovanja i pri čemu svaki od članova realizira i potpisuje individualne radove.

23 Grupa Penzioner Tihomira Simčića fiktivna je grupa/umjetnički projekt Brace Dimitrijevića i Gorana Trbuljaka iz 1969./1970. Zajedničko autorstvo navodi se u literaturi još od sedamdesetih godina, međutim Dimitrijević ga u samizdatu *The Post Historic Times*, Anno Post Historicum XXXVI, Hrvatsko izdanje, No. 2 osporava, navodeći da je riječ o njegovom individualnom projektu, u kojem je sudjelovao G.Trbuljak. U svakom slučaju, ”grupa” se u svom kratkom djelovanju bavila razmatranjem odnosa umjetnik–institucija, konceptom ”anonimnog umjetnika”, ”slučajnog sudionika”, te ”slučajno stvorenog umjetničkog djela”. Oba umjetnika se i u svom kasnijem individualnom radu nastavljaju baviti odnosima umjetnika, institucije i umjetničkog sistema te mehanizmima pisanja povijesti umjetnosti.



• Foto-poziranje članova i prijatelja Gorgone, 1961., foto: Branko Balić

Čak i ako nijednoj akciji, gesti, govoru, prostoru itd. nije moguće mjeriti neposredan učinak ili jasno odrediti formu ili "program", oni se nipošto ne mogu, kao što ističe Mladen Stilinović, smatrati nedužnima, nego nužno proizvode **posljedice**.²⁴

One, u konačnici, iz nevidljivih dovode i do stvaranja vidljivijih ili artikuliranih "međuprostora", koji imaju potencijal i snagu onoga što Hakim Bey naziva "privremenim autonomnim zonama".²⁵ U tom smislu, te shvaćeno vrlo pojednostavljeno i linearno (nasuprot kompleksnoj i potpuno nepredvidivoj mreži uzroka i posljedica), umjetnička samoorganizirana inicijativa Podroom je tako neposredna posljedica odlaska na kupanje na savsko kupalište članova Grupe šestorice autora. Akcija Tomislava Gotovca *Zagreb, volim te!* (1981.)²⁶ "nastavak" je njegova performans *Pokazivanje časopisa Elle* iz 1962., koji se odvio u mnogo "sigurnijem" prostoru planine Medvednica — stidljivo kako glede mjesta tako i glede "radnje". No, njegovo polunago poziranje u prirodi s polunagim modelima iz ženskog časopisa zadobiva funkciju inicijacije u njegovo kasnije eksplicitno konfrontiranje sa živim urbanim gradskim tkivom (javnim prostorom u konvencionalnom smislu) i socijalističko-malograđanskim moralom.

"Pada kiša, podijeljeni su stavovi o tome da li da se ide na ulice ili ne."²⁷

Te 1961. godine, vjerojatno nije ni moglo biti drukčije nego stidljivo. Možda zato jer je takvo istupanje iz igre (koje ju ipak, u konačnici, transformira) bio jedini mogući prostor koji se nudio kao "alternativa": napuštanje dihotomije "za" i "protiv" te skliznuće sa šahovske ploče koja nudi mogućnost razvijanja strategije s dvije suprotstavljene boje, ali ne i uspostavljanje mnoštva novih figura i pravila igre. Možda zato jer, kako kaže ruski pjesnik i umjetnik Dmitri Aleksandrovič Prigov, u zaigranom aforizmu o (ne)mogućnosti oponiranja (ali istodobno i naprosto o čežnji za nečim što je drugdje, što god to bilo): *U Japanu bih bio Katul / Rimu bih bio Hokusai / A u Rusiji sam onaj isti tip / Koji bi bio / Katul u Japanu / a u Rimu Hokusai*.

U društvu čije se postavke temelje na ideji jedinstvenog, homogenog javnog tijela, s jasno zacrtanim programom djelovanja, nema mogućnosti za druge programe, u smislu jasno postavljenih ciljeva i sukobljavanja različitih interesnih skupina. Zapadnjački liberalizam, s naglaskom na individualnom umjesto kolektivnom, rezultira grupiranjem individualnih "programa" u ono što se naziva "politikom identiteta" — uspostavljanjem i stalnim preoblikovanjem mnoštva interesnih skupina s jasno artikuliranim ciljevima koji se, prije svega, ostvaruju u razvoju sektora civilnog društva i instituciji građanske akcije. U tom smislu se i umjetnost u takvom sistemu može, grubo rečeno, svojevolumno (ili pak njezinom aproprijacijom u područje društvenog djelovanja)

staviti na raspolaganje nekima od specifičnih interesnih skupina, što rezultira izokretanjem, pa čak i poništavanjem, dihotomije aktivizma i umjetnosti. Pored mnogih umjetničkih pojava, tijekom šezdesetih i sedamdesetih, koje su uvelike srodne onome što se u lokalnom kontekstu nazivalo "novom umjetničkom praksom", na Zapadu se tako javljaju i razne umjetničke skupine ili pravci kojima je cilj zagovaranje određenog projekta transformacije društvene realnosti: feminizma, borbe protiv rasizma, ekoloških pokreta, radničkih pokreta, pokreta za seksualne slobode itd.

U jugoslavenskom i istočnoeuropskom kontekstu, gdje se društvo temelji na ideološki uspostavljenoj jednakosti, svaka mogućnost takve vrste zagovaranja unaprijed se poništava: logički nije moguće, primjerice, tražiti jednakopravnost žena kada su one ionako već jednakopravne "drugarice".²⁸ Relevantnost svakog pokušaja uvođenja takvih partikularnih diskursa vrlo se često neutralizirala optužbama da je riječ tek o još jednom kontaminirajućem (a socijalističkom društvu potpuno suvišnom) "uvozu sa **Zapada**".

Sa (starim) Titom u nove pobjede!

U međuvremenu, sa Zapada se službenim kanalima uvozilo puno toga, a prije svega ekonomsko uređenje koje, još od vremena privredne reforme 1965., koketira s liberalizmom i kapitalizmom te koje, koncem šezdesetih godina, dovodi do velike ekonomske krize i suočavanja s činjenicom da se besklasno utopijsko društvo jednakosti postepeno pretvara u društvo socijalnih i klasnih razlika čiji su pripadnici, umjesto zaslužene plaće za rad na izgradnji domaćeg socijalizma često bili prisiljeni puno veću naknadu potražiti *gastarbeitskim* radom na izgradnji stranog kapitalizma. Mnogi

24 "...Pitanje je kako manipulirati onim što te manipulira, tako očigledno, tako drsko, ali ja nisam nedužan — ne postoji umjetnost bez posljedica." Mladen Stilinović, *Tekst nogom*, 1984.

25 Hakim Bey, *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zones, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Autonomedia Anti-copyright, New York, 1985, 1991.

26 Puni naziv performansa je *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te!). Homage to Howard Hawks' Hatari!*

27 Rečenica se pojavljuje na jednoj od internetskih enciklopedija, pod kronologijom događaja u lipnju 1968. u Zagrebu (http://bos.anarchopedia.org/1968_u_Jugoslaviji). Iako tekst neposredno prije navodi postojanje suprotstavljenih frakcija među zagrebačkim studentima, koje se sukobe oko toga treba li podršku beogradskim studentima izraziti i izlaskom na ulice, navedena rečenica kao da je zalutala u procesu selektiranja hladnih povijesnih činjenica. Podatak da je padala kiša (dok se istodobno npr. ignorira činjenica da je Studentski centar bio već unaprijed opkoljen policijom) relativizira polariziranost suprotstavljenih uvjerenja i dramatičnost situacije, pretvarajući njezine protagoniste u indiferentnu i melankoličnu skupinu koja je bila spremna na djelovanje, ali samo na suhom.

28 Izvršnu analizu povijesti konstrukcije ženskosti i "ženskog pitanja" u Jugoslaviji vidi u: Bojana Pejić, "The Morning After: Plavi Radion, Abstract Art and Bananas", n.paradoxa, Vol. 10, 2002.

razgovoru u prvom i posljednjem broju časopisa utvrđuje Sanja Iveković — ni najmanje ne pomaže koncentraciji na "koncept akcije — na program". Njegova se diferencijacija traži na mnoge načine, od prepoznavanja njegove različitosti od konvencionalnih galerijskih prostora, po tome što se u njemu aktivno razgovora, po tome što umjetnici u njemu borave, po njegovom neformalnom usmjerenju da bude "oblik akcije", a konačno, u samom završetku razgovora, po tome što ga se prepoznaje kao životni i živući prostor na osnovu postojanja i aktivnog korištenja jednog "lavaboa", čiji "foto-portret" s neopranim šalicama kave i zaključuje *Prvi broj*. Kratkotrajni život RZU Podroom, međutim, nastavio se, ne samo kroz nekoliko zajedničkih izložbi i nastupa izvan njega tijekom 1981., već i kroz kasnije uspostavljanje Galerije PM (Galerije Proširenih Medija) 1981. godine, kao autonomnog prostora kojega vodi dio umjetnika aktivnih ranije i u Podroomu (kasnije na čelu s Mladenom Stilinovićem), a koja nakon dugogodišnjeg djelovanja kao *artist-led-space* i sama postaje institucija u sklopu programa Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Na neki način, institucionalizacijom Galerije PM, zaključuje se i povijest jedne "generacije" samoorganiziranih umjetničkih inicijativa u Hrvatskoj — koje nipošto nisu sinkrone, odvojene priče, nego priče koje se organski i kronološki nadovezuju ne samo međusobnim srodstvom i prepoznavanjem, nego i neposrednom vezom preko pojedinaca koji čine jezgra više različitih skupina: od Gorgone (1959–1966.), preko jednostavnih izložbenih aktivnosti u haustoru Frankopanske 2A u Zagrebu, koje vode Braco i Nena Dimitrijević (1970–1972.), zatim Grupe šestorice autora (1975–1979.) i njihova časopisa *Maj 75* (1978–1984.), do RZU-a Podroom (1978–1980.) i Galerije PM (1981–). Potpomognuta svakako generacijskom smjenom i naglim društveno-političkim promjenama početkom devedesetih, ona se zaključuje iscrpljivanjem potencijala samoorganiziranog djelovanja i njihovom institucionalizacijom.*

* O nastavku samoorganiziranog djelovanja od 2. polovice devedesetih do danas, u vidu razvoja tzv. izvaninstitucionalne scene u Hrvatskoj, koja više nije strogo vezana za umjetničko djelovanje, te o odnosima ova "dva vala kolektivnosti", vidi u: Ana Dević, "Kritizirati, naplatiti, uživati zahvalnost", *Transversal (The Post-Yugoslavian condition of Institutional Critique)*, 2007. <http://eipcp.net/transversal/0208/devic/hr>

Varijable o/na Zapadu

– "Međunarodna glupost" — komentar prolaznika na radove Grupe šestorice autora predstavljene na jednoj od izložbi-akcija na Trgu Republike u Zagrebu.

– "Nikad ne razgovaraj o filozofiji ili politici u diskoteci". (Frank Zappa)

Kada je Danny Cohn Bandit 1968. godine preuzeo administrativnu zgradu sveučilišnog kampusa Nanterre, pridružili su mu se Situacionisti sa svojim agit-prop parolama.

– "Are You a Consumer, or a Participant?". Studenti su prvotno istupili protiv obrazovnih institucija koje su odražavale desničarsku De Gaullovu vladu, s namjerom da je destabiliziraju. Stvar se, međutim, u konačnici iskristalizirala kao euforija hranjena djetinjastom utopijom, kratkotrajni karnevaleskni izlet.

– Frank Zappa 1969. studentima u Londonu poručuje: "Nisam za demonstracije", a na njihove zvižduke nastavlja: "Infiltrirajte se u establišment sve dok ne nastane nova generacija liječnika, pravnika, sudaca itd." Povijest potvrđuje da su ga poslušali. Na kasnijem koncertu, netko iz publike se žali zbog uniformiranih "organa reda" na koncertu, na što im Zappa odgovara: "Svi su u ovoj prostoriji u uniformi — nemojte se zavaravati!"

– Godine 1968., na Venecijanskom bijenalu, 600 policajaca pretuklo je 111 demonstranata protiv korumpirane organizacije Bijenala i protiv rata u Vijetnamu. Umjetnički kontekst slika je političkog konteksta. U argentinskom paviljonu, David Lamelas izlaže telefaks, koji prenosi vijesti iz Vijetnama. To je ujedno i jedan od rijetkih radova u sklopu Bijenala koji je izravno komentirao rat i kritički reflektirao američku vanjsku politiku.

"Ono što povjesničar umjetnosti mora proučavati, sviđalo se to njemu ili ne, jest djelo kao posljedica (efekt) i kao utjecaj (afekt), a ne tek kao sigurno udaljen proizvod jednog davno minulog doba."

(Mieke Bal i Norman Bryson, *Semiotics and Art History*)



● Fotografija sudopera iz časopisa *Prvi broj*



● Tomislav Gotovac, Pokazivanje časopisa *Elle*, 1962., foto: Ivica Hripicko



● Grupa šestorice autora, "Komentari prolaznika sa Izložbi-akcija na Trgu Republike..."

filmovi jugoslavenskog Crnog vala, krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih, cenzurirani su i "bunkerirani" upravo zbog toga što su, između ostalog, jasno upirali prstom u taj fenomen: bujanje kapitalističkog društva pod krinkom socijalističke revolucije.

Iako su studentski protesti 1968. u Beogradu nastali spontano, kao pobuna protiv upotrebe nasilja od policije tijekom kaotičnog stanja koje je nastalo neuspješnom organizacijom koncerta brigadista omladinske radne akcije *Novi Beograd 68*, oni su bili itekako vezani uz nezadovoljstvo društveno-ekonomskim stanjem i perspektivom mladih, a jedna od studentskih parola koja se najviše pamti bila je: "Dolje crvena buržoazija". Također, na globalnoj razini, gdje studenti u svakom primjeru staju u opoziciju ne samo vlasti nego i ideologiji koja ju legitimira, beogradski protesti (kojima se kasnije pridružuju i studenti u Zagrebu, Ljubljani i Sarajevu) specifični su po tome što zapravo ne ustaju protiv postojećeg sistema, nego traže njegovo "dosljedno provođenje". Njihov program je, tako, "program SFRJ", a njihova je odanost predvodniku tog programa, Josipu Brozu Titu, po svemu sudeći iskrena a ne tek nužno potreban legitimacijski alat.²⁹ Iako je "napad" s lijevih pozicija i pozivanje na dosljedno provođenje već postojećeg programa svakako lucidna metoda ukazivanja na paradokse tadašnjeg trenutka i licemjerstvo vladajućih "kneževa komuzima", to je upravo ono što pokretu oduzima moć osporavanja, jer čini se da je nedostatak neke jasno artikulirane, "alternativne" vizije budućnosti ono što, u konačnici, omogućava i tako elegantno gašenje pobune od strane vlasti: "Studentski proglaši bili su uglavnom načelne naravi i ograničeni na zahtjeve za 'demokratizaciju našega društvenog i političkog sustava'. U toj općenitosti jedva da su bili različiti od službenih proglaša SKJ."³⁰ Ako načelno prihvatimo tezu da "novo vrijeme nosi sa sobom i nove zadatke", pozivanje na povratak zadacima postavljenima prije više od 20 godina je, samo po sebi, melankolična gesta. Upravo je to omogućilo (pokretaču tog izvornog puta a sada, kako to već biva, i najvećem "knezu komunizma") da u izravnom obraćanju mladima putem državne televizije zauzme očinsko-pokroviteljski stav te, neugodno iznenadivši i samo partijsko rukovodstvo, načelno podrži studentske zahtjeve i poruči zabrinutoj omladini da će sve njihove brige biti riješene. Danas je tužno pročitati da su studenti, nakon Titova govora kojega je zaključio riječima: "I najzad, ja se još jedanput obraćam studentima: Vrijeme je da se prihvatite učenja, sada je vrijeme polaganja ispita i u tome vam želim mnogo uspjeha. Jer, bilo bi zaista šteta da izgubite još vremena" — od oduševljenja zaplesali **Kozaračko kolo.**³¹

Karl Marx kao usamljeni antimarksist³²

Premda je, s obzirom na ono što se u isto vrijeme događalo u Čehoslovačkoj ili Argentini, ta 1968-a u Jugoslaviji nalik igrokazu, ona u lokalnom kontekstu ipak predstavlja prvo

masovno protestno okupljanje i iskazivanje nezadovoljstva. Time je otvoren određeni prostor za slobodu govora i naznačen potencijal javnog okupljanja, koji će u istom periodu kulminirati studentskim nemirima u Zagrebu 1971, no ovaj put s jasno artikuliranim političkim programom koji, kao i program tadašnjeg hrvatskog partijskog vodstva, u prvi plan stavlja hrvatsko nacionalno pitanje i položaj Hrvatske unutar jugoslavenske federativne zajednice, pa konačno razrješenje ovih nemira (u vidu smjene hrvatskog vodstva i uhićenja vođa studentskog pokreta), stoga rezultira i mnogo ozbiljnijim društveno-političkim posljedicama. Iako su se i tzv. "prolječari"³³ obračali Titu za podršku, jasno je da, u njihovu slučaju, on više nije tako jednostavno mogao iskoristiti istu metodu neutralizacije nezadovoljstva. Oni su se, jednako tako, također pozivali na osnovne vrijednosti socijalističkog i samoupravnog društva te se, tijekom studentskih zborova, sukobili sa svojim "lijevim" kolegama — "šezdesetosmašima" upravo glede ispravnih shvaćanja marksizma. Postavke na kojima je utemeljeno društvo na taj je način teoretski moguće bezgranično interpretirati sve dok se nominalno ostaje unutar postojećih okvira — tako, primjerice, naslijeđe marksizma postaje polje legitimacije svih interesnih skupina: socijalističke države, filozofa okupljenih oko časopisa *Praxis* i Korčulanske ljetne škole, "lijevih" šezdesetosmaša i "desnih" prolječara, među kojima svi vlastiti diskurs legitimiraju u **"ispravnom" shvaćanju marksizma.** (Zanimljiv je detalj, primjerice, da se u jednoj od novinskih reakcija na čuveno predavanje Josepha Beuysa u beogradskom SKC-u autor članka obrusio upravo na Beuysovo iskrivljeno, "zapadnjačko" shvaćanje marksizma.)

U svakom slučaju, čini se da je "alternativa" bila moguća jedino putem "simulacije" ili "mimikrije" postojećih, tj. prihvaćenih društvenih obrazaca i projekata, a koliko se daleko moglo ići u toj mimikriji društva i frazeologije koja mu je jedno od uporišta, najbolje govori briljantna parola Mladena Stilinovića: "Napad na moju umjetnost napad je na socijalizam i napredak." Ovdje se ta igra razvija do logičkog paradoksa koji poništava razlike između dvije potencijalno suprotstavljene strane: kako napasti i onu umjetnost koja napada socijalizam i napredak, a da socijalizam i napredak pri tom ostanu netaknuti?

Naći ćeš me, majko, u nirvani

"Postojali su 1971. ljudi koji nisu bili maspokovci, 'Budišini', niti su bili na strani, recimo, Žarka Puhovskog, nego su predstavljali jednu struju koja je zapravo bila anarhoidna, ako već ne i anarhistička. Ima, naime, jedna situacionistička akcija koju je napravio Lino Veljak: kameonom je razbio prozor na zgradi Sveučilišta iz protesta protiv politike tadašnjeg rektora. Taj je događaj postao tzv. urbana legenda, iako ne treba sumnjati da je istinit. To je pitanje koje proizlazi iz ovoga — može li se raditi i individualne proteste?"³⁴

„Rad je bolest. Karl Marx.” (Mladen Stilinović)

„U filmu *Rani radovi* Želimira Žilnika redatelj prati skupinu mladih litalica koji u bespućima ruralne panonske ravnine proklamiraju samoostvarenje svakog pojedinca. Nakon debakla uslijed pokušaja emancipatorskog poučavanja seljačkog stanovništva, pripadnica grupe zabrinuta komentira kako bi njihova mala skupina mogla imati problema upravo zato što su grupa, a nisu se registrirali: grupa uvijek podrazumijeva određeni zajednički program i okupljenost oko zajedničkog cilja te stoga uvijek predstavlja potencijalnu prijatnju sistemu.

Žilnik istražuje život mladih pobunjenika... opisuje njihov neizbježni put u nihilizam... „Smrt romantičarima”, oni viču, optužujući sami sebe. Četvoro mladih namjerilo se na socijalističku revoluciju u komunističkoj zemlji. Na putu otkrivaju da su, kao i svi mi, nemoćni pred državom, izolirani i nesposobni ishodovati ikakvu reakciju od strane režima. Država ih ignorira. Njihov problem je naprosto u tome da su napola revolucionari jer je njihov neprijatelj (država) kooptirao njihovu ideologiju.”

Preuzeto iz: „Early Works: Half-Way Revolutions”, *Dotson Rader*, Grove Press, International Film Festival Book, vidi: <http://www.zelimirzilnik.com/content/view/26/27/>



● Studentska gibanja u lipnju 1968. (ispred Studentskog centra u Zagrebu)



● Mladen Stilinović, *Umjetnik pri radu* (detalj), 1976.

29 Tihomir Ponoš, *Na rubu revolucije — studenti '71*. Profil, Zagreb, 2007.

30 Katarina Spehnhjak i Cipek, „Disidenti, opozicija i otpor — Hrvatska i Jugoslavija 1945–1990”. Hrvatski institut za povijest, br. 2, 2007.

31 Ibid.

32 „Marx je sam za sebe izjavio kako on nije nikakav marksist, imajući pri tom u vidu svoga zeta Paula Lafarguea i mnoge druge koji su vulgarizirali i iskrivljavali njegovu filozofiju i nauku. U tom smislu, ni ja nisam marksist, jer marksistima su se smatrali i deklarirali i Staljin i staljinisti svih boja i vrsta do današnjeg dana”. Milan Kangrga, *Izvan povijesnog događanja: dokumenti jednog vremena*, Split: Feral Tribune Biblioteka, 1997.

33 Studentski pokreti 1971. u Zagrebu ostali su zapamćeni pod nazivom „Hrvatsko proljeće”.

34 Hrvoje Jurić, „Protesti i protestiranje”, transkript s diskusije „O protestima i protestiranju” u okviru projekta *Bilježenje grada — bilježenje vremena*, 2. otvoreni ured, klub za net.kulturu mama, Zagreb, 24. svibnja 2006., Zarez, br. 184–185, 2006.

Tko je prvi koji će baciti kamen, i na koga? Koja je uloga onih koji su (za)litali ili ispali iz kola? Koji su istraživali granice misli i akcija bez manifesta i programa? Akcija Crvenog Peristila, u kojoj je osmorica mladića, u siječnju 1968., prebojala središnji splitski trg Peristil (reprezentativni spomenik antičke rimske kulture), postala je jednom od urbanih legendi grada Splita, ali i cjelokupne povijesti hrvatske umjetnosti. Akcija je često bila predmetom rasprava koje su tražile odgovor na pitanje o karakteru njezine motivacije: je li prebojavanje trga crvenom bojom bila dekonstrukcija crvene kao boje koja simbolizira vladajući komunistički režim, ili se radilo, korištenjem iste boje i geometrijskog oblika pravokutnika, o referenci na povijesne ruske avangarde ili pak moskovski Crveni trg? Iznosili su se podaci da su postojale namjere članova grupe da se trg preboji u narančasto, čime bi se, opet navodno, asociralo na budizam ili pak naprosto radilo o povratku boje izbljednjenim antičkim spomenicima. Sve te rašomonske diskusije upućivale su na neizvjesnost namjere umjetnika kao geste protesta protiv društva u kojem su živjeli, tj. crvene boje koja ga je simbolizirala, čime se relativizirao eventualni "politički" karakter akcije. Međutim, možda je upravo ovdje dobar trenutak da se prisjetimo "smrti autora" i samim time njegove namjere, a usredotočimo prije svega na učinak koji je proizveden, na posljedicu te geste, koja u lokalnom kontekstu predstavlja prvo takvo eksplicitno posezanje, prisvajanje i očuđavanje jednog reprezentativnog javnog prostora. (Ako se želimo poigrati kronologijom kao majkom dihotomije uzroka i posljedica, možemo li navesti razum na skretanje u ludičku pretpostavku da je akcija Crveni Peristil, koja se dogodila na samom početku 1968. godine u jednom od jugoslavenskih perifernih gradova neka vrsta inicijacije, nagovještaja, a igrom "leptirova efekta" možda čak i uzrokom prvog zauzimanja javnog prostora u vidu kasnijeg mnoštva pobunjenih tijela u studentskoj pobuni u Beogradu u lipnju iste godine? Možda čak i Parizu?)³⁵

Bez obzira na "namjere", ili možda upravo zahvaljujući njegovoj "nemogućoj povijesti",³⁶ Crveni Peristil je manifestacija eksplozije anaroidne incidentnosti bez programa, klimaks nakupljene energije, neartikulirane srdžbe protiv neprijatelja kojeg ne možemo s lakoćom imenovati. (A i ponovno — tko smo ti neimenovani "mi"?) U kratkotrajnoj gesti karnevalskog šarma crveni peristil blješti kao znak za taktiku izlaza u prostor onog "javnog", definiranog strategijama.³⁷

Između službenih transparenta za proslavu 1. maja, Praznika rada, 1975. godine Mladen Stilinović umeće transparente koji nose infantilno intonirane slogane "Ađo voli Stipu" i "Stipa voli Ađu". Mimikrijskom gestom parafraziranja masovno proklamiranih patetičnih slogana socijalističkog folklora autor maskira osobnu, kolokvijalnu poruku koja u postojećoj ideološkoj ikonografiji aludira na apsurdnost proklamiranog kolektivnog programa čija je kolektivnost zasnovana na prividno benignoj fantaziji društvenog jedinstva.

Traganje za taktikama, umjesto programima, ono je što izbacuje iz orbite dijalektike suprotstavljanja: možemo li tvrditi da je transgresivnije u tom smislu, upravo nedjelovanje, odnosno djelovanje po slučaju, u apsurdno, sa sviješću da cilja nema. Ako protivnik nema nikakvu strategiju, definiranu ikakvom postojećom ideološkom frazeologijom, koja je onda strategija koja se može upotrijebiti protiv njeга?

Kada Željko Jerman na ulice Zagreba i Beograda postavlja transparent s natpisom "Ovo nije moj svijet",³⁸ to nije nikako moguće čitati tek kao opoziciju postojećem, usustavljenom svijetu koji ga okružuje. Transgresivnost te izjave počiva prije svega u neodređenosti svijeta koji želi suprotstaviti onom koji nije njegov, odnosno u pitanju koji je taj svijet koji je/bio/mogao/trebao biti njegov. Transgresija počiva ne u suprotstavljanju nego u odvažnosti samog postavljanja pitanja mogućnosti drugih, neotkrivenih svijetova, možda najviše od svega upravo u mogućnosti da tog svijeta zapravo nema. Kao u *Univerzalnom futurološkom upitniku* Juliusa Kollera, izjava je upućena u prazninu, u nebo, poput Gorgonine: "Mi nismo Gorgona, mi samo tražimo Gorgonu u svijetu."

U tom odbijanju da se niti bude niti ne bude nešto, nego da se traga, u toj mogućnosti besciljnog lutanja, leži potencijalna opasnost od onog što bi se moglo naći. U tom smislu možemo shvatiti i cenzuru na drugom albumu jugoslavenske grupe Buldožer, kojom je "nirvana" pretvorena u "kafanu", jer izgubljenog sina nije teško pronaći u prvoj "kafani" u selu, ali pothvat postaje nemoguć ako se izgubi u nečemu tako neuhvatljivom kao što je nirvana.

Prepušteni, naslov televizijske drame snimljene 1971.,³⁹ tada cenzurirane i prvi put prikazane na HRT-u devedesetih godina, može stajati kao paradigma cijele jedne generacije tragača u sitnim koracima, lualica, "urbanih spavača"⁴⁰ bez programa. Tumarajući zagrebačkim ulicama, skupina mladića nailazi pored ceste na tijelo mrtvaca te se, nakon rasprave o tome što učiniti, odlučuju zaputiti u prvu krčmu, unatoč pokušaju jednog među njima, znakovitog imena Che, da ih uvjeri da ne mogu tek tako ignorirati što su vidjeli. U krčmi nailaze na skupinu "šljakera" kojima se, kao zakleti neradnici i "zgubidani", suprotstavljaju, pri čemu Pjesnik iskorištava cijelu situaciju za recitaciju pjesme koja eksplicitno problematizira ekonomsku situaciju i odlazak radničke klase na *gastarberski* rad u (nekad neprijateljsku) Njemačku za "crni, prljavi, krvavi novac". Nakon te geste "pljuvanja istini u oči" i suočavanja s društvenom realnošću, odlaze u Pjesnikov stan, obilježen između ostalog parolom "Volim pticu lualicu", gdje do ranog jutra ispijaju alkohol i vode intelektualne rasprave s prevladavajućim nihilističkim tonom, koji utjelovljuje prijeteće simptome nove generacije bez budućnosti — tzv. "pesimistične omladine". Nemoć da se pronađe izlaz u akciju — ili razlog za akciju, osnovno je težište narativa: Che je ogorčen ravnodušnošću svojih kolega i njihovom nemogućnošću da proizvedu bilo kakvu promjenu, Budilica mašta o djevojkama i seksu (iako i ta "akcija" ostaje

Varijable o upitniku

Gene Swenson: "Svijet umjetnosti sjedi na tempiranoj bombi društvene revolucije", travanj 1968.

Gene Swenson potpuno sam protestira ispred muzeja MOMA u New York-u, noseći veliki upitnik. Stražari su upozoreni da ga ne puštaju unutra. Prije toga, do 1968., Swenson je jedan od najpriznatijih njujorskih kritičara, da bi zatim postao ogorčeni i paranoidni otpadnik. Njegova je gesta donkihotovska. Koja je, uistinu, moć umjetnika pred bjelokosnim kulama institucija i države, ako djeluje izvana, kao usamljeni kojot s nerazvijenim očnjacima?

Slovački umjetnik Julius Koller, počev od šezdesetih, upotrebljava upitnik kao svoj logo. Godine 1978., izvodi *Univerzalni futurološki upitnik*, sjedeći, raspoređen na polju s tridesetoro djece u obliku upitnika i nazivajući akciju "kulturnom situacijom". Upitnik je uprt prema nebu — nema institucije kojoj se obraća. Usmjeren je prema onome tko ga ne vidi ili onome što on sam ne vidi. Pitanje strši u prazninu. Djeca su za sada samo forma, mogući nositelji pitanja koje će, u budućnosti, biti moguće postaviti.

Pljuni istini u oči znakoviti je naziv albuma grupe Buldožer koji je izdan 1975., te rasprodan u roku od mjesec dana u 13.000 primjeraka, da bi potom njegovo reizdanje bilo zabranjeno, jer su više instance osjećale da je kontroverzan. Širio je cinizam i nihilizam, posve neprispodobiv socijalističkom društvu progressa. Nedugo nakon toga, klasičnom metodom amortizacije i neutralizacije "nepodobnih", član grupe Marko Breclj prima prestižnu Nagradu Sedam sekretara SKOJ-a. Na drugom su pak albumu, pod pritiskom izdavača, riječ "nirvana" morali zamijeniti rječju "kafana". ("Naći ćeš me majko u nirvani kafani")

(ZBOR — vrhunac)

I, 2, 3, 4

Izgubljeni!

Ima nas još!

Godinama pričaju da nema nas puno,

a sve nas je više, sve nas je više

Godinama pričaju ima nas malo,

a sve nas je više

I, 2, 3, 4

Izgubljeni!

(...)

(Izgubljeni, Let 3, 1989.)

Bilo je u našoj generaciji subverzivnog djelovanja svakako. No, postojala je i autocenzura — nije imalo smisla radi jednog rada završiti na sudu. Trebalo je biti pažljiv, no to naše djelovanje bilo je svojevrсна kritika, izražavanje slobode i pobune. Rad *Ađo voli Stipu* izlagao sam bez ikakve cenzure; on čak nikad kod umjetničke kritike nije tumačen politički. U okviru akcije 1. Maj '75, taj smo transparent postavili na ulicu i on je tako ostao stajati dosta dugo. Istina je da mu je njegova infantilna nota davala slobodu. To je naprosto ljubavna poruka umetnuta u kontekst kolektivnog rituala slavljenja Prvog maja. U svemu tome ja se toga odričem i kažem — baš me briga, ja volim Stipu.

(Iz razgovora Mladena Stilinovića s Antonijom Majačom, "A Sunday Conversation With Mladen Stilinović", objavljeno u: *Männerfantasien*, ur. Ellen Blumenstein, Coma, Berlin, 2008.)

35 Nažalost, odnos centra i periferije bi se ovdje teško dao izokrenuti, jer članovi grupe navode upravo svoja putovanja po Europi, a naročito Parizu, te upoznavanje tamošnje alternativne kulture mladih kao osnovnu inspiraciju za akciju. Zlatko Gall, "Peristol — Mladalački bunt ili umjetnost", *Jutarnji list*, 20. 1.1998.

36 Termin koji je Miško Šuvaković postavio kao zajednički okvir čina historizacije avangardnih, neovangardnih i postavangardnih umjetničkih praksi bivše Jugoslavije. Vidi: Dubravka Đurić i Šuvaković (ur.), *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991.*, str. 232., MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

37 Michel de Certeau povezuje strategije s institucijama i struktura moći, dok taktike koriste pojedinci kako bi stvorili prostor za sebe u okolišu definiranom strategijama. Prema toj premisi, grad je koncept generiran iz pravila i strateškog manevriranja vlasti i institucija. S druge strane, svakodnevnim prolaznik (čiju su ulogu umjetnici kasnih šezdesetih i sedamdesetih često preuzimali) djeluje načinima i metodama koje su taktičke i nikad posve determinirane strategijama tijela vlasti. Prema: de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California 1988.

38 Intervencija Željka Jermana, izvedena u javnom prostoru u formi transparenta u Zagrebu i Beogradu 1976. godine, u oba slučaja je u kratkom roku uklonjena.

39 Realizira ju mlada ekipa od kojih su neki još uvijek studenti ADU (režija: Želimir Mesarić, glumačka ekipa: Zdenko Jelčić, Darko Ćurdo, Branko Supek, Mladen Budiščak, Angel Palačev, Zvonko Lepetić, Đuro Utješanović).

40 Prema podnaslovu mostarskog literarnog časopisa *Kolaps — vodič za urbane spavače*.



● Crveni Peristol, dokumentacija akcije, 1968.



● Željko Jerman, *Ovo nije moj svijet*, 1979.

tek na razini mašte), a Pjesnik se zanosi filozofijom i poezijom. Ipak, ovakvo izražavanje pesimizma i gubitka vjere u budućnost — što nalazimo i u, primjerice, jugoslavenskim filmovima tzv. Crnog vala — i to od strane generacije koja je nositelj te budućnosti, kao i gubitak vjere u smislenost bilo kakve akcije, možemo promatrati upravo kao moguću opoziciju sistemu, koja ugrožava njegove same temelje, zasnovane na optimističnoj ideji napretka. Nemogućnost neposredne akcije sublimira se kroz čin "prepuštanja" — napuštanja zadatog okvira borbe.

Tri lika vrlo doslovno nazvana Che, Pjesnik i Budilica predstavljaju tri moguće paradigme umjetnosti u odnosu na svijet koji ju okružuje — svijet koji ona, "prepuštena" samoj sebi, promatra iz sigurne distance "Pjesnikova" stana.

Suvremena umjetnost kao (prtvorena) ljubimica države

Mnoge interpretacije koje se bave kritičkim pozicijama suvremene umjetnosti tijekom sedamdesetih godina u bivšoj Jugoslaviji konstatiraju njezin izrazito marginalizirani položaj ne samo u odnosu na društvo u cjelini, nego i u odnosu na druge kulturne prakse, poput filma ili književnosti. Ta pozicija margine rezultira, paradoksalno ili ne, relativnom autonomijom umjetnosti: proširenim poljem mogućnosti djelovanja unutar zgnusnutog polja koje podrazumijeva pozicija margine. Riječ je, prije svega, o institucionaliziranoj margini koja je svoje utjelovljenje našla u radu studentskih kulturnih organizacija, zaduženih za "alternativnu" kulturu mladih, koji su bili istodobno i poprište kritičke misli, ali i njegova getoizacija. Zanimljivo je opet kako neke od tih institucija također preuzimaju strategije "simulacije" društveno prihvaćenih obrazaca (primjerice beogradski SKC koji uporište za jedno od usmjerenja svoje programske politike pronalazi upravo u mogućnostima interpretacije i primjene samoupravnog modela na područje kulture). Institucije — a ne individualne prakse ili samoorganizirane umjetničke inicijative, zaista su, u ranom razdoblju kraja šezdesetih i početka sedamdesetih, bile pokretači promjena na području kulture i umjetnosti i onoga što će se, na polju suvremene umjetnosti, uvrječiti pod nazivom Nova umjetnička praksa. Galerija SC u Zagrebu od 1969. godine organizira prve izložbe njezinih kasnijih protagonista, poigrava se novim modelima same izložbene forme; Galerija (danas Muzej) suvremene umjetnosti u Zagrebu organizira prve izložbe u vidu intervencija u javni prostor, a nešto kasnije beogradska Galerija SKC-a započinje s progresivnim programom festivala *Aprilski susreti*, itd. Zabavu, kao i uvijek kad je u pitanju suvremena umjetnost, kviri jedino pitanje njezina "stvarnog učinka" (što god to značilo) i njezinih "stvarnih" mogućnosti da izide iz svoga usko ograničenog, intelektualnog i elitističkog polja.⁴¹

Pitanje, dakako, pogađa u srž još i danas kada, unatoč volji slobodnog tržišta i kulturne industrije, ipak postoje različiti modeli koji se nastoje uhvatiti u koštac s njime, opet najčešće unutar

samih institucija. Proizvodi li suvremena umjetnost doista strukture bliže "rezervatima otpora" nego "privremenim autonomnim zonama"? Za razliku od posljednjih, pojam rezervata podrazumijeva sigurno mjesto unutar kojega se kritika odbija o vlastite bijele zidove i vraća natrag, poput otupjelog bumeranga, na svoj početni izvor.

Smrt umjetnosti, živjela umjetnost!

Ranih sedamdesetih, naročito u Jugoslaviji, gdje ne postoje umjetničke prakse koje bi bile političke u onom strogom smislu zagovaranja specifičnih ciljeva društvenog aktivizma, to pitanje ima možda još i veću težinu. Unatoč vrlo jasnom i kritičkom propitivanju konkretnih društveno-političkih fenomena i ideoloških matrica u radovima rijetkih umjetnika/ca, poput Sanje Iveković (u lokalnom kontekstu jedinstvenoj, feministički artikuliranoj problematizaciji ženskog subjekta socijalizma); zatim povremeno u zaigrano-poetično-anaroidnim radovima pripadnika Grupe šestorice autora⁴²; u radu Tomislava Gotovca, Marine Abramović, itd. — velik dio Nove umjetničke prakse u Jugoslaviji se, kao i na Zapadu, bavi, prvenstveno samom sobom i potragom za samom sobom kao i potragom za nekim "autonomnim" nekontaminiranim prostorom (u kojem, međutim, govor i poruke odjekuju u praznini). Njezin najveći neprijatelj nisu ni država, ni nepravda, ni kapitalizam, ni komunizam, nego — neka Druga umjetnost (primjerice okoštale modernističke forme i modeli stvaranja umjetnosti) ili, u radikaliziranoj varijanti — umjetnost sama, pri čemu se umjetnost bori da napusti i razbije okvire umjetnosti i "postane" nešto drugo.⁴³ Simptomatičan je primjer novosadske grupe KŌD, jedne od rijetkih umjetničkih inicijativa koja je zbog djelovanja bila privedena policiji (a intervencija organa reda rado se navodi kao dokaz provokativnosti). Međutim, prema svjedočenju jednog od njenih članova, grupa KŌD na policiji ne završava izravnom intervencijom vlasti (dakle, prepoznavanjem njihova djelovanja od vlasti kao subverzivnog), nego upravo intervencijom njihovih starijih kolega umjetnika, koji su osjećali da nove generacije ugrožavaju njihov prostor djelovanja: "U stvari, nas nije interesovala politika, nismo imali iluzija da delujemo u tom smislu, mi smo samo hteli da živimo umetnost. Političarima to i nije toliko smetalo, imali su važnija posla, međutim, reakcionarni umetnički sloj nas je mrzeo. Ti umetnici su nas opanjkavali kod političara i policije, a ovi su posle obavili posao, pošto jako vole da pokažu moć, u fazonu 'samo kaži koga' i tako su ovi tradicionalisti uspeli da nas kao opasne konkurente eliminišu iz igre, ili bar prividno i samo privremeno da nas eliminišu."⁴⁴

Uvijek izmiče, to je konstanta⁴⁵

Što, dakle, umjetnost zna i može i kojim jezikom govori? Danas ili prije 40 godina? Možemo li u našem današnjem "stanju *spama*" na tren zašutjeti, biti tihi i reflektirati o



● Grupa Buldožer



● *Prepušteni*, TV drama, 1971.
redatelj: Želimir Mesarić, isječak iz filma

41 Tu zabavu je, u domaćem kontekstu, pokvario već 1924. godine August Cesarec, kada je, za vrijeme svog boravka u SSSR-u, za *Književnu republiku* napisao tekst: "Savremeni ruski slikari. Umetnost u revoluciji i apstrakcija u umetnosti. Kandinski, Maljevič, Tatlin", u kojem je, prema riječima Miška Šuvakovića, "iznio radikalnu levu kritiku moderne i avangardne umetnosti ukazujući na probleme recepcije avangardnih dela u masovnoj socijalističkoj kulturi, tj. u radničkoj klasi." M.Šuvaković, "Zašto nemoguće istorije", *Novine Galerije Nova*, br. 13/14, 2007. Mnogo kasnije, na jednom od *Aprilskih susreta* zabavu je pokvario, kako opet, ali drugom prilikom, izvještava Šuvaković, gost Achile Bonito Oliva koji je SKC i njegovo djelovanje nazvao "rezervatom" izoliranim od kulture u kojoj djeluje, koji vlasti služi kako bi pred Zapadom imala dokaz u razmjerima svoje liberalnosti. Vidi katalog izložbe: *SKC u ŠKUC-u. Slučaj SKC-a sedamdesetih*, ur. Prelom kolektiv; Prelom kolektiv i Galerija Škuc, 2008.

42 Primjerice, u radu Mladena Stilinovića koji pogađa u temelje društvenog i ideološkog poretka — jezik kojim govori i ikonografiju kojom ga ilustrira; u radovima Vlade Marteka koji su verbalna agitacija anarhoidnog ponašanja prema "državi": "Laži državu", "Zaljubljen sam u državu, živio preljub", Svena Stilinovića koji se bavi dekonstrukcijom simbola poput jugoslavenske zastave itd.

43 Možda je opet izvjesna, i dovoljna, sama želja za "postajanjem", a ne i određeni cilj.

44 Jadran Boban, "Kralj šume u transu rock'n'rolla — razgovor sa Slobodanom Tišmom", *Zarez*, broj 146, 2005.

45 *Umjetnost uvijek izmiče, to je konstanta* naziv je jednog od "tekstovacerča" Ivana Kožarića (1988.).

"Nova umjetnička praksa, kako su kritičari nazvali umjetnost koja je nastajala u sedamdesetima u Jugoslaviji, događala se uglavnom u galerijama koje su djelovale u okviru studentskih kulturnih centara, ali povremeno i u pojedinim državnim galerijama koje su u svojim programima predstavljale lokalnu i međunarodnu avangardnu scenu i koje su imale veliki ugled (slučaj Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu). Iako je dakle, ta praksa bila s jedne strane marginalizirana ("studentski kulturni centri" su imali ulogu mjesta u kojima se prakticirala "alternativna djelatnost"), ona se ne može definirati kao disidentska jer je bila podržavana (i financirana) od umjetničkih institucija i izvjesnog broja "progresivnih" kritičara i intelektualaca od kojih su neki još uvijek bili utjecajni članovi Komunističke partije i imali jak politički položaj u umjetničkim institucijama i društvenim tijelima. Ni sami umjetnici nisu sebe pozicionirali kao disidente, njihova kritika nije bila "bitka protiv mračnog komunističkog totalitarizma", već su bili skloniji svoju praksu doživljavati kao kritiku birokratizirane vlasti koja je pod svaku cijenu htjela održati *status quo*. Zato se s pravom može reći da su akteri na tadašnjoj kontra-kulturnoj sceni shvaćali socijalistički projekt puno ozbiljnije od vladajuće, činične političke elite. Mladi kulturni radnici koji su tada pisali u omladinskoj štampi zahtjevali su "permanentnu revoluciju", a konceptualni umjetnici su u nekim svojim manifestima tražili adekvatnu "revolucionarnu umjetnost koja bi odgovarala revolucionarnom društvu". Nova umjetnička praksa (koje sam i ja bila sudionik) je doista bila "nova" po tome što su prvi puta postavljana radikalna pitanja o prirodi i funkciji same umjetnosti, o "autonomiji" galerijsko-muzejskog konteksta, o utjecaju tržišne logike na proizvodnju umjetničkog djela itd. Sve je to, istina, bilo na "dnevnom redu" umjetnika na Zapadu, no nama se činilo da je ideja o dematerijalizaciji umjetničkog djela i, općenito, o umjetnosti koja izlazi iz institucija i komunicira s "narodom", puno bliža socijalističkoj ideji društva. Paradoks je u tome što smo kao umjetnici imali ozbiljne namjere "demokratizirati umjetnost", no umjetnički jezik koji smo upotrebljavali je bio toliko radikalno nov da je naša publika zaista bila limitirana. Film je dakako, uvijek bio opasniji za režim jer je imao masovniju publiku. Žestoka kritika društva koju su režiseri jugoslavenskog filmskog Crnog vala artikulirali već u šezdesetima je na našu generaciju sigurno ostavila dubokog traga, no kad smo mi počeli raditi mnogi od njih (Pavlović, Makavejev) su već bili "uklonjeni" sa scene. Ono što je karakteristično za konceptualnu umjetnost sedamdesetih u socijalističkoj Jugoslaviji je da se kritički diskurs koji je proizvodila odnosno isključivo na "sistem umjetnosti". Ta "institucionalna kritika" je imala izuzetno važnu ulogu u rasturanju modernističke paradigme koja je snažno karakterizirala službenu državnu umjetnost, no pitanje je možemo li ju izjednačiti s aktivističkom umjetničkom praksom, koja se na Zapadu javila u sklopu pokreta za ljudska prava šezdesetih. Kod nas su korijeni pokreta za ljudska prava vidljivi u osamdesetima, u "dekadentnoj" fazi socijalizma, no u likovnoj umjetnosti se teme kao što su ženska prava, seksizam, homofobija, siromaštvo, šovinizam, nacionalizam, privatizacija, itd. pojavljuju tek kasnije, u devedesetima, u demokraciji, kada su se otvorili novi kanali produkcije i distribucije kritičke prakse i kada je postmodernistička paradigma postala prihvatljiva i kulturnoj eliti. Želim naglasiti da se mora napraviti razlika između aktivističke i političke umjetnosti. Razlika nije u sadržaju, u temama kojima se radovi bave, već u metodologiji, formalnoj strategiji i aktivističkom cilju."

(Sanja Iveković u razgovoru s Antonijom Majačom, objavljeno u: *The Collection Book*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, 2008.)

sadašnjosti bez cinizma ili kontemplirati o prošlosti bez nostalgije ili mistifikacije? Kako svi mi, umjetnici/e i kulturni radnici/e, u nepreglednoj šumi informacija i nezaustavljivoj šumu uopće, možemo zaustaviti hiperprodukciju slika, projekata, reprezentacija, brošura i kataloga, rekreativne teorije, kustoske retorike, ne donijeti ni jednu novu sliku i jedan novi predmet u svijet a ipak govoriti? U vremenu marketinških slogana kamo uteći? Sempliranje informacija, razasutih sjećanja, u prolazu istrgnutih rečenica, koje je izgovorio netko tko ih se više ne sjeća... Da li je u trenutku kada svi govore moguće šutjeti i reflektirati prošlost i sadašnjost, a bez potrebe da zaplaćemo? Mogu li **odustajanje, izmještanje i nevidljivost** biti subverzivni u vremenu hiperprodukcije? Kako biti prisutan u odsudnosti i govoriti bez glasa, u pasivnosti bez rezignacije?

Možda je, međutim, izlaz iz pitanja koja se uvijek iznova vraćaju na početak u napuštanju samih pitanja, odnosno postavljanju drugih. Ili barem, ponovno, u napuštanju dihotomija pitanja i odgovora, misli i djelovanja, uzroka i posljedica, otpora i njegove amortizacije, institucije i umjetnosti, aktivizma i umjetnosti, elitizma i populizma itd. U pritisku razuma koji nas stalno iznova ipak vraća dihotomijama, možda je zaista oslobađajuće obratiti se "istinini", tom zastarjelom pojmu kojega se postmoderna misao, navikla na cinizam, grozi. U svom predavanju "Petnaest postulata o suvremenoj umjetnosti",⁴⁶ (zanimljiva je ovdje i odvažnost da se napiše svojevrsni manifest suvremene umjetnosti), Alain Badiou umjetnost definira kao "proizvodnju" i "proces" istine: "Umjetnost ne može biti samo iskaz partikularnosti (etničke ili osobne). Umjetnost je ne-osobna proizvodnja istine koja je upućena svima (...) Umjetnost je proces istine, a ta je istina uvijek istina senzibilnog ili senzualnog. To znači: transformacija senzibilnog u događaj Ideje." Jedino pravilo kojim određuje taj "proces istine" jest postavka o ne-imperijalnoj umjetnosti; forme u kojima se ona može ostvariti neograničene su; međutim: "Ne-imperijalna umjetnost mora biti rigorozna poput matematičkog dokazivanja, iznenađujuća poput zasjede u mraku, te uzdignuta poput zvijezde." Također, ona ima smisla jedino ako čini vidljivim ono što Imperij ne vidi ili ne želi vidjeti: "bolje je ne činiti ništa nego doprinijeti stvaranju formalnih načina vizualizacije onoga što Imperij već prepoznaje kao postojeće". Ovaj postulat, tako suprotan prevladavajućoj pragmatičarskoj maksimi "bolje išta, nego ništa", možda je i najteže prihvatiti. Međutim, "budući da je svjestan svoje moći da kontrolira čitavu domenu vidljivog i slušljivog putem zakona koji reguliraju komercijalnu cirkulaciju i demokratsku komunikaciju, Imperij više ništa ne cenzurira. Sva umjetnost, sva misao, uništena je onog trenutka kad prihvatimo ovu dozvolu da konzumiramo, komuniciramo i uživamo. Moramo postati beščutni cenzori samih sebe."

Marginalizirana u suvremenom teorijskom diskursu, istina je istovremeno jedan od najčešće upotrebljivanih i zloupotrebljivanih pojmova u javnom prostoru bivših jugoslavenskih

zemalja. Različite političke struje i različiti akteri javnog života svakodnevno zazivaju istinu ili prijete trenutkom kada će istina konačno izići na vidjelo: istina o Drugom svjetskom ratu, istina o Domovinskom ratu, istina o ratnim zločinima, istina o žrtvama kojima dugujemo istinu. **Sve te istine** sukobljavaju se u prostoru koji im omogućava potencijalno stupanje u povijesne narative, u školske historijske udžbenike koji se iz godine u godinu mijenjaju, pokazajući da je, ne samo povijest suvremene umjetnosti, nego i političku i društvenu povijest na prostorima bivše Jugoslavije, još uvijek moguće pisati tek kao "nemoguću povijest".⁴⁷ A jednako tako i **čitati**.

Ako se, međutim, vratimo u zamišljeno polje umjetnosti te pretpostavimo da je istina koju ona proizvodi i o kojoj govori Badiou, potraga za znanjem i značenjem koje nadmašuje racionalno utvrđivanje i baratanje činjenicama, istina postaje teritorijem kojega nastanjuju ili prema kojem pokušavaju uputiti i svi ostali pojmovi, poput "blaga", "tajne", "obećanja" ili "slobode", provučeni kroz ovaj tekst kako bi označili prije svega proces traganja za onim što je neuhvatljivo, no dragocjenost njegova eventualnog pronalaska je neupitna i daje smisao samoj potrazi. **Kako, dakle, ustrajati u umjetnosti, samom "procesu istine", a istovremeno provoditi beščutnu autocenzuru?**

Moguće varijable odstupanja

– Tada se povlačite sa scene, ne objavljujete ništa. Prvu knjigu objavili ste tek 1995. Koji je bio razlog tog bijega od javnosti?
 – Razlog je bio veliko razočaranje zbog onoga što se dogodilo početkom sedamdesetih. Velike iluzije su se skršile. Ta ideja da je život-jednako-umjetnost je definitivno propala. Nisam želeo da se bavim strategijama u bilo kom smislu, tj. politikom. Počeo sam da sumnjam u to što smo radili i onda sam, jednostavno, prestao.

(Jadran Boban, "Kralj šume u transu rock'n'rolla", razgovor sa Slobodanom Tišmom, *Zarez*, broj 146, 2005.)

– Godine 1969., američki umjetnik Douglas Huebler zabilježio je rečenicu koja je naknadno nebrojeno puta citirana: "Svijet je pun predmeta, manje ili više zanimljivih. Ja ne želim dodavati nove." Taj je umjetnik, koji je godinu dana ranije u potpunosti odbacio slikanje i skulpturu, odlučio organizirati svoj rad oko tri ose: vrijeme (Radovi trajanja), mjesto (Radovi lokacije), i presjek tih dvaju parametara (Radovi varijable). U spomenutoj antologijskoj izjavi, Huebler je sazeo trenutak vrhunaca krize autoriteta i krize institucija. Na Zapadu, svijet umjetnosti u to vrijeme predstavlja odraz kapitalističke komodifikacije, eksplozije masovnih medija, ideološkog državnog aparata i zasićenosti slikama — društva u kojem je, kao što je tih godina zaključio Guy Debord, sve što je nekad bilo življeno sada postalo tek reprezentacijom. Umjetnost je trebala ustupiti mjesto životu, postati život sam. Život umjetnosti. Umjetnost života. "Umjetnost ne postoji, umjetnost si ti", kaže situacionistički slogan.

– "Želim odmoriti sebe od rada, sebe od sebe, društvo od sebe, društvo od umjetnosti, želim da se umjetnost odmori od umjetnosti." (Igor Grubić)

Varijable o istini

"S obzirom na retrospektivne rekonstrukcije (1968.) koje, čini se, proizlaze iz nerealnog promišljanja (promišljanja ne na temelju onoga što se zaista dogodilo, nego onoga kako bi bilo poželjno da se dogodilo) — poput primjerice, razmišljanja Carlosa Fuentesa — i koje povezuju francuski svibanj s Praškim proljećem i južnoameričkim pobunama, zaključio bih konstatacijom da je nužno vratiti se iznova na neugodne i kontradiktorne temeljne činjenice te historijske ere, koja je istovremeno toliko blizu i toliko daleko od sadašnjosti, da ju nije moguće shvatiti jednostavnim shemama ili uljepšanim legendama poput banalnih priča o epopeji, čežnji i imaginaciji. Južnoamerička strana te povijesti uključuje veliku količinu prolivene krvi i velik broj poginulih. Iz poštovanja prema njima i istini, mi imamo odgovornost biti svjedocima i tumačima doba koje tek treba biti istraženo, promišljeno, te koje nije nipošto do kraja razotkrilo sve svoje enigme."

(Hugo Vezzetti, "The signs of revolutionary war", <http://www.goethe.de/ges/ztg/prj/akt/wlt/ame/arg/en2996953.htm>)

– "Jer svaki naraštaj, ako je istinski revolucionaran, nosi sa sobom istinu o povijesnom trenutku u kojem se nalazi, kao i mogućnost ostvarivanja novog društvenog odnosa, ali svaki takav naraštaj, po nekakvom usudu povijesnom, prati opijenost vlastitom istinom i potpuno nedijalektička svijest koja je nesposobna novoostvareni društveni odnos problematizirati, određujući mu smisao i domet njegova humaniteta." (Dražen Budiša, *Studentski list*, 28. rujna, 1971, citirano u: Tihomir Ponoš, *Na rubu revolucije. Studenti '71, Profil*, 2007.)

– "Putar je znao opisati osjećaj odsutnog života, osjećaj koji nije lako definirati. Slušajući ga činilo mi se da upoznajem istinu. Bila je različita od istina do kojih dolazimo promatranjem prirode i predmeta koji nas okružuju. Putar se nije razmetao, govorio je krajnje suspregnuto." (Josip Vaništa o Radoslavu Putaru, citirano u: Marija Gattin (ur.), *Gorgona*, MSU, 2002.)

"No, čitatelj je radije čitao. Kako je sam rekao, čitao je kako bi preobrazio svoj život, te je svoj život koristio kao čitalačko štivo. Onaj koji čita, mislio je on, nastanjuje prostor između sebe i onoga što čita. Taj prostor nije ispunjen tek zrakom, to su prostranstva u kojima je misterija sadržana u onom vidljivom, a ne u nevidljivom. Sakupljao je fragmente onoga što je čitao, izvodeći s njima mađioničarske trikove, kako bi vam se učinilo da vidite nešto što nije bilo predviđeno. Njegove su čitalačke oči izmišljale nove stvari..."

(Dirk Van Weelderna: "A Different Kind of Never-Never-Land", F.R. David, 2008.)

To je svakako pitanje. Međutim, ne treba očajavati. Baš kao i Gorgonino *Kolektivno djelo*, koje se trudi, iako nikad do kraja ne uspijeva, zablistati u punom sjaju u malom Širinu salonu, možda tako i Umjetnost, poput Sizifa koji gura kamen, trebamo zamisliti kao sretnu.

46 Alain Badiou, "Fifteen Theses on Contemporary Art", predavanje održano 4. prosinca 2003., u the Drawing Center u New Yorku. Ovdje citirani dijelovi teksta preuzeti sa: <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>

47 Vidi bilješku br. 36

● Josip Vaništa, *Šetnja*, 1989.



(ZBOR — epilog bez raspleta):

Draga braćo i sestre,

Dragi neprijatelji i prijatelji,

Zašto smo tako sami ovdje? Sve što trebamo je malo više nade, malo više radosti. Sve što trebamo je malo više svjetla, malo manje težine, malo više slobode. Kad bismo bili vojska, i kada bismo vjerovali da smo vojska. A mi smo vjerovali da su svi preplašeni kao mala izgubljena djeca u odjeći i pozama odraslih. I tako smo ovdje završili sami, plutajući kroz duge, protraćene dane, ili velike muke. Dok se sve činilo pogrešnim. Dobre riječi, jake riječi, riječi koje su mogle pomaknuti planine. Riječi koje nikad nitko nije izgovorio. Svi smo čekali te riječi, a nitko ih nije izrekao. I taktike nisu nikad bile smišljene. I planovi nikad mapirani. I svi smo naučili ne vjerovati. I čudna su samotna čudovišta tumarala brjegovima pitajući se: zašto? I najbolje je nikad baš nikad nikad nikad nikad nikad nikad nikad nikad nikad ne pitati se zašto. Zato nas omotajte, o, omotajte nas žarko crvenim vrpcama! Organizirajmo paradu! Tako je dugo vremena prošlo otkako smo imali paradu i zato organizirajmo sada paradu! Pozovimo sve naše prijatelje i sve prijatelje naših prijatelja! Hodajmo bulevarima s golemim ponosom i svjetlom u očima: dvanaest stopa visoki i zadivljujući. Bolesni od radosti s anđelima tamo i svjetlom u očima. Braćo i sestre, nada još uvijek čeka u krilima kao ogorčena usidjelica. Drščući, nestrpljiva i usamljena čeka da potpali svoje veličanstvene vatre. Za sve su krivi naši planovi, čovječe. Naši prekrasni smiješni planovi. Lansirajmo ih kao avione koji se obrušavaju. Stropoštajmo sve svoje avione u rijeku. Izgradimo začudne i radijantne mašine na ovom Jerihonu koji čeka da padne.

[*Built Then Burnt (Hurrah! Hurrah!)*, Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra & Tra-La-LaBand, 2001.]

LIJEVA MELANKOLIJA

TAJNA

Preputanost

89. Priznanje

ABSURED -> moze
smisao ne
postoji, ali

GUBITAK

POTRAG ZA

MAJMA
S/MSLA
- primanje
traznje

BEING TOGETHER "JAVNI PROSTOR"
TRAGANJE

BLAGO ~ ISTINA ~ FEARLESS SPEECH ~ SLOBODA

SKRIVEND (postoji li, gdje? u prošlosti, sada, buduć.)

NOVO VIŠE NE -> 1980.
- nakon smrti Tita

UKOR (povijest)

KOLEKTIVITET / SINGULARNOST

PROSTOR

PRAMA

DJELO / MISAO ~ Arendt (oblasti) -> moznost
li) misliti pisan dihotomije
Thought-event, premostiti

svi pojmovi u "KOLEKTIVNO
DJELO"

- SAD

... i ...

iskonz - PROGRAM ~ zap. europa > ident. (program)
 unificirane kolektivna tijela > jedin program / POTLAKA

~ nemogućnost stvaranja alternative

1 mogućnost > "alternativno" i kritičko djelovanje unutar već postojećeg programa & samo-uprekljupne

'68. = pobune
 BART -> dem. se na pl. post. licu i društva

Početni fenomen

2 "ANARHIJA"
 "Preputeni" -> oni koji djeleju bez programa p

ind. geste
 total. obupitaj
 Zajedništva

Iron puzi

G.6 autor -> nema manifesta - i oni eru. PERISTIL -> kasnije narazan

anti-pov. usmjerenje
 je najopasnije -> bilo se bođiti protiv:

"OVO NIJE MOJ MISET"
 GORGONA
 Coll. Actions

GRUPEN SAM ZA DRAAM, ŽIVO SPEYUB, CASI DRFAH

ART-ART, S-OBIG -> smogjmenje
 PARRHESIA
 imenovnje

DVA VREMENA JEDNOG ZIDA:

PRELOM KOLEKTIV



Slučaj Studentskog kulturnog centra sedamdesetih godina



DVA VREMENA JEDNOG ZIDA: Slučaj Studentskog kulturnog centra sedamdesetih godina

Projekat *Slučaj SKC-a sedamdesetih godina* bavi se specifičnom vrstom **INSTITUCIONALNE ANALIZE** [1], ne samo u smislu institucionalnog konteksta jednog — za sedamdesete godine paradigmatičnog — kulturnog centra za mlade, a u okviru šireg društveno-političkog konteksta jugoslovenskog samoupravnog socijalizma, već i u smislu analize tada razvijanih umetničkih praksi, koncipiranih kao kolektivno organizovano i drugačije strukturisano društveno delanje. Kroz ovaj istraživački predlog *Prelom kolektiv* želi da skrene pažnju na drugačije razloge za institucionalnu analizu od onih koje najčešće susrećemo u postjugoslovenskom kontekstu, a koji su zasnovani na mesijanskoj ulozi tržišta u rešavanju svih sistemskih problema u polju kulture. Iako je vizuelna umetnička produkcija unutar SKC-a, odnosno ono što se naziva Novim umetničkim praksama sedamdesetih godina osnovni predmet našeg istraživanja, cilj ipak nije stvaranje sveobuhvatne i historiografski korektne slike umetničkog razvoja u okviru SKC-a. Ova izložba je radije predstavljena kroz formu selektivne, kritičke i tematske problematizacije Novih umetničkih praksi, koja upućuje na mogućnosti (re)aktuelizacije problemâ i pitanjâ, polazištâ i pozicijâ, koncepata i praksi vezanih za današnju situaciju u sferi proizvodnje i distribucije savremene umetnosti. Reč je, dakle, o istraživačko-analitičkom pokušaju da se još jednom, na specifičan način, razmotri jugoslovenski umetnički eksperiment sedamdesetih godina i da se sučele njegovi mitovi i utopije, umetnički i društveno-politički učinci, pokušaji i promašaji.

[1] INSTITUCIONALNA ANALIZA

Takva institucionalna analiza teži ne samo da obuhvati instituciju u užem smislu, kao određen fizički prostor sa hijerarhijskim sklopom uloga, već i u širem smislu, kao jedno institucionalizovano — strukturisano odnosima moći i društveno sankcionisano — ponašanje ili ophođenje, tj. uređen društveni odnos, onako kako je to koncipirala dirkemovska sociološka tradicija, odnosno antropologija Marsela Mosa.

Institucionalna analiza se fokusira na to kako pojedinci i grupe stvaraju institucije, kako te institucije deluju i kakve rezultate daju. Dakle, naglasak je na akterima, odnosno nosiocima struktura, a ne na formalnim karakteristikama samih struktura. Tako se institucionalna analiza često suprotstavlja objašnjenjima raznih istorijskih događaja u stilu teorija zavere koje naglašavaju postojanje tajnih ili prikrivenih koalicija malog broja moćnih ili uticajnih individua, time što premešta fokus na sistematično, regularno i javno dokumentovano ponašanje (društveno delanje) u okvirima različitih institucija. Upravo je u slučaju SKC-a potrebno primeniti takvu institucionalnu analizu, s obzirom da većina tumačenja SKC-a kao institucije počiva na ideji zavereništva, bilo da se radi o nekakvom državno-političkom ili, pak, o individualnom.

[...] "Postoji teza da je SKC bio oaza, da je bio geto i da je bio ventil u čitavom sistemu. Ja ne verujem puno u tu tezu zbog toga što mislim da se time pridaje veći značaj državi nego što ga je ona imala u odnosu na kreiranje programa u SKC-u, kao da je to bilo planski smišljeno: evo mi ćemo deci da damo pa nek se oni tamo igraju, a mi ćemo ovde da hapsimo ove koji su previše radikalni. Ja mislim da je to malo naivna teza kao i taj piramidalni model, taj nekakav staljinistički model — tamo je vlast a mi smo ovde, pa sad kao vlast sve reguliše ono što mi radimo. Tako da tezu o ventilu još uvek ne mogu da prihvatim, a čujem je sve više."

Bojana Pejić, odlomak iz video-intervjua

U ovde predstavljenoj fazi istraživanja, naslovljenoj *Dva vremena jednog zida: Slučaj SKC-a sedamdesetih godina*, za mesto susticanja različitih aspekata i problemskih žarišta vezanih za (re)aktuelizaciju Novih umetničkih praksi, izabrana je **FOTOGRAFIJA SNIMLJENA U "VELIKOJ" GALERIJU SKC-A 1972. GODINE** [2], na kojoj su umetnici, likovni kritičari, fotografi i prijatelji poređani uz zid galerije, te postavljeni u neku vrstu urednog niza — galerije portreta centralnih protagonista tadašnje alternativne umetničke scene. Ova ikonička slika formativna je za istorijsko-umetničku analizu beogradske konceptuale, ne samo zbog toga što prikazuje danas čuvene umetnike (beogradska šestorka), kustose i kritičare, već i zbog toga što aludira na programski koncept galerije *en general*, kao i na način organizacije rada unutar nje. Reč je o institucionalnim praksama karakterističnim za SKC i druge studentske i omladinske centre u socijalističkoj Jugoslaviji, zasnovanim na specifičnoj kombinaciji *horizontalnih* i *vertikalnih* organizacijskih modela. Drugim rečima, u pitanju je kombinacija hijerarhijske strukture jedne profesionalne institucije kulture, i familijarnosti i spontanosti jednog radnog kolektiva koji deli određene ideje i ubeđenja. Analiza ovakvog istorijskog primera upućuje na prakse samoorganizovanja i novih oblika alternativnog delovanja u polju savremene umetnosti i kulture koji dele konceptualne i praktične probleme sa modelima kolektivnog rada uspostavljenim u studentskim kulturnim centrima tokom sedamdesetih godina.

Naslov izložbe *Dva vremena jednog zida: Slučaj SKC-a sedamdesetih godina* zapravo referira na rad bivšeg umetnika Gorana Đorđevića koji je svojevremeno izložen na redovnoj manifestaciji *Oktoibar 74* "velike" galerije SKC-a. Projektujući ovu fotografiju na isti zid na kome je snimljena sa vremenskim razmakom od samo dve godine, umetnik je aludirao na određenu vrstu istorizacije i institucionalizacije konceptualnih umetničkih praksi upravo u onom smislu u kojem ih danas prepoznajemo. Ako su **DVA VREMENA JEDNOG ZIDA** [3] tada predstavljala "skandalozni" čin kanonizacije umetničkih praksi čiji su se osnovni učinci bazirali na rušenju institucionalnih kanona, danas ovaj gest ponavljanja i pozivanja na jednu institucionalnu predstavu možemo čitati i kao metaforički način upućivanja na specifične forme istorizacije SKC-a i praksi koje su se oko njega razvijale. U nedostatku jednog

[...] "Ako se istorijski gleda, od Studenskog centra u Zagrebu, preko Tribine mladih u Novom Sadu, do Studenskog kulturnog centra u Beogradu, pa do ŠKUC-a u Ljubljani, imate zapravo jednu gotovo fascinantnu kulturalnu politiku koja je u Titovoj Jugoslaviji uspostavljena, a to je stvoriti rezerve u različitim sredinama. Tako da kritičke subverzivne prakse iz jedne sredine neutrališete, ne tako što ih zabranite u toj sredini, već tako što ih prebacite u drugu sredinu. Šta to znači? To znači da na primer OHO grupa koja je u Sloveniji od sredine šezdesetih do kraja šezdesetih zaista bila provokativna, kontra-kulturalna u rasponu od Nove levice do hipi-kulture, na neki način je prebačena i prezentovana kroz Studentske centre u Zagrebu, Beogradu, Novom Sadu i time je ona izmeštena iz konkretnog društvenog prostora u idealni estetski prostor druge sredine. Jer ono što je u Ljubljani bilo subverzivno, u Zagrebu ili Beogradu je bilo područje umetničke i estetske autonomije. Ta mreža Studenskih centara je s jedne strane omogućila vitalizaciju umetničkih praksi, njihovo finansiranje i na neki način opstanak, a s druge strane i izuzimanje iz konkretnih društvenih borbi u specifičnim sredinama i premeštanje u drugu sredinu. Zapravo, radi se o veoma kontrolisanim prostorima. Kada kažem "veoma kontrolisanim prostorima" ne mislim da je tu bilo represije, da je bilo onoga svega što se vezuje za mađarsku, češku ili rusku situaciju sa novim umetničkim praksama, ali se radilo zapravo o jednom veoma mekom, pažljivom, birokratski dobro izvedenom centriranju, ograđivanju i izolovanju."

Miško Šuvaković, odlomak iz video-intervjua

[...] "Jedina karakteristika koja traje od osnivanja SKC-a do danas, a da nije upitna je to da je to zapravo institucija koja treba da pruži platformu za različite omladinske i studentske aktivnosti i da je ta institucija na neki način neutralni okvir za to. Znači jedina je politika da zapravo politike nema. Kadrovi koji su birani za rukovodeće kadrove, od prvog direktora do danas, od prvog seta urednika, do ovog koji je sada nadležan za sprovođenje programa nisu birani po nekoj vrsti ideološke bliskosti, niti su birani na osnovu nekog unapred postavljenog profila. Oni su birani kao neka vrsta kadrova za proizvodnju elitističkih projekata u oblasti kulture, umetnosti i društva. Nekad je to bilo uspešno nekad nije bilo uspešno, neki su birani da budu lideri u tome, neki su birani da budu "točkovi" u mašineriji proizvodnje takvih projekata, ali u svakom slučaju kad god je bila neka vrsta krize koja se odigravala u sukobu između programa kuće i neke vrste javnosti koja je bila dominirana aktuelnim društveno političkim sistemima korektnosti videlo se da je izlaz u tome da se postavi novi politički kadar. Kao što su neki to već naglasili, kao na primer Miško Šuvaković, postojala je uvek neka vrsta težnje da se SKC zatvori u okvire rezervata, da se program na neki način kontroliše u ideološkim implikacijama koje nosi i da se on svede na jedno relativno zatvoreno područje koje ne treba da dospe do nekog šireg kruga javnosti, eventualno da služi omladini i studentima za ispoljavanje njihovih kulturnih potreba, ali da to ne nabuja do tog nekog društvenog pokreta bilo koje vrste."

Stevan Vuković, odlomak iz video-intervjua

sveobuhvatnog, monografskog pristupa istoriji SKC-a, celokupna danas poznata istorija zasniva se na usmenom predanju različitih aktera, na nekoj vrsti "svedočenja u prvom licu" ili "rašomonskoj priči". U svakom slučaju, ona je pre deo jednog *storytelling*-a koji kruži umetničkom scenom u svom fragmentiranom vidu, nego nekakvog sveobuhvatnog napisa koji bi ovakve različite stavove i svedočenja preneo u debatno i naučno referentno polje.

Dva vremena jednog zida: Slučaj SKC-a sedamdesetih godina još jednom ponavlja gest izlaganja čuvene fotografije zida iz 1972. godine i sučeljava je sa "zidom svedoka" — nizom živih individualnih svedočenja, nastalih na osnovu intervjuva vođenih sa originalnim protagonistima umetničke scene sedamdesetih, kao i savremenim kulturnim akterima u čijem se radu ove prakse ispostavljaju kao referentne. Pri tom, ovde nije reč o nekakvoj rekonstrukciji narativa o umetničkim praksama u SKC-u u njihovoj pluralnosti i disperziji. Sasvim suprotno, reč je o jednoj drugačijoj analizi koja smera da istraži dominantne politike istorizacija umetničkih praksi sedamdesetih u SFRJ nakon učinaka istorijske revizije devedesetih godina.

Izložba *Slučaj SKC-a sedamdesetih godina* predstavljena je kao izložba istraživačkih materijala: programskih tekstova, dokumenata, slika, svedočenja, beleški istraživača... Ako je institucionalna validacija konceptualnih umetničkih praksi bila zasnovana na "prevođenju" dokumenata u artefakte sa statusom originalnih umetničkih dela, onda je ovde reč o nekoj vrsti kontra-prevođenja baziranog na proizvodnji novih dokumenata i nekonformističkoj izlagačkoj formi "sveske u prostoru". Ovaj dokumentaristički i didaktički izlagački princip nastoji da pokaže drugačije perspektive *exhibition-making*-a od onih koji su trenutno na snazi. On to čini upravo tako što transformiše tradicionalnu reprezentacijsku funkciju galerijskog prostora u prostor posvećen istraživanju i (samo)obrazovanju.

Dokumenti su organizovani oko tri teme:

- Samoupravni socijalizam kao politički i društveni okvir kulturne proizvodnje sedamdesetih godina u Jugoslaviji;
- Institucionalne konstelacije kulture nakon 1968;
- Politike recepcije konceptualne umetnosti od sedamdesetih do danas.

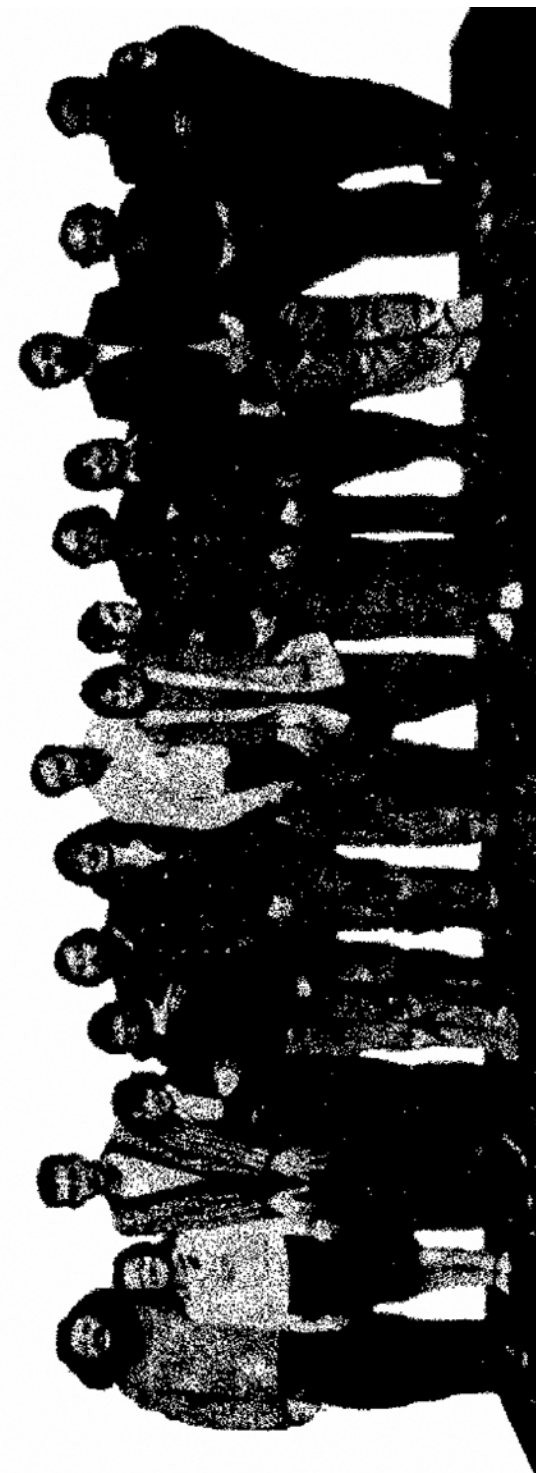
[2] FOTOGRAFIJA SNIMLJENA U SKC-u 1972. GODINE

Ovu fotografiju umetnikâ, likovnih kritičara, fotografâ i prijatelja snimio je u "velikoj" galeriji SKC-a istoričar umetnosti Milan Jozić. Ta slika je u međuvremenu postala neka vrsta "lične karte" Studentskog kulturnog centra, i uopšte, koncepta "savremene umetnosti" kao forme novog (institucionalnog) delovanja u polju kulture. Svojevremeno je objavljivana u omladinskoj i stručnoj štampi kao reprezentativna slika jedne progresivne, a pomalo i skandalozne, institucije za mlade. Od novinskog naslova *fotografije Magnetizam jedne galerije: izlagači iz kruga Studentskog kulturnog centra* u tekstu Biljane Tomić, objavljenom u *Likovnom životu* (naslova koji podvlači eksperimentalni i profesionalni pristup umetnosti, baš kao i sam tekst), do današnjeg interesa za prakse samoorganizovanja i kolektivističkog delovanja u polju umetnosti, ova fotografija je neprekidno sublimirala ono što SKC jeste bio kao institucija kulture tokom sedamdesetih godina (barem u svojoj likovnoj sekciji). To je svakako jedna kritička i inovacijska pozicija u tadašnjim društvenim konstelacijama koja je delovala kroz manje ili više moderirane umetničke koncepte.

Naravno, pitanje je šta nam ta fotografija govori, a šta u nju učitavamo na osnovu nemilosrdnog "rada istorije" i šta nam zapravo danas poručuje taj *zeitgeist* Novih umetničkih praksi u svojoj deklaraciji "stavova" kao novih umetničkih "formi"? Na koji način samo "umetničko ponašanje", odnosno prenošenje težišta sa umetničkog objekta na subjekt umetnika, proizvodi "govor u prvom licu", kako je to formulisao Ješa Denegri u svojim kritičkim osvrtima? Da li taj govor zaista ima ono značenje koje mu je pripisano u okviru hipoteze o *Drugoj liniji* u jugoslovenskoj umetnosti — kao tačke u kontinuitetu prekida sa nekom od uvek dominantnih "građanskih" tendencija umetnosti? Sva ova pitanja ključna su za današnju analizu strategija beogradske konceptuale kao umetničke i političke prakse, jer se na temeljima ovih iskustava i interpretacija baštini naš pojam "savremena umetnost".

[...] Ono što je pre svega upečatljivo na toj fotografiji, jeste da ljudi koji se na njoj nalaze u potpunosti prikazuju nešto što danas možemo nazvati omladinskom kulturom s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina, hipi kulturom ili kontra-kulturom. Reč je o specifičnom načinu odevanja, telesnim pozama i gestovima... koji odgovaraju jednom širem pop-kulturnom okviru, a koji zapravo udomljava jednu takvu praksu i čini je delom paradigmatičkih promena u shvatanju kulture krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina. Svakako da je Studentski kulturni centar u Beogradu bio glavni institucionalni označitelj takvih promena u lokalnoj sredini.

[...] Protagonisti Nove umetničke prakse, naročito u tim prvim godinama, radikalno i u skladu sa tadašnjim shvatanjem umetnosti, odbacivali su materijalizaciju i fetiš umetničkog dela i bavili se procesualnošću umetničke proizvodnje. Moguće je da se kroz samo obeležavanje tih lica, predstavu ljudi koji su tu bili aktivni, zamenjuje



nedostatak nekog drugog materijala npr. umetničkog predmeta, koji se izlaže i pokazuje. Zanimljivo je da upravo te specifične prakse koje su odbijale da fetišizuju umetnički predmet, čine da danas ono malo što je ostalo iz tog vremena dobije izuzetnu važnost i postane neka vrsta fetiša, jer kad se delovanje svede na neku minimalnu produkciju, ono malo što iza toga ostaje kao nešto što se može videti, što se može dohvatiti, postaje na neki način mnogo važnije, mnogo fetišizovanije nego što je to nekakva robno orijentisana umetnost ili umetnost koja je uperena na proizvođenje nekakvog umetničkog predmeta.

Branislav Dimitrijević, odlomak iz video-intervjua

[...] Upravo tu gde mi sada sedimo snimljena je svojedobno jedna druga fotografija koja je meni interesantna kao neka vrsta kontrapunkta toj čuvenoj fotografiji iz 1972. godine, nekoj vrsti "zvanične fotografije" te grupe koja je sedamdesetih godina istorizovana kao grupa nosilaca emancipatorskih potencijala u savremenoj likovnoj umetnosti. Ta druga fotografija ne uključuje zid galerije, već pōd galerije. Na njoj su prikazani Ješa Denegri, Braco Dimitrijević i Marina Abramović koji polusede-poluleže na podu i igraju karte. To je bila fotografija spontanosti u okviru galerije. U galeriji se, takoreći, živelo. Na programima se uglavnom sedelo na podu. To je bila neka vrsta ključne razlike u odnosu na oficijalne umetničke programe u drugim galerijskim prostorima. Dakle, pored toga što je u SKC-u bilo dozvoljeno da se buše zidovi i što je u prostoru moglo da se radi bilo šta, što je fizički izvodljivo, format "salonskog" kretanja kroz prostor, ovde takođe nije bio normativan u institucionalnom smislu. SKC je uveo jedno novo galerijsko ponašanje.

Da bi se snimila ta fotografija ljudi koji uredno stoje uza zid, neko je takoreći morao da ih podigne, poređa i pripremi za fotografiju. U pitanju je, dakle, jedna montirana fotografija koja je pravljena za pogled nekog drugog — to nije fotografija koja predstavlja sam ambijent i događaje koji su se u njemu odvijali, već koja je vezana za istorizaciju boravka u tom prostoru i za istorizaciju same institucije. Zbog toga ne čudi što je ta fotografija postala normativna, kao ni to da su se u kasnijim periodima, tokom osamdesetih i devedesetih godina, ljudi redali na isti takav način kako bi sebe definisali kao nosioce programskih tendencija u oblasti vizuelnih umetnosti vezanih za galeriju SKC-a. Dakle, s jedne strane, postojale su te spontane aktivnosti koje su u velikoj meri bile samoorganizovane, a s druge strane, postojala je svest o tome da sve to može biti nešto ozbiljno i značajno i da sve što se dešava možda ima neku vrstu implikacija na širu kulturu.

Stevan Vuković, odlomak iz video-intervjua

I zaista je moguće sagledavati jednu instituciju kao "scenu", a o tome najdirektnije govori zbirka tekstova Ješe Denegrija sa recenzijama događaja u SKC-u koja nosi naziv *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*. Institucija postaje poligon koji služi umrežavanju, razmeni i poslovanju individualnih subjekata. Zbog toga je u svakom smislu moguće izdvojiti ovu fotografiju kao ključni objekt ili reprezentativnu sliku SKC-a kao specifične institucionalne i umetničke prakse.



- 6 umetnika i 9 istoričara umetnosti, Galerija SKC-a, Beograd, septembar 1972, foto: Milan Jozić
- Raša Todosijević, Zoran Popović, Marina Abramović, Gergelj Urkom, Era Milivojević, Neša Paripović, foto: Milan Jozić, 9. 1972.

- Luc Beker, 11. maj 1976, Galerija SKC-a, Beograd

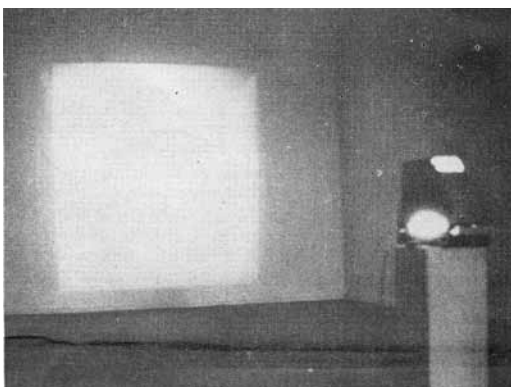


[3] DVA VREMENA JEDNOG ZIDA

Godine 1974, u okviru manifestacije *Oktober 74* u Studentskom kulturnom centru, Goran Đorđević izlaže dva jednostavna rada pod nazivom *Dva vremena jednog zida*. U pitanju su dve slajd-projeksije: jedna je projekcija slike frontalnog zida galerije SKC na isti taj zid sa izvesnim "vremen-skim zakašnjenjem", a drugi je projekcija te nama značajne fotografije iz 1972. godine na kojoj su prikazani protagonisti Nove umetničke prakse. Prema rečima bivšeg umetnika, "u pitanju je rad koji se bavi protokom vremena". Međutim, u ovom "protoku" sam čin ponavljanja jednog događaja ukazuje na akumulaciju reprezentativnih slika i stvaranje neke vrste kapitala za budući "rad" istorije umetnosti. SKC je za gotovo sve njegove protagoniste bio neka vrsta samoorganizovanog učilišta ili alternativnog univerziteta i moguće je zamisliti da jedan, u to vreme mladi umetnik, predstavi galerijski zid jedne nove galerije (kao mesta dešavanja nove umetnosti) ili kolektivni subjekt koji je stajao iza tog koncepta, kao nekakav "objekt fascinacije". S druge strane, ovaj umetnički čin je moguće videti i kao prvu instancu samokritičkog ili skeptičkog promišljanja tog novog (revolucionarnog) zamaha u umetnosti s kraja šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, na šta će se posredno pozvati i sam autor u svom nešto kasnije pisanom tekstu objavljenom u časopisu *Kultura* koji je nosio naziv *Nova umetnost = Nova tradicija*.

Za Prelom kolektiv je ovaj rad značajna referenca kao gest samokritike koji deluje unutar Novih umetničkih praksi i koji ih istovremeno i favorizuje i oponira. U ovoj jednačini "nove umetnosti" i "nove tradicije", pronalazimo nagoveštaj rutinskih i u suštini tradicionalnih oblika institucionalizacije Novih umetničkih praksi koje su danas na snazi, a koje su oličene u diskursima velikih autora i remek-dela. Ono što je u tome paradoksalno, a što je posredno upisano u gest simultanog omaža i kritike u radu *Dva vremena jednog zida*, jeste to da je upravo reč o diskursima umetnosti nasuprot kojih su se Nove umetničke prakse pozicionirale u samom trenutku svog nastanka, zagovarajući sjedinjenost umetničkog čina sa društvenim angažmanom i svakodnevnim životom.

[...] Fotografija iz 1972. godine je, već tada, bila predmet jednog umetničkog projekta jednog od aktera umetnosti u SKC-u, aktera koji je, da tako kažem, bio "malo sa strane" u odnosu na ove prakse. Goran Đorđević je tu fotografiju projektovao na isti taj zid ispred koga su stajali centralni protagonisti galerije SKC, pokušavajući da kaže da je u stvari reprezentacija i predstava nečega jača od samog mesta ili događaja, zato što je na toj predstavi nešto ovekovečeno ili uhvaćeno u jednom idealnom trenutku koji je navodno neprolazan. Taj protok vremena je u ovom slučaju verovatno jako interesantan, mnogo interesantiji od originalnog trenutka snimanja fotografije, upravo zbog toga što kad imate trenutak u kojem dolazi do nekakve radikalizacije



● Goran Đorđević, *Dva vremena jednog zida*, SKC, 1974.z

- *Slučaj SKC-a sedamdesetih godina*, postavka izložbe, Muzej 25. maj, Beograd, 2009.
- *Zid svedoka* (video-intervjui sa Dunjom Blažević, Miškom Šuvakovićem, Bojanom Pejić, Branislavom Dimitrijevićem i Stevanom Vukovićem), postavka izložbe, Muzej 25. maj, Beograd, 2009.



umetnosti, do pokušaja da se učini neka vrsta prevrata u umetnosti, onda je taj događaj čista savremenost i vi za već dve ili tri godine na taj događaj ne možete gledati kao na događaj iz čiste savremenosti, već se on automatski istorizuje. I šta se dešava sa tom već tako brzom istorizacijom nečega što je imalo pretenzije da *ne bude* istorizovano? Jedan aspekt tih radikalnih umetničkih praksi jeste da protagonisti upravo pokušavaju da oblikuju svoj "rad" kao neku čistu savremenost, a ta čista savremenost po nekoj sili protoka vremena za nekoliko godina već prestaje da funkcioniše na isti način i postaje nešto drugo (...)

Branislav Dimitrijević, odlomak iz video-intervjua

Referencu *Institucionalna analiza* **priredio je Dušan Grlja; reference** *Fotografija snimljena u SKC-u 1972. godine i Dva vremena jednog zida* **priredila je Jelena Vesić; citati Bojane Pejić, Branislava Dimitrijevića, Miška Šuvakovića i Stevana Vukovića preuzeti su iz video-intervjua nastalih u produkciji Prelom kolektiva, a kao deo projekta *Slučaj SKC-a sedamdesetih godina*.**

Korišćeni foto-materijali: ljubaznošću Gorana Đorđevića, Luca Bekera, Milana Jozića, Jasne Tijardović i Zorana Popovića

Samoupravljanje kao ekonomski i politički sistem

Do početka osamdesetih godina dve najvažnije vodeće i državničke ličnosti SFRJ nestale su sa scene: Josip Broz Tito, vođa narodnooslobodilačke revolucije, šef jugoslovenske Komunističke partije i doživotni predsednik Jugoslavije, umro je 4. maja 1980. godine; godinu dana pre njega umro je i Edvard Kardelj, arhitekta jugoslovenskog socijalističkog samoupravnog sistema, pisac četiri ustava i autor programa Komunističke partije. Ti događaji su označili početak krize i razobručavanje uvek prisutnih centrifugalnih sila i antagonizama Jugoslavije.

Društveni sistem Federativne Narodne Republike Jugoslavije je do kraja četrdesetih godina bio administrativno-centralistički, a federativni državni aparat u potpunosti je kontrolisao politiku, ekonomiju, kulturu, obrazovanje, itd. Posle sukoba sa Kominformom, sistem tzv. državnog socijalizma je bio proglašen za "uvezenu" ideologiju, denunciran kao staljinistički i štetan za emancipaciju radničke klase. Usvajanje novog zakona 1950. godine, koji je "predao fabrike radnicima", označilo je ukidanje državnog posedovanja sredstava za proizvodnju i uvođenje društvenog. Ovim je inaugurisano samoupravljanje kao ekonomski i društveno-politički sistem utemeljen na ideji "odumiranja države" kao prelaznoj fazi ka komunističkom društvu. Samoupravljanje je tako bilo zasnovano na zamisli socijalizma kao prelaznog perioda, što je nedvosmisleno zahtevalo od tog sistema veliku meru fleksibilnosti i stalna prilagođavanja postojećem stanju stvari.

Politički, društveni i kulturni sistem socijalističke Jugoslavije predstavljao je jednu pragmatičnu konstrukciju unutar parametara onoga što je internacionalni komunistički pokret smatrao socijalističkim društvom. Jugoslovenski samoupravni socijalizam je predstavljao — istorijski veoma rano — primer socijalističke politike "trećeg puta": on nije bio ni klasični višepartijski sistem predstavničke demokratije niti uobičajeni jednopartijski sistem istočnoevropskog "realnog socijalizma". Usvajajući i prisvajajući većinu društvenih, političkih, ekonomskih, nacionalnih i kulturnih zahteva, ovakva vrsta političkog uređenja bila je veoma uspešna na unutrašnjem planu, dok je na međunarodnom planu predstavljala prihvatljiv model za većinu bivših kolonija na putu nezavisnosti, koje su kasnije sačinjavale Pokret nesvrstanih predvođen socijalističkom Jugoslavijom.

Period od početka pedesetih do sredine šezdesetih godina — kada je postignut sveobuhvatan industrijski i ekonomski razvoj — karakterističan je po tendencijama demokratizacije, de-birokratizacije i de-etatizacije, kao i, uopšte, liberalizacije društva. Sistem komuna, uveden septembra 1955. godine, označio je početak procesa stvaranja samoupravnih lokalnih zajednica kao osnovnih jedinica jedne odozdo zasnovane društveno-političke strukture. Cilj tog postupka bio je delegiranje državnih kompetencija u ekonomiji, kulturi, obrazovanju i drugim društvenim aktivnostima na lokalni nivo. Međutim, država je i pored toga zadržala samostalno raspolaganje ukupnim društvenim proizvodom kroz sistem centralizovanih fondova.

Sredinom šezdesetih godina pokrenuta je ambiciozna društvena i ekonomska reforma u cilju suzbijanja ostataka državno-socijalističkih tendencija i administrativnog centralizma posle donošenja novog Ustava 1963. godine koji je označio nastanak Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Promene započete ekonomskom reformom 1965. godine, reorganizacijom Saveza komunista Jugoslavije i Državne bezbednosti 1966. godine i sa amandmanima na Ustav iz 1967, 1968. i 1971. godine donele su liberalizaciju u ekonomskim tržišnim odnosima, prenos distribuiranja dohotka sa državnog na nivo radnih organizacija i radikalno smanjenje federativnog centralizma. Političke promene su se ticale uvođenja pluralizma unutar izvršnih organa, kao i principa rotacije i reizbora u delegatskom sistemu. Sve ove promene su sumirane u novom Ustavu usvojenom 1974. godine i u Zakonu o udruženom radu iz 1976. godine, označavajući tako "kasnu" ili "razvijenu" fazu jugoslovenskog samoupravnog socijalizma.

Ovaj sistem u nekim od svojih ključnih aspekata pokazuje začuđujuće sličnosti sa ekonomskom, pa čak i političkom, logikom savremenog neoliberalizma. Tekući proces ekonomske liberalizacije otvorio je prostor za autonomizaciju radnih organizacija u smislu njihove (relativne) samostalnosti u proizvodnji, investicijama i raspodeli dohotka, razvijajući na taj način tržišne odnose i mehanizme u okvirima socijalističkog društva. Osnovna organizacija udruženog rada — kao fundamentalna jedinica socijalističkog samoupravnog društveno-ekonomskog sistema — bila je slobodna da posluje preduzetnički i da ostvaruje dobit u novčanom obliku. Za razliku od klasičnog kapitalističkog preduzetništva, proizvodno korišćenje sredstava za proizvodnju u društvenom posedu moralo je da prođe kroz kompleksno posredovanje različitih (samoupravnih) interesa i društvenih obaveza, čineći tako preduzeća kolektivnim pregnućima i obezbeđujući relativno ravnopravnu distribuciju prihoda. Iako je država ostala najveći preduzetnik, široki i sveobuhvatni sistem masovnih društveno-političkih organizacija — Socijalističko

udruženje radnog naroda, Savez sindikata, Savez socijalističke omladine i razna druga udruženja — osiguravao je uključenost većine ljudi koji su na neki način bili akcionari tog društvenog preduzeća.

Načinivši od "pluralizma samoupravnih interesa" osnovu čitavog sistema i potpomažući udruživanje odozdo u okvirima tzv. demokratskog centralizma, socijalistička Jugoslavija je usvojila model koji je bio gotovo korporativistički. Iako značajno različito od neoliberalnog projekta socijalno-tržišne ekonomije, jugoslovensko iskustvo samoupravljanja deli sa njim nastojanje da se izmeste i transformišu kompetencije administrativnog i upravljačkog aparata u cilju da se, u krajnjoj liniji, ukinu klasični politički mehanizmi i da se proces upravljanja, skoro u potpunosti, zasnue na ekonomskim mehanizmima. Insistirajući na ovako koncipiranom "ukidanju" države socijalistička Jugoslavija je "odumrla" na radikalnan način. Jugoslovenski samoupravni socijalizam je ukinuo politiku kao borbu za stvaranje i artikulaciju "opšte volje" na taj način razobručujući — kao i neoliberalni projekt danas — slobodno nadmetanje raznih pluralističkih tendencija koje su dovele do dezintegracije društvene veze koja je čitav sistem držala na okupu.

Dušan Grlja

Kulturna politika u SFRJ posle '68: SKC kao institucija

Posle perioda 1948–1953, u kojem je jugoslovenski socijalizam doživeo odlučujuću prekretnicu u izgradnji sopstvenog puta, kulturni život u socijalističkoj Jugoslaviji postao je opušteniji i liberalizovaniji. Taj period je bio okarakterisan osudom čitavog staljinističkog modela, pa tako i socrealizma u umetnosti, kao i istovremenim otvaranjem prema kulturnim uticajima sa Zapada. Veliki broj važnih kulturnih manifestacija osnovan je tokom šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, kao što su Nove tendencije u Zagrebu, Filmski festival u Puli ili FEST u Beogradu, festival eksperimentalnog teatra BITEF, muzički festival BEMUS, itd.

Umetnici i drugi kulturni radnici su na ovaj način bili oslobođeni obaveze postavljanja svog rada u službu neposrednih društvenih i političkih ili, pak, državnih ciljeva i okrenuli su se temama i problemima vezanim za svakodnevni život u socijalizmu, njegovim protivrečnostima, paradoksima i antagonizmima. Oni su sačinjavali — naročito posle relativno stabilne i izvanredno prosperitetne dekade koja se završila sredinom šezdesetih godina — alternativu zvaničnoj socijalističkoj kulturi. U medijima, a naročito u lokalnim, gradskim i omladinskim ograncima Saveza komunista ova tendencija prepoznata je kao "pesimizam u kulturi" sa potencijalnom opasnošću da uništi entuzijazam i veru u nezaustavljivi progres socijalističkog društva. To je izazvalo značajne sukobe i debate u umetničkim, književnim i intelektualnim krugovima, kao što su, na primer, okupljanje disidentskih intelektualca oko letnje škole na Korčuli i časopisa *Praxis*, nastanak Crnog talasa u jugoslovenskom filmu i, uopšte, razvoj raznovrsnih eksperimentalnih umetničkih grupa i projekata.

Druga polovina šezdesetih godina donela je zvanično proglašenje sveobuhvatne društvene reforme, što je i onako nestabilne političke aranžmane učinilo još ranjivijim. Uz ostale glasove nezadovoljstva, studenti su se bunili protiv tendencija birokratizacije, ističući na taj način potrebu za generacijskom smenom unutar vodećih slojeva društva. Protesti juna 1968. godine na Beogradskom univerzitetu, sa odjecima u Zagrebu i Ljubljani, imali su uglavnom oblik levičarske kritike socijalizma, koja se pozivala na nastavljanje i produblivanje revolucije. Slogan "Dole crvena buržoazija!" najbolje sumira mešavinu radikalnog postupka ukidanja rigidne i hijerarhizovane komunističke politike i legitimnog zahteva za daljim razvijanjem socijalističkog samoupravljanja, predstavljajući neku vrstu mešavine koja se kretala od tada popularnog francuskog maoizma do gotovo zvaničnog jugoslovenskog humanističkog marksizma. Među studentima su takođe bili jaki uticaji hipi kulture, kao i ideja Nove levice.

Beogradski Studentski kulturni centar nastao je kao rezultat političke aktivnosti grupe mladih intelektualaca koji su predvodili studentski protest i sačinjavali rukovodstvo Saveza studenata Jugoslavije. Pošto je već planirana rekonstrukcija bivše zgrade državne bezbednosti, ona je samim krajem šezdesetih godina dodeljena Univerzitetu i Savezu studenata na korišćenje. Taj postupak se obično tumači na dva načina: ili je SKC bio neka vrsta "organizovane margine", odnosno mesto gde su kritičke ideje i prakse izolovane i nadzirane ili je, pak,

predstavljao jedno osvojeno mesto nesputane slobode izražavanja nove generacije. U svakom slučaju, određeni ljudi iskoristili su ovu priliku da stvaraju i realizuju programe koji nesumnjivo predstavljaju jedan od najinteresantnijih i najznačajnijih institucionalnih eksperimenata u kulturnoj istoriji SFRJ.

Slučaj Beogradskog SKC-a tokom sedamdesetih godina otkriva složeni način funkcionisanja koji je u određenim aspektima sličan situaciji savremenih institucija kulture. Iako je osnovan i budžetiran od strane vlasti — tj. "društva" — i dat na upravljanje Univerzitetu i studentskoj organizaciji, on je postao mesto kritičke kulturne proizvodnje. Iako je bio organizovan kao profesionalna institucija kulture sa administrativnom hijerarhijom, on je funkcionisao na nehijerarhizovan način ne obazirući se na tradicionalne profesionalne i disciplinske podele, kao i one na proizvođače i konzumente kulture, stvaraocima i publiku. Budući da su budžetska sredstva zvaničnih fondova za kulturu uvek bila nedovoljna, SKC je realizovao više od polovine svojih programa kroz saradnju sa inostranim institucijama, omogućavajući tako protok ljudi i ideja, kao i prisutnost globalnih trendova u kulturnoj proizvodnji. Način funkcionisanja SKC-a uveo je nove oblike kulturnog i društvenog aktivizma kombinujući rad entuzijasta i dobrovoljaca sa radom plaćenih profesionalaca. SKC je predstavljao mnoštvo slobodnih kolektivnih projekata koji su odigrali važnu ulogu u kulturnoj edukaciji, proizvodnji i dijalogu koristeći se dostupnim društvenim sredstvima za rad i infrastrukturom, ali je, takođe, predstavljao i izvestan "dokaz" progresivnosti zvaničnog samoupravnog socijalizma. Sve ove protivrečne crte omogućavaju da se putem ovog istorijskog primera istraže mogućnosti različitih kritičkih praksi unutar savremenih institucija kulture, kao i da se ukaže na emancipatorske mogućnosti unutar njih.

Dušan Grlja



Nove umetničke prakse u bivšoj Jugoslaviji:

Od levičarske kritike birokratije do postkomunističkog artefakta u neoliberalnoj instituciji umetnosti

Kako teoretizovati političke prakse umetnosti? Kako premostiti jaz između umetničkih i političkih teorija, i tekućih umetničkih i aktivističkih praksi? Ova pitanja neposredno upućuju na prostor konfrontacije između teorijskih apstrakcija (koje analiziraju odnose umetnosti i politike, obično sa velike distance od stvarnih praksi) i nedovoljno jasnih koncepcija koje produkuju same prakse (bilo da su one umetničke, kustoske, kritičarske ili neke druge). Ukoliko se prenebregne sagledavanje ovog prostora kao celine, svakom pokušaju analize će uvek nedostajati realni uvid u trenutno stanje stvari. Dosadašnji primeri pokazuju da se ta nedovoljnost najčešće ispoljava bilo kroz disciplinarno zatvaranje u jezik i odgovarajuću epistemologiju (kako teorije tako i prakse umetnosti), bilo kroz redukcionistički pogled na moguću efektivnost umetnosti u savremenoj teoriji i filozofiji (što se može naći, na primer, kod Ransijera, Badjua, itd). Odgovor se, dakle, treba tražiti u uzajamnom i aktivnom testiranju pojmova i kontekstâ, kako teorijske tako i umetničke produkcije, radi iznalaženja zajedničkog jezika koji bi omogućio stvarni dijalog politike i umetnosti.

Danas se često koristi generički termin "kritička umetnost" kako bi se definisala određena vrsta kulturne proizvodnje. Međutim, šta taj termin zapravo znači? Koristeći se jezikom savremene umetničke kritike lako možemo zaključiti da je *svaka umetnost kritička* ili, pak, da je *svaka umetnost politička*. Ipak, osnovno pitanje ostaje otvoreno: o kakvoj se kritici, odnosno, o kakvoj se politici tu radi? Svest o stvarnom problemu zapravo leži u pitanju: *kako (re)definisati umetnost kritike i kako je učiniti efektivnom u današnjoj situaciji?*

Savremena kulturna proizvodnja prihvata kritiku kao jednu od poželjnih vrednosti savremene umetnosti. U pitanju je tendencija koja se javlja paralelno s promenama institucionalnog polja u današnjem *post-welfare state* kapitalizmu. Neoliberalna institucija kulture zagovara politiku transformacije *iznutra* (bilo da je reč o društvu, državnim institucijama kulture ili nezavisnim institucijama), što počiva na uključivanju kritike u sistem od samog početka (i, sledstveno tome, njenu aproprijaciju). Reč je o dinamičkoj konstelaciji koja proizvodi tzv. institucionalizaciju kritike, što je tema koja je tokom proteklih nekoliko godina ponovo došla u središte diskusije i to na različitim institucionalnim ili nezavisnim (samoorganizovanim) nivoima. Ta nova institucionalizacija se često objašnjava kao proces "kulturalizacije" (političkih odnosa), tj. kao strategija "izvoza" političkih problema u polje kulture. Zahtevi za "kritičkom intelektualnom proizvodnjom" i "društvenom angažovanošću umetnosti" već su upisani u programe vodećih fondacija i institucija za savremenu umetnost i kulturu. To, međutim, ne

dovodi uvek i nužno do usmeravanja kritike u poželjnim pravcima. Umetnička sloboda danas često je pitanje taktičkog korišćenja raspoloživih institucionalnih formi.

Nove umetničke prakse šezdesetih i sedamdesetih godina, koje predstavljaju predmet ovog istraživanja, bile su, uopšteno govoreći, razvijane kroz kritiku sitnoburžoaskog konformizma, tržišta umetnosti, institucija *welfare state* sistema i institucionalne birokratije i hijerarhije. Istovremeno, one su usmerene protiv buržoaskih vrednosti umetnosti u smislu "lepe slike u bogatom enterijeru", ali, takođe, i u smislu modernističkog formalizma, samokontemplacije i koncepta autonomije umetnosti, osmišljene kroz pojmove kao što su samodovoljnost, disciplinarno zatvaranje, profesionalna podela rada i slično. Te prakse su, shodno tome, dovodile u pitanje ne samo status umetničkog predmeta (njegovu materijalnu formu, status robe i oblike distribucije) već takođe i same (umetničke) institucije zajedno sa njihovom ideološko-reprezentacijskom funkcijom. Konceptualna umetnost je, kako je to formulisao Benjamin Buhloh, uvela jedan "nov legalistički jezik i administrativni stil materijalnog prezentovanja" kao suprotnost tradicionalnim oblicima pojavljivanja i (društvenoj) funkciji umetnosti.

Projekat konceptualne umetnosti je, šire gledajući, bio formulisao kao taktička zamena umetničkog proizvoda (namenjenog prodaji na tržištu) kritičkim umetničkim stavom (kojim se ne može lako manipulirati na tržištu objekata). Ta zamena "predmeta" "idejom" ponekad je otvoreno (i naivno) shvatana kao odlučujući taktički potez koji se opire logici tržišne ekonomije u umetnosti, pa je čak na neki način i prevazilazi. Međutim, iz današnje kulturne i društvene perspektive jasno se vidi da je ovaj emancipatorski pokušaj pre doprineo formalnoj radikalizaciji umetničkog jezika nego stvarnoj promeni njene društvene funkcije. On je zapravo rezultirao praktikovanjem "metoda" samorefleksivnosti i samoreferencijalnosti unutar izolovanog disciplinarnog polja umetnosti. Drugim rečima, zamena "predmeta" "idejom" je ostala inherentna diskursu "institucije umetnosti" i otvorila je mogućnost jedne udobne pozicije umetničke kritike, primerene logici postfordističke (re)produkcije i onoga što se naziva "kognitivnim kapitalizmom".

Kulturna klima mreže studentskih centara osnovanih širom Jugoslavije (delimično i kao posledica protesta '68) može se objediniti pod tendencijom levičarske kritike zvanične kulture jugoslovenske socijalističke države. Zvanična kulturna politika SFRJ sledila je ideju samoupravljanja kao jedinstvenog modela jugoslovenskog socijalizma, što je u polju umetnosti i kulture rezultiralo u nečemu što bi se moglo okarakterisati kao model "relativne autonomije" ili, uopšteno, kao modernističko-progresivistička tendencija koja je u diskusijama često nazivana i "socijalističkim modernizmom". Dok su Jugoslaviju tokom sedamdesetih godina karakterisale promene u pravcu liberalizacije društva, Nove umetničke prakse, razvijane u okrilju novih liberalnih institucija, kao što je na primer Studentski kulturni centar u Beogradu, bile su pod uticajem zapadne, neomarksističke, postšezdesetosmaške kritike. Ta kritika je u lokalnom kontekstu najčešće bila usmerena ka politički pasiviziranoj (u smislu održavanja *statusa quo*) birokratiji jugoslovenske države i javljanju nove klase "crvene buržoazije". Pri tom, treba imati u vidu da je zvanična ideologija SFRJ još od pedesetih godina kao jednu od svojih osnovnih crta razvila kritiku birokratizacije i stvaranja nove rukovodeće "tehno-menadžerske klase", a i da je sâmo samoupravljanje legitimisano kao način da se prekinu takve tendencije i da fabrike stvarno pripadnu radnicima.

Izbor artefakata i dokumenata u ovom poglavlju izložbe *Slučaj SKC-a sedamdesetih godina* upućuje na ideološku putanju i političko pozicioniranje tzv. Novih umetničkih praksi u bivšoj Jugoslaviji. Ta putanja otkriva simptomatične razlike između originalnog konteksta produkcije i savremenog trenutka u kojem ove prakse često figuriraju kao artefakti "estetizovane politike" postkomunizma u zapadnim umetničkim institucijama. Zbog toga je izabran i prezentovan niz primera koji figuriraju kao direktna kritika ovakvog stava ili tvrdnje. U postsocijalističkom društvenom kontekstu (kako se često naziva trenutak u kojem živimo i koji predstavlja glavni diskurs kulture sa ovih prostora), kritika može biti shvaćena samo kao disidentstvo, kao što i, shodno tome, "kritička umetnost" kreirana u okrilju socijalističke države može biti samo reprezentacija individualne pobune u totalitarnom društvu (što je često predstavljeno stereotipiziranom slikom mršavog tela performerera u mračnom anderground umetničkom prostoru). Ideološka revizija kritičkog delovanja postšezdesetosmaške generacije umetnika iz bivše Jugoslavije razvijala se paralelno s usponom paradigme o tzv. "istočnoevropskoj" umetnosti. Ta paradigma je postepeno građena kroz kulturne politike Soros centara za savremenu umetnost devedesetih godina, preko velikih izložbi istočnoevropske umetnosti počekom ovog veka (kao što su *Body and East*, *After the Wall*, *Aspects/Positions*, itd.), sve do stvaranja novih kolekcija "kritičke umetnosti", čiji je najupečatljiviji primer Erste Bank Collection. Ta paradigma, u krajnjoj liniji, ukazuje na ultimativnu pobjedu postmodernističkih kulturnih studija u interpretaciji politike umetnosti, suvereno zamenjujući političko pozicioniranje umetnosti kulturnim identitetom umetnika.

Jelena Vesić

BELEŠKE O IZLOŽENIM MATERIJALIMA

Sveobuhvatni prikaz SKC-a kao institucije kulture ili prikazivanje razvojnog toka događaja koji su obeležili umetnost i kulturu sedamdesetih godina, zahtevalo bi primenu hronološko-istoriografskog metoda i institucionalnu poziciju koja bi imala moć da legitimiše "istinu" i "objektivnost" izvedenog muzeološkog narativa.

Za razliku od moguće izložbe ili knjige koja bi počivala na sveobuhvatnom prikazu istorijskog materijala i monografskom pristupu, Prelom kolektiv se odlučuje za fragmentarni, usko-spektralni i tematski pristup, postavljajući u svoj fokus nekoliko projekata, posredno ili neposredno vezanih za SKC, organizovanih oko tema kolektivnih umetničkih praksi, refleksija o društvenom angažmanu i kritičkom delovanju umetnosti, kao i oko pitanja nematerijalnog rada i kognitivne proizvodnje u savremenom kapitalizmu.

U okviru izložbe *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01* prikazana su dva participativna projekta — *Oktobar 75* i *Štrajk umetnika*, dokumentarni film *Kino beleške* Luca Bekera i skica za izložbu pod nazivom *Lenji umetnici*. Svi materijali odgovaraju razumevanju delatnosti SKC-a kao institucije u širem smislu, postavljajući fokus na radove, koncepte i pozicije širokog kruga saradnika SKC-a koji su odgovorni za kreiranje i razvoj Novih umetničkih praksi.

Ovakav pristup omogućava dublju analizu izloženog materijala i otvara mogućnost njegovog "čitanja" u širem umetničkom i društvenom kontekstu koji često nadilazi institucionalne okvire SKC-a. Pored toga, za razliku od korišćenja izložbe kao forme koja uspostavlja i kanonizuje određene vrednosti kako bi ih predala daljoj kulturnoj potrošnji, ova izložba je pre svega realizovana kao istraživačka i diskusiona forma koja otvara nove debate, ali i ukazuje na perzistenciju radikalnih formi preispitivanja društvene uloge umetnosti.



од 23. октобра у 19.00 ч. до 10. новембра 1975. год.

ОКТОБАР 75

галерија студентског културног центра
маршалз тита 48, 11000 београд

јасна тијардовић, драган стојановски, раша
тодосијевић, дуња блажевић, горан њорђевић,
зоран поповић, славко тимотијевић, јеша денегри,
нена баљковић, брацо димитријевић, биљана томић,
ВЛАДО ГУДАЦ, СЛАВКО ТИМОТИЈЕВИЋ, ДРАГИЦА
ВУКАДИНОВИЋ.

OKTOBAR 75

Sekcija *Oktober 75* obuhvata grupu tekstova koji reflektuju odnos umetnosti i politike u konkretnim društvenim okolnostima, postavljajući akcenat na razvoj jezika umetnosti i pitanje sprege umetničke autonomije i umetničkog angažmana u određenim ideološkim i institucionalnim konstelacijama. Te okolnosti su, naravno, vezane za aspekte blokovske podele sveta na kapitalistički Zapad i socijalistički Istok, sa akcentom na specifičnostima samoupravnog socijalizma i jugoslovenskog konteksta.

Oktobarski događaji u SKC-u specifični su za formiranje Novih umetničkih praksi u Beogradu, naročito u prvoj polovini sedamdesetih godina. SKC je redovno organizovao alternativne Oktobre, kao neku vrstu opozicionog, kontra-kulturnog delovanja u odnosu na državnu manifestaciju Oktobarski salon koja je nosila konvencionalno-buržoaski prerogativ Salon i bila uopšteno larpurlartističke orijentacije. U to vreme, Oktobarski salon se održavao u Modernoj galeriji, na mestu današnje garaže u Masarikovoj ulici, tako da su Oktobri u SKC-u i doslovno figurisali kao neka vrsta *next-door* kontra-salona. Međutim, ovde nije bilo samo reči o odgovoru na izložbu putem druge izložbe ili sučeljavanju oficijelne i alternativne izlagačke aktivnosti, već o pokušaju da se kreira jedan drugačiji pogled na umetnost i sferu umetničkog delovanja. U tekstu Jasne Tijardović objavljenom u katalogu izložbe *Oktober 72* nailazimo na potvrdu ovakvih težnji. Ako izložba služi samo tome da bi se umetničko delo pokazalo publici, onda se publika susreće sa petrifikovanim rezultatima umetničkog rada, dok sam proces — tj. ono što su Nove umetničke prakse nazivale "demokratizacijom produkcije i recepcije umetnosti" — ostaje i dalje nedostupan i nepoznat. Drugim rečima, ovde je izražena potreba za ukidanjem mistične putanje koja spaja dva sakralna prostora umetnosti — umetnički atelje i galerijsku belu kocku — i nameće pregršt ritualnih i institucionalnih konvencija, hijerarhija i restrikcija.

SKC Oktobri, a naročito *Oktober 75*, predstavljali su "glavnu stanicu" na kojoj se obavljalo preispitivanje ideje o emancipatorskom potencijalu umetnosti i njenom društvenom značaju. *Oktober 75* se tako može posmatrati u kontinuitetu sa raspravama na levisi tridesetih godina uoči i nakon Harkovske konferencije, ili pak raspravama na književnoj levisi u Jugoslaviji od tridesetih do pedesetih godina koje započinju Krležinim uvodom u *Podravske motive* Krsta Hegeđušića. Sve ove rasprave pokušavaju da odgovore na pitanje "šta bi to bila nova umetnost za novo društvo" i "šta bi to bila istinska umetnost socijalizma". Za razliku od rasprava tridesetih i pedesetih godina, koje su se uglavnom ticale pitanja umetničke slobode i formalnog jezika umetnosti, protagonisti *Oktober 75* proširuju polje diskusije na sam "aparatus umetničke produkcije", obuhvatajući pitanja umetničkog stava, ponašanja, programskog delovanja, procesa proizvodnje i recepcije umetnosti.

U opticaju su dva objašnjenja o nastanku ove jedinstvene umetničke inicijative. Jedno je vezano za uticaj grupe Art&Language koja preko poznanstva i saradnje sa Zoranom Popovićem i Jasnom Tijardović dolazi u SKC početkom oktobra 1975. godine i organizuje simpozijum na temu političkog angažmana umetnosti. Doktrina koju Art&Language vezuje za konceptualne umetničke prakse odnosi se na pitanje "umetničkog rada" koje potiskuje ranija interesovanja za "umetnički objekat" i ukazuje na ograničenja usko shvaćenog pojma "vizuelna umetnost". Prema ovoj doktrini konceptualna umetnost propituje instituciju vizuelnog u vizuelnim umetnostima i suočava se sa pitanjem "šta se dešava kada takvu institucionalnu odliku zameni pisani jezik?" Da li umetničko delo, pozicija ili stav koji iz ovoga proizlazi i dalje opstaje kao "umetničko delo" ili postaje nešto što bi se radije moglo svrstati u žanr "umetničke teorije" ili "umetničke kritike"? Na koji način umetnost koja problematizuje uslove svog postojanja ujedno postaje i politička praksa — nešto što zadire u postojeće društvene i ideološke konstelacije i čini ih vidljivim? Drugo objašnjenje ove inicijative vezano je za samu poziciju SKC-a kao alternativne institucije kulture, kao i programsku orijentaciju Dunje Blažević, tadašnje urednice likovnog programa SKC-a. Prema tom objašnjenju Dunja Blažević predlaže različitim pojedincima i grupama okupljenim oko SKC-a da kolektivno, kritički promisle koncept "socijalističkog samoupravljanja" u polju kulture. Deo zajednice odbija ovaj predlog kao "oblik saradnje sa vladajućim režimom", dok drugi deo prihvata izazov, koristeći osnovnu temu kao početnu tačku za preispitivanje fundamentalnih pitanja vezanih za društvenu ulogu umetnosti.

Projekat *Oktober 75* originalno je realizovan u obliku štampanih skripti sa tekstovima umetnika, kritičara i kustosa okupljenih oko redakcije likovnog programa, i retko je prezentovan u recentnim istorizacijama konceptualne umetnosti u bivšoj Jugoslaviji. Po našem mišljenju, ovaj projekat predstavlja jedinstveni dokument "političkih praksi umetnosti" — tendencije koja je danas gotovo iščezla na horizontu tržišne zaokupljenosti umetničkom jedinstvenošću i individualizmom.

Jelena Vesić



UMETNOST KAO OBLIK SVOJINSKE SVESTI

Dunja Blažević

Kroz ovaj tekst Dunja Blažević preispituje odnos umetnosti i vlasništva u konkretnim društvenim okolnostima. Jugoslovenski samoupravni socijalizam je u ideološkom smislu bio vezan za strategije decentralizacije vlasništva, odnosno za uvođenje koncepta društvenog vlasništva kao neke vrste opštenarodnog dobra — nasuprot privatnom vlasništvu, karakterističnom za kapitalistički Zapad ili centralizovanom državnom vlasništvu, karakterističnom za socijalistički Istok. Ipak, Blažević pokazuje da su, bez obzira na ideološku supstancu samoupravnog socijalizma, ova dva principa vlasništva i dalje dominantna u regulaciji umetničkog života i rada. Oni se reprodukuju ili kroz sistem "društvenih jaslji" (tj. budžeta koji u ime društva i za društvo otkupljuje, finansira i kanališe kulturu i umetnost), ili kroz sistem slobodnog umetničkog tržišta koje se, kako se navodi, stimuliše kao pozitivni trend. Autorka smatra da je ovakvo stanje stvari proizvod shvatanja umetnosti kao "autonomne", "večne" i "univerzalizujuće" humanističke sfere u kojoj vladaju trajni zakoni. Ona poziva na umetničke promene i drugačije shvatanje umetničkog rada.

[...] Sve dok budemo, ne dirajući u umetnost, putem društvenih regulativa i mehanizama prenosili umetnička dela iz ateljea u depoe i podrume, spremajući ih, kao mrtvorođenu decu, za naše kulturno potomstvo, ili dok budemo, putem privatnog tržišta, stvarali našu varijantu nuvo-riša ili klajnbirgera, imaćemo umetnost kao društveni prirepak, kao nešto, što, eto baš ničemu ne služi, ali bez čega nije pristojno ili kulturno da se bude.

Rezultat ovakvog shvatanja je potpuna nemogućnost uključivanja umetnosti u društvenu praksu i društvenu podelu rada osim mehaničkog i formalističkog priključivanja.

SAMOUPRAVNI SISTEM SLOBODNE RAZMENE I UDRUŽIVANJA RADA KROZ SAMOUPRAVNE INTERESNE ZAJEDNICE PREDSTAVLJA NOVI NESVOJINSKI ODNOS koji ispituje i revidira postojeće modele umetničkog rada i ponašanja. Nije li krajnje komično graditi samoupravni društveni sistem političkim sredstvima jedne feudalne ili buržoaske strukture?



UMETNOST I REVOLUCIJA

Raša Todosijević

Raša Todosijević definiše društveni angažman umetnosti kroz permanentno revolucionisanje umetničkih praksi i taj emancipatorski, kritički impuls naziva "novom umetnošću". Takvo delovanje umetnosti je po njemu moguće samo u okviru proširenog koncepta autonomije umetničkog jezika, a nikako kroz politike institucionalne i državne instrumentalizacije umetničkih praksi. Instrumentalizacije umetničkih praksi najčešće deluju po mehanizmu "uklapanja umetnosti u društvo", one nemaju interesovanja za konstitutivne tokove jezika umetnosti i zadržavaju se na njenom "spoljašnjem izgledu". Samim tim, *larpurlartizam* postaje dominantna politika umetnosti koja se lako stavlja u službu konzerviranja društvenih odnosa.

Sa tih stanovišta Raša Todosijević kritikuje udobne i glorifikatorske pozicije umetnosti koje su u to vreme na snazi. To su Zapadni posleratni modernizam koji deluje u sprezi sa visoko-industrijskim kapitalizmom, socijalistički realizam u zemljama Istočnog bloka ili građanska umetnost i umereni modernizam pariske škole, koji su u to vreme predstavljali beogradski kulturni *mainstream*. Nasuprot tome, Nove umetničke prakse koje su se razvijale oko SKC-a dovodi u vezu sa istorijskim avangardama. Njihova zajednička platforma jeste uspostavljanje *nove umetnosti za novo društvo*, odnosno vizija umetnosti prema kojoj je njen društveni angažman koegzistentan njenom jezičkom i produkcionom angažmanu.

[...] ANGAŽMAN UMETNOSTI predstavlja unutrašnju kritiku jezičkih procedura, a ne spoljašnje prezentovanje FIKSNIH VREDNOSTI. Postojana želja umetnosti za potpunom autonomijom nije ništa drugo nego njeno nastojanje da dosegne samosvesno i efikasno dejstvovanje u okviru vlastitog jezika, a samim tim i dostojanstvo u društvu.

[...] UMETNOST U FUNKCIJI SAMOANALIZE I SAMOKRITIKE raskrinkava prethodno ustoličenje umetničkih vrednosti koje su u nerazdvojjvom spregu sa ostalim vrednostima.

[...] JEDINO U FUNKCIJI KRITIKE I SAMOANALIZE SOPSTVENOG JEZIKA UMETNOST JE SPOSOBNA DA POKRENE PITANJE ANALIZE I KRITIKE DRUŠTVENE PRAKSE, TE DA ZAHTEVA NJENU PROMENU.

[...] "Nova umetnost" je u tom smislu kritički finale jednog propadajućeg sistema vrednosti, a ne uzvišeni rekvijem. Kada ta nova umetnost pobedi, ona gubi svoju dušu, pretvarajući se u herojsku, patetičnu, monumentalnu, ritualnu, simbolsku delatnost — u grobljansku ništariju. UMETNOST KOJA SLAVI POBEDU PRESTAJE DA SE BORI.

[...] KONSOLIDOVANI ESTABLISHMENT prihvata umetnost u trenutku kada usahne njen revolucionarni i prevratnički duh. Tako buržoazija Zapada danas svojata istorijske avangarde kao sopstvenu istoriju umetnosti, a nisu li avangarde tog doba pljuvale u lice tom istom društvu.

[...] Pre velikog ustanka i NOB-a odjeci dadaizma izjednačavani su sa subverzijom i komunizmom. U isto vreme, na levlci su pobedili oni umetnici koji su zauvek izgubili bitku sa umetnošću. Zašto danas mnogi u Beogradu tu umetnost nazivaju dekadentnom? Avangarda Ciriha, Kelna, Berlina, Moskve, Barselone i Njujorka ukazala je na hipokriziju onog vremena koja je srljala u rat i krvoproliće. Ustala je protiv klase na vlasti, protiv debelih stomaaka i cmizdrave salonske umetnosti. Avangarda je započela svoju revoluciju. [...] S druge strane, u doba prve socijalističke revolucije naši modernisti, kulturni velikani maskirani u dvorske boeme, čavrljaju po licemernom, sitom, liberalističkom i gluvom Parizu.



JEZIK UMETNOSTI I SISTEM UMETNOSTI

Ješa Denegri

Polazeći od gramšijevske teze o intelektualnom radu po kojoj intelektualci, pa samim tim i umetnici, nisu jedan izolovani i autonomni društveni sloj, već sloj koji je u sprezi sa vladajućim ili revolucionarnim društvenim snagama, Ješa Denegri posmatra umetnički razvoj kroz dinamiku *jezika umetnosti* i *sistema umetnosti*. Jezik umetnosti pri tome vidi

kao nešto što je nastalo na temelju "imanentnih istorijskih zakonitosti i nezamenljivih egzistencijalnih iskustava konkretnih umetnika", dok sistem umetnosti vidi kao nešto što je nastalo "na temelju opštih determinanti koje uslovljavaju svest i imaginaciju, a ujedno i status umetnika u određenom društvenom kontekstu". Svoju analizu, poput ostalih kolega, usmerava u tri specifična pravca: Zapadni kapitalizam, "realsocijalizam" Istočnog bloka i jugoslovenski kontekst.

[...] Kontekst u kojem se umetnost danas razvija, tj. ona kulturna sfera koju nazivamo Zapadom još uvek je, uprkos svim faktorima otpora, kontekst dominacije neokapitalizma u kojem izuzetno snažnu ulogu ima mehanizam tržišta. Posledica delovanja tržišnog mehanizma je dvostruka: s jedne strane, umetnik kao neposredni proizvođač umetnosti lišen je mogućnosti bilo kakvog odlučnijeg uticaja na dalju sudbinu svoga dela: on ne samo da ne može sprečiti proces finansijske manipulacije rezultatima vlastitoga rada, što konkretno znači i stvaranje profita onome ko nije i realni proizvođač toga rada, već istovremeno — što za umetnika kao ličnost koja deluje na planu borbe ideja nije od manje važnosti — nije u stanju da sam odabere vlastite sagovornike, niti da kontrolira putanje sopstvenog govora. [...] U tesnoj vezi s tim stoji i drugi karakteristični momenat asimilatorske strategije sistema umetnosti neokapitalizma: jer, upravo zbog tog lakog prihvatanja i isto tako lakog uključivanja u splet dominantne tržišne cirkulacije, svi novi umetnički predlozi, u početku rođeni kao više ili manje radikalni činovi društvene opozicije, postepeno se situiraju u marginalnu zonu potrošačke kulture. Ova kultura, ma šta o njoj mislili njeni tvorci, nije ništa drugo do jedan od instrumenata u rukama dominantnih društveno-ekonomskih struktura.

[...] Od vremena likvidacije sovjetske oktobarske avangarde, pa sve do danas, traje permanentni pritisak ideologije koja želi da unapred odredi i omeđi funkciju umetnosti, tretirajući je isključivo kao instrument vlastite

strategije kontrole nad svim materijalnim i duhovnim potencijalima društva. Ukoliko umetnost još i može, pa makar i u otuđenom stanju, egzistirati u adornoj perspektivi negativiteta, u "rđavoj beskonačnosti" građanskog društva, ona doista gasne u staljinističkom rešenju zahteva za bezuslovnom apologetikom postojeće realnosti, tim pre što istorija nedvosmisleno potvrđuje da je ta realnost bila prepuna najrazličitijih zastranjenja koje umetnik kao etičko biće nije mogao da ne vidi ili da prikriva. Takva situacija je uslovlila da u sredini inače velike tradicije revolucionarne umetnosti dolazi do potpune regresije ciljeva i ideala nametnutih pred njenu istinsku društvenu funkciju.

[...] Poznato je da u Jugoslaviji ne postoji mreža privatnog umetničkog tržišta, što ne znači da ne postoji materijalni profit za različite slojeve onih koji se umetničkom praksom profesionalno bave. Isto tako, proklamirano je i primenjivano načelo o slobodi stvaranja, mada realnost umetničkog života u stvari pokazuje da je ta sloboda za jedne — i to najčešće za nosioce novih i progresivnih orijentacija — bila samo sloboda izražavanja lišena adekvatnih materijalnih kompenzacija za rezultate njihovog rada, dok je za druge — i to najčešće za relativno široki sloj umetnika uključenih u sisteme akademija i ostalih pedagoških ili kulturnih institucija — to ujedno bila i sloboda koja se reproducira u čitavom nizu privilegija i, u krajnjoj konsekvenciji, uticaju i regulaciji postojećeg sistema umetnosti. Praksa jugoslovenskog umetničkog života ukazuje na paradoksalnu činjenicu da u društvenoj i kulturnoj eliti u ovoj sredini najviše podozrenja izazivaju upravo one pojave koje kritičkim karakterom svoga jezika nastoje da demokratiziraju umetničku komunikaciju, uključujući se time u tokove širih procesa društvenog i idejnog preobražaja.



UMETNOST KAO OBLIK RELIGIOZNE SVESTI Goran Đorđević

Goran Đorđević postavlja u središte svoje analize *figuru umetnika* i posmatra je kao refleks društvene svesti koja je, između ostalog, uslovljena i proizvodnim odnosima. Trenutni proizvodni odnosi, po njemu, stvaraju strah od nepoznatog, što je osnovni preduslov za pojavu bilo kog oblika religiozne svesti.

[...] Poznata istorija ljudskog društva je uglavnom i istorija klasnih odnosa. Oslonjena na postojeće proizvodne snage i proizvodne odnose vladajuće klase, u ostalim sferama delatnosti čoveka tražila je opravdanje ili potvrdu datih odnosa u društvu. Sasvim je razumljivo naglašeno prisustvo organizovane religiozne svesti u onim formama društvenog uređenja u kojima je dozvoljena direktna kontrola (pre svega ekonomska) malog broja članova nad ostalim članovima društva. Uslovljeno odgovarajućim stepenom razvijenosti ljudskog društva, postojanje religiozne svesti se u osnovi uvek ispoljavalo priznavanjem i prihvatanjem egzistencije pojmova: apsolutno, univerzalno, idealno, večno, što za sobom povlači spontanu afirmaciju jednog njenog elementarnog pojma koji se najčešće zove BOG...

[...] Sasvim je razumljivo što se period pojave ranog kapitalizma otprilike poklapa sa opadanjem autoriteta Boga (kao negacije). Novim proizvodnim snagama ne odgovara dotadašnja društvena svest koja čoveka postavlja u podređen (ponižavajući) položaj u odnosu na Boga...

[...] Drugačije rečeno, umetnost je bila i ostala jedan od instrumenata vladajuće klase u procesu formiranja svesti i u postupku upravljanja većinom. Revolucionarna promena društvenog uređenja uslovljena je pre svega kvalitativnom promenom proizvodnih snaga kojom se iz osnova menja kontrola nad radom i rezultatima rada. Decentralizacija društva i mogućnost neposrednog odlučivanja o rezultatima sopstvenog rada, pruža uslove za uspostavljanje humanijih odnosa među ljudima i između čoveka i sredine u kojoj živi, dozvoljavajući na taj način veći stepen slobode svakog člana društva ponaosob, a samim tim i zajednice u celini. Smatram da je podržavanje i afirmacija umetnosti kao posledica klasnih odnosa (u službi vladajuće klase) način ispoljavanja reakcionarne svesti u društvu koje gradi nove međuljudske odnose (naše društvo, npr).



ZA SAMOUPRAVNU UMETNOST

Zoran Popović

Tekst Zorana Popovića nudi neku vrstu ključa za razumevanje projekta *Oktobar 75* kao projekta "kritike leva" birokratskog društva kroz aproprijaciju tada vladajuće retorike socijalističkog samoupravljanja. U svim stejtmentima vezanim za *Oktobar 75*, a eklatantno u tekstu Zorana Popovića, nailazimo na ono što bi se danas moglo nazvati "subverzivna afirmacija" — taktika

koja umetnicima ili aktivistima omogućava učešće u određenim društvenim, političkim i ekonomskim diskursima kroz afirmaciju, prisvajanje ili potrošnju, dok istovremeno stvara distancu u odnosu na ono što je afirmisano i pretvara se u njegov opozit.

[...] "Univerzalne" umetničke vrednosti, zbog date konstelacije snaga, upravo su "vrednosti" nekonfliktne spektakularne umetnosti građanskog potrošačkog društva, a po tipu — vrednosti malograđana. I sve to, najzad, funkcioniše u ime očuvanja hegemonije zapadne kulture, zadovoljavajući upravo težnje kasnog kapitalizma, njegovih imperijalističkih potreba i ciljeva. Tako umetnička liberalistička tehnokratija u ime "nezadrživog napretka" u umetnosti (društvu) uporno je protiv ideologije, dok u praksi sprovodi buržoasku ideologiju...

[...] Umetnost mora biti negativna, kritična, kako prema spoljnom svetu, tako i u odnosu na vlastiti jezik, vlastitu (umetničku) praksu. Besmisleno je i licemerno biti angažovan, govoriti i delati u ime nekakvog humaniteta čovečanstva, političkih i ekonomskih sloboda, a s druge strane pasivno se odnositi prema sistemu "univerzalnih" umetničkih vrednosti, sistemu koji je osnovna pretpostavka egzistencije umetničke birokratije, pa samim tim i nečuvane pljačke koju sprovode umetničke zvezde. Iz razloga vlastite reprodukcije, umetnička birokratija, jednom osvojivši vlast počinje da manipuliše njome, snabdevajući uvek one pojave koje produžuju njenu egzistenciju. Na taj način ona usmerava i "aranžira" umetničku produkciju i produkcione odnose. Monopolom nad informacijom i obrazovanjem, birokratija stvara inertnog umetnika i pasivnog potrošača umetnosti — ona proizvodi "veselo raspoložene robote". Na revolucionarnoj nesvesnosti i podeljenosti umetnika, na dezorijentisanosti i dezorganizovanoj masi umetnika kao i na dezinformisanosti publici učvršćuje se moć umetničke birokratije ... U ime "univerzalnih" vrednosti angažovana umetnost se svodi na estetiku politike.

[...] Svi oni umetnici koji se pasivno odnose prema postojećoj društvenosti, koji gledaju svoja posla i svoj čar, spadaju u kategoriju birokratije ili malograđanštine, na čijim se, opet društveno-psihološkim osnovama sprovodi dominacija nad čovekom i pljačkanje čoveka...

[...] Jedino afirmisana javnost, odnosno afirmisano javno mišljenje negira birokratiju nad svim sredstvima za javno informisanje, jer su ova sredstva jedan od osnovnih preduslova uzurpacije vlasti i autoreprodukcije...



BELEŠKE

Jasna Tijardović

Jedna od čestih primedbi javnosti na umetnost koja se razvijala SKC-a, a koju nalazimo u savremenoj štampi, bila je njena navodna nerazumljivost širokoj populaciji. U jednoj od recenzija *Aprilskih susreta*, objavljenoj u *Večernjim novostima* 1975. godine, tako nailazimo na opis publike koja se čutke povlači pred stvarima koje ne razume i koje verovatno treba

shvatiti kao "prodavanje magle". Evo kako izgleda jedan od opisa: "Publika koja se tu okuplja su pedesetak studenata, zapaženih još na prvom *Aprilskom susretu*. Oni strpljivo i revnosno dolaze iz godine u godinu, čute i gledaju, ponešto i pitaju, a kada se završi program, tihi i čutljivi odlaze kući".

Beleške Jasne Tijardović u jednom takvom okruženju možemo čitati i kao hvatanje u koštac sa dominantnom reprezentacijom SKC-a u javnosti. Pitanje "razumljivosti umetnosti" često je pitanje propagande i edukacije putem medija, a ne puki sticaj okolnosti ili realno stanje stvari. Jasna Tijardović to pokazuje kroz problematizaciju okoštalih termina u umetnosti koje trenutna vlast koristi kao polugu za uspostavljanje sistema estetskih vrednosti.

[...] Ako je istina da svaki jezik sadrži elemente nekog pogleda na svet i neke kulture, onda je istina i to da se po jeziku nekog pojedinca može poznati njegov pogled na svet. S tim u vezi, postaviću nekoliko pitanja. Radi se o ovome: kako to da se konstatuje da imamo nasleđe malograđanske i buržoaske umetnosti (kulture), a da se nikada ne kaže odakle to nasleđe, ko ga i gde razvija. Ili, ako smo prihvatili marksizam kao ideologiju, ako razvijamo samoupravljanje, a kroz samoupravljanje udruženi rad i razmenu rada, ako u SIZ-ovima vidimo mogućnost ravnopravnog odnosa, interference baze i nadgradnje — kako onda u svemu tome može da funkcioniše model univerzalne umetnosti ili kao segment toga npr. model monumentalne tragike. Odakle pojmovi kao što su vizija/halucinacija/obnova/kapitalno ili česta fraza "umetnik je hteo da dâ sudbinu čoveka-čovečanstva, a ta sudbina je teška, mračna, ali je zato umetnik izdiže do monumentalnosti"...

JEZIK OVE UMETNOSTI SVODI SE NA LITANIJE, on je opšti i nikada nije konkretan, on govori za sebe da je HUMAN, da je za dobro svih ljudi, ali je u biti NEKRITIČAN.



SKICA ZA MOGUĆNOSTI UMETNOSTI U SAMOUPRAVNOM SOCIJALIZMU Slavko Timotijević

Slavko Timotijević, koji će u svom kasnijem radu, a naročito kroz komercijalne aktivnosti Srećne nove galerije, pokazati interesovanja za individualno preduzetništvo u oblasti kulture, u ovom tekstu komentariše okolnosti rada slobodnih kreativnih subjekata u institucionalnom okruženju koje reguliše država. Slavko Timotijević postavlja u svoj fokus figuru umetnika kao univerzalnog reprezentata imaterijalnog rada i *free lancing*-a.

[...] Besmisleno je da čitave institucije i naučni instituti postoje zbog umetnosti i umetnika, a da sami umetnici nemaju praktično ni jedno uporište za stručno usavršavanje. Čitave horde administrativnog aparata i drugih stručnjaka rade u "stalnom radnom odnosu", a ne postoji ni jedna institucija u kojoj bi se umetnici bavili predmetom svoga proučavanja, i bili u stalnom radnom odnosu, bez obaveza da vrše i neke druge funkcije. U ovoj situaciji umetnik je prinuđen da ide na tržište i sasvim je izvesno da na tržištu mnogo bolje prolaze "umetnici" koji razrađuju i interpretiraju poznate principe od onih koji ulažu napor u otkrivanje novih. Baš za ove druge trebalo bi predvideti stalna radna mesta gde bi mogli da se bave, sa potpunim angažmanom, problemima koje su sposobni da rešavaju. Ako analiziramo našu situaciju, videćemo da postoje muzeji i galerije koji izlažu radove umetnika, u kojima rade istoričari umetnosti i administrativno osoblje sa sigurnim mesečnim primanjima, dok umetnik, čije je delo otkupljeno i zbog čega muzej i postoji, ne može sa sigurnošću da računa na duži period mirnog rada, jer mu otkup to ne garantuje; a šta znači otkup uopšte. To je neka vrsta milostinje. Ljudi se primaju u radni odnos i dok nisu provereni, a od umetnika se traži da ne samo umetnički sazru i da se provere, već i da potpuno slobodno, bez naknade, ustupe javnosti svoj rad. Svi umetnici, osim likovnih, čak i reproduktivni, nagrađeni su po izvođenju, prikazivanju, reprodukovanju i slično. Samo likovni umetnici ne dobijaju ništa od svog izlaganja, sem nade u slučajni otkup, mada često ulažu i višegodišnji rad u jedno izlaganje. A svi smo mi svesni od kolikog je značaja činjenica da se u gradu održava nekoliko dobrih izložbi, koje nam donose nova saznanja, provociraju da mislimo, pišemo, profitiramo, interpretiramo ili čak, što je najvažnije, pronalazimo osnove za naše dalje usavršavanje u umetnosti i nove puteve u umetnosti uopšte.





BEZ NAZIVA **Dragica Vukadinović**

Dragica Vukadinović, na sličan način kao i Raša Todosijević, polazi od pretpostavke da su jezik umetnosti, samorefleksija i samokritika zapravo njena revolucionarna oruđa. U par bitnih pasusa, ona daje svoj pogled na krug koji umetnost zatvara od pred-revolucionarnog trenutka do postrevolucionarnog stanja.

[...] Da bi sebi obezbedila obeležje revolucionarne delatnosti, umetnost je prinuđena da radi na problemima koji se bave njom samom. S druge strane, umetnost nikada nije bila radikalna pokretačka snaga društva i iluzorno je od nje očekivati revolucionarne preobražaje u tom smislu...

Umetnost bi pre mogla imati evolutivne vrednosti: njena snaga nije u mogućnosti da revolucionarno izmeni društvene odnose, nego u nastojanju da ih poboljša. Zato nije neobično što glavni akteri socijalnih revolucija, ili nosioci vlasti u oformljenim društvima, traže savezništvo umetnosti i umetnika.

U revolucionarnim previranjima, previranja u umetnosti tolerišu se sve dotle dok se ne stabilizuju previranja u osnovi. Nakon toga, od umetnosti se zahteva ili se podržava onaj njen profil koji prividno odgovara nastalim odnosima.

Zalagati se za vezu između umetnosti i revolucije znači podržati nastojanje umetnosti da pronađe svoje mesto unutar socijalne revolucije...

Revolucionarnost umetnosti ne ogleda se u njenim manifestima već u strukturi njenog mišljenja i prakse. Čak je i za umetnost koja se jasno zalaže za određenu ideologiju značajniji mehanizam kojim se njena umetnička praksa uklapa u ekonomsku praksu društva od same ideologije.



DEKORATIVNI AUTORITET **Bojana Pejić**

Tekst Bojane Pejić skreće pažnju na strukturu i funkcionisanje društvenih mehanizama putem kojih se uspostavlja vrednovanje umetnosti i gradi njen društveni status. Ovu analizu primenjuje na konkretne društvene konstelacije unutar umetničke produkcije u Jugoslaviji sedamdesetih godina. Na koji način možemo govoriti o autonomiji umetnosti u sprezi sa njenom društvenom relevantnošću? Kako tu politiku sprovodi jugoslovensko društvo pod kapom "kulture progresa" i koncepta "relativne autonomije umetnosti"? Na koji način se mogu čitati odnosi između trenutnih kulturnih vrednosti koje zastupa država i takozvane Nove umetnosti koja se razvija u okvirima SKC-a? Kroz ova tri pitanja Bojana Pejić analizira mogućnost da umetnost postane društveno odgovorni čin koji ima svoje pozitivne učinke na društveni razvoj i koji jeste nešto više od pukog "dekorativnog autoriteta".

[...] Zabluda o autonomiji umetnosti proističe iz nedovoljnog ukazivanja na činjenicu da je umetnost društvena pojava. Pošto je deo društvene strukture, ona, kao i ostali delovi strukture podleže poznatom procesu "odvajanja ruke od glave", koji je neminovan u svakom društvu podeljenom na klase...

Ako se struktura društva shvati kao "socijalna interakcija", onda činjenica da je umetnost mentalna aktivnost ne bi trebalo da uznemiruje, jer u ovom slučaju umetnost predstavlja neophodan element (shvaćen u nestatičkom smislu) strukture, a samim tim ima i podjednaku važnost, ulogu i značaj u društvu — značaj koji imaju politika, nauka, tehnologija i filozofija.

Međutim, razvoj umetnosti, i šire razvoj kulture, bazira se na jednom devijantnom mišljenju da umetnost nije neophodna društvu jer društvo može bezbolno da opstane i bez umetnosti. Sve se zasniva na mehanicističkom

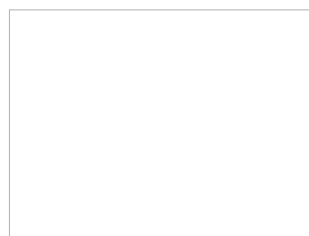
shvatanju odnosa baza–nadgradnja. Stanje postaje još zaoštrenije ako se razloži (ponovo mehanicistički) sama nadgradnja i pokaže kako neki njeni činioci više, a neki manje povratno "deluju" na bazu (slučaj sa naukom, čiji se neki rezultati direktno mogu primenjivati, i slučaj sa filozofijom umetnosti)...

Greška drugačije prirode je kada umetnost, pod okriljem nauke, filozofije ili politike, pokušava da poboljša svoj status u zajednici (teorija o "naučnosti" umetnosti, "filozofiji" umetnosti, politički angažovanoj umetnosti). Sve se to rađa iz kompleksa otpadništva koju umetnost ima i koji, paradoksalno, pretvara u svoj sinonim. Tako se otpadništvo pojavljuje kao sinonim za umetnost, odnosno postaje neophodan pozitivan kvalitet umetničkog stvaranja (beg od stvarnosti, individualizam, mit o "bogomdanom" stvaraocu, "talentu", "izuzetnom senzibilitetu", "geniju"). Umetnost u celini ostaje "društveni autsajder", poprima karakter "društvenog ventila", što se, dalje, u tumačenjima formuliše kao "sloboda izbora".

Ovakvo stanje je postalo toliko ukorenjeno da je gotovo nemoguće imati drugačiji pogled na umetnost. Balast prošlosti je toliki da mi, koji danas imamo drugačije društvene uslove, a samim tim i veće mogućnosti za jednu DRUGU UMETNOST, nismo u stanju da pravilno shvatimo potrebu društva za umetnošću. Iako smo uočili da treba prevazići klasičan antagonizam klasne prirode o podeli na dve "vrste" rada, iako umetnost ima status ravnopravne pojave u društvu, ta ista, vekovima ugrožavana i sputavana umetnost, ponovo pokazuje svoje staro klasno lice.

[...] Da li je zaista naša umetnost ono što vidimo u obliku "koktel–paketa–kulturnih usluga" na izložbama jugoslovenske umetnosti u unutrašnjosti i inostranstvu?

[...] Tek kada stvarno shvatimo da je umetnost DRUŠTVENO ODGOVORAN ČIN, isto toliko koliko i svaki drugi društveni čin, moći ćemo da kažemo da je umetnost konačno oslobođena svog dekorativnog autoriteta.



UMETNOST KAO STIL Vladimir Gudac

Neka od pitanja koja postavlja Bojana Pejić, sadržana su i u tekstu Vladimira Gudca. Gudac pomena svoj fokus na "stil" kao kategoriju putem koje se, u vladajućim institucionalnim konstelacijama, deklarirše kvalitet umetničkog rada i obezbeđuje društveno prepoznavanje umetnika kao celovite ličnosti. On predlaže da se kategorija "stila" zameni produktivnijom kategorijom "stava".

[...] Sa današnjeg stanovišta nije teško vidjeti postojanje OPSESIJE stilom koja stilu daje gotovo najvažnije mjesto pri ocjenjivanju pojedinog umjetničkog rada. Traži se "zrelo" djelo što, dakako, znači i stilski zaokruženu ličnost umjetnikovu. Ako neki umjetnik pokaže svoja djela koja spadaju u kriterij tradicionalne umjetničke kritike (jer su sama tradicionalna), od njega se traži stil...

Stil treba imati kako bi se umjetnika odmah i lako prepoznalo s veće udaljenosti. No stil takve naravi nije lako naći, jer on treba biti različit, originalan, a mora se uklapati i u neki od stilskih pokreta. On se postiže "teškom mukom"...

Kada grafički dizajner ima stil kao plakater, onda je njegov plakat za konjske trke jednak plakatu za predstavu Hamleta. I to je, kažemo dobro — dečko ima stila, a stila treba imati...

Oni pak autori koji nisu dizajneri ili neki slični oblikovatelji, a koji su ostali na polju istraživanja nečeg što se naziva umjetnost, ne mogu biti ocjenjivani sa stanovišta stila, jer se obraćaju nekim drugim načinom ocjenjivanja KULTURNE djelatnosti, sada u drugačijoj vezi sa društvenim poretком u cjelini.

A NAMA NE TREBA STIL NEGO STAV.

● Luc Beker, *Kino beleške*, SKC, Beograd, 1975.



ŠTRAJK U UMETNIČKOJ PROIZVODNJI

Nove umetničke prakse sedamdesetih godina su ideju kritike u umetnosti postavile u službu likvidiranja i poslednjih ostataka tradicionalnog estetskog iskustva. Oslobađajući se od imaginarnog i fizičkog iskustva umetnosti i brišući ostatke reprezentacije, stila, individualnosti i izvođačke veštine, ove prakse su uzrokovale paradigmatiku promenu u umetničkoj proizvodnji nakon Drugog svetskog rata. Neki protagonisti Novih umetničkih praksi su doslovno preusmerili mimetizam umetnosti na sam ideološki aparat, analizirajući i kritikujući upravo one društvene institucije koje proizvode administrativnu logiku umetničkog sistema i određuju uslove kulturne potrošnje. Umetnost tzv. "institucionalne kritike" razvijala se u kompleksnim transakcijama između umetnika i institucija u kojima je umetnik često delovao poput nekakvog *free-lance* birokrate koji se brine o "neregularnostima" institucionalnog rada.

Umesto preuzimanja birokratskih metoda i fabrikovanja "estetike administracije", poziv Gorana Đorđevića na *Međunarodni štrajk umetnika* predlaže radikalnu formu totalnog obustavljanja umetničke proizvodnje. Prepiska s različitim umetnicima povodom ovakve vrste štrajka je manje interesantna kao izraz anarhističke želje za frontalnim sudarom sa institucijama — to je pre dokument koji otkriva različitost stanovišta o jednom od najvažnijih poglavlja konceptualnog umetničkog kriticizma, u vreme njegovog opadanja kasnih sedamdesetih, kada je rad najradikalnijih kritičara već bio donekle pacifikovan i institucionalizovan.

Jelena Vesić

Goran Đorđević

Beograd 25.02.1979.

"Da li biste učestvovali u međunarodnom štrajku umetnika? Kao protest protiv nesmanjene represije umetničkog sistema i otuđenja umetnika od rezultata svog rada, bilo bi veoma važno pokazati da je moguće koordinirati aktivnosti nezavisno od umetničkih institucija, i organizovati međunarodni štrajk umetnika. Ovaj štrajk bi trebalo da predstavlja bojkot umetničkog sistema u periodu od nekoliko meseci. Dužina trajanja, tačan datum početka i forme bojkota biće određeni nakon kompletiranja liste prijavljenih umetnika i predloga. Molim vas da o ovome obavestite umetnike koje poznajete. Prijave/predloge poslati najkasnije do 15.05.1979."

Na ovo moje cirkularno pismo dobio sam oko četrdesetak odgovora. Većina umetnika je izrazila uzdržanost prema ovoj ideji ili sumnju u mogućnost njene realizacije, ali je bilo i pozitivnih odgovora.

Ideja o međunarodnom štrajku umetnika je u postojećim uslovima verovatno utopija. Međutim, kako se procesi institucionalizacije umetničkih aktivnosti uspešno primenjuju i na najradikalnije umetničke projekte, postoji mogućnost da ova ideja jednoga dana postane realna alternativa. Zato verujem da publikovanje odgovora koje sam dobio može biti od nekog interesa.

Dragi Gorane,
Nisam odgovorio na tvoje pismo jer mislim da ga nisam razumeo: nisam siguran da shvatam šta bi "međunarodni" štrajk značio, nisam siguran da shvatam protiv čega bi tačno bio usmeren. Drugim rečima, kako sada stvari stoje, bojkot bi isto tako mogao biti usmeren neposredno protiv nas — umetnika — samih. Voleo bih više o tome da čujem. Hvala.

Vito Akonči

Hvala ti na pismu od 22. februara 1979. Ja mislim da je umetnički sistem u istom odnosu prema svetskom sistemu kao seizmograf prema zemljotresu. Ne možeš izmeniti neki fenomen instrumentom koji ga beleži. Da bi se izmenio umetnički sistem mora se izmeniti svetski sistem.

Budi dobro
Karl Andre

Hvala na karti — hvala ti i na jasnom rukopisu i dobrom engleskom — problematika umetnosti u Sjedinjenim Državama različita je od one u Evropi — ovde umetnost nikada nije bila deo nacionalnog života sem povremeno u vidu slučajnih skretanja u modi — ovo je važno za šezdesete, ali sada svakako ne važi. Na jednom od snimaka iz Bele kuće Ričard Nikson upozorava svoju kćer da se drži dalje od muzeja i galerija jer su oni puni Jevreja i homoseksualaca — američki nacionalni budžet za reklamu iznosi 43.000.000.000 \$, dok je nacionalni budžet za lepe umetnosti svakako manji od hiljaditog dela toga (43.000 \$) — čini se da je umetnost ovde neophodna umetnicima i nikome drugom — to pruža neku vrstu negativne slobode — kome će umetnici uskratiti svoju umetnost ako stupe u štrajk? — ovaj, nikome sem sebi samima — "superstruktura je autonomna, ali je određuje organizovanje sredstava za proizvodnju" K. Marks — blagoslovilo te proleće — budi dobro.

Karl Andre

Dragi Gorane,
hvala ti na pismu. Ja lično, već štrajkujem u pogledu stvaranja bilo kakve nove forme u mom radu od 1965. (tj. 14 god). Ne vidim šta bih više mogao da uradim.

Najbolji pozdravi,
Buren

Hvala ti na pismu o predloženom štrajku za umetnike. Nisam odgovorio pošto verujem da ovaj predlog nije ni efikasan ni razuman. Muzeji i komercijalne galerije će i dalje funkcionisati vrlo uspešno bez saradnje društveno svesnih umetnika, a ovi su naravno jedini koji bi pristupili takvom štrajku. Ne treba društveno kritičke radove uklanjati iz umetničkog sistema, već naprotiv treba koristiti sva zamisliva sredstva da bi se ta dela ubrizgala u glavne tokove sveta umetnosti, pogotovo što ona i ovako ne nailaze na dobar prijem.

Iskreno tvoj,
Hans Hake

Dragi Gorane,
ovo je moje mišljenje o odnosu umetnik/galerista: s jedne strane ljudi koji rukuju mojim radom imaju idealističke poglede na umetnost, posvećeni su svom radu i poštenu u svom odnosu prema meni, s druge strane žalim zbog sistema koji pretvara umetnost u robu i pridaje joj novčanu vrednost (Gertruda Stein je rekla "Umetničko delo je ili bezvredno ili bez cene"). Podržaću tebe i tvoj štrajk ako mi pokažeš kako treba da se odvija.

Srećno,
Sol Levit

Dragi Gorane Đorđeviću,
Žao mi je što mi je trebalo toliko vremena, ali ja sam radije nego da štrajkujem trošila svoju energiju na to da vratim udarac umetničkom sistemu radeći u njemu i van njega i protiv njega i dopuštajući mu da plaća moje pokušaje da ga podrijem. Mada sam potpuno svesna opasnosti takvog položaja, u proteklih 12 godina isprobala sam i druge i zaključila da je ovaj najefikasniji. On mi dopušta da radim zajednički s mnogim ljudima, da osnivam male, nezavisne organizacije koje daju sve od sebe da se odupru asimilaciji time što ne postaju suviše glomazne i suviše ambiciozne. Tri u kojim sam u poslednje vreme najaktivnija *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics / Jeresi: feministička publikacija za umetnost i politiku / Printed Matter Inc.* (distributer knjiga umetnika), i P.A.D. — novoosnovana međunarodna arhiva (Political Art Documentation), o kojoj ti šaljem informativni letak. Sada se stvara jedna druga i daleko ambicioznija organizacija koja treba da bude neka vrsta "De-centra", što počinje od korena umetničkog obrazovanja, da bi usmerila umetnost ka društvenoj promeni.

Kao što možeš videti, ja više verujem u akciju, organizovanje, stvaranje mreže nego u pravljenje praznina koje bi, bojim se, bile nevidljive. Istovremeno sam svim srcem za komunikaciju među umetnicima svih zemalja koji ustaju protiv represije (ekonomske i političke) i institucionalizovanja ideje umetnosti, budući da se započeti proces sterilizacije mora zaustaviti nekim srazmerno drastičnim sredstvima. Nadam se da ćeš srednjeevropske umetnike obavestiti o P.A.D.-u, pre svega; nameravamo da na koncu nađemo način da reprodukujemo materijal koji dobijamo i da ga, zauzvrat, šaljemo natrag svim umetničkim grupama širom sveta. Akcije koje mogu proizaći iz ovakvih koordinisanih napora biće, po mom mišljenju, daleko efektivnije nego povlačenje iz sistema kojem neće biti nikakav problem da privuče "štrajkolomce" koji bi nas zamenili.

Sve najbolje,
Lusi R. Lipard
p.s. Veoma bi me zanimalo da vidim odgovore koje si dobio

Dragi Gorane,
Štrajkujem protiv establišmenta grada Njujorka jer uopšte ne poštuje umetnost izvan Njujorka. Nikada u tom gradu nisam prikazao svoj rad, mada sam bio pozivan (uz sumljive uslove) i mada sam godinama izlagao u Evropi. Inače, ne mogu da se tužim na ostatak sveta, te ne vidim razloga zašto bi trebalo štrajkovati drugde sem u Njujorku.

Tom Marioni

Dragi Gorane, što se tiče ideje o "štrajku umetnika": ne bih učestvovao u međunarodnom štrajku umetnika. Ako je umetnik otuđen od rezultata svoje prakse, onda je do umetnika da preduzme korake da to stanje promeni, a ne da krivicu baca na preduzetnike i druge kapitaliste.

I konačno, dve stvari: nemam tu finansijsku fleksibilnost koja bi mi dozvolila da bojkotujem umetnički sistem.

Drugo, na onoj Art & Language ploči ima jedna pesma pod nazivom "Ne govori sa sociolozima". Jedna strofa u toj pesmi kaže: "Ne sjedinjuj umetnike, ako te to navodi da misliš da postoji neko racionalno jezgro u njihovoj delatnosti, a ne jezgro koje se održava snagom i nasiljem."

Sve najbolje i još jednom hvala!

Mel Ramsden

Za i Protiv!

Šta umetnik može da uradi danas, 1980. godine?

Delimična rešenja, mali uzleti, bezbroj zabluda i razočaranja, naknadne popravke ili sitna preuređivanja stare fasade umetnosti. Eto, to je ono što umetniku preostaje u 1980. godini.

Kada sasvim nove socijalne protivrečnosti počnu da se približavaju svom klimaksu, kada postane sasvim jasno da stare vrednosti neće još dugo moći da vladaju, neki će umetnici, verujem, ponovo obući odela revolucionara: zauzeće svoja mesta na barijadi, svoje dugo prikrivane želje će uzvikivati po ulicama, uživati u toj ulozi, uveravajući čak i sebe da će staro zauvek nestati. Ponovo će govoriti o Dantonu, Robespjeru, Prudonu, Hegelu, Marksu, Lenjinu, Dadaizmu, Konstruktivizmu, Parizu iz 1968, o jednom Novom Maju, Avgustu, Septembru, Oktobru, o Novoj, Drugaćijoj Umetnosti i Novom Životu. Jedna nova, naizgled divlja misao, vodiće ga k cilju o kome je razmišljao.

U stvarnosti, njegov duh, duh evropskog umetnika, odavno je zamenio Kurbea za Pikasa: bedna zamena, bleđa senka, ali svakako vrlo korisna. Sve u svemu, on će svoju revolucionarnu umetnost želeti dobro da unovči.

Todosijević Raša

April, 1980. Beograd

Dragi Gorane Đorđeviću,

Hvala ti na ljubaznom pozivu da se sa ostalim umetnicima pridružim Opštem bojkotu.

Ja moram odbiti.

Ne smatram da je štrajk sada koristan u pokušaju da se slomi kulturna represija umetničkog sistema koja je i komercijalna i akademska.

Moram ti zaželeti sreću i ponoviti da je to po mom mišljenju samo ono — NAŠKODITI SEBI PRKOSEĆI DRUGOME.

Tvoj kolega po umetnosti,

Lozens Viner

Preneću tvoju poruku drugim umetnicima koji će se možda složiti s tvojim pokušajem.

Dragi Gorane Đorđeviću,

ne tvrdim da neko može (ili treba) da radi unutar takozvanog sistema da bi prouzrokovao drugačiji sistem, ALI može da postoji način zaobilazanja sistema. Možda sjedinjavajući problem proizvodnje umetnosti, istovremeno pokušava da se proizvodi i prikazuje umetnost. Kada umetnik više ne proizvodi umetnost, on više ne može da funkcioniše kao umetnik, već kao zainteresovani građanin. Zainteresovani građanin istovremeno mora da radi svoj posao i da se interesuje za nivo kulture itd.

Najbolje želje i srdačni pozdravi,

Lozens Viner



● *Slučaj SKC-a sedamdesetih godina*, postavka izložbe, Galerija Nova, Zagreb, 2008.

LENJI UMETNICI

Serija dokumenata koja uključuje performativne gestove i umetničke stajmte Mladena Stilinovića, Raše Todosijevića, Gorana Trbuljaka, te sećanja vratara *Salona de Fleurus* u Njujorku, bavi se pitanjima slobodnog vremena, rada, proizvodnje i novca. Ona potvrđuje da je kreativni rad (čak i ako se pojavljuje u formi radikalne negacije rada ili institucionalizovanih formi kreativne proizvodnje) podložan tržišnoj ekonomiji kao bilo koja druga vrsta rada. Izloženi dokumenti takođe ukazuju i na stranputice u razumevanju funkcije "imaterijalnog rada" unutar projekta konceptualne umetnosti koji je bio centralan za Nove umetničke prakse. Način na koji je konceptualna umetnost uspostavila svoju "imaterijalnu produkciju" nije odoleo nadolazećim transformacijama kapitalizma praćenim razvojem polja kulturnih industrija i novim ekonomijama "pažnje" i "iskustva". Konceptualistička sistematska negacija manuelnog rada i tržišne supstance umetničkog dela *kao objekta* vodila je ka fetišizaciji ideje, a upravo je "ideja" nešto što danas postaje najcenjeniji proizvod i što je u središtu tržišnog interesa.

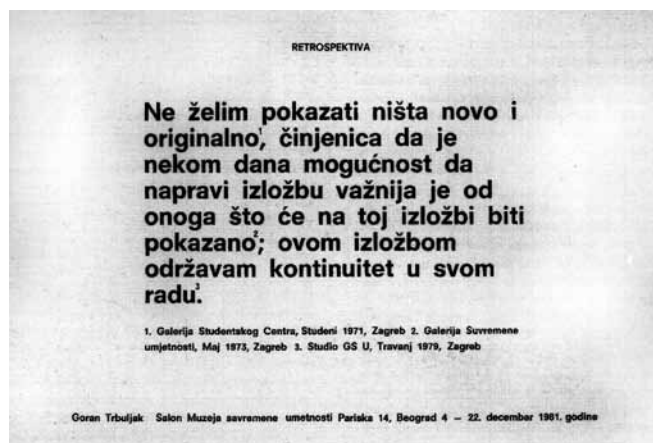
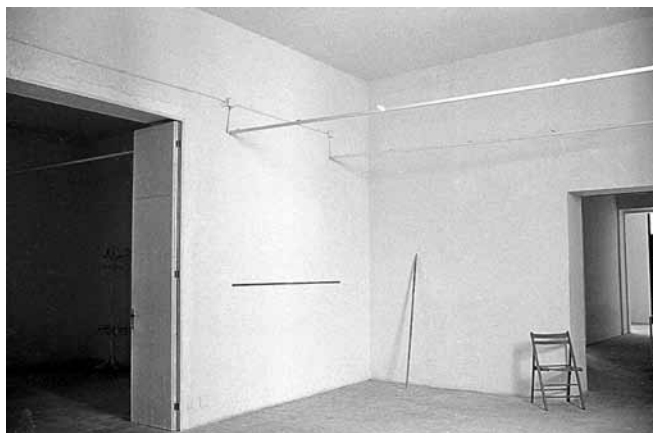
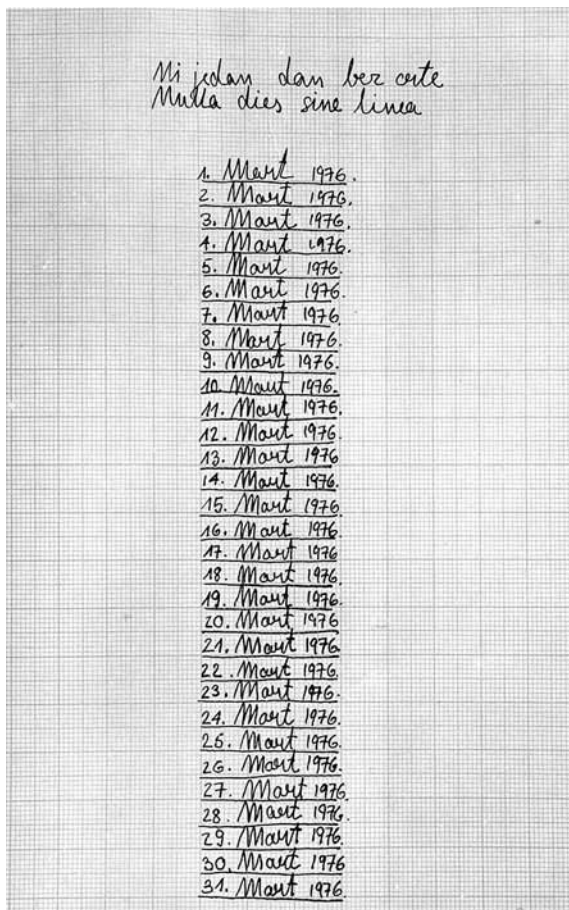
Jelena Vesić



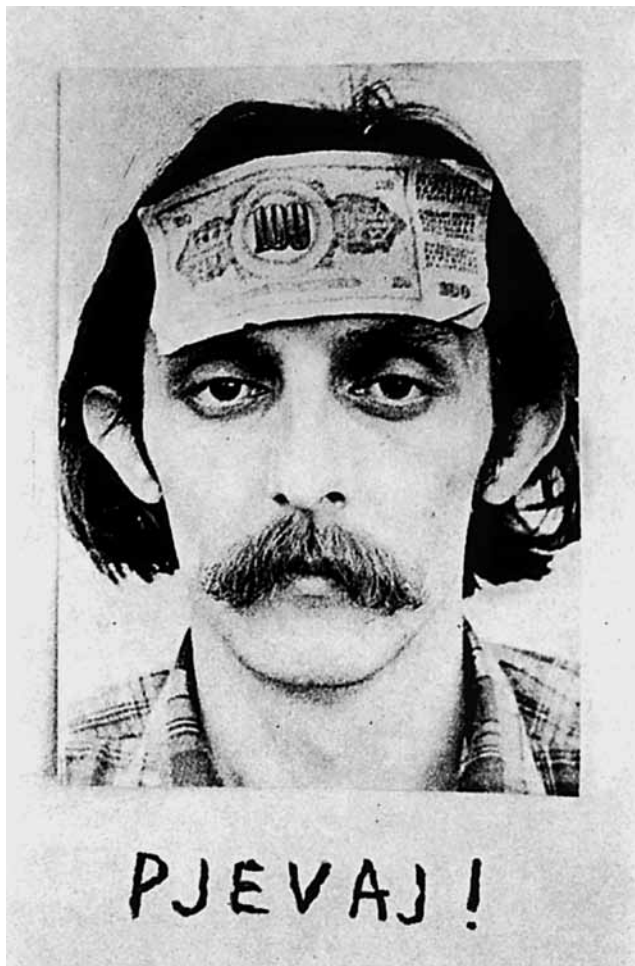
● Raša Todosijević, *Nijedan dan bez crte*, 1976.

● Raša Todosijević, *Deset hiljada linija u galeriji*, Art Tape 22, Firenca, 1976.

● Goran Trbuljak, *Retrospektiva*,
Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1981.

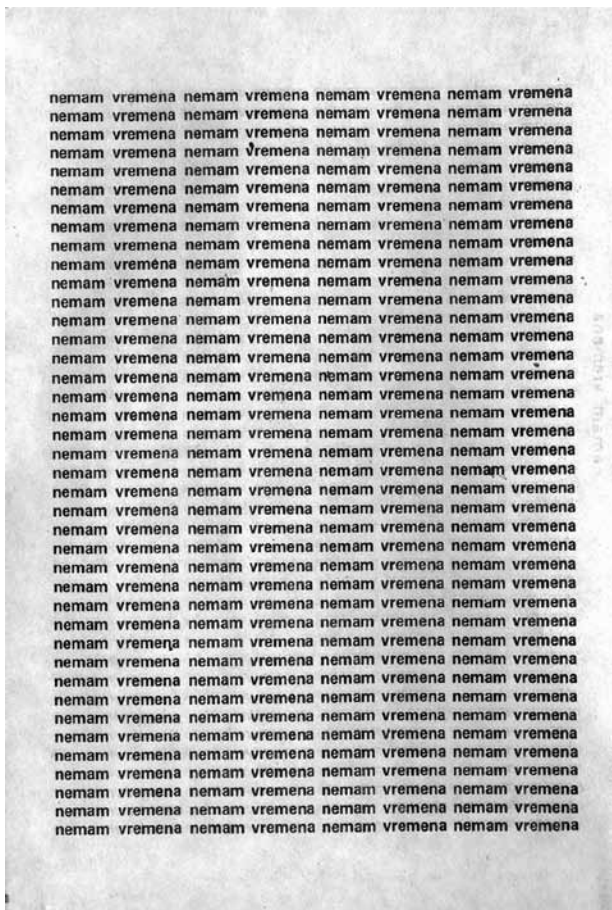


● Mladen Stilinović, *Pjevaj!, Razmišljanja o novcu*, 1980.



● Mladen Stilinović, *Umetnik na radu*, 1973–1983.

● Mladen Stilinović, *Nemam vremena*, knjiga umetnika, 1979.



Intervju je vođen povodom projekta *Paralelne hronologije* — *Nevidljiva istorija izložbi*, organizovanog od strane transit.hu iz Budimpešte, u saradnji s kuda.org, WHW i muzejem Štuki iz Loda.

Dora Hegy & Zsuzsa László: Vaše izložbe prikazuju publikaciju u izložbenom prostoru. Zašto smatrate važnim da izložite te dokumente, pored toga što ih objavljujete u štampanom obliku, kao publikaciju?

Jelena Vesić: Forma do koje smo došli razmišljajući o *Slučaju SKC-a sedamdesetih godina* jeste forma istraživačke beleške, koju smo kasnije izložili kao svesku razvijenu u prostoru i objavili je kao publikaciju. Kada smo radili na toj istraživačkoj svesci mislili smo je pre svega prostorno, odnosno kroz format izložbe. Želeli smo da izložbu mislimo kao nekonformističku i didaktičku formu koja je istovremeno i istorijska i savremena. Međutim, na kraju smo ipak odlučili da izložbeni materijal uvežemo kao fotokopiranu skriptu koja se može slobodno distribuirati, te da onda *Slučaj SKC-a* postane izložba koja se može "staviti u džep".

U prvoj ediciji izložbe prikazanoj u Ljubljani pod nazivom *SKC u ŠKUC-u*, uz štampane dokumente dodali smo i jedan CD sa audio sadržajima. Možda je interesantno da kažem i kako su nastali ti audio sadržaji. U procesu institucionalizacije konceptualnih umetničkih praksi, mnogi artefakti koji su imali status dokumenta dobili su status umetničkog dela, pa samim tim i tržišnu vrednost. Među njima su bili i brojni tekstovi koji su postali deo kolekcija različitih muzeja. Želeli smo da izložimo isključivo dokumente i samim tim smo bili u situaciji da neke tekstove, koji su u međuvremenu dobili status umetničkih dela, "prevedemo" nazad u dokument. Za tu priliku smo se koristili audio-formatom i čitanjem teksta — nekom vrstom kontra-prevođenja.

Dora Hegy & Zsuzsa László: Kako ste započeli da istražujete to razdoblje?

Jelena Vesić: Sedamdesete u Jugoslaviji ili, da budem specifičnija, istraživanje konceptualne umetničke scene sedamdesetih, lokalno obuhvaćene pojmom Nove umetničke prakse, svakako je značajno za ispitivanje genealogije savremene umetnosti, za njeno današnje shvatanje i praktikovanje. Sedamdesete nas se naročito tiču ukoliko želimo da diskutujemo tzv. kritičke umetničke prakse sa današnjih pozicija ili, pak, delovanje u polju alternativne kulture. Interesovanje za institucionalne i ideološke modele koji oblikuju dominantne prakse savremene umetnosti i specifično prakse vezane za ovaj region bile su osnovno polazište naše analize. Pokušali smo da deo odgovora pronađemo u sedamdesetim, i konkretno na primeru Beogradske konceptuale i slučaju Studentskog kulturnog centra.

Naše interesovanje za sedamdesete i, uopšte, promenu kulturne paradigme nakon 1968. godine nije samo nostalgična potraga za izgubljenim alternativama ili revalorizacija manje poznate istorije u vidu nekakvog pro-

fesionalističkog kurioziteta, već pokušaj frontalnog sučeljavanja sa mitovima i realnim učincima kolektivnog delovanja jedne generacije umetnika, kritičara i kustosa koji su kreirali određeni kulturni prostor, a koji je aktivan i danas u izmenjenim geopolitičkim uslovima. Taj prostor danas naseljavaju brojne nezavisne organizacije, kolektivi i pojedinci koji su nastavili da deluju u smeru eksperimentalnog pristupa kreiranju i predstavljanju umetnosti, kao i nepomirljivosti sa hegemonim kulturnim praksama. U prostoru bivše Jugoslavije, danas poznate i kao Zapadni Balkan, te hegemonne prakse bi se zasnivale na dve snažne tendencije: jedno je tržišna logika umetnosti, koja prati ponovnu instalaciju kapitalističkog poretka u malim nacionalnim državama, a drugo je postsocijalističko stanje, odnosno antikomunistički konsenzus kao *master* narativ. Usled tih promena dolazi i do revizije istorijskih umetničkih praksi, pa i statusa savremene umetnosti, i to na više nivoa. Jedan očigledan primer bilo bi predstavljanje kritičkih umetničkih praksi, formiranih unutar socijalističke države kroz figuru disidenta, odnosno kroz figuru pobunjene individue unutar totalitarnog kolektivističkog sistema. U tom kontekstu je svakako interesantno izneti neke podatke iz konstitutivnih dokumenata SKC-a, kao i konkretnih praksi koje su se tu razvijale, i na tom primeru prikazati protivrečne pozicije "oficijelne" sfere i tzv. alternative unutar Socijalističke Jugoslavije sedamdesetih godina.

Ma koliko to zvučalo paradoksalno, danas je potrebno podsetiti se na to da su Nove umetničke prakse izrasle iz šezdesetosmaškog slogana "Dole crvena buržoazija", kao i da je njihovo delovanje bilo zasnovano na permanentnom revolucionisanju (umetničkih) praksi. U društvenom smislu, to je podrazumevalo nastavljanje i produbljanje socijalističke revolucije i principa samoupravljanja, a u kulturnom smislu — borbu protiv birokratizovanog sistema kulture i vladajuće umetnosti "visokog evropskog esteticizma" koja je funkcionisala kao neka vrsta spoja modernističke estetike i buržoaske kulturne logike. Takođe, jedan od materijalističkih učinaka ove revizije i promene paradigme "savremena umetnost" jeste taj da su nekadašnje kolektivne prakse, danas zamenjene tržišnim individualizmom i uopšteno, institucionalnim diskursom "velikih autora". To se može posmatrati i kroz prizmu odnosa prvobitne redakcije kulturnog programa SKC-a i današnjeg pozicioniranja umetnika, kustosa i kritičara koji su je činili.

Ono što je interesovalo Prelom kolektiv u smislu pitanja — zašto sedamdesete, zašto Jugoslavija, zašto Nove umetničke prakse, zašto SKC? — počivalo je na želji i potrebi da se prikažu neke bitne promene u umetnosti koje su se desile na institucionalnom planu, ali i da ukaže na relevantnost mišljenja, kao i

kritičkog i transformativnog potencijala Novih umetničkih praksi, kroz konkretne primere koji se i danas mogu smatrati relevantnim.

Naše istraživanje *Slučaj SKC-a sedamdesetih godina* polazi od čuvene fotografije zida galerije SKC-a, ispred koga, u frontalnom nizu, stoje centralni protagonisti Nove umetničke prakse sedamdesetih godina... dakle, neke vrste "idealne slike" koja je reprezentativna za institucionalne prakse SKC-a i koja uvezuje spontanost jednog kolektiva koji deli određene ideje i uverenja sa onim što nazivamo "progresivna institucija kulture". To je slika koja je i danas aktuelna i koja ne predstavlja samo estetizovani objekt prošlih vremena — ona u sebi nosi i dalje važna pitanja, a jedno od njih je svakako i pitanje alternativnog delovanja u polju kulture.

Drugim rečima, sâm istorijski period koji uzimamo za objekt svoje analize i konačno izložbe *Slučaj SKC-a* nije nam bitan po sebi. Ono što nam je zapravo bilo bitno jeste način na koji se sam taj objekat može iskoristiti, kako bi se postavila aktuelna pitanja u jednoj genealoškoj perspektivi.

Dora Hegy & Zsuzsa László: Zašto ste odlučili da predstavite dokumente umesto umetničkih radova?

Jelena Vesić: Dokumentarna forma izložbe ponekad omogućava da se određena kustosko-istraživačka teza iznese na neposredniji način. Razliku između izložbe umetničkih radova i izložbe dokumenata možemo pronaći i u produkcionoj osnovi: na primer, izložba umetničkih radova zahteva dugotrajnu administraciju, solidne budžete i institucionalnu infrastrukturu, dok dokumentarna izložba može biti i neka vrsta taktičke forme, nešto do čega se može lakše doći ili što je u produkcijskom smislu svima dostupno. Dokumentarna forma je istovremeno didaktička, jer se zapravo artefakti ne izlažu kao estetski objekti, već kao pokazni materijal. U tom smislu, kada je reč o kustoskom radu, dokumentarna forma nas uvek uvlači u područje eksperimenta. U radu na izložbi *Slučaj SKC-a sedamdesetih godina* Prelom kolektiv se odlučio za građenje narativa kroz sučeljavanje teksta i slika, što je zapravo metod koji je nastao kroz uređivanje časopisa *Prelom* kao časopisa za sliku i politiku.

Jedan interesantan istorijski primer dokumentarne izlagačke forme, nedavno su rekonstruisale kustoskinje kolektiva WHW kroz analizu *Didaktičke izložbe* grupe EXAT 51. Izložba je otvorena 1957. godine u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Unutrašnji narativ te izložbe činila je moderna umetnost, dok unutrašnji narativ izložbe *Slučaj SKC-a* čini savremena umetnost kao kritička i kolektivistička praksa.

TV

WHW / KUDA.ORG / SCCA/PRO.BA

galerije

Kustosica i povjesničarka umjetnosti

Dunja Blažević, pod čijim se vodstvom Galerija Studentskog kulturnog centra u Beogradu tijekom sedamdesetih profilirala u prostor otvoren umjetničkim eksperimentima, novim medijima i kritičkoj perspektivi, snažnoj međunarodnoj suradnji i suradnji među umjetnicima u gradovima tadašnje Jugoslavije, godine 1981. pokreće suradnju s Televizijom Beograd. Od 1981. uređuje priloge o suvremenoj umjetnosti u emisijama *Petkom u 22* i *Druga umjetnost*. Ta serija prerasta u redovitu mjesečnu emisiju pod nazivom *TV galerija*, koja se u jugoslavenskoj mreži emitira od 1984. do 1991. godine. *TV galerija* predstavlja važan dokument interdisciplinarne, društveno angažirane umjetničke i kustoske prakse koji do danas ostaje nedostignuti model koncepcije javne televizije i mjesta umjetnosti u sklopu nje.

Razlozi za izložbu o jednoj TV emisiji iz druge polovice osamdesetih višestruki su i tiču se koliko samih medija (medija televizije i medija galerijske izložbe), toliko i sadržaja (suvremena umjetnost u svom proširenom smislu kakav nastaje sedamdesetih godina), te njihovih međuođnosa u kontekstu kulture, kulturne politike i kulturnih praksi onoga što se danas naziva razdobljem "dekadentnog jugoslavenskog socijalizma" osamdesetih godina 20. stoljeća.

Pojava *TV galerije* u televizijskom mediju u jugoslavenskom kontekstu povezana je i na izvjestan način omogućena zbivanjima u samoj suvremenoj umjetnosti sedamdesetih i osamdesetih godina, koju odlikuju ideje demokratizacije recepcije i produkcije suvremene umjetnosti (djelovanje kruga umjetnika u sklopu Nove umjetničke prakse), izlazak iz tradicionalnih umjetničkih prostora (galerija i muzeja) i tradicionalnih umjetničkih medija (tzv. novi mediji, prošireni mediji), taktička upotreba medija, participacija, kolektivnost, promjena statusa autora. Televizija se shvaća kao "prirodno" medijsko okruženje video umjetnosti, a galerijska prezentacija

Emisija

video umjetnosti polovično je rješenje. Danas je ta ideja, ta nada, gotovo u potpunosti ukinuta i zaboravljena.

Emisije Dunje Blažević tematizirale su široko shvaćenu suvremenu umjetnost (od historijskih avangardi do konceptualne umjetnosti i tzv. Nove umjetničke prakse, video umjetnosti, dizajna, stripa, pa i književnosti...), nisu bile "žanrovski" ograničene, trajanje emisija nije bilo jednoznačno određeno, u izboru glazbe očiti su utjecaji tada još aktualnog "novog vala". Emisije su zanimljive kao simptom ne samo kulturne i umjetničke scene tadašnje Jugoslavije, nego i javne televizije, društva i države u kojoj su takvi projekti bili mogući. Danas sačuvane snimke tih emisija možemo promatrati i kao materijalizirane ostatke jedne ideologije, koji nam jasno pokazuju koliko takvi eksperimenti nisu zamislivi u suvremenom medijskom prostoru javne televizije, za koji bi te emisije bile formalno i sadržajno smatrane elitističkim, nekomercijalnim, nezanimljivim publici.

Iz toga proizlazi pomalo paradoksalna činjenica da nam se te televizijske emisije, namijenjene masovnoj medijskoj publici, danas mogu vratiti jedino u "zatvorenom", "elitnom" prostoru galerijske bijele kocke. U svijetu *Velikog brata* i programiranog društvenog zaborava "zastarjeli" medijski prostor galerije ponovo se potvrđuje kao jedno od rijetkih mjesta slobode i eksperimenta, mjesto podsjećanja da društvena i medijska stvarnost nisu jednoznačno određene ni politikom niti ekonomijom. Premda je društveno-politički kontekst omogućavao takve emisije, ništa se ne bi dogodilo bez inicijative, kretivosti, pa i smjelosti urednika, redatelja i umjetnika koji su programe radili, i koji su nastupali s jasnim stavovima o teoriji i ideologiji medija, umjetnosti i vlastitom djelovanju. ►►

Olunja Blažević

urednica TV galerije

javna televizija i demokratizacija umjetničke prakse

Kako ste se nakon višegodišnjeg kustoskog djelovanja angažirali na televiziji?

DB: Nastavila sam kustoski posao, samo sam promijenila medij. Razlozi su, nakon deset godina rada u SKC-u, bili jasni. S jedne strane, televizija je najdemokratskiji medij, a ono čime smo se bavili u sklopu SKC-a bilo je pitanje demokratizacije umjetnosti, umjetnosti koja se više nije bavila tradicionalnim medijima i nije bila za tržište, kojeg, uostalom kao ni danas kod nas, nije bilo. Vrlo rano, od 1971.–72., radili smo s videom kao legitimnim umjetničkim medijem. Za mene je bilo kontraindikativno da umjetnici koji se služe videom pokazuju radove samo u galerijama i muzejima. Tehnološki, ali ne i po sadržaju ili ideji, video je primjeren upravo mediju koji ima distributivni kanal i kojem pristup ima puno više gledatelja. Naravno, imala sam ideju koju sam pratila, a to je "ideologija" tog vremena, od kraja šezdesetih godina nadalje, i praksa **Gerryja Schuma**, koji je napravio TV galeriju na njemačkoj javnoj televiziji. Ona se ugasila na samom početku jer je bila suviše radikalna, ali praksa **Gerryja Schuma** i ono što je prikupio u svom arhivu, koji je nakon njegove smrti naslijedila **Ursula Wevers**, s kojom smo mi iz SKC-a bili u vezi, bila nam je vrlo važna. Na tim počecima video se koristio za dokumentiranje i bilježenje akcija koje su trajale u određenom vremenu i nisu bile ponovljive. Osobito je

u tom smislu video bio važan za prvu generaciju konceptualnih umjetnika i umjetnika *land arta*. Premda mi je "marš na televiziju" **Gerryja Schuma** bio vrlo zanimljiv, i moja je emisija bila *hommage Gerryju Schumu*, razlikovala se od njegove. On je krenuo s *TV galerijom* deset godina ranije, i njegova je ideja nastavila živjeti u drugo vrijeme i na drugi način na našoj televiziji. Deset godina kasnije, oko 1990., *TV galerija* se pojavila i na moskovskoj televiziji. Znali su za **Gerryja Schuma** i za moju *TV galeriju*, i predlagali su da napravimo retrospektivu te tri TV galerije kroz trideset godina. Međutim, nakon 1990. bila sam u egzilu u Parizu i tamo ništa nisam imala, nikakvu dokumentaciju. To se tada nije moglo napraviti.

Radili ste televizijske emisije i prije TV galerije. Možete li nam reći više o njima i o svojim počecima na televiziji?

DB: Došla sam na televiziju u Redakciju za kulturu koju je vodila **Zora Korać**, u kulturno-umjetnički program Televizije Beograd, na poziv pokojnog **Bore Mirkovća**, glavnog i odgovornog urednika. Neposredni povod bilo je pokretanje nove emisije *Petkom u 22*, koja je zaista bila konceptijski potpuno nova u odnosu spram emisija iz kulture u ostalim televizijskim centrima. Pregovori i razgovori su trajali neko vrijeme. Pristala sam jer sam htjela promijeniti medij, a virtualni televizijski prostor mi se činio primjerenijim onome



čime sam se kao kustosica htjela baviti. Imala sam potpunu slobodu raditi prema vlastitim kriterijima. Moj status je bio urednica-autorica.

Spomenuli ste nešto što je vrlo zanimljivo iz perspektive današnjeg razmišljanja o umjetnosti, i što svakako ima podrijetlo u praksi šezdesetih i sedamdesetih godina, a to je termin *demokratizacija umjetničke prakse*. S jedne strane postoji demokratizacija recepcije, ali postoji i demokratizacija produkcije, koja se odnosi na izmjene u koncepciji autorstva i na kolektivni rad. Kako ste tada gledali na to pitanje?

DB: To je tada bio uvriježen termin. *Demokratizacija umjetnosti* iz kustoske pozicije odnosila se na medijaciju između umjetnika i njihovog rada i publike. Prema tome, naša je reakcija bila protiv tadašnje floskule o demokratizaciji kulture i umjetnosti — što je značilo dovesti filharmoniju u tvornicu nakon radnog vremena, da bi umorni radnici slušali *Petu simfoniju*, gladni u tvorničkoj hali itd. To smo smatrali čistom demagoškom gestom i predlagali smo drugačije oblike komunikacije. To je značilo, s jedne strane, produkciju koja više nije podrazumijevala upotrebu tradicionalnih medija u umjetnosti. U odnosu na umjetnike to je bilo, mogli bismo reći, širenje baze, u smislu da nije umjetnik onaj koji je završio akademiju i tako dobio licencu, nego je umjetnik onaj koji svojom idejom i pitanjem "Što je

umjetnost?" pojmovno širi umjetnost, pri čemu materijal u kojem se to realizira nije važan. S druge strane demokratizacija umjetnosti se odnosila na publiku, i tu je također ideja bila izići iz zatvorenog galerijskog prostora, posvećenog jednoj vrsti publike, i izravno ulaziti u javni prostor. Tada je u čitavoj neoavangardi aktualna bila rasprava o participaciji, pitanje publike koja kroz razne oblike i propozicije umjetnika sudjeluje u procesu, pitanje interaktivnog odnosa umjetnika i publike. Dakle, osnovne postavke su bile korekcija onoga što se službeno zvalo "demokratizacija umjetnosti" — orkestri i izložbe po tvorničkim halama, što smo zaista smatrali osnovnom pogreškom, te otvaranje i širenje prostora umjetničkih praksi i uključivanje ljudi u proces stvaranja i interakciju. Meni za to galerija više nije bila dovoljna, premda je Galerija SKC-a s *Festivalom proširenih medija, Aprilskim susretima*, bila prostor gdje se granica u umjetnostima teško određivala i gdje je video postao programski bitan. Činilo se da bi televizija mogla biti matična kuća u kojoj se video proizvodi i koja ga distribuira u javnost. Razvijali smo suradnju s televizijskim kućama u Evropi i Americi koje su se bavile novim televizijskim formama i istraživanjima, te suradnjom s umjetnicima koji su se bavili videom, i to je bilo vrlo "elitno" društvo. No krajem osamdesetih, na primjer, već se gasi Channel 4 BBC-a, jedna od za nas uporišnih televizija s kojima smo surađivali.

U kom je smislu emisija *Petkom u 22* bila nova?

DB: Za tu je emisiju važna **Zora Korać**, koja se čitav svoj radni vijek bavila televizijom i bila genijalna televizijska urednica. Ona je već šezdesetih u Zagrebu imala emisiju *Ekran na ekranu* i druge potpuno nove emisije, ne samo u formalnom smislu, nego i u smislu da je otvarala prostor ljudima koji su u raznim vremenima imali probleme s vlastima, a osobito su književnost i film kao najpopularniji mediji bili pod lupom. Pogledamo li danas što je sve zakuhala, započela i radila s malo formalnog znanja, ali s nevjerojatnim instinktom i talentom za televiziju i osjećajem slobode, s autoritetom da ljudima kao što je bio **Žilnik** i drugi "crnofilmaši", od kojih su neki pozavršavali po zatvorima, otvori prostor rada za javnu televiziju, **Zora Korać** je sadržajno i formalno važna za razvoj televizije i u Zagrebu i u Beogradu. Konstelacija na televiziji u Beogradu u to vrijeme, s **Milanom Vukosom** kao generalnim direktorom, **Borom Mirkovićem** kao glavnim i odgovornim urednikom, i **Zorom Korać** kao urednicom redakcije za kulturu, otvorila je prostor za uvođenje novih sadržaja iz kulture. Dakle, **Zora** tada za emisiju *Petkom u 22* okuplja stručni tim urednika, koji pokrivaju pojedina umjetnička područja. Pokojni **Nebojša Đukelić** je radio film, **Dževad Sabljaković** književnost, **Feliks Pašić** teatar, a ja sam radila likovnu umjetnost. Novost je u tome da smo imali slobodu izbora o čemu će se govoriti i što će se birati od kulturne i umjetničke ponude, a program nije bio lokalni, nego je pokrivaio jugoslavenski i internacionalni prostor. Osim toga, u formalnom smislu, a po tome se emisija danas najviše pamti, novost je da je svaki urednik imao svog režisera za priloge. Scenografija se radila u studiju i nije bilo klasične scenografije. Scenograf je bio **Sava Aćim**, koji je radio potpuno drugačije, scenografije od onih koje su se radile na televiziji u to vrijeme, a i poslije. Pozivali smo i umjetnike da rade ambijente u studiju, da ga oblikuju, što je, naravno, bilo nešto sasvim novo.

Svatko od nas je imao redatelja s kojim je radio i montirao priloge, i tu se pojavila nova generacija televizijskih redatelja, što je značilo obrat i prijelom u televizijskoj formi. Sa mnom je radio **Milan-Peca Nikolić**. Tu nastupa nova generacija redatelja, od kojih su neki završili studij televizije i filma u Americi i vratili se, a *Petkom u 22* im je bila prva emisija, i naravno da su je radili s puno entuzijazma i volje. **Stanko Crnobrnja**, **Peđa Sindelić** i **Slobodan Pešić** su školovani u Americi. Tada se pojavljuju i beogradski đaci, **Milan-Peca Nikolić**, **Boris Miljković** i **Branimir Dimitrijević**, **Zoran Solomun**. Tu su i nešto stariji kolege, **Miljenko Dereta** i **Dragomir Zupanc** (s kojim surađujem još od vremena SKC-a).

Kako je došlo do suradnje s Tuckom i Buckom — Miljkovićem i Dimitrijevićem?

DB: **Miljković** i **Dimitrijević** su važni za novu televizijsku estetiku, a surađivali su u *Petkom u 22*, (kao i u *TV galeriji* i emisiji *Umetničko veče*, u sklopu naše redakcije), emisiji koja je inaugurirala novu televizijsku eru. Krenuli su s *Idolima* i radili glazbenu formu i novu estetiku na televiziji. Ni redatelje, američke studente, niti grupu s **Tuckom** i **Buckom** i onima što su završili beogradsku akademiju, nije zanimao film, nego su htjeli raditi za televiziju. Obično je za režisere televizija tek čekaonica za film, no oni su imali druge ideje i u televiziji su vidjeli dovoljno prostora za kreativnost. Poslije se s *TV galerijom* otvara prostor umjetnicima za produkciju i za suradnju s redateljima koji rade nove televizijske forme, koje se nisu mogli situirati u postojeće programske ili produkcijske segmente televizije. Svi urednici u *Petkom u 22* su imali i svoje emisije, koje su inaugurirale te nove oblike televizijskog rada.

Kako je od emisije *Petkom u 22* došlo do *TV galerije*?

DB: Došla sam na televiziju ne samo zbog suradnje u *Petkom u 22*, nego kako bi radila svoju emisiju jer iz područja tzv. likovne umetnosti nije bilo specijalizirane emisije. Moj je uvjet bio da imam slobodan prostor, da se od mene ne zahtijeva da budem kroničar, a to nije bio problem budući da je Dnevnik imao redakciju za kulturu koja je pokrivala tekuće događaje u kulturi. Prve dvije godine nisam radila *TV galeriju* nego *Drugu umetnost*. Kroz nju sam uvela kustoski kriterij, krenuvši od avangarde dvadesetih godina, prateći tradiciju koja iz nje vodi do neoavangarde, do sedamdesetih godina i onoga što sam poslije prepoznavala u tekućoj umjetnosti kao pojavu neoavangarde. Dakle, da bih uspostavila jasne kriterije i imala uredničko obrazloženje za ono što radim, krenula sam, zajedno sa **Zupancem**, koji je neko vrijeme tokom sedamdesetih bio filmski urednik u SKC-u i koga je zanimala vizualna umjetnost, s *Avangardom dvadesetih godina*. To je bila prva velika emisija, s kojom smo napravili ishodište u dvadesetim godinama, u konstruktivizmu, zenitizmu itd., a nije se moglo ni bez ruske, odnosno sovjetske avangarde. Prvo što je emitirano, uz razgovor i komentare u studiju, bio je film **Lutza Beckera** *Art in Revolution (Umjetnost u revoluciji)*, spektakularan dokumentarni film koji je radio s **Camillom Gray**, autoricom knjige *Ruski umjetnički eksperiment*, prve referentne knjige o toj temi. Ta knjiga otkriva ono što do tada nije bilo viđeno, jer su **Camilla Grey**, i **Becker** koji ju je pratio u njezinom istraživanju sovjetske i ruske avangarde, imali pristup arhivima, a tada ta umjetnost još nije bila dostupna. To je bio vrlo uzbudljiv trenutak za generacije umjetnika tog vremena kojima je sovjetska avangarda referentna točka. Dakle, krenulo se s dvadesetim godinama, da bih zatim prešla na sedamdesete, koje sam historijski temeljila u avangardi dvadesetih.

U toj emisiji sudjeluju svi protagonisti umjetnosti sedamdesetih, a u njoj ne predstavljamo samo interpretacije i auto-interpretacije, nego i originalne radove i bogatu dokumentaciju toga vremena.

Kasnije sam u seriji *Druga umetnost* obrađivala "obrat osamdesetih", osobito transavangarde i postmodernu. Tu su me manje zanimali likovni fenomeni, promjena paradigme i povratak slici, a više arhitektura i dizajn. Nakon toga krećem s redovitom mjesečnom emisijom *TV galerija*, posvećenoj **Gerryju Schumu**.

To je bila prva TV galerija?

DB: Prva *TV galerija* je ona koju je režirao **Miljković**. To je prva radionica *TV galerije*, rađena u studiju. *TV galerija* je konceptijski bila podijeljena. S jedne strane bavila se objašnjavanjem što je to video, predstavljajući gotovih video radova stranih i domaćih umjetnika. To je bio pedagoški pothvat jer je široka publika bila potpuno nenaviknuta na taj oblik pokretne slike, koji je suprotan televizijskom ritmu, jeziku i stilu. Prva intervencija je bila da *TV galerija* bude emitirana na kraju programa, kako bi imala fleksibilno trajanje. Nisam bila ograničena televizijskom minutažom, za to sam se najprije izborila. Zatim sam počela s emitiranjem videa, najprije s dijelovima videa u nekoj vrsti voditeljsko-pedagoškog uvoda, a zatim je uslijedila produkcija naših televizijskih autora. Osobito je **Miljković** bio aktivan u novoj televizijskoj formi, zanimljivo i u odnosu spram onoga što su umjetnici radili u to vrijeme. Dakle, autorska televizija, autorski video, i suradnja s domaćim video umjetnicima bili su segmenti *TV galerije*. Kako je emisija išla godinama i stekla je svoju publiku, puštala sam sve duže ulomke, jer su se ljudi već naviknuli na video, zatim sam puštala integralne radove, da bih na kraju ukinula i najave jer sam mislila da kod publike već postoji dovoljno predznanje. Tada sam pokrenula i produkciju s umjetnicima. Najbolji su mi primjeri **Dalibor Martinis** i **Sanja Iveković**, koji su rano počeli raditi s videom i taj im je medij ostao važan i pored drugih stvari koje su radili. Bilo je još umjetnika koji su prevladali dokumentiranje vlastitih radova, osobito performansa, i prešli na video radove. Video je bio tehnološki zahtjevan, a u Jugoslaviji nije bilo malih nezavisnih studija. To je bio jedan od razloga da sam se odlučila za produkciju radova, kako bi se otvorio prostor umjetnicima da rade u profesionalnim uvjetima, jer drugog produkcijskog prostora nije bilo. Urednički kriterij *TV galerije* bila je tradicija iz koje sam baštinila, avangarda i neoavangarda, kojima se bave dokumentarne emisije. Osim toga, pratili smo međunarodnu scenu, Venecijanski bijenale i dokumentu u Kasselu, Pariški bijenale itd. Bilo je nužno na autorski način informirati širu publiku o recentnim događanjima na međunarodnoj sceni kako bi se uopće mogli postaviti kriteriji naše produkcije.

Od tri aspekta — kritičarskog, produkcijskog i dokumentarnog — koji vam je bio najzanimljiviji, osobito u odnosu spram prakse Galerije SKC-a do 1975. godine?

DB: Najzanimljivije je otvaranje novog prostora. Jasno sam dala do znanja da nisam televizijski čovjek, da se koristim televizijom za "našu stvar", i bila sam uzbuđena zbog te transformacije. Vrlo brzo sam zavoljela medij i naučila sve što treba znati o tehnologiji u svim produkcijskim fazama. Bila sam urednica-autorica svake emisije, a naravno, imala sam redatelja, **Pecu Nikolića**, s kojim sam jako dobro surađivala. Televizija mi je dala veće mogućnosti, a program koji sam radila na televiziji, radila bih i u galeriji. Najteže mi je bilo raditi emisije o velikim izložbama, i u nekim je emisijama teško odvojiti dokumentarni pristup od autorske televizije. Sve su emisije rađene s mojim punim angažmanom. Točno sam znala što želim raditi i kako. Ono što je u stvari bilo najteže, a meni najuzbudljivije, jest suradnja s umjetnicima i njihovo uvođenje u prostor kontradiktoran individualnoj metodi rada, koju je trebalo spojiti s "tvorničkom". Dakle, riječ je o svojevrsnom sukobu manufakture i industrije. Premda je forma bila kompliciranija od igranih formi koje su se radile na televiziji, dobivali smo manje dana za snimanje i montažu. Uvođenje umjetnika u televizijski produkcijski prostor zahtijeva drugu vrstu pripreme, od one u kojoj se točno zna što će se koji dan raditi itd. Meni je bilo najvažnije proširiti krug umjetnika s kojima ćemo surađivati i osigurati im profesionalnu produkciju. Na primjer, **Marcel Odenbach** prije našeg poziva nikada nije bio u Jugoslaviji i došao je s općenitom predodžbom o zemlji, ideološki jasnom. Taj izrazito komoran, introvertan umjetnik koji je naučio sve raditi sam, dolazi u novu sredinu u kojoj nikoga ne poznaje, kako bi na televiziji u nekoliko dana napravio novi rad, i to je potpuno stresna situacija. Jedino što je znao jest da rad želi posvetiti **Marini Abramović**. Taj je rad posvećen **Brechtu**. *Srećan susret* ima vrlo jednostavnu strukturu i to je vrlo naivan rad, kao nijedan njegov drugi rad. Prije toga **Odenbach** je u produkciji **Christine van Assche** napravio sjajan video rad za Georges Pompidou u Parizu, te neposredno nakon toga dolazi u Beograd, i kasnije je u Muzeju Georges Pompidou prikazana i njegova beogradska produkcija. Nije bilo lako ni s umjetnicima, a niti s ljudima s televizije, morala sam tražiti saveznike na svim frontama. Najvažnije mi je bilo izboriti se za najboljeg montažera na televiziji **Radomira Todorovića-Tošu**, s kojim sam sjajno surađivala do mog odlaska s televizije.

Kako je bilo riješeno pitanje autorskih prava u to vrijeme?

DB: Nikako. Znalo se da ako je rad proizveden na Televiziji Beograd, pripada televiziji. Međutim, budući da u proračunu emisije nije bilo stavke za autorski honorar, s umjetnicima sam napravila dogovor da umjesto honorara dobivaju prvi primjerak Beta kopije. U to vrijeme to nije bilo regulirano s televizijom,

to je bila moja individualna odluka. No autorska prava autora postojala su u smislu da se radovi ne smiju kopirati bez suglasnosti autora, te da imaju pravo na autorske kopije, koje smiju javno prikazivati. To je bio dogovor za koji sam mislila da je u redu.

Realizacija TV galerije zahtijevala je suradnju s redateljima, scenografima, umjetnicima. Koliko je umjetničko-autorski dio posla bio individualan, a koliko kolektivan u smislu istraživanja i koncepta?

DB: To je zaista bio kolektivni rad, kao što sam vodila i Galeriju SKC-a, koja je imala ono što smo zvali "redakcija", u kojoj su bili svi vitalno zainteresirani ljudi, od mladih kolega povjesničara umjetnosti i studenata, do umjetnika. Radili smo programsku galeriju, što znači profiliranu galeriju, i radili smo produkciju. Tada su postojale samo galerije "opće prakse", koje nisu imale programske profile. Galerija SKC-a je bila prva programski profilirana galerija s jasnom programskom politikom, i znalo se što se u galeriji moglo, a što se nije moglo napraviti. Isti princip je postojao u *TV galeriji*, samo što nisam imala svoju redakciju, no postojali su, naravno, ljudi s kojima sam redovito radila. Princip na televiziji bio je da svaki urednik ima potpunu odgovornost za uređivačku politiku i za produkciju.

Kakvi su bili komentari unutar televizije?

DB: Podrazumijevao se slobodan prostor, nikad me nitko nije pozivao na odgovornost. Vladala je fantastična atmosfera. **Điđa Karanović, Nebojša Đukelić, Dževad Sabljaković** i ja, sjedili smo u istom uredu, obavljali organizacijske pripreme i razgovarali, imali smo isti interes, a oko nas su bili svi ti mladi ljudi, redatelji, s kojima smo radili. **Dževad Sabljaković** je bio jako otvoren za istraživanje veze literarne forme i naracije s televizijom. On je radio emisije po **Andriću**, za koje je skupio ekipu mladih redatelja, od kojih je svaki dao svoju interpretaciju **Andrićevog** teksta. Pokušavali smo napraviti nešto novo. Od televizijske službe za praćenje programa i analizu dobivali smo podatke o gledanosti. *TV galerija* je imala najmanju publiku i na sastancima uprave se postavljalo pitanje treba li emisija ići dalje ili ne, a u jugoslavensku shemu su ulazile emisije koje su imale gledanost. Moj argument za šefove bio je da i manjina ima pravo na svoju televiziju, a ne samo većina. *TV galerija* je imala malu, ali stalnu gledanost, i ljudi su je očito pratili, a i ta manjina ima pravo na svoj program. Shvatila sam da ne možemo sami, bez obzira na zaštitu **Zore Korać** itd., da moram naći saveznike u drugim televizijskim kućama. Ozbiljno se uključila **Katica Trajkovska** na Televiziji Skoplje, djelomično zabavni program Televizije Sarajevo.

Kakve su bile reakcije u kulturnoj javnosti?

DB: Nije bilo radikalne kritike u tisku, niti negativne recepcije od strane televizijske kritike. Tada je pisalo nekoliko ozbiljnih novinara i novinarki koji su pratili televiziju. Dosta se pisalo o *Petkom u 22*, to je bila atraktivna emisija za širu publiku koju su ljudi gledali da bi saznali što je novo u kazalištu, književnosti...

Pred kraj osamdesetih sve postaje puno teže, nastaje osjećaj zatvaranja. Na televiziji od 1987. dolazi do naglih smjena, i tu se više nije radilo o programu, nego o afirmaciji pojedinih ideja, od političkih do nacionalnih. Program se počeo urušavati i odjednom se sužava prostor i motivacija. Nestaje ona pozitivna atmosfera. Bilo je jasno da je vrijeme da se maknemo, nastupalo je vrijeme regresije.

Ipak je TV galerija trajala dugo. Mislite li da ju je sustav tolerirao, ili je postojala svijest o tome da su takve stvari potrebne?

DB: *Dnevnik* je uvijek bio pod političkom kontrolom, iako je i tamo vjerojatno bilo nekog manevarskog prostora, ali to ne računam u prostor slobode na televiziji. Znanstveni program je bio izvrstan, radile su se odlične stvari, investiralo se. Dječji program je bio fantastičan. Ti programi su cirkulirali na međunarodnoj razini. Bila sam pozivana na konferencije *Input*, konferencije o eksperimentalnim ili novim televizijskim formama. Debate urednika i televizijskih ljudi pratilo je prikazivanje, međunarodno su se umrežavale televizije i dijelovi programa. To je bilo kreativno i otvoreno vrijeme. Na tim konferencijama okupljali su se ljudi koji su se bavili videom, i postojala je želja da radimo zajedno. Tako je, na primjer, rođen projekt *Time Code*, u kome je sudjelovalo šest evropskih televizijskih kuća. Svaka televizija je producirala rad od pet minuta, u suradnji s umjetnicima iz te zemlje. Svake godine je mijenjana zajednička tema — poveznica svih sudionika. Ti radovi su se emitirali na televizijama svake zemlje. Zadnju takvu produkciju radila sam 1990. godine, s **Daliborom Martinisom** i **Sanjom Iveković**. Oni su predložili *Dhikr*. Čuli su tonski snimak derviškog rituala, dijela molitve koji se zove *dhikr*. Tražili smo dervišku grupu u Jugoslaviji koja će dozvoliti da ih snimimo. Našli smo dvije derviške grupe u Skoplju, u Topani, romskom naselju, i jedan etnolog koji je podrijetlom iz Topane nam nalazi kontakte. Sve se otvorilo, imali smo pristup dervišima i njih su snimili **Martinis** i **Sanja**. Uopće mi nije jasno kako smo to uspjeli, to je već bio kraj, devedesete...

Sjećate li se koja je bila zadnja TV galerija?

DB: Ne sjećam se. **Ješa Denegri** je radio intervju s **Bonitom Olivom**, to je jedna od zadnjih. Od kad je kretnula *TV galerija* radila sam tako što bih počela od neke trenutne izložbe, koja bi bila ishodište istraživanja.

Na primjer, emisija o **Gorgoni** kreće od male izložbe u SKC-u, iz koje se otvara i dublja pozadina. To je bila metoda.

Zanimljivo je kako se Posljednja futuristička izložba anonimnog umjetnika kontekstualizira u kontekstu izložbe Kazimira Maljeviča u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu. Koliko je sam umjetnik koristio TV kao taktički medij?

DB: Nismo se mi u to vrijeme bavili strategijama i taktikama. *Ogleda iz moderne umjetnosti* s anonimnim umjetnikom radila sam zato da se otvori prostor za tu vrstu rada. Anonimni umjetnik nije imao nikakvu podršku, a ja sam smatrala da mi je dužnost da se to legitimizira kao umjetnost.

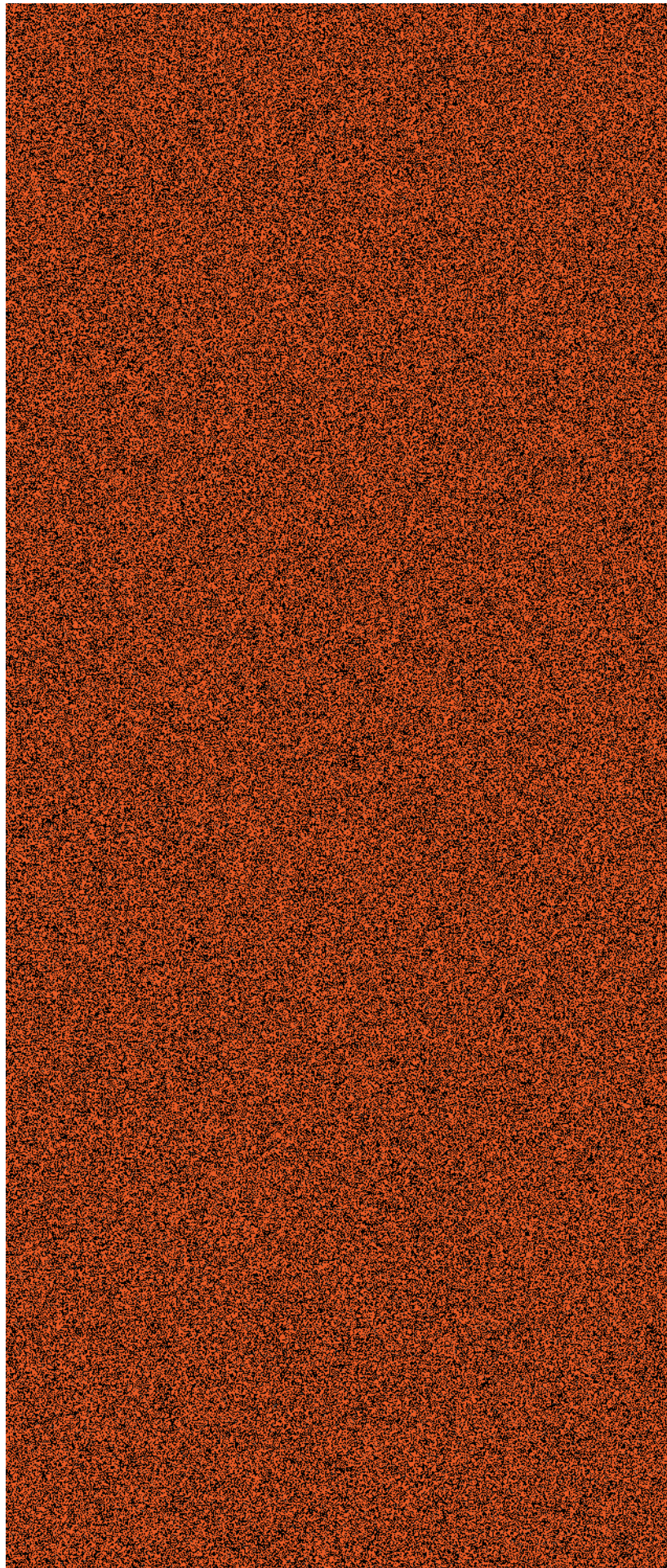
Stječe se dojam da u TV galeriji zauzimate dvostruku poziciju. U jednoj kao autorica težite objektivnosti i manje-više ste nevidljivi, no postoji i veliki broj emisija u kojima nastupate u prvom licu.

DB: Sama emisija je diktirala moje pojavljivanje pred kamerom i nametala ton kojim sam se obraćala publici. Za video je trebalo publiku postupno educirati, dati joj osnovne elemente i upute za gledanje. Ili, na primjer, slučaj **Beuys**. Novinari nikada nisu čuli za **Jospeha Beuysa** kada je 1974. bio u SKC-u i o njemu se tada nije pisalo. **Beuys** je umro 1986. i ja radim emisiju posvećenu njemu. Sada već svi znaju tko je on, ali nitko ne zna što je radio, zbog čega je važan u umjetnosti. I to je uvertira za emisiju. Kreće se od objektivne najave, edukativnog stava i pozicioniranja pojave i konteksta, i dolazi do osobnih komentara.

Kakvu perspektivu na TV galeriju imate danas, u svjetlu suvremene televizije?

DB: Danas kada i javne i privatne televizije teže komercijalizaciji, ona zvuči jako idealistički. Možda malo i uljepšavam priču. Imala sam osjećaj slobode, kao i moje kolege u redakciji za kulturu, mi smo se tamo jednostavno dobro osjećali. To su bili televizijski ljudi, a premda ja nikad nisam bila televizijski čovjek, nije bilo otpora prema meni. Bitno mi je bilo promovirati interese svoje struke i "manjinske" umjetnosti. Mislim da mi je to i uspjelo. Mislila sam da radim — i radila sam — virtualnu galeriju. ►►

Zagreb, 09/07





UMJETNOST U REVOLUCIJI

U sklopu ove emisije, dijelom snimljene u studiju, emitiran je dokumentarni film englesko-njemačkog režisera Lutz Beckera o sovjetskoj avangardi *Umjetnost u revoluciji*. Autor je film radio desetak godina, koliko je trajalo prikupljanje dokumentarnog materijala i montaža.

Lutz Becker pratio je Camillu Gray na njezinim istraživačkim putovanjima po Sovjetskom Savezu šezdesetih godina, na kojima su sakupljali materijal za njezinu knjigu *Ruski umjetnički eksperiment* i Beckerov film. Do tada ni jedan stranac nije uspio ući u arhive i depoe muzeja u kojima su bili pohranjeni originalni radovi protagonista ruske/sovjetske avangarde, a zahvaljujući obiteljskim i prijateljskim vezama Camille Gray u SSSR-u njima je bio dozvoljen pristup, proučavanje i snimanje materijala.

Knjiga *Ruski umjetnički eksperiment*, objavljena 1962., prvi je sustavni uvid u taj povijesni materijal. Uskoro nakon objavljivanja knjige Camilla Gray umire, u 33. godini života.

Pojavu Beckerovog filma godine 1973. prate nepredviđene teškoće. Na Zapadu je shvaćen kao komunistička propaganda, u Sovjetskom bloku zabranjen je za javno prikazivanje budući da je sovjetska avangarda još uvijek pod embargom, a jedino nezapamćeno oduševljenje publike doživljava tokom višednevnih projekcija u Studentskom kulturnom centru u Beogradu, tokom 3. *Aprilskog susreta, Festivala proširenih medija* 1984. Televizijska premijera u tadašnjoj Jugoslaviji bila je upravo u emisiji *Umjetnost u revoluciji*, prvoj iz serije od 5 emisija *Druga umjetnost*, o avangardama i neoavangardama 20. stoljeća.

U razgovoru u studiju povodom filma sudjelovali su:

prof. Aleksandar Flaker, prof. arh. Ranko Radović, povjesničar umjetnosti Slobodan Mijušković

Urednica: **Dunja Blažević** / Režija: **Dragomir Zupanc**

RTB • 1983 • 75'

NOVA UMJETNOST DVADESETIH GODINA — ZENITIZAM, DADAIZAM, KONSTRUKTIVIZAM

Serijska emisija pod naslovom *Druga umjetnost* temelj je kasnije TV galerije. Obradujući pojavu avangarde dvadesetih godina željeli smo istražiti korijene neoavangardi šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Emisija je snimljena povodom izložbe *Zenitizam i avangarda dvadesetih* u Narodnom muzeju u Beogradu 1983. U njoj su obrađene pojave dadaizma i konstruktivizma u Jugoslaviji toga vremena. U fokusu emisije je zenitizam, originalni "domaći" fenomen koji postaje točka na međunarodnoj karti avangardnih pojava u Evropi.

U emisiji sudjeluju: **Mihailo Petrov, Josip Seissel, August Černigoj, Eduard Stepančić, Oto Bihalji – Merin, Miodrag B. Protić, Ješa Denegri, Zoran Markuš, Aleksandar Flaker, Irina Subotić, Petar Krečić**

Urednica: **Dunja Blažević** / Režija: **Dragomir Zupanc**

RTB • 1983 • 83' 05"

MAX BILL

Max Bill je učenik i svjedok turbulentnih i povijesno važnih zbivanja vezanih za Bauhaus, koji je značio revoluciju u umjetničkoj pedagogiji i shvaćanju uloge umjetnosti u društvu. Max Bill ima posebnu ulogu u formuliranju teorijskih i estetskih postulata Bauhauusa. Cijeli život ostaje vjeran svojim umjetničkim i društvenim načelima, što dokazuje i njegova samostalna izložba u Narodnom muzeju u Beogradu 1987. godine. Razgovor sa Maxom Billom vodila je Irina Subotić, tada kustosica u Narodnom muzeju.

U emisiji sudjeluju:

Max Bill, Ivana Tomljenović - Meler, August Černigoj, Irina Subotić

Urednica: Dunja Blažević / Režija: Milan – Peca Nikolić

RTB • 1987 • 37' 51"

RUSKI UMJETNIČKI EKSPERIMENT

Autori: Boris Miljković i Branimir Dimitrijević

Ruski umjetnički eksperiment je naslov kultne knjige engleske autorice Camille Gray. Knjiga je postala referentna građa za više generacija umjetnika i autora inspiriranih, u različita vremena i iz različitim razloga, temom i sudbinom ruske / sovjetske avangarde. Jedan od osnovnih motiva stalnog vraćanja na tu povijesnu umjetničku pojavu bio je njezin utopijski značaj koji je, pored umjetničkog eksperimenta, podrazumijevao i snažni društveni angažman. Ukratko, ovi su umjetnici radili novu umjetnost za novo društvo.

Boris Miljković i Branimir Dimitrijević, u vrijeme pojave serije *Druga umjetnost* i emisije *TV galerija*, završavaju studij režije i počinju kao vanjski suradnici raditi za TV Beograd. Inauguriraju novu televizijsku estetiku kroz formu muzičkog spota, no njihov stvaralački i intelektualni interes i kapacitet nadilaze "filozofiju" MTV-a.

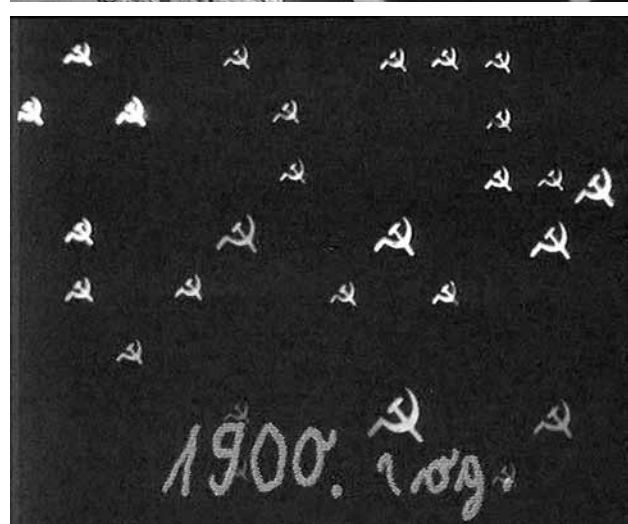
1983. snimaju kolažnu igranu "dramu" o sudbini ruske / sovjetske avangarde, u kojoj sve bitne likove u ovoj priči (od Majakovskog do Maljeviča i Tatljina) glume mladi beogradski umjetnici, glumci i glumice, njihovi kolege i prijatelji rock muzičari (Idoli, Šarlo akrobata). Dramaturgija i režija tipične su za estetiku muzičkog spota, koju su oni oblikovali. Emisija je više mjeseci čekala emitiranje jer se nije uklapala ni u jednu postojeću programsku shemu. Formalno je proizvedena u Zabavnom programu, za koji je ovaj dvojac najviše i radio, a urednički ju je potpisao Mladen Popović, s punim znanjem o čemu se radi.

Glumci: Žarko Laušević, Maja Sabljčić, Ljubivoje Tadić, Boris Komnenić, Nebojša Krstić, Zdenko Kolar, Branko Vidaković, Svetislav Gončić, Srđan Šaper, Goran Vejvoda, Ivica Vdović

Scenarij i režija: Boris Miljković i Branimir Dimitrijević

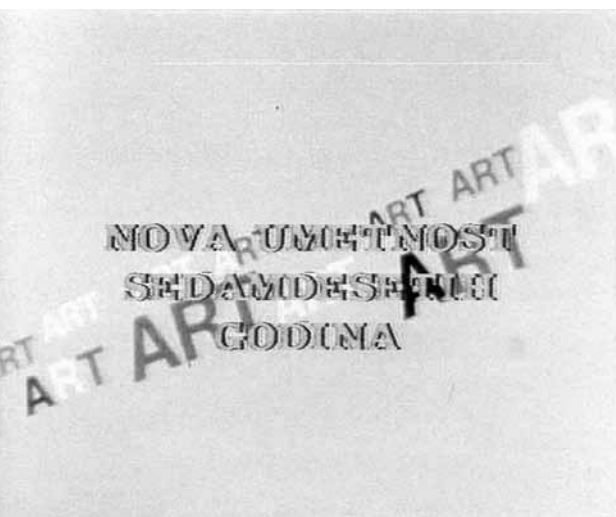
Urednik: Mladen Popović

RTB • 63' 16"





Šta je gorgonski duh?



PET UMJETNIKA I GORGONA —

Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder, Josip Vaništa

1986. godine, u Galeriju SKC-a prenesena je iz Osijeka skromna izložba umjetnika grupe Gorgona, koju su priredili Vlastimir Kusik i Ješa Denegri. To je bio povod da se istraži i dokumentira nastanak i život grupe Gorgona. Rad na emisiji trajao je više mjeseci, budući da nije bilo lako rekreirati duh Gorgone koji je živio/živi iza pojava i vidljivog.

U emisiji sudjeluju: **Vlastimir Kusik, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder, Marijan Jevšovar, Radoslav Putar, Božo Bek, Matija Šira, Josip Vaništa, Dunja Blažević**

Urednica: **Dunja Blažević** / *Režija:* **Milan – Peca Nikolić**
RTB • 1986 • 45' 27"

KINO BELEŠKE BR. 1

Kino beleške br. 1 snimila je grupa prijatelja, na čelu s režiserom Lutzom Beckerom, interesno okupljenih oko Galerije SKC-a u Beogradu. Neposredni povod bila je izložba *Oktobar 75*, posljednja izložba koju je kao urednica Likovnog programa SKC-a organizirala Dunja Blažević. Iako je snimljen desetak godina prije pojave *TV galerije*, u nezavisnoj produkciji, film je prvorazredni dokument o jednom vremenu i danas već povijesno važnoj kulturnoj i umjetničkoj pojavi sedamdesetih godina. On svjedoči i o programskom kontinuitetu urednice *TV galerije*. Dugo godina zagubljen, pronađen zahvaljujući kolegici Dragici Vukadinović, koja i danas vodi dokumentaciju SKC-a, film se prvi put javno prikazuje.

U filmu se pojavljuju: **Bojana Pejić, Raša Todosijević, Goran Đorđević, Ješa Denegri, Jasna Tijardović, Marina Abramović, Dragica Vukadinović, Slavko Timotijević, Zoran Popović, Dragomir Zupanc, Biljana Tomić, Dunja Blažević, Nebojša Filipović, Goran Trbuljak, Gergelj Urkom**

Producent i režiser: **Lutz Becker**
Produkciju vodili: **Dragomir Zupanc (asistent režije) i Dunja Blažević**
1975 • 29' 48"

NOVA UMJETNOST SEDAMDESETIH GODINA

Ova emisija predstavlja pregled svih pojava nove umjetnosti sedamdesetih u Jugoslaviji, te u njoj sudjeluju protagonisti scene tog vremena, od Ljubljane, preko Zagreba i Beograda, do Novog Sada i Subotice. O tom razdoblju govori "iz prve ruke" tridesetak "svjedoka" — umjetnika i umjetnica, galeristica i galerista, kritičara i kritičarki, povjesničara i povjesničarki umjetnosti. Emisija sadrži i mnoštvo dokumentarne umjetničke građe.

Urednica: **Dunja Blažević** / *Režija:* **Dragomir Zupanc**
RTB • 1983 • 100'

OGLEDI O MODERNOJ UMJETNOSTI

Ovaj rad, koji se ne može svrstati ni u jedan televizijski žanr, je video/TV reinterpretacija tri projekta anonimnog umjetnika. Prvi je beogradska reinkarnacija prve *Internacionalne izložbe moderne umjetnosti* u Americi, poznate pod nazivom *Armory Show* (New York, 1913). Drugi je beogradska reinkarnacija *Posljednje futurističke izložbe* u Petrogradu 1915., izvedena (u privatnom stanu u Novom Beogradu) na temelju jedne crno-bijele fotografije. Tim povodom se oglašava Kazimir Maljevič pismom, objavljenim u časopisu *Art in America* 1985. Treći dio je snimak predavanja Waltera Benjamina na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu 1987., na temu originala i kopije u djelu *Pieta* Mondriana.

Koncepcija i realizacija: **Dragica Vuković, John White**
Urednica: **Dunja Blažević** / Režija: **Milan – Peca Nikolić**
RTB • 1987 • 34' 34"

JOSEPH BEUYS

Povod za ovu emisiju je smrt Josepha Beuysa početkom 1986. godine. Taj karizmatični umjetnik utjecao je svojim umjetničkim i pedagoškim radom na generacije umjetnika šezdesetih i sedamdesetih godina. U naknadnoj "kolektivnoj memoriji" kod nas ostao je njegov boravak u Studentskom kulturnom centru u Beogradu 1974. na 3. *Aprilskom susretu, Festivalu proširenih medija*.

U programu su korišteni odlomci iz filma Wernera Kruegera

One Man One Artist.

U emisiji sudjeluju: **Joseph Beuys, Nevena Baljković, Braco Dimitrijević, Raša Todosijević, Miodrag-Miša Savić, Biljana Tomić, Ješa Denegri, Dunja Blažević**
Kamera: **Miloš Mitrović** / Urednik: **Radomir Todorović**
Autorka: **Dunja Blažević** / Režija: **Milan – Peca Nikolić**
RTB • 1986 • 32' 10"

JOŽE PLEČNIK (1872–1957) ARHITEKTA (prvi i drugi dio)

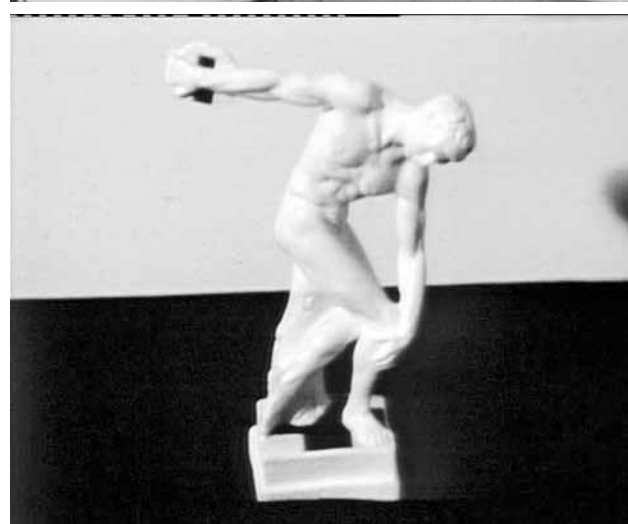
Paralelno s novim pojavama u umjetnosti, *TV galerija* prati i nove pojave u arhitekturi. Poslije obrata u užem likovnom smislu početkom osamdesetih i povratka slikarstvu, teorijska i formalna istraživanja u području arhitekture, pod općim nazivom postmoderne, čine se originalnijim i zanimljivijima od onih u vizualnoj umjetnosti tog vremena. Ponovno se istražuje opus slovenskog arhitekta Jože Plečnika, koji je obilježio srednjoevropsku arhitekturu prve polovice 20. stoljeća. Njegovo djelo postaje referentno mjesto u radovima nove generacije arhitekata.

Plečnik je tipičan primjer onoga što u umjetnosti nazivamo *gesamtkunstwerk* (totalno umjetničko djelo). Njegove ideje i projekti većinom su realizirani, od urbanističkih (grad Ljubljana i Hradčani u Pragu), do pojedinačnih zgrada, njihovog unutarnjeg uređenja i dizajna upotrebni predmeta.

U dvije emisije, uglavnom snimljene u Ljubljani, detaljno su obrađeni svi aspekti i elementi Plečnikova rada. U emisijama je korišten dio dokumentarnog materijala arhitekta Deklerja i arhitekta Mušiča.

Sudjeluju: **arh. Boris Podreka, prof. Stane Bernik, arh. Vladimir Mušič, arh. Vojteh Ravnikar, dr. Petar Krečić, Damjan Prelovšek**
Trajanje: **prvi dio 37' 41", drugi dio 51' 18"**

Urednica: **Dunja Blažević** / Režija: **Milan – Peca Nikolić**
RTB • 1987/88.





DRUGA ARHITEKTURA — MICHAEL GRAVES

Jedan od simbola postmoderne u arhitekturi je zgrada Portlandia (Portland, SAD), američkog arhitekta Michaela Gravesa. Godine 1985. organizirana je njegova izložba u Galeriji Cvijeta Zuzorić u Beogradu. Tim povodom o radu ovog arhitekta i o formalnim i teorijskim premisama nove postmoderne arhitekture s Michaelom Gravesom razgovaraju arh. Ranko Radović i arh. Miloš Sekulić.

Urednica: **Dunja Blažević** / Režija: **Predrag-Peđa Sindelić**
RTB • 1985 • 36' 39"

DIZAJN U PRVOM LICU — MATJAŽ VIPOTNIK

Grafički dizajn Matjaža Vipotnika vezan je prije svega za polje kulture. Njegov stav angažiranog dizajnera prepoznaje se kroz dugogodišnju suradnju s Mladinskim gledališćem iz Ljubljane, za koje je radio totalni dizajn. U prvom planu emisije su radovi ovog autora izloženi 1985. godine u Novom Sadu. U drugom planu je prepiska autorice *TV galerije* i Matjaža Vipotnika, koja se odnosi na stanje duha generacije koja se na javnoj sceni pojavila sedamdesetih godina, generacije koja vjeruje da će svojim društvenim i umjetničkim angažmanom promijeniti svijet. Radi se o veoma osobnom generacijskom *statementu* desetak godina kasnije.

Urednica: **Dunja Blažević** / Režija: **Milan – Peca Nikolić**
RTB • 1985 • 26' 08"

STANJE ZALIHA — ENKI BILAL

Enki Bilal (Enes Bilalović), umjetnik, filmski autor, jedan je od najvećih francuskih i evropskih majstora stripa. Za razliku od SAD-a, u Francuskoj je strip respektabilna umjetnička disciplina. Bilalov imaginarni svijet, u kome se odvija surova borba između dobra i zla, između totalitarizma i otpora, naseljavaju likovi koje prepoznajemo u realnom životu. Scenografiju i dekor čine zabačene i oronule urbane ruine, nalik scenografijama u filmovima negativne utopije. Tu "fantastičnu" urbanu sliku nalazimo u gradskim pejzažima kao ostatak i naslijeđe totalitarnih i diktatorskih režima.

Enki Bilal rođen je u Beogradu, gdje provodi rano djetinjstvo. S obitelji seli u Pariz i prvi put se vraća u rodni grad povodom samostalne izložbe u Francuskom kulturnom centru 1988.

Urednica: **Dunja Blažević** / Režija: **Milan – Peca Nikolić**
RTB • 1988 • 33' 46"

MAYA / Video Sanje Iveković

U opusu video radova Sanje Iveković *Maya* ima osobito mjesto. Koristeći se profesionalnim produkcijskim uvjetima, umjetnica snima igranu (filmsku) "priču" s psihološkim zapletom. Dramsku strukturu unutarnje borbe između "dobra i zla" gradi sukobom svjetla i tame, te glazbom, koju za *Mayu* komponira poznati filmski skladatelj Zoran Simjanović.

U efektnoj sceni pred završni rasplet drame, glavna osoba i njezin alter ego, tama i svjetlo, susreću se u istom kadru. Ta "drama" bez teksta, ispričana čistim vizualnim jezikom i prepoznatljivom estetikom umjetnice — preciznim kadriranjem, ljepotom slike, smislom za detalj — potvrđuje sve majstorstvo video umjetnice Sanje Iveković.

Glumi: **Vanja Govorko** / Glazba: **Zoran Simjanović**

Urednica: **Dunja Blažević**

RTB • 1986 • 27' 40"

JA U NJEMU, TI U MENI, DA BUDU SASVIM JEDNO / Video Brede Beban i Hrvoja Horvatića

Suradnja umjetnice Brede Beban i režisera Hrvoja Horvatića počinje susretom ovo dvoje autora i odlukom da svoj kreativni rad nastave zajedno, u mediju videa. Njihova suradnja traje do Hrvojeve smrti u Londonu 1994. Video rad *Ja u njemu, ti u meni, da budu sasvim jedno* tipičan je za njihov poetsko-meditativni postupak — dugi, mirni kadrovi, osjećaj za sliku (likovnost) i za detalj.

U videu sudjeluju: **Breda Beban, Sestra Teodora Radica Despotić, obitelj Despotić**

Lokacije: **Sopočani, Đurđevi Stupovi, Crna reka**

Proizvodnja: **Beban/Horvatić, Krešimir Huzjan**

Urednica: **Dunja Blažević**

RTB • 1988 • 29' 53"

SREĆAN SUSRET

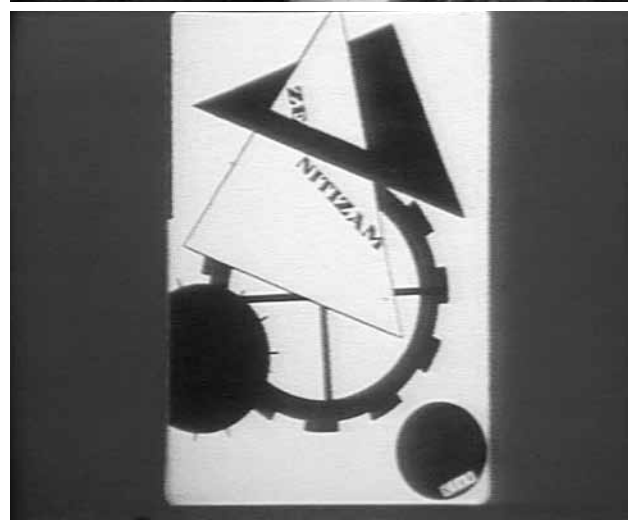
/ Video Marcela Odenbacha prema pjesmi Bertholta Brechta

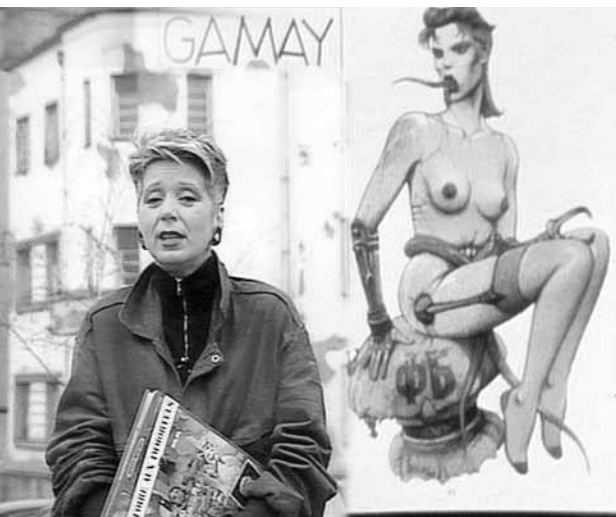
TV galerija producirala je i radove video umjetnika iz inozemstva. Tim radnim povodom, prvi je put boravio u Jugoslaviji i poznati njemački autor Marcel Odenbach. Taj podatak je važan za sadržaj njegovog videa. Prije dolaska nije imao preciznu ideju ili scenarij za svoj rad, osim opće klišeizirane slike da dolazi u zemlju okupiranu i razorenu u 2. svjetskom ratu, velikim dijelom i od njegovih sunarodnjaka, zemlju koja se sama izborila za samostalnost, ruralnu zemlju seljaka i urbanu, mladih školovanih ljudi. Od tih predstava Odenbach pravi jednostavnu priču, dramaturški riješenu njegovom tipičnom metodom (umeće *flashbackove* s dokumentarnim snimcima nacističke soldateske). Gotovo u svakom radu ovog umjetnika javljaju se kratke scene u kojima Odenbach, kroz prste vlastite ruke, kroz uski prerez, gleda u vlastitu negativnu prošlost, suočava se s njom i preuzima na sebe povijesnu krivicu roditeljske generacije. Katarzični psihološki i ideološki obračun s očevima česta je tema ili referentno mjesto u radovima poslijeratne generacije njemačkih umjetnika i umjetnica.

Rad je posvećen Marini Abramović.

Urednica: **Dunja Blažević**

RTB • 1987 • 6' 20"





TEKUĆI LED / Video Dalibora Martinisa

Martinis gradi "priču" na detalju iz biografije francuskog dramskog pisca, redatelja, pjesnika i esejiste Antonina Artauda. Radi se o prepisci između Artauda i njegovog izdavača Jacques Rivière, tipičnoj za (ovisni) odnos umjetnika i izdavača/galeriste... Artaud, opsjednut sobom, u trenutku psihičke krize, traži pomoć i razumijevanje.

Patim od jezive bolesti uma. Misli mi beže u svim fazama. Od prostog čina razmišljanja do spoljašnjeg čina njegovog otelotvorenja u rečima. Reči, oblici fraza, unutarnji smerovi razmišljanja, proste reakcije mozga — u stalnoj sam potrazi za svojim intelektualnim bićem. Otud, kad god ugrabim neki oblik, koliko god on nesavršen bio, držim ga čvrsto, kako ne bih izgubio čitavu misao. Nisam vredan sebe, znam to, i zato patim, ali prihvatam tu činjenicu iz straha da potpuno ne umrem.

Ovaj fragment iz piščevog pisma o unutarnjoj borbi sa samim sobom, Martinis prevodi u vizualnu naraciju koristeći hokej kao metaforu — dvije suprotstavljene strane u borbi za mali predmet (pak/misao), koji glavni lik (golman/pisac) mora uloviti kako bi pobijedio/opstao.

Stilski čist i precizan rad, tipičan za Martinisa, u kome, pored "pokretne slike", upotrebljava i fragmente dekonstruiranog pisanog teksta, te glas u *off*-u.

Izvođači: **hokejaši klubova Crvena zvezda i Partizan**

Golman: **Rašid Šemsedinović**

Zvuk: **Grada Aleksić**

Urednica: **Dunja Blažević**

RTB • 1988 • 12' 55''

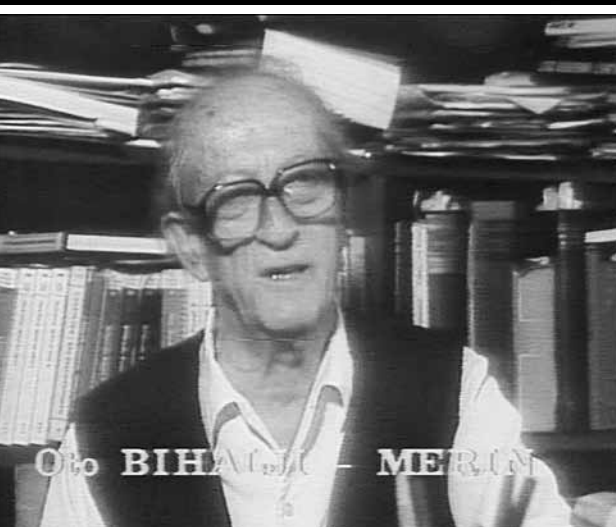


DHIKR / Video Sanje Iveković i Dalibora Martinisa

Predložak rada bio je audio snimak zvukova/glasova koje derviši izvode tokom ritualne molitve. Vizualni materijal snimljen je u romskom naselju Topana u Skoplju, a "izvođači" su bili članovi lokalne romske derviške skupine. Za ovaj petominutni video korišten je samo dio snimljenog materijala — dio rituala koji se zove *dhikr*. Pokreti, čiji ritam i ubrzanje diktira Šeih, praćeni su glasnim zvukovima udisanja i izdisanja vjernika. Trajanje rada uvjetovano je propozicijama međunarodnog projekta *Time Code*, u kojem je sudjelovalo šest evropskih televizija, odnosno producenata i urednika čija je programska politika uključivala suradnju s umjetnicima i proizvodnju autorskih radova. Ta vrsta rijetke i atipične tv produkcije obično se zvala televizijskom eksperimentalnom praksom. *Dhikr*, u produkciji *TV galerije*, bio je dio zajedničkog "paket" programa emitiranog na svim televizijama koje su sudjelovale u projektu. Bio je to i posljednji zajednički rad ovo dvoje umjetnika, a običan zajednički snimljen materijal kasnije su Dalibor Martinis i Sanja Iveković koristili za individualne radove.

Urednica: **Dunja Blažević**

RTB • 1989/90 • 5'



HOMMAGE • DIMITRIJEVIĆ, BERTOLUCCI, KIŠ

Boris Miljković i Branimir Dimitrijević svojim su *Ruskim umetničkim eksperimentom* najavili novu generaciju redatelja i pojavu "novog televizijskog izraza" (Milan-Peca Nikolić, Stanko Crnobrnja, Slobodan Pešić, Predrag-Peđa Sinđelić). Njihova istraživanja i eksperimentiranja unutar televizijskog medija uočljiva su i na formalnoj, i na sadržajnoj razini. U stilskom i estetskom smislu, njihovi radovi se znatno razlikuju od video radova umjetnika. Da bi se označila distinkcija, radovi ovih mladih redatelja nazivani su "autorskim videom", za razliku od "umjetničkog videa" koji se producira jedino u sklopu *TV galerije*.

Boris Miljković za *TV galeriju* radi seriju "posveta" Braci Dimitrijeviću, Bernardu Bertolucciju. Jedna je bila posvećena i Kišu, koji je radio za *Umetničko veče*. Ova serija inaugurira kratku, igranu formu, u kojoj se prepoznaje, za ovog autora specifična, estetika glazbenog spota.

BRACO DIMITRIJEVIĆ

Uz jaku glazbenu podlogu ide Bracin tekst koji u *off-u* čita Boris Miljković. "Priču" o dva umjetnika i kralju Miljković vizualno rješava "oružanim sukobom" dvoje umjetnika (Milovana De Stil Markovića i Viktorije-Vesne Bulajić), koji se završava *happy endom*. Ovaj rad se od 1984. koristi kao najavna špica za većinu *TV galerija*.

RTB • 1984 • 3'

BERNARDO BERTOLUCCI

Ovu posvetu Miljković temelji na autobiografskim elementima Bertoluccijevog filma *Luna*. Glumci — izvođači su članovi kultne grupe Katarina II, na čelu s Milanom Mladenovićem i karizmatičnom Margitom-Magi Stefanović (nitko od članova grupe više nije među živima). Ova kratka filmska drama, muzički spot, na televiziji je prikazana samo jednom, 1984. u sklopu emisije *TV galerije Video radionica*.

RTB • 1984 • 9'

DANILO KIŠ

Ekranizacija autobiografske bilješke Danila Kiša je poetska interpretacija tekstualne osnove (tekst u *off-u* čita sam pisac). Biografske činjenice "pokrivene" su paralelnom vizualnom pričom, smještenom u ambijent željezničkih stanica, čime detalj iz Kišova života dobiva metaforično značenje. Ta "posveta" je producirana za emisiju *Umetničko veče*, urednika Dževada Sabljakovića.

Režija: Boris Miljković

RTB • 1985 • 7'

Nije ni čudo da smo se okupljali u ustanovi kao što je to bio Studentski kulturni centar Beograd, jer su to bile marginalizovane institucije u kojima se moglo raditi svašta što se nije moglo u institucijama konvencionalne kulture, da dolazimo svaki dan i realizujemo svoje projekte, a da to ne bude podređeno nekim kliseima, selektivnošću i normalno SKC i Aprilski susreti su bili jedan kontrapunkt jednoj situaciji u Beogradu.

Raša Todosijević

Kanalizacija i elektrifikacija ne
rješavaju problem arhitekture.

Jelis Petrić

PARADOKS JE OPŠTI UVJET POSTOJANJA. ZENIT

Dadaisti pevaju svima dobronamernima.
Pred vama stojimo mi i naše delo.
Tu smo i od taloga tradicije čisti
Pa novu umetnost hoćemo i kazujemo smelo
i klićemo živeo Dada i dadisti!
Dada Aleksić nas okupi buntovnike na zbor.
a Dada-Tank nam pruža gostoljubivog doma krov
svi zajedno smo jedan usaglašeni hor
a svaki ima sopstvenu barikadu i rov.
Visoko viori eto naš revolucionarni stog
bajoneti duha pred nama su i štitе nas.
Mi se borimo protiv staroga sveg
a vama nudimo Dada kao jedini spas.

Mihailo Petrov, Dadaisti pevaju svima dobronamernima

Šta je grafički dizajn?

Dobro je organizirati. Dobro razmišljati. Dobro komunicirati. Najbolje je komunicirati preko vizuelne komunikacije.

Krenulo se iz jedne društvene klime koja se danas može nazvati postmodernizmom, naravno, to je jedno društveno stanje jednog kratkog razdoblja, otvorenosti, širine pristupa umjetnosti, kulturi, socijalnim fenomenima, itd. U te stvari jedna od klime, jedno intimističko iskustvo je izgledalo potpuno besmisleno i nepotrebno i opećala se velika potreba upravo za onom umjetnošću koja ide pravo van, koja dolazi iz života u prolazu, koja čovjek vidi u tranziciji, na ulazi, itd.

Zdenka Krstić



● S izložbe TV galerija u Galeriji Nova, Zagreb, 2007.

III Arhitektura, dizajn, strip

Kanal 1

- 12.98 JOŽE PLEČNIK [1872-1957] ARHITEKT · 1987/88
- 13.08 JOŽE PLEČNIK [1872-1957] ARHITEKT · 1987/88
- 14.08 JOŽE PLEČNIK [1872-1957] ARHITEKT · 1987/88
- 15.08 JOŽE PLEČNIK [1872-1957] ARHITEKT · 1987/88
- 16.08 JOŽE PLEČNIK [1872-1957] ARHITEKT · 1987/88
- 17.08 JOŽE PLEČNIK [1872-1957] ARHITEKT · 1987/88
- 18.08 JOŽE PLEČNIK [1872-1957] ARHITEKT · 1987/88
- 19.08 JOŽE PLEČNIK [1872-1957] ARHITEKT · 1987/88

Kanal 2

- 12.00 DRUGA ARHITEKTURA - MICHAEL GRAVES · 1985 · 37
- 13.00 DRUGA ARHITEKTURA - MICHAEL GRAVES · 1985 · 37
- 14.00 DRUGA ARHITEKTURA - MICHAEL GRAVES · 1985 · 37
- 15.00 DRUGA ARHITEKTURA - MICHAEL GRAVES · 1985 · 37
- 16.00 DRUGA ARHITEKTURA - MICHAEL GRAVES · 1985 · 37
- 17.00 DRUGA ARHITEKTURA - MICHAEL GRAVES · 1985 · 37
- 18.00 DRUGA ARHITEKTURA - MICHAEL GRAVES · 1985 · 37
- 19.00 DRUGA ARHITEKTURA - MICHAEL GRAVES · 1985 · 37

Kanal 3

- 12.00 STANJE ZALIHA - ENKI BILAL · 1988 · 34
- 13.00 STANJE ZALIHA - ENKI BILAL · 1988 · 34
- 14.00 STANJE ZALIHA - ENKI BILAL · 1988 · 34
- 15.00 STANJE ZALIHA - ENKI BILAL · 1988 · 34
- 16.00 STANJE ZALIHA - ENKI BILAL · 1988 · 34
- 17.00 STANJE ZALIHA - ENKI BILAL · 1988 · 34
- 18.00 STANJE ZALIHA - ENKI BILAL · 1988 · 34
- 19.00 STANJE ZALIHA - ENKI BILAL · 1988 · 34





šezdesetih i sed

T
TRAJNI ČAS

novosadska neoavangarda
amdesetih godina XX veka

UMETNOSTI

IT INTERNATIONAL

KUDA.ORG

TRAJNI ČAS

**novosadska neoavangarda
šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka**

UMETNOSTI

IZLOŽBA **TRAJNI ČAS UMETNOSTI** za svoje ciljeve ima pružanje kontekstualnog uvida u progresivne i angažovane umetničke prakse u Novom Sadu, te ukazivanje na kompleksno društveno i političko okruženje koje je značajno određivalo te prakse, pri čemu se pre svega misli na glavne ekonomske i političke preokrete u tadašnjoj Jugoslaviji. U odnosu na kontekst, *Trajni čas umetnosti* prikazuje odnos tzv. Novih umetničkih praksi spram: kulturnog establišmenta i dominantnog diskursa socrealizma, zvaničnih institucija kulture (Tribina mladih i studentski i književni časopisi), modelâ samo-organizacije, umrežavanja sa kulturnom i intelektualnom scenom iz Zagreba, Ljubljane, Beograda, kao i spram diskusije o autonomiji umetnosti i alternativnim oblicima organizovanja društvenog i političkog života, delujući kritički u društvu real-socijalizma i tražeći istinski *levu* poziciju u društvu tadašnje Jugoslavije.

Prakse novosadske neoavangarde šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka marginalizovane su u lokalnom i širem, internacionalnom diskursu istorije umetnosti. Realizacija projekta *Trajni čas umetnosti* ukazuje na postojeće uverenje da je moguće re-interpretirati i ponuditi novo čitanje značenja ovih praksi, manje u smislu nove istorizacije, a više u smislu analize specifičnosti ovog društvenog angažmana i njegove lokalne zasnovanosti, što može doprineti stvaranju *političke genealogije savremenih umetničkih i intelektualnih praksi*.

**Kontekstualizacija novosadske
neoavangarde šezdesetih
i sedamdesetih godina XX veka**

Nakon prekida odnosa sa Staljinom i većinom komunističkih zemalja, krajem četrdesetih godina dvadesetog veka, Jugoslavija je prošla kroz izvestan proces demokratizacije koji je uticao na umetničku i kulturnu scenu, a koja je, u neposredno posleratno vreme, bila snažno obeležena socrealizmom. Tokom pedesetih, umereni modernizam je postao mejnstrim umetnički okvir u mladoj socijalističkoj državi; kao deo tih procesa, u Novom Sadu se 1954. godine osniva Tribina mladih, koja snažno promovise modernističku umetnost, slobodu govora i dijalog o savremenim društvenim i političkim pitanjima.

Tribina mladih i novosadska scena oko nje je krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih bila pod uticajem međunarodnog omladinskog pokreta koji je kulminirao 1968. godine. Omladinski pokreti i radikalna umetnička i društvena praksa u Jugoslaviji predstavljala je izazov za dominantni, umereno-modernistički diskurs u kulturi toga vremena. Najradikalniji zahtevi za demokratizaciju kulture dolazili su iz umetničkih i kulturnih krugova u Novom Sadu, koji su bili okupljeni oko časopisa *Polja*, časopisa *Új Symposion*, studentskog časopisa *Index*, filmske kuće Neoplanta i naročito oko omladinskog centra Tribine mladih. Aktivnosti u ovim krugovima mogu se odrediti kao:

eksperimentalne, novolevičarske, internacionalne i povezane sa kulturnim centrima, kao na primer sa centrima u Ljubljani, Zagrebu, Beogradu, Budimpešti, Berlinu, Parizu, itd.

Istaknuti učesnici u aktivnostima umetničke scene u to vreme bili su članovi KÔD grupe — Slavko Bogdanović, Slobodan Tišma, Mirko Radojičić, Miroslav Mandić i delom Janez Kocijančič, Peđa Vranešević, Branko Andrić, Kiš-Jovak Ferenc; grupa (Э — Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Ana Raković i delom Miša Živanović, i grupa (Э-KÔD — Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Mirko Radojičić, Ana Raković i delom Slobodan Tišma i Peđa Vranešević, koji su radili u oblastima kao što su lingvistika, performans, proces art i konceptualna umetnost, a sa snažnim akcentom na intertekstualnosti i interdisciplinarnosti. KÔD grupa i grupa (Э su preispitivali vrednosti koje je zagovarao umereni modernizam, zatim granice između različitih umetnosti, kao i između umetnosti, kulture i politike. Razvijali su svoje ideje pod uticajem Ludviga Vitgenštajna, Maršala Makluana, Malarrea, Gi Debora, Dišana, Maljeviča, grupe OHO, grupe Art & Language, Džozefa Košuta, Dejana i Bogdanke Poznanović. Snažan uticaj dolazio je i iz vođovodanske filmske produkcije (filmska kuća Neoplanta), iz koje potiče takozvani Crni talas, a u okviru njega imena kao što su Želimir Žilnik, Dušan Makavejev ili Karpo Aćimović Godina.

Slavko Bogdanović je lingvistički analizirao arbitrarno odabrane reči, a u radu *Porez na promet* (1970) estetizuje ekonomske definicije poreza na promet, dok u svom časopisu za razvoj međuljudskih odnosa — L.H.O.O.Q, prikazuje strip na temu grupe KÔD (1971), u kojem je, između ostalog, upotrebio zabranjeni simbol — kukasti krst (obe verzije — u levo i u desno) — da bi predstavio istoriju grupe KÔD. Mirko Radojičić je analizirao pojam konceptualne umetnosti i estetskih principa, kao što je to bio slučaj u delu *Tekst 1* (1970). Miroslav Mandić je, između ostalog, parodirao galerijski sistem, i tokom jedne od akcije grupe Februar, otvoreno provocirao državni aparat (Dom omladine u Beogradu, 1971). Slobodan Tišma je istraživao metode konstruisanja verbalnog teksta, a pod uticajem Malarrea i Maljeviča, analizirao je i dekonstruisao sisteme kvadrata i kocke (1970).

“... To su bile godine kada se jugoslovenska kulturna scena jako otvarala i kada su na toj liniji na mnogim kulturnim pozicijama bili ljudi iz Titove garniture, ali i intelektualci — veliki broj njih su bili nekadašnji pripadnici nadrealističkog pokreta, kao što su Dušan Matić, Marko Ristić, Mima Dedinac i Oskar Davičo — ljudi sa velikim iskustvom. Oni su pomogli da se jugoslovenska kulturna scena, posle obračuna sa Informbiroom, 1948. godine i posle 1950, naglo okrene jednoj praksi koja je sasvim različita od prakse drugih socijalističkih zemalja i njihovog modela socijalističkog realizma...”, **Želimir Žilnik, filmski reditelj iz Novog Sada**

U to vreme Bogdanka Poznanović je pionirski istraživala oblast novih i proširenih medija. Proučavala je fotografiju, film, video i prva uvela predmet Intermedijalnih studija u tadašnjoj Jugoslaviji. Bavila se istraživanjem komunikacijskih sistema i bila član svetske mejl art zajednice (projekat *Feedback Letter Box* iz 1973). Pored Bogdanke Poznanović, različite medije u svom radu je koristila i Katalin Ladik, kroz performans i vokalni izraz (*Fonopoetika*, 1976). Katalin je je bila i članica grupe Bosch+Bosch koja je najviše bila aktivna u Subotici.

Bitan aspekt umetničke strategije, koji je zajednički činilac ovih grupa, jeste tretiranje redukcija značaja autorstva, što je u velikoj meri bilo naglašeno u okviru grupe Januar, Februar i Mart. Članovi grupe KÔD i (Э su činili ove grupe, radili su, stvarali i izvodili pod nazivom grupa Januar tokom januara; tokom februara su nastupali pod nazivom grupa Februar. Njihovi performansi (Dom Omladine, 1971) nailazili su na negativan odziv publike, a kasnije i medija. Na akciji pod nazivom *Zakuska novih umetnosti* pravili su umetničke radove od izmeta, otvoreno i javno izazivajući politički poredak (*Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti*, 1971. godine, koji su između ostalih poslali i Titu).

Kritika jugoslovenskog društva od strane Tribine mladih je u to vreme dolazila sa nedogmatskih, radikalno levičarskih pozicija (u to vreme postojao je veliki broj anarholiberalnih, marksističkih, situacionističkih, trockističkih i maoističkih ideja), koje su ugrožavale ekskluzivno pravo države na marksističku praksu i levičarsku ideologiju. Reakcija države bila je u skladu sa pobedom tvrdog krila partije (između 1972. i 1974). Do tada su kultura, mediji, čak i politika i ekonomija, bili prilično slobodni segmenti društvenog i kulturnog života. Ipak, njihova praksa takođe utiče na izmenu uobičajene teze da su progresivne prakse u Jugoslaviji bile moguće samo u "drugoj javnosti", u *off* i intimnim prostorima, a ne u zvaničnim kulturnim institucijama.

U toku i nakon ovih političkih previranja, umetnici novo-avangardne scene behu uskraćeni za dalje učestvovanje u radu zvanične kulturne institucije, zbog čega su intenzivirali svoj rad u okviru intimnog i nezavisnog prostora Ateljea DT20. DT20, atelje Bogdanke i Dejana Poznanovića, dobio je ime po svojoj lokaciji, na broju 20, u ulici Dimitrija Tucovića. Pored toga što je bio radni prostor ovog umetničkog i intelektualnog para, DT20 je takođe predstavljao mesto okupljanja brojnih jugoslovenskih i evropskih umetnika, teoretičara, kritičara i pisaca. Bogdanka, umetnica i profesorica Intermedijalnih istraživanja na novosadskoj Akademiji umetnosti i Dejan, prevodilac sa južno-slovenskih jezika, učestvovali

su u mnogim programima za razmenu i boravak umetnika u inostranstvu (u Italiji, Švajcarskoj, itd), tokom kojih su oformili unikatnu biblioteku i arhiv sakupljajući relevantne publikacije iz polja umetnosti, sociologije i filozofije. Kao članovi starije generacije u odnosu na umetnike neoavangardne scene, kreirali su vrstu "mosta", veze između ovih praksi i nasleđa srpskog nerealizma i posleratne književnosti. Atelje DT20 je bilo mesto gde su protagonisti neoavangardne scene mogli da se sastaju, diskutuju, organizuju izložbe i održavaju performanse, u periodu od 1973. do 1976. godine. Ovaj prostor je dao okvir za dalje umetničke eksperimente i razvoj kritičkog diskursa. On je predstavljao neku vrstu "tranzicionog" perioda u praksama umetnika tog vremena, koje su se kretale ka odluci većine njih o napuštanju praktikovanja umetnosti.

Nakon reakcije državnog aparata, koja je rezultirala otpuštanjem većine protagonista neoavangardne scene sa mesta urednika na Tribini mladih, Slobodan Tišma je prestao sa javnim umetničkim nastupima, i zajedno sa Čedomirom Drčom, realizovao nekoliko radova i izveo nekoliko performansa u kojima su vidljive ideje kraja utopijskih i avangardnih projekata. U to vreme su izveli radove kao što su *Nevidljiva umetnost*, *Nevidljivi bend*, *Nevidljivi umetnik*, u okviru performansa pod nazivom *THE END*, koji je izvođen u periodu između 1972. i 1977. godine, a sastojao se od svakodnevnog ispijanja američke koka-kole i ruskog kvasa ispred obližnje samoposluge. Ovaj performans je predstavljao ideološku i političku dimenziju umetničke autonomije za koju su se zalagali, objavljujući umetnički avangardni poraz u sukobu sa državnim ideološkim aparatom.

Pored opisane atmosfere "napuštanja", neki od umetnika novosadske neoavangardne scene nastavili su sa radom (kontinuiranim radom), na manje-više vidljiv način. Jedan od njih, usko vezan za ovu scenu je na pregnantan način nastavio svoju produkciju, tokom nekoliko prethodnih decenija, sve do danas. Filmski reditelj Želimir Žilnik započeo je svoju bogatu kinematografsku karijeru u amaterskom kino klubu i kasnije u filmskoj kući Neoplanta. Po rečima Borisa Budena, "ne možemo ga [Žilnika] bez ostatka uvrstiti u, primjerice, historiju jugoslovenskog ili srpskog filma, u herojsku pripovijest o disidentima jugoslovenskog komunizma, u velikane nacionalne demokratske revolucije, u stvaratelje koji su zadužili svoju

"... Mogu slobodno da kažem, zaista neopterećeno, da je novosadska scena u to vreme, a to će se posle pokazati malo evidentnije, bila jedna od najoštrijih scena u Jugoslaviji na nivou jedne angažovane i estetske kulture, zato što je imala jednu notu provokacije, političkog reagovanja i jedne umetničke prakse koja nije imala svoju zaštitu. Znači da niko nije stajao iza te umetnosti, ona je bila vrlo originalna, vrlo hrabra i gotovo do danas nije dobila neku svoju istorijsku relevancu... ",
Božidar Mandić, umetnik, osnivač komune "Porodica bistrih potoka"

“... (Govoreći o Tribini mladih) Kroz ovu zgradu, na ova vrata, u vreme o kom sada govorimo, kada sam ja iz Zrenjanina došao u Novi Sad i postao urednik časopisa Polja, ulazili su tu mladi ljudi kao u svoju kuću i ja sam kao urednik Polja pokušao da otvorim vrata njima, da budu prisutni, a umetnost koju su oni donosili bila je zasnovana na nečemu što tada nije bilo poznato. To su bili umetnici koji su hteli ne da imitiraju svet, nego da bace senku sveta unutar jezika, tj. da pronadu taj techné, tu pozadinu, tu materiju od koje je ovaj svet sastavljen, pa i mi sami...”, **Vujica Rešin-Tucić, pesnik, umetnik, urednik časopisa Polja u periodu 1967–71.**

domovinu, u proroke nove Evrope, ali ni u falangu njezinih kritičara i sabotera.” Buden smatra da je Žilnik uvek ili više ili manje od toga, ukratko nesvodiv u zadane parametre i okvire. Njegov rad je posvećen “neprestanom ulaganju u politizaciju potlačenih i neprihvaćenih kao delu njegovog marksističkog intelektualnog nasleđa; neprestanom ulaganju u kritiku globalizacije, etno-nacionalizma i ideologije neoliberalizma i slobodnog tržišta” što bi, na neki način, moglo da predstavlja kontinuirani razvoj kritičkog diskursa umetnika novosadske neoavangarde, okupljenih oko Tribine mladih.

Promene u novosadskim institucijama kulture nakon političkih previranja početkom sedamdesetih godina ukinule su ideju o “javnoj instituciji” kao relevantnom okviru za diskusiju tekućih društvenih i političkih pitanja. Štaviše, skoro da možemo zaključiti da se nakon ukidanja Tribine mladih stvorila neka vrsta vakuuma u kritičkom diskursu umetnosti i kulture, barem ukoliko govorimo o terenu Novog Sada. Posledice toga vidljive su i danas i ogledaju se u kontinuiranom nedostatku javne kritike fašizma devedesetih godina, desnog ekstremizma početkom prve decenije XXI veka i neoliberalnog kapitalizma danas. Institucionalne prakse umetnosti i kulture danas se razvijaju pod okriljem “kreativnih industrija” i u mirnoj su koegzistenciji sa vladajućim režimom, te svoj zadatak ne vide u pokretanju gorućih društvenih pitanja ili kritici javnosti kao što je to npr. bio slučaj sa Tribinom mladih sedamdesetih godina, ili kao što jeste slučaj s delovanjem centra kuda.org danas.

Prevod s engleskog: Branka Ćurčić

Zasnovano i prošireno na osnovu tekstova Kristiana Lukića, saradnika Centra_kuda.org i kustosa Muzeja savremene umetnosti Vojvodine: “Šta će biti sa Tribinom mladih? Povodom 50 godina od osnivanja Tribine mladih” (2004); i “Medijska ontologija — Mapiranje društvene i umetničke istorije Novog Sada” (2005). U svojoj originalnoj formi, tekst je prvi put objavljen u okviru projekta *East Art Map*, 2005. godine.

Kustosi izložbe: Članovi Centra za nove medije_kuda.org (Kristian Lukić, Branka Ćurčić i Zoran Pantelić) u saradnji sa Slobodanom Tišmom i Čedomirom Drčom.

Napomene

1 Tema ovog teksta je u velikoj meri obrađena kroz istraživački projekt, izložbu i niz publikacija pod nazivom *Trajni čas umetnosti, Novosadska neoavangardna scena šezdesetih i sedamdesetih godina*. Izložba je od 2005. godine predstavljena u Novom Sadu, Zagrebu, Beču, Gracu, Štuttgartu, Mineapolisu i u Budimpešti. Više knjiga je objavljeno u okviru projekta: *Trajni čas umetnosti* 2005. i *Izostavljena istorija* 2006. obe u izdanju Revolvera iz Frankfurta, *Hronika Judite Šalgo* (književnice i urednice Tribine mladih u periodu od 1968–71) u izdanju Studentskog kulturnog centra Novi Sad 2007. godine, DVD izdanje i knjiga *Za ideju — Protiv stanja, Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*, 2009, Playground produkcija, Novi Sad (www.kuda.org/sr/trajnicas).

2 Prelom kolektiv, *Slučaj Studentskog kulturnog centra sedamdesetih godina*, katalog izložbe, 2008.

3 Boris Buden, iz skice za budući projekat o Želimiru Žilniku, 2009. Citirano u: Branka Ćurčić, Uvod, DVD izdanje i knjiga *Za ideju — Protiv stanja, Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*, 2009, Playground produkcija, Novi Sad, str. 7

4 Pavle Levi, "Kino-komuna: film kao prvostepena društveno-politička intervencija", DVD izdanje i knjiga *Za ideju — Protiv stanja, Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*, 2009, Playground produkcija, Novi Sad, str. 17

"... Stoga je razumljivo da smo tada mi u kinematografiji pokrenuli teme koje su potpuno polemično počele da propituju sva ta pitanja sa kojima smo se suočavali. Znači, najpre oko tog centralnog pitanja da li uopšte sistem u kome živimo ima neku budućnost, da li on na neki način može da prevaziđe tu konfliktnu situaciju. S jedne strane, revolucija govori da donosi dobrobit svima, a s druge strane mi vidimo da je društvo klasno i socijalno podeljeno. Kada je reč o umetničkoj praksi, na talasu onoga što se dešavalo u svetu, došlo je do jedne eksplozije novih umetničkih formi..."

Želimir Žilnik, filmski reditelj iz Novog Sada

Citati iz dokumentarnog filma

Tribina mladih

Autor: **Nenad Milošević**

Produkcija: **Kino klub Novi Sad, kuda.org**

Godina: **2009.**



Työväliikkeen voimavaroja
 Työväenliikkeen voimavaroja
 Työväenliikkeen voimavaroja
 Työväenliikkeen voimavaroja

Continuum Arts Club
 The Social and Mass Movement
 Continuum Arts Club



Työväliikkeen voimavaroja

The Continuum Arts Club

The Continuum Arts Club was founded in 1971 as a result of the merger of the Continuum Arts Club and the Continuum Arts Club. The Continuum Arts Club was founded in 1971 as a result of the merger of the Continuum Arts Club and the Continuum Arts Club. The Continuum Arts Club was founded in 1971 as a result of the merger of the Continuum Arts Club and the Continuum Arts Club.

The Continuum Arts Club was founded in 1971 as a result of the merger of the Continuum Arts Club and the Continuum Arts Club. The Continuum Arts Club was founded in 1971 as a result of the merger of the Continuum Arts Club and the Continuum Arts Club. The Continuum Arts Club was founded in 1971 as a result of the merger of the Continuum Arts Club and the Continuum Arts Club.

TECHNOLOGICAL
 REVOLUTION
 2000-2010
 PROGRAM



INFORMATIONEN
INFORMATIONEN
INFORMATIONEN
INFORMATIONEN

INFORMATIONEN
INFORMATIONEN
INFORMATIONEN
INFORMATIONEN

a DT 20 atelier talkkotteloje

DT 20 is a new design program...
 DT 20 is a new design program...
 DT 20 is a new design program...

DT 20 is the studio of Design and Exploration...
 DT 20 is the studio of Design and Exploration...
 DT 20 is the studio of Design and Exploration...

DT 20 is a new design program...
 DT 20 is a new design program...
 DT 20 is a new design program...

DT 20 is the studio of Design and Exploration...
 DT 20 is the studio of Design and Exploration...
 DT 20 is the studio of Design and Exploration...





za ideju – protiv stanja **for an idea – against the status quo**

 Projekat istraživanja i sistematizacije
 Želimir Žilnikovog umetničkog angažmana i
 političkog i društvenog okruženja njegovog rada, od
 početka 1967. godine do danas. Raznovidan materijal koji
 je pred nama predstavlja polaznu tačku za dalju analizu,
 sistematizaciju i sistematizaciju Žilnikovog kinematografskog
 rada. Okosnicu ovog materijala čini niz esaja savremenih
 teoretičara filma i kritičara umetnosti i reika građa iz
 Žilnikove lične arhive sakupljane tokom godina rada.
 „Praksica“ aktivnosti prikupljanja novinskih članaka o
 njegovom filmskom i aktivističkom radu, video i fotografske
 dokumentacije o metodologiji njegovog rada i relike aktivističke
 građe je omogućila praćenje „odnosa“ institucija, javnog
 mišljenja, političkog i kulturnog establishmenta naspram
 Žilnikovog stvaralaštva (i filma) u trenutku nastajanja, a
 prikupljen i objavljen na jednom mestu, ovaj materijal
 omogućuje višeznačnu kontekstualizaciju i interpretira
 filmove danas. Projekat sabira, struktura i interpretira
 obimnu dokumentarnu građu o konkretnim vremenima i
 situacijama radova Želimir Žilnika u različitim vremenima i
 sredinama, od novosadskih i vovodinske, pa do sredina u
 kojima je njegov rad nekada imao znatne profesionalne i
 društvene učinke. „Za ideju – protiv stanja“ predstavlja
 materijal za jednu etapu u pokušaju kontekstualizacije
 filmskog rada Želimir Žilnika i, u tom smislu, nastavlja se
 i poziva na budući kumebanja njegovog stvaralaštva.

ZZ

„Za ideju – Protiv stanja. Analiza i sistematizacija
 umetničkog stvaralaštva Želimir Žilnik“ predstavlja
 pokušaj stvaranja istraživačke platforme posvećene
 problematizaciji odnosa Žilnikovog umetničkog angažmana i
 političkog i društvenog okruženja njegovog rada, od
 početka 1967. godine do danas. Raznovidan materijal koji
 je pred nama predstavlja polaznu tačku za dalju analizu,
 sistematizaciju i sistematizaciju Žilnikovog kinematografskog
 rada. Okosnicu ovog materijala čini niz esaja savremenih
 teoretičara filma i kritičara umetnosti i reika građa iz
 Žilnikove lične arhive sakupljane tokom godina rada.
 „Praksica“ aktivnosti prikupljanja novinskih članaka o
 njegovom filmskom i aktivističkom radu, video i fotografske
 dokumentacije o metodologiji njegovog rada i relike aktivističke
 građe je omogućila praćenje „odnosa“ institucija, javnog
 mišljenja, političkog i kulturnog establishmenta naspram
 Žilnikovog stvaralaštva (i filma) u trenutku nastajanja, a
 prikupljen i objavljen na jednom mestu, ovaj materijal
 omogućuje višeznačnu kontekstualizaciju i interpretira
 filmove danas. Projekat sabira, struktura i interpretira
 obimnu dokumentarnu građu o konkretnim vremenima i
 situacijama radova Želimir Žilnika u različitim vremenima i
 sredinama, od novosadskih i vovodinske, pa do sredina u
 kojima je njegov rad nekada imao znatne profesionalne i
 društvene učinke. „Za ideju – Protiv stanja“ predstavlja
 materijal za jednu etapu u pokušaju kontekstualizacije
 filmskog rada Želimir Žilnika i, u tom smislu, nastavlja se
 i poziva na budući kumebanja njegovog stvaralaštva.

„For an Idea – Against the Status Quo: An Analysis and
 Systematisation of Želimir Žilnik's Artistic Work“ seeks to motivate
 future research projects on the relationship between Žilnik's artistic
 engagement and the political and social environments of his work,
 dating from its inception in 1967 until now. The material that has been
 provided here is a starting point for the further analysis, evaluation
 and systematisation of Žilnik's cinematic work. The foundation of this
 material is a series of essays written by contemporary film
 theoreticians and art critics, as well as some rare excerpts from
 Žilnik's personal archives. The „peripheral“ activity of compiling and
 sorting newspaper clippings on his films and activist activities, video
 and photographic material documenting his working methods and
 rare archive material made it possible for us to explore the
 „relationships“ of institutions, public opinion of political and cultural
 establishments and Žilnik's work (and wider) from the moment of its
 inception onward. Although incomplete, but still being compiled and
 published in one place, this material makes it possible to examine the
 manifold meaning, context and reading of Žilnik's filmography even
 today. The project has assembled, ordered and interpreted a vast
 amount of documentation on the contexts of reception and influence
 that Želimir Žilnik's works have had in different times and in
 environments from Novi Sad and Vukovina to other places where his
 work had significant reception, living new interpretations, it seeks to
 function as an instructive programme in the contexts of which derive
 from diverse sources of Yugoslav and European cultural and
 academic archives. „For an Idea – Against the Status Quo“ is a
 prelude, a proposition for the creation for a future re-interpretation of
 Želimir Žilnik's cinema in a broader variety of contexts.





● Slobodan Tišma & Čedomir Drča, *The End*, 1977.





KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM



U BEČU POSTOJI JEDAN STARI MUZEJ UMETNOSTI pod nazivom *Kunsthistorisches Museum*. Ne razlikuje se od drugih staromodnih muzeja iz XIX veka izuzev po svome neuobičajenom imenu. To nije naprosto Muzej umetnosti, već Muzej istorije umetnosti. Pošto se u sličnoj zgradi sa druge strane parka nalazi *Naturhistorisches Museum* (Muzej istorije prirode), možda su osnivači čitavog tog muzejskog kompleksa želeli da muzeju umetnosti daju neki sličan naziv radi puke simetrije. Svejedno, zbog svoga imena ovaj muzej ima posebno mesto među svim sličnim muzejima u svetu.

¶ Nazvan po ovom bečkom muzeju, *Mauzolej istorije umetnosti* u Beogradu je zapravo Grobnica istorije umetnosti. To je mesto gde su sahranjene dve istorije umetnosti. U jednoj prostoriji smeštena je *Kratka istorija modernog slikarstva* Herberta Rida, a u drugoj *Istorija umetnosti* H. V. Jansona.

¶ Istorije umetnosti su narativi u pisanoj formi utemeljeni na prethodno postojećim umetničkim delima i artefaktima. U slučaju *Mauzoleja*, narativ je taj koji dolazi prvo, a artefakti (slike) su proizvedeni naknadno, na osnovu priče. Tako su ilustracije iz knjiga u Mauzoleju pretvorene u "prave" slike.

¶ Izgleda da je sahranom ove dve istorije umetnosti, njihovim interiorizovanjem, *Mauzolej istorije umetnosti* sebe postavio izvan istorije umetnosti, odnosno izvan celokupne istorije. Ako je istorija način na koji smo odabrali da se sećamo prošlosti, onda je ovaj *Mauzolej* mesto gde bismo mogli da se sećamo samog sećanja.

OIEUM

VELIČANSTVENA GRO

(Etnografska postavka o istoriji umetnosti po H. V. Jansonu i istoriji moderne umetnosti po Herbertu Ridu)

BRANISLAV
DIMITRIJEVIĆ

U PODRUMU ZGRADE u ulici Braće Radovanovića 28 u Beogradu možemo se sresti sa nečim što se ne može definisati kao umetnička izložba ili umetnička kolekcija, ali se doima kao pravi doživljaj umetnosti. Taj doživljaj imamo u neobičnom i neočekivanom okruženju. To nije ni strogi centar grada u kome bismo videli uobičajene prostore za izlaganje umetnosti, niti neka industrijalizovana četvrt u kakve se danas sele mnogi umetnici u velikim postindustrijskim gradovima. Reč je o bezličnom kraju grada sa starim, oronulim i malim porodičnim kućama od cigle iz dvadesetih i tridesetih, iz predsocijalističkog i urbanistički neuređenog Beograda, i podjednako sumornim stambenim zgradama iz pedesetih, iz vremena kada je socijalistička vlast pokušavala da poboljša i modernizuje uslove stanovanja u opustošenom, a prenaseljenom glavnom gradu. U jednoj takvoj zgradi, u podrumu koji zaudara na mačju mokraću, nalaze se vrata na kojima je zalepljen mali papir na kojem slovima kucanim pisačom mašinom piše: *Kunsthistorisches Mausoleum*. Mesto deluje turobno i neinspirativno.

Vrata vode ka malom predsoblju iz kojeg se ulazi u dve sobe. Zidovi sobe, koja se nalazi s leve strane, prekriveni su prostirkama s orijentalnim šarama koji su kod nas poznati kao *pirotski ćilimi*. Prostorija nema prozore niti bilo kakav drugi otvor osim ulaznih vrata. Ovu sobu veličine 2,5 sa 3,5 m osvetljava sijalica od 40 ili manje "sveća", koja visi na golj žici. Soba je prenatrpana stvarima. Preko zidova prekrivenih ćilimima postavljeno je oko stotinu malih crteža i slika u različitim ramovima. Pod je uređen na isti način kao i zidovi, a ima i nešto niskog nameštaja: tu su sofa, mali tronošci i manje ili više nepoznati predmeti turskog i arapskog porekla. Inventar predmeta sa kojima se ovde možete sresti je prilično dugačak, pa ćemo pomenuti samo neke: bakarni turski tanjiri i poslužavnici, mlinovi za kafu i biber, jedan avan, grumeni minerala različitih

BIBLIOTHECA!

veličina, nekoliko figurica od mermera i ćilibara izvedenih u različitim stilovima, nekoliko žičanih muzičkih instrumenata sa Orijenta, gumena lutka Miki Mause, nekoliko afričkih maski, mala olovna maketa Ajfelovog tornja, testera, čigra u obliku pčele, nekoliko predmeta koji kao da pripadaju nekoj vrednoj arheološkoj zbirci, jedna lupa, nekoliko knjiga, itd. Među tim knjigama nalazi se jedna koja jedina daje smisao čitavoj postavci. To je srpsko izdanje jedne od najčuvenijih uvodnih knjiga iz polja istorije umetnosti, knjige koju je napisao američki profesor H. V. Janson pod nazivom *Istorija umetnosti*, prvi put izdate i prevedene na srpsko-hrvatski jezik 1962. godine i više puta prešampavane.

To je velika, debela knjiga s tvrdim povezom. Na prednoj strani korica je vizuelno predstavljena njena metodologija: na njoj se nalazi skica Pikasove *Glave bika* iz 1943. godine (skulpture sačinjene od volana bicikla koji podseća na lobanju i rogove životinje), jedan od amblema moderne umetnosti koji istovremeno upućuje na početke onog što će se kasnije nazvati umetnošću, na "primitivne" etape njenog razvoja i prve pećinske crteže životinja. Prelistavanjem ove knjige posetilac *Mauzoleja* će otkriti nešto što bi trebalo da bude oči svakome ko je ikad držao u rukama tu knjigu, a u Srbiji je to praktično svako ko je ikad došao u kontakt s pojmom umetnosti i njene istorije: slike i crteži na zidovima ove sobe su ručno crtane ili slikane reprodukcije čuvenih umetničkih dela koja su predstavljena u Jansonovoj knjizi. Neke su u boji (Halsov *Veseli pijanac*, detalj Velaskezove *Infantkinje*, Maneov *Flautista*, itd), a neke su crno-bele (od glave Device Marije iz Santa Frančeska Romana do Pikasove *Gernike*; od skice olovkom nastale prema fotografiji tri piramide u Gizi do Bočonijeve skulpture *Jedinstveni oblici kontinuiteta u prostoru* iz 1919. godine, itd) u zavisnosti od toga kako su reprodukovane u samoj knjizi.

Jansonova knjiga postala je sinonim za proces "naturalizacije" istorije umetnosti. U njoj je istorija umetnosti predstavljena kao jedinstvena pripovest o kontinuitetu umetničkih pregnuća, u kojoj se neguju uzvišeni plodovi umetničkih vizija i genija, i, u sažetoj formi, nudi svakome sve što je potrebno da zna o umetnosti. S druge strane, reč je o knjizi koju mnogi poslenici umetnosti odbacuju zbog njenog redukcionizma, metodoloških simplifikacija, zastarelog diskursa, i njenog u načelu regresivnog ideološkog uticaja, najčešće ilustrovanog činjenicom da je u nju tek u poslednjih nekoliko izdanja uvršćeno nekoliko žena umetnika, ranije potpuno izuzetih iz narativa. U ozbiljnim i odgovornim akademskim krugovima ova knjiga više nije u upotrebi, međutim ona, usled kolapsa infrastrukture i obrazovnog sistema u Srbiji, i dalje opstaje kao jedini opštepoznat uvod u umetnost i njenu istoriju. Koji su razlozi za to? Pre svega, inercija, zatim nedostatak informacija o novim metodologijama u istoriji umetnosti, nedostatak kontakta sa međunarodnim akademskim publikacijama, neisplativost za izdavače, nedostatak novca za akademska istraživanja, nepostojanje ambicija kod lokalnih istoričara umetnosti, opšta beznačajnost umetnosti i njeno povezivanje sa samo jednim narativom, nedostatak vremena i sposobnosti da se drugačije razmišlja, i ko zna šta sve ne... Međutim, ne mogu se oteti utisku da je sveprisutnost ove knjige jedan od karakterističnih simptoma neuspaha čitavog društva da se distancira od uvreženih shvatanja i krene ka intelektualnoj emancipaciji.

I tako odlutasmo u pravcu nekih važnih svakodnevnih problema, a da sebi nismo ni postavili suštinska pitanja: Šta mi to zapravo posmatramo? Je li ovo umetnička instalacija? Da li je ovde reč o postavci savremene umetnosti? Da li je to instalacija ili izložba kopija? Ko je i zašto sakupio i organizovao sve to? Upućeni posmatrač (a teško je pretpostaviti da je sve ovo napravljeno zbog nekog neutralnog prolaznika) već zna nešto o istoriji

nekolikih uglavnom anonimnih umetničkih projekata kojima je zajedničko to što koriste kopiranje poznatih umetničkih dela kao "sredstvo", a kopije kao elemente instalacija, i koje na umetničkoj sceni uživaju uglavnom status konceptualnih umetničkih projekata. Među ove spadaju *Poslednja futuristička izložba* Kazimira Maljeviča iz Beograda i Ljubljane (1985), *Međunarodna izložba moderne umetnosti* iz Beograda i Ljubljane (1985) i Venecije (2003), kao i izložbe izvesnog Adrijana Kovača iz Zagreba i Beograda iz kasnih osamdesetih godina 20. veka, itd.¹ Štaviše, *Kunsthistorisches Mausoleum* je deo izvesne "Internacionale" sličnih, a ipak bitno različitih, ambijenata kakve danas možemo da posetimo u Njujorku (Salon de Fleurus, 21 Spring Street) i Berlinu (Museum of American Art, Frankfurter Allee 91).

1/ Za drugu literaturu o ovim projektima videti: *International Exhibition of Modern Art featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York* (B. Dimitrijević, D. Sretenović, urednici), Muzej savremene umetnosti, **Beograd, 2003, s tekstovima** Branislava Dimitrijevića, Astrit Šmit-Burkhardt, Borisa Grojsa, Dejana Sretenovića, Slobodana Mijuškovića i Stivena Bana.

EKSKURS (RE: KOPIJA):

U većini slučajeva kopija postoji isključivo kroz svoj odnos prema originalu. Bilo koji dokaz o postojanju originala, bez obzira na to da li je sačuvan ili uništen, daje kopiji određeno punomoćje, i baš zahvaljujući tome kopija ima istaknutu ulogu u istraživanju istorije umetnosti. Primer za to su rimske kopije koje su nam omogućile da proučimo grčku umetnost. Sem toga, kopiranje umetničkih dela je, kao metod, nekada bilo sastavni deo obrazovnog procesa. S pojavom moderne umetnosti, pojam umetnosti počeo je da se dovodi u vezu isključivo s "jedinstvenim vizijama" i produkcijom novog, a moderna kultura postala je kultura mehanički (re)produkovanih kopija. Takav razvoj omogućio je dalje širenje informacija o umetničkim delima. Otvaranje mogućnosti da se reprodukcija poseduje i posmatra promenila je status umetničkog dela. Reprodukcije u knjigama, katalozima, časopisima, na razglednicama, rezultirale su potvrdom statusa umetničkog dela kao znaka oslobođenog od sopstvenog materijalnog postojanja. I dok je praksa pažljivog ispitivanja same materijalne površine slike postala dominantna forma uvažavanja moderne umetnosti, znanje o umetnosti širilo se daleko van okvira ovog neposrednog uvažavanja. Reprodukcija je postala uslov za priznanje umetničkog dela. Ona je prethodila originalu. A on je sticao određeni status tek pošto bi ga kopija opunomoćila. Posetioci muzeja poštuju original tek kada se njegov status potvrdi kopijom.



Ali šta je sa posetiocima *Mauzoleja*? Pojam *mauzolej* je u *Dictionary of Art Terms* (Thames and Hudson, drugo izdanje, 2004), definisan kao "veličanstvena grobnica", a sam naziv potiče od grobnice kralja Mausola i njegove žene u Halikarnasu (ili danas popularnom letovalištu Bodrum), jednom od sedam svetskih čuda grčkog i rimskog sveta koje je, kao što i može da se pretpostavi, spomenuto u Jansonovoj knjizi. Kada je u pitanju beogradska grobnica istorije umetnosti — koja je svakako dobila ime po *Kunsthistorisches Museum* u Beču, jedinom muzeju koji kao da nije posvećen samo umetnosti nego i njenoj istoriji i koji svoje ime duguje relaciji sa susednim *Naturhistorisches Museum* — u pogledu njene veličine i dragocenosti tu nema ničeg posebnog, ali su zato njen konceptualni opseg i prilika koju pruža za razumevanje logike i pragmatike istorije umetnosti, i njenih narativa koji su uzimani zdravo za gotovo, jednako grandiozni i pretenciozni. Postoji li uopšte velika razlika između muzeja i mauzoleja? Ili, kao što se Boris Grojs pita u eseju "O novom": "Kada i pod kojim uslovima se nekom može činiti da je umetnost živa, a ne mrtva?" U kakvom su odnosu *smrt* među zidovima mauzoleja i *život* u "stvarnom" svetu izvan? Prema Grojsu: "muzej nije sekundaran u odnosu na 'stvarnu' istoriju, niti je puki odraz ili dokument onog što se, u skladu sa autonomnim zakonima istorijskog razvoja, 'stvarno' odigralo van njegovih zidova. Radi se upravo o suprotnom: 'stvarnost' je sekundarna u odnosu na Muzej — 'stvarno' se može definisati samo u odnosu na muzejsku kolekciju".²

2/ Boris Grojs, "O novom", citat iz rukopisa.

Ipak, kada posmatramo slike i predmete izložene na tom mestu, mi ih nećemo, u skladu s uobičajenim narativima istorije umetnosti, tretirati kao *umetnička dela*, već pre kao *artefakte*, kao ostatke jedne kulture pre nego kao aktivne činioce koji u simboličkom smislu podrivaju koherentnost kulture, ili čak rade protiv određenog kulturnog identiteta. Kulturni model koji je ovde izložen može se najlakše okarakterisati kao orijentalni, i stoga je on, za posmatrača sa Zapada, sinonim za pojam *egzotično*. Ako izuzmemo slike iz Jansonove knjige, čitav *environment* (da upotrebimo izraz koji je prethodio pojmu *instalacija* u umetnosti) odgovara očekivanjima koja bi neko mogao da ima u vezi s putovanjem po istoku Evrope, možda jugu Srbije, Makedoniji ili Bugarskoj, možda Turskoj, ili čak dalje na istok. Kao putokaz za razmišljanje u tom pravcu mogla bi da posluži još jedna knjiga koja se nalazi tu, na sofi. Reč je o knjizi *Vinetu* Karla Maja, priči o američkim Indijancima koju je napisao neko ko nije imao nikakvu predstavu o "stvarnom" životu starosedelaca Amerike, već je izmislio priču koja je zamenila izgublenu istoriju narativom koji će postati

poznatiji i uticajni od nje. Ovoj knjizi je pridodato i nekoliko knjiga o proputovanju nekih etnografa kroz Balkan u 19. veku, što nas navodi na misao da ovo mesto ima više veze s etnografijom, nego s istorijom umetnosti i da se izabrani predmeti pre mogu svrstati u kategoriju etnografskih artefakata, nego u kategoriju umetničkih dela. Pojam umetnosti, prema stečenim predrasudama, poput one Jansonove, dovodi se u vezu sa kulturama van Zapadne Evrope samo ukoliko je artefakt o kome je reč star najmanje deset vekova, to jest, ukoliko potiče iz vremena kada pojam *umetnosti* i pojam *Zapadne Evrope* nisu ni postojali. Koja je, uopšte, razlika između kolekcije umetničkih predmeta i kolekcije etnografskih predmeta, odnosno između muzeja/mauzoleja umetnosti i etnografskog muzeja/mauzoleja?

EKSKURS (RE: ARTEFAKT VS. UMETNIČKO DELO):

*Etnografski muzej sakuplja artefakte, to jest predmete koje je proizveo čovek, koji u kontekstu kulture nose određeno značenje i nude uvid u jedan širi kulturni okvir. Muzej umetnosti sakuplja umetnička dela za koja se smatra da "stoje namesto jedne estetike" — ona se shvataju kao "metafore koje prenose svoju specifičnu estetiku na jedan tok uz pomoć kojeg bi se delo moglo pročitati, pročitati kao umetnost, bez obzira na ono što bi to delo moglo govoriti o kulturi iz koje potiče."*³ *Etnografski muzej je namenjen delima koja nemaju konačan istorijski značaj, to jest, onim delima koja postoje "izvan istorije", zasnovana su na pojmu razlike i potiču iz "hladnih kultura", bez neke određene istorije koja definiše nešto kao umetnost. "Hladne kulture" nastoje da očuvaju svoj kulturni identitet konstantnim reprodukovanjem prošlosti koja u jednom trenutku postaje nerazlučiva od sadašnjosti. Etnografski muzej sakuplja ova ponavljanja, artefakte koji se mogu čitati kao kultura.*

3/ Mieke Bal, "The Discourse of the Museum", *Thinking about Exhibitions* (R. Grinberg, B. V. Ferguson, S. Nern, ured), Routledge, London, 1999, str. 206.

Kopije reprodukcija umetničkih dela u *Kunsthistorisches Mausoleumu* stiču status artefakta jer ih nije moguće obožavati zbog njihove estetske privlačnosti. One su samo označitelji jednog "šireg kulturnog okvira". Taj širi kulturni okvir obuhvata ne samo čitavu istoriju zapadne umetnosti (tretiranu kao etnografski fenomen lišen onih čitanja koja bi kao umetničko delo mogao da ima), nego i mesto recepcije ovog narativa unutar kulture. I sve to iz pozicije koja nije sastavni deo ovog narativa i koja se nalazi u nekoj poziciji izvan, u nekom meta-narativu koji još nije nastupio i koji se možda odnosi na budućnost

isto onoliko koliko se odnosi na prošlost. Izložene kopije stiču isti status kao i artefakti koji ih okružuju (orijentalni i drugi prikazani predmeti su nedvosmisleni označitelji pojma "etnografija", dok su ilustracije koje je Janson izabrao označitelji osnovnog značenja pojma *umetnosti*): to su predmeti koje je proizveo čovek (nije nam poznato ko ih je napravio, kao što ne znamo ni ko je napravio neku afričku masku) i koji nose određeno značenje u kontekstu kulture (čak i više nego obično, budući da su ponavljanja onog što se smatra remek-delima koja je opunomoćila istorija umetnosti). Oni su deo jedne veće celine (poput *sinegdohe*): pripadaju prošlosti (to jest, referišu na umetnost, budući da tačno vreme njihovog nastanka nije ni od kakvog značaja za fikciju koju tvore), relativno su mali i stoga lako prenosivi, i konačno, prepoznatljivi su i čitljivi u kontekstu obrazovnog sistema.

Ali u *Kunsthistorisches Mausoleumu* postoji još jedna soba. Ona je nešto manje zagušljiva i u nju kroz prozor prodire i malo dnevne svetlosti. Možda i nije veća od prve, ali deluje prostranije jer nije prenatrpana. U njoj ima nameštaja. Reč je o nekoliko modernih, ali izanđalih stolica i nekoliko polica s predmetima, koji ukazuju na jedan sasvim drugačiji kulturni okvir, predstavljen primercima veoma rasprostranjenog tipa dizajna iz šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka: među njima se nalaze glomazne pepeljare od narandžastog stakla, plastični sat u obliku lopte, stari radio, mali gramofon sa pločama pop-muzike iz pedesetih i šezdesetih, nekoliko modnih časopisa iz tog vremena, kao i više razglednica uključujući i onu na kojoj se Jurij Gagarin smeši u kosmonautskom skafanderu. Zidovi su beli i na njih je postavljeno nekoliko slika, ovoga puta na dopadljiv način. Prepoznajemo Van Goga, Matisa, Pikasa, Kirchnera... Na stolu je i knjiga koja, analogno situaciji u prvoj sobi, upućuje na to kako treba "pročitati" čitavo okruženje. U pitanju je srpski prevod knjige Herberta Rida, *Kratka istorija modernog slikarstva*, prvi put objavljene u Britaniji 1959. godine.

Ono što je Jansonova knjiga bila za opštu istoriju umetnosti, to je Ridova bila za razumevanje i pripovedanje o modernoj umetnosti. I opet, bar u Srbiji, ova knjiga je stekla izvestan monopol i takoreći biblijski status. Ona je predstavljala osnovni, za mnoge i jedini, izvor informacija o modernom slikarstvu, a za one ambicioznije je, gotovo bez izuzetka, bila polazna tačka. Herbert Rid je bio plodan pisac, hermetični pesnik i samoproklamovani anarhista. Iako je bio blizak komunističkim krugovima u Engleskoj tokom tridesetih, u svojim esejima se udaljio od marksizma tvrdnjom da je ono što marksisti smatraju društvenom ulogom umetnosti zapravo uloga kulture, dok termin *umetnost* treba rezervisati za procese koji imaju veći značaj i u vezi su sa anatomijom ljudskog tela. Iako neki kritičari i danas slave njegovo priznanje značaja psihoanalize

(frojdovske i jungovske), on je od ranih sedamdesetih na udaru marksistički orijentisanih pisaca koji se bave umetnošću: zamera mu se da je bio *protégé* britanskog establišmenta (pred kraj života je čak dobio plemićku titulu), a u anglosaksonskim akademskim krugovima pao je više-manje u zaborav, iako je njegova *Istorija* doživela bezbroj izdanja. Kada je o akademskim umetničkim krugovima u Srbiji reč, ova knjiga se i dalje nalazi na listama obavezne literature na kursovima istorije moderne umetnosti, mada su sada svi razlozi za uvažavanje njene pozicije istorijski nestali. Rida je kulturni establišment titoističke Jugoslavije prigrlilo, ne samo zato što je bio levičar u kapitalističkoj zemlji, nego i zato što je branio poziciju koja je bila od suštinskog značaja za kulturnu politiku socijalističke Jugoslavije, politike saobrazne naslovu jednog Ridovog eseja: *Politika nepolitičnog*. Moderna apstraktna umetnička dela postala su oznaka slobode, a dopuštanje modernističkoj kulturi da se razvije, iako na ograničen, ali politički bezbedan način, označavala su postizanje pune slobode za pojedinca i bila su znak liberalnih tendencija u Titovoj zemlji.⁴

4/ U vezi sa "socijalističkim modernizmom" u Jugoslaviji videti: Bojana Pejić: "Serbia: Socialist Modernism and the Aftermath," u *Aspects/Positions. 50 years of Art in Central Europe 1949–1999*, ured. Lorand Heđi, katalog izložbe (Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2000), str. 115–123; dalje, Branislav Dimitrijević, "Shaping the Grand Compromise: Blending Mainstream and Dissident Art in Serbia, c. 1948–1974", *Praesens*, br. 1, Budimpešta, 2002, str. 33–45.

Moderna umetnička dela slavljena su zbog svoje materijalnosti, zbog svoje originalnosti i jedinstvenosti koje su plod inspirisanog autora, genijalnog čoveka. Za Rida je *umetnost* neka vrsta "prirodne", biološke reakcije na fizičko okruženje, nasuprot *kulturi* koja nije "ništa više do mrtva umetnost, kliše i ponavljanje...".⁵ Ukoliko se iza *Kunsthistorisches Mausoleuma* krije bilo kakav "istinski umetnički" poriv (to jest, ako ga u skladu sa postojećim narativima prepoznamo kao "instalaciju" ili "ambijent", u smislu u kome se to radi od šezdesetih godina), onda je on neuspešan jer se očituje baš u vidu izlaganja mrtve umetnosti, klišea i ponavljanja. Kao što je u prvom sobi Jansonov narativ materijalizovan u vidu kopija postavljenih na način na koji se to radi sa etnografskim kolekcijama, tako i Ridov narativ, kao i čitavo okruženje u kome se nalazi (recimo da ovo okruženje podseća na stan nove niže-srednje klase u Beogradu iz šezdesetih), postaje predmet jedne etnografske studije, koju treba tretirati na sličan način kao i prepoznatljiviju etno-estetiku Jansonove prostorije: kopije ilustracija koje idu uz

Ridov narativ, kao i artefakti moderne kulture, tretiraju se kao materijal za etnografsko istraživanje. U činu inverznog imperijalizma, izložene slike/znaci shvataju se kao zanimljivosti sa kojima se istraživač sreće u vezi sa kulturnim fenomenom moderne umetnosti. Stoga se ovaj projekat dovodi u vezu sa aktivnostima *Salona de Fleurus* u Njujorku, koji je neka vrsta društva posvećenog "očuvanju sećanja na modernu umetnost".

5/ Videti: Herbert Rid, *To Hell with Culture, and other essays on art and society* (uvod Majkla Pa-raskosa), Routledge, London, 2002.

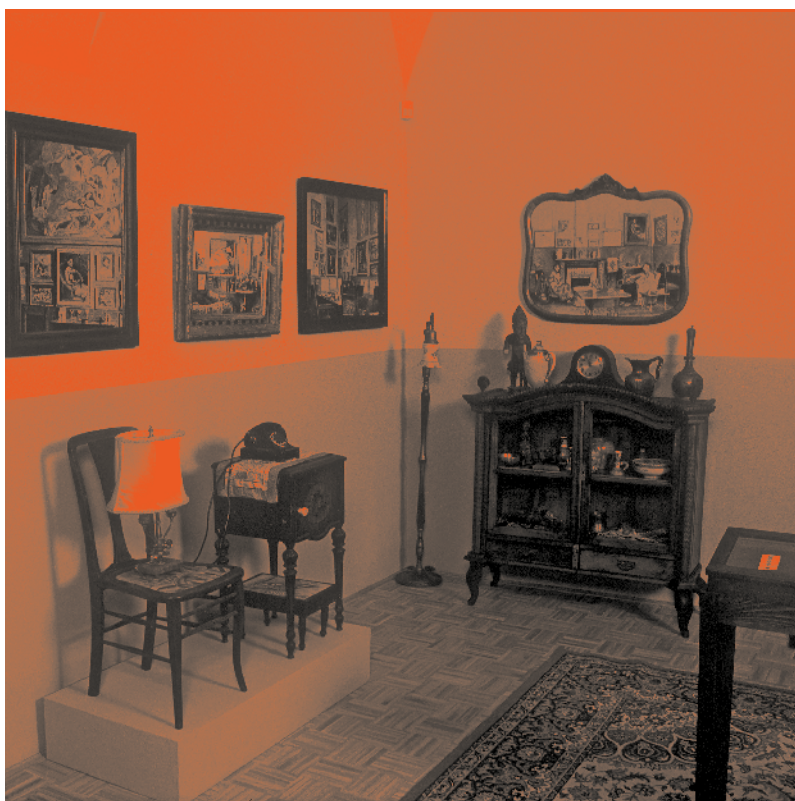
Jedina pisana izjava u vezi sa *Mauzolejem*, "ako je istorija način na koji smo izabrali da se sećamo prošlosti, onda je *Mauzolej* mesto na kome se možemo sećati samog sećanja", označava poziciju distance, poziciju koja se nalazi van narativa koje sama sastavlja, rematerijalizuje, rekontekstualizuje i izlaže. Stoga, ako je ovo uopšte umetnost (a to pitanje stalno vrebalo), onda nije dato u formi tradicionalno-radikalnog podriivanja nekakve kulturne koherentnosti definisane određenim istorijskim narativom, niti predstavlja intervenciju unutar tog narativa, već je proizvod distanciranog pogleda koji dolazi "spolja", iz pozicije neagresivnog otpora koji nije određen ni autorom, ni bilo kakvim manifestom, ni skandalom koji provocira, već konkretnom politikom izlaganja i intelektualnom disciplinom i rigoroznošću. Ipak, priče koje se time vizuelizuju mogu se kretati napred-nazad duž vremenske ose, i zato, pre nego što izađemo i suočimo se sa "stvarnošću" beogradskih ulica, treba okončati ovo promišljanje mauzoleja citatom s početka Ridove *Istorije*, naime, navodom iz knjige R. Dž. Kollingvud, *Speculum Mentis*, iz 1924. godine:

*Za istoričara koji prati rast naučnog i filozofskog znanja, istorija umetnosti predstavlja mučan i uznemirujući spektakl, jer se čini da se ona ne kreće unapred već unazad. U nauci i filozofiji generacije istraživača u istom polju korak po korak stupaju napred, makar radili i sasvim prosečno, a korak unazad se shvata kao narušavanje kontinuiteta. Međutim, kada u umetnosti nastane jedna škola, ona od tog trenutka najčešće isključivo nazaduje. Ona dostiže savršenstvo u iznenadnom izlivu energije koji se odigrao suviše brzo da bi ga oko istoričara zabeležilo. On nikada neće biti u stanju da objasni taj pokret, niti da nam kaže kako se to tačno dogodilo. Jednom kada se to dogodilo, ostaje samo melanholija izvesnosti propadanja. Ako postoji neki zakon kolektivne istorije umetnosti koji se može opaziti, poput zakonitosti u životu pojedinog umetnika, to je zakon reakcije, a ne progres.*⁶

6/ Citirano iz Herbert Rid, *A Concise History of Modern Painting*, Thames and Hudson, London (novo prošireno izdanje), 1974, str. 11.



● *Kunsthistorisches Mausoleum / Galerija Herbert Rid / Kratka istorija modernog slikarstva / Beograd, 2009, foto: Saša Reljić*



PRIČA O KOPIJI

(po sećanjima vratara *Salona de Fleurus* u Njujorku)

ODMAH NAKON *Štrajka umetnika* nastali su radovi koji su za mene nosili novu dimenziju. Pokušao sam da pro-nađem najudaljeniju moguću tačku u odnosu na sve ono što je moderna i savremena umetnost smatrala nekom vrednošću. Kao da sam pokušavao da odem što je moguće dalje od Nove umetnosti, ali da, istovremeno, ostanem na terenu umetnosti. Tako su nastale kopije *Glasnika apoka-lipse* — moje početničke slike, koje sam se dugo godina stideo. Te kopije sam normalno doživljavao kao nešto što je krajnje besmisleno, nešto što se graniči sa apsurdom. Pitao sam se: Da li postoji išta što u umetnosti danas nema smisla uraditi? Kopiranje *Glasnika*, odnosno, kopiranje nečega što je, po svim merilima, jedan pot-puno bezvredan rad, za mene je bilo mogući odgovor na to pitanje. Tu sliku sam sačuvao samo zato što je to bio moj prvi rad, koji mi je zatim postao i nekakva "mera za glupost". Tih godina sam napravio jedno pedesetak kopija.

■
...ODMAH NAKON IZLOŽBE *Protiv umetnosti* napravio sam izložbu kopija *Glasnika apokalipse* u svom stanu. Predložio sam i drugim umetnicima koje sam poznavao da naprave kopije. Neki su se i odazvali. Radovi koje sam dobio, međutim, nisu bili identične kopije, već neke vrste interpretacija.

Jedna umetnica iz Holandije napravila je 20-minutni film *Hommage*. Ja sam u tom periodu napravio preko 50 kopija i to vernih, jer mi je bilo stalo da odstupanja od originala budu što manja. Izgleda da je mnogima to, koncepcijski gledano, bilo komplikovano. Kopija predstavlja dosta nezgodan teren, jer doslovna kopija izgleda kao nešto stvarno krajnje besmisleno. Međutim, ubrzo se ispostavlja da i kopije bezvrednih radova nisu nešto potpuno besmisleno.

SEĆAM SE RECIMO DA NA IZLOŽBU

Glasnika koje sam zatim izložio u galeriji nije došlo puno posetilaca. Jedan posetilac je ušao i odmah stao ispred prve slike. Nije ni pogledao šta je sve izloženo. Posmatrao je sliku neko vreme, analizirao je pažljivo, zatim je prešao na sledeću sliku i počeo i nju da analizira. Kad je video da su obe iste, krenuo je prema trećoj, a onda zbunjeno počeo da se okreće oko sebe. Shvativši da su sve slike iste, zbunio se i žurno izašao iz galerije.

SEĆAM SE, KADA SAM jednom, dosta davno, video knjigu o programu Francuske akademije u XIX veku i u njoj kopiju jednog od Rembrantovih autoportreta. Pomislio sam: Da li je uopšte umetnik koji je to radio razmišljao šta on to, u stvari, radi? Raditi autoportret, to je jedna vrlo intimna stvar, autorefleksija umetnika. A neko sada radi kopiju toga? To mi je izgledalo krajnje apsurdno. Meni su, pak, apstraktne modernističke slike bile najizazovnije za kopiranje. Kada sam izvodio javno kopiranje Mondrijana u muzeju, poneo sam štafelaj, postavio ga ispred slike i počeo da je kopiram. Sa stanovišta uobičajenih razloga kopiranja — učenje tehnike slikanja — ovo je bio potpuni idiotizam. Čak mi je i čuvar u muzeju prišao i pitao zašto nisam izabrao neku komplikovaniju sliku. Ja sam mu rekao da sam početnik i da ću kasnije preći na nešto komplikovanije.

■ **JEDNA OD BENJAMINOVIH** teza o kopiji odnosi se na pretvaranje poznatog u nepoznato. Recimo imamo Mondrijanovu sliku i njenu kopiju. Pitanje bi bilo: Da li je kopija Mondrijanove apstraktne slike takođe apstraktna slika ili je možda realistička? Odjednom, od nečega šta nam je bilo potpuno jasno, od originala, dobijamo nešto što postaje neodređeno, ambivalentno i nejasno. Zadatak moderne umetnosti je bio da pretvara nepoznato u poznato. Cela modernost i sve te avanture, otkrića novih zakona, penjanja na Mont Everest ili odlaska u džunglu Amazona i otkrivanje novih civilizacija, sve to je bilo otkrivanje drugog, nepoznatog, pripitomljavanje divljeg, primitivnog i opasnog — pretvaranje nepoznatog u poznato, kreiranje jednog lepo uređenog vrta u kome sve prepoznajemo i u kome se osećamo prijatno. Kopija ponovo pretvara ovaj naš lepo uređeni vrt u mračnu i opasnu džunglu.

■ **MENI SU MODERNISTIČKE** izložbe bile najzanimljivije za kopiranje. *Međunarodnu izložbu moderne umetnosti* održanu 1913. godine u Njujorku pod nazivom *Armory Show* postavio sam 1986. godine u galeriji koja se ne nalazi u Njujorku. Imena autora i radova korespondirala su sa našim znanjima i sećanjima iz istorije umetnosti, iz priča, knjiga i muzeja. Jedino je datum govorio da nije sve tako kao što izgleda.

PRIČA O MODERNOJ

UMETNOSTI XX veka koja najčešće počinje kubizmom, negde oko 1907, nastala je ustvari tek sredinom 30-ih godina prošlog veka, tako što je nju ispričao Alfred Bar, tadašnji direktor MoMA-e. Na izložbi *Kubizam i apstraktna umetnost* Pikasova slika *Gospođice iz Avinjona* stavljena je na početak te priče po prvi put. Mi u stvari nikada nismo bili, a nećemo ni biti u stanju da vidimo tu sliku, a da je ne gledamo i očima Alfreda Bara, čak

i kada budemo stajali ispred originala. Ta slika je toliko puta posredovana da, kada stojimo pred njom, više i ne znamo u šta gledamo. Postalo je jasno da nikada nećemo moći da je vidimo ili doživimo na nekakav direktan i neposredan način. (Kada sam nedavno otišao da vidim postavku MoMA-e u Kvinsu, primetio sam neki par kako sa distance, sa izrazom divljenja, posmatra tu sliku. A ja sam posmatrao njih i pitao se šta oni u stvari to gledaju, šta oni to vide ili zamišljaju da vide. Sopstveno ushićenje pred tom ikonom? Pred nečim sto se zove *original*? Najvećim "remek-delom" Moderne XX veka?) Treba da razmišljamo o poziciji sa koje se istovremeno vide i Alfred Bar i *Gospođice iz Avinjona*, odnosno o priči u kojoj bi oboje bili nekakvi junaci, likovi nazvani "Alfred Bar" i "Gospođice iz Avinjona".

AUTOR?!

Pitanje identiteta koje otvara kopija je gde je tu uopšte autor, a ne samo ko je autor? Pošto i na kopiji mi samo vidimo autora originala. Kada recimo vidimo kopiju Mondrijana, mi u sebi odmah pomislimo: "Mondrijan". Izgleda da, kako kaže Benjamin, pojam autora pripada samo jednoj konkretnoj priči koju zovemo "istorija umetnosti" čiji su glavni likovi "autori" i "originali". I jedni i drugi su jedinstveni i nepovnljivi. Umetnici i dela iz prošlosti uključeni su u ovu priču, a da o tome nisu bili obavešteni. To je možda najveći neuspeh Moderne, njena navivnost, što ni Mondrijan, a ni Polok nisu shvatili. Vratimo se za trenutak u prošlost, kada su hrišćanske slike i relikvije igrale ključnu ulogu. Relikvije su bile predmet obožavanja za svet koji je bio sav prožet hrišćanstvom. One su reprezentovale materijalni dokaz istinitosti hrišćanske priče. Ljudi su živeli potpuno uronjeni u tu hrišćansku priču, svakog dana, cele godine, od rođenja do smrti. Kada se, sa prosvetiteljstvom, ustanovila jedna nova priča koju mi sada zovemo "istorija" (a istorija umetnosti je tek deo te priče) najednom su neki drugi predmeti

postali bitni, a predmeti koji su ranije bili bitni, recimo, hrišćanske slike, ikone i druge relikvije dobijaju nova značenja. Praistorijske figure i pećinske slike postale su tzv. praistorijska umetnost, antički hramovi i skulpture antička umetnost, a hrišćanske ikone i freske hrišćanska umetnost. Svetinje više nisu svetinje, već artefakti jedne epohe sa određenim umetničkim značajem ili zanatskom vrednošću. Ono što možemo naslutiti danas jeste da smo i mi, slično ljudima hrišćanskog sveta nekada, uronjeni u nešto što je istorijska priča, ali mi nismo u stanju, nismo opremljeni, da uvidimo da kad govorimo o istoriji mi zapravo govorimo o priči o prošlosti, a ne o prošlosti samoj. Mi smo svi prožeti tom istorijskom pričom, tako da nismo u mogućnosti da doživimo sebe drugačije i da shvatimo svet drugačije. Ako postoji mogućnost da se napravi odmak od svega toga, da se izmesti na neku drugu poziciju, onda bi se odatle istorijska priča verovatno mogla videti u totalu. Sa ovog novog mesta jedna slika sa hrišćanskom temom može biti viđena i kao hrišćanska svetinja unutar hrišćanske priče i kao umetničko delo unutar istorije umetnosti. Čitajući Benjamina i razmišljajući o svemu ovome mogao bih da pretpostavim mogućnost u kojoj kopija Mondrijana postaje bitnija od originalne slike. U slučaju da priča kojoj pripada kopija Mondrijana postane značajnija od priče istorije umetnosti kojoj pripada original. Na isti način na koji su značajne "hrišćanske svetinje" postale manje važni "istorijski artefakti iz perioda hrišćanstva", ili na isti način na koji su glinene figurice ili alatke pećinskog čoveka koje uopšte i ne postoje u "hrišćanskoj priči" postale veoma važne za ovu našu "istorijsku priču".

Kada ste prestali da budete umetnik?

U jesen 1984. godine.

Da li je Maljevič, Vaš pseudonim?

Ne.

A da li je to Adrijan Kovač?

Adrijan Kovač jeste moj pseudonim, ali Maljevič nije. Kao Adrijan Kovač postao sam član likovne sekcije Amaterskog kulturno-umetničkog društva "Jedinstvo" 1988. godine. Kao član grupe, redovno sam dolazio na sastanke sekcije koji su se održavali sredom u 19 časova. Slikao sam crno-bele kopije Sezana, pejzaže, mrtve prirode i seriju autoportreta i izlagao na raznim prigodnim izložbama: povodom 8. marta, za 1. maj, ili Novu godinu. U januaru 1989. godine, otputovao sam u Moskvu, u vreme kada je tamo prvi put posle više decenija održana retrospektiva Kazimira Maljeviča. Hodajući nakon izložbe ulicom Arbat, primetio sam nekoliko uličnih umetnika koji su prolaznicima nudili izradu portreta. Bila je zima, dosta hladno, i nije bilo ljudi koji bi pozirali. Meni se ovo učinilo zanimljivim jer sam naslutio priliku za uspostavljanje još jednog graničnog slučaja. Tako sam, uprkos jakoj zimi, odlučio da poziram za portret. Pozirao sam sa katalogom sa Maljevičeve izložbe na čijim je koricama reprodukovan rad *Osam crvenih pravougaonika* i uvećani Maljevičev potpis tako da je ulični umetnik pored mog portreta radio i kopiju Maljeviča. Na reveru sam nosio bedž sa likom savremenog ruskog umetnika Ilje Glazunova, koji je tamo bio verovatno najpoznatiji kič slikar, i koji je mrzeo rusku avangardu. Pošto mi se dopao taj prvi portret, odlučio sam da i preostalih pet dana poziram za još pet portreta, svaki put kod drugog umetnika. Vratio sam se kući sa šest portreta. Po povratku iz Moskve, zamolio sam šest svojih kolega iz "Jedinstva" da naprave kopije Maljevičeve slike *Osam crvenih pravougaonika*. Tako sam dobio set od 12 amaterskih slika: šest portreta i šest kopija Maljeviča.

AUTOR?!

Stavljanje mog imena na to mesto predstavljalo bi vrstu "mudrosti" kao kada bi dobrodušni posetilac pozorišta shvatajući da na sceni nisu "pravi ljudi" nego glumci, ustao nasred predsta-

ve i počeo da to objašnjava publici. Drugim rečima, onaj ko pokušava da analizira neku priču, dramu, ne preko njenih likova, nego preko glumaca koji glume te likove, nalazi se na potpuno pogrešnom tragu. Jedna od karakteristika novog prostora koji otvara kopija jeste i to da poneka laž može da bude istinitija od istine. Nekada je neophodno prihvatiti logiku bajke ili mita, da bi možda stigli do mesta gde nas racionalizam, zdrav razum ili logika nikad ne bi mogli odvesti.

ONO ŠTO MI JE ODUVEK BILO

zanimljivo jeste pozicija umetničkog subjekta van evropskog prostora. U nekom smislu on ne predstavlja deo opšte istorije, bar ne njenog "glavnog toka". On se uglavnom nalazi van te priče koja se zove "istorija umetnosti". To je do sada definitivno doživljavano kao nekakva mana, nedostatak. Međutim, vrlo je moguće da, kada se bude tražilo to mesto izvan istorijske priče, ta pozicija možda postane prednost. U vreme racionalizma i prosvetiteljstva, šta god ti termini značili, Zapadna Evropa je ustanovila istorijsku priču kao specifičan način savlađivanja i pripitomljavanja sopstvene prošlosti. Ova priča se zatim prenela na druge narode i kulture kroz proces kolonizacije. S druge strane, Evropa je istovremeno tom pričom kolonizovala i sopstvenu prošlost. Čini mi se da sam negde naleteo na ideju o "istorijskim" i "ne-istorijskim" narodima i kulturama... Pitanje: ako bi Kamerun, kao zemlja u kojoj se igra dobar fudbal, pobedio Englesku, koja je kao što znamo izmislila fudbal, čija bi to pobeda bila? Da li bi bila pobeda Kameruna ili pobeda Engleske? Na jednom nivou, to je normalno pobeda Kameruna, na nekom drugom nivou, to bi bila pobeda Engleske, a na nekom trećem nivou, to bi možda mogla da bude istovremeno pobeda i Kameruna i Engleske. Rekao bih da je to ipak pobeda Engleske, čak i kada doživi poraz od Kameruna. Sećam se jedne slike iz XIX veka koju sam nedavno video: rad francuskog slikara Žeroma, poznatog kao "orientalista". Na slici koja se zove *Chef Arnaut faisant la*

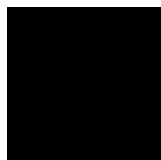
sieste vidimo osobu u tursko-istočnjačkoj nošnji kako sedi opušteno na divanu i puši dugačku mušticu. Posmatrao sam dugo tu sliku i razmišljao o svojoj poziciji. Da li sam ja sa ove ili one strane? Da li sam ja Žerom, ili sam ja taj "Arnaut"? Ili sam možda oboje, istovremeno? Za Žeroma sigurno ne bi bilo nikakve dileme sa koje se strane on nalazi, kao što njegov "Arnaut" verovatno ne bi bio ni bio svestan da se takvo pitanje uopšte može postaviti. Mislim da je neophodno naći nekakvu poziciju izvan istorijskog narativa, odakle se mogu istovremeno videti i Žerom i "Arnaut".



AUTOR?!

Postepeno sam počeo da naslućujem kako kopija, između ostalog, dovodi u pitanje ne samo unikatnost i jedinstvenost neke slike ili ikone već i jedinstvenost individualnog identiteta, odnosno unikatnost i neponovljivost samog subjekta. Za svaki posebni diskurs trebalo bi definisati ko sam "ja" u tom trenutku, koja je moja uloga u toj priči. Mislim da nije moguće verovati da postoji neko univerzalno i jedinstveno "ja". Recimo, ja sam sada bivši umetnik koji se seća nečega što je nekada radio kao umetnik. Ali, mogao bih da govorim i kao vratar *Salona de Fleurus* u Njujorku. Na jedan drugi način, cela moja priča o prošlosti je

nekakvo izmišljanje, pravljenje priča. Govorimo o nečemu što više ne postoji. Postoji neko sećanje i neki artefakti. Mogao bih da pokušam i da na drugi način (re)konstruišem neku sopstvenu istoriju, i tada bih bio neko drugi, neko drugo "ja". U suštini, sve su to nekakve priče u koje mislimo da verujemo i na osnovu kojih pravimo nove priče. Važno je imati na umu da osim priče treba da postoje i predmeti čiji je smisao definisan tom pričom. Od značaja koji neka priča poprimi u društvu zavisice i značaj predmeta koji joj pripadaju. Ovde u principu postoje dve mogućnosti. Jedna je da prvo postoji priča, a onda se na osnovu nje prave predmeti (slike, freske, ikone, relikvije, itd), kao što je to slučaj kod hrišćanske priče. Druga je da se prema već postojećim predmetima (artefaktima) pravi nova priča, i to je slučaj kod istorije umetnosti. Negde od sredine XIX veka, umetnici su, verovatno obilazeći muzeje, prvi primetili da se istorija ne proteže samo u prošlost nego i u budućnost, i od tada su počeli da prave svoje slike i skulpture pre svega za muzeje i istoriju. Tako na neki čudan način moderna umetnost postaje kolekcija predmeta nazvanih "umetnička dela", rađenih prema već postojećoj, doduše nedovršenoj, priči nazvanoj *Istorija umetnosti*.



Kunsthistorisches Mausoleum je komemorativna institucija posvećena čuvanju sećanja na istoriju umetnosti. U jednoj od njenih prostorija smeštena je *Kratka istorija modernog slikarstva* Herberta Rida, dok se u drugoj nalazi *Istorija umetnosti* H. V. Jansona. Mauzolej se nalazi u ulici Braće Radovanovića 28 u Beogradu, i povremeno je otvoren za javnost od 2003. godine.

Izbor iz zbirke H. V. Jansona *Istorija umetnosti* bio je deo izložbe *In Search of Balkania*, koju su priredili Rodžer Konover, Eda Čufer i Peter Vajbel u *Neue Galerie* u Gracu 2002. godine. Pored stalne postavke, deo fonda Mauzoleja je zbirka crteža i slikarskih dela pod nazivom *Posmatrati posmatrača*.





● *Kunsthistorisches Mausoleum / Galerija H. V. Jansona / Istorija umetnosti / Beograd, 2009, foto: Saša Reljić*





● *Kunsthistorisches Mausoleum* / Galerija H. V. Jansona / *Istorija umetnosti* / Beograd, 2009, foto: Saša Reljić



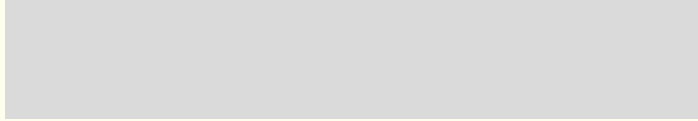




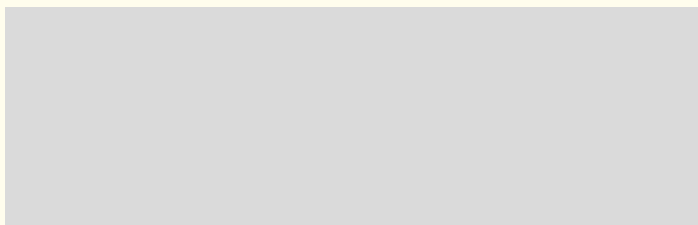
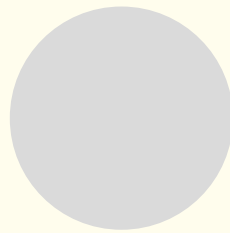
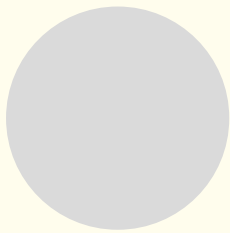
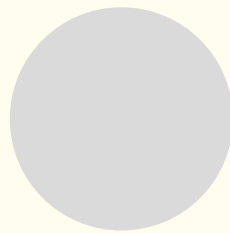
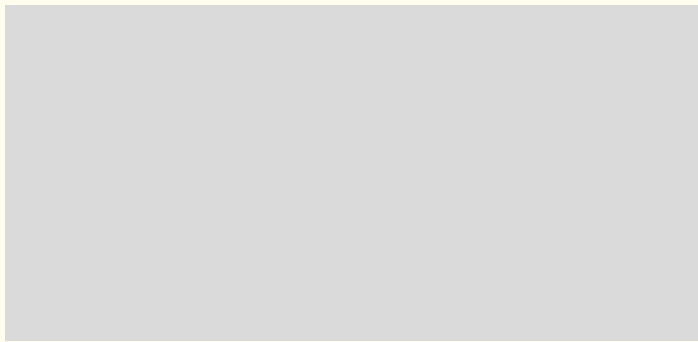
Umetnički radovi

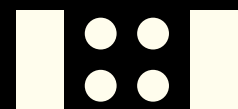


Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: RETROSPEKTIVA 01



CHTO DELAT?





**PARTISAN
SONGSPLET.
BEOGRADSKA PRIČA**



Chto Delat, *Partisan Songspiel. Beogradska priča*, 2009, 29'27" / Ljubaznošću umetnikâ



PARTISAN SONGSPIEL. BEOGRADSKA PRIČA

RAZGOVOR SA CHTO DELAT

Prelom: Vaš novi video rad *Partisan Songspiel*. Beogradska priča predstavlja analizu konkretne situacije — *Songspiel* počinje reprezentacijom nasilja gradskih vlasti Beograda nad Romima koji žive u okolini luksuznog naselja Belville, a povodom letnje Univerzijade 2009. godine. Istovremeno, ovaj rad pokreće i univerzalna politička pitanja koja oštro polarizuju već postojeće pozicije u grupe tlačitelja i potlačenih: u ovom slučaju to su moćne gradske vlasti, ratni profiteri i biznis tajkuni protiv grupe obespravljenih — radnikâ, NGO-aktivista, ratnih invalida i manjinskih grupa. Takođe, uspostavili ste i nešto što možemo nazvati "horizontom istorijske svesti", a što ste predstavili putem hora poginulih partizana koji komentariše dijalog između tlačiteljâ i potlačenih. Glavna politička poruka temelji se na ideji klasne borbe i iznosi je partizanski hor kada se obraća potlačenima. Ukratko, oni im kažu da se moraju ujediniti u kolektivnoj borbi i odustati od svoje sadašnje strategije identitarno-manjinske politike. Kako ste se odlučili da prikazete baš ovaj politički trenutak i predstavite ga baš kroz te socijalne karaktere?

Dmitri Vilenski: Za nas je bio veliki izazov baviti se realnostima društvenog i političkog života savremenog Beograda. Na sreću, imali smo dovoljno vremena da ispitamo situaciju i već smo formirali izvršnu mrežu prijatelja i lokalnih stručnjaka. Upoznali smo Vladana i Renu i započeli naš dijalog. Grupa Chto Delat već je razvila određeni način rada u svom prvom pesmokuazu *Perestrojka. Pobjeda nad pučem*, pa smo želeli da taj način rada i dalje razvijamo tako što ćemo uvesti ples. Sanjali smo da napravimo pravi mjuzikl i krenuli da razmišljamo u tom pravcu. Istovremeno, uzeli smo slučaj romskog naselja kao polaznu tačku; ispostavilo se da je taj slučaj veoma važan, jer je doveden u vezu sa jednim globalnim događajem kao što je Univerzijada. Međutim, prelomni trenutak bio je taj što su Vladan i Rena aktivno učestvovali u protestnoj kampanji za odbranu prava romskog stanovništva.

Stoga smo taj događaj uzeli kao polaznu tačku u sastavljanju našeg scenarija koji se temelji na principu tipičnosti. Stvorili smo fiktivne likove, koji su sa našeg



stanovišta tipični predstavnici opšte antagonističke borbe u svakom društvu. U isto vreme, predložili smo analizu složenih problema koji sačinjavaju zamke i ograničenja tih individualnih i identitetskih borbi. S jedne strane, mi poštujemo te borbe i smatramo ih veoma bitnim, ali s druge strane takođe mislimo da postoji hitna potreba za njihovim preispitivanjem kao novim oblicima klasne borbe. U našem scenariju, grupa sačinjena od ljudi koji su na različite načine potlačeni suočena je sa "staromodnom" retorikom poginulih partizana. Tim suočavanjem, trudimo se da pokažemo koliko je teško, gotovo nemoguće, artikulirati i smisliti novi univerzalni jezik koji bi mogao spojiti različite oblike "manjinskih" politika. Dakle, ovaj rad (isto kao i *Perestrojka*) bavi se realnim teškoćama razvijanja zajedničkog jezika i solidarnosti. U isto vreme, nadam se da to ne vodi političkoj melaholiji kao konačnom stanju stvari, već da pokušava da nas natera da mislimo dalje i otvaramo nove političke horizonte — poslednje obraćanje hora glasi: "Zbijajte redove, drugovi! Tražite nove partizane!" — To je neposredna agitacija i poziv da se nastavi militantna borba za univerzalnu emancipaciju.

Rena Redle i Vladan Jeremić: *Partisan Songspiel* bavi se trenutkom u kojem se odigrava kanibalizacija jednog društva. Tokom protekle dve decenije, naše društvo funkcioniše kao izolovani logor u kome monopol nad svakodnevnim životom drže korumpirani političari

i nemilosrdni tajkuni. Nakon ratnih katastrofa u zemljama bivše Jugoslavije (koje su se odvijale u maniru uzajamnog istrebljenja) usledile su ekonomska polarizacija i diskriminacija velikog dela stanovništva, što se završilo tako što su mnogi ljudi ostali bez domova i lišeni svake pomoći države. Tim iseljavanjem najteže su pogođeni upravo Romi. Scenario *Partisan Songspiela* ima za cilj da predstavi najekstremnije pozicije u posleratnom i posttranzicionom srpskom društvu i da ih predstavi u njihovoj tipičnosti. Dve krajnosti, tlačitelji i potlačeni, određuju trenutni sastav društva kao celine i posredno opisuju turobnu svakodnevicu većine ljudi.



Partisan Songspiel odigrava se u staroj fabrici koja liči na postfordistički slam. Majk Dejevis, u svojoj knjizi *Planeta slamova*, zastupa tezu da državne i lokalne političke mašine prihvataju nezvanična naselja dokle god mogu da održavaju političku kontrolu i izvlače neposrednu novčanu korist. Ovi bezmalo feudalni odnosi zavisnosti od lokalne policije ili važnih igrača u izvesnim političkim partijama i nevladinim organizacijama duboko su ukorenjeni, a neloyalnost može prouzrokovati uništenje samog slama.

Četvoro potlačenih likova koji "naseljavaju" ovaj metaforički slam napuštene fabrike jesu: Radnik, Romkinja, Lezbejka i Veteran. Njihove lične priče su stereotipi sastavljeni od javnih svedočenja ili intervjua iz medija, koji se odnose na skorašnje događaje u Srbiji. Radnik, koji je odsekao sebi prst, kao vođa mnogih štrajkova gladu jeste žrtva divlje privatizacije i tajkunizacije, procesa koji vodi preduzeća u stečaj.

Najvažnije pitanje za nas jeste kako danas ujediniti diskriminisanu klasu u borbi protiv kapitalizma? Koji je od naših likova zapravo mogući revolucionarni subjekt? Partizani su glas iz prošlosti koji donosi zaveštanje solidarnosti u borbi protiv neoliberalne partikularizacije i atomizacije društvene sfere. Bitan trenutak je kada partizanski hor zove potlačene na je-

dinstvo, prvenstveno se obraćajući radniku kao čuvaru istorijske baklje. Međutim, jedinstvo unutar slama je nepostojano i klasna borba ostaje neartikulisana i fragmentirana.

Prelom: Da li biste nam rekli nešto o tome kakav je modus umetničke produkcije koji ste izabrali za *Partisan Songspiel* u poređenju sa, recimo, umetničko-aktivističkim filmovima posvećenim istoj situaciji koju uzimate kao polaznu tačku za ovaj video rad? Drugim rečima, kako vidite razliku između "low-fi video-reportaže" i metoda "visoke umetnosti"?



Rena Redle i Vladan Jeremić: Budući da umetničku praksu posmatramo prvenstveno kao sistem delovanja i pošto smo ujedno aktivni na polju savremene umetnosti, smatramo da iskustvo o političkoj stvarnosti kao i aktivan i javni stav umetnikâ mogu dovesti do "realnog znanja" i iskustva koje ima moć da preobrazi. Ovaj prilaz takođe otkriva društvene mehanizme i merila po kojima radimo, nudeći jasan uvid u savremene političke realnosti. Uslovi produkcije ucrtani su u proizvod i uvek se odslikavaju u našem umetničkom radu.

Naš nedavni video rad *Belville*, o kojem govorite, pojavio se kao koncentrisani rezultat našeg aktivnog učestvovanja i medijskog aktivizma tokom protesta protiv nasilnog iseljavanja romskih porodica i rušenja njihovih domova u Novom Beogradu. Taj video rad otkriva odnose i mehanizme moći između svih učesnika u sukobu: Roma, gradonačelnika, investitora, novinara, međunarodnih posrednika, političara, policije, aktivista, itd. Naša umetnička/aktivistička praksa i neposredan dodir sa učesnicima omogućili su nam da analiziramo i prikazemo ovu situaciju u njenoj punoj složenosti. Film je prvi put prikazan u naselju protestanata i deo je našeg trajnog umetničko-istraživačkog projekta o situaciji Roma u Evropi.

U međuvremenu, jedna od velikih beogradskih mahala, jedno od mesta gde se 2004. godine odigrao naš projekat *Under the Bridge*, srušena je do temelja i preko hiljadu ljudi privremeno je razmešteno u kontejnere na periferiji grada ili deportovano u južnu Srbiju. Trenutno pripremamo video-priče koje će pratiti sudbine tih porodica i koje će snimati sami stanovnici.

Dmitri Vilenski: To je veoma važno pitanje. Zadatak "širenja informacija" bitan je i opravdan ali onda bi sebi trebalo da postavimo jedno drugo pitanje: gde aktivisti-umetnici šire te informacije i razlikuju li se njihovi ciljevi od ciljeva "angažovanih" novinara ili ne? Ja mogu da kritikujem ovu situaciju iznutra jer sam pravio dokumentarno-aktivističke filmove o raznim lokalnim borbama u Rusiji i za različite aktivističke grupe, a omogućio sam da sva ova pitanja i video-beleške situacije budu dostupne na Internetu. Nalazim da je to veoma važno, ali u tome istovremeno ima i nečega duboko nezadovoljavajućeg. Najviše nezadovoljstva proizvodi to što se ta dokumentacija ne pojavljuje samo na Internetu (gde mora da bude), već i na umetničkim mestima. S jedne strane, zacelo bih više voleo da u izložbenim prostorima vidim taj materijal, nego bilo koji drugi vid propagande fetišizma robe i prefinjene zabave. Ali to ne znači da ovde ne postoji problem — što je takođe i etički problem — uvek deluje krajnje gnusno kada "umetničko društvo" kojeg nimalo nije briga za te borbe gleda njihove predstave, slike ili zapise na svojim "krasnim okupljanjima".

Otud mislim da ovo nije vreme za mešanje informativnih funkcija i umetnosti. I umetnost poseduje ogromnu moć da informiše, ali to bi trebalo realizovati na drugi način — samo ću ukratko reći kako bi umetnost trebalo da preispituje sebe, sopstvenu istoriju, sopstvene medije (jer zašto da verujemo da je ono što nam se prikazuje — istina?), da prikazuje i problematizuje položaj govornika (Ko govori u filmu? Koji je politički identitet povlašćenog lica sa kamerom?) i postavlja mnoga druga pitanja.

Mislim da ako se ne uhvatimo u koštac sa tim pitanjima gubimo mogućnost da iz okvira sveta umetnosti govorimo o političkim pitanjima, posebno u jednom neposrednom dokumentarnom obliku. Kada počnemo da postavljamo takva pitanja, tada se očito udaljavamo od dokumentarnog i otkrivamo konstrukciju čitavog filma, dok se on predstavlja kao nešto drugo. Zbog toga je za nas "reakcionarni" medij pesmokaža i muzikla — gde je sve otvoreno konstruisano i otuđeno, i gde prihvatamo punu političku odgovornost za govore i političke izjave — način na koji pokušavamo da se hvatamo u koštac sa ograničenjima dokumentarizma, u pokušaju da se od toga otrgnemo i dosegnemo istinski realističnu poziciju u umetnosti.

Raspravljali smo o svim tim problemima, kroz ponovnu aktualizaciju čuvenog Godarovog pitanja "Kako politički napraviti film?" i posvetili mu jedno izdanje novina *Chto Delat* s istim imenom.

Prelom: Novi film je, slično kao i vaš video rad

Perestrojka. Pobeda nad pučem, zasnovan na estetskim oruđima i metodama koje je razvio Bertold Breht.

Prvo, zašto Breht? Drugo, kakav je vaš stav o savremenoj primeni i/ili aktualizaciji ideja i efekata istorijskih avangardi?

Dmitri Vilenski: Od samog početka, nikada nismo krili da su Breht i Godar najvažniji izvor uticaja i referenci za aktivnosti naše grupe (a u obzir uzimamo i očigledne veze između ta dva imena). Nedugo pošto smo osnovali svoj kolektiv *Chto Delat*, počeli smo da raspravljamo o pitanju "Zašto Breht?" i tu raspravu objavili pred kraj 2005.¹ Urednička i izložbena politika grupe *Chto Delat* neretko je na meti kritike zbog nedoslednosti, nedostatka jasne "partijske linije". Za nas je danas najvažnije da iznađemo metod koji nam omogućava da spajamo posve različite stvari — reakcionarsku formu i radikalni sadržaj, anarhističku spontanost i organizacionu disciplinu, hedonizam i asketizam, itd. To je pitanje pronalaženja pravih razmera. Drugim rečima, ponovo smo prinuđeni da rešavamo stare probleme kompozicije, pri tom ne zaboravljajući da su najvernije kompozicije uvek izgrađene na istovremenom poricanju i pojačavanju protivrečnosti. Kao što nas je Breht naučio, te protivrečnosti treba rešavati ne u umetničkim delima, već u stvarnom životu.

Sada je to postalo nova referentna tačka jer je Breht aktualizovan u savremenoj umetnosti kustoskim konceptom kustoskog kolektiva WHW na 11. Bijenalu u Istanbulu. Ono najvažnije u čemu se slažemo kod Brehta jeste to što delimo njegovu kratku izjavu: "To je velika umetnost: u njoj nema ničeg očiglednog!". Međutim, u isto vreme ne želimo da fetišizujemo njegov uticaj — za nas nije pitanje koliko ostajemo "pravi", pravoverni brehtovci. To se opet, kao što je često slučaj u našem radu, tiče aktualizacije i razvoja izvesnog metoda i mi nesumnjivo koristimo Brehtov princip očuđenja. Takođe, sa njim delimo još jednu važnu stvar — smatramo da prava politička umetnost treba da bude spektakularna i da "dira u srce" bez glupave zabave. Treba da bude duhovita i da vrca od humora.

Bili bismo srećni da je Breht imao priliku da gleda ovaj rad i da eventualno u tome uživa — ponekad vam je potreban "veliki Drugi" koga morate izazivati. Nekoliko dana pre snimanja, slučajno sam se zatekao u Berlinu i prolazio kraj Brehtovog groba i, razume

se, iskoristio tu priliku da popričam s njim i da mu objasnim šta nameravamo da uradimo. Nije se oglašio, ali to je u redu :))

Što se tiče avangardnih praksi, vrlo smo ozbiljni u pristupu njima, ponekad preozbiljni — smatramo da ideja avangarde podrazumeva dalekosežnije značenje od neutralnog termina "politička umetnost", uprkos činjenici što je teško ponovo upotrebljavati termin i misliti na istu stvar. Stoga je za nas debata o avangardi u velikoj meri nadahnuta našom aktivističkom pozicijom i zagovaranjem neophodnosti za "spoljašnjim agentom" — to jest ljudima koji su sposobni za obavljanje veoma važnog profesionalnog posla ujedno zahtevnog i beskompromisnog kvaliteta. Znamo da je to povlašćen položaj, ali takođe smatramo da postoje izgledi da se on prekodira i da se ta privilegija upotrebi u korist mnogih nepriviligovanih ljudi. To je uloga avangardnih umetnika — ne da odustanu od svojih povlastica (prvo, jer je to nemoguće, a drugo, zato što nema smisla), već da ih koriste radikalno drugačije.

Rena Redle i Vladan Jeremić: Najzanimljivija Brehtova koncepcija za nas danas jeste ona koja uzima publiku kao aktivni deo koji upotpunjuje predstavu svojim postupcima u stvarnom svetu. Breht je prerađivao svoje komade kako bi ih prilagodio trenutnim prilikama. Iz toga sledi da je pozorište shvatao kao otvoren i interaktivni medij. Danas bi Breht u svoj rad verovatno uključio i medije telekomunikacije kao što je Internet ili hakere kako bi omogućio političku agitaciju. Njegovo iskustvo sa filmom bilo je traumatično: nakon što je scenario apolitične, ali ultraspešne predstave *Opera za tri groša* (adaptacija *Prosjacke opere* Džona Geja iz 1789) prodat filmskoj industriji, njegovi pokušaji da radikalizuje komad i osnaži antikapitalističku tendenciju pokazali su se kao uzaludni.

Partisan Songspiel ima klasičnu strukturu grčke tragedije sa protagonistima i horom koji komentariše i procenjuje putem svojih stihova. Kao u Brehtovom dijalektičkom teatru, presudna katarza nedostaje i to gledaoca ostavlja sa osećanjem nelagode. Tragedija bez katarze — zapravo je noćna mora, priča strave i užasa bez očiglednog izlaza. Na kraju krajeva, moramo se zapitati — da li je uopšte moguće napraviti progresivni pomak kod publike takvom vrstom tragičnog nadrealizma. Ako ništa drugo, to je savršen opis postojećeg stanja u srpskom društvu.

Prelom: Video rad *Partisan Songspiel* proizvod je kolektivnog rada, pre svega grupe Chto Delat i Biroa Beograd, ali i mnogih drugih saradnika. Šta za Vas znači kolektivno autorstvo? Kako biste ga opisali u pogledu produkcije, saradnje i sadržaja?

Dmitri Vilenski: Za mene, kolektivni rad predstavlja nešto što pravi jedna skupina ljudi sa jasnim razumevanjem međusobne zavisnosti, tj. činjenice da niko iz te skupine ne bi mogao izvesti taj rad sâm, niti uz pomoć plaćene radne snage. Stoga se čitav rad temelji na intenzivnom procesu raspravljanja i pregovaranja. S druge strane, u potpunosti shvatamo da je klasičan filmski medij kakav smo upotrebili za *Partisan Songspiel* veoma tlačiteljski i hijerarhijski, te smo morali da kombinujemo kolektivno donošenje odluka sa poverenjem u pojedinačne profesionalne veštine. Zato bih ponovio da se u političkom pogledu trudimo da izgradimo jedan novi oblik zajedničkog rada kombinujući kolektivni identitet i ostavljajući prostor za sve uključene osobenosti. Zbog toga nam je važno da signiramo ovaj rad kao film grupe Chto Delat i da navedemo sve saradnike, koji su ovde radili u svojstvu privremenih umetničkih savjeta.

Takođe, insistiram na neophodnosti pravljenja razlike između kolektivnog imenovanja i brendiranja, razume se, sa punim prihvatanjem opasnosti sa kojima se suočava svaki kolektiv kada deluje u profesionalnim uslovima kulturne industrije. Rekao bih da je istinska vrednost kolektiva političko pozicioniranje i izgradnja vlastitog široko prepoznatljivog političkog konteksta. Tu dolazimo do ključne razlike između korporativnog identiteta ili individualnosti i kolektiva. Suština kolektiva je u težnji ka neotuđenom radu, jednakosti, solidarnosti, samopomoći, sestrinstvu i tako dalje.

Rena Redle i Vladan Jeremić: Grupa Chto Delat ponudila nam je kao kooperativnu alatku metodologiju koju je razvila u svojim prethodnim filmskim projektima. Jedna posebna metodologija bila je unapred određena: kako jedan film grupe Chto Delat treba da izgleda. Svoj rad smo napravili u okviru specifičnih kategorija i uloga svojstvenih takvim filmskim produkcijama. Bilo bi korektno pomenuti neke uloge i pozicije u ovom radnom procesu, ali ne želimo da zaboravimo brojne glasove iz Beograda i Rusije koji su umnogome pomogli, ponudivši mnoge zanimljive zamisli i primedbe pre i za vreme snimanja video rada: rediteljka *Partisan Songspiela* je Olga Jegorova, pomoćnici rediteljke, scenaristi i scenografi Vladan Jeremić, Rena Redle, Dmitri Vilenski i Olga Jegorova Tsaplja; kompozitor muzike je Mihail Kutlik, kostimografkinja Natalija Peršina Gluklja, koreografkinje Nina Gasteva i Tsaplja, montažu i postprodukciju realizovali su Olga Jegorova Tsaplja i Dmitri Vilenski. Produkcija: Biro Beograd — Biro za kulturu i komunikaciju, jul 2009. godine.

Prelom: Kako ste odlučili da se pozabavite specifičnostima (post)jugoslovenskog političkog prostora?

Dmitri Vilenski: Trenutna situacija u Beogradu za nas je veoma prepoznatljiva jer postoje mnoge paralele sa našim svakodnevnim životom i relacijama. Takođe nam je vrlo jednostavno da shvatimo herojske korene jugoslovenskog partizanstva — naše školske godine bile su ispunjene svim vrstama propagande i odlično smo poznavali tu retoriku, ali smo u isto vreme svi sanjarili o herojskim podvizima i borbi protiv belogardejaca ili fašističkih snaga. Stoga su, za nas (naravno, Tsaplju i mene) partizani otelotvorenje istinske herojske pozicije i da budem iskren, danas nam veoma nedostaje ovaj arhaični vid samopožrtvovane borbe. I dalje verujemo u ideale samoupravljanja, socijalističke kulture itd. Sigurni smo da je važno baviti se glavnim komunističkim narativom, ali ne u šaljivom dekonstruktivističkom maniru soc-arta. Radije bismo ih shvatali ozbiljno kao ono što su bili i ono što i dalje jesu za sve ljude koji budućnost zamišljaju kao drugačiju od kapitalističke. Nismo staljinisti, ni titoisti, ali to nas ne sprečava da verujemo, uprkos krahu socijalističkih zemalja, kako su oni doneli izazovna politička iskustva koja nas mogu nadahnjivati i dan-danas. Zato je za nas Jugoslavija veoma važna referenca.

Takođe je važno pomenuti da je čitav naš rad u velikoj meri povezan sa situacijom tranzicije i nestabilnosti, što je slučaj i ovde i u Rusiji. Trebalo bi da priznam i to kako nismo želeli da uloga partizana u našem pesmokuazu bude tako dominantna — zapravo smo se nadali da će naše "identitetske grupe" odigrati ključnu ulogu kada je posredi identifikacija sa publikom. Ali desilo se da su partizani postali

mnogo snažniji glas. Neki ljudi su na to reagovali, protumačivši pojavljivanje partizana kao "praznu političku ponudu", koja stiže sa obzorja davno minulih vremena. Rekao bih da je takvo tumačenje pogrešno jer *Partisan Songspiel* ne zagovara želju za ponavljanjem starih politika već traži nove želje i nove politike koje moraju prihvatiti pouke prošlih borbi i usaglasiti ih sa novim klasnim sastavom. Bez obzira na to, bez jasne artikulacije o odanosti staroj borbi, ne možemo krenuti napred. I nadamo se da se to sasvim lepo vidi u našem radu.

Rena Redle i Vladan Jeremić: I bivša Jugoslavija i bivši Sovjetski Savez imaju zajedničko komunističko/socijalističko nasleđe i iskustvo raspada socijalističke/komunističke države na nacionalne države.

To nasleđe prenosi se putem uključivanja partizanskog hora u vidu "pevajućeg spomenika" koji komentariše situaciju i podržava potlačene. Partizani deluju kao kolektivni podsetnik i alter-ego, pokazujući duboku istorijsku perspektivu u kojoj možemo pronaći ključ za razumevanje sadašnje nezadovoljavajuće situacije. Važno je to da retorika Partizanskog spomenika pripada godinama pre 1948. Partizani predstavljaju borce koji su se borili i poginuli u Narodnooslobodilačkoj borbi (NOB) jugoslovenskog naroda. Scenografija za Partizanski spomenik jeste kolaž dva postojeća spomenika, jednog iz Srbije i jednog iz Hrvatske, koje su napravili vajari Sreten Stojanović i Franjo Kršinić, i koji su 1951. i 1954. podignuti kao spomenici palim partizanima.



Intervju vodila: Jelena Vesić

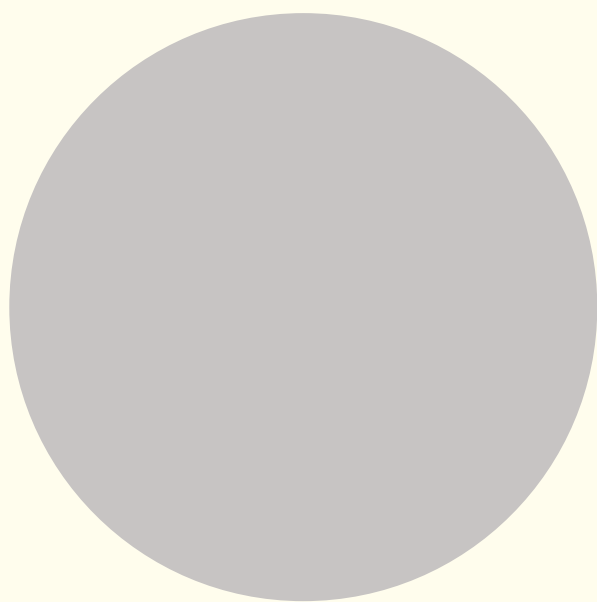
Prevod s engleskog: Marko Mladenović

1 Sva novinska izdanja, uključujući i ona o Brehtu i Godaru, dostupna su u elektronskoj formi na www.chtodelat.org





IGOR GRUBIĆ



**CRNI
PERISTI.**

AKCIJU CRNI PERISTIL

sam namjeravao izvesti u veljači 1997, ali onda sam shvatio da će izvođenje akcije na točno isti dan kao slavljenje tridesete obljetnice imati puno jači učinak, tako da sam čekao još godinu dana. Trebala su sudjelovati još dvojica prijatelja, ali zbog nekog spleta okolnosti, dogodilo se da radim sam. Sam čin slavljenja obljetnice bio mi je bitan zbog društvene važnosti i težine koje takva slavlja imaju u javnosti. Smatrao sam da će tako taj čin imati jači utjecaj na javnost i medije, a samim time i da će čin provokacije biti jači. To sam svakako želio potencirati jer ovaj je čin prije svega čin protesta i provokacije. Bio sam odjeven u kutu, imao sam čizme i rukavice, veliku kantu s bojom i partviš kojim sam bojao, dakle, odjenuo sam se kao službena osoba. Na vratima obližnje turističke agencije ostavio sam zalijepljenu poruku: "U čast grupi **CRVENI PERISTIL** 30 godina poslije. Peristil poput magičnog zrcala reflektira stanje društvene svijesti". Potpisao sam s **CRNI PERISTIL**. Ritualno mi je također bilo bitno da prenesem poruku duhovne komunikacije s grupom **CRVENI PERISTIL**, jer kad su oni bojali Peristil u crveno, rekli su da pripremaju scenografiju za kazališnu predstavu. Isto tako sam na pitanje jednoga prolaznika rekao da radim na pripremi scenografije za kazališnu predstavu i da će televizija ujutro doći snimati. Mislio sam da to zapravo neće završiti u javnosti, ali taj prolaznik je to ispričao **ANTI KUŠTRI**, što je onda on objavio u časopisu **TJEDNIK**. U likovnom smislu iščitao sam pravokutni oblik Trga koji je bio obojan u crveno kao jedan od objekata iz suprematizma i konstruktivizma, i reagirao sam s drugim likom, a to je crni krug, pridodavši mu kontekst društvene kritike. Izjavio sam da je ta crna točka "poput mrlje na duši svakog pojedinca koji bi mogao doprinijeti da stvarnost bude drugačija a to ne čini". Kada sam vidio reakcije javnosti, bilo mi je jasno da sam pogodio u društveni nerv. Kako sam od početka koristio gerilske strategije u djelovanju, odlučio sam tako nastaviti dalje. Sljedeći dan nazvao sam prijatelja novinara sa **STOJEDINICE**, **SAŠU RADUSINA**, kojemu sam objasnio akciju, budući da sam **STOJEDINICU** smatrao nezavisnim medijem. Saša je sa **ZINKOM BARDIĆ** napravio sa mnom kratki intervju, odnosno dao sam im telefonski izjavu. Snimili su tu izjavu i pri tom modulirali moj glas. Zanimljiva je činjenica da su se oni sami iznenadili kad su drugi mediji tražili od njih da im transferiraju intervju, tako da je nastala neka vrsta mreže koja je sugerirala ideju pobune. Onda sam odlučio također poslati anonimno pismo **FERALU** koje sam potpisao kao **CRNI PERISTIL**. Tada mi je bilo bitno provociranje državnih institucija sugeriranjem postojanja pokreta otpora u Hrvatskoj u to vrijeme. Bio sam ogorčen situacijom u kojoj je

masa intelektualaca devedesetih godina u Hrvatskoj bila pasivna. Činjenica je da je **HDZ** gušio gotovo sve kulturne punktove suvremenog izričaja — **SC**, **KINO-TEKU**, razne galerije... Suvremena umjetnost nije se podržavala u institucionalnom smislu, već se favorizirala folklorizacija umjetnosti, čime se pobuđivala nacionalna emocija u narodu, tako da je **CRNI PERISTIL** bio reakcija, protest na tu postojeću situaciju. Osim toga, masa je mojih frendova-umjetnika tada, nezadovoljna situacijom, gundala po kafićima, ali nitko nije bio spreman istupiti s društveno-angažiranim radom. Postojala je samo nekolicina umjetničkih radova koji su komentirali stanje Hrvatske devedesetih, a pogotovo je bilo malo onih koji su provocirali. Svijest o svemu tome meni je bila izuzetno bitna. Naravno da sam osjećao određenu količinu straha, ali unatoč tome sam odlučio djelovati i kretati naprijed. Pri tom je bila bitna činjenica da je riječ o lako perivoj boji. Naime, **HDZ** je cijelo vrijeme sugerirao da je nastalo uništavanje kulturnog spomenika i da je korišten katran, što naravno nije istina. Uostalom, fotografije pokazuju kako se boja ispire vrlo jednostavno samo metlom i vodom. Kasnije sam na **ZAGREBAČKI SALON** poslao medijsku recepciju rada, čime sam sugerirao da se akcija nastavlja kroz medije. Na **SALONU** sam dobio drugu nagradu. Na dodjeli nagrada sam se pojavio i opet sam učinio jednu provokaciju: naime, kad su novinari uperili mikrofone, rekao sam da sam samo kontakt osoba koja je došla preuzeti nagradu, a da će grupa **CRNI PERISTIL** istupiti onoga trenutka kad bude imala potrebu odaslati poruku. Tako su se neki novinari osjećali isprovocirani te su svojim komentarima i naknadnim reakcijama, interpretacijama u medijima ponovo oživjeli sâm rad. Dakle, nakon dodjele nagrada na **SALONU** nastao je drugi medijski val. Ubrzo sam dobio (apsurdan) policijski poziv od **ODJELA ZA RATNI ZLOČIN I TERORIZAM**. Na razgovor sam došao s odvjetnicom i rekao da ne želim dati nikakvu izjavu. Nakon toga sam taj podatak nastojao iskoristiti za ocrtavanje prave slike društva u kome smo živjeli. Nazvao sam novinara iz **NOVOG LISTA RADU DRAGOJEVIĆA** i rekao mu da sam bio pozvan na navedeno saslušanje. On je o tome napisao članak, nakon čega se ponovo dogodila reakcija vlasti. Tek nakon toga su odlučili podići optužnicu za uništavanje društvenog vlasništva — osam mjeseci nakon same akcije i tri mjeseca nakon **ZAGREBAČKOG SALONA**. Nakon toga, hrvatski intelektualci su odlučili podržati pravo na provokaciju, kritiku i protest u suvremenoj umjetnosti. Dakle, cijela je akcija trajala simboličnih devet mjeseci, i jasno je reflektirala u kakvom represivnom društvu smo živjeli, te da je postojala potreba za reakcijom i promjenom.

MOLBA ZA SUFINANCIRANJE

Naziv projekta: CRNI PERISTIL

Autor: Igor GRUBIĆ

Adresa: Vincenta iz Kastva 5

Tel: +385 1 / 38 40 214

Crni Peristil medijski je projekt. Gledano kroz: medije on uporno opstaje; to je dio autorove zamisli, prezentacija rada na 33. *Zagrebačkom salonu* sastojala se od medijske dokumentacije. Mediji kao polje autorskog djelovanja. Stvarna prostorna intervencija izvedena u Splitu 10-11. 11998. na tridesetogodišnjicu akcije *Crveni Peristil*, tek je odskočna daska, poticaj za daljni rad medija. Dnevna novinska produkcija, televizija, radio, nagrada na *Zagrebačkom salonu*. Informativni razgovor, kaznena prijava; svi ti događaji u funkciji su uspostavljanja medijske slike. Istrajavanje na istom modelu ili formi poruke kao stalno aktualiziranje društvenog problema, i djelovanje na društvenu svijest.

Devetomjesečna istraža dodjeljena *Odjelu za ratne zločine i terorizam*, pokretanje kaznenog gonjenja za oštećenje tuđe stvari, pod insinuacijom korištenja kafrana (u svrhu sugeriranja vandalizma i destrukcije), vještačenje rukopisa radi utvrđivanja krivnje - kao dodatni elementi reakcije društva saždanog na "demokratskim načelima" - postupci su koji ukazuju na opravdanost čina provokacije, kritike, protesta.

Za završetak projekta predviđeno je tiskanje magazina koji će sadržavati sve objavljene članke o **Crnom Peristilu**. Tada će **Crni Peristil** postati medij sam za sebe, postati će

Igor Grubić
Magazin *Crni peristil*
Predlog projekta

medijsko skladište. Uostalom, njegovo objektivno vrijeme medijsko je vrijeme; rad je sažet u novinsku vijest, izvod iz policijske datoteke, brzu sliku na ekranu.

Osim novinske dokumentacije o akciji/projektu **Crni peristil**, publikacija će sadržavati autorske tekstove nekolicine kritičara i povjesničara umjerenosti (**Iva Radmila Janković**, **Rade Jarak**, **Zlatko Gall...**), te tekst **Željka Kipkea** o akciji *Crveni Peristil*, koja spada u početke konceptualne umjetnosti na našem području i na koju projekt **Crni Peristil** referira.

TEHNIČKI PODACI:

Magazin **Crni Peristil** je zamišljen na formatu 280 x 400 mm, na 128 stranica knjižnog bloka + omot.

Knjižni blok tiskan u dvije boje, omot u koloru.

Naklada: 3000 komada

Distribucija: zbog prirode samog projekta kao i aktualnih problema u distribuciji *Tiska*, distribucija je zamišljena prvenstveno putem nezavisnih knjižara i alternativnih kulturnih centara i galerija.

PROMOCIJA:

Daljinja medijska prezentacija i promocija projekta/magazina, zamišljena je kao daljnji niz medijskih (radio i tv nastupi, prilogi u kulturnim emisijama, tekstovi u novinama, intervjui...) i javnih događanja koja uključuju promocije u više gradova (Split, Zagreb, Rijeka...) s koncertnim nastupom (planirana je suradnja sa splitskom rap skupinom **The Beat Fleet** koja je i sama poznata po svom osviještenom društvenom angažmanu).

SURADNICI U PROJEKTU:

Autor čitavog projekta i glavni urednik ovog magazina je **Igor Grubić**, jedan od najspektakularnijih umjetnika mlade generacije koji u svom radu kontinuirano tematizira različita socijalna pitanja te odnos umjetničke prakse, medija i društvene stvarnosti.

Tehničku realizaciju projekta - suradnju na pripremi materijala, dizajni i prelom te pre-press usluge - preuzima **Arkzin d.o.o.** i arkzinov design, DTP & pre-press studio (**Dejan Dragosavac - Rutta, Dejan Kršić, Ivana Vučić...**).

TROŠKOVNIK:

priprema:

fotografije: 200,00 US\$

skeniranje i obrada: 1.000,00 US\$

prelom: 900,00 US\$

autorski honorari: 2.000,00 US\$

tisak: 3.800,00 US\$

distribucija: 500,00 US\$

promocija s koncertom: 2.200,00 US\$

Ukupno: 10.600,00 US\$

Igor GRUBIĆ

Cijena
3
kune

DAN

1700

DALMATINSKE NOVINE

SPLIT

Ponedjeljak 12. I. 1998. Br. 104

U noći sa subote na nedjelju nepoznati počinitelji razmazali na Peristilu veliku crnu mrlju okruglog oblika veću od 70 četvornih metara

Maćani Peristil uzbudio Split

Osim tragova čizama počinitelji za sobom ostavili pisanu poruku na vratima renesansne kapelice potpisanu sa "Crni Peristil" u kojoj podsjećaju na 30. obljetnicu "Crvenog Peristila" - Vandalizam, umjetničko djelo, simbolični prosvjed ili nešto drugo?



Stranice 2-5.

Teatar na Peristilu - Dušan Andrijašević i Dalibor Odak, djeletnici Čistoće, uklanjaju mrlju pod budnim okom gledateljstva sa skalina
(Izdvojeno: Vujoša Martinić)

Umjetnost je neodvojiva od svakodnevnog života

*Nastojim kritičku oštricu usmjeriti prema sebi da bih
ju mogao okretati prema društvu*

TESLINA Multimedijски umjetnik izazvao srdžbu građanina Igor Grubić zbog parole o Bogu završio u policiji



CRNA KRONIKA



Neki bi željeli da splitski Peristil bude ili «crven» ili «crn»
IZJAVA MARJE GATTIN U POVODU PODNOŠENJA KAZNENE PRIJAVE
PROTIV NAGRAĐENOG AUTORA »CRNOG PERISTILA«

VANDALIZAM ILI UMJETNOST?

NOVI LIST

KAZNENA PRIJAVA PROTIV
AUTORA »CRNOG PERISTILA«

IZMEĐU NAGRADE I ZATVORA

SPLIT (Hina) – Splitska policija podigla je kaznenu prijavu protiv Zagrepčanina I. G. (29), autora »Crnoga Peristila«, katranske mrlje na znamenitome središnjem trgu Dioklecijanove palače u Splitu. Na ovogodišnjemu 33. Zagrebačkom salonu, smotri suvremene hrvatske likovne umjetnosti, autor »Crnoga Peristila« dobio je umjetničku nagradu za tu intervenciju.

U Splitsko-dalmatinskoj Policijskoj upravi doznaje se danas kako je Prva policijska postaja jučer podigla kaznenu prijavu protiv I. G. zbog osnovane sumnje da je u noći s 10. na 11. siječnja ove godine na središtu Peristila prolio katran načinivši crnu mrlju promjera oko 8 metara. Mrlja je istoga dana uklonjena bez posljedica po taj provrzdredni spomenik kulture.

Zapriječena kazna za to kazneno djelo »oštećenja tuđe stvari« iz stavka 2. članka 222. Kaznenog zakona RH iznosi do jedne godine zatvora.

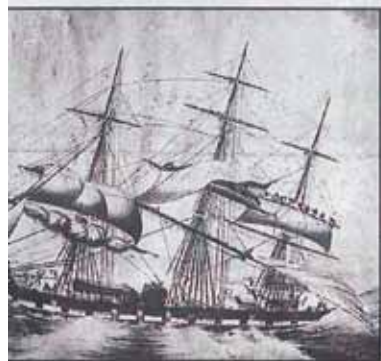
Na ovogodišnjemu 33. Zagrebačkom salonu, smotri suvremene hrvatske likovne umjetnosti, autor »Crnoga Peristila« uz još je dva umjetnika nagrađen drugom nagradom. U obrazloženju nagrade stajalo je kako se »Crnim Peristilom« protestira protiv »tvrdokorno nepromjenjive sredine« i odaje počast autorima »Crvenoga Peristila«, slične akcije u kojoj je najpoznatiji splitski trg 1968. obojen u crveno.

Crveno i Crno

Anonimna akcija »Crni Peristil« – nakon osude »javnosti« i priznanja struke.– okončana (?) je »informativnim« razgovorom u Odjelu za ratne zločine i terorizam

RA U LISABONU JE KAO ZASEBNA BA »POMORSKO NASLI- TNIČKOJ BAŠTINI« STARIH DOVA

kovni vodič s brodova austrij-
obrazze viđene u simboličnom
sta do Kotora



»Luca Padre«, Orebić, 19. st.

od 15. sto-
Osobito je
slikovni vo-
dova austrij-
koji oslikava
e u simbolič-
duž čitave
o Kotora.
i prof. Nade
o su u sredi-
orane pred-
starih jedre-
fske opreme
istili pojedini
jedrenjaka

glednom katalogu brojne sli-
ke i crteži jasno predočuju
bogatstvo spomeničke građe
koju smo, na sreću, sačuvali.
Tu su i motivi brodova, pri-
mjerice, sa zlatne rake sv. Si-
muna do reljefa jedrenjaka u
kamenju ili stiliziranoga oblika
lađe u crkvenom posudu.
Izložbu je financiralo Mini-
starstvo kulture RH, Ministar-
stvo vanjskih poslova, Ministar-
stvo prometa i veza, Ministar-
stvo turizma i MGC Klovičevi
dvori. Niz zavjetnih slika resta-



Laureati 33. zagrebačkog salona

Snimio T. PAVLEK

DODJELJENE NAGRADE 33. ŽAGREBAČKOG SALONA

Velika nagrada Slavenu Tolju

Salon je završio i dodjelom triju jednakovrijednih nagrada Goranu Trbuljaku, anonimnom autoru ilegalne akcije »Crni Peristil« i Željku Jermanu

ZAGREB - Jučer su na dan završetka 33. zagrebačkog salona dodijeljene tradicionalne nagrade ove likovne manifestacije.

Ocjenjivački sud u sastavu Marija Gattin, Antun Maračić i Ratko Petrić opredijelio se za tri autora koji dijele jednakovrijedne nagrade ovogodišnjeg Salona: za Gorana Trbuljaka, potom anonimnog autora splitske ilegalne akcije »Crni Peristil«, te Željka Jermana.

Velika nagrada Salona pripala je radu Slavena Tolja »Bez naziva«, koji je posljednji u nizu radova što dosljedno razvijaju specifičnu primjenu ready madea. Prenoseći predmete iz rodnog Dubrovnika u druge gradove, odnosno izlagачke prostore, Slaven Tolj

pri svom doslovnom i metaforičkom putovanju, odnosno premiještanju, neprestano naglašava svoje ljudsko i umjetničko ishodište, kaže se u obrazloženju nagrade dodijeljene Slavenu Tolju.

Novost ovogodišnjeg Salona jest i nagrada Hrvatske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (AJCA), čiji je ocjenjivački sud - Nada Beroš, Marijan Susovski i Berislav Valušek - dodijelio nagradu suvremenom autoru Tomi Saviću Gecanu, no novčani dio nagrade u vrijednosti od tisuću američkih dolara dijele Mara Bratoš i Igor Rončević, što je svojevrsni konceptualni odgovor žirija Gecanovu konceptu u kojem su posredno sudjelovali M. Bratoš i Rončević. (Sp. N.)

U čast Martina
Kukučina

ZAGREBAČKA FILHARMONIJA OKONČALA SE-
ZONU U »LISINSKOM«

Titanski kraj



PROTIV IGORA GRUBIĆA SPLITSKA POLICIJA PODNIJELA KAZNENU PRIJAVU ZBOG SUMNJE DA JE »IZVRŠIO KAZNENO DJELO OŠTEĆENJA TUDE STVARI«

PORTRET UMJETNIKA U ZATVORU

Stranica 4.

Nadja MIFKA PROFOZIĆ

Crna vlast protiv Crnog Peristila

NOVI LIST

NOVI LIST JE UTEMELJIO FRANJO SUPILO 2. SIEČNJA 1900.

CIJENA
5,00
KUNA

subota

Rijeka, 29. kolovoza 1998.
Broj 15.205 • Godina LII

Jelena LOVRIC

Tuđmanov ples na žici

Stranica 2.

MATE GRANIĆ O DUBROVAČKIM
IZBORIMA

HDZ ŽELI U KOALICIJU

Stranica 3.



Petak 28. 8. 1998.

JUTARNJI LIST

Kultura

PODIGNUTA KAZNENA PRIJAVA PROTIV AUTORA 'CRNOG PERISTILA'

SPLIT - Splitska policija podigla je kaznenu prijavu protiv zagrepcanina I. G. (29), autora "Crnoga Peristila" - katranske mrlje na znamenitom središnjem trgu Dioklecijanove palače u Splitu. U PU splitsko-dalmatinskoj doznaje se da je prva policijska postaja u srijedu podigla kaznenu prijavu protiv I. G. zbog osnovane sumnje da je u noći s 10. na 11. siječnja ove godine na središtu Peristila prolio katran, načinivši crnu mrlju promjera oko osam metara. Mrlja je istoga dana uklonjena bez posljedica po taj provrazredni spomenik kulture. Kazna za kazneno djelo "oštećenja tuđe stvari",

prema stavci 2. članka 222. Kaznenog zakona RH, iznosi do jedne godine zatvora.

Na ovogodišnjemu 33. Zagrebačkom salonu, smotri suvremene hrvatske likovne umjetnosti, autor "Crnog Peristila" je uz još dva umjetnika nagrađen drugom nagradom. U obrazloženju nagrade stajalo je kako se "Crnim Peristilom" protestira protiv "tvrdokorno nepromjenjive sredine" i odaje počast autorima "Crvenog Peristila", slične akcije u kojoj je najpoznatiji splitski trg 1968. godine obojen u crveno. (H)





– Taj *homage Crvenom Peristilu* u *Crnom Peristilu* rezimencija je prijašnjih intervencija; na svaku godišnjicu ostvarivalo se bojenje središnjega kvadrata – anarhistički crno-crveno, ljubičasto, rozo, narančasto, crno; također bio je i zrcalno perforiran čime se ostvario preslik neba na zrcalnoj površini. *Crveni Peristil* je već nastao, narančasti, ljubičasti, *pink*, crni i zrcalni je već nastao, prema tome to je samo vješto manipuliranje javnošću i dobar medijski probitak. Medijski je o akciji koja je bila vrlo sigurna sama po sebi, i samim time rezultirala je medijskom pompom, ali je u potpunosti krivo postavljena. Naime, krenuo je s dobrog polazišta, ali je krivom razradom uništio, nažalost, vlastiti projekt. Trebalo je, naime, aplicirati visinu (kupole) – znači 24 metra – na tlocrt Peristila i radijus kupole šest metara kao savršenoga kruga. Tada bi se u potpunosti mentalno korespondiralo s nečim što bi bio odmak od same akcije *Crveni Peristil*. Metodom se nije dogodio bitan pomak. Dogodio se samo pomak u boji, ali ipak u okviru same rezimencije. Umjetnik nije pretpostavio da jedna pločica u središnjici samog Peristila označava i oslobađa cjelovitost plohe od 50 kvadratnih metara. Za to je potreban mentalan napor umnosti i percepcije koja često umjetnicima nedostaje. Imaju misaoni zaključak, pa djeluju misaono, umjesto analitički.

Akcije kabalističkog sustava

U razdoblju 1971.-1976. izvodite niz akcija parapsihološkog sadržaja s intervencijama i radovima među ljudima (razgovori o mogućnosti primjene psi-fenomena – telepatija, telekineza, vidovitost – transucije, transmuta-

svojih kabalističkih, pitagorejskih, numeroloških sustava. Svi ti eksperimenti rađeni su u različitim područjima paranormalnih fenomena, najčešće na licu mjesta u kojima su sudionici bili prisutni ljudi.

Duhovna geoarheologija Splita

Kakav je bio dubovni kontekst Splita u okviru kojega je inicirana akcija Crveni Peristil?

– Zbog duhovne geoarheologije te fragmentarne rekonstrukcije potrebno je pojmiti sliku tadašnjeg Splita. Odvijalo se na stotine raznorodnih happeninga, akcija, performansa, intervencija u prostor. Sve je to bilo produkt jedne dobre zajebancije. Također djelovala je cjelovita porodica ridikula. Da bismo uopće shvatili pitanje kako dolazi do pojave *Crvenog Peristila*, potrebno je shvatiti da je Split sam po sebi oduvijek bio sredina stvarnog, spontanog teatra u pravom smislu riječi, koji je proizlazio iz duhovnosti tadašnjih bokuna i ridikula koji su imali poseban smisao. Njih smo obožavali i svakodnevno smo izvodili niz performansa i akcija koji su bili na temu *kako i na koji način uključiti tradicionalan pučki teatar i dernek*. Pritom u okviru ridikula posebice izdvajam Gudu, šansonijera Sanču Panču, dr. Piculu koji je na naš nagovor izvodio niz performansa i akcija, a u okviru bokuna prisjećam se Baće koji je kao maratonac *trčao* dilažansu sa šest konja od Splita do Omiša, gdje je stigao, naravno, prije nje. Znači, radilo se o mentalno akumuliranoj energiji grada. Faust Vrančić u kontekstu svega toga slovio nam je kao uzor. Princip koji konotira umjetnički već se nalazio prisutan u mentalnom sklopu grada koji smo druženjem i rukovanjem s tim energijama – pri čemu je sama Palača bila prepuna svih tih energija –

čemu je u posljednjoj zamjenici A bilo označeno anarhističkim krugom, Zamjenice i krugovi bili su ispisani crnim, a poveznica, veznik "I" – crvenim.

Crveno-crno sveučilište

Osnivač ste Crveno-crno sveučilišta 2000. godine. Kakva je njegova sudbina danas?

– Praksa je inicirana 1986. godine nadalje kada su sudjelovali mnogi povjesničari umjetnosti, i kada su se održavala danonoćna predavanja. Svaki arbitrarni prostor u kojem smo se okupljali postaje laboratorij čudesa, *Wunderkammera*. Kasnije se škola proširuje na edukaciju umjetnika, pa tako dolazi do sinteze i osnivanja *Crveno-crnog sveučilišta*. Zbog pojave većeg broja likovnjaka – i ljudi koje je zanimala umjetnost i istovremeno edu-

benicima dobrih mističara iz nekih drugih epoha. Umjetnici su jako frustrirani i dosadni ljudi koji imaju mrtvi seksualni libido, pa samim time i njihova je umjetnost mrtva. *Ona* u sebi nema nikakvu potenciju ljubavničkog zanosa i ljubavničke ekstaze; lišena je životne *orgonike* i samim time postaje frustrirana; nema svoje biće koje može transcendentirati – bez obzira što je umjetniku dano po poslanju samoga Univerzuma mogućnost svjesne promjene evolucije svijesti. Današnja umjetnost nije produkt *svijesti* iz tog razloga što su umjetnici mrtvi i *spavači*, jer stvaraju iz Uma. Ona više nije duhovna, spiritualna i tjelesna, a time više nema transcendentaciju i mentalnu formu – ona je astralna, ona je u *znaku*; a ako moram tražiti *znakove* i zaključivati o tom radu, onda je to goli kurac. Ti ego tripovi idu mi na nerve – jer svi oni stvaraju iz svojih *puzevih kućica* – oni su *muževi-puževi*, kako bi rekao Lautréamont, a njihov doprinos cjelokupnoj svjetskoj avangardi je minoran. Posljedica zatvaranja *Crveno-crnog sveučilišta* koju je skrivila gradska VLAST pokazuje kako ovaj grad u današnjim uvjetima potpuno negira i opstruira *ovakvu* umjetnost koja nalikuje umjetnosti nekih *minulih vremena*. Danas umjetnici više nisu spremni na iskoračaje na koje su bili



Da bismo uopće shvatili pojavu *Crvenog Peristila*, potrebno je shvatiti da je Split sam po sebi oduvijek bio sredina stvarnog, spontanog teatra koji je proizlazio iz duhovnosti tadašnjih bokuna i ridikula

NOVI LIST

kultura

PONEĐJELJAK, 31. KOLOVOZA 1998. 34

TOMISLAV TOM GOTOVAC (62), NAJPOZNATLIJI HRVATSKI MAJSTOR PERFORMANSA OPISUJE POVIJEST SVOJIH SUKOBA S POLICIJOM

CRNI PERISTIL ZASLUŽUJE NOBELOVU NAGRADU!



Kaznena prijava protiv Igora Grubiša krajnje je strasna činjenica, prije svega zato što Peristil nije običan. Igor je stavio na Peristil zidnu boju koju opere svaka stitica, što znači da je samo bio upozoren, a ne oštećen. S drugom stranicom, sad sadržajno govori o devastaciji spomenika –

podizbu krivičnu prijavu protiv čovjeka koj je na Peristil bacio zidnu boju. To je čisti užas. Čitava kulturna javnost bi se morala očitovati na roge i reći: «Dosta s tim stvarima!».

• Jeste li prisvojili da se posljednjih dana u Splitu razvijaju akcije u kojima se zamjenjuje

TOM GOTOVAC (62): Policijska rafa ono što joj naredi umjetnički odazvora –

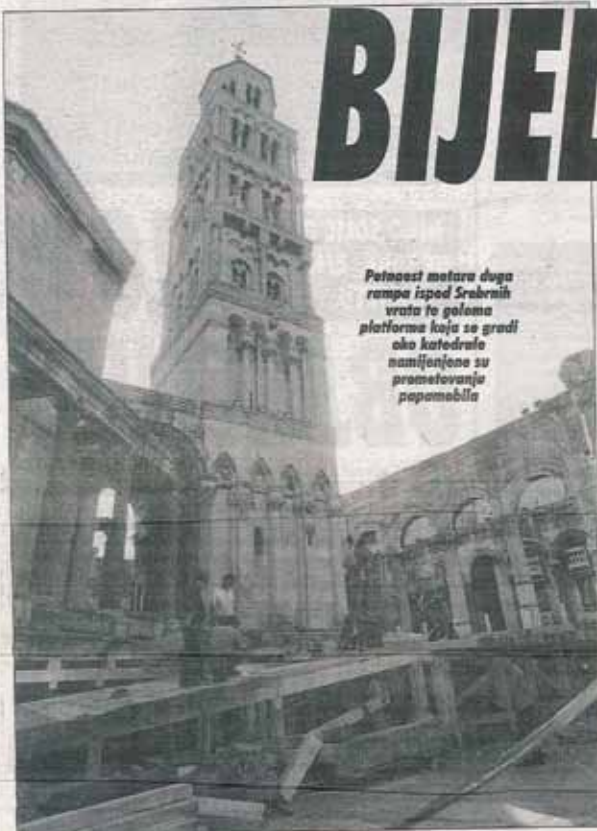
Solmie Denis LOVROVIĆ

ispred crkve Franjevi leu senzacionalna i zaslužba, ne prosto. Ta se sreća zove nagradu na Beču, nego «Umjetnik u prijedlogu: čisti blic je veličanstveni kultu-

KULTIVATOR

COOL-TURA

PRETVORBA KAMENOG TRGA U DRVENU CESTU



Petnaest metara duga rampa ispod Srebrnih vrata te gola platforma koja se gradi oko katedrale namijenjene su prometovanju papamobilu

BIJELI PERISTIL

Dok je Državno odvjetništvo još dumalo hoće li krivično goniti Igora Grubića zbog peristilske crne fleke te "oštećenja tuđe stvari", na tom istom prostoru niknula je teška cijevna konstrukcija prekrivena drvenim gredama i pločama preko koje bi se trebao prevesti papamobil. Naravno, ni konzervatorima ni zaštitarima nije palo na pamet postaviti pitanje hoće li ovom intervencijom biti trajno oštećen osjetljivi spomenički prostor

veze s hrvatskom stvarnošću, njezinim poslovnim provincijalnim kompleksima te sklonošću prema manifestacijskoj paradržnoj glamoroznosti kao *mole-ayu* koji će prekriti turobnu hrvatsku stvarnost, socijalnu bijedu i nimalo katoličko bahato ponašanje vlasti, neupitne su. Svaki pokušaj drukčijeg čitanja dirigirane surfinje i stranja ima virtualna slika sreće & obilja zacijelo će biti protumačene kao atak na samoga Papsu, kao blasfemija, skaredno zvocanje ili - diverzija. No ipak...

Kakve veze ima recimo rock-konzert na Poljudu (koji nije humanitaran, nego komercijalan!) s Papinim posjetom; zalto se tradicionalna Mrdujska regata održava "povodom dolaska Svetoga Oca"; čemu reprize izložbe, posebno šminiranje Croatiajina zrakoplova i reidizajniranje "servisa i usluga" (kako se to veli frazom tvrtke koja se po kašajenju i aroganciji prema putnicima približila notornome JAT-u), folklorna humpa-cumpanja, estradne ljige "turbotatlico" Band Aidova ili bjesomučne HRT-ovske vrtne prigodnih spotova sumnjivi pjesmuljaka kojima nazivnik može biti Fabijanov "podoknica" zrakovita ime na "Dodi, Papa"? Zar je doista Papa trebao ponovno doći u Hrvatsku da bi se (i) to zacijelo "trajavo" i "prigodno" odradili neki uobičajeni komunalni poslovi poput bojenja zagrebačkog Mosta slobode, uklanjanja automobilskih olupina iz središta Solina ili ele-

mentarnog upristojenja katastrofe zvane Jadranska magistrala?

Uostalom, dolazak Pape promoviran je u "izvanredno stanje", koje će - dakako ne računajući opravdane mjere sigurnosti i organizacije za prihvat mnogoljudne vjerničke "publike" - izvan zakona staviti sve postojeće pravne pa i zakonske regulacije. Hoće li Državno odvjetništvo još dumalo hoće li krivično goniti Igora Grubića zbog peristilske političke crne fleke te "oštećenja tuđe stvari", na tom istome mitskom Peristilu i nulitom spomenički kulture, niknula je monstruoza konstrukcija. Preciznije, kako navodi i dnevni tisak, "teška cijevna skela", koja će biti prekrivena drvenim gredama i ravnim pločama. Petnaest metara duga rampa ispod Srebrnih vrata te gola platforma koja se gradi oko katedrale namijenjene su prometovanju papamobilu.

Naravno, ni konzervatorima ni zaštitarima ni na kraj pameti nije bilo da postave pitanje jeli upravo "teška cijevna konstrukcija" primjereno rješenje te hoće li osjetljivi spomenički prostor biti trajno oštećen šumom stupova i dolaskom papamobila na Peristil. Nosička - kao iskaz protokolarnog poštovanja prema Papi - zacijelo bi bila prihvatljivija, to prije što ima i posve "svjetovno" upravljanje u zdravstvenim (ne)prilikama Svetoga Oca...

Zlatko GALL

ilo kako nazivali posjet Ivana Pavla II. Hrvatskoj, dolaskom Pape ili pak vizitom Svetoga Oca, odnosno bez obzira jeste li vjernik ili samo folklorni katolički "simpatizer", teško je otići se dojmima da je drugi pastoralni posjet Wojtyły pretvoren u neukasni medijski cirkus. U prostoru koji još uvijek i te kako panji protokol "spontanih" dočeka Broza, prigodne intervencije, čiččenja i licanja desetljećima zapuštenih "urbanih pejzaža", crvene sagove

i netom posadene cvjetne aleje te drske pokušaje pretvaranja života u kulisu konačno dosanjanoga komunističkog sna, aktualno prešerivanje & prenemaganje izraziva osjećaj neugodnog *déjà vu*.

Parada kiča i neukasna nespojivost s papinskom "misijom" te "protokolarni" potezi koji cinaju žice negdašnjih tragikomičnih nebulosa pri posjetu "najdražeg gosta i najvećeg sina", dakako, nemaju nikakve veze sa Svetim Ocem i njegovim naukom. Na žalost,

NOVI LIST

IZJAVA HDLU-a U POVODU
 PODNOŠENJA KAZNENE PRIJAVE
 PROTIV AUTORA »CRNOG
 PERISTILA« IGORA GRUBIĆA

SPORNA KVALIFIKACIJA

*Provokacija, kritika, protest – sastavni su dio
 i bitna značajka suvremene umjetničke prakse.
 Opravdavati legitimnost takvog ponašanja
 iskustvom umjetnosti 20. stoljeća, na kraju
 tog istog stoljeća, čini nam se nepotrebnim*

ZAGREB – Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, kao najveća republička umjetnička udruga, želi ovom izjavom jasno izraziti svoj stav i mišljenje u vezi s podnošenjem kaznene prijave protiv Igora Grubića za »oštećenje tuđe stvari« od strane Ministarstva unutrašnjih poslova, a povodom njegove navodne intervencije bojom na splitskom Peristilu u noći 11. siječnja ove godine. Naša izjava temelji se na informacijama objavljenim u dnevnom tisku 28. kolovoza ove godine.

Pokretanje kaznenog gonjenja, osmomjesečna policijska istraga, vještačenje rukopisa radi utvrđivanje krivnje – postupci su koje držimo nespojivim s umjetnicima i umjetničkim činom. Budući da je u cijelom slučaju sporna ta kvalifikacija, te da se javnost uporno uvjerava da je riječ o vandalizmu i destrukciji, a ne o osmišljenom umjetničkom činu, najznačajnijim nam se čini ustati u obranu načela i prava struke kao i slobode izražavanja. Izvanstrukovnim, nekompetentnim institucijama ne bi trebalo dopustiti nametanje kriterija prosudbe jer se time sužava i osporava područje umjetničkog djelovanja. Pri tome držimo suvišnim komentirati uvredljivo cinične i pamfletne komentare i izjave u tisku.

U statutu HDLU-a, temeljnom aktu naše udruge, kao jedan od osnovnih zadataka njenog djelovanja, zapisano je: unapređivati i štiti slobodu likovnog stvaralaštva i djelovanja. Policijsko gonjenje umjetnika i prijetnje zatvorskim kaznama, ispitivanje na odjelu za terorizam i ratne zločine jest radikalna i zastrašujuća suprotnost tim težnjama, kao i gruba povreda osnovnih demokratskih načela društva.

Provokacija, kritika, protest – sastavni su dio i bitna značajka suvremene umjetničke prakse. Opravdavati legitimnost takvog ponašanja iskustvom umjetnosti 20. stoljeća, na kraju tog istog stoljeća, čini nam se nepotrebnim. Pri tome ne razmišljamo u nametnutim kategorijama suvremeno/tradicionalno odnosno u odavno neupotrebljivim manjejskim dualitetima dobro/loše, istina/laž, lijepo/ružno.

Odnos prema tradiciji, u smislu poštivanja umjetničke baštine nikada za nas nije bio upitan. Naprotiv, umjetnici su uvijek bili njeni najuporniji i najvjerniji čuvari, često i najbolji poznavatelji. Baština je umjetnicima uporište, pa i kada je naizgled osporavaju. Ona je i poticaj propitivanju suvremenosti, ali nikada predmet uništavanja.

To je slučaj i s intervencijom za koju se optužuje Igor Grubić.

NOVI LIST

ODBAČENA KAZNENA PRIJAVA
 PROTIV UMJETNIKA IGORA
 GRUBIĆA

»CRNI PERISTIL« NIJE OŠTETIO SPOMENIK KULTURE

*Iz očitovanja Uprave za zaštitu kulturne baštine
 »razvidno je da prilikom premazivanja Peristila
 crnom bojom nije došlo do fizičkog oštećenja trga,
 niti je nastupila šteta za spomenik kulture«*

ZAGREB – Splitsko Općinsko državno odvjetništvo odbacilo je kaznenu prijavu protiv zagrebačkog umjetnika Igora Grubića, koju je koncem kolovoza podnijela Policijska uprava splitsko-dalmatinska zbog kaznenog djela »oštećenja tuđe stvari«, odnosno premazivanja dijela Peristila crnim polikolorom.

Na takvu odluku Općinskog državnog odvjetništva presudno je, čini se, utjecalo mišljenje Uprave za zaštitu kulturne baštine (Konzervatorskog odjela Split) koja djeluje pri Ministarstvu kulture. Iz tog je očitovanja, stoji u priopćenju općinskog državnog odvjetnika Nediljka Ivančevića, »razvidno da prilikom premazivanja Peristila crnom bojom nije došlo do fizičkog oštećenja trga, niti je nastupila šteta za spomenik kulture«.

Još nekoliko činjenica išlo je u prilog odbacivanju kaznene prijave zbog »oštećenja, uništenja i nedozvoljenog izvoza kulturnog ili prirodnog dobra«, navodi se u priopćenju. U prvom redu, to je činjenica da je »prijavljenu trg premazao bojom koja se ispire običnom vodom« i ne ostavlja oštećenja.

Na odluku Općinskog državnog odvjetništva, obrazlaže se, utjecalo je i umjetnikovo sudjelovanje s projektom nazvanim »Crni Peristil« na 33. zagrebačkom salonu, »gdje je i nagrađen«. Sve to upućuje na zaključak da Igoru Grubiću nije bila namjera oštetiti niti uništiti spomenik kulture, pa se stoga »u postupanju prijavitelja ne obistinjuju obilježja predmetnog kaznenog djela«, zabilježeno je u priopćenju.

J. MANDIĆ

OBLJETNICA Četrdeset godina Crvenoga Peristila

Provokacija, bunt i nova umjetnost

Iako su od bojenja Peristila crvenom bojom prošla puna četiri desetljeća, još su različita tumačenja te akcije

Barbara VUJANOVIĆ

Crveni Peristil, umjetnička akcija bojenja pravokutnog antičkog trga crvenom bojom, koju je u ranim jutarnjim satima 11. siječnja 1968. godine izvela grupa od osam splitskih mladića, smatra se prvim konceptualnim istupom unutar hrvatske umjetnosti.

Akcija je desetljećima bila, a i danas je, podloga za različita iščitavanja. Počevši od onih na granici mitologizacije, temeljenih uglavnom na činjenici da sami članovi grupe Crveni Peristil (koja je ponijela to ime nakon akcije) nisu sustavno i planirano čuvali artefakte svoga djelovanja. Dvoje od njih, najznačajniji protagonist događaja, konceptualni umjetnik Pave Dulčić, te Tomo Čaleta, počinili su samoubojstvo 1974. i 1972. godine, a preostali članovi Slaven Sumić, Denis Dokić, Radovan Kogej i nekolicina »fluktuirajućih« pojednaca, dugo vremena nisu u javnosti govorili o svojem djelovanju.

Subverzivne i magijske konotacije



Crveni Peristil, fotografija iz Zbirke Marinka Sudca

ZVONIMIR BULJEVIĆ

AKCIJA ANTE KUŠTRE

Zeleni Peristil

Zeleni Peristil koji je poduzeo splitski umjetnik Ante Kuštre 1989. godine povodom ondašnjega skupa ekoloških stranaka s prostora bivše Jugoslavije, predstavlja svojevrsno šareno polje vedrine između »nenamjerno« angažiranoga Crvenoga i svjesno angažiranoga Crnoga Peristila. I on je zamišljen kao prenošenje jasnoga stava - u ovom slučaju ekološkoga. Antički je trg tada bio prekriven zeleno obojenim pločama od liverice na koje je Kuštre smjestio piramidu od naranči što su bile posložene po zlatnom rezu Peristila do visine solarnoga pleksusa. U zrak su bili puštani raznobojni baloni, a na Peristilu se oformio krug od ljudi (građana i sudionika skupa) koji su se držali za ruke. Ante Kuštre je na taj način upozorio na nedovoljni broj zelenih površina unutar grada.



Zeleni Peristil

KARLO GENZ

KRUG IGORA GRUBIĆA

Crni Peristil u spomen na Crveni

Iznimno je velik odjek u javnosti potnjeeo Crni Peristil koji je zagrebački umjetnik Igor Grubić izveo kao hommage točno o tridesetogodišnjici Crvenoga Peristila. Crni krug koji je sam metlom naslikao na trgu u likovnom je smislu zamišljen kao reakcija na pravokutni oblik trga. On je prije bio cijeli prebojen u crveno, a promišljanje odnosa oblika i boja odnosi se na suprematističku, to jest konstruktivističku tradiciju. Simbolički promjena boje je sugerirala da je prošlost bila crvena, a sadašnjost je crna. U razradivanju postupka (akcija se protegla kroz devet mjeseci), korištenjem različitih medijskih kanala, sugeriranjem da se, u stvari, radi o djelovanju grupe Crni Peristil čiji je on glasnogovornik, akcija je bliska metodama i provokacijama Laibacha i Novoga kolektivizma iz osamdesetih godina. Grubić je uspio isprovocirati javnost i izazivati reperkusije akcijom kojom je reagirao na tadašnji društveni poredak, nepravde i njihovo prešućivanje. Izjavio je da je crna točka poput mrlje na duši svakoga pojedinca koji bi mogao pridonijeti da stvarnost bude drugačija, a to ne čini.

Ponovno, kao i trideset godina prije, čin su poneki prozvali vandalskim, a autor je bio suočen i s policijskim progonom, do kojega na kraju nije došlo. Konačno, na 33. zagrebačkom salonu na kojem je (anonimno) izložio svu novinsku dokumentaciju (dakle odjeka akcije, a ne nju samu), dobio je 2. nagradu Ocjenjivačkoga suda.



Crni Peristil

FEDA KLAMIC

Foto: Ziljka Peristili / Fotografija Dorje Peristili / Umetnički arhiv Igor Grubić

Umetnička djela Crni Peristil... Igor Grubić (29), konceptualni umjetnik, pošto je splitska policija protiv njega povelu istragu...



Crni Peristil: Javnostni skulpturalni umjetnički rad Igor Grubića u Splitu

Igor Grubić (29), konceptualni umjetnik, pošto je splitska policija protiv njega povelu istragu, pripisujući mu autorstvo umjetničke akcije u kojoj je znameniti splitski trg...

Ako mi budu sudili zbog "Crnog Peristila", branit ću se kao drug Tito i ponosno reći: Priznajem samo sud svoje partije!

Priznajem akciju Peristila je ostalo... Igor Grubić: Priznajem samo sud svoje partije!



Priznajem... Igor Grubić: Priznajem samo sud svoje partije!



Nagradni umjetnik... Igor Grubić: Priznajem samo sud svoje partije!



Umetnički arhiv Igor Grubić

Priznajem akciju Peristila je ostalo... Igor Grubić: Priznajem samo sud svoje partije!

Priznajem akciju Peristila je ostalo... Igor Grubić: Priznajem samo sud svoje partije!

Umetnički arhiv Igor Grubić

Umetnički arhiv Igor Grubić

Umetnički arhiv Igor Grubić

Umetnički arhiv Igor Grubić

IZJAVA CRNOG PERISTILA SLOBODNIM MEDIJIMA

FERALU I RADIJU IOI

ŠTOVANI LUČONOŠO!

Javljam se da razjasnim koji su motivi potaknuli ovaj, kako to vole u medijima prikazati, "vandalski čin". Toliko prašine su digli oko malo polikolora koji su isprali za pet minuta, a o takvom činu kakav je bila izgradnja autoceste preko kulturno — povijesnog spomenika, grada Solina (i sličnim destruktivnim intervencijama unutar stare jezgre Splita), nitko nije rekao ni riječi.

U biti uplašili su se i zato taje poruku koju rad nosi, a ona je glasila: "Peristil poput magičnog ogledala odražava stanje društvene svijesti". Sam umjetničko-prosvjedni čin učinjen je 3 desetljeća nakon akcije *Crveni Peristil*. Povod mi je bilo odavanje počasti grupi boraca na području suvremene umjetnosti; to je svojevrsni *hommage* borcima za slobodu izražavanja za koju onaj sistem kao ni ovaj, nije imao sluha.

No, prije svega, uzrok samom činu je moja reakcija na tekuću zbilju, tj. refleksija aktualnog vremena koje protječe u kulturnom mraku. Mislim da je stanje danas puno gore nego u ona vremena. Umjesto "obećane zemlje" imamo društvo u kojem vladaju laž, korupcija pljačka i poltronizam. Jedni drugima ljube stražnjicu, a osim bljutavog okusa života ne ostaje im ništa. Budale misle da ih položaj, novac i vlast čine boljima od drugih, a osnovna načela koja krase čovjeka (iako se prave velikim kršćanima) posve zaboravljaju!

Iz tih razloga odlučio sam se za crnu boju i oblik kruga, tj. "mrlje na Peristilu", jer je ona poput mrlje na duši svakog pojedinca koji bi mogao pridonijeti da stvarnost bude drugačija, a to ne čini. Uz rad sam ostavio i poruku koja je isticala smisao djela, a u većini medija je naglašeno da su motivi nepoznati. Iako su bili upoznati s njom, nisam iznenađen da je nisu prenijeli, jer upravo ovo društvo funkcionira na manipuliranju masama i boji se istine ko samog vraga.

Stoga je ovaj čin doprinos borbi za slobodu izražavanja. Borbi koju i vi vodite, samo preko drugog medija.

Do sljedećeg pituranja.
Pozdrav od slobodnog umjetnika.

CRNI PERISTIL

DEJAN HABICHT / TANJA LAŽETIĆ



**STAWA
SPECJALNA
I DRUGA ROSTWA**

Dana 11. aprila 1941. godine, okupatorska italijanska vojska zauzela je Ljubljano; dve nedelje nakon toga, započeo je organizovani otpor okupatoru. Kada je okupatorska vojska shvatila da se partizanskim operacijama upravlja iz Ljubljane, nastojala je da fizički odvoji grad od njegovog zaleđa. Između januara 1942. i septembra 1943. godine, podignuta je ograda od bodljikave žice, duga 33 kilometra i načičkana bunkerima, koja je okružila grad sa svih strana i pretvorila ga u svojevrsni koncentracioni logor.



Dana 9. maja 1945. godine, oslobođena je Ljubljana. Ograda od bodljikave žice je uklonjena, i za manje od godinu dana jedva da su bilo kakvi tragovi te ograde bili vidljivi. Godine 1957, povodom prvog Festivala fizičke kulture u Ljubljani, lokalno udruženje boraca predložilo je da se jednom godišnje održava šetnja duž mesta gde je nekada bila postavljena ograda od bodljikave žice, u znak sećanja na patnje stanovništva tokom rata. Godine 1958. ostaci bunkera zaštićeni su Ukazom kao deo kulturnog nasleđa. Od dana oslobođenja grada do 1962. godine, 102 memorijalna osmougaona kamena postavljena su duž linije nekadašnje ograde iz vremena okupacije. Njima su označena mesta gde su se nalazili bunker okupatorske vojske.

Staza sećanja i drugarstva dovršena je 1985. godine. Trenutno je široka 4 metra, duga 33 kilometra i pokrivena šljunkom. Staza sećanja i drugarstva proglašena je ukazom Skupštine grada iz 1988. godine jedinstvenim istorijskim spomenikom.

DEJAN HABICHT AND TANJA LAŽETIĆ THE PATH OF REMEMBRANCE AND COMRADESHIP

ON APRIL 11TH 1941, THE OCCUPYING ITALIAN ARMY SEIZED LJUBLJANA; TWO WEEKS LATER, AN ORGANIZED RESISTANCE WAS STARTED. WHEN THE OCCUPYING ARMY REALIZED THAT PARTISAN OPERATIONS WERE BEING DIRECTED FROM LJUBLJANA, IT SET OUT TO PHYSICALLY SEPARATE THE CITY FROM ITS HINTERLAND. BETWEEN JANUARY 1942 AND SEPTEMBER 1943, A 33-KILOMETER BARBWIRE FENCE, DOTTED WITH BUNKERS, WAS ERECTED, ENCLOSING THE CITY AND TRANSFORMING IT INTO SOME KIND OF CONCENTRATION CAMP.



ON MAY 9TH 1945, LJUBLJANA WAS LIBERATED. THE BARBWIRE WAS REMOVED, THE BUNKERS WERE TORN DOWN, AND IN LESS THAN A YEAR HARDLY ANY TRACES OF THE FENCE WERE VISIBLE. IN 1957, ON THE OCCASION OF THE 1ST PHYSICAL CULTURE FESTIVAL IN LJUBLJANA, THE LOCAL PARTISAN VETERANS' ASSOCIATION PROPOSED THAT AN ANNUAL WALK ALONG THE FORMER BARBWIRE FENCE BE ORGANIZED IN MEMORY OF THE WARTIME HARDSHIPS. IN 1958, THE VESTIGES OF THE BUNKERS WERE PROTECTED BY DECREE, AND PROCLAIMED A PART OF THE CULTURAL HERITAGE.

SINCE THE LIBERATION OF THE CITY UNTIL 1962, 102 MEMORIAL OCTAGONAL STONES WERE LAID ALONG THE LINE WHERE FENCE RAN DURING THE OCCUPATION. THESE MARKED THE POSITION OF THE BUNKER OF THE OCCUPYING ARMY. THE PATH OF REMEMBRANCE AND COMRADESHIP WAS COMPLETED IN 1985. IT IS PRESENTLY 4M WIDE, 33KM LONG AND COVERED WITH GRAVEL. IN 1988, THE PATH OF REMEMBRANCE AND COMRADESHIP WAS PROCLAIMED A UNIQUE HISTORICAL MONUMENT BY A CITY COUNCIL DECREE.



PST, 100 fotografija, 2001.

Godine 2001. Dejan je snimao fotografije duž Staze sećanja i drugarstva. Njega nije zanimao sam PST (akronim nastao od slovenačke fraze *Pot spominov in tovarištva*) već kako Ljubljana izgleda na liniji koja je bila granica grada 1942. godine. Njegov cilj bio je da prikupi dokaze urbanističkog razvoja Ljubljane.



PST , 100 PHOTOGRAPHS , 2001

IN 2001, DEJAN TOOK PHOTOS ALONG THE PATH OF REMEMBRANCE AND COMRADESHIP. HE WAS NOT INTERESTED IN THE PST (SLOVENE: POT SPOMINOV IN TOVARIŠTVA, ACRONYM PST) ITSELF, BUT IN THE WAY LJUBLJANA LOOKS LIKE AT LINE WHICH WAS THE BORDER OF THE CITY, BACK IN 1942. HIS AIM WAS TO COLLECT THE EVIDENCE OF URBAN DEVELOPMENT OF LJUBLJANA.

Bez sećanja, bez drugarstva, DV-Video (5 minuta), 2006.

Premda predstavlja spomenik, počev od 1991. godine Staza sećanja i drugarstva sve češće se naziva, čak i na zvaničnim mapama, Stazom zelenog prstena, budući da se čišćenje sećanja od istorije komunizma i socijalizma u svim "novim" evropskim državama često predstavlja kao novi vid savremenosti. U svim jezicima, "drug" i "drugarstvo" termini su koji nose komunističke konotacije.

Leta 2005. godine, pozvali smo izvestan broj prijatelja da nam se pridruži svake prve nedelje u mesecu u vožnji biciklom duž Staze sećanja i drugarstva. Većina njih reagovala je na naš poziv dajući moralnu podršku tom projektu, ali iz raznoraznih razloga niko nam se nikada nije pridružio. Premda učesća u delu ovoga puta nije bilo, delo je ipak postiglo svoj cilj. Tanja je snimila video rad *Nema sećanja, nema drugarstva* o našim samotnim vožnjama biciklom.



NO REMEMBRANCE, NO COMRADESHIP
DV-VIDEO (5 MIN), 2006

ALTHOUGH BEING A MONUMENT, SINCE 1991, THE PATH OF REMEMBRANCE AND COMRADESHIP HAS BEEN INCREASINGLY REFERRED TO, EVEN IN OFFICIAL MAPS, AS THE PATH OR THE GREEN RING, BECAUSE THE CLEANING OF MEMORIES UPON A COMMUNIST AND A SOCIALIST HISTORY ARE IN ALL "NEW" EUROPEAN COUNTRIES OFTEN PRESENTED AS A NEW WAY IN THE CONTEMPORANEITY. "COMRADE" AND "COMRADESHIP" ARE IN ALL LANGUAGES THE TERMS WITH THE COMMUNIST CONNOTATIONS.

IN THE SUMMER OF 2005, WE INVITED A NUMBER OF FRIENDS TO JOIN US, EACH FIRST SUNDAY IN THE MONTH, ON A BICYCLE TRIP ALONG THE PATH OF REMEMBRANCE AND COMRADESHIP. MOST OF THEM REACTED TO OUR INVITATION, MORALLY SUPPORTING THE PROJECT, BUT FOR A VARIETY OF REASONS NO ONE EVER JOINED US. ALTHOUGH THE PARTICIPATION IN THE WORK FAILED IN THIS CASE, THE WORK NONETHELESS ACHIEVED ITS GOAL. TANJA HAS MADE THE VIDEO NO REMEMBRANCE, NO COMRADESHIP ABOUT OUR LONELY BICYCLE TRIPS.



Memorijalni blokovi, fotografija, 2008.

U proleće 1961. godine, kolektivi ljubljanskih radnih organizacija (kako su firme zvali u eri socijalizma) započeli su podizanje Memorijalnih blokova. Ti osmougoni stubovi jednake veličine, koje je projektovao arhitekta Vlasto Kopač, podignuti su na mestima gde su tokom rata bili smešteni bunker. Stubovi su sadržali motiv bodljikave žice, natpise 1942. i 1945, kao i naziv radne organizacije koja ih je "darovala". Do 1962, izgrađena su 102 takva stuba. Uprkos tome što je opština zabranila bilo kakvu gradnju duž linije nekadašnje bodljikave žice i uklanjanje stubova, mnogi od njih su nestali, dok su neki od njih sada na privatnim posedima i nedostupni su javnosti. Dejanov rad *Memorijalni blokovi* ima za cilj ne samo da se odredi koliko takvih stubova još uvek stoji oko Ljubljane, već i da se sazna šta se dogodilo sa radnim organizacijama koje su ih "darovale".



MEMORIAL BLOCKS, PHOTOGRAPHY, 2008

IN THE SPRING OF 1961, THE WORK COLLECTIVES OF LJUBLJANA - BASED WORK ORGANIZATIONS (AS COMPANIES WERE CALLED IN SOCIALISM) BEGAN ERECTING THE MEMORIAL BLOCKS. THESE OCTAGONAL PILLARS OF UNIFORM SIZE, DESIGNED BY THE ARCHITECT VLASTO KOPAČ, WERE ERECTED ON THE SITES WHERE THE BUNKERS HAD BEEN SITUATED DURING THE WAR. THE PILLARS BORE A BARBWIRE MOTIF, THE YEARS 1942 AND 1945, AND THE NAME OF THE WORK ORGANIZATION WHICH HAD "DONATED" THE INDIVIDUAL PILLAR. BY 1962, 102 OF THEM HAD BEEN ERECTED.

DESPITE THE MUNICIPAL BAN ON ANY CONSTRUCTION ON THE LINE OF THE WARTIME BARBWIRE FENCE AND ON (RE)MOVING THE PILLARS, MANY OF THEM HAVE DISAPPEARED, WHILE SOME OF THEM ARE NOW SUDDENLY ON PRIVATE PROPERTY, INACCESSIBLE TO THE PUBLIC. THE AIM OF DEJAN MEMORIAL BLOCKS PROJECT IS NOT ONLY TO DETERMINE HOW MANY OF THEM ARE STILL STANDING AROUND LJUBLJANA, BUT ALSO TO SEE WHAT HAS HAPPENED TO THE WORK ORGANIZATIONS WHICH "DONATED" THEM.



Crvene zvezde, fotografija i tekst, 2008.

Promena imena nije jedina "intervencija" prilikom "adaptiranja" spomenika za potrebe "novog" društva: na tabli sa oznakom POT nalaze se male crvene zvezde. Godine 1994, Skupština grada postavila je nove table pored onih starih. Na ovim tablama su bele zvezde. Da stvar bude još čudnija, u brošuri koju objavljuje Skupština grada zvezde su žute. One verovatno predstavljaju žute zvezde sa zastave Evropske unije. Ili, možda, zamena crvenih zvezda žutima treba da predstavlja slovenačku modernost ili evropejstvo.

Početkom 2008, Tanja je planirala da bele i žute zvezde na PST oboji u crveno. Želela je da to učini sa grupom ljudi, budući da se podizanje spomenika povezuje sa dobrovoljcima, kao što je oslobođenje grada povezano za zajedničkom borbom. Međutim, u prvoj polovini 2008. godine crvene zvezde na tablama ponovo su prefarbane. Novi gradonačelnik Ljubljane, svojevremeno jedan od vodećih menadžera, zainteresovan je i za ekonomsku perspektivu grada. Staza za šetnju koja obilazi oko grada jedna je od turističkih atrakcija Ljubljane, a crvena zvezda je simbol nostalgije, a time i nešto što ima tržišnu vrednost.

RED STARS, PHOTOGRAPHY AND TEXT, 2008

CONVERTING THE NAME IS NOT THE ONLY "INTERVENTION" IN THE PROCESS OF "ADAPTING" THE MONUMENT FOR THE "NEW" SOCIETY: ON THE BOARD SIGNED WITH POT, WE CAN SEE SMALL RED STARS. IN 1994, NEAR THE OLDS ONES THE CITY COUNCIL ERECTED THE NEW BOARDS. ON THIS BOARDS ARE WHITE STARS. IT IS EVEN MORE SURPRISING THAT, IN THE BROCHURE PUBLISHED BY THE CITY COUNCIL, THE STARS ARE YELLOW. THESE ARE PROBABLY THE YELLOW STARS FROM THE EUROPEAN FLAG. AND MAYBE REPLACEMENT OF THE RED STARS WITH THE YELLOW ONES SHOULD REPRESENT THE SLOVENIAN MODERNITY OR EUROPEAN SPIRIT.



AT THE BEGINNING OF 2008, TANJA PLANNED TO REALIZE COLORING THE WHITE AND YELLOW STARS AT THE PST INTO RED STARS. SHE WANTED TO DO THIS WITH A GROUP OF PEOPLE, BECAUSE THE ERECTING OF THE MONUMENT HAS BEEN CONNECTED WITH VOLUNTEERS, AS MUCH AS THE LIBERATION OF THE CITY HAS BEEN CONNECTED WITH A COLLECTIVE STRUGGLE. BUT, SINCE EARLY 2008, THE RED STARS ON THE TRAIL SIGNPOSTS HAVE BEEN FRESHLY REPAINTED. LJUBLJANA'S NEW MAYOR, ONCE A LEADING MANAGER, IS INTERESTED IN THE CITY ALSO FROM THE ECONOMIC POINT OF VIEW. THE WALKWAY RING IS NOW ONE OF THE TOURIST ATTRACTIONS OF LJUBLJANA; AT THE SAME TIME, THE "RED STAR" HAS BECOME A SYMBOL OF NOSTALGIA, AND THUS A MARKETABLE GOOD.

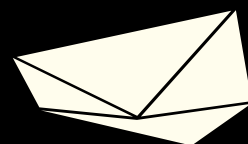


POT



DAVID MALJKOVIĆ

UNIVERSITÄT JENA FORNIA



BRISANI PROSTOR MOGUĆNOSTI

RAZGOVOR S DAVIDOM MALJKOVIĆEM

WHW: Serija tvojih videa i video instalacija *Scene za novo nasljeđe* nastala je oko Bakićeva spomenika na Petrovoj gori. Kako si se počeo zanimati za Bakića?

David Maljković: O Bakiću sam imao osnovne informacije, ali prvi pravi interes počeo se javljati oživljavanjem memorije o lokaciji spomenika na Petrovoj gori. To je mjesto dio kolektivne memorije moje generacije i tijekom osamdesetih redovno su ga posjećivale škole, izviđači. Već se moj snimatelj, koji je rođen 1980. i nikada nije čuo za spomenik na Petrovoj gori, nije mogao načuditi kad ga je prvi put vidio. Zanimalo me što se događa s memorijom i s nasljeđem koje više nije aktualno. U to vrijeme, 2003., živio sam na relaciji Amsterdam-Zagreb i jednom sam prilikom posjetio Petrovu goru te vidio da je taj lokalitet potpuno zapušten i izvan funkcije, da mu je jedina funkcija da tamo stoji repetitor HTV-a. Shvatio sam taj lokalitet kao mjesto fascinantne odsutnosti, kao mjesto koje je potpuno odsutno. Tada sam počeo raditi scenarij za video.

WHW: Dakle, do Bakića kao umjetnika stigao si preko interesa za osobnu i kolektivnu memoriju te preko lokaliteta Petrove gore?

David Maljković: Znao sam njegov rad od prije, ali tada sam prvi put koncentriranije ušao u njega. Bakić je sigurno jedan od naših najvećih kipara, a Petrova gora je jedan od naših najvećih modernističkih spomenika. To je subjektivno i možda sam osobno vrlo vezan za taj spomenik, ali mislim da on nema konkurencije. U formi i dinamici koju posjeduje ne mogu se sjetiti nijednog spomenika koji mu može konkurirati.

WHW: U neke postavbe instalacije uključuješ i Bakićeve skulpture, nacрте i makete Petrove gore.

David Maljković: Dokumentarni dio instalacije, koji ponekad izlažem, sastoji se od materijala koje sam posudio od obitelji Bakić i od materijala koje sam pronašao razbacane na samoj lokaciji Petrove gore. Našao sam, na primjer, dokumente o tome kada je odlučeno da će se spomenik graditi iz 1976., spisak plaća radnika iz 1986. i slično. Sve je to bilo prljavo i u neredu, skupio sam stvari u rukavicama i kod kuće napravio izbor. Obitelj Bakić mi je izašla u susret i posudila mi dva modela iz sedamdesetih, jedan rad-

ni, gipsani i drugi koji je poslužio za izradu samog spomenika. Postoje i drugi modeli koje sam našao u publikacijama, ali ih nisam nigdje uspio pronaći u fizičkom obliku. To su bili modeli, odnosno makete cijelog područja planine, a oni koje sam ja pronašao više su skulpturalni modeli. Zajedno sam pokazivao tu genezu koja upućuje na dokumentarni i fiktivni aspekt unutar mog rada.

WHW: Je li ti Bakić bio važan kao vrhunski predstavnik univerzalnog modernizma, u kojem je participirao i svojim radom, ali i svojom karijerom?

David Maljković: Najbitnija mi je bila osobna memorija koja me vezala za lokalitet, a povijesni dio, i mjesto Bakića u njemu, sve je to krenulo izranjati samo od sebe. Trudio sam se koliko sam god mogao koristiti brisani prostor budućnosti. Nisam se bavio povijesnim ni političkim, jer ti elementi već postoje u samom spomeniku i lokaciji Petrove gore pa nisam imao potrebu potencirati ih ni manipulirati njima, oni su jednostavno tu, snažno prisutni sami po sebi. Petrova gora u devedesetima, partizanska bolnica, kralj Petar... Više me zanimalo kako rekreirati sve te elemente na nekoj novoj instanci, nego kako ih koristiti s njihovim već postojećim kvalitetama i izvlačiti ih na dokumentarnoj razini. Nije me zanimalo ni baviti se pojavom modernizma u Jugoslaviji i Hrvatskoj u nekom generalnom smislu, to nije odnos koji me osobno može motivirati, ali kreiranje novih platformi za sve to skupa, to mi je bilo vrlo motivirajuće.

WHW: Zašto se radovi događaju u budućnosti, i to na simbolički snažne datume? U *Scenama za novo nasljeđe 1* priča se odvija 25. 5. 2045., u *Scenama za novo nasljeđe 2* datum je 29. 11. 2063., samo u trećem dijelu budućnost nije određena.

David Maljković: Imao sam potrebu izraziti sadržaj koji taj prostor ima, kao i njegove odnose i diskontinuitete, nemogućnost komunikacije ljudi s tim mjestom. No budući da nemogućnost komunikacije s tim mjestom postoji u sadašnjosti, mislio sam da je treba pozicionirati u budućnosti, zbog drugih subjekata, zbog rasteućeg potpunog sadržaja koji taj kompleks nosi sa sobom. U trećem sam dijelu počeo određivati neku



David Maljković
Scena za novo nasljeđe 3, 2006
 kolaž
 Ljubaznošću umetnika
 i Galerije Annet Gelink, Amsterdam

WHW: Ciklus *Scena za novo nasljeđe* razvija ono što nazivaš "nove platforme za nove posjetitelje", pokušava ponuditi viziju za budućnost. Kako vidiš mogućnosti spomenika u budućnosti?

David Maljković: Za nekoga tko ne poznaje cijelu priču oko spomenika na Petrovoj gori i sve njegove složene odnose, to može biti bilo što. Zato sam radeći na prvim prijedlozima, s kolažima, otišao najviše u fikciju. Oni su nudili nove platforme za nove posjetitelje, dislokacije spomenika i objekta. Ti su prijedlozi u utopijskom tonu, djeluju više kao neka iritacija ili pitanje, nego kao konkretno rješenje. Što se tiče konkretnog rješenja za spomenik, to treba napraviti tim stručnjaka. No nisam dobio nikakvu informaciju da se nešto tako događa. U doba komunizma škole i mjesne zajednice redovito su organizirale izlete na Petrovu goru, ali danas je veliko pitanje kako animirati publiku da svojevrijedno posjećuje to mjesto, ne može se nikoga prisiliti. Postavlja se

godinu u budućnosti, pomišljao sam na neke reference, na 1971. No kada sam počeo češće dolaziti na lokaciju, vidio sam da su posjetitelji tamo prisutni, u vrlo malom broju doduše, ali ljudi tamo dolaze, obitelji s djecom, izletnici... Imao sam podnaslov za taj rad *Novi posjetitelji — posjetitelji zauvijek*, ali onda sam ga odlučio izostaviti, kao i godinu. Taj zadnji dio rada htio sam pustiti posve otvorenim, radnja se može događati prije ili poslije. I nisam se borio da se nužno ostvari komunikacija s mjestom, da se radi na toj nekoj forsiranoj komunikaciji između posjetitelja i spomenika. Zato sam u trećem dijelu doveo izletnike, kampere, ljude koji tamo borave bez pitanja što je to mjesto i što se tamo radi. Nisam više razvijao odnos posjetitelja i lokaliteta, nego sam pustio da se razvije njihov osobni odnos prema mjestu, neka upućenost ili neupućenost na njega.

pitanje treba li taj objekt koristiti u neke druge svrhe, možda ga pretvoriti u neki zatvoreniji tip instituta. Postoje razne opcije, ali sve moraju uzeti u obzir činjenicu da je lokacija udaljena od većine zbiljanja.

WHW: Kako procjenjuješ, što se događa s Bakićevim nasljeđem?

David Maljković: Politička previranja uvijek zatamljuju jedan dio povijesti, a kod nas je Bakić postao nevidljiv, i to ne samo zbog spomenika. Neki od njih su potpuno srušeni, na primjer *Spomenik pobjede* u Kamenskoj, koji je, kako sam čuo, srušen tek iz više pokušaja, bio je tako dobro statički izveden... Jedan dio povijesti je zanemaren i tretman prema tom nasljeđu je loš, a to se zatamľjuje da se ne bi potezalo pitanje što napraviti s tim tretmanom.



David Maljković
Scena za novo nasljeđe, 2004
 DVD, 4'33"
 Ljubaznošću umetnika
 i Galerije Annet Gelink, Amsterdam

WHW: Čini li ti se važnim da se taj dio povijesti umjetnosti i šire povijesti revalorizira?

David Maljković: Ne samo taj dio povijesti, nego je za svaku povijest bitno da je u kontinuitetu prisutna jer ako to nije tako, stalno će nas dočekivati na nekom drugom uglu, a to su uvijek neugodna iznenađenja.

WHW: Kada *Scena za novo nasljeđe* predstavljaš u inozemstvu, pitaju li te za spomenik?

David Maljković: *Scena za novo nasljeđe* su općenito u inozemstvu više reflektirane nego ovdje. Bakićev spomenik u principu je univerzalno doživljavan, sama arhitektonska forma nije im strana. Često ljudi misle da je spomenik nastao u razdoblju Franka Gehryja, ali im je zanimljivo i neobično da država jednom tako posebnom lokalitetu i spomeniku jednostavno ne poklanja veću pozornost.

WHW: Podučava li se povijest modernizma na zadovoljavajući način, primjerice na Akademiji, što to znači mladim umjetnicima?

David Maljković: Dok sam studirao na Akademiji, ne samo Bakić, nego većina važnih umjetnika i to ne samo onih koji se vežu uz modernizam, već i onih koji se vežu uz konceptualnu umjetnost potpuno su nevidljivi, ne postoje kao sustavni dio nastave. Nemali broj studenata izlazi s likovne akademije, a da nikad ne čuje za, na primjer, Mangelosa. I to se smatra normalnim, u programu nema tih ljudi i ako student nema osobni interes, puno će mu umjetnika posve promaknuti. Ista je stvar i s avangardom dvadesetih i tridesetih, Klekom, Micićem... mnogima. Pretpostavljam da se na povijesti umjetnosti sustavnije obrađuje modernizam, osobito poslijeratni, ali na likovnoj akademiji nije uvršten. Ako se i spominjalo Bakića, spomenuo bi se neki njegov Bik, ali ne bi se išlo dalje. U cjelini, vrlo površno i paušalno.

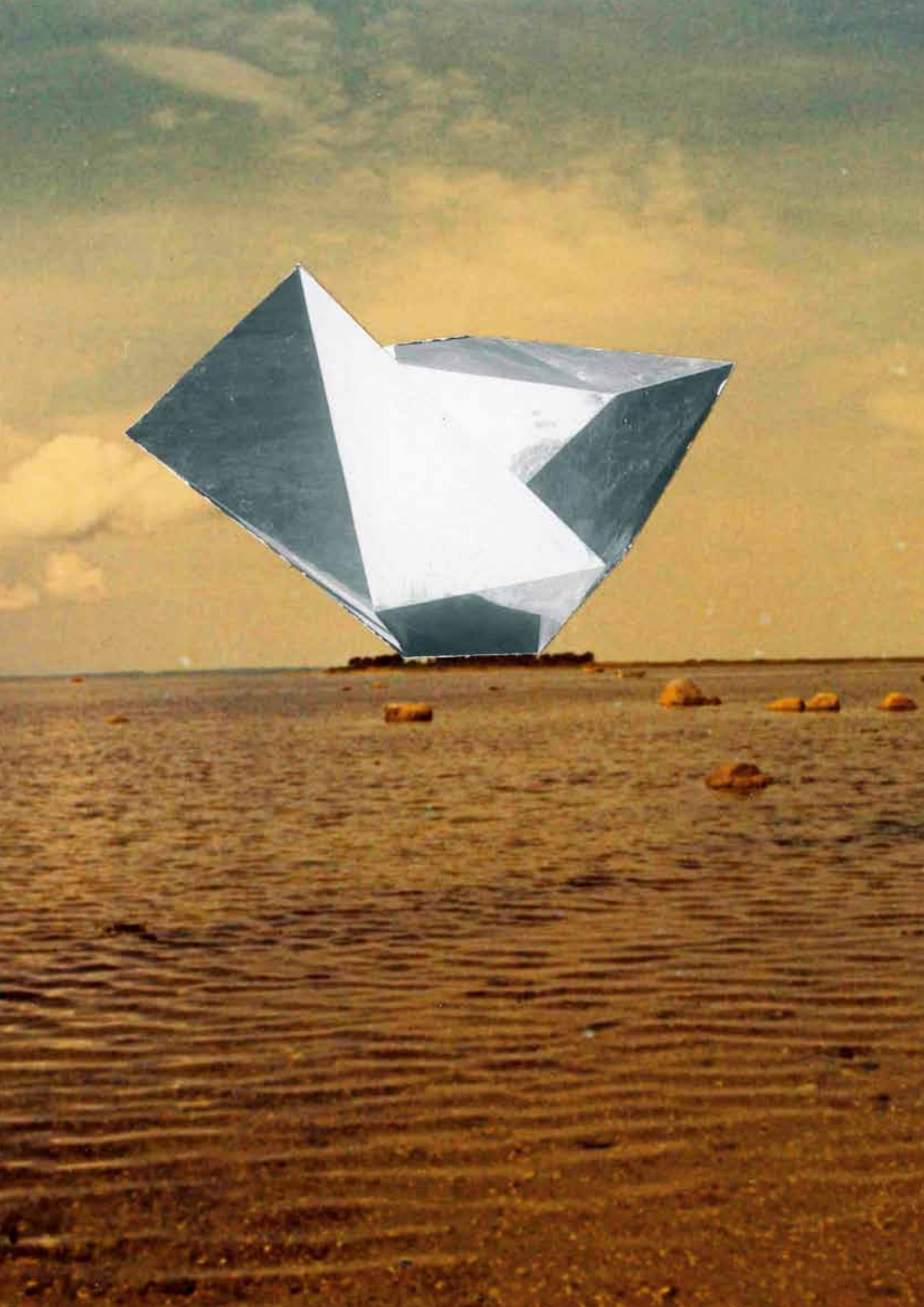
WHW: Misliš li da je to posljedica ideološkog tretmana socijalističkog modernizma?

David Maljković: Govorim prije svega o nekoj općoj le-targiji, ali naravno da se devedesetih promijenilo mnogo toga i da je Bakić izgubio poziciju koju je imao. On je danas potpuno nevidljiv kao kiparska figura, njegov je atelijer potpuno zapušten, skulpture na otvorenom propadaju, tretman države prema takvom autoru potpuno je neprikladan. A ako govorimo o suvremenoj skulpturi, moramo se pozivati na Bakića, on je jedan od najozbiljnijih kipara tog razdoblja i ne možemo ga zaobilaziti. On je i tada bio nezaobilazan i ne vidim razlog da to ne bude i danas. No kod nas se stalno događa da neki povijesni aspekti odjednom postanu nevidljivi i da na nekim razinama povijest gubi kontinuitet.

Intervju vodile: WHW



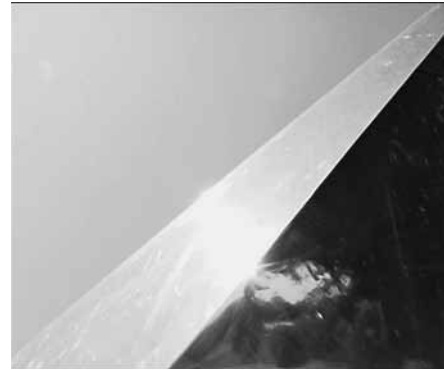
David Maljković, *Scena za novo nasljeđe 2*, 2006, 6'06"
Ljubaznošću umetnika i Galerije Annet Gelink, Amsterdam





David Maljković
Umirovljena forma
2008
kolaž na foto papiru
34,9 x 40 cm
ljubaznošću umetnika i
Metro Pictures, New York

Umirovljena forma
2008
16 mm film
5' 33", c/b, bez zvuka
ljubaznošću
Metro Pictures, New York



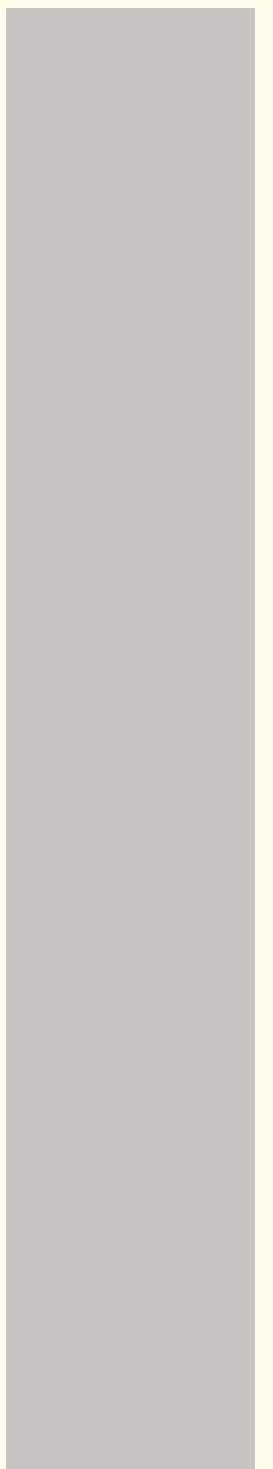


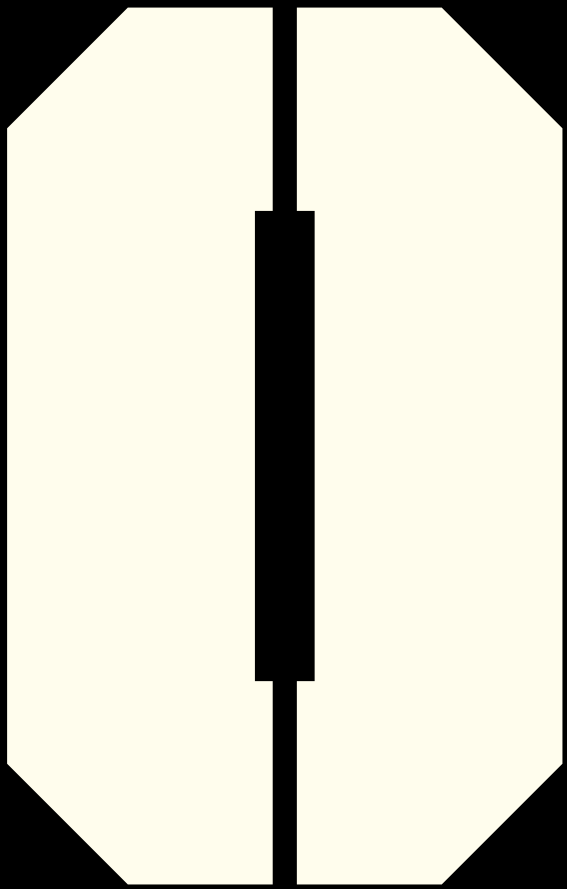






DARINKA POP-MITIĆ





SOLIDARNOSTI





Чилеански муралисти

Поводом манифестације „Недеља Латинске Америке“ која се од понедељка одржава у Београду, млади муралисти из Чилеа два дана су сликавали зид Студентског културног центра. Мотиви са ових зидних слика представљају борбу чилеанског народа против фашизма, империјализма и диктатуре. У време Аљендеове владе, мурали су били широко прихваћени, а фашистички удар из 1973. године прогнао их је са чилеанских улица.

М. И.



НЕДЕЉА ЛАТИНСКЕ АМЕРИКЕ

- извештај -

Рад Студентског културног центра обележен је у 1976. и 1977. години међународним акцијама новог типа. Мислимо ту на НЕДЕЉУ ШПАНИЈЕ и НЕДЕЉУ ЛАТИНСКЕ АМЕРИКЕ, комплексне манифестације које су имале политички, научни и шира, културни карактер.

Анализирајући нашу ранију активност на остваривању друштвено веома значајног задатка - упознавање студентске и најшире јавности са процесима у свету - дошли смо до сазнања да треба учинити напоре да би се она подигла на виши ниво. То значи да у истраживању и презентовању тих процеса морамо настојати да их захватамо у њиховој реалној сложености и на што непосреднији начин. У пројекту НЕДЕЉЕ ЛАТИНСКЕ АМЕРИКЕ изнето је становиште од кога полазимо у организовању осквних акција. Истакли смо да налива друштвено-економских, политичких и културних процеса у савременом свету за нас има смисла само ако смера ка откривању могућности за хуманистичку, револуционарну трансформацију света.

Прва акција тог типа била је НЕДЕЉА ШПАНИЈЕ одржана децембра 1976. године са учешћем истакнутих представника прогресивних партија, теоретичара и уметника који су нам сведочили о дугој борби шпанског народа против франкизма, о садашњој ситуацији и перспективама демократске реконструкције шпанског друштва. Пун успех те акције уверио нас је да са таквом активношћу треба наставити и истовремено указао на могући модел за организовање манифестација тог типа. НЕДЕЉА ЛАТИНСКЕ АМЕРИКЕ била је друга акција тог типа. Она је одржана од 7. до 15. новембра ове године. Нан основни циљ био је да презентује нашој јавности основне карактеристике садашње ситуације у Латинској Америци и тако допринесе унапређењу сазнања као и подстицању интересовања за шира и дубља проучавања збивања у том делу света.

Најзначајнија акција у оквиру читаве манифестације био је међународни семинар на тему: "Промене у економско-сацијалној структури

Латинској Америци, политички покрети и облици социјалних борби". У раду семинара учествовало је преко 30 истакнутих научних радника, представника прогресивних политичких партија и покрета и уметника из Латинске Америке и један број наших научних радника.

По нашем мишљењу као и мишљењу свих учесника семинар је свој шестомесечни рад завршио са пуним успехом. Сва тема предвиђене програмске реализована су у целости. Била је то ретка и драгоценна прилика да се изаша јавно на најповољнији начин уласно са садашњом драматичном ситуацијом у Латинској Америци преко британских економских, политичких и социјалних анализа. Јасно, анализа актуелне ситуације није била само теоријска. Она је требало да омогући сагледавање путева којима револуционарни покрети морају ићи да би, користећи велики револуционарни потенцијал маса, преокренули ситуацију на континенту која је још увек, барем када је реч о кључним земљама Латинске Америке у знаку војних диктатура са одређеним фашистичким обележјима. Стога није случајно што је најбољи број радова посвећен тој теми и што је дискусија о тој проблематици била најсадржајнија. Неки од прилога на тему диктатура и неофашизма допринели да се на нов начин сагледају и објасне ти феномени. Квалитет дебате на семинару био је и у томе што се на најбољи начин успело да уједини објективно-научни приступ и јаван политички ангажман. Уосталом, то је увек била одлика успешних марксистичких анализа. Анализа класно-социјалне структуре земаља Латинске Америке, карактеристика "нове" државе, савремене економске ситуације, политичких покрета као и ситуације на културном плану – све је то омогућило да Латинску Америку откријемо у њеној конкретности и комплексности. За нас је посебно била занимљива дискусија о проблемима и перспективама политичке несорстаности у Латинској Америци. Дискусија је била интересантна и неки учесници су изнели критичке објекције на несорстаност са становишта захтева борбе револуционарних покрета. Дискусија је, нарочито захваљујући прилогу друга Матеса, показала која је

право место и много политичке несорстаности у процесу политичке трансформације међународних односа као и на њену објективну повезаност са борбом револуционарних покрета на националном плану.

У специјалном тематском броју часописа "Наша тема" из Загреба, објавиће се најбољи део материјала семинара. Биће то прилика да се шири јавност увасно са његовим садржајем и резултатима што ће представљати, уверени смо, значајан допринос за даљу систематску проучавања Латинске Америке што је и био један од најважнијих циљева семинара и читаве манифестације.

Имајући у виду значај и успех Семинара настојаћемо да у сарадњи са одговарајућим државним институцијама објавимо једну обимнију књигу о Латинској Америци у којој би поред најоригиналнијих прилога Семинара били објављени још неки радови чиме би се добио један савремен, целовит и критички увид у садашњу државно-економску, политичку и културну ситуацију у Латинској Америци.

На завршној седници Семинара Хоакин Вивер, публициста из Мексика предложио је да се на Београдском универзитету оснује Центар за документацију о Латинској Америци. Предлог је јединствено подржан од свих учесника уз саћавање о личном доприносу формирању и раду Центра.

Поред семинара током НЕДЕЉЕ ЛАТИНСКЕ АМЕРИКЕ организовани су бројне активности културног карактера: концерти наше латинскоамеричке песме, пројекције филмова, изградња и слесно. Значај свих активности био је у томе што смо се преко различитих облика културног стоарадштва још једном осведочили о суштинској повезаности уметничког и револуционарног чина. За нас, посебно за омладину која је са великим интересовањем и масовно пратила ову културну манифестацију, била је то такође прилика да се одсетити своје, властите револуционарне традиције у културном стоарадштву и боље схватити њен смисао и значај.



Studentski kulturni centar, 1977.

28 GODINA KASNIJE ILL ISTORIJA JAVNIH RADOVA

Gle!

Čitajte kako je tekao kratak istorijat
Javnih radova
Na spoljnom zidu bašte,
Studentskoga kulturnog centra.

Prva intervencija nastala je leta
Hiljadu devetsto sedamdeset sedmog.
Od jednog ponedeljka do sledećeg,
Svi su proleteru obeležavali
Nedelju latinske Amerike,
I jedna je grupa
Čileanskih umetnika,
Svi iz brigade Salvador Aljende,
Naslikala mural pod nazivom

**SOLIDARNOST JUGOSLOVENSКИH NARODA
SA NARODIMA LATINSKE AMERIKE.**

U ovom su im pomagali
S verom u solidarnost
Studenti beogradske
Škole slikarstva.

Nakon tri godine,
Čovek bez imena
Ispisao je reči
Posred murala

Koje pozivaju:

SVI NA IZBORE.

Prošlo je još dvadeset i osam leta,
Tada su umetnici,
Svi iz Beograda,
Obnovili deo zidne slike,

I na koncu postavili tablu sa sloganom
Koji je nekada stajao na vrhu

Pozivajući na večito bratstvo i slogu
Sa potlačenima južno od Čijapasa.

I nije prošlo ni tri godine,
A nepoznata ruka opet je na delu.
Ovoga puta, u želji da podrži
Svoga partijskoga kandidata,

I teško uvredi tuđega,
Čovek u noći
Ispisao je reči
ĐILAS TAJKUN.
Nije mi jasno
Ne znam
Ne mogu da dokučim
Na kog Đilasa se misli.

U Beogradu 09. maja. 2008. godine.



O SOLIDARNOSTI

RAZGOVOR S DARINKOM POP-MITIĆ

Prelom: U svom stejntentu vezanom za projekat *O solidarnosti* navodiš da je jedan od njegovih fokusa "bogata tradicija zidnog slikarstva na teritoriji bivše Jugoslavije". Da li bi malo šire elaborirala tezu o tradiciji zidnog slikarstva u Jugoslaviji? Koje autore i radove bi izdvojila kao paradigmat-ske za tu tradiciju, a koje kao bliske i uticajne u odnosu na tvoj rad?

Darinka Pop-Mitić: Ja se sada pomalo kajem zbog toga što sam to napisala. Kada sam to napisala ja zaista nisam mislila ni na jednog umetnika posebno (na primer Hegeđušića), naročito ne u nekom vrlo uskom istoricističkom smislu progresa od njih ka meni. Za mene tu ne postoji neka jednostavna predaja znanja, odnosno tradicija. Interesuje me jednostavna činjenica postojanja te i takve umetnosti koja se pojavljuje u dva različita narativa istorije umetnosti, i kao umetnost glavnog toka i kao umetnička margina. Takva vrsta produkcije je u vreme svog nastanka percipirana kao neka vrsta naivnog modernizma. Zidno slikarstvo me interesuje kao mizanscen na kojem se "odigrava" i politička i umetnička scena (što ne isključuje naravno da su ti murali baš to — umetnička dela).

Na primer, mural koji je uradila umetnička brigada Salvador Aljende *Solidarnost naroda Jugoslavije sa narodima Latinske Amerike* uz pomoć danas anonimnih, odnosno nama nepoznatih, studenata FLU se nalazi na spoljnom baštenskom zidu SKC-a i nastao je 1976. godine. To je vreme kada unutar SKC-a nastaje, po jednoj istoriji umetnosti, savremena umetnička scena kakvu mi danas poznajemo i kada u toj instituciji, kao u svojevrsnom azilu, deluje avangardna konceptualna scena. Ovaj mural se tu nikako ne uklapa. On je istovremeno i naivan i zanimljiv kao svedočanstvo o spoljno-političkim naporima SFRJ.

Sklona sam ideji da je revolucija iz šezdeset osme u Jugoslaviji bila samo kontrarevolucija, staljinistički udar protiv liberalizacije i reformi iz 1965. godine. Mislim da, ako izbacimo iz našeg registra taj ugao gledanja na 1968. godinu kao na talas "slobode" i idealizma, možemo se naći u prilici da bolje analiziramo sudbinu Jugoslavije, ali i levih pokreta generalno. Otuda, ukoliko je SKC pribežište "preživelih" šezdesetosmaša, dakle kritike s leva, možemo ga



posmatrati kao svojevrsni klub "goolotočana", mesto gde se leвица lomi između radikalizma i ikonofilije.

Unutrašnjost te institucije, SKC-a, je konceptualna umetnička scena dok je njena spoljašnjost "trećesvetaški" mural nastao u saradnji jedne umetničke brigade i studenata FLU — jedna jasna propagandistička umetnost.

Okvir, "ram", celokupne konceptualne umetničke scene u SKC-u je na izvestan način baš taj mural, a opet je upravo on bio i loše dokumentovan, te ostavljen na milost-i-nemilost zubu vremena koje ga je fragmentiralo, sve dok nisu ostale samo džinovske glave koje su me plašile dok sam kao dete prolazila pored zgrade SKC-a.

Česterton ima sledeći aforizam: "Kod umetnosti najviše volim njena ograničenja. Najzanimljiviji deo slike je ram".

Mural *Solidarnost* je "ram" za našu konceptualnu scenu.

Prelom: Ako je, kako navodiš, "sudbina tih murala istovremeno i sudbina politike koju su odslikavali", šta za tebe znači "osvežavanje murala", i konsekvantno "politike koju su odslikavali", iz današnje postjugoslovenske perspektive?

Darinka Pop-Mitić: Šta je to postjugoslovenska perspektiva? Ja sam odrasla u Jugoslaviji i vezana sam za jugoslovenski umetnički i kulturni prostor, a preko njega sam se upoznala i sa svetom. Moj "pogled na svet" je jugoslovenski. Ja sam kao navijač za koga i dalje igra "Jugoslavija" (a ne Srbija, Bosna, Hrvatska, Makedonija ili Kosovo). Ja zaista nisam u stanju da naučim da taj prostor gledam nekakvim "postjugoslovenskim" očima. Bojim se da sam beznadežno okrenuta ka prošlosti.

Nadam se da ste primetili da je te murale nemoguće "osvežiti". Barem ne u celosti. To je bilo jedno od mojih prvih otkrića kada sam počela time da se bavim. Čak i kada sam koristila likovne elemente sa murala *Solidarnost*, odnosno "prenosila" beogradski mural negde drugde, kao na primer u Banja Luci, efekat je bio fragmentaran i "arheološki". Nijedna "panoramska" fotografija murala *Solidarnost* nije sačuvana. Ili možda čak nije ni sačinjena.



Rizikovaću da se u ovom trenutku izražavam u citatima — što možda i nije loše jer je moj rad takođe sačinjen od likovnih citata — pa ću vam ispričati jednu kratku hasidsku legendu: Više generacija rabina je uvek odlazilo na isto mesto u šumu da se moli za svoju zajednicu kada bi nešto krenulo po zlu. Prva, najstarija, generacija rabina znala je za tajno, sveto, mesto u šumi, ali je znala i tajnu molitvu koja je garantovala da će ova biti uslišena. Već sledeća generacija rabina nije znala tajnu molitvu, ali je sačuvala znanje o tajnom mestu u šumi i opet, u trenucima kada bi sve krenulo po zlu, odlazila tamo. I njihovim molitvama su takođe bile uslišene. Poslednja generacija, kaže priča, nije znala ni tajnu molitvu ni tajno mesto, ali je ipak pripovedala o tome kako je bilo i kako se to nekada činilo. Legenda nas uči da su i njihove molitve bile uslišene, uprkos njihovom "neznanju" mističnih molitvi.

Prelom: U kakvu bi vezu postavila savremeno beogradsko zidno slikarstvo, odnosno grafite i murale uglavnom vezane za hip-hop i navijačku kulturu, te *grassroots* političku propagandu, i tradiciju jugoslovenskog zidnog slikarstva koju spominješ? Kakvu politiku odlikavaju radovi koje možemo videti po beogradskim ulicama danas?

Darinka Pop-Mitić: Beograd nesumnjivo ima veoma bogatu produkciju zidnog slikarstva i umetnosti grafita. Kao što mi je mural na zidu SKC-a ostao uspomena iz detinjstva, tako mi je uspomena iz nekih kasnijih godina jedan od prvih legendarnih grafita "Tuff-x", nastanjen na zidu podvoznjaka kod Sava Centra.

Njega ipak nemam nameru da rekonstruišem, mislim da mu je sasvim lepo tu, u mojim sećanjima na Beograd pred početak "godina raspleta".

Od *grassroots* političke propagande svakako bih izdvojila meni omiljeni mural na zidu jedne od retkih kuća sa početka 20. veka, u ulici Kraljevića Marka. Na njemu se nalazi likovno rešenje za logo za nominaciju Beograda za Olimpijadu 1992. godine. Čini se da ga vlasnici još uvek s ponosom neguju.

Ali to je neka druga tema za neke druge ljude.

Prelom: Kako vidiš sebe u ulozi "osveživača boja" na muralu brigade Salvador Aljende, u kontekstu "lanca autorstva" koji nastaje tvojom intervencijom?

Darinka Pop-Mitić: Ako baš insistiramo na pitanju autorstva, možemo reći da je moj mural spomenik jednom umetničkom događaju iz 1977. godine.

Meni su zanimljive granice umetnosti koje su u ovom slučaju i doslovne — zidovi koji okružuju SKC. Ja mislim da su to dosta čvrste granice i ne mislim da je razgovor, pisanje i mišljenje o umetnosti umetnost sama, a to je odlika postmoderne. Umetnost je ono što se dešava u okviru institucija umetnosti, a ove opet poznaju instituciju autorstva.

Dakle, ja ne "bežim" od autorstva, a ono je u ovom slučaju čak isuviše evidentno. Moj rad počinje tačno tamo gde su stali članovi umetničke brigade Salvador Aljende. Ja sam probala da stanem na samu granicu umetničkog prostora i da proverim koliko se sistem umetnosti promenio sa promenom političkog sistema koji ga okružuje. Kao kada izvučete prilikom ronjenja morską zvezdu i ostavite je da se suši na suncu. To je možda i pomalo okrutno. Neka politička agitacija koja prati moj rad je dobrodošla, ali nije bila nameravana.

Prelom: Šta bi, po tvom mišljenju, danas označavao pojam *solidarnost*? I kakva je razlika između pojma *solidarnost* onako kako je on shvatan u vreme nastajanja murala *O solidarnosti* i danas?

Darinka Pop-Mitić: Solidarnost je u politici SFRJ značila da su jugoslovenski radnici deo internacionalnog proleterijata i njegovih borbi. Šta danas označava pojam *solidarnost*, ne znam. Kao što sam već rekla, ja sam uporno i dosledno okrenuta prošlosti. Ja sam "solidarna" sa onima koji su radili ovaj mural i tretiram ih na neki način kao svoje savremenike. To je sasvim dovoljno za ovaj mural.

Nemam nameru da "nanovo osvajam" za neakvu percipiranu umetničku levicu neki apstraktan pojam *solidarnosti*, iskorenjen iz bilo kog konkretnog sadržaja.

Intervju vodili: Jelena Vesić i Vladimir Jerić

Projekat *O solidarnosti* razvijen je uz podršku Ministarstva kulture Republike Srbije u okviru programa *Interkulturalni dijalog*.





NEMAM NAMERU DA "NANOVO
OSVAJAM" ZA NEKAKVU PERCIPIRANU
UMETNIČKU LEVICU NEKI APSTRAKTAN
POJAM *SOLIDARNOSTI*, ISKORENJEN IZ
BILO KOG KONKRETNOG SADRŽAJA.

HITO STEYERL



**ŽURNAL. BR. 1 -
UMJETNIČKA
IMPRISIJA**

ARHIV IZGUBLJENIH OBJEKATA

HITO ŠTAJERL

DOK SAM PISALA ČLANAK,¹ koji je nastojao da se bavi pitanjima umetničkih institucija i institucionalnog kritizma, pogledala sam kroz prozor i zapitala se: o čemu ja to ovde, dođavola, govorim? Tada sam živela u Sarajevu, a prizor koji sam u tom trenutku posmatrala bila je kolona ljudi koji čekaju vize ispred Švajcarske ambasade na jednoj strani ulice, a naspram nje, kuća pogođena sa dve granate, i još uvek neobnovljena. Ta kuća bila je sarajevska Kinoteka. Tada sam osetila da je sve to o čemu sam zapravo pisala — o umetničkim institucijama, poput sarajevske Kinoteke — bilo potpuno nerearno, te sam sa "tačke gledišta" prozora u Sarajevu, morala da se zapitam: o kakvim institucijama ja to govorim? Koje su to institucije? Ovde evidentno i nije baš ostalo puno institucija koje mogu biti kritikovane. Preciznije rečeno, one su pretrpele tako radikalnu kritiku tokom poslednjih 15 godina da su mnoge od njih jednostavno prestale da postoje, dok je ostatak i dalje u ruševinama. To je dakle ugao iz koga nameravam da se približim ovoj temi — želim da analiziram uništene institucije, jedva funkcionišuće institucije, institucionalna smetlišta — i da sve to povežem sa projektom na kome trenutno radim. Istovremeno, želim da promislim mogućnost izgradnje nečeg sasvim novog iz tog smetlišta. Ne tvrdim da bi jednostavno trebalo ponovo izgraditi, ili rekonstruisati stare institucije, već upravo osmisлити nove, na tim istim temeljima.

U svakom slučaju, već sa prvim redovima ovog teksta, jedna stvar mi se učinila posebno indikativnom: najradikalnija forma institucionalne kritike tokom osamdesetih i devedesetih nije bila ni umetnička ni progresivna, već naprotiv, reakcionarna, neoliberalna ili nacionalistička, rasistička, fundamentalistička..., a najčešće sve to istovremeno. Institucije su kritikovane bilo zato što nisu bile prilagođene potrebama tržišta, bilo zato što nisu bile dovoljno lokalne, domaće i zavičajne. Sve te forme institucionalne kritike bile su beskonačno



uspešnije od liberalne ili radikalno demokratske kritike institucija, prisutne istovremeno. Međutim, njihove posledice je daleko teže identifikovati u odnosu na žestoke napade koje je reakcionarna kritika sa sobom donela. Ona je jednostavno uništila i razrušila veliki deo modernističkih kulturnih institucija, kao i njihovih verovanja u edukaciju i participaciju, bez obzira koliko nerealizovane ove aspiracije bile.

Volela bih da predstavim nekoliko slučajeva reakcionarne kritike institucija u svom najradikalnijem obliku. Ti drastični primeri simptomi su opšteg trenda koji je pogodio i kulturne institucije u državama blagostanja na Zapadu, ali u mnogo blažoj formi. Govoriću o primerima vezanim za projekat pod nazivom *Arhiv izgubljenih objekata* na kome trenutno radim u Sarajevu. Ovaj projekat predstavlja istraživanje paradoksa same dokumentarne forme. Na koji način se on dotiče kulturnih institucija? Radeći na *Arhivu izgubljenih objekata*, iznova i iznova smo se susretali sa nestajanjem modernističkih, multietničkih, osnažujućih i participatornih formi kulturnih institucija. Nestajanje takvih institucija po čitavoj bivšoj Jugoslaviji dešava se tokom osamdesetih godina, a najradikalnije tokom ratova devedesetih.

Za prvi primer kulturne institucije izložene radikalnoj institucionalnoj kritici možemo uzeti Kinoteku u Sarajevu koja je u poslednje vreme bila, takoreći, militantno kritikovana. U stilu gorkog zaokreta Marksovog čuvenog stejtmenta, čini se da je u ovom slučaju "oružje kritike" zamenjeno "kritikom oružjem". Kinoteka je klasična socijalistička gradska institucija koja se brine o celokupnoj filmskoj produkciji Bosne i Hercegovine, promovise umetnički film i dejstvuje u ekstremno lošim finansijskim okolnostima. To je prilično niskobudžetna institucija, ali institucija koja i dalje funkcioniše, bez obzira što je tokom rata dva puta pogođena granatama. Veliki deo filmskih

traka je izgubljen tokom napada ili iskorišćen za grejanje, pošto filmska traka dobro gori. Zahvaljujući herojskim naporima zaposlenih u Jugoslovenskoj kinoteci — Beograd, gotovo svi printovi su rekonstruisani i kolekcija je povraćena. Kinoteka i dalje prikazuje filmove, mada s vremena na vreme pod zaista neobičnim uslovima. Kada smo stigli tu usred dana, čuveni partizanski film *Bitka na Neretvi* (1969) bio je prikazan u potpuno praznoj bioskopskoj dvorani. Osoba zadužena za projekcije tvrdi da se svi filmovi puštaju jednom godišnje, bez obzira na posetu publike, kako bi se filmovi provetrali i sačuvali od daljeg propadanja.

Vratimo se instituciji. Uprkos svim konzervatorskim naporima, nekoliko filmova iz kolekcije i dalje nedostaje i nepovratno je izgubljeno tokom rata. To su neki od prvih mesečnih *Filmskih žurnala* napravljenih u Bosni i Hercegovini nakon Drugog svetskog rata (nedostaju brojevi 1, 2 i 20). *Žurnali* su obično prikazivani pre filmskih projekcija i predstavljali su selekciju novosti o socijalističkim produkcionim naporima: konstrukciji traktora, inauguraciji novih fabrika i slično. Kako su ove trake nestale? *Žurnali* su zapravo bili snimani na nitratnim trakama koje su lako zapaljive i iz tog razloga čuvane na sigurnom mestu — bunkeru u filmskom studiju na periferiji grada. Međutim, u prvoj fazi opsade Sarajeva 1992. godine, ovaj studio se uveliko nalazio na ničijoj zemlji između dve granice. Budući da je imao dva ulaza, moglo mu se pristupiti i sa srpske i sa bošnjačke strane. Ljudi sa srpske strane su očigledno znali za printove i evakuisali su ih u kuću takozvanog Đokića, koja se nalazi sa srpske strane. Međutim, za ovaj pokušaj povlačenja se saznalo na bošnjačkoj strani, te je kuća Đokića pogođena granatom i nestala u plamenu.

S druge strane, bilo kako da su se stvari zaista razvijale, kada smo pitali osobu iz filmskog muzeja o sceni

1 Tekst Hito Štajerl pod nazivom "Institucija kritike" publikovan je na sajtu Evropskog instituta za progresivne kulturne politike (EIPCP), kao deo projekta TRANSFORM i deo žurnala projekta. <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en>
Tekst je objavljen i u časopisu *Prelom* br. 8/9, str. 245.

iz izgubljenog filma koju bi želela da rekonstruiše u okviru našeg projekta, a koja bi se bavila rekonstrukcijom tih izgubljenih objekata, njen odgovor je bio apsolutno jasan: ona je odabrala da rekonstruiše scenu koja se bavi opismenjavanjem nepismenih žena nakon Drugog svetskog rata, scenu koja se, takoreći, bavi sámim časovima opismenjavanja. Ta scena pokazuje kako su časovi čitanja i pisanja bili organizovani za starije ljude sa sela, većinom za muslimanske žene. Nastavnica je obično bila vrlo mlada i stajala je ispred table učeći tradicionalno obučene žene — žene pod velom. To je dakle scena koju su dve žene, radnice Kinoteke, želele da rekonstruišu za ovaj projekat. One su imale veoma snažna sećanja i očigledne emocionalne veze sa ovom scenom.

Ova scena, uništena tokom bombardovanja, bila je scena koja prikazuje kulturnu instituciju koja je snažno nadahnuta modernističkim i demokratskim vrednostima, instituciju koja edukuje i koja daje vlast ženama, koja je duboko sekularna i, u najmanju ruku, teorijski univerzalistička i ne-diskriminišuća u kulturnim terminima. I naravno, nije samo nestao film, već su zajedno sa njim nestale i mnoge kulturne vrednosti. Granata koja je uništila ove filmove, simbolički je uništila i socijalističke, modernističke ideale o edukaciji i osnaženju žena i muškaraca u ovakvim sekularnim institucijama kulture, ma koliko one bile nesavršene. To je ujedno bio i simbolički početak segregacije kulturnih institucija po religioznim i etničkim linijama. U Palama, jednoj od administrativnih predstavnica bosanskih Srba, u međuvremenu je uspostavljena još jedna nacionalna kinoteka. Ove dve kinoteke udaljene oko 20 km, sarajevska i palska, ostvarile su kontakt po prvi put. Ironija je u tome što ne samo da je društvo pretrpelo segregaciju, već je taj proces proizveo i nove institucije. Primer toga bi bila kinoteka na Palama, koja nije imala niti tehničke uslove za projekciju, niti filmove za prikazivanje.

Prema tome, ovde je na delu radikalna institucionalna kritika, upućena od strane nacionalističkih, segregacionističkih i zavičajnih snaga na nekoliko nivoa. Ova kritika bukvalno uništava stare kulturne institucije i njihove ideale sekularizma, edukacije i participacije. Ona zamenjuje stare ideale osnaživanja žena i reprezentuje rastuću domestifikaciju žena putem religioznih ili, pak, takozvanih kulturnih sredstava... Ta kritika, takođe, reprezentuje kapitalističke mehanizme kao što je npr. komodifikacija žene, jer Bosna postaje jedno od značajnih središta *traffickinga*. Ta reakcionarna institucionalna kritika simbol je sličnog trenda koji je zahvatio kulturne i obra-

uništavanju umetničkih sloboda, implementaciji religioznih vrednosti i konstrukciji novih nacionalnih kultura.

Drugi primer ovakve destrukcije javnog prostora i radikalne institucionalne kritike zadesio je, u značajnoj meri, sarajevsku lokaciju — memorijski park u delu grada koji se zove Vrača. Reč je o maloj tvrđavi iz otomanskog perioda koja je bila u upotrebi i tokom austrougarske vladavine. Nakon Drugog svetskog rata, ona je bila transformisana u Muzej boraca za oslobođenje Jugoslavije, odnosno partizana ubijenih tokom rata. Imena preko 10.000 ljudi bila su ispisana gipsanim



Imagine, if the sun shone right now!

Žurnal br. 1 — Umetnička impresija, 2007, DVD, 21'
© Hito Štajerl, foto: Hito Štajerl, Jeliz Palak

zovne institucije tokom osamdesetih i devedesetih. Uništavanje javno finansirane kulturne sfere, koja je, barem na teorijskom planu, težila modernističkim ili šire gledano prosvetiteljskim vrednostima kao što su obrazovanje, jednakost i podrška neravnopravnim grupama, dogodilo se i u Zapadnim državama blagostanja, samo u znatno skromnijem obliku. Kao što sam rekla na početku, ove institucije bile su pod dvostranim napadom: s jedne strane, bile su izložene neoliberalističkoj kritici koja je težila da ih transformiše u preduzeća i uključi na slobodno tržište i s druge — kritici nacionalno-zavičajnih snaga, koje su težile

slovima na zidovima dva dvorišta. Kako su nam ljudi rekli, sve to je takođe imalo neku vrstu nekrofilске privlačnosti. Ipak, i pored tih razloga, to je bio muzej oslobođenja — multifunkcionalni prostor gde su se projektovale filmovi, organizovale konferencije i slični događaji. Reč je o mestu koje se sada nalazi tačno na granici Bosanske federacije i Republike Srpske i gde se obično muvaju šverceri cigareta. Spomenik je kompletno uništen tokom rata. Tačnije, odatle je počeo napad na Sarajevo, jer se spomenik nalazi na vrhu brda. Vojnici koji su ovde obitali tokom rata, brisali su partizanska imena sa zidova, pucajući u njih iz mašinskog

oružja. Većina slova oborena je na zemlju i kompletno smrvljena. Ostala su samo neka od njih, formirajući čudan, nečitljiv tekst koji je postao hijeroglif odbrane od fašizma, koji više nije razumljiv i koji je i bukvalno izgubio svoje značenje.

Ja sam zapravo sakupila neka od ovih izlomljenih slova i donela ih ovde. Naravno, kada ih posmatram kao partizanska imena, pitam se koju priču nam ona pričaju, koja je priča iza svakog od njih... Nije reč o restauraciji originalnog teksta niti tugovanja nad njegovim nestankom ili, pak, nekoj vrsti nostalgije za izgubljenom pričom. Po mom mišljenju, ova slova znače nešto sasvim drugačije. Ona nam pokazuju drugi oblik radikalne institucionalne kritike. Osnovna vrednost ove institucije bio je antifašistički konsenzus postignut — barem na deklarativnom nivou — u čitavoj Evropi nakon Drugog svetskog rata. Možemo reći da je ovaj konsenzus prekršen tokom devedesetih godina, kako sa usponom desno-populističkih partija (ne samo u Austriji² koja je očigledno eklatantan primer, već i u drugim zemljama) tako i kroz razne paradigme totalitarizma razvijane naročito u novoj Evropi koje tvrde da su staljinizam i fašizam, bazično, isto. Devastacija Vrača i 11.000 imena ispisanih na zidovima ovog spomenika, samo je simbol sloma antifašističkog konsenzusa u Evropi. To je još jedan primer desničarskog kritičizma institucija od strane nacionalističkih i nativističkih snaga. Interesantna novost je da će, uprkos očajnom nedostatku fondova u Bosni, ova institucija biti rekonstruisana sledeće godine. Međutim, taj proces rekonstrukcije, po mom mišljenju, predstavlja ništa drugo do novi problem.

To bi, dakle, bili primeri radikalne institucionalne kritike devedesetih, kažem radikalne, jer ova kritika nije konzervativna, ona ništa ne konzervira, ona je naprotiv revolucionarna, jer uništava ili radikalno transformiše. U svetlu ovih primera, može se takođe videti koliko je bila bespomoćna ili slabašna svaka forma liberalne ili radikalno demokratske kritike devedesetih, pošto je očigledno doticala institucije koje su se susretale sa mnogo većim opasnostima. Liberalna kritika je ne samo preuzeta od strane nacionalista i nativista, već je takođe korišćena u formi buržoaskog institucionalnog kritičizma — onoga što su Karl Marks i Fridrih Engels opisali u *Komunističkom manifestu* kao kritičizam koji uništava sve što je solidno (npr. institucionalizovane javne sfere, muzeje, kulturne centre i slično), kako bi ih podredio snazi tržišta.

Šta bi moglo biti rešenje za ovaj problem? Kako bismo onda konceptualizovali produkciju novih javnih sfera, a samim tim i institucija koje bi im davale materijalnu podršku i kontinuitet? Na ovoj tački pojavljuje se

² Ovaj tekst je transkript ekspozea Hito Štajerl, na konferenciji *Sećaš li se institucionalne kritike?*, održane u umetničkom muzeju *Lentos* u Lincu tokom 12. i 13. oktobra 2005.

nekoliko problema. Prvi je nemogućnost povratka na stare forme institucije: mi ne možemo rekonstruisati niti časove opismenjavanja, niti memorijalni park Vrača. Naravno, moguće je rekonstruisati ga fizički. Vrača može biti ponovo izgrađen. Međutim, u datom političkom kontekstu mnoge od vrednosti za koje su se ti partizani borili — kao što je multietničko, sekularno, socijalističko društvo postaju sve više irelevantne, čak sulude i opasne. Ljudi koji danas veruju u te vrednosti marginalizovani su i posmatrani kao čudaci, tako da bi sve ovo današnju rekonstrukciju Vrača pretvorilo u praznu ljušturu bez sadržaja. U društvu u kome je većina kulturnih institucija podvrgnuta segregaciji po etničkoj i religioznoj liniji, Vrača je izgubio svoje značenje. Sličan problem nalazimo i sa obnovom časova opismenjavanja. U današnjim okolnostima u kojima žena verovatno čita i piše, ali je komodifikovana i pretvorena u vlasništvo od strane trgovaca ljudima, časovi opismenjavanja premašuju svoj smisao. Možemo i dalje imati ove časove, ali ukoliko žene koriste veštinu pismenosti kako bi potpisale ugovor koji ih prisiljava na dužničko ropstvo, emancipacija koju je obećalo opismenjavanje ostaje prilično udaljen cilj.

Problem rekonstrukcije izgubljenih institucija i nemogućnost da se one obnove, problem je kojim se bavimo u projektu *Arhiv izgubljenih objekata*. Da, nemoguće je ponovo stvoriti ove institucije, ali ta nemogućnost ne mora nužno voditi ka žalopojkama, melanholiji ili nostalgiji. U ovom projektu, pokušavamo da proizvedemo vrlo precizne dokumente o izgubljenim institucijama na osnovu sećanja dva svedoka. Na koji način direktorka Kinoteke u Sarajevu i bioskopski radnik na projekcijama proizvode dokumentarnu rekonstrukciju scene časova opismenjavanja za žene? Kako oni rekonstruišu ovu scenu? Policijski umetnik iscrta ova scenu prema opisima njihovog sećanja...

Prema zakonima o proizvodnji dokaza, potrebno je da postoje dva svedoka, pošto jedan svedok i nije svedok, kako pravila nalažu. Da bi se dokaz proizveo, potrebna su dva svedoka, jer je sve drugo "rekla-kazala". To je, takođe, bio metod koji su koristile bosanske vlasti kako bi izdale nove dokumente ljudima koji su ih izgubili tokom rata. Dokaz njihovih identiteta izvodila su dva svedoka. Međutim, paradoks je u sledećem: ako imate dva svedoka, vi takođe imate i dva vrlo različita sećanja. Oba svedoka se sećaju

različitih stvari, tako da u trenutku nastajanja dokumenta, takoreći objektivnog dokumenta, potvrđenog od strane dva svedoka, on takođe postaje kontradiktoran. Drugim rečima, u trenutku kada dokument postaje dokument, on takođe postaje i fikcija. Izgubljeni objekti koje ovde rekonstruišemo istovremeno su i objektivni i fiktivni, i istiniti i izmišljeni. Oni postaju dokumentima upravo kroz tu konstitutivnu razliku. U tom trenutku proces rekonstrukcije postaje zanimljiv. On se više ne tiče otkrivanja izgubljene istine iz prošlosti, već postaje kreativni proces izmišljanja nove istine koja dolazi iz budućnosti. Otkrili smo da su se ta sećanja samo delimično oslanjala na izgubljeni film — zapravo čovek zadužen za projekcije je čvrsto tvrdio da nikada nije video taj film, već da se njegovo svedočenje uglavnom oslanja na lična sećanja i igrane filmove. Ova svedočenja su se, takoreći, manje bavila pitanjem kako je ta scena *zaista* izgledala, već radije kako je ona trebalo da izgleda i to je postalo u potpunosti jasno na video traci napravljenom na osnovu procesa crtanja scene. To je video koji dokumentuje ove procese kreativnog izmišljanja. Svedoci zapravo nisu izmislili čas opismenjavanja koji su videli u prošlosti, već čas opismenjavanja koji bi želeli da vide u budućnosti, koji bi na neki način bio suprotstavljen reakcionarnim procesima koji se dešavaju sada. Tako se na neki način desilo nešto veoma zanimljivo: upravo korišćenjem standardnih procedura za proizvodnju istine i dokumenata — čak i forenzičkih sredstava za rekonstrukciju objekta — sve do tačke prekomerne identifikacije sa istima, proizvedena je neka vrsta kreativne fikcije, tj. nešto potpuno suprotno. Rezultat insistiranja na objektivnoj slici prošlosti bio je, u stvari, fiktivna zamisao nečega što bi se moglo desiti u budućnosti.

Šta sve ovo znači za budućnost institucije?

Kao što sam prethodno pomenula, nema smisla rekonstruisati časove opismenjavanja iz *Filmskih žurnala* u originalnoj formi, jer je taj društveni kontekst izgubljen. Ali šta kažete na invenciju novih časova opismenjavanja koji neće težiti restauraciji originalnog značenja, na primer, tih slomljenih slova iz *Vrača*? Ili na rekonstrukciju imena i priča koje su ta slova prvobitno reprezentovala? Ti novi časovi opismenjavanja morali bi da se tiču čitanja ovog teksta u fragmentiranoj i izlomljenoj formi, a samim tim i invencije jezika koji bi imao smisla u toj novoj formi pisanja. Ne postoji izgubljeno značenje koje treba rekonstruisati uz pomoć ovih slova, jer su ona već ispunila svoje značenje kroz činjenicu sopstvene fragmentacije, samo mi i dalje ne znamo kako da ih čitamo. Mi prvenstveno moramo izmisliti jezik koji investira novo značenje u te fragmente. Na tim novim časovima opismenjavanja, ne možemo se nadalje identifikovati sa nastavnicima, već upravo sa studentima. Naš zadatak bi bio osmišljavanje novog jezika koji bi nas učio kako da čitamo ta slova upravo u njihovom stanju fragmentacije. Ova izlomljena slova iz *Vrača* reprezentuju rukopis totalne fragmentacije svih životnih sfera u kasnom kapitalizmu koja je često ekvivalentna destrukciji. Ta fragmentacija mora biti jasno priznata i potvrđena, jer ne postoji put nazad u prvobitno jedinstvo. Istovremeno, ona mora biti negirana, jer je jedino možemo dešifrovati u novom zajedničkom jeziku. Moramo naučiti da čitamo ta slova, i to, ne da bismo povratili njihovo originalno značenje, već da bismo izumeli novo značenje i novi jezik emancipacije. Zadatak institucije danas nije da postane nastavnik u tom procesu, već veoma, veoma ponizan student.

Prevod s engleskog: Jelena Vesić



Biografije

Kustosi-istraživači

DeLve (Ivana Bago i Antonia Majača) su povjesničarke umjetnosti i kustosice iz Zagreba gdje vode Galeriju Miroslav Kraljević (G-MK), te Institut za trajanje, mjesto i varijable (DeLve). Pored brojnih projekata u G-MK, zajedno su kurirale *Stalking with Stories — The Pioneers of the Immemorable* (Apexart, New York, 2007.), *Be A Happy Worker: Work-to-Rule!* (G-MK, Zagreb, 2008.), *Salon Revolucije* (HDLU, Zagreb, 2008.), *Where Everything is Yet to Happen / SpaPort bijenale 2009/10* (Banja Luka, 2009.), *And Then Nothing Turned Itself Inside Out* (Kunsthalle Exnergasse, Beč, 2009.), *Izvađeni iz gomile [Fragment 1* u okviru projekta *Političke prakse (post) jugoslovenske umjetnosti* u Beogradu, te *Fragment II* u Galeriji Škuc u Ljubljani, 2009.). Bile su urednice 83. broja časopisa *Život umjetnosti* pod naslovom *Izda(va)nje revolucije* (Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2009.). Autorice su nekoliko edukacijskih projekata, uključujući i seminar u okviru projekta *Kustoska platforma* realiziran u suradnji s *Kulturom promjene*, Studentskog centra u Zagrebu (2008/2009.).

Centar za nove medije_kuda.org

www.kuda.org

Centar za nove medije_kuda.org osnovan je 2000. godine. kuda.org je organizacija koja okuplja umetnike, teoretičare, medijske aktiviste, istraživače i široku publiku na polju informacijskih i komunikacijskih tehnologija. Centar se bavi istraživanjem novih kulturnih odnosa, savremene umetničke prakse i društvenih tema. Rad centra kuda.org je posvećen pitanjima uticaja elektronskih medija na umetnost i društvo, razvoj kritičke diskusije u kulturi, alternativne oblike obrazovanja i pokretanje debata vezanih za savremenu kulturnu politiku.

Takođe, bitan deo rada Centra_kuda.org je i analiza društvenog, kulturnog i intelektualnog nasleđa bivše Jugoslavije, Vojvodine i Novog Sada u periodu od pedesetih do osamdesetih godina, kroz projekte *Trajni čas umjetnosti*, *Medijska ontologija* i *Političke prakse (post) jugoslovenske umjetnosti*. Ovim projektima se uspostavlja novo čitanje progresivnih praksi neoavangarde danas i otvara se novi put komunikacije između ovih praksi i savremene umetničke produkcije.

Selekcija projekata realizovanih od 2001. godine: *kuda.lounge* — program predavanja, razgovora, javnih prezentacija umetnika, medijskih aktivista, teoretičara umjetnosti, naučnika, istraživača i inženjera; *kuda.read* — izdavački projekat, sa dosadašnjih 12 izdanja, posvećen istraživanju kritičkih pristupa kulturi novih medija, novih kulturnih relacija, savremenoj umetničkoj teoriji i praksi; izložba *World-Information.Org* u saradnji sa Public Netbase to — Institutom za nove tehnologije iz Beča, 2003; *Transevropski forum* u saradnji sa Institutom za nestabilne medije_V2 iz Roterdama, 2004; izložbe *Trajni čas umjetnosti*, *Novosadska neoavangarda šezdesetih i sedamdesetih godina* i *Medijska ontologija*, od 2005. godine; konferencija *Rečnik rata*, 2008; projekat *Političke prakse (post) jugoslovenske umjetnosti*, od 2006; osnivanje nezavisnog javnog prostora za omladinu i kulturu u Novom Sadu — Omladinski centar CK13, od 2007; istraživanje, izložba i publikacije *Ideologija dizajna*, kao deo kolaborativnog projekta *Umetnost uvek ima posledice*, u saradnji sa Što, kako i za koga/WHW iz Zagreba, tranzit.hu iz Budimpešte i Muzejem Sztuki iz Lođa.

Kunsthistorisches Mausoleum je komemorativna institucija posvećena čuvanju sećanja na istoriju umjetnosti. U jednoj od njenih prostorija smeštena je *Kratka istorija modernog slikarstva* Herberta Rida, dok se u drugoj nalazi *Istorija umjetnosti* H. V. Jansona. Mauzolej se nalazi u Ulici Braće Radovanovića 28 u Beogradu, i povremeno je otvoren za javnost.

Izbor iz zbirke H. V. Jansona *Istorija umjetnosti* bio je deo izložbe *In Search of Balkania*, koju su priredili Rodžer Konover, Eda Čufer i Peter Vajbel u *Neue Galerie* u Gracu 2002. godine. Pored stalne postavke, deo fonda Mauzoleja je zbirka crteža i slikarskih dela pod nazivom *Posmatrati posmatrača*.

Prelom kolektiv

Časopis *Prelom* je nastao 2001. godine kao publikacija Centra za savremenu umetnost. Tokom poslednjih osam godina (devet brojeva u sedam svezaka) *Prelom* je prerastao u prostor za kritičko preispitivanje političkih konstelacija umetnosti, filma i društvene teorije u savremenom, post jugoslovenskom prostoru. Časopis je uspeo da uključi i angažuje pojedince, grupe i inicijative iz bivše Jugoslavije i šire u kolektivnim naporima za problematizacijom, teoretizacijom i borbom protiv različitih, heterogenih i paradoksalnih formi savremene neoliberalne kapitalističke hegemonije. *Prelom* je 2005. godine izgubio svoj nekadašnji institucionalni okvir i uredništvo časopisa je osnovalo nezavisnu organizaciju — Prelom kolektiv, koji se konstituisao kao izdavač i osnov za integrisanje i razvijanje različitih aktivnosti pored izdavanja časopisa *Prelom*:

Izložbe: *No More Reality — STEP 1; Nekontrolisane situacije: Modeli različite upotrebe radija*, radio grupe Ligna, Beograd (2005); *Slučaj Studentskog kulturnog centra sedamdesetih*, ŠKUC — Ljubljana, Galerija Nova Zagreb, SCCA/pro.ba — Sarajevo, Salon Muzeja savremene umetnosti — Beograd, Badischer Kunstverein — Karlsruhe, Tranzit — Budimpešta (2008).

Konferencije/diskusije: Panel *Jugoslovenski Crni talas*, Magacin, Beograd (2007), konferencija *Sedamdesete u Jugoslaviji*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad (2007), konferencija *Post-Yugoslav Condition of Institutional Critique*, eipcp, Beograd (2007), radionica *Arhiv*, Muzej Sztuki, Lođ (2009).

Publikacije: Časopis *Prelom* 1–9 (2001–2009), *Conversation*, posebno izdanje *Preloma* (2003), *Cultural Capital*, publikacija galerije Nova, Zagreb (2005).

Više informacija na www.prelomkolektiv.org

SCCA/pro.ba osnovao je Fond Otvoreno društvo Bosne i Hercegovine krajem 1996. godine. SCCA je od 2000. godine nezavisna, neprofitna organizacija.

SCCA predstavlja novi model organiziranja i djelovanja u kulturi. SCCA nema vlastiti galerijski prostor. On djeluje kao mobilni umjetnički centar, komplementarno i alternativno u odnosu na programe ostalih likovnih institucija. Većina projekata, kao što su godišnje izložbe, realizirani su u otvorenim prostorima grada. Stvorena je nova umjetnička scena koja ne znači samo promjenu umjetničke paradigme, nego i promjenu shvatanja funkcije kulture i umjetnosti. Ovakav koncept potvrdio se kao produktivan, proširio pojam umjetnosti i postao korektiv lokalnog umjetničkog i javnog života. Kao rezultat interesa i potrebe da se sistematski nastavi započeto u prethodnoj godini, 1998. i 1999. godine SCCA inicira nove projekte na otvorenom i započinje kontinuirani rad u elektronskoj i digitalnoj umjetnosti. Stvorena je tehnička baza za multimedijску laboratoriju pro.ba, čime je omogućena kvalitetnija i profesionalnija produkcija velikog broja video radova umjetnika, te video dokumentacije umjetnika i aktivnosti Centra. Video radovi i video instalacije proizvedeni u pro.bi predstavljani su u muzejima, galerijama, na festivalima i izložbama u zemlji i inostranstvu. Paralelno sa proizvodnjom, putem radionica i seminara, SCCA organizira i obrazovanje u ovoj oblasti.

Što, kako i za koga / WHW je kustoski kolektiv osnovan 1999. godine u Zagrebu. Njegovi članovi su Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić i Sabina Sabolović, i dizajner i publicist Dejan Kršić. WHW organizira različite produkcijske, izložbene i izdavačke projekte, te vodi program Galerije Nova u Zagrebu. *Što, kako i za koga*, tri osnovna pitanja svake ekonomske organizacije, odnose se na planiranje, koncept i realizaciju izložbi, kao i na produkciju i distribuciju umjetničkih radova i položaj umjetnika na tržištu rada. Ta pitanja iz naslova prvog projekta WHW-a, posvećenog 152. godišnjici Komunističkog manifesta, 2000. godine u Zagrebu, postala su moto WHW-a i naziv kolektiva.

Neke od izložbi WHW-a su: *Što, kako i za koga, povodom 152. godišnjice Komunističkog manifesta*, HDLU, Zagreb, 2000; *Kunsthalle Exnergasse*, Beč, 2001; *Projekt: Broadcasting, posvećen Nikoli Tesli*, Tehnički muzej, Zagreb, 2002; *Looking Awry*, Apexart, New York, 2003; *Ponavljanje: Ponos i predrasude*, Galerija Nova, Zagreb, 2003; *Nuspojave*, Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2004; *Normalizacija*, Galerija Nova, Zagreb, 2004; *Collective Creativity*, Kunsthalle Fridericianum, 2005; *Normalizacija, posvećeno Nikoli Tesli*, Galerija Nova, Zagreb, 2006; *Here and Now Real, Not Yet Concrete*, Mala galerija, Muzej moderne umetnosti, Ljubljana, 2006; *Ground Lost*, Forum Stadtpark, Graz i Galerija Nova, Zagreb, 2007; *All Dressed Up With Nowhere to Go*, Gallery TranzitDisplay, Prag, 2007; *Vojin Bakić*, Galerija Nova i Grazer Kunstverein, 2007/2008; II. Bijenale u Istanbulu *What Keeps Mankind Alive?*, 2009.

WHW je objavio nekoliko knjiga, među kojima su: *Dataesthetics*, urednik Stephen Wright; *Against Indifference*, odabrani eseji Renate Salecl; *Hieroglyphs of the Future*, odabrani eseji Briana Holmesa; *Zagreb, 16/6/2001*, knjiga intervjua Hansa Ulricha Obrista s hrvatskim umjetnicima; zbornik *Što, kako i za koga, povodom 152. godišnjice Komunističkog manifesta*; *Escape the Overcode*, eseji Briana Holmesa (u zajedničkom izdanju s Van Abbemuseum, Eindhoven). WHW redovito objavljuje *Novine galerije Nova*.

Ana Janevski je kustosica u Muzeju moderne umjetnosti u Varšavi, gdje je kurirala slijedeće izložbe: *Čim ujutro otvorim oči, vidim film — Eksperimenti u jugoslavenskoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih* (2008), samostalnu izložbu Ahlam Shibli *Unhoming* (2009), a nedavno je bila ko-kustosica projekta *Warsaw under Construction* (2009), koji je začetak novog festivala posvećenog dizajnu. Trenutno surađuje s umjetnicom Sanjom Iveković na projektu u javnom prostoru u Varšavi, te priprema izložbu umjetničkih knjiga Mladena Stilinovića. Ko-urednica je magazina *Muzeum*. Nedavno je bila ko-kustos prvog poglavlja projekta *Gdje se sve tek treba dogoditi / SpaPort bijenale 2009/10* (Banja Luka, 2009.). Ujedno je i programska voditeljica galerije PM u Zagrebu. Magistrirala je na univerzitetu EHESS u Parizu, s radom *Artikulacija balkanizma u suvremenoj umjetnosti*.

Miklavž Komelj (1973) je pesnik i istoričar umetnosti. Doktorirao je sa disertacijom o toskanskom slikarstvu 14. veka. Objavio je zbirke pesama *Svetlost delfina* (1991), *Jantar vremena* (1995), *Rosa* (2002), *Hipodrom* (2006), *Nenaslovljiva imena* (2008) i knjigu pesama za decu *Zverkice* (2006). Godine 2009. objavio je knjigu *Kako misliti partizansku umetnost?* Takođe je posvećen prevodjenju poezije i drame (Pesoe, Pazolinija, Nerude, Daviča itd).

Jože Barši (1955) je likovni umetnik i profesor na Akademiji lepih umetnosti i dizajna Univerziteta u Ljubljani. Njegovi radovi pokrivaju široki opseg interesovanja, od intervencija u javnom prostoru, kao što su *Javni toalet* (1999) i *Kuća* (2001; nakon izložbe postala je dom za beskućnike), do radio-prenosa kao prostora za izložbu, javnih predavanja, zvučnih radova i konceptualnih radova (*Razgovori, Prazno predavanje...*). Predstavljao je Sloveniju na Bijenalu u Veneciji 1997. i na 4. međunarodnom Bijenalu u Istanbulu 1995. godine.

Tanja Velagić (1970) je filozofkinja i prevodilica u oblasti umetnosti i humanističkih nauka. Urednica je ljubljanskog dnevnika *Borec* (osnovanog 1948), kao i niza knjiga Izdavačkog društva ZAK (www.drustvo-zak.si).

Lidija Radojević je diplomirala na odseku za političke nauke i trenutno radi na master tezi *Konstituisanje subjekta kroz muziku*. Članica je Radničko-pankerskog univerziteta (Delavsko-punkerska Univerza) u Ljubljani.

Umetnici-istraživači

Čhto delat?

www.chtodelat.org

Platformu *Čhto delat* osnovala je početkom 2003. godine u Sankt Petersburgu grupa umetnika, kritičara, filozofa i pisaca iz Sankt Petersburga, Moskve i Nižnjeg Novgoroda s ciljem da spoji političku teoriju, umetnost i aktivizam. Delatnosti ove platforme teže da pokrenu kolektivne inicijative u vidu *Privremenih umetničkih sovjeta*. Upravo ti *Privremeni umetnički sovjeti* mogli bi da posluže kao prototipski društveni model, sposoban da nezavisno formuliše i ostvari svoje ciljeve, uzima na sebe funkciju jedne alternativne sile, otvorenog sistema za interakciju sa širom javnošću. Učesnici platforme bave se raznim umetničkim projektima, uključujući video radove, instalacije, javne delatnosti, radio programe, i umetnička ispitivanja društvenog i političkog prostora. Ova radna grupa kao urednički komitet objavljuje međunarodne englesko-ruske novine, pod istim nazivom *Čhto delat*, koje se naročito bave specifičnostima umetničko-intelektualnih prilika u savremenoj Rusiji.

Izabrane izložbe i projekti:

- 2009. *Where Everything Is Yet to Happen. 1st chapter: "Can you speak of this? — Yes, I can"*, SpaPort bienale 2009/2010, Banja Luka
11. Bijenale u Istanbulu — *What Keeps Mankind Alive? The Matrix: An Unstable Reality*, 28. Grafički bienale, Ljubljana
Subvision festival, Hamburg
Hidden in Remembrance is the Silent Memory of Our Future, 4. Bijenale pokretnih slika, Contour Mechelen
- 2008. *Unvermittelt*, NGBK, Berlin
Artist-Citizen, Oktobarski salon, Beograd
U-TURN, Kvadrilenale savremene umetnosti, Kopenhagen
No More Reality, De Appel, Amsterdam
- 2007. *Land of Human Rights*, Rotor, Grac
October. Exit. Memory. Desire, ARTRA, Milano
Political — Poetical, Kunstihoone, Talin
- 2006. *Cities from Below*, Teseco Foundations, Piza
Zone of Risk. Transition, 3. Izložba savremene umetnosti u Biškeku
Urban Contact Zone, Westwerk (Projektgruppe), Hamburg

Saradnici: **Vladan Jeremić i Rena Redle**

rade zajedno od 2002. godine i aktivno učestvuju u raznim projektima koji se bave savremenom umetnošću i društvenim aktivizmom. Rena Redle rođena je u Nemačkoj, a živi i radi u Beogradu. Diplomirala je vizuelne komunikacije na Akademiji za umetnost u Kaselu, u Nemačkoj (2002). Kritički istražuje intersocijalne i interkulturene odnose, koristeći se medijima videa, fotografije i teksta. Vladan Jeremić je umetnik, aktivista i pronicljiv posmatrač sistema umetnosti i odnosâ između kulture i politike. Godine 2004. završio je Interdisciplinarnu master studiju na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, 2001. je diplomirao na Fakultetu primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Od 1996. do 1998. studirao je istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Redleova i Jeremić objavili su mnoštvo tekstova o savremenoj umetnosti i političkom aktivizmu u raznim publikacijama i na Internetu. Učestvovali su u velikom broju događaja o umetnosti i aktivizmu u Evropi. Samostalno su izlagali u Srbiji, Francuskoj i Nemačkoj.

Njihov veb-sajt: <http://raedle-jeremic.modukit.com>

Igor Grubić

Započeo je 1992. studij filozofije, a kasnije psihoterapije temeljene na transakcijskoj analizi. Njegovo umjetničko djelovanje, od 1996. godine, obuhvaća *site-specific* intervencije u javnom prostoru s ciljem uključivanja drugih u kreativne procese. Od 2000. radi u studiju za aktivistički video Fade In kao producent dokumentaraca, televizijskih reportaža i društveno angažiranih reklama. Svoje radove prezentirao je u mnogim međunarodnim institucijama i manifestacijama. Recentne samostalne izložbe uključuju: *East side story*, Muzej savremene umetnosti (2008, Beograd); *Prije i poslije oluje*, MMC Luka (2008, Pula) i *Anđeli garavog lica*, BELEF (2006, Beograd). Neki od najvažnijih projekata i akcija u javnom prostoru: *366 Rituala oslobođanja* (2008, Zagreb); *Poziv na smjenu uprave Studentskog Centra* (2000, Zagreb); *Crni Peristil* (1998, Split/Zagreb); *Knjiga i društvo — 22%* (1998, Zagreb); NO KI TEKA (1997/8, Zagreb). Izbor iz grupnih izložbi na kojima je sudjelovao uključuje: 11. Bijenale u Istanbulu — *What Keeps Mankind Alive?* (2009), *No More Reality* (2009, Istanbul), Oktobarski salon (2008, Beograd); *Be A Happy Worker: Work-To-Rule*, Galerija Miroslav Kraljević (2008, Zagreb); *Bad Joke* (2007, Tallin), *October. Exit, Desire and Memory*, Artra Gallery (2007, Milano); *Revolution is not a garden party*, Trafo Gallery (2006, Budimpešta); *Nuspojave*, Muzej savremene umetnosti (2006, Beograd); *Looking Awry*, Apexart Gallery, (2003, New York); *Imaginary Balkans*, Site Gallery (2002, Sheffield); *Manifesta 4* (2002, Frankfurt); *What, How and For Whom*, Kunsthalle Exnergasse (2001, Beč).

Dejan Habibt je profesionalni fotograf i konceptualni umetnik. **Tanja Lažetić** je vizuelna umetnica, koja radi sa tekstom i fotografijom. Od 1994. saraduju na zajedničkim projektima. Tema njihovog rada su svakodnevnica i sećanja. Prave fotografije, video radove i umetničke knjige. Žive u Ljubljani.

Izabrane grupne izložbe

- 2009. 28. Grafički bienale, Ljubljana, Kustos: Božidar Zrinski
- 2008. *Museum in the Street*, Moderna galerija, Ljubljana, kustosi: Zdenka Badovinac, Bojana Piškur
- 2008. *The Renaming Machine*, Galerija Jakopič, Ljubljana i Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, kustos: Suzana Milevska
- 2007. *Every Man is a Curator / Jeder Mensch ist ein Kurator*, Moderna galerija, Ljubljana, kustos: Zdenka Badovinac
- 2006. *Arteast Collection 2000+23*, Moderna galerija, Ljubljana, kustos: Zdenka Badovinac
Interrupted Histories, Moderna galerija, Ljubljana, kustos: Zdenka Badovinac
- 2005. *Territories, Identities, Nets*, Moderna galerija, Ljubljana, kustosi: Igor Zabel, Igor Španjol
- 2004. *Twinklings*, Galerija proširenih medija, Zagreb, kustos: Alenka Gregorič
- 2003. *U3 — Here and There*, Moderna galerija, Ljubljana, kustos: Christine Van Assche
- 2002. *Start*, Mestna galerija, Ljubljana i Galerija Karas, Zagreb, kustosi: WHW
- 2001. *ARS AEVI, Rendez-vous 3*, Sarajevo, kustos: Zdenka Badovinac
- 2000. *U3 — Vulgata*, Moderna galerija, Ljubljana, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin i Galerija Trafo, Budimpešta, kustos: Gregor Podnar

David Maljković je rođen u Rijeci, u Hrvatskoj. Trenutno živi i radi u Zagrebu. Recentne samostalne izložbe u: P.S.1 Contemporary Art Center, International and National Projects, New York; The Whitechapel Gallery, London; Kunstverein, Hamburg; CAPC, Bordo; Le Plateau, Paris; Metro Pictures, New York; Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Recentne grupne izložbe: *Magellanic Cloud*, Centre Pompidou, Pariz; *Eyes Wide Open*, Stedelijk Museum, Amsterdam; 5. Bijenale savremene umetnosti u Berlinu; *Modernologies* MACBA, Barselona;

II. Bijenale u Istanbulu. Njegovi radovi nalaze se u sledećim javnim kolekcijama: Centre Pompidou, Paris; Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art, Budapest; Museum of Modern Art, New York; Stedelijk Museum, Amsterdam; Tate, London; Van Abbemuseum, Eindhoven

Darinka Pop-Mitić

Studirala Fakultet političkih nauka i slikarstvo na Likovnoj akademiji u Beogradu. Objavljivala je tekstove u brojnim publikacijama i štampi. Autor je više radova u javnom prostoru koji se bave rekonstrukcijom politike sećanja. Darinka Pop-Mitić istražuje odnos istorije i prostora istorijskog sećanja u bivšoj Jugoslaviji krećući se od građanskih salona "ukrašenih" pejzažima stratišta iz poslednjih jugoslovenskih ratova do ruševnih zidova na kojima se nalaze poluizbrisane poruke solidarnosti sa "Trećim svetom". Njeni objekti i slike su tako okidač za *souvenir involontaire* koji reaktuelizuju prošlost za posmatrača i čine ga savremenikom epohe inscenacije koja ga okružuje.

Izabrane izložbe:

- 2009. 50. Oktobarski salon, *Okolnosti*, Beograd
 - 11. Istanbulski bijenale, *What Keeps Mankind Alive?*, Istanbul
 - Helsinki Effect*, galerija Kontekst, Beograd
 - Nedaleko, nedavno*, Galerija Nova, Zagreb
- 2008. 49. Oktobarski Salon, *Umetnik građanin / umetnica građanka*, Beograd
- 2008. SpaPort, Godišnja izložba savremene umetnosti, Banja Luka
- 2006. *Near Dark*, Salon MSU, Beograd
- 2005. *Border disorder*, SKC Beograd
- 2004. I. Balkanski bijenale, Cosmopolis, Solun
 - 6. Jugoslovenski bijenale mladih, *Za sada bez dobrog naziva*, Vršac

Hito Štajerl je autorka dokumentarnih filmova i teoretičarka umetnosti. Živi u Berlinu. Gostujući je profesor Konceptualne umetnosti na Royal Art Akademiji u Kopenhagenu. Pored toga, brojna predavanja drži na umetničkim i filmskim školama u Beču, Minhenu, Hanoveru, itd.

Filmovi: *Germany and Identity* (1994), *Land of Smiles* (1996), *Babenhäusen* (1997), *The Empty Centre* (1998), *Normalität* (1999). Njen rad je prikazivan na brojnim međunarodnim izložbama, kao što su Manifesta 5 (San Sebastián) and documenta 12 (Kassel).

Radna grupa izložbe PPYUart: Retrospektiva 01

Andrej Dolinka (1974) je grafički dizajner. Diplomirao je na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Radi u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Saradnik je Prelom kolektiva, za koji je dizajnirao časopis za sliku i politiku *Prelom*, kao i brojne publikacije. Radio je kao art direktor i dizajner u časopisu za pop kulturu *Huiper* tokom 2008. godine. Učestvovao je na više grupnih izložbi, pre svega s radovima iz graničnog područja grafičkog dizajna i vizuelne umetnosti.

Vladimir Jerić Vlidi istražuje različite medije, umetnost, tehnologiju i produkciju kulture. Često menja poslove i interesovanja. Trenutno studira i saraduje sa Fakultetom za medije i komunikaciju, uređuje website medijske kuće MTV Adria, koordinira projekat Creative Commons Serbia i bavi se organizovanjem prve beogradske TEDx konferencije. Član je i osnivač brojnih bivših i aktuelnih samoorganizovanih projekata i mreža. Povremeno prevodi, piše i objavljuje kritičke i teorijske tekstove, kao i intervjuje sa raznim teoretičarima i praktičarima iz oblasti medija, naročito interneta. U toku 2009. godine objavio je knjigu prevoda kritičkih eseja o teoriji mreža, bio je član uredničkog tima web žurnala Red Thred, tehnički direktor nekoliko međunarodnih izložbi, učestvovao na raznim međunarodnim konferencijama i napravio nekoliko korisnih web sajtova. Trenutno živi i radi u Beogradu.

Radmila Joksimović (1980) je istoričarka umetnosti i kustoskinja. Od 2005. saraduje sa Prelom kolektivom. 2007/2008 kao stipendistkinja na programu *Kulturmanager aus Mittel- und Osteuropa*, fondacije Robert Boš, radila u Koelnischer Kunstverein-u u Kelnu i bila kustos ili ko-kustos nekoliko izložbi u Nemačkoj. Od decembra 2008. godine radi kao kustos Salona Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Tekući projekti: *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti:RETROSPEKTIVA 01* (novembar – decembar 2009, producentkinja), Muzej 25. maj, 2009; *Lecture Performance* (oktobar – februar 2010, ko-kustoskinja), Kelnšer Kunstferajn, Keln i Muzej savremene umetnosti, Beograd.

Zoran Pantelić, umetnik, edukator i medijski aktivista. Osnovao umetničku asocijaciju *Apsolutno* 1993. godine — kolektiv koji je tokom devedesetih delovao na polju interdisciplinarnih umetničkih projekata i medijskog pluralizma (www.apsolutno.net). Od 1995. godine učestvuje na brojnim internacionalnim simpozijumima i konferencijama posvećenim kulturi novih medija. Pored toga je gostujući predavač na univerzitetima širom Evrope (Beč, Mاستriht, Berlin, Amsterdam, Desau, Sarajevo, Helsinki, Moskva, itd.) Godine 2000. osnovao je Centar za nove medije kuda.org (www.kuda.org). Učestvovao u osnivanju Omladinskog društvenog centra CK13 u Novom Sadu (osnovan 2007. godine), a takođe učestvuje i u radu gradske mreže nezavisnih kulturnih organizacija *Za kulturne politike — Politike kulture*.

Jedan od selektora *Oktobarskog salona* u Beogradu 2001. godine. Član saveta *Jugoslovenski bijenale mladih*, Vršac 2002. godine. Producent internacionalne izložbe *Svet informacija/world-information.org* održane u Novom Sadu i u Beogradu 2003. godine. Organizator *Trans-evropskog piknika* – projekta nastalog u koprodukciji Centra kuda.org i V2 Instituta iz Roterdama 2004. godine.

Jelena Vesić je nezavisna kustoskinja, istoričarka umetnosti, kritičarka i urednica koja živi i radi u Beogradu. Urednica je časopisa *Prelom* i članica Prelom kolektiva.

Njen rad je posvećen istraživanju politika predstavljanja u umetnosti i vizuelnoj kulturi. Njeni kustoski projekti eksperimentišu sa okvirima, metodologijama, kontekstualnim i kolaborativnim aspektima prezentacije umetnosti.

Objavljivala je tekstove u različitim umetničkim magazinima, časopisima i knjigama kao što su: *Idea* (Kluž), *Version* (Pariz), *Novine Galerije Nova* (Zagreb), *Aferartnews* (Pariz), *(An)other Publication* (Rotterdam), *Blue Monday* kritičarski blog na www.lab-forculture.org (Amsterdam), *transform.eipcp.net* (Beč), *Čhto Delat/What Is To Be Done* (Petrograd/Moskva), *Prelom* (Beograd), *mag.net 3* (Rim/Amsterdam), *Život umjetnosti* (Zagreb), *Doubles* (Kijev), *Red Thread* (Istanbul), itd.

Njeni recentni kustoski projekti uključuju: *Lecture Performance*, Muzej savremene umetnosti — Beograd i Koelnisher Kunstverein — Keln, 2009/2010; *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti:RETROSPEKTIVA 01*, Muzej 25. maj, Beograd, 2009; *No More Reality: Crowd and Performance*, Depo, Istanbul, 2009; *No More Reality step 3: Documentation Centre*, De Appel Institute for Contemporary Art, Amsterdam, 2008; *Slučaj Studentskog kulturnog centra — Beograd sedamdesetih godina*, predstavljen u Galeriji ŠKUC (Ljubljana), Galeriji Nova (Zagreb), Salonu Muzeja savremene umetnosti (Beograd), Badišer Kunstferajnu (Karlsruhe), Performance Studies International — PSI (Zagreb) i galeriji Labor (Budimpešta), 2008/2009; *Back to the Future*, Borderline video festival, Peking, 2007; *U Raskoraku: Izmeštanje, saosećanje i humor u savremenoj britanskoj umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2007.

Katalog izložbe Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: RETROSPEKTIVA 01

Izdavač: Prelom kolektiv

Urednice: Jelena Vesić, Zorana Dojić

Redakcija: Dušan Grlja, Dragana Kitanović, Radmila Joksimović, Vladimir Jerić

Tekstovi: DeLve (Ivana Bago i Antonia Majača), Branislav Dimitrijević, Igor Grubić, Ana Janevski, Miklavž Komelj, kuda.org (Branka Ćurčić), Tanja Lažetić, Hito Steyerl, Prelom kolektiv (Dušan Grlja, Jelena Vesić), WHW (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović, Dejan Kršić)

Intervjui: Dunja Blažević, Chto Delat, Tomislav Gotovac, David Maljković, Ivan Picelj, Darinka Pop-Mitić, Vladan Jeremić i Rena Raedle, Jelena Vesić

Prevod: Primož Krašovec, Marina Miladinov, Dušan Đorđević Mileusnić, Dubravka Milićević, Marko Mladenović, Novica Petrović, Tatjana Popov, Barbara Vasić, Marijana Ivanović

Lektura i korektura: Dragana Kitanović, Zorana Dojić

Grafičko oblikovanje: Andrej Dolinka

Štampa: Akademija, Beograd, 2010.

Tiraž: 1000 primeraka

ISBN 978-86-88299-00-8

Svi objavljeni tekstovi su ustupljeni pod licencom Creative Commons Autorstvo–Nekomercijalno–Bez prerađivanja 3.0 Srbija.

Da biste videli kopiju licence, posetite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/rs/>

ili pošaljite pismo na Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, SAD.

Sve fotografije i reprodukcije su objavljene uz dozvolu autora, i na njih se ne odnose uslovi ove licence.

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd

7.038.53:069.9(497.11)"200"(083.824)

7(497.1)(083.824)

7.071/.072(497.1)"19/20":929(083.824)

POLITIČKE prakse (post)jugoslovenske
umetnosti : retrospektiva 01 : [katalog
izložbe, Muzej 25. maj, Beograd, 29. novembar
- 31. decembar 2009.] / [urednice Jelena
Vesić, Zorana Dojić ; tekstovi Ivana Bago ...
[et. al.] ; prevod Primož Krašovec ... et.
al.] - Beograd : Prelom kolektiv, 2010
(Beograd : Akademija). - 287 str. : ilustr. ;
30 cm

Tiraž 1.000. - Biografije: str. 280-285. -
Napomene i bibliografske reference uz tekst.

ISBN 978-86-88299-00-8

a) Уметност - Југославија - Изложбени
каталози b) Политичке праксе
(пост)југословенске уметности - Изложбени
каталози
COBISS.SR-ID 175355916

Izložbu i izdavanje ove publikacije omogućili su:



Zahvaljujemo se:



ДОМ КУЛТУРЕ "СТУДЕНТСКИ ГРАД"



