

FRAGMENTI
ZA STUDIJE
O UMETNIČKIM
ORGANIZACIJAMA

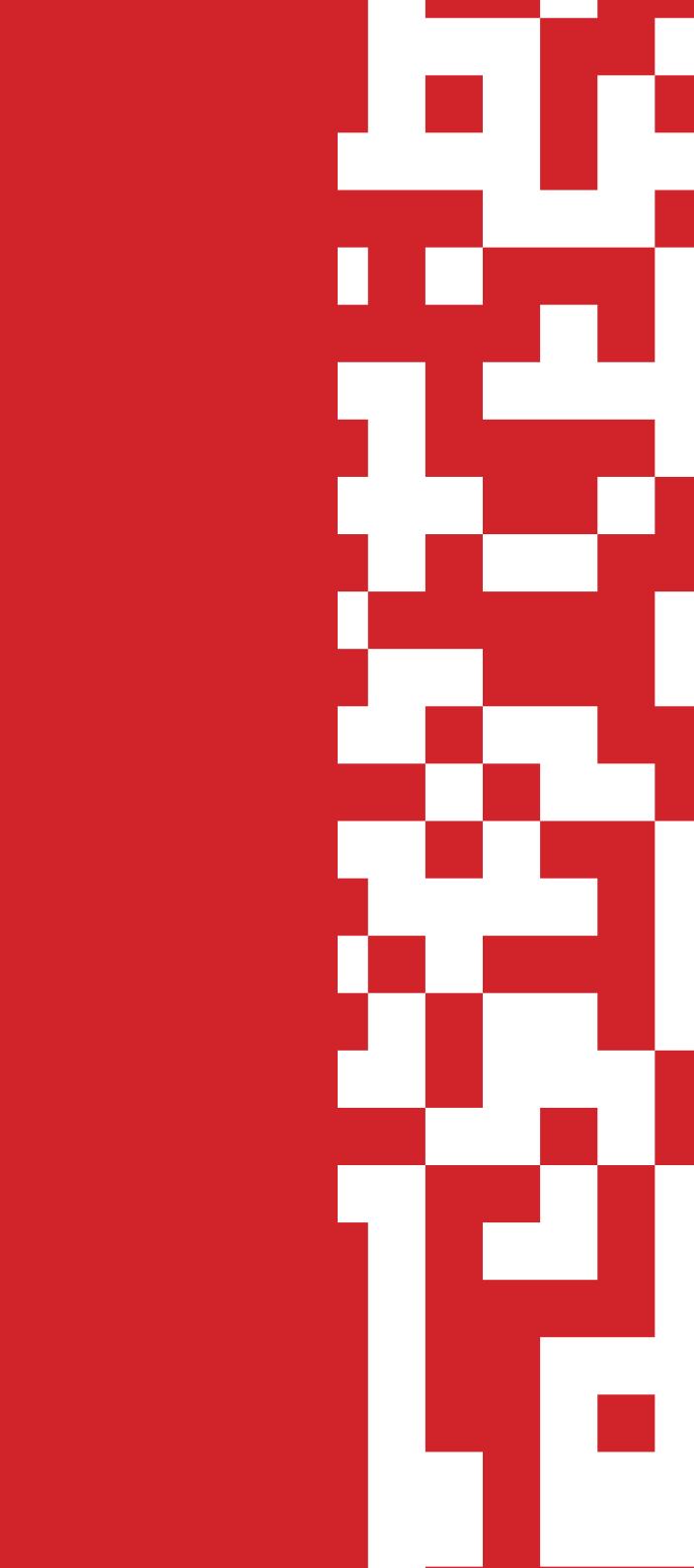
Tom 1

FRAGMENTI

ZA STUDIJE

O UMETNIČKIM

ORGANIZACIJAMA



SADRŽAJ

Ana Vilenica

**Fragmenti o jugoslovenskoj umetničkoj
‘vaninstitucionalnoj’ kolektivnoj
(samo)organizaciji**

11

Lina Džuverović

**Kolektivne akcije – kontinuirani propusti:
Beleške o feminističkoj reviziji jugoslovenskih
kolektiva šezdesetih i sedamdesetih godina
dvadesetog veka – slučaj OHO grupe**

35

Milica Pekić

**Umetnički kolektivi kao platforme konfrontacija
– studija slučaja: Januar/Februar, Atentat**

57

Stevan Vuković

**„Maj 75“ i „Prvi broj“ u okviru
infrastrukturnog aktivizma**

75

Andrej Mirčev

**Rascjep i dijalektika kolektiva:
slučaj Kugla glumišta**

95

Leila Topić

**„Miki, vidi ovo!“ – potencijalno važne
aktivnosti grupe ViGo i improvizacijska glazba**

115

Ana Peraica

24 sata unutar „Crvenog Peristila“

131



Projekat Umetnička organizacija je započet serijom video intervjuja sa učesnicima i protagonistima umetničke scene jugoslovenskog i postjugoslovenskog perioda koji su zajedno sa drugom prikupljenom građom deo arhive u nastanku. Prikupljen materijal je priređen na vremenskoj liniji čija je uloga da organizuje materijal za buduće zahvate tumačenja i prevodenja. Vremenskom linijom ne želimo da poručimo da postoji nekakva konsekventna linearna istorija umetnosti kolektivnih praksi kojoj težimo, već da ih situiramo u određeni kontekst i da naglasimo razlike između pojedinih trenutaka koje su odredili načini proizvodnje i reprodukcije, ideologije, događaji, diskusije, afekti, ukratko atmosfera borbe. Glavni cilj ovog projekta je da ustanovi polje istraživanja, koje će biti usmereno ka kolektivnim procesima u (post)jugoslovenskom prostoru pre nego proizvodima takvog rada.

U periodu od 2017. do 2020. intervjuisani su: Dunja Blažević, Dejan Sretenović, Branka Stipančić; Janka Vukmir; Nebojša Vilić (Небојша Вилић); Zdenka Badovinac; OHO grupa (Marko Pogačnik); Porodica bistrih potoka (Božidar Mandić); IRWIN (Miran Mohar i Borut Vogelnik); grupa ŠKART (Đorđe Balmazović i Dragan Protić); Labin Art Express (Dean Zahtila); grupa Magnet (Jelena Marjanov, Ivan Pravdić i Siniša Rešin-Tucić); Multimedijalni institut (Tomislav Medak i Petar Milat); WHW – što, kako i za koga (Ivet Ćurlin i Ana Dević); Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša; FOKUS grupa (Iva Kovač i Elvis Krstulović).

Video arhiv *Umetnička organizacija kroz vreme* možete pogledati na:
<https://kuda.org/sr/umetnicka-organizacija-kroz-vreme>.

Nebojša Vilić (Небојша Вилић), grupa DENES i ZERO

1951

1952

1953

1954

1955

1956

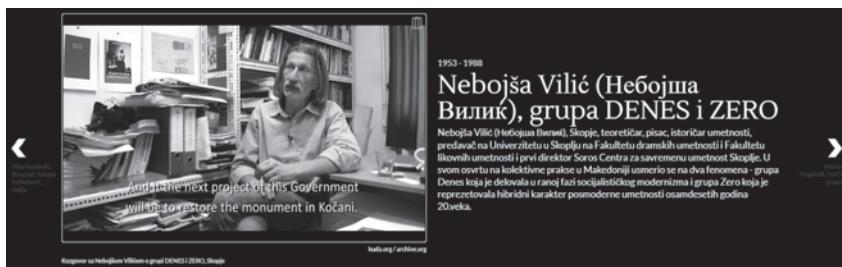
1957

1958

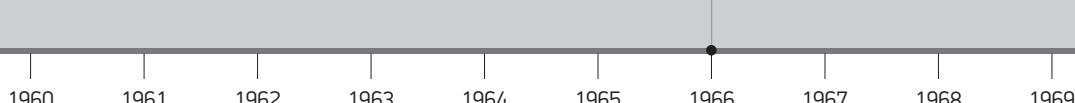
1959

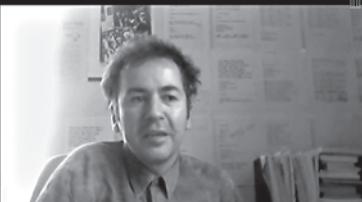


avez udruženja likovnih umetnika Vojvodine
he Union of Associations of Fine Artists of Vojvodina



Marko Pogačnik, OHO grupa





2000-2020

**Katja Praznik,
Slovenija/SAD; Sezgin
Bojnik, Kosovo/Finska**

Polička ekonomija umetničkih kolektiva je treći u nizu razgovora u okviru segmenta Vodeni kollektivne imaginacije i umetnosti. Žeđa je konferencijski ulicaj eksperimentnih ekonomske modеле na dinamike rada i umetnosti, načini percepije političke ekonomije u umetnosti i organizovanje umetnika kao radnika u kulturi. Katja Praznik otvorila je pitanja umetnosti kao rada i pitanja taktičkih prednosti takvog razmišljanja za umetničku organizovanje. Sezgin Bojnik bavio se ulogom umetničkih kolektiva u periodu "transicije" na prostoru bivše Jugoslavije. Njegov fokus je bio na sistemu umetnosti i specifičnim odnosima između umetnosti i ideologije.

kula.org/archive.org

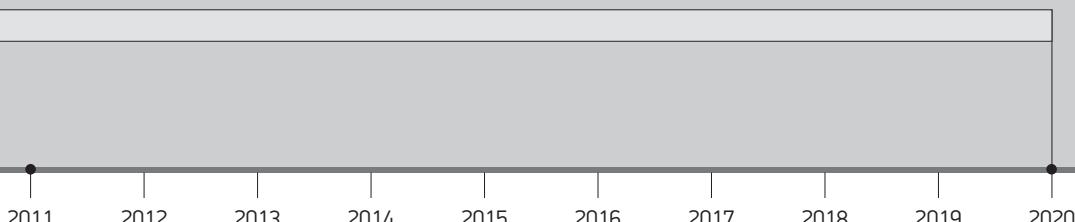
Zapis razgovor Politička ekonomija umetničkih kolektiva u okviru programa Vodeni/kollektivne imaginacije u umetnosti

Katja Praznik, Slovenija/SAD; Sezgin Bojnik, Kosovo /Finska

2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010

Sezgin Bojnik iz razgovora *Vektori kolektivne imaginacije u umetnosti*, Jul 2020. godine

Misljam da je kulturna produkcija u SFRJ bila prilično bogata. Ako se samo fokusiramo na publikacije koje se bave pitanjima kulturne politike, videćemo popriličnu raznolikost. Nekad je postojao veoma ugledan časopis posvećen samo tom pitanju i zvao se *Kulturni radnik*. Postojao je i časopis *Kultura* (Časopis i dalje izlazi četiri puta godišnje: www.casopiskultura.rs). Većina „stručnjaka za kulturnu politiku u SFRJ“ uključujući i Stevana Majstorovića, koji je, uzgred, napisao izveštaj UNESCO-u pod nazivom *Kulturna politika u Jugoslaviji* (Pariz, UNESCO, 1972. godine), pisala je za ovaj časopis, a Milena Dragičević Šešić, koja je kasnije postala priznati stručnjak za kulturnu politiku je takođe objavljivala neke od prvih članaka u *Kulturi*. A sada nešto što se tiče mene. Imam jedan primerak *Kulture* koji sam uzeo u knjižari Barba u Beogradu. Ovaj primerak broj 13–14, objavljen 1971. godine ilustrovaо je konkretni i vizuelni pesnik Žarko Rošulj, koji je bio član grupe „Signalističkih eksperimentalnih vizuelnih pesnika“. Nažalost, kao i mnogi članovi grupe *Signalista*, postao je ekstremni nacionalista još osamdesetih godina prošlog veka. Raznorodnost je očigledna već na prvoj stranici ovog nasumično odabranog broja *Kulture*: Na naslovnoj stranici je rad Žarka Rošulja „*Cveće samoupravljanja*“, ali se u časopisu nalazio veliki poseban dodatak koji je bio posvećen religiji. Dugi tekst je napisao Alija Izetbegović, autor „*Islamske deklaracije*“ 1983. godine i budući predsednik Bosne i Hercegovine. Pored toga, bio je još jedan dodatak sa fokusom na rasprave o sukobu na književnoj levici tridesetih godina u Jugoslaviji. Borbe su se vodile između nadrealista i realista-levičara. U okviru jednog izdanja mogli ste da čitate stavove koji su bili na razne načine suprotstavljeni po konceptu. To samo pokazuje da je kultura u Jugoslaviji bila viđena kao polje borbe.



Fragmenti o jugoslovenskoj umetničkoj „vaninstitucionalnoj“ kolektivnoj (samo)organizaciji – jedan pogled na proces

U ideologiji jugoslovenskog samoupravljanja, čovek je uvek već bio deo kolektiva, bilo kao radnik ili kao građanin, koji (samo)upravlja radnim kolektivom ili teritorijalnom zajednicom.¹ U praksi je u Jugoslaviji postojao protivurečan odnos između teorije kolektiviteta i modusa njene realizacije u procesima dinamičnih strukturiranja istorijski novog oblika društvene svojine putem samoupravljanja.² Oni koji su delovali između 1960-ih i 1980-ih kao „sistemska“ ili „vaninstitucionalna“ alternativa su, kako piše Srećko Pulig, „imali neponovljivu sreću da to bude u društvu čija je službena ideologija bila antisistemska“, uključujući ovde i odumiranje države i partije. U „socijalističkim“ društveno-proizvodnim procesima, pojedine umetničke avangardne ideje, poput težnje za spajanjem života i umetnosti, bile su uvedene u mejnstrim. Umetnost je delimično uključena u proizvodni proces radi izgradnje revolucionarnog društva, demokratizacijom koja je sprovedena kroz institucionalizovanje umetničkog amaterizma, ali i saradnju umetnika sa radnicima u situacijama poput umetničkih kolonija koje su se or-

1 Srećko Pulig, „Pokušaj samoupravne transformacije kulture“, u: *Jugoslavija: Zašto i kako?* Ildiko Erdej, Branislav Dimitrijević, Tatmir Toroman (ur), Muzej Jugoslavije, Beograd, 2020, str. 103.

2 Milan Rakita, *Prostorno-političke i memorijalne infrastrukture socijalističke Jugoslavije*, RLS SE, Beograd, 2019.

ganizovale u fabrikama. Na primer, u železari u Sisku organizovana je umetnička kolonija koja je omogućila izradu umetničkih radova od sirovina koje je fabrika proizvodila, koji su se opasno približavali redimeđima.³ Ove su radove potpisivali umetnici i radnici. Da li je inicijativa za ovakve saradnje dolazila od samih radnika ili je to bio sistemski pokušaj da se kulturom prikrije unutrašnja kriza jugoslovenskog društva ostaje da se vidi.⁴ Paralelno sa takvim procesima kroz neoavangardne i postavangardne, a mahom kolektivne, umetničke prakse karakteristične za period nakon 1968. godine, kako piše Rastko Močnik, restauriše se autonomna estetska sfera u umetnosti.⁵ Takva umetnička praksa artikuliše se nasuprot umetnosti socijalističkog modernizma, koja je bilo dominantna umetnost u Jugoslaviji, a koja je takođe u sebe integrisala pojedine aspekte predratnog avangardizma.⁶ U kanon savremene umetnosti upisane su, u „tranzicijama“⁷, kolektivne „vaninstitucionalne“ samoorganizovane umetničke prakse, koje su bile konstituisane kao svojevrsna neoavangardna i postavangardna umetnička „alternativa“ u jugoslovenskom eksperimentu. Rastko Močnik smatra da je revolucionarni potencijal istorijskih avangardi otpao u procesima modernističkih i postmodernističkih sanacija i integrisanja avangarde u sistem savremene umetnosti.⁸ Šta se sa ostacima, tragovima ili „autonomističkim“ odbijanjem tog potencijala dešavalo u neoavangardama i postavangardama u Jugoslaviji, dok

3 Vladan Jeremić i Rena Readle, *Abeceda željezare*, Gradska galerija Striegl, Sisak, 2020.

4 Videti: *Razgovori o Jugoslaviji* 11/2, www.muzej-jugoslavije.org/program/razgovori-o-jugoslaviji-11/.

5 Videti: Rastko Močnik, „U umetnosti, savremenost počinje 1917.“, u: *Nova povezivanja. Od scene do mreže*, Jovan Čekić, Miško Šuvaković (ur), FMK, Beograd, 2017, str. 53–93. i Vladan Jeremić, *Funkcije umetničkih praksi u uslovima tranzicije u Srbiji 1991–2008*, Doktorska disertacija, FPN, Beograd, 2019, str. 224.

6 Jeremić, Ibid, str. 2.

7 Gal Kirn opisuje istoriju Jugoslavije kao istoriju tranzicija. Videti više: Gal Kirn, „A Critique of Transition Studies on Postsocialism, or How to Rethink and Reorient 1989? The Case of (Post)Socialist (Post)Yugoslavia“, u: *Beyond Neoliberalism*, Marian Burchardt i Gal Kirn (ur), Springer International Publishing, Cham, 2017, str. 43–68.

8 Močnik, Ibid.

su suproizvodile autonomnu estetsku sferu, i da li to ima neke veze sa umetničkom (samo)organizacijom? Odgovor na ovo pitanje možda uspemo da iščitamo ili naslutimo iz ovog fragmentarnog istraživanja, u prostorima oko i između intervjeta, tekstova, komentara i fusnota, ali i razgovora koji su vođeni zvanično i nezvanično tokom njegovog trajanja.

Publikacija *Fragmenti za studije o umetničkim organizacijama* je deo projekta *Umetnička organizacija* koji je zamišljen kao uvod u istraživanje načina (**samo**) organizovanja, grupnog delovanja i uslova rada (kolektivne produkcije i kolektivne proizvodnje) „vaninstitucionalnih“ umetničkih praksi u jugoslovenskom i postjugoslovenskom prostoru. Naše interesovanje za umetničku organizaciju prevazilazi umetničke okvire. Ono što nas zapravo interesuje jeste kako da kolektivno delujemo u društvu danas. Projekat je započet serijom video intervjeta sa učesnicima i protagonistima umetničke scene jugoslovenskog i postjugoslovenskog perioda koji su zajedno sa drugom prikupljenom građom deo arhive u nastanku.⁹ Prikupljen materijal je priređen na vremenskoj liniji čija je uloga da organizuje materijal za buduće zahvate tumačenja i prevodenja. Vremenskom linijom ne želimo da poručimo da postoji nekakva konsekventna linearna istorija umetnosti takvih kolektivnih praksi kojoj težimo, već da ih situiramo u određeni kontekst i da naglasimo razlike između pojedinih trenutaka koje su odredili načini proizvodnje i reprodukcije, ideologije, događaji, diskusije, afekti, ukratko atmosfera borbe. Glavni cilj ovog projekta je da ustanovi polje istraživanja, koje će biti usmereno ka kolektivnim

Umetnička (samo)
organizacija metod je rada
koji je karakterističan za
različite istorijske periode
u umetnosti i društvu!
Tim metodom ostvaruju
se različite namere ili
ishodišta: od artikulisanja
zajedničkih ideja, političkih
delovanja, povezivanja
umetnosti sa životom, ek-
perimentisanja, olakšavanja
procesa produkcije rada
u umetnosti do proizvodnje
tržišnog brenda, u nehi-
jerarhijskim ili hijerarhi-
jskim grupama, kolektivima
i/ili porodicama. (Samo)
organizacija u umetnosti
može da bude haotična, ali
može da sadrži i procedure
koje vrlo precizno definišu
odnose, zadatke i procese
donošenja odluka. Često se
umetnička (samo)organiza-
cija predstavlja kao *de facto*
progresivna praksa. Ipak,
sama činjenica da se neki
rad obavlja kolektivno ne
znači da je takav rad nuž-
no i progresivan. Ovakvi

1 Jacopo Galimberti,
*Individuals against
Individualism – Art Collec-
tives in Western Europe
(1956–1969)*, Liverpool
University Press, Liver-
pool, 2017, str. 1.

9 Video arhiva Umetnička organizacija kroz vreme: <https://kuda.org/en/art-organisation-through-time>. U periodu od 2017. do 2020. intervjuisani su: Dunja Blažević, Dejan Sretenović, Branka Stipančić, Janka Vukmir, Nebojša Vilik, Marko Pogačnik, Božidar Mandić, Zdenka Badovinac, IRWIN (Miran Mohar i Borut Vigelnik), grupa ŠKART (Dorde Balmazović i Dragan Protić), Labin Art Express: Dean Zahtila, grupa Magnet (Jelena Marjanov, Ivan Pravdić i Siniša Rešin Tucić), Multimedia institut (Tomislav Medak i Petar Milat), WHW – Sto, kako i za koga (Ivet Ćurlin i Ana Dević), Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša, FOKUS grupa (Iva Kovač i Elvis Krstulović).

načini rada mogu biti usmereni na promovisanje konzervativnih tendencija, ali i na artikulaciju i praktikovanje progresivnih ili čak radikalnih emancipatorskih (anarhističkih, komunističkih, komunalištičkih – levičarskih) ideja i oblika organizovanja. Vaninstitucionalnost takođe nije garant subverzivnosti. Naprotiv često su vaninstitucionalne prakse služile neemancipatorskim politikama. Ipak, u praksi su umetničke institucije često bile mesta estetskih, produkcijskih i proceduralnih ograničavanja, pritisaka, isključivanja i kažnjavanja, pa tako i predmet estetskih, političkih, teorijskih i organizacijskih, institucionalnih i vaninstitucionalnih borbi.

procesima u (post)jugoslovenskom prostoru pre nego proizvodima takvog rada.

Namera publikacije jeste da ukaže na pojedine fenomene umetničkog samoorganizovanja „izvan“ zvaničnih institucija i relacije unutar i izvan umetničkih grupa, „ad hoc“ grupa i kolektiva u Jugoslaviji. Publikacija analizira specifične primere saradnje umesto fetižizacije onih inicijativa iz recentne prošlosti, koje su dovele do radova i izložbi pozitivno ocenjenih od strane kritike, koja im je obezbedila mesto u istoriji umetnosti. U tom smislu, fokus nije na formalnim kvalitetima umetničke produkcije, u poređenju rezultata individualnog i kolektivnog rada, već na mehanizmima saradnje i njihovim implikacijama. Značaj ove teme ističe činjenica da su te grupe i kolektivi nastali u društvu u kome je socijalističko samoupravljanje bilo zvanična državno-pravna ideologija. Primeri predstavljeni u knjizi uključuju političke i aktivističke prakse, ali i dionizijske¹⁰ i eskapističke misije, interni i intimni rad¹¹ i anarhoidne incidentnosti. *Fragmenti za studije o umetničkim organizacijama* uvod su u pokušaj da se kolektivno misle savremeni problemi i potencijalno budućnost umetničkog organizovanja na postjugoslovenskim prostorima kroz nastavak borbe u polju proizvodnje znanja o materijalnim istorijskim uslovima društvene proizvodnje umetnosti u Jugoslaviji.

Kakvu to istoriju umetnosti baštinimo kada su u pitanju „vaninstitucionalni“ umetnički kolektivi i grupe? Koje je to naše neponovljivo iskustvo sa istorijom umetničkog organizovanja iz Jugoslavije danas? Kako izvući društveno formativno, emancipatorsko znanje o (samo)organizovanju iz ruševina prošlosti? I kako

10 Lefevr je upotrebio ovaj pojam da opiše druženje oko Praxisove letnje škole na Korčuli. Videti: DelVe / Ivana Bagoi Antonija Majača, „Izvadeni iz gomile Fragment i disocijativna asocijacija – Neprogramatske prakse udruživanja u umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina u SR Hrvatskoj“, Izložba *Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01*, Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, 29. 11–31. 12. 2009.

11 Videti: Jadranka Vinterhalter, „Umetničke grupe – Razlozi okupljanja i oblici rada“, u: *Nova umetnost u Srbiji – 1970–1980 pojedinci, grupe, pojave*, MSU, Beograd, 1982, str. 17.

srušiti sadašnjost koja je tu prošlost okrenula protiv budućnosti?¹²

Jedan pogled na distorzije prošlosti, sadašnjosti i budućnosti: interpretacije, mitologizacije i fetišiziranje umetničkih kolektiva

Istorija umetnosti kako ona koja je nastajala u jugoslovenskom, u postjugoslovenskom periodu, tako i ona koja je nastajala u globalizovanom prostoru proizvodnje istorije umetnosti specifično je polje borbe za narativ, za pozicioniranje, za sadašnjost i za budućnost. Istorija Jugoslavije je istorija postsocijalističkih tranzicija, kako piše Gal Kirn.¹³ U tom smislu i sama je umetnost deo istih ili sličnih, globalno i lokalno uslovljenih, procesa. Jednim svojim delom, umetnost „vaninstitucionalnih“ umetničkih kolektiva i njihova interpretacija, istorija je rada na integraciji umetnosti Jugoslavije u globalno polje savremene umetnosti i njene modernizacije u uslovima Hladnog rata. Kako u svom doktoratu piše Vladan Jeremić, modernizacija i proizvodnja proširenog kanona savremene umetnosti je u SAD imala funkciju neutralizacije avangardnog revolucionarnog potencijala koji je izjednačavan sa komunističkom pretnjom. Ovaj se proces prelivao u Jugoslaviji u „auto(neo)kolonijalnim“ zahvatima upisivanjem te umetnosti u zapadni kanon koji je bio u procesu uspostavljanja.

Za prepoznavanje lokalnih kolektivnih „vaninstitucionalnih“ eksperimenata posebno je značajan period 1970-ih godina kada započinje proces institucionalizacije takvih umetničkih praksi u lokalnom kontekstu zahvaljujući istoričarima umetnosti koji su radili u zvaničnim institucijama, kao i nezavisnim kritičarima i istoričarima umetnosti koji su samostalno pisali ili su bili angažovani po ugovoru od strane institucija

12 Boris Buden, „Muzej praznih ruku – Čemu jugoslovenske studije“, u: Ildiko Erdej, Branislav Dimitrijević, Tatomir Toroman (ur), *Jugoslavija: Zašto i kako?*, Muzej Jugoslavije, Beograd, 2020, str. 79–101.

13 Kirn, Ibid.

Stevan Vuković i

kuda.org: „Danas“, pisali su 1969. kustosu Pariskog Bijenala, „postoji prirodno kretanje koje približava umetnike i tera ih da se okupe i budu podrška jedni drugima, da dopunjavaju jedni druge ili da se međusobno suprotstavljaju i sukobljavaju, da bi se pomerili preko granice iskazivanja individualnih osećanja i da iskuse zahteve kolektiva ka novoj vrsti društva u nastanku“¹. To izdanje Pariskog Bijenala u fokusu je imalo samoupravljanje i posledično rad umetničkih grupa i kolektiva. Ipak, među učesnicima nije bilo onih iz Jugoslavije.² Da bi to na neki način nadoknadio, Jerko Denegri, koji je tada bio kustos Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, kada je prihvatio ulogu Komesara za nacionalnu selekciju na izdanju Pariskog Bijenala 1971, izabrao je OHO grupu iz Ljubljane, grupu KÔD iz Novog Sada, kao i grupu Penzioner Tihomir Simčić iz Zagreba.

1 Jacques Lassaigne (ur). *Sixième biennale de Paris, manifestation biennale et internationale des jeunes artistes du 2 octobre au 2 novembre 1969*, Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1969.

2 Georgi Franck, *L'autogestion en France, des années 1968 aux années 1980. Essor et déclin d'une utopie politique*, La Pensée 356, December 2008.

na pojedinim izložbama, a koji su se interesovali za takvu umetnost. Na primer, prva izložba grupe Gorgona održana je u Galeriji savremene umetnosti u Zagrebu 1977. godine, a tekst za katalog je napisala Nena Dimitrijević.¹⁴ Gorgona se institucionalizuje u svojim formalnim pojavnostima, nasuprot originalnom avangardnom gorgonaškom ponašanju koje se suprotstavljalo proizvodnji estetskih objekata, i smešta se u Dišanovsku naspram avangardne tradicije. S druge strane umetnički kolektivni fenomeni poput onih koji nastaju kao deo Novih umetničkih praksi, kretanja u umetnosti koje je ovim pojmom obuhvatio Ješa Denegri kako bi napravio razliku između dominantnih modernističkih tendencija i konceptualnih, neokonceptualnih i neoavangardnih praksi, su institucionalizovani u paralelnom procesu sa eksperimentalnim delovanjem kolektiva.¹⁵ Takva istorizacija radila je na uspostavljanju geneoloških linija lokalne umetnosti sa tendencijama koje su se razvijale na zapadu. Čak su i konstitutivne izložbe tog perioda poput izložbe *Drangularijum* koja je održana 1971. godine u beogradskom SKC-u bile organizovane po ugledu na slične izložbe na zapadu, kako u katalogu za ovu izložbu piše Bojana Pejić.¹⁶ Ova je institucionalizacija događaja u konstantnom trenju sa umetničkim institucionalnim aparatom i kulturnim politikama koje su (su)proizvode „socijalistički modernizam“¹⁷ u (polu)zvaničnu umetničku doktrinu. U takvim nastojanjima često je u kontekstualizacijama i interpretacijama dolazilo do podilaženja svetovima umetnosti sa zapada kojima se

14 Nena Dimitrijević, „Gorgona – umjetnost kao način postojanja“, katalog retrospektivne izložbe Gorgona, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1977. To je prva interpretacija rada grupe nakon njenog raspada. Grupa je imala vrlo plodnu aktivnost i postoji čitav niz tekstova o radu grupe.

15 Ješa Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti, 1970–1980*, Svetovi, Beograd, 1995.

16 Bojana Pejić, *Drangularijum*, katalog, SKC, Beograd, 1971.

17 Ješa Denegri, „Inside or outside Socialist Modernism? Radical views on the Yugoslav art scene, 1950–1970“, u: Dubravka Đurić i Miško Šuvaković (ur), *Impossible Histories: Historical Avantgardes, Neo-avantgardes, and Post-avangardes in Yugoslavia, 1918–18991*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2003.

jasno naglašavala različitost od umetnosti istočnog bloka. Tako na primer, Miško Šuvaković kulturnu politiku Jugoslavije opisuje kao namerno kontradiktornu politiku osmišljenu da šalje različite poruke za različitu „publiku“: „zapadnoj javnosti se takvom umetnošću slala poruka o liberalizmu jugoslovenskog socijalističkog društva; istočnoj Evropi se slala poruka o različitosti jugoslovenskog socijalističkog kursa.¹⁸ Takva kulturna politika odražavala se i na takozvanu vaninstitucionalnu praksu koja je ponekada u lokalnom kontekstu bila marginalizovana i zabranjivana, dok je paralelno bila prikazivana na izložbama i festivalima u Zapadnom bloku. Takođe, važno je reći da u lokalnom kontekstu takve prakse nisu imale jednako mesto sa socijalističkim modernizmom koji je bio umetnost glavnog toka u Jugoslaviji. Na primer, radovi umetnika koji su se upuštali u „radikalne eksperimente“, kako u intervjuu za KIOSK priča Ješa Denegri, kupovani su tada za kolekcije poput one Muzeja savremene umetnosti u Beogradu za nezamislivo mali novac.¹⁹

Pad Berlinskog zida i raspad Jugoslavije 1990-ih godina doneo je novu evropsku interpretativnu atmosferu koja je imala efekat i na interpretacije umetničkih kolektiva u Jugoslaviji. Činjenica da umetnost kolektiva do tada nije bila u dovoljnoj meri kanonizovana izvan lokalnog konteksta, iskorišćena je za njeno kanonizovanje u nastavku „dijaloga sa zapadom“. **Takva je atmosfera**, izdvajanjem kritičke umetničke prakse neoavangardnih i postavangarnih umetničkih kolektiva u cilju pokazivanja disenzusa u Jugoslaviji doveo do nekritičkog približavanja ovih praksi i njihove navodne „antitotalitarne i disidentske agende“²⁰. Radi se o

Deo takve atmosfere je na primer intervencija Erste banke koja je otkupila veliki broj radova za svoju kolekciju istočnevropske umetnosti.

18 Miško Šuvaković (ur) *Istorijski umetnosti u Srbiji XX veka – Radikalne umetničke prakse*, Orion art, Beograd, 2010, str. 284.

19 Ješa Denegri, Razgovori o Novim umetničkim praksama sedamdesetih u Srbiji, 2015, Kiosk, <https://kioskng.net/project/razgovori-o-novim-umetnickim-praksama-sedamdesetih-u-srbiji-2015/>

20 Gal Kirn, „New Yugoslav Cinema – A Humanist cinema? Not Really“, *Surfing the Black: Yugoslav Black Wave Cinema and its Transgressive Moments*, Gal Kirn, Dubravka Sekulić, Žiga Testen (ur), Jan van Eyck Academie, Maastricht, 2011, str. 13. i Jelena Vesić i Dušan Grlja, „Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01“,

tumačenjima koja jugoslovensku umetnost vide, kako piše Jelena Vesić, kroz čvrstu podelu na „oficijelnu“ i „alternativnu“ umetnost²¹, što je podela koju nije jednostavno napraviti kada se govori o jugoslovenskom periodu.²² Povlačenjem jasne razdelne crte između institucionalne i vaninstitucionalne umetnosti, „vaninstitucionalni“ kolektivi su postali materijal za slavljenje glasova „hrabrih umetnika“, koji su se suprotstavljali navodno totalitarnom komunističkom sistemu čime je istorija samoorganizovanja zasuta novim slojem interpretacija. Paralelno sa ovim procesom, umetnost se rasparčava i postaje deo proizvodnje novih nacionalnih istorija umetnosti, koje su se konsolidovale u novim nacionalnim državama.²³ Takav je slučaj, na primer, sa monumentalnim prvim tomom knjige *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka – Radikalne umetničke prakse*, koju je uredio Miško Šuvaković i koja, zajedno sa novim čitanjem radikalne umetničke prakse, odrađuje i „prljavi posao“ regionalizacije istorije umetnosti.²⁴ Iako se u knjizi ističe da nije u pitanju istorija umetnosti u „nacionalnom ključu“ već hibridni pogled na stvari, knjiga utvrđuje granice nacionalne istorije umetnosti.

U budućnosti bi bilo važno artikulisati analizu, koja bi napravila radikalni otklon od opisanih neokolonizujućih i autokolonizujućih narativa, funkcionalnih za pražnjenje umetnosti od njenog revolucionarnog potencijala, radikalno kritičkog sadržaja i „suverenosti“, ali i „preživljavanje“ svih onih, koji su zavisni od

Izložba Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01, Muzej istorije Jugoslavije Beograd 29. 11–31. 12. 2009, str. 8.

21 Jelena Vesić, „Od alternativnih prostora do muzeja i natrag. O simultanosti promocije i istorizacije Novih umetničkih praksi u Jugoslaviji: beogradski kulturni prostor“, u: Dejan Sretenović (ur), *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2015, str. 287.

22 kuda.org (ur), *Za ideju protiv stanja: Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*, kuda.org, Novi Sad, 2009.

23 Jelena Vesić, „Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01: Kustoska izjava povodom desetogodišnjice održavanja izložbe“, *Jugoslavija: Zašto i kako?* u: Ildiko Erdej, Branislav Dimitrijević, Tatomir Toroman (ur), Muzej Jugoslavije, Beograd, 2020, str. 284.

24 Šuvaković, ibid, str. 2010.

industrije savremene umetnosti. Ipak, ova publikacija to nije postavila sebi za cilj. Njen doprinos jeste izmeštanje fokusa sa individualne umetničke proizvodnje umetničkih artefakata, koji je ostao dominantan u oba opisana perioda, na kolektivnu praksu neoavangardnih i postavangardnih grupa i kolektiva i njihovu „prirodu“, sazdanu u dijalektičkom odnosu između individualizma i kolektivizma, samoorganizacije i institucionalizacije, vidljivosti i nevidljivosti, profesionalizma i amaterizma, državne (ili društvene podrške) i (estetske) autonomije.²⁵

Kolektivni rad na pripremi Fragmenata

Moje uključivanje u istraživački proces poklapa se sa uvođenjem vanrednog stanja koje je uvedeno zbog pandemije koronavirusa u martu 2020. Prve sastanke i razmene ideja održali smo preko konferencijskih poziva, dok smo se manje-više dobровoljno samozolovali u prostorima svojih manje ili više sigurnih domova, koji su zahvatom Kriznog štaba postali naše kancelarije, naši zatvori, naše bolnice, škole i vrtići. Iako su naše prakse različite, a naše politike uglavnom nesvodive, u vanrednim okolnostima pokušali smo da mislimo zajedno, i takođe sa drugim učesnicama i učesnicima u projektu. Svako je radio svoje, koliko je ko bio u stanju da doprinese, a radili smo i zajedno kako je ko razumeo **kolektivni rad**.

U pokušaju da heterogeni prikupljeni materijal za publikaciju bolje artikulišemo, uveli smo u rad metod kolektivne evaluacije. Sastavni deo priprema za izradu ove publikacije bili su vebinari, na kojima smo diskutovali i kolektivno evaluirali pisane interpretacije „vaninstitucionalnog“ umetničkog organizovanja čije smo radne verzije prethodno dobili od autora. Razgovarali smo dok su napolju trajali protesti i dok nam je suzavac, koji je policija bacala na učesnike protesta u Beogradu, ulazio u stanove, online prostore i u živote.

Važna lekcija ovog procesa je neophodnost uspostavljanja jasnog teorijsko-metodološkog okvira na početku istraživačkog projekta. Bez precizno definisanog okvira postoji opasnost od nerazumevanja, sporenja i pojave rascepa u radnom kolektivu. Šizofrenno kretanje između pozicije „ja“ i pozicije „mi“ u ovom uvodnom tekstu ukazuje na domete našeg zajedničkog rada. Tamo gde „mi“ nije uspostavljeno zamenjeno je sa pozicijom „ja“.

25 Ivana Bago, „Collective Work – Đuro Sedlar’s response to Gorgona group’s homework assignment“, u: *Parallel Chronologies An Archive of East European Exhibitions*, n.d. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/category/yugoslavia/>.

Sa nama su bile: Vahida Ramujkić, Maja Stanković, Lina Džuverović, Leila Topić, Andrej Mirčev, Ana Peraica, Anthony Iles i Sasha Kahir. Na tročasovnim sesijama, koje su održavane svakog ponedeljka tokom jula meseca 2020. godine, razgovarali smo o kontekstu, o praksama, o strukturi tekstova, prepričavali smo svoja iskustva rada u kolektivima, svoja sećanja na razgovore sa umetnicima, dok su neke teme i problemi svesno ili nesvesno ostali prečutani. Ovaj proces je rezultirao novim verzijama autorskih tekstova koji su dobili nove kompleksnosti u sučeljavanju mišljenja o temi.

Paralelno sa ovim susretima osmisnila sam tri javna razgovora *Vektori kolektivne imaginacije u umetnosti* na kojima smo razgovarali o političkoj ekonomiji umetničkih kolektiva, društveno-političkom angažmanu umetničkih grupa, kao i o imaginiranju i praktikovanju antisistemskih kolektivnih praksi u vreme pandemije. Razgovarala sam sa umetnicom Kesi Tornton (Cassie Thorntorn), sa teoretičarem i umetnikom Tomislavom Medakom, sa teoretičarima Katjom Praznik i Sezginom Bojnikom (Sezgin Boynik) i sa istoričarima umetnosti Jakopom Galimbertijem (Jacopo Galimberti) i Vidom Knežević. Namera mi je bila da zajedno pokušamo da sagledamo genealogiju umetničkog samoorganizovanja u umetnosti od početka XX veka do danas. Ove su razgovore iz dana u dan bojile nove eskalacije starih ratova, borbe koje su preosmišljavale sve: globalni pokret „Black Lives Matter“ koji je počeo u SAD nakon ubistva Džordža Flojda (George Floyd), crnog muškarca koga je ubio beli policajac; međusobna pomoć koja se u vanrednoj situaciji zajedno sa virusom proširila tamo gde je bilo najpotrebnije; pobune protiv ekonomskih, socijalnih i političkih represija autoritarnog kapitalizma i akumulativne države širom sveta, ali i veoma lokalne borbe poput one za Crnu kuću u Novom Sadu.

Publikacija koja je iz celokupnog²⁶ procesa proizišla svojom strukturom namerno naglašava fragmentarni status istraživanja koje se ovom publikacijom ne završava. Publikacija je samo usputna stanica, oko toga

se svi slažemo. Nju čine delovi intervjeta i razgovora, tragovi diskusija, vremenska linija u nastanku i izabrane studije slučaja za koje su se spisateljice i pisci opredelili.

Okosnicu publikacije čine šest tekstova, koji su koncipirani kao studije slučaja. Publikaciju otvara tekst Line Džuverović „Kolektivne akcije, kontinuirani propusti: Beleške o feminističkoj reviziji jugoslovenskih kolektiva šezdesetih i sedamdesetih – slučaj grupe OHO“. U ovom tekstu autorka dovodi u pitanje ideju da su umetnice u kolektivima igrale sekundarnu ulogu. Lina Džuverović se ne zanima samo za implicitnu poziciju umetnica, već i za širi spektar glasova koji su bili u orbiti kolektiva. Sledi tekst Milice Pekić „Umetnički kolektivi kao platforme konfrontacije – studije slučaja: Januar/Februar, Atentat“ u kome autorka ispituje produkcijske modelе umetnosti fokusirajući se na kratkotrajne umetničke kolektive unutar i oko Tribine mladih u Novom Sadu. Ovi eksperimentalni kolektivi bili su doživljeni kao izvesna pretnja zbog čega su akteri i oni koji su ih podržali doživeli oštru reakciju upravljačkih struktura. U svom tekstu „Maj 75 i Prvi broj u okviru infrastrukturnog aktivizma“, koji sledi, Stevan Vuković se bavi „uradi sam“ umetničkim časopisima kao privremenim mestima za susrete, razgovor i deljenje iskustava. Njegov fokus je na časopisima *Maj 75*, koji je delo Grupe šestorica i *Prvi broj*, koji je nastao u okviru Radne zajednice umetnika Podroom iz težnje ka nezavisnosti od uspostavljenog sistema umetnosti. Zatim sledi tekst Andreja Mirčeva „Rascjep i dijalektika kolektiva: slučaj Kugla glumišta“, u kome autor iščitava kolektivnu dinamiku rada ove grupe kroz proces koji je vodio raspadu Jugoslavije. Praksu koju razvija ovaj kolektiv on određuje kao „etičko kritički teatar“, koji sa levih pozicija kritikuje društveno-ideološki status quo. Sledi tekst Leile Topić ‚Miki, vidi ovo!‘ potencijalno važne aktivnosti grupe ViGo i improvizacijska glazba“, koji analizira „druženje“ Tomislava Gotovca i fotografa Žarka Vijatovića. Ovaj duo se bavio intimnim, spontanim i antagonističkim aktivnostima koje su bile posredovane prijateljstvom, a koje autorka teksta po-

redi sa improvizacijom u muzici. Publikaciju zatvara autoetnografski tekst Ane Peraice „24 časa unutar Crvenog peristila“ u kome autorka kroz ličnu refleksiju poznanstava sa umetnicima i života u blizini peristila dekonstruiše mit o tom kolektivu i toj akciji. Tekst iz duboko lične perspektive ocrтava život u malom mestu, ali propituje i „kriminalnu galerijsku scenu“ i njenu ulogu u fabrikovanju narativa o Crvenom peristilu.

Neki uvidi iz radnog procesa (ili Prilozi za mini pojmovnik mitova i realnih učinaka kolektivnog delovanja)

„Vaninstitucionalnost“

Iako je za Novu umetničku praksu 1970-ih godina karakteristična pobuna protiv institucionalnih vrednosti, kada je reč o Jugoslaviji, teško je govoriti o ekskluzivnom vaninstitucionalnom poreklu umetnosti. Binom „zvanična umetnost“ nasuprot „alternativnim“ ili „marginalnim“ praksama nije održiv.²⁷ Prema istraživanju Jelene Vesić, koja se najviše bavila umetnošću 1970-ih godina, na delu su bili simultanosti promocije i istorizacije.²⁸ Na primer, radovi pojedinih aktera takozvane vaninstitucionalne umetnosti bili su izlagani na izložbama u Muzeju savremene umetnosti najviše zahvaljujući Ješi Denegriju, kustosu muzeja, koji se interesovao za takvu umetnost. Neki akteri „vaninstitucionalnih“ kolektiva radili su paralelno u okviru amaterskih i studentskih infrastruktura, koje su značajno doprinele formiraju neoavangardne i postavanguardne umetničke prakse. Na primer, izložba *U trenutku*, koju su organizovali, tada studenti, Nina Baljković i Braco Dimitrijević u haustoru zgrade u Frankopanskoj 2A u Zagrebu 1971. bez podrške oficijelnih institucija, samo nekoliko meseci kasnije ponovljena je u Studentskom

27 Jelena Vesić, „Od alternativnih prostora do muzeja i natrag. O simultanosti promocije i istorizacije Novih umetničkih praksi u Jugoslaviji: beogradski kulturni prostor“, u: Dejan Sretenović (ur), *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2015, str. 286.

28 Ibid, str. 289.

kulturnom centru u Beogradu pod nazivom *U drugom momentu*. Na izložbi bili izloženi radovi umetnika kao što su: Đovani Anselmo (Giovanni Anselmo), Robert Beri (Robert Barry), Stenli Braun (Stanley Brown), Danijel Biren (Daniel Buren), Viktor Burgin (Victor Burgin), Jan Dibets (Jan Dibbets), Braco Dimitrijević, ER grupa (ER Group), Beri Flangan (Barry Flanagan), Daglas Hubler (Douglas Huebler), Alain Kiril (Alain Kirill), Janis Kunelis (Jannis Kounellis), Džon Latam (John Latham), Sol Levit (Sol LeWitt), Goran Trbuljak, Lorenc Viner (Lawrence Weiner), Jan Vilson (Ian Wilson), grupa KÔD i grupa OHO.²⁹

Individualizam vs kolektivnost

Kako piše Ješa Denegri, prenos akcenta sa institucionalnih na individualne vrednosti pratio je i prenos akcenta sa umetnosti na pojam umetnik i takozvani umetnički „govor u prvom licu“ . Nije u pitanju jedna struja ili vrsta umetnosti 1970-ih, kako dalje objašnjava, već njena psihološka ili čak etička komponenta koja je indikativna za razumevanje opšte atmosfere.³⁰ Individualizam je izbjiao i u uslovima kompaktnog rada umetničkih grupa, kako piše Jadranka Vinterhalter.³¹ Kada piše o Grupi šestoro umetnika koji su bili okupljeni oko galerije SKC u Beogradu, ona naglašava da kod njih individualizam nije bio samo stav već i koncepcija koja se pojačavala u kolektivu. Slična je situacija i sa grupom Šestorica iz Zagreba čiji su članovi, kako u intervjuu za ovaj projekat govori Branka Stipančić, izlagali zajedno mahom individualne radove. U ovoj grupi se prema njenim uvidima razgovaralo operativno i nije bilo „neke velike filozofije“. Kolektivnost im je

29 Ivana Bago, „At the Moment – first international exhibition of conceptual art in Yugoslavia“, u: Paralel Chronologies An Archive of East European Exhibitions, n.d. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/category/yugoslavia/>.

30 Ješa Denegri, „Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 1970-ih godina“ u: *Nova umetnost u Srbiji – 1970–1980 pojedinci, grupe, pojave*, MSU, Beograd, 1982, str. 7.

31 Jadranka Vinterhalter, „Umetničke grupe – Razlozi okupljanja i oblici rada“, u: *ibid.*

Milica Pekić: Nena Dimitrijević već 1973. primećeju ovu tendenciju u vezi sa konceptualnom praksom: "Nikada ne prihvativši zaista, zbog inertnosti ili dogmatizma, bazične premise konceptualne ideologije, većina publike, a i profesionalno uključenih promatrača (galerista, teoretičara, organizatora) jednostavno se odenula u novo ruho i primjenila principe stare formalističke metodologije na proizvode nove umjetnosti. Mehanička primjena starih vizibilističkih metoda na neprimjerenu im novonastalu kvalitetu uzrokovala je identifikaciju konceptualne umjetnosti s njenim sredstvima prezentacije. Paradoksalno, umjetnički postupak, koji operira s izvanplastičkim, i izvanpojavnim, poistovećen je s određenom formom prezentacije. Tako je zbog predrasude da se s djelom komunicira isključivo vizuelno, tehnologija konceptualne umjetnosti (fotografski predlošci, sheme na milimetarskom papiru, tekstovi tipkani strojem) preuzeo dojučerašnju ulogu estetskog... Forme konkretnizacije „koncepta“ u objekt pogodan za prodaju i prsvajanje čine značajnu stranu tog fenomena." Nena Dimitrijević, "Platno", Tendencije 5 (katalog), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.

omogućavala da dobiju potrebne dozvole od policije za korišćenje javnog ili „vaninstitucionalnog“ prostora poput trga, kupališta ili obazovnih institucija, bez kojih njihov izlazak iz institucija ne bi bio moguć. Nasuprot ovakvoj atmosferi, drugi su umetnički kolektivi posvećivali puno više pažnje upravo pitanjima kolektivnosti. Tako je na primer, u grupi KÔD, dolazilo do svesnog potiskivanja individualizma, jer je članove grupe bilo sramota da deluju kao individue, kako objašnjava Miroslav Mandić.³² Grupa OHO je, takođe, svoje gostovanje u jednoj inostranoj galeriji pretvorila u razgovor o kolektivnom radu.³³ Prema rečima Marka Pogačnika, grupa OHO je negovala zajedništvo kao nešto što je povezivalo sve njihove aktivnosti. Parallelno se radilo i individualno i zajednički, ali нико nije imao svoju praksu izvan kolektiva. Za njih je važna bila podela uloga koja je omogućavala da svako ima svoje određeno mesto u kolektivu, iako to nisu nužno poštovali u praksi.

Fetišizacija

Iako su često problemi kojima su se kolektivi bavili u teoriji bili artikulisani u vezi sa procesima dematerializacije umetnosti i demokratizacije procesa njene proizvodnje, **fokus je u tumačenju ostao na proizvodima umetničkog rada**, a ne na dinamici samoorganizacije. Takav je slučaj sa gotovo svim tekstovima koji opisuju ili kontekstualizuju Nove umetničke prakse. Vrhunac fetišizacije doživeo je rad *Crveni peristil* koji je izveden u Splitu 1968. godine bojenjem poda peristila Dioklecijanove palate u crvenu (tačnije narandžastu) boju. To su učinili splitski studenti umetnosti koji su za ovaj čin bili kažnjeni, a kasnije je ova akcija kanonizovana kao prva akcija u javnom prostoru u Jugoslaviji, kako u internacionalnom prostoru savremene umetnosti, tako i u lokalnom kontekstu. U lokalnim i internacionalnim narativima ova kolektivna akcija i skup pojedinaca koji su učestvovali u njenom izvođenju postali su neki vid

32 Ibid, str. 16.

33 Videti intervju sa Markom Pogačnikom za ovaj projekat.

„istoričarsko-umetničke“ i „urbane legende“ koja prikriva „nepodobne“ delove te istorije i svedoči o potrebi za buntom (protiv KPJ?) više nego o samom buntu koji je tom akcijom artikulisan.³⁴ Intencija umetnika je do danas ostala nejasna, a mistifikacija je, kako primećuje istoričar umetnosti Branko Francesci, postala medij ove akcije i zalog njenog trajanja.³⁵

Proizvodni uslovi

Razumevanje proizvodnih procesa predstavlja ključ za razumevanja „vaninstitucionalnog“ umetničkog samoorganizovanja. Period 1960-ih i 1970-ih, kako je, u svom radu pokazala Katja Praznik, vreme je političkog restrukturiranja materijalnih uslova umetničkog rada – od socijalne sigurnosti i radničkih prava ka modelu samozapošljavanja i rada na privremenim poslovima. Ova transformacija je do 1980-ih proizvela umetnike u samodovoljne socijalističke preduzetnike.³⁶ Praznik uzroke ove transformacije nalazi u uvođenju tržišnih elemenata u jugoslovenski socijalizam, ali i u apliciranju zapadne filozofske i estetske tradicije umetničke autonomije i mistifikacije umetnika kao stvaraoca na radnike u umetnosti u Jugoslaviji. Jedan od odgovora i svojevrstan ironični komentar na ovu situaciju, ali i situaciju neadekvatne finansijske kompenzacije od strane institucija za umetnički rad, bila je Radna zajednica Podroom koja je delovala od 1978. do 1980. u ateljeu Sanje Iveković i Dalibora Martinisa. Jedan od ciljeva rada ove grupe bio je organizovanje mesta koje bi funkcionalno kao svojevrsni front za unapređenje socijalnog i ekonomskog položaja umetnika.³⁷

34 Više o ovome u tekstu Ane Peraice u ovoj publikaciji.

35 Videti: Crveni peristil, www.dalmacijadanahr/crveni-peristil-to-je-prva-javna-intervencija-u-bivsoj-jugoslaviji-koja-je-apolutno-prodrmala-citavi-prostor/.

36 Katja Praznik, „Artist as Workers – The Undoing of Yugoslav Socialism and the Politics of Unpaid Artistic Labor“, *Social Text* 144, 2020.

37 DelVe / Ivana Bagoi Antonija Majača, „Izvađeni iz gomile Fragmenti disocijativna asocijacija – Neprogramatske prakse udruživanja u umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina u SR Hrvatskoj“, Izložba *Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01*, Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, 29. 11–31. 12. 2009, str. 113.

Jedno od mesta artikulacije ovih nastojanja bio je kolektivno sastavljen *Ugovor* koji artikuliše odnose između umetnika i galerije, koji nikad nije stavljen u pogon, a koji je objavljen u časopisu *Prvi broj*. Pored ugovora objavljena je i tabela odnosa prihoda nezavisnih umetnika i onih zaposlenih u institucijama koja jasno pokazuje eksploraciju onih koji nisu bili zaposleni u institucijama. Stvaranjem „alternativnog“ produkcijskog modela su se 1980-ih bavili i članovi grupe NSK kako bi, kako navode, izborili „nezavisnost od institucija“. Oni su konstruisali model finansiranja koji je uključivao sponzore i donacije, kako bi izborili nezavisnost od slovenačkog Ministarstva kulture, što je u to vreme, kako sami kažu u intervjuu za ovaj projekt, zbunjivalo establišment. Na taj način postali su preteča projektnog neoliberalnog načina finansiranja u umetnosti koji dominira na postjugoslovenskom prostoru od 1990-ih. Pored navedenog, umetničko samoorganizovanje bilo je i prostor za „odbijanje rada“ tj. načina na koji je rad bio normiran u umetničkom sistemu, kao i slavljenje subverzivnosti dokolice;³⁸ kao i prostor pokušaja artikulisanja „alternativnih ekonomija“. Krajem 1950-ih i početkom 1960-ih, grupa Gorgona je imala zajedničku kasu koja je stajala u knjižari Napred u Zagrebu. Tu su se prikupljale članarine od kojih su pokriveni troškovi rada grupe, dok je, na primer, Porodica bistrih potoka jedno vreme bila posvećena stvaranju ekonomije u kojoj bi novac bio beznačajan u okvirima male komune koja postoji u ruralnim uslovima.

Kontradikcije samoupravljanja

U interpretacijama danas preovladavaju dva mišljenja; prvo je ono da je mreža amaterskih i studentskih kulturnih centara u Jugoslaviji bila sredstvo normalizacije bunda (Šuvaković), dok je drugo ono koje teži da ta mesta predstavi kao autonomne prostore za umetnički

³⁸ kuda.org, Kristian Lukić, Gordana Nikolić (ur), *Umetnik/ca u (ne) radu*, kuda.org i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2012.

eksperiment (Pejić).³⁹ Iako se rad većine institucija odvijao bez većih trenja, postojali su slučajevi u kojima je neoavangardna umetnost poređena s lažnim intelektualizmom i političkim avangardizmom koji odstupa od interesa Saveza omladine. Takva je bila situacija sa Tribinom mladih u kojoj je u novembru 1970. godine doneta odluka po kojoj su prava samoupravnog organa preneta na osnivača. U takvoj situaciji je samoorganizovanje umetnika bio direktni odgovor na postupke onih na pozicijama moći. Takav je slučaj sa grupama Januar, Februar i Atentat koje su profilisale svoj rad kao revolt i bunt. Njihov su rad činili govori i akcije u kojima se javno vredalo partijsko rukovodstvo, zakivane su knjige klasika marksizma i izlagane parole koje se poigravaju sa malograđanskim moralizmom.⁴⁰ Zbog svojih tekstova dvojica aktera ovih aktivističkih grupa osuđeni su na osam i devet meseci zatvora.

Alternativne infrastrukture

Kako bi izborili autonomiju od produkcijskih i reprezentacijskih mehanizama koje su nametale umetničke institucije, umetnici su u Jugoslaviji radili na proizvodnji alternativnih infrastruktura poput galerijskih i drugih izlagачkih prostora (Studio G, Podroom itd.), prodajnih mesta (pokret OHO), ali i publikacija/projekata (*Oktobar 75*) i časopisa (*Gorgona, Maj 75, Prvi broj* itd.), koji su služili kao mesto susreta, diskutovanja i artikulisanja ideja i izražavanje stava. Kako piše Jelena Vesić, stav je ono što su umetnici smatrali da je nedostajalo socijalističkim modernistima sakrivenim iza monumentalne estetike objekata, koji su čutanjem (su)proizvodili zvanične institucije umetnosti.⁴¹ Samo-

39 Videti: Prelom kolektiv, „Dva vremena jednog zida: Slučaj Studentskog kulturnog centra sedamdesetih godina“, Izložba *Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01*, Muzej istorije Jugoslavije Beograd 29. 11–31. 12. 2009, str. 128–158.

40 Videti: kuda.org, (ur), *Izostavljena istorija*, Revolver, 2006. i tekst Milice Pekić u ovoj publikaciji.

41 Prelom kolektiv, „Dva vremena jednog zida: Slučaj Studentskog kulturnog centra sedamdesetih godina“, Izložba *Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01*, Muzej istorije Jugoslavije Beograd 29. 11–31. 12. 2009, str. 142.

organizacija je proizvodila infrastrukturu da se „stav“ izrazi. U okviru takvog infrastrukturnog aktivizma,⁴² ponekad su bile artikulisane važne teme poput odnosa umetnosti i samoupravljanja. Kako piše Jelena Vesić, ovde nije u pitanju direktna kritika radničkog samoupravljanja u državnim institucijama i u proizvodnom sektoru u korist alternativne kulture.⁴³ Mnogi tekstovi koji su objavljeni u publikaciji *Oktobar 75*, na primer, kritikuju buržoaske aspekte institucije umetnosti u socijalizmu i njihove ritualizovane i okoštale prakse.

Nove jezičke i performativne forme

Vaninstitucionalno udruživanje u polju umetnosti u Jugoslaviji često je bilo spontani ili organizovani vid potrage za novim jezičkim i performativnim načinima izražavanja. Grupa Exat 51 se na primer zalažala 1950ih godina, dok je dominantna zvanična umetnost još uvek bila socrealizam, za apstraktnu umetnost i totalni dizajn. Nešto kasnije se grupa Denes, prema razumevanju Nebojše Vilića, ujedinila oko demokratizacije umetnosti i sinteze umetnosti – spajanja arhitekture, vajarstva, i slikarstva – kako bi proizvela jezik avangardnog modernizma po uzoru na umetnost Bauhausa. Grupa 143 je bila prostor za eksperimente sa analitičkom umetnošću i artikulacije polja umetnosti kroz analitičku filozofiju, nasuprot političkoj struci beogradske nove umetnosti 1970-ih.⁴⁴ Takođe, grupa Kugla glumište je upravo zbog svog vaninstitucionalnog statusa u odnosu na pozorište 1980-ih godina uspevala da razvije poetiku izvan dominantne rediteljske paradigme i da uspostavi novi obrazac zasnovan na „udruženom radu“, situiranom na granici između pozorišta i vizuelnih performativnih formi poput

42 Videti tekst Stevana Vukovića u ovoj publikaciji.

43 Jelena Vesić, „October 75 – An Example of Counter-Exhibition (Statements on Artistic Autonomy, Self-management and Self-Critique)“, u: *Parallel Chronologies An Archive of East European Exhibitions*, n.d. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/category/yugoslavia/>.

44 Nikola Dedić, „Umetnost i politika tokom 1970ih godina“, u: Miško Šuvaković (ur) *Istoriја уметности у Србији XX века – Радикалне уметничке праксе*, Orion art, Beograd, 2010, str. 489–508.

performansa i hepeninga.⁴⁵ Prema mišljenju Branke Stipančić,⁴⁶ razlog izlaska umetnika iz institucija u javni prostor je bio i taj što umetnici nisu želeli da ih neko žirira i selektuje, oni su želeli da testiraju svoje rade neposredno s publikom odmah nakon njihovog nastanka.

Eksperimenti sa životom

Eksperimenti sa životom, a ne eksperimenti sa kulturom često su bili glavni fokus „vaninstitucionalnih“ kolektiva. Neformalna okupljanja, druženja, eksperimenti u prijateljskim odnosima posredstvom umetnosti (Gorgona, KÔD, OHO, Šestorica, ViGo itd.), težnja ka uspostavljanju zajedničkog senzibiliteta (KÔD), pa i prevodenje života u umetnost kroz komunalne forme života, bili su sastavni deo grupnog rada.⁴⁷ Grupa ViGo, na primer, nastaje kao efekat druženja Tomislava Gotovca i fotografa Žarka Vijatovića i donekle spontani izraz afekata i egzistencijalnih stanja. U vreme nastanka, skriveni performansi Gotovca, koji su se odigravali u privatnim prostorima ili na izložbama drugih umetnika, a koje je Vijatović dokumentovao, bili su poznati samo najbližim osobama. U Jugoslaviji paralelno nastaju umetničke komune: urbana komuna u Teslinoj 18 u Novom Sadu, Porodica iz Šempasa u Sloveniji i Porodica bistrih potoka na Rudniku u Srbiji – u kojima se život proglašava umetnošću, a umetnost životom. Njihov cilj je bio „dezinstitucionalizacija umetnosti“.⁴⁸ Bilo je to traganje za trećim putem između dve opcije koje su se tada nudile, kako u intervjuu za ovaj projekat objašnjava Boža Mandić. To su bili terorizam i birokratizam. Umesto komune kao osnovne administrativno-teritorijalne jedinice u Jugoslaviji, kao alternativu ove su grupe ponudile

45 Videti tekst Andreja Mirčeva u ovoj publikaciji.

46 Videti intervjvu za ovaj projekat.

47 Marijan Susovski (ur), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

48 Mirko Radojičić, „Aktivnost grupe OHO“, u: Marijan Susovski (ur) *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 36.

„new age“ seoske komune koje su se vrlo brzo svele na dimenzije nuklearne porodice.

Patrijarhat

Poseban problem u kolektivnoj umetničkoj praksi i njenom tumačenju predstavlja odsustvo sistematskog propitivanja reprodukcije patrijarhalnih odnosa u umetničkim kolektivima. Uopšteno govoreći, patrijarhat u radu „vaninstitucionalnih“ umetničkih kolektiva vrlo se retko propitavao. I kada su se pitanja o rodnim odnosima postavljala, bilo je to uglavnom na nivou reprezentacije bez suštinskog dovođenja u pitanje uspostavljenih rodnih hijerarhija u kolektivima (npr. stripovi Juno i Tinza grupe OHO). Žene koje su bile bliske kolektivima, iako su u velikom broju slučajeva aktivno doprinosile uobličavanju ideja i realizaciji umetničkih radova, ponekad i kao performerke, ne pominju se kao aktivne članice kolektiva. Njima se uglavnom dodeljuje uloga reproduktivnih radnica ili, kako u tekstu za ovu publikaciju piše Lina Džuverović, „svačije majke“. Iako se u intervjuima sa akterima urađenim za potrebe ovog projekta jasno ističe njihova uloga u obavljanju emotivnog rada koji je održavao kolektive na okupu organizovanjem susreta u vlastitim domovima i proizvodnje sekundarnog istoričarsko-umetničkog narativa o grupama jasno je da ovaj doprinos nije bio dovoljan da se uđe u „intelektualni klub dečaka“. Rad na artikulaciji i istorizaciji uloge žena u jugoslovenskim umetničkim kolektivima je u toku, a aktuelne borbe obećavaju da se knjige, poput one Ješe Denegrija *Prilozi za Drugu liniju 3*,⁴⁹ u kojoj su zastupljeni isključivo muškarci, naići na **osporavanje**.

Grupa kustoskinja,
istoričarki umetnosti,
umetnica prekinula je tribinu „Velike izložbe kao polje
društvene moći“ protestujući protiv načina organizacije tribine na kojoj su učestvovali samo muškarci – kustosi, profesori i umetnici. Tribina je održana u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu 12. 9. 2019.¹

1 Videti: <https://www.masa.rs/?p=10805>

Kuda?

Globalne i lokalne „tranzicijske“ krize u različitim fazama jugoslovenskog i postjugoslovenskog društva, ali i „zahtev“ za uključivanjem u globalne tokove savremene umetnosti, kao i želja za autonomijom, ali i promenom društvenog sistema, postavljale su pred

umetnost izazove koji su ponekad vodili u samoorganizovani „vaninstitucionalni“ eksperiment, sa različitim (političkim, socijalnim, kulturnim, institucionalnim, organizacionim itd.) implikacijama. Ova publikacija je naš mali doprinos u promišljanju tih i takvih organizacijskih, umetničkih, poetičkih i životnih praksi i borbi. U nastavku projekta namera nam je da otvorimo pitanja umetničkog organizovanja nakon 1991. godine, kako bi diskutovali dileme i **neslaganja** koja u vezi geneze i funkcije takvih praksa imamo, a čije su se neuralgične tačke već ukazale tokom i na kraju ovog procesa. U vreme kada ceo svet prolazi kroz delimičnu paralizu, u kojoj se ustanovljavaju novi oblici života, sa nesagledivim posledicama, urgentno pitanje postaje kako (re)organizovati sve, pa i same načine na koje se organizujemo. Fragmenti našeg istraživanja su poziv da nastavimo da se bavimo pitanjima koja proizilaze iz njih, kao i ona koja proizilaze iz savremenog trenutka. Između redova napisanog možda leže dokazi nečega što još uvek ne razumemo, ili ne želimo da razumemo i čiji jezik još uvek pokušavamo da (zajedno) progovorimo.⁵⁰ Kako ćemo učiti i šta ćemo naučiti iz njih u velikoj meri zavisi od nas. Ovaj razgovor nije završen.

Poput teza koje se iznose u tekstu Sezgina Bojnika¹ (Bojnik 2012, 86), u kome se tvrdi da je specifična ideološka interpretacija jugoslovenskih umetničkih kolektiva igrala važnu ulogu u etabriranju neoliberalizma u lokalnom kontekstu. U toj interpretaciji tvrdi se kako su novi umetnički kolektivi koji su nastajali tokom i nakon 1990ih učestvovali u procesima prerade samoupravljanja i njegovog oslobađanja od socijalističkog sadržaja putem neomenadžerskih teorija i praksi. Takva tranzicijska kolektivna umetnost je navodno učestvovala u projektu prevazilaženja istočno-evropskog ideo-loškog nasleđa, svodenjem ideje kolektivnog rada i organizovanja na agonističke relacije. Ipak, izvesno je da je nova generacija umetničkih kolektiva otvarala i nove prostore kulturne proizvodnje, propitivanja istorije umetnosti, novih medija, umetnosti i umetničkog organizovanja. Danas se ova istorija retko propituje, a upravo je ona delimično utemeljila poziciju iz koje govorimo.

50 Tariq Jazeel, „Singularity. A Manifesto for Incomparable Geographies“, *Singapore Journal of Tropical Geography* 40, br. 1, 2019, str. 5–21.

1 Videti: Sezgin Bojnik, „New Collectives: Art networks and Cultural Policies“ u Karamanić Slobodan i Šuber Danieljel (ur), *Post-Yugoslav Space, Retracing Images*, Brill, Leiden, 2012, str. 81–105.

Razgovor o ulozi umetničkih organizacija i uslovima umetničke produkcije u Sloveniji. Razgovor sa Markom Pogačnikom – Grupa OHO, Ljubljana, oktobar 2018.

Dakle zajedno sa knjigom OHO je izašao 1966. u Studentskoj tribuni i manifest OHO i taj manifest nije još predviđao da će nastati pokret, već je definisao odnose između čoveka i sveta. I to na jedan revolucionaran način, gde je svaka stvar sveta oko nas autonomna, i za razliku od naše sadašnje civilizacije, gde sve stoji u odnosu. Iztok Geister je rekao: „Odnos je da ti meriš sve od svog nosa kojeg vidiš, sve distance, dakle antropocentrično, sve polazi od čoveka.“ OHO je postavio stvari tako da onaj koji čita knjigu i knjiga čita tu osobu. Dakle, u pitanju je bila nekakva nova vrsta demokracije, koja nije samo među ljudima, nego među svim stvarima, uključujući ljudski rod i životinje i biljke, itd.



1966-1971

Marko Pogačnik, OHO grupa

Marko Pogačnik umetnik, osnivač pokreta i umetničke grupe OHO, inicijator transformacije grupe u novu umetničku inicijativu Družba u Šempasu (Družba v spodnjem mestu). Učestvovao je u razvoju konceptualne umetnosti. Učestvovao je u OHO grupi razvili su različite strategije i pristupe koje su prvo nazvali „čitam“, sa elementima arte poverie, land art i body art, procesne i konceptualne umetnosti. Oni su ustrelli da „zolobode“ situacije i predmete i predstave ih javnosti izvan svojih fiksnih funkcija. Specifičan pristup objektima, otključan je u Edifici Oho (Oho Izdanje), gde se krajtevence i vizuelne umetnosti svode na objektivnost. Umjetnici su stvorili „Anđele“ stampajući predmete, crteži i rečenice na pojedinačnim stranicama. Te su kreirane i stvorene razne verzije i verzije istog predmeta, tako da je svaka slova koja se pojavljuje bila sposobna da formiraju referenciju. Knjiga treba biti, pogledajte je. To je potvrdeno dečko“ koji, pokazujući „realističnu“ autodilogiju, sugeriraju lepu.

Razgovor sa Markom Pogačnikom – OHO grupa, Ljubljana

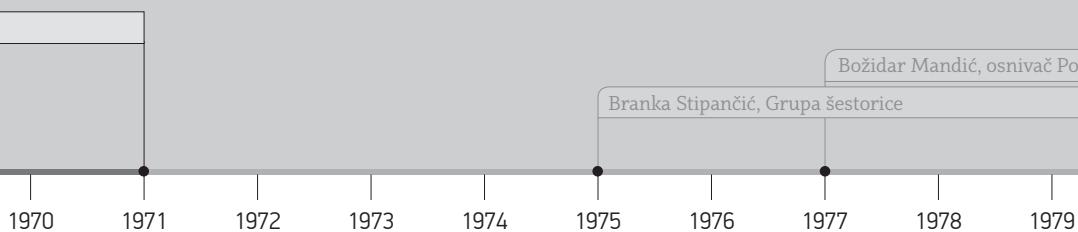
<https://doi.org/10.5131/zenodo.1130000>



Pokret je nastao kada su neki novi mladi ljudi, to uočili kao inspiraciju. Onda je počeo organski da se stvara pokret. Taj pokret je imao neki fundament, u manifestu koji нико ne razume ni danas. Iztok Geister je to tako napisao, jer je trebalo čitavo civilizacijsko tkivo da se prevrne, i tek danas zapravo na tome radim sa svojim saradnicima, kako se to praktično obistinjava.

Inače smo uvek radili zajedno, a individualno. Pararelno individualno i zajedno, a zajedništvo je sve to povezivalo. Nije bilo toga da sam ja nešto posebno radio u umetnosti, a da nije bilo sa grupom. Dakle jedan vrlo fini balans između individualnog i grupnog. U grupi nije bilo hijerarhijskih odnosa, nego su podeljene uloge. U mom konceptu grupe OHO sam pokušao definirati kakve su uloge svakog od nas. Nismo trebali to da sledimo striktno, ali je bilo važno da se i to kao jedan koncept definira, kada grupa ljudi zajedno radi i da svako ima svoje individualno mesto i ulogu, kako bi od toga nastala jedna veća celina.

Mislim da je taj odnos između individualnog i grupnog vrlo važan. Ako je suviše grupno onda gubi na snazi i može da se ponavlja. Ako je suviše individualno, može postati egocentrično. Mi smo naravno imali iskustva, stalno smo između ta dva ekstrema tražili put. Ali nismo se svađali, više prijateljske sugestije. Ne, nije bilo sukoba, jer imali smo fundament. Mislim da je to bilo u vezi sa duhom šezdesetih godina. Ta inspitacija je bila toliko jaka da bi mogli uvek prevazići moguće konflikte i biti veoma tolerantni jedan prema drugom. A pre svega, voleli smo jedni druge i živeli smo zajedno i išli smo zajedno da beremo gljive često. Međuljudski odnosi su bili važni.



Lina Džuverović

Kolektivne akcije – kontinuirani propusti: Beleške o feminističkoj reviziji jugoslovenskih kolektiva šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka – slučaj OHO grupe

Pišući o formiranju i funkcionalisanju umetničkih grupa, britanski književni kritičar Rejmond Vilijams (Raymond Williams) je primetio da „Suština socijalne i kulturne analize, bilo kojeg razvijenog tipa [jeste] da se bavi ne samo očiglednim idejama i aktivnostima, već i stavovima i idejama koje su implicitne ili se čak podrazumevaju.“¹ Njegova kritika, napisana 1980. godine, bavila se uočenim nepostojanjem pažnje i odgovarajućih alata za proučavanje rada kulturnih grupa, za razliku od većih društvenih organizacija poput crkava ili obrazovnog sistema.

Od Vilijamsovog zapažanja, nastalog pre četrdesetak godina, pojavili su se višestruki pristupi proučavanju umetničkih grupa i kolektivne prakse, koji su se pojavili u raznim poljima poput kulturnih studija, istorije umetnosti, sociologije, kustoskih i feminističkih studija, između ostalog, a koji se oslanjaju na postojeće konceptualizacije odnosa između pojedinaca i kolektiva,

1 Raymond Williams, *Culture and Materialism*, Verso, 1980, str. 356.

ali i usložnjavaju nasleđe (i lomove) kolektiviteta 20. veka. U radu *Kolektivizam nakon modernizma* (2007), Gregori Šolet (Gregory Sholette) se bavio problemom odbacivanja revolucionarne prošlosti kolektiviteta u savremenoj praksi, uvidevši da su savremeni kolektivi potpomognuti onim što on naziva „preduzetničkom kulturom“, galerijskim sistemom i majstorskom assimilacijom anonimnosti, kolektivnosti i kratkotrajnosti umetničkog sveta, što su lekcije naučene kroz merkantilizovanje konceptualne i žive umetnosti. Terminologija koja se koristi u vezi sa kolektivnom praksom, a to su često zamagljeni pojmovi autorstva i učešća, često zamenljivi pojmovi kolektivitet, saradnja, intersubjektivnost, međuzavisnost itd, otvaraju jedno drugo polje proučavanja koje zahteva da se napiše zaseban esej. Neologizam Elen Mara de Vahter (Elen Mara de Wachter) „ko-umetnost“ bi trebalo da bude sveobuhvatni pojam, kojim bi se istražile različite prakse kolektiva savremenih umetnika, omogućavajući mnoštvo i nesklad, koji su dva od mnogobrojnih pristupa kolektivnosti danas, i koji nas evociraju na zamisao Ričarda Seneta (Richard Sennett) o „razgovoru koji se ne rešava pronalaženjem zajedničkog jezika.“² Fokusiranjem Marije Lind na umetnički učinak precizno se postavlja pitanje mere u kojoj kolektivnost može da interveniše i poremeti sistem koji je već suštinski usmeren tako da slavi individualnog genija kao subjekta.

Takav materijal doveo je do stvaranja mnoštva analitičkih alata koji omogućavaju proučavanje ne samo kreativnih rezultata umetničkih grupa, već i njihovih mehanizama i operativnih struktura. Ključna uloga saradnje u umetnosti je nesporna, ali procesi, odnosi i operativna dinamika unutar grupa jesu nešto što treba i dalje proučavati. Ovde je posebno zanimljivo pitanje rodnosti kolektiviteta. Kao što Lind primećuje „čak i usamljeni umetnik u svom ateljeu zavisi od priloga drugih. Ovo se posebno odnosi na mnoge umetnike muškog pola koji su se mogli osloniti na manje ili više

2 Richard Sennet, citiran u: Elen Mara De Wachter, *Co-art: Artists on Creative Collaboration*, Phaidon Press, London, 2017, str. 20.

nevidljivu podršku žena iz okruženja“, a ja želim da se usredsredim upravo na ovaj vid kolektivnosti.³

Čak je i u okviru većine današnjih umetničkih manifestacija u okviru glavne struje, poput dodeljivanja umetničkih nagrada, a koje su imale tendenciju da umetnike okreću jedne protiv drugih, počelo da se priznaje da umetničko stvaralaštvo, baš kao i muzika, film ili pozorište, ne predstavljaju nužno izolovanu aktivnost, iako nas hegemonski orijentisana istorija umetnosti i tržište teraju da u to poverujemo. Na primer, kada se dodeljivala nagrada Turner (Turner), najcenjeniji od svih godišnjih umetničkih događaja u Velikoj Britaniji, a koju je dobilo četvoro nominovanih umetnika oformljenih u kolektiv, Lorens Abu Hamdan (Lawrence Abu Hamdan), Helen Kamok (Helen Cammock), Oskar Muriljo (Oscar Murillo) i Taj Šani (Tai Shani), oni su zahtevali da se nagrada dodeli svima četvorom, i da se dobijen novac podeli na ravne časti. Ovaj gest umetnika bez presedana čuo se nadaleko, poslavši poruku da na neoliberalnom umetničkom tržištu, gde se ne preza ni od čega, umetnici žele i treba im solidarnost i uzajamna podrška više od glamura i raskošnih ceremonija dodele nagrada.

Ipak, čak i nakon nedavnog priznavanja važnosti kolektiviteta u umetnosti, i dalje su retke dubinske analize preseka činilaca koji određuju i oblikuju prirodu umetničkog učešća u kolektivima i grupama. Strukturna pitanja koja ispituju kako se formiraju kolektivi; ko ima ulogu u njihovom formiranju; njihov način rada, kao i njihova artikulacija, moraju biti potkrepljena širim strukturnim istraživanjima entiteta koji imaju pristup takvim mrežama i čija imena ostaju povezana sa nasleđem koje ostaje iza grupe nakon što prestanu da postoje.

Pitanja koja se tiču namere i istorizacije; analize onoga što čini kolektiv; kada kolektiv nastaje, a kada nestaje; po čemu se razlikuje umetnička grupa od zajednice umetnika; kakva je priroda umetničkih zajednica na-

3 Maria Lind, „Complications; On Collaboration, Agency and Contemporary Art“, *Public* 39: New Communities, 2009, str. 53–73.

stalih oko određenog mesta ili prostora; dokument, manifest ili skup verovanja – sve ovo je važno za ovu studiju. Ukratko, tri aspekta kolektiviteta koja me zanimaju jesu mehanizam i postupci u okviru kolektivne prakse, pitanje terminologije i istorizacije kolektiva.

U ovom eseju, polazeći od većeg projekta pod nazivom „Kolektivne akcije, kontinuirani propusti“ koji istražuje rodnu prirodu kolektivne prakse, počinjem da se detaljno bavim nekim od gore navedenih pitanja, koristeći kao studiju slučaja koja se tiče rada jugoslovenske grupe OHO (1962–1971) i poljoprivredne i umetničke komune Porodica iz Šempasa, u širem kontekstu kolektivne prakse u Jugoslaviji 1960-ih i 1970-ih godina. Ovo je bio period tokom koga se pojavilo mnoštvo umetničkih grupa, koje su često delile postrevolucionarne ideološke osnove sa jugoslovenskim socijalizmom (istovremeno se angažujući i u kritičkoj oceni istog), i sa antiinstitucionalnim, ikonoklastičkim i subverzivnim etosom svetskih studentskih protesta 1968.⁴

Moj razlog da se usredsredim na grupu OHO za prvu studiju slučaja ovog projekta je dvojak. Prvo, višestrani rad OHO-a privukao me je da dodatno istražujem vezu između njihovih progresivnih ideja i operativne strukture grupe, i da saznam da li se njihov hipijevski, antiinstitucionalni etos, povezanost sa prirodnom, izazov krutih društvenih struktura, antiratni stav (tj. ratni slogan protiv rata u Vijetnamu prikazani u njihovim delima) i posvećenost kolektivitetu, ogledao u strukturi i metodama rada grupe. Drugo, učešće brojnih žena koje su se često pojavljivale u umetničkim delima grupe OHO, a kojima se retko pripisivalo autorstvo, nadahnulo me je da istražim pitanje roda u okviru aktivnosti grupe. Ono što me je posebno zainteresovalo jeste napetost između fluidnosti i kolaborativne prirode etosa grupe OHO koji su se koristili tokom stvaranja njihovih dela s jedne, i krutosti narativa u

⁴ Projekat *Kolektivne akcije – kontinuirani propusti* započet je 2019. godine i nastaviće se nizom intervjuja, publikacija, kao i jednom konferencijom. <http://dzuverovic.org/?path=/research/collaborative-actions-continued-omissions/>

okviru kojeg se navodio samo mali broj muških autora s druge strane. Ironično je da je upravo ta napetost – uprkos odbacivanju mnogih moralnih struktura jugoslovenskog društva od strane grupe OHO nesvesno razotkrila internalizaciju **patrijarhalnih** struktura prisutnih u zemlji u to vreme.

Nadalje, iako sam svesna da se kolektivne umetničke prakse grupe OHO i ove generacije umetnika (Nova umetnička praksa, opisana u nastavku) univerzalno prepoznaju po svom potencijalu da radikalno uklanjaju podele između dotadašnje diskretne sfere umetnosti i šire javnosti, kroz participativnu i inkluzivnu prirodu dela dok stvaraju nove afektivne senzacije i odnose (umetnik/publika), oni u isto vreme ne uspevaju da odraže suštinsku prirodu kolektiva – njegovu konstituciju, prakse i produkciju. Nemogućnost da se bave prirodnom nastanka zajedničkih dela kroz kolektiv otkriva napetost između ideološkog verovanja (deinstitucionalizacija, deindividualizacija, umetnik oslobođen buržoaskih uverenja i moralnih kodeksa) i prakse, koja iz neformalnog pisanja istorije jugoslovenske umetnosti nehotice briše određene subjekte koji učestvuju u stvaranju ove senzualne revolucije. Ono što želim da kažem je jednostavno. Istorija ovih revolucionarnih umetničkih pokreta je nepotpuna ako se iz njih izbrišu određeni učesnici kolektiva (brisanje ne mora nužno značiti potpuno izostavljanje, već njihovo posebno beleženje u narativ). Ako uzmemo u obzir Ransijeovu (Rancière) raspodelu čulnog – tvrdnju da estetika, uvek unapred politička, ima potencijal da dovodi do prepravljanja putem političke legitimizacije određenih načina viđenja, delovanja, osećanja i činjenja, onda ove prakse ne ostvaruju sve svoje revolucionarne mogućnosti.⁵ Ovde pokušavam da proširim revolucionarni potencijal ovih grupa upisujući žene u taj narativ.

Mnogo se pisalo o složenosti položaja žena u posleratnoj Jugoslaviji. Proglašenjem rodne ravноправности, Jugoslovenke su naišle na dva problema. Naime, s jedne strane imale su društvenu odgovornost da budu aktivne građanke, da budu ravноправne radnice, dok su se na privatnom frontu borile sa duboko ukorenjenim seksizmom.¹

1 Videti: Bojana Pejić (ur.), *Gender Check, reading: Art and Theory in Eastern Europe*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2010. i Jelene Petrović, *Women's Authorship in Interwar Yugoslavia – The Politics of Love and Struggle*, Palgrave Macmillan, Cham, 2019.

5 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics The Distribution of the Sensible*, Continuum, London, 2004.

„Svačija majka“ – usvajanje porodičnih struktura

Jedan od najociglednijih načina na koji internalizacija patrijarhalnih struktura postaje vidljiva u kolektivnim umetničkim projektima u Jugoslaviji jeste upravo odustvo umetnica iz narativa navedenih kolektiva iz tog perioda. Naravno, odsustvo umetnica u umetničkim kolektivima nije ni blizu bilo karakteristika grupe OHO. Kontinuirana normalizacija takvih narativa sagledava se u očiglednom prihvatanju eklatantnog izostavljanja protagonistkinja, što je predstavljalo nejednakost koja je naizgled bila univerzalno prihvaćena u okviru patrijarhalnog poretku, čak i 2012. godine, kada sam vodila svoje prve razgovore.⁶ Kada bih ukazivala na ovaj problem tokom mojih razgovora sa kulturnim delatnicima iz regiona, često bi se desilo da odgovori budu neizbežno propraćeni uzdahom: „Da, znam. Svet umetnosti je bio vrlo seksistički. Bilo je to drugo vreme“, moji sagovornici bi objašnjavali.

Ovi pojmovi su se koristili u razgovorima koje sam vodila sa Davidom Nezom, Markom i Marikom Pogačnik (OHO), kustoskinjom Jasnom Tijardović, istoričarkom umetnosti Beti Zerovc između 2014. i 2019. godine, a sagovornici su ih koristili u razgovorima o kolektivima uopšteno, a ne samo o OHO-u.

Tokom diskusija sa članovima OHO grupe i drugim kulturnim delatnicima iz regiona, primetila sam da se koristi očigledno neprimeren odabir reči u odnosu na članice kolektiva. I muškarci i žene su koristili **izraze** poput „žene sa strane“, „prateći vokali“, „duša kolektiva“, „svačija majka“, ukazujući time na podrazumevani afektivni rad i naturalizovane negovateljske uloge žena uključenih u kolektive. U mnogim slučajevima karijere osoba sa kojima sam razgovarala, a od kojih je većina postala punoletna krajem 1960-ih i početkom 1970-ih, sugerisu da su muški kulturni delatnici pronašli način da ostvare uspešnu umetničku karijeru, dok su njihove koleginice postajale kustoskinje, organizatorke, administratorke, arhivarke, istoričarke umetnosti, a to su uloge koje su u prvi plan stavljale organizacione, promotivne ili kontekstualne veštine u odnosu na umetnički razvoj. Podsetimo se zapažanja Lusi Lipard

⁶ Istraživanje na koje se pozivam bavilo se pop artom u socijalističkoj Jugoslaviji: Lina Dzuverovic, Thesis, *Pop art tendencies in self-managed socialism: pop reactions and counter-cultural pop in Yugoslavia in 1960s and 1970s* PhD thesis, Royal College of Art. 2017, <https://researchononline.rca.ac.uk/2850/>.

(Lucy Lippard) iz 1971. godine, koja je navela da je „Mnogo lakše biti uspešna kao kritičarka, kustoskinja ili istoričarka nego kao umetnica, jer su to sporedna zanimanja nalik na aktivnosti kojima se bavimo dok se bavimo domaćinstvom, za koje se smatra da su mnogo prirođenija ženama, za razliku od primarne delatnosti stvaranja umetnosti.“⁷

Cilj mi je da ovde dodam već mnoštву napisanih studija o rodu i umetnosti u Jugoslaviji, i da se usredstvim posebno na način na koji se istorizuje kolektivitet. Cilj mi je da se nadovežem na feministički rad Suzane Milevske, Bojane Pejić, Jelene Petrović o ženskom autorstvu u međuratnoj Jugoslaviji, kao i na rad kolektiva Red Min(e)d, Ivane Bago, Antonie Majače, Kijare Bonfiljoli (Chiara Bonfiglioli) na konferenciji Drug-ca Žena, na rad Sanje Iveković sa distributivnom mrežom ženskog rada „Elektra“, na tekst Lidije Sklevicki (Lydia Sklevitsky), kao i na rad Centra za ženske studije Zagreb, između ostalog.

Tendencije u istorizaciji umetničkih grupa

Fenomen mreža kojima dominiraju muškarci, naravno, nije počeo šezdesetih godina prošlog veka, već datira još od ranijih umetničkih poduhvata, od avangardnih grupa osnovanih u Kraljevini Jugoslaviji (1918–1941. godine). Izuzetno uticajne mreže poput avangardnog pokreta Zenitizam i povezanog časopisa Zenit, koji je delovao u Beogradu, a zatim u Zagrebu (1921–1926. godine), i koji je bio povezan sa italijanskim futuristima i širokom evropskom mrežom, sastojao se isključivo od muških autora. Slično tome, grupa Traveleri (1922) uključivala je jednu ženu Višnju Kranjčević, u čijoj skromnoj biografiji se navodi da je radila u administraciji Hrvatskog narodnog kazališta (HNK), ali se malo zna o njenom profesionalnom ili umetničkom životu.

To je bio slučaj i sa umetničkim kolektivom Zemlja (1929–1935. godine), čijih su deset članova-osnivača

⁷ Lucy Lippard navedena u: Bryan-Wilson 2009: 164, citirana u: Nanne Buurman, *Angels in the White Cube? Rhetorics of Curatorial Innocence at Documenta 13, On Curating*, Issue 29, maj 2016.

bili muškarci, a sa kojima su izlagale samo dve žene na njihovim kasnjim izložbama, dizajnerka Branka Hegedušić-Frangeš i tkalja koja se školovala u Bauhausu, Oti Berger. Ni nekoliko decenija kasnije, zagrebačka grupa dizajnera, umetnika i arhitekata, Exat 51 (1950–1956. godine), nije imala nijednu članicu, dok grupa Gorgona, autora istoimenog „antičasopisa“, čije su aktivnosti započele 1977. godine u Zagrebu, isto tako okuplja potpuno mušku mrežu eminentnih umetnika i istoričara umetnosti.

Šezdesete i sedamdesete godine prošlog veka donele su konceptualnu umetnost i pop-kulturu kada su mnogi jugoslovenski umetnici, danas poznati kao generacija Nove umetničke prakse, počeli da eksperimentišu, u mnogim slučajevima kroz formiranje kolektiva, ili od ranih sedamdesetih nadalje, manje formalno okupljajući se oko novostvorenog Studentskog kulturnog centra u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani. Formalizovane mreže su i dalje organizovali i vodili muškarci, iako je do tog trenutka u zemlji delovao mnogo veći broj umetnica, uključujući i danas dobro poznata imena, uključujući Sanju Iveković, Marinu Abramović, Katalin Ladik, Bogdanku Poznanović i druge.

Na primer, Grupa šestorice umetnika u Zagrebu (1975) čiji su članovi bili Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović i Fedor Vučemilović, organizovali su „izložbe-akcije“ u prostorima koji nisu bili namenjeni za umetničke izložbe. Tek 1978. godine, kada Grupa šestorice umetnika pokreće samizdat časopis *Maj-75*, u rad se uključuju umetnice. Časopis *Maj-75*, koji je tokom niza godina izašao u osamnaest brojeva, štampan je u studiju umetnice Vlaste Delimar i Željka Jermana i upravo je kroz ovu saradnju objavljeno Delimarino *delo*.

Uprkos progresivnom političkom stavu socijalističke Jugoslavije (1943–1991. godine) što se tiče rodne ravноправnosti (javni stav), umetničke mreže nisu pokazale znake da žele da ospore baš ovaj vid jednakosti koji je zemlja obećala, bar ne kroz svoje sopstvene strukture. Žene koje su postale punoletne u Jugoslaviji šezdesetih

Ovaj izveštaj nije namenjen da bi se opsežno analizirale grupe ili kolektivi širom kulturnog prostora bivše Jugoslavije, već predstavlja jedan mali uzorak koji koristim kao ilustraciju raširene tendencije koju sam uočila tokom istraživanja. To što skrećem pažnju na strukture ovih grupa jeste da bih pokrenula razgovor o odnosu između njihovih aktivnosti i njihovih suštinskih osnova. Mnoge druge grupe kao što su Decembarska grupa (1955, Beograd), Bosch+Bosch (1969, Novi Sad), Grupa TOK (1968), grupa 143 (1975–1980) takođe mogu da se dodaju ovom spisku, kao primeri priča u kojima su žene, ili igrale skrajnute uloge ili nisu imale nikavu ulogu.

i sedamdesetih godina prošlog veka, dočekale su zrele godine u sistemu u kome su se vrednosti sukobljavale. S jedne strane, odgajane su na nasleđu vitalne ženske organizacije pod nazivom **Antifašistički front žena (AFŽ)**, koji je bio aktivni entitet tokom Drugog svetskog rata i koji je bio od izuzetne važnosti za posleratnu emancipaciju žena i gajile su veliko poštovanje prema njoj. AFŽ je uticao da se proglaši ravnopravnost žena i muškaraca (uključujući tu i jednak platu) i nastojaо da ženama omogućи da budu aktivne članice društva. S druge strane, međutim, Jugoslovenke su se suočile sa postepenim povratkom predratnih buržoaskih patrijarhalnih tradicija u privatnom domenu, što je značilo da žene treba ponovo da postanu odgovorne za bavljenje domaćinstvom i odgajanjem dece (zadržavajući, pritom, sliku o socijalnoj jednakosti).

Kako je istakla Bojana Pejić, Jugoslovenke su se našle između privatnog (kućnog) i javnog (državnog) patrijarhata, dok su istovremeno postajale „nevidljivi subjekt“. „Nakon Drugog svetskog rata, žene su ostvarile jednak prava, ali su se našle i u nekoj novoj vrsti nevidljivosti“, sumira Jelena Petrović, a to je isto bio i slučaj sa umetnicama, kao i sa svim drugim radnicama.⁸

Antifašistički front žena je bio ženska društvena i politička organizacija osnovana 6. decembra 1942. godine u Bosanskom Petrovcu, kao deo Narodnooslobodilačke borbe tokom Drugog svetskog rata. Primarni cilj fronta bio je da ujedini sve žene protiv fašističkog neprijatelja kroz nastojanje da se žene uključe u partizansku borbu, učestvuju u oružanim operacijama i diverzantskim akcijama, da se organizuju brig o deci i akcije u vezi sa kulturnim i obrazovnim vaspitanjem žena. Nakon oslobođenja, AFŽ se bavio rešavanjem posledica rata, kao što su to bila zdravstvena, socijalna i kulturna pitanja, a posebna briga o ranjenicima i deci koja su postala ratna siročad. AFŽ je mnogo radio na emancipaciji žena kako bi se žene u što većoj meri uključile u ekonomski i politički život. AFŽ je bio aktivан u polju pružanja medicinske nege, savetovanja, organizovanja školskih kuhinja, kolektivnih praonica i hemijskog čišćenja. AFŽ se snažno protivio diskriminaciji i nepoštovanju žena, i postepeno je prerastao u moćnu društvenu i političku silu u zemlji. Raspušten je 1953. godine, nakon odluke Socijalističkog saveza radnog naroda Jugoslavije, a argument za to je bio da se cilj rodne ravnopravnosti može efikasnije ostvariti kroz agencije koje nisu rodno specifične. AFŽ su takođe kritikovali zbog, nавodno, prevelikog bavljenja politikom (ili zbog toga što su žene bile suviše uspešne, ili su pokazivale preveliku snagu), što je dovelo do njegove propasti.

8 Jelena Petrović, *Women's Authorship in Interwar Yugoslavia – The Politics of Love and Struggle*, Palgrave Macmillen, Cham, 2019.

Ovo je najčešći spisak umetnika povezanih sa grupom OHO, koji se spominje na veb-sajtovima Kontakt Collection, kuda.org, monoskop i drugima, pa su sledstveno tome postali nalog koji je najpraktičniji i najčešće se kopira u akademskim izvorima. Međutim, vredi napomenuti i autorstvo koje se menjalo unutar grupe, kao i način na koji su navedeni autori pojedinačnih projekata. Na primer, u Nemogućim pričama, u tekstu Miška Šuvakovića navode se različite faze grupe OHO, koje su poslužile u detaljnjoj analizi pripisivanja autorstva.

Različite faze grupe OHO

OHO je bio umetnički kolektiv osnovan 1962. godine u Kranju, u tadašnjoj Jugoslaviji (danas Slovenija). Sastojala se od jezgra grupe Milenka Matanovića, Dejvida Neza, Marka Pogačnika i Andraža Šalamuna, kao i od mnoštva saradnika među kojima su bili Iztok Geister-Plamen, Marjan Ciglič, Tomaž Šalamun, Matjaž Hanšek, Naško Križnar, Vojin Kovač-Čabi, Aleš Kermavner, Franci Zagoričnik, Marika Pogačnik, Zvona Ciglič, Nuša i Srečo Dragan. Mnogi drugi umetnici, pesnici i mislioci bili su „blago“ pridruženi grupi OHO koji se naziva OHO Katalog, svojim povremenim učešćem u aktivnostima i projektima. Grupa je pretežno radila u Kranju u Sloveniji, kao i u Ljubljani između 1962. i 1971. godine, a zatim i u Šempasu, malom selu u dolini Vipave na zapadu Slovenije. Njihove aktivnosti kretale su se od književnosti i vizuelne poezije do filma, hepeninga, lend-arta, i konceptualnih i participativnih performansa. Rani radovi grupe OHO bili su konceptualno usklađeni sa arte poverom, lend-artom, hepeningom i u njih ugradili prakse bodi-arta, što se sve smešalo u nešto što je Tomaž Brejc nazvao „transcendentalnim konceptualizmom“, pozivajući se na entitet koji prevažilazi ono što naša čula mogu predstavljati. Grupa je istraživala ljudsku povezanost sa prirodom, odnos tela i njegove okoline, kao i dobijanje inspiracije iz teorije sistema za stvaranje njihovih instalacija. OHO ni u kom slučaju nije bio jedinstven u svom širokom rasponu aktivnosti, ali se njihovo iznenadno i odlučno povlačenje iz konteksta umetnosti 1971. godine zarad stvaranja komune i gajenja sopstvene hrane, pokazalo kao neobičan potez. Grupa se, kako se to danas vidi, veoma mitologizovano, raspustila 1971. godine, odlučno izašavši iz umetničkog konteksta i urbanog okruženja da bi se nastanila u slovenačkom selu Šempas, gde će živeti od zemlje kao komuna, pod nazivom Porodica iz Šempasa, kako bi bili bliže prirodi i radili kao grupa u skladu sa okolinom i kosmosom. Komuna je potrajala mnogo godina, uprkos početnom nepoznavanju članova o sadnji povrća ili o tome kako se živi od zemlje. Na kraju su samo Marko i Marika Pogačnik i njihova

deca nastavili da žive na ovoj lokaciji, gde su i ostali do danas.

U vezi sa grupom OHO, najviše me je zanimalo učešće u umetničkim mrežama – ko su žene koje vidimo u video-zapisima u formatu Super 8 i u dokumentarnom materijalu o radu grupe? Kakvu su vezu ove žene imale sa akcijama ove rane hipijevske umetničke grupe, zašto su bile voljne da učestvuju u tim radovima, i što je najvažnije, šta je posle bilo s njima? Da li su neke od njih danas umetnice? Očigledan odgovor, na koji sam često nailazila, bio je da su to bile devojke ili prijateljice umetnika, koji su se, grubo rečeno, „motale“ kao deo društva grupe. U nekim slučajevima su se ti odnosi razvili i postali kreativna partnerstva (tema umetničkih parova usko je povezana sa mojom temom, ali je izvan opsega ovog eseja), dok u mnogim slučajevima danas čujemo za grupe umetnika, ali retko kad čujemo za grupe koje su bile neformalno uključene. Posebno su me zainteresovale žene koje iz bilo kog razloga nisu kultivisale sopstvenu, individualnu umetničku karijeru, ali koje se više puta pojavljuju u vezi sa dotičnim grupama, često u ulozi nekog ko ih podržava i pazi na njih.

Razgovori sa članovima grupe OHO – podela rada, autorstvo u odnosu na učešće

Moji dosadašnji razgovori sa članovima grupe OHO uključivali su razgovor sa osnivačem Dejvidom Nezom (David Nez), sa kojim sam razgovarala 2014. godine u Poreču, u Hrvatskoj, i zajednički razgovor sa Markom i Marikom Pogačnik, u njihovom domu u Šempasu, 2019. godine.

Ovde iznosim rane nalaze dobijene na osnovu ovih razgovora, koje ću analizirati u nastavku ovog projekta. Iz malog dela dosad transkribovanih razgovora postavlja se veoma važno pitanje o različitim konцепциjama onoga što čini „autorstvo“ naspram „učešća“, i kakva je rodna priroda ovih ideja. Pokazalo se da je autorstvo u grupi OHO povezano sa nastankom ideje, sa „rađanjem“ sveobuhvatnog koncepta, dok se smatra

da su izvršenje i realizacija u okviru učešća ili opšte „podrške“. U skladu s tim, čini se da je razgraničena uključenost u grupu OHO, mada, s druge strane, ni sami umetnici ne osećaju veliku potrebu da saznaju koja su to sredstva za strukturiranje.

Tokom pripreme i vođenja razgovora sa Markom i Marikom Pogačnik, dinamika različitih uloga unutar grupe odmah je postala očigledna pošto je Marika oklevala da bude učesnica u razgovoru. Prvo sam im se obratila elektronskom poštom koju sam poslala Marku Pogačniku, čime sam nastavila našu ranu prepisku iz 2014. godine. Uprkos mom insistiranju da želim da razgovaram sa oboma, više puta su me pitali da li je Marikino prisustvo zaista neophodno.

Nekoliko meseci kasnije, u avgustu 2019. godine, razgovor se odvijao u njihovoj kući u Šempasu (domu komune Porodice iz Šempasa u kojoj par i dalje živi), a Marika i Marko su nas ugostili na njihovoj verandi (bila sam u pratinji koleginice kustosice i direktorke muzeja, Saše Nabregoj). Intervju je započeo tako što su me još jednom pitali da li Marika zaista treba da ostane, jasno stavljajući do znanja da bi više voleli da razgovaram samo sa Markom. Marika je ostala da prisustvuje razgovoru nakon što sam na tome insistirala, ali je Marko uglavnom odgovarao na moja pitanja. Kako je intervju odmicao, povremeno bih se umešala, prekidajući Markove odgovore, postavivši potpuno ista pitanja Mariki.

Marika je često ustajala od stola, pod izgovorom da ide da pripazi na hranu koja se kuvala. Ton joj je bio ispunjen humorom. Da bi objasnila zašto nevoljno prisustvuje razgovoru, ona je smejući se izjavila:

„Ja sam vrlo loš govornik. Dobar sam radnik, ali loš govornik. Dakle, sve je podeljeno. Neki od nas rade, neki govore. (smeje se)“

Na ovo je Marko dodao: „Bez nje ništa ne bi uspelo.“

Uprkos dubokoj posvećenosti grupe OHO / Porodice iz Šempasa ostvarivanju jedinstva umetnosti i života, očigledna je duboko ukorenjena hijerarhija između

načina na koji se dolazi do ideja i njihove realizacije i produkcije, što se vidi u Markovom objašnjenju radnog procesa grupe OHO:

„A autorstvo nije postojalo, zaista autorstvo nije postojalo. Taj rad je bio kolektivan. Jedino autorstvo bili su moji koncepti, smatrao sam da je važno da ono što radimo ima koncept i da se to izrazi, da bi bilo konceptualno jasno, da bi se moglo predstaviti.“

Istovremeno artikulisanje nepostojanja autorstva, i očigledna vezanost za pojedinačno autorstvo predstavlja dihotomiju u grupi OHO – istinska vera u saradnju koju, međutim, koči nedostatak volje da se raspetljaju strukture koje su potpomogle nesmetano funkcionisanje grupe. Ovaj dvostruki koncept uloga osoba uključenih u stvaranje umetničkog dela različito su artikulisali različiti članovi grupe. Ulogu brige i podrške koju su igrale žene unutar grupe OHO, takođe je u prvi plan stavio Dejvid Nez, jedan od osnivača OHO grupe, kada sam ga pitala o prisustvu umetnica u radu grupe:

„To je zaista dobro pitanje. Ne znam – jednostavno nikada nismo imali žene. Uvek su bile više u funkciji podrške. Možda su to bile samo šezdesete... (...) Kada je feminizam tek počeo da se pojavljuje i dobija svoj glas. Mislim, možete reći da smo predstavljali kontinuitet istog starog patrijarhalnog... (...)“

Ali to je dobro pitanje, mislim da je to bila samo činjenica. Da šezdesetih godina još nije došlo do oslobođenja žena. To se desilo tek kasnije. Nikada nismo ni razmišljali o tome. Zapravo nije ni bilo žena koje su se bavile avantgardom, koliko ja znam.

Imao sam devojku koja je uvek je bila pomalo ljubomorna na OHO, ali nikada nije postala deo užeg kruga. Samo smo nas četvorica ili petorica bili čvrsto povezani. Marika je uvek bila... duša u izvesnom smislu, zvala je sve na večeru, bila je kao majka svima, bila je kao moja majka, kao surrogat moje majke, razumete?“

LDŽ: „Da, brinula se, podržavala i bila ljubazna?“⁹

Nez, američki umetnik koji je studirao u Ljubljani, i koji je učestvovao u ranim aktivnostima grupe OHO kao osnivač, ali se vratio u SAD 1972. godine, smatra da su žene uključene u rad grupe bile praktično nevidljive, ali on takođe implicira i određenu zavisnost i oslanjanje na njihovo prisustvo, podršku i učešće.

Primer takve hijerarhije takođe se može videti u špici filma u formatu Super 8 „Beli ljudje“ (Beli ljudi) (1969/1970. godine) u kome je predstavljena velika grupa muškaraca, žena, dece i životinja čija su tela obojena belom bojom i koji u rukama drže bele predmete i jedu belu hranu u potpuno belom okruženju. Na špici je kao autor dela naveden Naško Križnar, još jedan iz „jezgra“ grupe OHO, uz mnoštvo saradnika koji su radili na scenariju, dok su ostali učesnici navedeni kao „tela“. Istoričarka umetnosti Ksenija Gurstin (Kseniya Gurstein) je primetila da „u filmu ‘Beli ljudje’, pojam ‘tela’ ukazuje ne samo na transnacionalnu retoriku seksualnog oslobađanja tela iz šezdesetih, već naglašava i neizvesni status osoba koje vidimo na ekranu koji nisu ni glumci koji predstavljaju sebe (jer film ima scenario), a nisu ni valjano navedeni ili definisani izmišljeni likovi.“¹⁰

Poluizmišljene uloge učesnika u delima grupe OHO, njihova spremnost da učestvuju i odglume scenario (ili u mnogim uličnim akcijama, da slede postavljena pravila i uputstva), navode nas da postavimo pitanje koje se tiče podrške u nastanku ovih dela. Pitanje o tome šta čini autorstvo istaknuto je u Nezovom razmišljanju o učešću Marike Pogačnik:

DN: „Da, ali ona zapravo nije bila umetnica.“

LDŽ: „Nije sebe tako doživljavala?“

DN: „Da, ali bila je veoma talentovana sa izradom zanatskih proizvoda i šivenjem i tako tim stvarima,

⁹ Razgovor sa Dejvidom Nezom, jul 2014. godine, Poreč, Hrvatska.

¹⁰ Ksenya Gurshtein, „When Film and Author Made Love: Reconsidering OHO’s Film Legacy“, *Kino!* #11–12, Ljubljana, 2010.

i mnogo je saradivala sa Markom. I ona je od tada preuzimala na sebe mnogo toga, ulogu saradnika.“

Korisna upotreba tradicionalnih rodno zasnovanih hijerarhija umetnosti i zanata uklapa se u svodenje ženskih uloga na uloge negovateljica i prenošenje porodičnih uloga u kolektiv. To se posebno primetilo u prostornoj analogiji Marka Pogačnika koja prikazuje binarnu rodnu podelu između „unutrašnje“ (privatne) i „spoljne“ (javne) sfere:

„To su jin i jang – nešto je usmereno na unutrašnji život grupe, ne samo na supruge i prijatelje, ali druge osobe koje su bile deo ovog kruga – sa tim se suočavalo interno. A muškarci su bili okrenuti ka spoljašnjosti. Interno su žene imale glavnu ulogu, a muškarci su bili okrenuti ka spolju. I na kraju to ima nekog smisla.“¹¹

Dalje navodi da se to kasnije promenilo i da su u kasnijim radovima tragali za ravnotežom kao delom svoje potrage za jedinstvom umetnosti i života. Pogačnik je pričao o radovima nastalim u okviru Porodice iz Šempasa u koje su bile uključene žene i deca.

„To se promenilo, kasnije nismo bili zadovoljni time. To je bio jedan od razloga zašto smo osnovali komunu, gde je zajedništvo bilo u središtu, (...), a zatim smo prešli na radove u kojima su učestvovali i žene i deca. Na primer, pokretnе skulpture od vune i drveta, gline i čelika i crteži Porodice iz Šempasa koje smo crtali. To je bio život – rad u polju i u radionicama sa glinom i vunom... pokušali smo da pronađemo idealan način da ostvarimo ravnotežu.“¹²

Iako nema sumnje da je Marko Pogačnik (zajedno sa nizom drugih umetnika) imao vodeću ulogu u autorstvu radova grupe OHO, vidi se i podrška Marike Pogačnik izvan uloge producenta, hraniteljice i „surogat majke“. U intervjuu sa istoričarkom umetnosti Beti Zerovc u radu „Margine umetnosti“ (2013), brojne izjave Marka

11 Razgovor sa Markom i Marikom Pogačnik, Šempas, Slovenija, avgust 2019. godine.

12 Ibid.

Pogačnika otkrivaju Marikino aktivno učešće ne samo u stvaranju dela, već i u donošenju odluka:

„Moja supruga Marika i ja crtali smo konceptualne dijagrame svih naših projekata kako bismo mogli da pravimo kopije i distribuiramo ih.“¹³

A zatim ispričao sledeće:

„Kada je Valter de Marija (Walter de Maria) došao u Kranj da poseti Mariku i mene, pokušao je da nas nagovori da to uradimo [Da se aktivno uključe u međunarodnu konceptualnu umetničku scenu. L. Dž.], sa obrazloženjem da bismo mogli da se kotiramo visoko među konceptualnim grupama na međunarodnom nivou. Na kraju smo se ipak odlučili za potpuno drugačiji pristup, zasnovan na našem grupnom duhovnom školovanju (...)“¹⁴

Uloga koju je Marika Pogačnik odigrala u grupi OHO/ Porodici iz Šempasa nesumnjivo je podjednako važna kao i uloga njenog partnera Marka Pogačnika. Ali je „način“ artikulacije njene uloge i vrednost koja se dodeljuje vrsti rada kome je dala doprinos bio takav da je njen doprinos izgledao manje vredan u velikim hegemonijskim narativima istorije umetnosti. Baš kao i u drugim radnim sredinama, umetnički rad zavisi od nevidljivog, neplaćenog i potcenjenog dela društvene reprodukcije, bez kojeg bi se i osnovne strukture urušile. U slučaju grupe OHO, može li biti moguće dati zadatak Marku Pogačniku da u njegovoj želji da „ostvari ravnotežu“ Porodice iz Šempasa, proširivanjem autorstva obuhvati (i obelodani) sve aktivnosti Porodice iz Šempasa, proširujući tako granice razvoja koncepta umetničkog dela.

„Manifest za umetnost održavanja 1969!“ Mirle Laderman Ukeles (Mierle Laderman Ukeles) „Zbrinjavanje!“ nas uči da vidljivi, „gornji sloj“ umetnosti postoji samo zato što počiva na brojnim nevidljivim slojevima rada obavljenog kako bi se omogućilo vidljivo tj. umetničko

13 OHO datoteka: Razgovor sa Markom Pogačnikom, razgovor vodila Beti Žerovc, Ljubljana, *Artmargins Online*, 27. 7. 2013.

14 Ibid.

delo. Ukeles nas podseća da ravnoteža između visoko cenjenog rada koji ona naziva „razvoj“ i zanemarenog i potcenjenog dela „održavanje“ nikada neće biti jednak, jer je „održavanje gnjavaža. Za to treba vremena u pičku materinu.“¹⁵ Ravnoteža na koju se Pogačnik poziva može se, dakle, postići samo ako se kuvanje, čišćenje, odgajanje dece ili izrada zanatskih proizvoda vrednuju i vide kao nešto što je neraskidivi deo razvoja veoma cenjenog koncepta.

Dakle, šta treba učiniti sa rodним istorijskim narativima koji nastavljaju da reprodukuju hijerarhije veoma cenjenih „autora“ i potcenjenih „pomoćnika“? Napetost koja podupire rad grupe OHO, preteče svog vremena i koja je nameravala da ospori utvrđene moralne norme i da osnivanjem Porodice iz Šempasa izbegne i strukturu nuklearne porodice – jeste napetost duboko ugrađenih patrijarhalnih, heteronormativnih struktura koje čak ni radikalni OHO mislioci nisu mogli prevazići.

Beleške u vezi sa feminističkim intervencijama u istoriji umetnosti

Iako kritička analiza jugoslovenskih kolektiva zasnvana na rodnim diferencijacijama može pomračiti politički potencijal kolektivnih praksi, a posebno poništavanje individualizma koji teče žilama umetničkog sistema, ne možemo je zanemariti, pošto kolektivne umetničke prakse, čiji je cilj oslobađanje od individualizma ne može reproducovati iste te nejednakosti (uključujući i rod) koje oni žele da ponište. Zadržavanje nejednakosti i potčinjanje određenih subjekata unutar kolektiva u osnovi ograničava potencijal grupe da se deinstitucionalizuje i deindividualizuje. Jednostavno prihvatanje postojećih narativa o dostignućima ovih kolektiva više nije prihvatljivo i potrebna je promena paradigme pomoću koje bi se svi vidovi kolektivnih aktivnosti shvatili kao sastavni i jednaki elementi

15 Mierle Laderman Ukeles, „Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an exhibition ‘Care’“ (1969), *Journal of Contemporary Painting* Vol. 4, Br. 2, 2018, str. 233–237.

njihovog rada, što dovodi do toga da pasivni glasovi postanu aktivni činioci njihovog delovanja.

U težnji da definišemo feministički pristup stvaranju savremenih paradigmi koje se tiču saznanja o istorijskim umetničkim praksama, moramo razmišljati kao Grizelda Polok (Griselda Pollock) i doći do zaključka da ne stvaramo „feminističku istoriju umetnosti“ već „feminističku intervenciju u istoriji umetnosti.“¹⁶ Strategije za takve intervencije moraju preobraziti ne samo naše razmišljanje, već i disciplinu u celini, oslanjajući se ne samo na samu istoriju umetnosti, već na mnogo širu konstelaciju borbi, povezujući se sa zaostavštinom ženskog pokreta, stvarajući saveze u brojnim poljima. Kao što je primetila Elke Krasni (Elke Krasny), u potrazi za takvim pristupom: „zaista je moguće započeti dijalog i stvoriti privremena poklapanja između aktivista, umetnika, kustosa, prosvetnih radnika, istoričara, direktora muzeja, istraživača, teoretičara i naučnika koji su aktivno uključeni u ženskim muzejima ili na polju feminističkog kustoskog rada.“¹⁷

I na kraju, razmišljajući sa Angelom Dimitrakaki i Larom Peri (Lara Perry) o pisanju istorije umetnosti, možemo se zapitati šta bi se dogodilo ako bismo se na trenutak mogli odvojiti od feminističkih umetnica i okrenuti feminističkim kustoskinjama? U slučaju Jugoslavije, moje istraživanje je, na moje iznenadenje, otkrilo bezbroj ženskih perspektiva – to su žene čija se karijera okrenula od stvaranja ka kontekstualizaciji, pomaganju, kustoskom radu, produkciji i, da, podršci drugim umetnicima. Žene s kojima sam razgovarala i sa kojima i dalje razgovaram jesu žene čiji su nareativi ostali sporedni, one su takozvane „radnice koje pružaju podršku“ čija su sopstvena dostignuća, što je pogodno za pedantne hegemonističke narative, ostala izvan granica „autorstva“ o kojima treba da se piše, ostavši na taj način nevidljive, ili su u najboljem

16 Griselda Pollock, „Feminist Interventions in Art's Histories“, *Kritische Berichte* 16, br. 1, 1988.

17 Elke Krasny, „Rethinking Ideology – Emancipation/Facing Materialist Conception of History“, u *Women's Museum: Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art*, Löcker Verlag, Vienna, 2013.

slučaju bile od drugorazrednog značaja. Razmišljanje sa Dimitrakaki i Peri: „Da li bi takav zaokret (zamišljen, a ne stvaran u ovom trenutku) mogao otkriti drugačiji put ka feminističkoj istoriji umetnosti? Da li bi ovaj pomak umetnika u korist kustosa omogućio bolji uvid u to zašto feminizam zapravo nije uspeo da preobrazi kapitalističku umetničku instituciju (nekada Zapadnu, a sada hegemonsku širom sveta) koja je, verovatno i paradoksalno, uspela i da uključi umetnice i da isključi ili neutrališe feminističku politiku?“¹⁸ Možda bismo, ako bi se priče tih žena smatrале primarnim, za razliku od sekundarnih narativa koji pričaju tuđe priče, mogli početi da intervenišemo u istoriji umetnosti kroz skup iskustava i perspektiva sa više tekture i nijansi.

18 Angela Dimitrakaki i Lara Perry, *Politics In A Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures And Curatorial Transgressions*, Liverpool University Press, Liverpool, 2013.



Instead, they were going to go out the streets, to go to
places among people, which was really revolutionary

Dunja Blažević, grupa Zvono

Dunja Blažević, istorička umetnosti, kustosica, urednica i voditelj programu Galerije Studentskog kulturnog centra (SKC) u Beogradu od 1970 - 1976 godine i direktorka SKC-a od 1976-1979 i direktorka Centra za savremenu umetnost Sarajeva /SCCA/ u Sarajevu od 1996-2010. Pokretači zajedničkog rada grupe Zvono i pokretna snaga njene organizacije i promocije su tada tek završeni studenti Akademije likovnih umetnosti u Beogradu, a svi su bili učenici i učitelji na fakultetu za performanse. Uzrobi se na najraznolikijim mjestima: barima, ulicama, teatrovima, izložbenim predavnicama, u prirodi. Njihove grupe akcije (igrе na stadionima, parodije i žaluze) izazivaju vlastitu plastičnu formu i poetičku u spektaru "Nove slike" osamdesetih godina.

Razgovor sa Dunjom Blažević, grupa Zvono, Istorija umetnosti i kultura, Beograd, Štampano

1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979

Branka Stipančić, Grupa šestorice

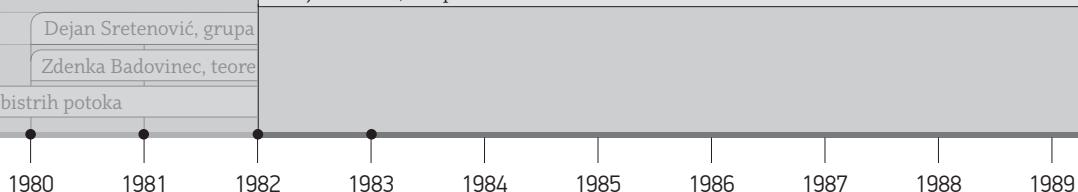
Božidar Mandić, osnivač Porodice

[REDAKCIJSKI GRADJEVINA], Razgovor sa Dunjom Blažević, istoričarkom umetnosti, Beograd, novembar 2017.

Razmišljali smo kako napraviti taj obrat ovde kod nas Biljana (Tomić) je ukazala na zanimljivu izložbu u Rimu koju je Bonito Oliva (Achille Bonito Oliva) napravio '71. Naslov joj je bio – *Amore mio*. Na toj izložbi je pozvao umjetnike da donesu nešto što im je draga, nešto svoje lično. To nam je bila inspiracija. Mi smo izložbu nazvali *Dragularijum*. Napravili smo javni poziv. Jedno 30-ak umjetnika je učestvovalo na toj izložbi, ali ne sa svojom uobičajenom umetničkom praksom, ne sa umetničkim radom nego sa nečim drugim. Tada su se pojavili, oni koje zovemo „šestorka“. Oni su bili najjasniji, najradikalniji. Tad se Marina Abramović, koja je do tada slikala oblake, pojavila sa ljuskama od kikirikija na zidu, sa jagnjećom kožom, što je sve asociralo na formu oblaka, ali više nije imalo veze sa slikom. Raša Todosijević, takođe, svi oni pojedinačno su izveli nešto drugačije od onoga što su radili do tada. Posle toga su počeli da dolaze svakodnevno u galeriju. Počeli su da se javljaju sa idejama. Molila sam da se prvo priča o ideji, da li to ima ikakvog smisla, da li je ičem vredna. Nakon toga smo išli u realizaciju. Govorila sam im: "Galerija je vaš prostor, i kad god imate novu ideju koja je donekle artikulisana, dođete da je proverite u javnosti."

Ta provera je nužna, ti možeš da imaš ne znam koliko ideja, ali ništa od toga dok se ne suočiš sa ljudima. Oni nisu imali potrebe ni za kakvim formalnim, grupnim delovanjem, jer su zadobili prioritet u radu galerije kad god su došli sa nekim novim projektom. Naravno uz sve druge, uz Gorana Trbuljaka, Toma Gotovca, Dalibora Martinisa, Sanje Iveković, Nuša i Sreća Dragan, uz ne znam koga sve, sve što je polazilo sa tog jugoslovenskog prostora. Što se beogradskog konteksta tiče, šestorka nam je, ili meni, bila najvažnija.

Dunja Blažević, Grupa Zvono



Milica Pekić

Umetnički kolektivi kao platforme konfrontacija – studija slučaja: Januar/Februar, Atentat¹

Istraživanje kolektivnog delovanja umetničkih organizacija omogućava uvid u produkcijske modele umetnosti koji ispituju potencijal alternative u dominantnom sistemu umetnosti. Iako u Jugoslaviji postoji duga tradicija kreiranja umetničkih kolektiva i grupa, ali i drugih formi samoorganizovanja umetnika i kulturnih radnika, u ovom tekstu će se fokusirati na kratkotrajne umetničke kolektive nastale unutar ili oko Tribine mlađih početkom sedamdesetih godina 20. veka u Novom Sadu, a čije su formiranje i rad direktno vezani za konfrontaciju kao taktiku ispoljavanja otpora pritiscima i restriktivnim merama partije na vlasti.

Omladinska kultura s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina 20. veka

Atmosfera studentskih protesta 1968. godine u svetu revitalizovala je revolt, borbu i direktnu konfrontaciju kao mehanizme artikulacije kontrapozicije i konstituisanja alternativnih modela društvene organizacije. Umetnički eksperiment se udaljava od umetničkog objekta ka umetničkom iskustvu, oživljava avangar-

¹ Tekst je nastao od fragmenata doktorske disertacije *Umetnost u Srbiji od 1968. do 2000. godine – politike konfrontacija*.

dni zahtev za brisanjem granice umetnosti i života i iznova se razbija dominatna hijerarhija u odnosu umetnik-umetničko delo-publika. U svetu je revolt usmeren na sve veću komercijalizaciju umetnosti i dominaciju tržišne logike u oblikovanju umetničkog rada. Institucionalna kritika umetničku instituciju definiše kao buržoasku i usmerenu na podršku hegemoniji kapitala. Konfrontacija kao taktika umetničke akcije nastaje u opoziciji postojećem umetničkom sistemu i njegovim modelima produkcije, distribucije i komunikacije, a kolektivni rad i osnivanje umetničkih grupa otvaraju mogućnost alternativne subjektivizacije i artikulacije kontrapozicije.

Jugoslavija je zauzimala jedinstvenu poziciju reprezentujući alternativnu dominaciju kapitala i diktatu slobodnog tržišta. Model samoupravnog socijalizma trebalo je da dopriene sve većoj decentralizaciji moći, preusmeravajući proces donošenja odluka i domen upravljanja od birokratije ka radnicima i proizvođačima. Anomalije unutar sistema, kreiranje partijskih elita i nekonzistentnost implementacije samoupravne logike izazvale su revolt studenata koji su zahtevali veći stepen demokratizacije društva. Omladinske institucije i časopisi, osnovane od strane države kao **poligon** za razvoj samoupravnih potencijala mlađih, postaju nosioci avangardnih ideja i najčešće mesto gde se konstitutivni potencijal novih praksi testira u direktnoj konfrontaciji sa dominatnom politikom Saveza komunista kao partije na vlasti. Centri generisanja novih progresivnih ideja bili su omladinski časopisi (*Student, Indeks, Polja, Új Symposion* i drugi) i institucije kao na primer: Tribina mlađih (Novi Sad), Studentski centar (Zagreb), Studentski kulturni centar (Beograd). Unutar ovih časopisa i institucija artikuliše se kritika sistema umetnosti u Jugoslaviji kao sistema izolovanog od društvenog života i baziranog na odnosima hijerarhija u kome je mogućnost učešća ograničena na privilegovane pojedince i određeni stil koji se promoviše. Promene u razumevanju cilja i uloge umetnosti, produkcije i recepcije umetničkog rada predstavljaju tačke na kojima se ova kritika for-

Treba imati u vidu da se urednički timovi i saradnici časopisa i omladinskih institucija relativno brzo smenjuju, često i kao posledica novih progresivnih uredivačkih politika, ali su najčešće upravo omladinske institucije nosioci promena, a kao takvi i prvi na udaru restriktivnih politika vladajućih struktura, o čemu će biti više reći u ovom tekstu.

muliše. Direktno ispoljavanje, istraživanje, proces, situacije i iskustvo zamenjuju umetnički objekat, a komunikacija sa publikom se obavlja direktno i često je usmerena ka uključivanju i učešću u umetničkom procesu. Mehanizam reprezentacije i posredovanja umetnosti inherentan institucionalnom okviru samim tim se dovodi u pitanje te se, u okviru omladinskih institucija, formiraju novi modeli institucionalnog delovanja bazirani na horizontalnom uključivanju, eksperimentu, otvorenosti, dijalogu i samoobrazovanju nasuprot postojećim obrazovnim modelima negovanim unutar umetničkih akademija. Studenti, istoričari umetnosti, umetnici i kritičari na uredničkim pozicijama ovih institucija, kreiraju nove programske formate koji instituciju pretvaraju u otvorenu laboratoriju kontinuiranih praktičnih i teorijskih eksperimenata čime su obezbedili uslove za produktivni razvoj novih ideja i praksi.

Upravo se unutar ovih institucija može pratiti razvoj novih organizacionih modela, a dodatno i konflikti, borbe, antagonizmi avangardnih pokreta i dominantnih struktura moći. U tom smislu posebno je značajan primer Tribine mladih u Novom Sadu, jer su pritisci partijskih struktura i restriktivne mere usmerene na gušenje slobode samostalnog upravljanja institucijom dostigle verovatno najdrastičnije razmere u odnosu na druge omladinske institucije u Jugoslaviji.

Judita Šalgo bila je književnica i pesnikinja bliska umetničkim i književnim eksperimentima i istraživanjima koja se vezuju za avangardne pojave s početka sedamdesetih godina 20. veka.

Bogdanka Poznanović bila je umetnica, pedagog i profesor, koja je svojom umetničkom praksom (performansima, intervencijama u javnom prostoru, mail artom itd.), ali i pedagoškim i kustoskim radom doprinela razvoju i promociji avangardnih stremljenja u umetnosti Vojvodine krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. veka.

Ima li samoupravljanja za Tribinu mladih?²

U periodu od 1968. do 1971. godine urednica Tribine mladih je **Judita Šalgo**, a njena bliska saradnica bila je **Bogdanka Poznanović**. Interesovanjem za progresivne i avangardne prakse, ali i sopstvenim angažmanom okrenutim ekperimentu i razmeni, i Šalgo i Poznanović umnogome su doprinele oblikovanju mlađe generacije umetnika. Kroz komunikaciju koju uspostavljaju širom sveta i nove formate pedagoško-kustoskog i kritičkog rada, obe jasno usmeravaju svoje aktivnosti na umetničkoj sceni na pokretanje, promociju i razvoj novih avangardnih praksi u Novom Sadu i na njihovo povezivanje sa jugoslovenskom i međunarodnom scenom. I, kao što Bogdanka od svog ateljea pravi Informativni i operativni centar za savremenu umetnost DT20, dinamično mesto susreta i razmene sa najmlađom generacijom novosadskih umetnika, tako i Judita Šalgo, modelom upravljanja i programskom politikom sve više menja prirodu institucije od reprezentativne ka demokratskoj.

Koncept institucije koji je pokušala da implementira, Šalgo elaborira u časopisu *Indeks*, a kao osnovne karakteristike rada Tribine navodi:

„Mogućnost da svi oni koji prate program daju svoje sugestije, primedbe, da učestvuju u radu postojeće redakcije; u programskom smislu, težnja da se prevaziđu lokalni okviri, da se naruši pastoralna i shematička predstava o jednoj sredini i da se prema tome uspostave kontakti sa svežim idejama i nekonvencionalnim mišljenjem kod nas i u svetu; princip otvorenosti zastupljen je takođe u tretiranju svih društvenih, političkih i umetničkih tema i ogleda se kako u stavu, analitičkom i kritičkom, tako i u metodu koji je oslobođen katedarske i dnevнополитичке didaktičnosti“.³

2 Po nazivu teksta Slobodan Milovanovića, „Ima li samoupravljanja za Tribinu mladih“ u časopisu *Student* br 4, 23. februar 1971, str. 10.

3 Judita Šalgo „Tribina mladih, otvorena – zatvorena“, *Index* br. 202, Novi Sad, 1970.

Za vreme uredničkog mandata Judite Šalgo formira se i deluje grupa KÔD koja razvija sopstvene ideje o umetnosti i njenim mogućim manifestacijama da bi ih ova istraživanja dovela do pozicije angažovane borbe za demokratizaciju i oslobođanje polja umetnosti od institucionalnog aparata umetničkog sistema. Stalni saradnik časopisa *Polja* i Tribine mlađih u to vreme je i umetnik, pesnik i aktivista Vujica Rešin Tucić, aktivni zagovornik umetnosti kao aktivnosti oblikovanja novih društvenih realnosti „(...) protivu zatvorenosti i anahronosti kulturnih institucija, protivu KULTURNIH BURŽUJA I VLADARČIĆA – izbiti iz ruku danas već moćno konsolidovanih pojedinaca vlast nad društvenim novcem“.⁴

Progresivna programska šema Tribine mlađih, negovanje radikalnog umetničkog eksperimenta, angažman velikog broja umetnika, urednika i drugih saradnika, promocija slobodnog mišljenja, interdisciplinarni pristup i intenzivna međunarodna saradnja kreirali su potentni stvaralački ambijent. Umetnost se razume kao polje kritičkog preispitivanja realnosti, samoobrazovanja, slobodnog ispoljavanja u svim izražajnim formama bez obzira na formalno obrazovanje, povezivanja različitih disciplina, eksperimenta u domenu novih organizacionih formata, kao polje slobodne igre, otvorenosti i uključivanja. Ovakve promene izazvale su oštru reakciju lokalnog partijskog vođstva. Pod optužbom za lažni intelektualizam, politički avangardizam, odstupanje od interesa Saveza omladine, autonomija upravljanja, zagarantovana zakonom o samoupravljanju, bila je ukinuta. Analizu situacije daje Slobodan Milovanović u tekstu „Ima li samoupravljanja za Tribinu mlađih“ u kome navodi da je Pokrajinska i Opštinska konferencija Saveza Omladine donela Odluku o programu Tribine mlađih bez ikakvih konsultacija sa Savetom Tribine i ljudima koji bi takvu programsku orientaciju trebalo da realizuju, bez obzira na rezultate postignute tokom prethodne godine. Milovanović zaključuje:

⁴ Isak Crnogorski, „Na novosadsku kulturu je pao mrak“, intervju sa Vujicom Rešin Tucićem, *Student* br 2, Beograd, 19. januar 1971, str. 13.

„Postojećom Odlukom Tribina mladih je u suštini ukinuta kao samostalna ustanova, jer je ona u koliziji sa postojećim zakonom o ustanovama. Zakon obezbeđuje prava ustanovi da samostalno (putem organa upravljanja) donosi svoj program i plan rada dok se, odlukom, prava Saveta (kao najvišeg samoupravnog organa) svode na minimum i prenose na osnivača koji time stiče pravo da imenuje Savet, direktora, glavne i odgovorne urednike, daje saglasnost na statut, sastav redakcijskog kolegijuma i uređivačku konцепцију“.⁵

Odluka je, po Milovanoviću, dostavljena Tribini mladih 24. novembra 1970. godine, te lako možemo dovesti u vezu atmosferu pritisaka i restrikcija partijskih elita i pojavu novog formata grupnog umetničkog organizovanja i delovanja.

Grupa Januar/Februar i Atentat

U januaru 1971. godine, formira se platforma avantgardnih umetnika vojvođanske scene koji odlučuju da zajedničkim nastupima, u okviru grupe koja će nositi naziv po mesecu u kome nastupaju, svoje ideje suprotstave krutom birokratskom sistemu. Grupu čine Vujica Rešin Tucić, osnivači i članovi grupe KÔD: Branko Andrić, Slavko Bogdanović, Janez Kocijančić, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, Mirko Radojčić, Peđa Vranešević, kao i drugi umetnici i saradnici Tribine mladih: Ana Raković, Vladimir Kopićl, Čeda Drča, Božidar Mandić, Dušan Sabo i Milan Živanović. Prvi nastup pod nazivom *Radni dan Grupe Januar* organizovan je na Tribini mladih od 12 do 21 čas, na dan smrti Vladimira Ilića Lenjina, 21. januara. Već je prvi nastup, a posebno plakat sa ispisanim psovkama ispod zlepiljene novčanice od deset dinara jasno pozicionirao grupu kao platformu revolte, bunta i kontra govora, gde se ekscesnim izjavama, efektima šoka i provokacije izaziva dominatni sistem. Umetnički rad, kao efemerni događaj, generiše se unutar polja iskustva sa neizvesnim ishodom koji, pak, omogućava artikula-

⁵ Slobodan Milovanović, „Ima li samoupravljanja za Tribinu mladih“, *ibid*, str. 10.

ciju i subjektivizaciju tendencija koje ostaju potisnute, marginalizovane i nevidljive u dominantnom sistemu i umetnosti i društva. Nastup je izazvao žestoke kritike javnosti usmerene kako na Tribinu mladih tako i na same autore, kada se dovodi u pitanje i finansiranje programa Tribine mladih.

Drugi nastup ove grupe umetnika organizovan je u Domu omladine 9. 2. 1971. godine pod nazivom *Zakuska novih umetnosti*, a grupa nastupa pod imenom Februar. Događaj je organizovan kao višečasovni he-pening u okviru koga su se čitali stihovi, umetnici su se smenjivali za mikrofonom demonstrirajući svoje stavove. Prema navodima istoričara umetnosti Nebojša Milenkovića, Vujica Rešin Tucić izgovarao je niz uvreda i psovki na račun pokrajinskog političkog rukovodstva koje proganja umetnike.⁶ Realizovane su i akcije kao što je zakivanje knjiga klasika marksizma Slavka Bogdanovića, izloženi su pojedinačni radovi umetnika među kojima i 10 poruka Miroslava Mandića eksplicitno usmerenih na poigravanje riskantnim političkim parolama i malograđanskim moralizmom ispitujući granice slobode umetničkog govora uz elemente šoka i provokacije. Grupa Februar povodom beogradskog događaja objavljuje i Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti u kome se oštro kritikuje stanje u kulturi Novog Sada i Vojvodine i koje pozicionira čitav nastup kao manifestaciju direktne konfrontacije takvom stanju:

„U kulturi Novog Sada (Vojvodine) vlada u poslednje dve godine politika čvrste ruke, potpuna birokratizacija i institucionalizovanje kulturnih aktivnosti, kao i ekspanzija monopolna grupa i pojedinaca na odgovornim funkcijama. Arbitraža političkih organa i funkcionera u umetnosti i kulturi postala je uobičajeni metod za diskvalifikovanje novih pojava. Održava se hijerarhijski odnos među kulturnim radnicima i apriorno diskvalifikovanje mladih stvaralaca i savremenih tendencija u umetnosti. Bavljenje kulturom pretvoreno je u izvor sticanja političke i materijalne moći. Političko i ad-

6 Nebojša Milenković, *Vujica Rešin Tucić – Tradicija avangarde*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2011, str. 49.

ministrativno rešavanje stvorilo je atmosferu straha, ugrozilo progresivnu misao, slobodu stvaralaštva i bavljenje umetnošću čini mučnim i rizičnim. Samoupravna praksa u atmosferi strahovlade je nemoguća, jer se poverenje vlasti uvek ukazuje politički „ispravnim“ pojedincima. Sve ovo onemogućava demokratizaciju kulture i uključivanje umetnosti u društvene procese – nakon čega slede osude da je umetnost odvojena od društva i naroda. Sredstva masovnih komunikacija dezinformišu jugoslovensku javnost i deluju kao produžena ruka monopolja u političkoj i kulturnoj strukturi. Naš jezik je jezik umetnosti i ne želimo da postane jezik politički⁷.

Već pokrenute kritike rada grupe Januar, od strane štampe, kulturnih radnika i nadležnih pokrajinskih partijskih organa, kulminirale su posle beogradskog nastupa grupe Februar. Veliki broj članaka bio je usmeren na diskreditaciju i omalovažavanje umetnika. Ipak sukobi unutar kritike generisali su i neke od najnaprednijih artikulacija konfrontacijskih praksi u avangardnoj umetnosti sedamdesetih godina 20. veka. Najznačajni doprinos razumevanju prirode nove umetnosti daje Jovica Aćin u tekstu „Revolt kao umetnička aktivnost“. Aćin jasno ukazuje na potentnu prirodu revolta kao umetničke aktivnosti, koji jedini može da generiše promenu i progresivni prostor emancipacije od okoštalih i birokratizovanih struktura:

„Taktika novuma, doprinela je, nakon eruptivne politizovane akcije, u dobrom smislu društveno-utopijski angažovane, studenata i omladine poslednjih godina u svetu, dijalektičkom obratu: revolt je počeo da biva, kao veoma zahvalna i stvaralački krepka i sadržina i forma, izrazito savremena umetnička aktivnost... Ovaj savremeni obrat probio je kako granice umetničkog prostora tako i granice okorelog društvenog života, naročito njegovih birokratskih struktura. Taktika revolta kao umetničke aktivnosti veoma je rizična i još nije pokazala potpune rezultate, ali se oni nasljučuju kao jedina danas moguća istinska nada promene

ljudskog života, njegovog stila i stila mišljenja, jedno-stavno – kulturnog progres... Sloboda jednog ovakvog stvaralaštva nužno je nepričekana, a ukoliko se ograničava treba je bezobzirno sam uzimati“.⁸

U osnovi taktike revolta, po Aćinu, стоји destrukcija, odnosno razaranje starog kako bi se uspostavilo novo, pri čemu destrukciju ne vidi kao efemerno anarhističko razaranje i terorisanje već kao realizaciju novog programa iz koga se rađa novi čovek, život, društvo i svet. Dalje tezu o revoltu kao progresivnoj i obnoviteljskoj umetničkoj praksi primenjuje na nastup grupe Februar i navodi:

„Taktika te antigrupe bila je provokacija kao prvi momenat destrukcije... Provokacija kao sredstvo borbe u razjašnjavanju s jednom birokratizovanom političko-kulturnom strukturom koja se ni na koji drugi način ne može privoleti da sasluša, nikako nije lepa ni ukusna stvar: ona mora biti neprijatna, bezobzirna i uvredljiva, mora razobličavati, psovati, vređati i biti zla i naopaka – inače neće ispuniti svoju svrhu (u tom smislu o njoj govori i Karl Marks u *Prilogu kritici Hegelove filozofije prava*)“.⁹

Vidimo da Aćin prepoznaje revolt, neslaganje i otpor kao važne elemente umetničke taktike suprotstavljanja dominantnom okviru koji proizvodi društvene odnose, ali i kao legitimne oblike umetničkog ispoljavanja. Aćin koristi termin „antigrupa“, što jasno ukazuje da uočava razliku u logici udruživanja i kolektivnog delovanja grupe Januar/Februar u odnosu na tradicionalno shvaćene umetničke kolektive. Transformacija postojićeg okvira proizvodnje subjektiviteta prepostavlja i potpunu autonomiju od normi koje ovaj proces definišu. Struktura grupe Januar/Februar otvara mogućnost subjektivizacije koja odstupa od ustaljenih kriterijuma dominantnog sistema umetnosti baziranog na vrednostima autentičnosti, izvrsnosti i originalnosti. Jedina stabilna odrednica grupe jeste odluka o imenovanju

8 Jovica Aćin „Revolt kao umetnička aktivnost“, *Student* br. 4, 23. februar 1971, str. 10.

9 Ibid, str. 10.

grupe po mesecu u kome grupa nastupa. Broj članova i dinamika aktivnosti time ostaju otvoreni te se format kolektivnog delovanja definiše otvorenom, dinamičnom i promenljivom strukturu koja se menja u odnosu na okolnosti delovanja. Samim tim, grupa postaje neka vrsta okvira koji omogućava razaranje dominantnih modela reprezentacije stvarajući agonistički prostor borbe svih zainteresovanih da se bore za pravo govora na mestu gde se taj govor briše. Upravo na terenu agonističke borbe teoretičarka Šantal Muf prepoznaće potencijal umetničkog delovanja da antagonizme učini vidljivim, da podstakne neslaganje i da da „glas svima onima koji su ušutkani u okviru postojeće hegemonije“¹⁰. Iskustvo neslaganja uvodi nas u estetski režim umetnosti, kako ga definiše Žak Ransijer, unutar koga sama neizvesnost estetskog iskustva kao disenzualnog prostora dovodi u pitanje stabilne postavke sveta i otvara mogućnost za promenu¹¹.

Kao reakcija vlasti sledile su drastične mere: smena kompletnog rukovodstva Tribine mladih na čelu sa Juditom Šalgo, smenjena je redakcija časopisa *Polja* među kojima i Vujica Rešin Tucić, postavljene su nove uprave u časopisu *Indeks* i *Student*. Grupa se rasipa, a aktivističko kontradelovanje, usmereno da direktnu konfrontaciju i otpor partijskom aparatu države, nastavljaju pojedini umetnici kroz tekstualno delovanje u okviru postojećih omladinskih časopisa kao što su *Indeks* i *Új Symposion*, ali i samizdat izdanja kao što je *L.H.O.O.Q* koji pokreće Slavko Bogdanović u jesen 1971. godine. Slavko Bogdanović i Miroslav Mandić serijom tekstova razrađuju novi underground revolucionarni program umetničkog delovanja baziran na provokaciji i destrukciji kao manifestacijama revolta i pobune. *L.H.O.O.Q* je izašao šest puta kao *List za destrukciju svega postojećeg*, tri puta kao *Underground*

10 Chantal Mouffe, *Umetnički aktivizam i agonistički prostori, Operacija Grad: Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb, 2008, str. 226, prevod; Chantal Mouffe, *Artistic Activism and Agonistic Spaces, Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Volume 1, No 2, Glasgow, 2007.

11 Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2010.

list za razvijanje međuljudskih odnosa, tri puta kao *Underground list za novu revoluciju* i poslednji broj kao *List za prijatelje*.

Zbog svojih tekstova i Bogdanović i Mandić ubrzo bivaju osuđeni na osam, odnosno devet meseci zatvorskih kazni, a taktku provokacije i revolta u konfrontaciji sa umetničkim konvencijama, institucionalnim sistemom umetnosti i njenim partijskim rukovodstvom nastavlja grupa Atentat. Rad ove grupe fokusira se na razotkrivanje nelogičnosti i anomalija unutar sistema, na suprotstavljanje ideje jednakosti postojećim hijerarhijama, na insistiranje na slobodi izražavanja i na javnom razotkrivanju cenzure, pritisaka, zabrana i kazni nad umetnicima i kulturnim radnicima. U radu grupe učestvuju Vujica Rešin Tucić, Vicko Arpad i Milan Milić, a prvu akciju-performans pod nazivom *Pobesnela krava* realizuju 1972. godine na platou ispred Studentskog kulturnog centra u Beogradu u okviru programa Prvog aprilskog susreta.

Od grubog platna i skela, na ulici ispred zgrade SKC-a, montirana je konstrukcija barke kao platforma samog događaja. Parole „Ultra mahnitost“, „Pobesnela krava“, „Sloboda narodu, a meni žvaku“ bile su ispisane na platnu, a unutar konstrukcije je bio postavljen mikrofon. Umetnici, građani, prolaznici su bili pozvani da dopisuju parole i izgovoraju na mikrofon svoje stavove. U *Biltenu Prvog Aprilskog susreta* stoji poziv da se „svi pridruže realizaciji, jer je učestvovanje u ovom projektu neophodno.“¹²

Po navodima Nebojše Milenkovića, Vujica Rešin Tucić je svoj nastup na barci usmerio na javno razotkrivanje lokalne partijske elite i njenih akcija usmerenih na gušenje slobode, sankcije, cenzuru i sudske procese protiv umetnika.¹³ Struktura akcije, konstrukcija barke, izbor mesta realizacije (jedna od centralnih ulica Beograda, tadašnja Maršala Tita) sugerišu jasnu opredeljenost grupe ka aktivaciji javnog prostora i

12 Slavko Dimitrijević, „Projekt pobesnela krava“, *Bilten Prvi aprilski susret*, SKC, Beograd, 1972.

13 Milenković, ibid str. 154.

uključivanju građana. Svako je bio pozvan, od saradnika, slučajnih prolaznika do publike, da se popne na konstrukciju barke i podeli sa prisutnima svoj stav. Jedno viđenje atmosfere koju je akcija provocirala na ulicama zabeležio je i novinar Borbe:

„(...) na palubi improvizovanog broda, iskićenog raznim drangulijama i išaranog znacima studentskih pacifističkih simbola ‘atentatori’ su pozivali i prozivali prolaznike na dijalog. I što je gotovo neuobičajeno, brojni posmatrači su rado govorili i odgovarali na pitanje, penjući se na govornicu koja je na trenutak podsećala na vašarsko izvikivanje i ludovanje, a na trenutak ostavlja utisak uspele studentske satirične tribine.“¹⁴

Na sledećem nastupu, maja 1972. godine na Tribini mlađih u Novom Sadu, pod nazivom *Vruć kupac-pojava grupe Atentat*, grupa kreira multimedijalnu instalaciju (dokumenti, lična arhiva fotografija, tekstovi, isečci iz štampe, presude umetnicima, film, slajdovi, audio rad) u kojoj se direktno konfrontiraju ideje novosadskog kruga avangardnih umetnika s početka sedamdesetih godina 20. veka sa reakcijama sistema na njihove aktivnosti i rad. U formi dokumentarističko-arhivske instalacije rad kombinuje materijale lične arhive sa zvaničnom dokumentacijom i tekstovima umetnika čime se gradi autoportret vremena iz subjektivne vizure aktera. Sukob oko Tribine mlađih sa državnim aparatom postaje sadržaj rada i kao takav postaje memento, aktivni spomenik borbe jedne grupe umetnika sa sistemom.

Tanke linije kontinuiteta

Iako u dokumentaciji imamo zabeležena samo dva nastupa i grupe Januar/Februar i grupe Atentat, iz današnje perspektive jasno se mogu detektovati linije kontinuiteta koje nas vode do aktivnosti grupe Magnet tokom protesta u Beogradu devedesetih godina ili pak

¹⁴ G. B., „Aprilski susret studenata u Beogradu – umorna avangarda“, *Borba*, 9. april. 1972.

nastupa grupe April povodom otvaranja rekonstruisane zgrade Kulturnog centra Novog Sada 2011. godine. Grupu Magnet osnivaju polaznici škole Vujice Rešin Tucića pod nazivom *Tradicija avangarde* koju Tucić vodi početkom devedesetih godina. U okviru škole se nacionalističkoj manipulaciji tradicijama suprotstavlja kontra tradicija, tradicija konfrontacija, otpora i bunta. I sami performansi grupe Magnet na ulicama Beograda bili su izvedeni kao manifestacija kontra govora koja proizvodi agonistički prostor sukoba unutar koga se ukrštaju otpor i represija tadašnjeg režima Slobodana Miloševića.

Grupa April se direktno nadovezuje na rad grupe Januar/Februar i nekih četrdeset godina kasnije organizuje akciju pod nazivom „Čas istorije br.2“ ispred obnovljene zgrade Kulturnog centra u Novom Sadu (nekadašnje Tribine mlađih). Akcijom, u okviru koje je veći broj umetnika, ali i prolaznika, saradnika i građana, držao u rukama papir sa porukom: „Na ovom mestu je odlukom gradske uprave izbrisana istorija. Grupa April“, grupa interveniše u dominantni narativ kulturne politike grada kojim je izbrisana svaki trag o istoriji Tribine mlađih i njenom stvaralačkom doprinosu kulturi grada. U zvaničnom saopštenju za javnost grupe April ističe se da se akcija nadovezuje na prvi Čas istorije koji su izveli, u februaru 2011. godine, umetnici i aktivisti Ana Vilenica, Saša Stojanović i Aleksa Goljanin na ulazu u Dom omladine Beograda povodom uklanjanja spomen ploče na kojoj je pisalo da je Dom omladine otvoren 1964. godine na inicijativu tadašnjih vlasti i uz podršku Josipa Broza Tita. I baš u tom istom Domu omladine, osnovanom uz podršku Josipa Broza Tita, četrdeset godina ranije izvedena je *Zakuska novih umenosti* grupe Februar kao akcija otpora partijskom udaru na samostalnost srodne omladinske institucije u drugom gradu. Ovaj paradoks ukazuje i na specifičnost jugoslovenske kulturne politike koja je omogućila infrastrukturu za razvoj omladinske kulture da bi nakon njene subjektivizacije i artikulacije pokušala da uguši konstitutivni potencijal novih ideja ili da ga pak neutralizuje unutar postojeće institucije umetnosti.

Pitanje je citat murala koji su zajedno izveli Katarina Šoškić i Dušan Rajić na zidu stambene zgrade u Kraljevu 2007. godine.

Savremena kulturna politika, pak, demonstrira potrebu za potpunim brisanjem prošlosti kako bi se od pitanja: „Ima li samoupravljanja za Tribinu mladih?“ ubrzano stiglo do pitanja „Čija je ovo lepa kuća?“

Zaključna razmatranja

Videli smo da se nove avangardne prakse u Novom Sadu inicijalno razvijaju pod okriljem Tribine mladih koja je, svojom programskom šemom i angažmanom velikog broja umetnika, urednika i drugih saradnika, intenzivno promovisala kritičko mišljenje, povezivanje različitih sfera kulturne produkcije te podsticala međunarodnu saradnju i umetnički eksperiment. Vođena zahtevima studenata, Tribina mladih je demonstrirala potencijal logike samoupravljanja, menjajući prirodu umetničke institucije od autoritarne ka demokratskoj. Cilj prevazilaženja granice između umetnosti i života doveo je do promene u logici produkcije koja više ne zavisi od umetničkog akademskog obrazovanja i veštine privilegovanog pojedinca. Priroda umetničkog rada se radikalno menja i okreće istraživačkom, eksperimentalnom i otvorenom procesu usmerenom ka polju iskustva. Predstavljeni eksperimenti težili su potpunoj demokratizaciji umetnosti i po pitanju tema koje se obrađuju, uloge umetnosti u društvu i svakodnevnom životu, ali i širenju mogućnosti za uključivanje i učešće u umetničkom procesu. Sve ove karakteristike već su bile dovoljne za pojedince unutar partijskih struktura da promene na sceni dožive kao napad na instituciju umetnosti i da pokrenu oštре reakcije sistema. Paradoksalno, u sistemu koji je proizveo mehanizam samoupravljanja kao razvojni instrument društva koji je trebalo da vodi decentralizaciji moći i ravnopravnoj ekonomskoj distribuciji, već i sam nagoveštaj promena koji takav sistem proizvodi naišao je na snažan otpor vladajućih struktura. Još paradoksalnije, nagoveštaj promena u radu Tribine mladih i mlađe generacije umetnika bio je usmeren na kritiku buržoaskog statusa autonomije institucije umetnosti kao zatvorenog sistema hijerarhija i privilegija odabranih. I upravo generacija koja je iznela antiburžoasku revoluciju

tokom Drugog svetskog rata, nije bila spremna da podrži institucionalnu transformaciju koju takva revolucija u svojoj konsekvenци podrazumeva. Kapacitet mlađe generacije, obrazovane i vaspitane na tradiciji revolucije, surovo je sankcionisan u onom momentu kada je ispoljio svoj konstitutivni i operativni potencijal. Uklanjanje prava na samostalno upravljanje, koje je po zakonu pripadalo Savetu Tribine mladih, vodilo je radikalizaciji umetničke aktivnosti mlađe generacije koja je svoje delovanje usmereno na demokratizaciju polja umetnosti hrabro uvela u polje direktnе konfrontacije, aktivnog umetničkog revolta i provokacije sistema. Sankcije koje su usledile jasno ukazuju na subverzivni potencijal umetnosti i razliku autonomije estetizovane građanske umetnosti i avangardne autonomije gde se prva, politički neutralna i izdvojena iz životne prakse, neguje i u društvu izgrađenom na ideji političke avangarde. Avangardna autonomija, projektovana ideologijom samoupravljanja, sposobna da generiše nove društvene odnose, pokazala se kao opasno oružje protiv privilegija vladajuće partiske birokratije. Jednom osvojena pozicija moći komunističke elite nije smela biti dovedena u pitanje čak i kad kritiku sprovode mlađi, revitalizujući zaboravljeni revolucionarni potencijal iste te elite.



somewhat reflected the works and concepts
of these earlier groups,

Raspovor te Zdenkom Badovinac, Ljubljana

1990-2020
**Zdenka Badovinac,
teoretičarka i kustosica**

Zdenka Badovinac, teoretičarka i kustosica, direktorka Moderne Galerije I Muzeja savremene umetnosti u Ljubljani (MG+MSUM). U svom dosadašnjem istraživanju obradila je veliki deo rukopisa savremene umetnosti u Sloveniji koji uključuje i rad umetničkih grupa.

1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979

Branka Stipančić, Grupa šestorice

Božidar Mandić, osnivač Porodice

Razgovor sa Zdenkom Badovinac, Direktorkom Moderne galerije i Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MSUM) u Ljubljani, Slovenija, oktober 2018.

Ima tu još mnogo drugih elemenata, recimo, sam kolektivni rad je prisniji u umetničkim grupama nego na nivou ideologije kolektivizma. Tu je više socijalizma nego u socijalizmu samom, kakav je bio. Zbog toga to nisu disidenti, to su grupe koje ne rade protiv sistema, nego rade protiv degeneracije sistema, protiv birokratizacije, protiv crvene buržoazije, protiv kulturnog establišmenta, koji je bio u stvari građanski, nije bio u skladu sa idejama socijalizma kao što smo očekivali. U tom smislu, te grupe su bile više dosledne idejama socijalizma, kakve su bile zapisane.

Važna su pitanja, na koji način istočnoevropski kontekst priča o svojoj prisutnosti i onda kad je odsutan. Kada i sami umetnici nisu toliko svesni o njemu, nego je to iskustvo već prisutno u samom kolektivnom habitusu, kao što je bilo u Jugoslaviji. Nije važno to da li su umetnici uvek potpuno svesni toga, ali oni već žive u habitusu koji nije zapadni.

Dunja Blažević, Grupa Zvono

Dejan Sretenović, grupa Autopsia

Zdenka Badovinec, teoretičarka i kustosica

bist



Sam pojam Nove umetničke prakse skovao je Ješa Denegri, istoričar umetnosti i kritičar, koji je u to vreme, šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka radio kao kustos u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, da bi dao naziv za profil umetničke produkcije za koju je smatrao da je relevantna na lokalnoj umetničkoj sceni za taj period. Pojam se prvi put koristio za naziv izložbe o umetnosti u Jugoslaviji od 1966. do 1978. godine, koja se održala u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, Jugoslavija (sada Hrvatska), 1978. godine. Denegri ga je prisvojio iz naslova poglavlja teksta Katrin Mije (Catherine Millet) o konceptualnoj umetnosti i upotrebio ga da odvoji profil nekih uzoraka iz lokalne umetničke produkcije u Jugoslaviji (za koje se zalagao) od suštinske konceptualne umetnosti, naglašavajući heterogenost tih praksi, na koje su uticali i Umetnost povera, Fluksus, Postminimalna umetnost, Procesna umetnost, Bod art, itd.

Nove umetničke prakse su, prema Denegriju, dovele do radikalnog raskida sa svim tradicijama u lokalnoj umetničkoj produkciji, osim rane avangarde i, možda, nekih neoavangardnih praksi iz pedesetih godina prošlog veka, koje se više odnose na međunarodnu umetničku scenu tog vremena, i tako stvorile prvu generaciju domaćih umetnika „bez odlaganja“. Ovi umetnici su svoja dela povezivali ne sa delima prethodnih generacija umetnika sa lokalne umetničke scene, već sa

Stevan Vuković

„Maj 75“ i „Prvi broj“ u okviru infrastrukturnog aktivizma

Emancipovani subjekti infrastrukturnog aktivizma

Suštinski preduslov za **Nove umetničke prakse** u Jugoslaviji koja se pojavila kao nova paradigma u lokalnoj umetnosti, bio je „izmenjeni model subjekta umetnosti, „subjekt koji emancipuje.“¹ Novi subjekt je često bio kolektiv, a u suprotnosti sa zvaničnim umetničkim sistemom. Na primer, u vrlo ranoj fazi razvoja novih umetničkih praksi u Splitu, 11. januara 1968. godine formiran je privremeni kolektiv koji će uraditi intervenciju specifičnu za lokaciju u Dioklecijanovoj palati, na njenom glavnom trgu (Peristilu), bojeći ga u crveno. Dve godine kasnije u Zagrebu su Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak osnovali grupu Penzioner Tihomir Simčić² i razvili eksperimentalne izložbene prakse sopstvenih radova na gradskim ulicama, i počeli su koristiti ulaz u Frankopanskoj ulici 2a, za izložbe u kojima su učestvovali i drugi umetnici, kako bi se „oslobodili galerijskog sistema i da bi se njihovi radovi mogli izložiti nezavisno od godišnjeg

1 Sonja Briski Uzelac, „Umetnost kao trag kulture“, u: Tihomir Milovcu (ur) *Konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti* (katalog izložbe – udžbenik), Muzej savremene umetnosti, Zagreb, 2002, str. 22.

2 Grupa je osnovana 1. 11. 1969. godine, prema tekstovima koje su objavili Dimitrijević i Trbuljak u Novine Galerije Studentskog centra, Studenstki centar Sveučilišta u Zagrebu, Galerija Studentskog centra, Zagreb 1970, br. 12, str. 5, a izložbeni projekt Frankopanska 2a započeo je 1970. godine, prema tekstu Nene Baljković iz kataloga izložbe Nova umetnička praksa u Jugoslaviji 1966–1978.

delima umetnika svoje generacije iz drugih mesta, pokušavajući da diskutuju o ulozi umetnosti u društvinama tog vremena izvan referentnog okvira lokalnih istorija umetnosti. Definišući izraz Nove umetničke prakse, Denegri je napisao da je pomoću reči „NOVA“ u tom izrazu htio da imenuje neoavangardni fenomen, koji se značajno razlikovao od prethodnih na lokalnoj umetničkoj sceni (poput umerenog modernizma, enformela, nove konfiguracije, neokonstruktivizma), reč „UMETNIČKA“ je navedena da bi se otklonila svaka sumnja u legitimitet tih praksi kao suštinske umetnosti (što nije marginalna sumetnost, neumetnost ili antiemetnost), dok je reč „PRAKSA“ trebalo da istakne da su bili povezani sa procesima, delima, izvođenjem umetničkih radnji, a ne da bi se stvarali finalizovani estetski predmeti u vidu slika ili skulptura.

programa i izložbenih politika galerija.³ Zbog toga su Boris Demur, Željko Jerman, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović, Vlado Martek i Mladen Stilinović počeli da rade i izlažu zajedno kao Grupa šestorice autora, a potom su formirali mesto Podroom u Mesničkoj 12 u Zagrebu, kao i novi kolektivni entitet Radna zajednica umjetnika (RZU), koja je trebalo da ga vodi. Prvi broj bio je časopis objavljen tokom razmatranja međuljudskih odnosa i društvene dinamike unutar RZU, dok se Maj 75 smatrao još jednim, paralelnim „mestom okupljanja umetnika.“⁴ Prema Branki Stipančić, ove časopise su „finansirali sami umetnici“⁵ i „nikad se nisu prodavali u knjižarama ili galerijama.“⁶ Trebalo je da predstavljaju sredstvo komunikacije i kritičkog razmišljanja, a ne nešto što treba posedovati i izlagati. Prema Sonji Briski Uzelac, emancipovani subjekti „nisu vezani za određeni predmet, sredinu ili umetce“, tako da se celokupna materijalna manifestacija njihovih dela „koristi kao sredstvo za promenu sebe, sopstvenog sveta, ali i društva.“⁷ Uticaji koje su ovi subjekti imali na lokalnu umetničku infrastrukturu mogu dovesti do odgovora na provokativno pitanje Pole Marinkole (Paula Marincola): „Možemo li ikada nadići osnovni konzervativizam prikazivanja umetničkih dela u konvencionalnim, namenskim prostorima?“ u kontekstu infrastrukturnog aktivizma umetničkih kolektiva.⁸

3 Nena Baljković, „Braco Dimitrijević – Goran Trbuljak“, u: Susovski, Marijan (ur), *Nova umetnička praksa u Jugoslaviji 1966–1978, dokumenti 3–6*, Galerija suvremene umetnosti, Zagreb, 1978, str. 30.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Ibid, str. 146.

7 Sonja Briski Uzelac, ibid, str. 22.

8 Infrastrukturni aktivizam definiše Teri Smit u: Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, Independent Curators International, New York, 2012. To je tema završnog dela ovog teksta.

„Maj 75“ u nasleđu eksperimentalnih časopisa koje su objavili umetnici u Jugoslaviji

Časopisi nezavisnih umetnika, umetničkih grupa i kolektiva u Jugoslaviji u vreme avangarde, neoavangarde i postavangarde stvaraju specifično istorijsko nasleđe koje tek treba temeljno istražiti. Izabrane primere iz tog nasleđa, počev od časopisa *Zenit* (izašao je u 43 broja u 34 sveske u Zagrebu, od februara 1921. do maja 1923. godine, i Beogradu, od juna 1923. do decembra 1926. godine), do časopisa *Mentalni prostor* (objavljuvanog u Beogradu, u četiri tematska broja, od 1983. do 1987. godine), opisao je i interpretirao Darko Šimičić u svom prilogu udžbeniku *Nemoguće istorije*, u izdanju IMT preса. Do sada ih je samo on smatrao „nezavisnim i kompletnim umetničkim delima, izvedenim u slojevitom obliku kolaža koji se sastoje od tekstualnih i vizuelnih elemenata“, i nečim „od presudnog značaja u pletenju snažne mreže, uspostavljajući na taj način efikasan komunikacioni sistem umetnosti, pre svega među umetnicima, ali i šire, u kulturnim centrima zapadne, srednje i istočne Evrope.“⁹ Obim takve mreže često je bio vidljiv na poledini časopisa *Zenit*, gde su se oglašavali drugi avangardni časopisi ili, na primer, časopis *Ma Lajoša Kašaka* (Lajos Kassák) sa sličnim oglasima, koji je izlazio u Budimpešti, a kasnije i u Beču.

Ovi časopisi o avangardi, neoavangardi i postavangardi, uglavnom su bili eksperimentalni po sadržaju u dizajnu i obično su izrađeni po sistemu „uradi sam“, što je definisao Robert Džud Daniels (Robert Jude Daniels) kao „etos ili stil“, čija je glavna osobina želja onih koji ga se drže da „budu nezavisni, ili barem mogu da se oslanjaju na sebe.“¹⁰ Časopis *Maj 75* je bio tipičan primer navedenog – štampan u A4 formatu, uvezan heftalicom, bez međunarodnog serijskog broja (ISSN),



MAJ 75 A, Zagreb, 1978.
(detalj naslovne strane)

9 Darko Šimičić, „From Zenit to Mental Space: Avant-garde, Neo-avant-garde, and Post-avant-garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921–1987“, u: Dubravka Đurić i Miško Šuvaković (ur), *Impossible Histories*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2003, str. 316.

10 Robert Jude Daniels, „Shit-Good and Doing it Myself (With a Little Help From My Friends“, u: Daniels, Robert Jude (ur) *D.I.Y. University of Chichester*, Chichester, 2014, str. 7.

ne spominje se ni izdavač ni uredništvo, tako da je jedini podatak koji ga stavlja u neki kontekst bio godina objavljivanja. U prvom broju, koji je izašao u letu 1978. godine, nalazila se izjava njegovih autora u kojoj je pisalo da treba da bude „samo alternativa savremenom trendu formiranja umetničkog dela kroz podelu medija i predstavljanja kroz institucije.“¹¹ Časopis je štampan u Zagrebu, u studiju Vlaste Delimar i Željka Jermana, a urednik časopisa je bila Grupa šestorice autora, u sastavu: Boris Demur, Željko Jerman, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović, Vlado Martek i Mladen Stilinović. Bio je to produžetak njihovog umetničkog rada koje je kao medijum imao „javni, otvoreni i neformalni prostor, kao prostor za komunikaciju i intervenciju u kome ostaju znakovi tragova procesa i ponašanja, autorskih gestova u razmeni mogućeg sveta umetnosti, kulture i životne prakse.“¹² U prvom (A) broju časopisa *Maj 75* su se prikazali samo njihovi radovi na papiru, ali su im se već od drugog (B) broja pridružili i drugi autori iz Zagreba, poput Gorana Petercola, a od trećeg (C) i iz Beograda, poput Jovana Čekića. Jedanaesti (F), objavljen 1981. godine, u potpunosti je posvećen umetnicama iz regiona čija bi se dela mogla „smestiti u problematiku Nove umetničke prakse“, kako je napisala Vlasta Delimar, kojoj nije bila pripisana uloga urednice broja¹³. Potpuna lista autora čija su dela predstavljena u ovom broju je sledeća (po sledu pojavljivanja u broju): Breda Beban, Rada Čupić, Vlasta Delimar, Sanja Ivelković, Jasna Jurum, Vesna Miksić, Vesna Pokas, Bogdana Poznanović, Duba Sambolec, Edita Šubert (Schubert), Branka Stanković i Iris Vučemilović. Ukupno je izašlo sedamnaest brojeva, a još jedan broj je objavljen kasnije, 1990. godine kao *EX-Maj 75*.

11 MAJ 75 A, Zagreb, 1978, str. 2.

12 Sonja Briski-Uzelac, „U auri avangarde – glasovi razlike“, u: Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora. Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović*, katalog izložbe, SCCA, Zagreb, 1998, str. 84.

13 Naknadno su joj priznali zasluge za to u katalogu pod nazivom *Vlasta Delimar: To sam ja / This Is I*, napravljena povodom samostalne izložbe u Muzeju suvremene umjetnosti, Zagreb 2014. godine.

Da bi se objasnio položaj časopisa *Maj 75* u nasleđu eksperimentalnih časopisa koje su objavljivali umetnici u Jugoslaviji, važno je pomenuti učešće Mangelosa u drugom (B) broju¹⁴. On je bio jedan od osnivača grupe Gorgona, čiji je glavni kolektivni rad bio časopis koji se takođe zvao *Gorgona*, po pesmi koju je napisao Mangelos, a tu grupu je istoričar umetnosti Ješa Denegri smatrao direktnim prethodnikom Grupe šestorice autora u konceptu Druga linija umetnosti u Hrvatskoj.¹⁵ Članovi grupe Gorgona su bili: Dimitrije Bašićević Mangelos, Miljenko Horvat, Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Matko Meštrović, Radoslav Putar, Đuro Seder i Josip Vaništa. Delovala je u Zagrebu i širom sveta od 1959. do 1966. godine, ali je prvu retrospektivu njihovih aktivnosti napravila Nena Baljković (kasnije Dimitrijević) 1977. godine u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, a posle toga i u Galeriji studentskog kulturnog centra u Beogradu i u Gradskom muzeju u Menhengladbahu. Ovo učešće Mangelosa u časopisu *Maj 75* predstavlja jedan od razloga da se iznese, kao što su to i učinile Ivana Bago i Antonia Majača, da su samoorganizujuće umetničke inicijative u Hrvatskoj „na organski i hronološki način sledile jedna drugu ne samo na osnovu međusobnog afiniteta i priznavanja, već i neposrednom povezanošću kroz pojedince koji čine jezgro mnogih različitih grupa: od *Gorgone* (1959–1966), do jednodnevne izložbene aktivnosti u ulazu Frankopanske ulice 2A u Zagrebu, koju su organizovali Braco i Nena Dimitrijević (1970–1972), Grupa šestorice autora (1975–1979) i njihov časopis *Maj 75* (1978–1984), do RZU Podroom (1978–1980) i PM Gallery (1981–?)¹⁶. Ta direktna veza između zagovornika takvih emancipatorskih proje-

14 Takođe je pisao za prvi broj, 1982. godine, tekstom pod naslovom „Istina“.

15 Ješa Denegri, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003.

16 Ivana Bago i Antonia Majača, „Dissociative Association, Dionysian Socialism, Non-Action and Delayed Audience: Between Action and Exodus in the Art of the 1960s and 1970s in Yugoslavia“, u: Ivana Bago, Antonia Majača i Vesna Vuković (ur), *Removed from the Crowd: Unexpected Encounters I*, BLOK i DeLVe, Zagreb, 2011, str. 278.

kata nije postojala u drugim tadašnjim umetničkim centrima u Jugoslaviji, posebno u Beogradu, gde su protagonisti Nove umetničke prakse osećali da su u potpunom raskoraku sa takvim projektima iz prošlosti.

Izložbeni prostor Podroom i časopis „Maj 75“

Davor Matičević izjavio je da je generacija koja je učestvovala u Novim umetničkim praksama „smatrala da galerije treba da postanu eksperimentalne i otvorene radionice za kreativno učešće umetnika i publike i verovali su u mogućnost projektovanja i obogaćivanja gradskih kvartova.“¹⁷ Izložbeni prostor The Podroom (1978–1980) osnovali su Sanja Iveković i Dalibor Martinis. Svoj umetnički atelje u Mesničkoj ulici 12 pretvorili su u izložbeni prostor, u saradnji s Grupom šestorice autora. Prva izložba otvorena je 24. maja 1978. godine, grupnom izložbom pod nazivom *Za umetnost u umu*. Naziv je predložio Josip Stošić, a učesnici su bili: Boris Demur, Vladimir Dodig Trokut, Ivan Dorogi, Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Vladimir Gudac, Sanja Iveković, Željko Jerman, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Marijan Molnar, Goran Petercol, Rajko Radovanović, Mladen Stilinović i Sven Stilinović, Josip Stošić, Goran Trbuljak i Fedor Vučemilović. Pozvani umetnici mogli su da izlože sve što žele, tako da nije postojao tematski okvir, za razliku od izložbe pod nazivom *Linije*, čiji je kustos bila Branka Stipančić u decembru 1979, a koja je bila posebno zamišljena kao didaktička izložba, uključujući tu i radove koji su imali samo jedan element: ravnu liniju izvučenu na ravnoj površini. Kao što je Branka Stipančić napisala u predgovoru kataloga, „odabirom umetničkih dela koja podsećaju jedno na drugo, otkriva se apsurdnost pokušaja čitanja „nove umetničke prakse pomoću postojećih formalnih, estetskih, vrednosnih kriterijuma tradicionalne umetničke kritike i teorije.“ Didaktičnost izložbe bila je usmerena na to da pokaže da nova umetnost zahteva nove interpretativne metode,

¹⁷ Davor Matičević, „Zagrebački krug“, u: Marijan Susovskom (ur) *Nova umetnička praksa u Jugoslaviji 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 23.

pošto se jednostavno pridržava starih „ovde bismo našli deset (i više, jer su to samo primeri) istih vizuelnih doprinosa, tj. mnoštvo plagijata, što ukazuje na zabrinjavajuću tendenciju mladih umetnika, koji bi, čini se, našli svoj izraz u crtanjima i izlaganju linija.“¹⁸ Učestvovali su umetnici: Željko Jerman, Željko Kipke, Antun Maračić, Marijan Molnar, Goran Petercol, Darko Šimičić i Raša Todosijević. Časopis *Maj 75* je bio usko povezan sa umetnicima koji su izlagali u Podroomu, i sa aktivnostima koje su se tamo odvijale, ali su ih uglavnom u uredničkom smislu potpisivali članovi Grupe šestorice autora. Bio je definisan je kao časopis-katalog, „dodatak usmenom obaveštavanju, što je bio rad koji se neprekidno odvijao od maja 1975. godine, od prve zajedničke izložbene akcije.“¹⁹ Nastavio je da se objavljuje čak i po okončanju aktivnosti u Podroomu, nakon pisma Sanje Ivezković i Dalibora Martinisa svim umetnicima koji su bili uključeni u rad Podrooma, 26. februara 1980, u kome je navela da pošto nije postojao konsenzus o vrednosti nekih od programa koji su se tamo odvijali, ili je tek trebalo da se odvijaju, jednostavno će ga preimenovati u životni i radni prostor. Većina umetnika iz te grupe svoje aktivnosti će jednostavno premestiti u galeriju koja će se otvoriti 25. januara 1981. godine na Starčićevom trgu 6, pod nazivom Galerija proširenih medija. Razlozi za raspушtanje Podroom-a kao izložbenog prostora ogledali su se u razgovoru koji je objavljen u časopisu pod nazivom *Prvi broj*, 1980:

„Sanja [Ivezković]: Tada nam je izgledalo da nije dovoljno da ovaj prostor postoji tamo gde možemo izlagati svoje rade, kreirati naše kataloge itd. Pored toga, do toga je došlo i zbog toga što se promenio karakter našeg dela, zajedno sa osećajem šta je uloga umetnika danas; na neki način prestali smo da budemo samo „umetnici“ i počinjemo da budemo nešto više od toga.

[Mladen] Stilinović: Manje.

18 Branka Stipančić, *Linije*, katalog izložbe, Podroom, Zagreb, 1979.

19 Pogledajte, na primer, *MAJ 75* Đ, samizdat, Zagreb, 1980, str. 3.

LIKOVNA UMJETNOST

AUTOR/ICA

Prezime, ime _____

Adresa _____

Žiro račun _____

(u dalnjem tekstu: Autor/ica

ORGANIZACIJA UDRUŽENOG RADA: _____

Adresa: _____

Žiro račun: _____

(u dalnjem tekstu: Galerija)

Autor/ica i Galerija zaključili su dana ____ 1^o ____

u _____ ovaj

U G O V O R
o uvjetima javne prezentacije umjetničkog rada umjetnika u organizacijama udruženog rada u oblasti kulture odnosno u organizacijama udruženog rada s vlastitim kulturnim programom

1. REALIZACIJA

1.01. Autor/ica će iznajmiti sljedeća umjetnička djela odnosno prirediti će sljedeću umjetničku manifestaciju za izlaganje/ realizaciju u organizaciji Galerije:

1.02. Autor/ica će izlagati navedena umjetnička djela odnosno realizirati će navedenu umjetničku manifestaciju u Galeriji (ili nekom drugom dogovorenom prostoru u organizaciji Galerije)
od dana ____ 19 ____ do ____ 19 ____

- 1.03. Navedena umjetnička djela/manifestacija bit će izložena/ realizirana u djelu prostora Galerije _____ m² i neće biti u meduprostoru niti jednog drugog izložka.
- 1.04. Navedena umjetnička djela ili koncept navedene umjetničke manifestacije Autor/ica će isporučiti Galeriji dana _____ u odgovarajućem stanju za izlaganje/realizaciju, osim ako drugačije nije dogovorenno.
- 1.05. Troškove transporta navedenih djela do prostora Galerije snosi _____ a troškove transporta od Galerije do Autora/ice snosi _____.
- 1.06. Jednom kada su djela isporučena Galeriji sve daljnje troškove snosi Galerija.
- 1.07. Galerija se obvezuje izložiti sva navedena djela odnosno realizirati navedenu umjetničku manifestaciju a do svake izmjene može doći jedino uz pristanak Autora/ice.

2. NAHNADA

- 2.01. Galerija se obvezuje isplatiti Autoru/ici sljedeći iznos kao naknadu za:
- a) iznajmljena djela _____ Din
 - b) za koncept/realizaciju umj. manifestacije _____ Din
 - c) ostalo: (navesti što) _____ Din
- 2.02. Naknade iz prethodnog člana ovog ugovora iznosi ____ % od brutto iznosa kojim raspolaže Galerija za navedenu izložbu/manifestaciju.
- 2.03. Sva dugovanja Autoru/ici Galerija će podmiriti u zakonskom roku nakon orimtka računa od Autora/ice.
- 2.04. U slučaju da Galerija otkaže ugovorenu izložbu/manifestaciju dužna je Autoru/ici isplatiti odštetu u visini od 50% ugovorene naknade.

3. POSTAV

- 3.01. Galerija se obvezuje da će osigurati vomočna sredstva, stručnu i tehničku vomoč neophodnu za adekvatno izlaganje/realizaciju izložbe/manifestacije.
- 3.02. Autor/ica se obvezuje da će surađivati pri postavu izložbe, odnosno sudjelovati pri realizaciji manifestacije ukoliko nije drugačije dogovorenno:

4. DOKUMENTACIJA

4.01. Izložba/manifestacija će biti dokumentirana na sljedeći način:

- a) fotografskim postupkom
- b) snimanjem na filmsku vrpcu
- c) snimanjem na video vrpcu
- d) drugacije: _____

4.02. Sve troškove dokumentacijskog postupka snosi:

- a) Galerija
- b) Autor/ica

4.03. Pravo korištenja i umnožavanja dokumentacijskog materijala (osim u arhivske svrhe) Galerija može stići samo na temelju posebnog dogovora s Autor-on/icom, koji je isključivi nosioč copyrighta.

5. KATALOG/UMJETNIČKA PUBLIKACIJA/TISKANA INFORMACIJA

5.01. Galerija se obvezuje osigurati izvedbu :

a) kataloga b) publikacije c) tiskane informacije
koji će pratići izložbu/manifestaciju u skladu sa sledećoj specifikacijom:

- a) tiraža
- b) dimenzije
- c) broj stranica
- d) autor predgovora
- e) broj reprodukcija (boja - crno/bijelo).....
- f) ukupna cijena
- g) tehnika

5.02. Katalog/publikacija će biti pripreman uz suradnju i pristanak Autor-a/ice.

5.03. Troškove izvedbe kataloga/publikacije snosi Galerija osim ako nije drugačije dogovorenno:

6. PROMOCIJA

6.01. Galerija se obvezuje da će obznaniti izložbu/manifestaciju u svojim publikacijama ili u masovnim medijima na uobičajen način uz pristanak Autor-a/ice.

- 6.02. Galerija se obvezuje prizaditi otvorenje izložbe/manifestacije koju će posebno oglassiti pozivnicama, s na pristanak Autora/ice.
7. U slučaju da nije u stanju pripremiti svoja djela za izložbu, odnosno realizirati koncept manifestacije, Autor/ica se obvezuje obavijestiti Galeriju _____ dana rijeđe dana otvorenja. Time obveze Autora/ice i Galerije iz ovog ugovora prestaju važiti.
8. U slučaju da Autor/ica ne ispunji svoje obveze iz člana 1.01., 1.04. i 7. ovog ugovora, Autor/ica se obvezuje nadoknaditi sve stvarne troškove i štetu nastalu iz obveze Galerije prema trećim pravnim i fizičkim osobama.
9. Posebno se utvrđuje:
.....
.....
.....
10. Ovaj ugovor postaje punovlažan kada ga potpišu Autor/ica i Galerija.
11. U slučaju sporova nadležan je sud u Zagrebu.
12. Ovaj ugovor sačinjen je u primjerka, od kojih je jedan za Autora/icu i za Galeriju.

Autor/ica:

za Galeriju:

Sanja: Manje-više. Po mom mišljenju, više, a kada kažem više, mislim da za nas nije bilo važno samo kako radimo, već i da li imamo svest o tome da radimo u određenom kontekstu, i da su likovni umetnici neki sastavni deo određene kulture i zato imamo pravo da joj se kritički obraćamo, kao i da kreiramo neku kulturnu politiku.²⁰

Prvi broj artikulisan je kao „katalog Radne zajednice umetnika Podroom“ i u njemu je jasno rečeno da Podroom nije galerija, već „vid umetničke aktivnosti“ i to je bio slučaj, jer se veliki broj radova članova te zajednice „ne može realizovati u galerijskom kontekstu, jer su one njegova negacija.“²¹ Imao je veoma konfliktan odnos prema sistemu javnih institucija u umetnosti i napravljen je da podigne svest umetnika o institucionalnom okviru umetničke produkcije i distribucije, kao i o karakteru umetničkog rada, za razliku od drugih vrsta rada u oblasti umetnosti. Tekst Mladena Stilinovića, na 5. stranici, ukazao je na brojne manipulativne radnje zaposlenih u raznim galerijama i štampi, navodeći da su on i njegovi umetnici žeeli samo da kontrolišu sredstva za proizvodnju i za distribuciju umetničkih dela. Tekst Sanje Iveković i Dalibora Martinisa ponudio je rešenje za to, ukazao na neophodnost sklapanja ugovora pod uslovom javne prezentacije umetničkog dela i sastavio je šablon takvog ugovora, tražeći od umetnika da ga koriste kada pregovaraju sa muzejima i galerijama. Trebalo je da ugovori formalizuju odnose između zvaničnih izložbenih prostora i lica koje pružaju sadržaje. Ali to nije bilo sve. Kako su zaključile Antonia Majića i Ivana Bago, bili su svesni da „dematerijalizacija umetničkog predmeta i (zamišljena) nemogućnost svođenja proizvoda umetničkog rada na robu koja može proizvesti višak vrednosti/kapitala stvara dodatnu potrebu da se umetnički rad vrednuje kao ideja, pre svega institucionalno i društveno“. S druge strane, vezane za lokalni društveno-politički kontekst, „socijalističkog

20 Bez naslova, u časopisu *Prvi broj*, samizdat, Zagreb, 1980, str. 1.

21 Nepotpisani tekst pod nazivom „*Prvi broj*“ u časopisu *Prvi broj*, samizdat, Zagreb, 1980, str. 2.

projekta, vođenog idejom zajedničkog dobra i ukidanja privatne svojine, upravo su ideje (umetnost) morale da se bore za svoj materijalni status i dokažu svoju (društvenu) vrednost.²² Članovi zajednice Podroom su shvatili i reflektovali da, u krajnjoj instanci, umetnička dela i „njihovi stvaraoци ne postoje nezavisno od složenog institucionalnog okvira koji ih autorizuje, čini mogućim, osnažuje i legitimiše.“²³ Na taj način postupak distribucije postaje deo međusobne zavisnosti različitih učesnika umetničke scene, što nije u suprotnosti s činjenicom da su umetnici unutar procesa proizvodnje umetnuti „u centar mreže osoba koje sarađuju, a čiji je sveukupni rad od suštinskog značaja za krajnji ishod.“²⁴ Ovde se spaja „strukturalno“ polje kulturne produkcije Pjera Burdjea (Pierre Bourdieu) sa „interakcionističkim“ svetom umetnosti Hauarda S. Bekera (Howard S. Becker).

Etičke vrednosti i infrastrukturne aktivnosti

Pjer Burdje je izjavio da „da bi se nešto smatralo ‘umetničkim delom’, mora da ima svoje mesto u svetu umetnosti.“²⁵ S druge strane, ako je umetnički svet proizvodni sistem koji se sastoji od proizvođača, distributera i potrošača, „čija zajednička aktivnost, organizovana na osnovu zajedničkog poznavanja konvencionalnih načina na koji se posao obavlja dovodi do toga da taj sistem proizvede „tip umetničkih dela po kome je taj umetnički svet poznat.“²⁶ Stalno je prisutna opasnost da umetnički svet jednostavno reprodukuje sebe, izbriše ili bar učini nevidljivim sve nekonvencionalne prak-

22 Ivana Bago i Antonia Majača, „Prvi broj (The First issue) / Acting Without Publicising / Delayed Audience“, u: Bojana Cvejić and Goran Sergej Pristaš, *Parallel Slalom – A Lexicon of Non-aligned Poetics*, TkH i CDU, Beograd i Zagreb, 2013, str. 266.

23 Randal Johnson, „Editor's Introduction“, u: Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Cambridge, 1993, str. 10.

24 Howard S Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1982, str. 25.

25 Michael Grenfell i Cheryl Hardy, *Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, Berg, Oxford, 2007, str. 43.

26 Becker, *Ibid*, str. 10.

se. Kustos Hou Hanru je zbog toga naglasio važnost alternativnih umetničkih prostora i istakao je da „su za otpor potrebnii novi oblici akcije i organizacije i umetničkih događaja, što znači više inicijativa ili kolektiva koji se sastoje od umetnika, ali i drugih kulturnih stvaralaca, istraživača koji deluju transdisciplinarno i transkulturno.“²⁷ Gabrijel Detere (Gabrielle Detterer) je obavila brojne studije slučaja umetničkih prostora sa sedištem u Kanadi, SAD, Mađarskoj, Švajcarskoj i Italiji, a potom je tvrdila da, uprkos tome što slede međusobno veoma različite programe i imaju veoma različite organizacione strukture, oni uglavnom dele zajedničku kulturu koja obuhvata „etičke vrednosti, ubeđenja i stavove, ciljeve i strategije koji utiču na razumevanje sebe, kao i na samopouzdanje svih udruženja i njihovih članova.“²⁸ Takva zajednička kultura, čak i među geografski i istorijski udaljenim kolektivima, može pomoći da se izbegne svođenje samodefinišućih aktivnosti njihovih učesnika na „slučajne pojedinačne zahteve za određenim umetničkim statusima“, i približi ih „međuzavisnim stavovima do kojih se došlo kroz koordinisanu i međuzavisnu organizaciju umetničke aktivnosti.“²⁹ Da bi se negovala takva kultura, potrebno je razviti specifične tipove neekskluzivnih i nehijerarhijskih interakcija među akterima na umetničkoj sceni. To bi se zasigurno oslonilo na „raskrinkavanje romantičnog mita o umetniku izolovanom od društva, koji se bori da stvori svoje delo u hladnom i pustom potkovljju“, što je, nažalost, „delom krivica samih umetnika, koji opisuju sopstveno otuđenje od ostatka društva u biografijama i autobiografijama, i koji tvrde da čovek postaje sjajan umetnik tek kada koristi svoje

27 Hou Hanru, „Initiatives, Alternatives: Notes in a Temporary and Raw State“, u: Hou Hanru (ur) *How Latitudes Become Forms*, Walker Art Center, Minneapolis, 2003, str. 36–39.

28 Gabrielle Detterer, „The Spirit and Culture of Artist-Run Spaces“, u: Gabriele Detterer i Maurizio Nannucci (ur), *Artist-Run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, JRP, Zurich, 2012, str. 21.

29 Samuel Gilmore, „Art Worlds – Developing the Interactionist Approach to Social Organization“, u: Howard S. Becker i Michal M. McCall, *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, University Of Chicago Press, Chicago and London, 1990, str. 15.

unutrašnje resurse da bi se uzdigao iznad društvenih i institucionalnih ograničenja.³⁰ Drugi mit kog se treba osloboditi jeste mit svemoćnog kustosa, koji je u stanju da u okviru svog projekta slobodno distribuira kulturni kapital i ispravi sve istorijske nepravde učinjene određenim umetnicima i umetničkim pokretnima. Taj mit predstavlja zaostatak „kustoske ere“³¹ iz devedesetih godina prošlog veka, kada je postojalo snažno verovanje da slobodni i takozvani nezavisni kustosi mogu u potpunosti nezavisno da utiču na svet umetnosti. Budući da je „nova fer iga“ preuzeila sve glavne vidove „novog institucionalizma“, danas možemo da primetimo da mnogi slobodni kustosi ne samo da rade kao savetnici bogatih kolekcionara umetnosti, već se uključuju i u umetničke sajmove da bi ih preobrazili „delom u tržište, delom u mesto okupljanja, delom u laboratoriju, delom u pedagoške radionice, a delom u kustosku platformu.“³² Kada se oslobodimo tih mitova, ostaje nam samo naporan rad na stvaranju infrastrukture koja može da opravda nove oblike umetnosti i kulturnog aktivizma i koju mogu slobodno da koriste svi oni koji pokušavaju da izbegnu brzi oporavak svog dela od strane glavnih tokova.

Prelazak sa kustoskog na infrastrukturno

Definišući pojam „kustoski kao tehnički“, Žan Pol Martinon (Jean-Paul Martinon) i Irit Rogov (Rogoff) su ga upoređivali sa „kustosovanjem“ i napisali da ako „kustosovanje predstavlja spektar stručnih aktivnosti u vezi sa postavljanjem izložbi i drugih vidova prikazivanja“, tada „kustoski deluje na sasvim različitom nivou“, u smislu da „istražuje sve što se događa na sceni, namerno i nenamerno, a posledica je rada kustosa i sagledava ga kao događaj saznanja.“³³ Po Mariji

30 Samuel Gilmore, *ibid*, str. 153.

31 Michael Brenson, „The Curator's Moment“, *Art Journal* 57, br. 4, 1998, str. 16.

32 Paco Barragán, *The Art Fair Age*, Charta, Milan, 2008, str. 48.

33 Jean-Paul Martinon i Irit Rogoff, „Preface“, u: Jean-Paul Martinon (ur), *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, Bloomsbury Academic, London, 2013, str. 9.

Lind (Maria Lind), za razliku od „kustosovanja“, pojam „kustoski“ je „viralnije“ prisutan, a to prisustvo se sastoji od postupaka označavanja i odnosa između predmeta, ljudi, mesta, ideja i tako dalje, a koje teži stvaranju trvenja i proguravanju novih ideja.³⁴ Što se više insistiralo na toj razlici, to se više trasirao put ka konceptu „parakustoskog“,³⁵ o čemu su prvi put javno razgovarali Marija Lind i Jens Hofman (Jens Hoffmann) 2011. godine. Tom prilikom Jens Hofman je pojam „parakustosko“ definisao kao skup aktivnosti koje obuhvataju „predavanja, projekcije, izložbe bez umetnosti, rad sa umetnicima na projektima, a da se nikada ne stvori nešto što bi se moglo izložiti.“³⁶ Pol O’Nil (Paul O’Neill) je na to dodao da prefiks „para“, ukazuje na „još nešto“, „pored“, „izvan“ ili „pomoćni“ i „deluje na udaljenosti od glavnog čina, što stvara „barnost između primarnog i sekundarnog kustoskog rada.“³⁷ Teri Smit (Terry Smith) je otišao korak dalje tvrdeći da se do danas „kustosko proširilo izvan parakustoskog i postalo nešto što bi se moglo nazvati „infrastrukturnim.“³⁸ Komentarišući izjavu Terija Smita da je infrastrukturni aktivizam postao glavni vid negovanja savremenosti, Okvui Envezor (Okwui Enwezor) je rekao da to nije novost, jer „je postojalo vreme na Zapadu, posebno tokom sedamdesetih, kada su ovu ulogu igrali prostori koje su vodili umetnici, kao i alternativne galerije. Umetnici su tada „pokušavali da udruže različite zajednice u okviru društava, da se upoznaju, razgovaraju jedni sa drugima, da pronađu polaznu tačku od koje se može krenuti u istraživanje

34 Maria Lind, „Performing the Curatorial: An Introduction“, u: Maria Lind (ur), *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Sternberg Press, New York, 2012, str. 20.

35 Izraz parakustoski skovao je Jens Hoffmann i razradio ga u četvrtom broju časopisa *The Exhibitionist* 2011. godine, a koji će se komentarisati i u narednom broju.

36 Jens Hoffmann i Maria Lind, „To Show or Not to Show“, *Mousse Magazine*, br. 31, 2011.

37 Paul O’Neill, „The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox“, u: *The Exhibitionist* 6/2012, str. 55.

38 Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, Independent Curators International, New York, 2012, str. 253.

zajedničkog iskustva suživota.³⁹ Podroom bio je takav prostor za sastanke, kojeg su vodili umetnici, a i Maj 75 i Prvi broj obezbedili su okvire za intervenciju koji se tiču postupaka za predstavljanje umetničkih dela u glavnim tokovima, što je omogućilo konstituisanje privremenih zajednica.

39 Okwui Enwezor, „World Platforms, Exhibiting Adjacency and the Surplus Value of Art“, intervju objavljen u: Terry Smith, *Talking Contemporary Curating*, Independent Curators International, New York, 2015, str. 102.

Razgovor sa Dejanom Sretenovićem, teoretičar umetnosti i kustos, Beograd, 2017.

Ono što je važno jeste da Autopsia nastaje krajem 1970-ih godina i pojavljuje se kao jedan od činilaca na tadašnjoj alternativnoj muzičkoj sceni. Takozvana „kasetna“ produkcija je bila razvijena širom Jugoslavije. To su počeci industrijske muzike ili muzike eksperimentata zasnovanih na manipulaciji magnetofonskim trakama. Rani primeri semplovanja naći će se kod Autopsie. Suštinu Autopsie definisali su tokom 1980-ih godina, u prvoj fazi delovanja, Rade Milenković i Dušan Đorđević Mileusnić. Postoje neke paralele, koje se često povlače sa grupom Laibach, pre svega u smislu da i jedni i drugi dolaze iz provincije – jedni iz Trbovlja, a drugi iz Rume.



Dejan Sretenović, grupa Autopsia

Dejan Sretenović, istoričar i teoretičar umetnosti i kustos Centra za vizuelnu umetnost (CVU) u Beogradu. Bio je i direktor i urednik programata Centra za univerzitetu umetnosti Beograd (1994-2000), a kasnije i direktor i urednik periodičnog izvora umetnička projekcija koji se bavi multimedijom, filmom i filmskom produkcijom. Autopsia okuplja autore različitih profesija, umetnička praksa je započeta u Londonu krajem sedamdesetih godina 20. veka, da bi u osamdesetim bila nastavljena u umetničkim centrima bivše Jugoslavije. Od 1990. godine Autopsia deluje iz Pravca. Na početku delovanja Autopsia je objavila desetki kompakt diskova na kojima su CD-a, CD-i, DVD-i, kazaljke i projektori, a u poslednjih deset godina Autopsia je sastavila i organizovala mnoge izložbe, izdala knjige, CD-ove, kazaljke, projekcije i filmove, te web-stranicu autopsia.net i njene ogranake „Autopsia TV“ i „Illuminating Technologies“.

Razgovor sa Dejanom Sretenovićem - grupa Autopsia, istoričar i teoretičar umetnosti, Beograd, www.autopsia.net

Branka Stipančić, Grupa šestorice

Božidar Mandić, osnivač Porodice

1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979

Treba i to reći da Ruma nije tek tako beznačajno mesto na umetničkoj mapi Jugoslavije. I grupa Verbump program, koja je u domenu vizuelne umetnosti ostavila značajan trag kao i Aux maniere, takođe muzička grupa, fenomen koji tek treba da se istraži, dolaze iz Rume. Laibach je od početka nastupao kao klasična grupa, koja je vremenom prešla u pop industry i prihvatile se pravila igre koje nalaže muzička industrija. Autopsia je bila potpuno skrajnuta, nije ih to zanimalo. Ne postoje fotografije Autopsie. U klimi panka, Milenković odlazi u London, gleda uživo Sex Pistols-e, dolazi u dodir sa tadašnjom subkulturnom scenom. Pritom i industrial scena je takođe veoma razvijena – Throbbing Gristle, Coil, Cabaret Voltaire. Za taj period industrijskog roka je bitno da nijedna grupa nije bila samo muzički orijentisana. Izražavali su se i u vizuelnoj produkciji. U pitanju su – video spotovi, vizuelni radovi, grafički radovi, tekstualna produkcija različiti „statement-i”, to je model koji je usvojila i Autopsia.

Koristili su metod ponavljanja. U svakoj publikaciji, ponavljaju se isti motivi na različitim grafičkim listovima, samo su promenjene poruke. Ista je stvar sa muzikom. Autopsia se neprestano samo-reciklira. Ono što je kultura „remix-a“ devedesetih dolazi do izražaja. Tada izdaju nekoliko cd-a sa remixom starih snimaka. Ideja je povezana sa idejom ništenja ideologeme autorstva i pojma originalnosti. U njihovom radu nećete naći nijedan stvoren element koji je originalno proizведен. Govorim o periodu 1980-ih godina kada deluju u Jugoslaviji. Isključivo su u pitanju citati i njihova kontekstualizacija.

Dunja Blažević, Grupa Zvono

Dejan Sretenović, grupa Autopsia

bist

1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989

Andrej Mirčev

Rascjep i dijalektika kolektiva: slučaj Kugla glumišta

Pogleda li se publikacija što ju je 1982. godine uredio teatrolog Dragan Klaić, *Alternativno pozorište: Iskustva samostalnih pozorišnih grupa*, a čiji je cilj bio mapiranje najvažnijih aktera i subjekata vaninstitucionalne i alternativne kazališne scene u Jugoslaviji, uočava se da je samo u slučaju *Kugle glumišta* pod rubrikom „režija“ upisano: „kolektivna kreacija“. Tragom ovog singulariteta, u tekstu će analizirati konzekvence tog određenja, fokusirajući se na poetičko-političke implikacije Kugline izvedbe. Uzimajući u obzir okolnosti da je godinu dana ranije u grupi došlo do cijepanja na nekoliko frakcija, odnosno da će prvobitno jezgro nakon raskola u narednim decenijama razviti vlastite autorske pozicije, intencija je ideju kolektiva situirati u dijalektičku trajektoriju, koja osvjetljava (pa i anticipira) društvene procese na kraju milenija. Posebno u onom segmentu koji se odnosi na raspad Jugoslavije, koju je također moguće razumjeti kao eksperiment kolektivne kreacije odnosno kao model radikalnog rekonfiguriranja zajednice.

Specifični umjetnički postupak ugrađen u „izvedbeni dispozitiv“ Kugle pokušavam tumačiti imajući na umu proizvodne odnose i ideoološki okvir koji se nakon Titove smrti 1980. godine počeo ubrzano rastvarati. Zbog toga što izvedbu ne sagledavam isključivo kao estetsko-kazališni fenomen, već ju razmatram kao mjesto ukrštanja tj. mrežu institucionalnih, političkih i ideooloških odnosa sila, tvrdim kako je ovdje riječ o dispozitivu. Naime, ukoliko se pretpostavi (kao što

Kugla glumište naziv je za grupu umjetnika i umjetnica koji su djelovali u mediju kazališta, happeninga i performansa u Zagrebu od 1975. do 1981. godine kada dolazi do raspada na dvije grupe. Na tragu radikalnih izvedbenih eksperimenata proisteklih iz proturječnih društvenih okolnosti nakon studentskih nemira 1968. godine, Kugline alternativno i vaninstitucionalno djejanje kombinira improvizaciju sa fragmentarnom logikom kolaza i montaže, realizirajući izvedbe kao oblik artističke intervencije u javnom prostoru. Formirajući se estetski pod glazbenim utjecajem punka i novog vala, *Kugla glumište* predstavlja zanimljiv primjer izvedbene prakse u jugoslovenskom kontekstu koja djeluje onkraj institucija, gotovo kao underground fenomen i kao takva anticipira nastanak neovisne, aktivističke scene 1990-ih. Najznačajnije predstave ostvarene u tom periodu su *Noć Vukodlaka* (1975), *Ljubav i pamćenje* (1976), *Doček proljeća* (1977), *Mekani brodovi* (1977) *Zaboravljena lokomotiva* (1978), *Ljetno popodne ili što se dogodilo s Vlastom Hršak* (1980), *Akcija 16,00* (1981) i dr.

Giorgio Agamben to čini) da „svaki dispozitiv implicira proces subjektivacije“¹ odnosno da u sadašnjoj fazi kapitalizma dispozitiv djeluje preko desubjektivacije, tretiranje izvedbe u smislu dispozitiva treba omogućiti perspektivu u kojoj se rascjep kolektiva i društveno-ideološke implikacije tog događaja analizira kao posljedica heterogenog procesa (de)subjektivacije članova.

Sudbina ključnih aktera Kugle u tom je smislu znakovita za promišljanje te kompleksne mreže odnosa, jer na scenu stupaju različite figure subjekta uoči raspada zajednice (i Kugle i Jugoslavije). U navedenoj (para) teatarskoj konstelaciji uočavaju se sljedeće pozicije: figura/subjekt umjetnika-ice koja odlazi u dobrovoljni egzil (Zlatko Burić-Kićo, Dunja Koprolčec), odnosno umjetnici koji ostaju u raspadnutoj zajednici novoosnovane nacionalne države i svoje djelovanje premještaju na alternativnu scenu (Damir Bartol-Indoš, Željko Zorica-Šiš) te subjekt koji prilazi novom nacionalnom režimu, afirmirajući institucionalne i dramske forme kazališta (Zlatko Sviben). Posrijedi je stoga pokušaj ispisivanja dvostrukog argumentacijskog vektora koji koncept subjekta tretira i dešifrira kao individualnu i kao kolektivnu manifestaciju odnosno kao ključni uvjet mislivosti politike.

Pri ovoj artikulaciji na umu imam filozofsko tumačenje Alaina Badioua koji događaj subjekta i njegovo pojavljivanje misli pojmovima destrukcije, rascjepa i nedostatka. Ako na jednom mjestu ustvrdi da „kao koncentrisanje dijalektičnosti realnog, subjekt-proces suštinski dodiruje rascjep“, onda će u drugom slučaju formulirati iskaz koji iz današnje perspektive djeluje kao anticipacija dezintegracije države kao subjekta (Jugoslavija): „Država se raspada, klasa grabi masu, partija se rastvara u bujici koja je nosi, politika se poklapa sa istorijom.“² Raspad kolektiva i proces (de) subjektivizacije, tretiram, drugim riječima, kao mikro-

1 Vidjeti: Giorgio Agamben, *Što je dispozitiv?* <https://pescanik.net/sto-je-dispozitiv/>

2 Alen Badžu, *Teorija subjekta*, Gkp&Kuda.org, Novi Sad, 2015, str. 211–277.

događaj koji prethodi rasulu socijalističkih struktura na čijim će ruševinama izniknuti buržujske države oformljene oko nacionalnih i nacionalističkih matrica. Međutim, ni u slučaju singularnog niti pak kolektivnog subjekta, ovaj nije naprosto dat, već ga se mora pronaći i rekonstruirati: „Subjekt nije ni uzrok ni utemeljenje. Drži se u onome što polarizuje (...) Uvek nevidljiv u višku svog vidljivog.“³

Iako bi se na prvi pogled mogao stjeći dojam da se pojmom kolektiva u kontekstu kazališne umjetnosti zapravo ustvrdjuje **tautologija**, naprosto stoga što je klasična dramska izvedba rezultat kreacije u kojoj sudjeluje više subjekata (redatelj, dramaturg, glumci, scenograf itd.), radi se o pojmu koji u teatrološkoj literaturi za sada nije dovoljno artikuliran. Francuski teatrolog Patrice Pavis u *Kazališnom pojmovniku* bilježi: „Za taj oblik stvaranja (kolektivna režija) stvaraoci su se prvi put nastojali izboriti šezdesetih i sedamdesetih godina. Veže se za društvenu klimu koja potiče kreativnost pojedinca unutar skupine, ne bi li prevladala tiraniju dramskih pisaca i redatelja koji su bili skloni prisvajanju svih ovlasti i donošenja svih odluka, kako estetski, tako i ideološki. (...) Javlja se kao odgovor na podjelu rada, specijalizaciju i tehnoteknologizaciju kazališta (...) Politički gledano, to uzdizanje ide pod ruku sa zahtjevom za umjetnošću koju mase stvaraju za mase, zahtjevom za neposrednom demokracijom i samoupravljačkim načinom kazališne produkcije.“⁴

Kao ključna figura⁵ teatarskog dispozitiva, redatelj (istorijski gledano) predstavlja kontinuitet podjele rada koja datira iz 19. stoljeća i razdoblja realizma, kada je njegova funkcija bila kontrola scenskog sustava koji je uslijed razvoja tehnologije i medija postao sve kompleksniji. U toj perspektivi ideja vojnički organizirane hijerarhije na čijem je čelu redatelj predstav-

„Kazalište je, kada je riječ o njegovoj scenskoj realizaciji, kolektivna umjetnost u pravom smislu te riječi (...).“¹

1 Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Antibarbarus, 2004, str. 190.

3 Ibid, str. 318.

4 Pavis Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004, str. 190.

5 O genealogiji i povijesti redateljskog kazališta vidjeti: Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, Cekade, Zagreb, 1975.

lja kontrapunkt modelu kolektivnog stvaranja, gdje stvaralački impuls nije koncentriran u jednoj osobi, nego biva disperzivno i horizontalno distribuiran na različite sudionike u stvaralačkom procesu. Navedeni antagonizam koji svoj politički ekvivalent ima u centraliziranoj vlasti odnosno u modelima decentraliziranog upravljanja utemeljenog na demokraciji, „odozdo“ ili direktnoj demokraciji, pokazuje da (kazališna) umjetnost može poslužiti kao epistemičko-analitički okvir za tumačenje društvenih procesa. Linija po kojoj se Kugla podijelila nije samo linija različitog estetskog senzibiliteta, nego i svojevrsna ideološka razdioba. Upravo ovaj antagonizam kao i različiti „vektori subjektivizacije“ dva ključna člana grupe – Indoš i Kićo – koji su se od 1980-ih do 2000-ih razvijali unutar heterogenog političkog spektra svjedoče o kaotičnim „grupnim dinamikama“ koje korespondiraju s legitimacijskim kaosom nastalim nakon Titove smrti.

S obzirom na specifičnu konfiguraciju kolektiva kakav je bila Kugla, kao i na činjenicu da je u grupi došlo do napuštanja načela kolektivnosti i formiranja nekoliko frakcija, moguće je formulirati preliminarnu tezu da rascjep tj. „iznevjeravanje kolektiva“ koincidira sa rasulom samoupravljačkih struktura. Nemogućnost bivanja u zajednici (i bivanja zajednicom u razlici) u oba slučaja (i umjetničkom i političkom) svjedoči o neprevladanom hijerarhijsko-birokratskom dispozitivu moći, u kojem se vlast distribuira iz jedne instance/funkcije redatelj tj. predsjednik/partija. Iskaz što ga pronalazimo u Klaićevoj publikaciji: „kolektivna kreacija“ predstavlja zasijecanje estetičkog modusima političkog, koji pokazuje da je u odnosu na kazališni mainstream i establišment Kugla svoju specifičnost postigla zahvaljujući tome što kao grupa nije djelovala po obrascima redateljske paradigme, već su izvedbe direkstan rezultat „udruženog rada.“

Sagledavajući Jugoslaviju kao državu performans, te se fokusirajući na proturječja samoupravljanja čija je propast bila od ključnog značaja za njen raspad, teatrolog Branislav Jakovljević u „uklanjanju radnika

s pozicije primarnog političkog subjekta“ (do čega je došlo promjenom Ustava iz 1974. godine) locira eliminaciju političke subjektivnosti odnosno: „ideologija udruženog rada ustoličila je otuđenje u samom ustavu Jugoslavije.“⁶ Budući početak djelovanja Kugle gotovo koincidira s donošenjem novog Ustava odnosno (na povijesno-umjetničkom planu) s pojavom konceptualne umjetnosti u okvirima tzv. Nove umjetničke prakse, treba imati na umu da je riječ o kontekstu koji je bio determiniran nastojanjima da se umjetnički objekt dematerijalizira i da se iskorači iz domena estetskog. „Ako samoupravljanje treba da ima zvaničnu umetnost,“ piše Jakovljević: „onda to mora biti konceptualna umetnost okrenuta performansu, upadljivo slična onoj vrsti umjetničke prakse koja je tridesetak godina kasnije dobila naziv društveno angažovana umetnost.“⁷

U produkcijskom smislu afirmiranje **kolektivne stvaralačke prakse** podudara se sa samoorganiziranjem „nasuprot institucionalnim mehanizmima koji upravljaju dramskim kazalištem.“⁸ O ideji kolektivizma kao ključnom konceptualno-produkcionom mehanizmu Kugle precizno svjedoče iskazi Zlatka Burića i Branka Milkovića iz jednog intervjuja iz 1977. godine: „Osnovni princip organizacije je da ne postoji vođa, već nastojimo postići takav način rada koji će voditi računa o svačijem mišljenju, gdje će svatko naći nešto za sebe i dati ono što najviše želi. Na našim probama ne razgovaramo isključivo o predstavama, već i o pojedinim problemima samih članova. Svrha je tih razgovora, a i našeg rada u cjelini, postizanje tih prisnosti i prijateljstva među ljudima koji u grupi rade (...) Ljudi, na primjer, ne dijele iste svjetonazore, neki imaju oslobođeniju maštu od drugih, i nemoguće se je složiti oko toga kako bi trebala predstava izgledati. To su muke ‘kolektivnog rada’ koji najčešće rezultira nekakvom kolažnom strukturom u

Za teatrologa Marina Blaževića jedna od ključnih odrednica alternativnog i nezavisnog kazališta u Hrvatskoj 1970-ih godina je upravo kolektivni/kolaborativni model rada: „Svaka novokazališna družina na specifičan način shvaća i prakticira „kolektivnost, zajedničnost i druženje“, drugačije raspoređuje odnose i poslove unutar grupe te na različite načine propušta iskustvo i elemente radnog procesa kroz dramaturšku strukturu i izvedbene tokove predstave kao njegova tranzitornog, promjenjivog, ponekad i sporednog produkta.“¹

1 Usp: Marin Blažević, *Izboreni poraz*, Disput, Zagreb, 2015, str. 174.

6 Branislav Jakovljević, *Umetnost odluke: performans i samoupravljanje u Jugoslaviji 1945–91*, Orion-Art, Beograd, 2019, str. 232–234.

7 Ibid. str. 220.

8 Marin Blažević, *Izboreni poraz. Novo kazalište u hrvatskom glumištu od Gavelle do...*, Disput, Zagreb, 2012, str. 173.

O pojmu *Otvorenog djela* kojim Umberto Eco opisuje djela moderne umjetnosti čiji značenja nisu dovršena, već mnogostruko otvorena (često i kontradiktorna).⁹

1 Vidjeti: Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.

kojoj je svatko nešto dodao, a sve je skupa ipak lišeno jedinstva.”⁹

Odricanje od hijerarhijskog principa rada kao konzekvencu ima realiziranje izvedbe čija je semantička struktura „otvorena“ tj. čiji se smisao dovršava u interpretativnom radu gledatelja-ica. Akt kolektivne kreacije, osim što generira izvedbu kontingentnog značenjskog horizonta, razvija se kao „poliskopički događaj“ u kojem su odsutne privilegirane narrativno-interpretativne koordinate. Ako je jedna od centralnih konvencija dramskog kazališta bila logocentrična ovisnost o tekstu kao elementu koji je ishodišna točka svake inscenacije, avangardni eksperimenti futurista i dadaista u prvim godinama XX stoljeća dokidaju primat teksta. Umjesto dramskog lika (koji se izgrađuje psihološkim uživljavanjem u dramski predložak), na scenu stupaju izvođači, slike i situacije koji nisu isključivo dio fikcionalnog svijeta, već integralni dio društveno-političkog realiteta.

Za dramaturško-redateljski postupak, rastvaranje čvrste granice između fikcije i stvarnosti označava ekspanziju mogućeg polja izvedbe, koja se više ne ograničava na reprezentaciju dramske literature, već se može graditi na temelju različitih medijalnih impulsa i ne-kazališnih izraza. Ako bismo se ovdje prisjetili argumentacije što ju je svojoj knjizi o postdramskom teatru izložio Hans Thies-Lehmann, a koja glasi da je za suvremenu teatarsku praksu od 1970-ih godina 20. stoljeća karakteristična dezintegracija čvrstih granica između teatra i drugih medija i umjetničkih formata, onda s pravom Kuglu možemo tumačiti kao paradigmatičan primjer postdramskog postupka.

Sagledavajući Burićev i Milkovićev iskaz iz vizure šire refleksije o umjetničkom mediju, uviđamo da je jedna od implikacija „kolektivnog rada“ kolažna

9 Zlatko Burić i Branko Milković u: Krušić, Vlado, „Kugla u međuprostoru“, intervju s članovima Kugla glumišta, *Polet*, br. 12, 14. 1. 1977.

struktura izvedbe. Preuzimajući pojam iz registra vizualnih umjetnosti, Burić i Milković uspostavljaju transmedijalni okvir za razumijevanje Kugle, koji ukazuje da je jedna od posljedica odustajanja od one – za klasično (dramsko) kazalište hijerarhijske podjele rada – otvaranje prema drugim medijima, tehnikama i narativnim taktikama. Kao postupak koji za cilj ima rekonfiguraciju vizualnih kodova kroz stvaranje neobičnih (često alogičnih) spojeva, **tehnika kolaža** favorizira fragmente nad totalitetom.

Rascjepkana matrica izvedbe u Kuglinom slučaju ekvivalentna je i raspršenom urbanom iskustvu. Uprizorenjima koja funkcioniraju kao kolaž-izvedba oslonjena na fragmentiranu zbilju kasnog modernizma, Kugla glumište vrši intervenciju u jednom segmentu kojeg bi se mogao odrediti kao „proturječni kolektiv socijalizma“. Navedeno proturječe u antropološko-urbanološkom smislu odnosi se na osnovnu intenciju Kuglinog djelovanja što ga je članica kolektiva Anica Vlašić-Anić odredila kao razbijanje „samoće kockastih naselja.“ Fragmentarna logika kolaža ovdje se može dovesti u vezu sa pokušajem regeneriranja **iskustva kolektivnosti** umjetničkim sredstvima, koje – iako poimano kao jedna od centralnih ideoloških premisa socijalizma – nikada nije doživjelo potpuno ozbiljenje u društveno-ekonomskoj praksi.

Izmještajući izvedbe iz kazališta u otvoreni i kontingenčni prostor urbanog krajolika, Kugla nastavlja tradiciju ambijentalnog kazališta, koja je svoju kulminaciju doživjela šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća, a svoje korijene ima u srednjovjekovnim pasionskim procesijama. Odlaskom u mahom proleterske dijelove zagrebačkih kvartova (kao npr. Travno ili Novi Zagreb) ostvarivala se umjetnička igra koja dokida granicu između umjetnosti i stvarnosti, odnosno postaje događaj kojim je kazalište realizirano kao društvena situacija. U dvije predstave izvedene 1977. (*Doček proljeća i Mekani brodovi*) izvedbe bivaju ostvarene kao performativna procesija koja se od centralnih dijelova grada (Trg republike, Glavni kolodvor)

Kada je riječ o političkoj i agitacijskoj upotrebi kolaža (fotomontaže) spomenut ču ovdje njemačkog umjetnika Johna Heartfielda, za kojeg John Berger tvrdi kako se radi o rijetkom primjeru: „umjetnika izvan Sovjetskog Saveza koji je tijekom revolucionarnih godina svoju imaginaciju upregnuo u službu masovne političke borbe.¹

¹ Vidjeti: John Berger, *Umrjetnost i vlasništvo danas*, Blok, Zagreb, 2018, str. 33.

Doktrina i praksa samoupravnog socijalizma kao distinkтивno obilježe jugoslovenskog društva i privrede nakon raskida sa Staljinom počiva na ideji zajedničkog vlasništva nad sredstvima za proizvodnju, koje implicira kolektivnu vlasničku strukturu naspram individualne. Ipak, nakon prvobitnog ekonomskog uzleta, ovaj model doživio je svoju krizu već sredinom šezdesetih godina.¹

¹ Kako su na tu antinomiju reagirali umjetnici tzv. Crnog talasa vidjeti pobliže u publikaciji: Boris Buden, Želimir Žilnik, Kuda.org, *Uvod u prošlost*, Centar za nove medije, Novi Sad, 2013.

Kako će primijetiti teatrologinja Višnja Rogošić navedena „reafirmacija zajednice u izvedbenim umjetnostima javlja se kao potraga za njenim alternativnim oblikom koji bi omogućio paradoksalnu istodobnost pojedinačne umjetničke slobode i zaštićenosti granicama kolektiva.”¹

1 Višnja Rogošić, „Srednjovjekovno izvedbeno naslijede u prostoru određenom kazalištu: zajednica i putovanje gradom predstavama skupina Kugla glumište i Bacači sjenki”, u: Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz (ur.) *Istdobnost raznodbognog, tekst i povjesni ritmovi*, Zbornik radova XII sa znanstvenog skupa, str. 433.

O geometrijskom odmaku od kocke koji je upisan u izvedbeni dispozitiv Kugle, Suzana Marjanović piše: „Umjesto tradicionalnog kazališta, Kugla je zamisljala teatar kao urbani ritual, socijalnu situaciju, narušavala je teatar kao kocku, u kojoj se unaprijed zna mjesto za gledatelje te uspostavlja teatar kao Kuglu, kao nedramski teatar, totalni teatar, preklopjen sa životom.”¹

1 Usp: Suzana Marjanović, „Urbani rituali Kugla-glumišta ili estetizacija uličnoga svagdana”, *Zarez*, 2006.

kreće prema periferiji i u tom kretanju generira privremene **oblike zajedništva**.

Mekani brodovi izvedeni su u sedam scenskih slika generiranih u mimohodu Kugle od radničke kuće do livade preko puta Filozofskog fakulteta. Glavni glumac (Kićo) kreće se na predimenzioniranom plavom gušteru (lutka od 12 metara na kotačima) kojeg prati kakofonični Kugla-orkestar odjeven u crne frakove i bijele košulje te se usput razvijaju različite situacije i susreti s ostalim izvođačicama i izvođačima tj. slučajnim prolaznicima. Zvučna kulisa gradi se u improvizacijskom modusu koji svoju kulminaciju dostiže u prizoru bijelog klavira (iz kojeg kulja gusti dim) smještenog na livadi. Publika se cijelo vrijeme kreće skupa s orkestrom, gušterom i Kićom, tako da na momente djeluje kao da izvedba utjelovljuje viziju „mekane parade“ o kojoj su Doorsi pjevali u pjesmi „The Soft Parade“. Rastvaranje vizura i igra s nadrealističkim konstelacijama u kojima se mijesaju estetski kodovi (kostimi, fikcija, glazba, džinovski gušter) s realitetom arhitekture, ulica i slučajnih prolaznika u prvi plan stavlja izvedbu organiziranu kao „doživljeni prostor“.¹⁰

Navedena igra s nestabilnom percepcijom prostora i dramaturška struktura koja onemogućava jasnu identifikaciju, rezultira decentriranjem subjekta koji gubi svoje čvrsto (narativno) uporište. Umjesto usamljenog voajera prikovanog za stolicu i zagledanog u iluziju četvrtog zida u **kazalištu kocki**, na scenu stupa kolektivni čin gledanja. Kao što sam već naznačio, klasna specifičnost prostora u kojem se događaju *Mekani brodovi* (i mnogih drugih predstava) determinirana je činjenicom da se radi o „proleterskoj topologiji“. Teza koja bi se na tom tragu mogla formulirati glasila bi, stoga, da Kuglina izvedba generira „pokretljivu mutaciju prostora“¹¹, što je po Badiou jedna od karakteristika kojim politički projekt socijalizma klase postavlja na svoje mjesto, čime se stvaraju uvjeti za rasvjjetljavanje proturječnosti kapitalizam/komunizam.

10 Jakovljević, ibid. str. 201.

11 Badju, ibid. str. 24.

Ukoliko u ovu shemu upišemo činjenicu da su u jednom segmentu *Mekani brodovi* nadrealna i performativna rekonstrukcija halucinatorne vizije čiji je izvor u popularnoj kulturi zapada, onda je realizacija izvedbe u proleterskom prostoru trenutak u kojem dolazi do teatralne jukstapozicije tih dvaju ideooloških registara. Drugim riječima, Kugla izvedbom ludički i semantički mutira prostor i u toj mutaciji pokazuje rastočenu strukturu proleterskog subjekta koji sve više biva interpeliran kapitalističkom željom.

Nakon što sam prethodno ustvrdio osnovne taktičke elemente Kuglinog izvedbenog mehanizma, a koji se odnose na koncept kolektivnog stvaralaštva – kao spoja neodadaističke poetike kolažiranja i urbane intervencije – vrijeme je da se preciznije pozabavimo raspadom grupe na „meku“ i „tvrdnu“ frakciju. Za teatrologinju Suzanu Marjanić performans *Akcija 16.00* (1981) bio je onaj kritični događaj u kojem se „koristilo pravo oružje“; „riječ o ‘žestokom’ pristupu doživljaju autentičnih političkih događaja, o doslovnjem prodoru Kugla glumišta u političku stvarnost. Obično se tim performansom označava prekid ushitnoga realizma Kugla glumišta i rascjep na tzv. tvrdnu i meku frakciju 1981. (...)“¹²

Transverzala rascjepa utvrđena je modusima uprizorenja političkog, odnosno načinom na koji se izvode i aktiviraju označitelji politike. U osnovi podjele na dvije frakcije je različit pristup i intenzitet političkog aktivizma, što navodi na zaključak da je raspad kolektiva rezultat ideoološke diferencijacije i heterogene subjektivacije. Ključna figura tvrde frakcije Damir Bartol-Indoš navodi „kako je do tvrde frakcije Kugle dovelo čisto političko pitanje, jer je već tada, kao i uostalom i mnogi drugi u Kugla glumištu, bio obuzet zapadno njemačkom ljevičarskom urbanom gerilom Baader Meinhof.“¹³

12 Suzana Marjanić, *Krontop hrvatskog performansa*, Školska knjiga, Zagreb, str. 739.

13 Marjanić, ibid.

U intervjuu iz 1999. godine Indoš je sumirao razilaženje ovim riječima: „Tvrdi koncept prikazivao je trenutačno političko stanje u Europi uzrokovano intenzivnim akcijama RAF-a (Rote Armee Fraktion) i Crvenih brigada te otmicom Alda Mora, lidera Demokršćanske stranke 1978. godine, a temeljilo se na grotesknoj tjelesnoj psihodeliji. Meki koncept potražio je priču o *Zlatnom Zlobnom Zecu i Doživljajima Flasha Gordona*. Politički aktivizam Kugla glumišta, njihov prodor u političku zbilju, odvijao se na bajkovit način, način podsvijesti ili snoviđenja.“¹⁴

Za razliku od Indoša, Zlatko Burić Kićo međutim odbacuje podjelu na tvrdnu i meku frakciju, ustrajavajući na tome da je razlaz rezultat razlike dvaju jezičkih koncepata: „Dakle ne slažem se s njegovom podjelom na tvrdnu i meku frakciju, jer po tome ispada da je njezina frakcija radikalnija, što nikako nije istina. Istina, radilo se o dva koncepta, i pritom je Indoš branio svoj koncept, koncentraciju oko jednog jezika, kao što sam ja branio svoj koncept – igru s različitim jezicima. Osim toga, kod Kugle glumišta nije bilo riječ o estetskoj ideji nego o ideji koja je došla iz socijalne strukture grupe da nismo mogli imati vođu, da smo bili ravnopravni i zbog toga smo priznavali sve jezike (...)“¹⁵

Ako bismo ova dva iskaza tretirali dijalektički, kao tezu i antitezu, postavlja se pitanje postoji li neka treća pozicija/iskaz koja bi mogla figurirati kao sinteza? Iako tvrdi kako je u vrijeme rascjepa njezin angažman u Kugli bio sveden na minimum, Anica Vlašić-Anić nudi i svojevrsnu sintezu: „Pred Kuglom se postavilo gotovo konačno pitanje – egzistencijalno biti ili ne biti na nekoliko razina: prestankom studentskog statusa većine članova Kugle trebalo se zapravo profesionalizirati (institucionalizirati) kao glumište, što se ne samo činilo nego i potvrdilo kao nemoguće. Raslojavanje na „muku“ i „tvrdnu frakciju“, koje možemo shvatiti kao dvije varijante privremene odgode tih nemogućnosti, osobno sam doživjela duboko bolno, kao nepovratno

14 Marjanić, ibid. str. 765.

15 Marjanić, ibid. str. 823.

iščeznuće Kugline, nikad više dosegnute, multiperspektivne kompleksnosti.¹⁶

Uzimajući u obzir navedenu diskurzivnu konstelaciju, u nastavku ću pokušati analizirati implikacije rascjepa Kugle kolektiva, relacionirajući te uvide s društveno-političkim gibanjima u Jugoslaviji. Pod pretpostavkom da je raskol rezultat razlike u „žestokom doživljaju autentičnih političkih događaja“ odnosno o „doslovnjem prodoru u političku stvarnost,“ kako tvrdi Indoš¹⁷, čini se opravdanim zapitati se, nije li inzistiranje na prevažilaženju granica između života, umjetnosti i fikcije na koncu dovelo do svojevrsne „provale realnog“, koja je ukinula mogućnost postojanja kolektiva?

Drugim riječima, upuštajući se u rizični eksperiment kreiranja kazališta kao radikalne socijalne situacije, u kojoj je na kušnju stavljen cjelokupni normativni i vrijednosni aparat društva kao i uobičajena vertikalna podjela rada s redateljem na vrhu upravljačkog aparata, grupi se dogodio paradoks. Prevagnuo je (samo) destruktivni modus za čije obuzdavanje je nedostajao funkcionalan institucijski okvir. Prisjećajući se tih posljedica, Burić kaže: „To što se dogodilo s Kugla glu-mištem bio je takav energetski napor, napon, ali želio bih da ostane isto tako zabilježeno da tu ima mrtvih mladih ljudi, koji su umrli na pragu tridesetih, da je jedan dobar dio završio u ludnici. Inače, ja sam poslije tih šest godina bio u jednom solidnom nokautu i trebalo mi je tri godine i 2000 km distance da dođem k sebi.“¹⁸

Ovdje je moguće konstatirati da provala realnog nije mogla biti zaustavljena upravo zato što grupa nije bila usidrena u produkcijsko-simbolički okvir koji bi ublažio egzistencijalnu krizu koja je nastupila s promjenom studentskog statusa članova. Situirajući događaj *rascjepa kolektiva* i u proturječe (umjetničke) autonomije, legitimnim se čini zaključak da je „doslovniji prodor u političku stvarnost,“ o kojem govori Indoš, zapra-

16 Marjanović, ibid. str. 807.

17 Marjanović, ibid. str. 766.

18 Marjanović, ibid. str. 820.

vo trenutak kada je estetika poklekla pred načelom zbilje i to je onemogućilo dalje funkcioniranje grupe. Istodobno, to što ovdje dolazi do izražaja je krutost institucionalnih mehanizama i nedovoljno razvijena infrastruktura koja bi Kugli omogućila nesmetanu tranziciju u nove produkcijske formate uz zadržavanje estetskih obrazaca.

Tragom uočenog paradoksa, pokušajmo još dublje zahvatiti problem ambivalentnih relacija na liniji umjetnost-aktivizam-kolektivizam, koncentrirajući se ovoga puta na konkretan povijesni i kulturno-istorijski kontekst te 1981. godine, kada je došlo do raskola. Smrću Josipa Broza 1980. godine započeo je dezintegracijski proces koji će kulminirati građanskim ratovima 1990-ih. I dok je na ekonomsko-političkom i ideološkom planu zemlja bila suočena s krizom, alternativni oblici nezavisne (sub)kulture počeli su doživljavati svoju punu **afirmaciju**. Listajući periodiku tog vremena kao što je *Polet*, *Studentski List* ili *Mladina*, stječe se utisak da će nadnacionalni kulturni modeli zauzdati izbijanje potisnutih nacionalističkih narativa koji su sve glasnije osvajali javni prostor.

Ovdje u prvoj redu mislim na prođor novog vala i post-punka, kao identifikacijsko-subjektivacijskog modela pobune protiv sistema. Ako je nakon raskida sa Staljinom u kulturnom smislu Tito jugoslavensku umjetničku produkciju otvorio prema utjecajima sa zapada, u 1980tim godinama taj je amalgam samoupravljanja, alternativne i popularno-konzumerističke kulture doživio svoju punu realizaciju. Međutim, u mnogim aspektima i konkretnim slučajevima taj amalgam nije ujedno značio i proces društvene emancipacije, već je, naprotiv, njime trasiran put za neoliberalne procese desubjektivacije, komodifikaciju i povijesni revizionizam.

U kontekstu specifične zagrebačke kulturne situacije 1981. godina simptomatična je po jednom „izvedbenom ekscesu“, koji možemo promatrati kao kontrapunkt kolektivnoj praksi kazališne grupe iz baraka Studentskog centra u Savskoj 25. Riječ je o akciji Tomislava Gotovca

Umjetnički kolektiv koji je možda najuspješnije kapitalizirao na proturječnom procesu tranzicije i raspada socijalističkih struktura, a da pri tome svoje početke ima u nezavisnoj sceni jeste grupa umjetnika okupljenih oko IRWIN-a i Laibacha.

Zagrebe, volim te koja označava jedan od ključnih događaja u povijesti jugoslovenskog performansa. Dok Gotovac svojim nagim tijelom skandalizira javnost te na koncu za svega sedam minuta biva i uhapšen, Kuglin „hippijevski“ karneval u svojoj izvedbi na prvi pogled manje je konfrontativan i agonističan. Nakon što se međutim dogodi rascjep, Indoševa¹⁹ će se tvrda frakcija u svojoj fokusiranosti na eksplisitnu energiju tijela približiti performansu umjetnika kao što su Tomislav Gotovac i Vlasta Delimar. Iako svjestan da je bi preciznija komparacija ta dva slučaja možda pokazala da se oni nipošto ne mogu dovesti u vezu, naprsto stoga što je u jednom slučaju riječ o književnosti, a u drugom o kazalištu, odnosno da bi takva analiza morala uzeti u obzir različite povijesne okolnosti, ipak se pitam: nije li moguće rascjep u Kugli tretirati kao varijaciju sukoba na književnoj ljevici, koji je uz prekide trajao od 1928. do 1952. godine?

Locirajući bit sukoba u različitom tumačenju odnosa umjetnosti i revolucije, književni kritičar Stanko Lasić piše: „Zar to nije bio sukob u kojem se radilo o obrani slobode umjetnosti i slobode misli protiv prakticističkog utilitarizma, protiv političke pragmatike? Zar to nije bio sukob u kojem se nastojalo obraniti pravo umjetnosti da sačuva svoju ‘autonomiju’ (podvukao A. M.)? Zar to nije bio sukob umjetnosti i revolucije?“²⁰ Bivajući, ponavljam, svjestan paušalnosti interpretacije koja bi identificirala sličnost između sukoba na književnoj ljevici i raskola u Kugli, ono što oba slučaja dijele – neka vrsta zajedničkog ideološkog pozicioniranja – je činjenica da glavni protagonisti dolaze, govore i djeluju u prostoru lijevog političkog spektra.

I dok je Indoš bliži tipu terorističke izvedbe na tragu Crvenih brigada i RAF-a, Kićo, osim u psihodeličnoj kulturi, model za izvedbu pronalazi u situacionistič-

Jedna od bitnih intertekstualnih odrednica
Kugline poetike je iskustvo američke kontrakulture 1960-ih i 1970-ih.

19 Za komparativnu analizu stvaralaštva Damira Bartola-Indoša i Dragana Živadinova, vidjeti knjigu Agate Juniku: *Indoš i Živadinov, teatro-bio-grafije: sveto i ludičko kao modusi političkoga u teatru*, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, 2019.

20 Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici*, Institut za znanost o književnosti, Zagreb, 1970, str. 19.

koj praksi, s kojom je došao u dodir 1975. za vrijeme boravka u Danskoj (gdje je sredinom 1980-ih i otisao u neku vrstu svojevoljnog egzila). „Teme kao estetske intervencija i subverzije u mrtvim urbanim prostorima, miješanje nadrealizma i politike“, govori Burić: „drobljenje i vesela destrukcija malih sličica svakodnevног života još mi se uvijek čine pravim političkim teatrom.“²¹ Povlačeći paralelu sa sukobom na književnoj ljevici, čija je struktura određena kontroverzom²² u pogledu sinteze umjetnosti i revolucije, vidljivo je da rascjep na tvrdi i meku frakciju Kugle glumišta u izvjesnom smislu ponavlja razliku u doživljaju odnosa umjetnosti i političkog angažmana. Ipak, dok je u kontekstu sukoba na književnoj ljevici sukob zaoštren i oko pitanja „partijnosti“ umjetnosti, u slučaju Kugla glumišta taj problem ne igra nikakvu ulogu.

Za Lasića pitanje o partijnosti umjetnosti predstavlja jedan od tri modusa (estetizam, partijnost i istinski angažman) rješavanja antinomija artističke svijesti.¹

1 Usp: Lasić, ibid. str. 283.

U skladu s gore naznačenom „interpretativnom akrobacijom“ koja se nije libila povući paralelu između sukoba na ljevici i raskola unutar Kugla kolektiva, situacija u kojoj Indoš i Burić obnavljaju suradnju može biti reflektirana sljedećim citatom: „To je nova idealna formula koja spašava i umjetnost i revoluciju, jer umjetnost stavlja u službu oslobođenja čovjeka, a oslobođenje čovjeka u službu umjetnosti: revolucija je ostvarenje umjetnosti, a umjetnost ostvarenje revolucije.“¹

1 Usp: Lasić, ibid. str. 281.

Rascjep u Kugli, srećom, nije bio konačan i time se otvorila mogućnost da sintezu (formuliranu ovdje kao nemogućnost kolektiva) rastvorimo u novu tezu. Prisjećajući se jednog od projekata (*Zeleno, Zeleno*, 2007) na kojem su on i Indoš ostvarili suradnju, nakon raskola 1981. godine, Burić iznosi zanimljivo tumačenje kritike za koju se može tvrditi da predstavlja kritiku socijalizma sa lijeve pozicije: „(...) pritom nam je Tito i titoizam bila više metafora da se bavimo titoizmom tako da se bavimo sa sviješću ili svijestima ljudi koji su kritizirali ondašnju vlast s ljevice pozicije, a riječ je o ljevici s Filozofskog fakulteta. To je zapravo bila grupa koja je u dosta mutnom spektru kritizirala ondašnje društvo; naime tu se moglo pronaći i prostatjinističkih ideja pa sve do naivnog anarhizma hipijevskog tipa, a u svemu tome djelovala je i ‘praxis’ pozicija.“²³

Usmjerimo li analitičku optiku u pravcu navedene konstatacije o postojanju pozicija, koje su artikulisale lijevu kritiku socijalizma, uviđamo da bi taj diskurzivni okvir mogao još preciznije ustvrditi kontekst za razumijevanje rascjepa i dijalektike Kugle glumi-

21 Marjanović, ibid. str. 822.

22 Usp: Lasić, ibid. str. 26.

23 Marjanović, ibid. str. 823.

šta. Na sličan način, na koji primjerice Želimir Žilnik u filmu *Crni film* reflektira problem beskućnika u Novom Sadu 1971, tako i Kugla glumište artikulira paradoksalni učinak socijalističkog modernizma koji je rezultirao samoćom kockastih naselja. Za razliku, dakle, od desnih, nacionalističko-klerikalnih pozicija koje socijalizam „optužuju“ za nemogućnost potpune izvedbe nacionalnog identiteta, lijeva kritika ustrajava na refleksiji raskoraka između dogme i prakse socijalizma, zahtijevajući njegovu konzervativnu provedbu.

U situaciji u kojoj, vidjeli smo, članovi grupe bivaju suočeni s nepostojanjem institucionalnog, simboličkog i samoodrživog organizacionog okvira, koji im može jamčiti umjetničku produkciju, do izražaja dolazi i birokratski hendikep socijalističkih struktura. Još jedan paradoks kojeg ovdje treba spomenuti je činjenica da u tom trenutku Kugla bilježi značajne uspjehe, čak i za okvire mainstreama kazališta. Između ostalog, grupa u tom periodu osvaja nagradu Bitef festivala odnosno 1980. godine **Dunji Koprolčec** biva uručena nagrada Orlando za najuspješnije umjetničko otvarenje Dubrovačkih ljetnih igara. Usprkos tome, kolektiv ne uspijeva osigurati niti status niti prostor, koji bi omogućio daljnji razvoj i to se neminovno moralo odraziti na grupne dinamike i buduću sudbinu njezinih članova.

Razmišljajući o strukturi jugoslavenskog kazališta, teatrolog Darko Suvin 1964. godine piše: „Teatar je kolektivni i javni instrument osvještavanja i on će djelovati odgojno i biti zabavan samo ako ne zaboravi svoju osnovnu umjetničku zadaću. (...) Zajednica ima pravo od takovog teatra zahtijevati da mu djelatnost bude umjetnička, što idejno znači – u duhu socijalističkog humanizma.“²⁴ Krizu koju već tada anticipira i u kojoj vidi srastanje birokratskih i buržujskih mjerila, Suvin pripisuje prodoru komercijalnih vrijednosti kao osnovnog kriterija. Pred suvremenim kazalištem tri su mogućnosti, podržavljenje, monopolistička komer-

Dunja Koprolčec je po-red Kiće i Indoša zasigurno jedna od najvažnijih protagonistica Kugle kolektiva. Njezin nemirni duh vodio ju je od Osijeka do Zagreba pa poslije i do Maroka (gdje je prešla na islam) i na koncu do Španjolske, gdje je umrla koncem 2008. I dok o muškim članovima Kugle postoje brojni iskazi i dokumenti, umjetničko stvaralaštvo i uloga Dunje u genezi Kugle ostaje tek da se ispita i utvrdi.

24 Darko Suvin, *Dva vida dramaturgije. Eseji o teatarskoj viziji*, Razlog biblioteka, Zagreb, 1964, str. 130.

cijalizacija ili područtvljenje: „U klasnim terminima,“ piše Suvin, „to je izbor između služenja ideologiji i politici vladajućeg birokratskog aparata, buržoazije, ili suvremenog radnog naroda (socijalizma) (...) Tek područtvljenje kazališta omogućava njegovu umjetničku, u biti spoznajnu funkciju; samo je ono danas napredno, istinski revolucionarno i avangardno, a u isto vrijeme baštinik povijesnih i estetskih vrednota, nosilac mogućnosti uživanja – Takvo područtvljenje traži odgovarajuće organizacione oblike.“²⁵

Tretiramo li Suvinove teze o „područtvljavanju“ kao koncept koji se, jedne strane odnosi na estetske, a s druge i na političko-društvene strukture, ocrtava se posljednji okvir unutar kojeg je zaključno moguće situirati gore izvedene teze. U kontekstu ovog teksta Suvinova pozicija čini se relevantnom zato što izražava specifičan (lijevi) pogled na kompleksnu međuovisnost društvenog i umjetničkog. I to na način koji je, čini mi se, blizak poziciji koja se može označiti kao „lijeva kritika socijalizma“. Na tom tragu, pitanje koje si možemo postaviti glasi: nije li rascjep Kugle konzervativca „nemogućnosti područtvljavanja“, kao simptom unutrašnje kontradikcije socijalističkog sustava (individualizam vs. kolektivnost), koji je početkom 1980-ih ušao u fatalnu krizu, obilježenu ekonomsko-klasnim i nacionalnim previranjima? Nije li opravdano tvrditi da podjela na tvrdnu i meku frakciju nije samo posljedica različitog odnosa prema političkoj i društvenoj funkciji umjetnosti, već da je posrijedi i anticipacija dezintegracijskih procesa, koje će u na koncu urušiti i odgoditi praksi područtvljavanja? Na tragu Brechtovog dijalektičkog poimanja kazališta kao medija koji aktivno sudjeluje u klasnoj borbi, osiguravajući poziciju i glas subjektima isključenim iz buržujske hegemonije, Suvin individualističkom teatru kontrapunktira takozvani pučki tj. plebejski teatar. Ako je struktura klasične građanske drame određena zahtjevom „da se publiku ne uznemiruje mogućnošću dubljih promjena“ tj. nastaje na premisi

U pogledu implemen-tacije samoupravljačkih struktura u kazalištu, Suvin nema iluzija: „Po-znato je da društveno samoupravljanje u teatru dosad nije bitno zahvatilo u njegovu strukturu i na-mjenu, i zato, po pravilu nije središnji faktor našeg teatarskog života. Ono, po pravilu, nije kolektive u te-atarskim ustanovama uve-lo u neposredno vođenje politike razvoja svog teatra, raspodjele ličnih dohodata, teatarskog kultiviranja stanovišta određene grupe komuna itd.“¹

1 Usp: Suvin, ibid. str. 134.

„nemogućnosti dinamičke kritičke prakse“, što kao posljedicu ima očuvanje društveno-ideološkog statusa quo, alternativa tome bio bi „etičko kritički teatar“, koji rasvjetljava antinomiju sustava.²⁶ Podruštvljavanje izvedbene prakse može figurirati kao drugo ime za kolektivno autorstvo, ali i za stvaranje uvjeta da se kreira zajedničko iskustvo publike i izvođača u novoj razdlobi osjetilnog.

Kao što sam već naznačio, rascjep u Kugli (srećom) nije značio i kraj djelovanja glavnih protagonisti. Iako bi rekonstrukcija svega onog što se događalo u vremenu nakon 1981., odnosno život i djelovanje ostalih članova uvelike premašila okvire ovog teksta, ovdje ću samo napomenuti da je unazad posljednjih par godina došlo do plodne suradnje²⁷ meke i tvrde frakcije. Bez obzira što i dalje prebivaju na rubu vidljivosti tj. u zoni alternativnog i vaninstitucionalnog kazališnog djelovanja, Indoš i Burić pronašli su inovativan način da svoja, katkad suprotstavljena poetičko-ideološka načela, ujedine u kolektivnoj kreaciji koja pomiče granice eksperimentalne kazališne prakse. Usprkos rascjepu i negaciji, dijalektičko kretanje kolektiva, dakle nije završeno. Očekuju se nove teze, nove negacije i nove izvedbe koje vraćaju nadu da podruštvljavanje nije tek opovrgнутa floskula socijalizma, već ideja subverzivno-progresivnog naboja koju urgentno treba ponovo otkriti i na kojoj je moguće graditi nove moduse zajednice.

26 Suvin, *ibid.* str. 140–144.

27 Riječ je o projektima: *Knjiga mrtvih* (2009), *Kabare Tamne Zvijezde* (2015), *Ljubavni slučaj Fahrije P.* (2018).

Razgovor sa Borutom Vogelnikom i Miranom Moharom – Grupa IRWIN, Ljubljana, oktobar 2018.

Borut Vogelnik: Zamislite, to se dešavalo kroz feedback koji smo dobijali sve vreme od najrelevantnijih pozicija u art sistemu, i ne samo u art sistemu. Laibach su dobijali feedback direktno sa najviše političke pozicije. Možete zamisliti situaciju, imate klince, dvadeset i nešto godina, o kojima sve vreme komentiraju i pričaju stručni reprezentanti i art sistema i političke situacije. Tako da nama nije trebalo ništa govoriti jer su nas oni uspostavili. Oni su nas oformili. Kroz feedback su definirali naše delo, za javnost i za nas. Tvrdim da je IRWIN prva art formacija u bivšoj Jugi koja je to uradila – kome nije trebalo da se odseli van da bi komunicirao internacionalno. ■



1983-2020

Grupa IRWIN: Miran Mohar i Borut Vogelnik

IRWIN je kolektiv pet slikara: Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savški, Roman Uranjek i Borut Vogelnik osnovan 1983. godine u Ljubljani. Do 1985. u grupi su bili i Marko Kovarič i Bojan Stokelj. Glavni pristup rada opisan je kao naglašeni eksplizivizam, zasnovan na metodici "retro princip". Zajedno sa muzičkim grupom Laibach (1980), početkom 1980-ih postala je jedna od predstavnica Srednje Evrope i jugoslovenske kulture. Kompleksnost i kolosalnost Nočnega i dnevnog sveta je ujedinjenjem Novi kolektivizam, čime jedno od glavnih grapa unutar umetničkog kolektiva Neue Slovenische Kunst (NSK), osnovan 1984. godine u Sloveniji, u SRJ. IRWIN se zalaže za takozvanu „retro princip“ koji „nije stili ili umetnički trend, već princip mišljenja, računa ponosanja“. IRWIN je razvio specifnu strategiju institucionalne kritike, skrećajući pažnju na isključenje istočnoevropske umetnosti iz međunarodnog umetničkog sistema, kao i snažno doprinoseći nastanku umetničkih istorija jugoslovenske i istočnoevropske umetnosti.

So it still tolls in the end, and if does not toll, who cares. They would understand.

arkle.org/archivs

← ↑ ↓ →

Razgovor sa članovima grupe IRWIN - Miran Mohar i Borut Vogelnik, Ljubljana



Drugo, znali smo da smo za to trebali biti nezavisni. Mi smo bili skroz skeptični prema poziciji finansijera umetnosti u bivšoj Jugi. To se vuče sve do danas, samostalnost producenta. Samostalnost koja je skroz zavisi od jednog finansijera, (jedne kvake). To je ta samostalnost. I zna se kako se kroz istoriju pravi politika ako imaš, ako držiš u rukama finansijske. De facto to je politika, finansijska politika ministarstva za kulturu. To je jedna ista stvar. Ti ne trebaš da kod te politike kontroliraš celo polje. A mi smo zaista funkcionali neovisno od toga. Od početka.

Miran Mohar: Za mene je IRWIN bio škola, ja sam ušao u IRWIN kao da sam tek ušao u akademiju. Jer recimo Dušan Mandić je već bio nešto stariji, on je znao puno o umetnosti, imao je svoju mrežu, znao je dobro tehnologiju, ja sam učio. Ja sam od mojih kolega učio puno stvari, tehnologije u smislu teorije i tako. Svaki sastanak je bio svojevrsni čas.

Uvek se smatra da postoji NSK (*Neue Slowenische Kunst*) produkcija. NSK produkcije nema. NSK je jedini produkt NSK. A onda je iniciran onaj mit da je „Krst ispod Triglava“ zajednički rad NSK, što u stvari nije. U stvari, nije zajednički rad, nego su grupe bile uključene u projekt. Laibach je napravio muziku, IRWIN je poslikao scene, ali nije radio scenografiju, osim kroz moj angažman.

Dunja Blažević, Grupa Zvono

Dejan Sretenović, grupa Autopsia

Grupa IRWIN, Miran Mohar i Borut Vogelnik

bistrih potoka



Leila Topić

„Miki, vidi ovo!“ potencijalno važne aktivnosti grupe ViGo i improvizacijska glazba

„Nekoć je zadaća umjetnika bila stvarati dobru umjetnost, danas je izbjegavati stvaranje umjetnosti bilo koje vrste.“

Manifest, Alan Kaprow, 1966.

„Kolektivno djelo ne poznaje svoj početak, ima samo kraj. Kolektivno djelo ne može se predvidjeti kao forma, samo kao nastajanje.

Konačni izgled Kolektivnog djela nije uopće važan.“

Kolektivno djelo (fragment), Đuro Seder, 1963.

„On improvizira, stvara, to dolazi iznutra. To je njegova duša; to je ta soul glazba... on će improvizirati; donijet će to iz sebe. I to smo ti i ja. Ti i ja želimo stvoriti organizaciju koja će nam pružiti toliko snage da možemo sjediti i raditi što god želimo.“

Iz govora Malcolm X *Organizacija afričkog jedinstva*, 28. lipnja 1964.

Kada govorimo o **grupi ViGo**, vjerujem da govorimo prvenstveno o druženju koje u pripovijesti o Grupi nije tek imenica, već je prije atribut koji pobliže objašnjava glavni princip djelovanja i pokretački zamašnjak Grupe. Ipak, prvo bi trebalo odgovoriti na pitanje zašto zajedničko djelovanje Vijatovića i Gotovca, vremenski smješteno između kraja 1980-ih pa sve do Gotovčeve smrti 2010., nije ranije historizirano, stručno obra-

Ime grupe je akronim nastao od prvih slogova prezimena Žarka Vijatovića i Tomislava Gotovca.

Nena Baljković („Bra-
co Dimitrijević, Goran
Trbuljak, Grupa šestorice
autora“ u: *Nova umjetnička
praksa 1966.–1978, katalog
izložbe*, Marijan Susovski
(ur), GSU, Zagreb, 1978)
i Jadranka Vinterhalter
(„Fenomen grupe“ u: *Gru-
pa šestorice autora*, Janka
Vukmir (ur), SCCA, Zagreb,
1998) bile su prve koju
su znanstveno obradile
pojedinačno i grupno izva-
ninsticijonalno djelovanje
odabranih autora. Potom
su uslijedila istraživa-
nja kustoskog kolektiva
WHW (izložba *Collective
Creativity*, Kunsthalle Friedericianum, Kassel, 2005)
te Ivane Bago i Antonije
Majače („Pogledaj istini u
oči a zatim brzo zatvori oči
pred istinom“ u: *Život um-
jetnosti*, IPU, br. 83, Zagreb,
2008).

đeno i muzealizirano, uzmemu li u obzir **intenzivno
zanimanje domaćih istraživačica** za grupne izvanin-
stitucionalne aktivnosti od sedamdesetih godina do
današnjih dana. Naime, pripremajući samostalnu
Vijatovićevu izložbu *Na rubu za zagrebački Muzej*
suvremene umjetnosti 2016, prolazili smo kroz njegovu
arhivu smještenu u prizemlju pariškog doma. U nizu
fotografija otkrila sam i brojne Gotovčeve portrete
i dokumentacije performansa, a na pitanje zašto ih
ne bismo izložili, Vijatović je odgovorio da je riječ
o posebnoj priči, onoj o djelovanju grupe ViGo. „Te
aktivnosti“ – pojasnio je Vijatović – „temeljile su se
prvenstveno na druženjima, postojanjem kroz drugog,
zajedničkom iskustvu čitanja knjiga i gledanja filmova,
osmišljavanju i postavljanju izložbi te ponekad na izvo-
đenju performansa; Tom je bio izvođač, a ja snimatelj,
pojedinačno autorstvo nije bilo važno.“ Grupa ViGo
je istraživala mogućnosti zajedničkog (ne)djelovanja
razgovarajući i pripremajući izložbe (Vijatović kao
kustos nekadašnjeg Izložbenog salona Doma JNA
pozivao je Gotovca na razgovor o izloženim djelima,
pripremanju i postavljanju izložbi), kroz nedefinirane
prostore „praznih akcija“ (besciljne šetnje gradom,
isprijanje piva), pozicionirajući se izvan središta scene
dadaističkim hepeninzima (npr. Gotovčeve spontane
izvedbe ispred radova umjetnika na izložbama koje
su zajedno posjećivali). Pritom je njihovo umjetničko
zajedništvo bilo lišeno nadmetanja ili preciznih pro-
gramske definicija te se uglavnom događalo spontano i
slučajno, temeljeno na zajedničkim sklonostima prema
pojedinim umjetničkim djelima i raspravama o umjet-
nicima, no, prije svega, na ideji moguće umjetnosti.
Svjesna kulturnog kapitala nove umjetničke prakse iz
sedamdesetih godina koja je, tragajući za novim mo-
gućnostima stvaranja i predstavljanja djela, redefinirala
status umjetnosti i publike s posebnim naglaskom na
izvaninstitucijske aktivnosti bez kustoskog posredova-
nja, grupa ViGo ga je ignorirala! Naime, grupu nije
zanimao programatski karakter, pisanje manifesta

ili udruživanje radi veće vidljivosti. (Ne)aktivnosti grupe događaju se u kasnim osamdesetim godinama prošlog stoljeća, pa stoga i Gotovac i Vijatović mogu, sa svježe usvojenom postmodernističkom lakoćom krilatice „anything goes“, ignorirati demokratizaciju umjetnosti ili institucionalnu kritiku poput grupe Penzioner Tihomir Simčić (aktivne između 1970. i 1972), osvajanje javnog prostora ili revolucioniranje umjetničkog djelovanja poput Grupe šestorice autora (aktivne između 1975. i 1979) odnosno samoorganizacije ili statusa umjetnika poput Radne zajednice umjetnika Podroom (aktivne između 1978. i 1980).

Što ih je, dakle, zanimalo? „Sloboda. Sloboda u smislu stvaranja zajedničkog prostora djelovanja – kaže Vijatović. „Zanimalo nas je sve što je bilo marginalno, odnosno, pojave koje su većini kustosa i umjetnika bile nezanimljive. Svjesno odustajanje od središta događanja, namjerno odustajanje od događanja bilo koje vrste i ostajanje na marginama bio je naš stvaralački prostor. Upravo je margina nudila slobodu. Prisjetimo se da krajem 1980-ih Gotovac nije imao niti jednu samostalnu izložbu u institucionalno važnom prostoru poput Galerije Studentskog centra ili Galerije suvremene umjetnosti. Njegova najveća samostalna zagrebačka izložba krajem prošlog stoljeća bila je ona koju sam ja potpisao, izložba *Kolaži u Izložbenom salonu Doma JNA*“ – primijetio je Vijatović¹. Analitičkim pogledom unazad, kojeg su omogućile vremenski tijek i smrt prijatelja, Vijatović je napomenuo kako je organizirani izlazak Grupe u javnost 1991. spriječila svađa s Gotovcem, rat i posljedično konačan odlazak u Pariz. „Uostalom“ – dodaje Vijatović – „i naizgled rubne aktivnosti *Gorgonaša*, poput odlaska u prirodu ili izvedbi za objektiv Branka Balića, bit će prepoznate kao važne tek desetljeće i pol kasnije. Na koncu, za

I Vijatović i Gotovac bili su neizravno povezani s aktivnostima grupe *Gorgona*. Gotovac je održavao korespondenciju s Josipom Vaništom tijekom 1960-ih godina, a Vijatović je, zahvaljujući kustoskom i znanstvenom istraživanju postao prsnii prijatelj s Vaništom i Julijem Kniferom te se prisjetio kako mu je Knifer objašnjavao da je svaka gorgonaška izvedba za objektiv Branka Balića imala svoj scenarij i naziv.

1 Svi citati Žarka Vijatovića navedeni u tekstu rezultat su razgovora vodenih između 2016. i 2018. u svrhu pripremanje izložbe i publikiranja izložbenog kataloga *ViGo – potencijalno važne aktivnosti* kustosica Leila Topić, Galerija umjetnina, Split, 2018.

ViGo, LOVE–HATE, 1990.

Fotografski performans izveden tijekom priprema za performans
Liberté, Egalité, Fraternité, Jebalite





Danka Šošić i supruga Tomislava Gotovca Zora Cazi također su bile uključene u aktivnosti Grupe. One su katkad dokumentirale njihove aktivnosti i bile tehnička podrška i potpora. Gledajući fotografije akcije *Love-Hate*, Danka se sa smiješkom prisjeća susjeda s Lašćine, gdje se tada nalazio njihov dom, koji su zacijelo bili šokirani prizorima golog muškarca koji „nešto“ izvodi na bal- konu.

Nakon prekida druženja zbog svađe i rata, Vrijatović i Gotovac su se spontano susreli na Gotovčevoj izložbi u pariškom Muzeju moderne umjetnosti 2004. Vrijatović kaže da su se izljubili, isplakali i krenuli dalje surađivati.

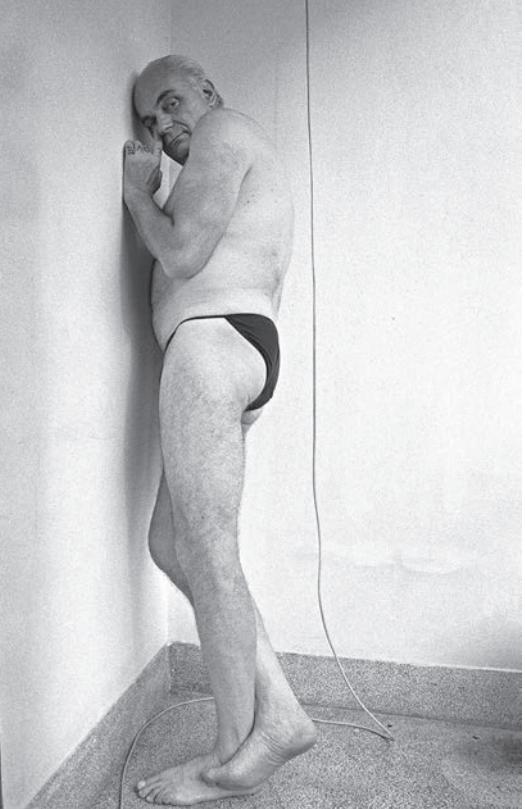
ViGo su znali samo malobrojni prijatelji poput Gorana Trbuljaka ili Feđe Vukića. Nama je bilo svejedno.“ Zaista, u njihovom zajedničkom kreativno uređenom svemiru, vladala je samodostatna uzajamnost. To je razvidno iz, primjerice, pogleda na fotografsku akciju *Love – Hate*, nastalu 1990. posve spontano, Gotovčevim dolaskom u tadašnji dom Vrijatovića i njegove supruge **Danke Šošić** kako bi ga ona pripremila za skorašnji performans *Liberte Egalite Fraternite Jebote*, izveden ispred zagrebačkog HDLU-a (Hrvatskog društva likovnih umjetnika). „Primijetio sam natpise na Tomovim šakama i kamene oblutke na koje je napisao „LOVE“ i „HATE“ te odmah počeo snimati. Tom je spontano reagirao mijenjajući poze! Često se govori o Tomovoj ulozi redatelja no zanimljivo je analizirati i njegove aktivnosti ispred objektiva. Istodobno je bio i redatelj i glumac, ostajući uvijek Tom. Ciklus tih fotografija nastalih kao posveta filmu *Noć lovca* Charlesa Laughtona s Robertom Mitchumom u glavnoj ulozi otkriva bliskost protagonista i snimatelja. Vrijatovićevo promjena rakursa u igri s Gotovčevim ležernim golim tijelom u brojnim pozama otkriva prisnost, ali i stanovitu svijest o važnosti procesa, svijest o trenutku u kojemu se intenzivno živi zajedništvo te, paradoksalno, istodobno stvara i ne stvara umjetnost. Usto, grupa ViGo vrlo je rano riješila teorijske prijepore jesu li Vrijatovićeve fotografije dokumentacija ili sastavni dio performansa. Naime, protagonisti su bili svjesni da su jednako zaslužni za stvaranje djela, ne mareći je li stvoreno (i je li djelo uopće) za neku buduću publiku ili tek zbog vlastite zaigranosti, slučaja ili hira. Slušajući Vrijatovićeve pripovijesti o (ne)aktivnostima, odnos Vrijatovića i Gotovca ponajbolje se opisuje u antagonističkim momentima **ljubavi i mržnje**, individualnog i zajedničkog rada, spontanosti i intelekta, nagona i promišljanja. Vrijatovića krasi analitički um, ironična, eruditska te nadasve samozatajna osobnost dok je Gotovac bio ekstrovertni eksperimentator, uvjeren da mu iskustvo proživljene i analiza promatrane umjetnosti jamči da

sve što proizvede ili zamisli jest umjetnost. S druge strane, Vijatović neprestano sumnja, izaziva, ispituje i propituje. Na Gotovčeve ekstatične uzvike umjetničkog arbitra: „Miki, vidi ovo! To je art!“ – Vijatović je reagirao **sumnjičavošću** apostola Tome koji gura prst među rebra po Gotovcu ustoličene umjetnosti. Međutim upravo zbog njihovih plodnih nesuglasica i proturječja, ali komplementarnih ideja, proizveli su niz projekata put onih nastalih krajem osamdesetih u izlogu knjižare Znanje u nekadašnjoj ulici Socijalističke revolucije, nekadašnjem Izložbenom salonu Doma JNA, odnosno seriju fotografskih performansa kada su Vijatovićeve fotografije u velikoj mjeri pomogle izgraditi viziju, odnosno, učvrstiti dojam izvedbenog čina u interpretaciji **jednog djela Gotovčevog izvedbenog opusa**. Upravo su Vijatovićeve fotografije transformirale Gotovčeve izvedbe unutar djelovanja Grupe iz sfere života u sferu umjetnosti (perfomanse su uglavnom stvarali neplanirano, slučajno, bez scenarija, zadane strukture ili publike – bilo je to proživljeno iskustvo koje je obojici donosilo izvjesnu katarzu i uvid u psihičko stanje onog drugog). Naime, Gotovac je nesumnjivo bio svjestan nužnosti dokumentiranja te je izvedbe s lakoćom prilagođavao Vijatovićevom objektivu. To uostalom dokazuje Gotovčeva paralelna suradnja s brojnim fotografima. Vijatovićeva fotografija bila je medij koji je učvrstio i učinio prezentabilnim njihov dijalektični i zaigrani dijalog neupitnog izvođača i oštromognog fotografa – analitičara. Upravo stoga nikada nije bilo prijepora oko autorstva. Promatraljući **ciklus fotografija Krajiška 29**, kada je Vijatović snimao Gotovca u raznim pozama disparatnih značenja i atmosfere, od podruma do krovne terase zgrade Gotovčevog doma, očito je da su i Vijatović i Gotovac percipirali to mjesto „bachelardovski“, kao metaforu Gotovčevog postojanja. Fotografski ciklus iz Krajiške predstavlja Gotovčev fizički, mentalni i društveni prostor koji, zahvaljujući Vijatovićevom (pre)poznavanju Gotovčeve osobnosti, postaje fotografijom posvećeni prostor – istodobno

Vjerojatno bi bilo prečiznije navesti Vijatovićevu „duchampovsku“ sumnju u umjetnost, ali i vjeru u umjetnika s obzirom na njegovo dubinsko poznavanje opusa Marcela Duchampa.

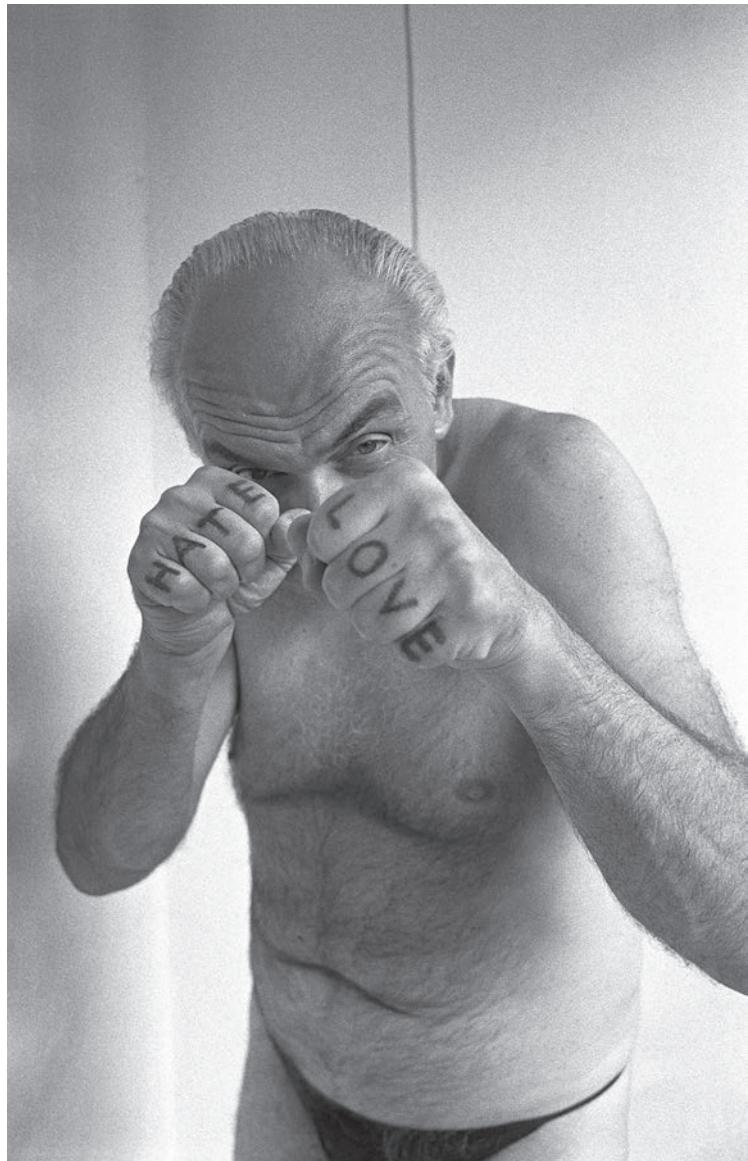
Poput primjerice crteža velikog formata što prikazuje golog Gotovca kako zamahuje baseball palicom. Riječ je o kultnom radu kojeg je u ugljenu izveo Vijatović prema vlastitoj fotografiji snimljenoj na krovu Krajiške 29, 1990. godine, a prikazan je na svim opsežnijim Gotovčevim izložbama.

Ciklus je, s razmacima, nastao od 1989. do 2008.



ViGo, LOVE–HATE, 1990.

Fotografski performans izveden tijekom priprema za performans
Liberté, Egalité, Fraternité, Jebalite



Svima onima kojima bi ova izjava mogla biti od važnosti

Ovdje imam čast, i posebno zadovoljstvo, svjedočiti o postojanju grupe ViGo, čiji su članovi bili umjetnici Vijatović Žarko i Gotovac Tomislav.

Istina, trenutno se ne mogu točno sjetiti godine osnutka grupe, ali se vrlo živo sjećam trenutka kada me je Tomislav Gotovac pozvao da postanem njezin ravnopravni član. Kako je grupa tada već bila formirana, nazivom i umjetničkim programom, imao sam neke dileme oko vlastitoga priključenja grupe. Naravno, sada ne treba žaliti nad propuštenim, ali je nužno osvrnuti se na neke od tih razloga, mada to nije glavni predmet ove izjave, radi kojih sam sporo reagirao, te nisam odmah rekao svoje povjesno „da“ grupi ViGo. Jedan od razloga bio je taj što je grupa, kao što sam ranije rekao, već tada imala svoje ime. I to jedno lijepo ime. Ono je, kao što znamo, sačinjeno od prva dva slova prezimena osnivača grupe. Kada bismo tome imenu pridodali prva dva slova moga prezimena – T i R (najviše što bi mogli složiti s njima bilo bi TRGOVI, kako je predlagao Gotovac) samo bi pokvarili naziv koji je odlično, simbolično, korespondirao s Gotovčevom

apstraktan i metaforičan no subjektivan i opipljivo egzistencijalan.

Zahvaljujući nedostatku scenarija, ali obilju spontanosti i neposrednih uzajamnih reakcija na viđeno, pročitano ili naprsto stvaranja „praznih akcija“, mikro-perfomansa bez nekog posebnog razloga, aktivnosti **grupe ViGo** moguće je usporediti s praksom improvizirane glazbe. Mužička se improvizacija često doživljava kao odgovor na normativnu izvedbu odnosno percepciju zapadnjačke umjetničke glazbe u kojoj nam iskustvo djela dolazi posredstvom čvrste hijerarhije s utvrđenim obrascem: od skladatelja do izvođača i na koncu prema publici. Stoga je sam čin improvizacije stanovita kritika i odbacivanje utvrđene hijerarhije odnosno podjele rada što se konstituirala u zapadnoj umjetničkoj glazbenoj tradiciji. K tomu, aktivnosti grupe ViGo, osim odbacivanja ubičajene podjele rada, imale su kvalitetu istodobne materijalnosti i nematerijalnosti – upravo kao i muzika. Materijalni aspekti su tijelo u prostoru izvođača Gotovca i fotografa Vijatovića, njihovi nehijerarhijski odnosi te na koncu fotografije kao krajnji ishod pojedinih aktivnosti dok je nematerijalni aspekt bila prijateljska veza i bliskost njih dvojice od kojih je sve počinjalo. Upravo kao i mužičari u improviziranim mužičkim sesijama, Vijatović i Gotovac su istraživali različite vrste uzajamnosti, a akcije su smatrali „uspješnima“ sve dok su im omogućavale istraživanje, potvrdu i produbljivanje njihovog odnosa. Georgina Born, britanska glazbenica i antropologinja u tekstu „After relational aesthetics – Improvised Music, the Social and (Re)Theorizing the Aesthetic“² ističe jedinstvenost mužičke improvizacije, jer one omogućuju „otvorenost, uzajamnosti i suradnje koji se pojačavaju u usporedbi s interpretacijom ocjenjivanih djela, a što zahtijeva sudjelovanje sudionika u stvarnom vremenu i stvaranja pregovaranje društveno-glazbenih odnosa“.

² Georgina Born, Eric Lewis, Will Straw (ur), *Improvisation And Social Aesthetics*, Duke University Press, Durham and London, 2017.

životno-filmskom filozofijom. ViGO je i prezime filmskoga režisera Jeana Vigoa, koji je od djetinjstva obilježen anarhizmom, a i sam ga u svojim filmovima slavi.

Imajući u vidu sretnu okolnost, otkriće, veselje koje su osjećali stvarajući naziv grupe svojim inicijalnim slovima, odmah sam shvatio koja mi je čast udijeljena pozivom u grupu. Bili su spremni, a naročito Gotovac, odreći se svjetonazornog, programatskog naziva grupe samom gestom primanja novog člana u svoje redove. Za mene je to bila prevelika odgovornost. Nisam mogao tako jednostavno prihvati da sa dva slova svoga prezimena (TR) pokvarim već tako dobro složeni poredak njihovih slova.

Drugi razlozi za odugovlačenje s mojim pristankom uključenja u grupu, bili su vezani za neka loša iskušta u ranijim grupnim djelatnostima u kojima sam sudjelovao.

Dok sam se tako dvoumio između časti koja mi je ukazana i eventualnih neugodnih posljedica koje bi me mogle zadesiti u grupnom radu, proteklo je neko vrijeme koje su osnovni članovi grupe Vojatović i Gotovac, iskoristili za niz akcija. Afirmirajući tako u kratkom periodu, ne samo sebe same kao umjetnike već i grupu ViGO, ubrzo se pokazalo da je za moje uključenje prekasno,

Zanimljiva je središnja ideja francuskog ekonomskog i socijalnog teoretičara Jacquesa Attalija o glazbi kao istodobnom društvenom ogledalu i proročanstvu razvijena kroz djelo *Buka – politička ekonomija glazbe*³ u kojem objašnjava da je zajedničko svim glazbam na što daju strukturu buci, a procesi strukturiranja buke ujedno su i naši politički procesi strukturiranja zajednice. Za njega je glazba „kolektivno sjećanje na društveni redak“. Pritom Attali ne govori o pojedinim društвимa niti se ne bavi specifičnim načinom političkog organiziranja nacija, nego misli na organizaciju najopćenitije vrste poput načina na koji se, primjerice, feudalizam razlikuje od naprednog kapitalizma. K tome, Attali je smatrao da može predvidjeti tokove kapitalizma na temelju nekih događaja u glazbenom životu (djelo je prvi puta publicirano 1977). Tako u posljednjem poglavljiju svoje knjige naslovленom *Kompozicija*, Attali bilježi kako komunikacija među ljudima nije više moguća u vrijeme uništenih kodova. Svi su osuđeni na šutnju – piše Attali – osim ako ne stvorimo vlastiti odnos sa svijetom i u tom stvaranju povezujemo druge ljude za značenja koje na taj način stvaramo, a što on naziva skladanjem. Također on navodi sviranje („playing“/„jouer“ u prijevodu s engleskog i francuskog može značiti i igranje, a upravo je igra ključna za improvizacijske odnose) za vlastito zadovoljstvo, a koje samo po sebi može stvoriti uvjete za novu komunikaciju. Upravo takvo „komponiranje“ precizan je opis ViGo aktivnosti, ali i slobodne muzičke improvizacije. Attali tvrdi da sviranje/igra izgleda prirodno u glazbenom kontekstu, ali da su dosezi tog pojma dalekometniji, jer se odnose na stvaranje slobodnog čina, samo-transcendencije i zadovoljstva u bivanju umjesto u posjedovanju. On locira tu slobodu u slobodni jazz koji je nastao i razvijao se kroz pojedine, uglavnom i u početku, crnačke muzičke kolektive (1959). Bill Dixon i Archie Shepp osnivaju

3 Jacques Attali, *Noise – Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2009.

odnosno, kada bih baš to i poželio, moja dva slova TR više nikako ne bi bilo moguće nigdje adekvatno ubaciti. Možda su, sada kada se toga prisjećam, bile spomenute i neke varijante imena kao: ViGo tr, ili tr ViGo, ali kao što sam već ranije ispravno pretpostavio, to bi naštetilo grupi i pokvarilo opći dojam, čega su i ostali članovi grupe postali svjesni.

Iako sam dosta prostora posvetio svojoj nesuđenoj povijesti unutar grupe ViGo, nadam se da će moja izjava pomoći osvijetliti sudjelovanje ostalih članova, Vijatović Žarka i Gotovac Tomislava, u grupi ViGo. Za sva daljnja obrazloženja i eventualna daljnja svjedočenja spremam sam se odazvati svakome tko je za to zainteresiran, povjesničarima umjetnosti, publicistima, novinarima, umjetnicima i drugima.

Goran Trbuljak, 2010.

Jazz Composers' Guild, a 1965, u Čikagu nastaje šira platforma Association for the Advancement of Creative Musicians). Riječ je o susretu crnačke popularne glazbe i apstraktnijeg teorijskog istraživanja europske glazbe, a koji je kao rezultat uklonio razliku između popularne glazbe i glazbe koja zahtjeva akademsko obrazovanje.

U improviziranoj, slobodnoj glazbi stvaralački je rad kolektivni: ono što se svira nije rad jednog stvaraoca čak i u slučaju da se kompozicija pojedinog autora uzima kao polazište. Upravo kao što je ispisivanje riječi „LOVE“ i „HATE“ polazište jednog od najzanimljivijih ViGo akcija. Svaki glazbenik razvija vlastiti instrumentalni dio, a proizvodnja ima oblik kolektivne akcije bez unaprijed određenog programa nametnutog sviračima. Grupe ostaju zajedno samo kratkotrajno i ukidaju se u trenutku kada to njihovi članovi odluče. Ova glazba stvara nove prakse glazbene produkcije koje su svakodnevne i subverzivne. Improvizacija ne predstavlja, dakle, novi oblik popularne glazbe, već naprotiv novu muzičku praksu među ljudima. Glazba tako postaje relacijska. Upravo kao što su i aktivnosti grupe ViGo smjerala isključivo vlastitom zadovoljstvu i ispunjenju, aktivnosti improvizirane glazbe nisu poduzete radi svoje razmjenske ili upotreбne vrijednosti. Takva aktivnost uključuje radikalno odbacivanje specijaliziranih uloga (skladatelj, izvođač, publika) koje su dominirale u cijeloj prethodnoj povijesti glazbe, a što je donekle komplementarno ukidanju uloga izvođača/snimatelja između Gotovca i Vijatovića. Sličnost se pronalazi i u činjenici da su aktivnosti improvizacijskih muzičara uglavnom lokalizirane, dakle aktivnosti provodi mala zajednica upravo za tu zajednicu, jednako kao što su Vijatović i Gotovac proizvodili za sebe i malu zajednicu bliskih prijatelja poput Gorana Trbuljaka ili Feđe Vukića odnosno životnih partnerica i usputne promatrače.

Umjesto zaključka, svrha predstavljanja aktivnosti grupe ViGo, ne nalazi se u otkrivanju i historizaciji

„underground“ praksi izjednačavanja umjetnosti i života još jedne zagrebačke umjetničke grupe niti samo u stvaranju izložbe i publikacije⁴. Cilj analize grupe bio je iscrtati obrise dragocjenih odnosa koji su prerasli usmjerenost na individualne aktivnosti i istodobno odbacili one kolektivne kako bi stvorili umjetničku zajednicu bez granica i čvrsto reguliranih pravila. Zahvaljujući poticajnim razgovorima u sklopu projekta *Vektori kolektivne imaginacije u umjetnosti*, tekst o grupi Vigo, izvorno napisan kao izložbeni esej, postao je analiza srodnosti aktivnosti Grupe i slobodne muzičke improvizacije. Na koncu, tekst ostaje poziv za proučavanje potencijalno važnih aktivnosti koje ističu vrijednosti druženja, dokolice, slobode i uzajamnosti u stvaranju moguće umjetnosti i novih mikro-zajednica.

⁴ Izložba i publikacija su predstavljene 2018, u splitskoj Galeriji umjetnina kao partnerski izdavački projekt MSU Zagreb i Galerije umjetnina Split.



1977-2000
**Božidar Mandić, osnivač
Porodice bistrih potoka**

Na planini Rudnik Božidar je u maju 1977. osnovao komunu Porodica bistrih potoka u zaseoku Brezovića, podno planine Rudnik. Načela komune su: Filozofija zemlje, Otvoreni dom, Sironadna ekonomija i Umetnost. Tu započinje Mandićev Štvetno i umetničko delovanje. Sprovodiće koncept nestandardnog provodstva i poteza. Porodica bistrih potoka živi realnu utopiju, u okviru borbe za Planetu i Pojedincu, suprostavlja globalizaciji, tehnologiji, napretku i profitu...

Razgovor sa Božidarem Mandićem. Porodica bistrih potoka planina Rudnik

YouTube.org / archivne.org

Marko Pogačnik, OHO grupa

1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973

Razgovor sa Božidarom Mandićem – komuna
Porodica bistrih potoka, planina Rudnik, Srbija, 2019.

Zasnovali smo slobodnu komunu, bez interesa, ne-religioznu. Recimo, sad imaš ekonomski komune, imaš umetničke. Mi smo razvili slobodnu, u kojoj smo tragali za susenzibilitetom, da ga ljudi koji ovde žive stvore. Zasnovali smo to jedno novo iskustvo, a to znači krenuti od početka. Ne znati ništa, ni šta je životinja, ni šta je trava, ni šta je bašta, nego jednostavno, kao da smo spušteni iz kosmosa. Osećanje je bilo pre svega istraživačko, eksperimentalno, sa jednim intuitivnim osećajem da mlađi čovek može da učini sve. Bio je prvi maj 1977. kad smo došli, trajemo već preko četiri decenije, u jednom novom obliku komunitarnog aspekta.

U komunama ima i jako puno sukoba, tako da smo mi svako već imali kritičke sastanke; ko je koga povredio. Recimo, kad živiš duže sa nekim, dovoljno je da prođeš na pola metra pa da te već zaboli, jer dođe do trenja aura. Znači, aure ne mogu da izdrže taj jedan kolektivan, intenzivan odnos. Međutim, ja mislim da je komuna nešto što je prelepo, zato što se u njoj identitet brzo razvije. U komuni nema laži. U društvu može da bude laž, u porodici može, pojedinačno može da laže, ali u komuni nema laži. Zbog toga i dan danas gajimo vrhunski pijetet prema komuni. ■

Dunja Blažević, C

Dejan Sretenović, grupa Autopsia

Branka Stipančić, Grupa šestorice

Božidar Mandić, osnivač Porodice bistrih potoka



Ana Peraica

24 sata unutar „Crvenog Peristila“

Moj je odnos s *Crvenim Peristilom* duboko osoban. Rođena sam, radim i živim na Peristilu. *Crveni Peristil* je zacrtao moj životni put, usmjerivši me u profesiju povjesničara umjetnosti.

U vrijeme kada je mali rimski trg obojan u crveno, moj je djed vodio foto atelijer u kojem sjedim ispisujući ove retke. Tijekom života, upoznala sam većinu sudionika tog događaja. Ipak, kako je jedan od njih napustio grad odmah po događaju, ne vrativši se nikada, mogla sam ga kontaktirati tek putem emaila. Na pedeset godišnjicu događaja on je nenajavljen došao u atelijer moje obitelji. Istog dana otišla sam po člana te ekipe koji je velik dio života proveo u zatvoru, s namjerom da im organiziram susret te kako bi ih nenajavljeni dovela na događaj kojega je već organizirala Galerija umjetnina, gdje je tek jedan pripadnik ove ekipe bio na službenom programu obljetnice bojanja trga. Njihov susret, nakon pedeset godina, bio je snažan. Tamo smo, naposljetku, čuli tko je bojao što i kako Peristil nikada nije bio crven već narančast. No najveći dio vremena slušali smo uspomene iz mladosti. Idućeg dana zajedno smo otišli na ispraćaj Predragu Luciću, novinaru i članu uredničkog odbora *Feral Tribuna*, političkog magazina koji stoji u jasnoj liniji splitskog revolta, kao i *Crveni Peristil*. Grupa je napravila oproštajnu poruku, ostavljajući je na grobu. Proveli smo cijeli dan zajedno.

U ovom poglavlju željela bih napraviti neke autobiografske bilješke o mitu i stvarnosti *Crvenog Peristila*, na način na koji je on uokvirio subkulturu Grada Splita.

* * *

Obično se neki trenutak prepoznaće kao ključan u odabiru karijere ili odluci puta same karijere. Takvi se trenuci obično uvode u predgovorima knjiga, formi intimnih no bitnih narativa. Moj narativ i nije tako tajan, obzirom sam se rodila na skoro pa pozornici. S jedne strane glavnog trga 1700 godina stare Rimske palače je naš dom, s druge fotografski atelijer, kojega je osnovao moj djeda, a u kojem sjedim ispisujući ove retke. Nisam mislila da to mjesto ima posebnu vrijednost sve dok nisam napustila palaču, otkrivajući kako ljudi najčešće nemaju poglede prozora direktno uperene na ključna arheološka nalazišta, niti da igraju lastika oko redova korintskih stupova, a kamoli da su ikada jahali egipatsku sfingu. U mnogo je stvari moje djetinjstvo bilo privilegija, koja uključuje i obitelj u kojoj sam se rodila, obitelj fotografa i boraca za slobodu.

No osim spomenika i slobode, ja sam naslijedila i mračne narative ovog prostora. Peristil je oduvijek imao čudnu energiju. Još kao djeca smo prepoznавали ljude koje je progonio duh Dioklecijana. Skoro su svi koji su čeprkali u tom prostoru poludjeli. „Stići će vas kletva cara Dioklecijana“, znali smo reći. Ipak, nije bilo toliko mnogo istraživača koji bi se usudili zaći u palaču, ili Get, kako su ga zvali. Još su od pedesetih godina njegovim ulicama praktički vladali preprodavači kino ulaznica, igračih karata, kasnije i jeansa. Ulaz u našu zgradu desetljećima je služio kao kabina za kupce koji su kupovali ulična dobra, te sam bila poprilično dobro upoznata sa različitim vrstama muškog donjeg rublja. U drugim vremenima, kada bi policija hvatala švercere, pomogla bih im se skriti za talijanske žvakaće gume.

Glavna kavana na Peristilu bila je prepuna hipija, dilera droge i ovisnika, koji su trg zvali skver, po „square-u“ na engleskom. Anglicirajući riječ vjerojatno ih je bolje vezivalo sa svjetskim događanjima. U vrijeme moje osnovne škole, tu je obično bilo oko troje dilera droge

i desetak ovisnika o heroinu koji su tumarali i tresli se kao zombiji. Neki su bili dragi ljudi, i kada nije bilo nikoga da mi pridrži elastiku preko koje sam skakala, oni bi. Mi smo djeca bili mnogo zločestiji od njih, pratili smo ih i ukoliko bi pronašli gdje skrivaju dop, uzeli bi im i bacili, uvjereni da radimo dobra djela. Bili su tako jadni, no strašili su nas njima. Postojala je jasna nevidljiva linija po sredini trga koju nisam smjela prijeći. Ukoliko bih probala, moj je djed bio bez milosti, jednom mi je čak zapeo nogu i pala sam na pod.

Uokvireni kvadratom

Djeca hipika koje sam poznavala imala su slične ideje o slobodi, osim što su je oni direktno vezali uz mit o *Crvenom Peristilu*. U vrijeme kad sam upisala srednju školu ovaj je događaj toliko izmitologiziran da je najmanje tridesetak imena bilo vezano uz njega, uglavnom legitimirajući vlastite prakse slobode ili umjetnosti. U toj je priči meni bilo nešto nejasno; ukoliko su svi bili unutra i svi su bojali, tko je bio proganjani? Među najiritantnijim pričama bila je ona Vladimira Dodiga Trokuta, koji je uglavnom pokušavao impresionirati mlade djevojčice poput mene pričama o misticizmu, magiji i crnim silama. I njega je, očito, stigla kletva cara Dioklecijana.

Pripovijedanje priča o *Crvenom Peristilu* nije bila jedina aktivnost u tom procesu, već je bilo i mnogo referenci koje su proizvele druge rade. Varijante su napravile Peristil zelenim, crnim, čokoladnim, ili na drugi način „prekrivenim“ trgom. Taj narativ danas počesto prepričavaju turistički vodiči, koji kao jedini cilj umjetnosti vide akciju prekrivanja trga s nečim, krajnjom dosadom promjene boje s nekim dodatnim misticizmom.

Mitovi i narativi

Nisam htjela imati ništa s tim misticima. Ipak, jednog me dana Jelena Mandić, moja kolegica koja je sjedila točno iza mene, u drugom redu klupa točno do ulaza, potapšala po leđima i pitala – zašto nam nikad nisi re-



Nenad Đapić (nakon 50 godina u Splitu) i Ana Peraica pred instalacijom Petra Grimanija u čast 50 godina Crvenog Peristila, foto: Alen Krstulović ©

kla da ti je otac imao nešto s *Crvenim Peristilom*. Nije, rekla sam. Moj je otac uistinu mislio da je u pitanju bila šala, a ne umjetnost. No Jelena mi je dodala kopiju magazina *Quorum*, i u nekoj fusnoti (a ona je bila djevojka koja je čitala fusnote) pročitala je ime mog djede, ne oca – koji je zapravo bio iz te hipi generacije.

Moj je djeda bio uvijek pun iznenađenja, vrckav i jako zabavan. Otišla sam kući pitati djedu o tom događaju i on mi je rekao da su fotografije u atelijeru. Pitala sam o tim fotografijama oca koji je u međuvremenu preuzeo atelijer i on mi je rekao – da ih je on snimio, ne djeda, i da će mi ih dati čim ih pronađe. Prošle su godine dok ih nije pronašao u malom atelijeru.

Uz tu fotografiju pamtim tatinu priču... Prozor spavaće sobe mog oca direktno je gledao na Peristil i u noći bojanja probudila ga je buka. Kako se jutarnje svjetlo odrazilo o crveni trg i ušlo u sobu, sve je u sobi postalo crveno, čak i strop. Moj je djeda zamolio oca da ode dolje i dokumentira događaj, no kako nije popio kavu uzeo je prvi film s police, crno bijeli. Dolje je sreo Zvonimira Buljevića, službenog fotografa Konzervatorskog zavoda. Njega nisu zanimali ljudi, više se bavio dokumentiranjem potencijalne štete, snimajući dijapositiv. Zvonimir Buljević, veliki prijatelj s mojim ocem, kasnije se žalio kako su te fotografije ukradene iz njegovog osobnog arhiva.

I upravo te, ukradene fotografije Zvonimira Buljevića su postale slavnima, toliko slavnima da se niti njegovo ime više nije pisalo, nego imena fantomske grupe Crveni Peristil. Fantoma koji isпадa da nikada nije postojao, a koji je imao rođendane i razne proslave. S druge strane, Zvonimir Buljević je bio realna osoba. Bio je dobar pisac, zanimljiv fotograf i osoba od grada.

Danas postoje dva seta njegovih dijapositiva – jedni se drže u kolekciji Sudac, drugi u muzeju Suvremene Umjetnosti u Zagrebu i nitko se ne pita koji je originalan. Pored toga, postoje mnogi otisci koji se prodaju kao „originali“ među kriminalnom galerističkom scenom. Osobno sam ih vidjela, nekoliko dorađenih fotografija također.

I dok su Buljevićeve fotografije nestale, one moga oca su imale čudnu narav, da se pojave i odjednom nestanu. Prvo ih je moj otac izgubio u atelijeru na nekoliko desetljeća, a kada ih je našao, ja sam napravila fotokopiju za moj seminar iz umjetnosti dvadesetog stoljeća, no tad su opet nestale. Kada je tim hrvatske nacionalne TV stanice HRT snimao emisiju o *Crvenom Peristilu*, nisam ih mogla pronaći. Moj otac nije htio govoriti o *Crvenom Peristilu*, no gurnio je mene kao povjesničarku umjetnosti da govorim. Fotografiju sam našla opet nakon smrti svog oca, u posebnom novčaniku sa naušnicama koje mi je dao Kravica i još nekim sitnicama koje su me podsjećale na te hipike. Odlučila sam je pustiti za pedeseti rođendan koji je bio uskoro. No, onda sam se povukla.

Hipici

Moj je otac bio dobar prijatelj sa Slavenom Sumićem, jednim od onih koji su bojali trg. On je kasnije izrađivao lutke u lokalnom kazalištu lutaka. Slaven je dizajnirao različite reklame za naš izlog. Jednog je dana djeda snimio Slavena kao Svetog Nikolu, s idejom da fotografiju za vrijeme svetkovine izloži u izlogu. Ipak su odustali, jer se previše tajnih službi šetalo okolo. Slaven nikada nije pričao o bojanju trga, bio je zatočen u tišinu. Bio je, uz Kravicu, jedan od onih ljudi koje sam poznavala dobro.

Srđan Blažević Kravica je bio prijatelj mome djedi i meni. I mom je ocu bio drag, govorio je da ima neku vrstu toplog ludila. O Kravici je bilo mnogo priča. Prema jednoj je za vrijeme posjete Haile Sellassija uzeo trip i popeo se na palmu, te od gore nadrogiran izvodio čudne stvari, a onda su ga uhapsili. Prema drugoj je odveden snimiti album u London no tamo je, opet na drogama, video toliko različite ljude, kakve nikada prije nije sreo te je umro od straha i vratio se kući.

Kravica je svirao gitaru na ulici. Njegova je kosa rano posijedila, imao je bradu i uvijek je nosio šešir. Znao me zvati ispod prozora da mu se pridružim pjevati na trgu, a meni se sviđalo pjevati Suzi Q, koju mislim da



Nenad Đapić, Slaven Sumić i
Dena Dokic, susret nakon 50
godina, foto: Alen Krstulović ©

više uopće nisam čula od tih dana. Obećavao bi mi da će me jednog dana odvesti u pravi bar s uživo glazbom. I jednog je dana došao sa svojom majkom, portretisticom, koja nas je oboje odvela u bar sa live rock glazbom. Satima smo pričali o slobodi i umjetnosti, i u trenutku kada smo trebali otići, ona je podigla suknju u zrak, i bez ikakva srama pokazala svoju ostarjelu nogu sa podvezicom u kojoj je čuvala papirnati novac. Toliko me naučila u tom trenutku. Naučila o slobodi.

Par godina kasnije je umrla, nažalost povlačeći i Kravicu u depresiju. Onda ga je netko pretukao, a on je odlučio ne liječiti slomljenu nogu, činilo mu se to neprirodnim. Prije odlaska u sanatorij poklonio mi je dva srebrena znaka „peace“ i prenio uši sa svojim šeširom. Par godina kasnije zajednički prijatelj mi je rekao da je Kravica u sanatoriju počinio samoubojstvo, no ja sam bila sasvim sigurna da sam srela čovjeka sa sijedom kosom i bradom, te šeširom, kako se šeće okolo s gitarom. Zatrčala sam se za njime, no on se prepao i pobjegao.

Nekih pet godina kasnije sam upoznala Denu Dokića. Bile su to devedesete, vrijeme rata u kojem su svi bili poprilično agresivni i teritorijalni. Htio je sjesti za stol za kojim sam ja već sjedila, tvrdeći da sam mu uzela mjesto. Bio je heroinski ovisnik i osuđeni diler droge, ali i neobično magnetičan čovjek, s plavim očima i tamnom kosom u pletenicama. Ponašala sam se upravo onako kako smo se mi, djeca Geta, i inače ponašala prema ovisnicima – rekla mu da ode, no on se stao svađati sa mnom, te je odjednom rekao – „ti si kćer od Peraice, ne može te se promašiti, imaš isto nadrkano lice kao i otac ti, on se vozio na rolšuama dok smo mi bojali trg“ – rekao mi je. I ja bih to radila, promislila sam.

Bilo je to vrijeme kada je Split bio prepun heroinskih ovisnika, ne samo Peristil. A mi djevojke smo se često zaljubljivale u te okamenjene tipove. S nekim nepoznatim mi razlogom, Dena mi je postao neka vrst crnog anđela, slao poruke o ljudima koji bi došli u društvo mojih prijatelja u kafiću, ponekad bi čak

poslao i nekoga da me pokupi i odveze kući. Nismo puno razgovarali, bio je nekako udaljeno prisutan. Jednog dana, kada je umro moj tata, primila sam pismo iz zatvora u Šibeniku. Dvije stranice teksta o slobodi koje je Dena napisao nakon što me video u TV emisiji kako putujem za Rijeku cijelonoćnom vožnjom brodom, kako bih predavala kolegije iz vizualne kulture. Bila sam iscrpljena i tužna, točno je zamijetio. Nikada nećeš znati gdje sve imaš prijatelje, napisao je.

Osim Slavena, Kravice i Dene, upoznala sam i Božidara Jelenića, s kojim se često povezuje grupa mladih ljudi. Pozvao me da kuriram godišnju internacionalnu izložbu suvremene umjetnosti *Adria Art Annale* (AAA). Pavu Dulčića nisam upoznala nikad, umro je prije mog rođenja, no na neki je način bio tu cijeli moj život. Moja školska drugarica i najbolja prijateljica svojedobno, tada još naivna i poštena djevojčica, zaljubila se u njegovu sliku objavljenu u magazinu *Quorum*. Dugo je vremena trebalo da bi joj se objasnilo da se ne zaljubljuje u mrtve, već u žive ljude. Znale smo se igrati „re-enactmenta“ tih slika Pave i Slavena u *Quorumu*, posebno one na kojoj Pave sjedi ispred Eiffelovog tornja na stolici okrenutoj naopako. Jednu smo takvu snimile u školi omladinskog novinarstva u Fažani, gdje su slali mlade novinarske talente. Neki od njih kasnije su radili za *Feral Tribune*.

Naposljetu, susrevši tri osobe iza akcije *Crveni Peristil*, nagnalo me da pronađem i četvrtoga. Nenada Đapića sam pronašla online, pred nekoliko godina i poslala mu email. Jedini je on ostao u umjetničkim vodama, kao redatelj. Poslao mi je neke podatke koje sam trebala za tekst, no naš je odnos ostao udaljen.

Pisanje o „Skveru“

Napisala sam nekoliko tekstova o *Crvenom Peristilu*, uglavnom bilježeći priče koje sam čula o njemu, od mojih roditelja i ljudi koje sam srela. Jedna je objavljena u *East Art Map*, i vuče liniju anonimnosti u svijetu umjetnosti od akcije u Splitu, povezujući i *Feral Tribune* magazin. Ti članci nisu citirani, moje su kolege uglav-





Jutro Crvenog Peristila,
uz prizor: Radovan Kogej, Dena Dokić, Pave Dulčić, Slaven Sumić i Ante Aljinović
foto: Dražen Peraica ©

nom pisale vlastite verzije događaja. Pretpostavljam da im je moje pisanje bilo previše prizemljeno i banalno, više fascinirano kulturom mlađih nego umjetničkošću događaja. Više o društvenosti samog grada.

To je bio i problem događaja u čast pedesete obljetnice *Crvenog Peristila* koje je organizirala Galerija umjetnina u Splitu. Prvog dana su se predstavljali teoretičari i umjetnici koji su bili vezani za događaj, uključivši i mene. Drugoga dana od sudionika je bio prisutan samo Slaven. Iako priznajući ulogu *Crvenog Peristila* za lokalnu zajednicu i umjetničku scenu, nisu se odviše potrudili dovesti još uvijek živuće protagoniste događaja. Na neki je način bilo jasno da bi im pozivanje dilera droge kontaminiralo galerijsku ideju umjetničkosti *Crvenog Peristila*. Dena nije bio dobrodošao na proslavu. No, u tome trenutku kao da se otvorila vremenska crvotočina.

Pred događaj drugoga dana, čovjek sa bradom i dugom kosom ušetao je u naš atelijer tražeći me. Bio je to Nenad Đapić, koji se nakon pedeset godina vratio u Split. Sreli smo se prvi puta, no zagrlio me kao da se znamo oduvijek. Morala sam snimiti „selfie“, bila sam uvjerenja kako mi nitko neće vjerovati da je bio tu. Došao je s dva razloga. Jedan je da proslavi događaj sam sa sobom i pritom kupi još par kopija nekih brojeva *Feral Tribuna*, što mi je dodatno potvrdilo da sam bila u pravu povezujući ih u *East Art Map* tekstu. Na putu ka Hrvatskoj čuo je da je Predrag Lucić, jedan od osnivača *Feral Tribuna* umro. Lucić je ponekad svirao gusle, u desetercu. Dirnut njegovom smrću, sam na Peristilu, Đapić je opjevao *Crveni Peristil* noć prije pedesete obljetnice. Zamolila sam Đapića da mi se pridruži u Galeriji umjetnina druge večeri, da promatramo sve iz publike.

Potom sam odlučila otići po Denu, kojega ni sama nisam vidjela godinama. Zajedno s umjetnikom Petrom Grimanijem koji je napravio lijepu crvenu svjetlosnu instalaciju na Peristilu, otišla sam do njegove kuće. Dena je imao gripu, no kad sam mu rekla da je došao Đapić dobio je enormnu energiju.

Uvečer sam čekala Đapića i Denu, no kasnili su. Organizirala sam stol ispred same bine, a Ilija Šoškić i Dragica Čakić su nam ga čuvali. Ušla sam s Nenadom, kojeg nitko nije prepoznao, a Dena je kasnio. No kad je ušao, kao da je uragan šezdesetih ušao unutra, s tim kaubojskim čizmama, u kožnom prsluku i sa motorističkom kacigom. Svi su znali tko je. Morala sam opet predstaviti dečke koji su zajedno bojali trg. I, nikada neću zaboraviti, prva stvar koju su jedan drugome rekli bio je vic – „onda tko je kome prenio sifilis?“ i počeli se smijati. Publici je smetao taj smijeh.

No, eventualno su se pridružili diskusiji. Smijali su se mistifikaciji događaja, rekli da je boja bila narančasta, ne crvena i da su je nanijeli, jer je bila jeftina. Sve je kulminiralo izjavom da oni smatraju da su svi bojali trg. Svi spomenuti, uključivši i publiku. Mnoge je to razočaralo, mene ne. Htjela sam biti тамо.

Ostali smo neko vrijeme i odlučili zajedno otići na sprovod Predraga Lucića idućeg dana. Dena je napravio crvenu ploču sa oproštajnom porukom. Ušetali smo na sprovod i imala sam osjećaj da ulazim sa zombijima kojih se cijeli grad bojao od samih početaka. Kako je obred prolazio, Dena je sjedio na nekom grobu, komentirajući kako se osjeća kao da je na školskoj ekskurziji. Slaven je ušao u gužvu, uzeo tuđe cvijeće kako bi sakrio tablu i smjestio je na grob. I onda smo se razišli.

Ja još uvijek živim i radim na Peristilu. Ja još gledam Peristil svakog dana, svakog jutra i cijeli dan kroz moj prozor. To je moj 24-satni pejzaž. Često zamišljam kakav je bio u drugim vremenima, ne sasvim crven, to je tek dan, već dana kad je bio pun hipika, ideja slobode i kreativnosti. Split još uvijek nema snagu adresirati vlastitu „flower-power“ generaciju i „culture-on-drugs“. Sa dobom „novog medijeavalizma“, zasigurno, biti će teže i teže govoriti o praksama generacija koje su ne samo uvele i uzimale supstance. No jednoga dana možda i ove bilješke navedu na takav trag.

Katja Praznik iz razgovora *Vektori kolektivne imaginacije* u umetnosti, Avgust 2020. godine

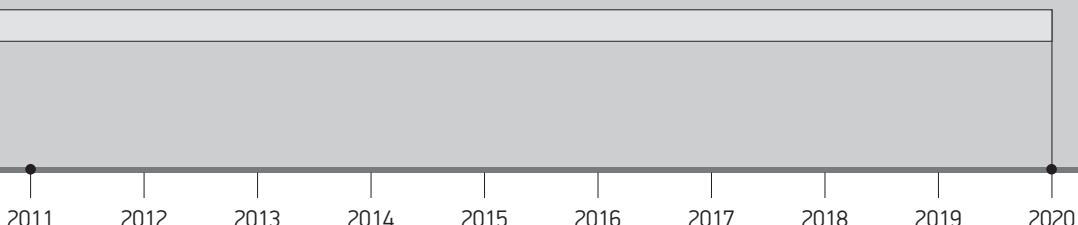
Status umetničkog rada u socijalističkoj Jugoslaviji bio je jedinstven, jer umetnički rad nije bio nevidljiv, već su, suprotno tome postojali jasni zakoni koji su se primenjivali još od 1946. godine, a koji su garantovali njihove plate, a kasnije, tokom pedesetih godina prošlog veka, bili su i zakoni koji su obezbeđivali socijalnu zaštitu za radnike u umetnosti, a posebno nezaposlene umetnike. U isto to vreme, a to je i ono najvažnije, umetnici su imali svoju autonomiju. To je značilo da je umetnost imala društvenu ulogu sličnu ulozi koju je imala u zapadnim (buržoaskim) društvima. Umetnost je predstavljala polje profesionalnog rada, ali je plaćanje rada umetnika bilo zagarantovano i štićeno socijalnim davanjima. Saživot ideja umetnosti kao rada i umetnosti kao autonomne prakse posle je prouzrokovao tenzije tokom poslednje decenije postojanja socijalističke Jugoslavije.

Analiziram transformaciju umetničkog rada tokom jugoslovenskog socijalističkog perioda tako što je delim na tri centralna perioda ili faze. Prvi „Sačinjavanje umetičkih radnika od 1945. do 1952. godine“ predstavlja period kada je Jugoslavija počela da eksperimentiše sa idejom o tome da umetnost jeste rad, i kada je vlada počela da sprovodi pravne regulative za garantovani dohodak i za socijalnu zaštitu



Katja Praznik, Slovenija/SAD; Sezgin Bojnik, Kosovo /Finska

umetnika. Najduži i najzanimljiviji period bio je drugi, između 1952. i 1974. godine, koji opisujem kao fazu „širenja ili ispitivanja granica umetnosti kao rada“. Završni i poslednji period od 1974. godine do raspada federacije 1991. godine, nazivam „Raščinjavanje umetničkih radnika“. Tokom prva dva perioda, kada je socijalistička vlada sprovodila propise o radu umetnika, došlo je do tenzija između osoba koje su podržavale zapadnjačke pojmove o umetnosti i kreativnosti kao isključivom i izuzetnom talentu, i osoba koje su se držale idea da je svaki vid rada kreativan i da su radnici kreativni. Ove ideje su takođe bile povezane sa opštim principima demokratizacije umetnosti po kojoj bi svako trebalo da ima pristup kulturnom stvaranju. Međutim, sredinom šezdesetih godina prošlog veka, u Jugoslaviji je došlo do značajne ekonomske reforme koja je uvela tržišne principe u svoju samoupravnu socijalističku ekonomiju. To nije bilo neophodno zbog toga što se napustio projekat samoupravljanja, već zbog toga što su shvaćeni principi tržišta, možda pomalo naivno, pa je tako ova tržišnost postala nešto što je dovelo do raznih kretanja, a posebno do konzumerizma, ali i do društvenog otpora na svim nivoima društva i zahteva za širenje principa samoupravljanja. Ovi zahtevi nisu ispunjeni, a učinak tržišne orientacije je 1973. godine dodatno pogoršala opšta naftna kriza koja je uticala i na Jugoslaviju pošto je u velikoj meri zavisila od Zapadne ekonomije i bila povezana s njom. Pod pritiscima MMF i STO, tržišni principi su počeli da se primenjuju sve više u svim oblastima ekonomije i na kraju se došlo i do umetnosti. Tokom trećeg i poslednjeg perioda (1974–1991) jezik samoupravljanja je postao fasada za (neo)liberalnu politiku. Umetnički radnici su postali socijalistički preduzetnici koji su dovoljni sami sebi, samoupravni i odgovorni za sebe – postali su vojnici na eksperimentalnom frontu za neoliberalnu transformaciju. ■■■



Proces rada i metod kolektivne evaluacije:

Lastavni deo priprema za izradu ove publikacije bili su webinari realizovani tokom jula 2020. na kojima smo diskutovali i kolektivno evaluirali pisane interpretacije „vaninstitucionalnog“ umetničkog organizovanja čije smo radne verzije prethodno dobili od autora.

Ovaj proces je rezultirao novim verzijama autorskih tekstova objavljenim u ovoj publikaciji.

+

Paralelno sa ovim susretima realizovana su tri javna razgovora *Vektori kolektivne imaginacije* u umetnosti, o političkoj ekonomiji umetničkih kolektiva, društveno-političkom angažmanu umetničkih grupa, kao i o imaginiranju i praktikovanju antisistemskih kolektivnih praksi u vreme pandemije.

ana peralica 24 hours live +

Version 1116 Saved July 15, 2020

Authors: kuda.org, Dario, zoran, kuda.org + 1 unnamed author ()

https://pad.riseup.net/p/ana_peralica_24_hours_inside_the_red_periphery-keep/timeslider#1116

07/15/2020 13:41:07 RETURN TO PAGE

Deinstitucionalizacija same simboličke vrednosti Palate i stubova na kojima paciva

Amina uloga je uloga aktivistice, posmatrača i svedokinja mnogih dogadjaja, a najmanja uloga je profesionalna uloga istoričarke umetnosti

Sama pisac je kolektivima se ne može fiksirati ni iznutra ka kolektivu, ni spolja

mitologizacija kao proces istorizacije
Crni Peristil Igo Grubica

ekperiment sa životom a ne eksperiment sa kulturom

forma teksta kao provokacija
otpadnici od oficijalne kulture

profilireni enformet - teroristički dikt

Novosadska hladnjača

Zoom Meeting

Recording... Speaker View

Participants (3)

Find a participant

kuda.org (Host, me)

maja

M milica

SV Stevan Vulovic

ZP zoran pantelic

NM Nikola Markovic

V vilenica

D Darja Medic

Invite Mute All

Zoom Group Chat

To Everyone Type message here.

Activate Windows Go to Settings to activate Windows.

zoran pantelic

Stevan Vulovic

milica

Milica

Nikola Markovic

Darja Medic

maja

Carla Mylic

Riseup Pad Timeslider

Version 5886 Saved July 6, 2020

Authors: Dario, Dario + 2 unnamed authors ()

<https://pad.riseup.net/p/feilia-topic-vigo-keep/timeslider#5886>

07/06/2020 12:50:06 RETURN TO PAGE

one politics. Why one seen as ideological and the other no.

both actors want to change society - they each see a utopia

Dichotomy - aesthetic/political, for him is not separate. Ronciere - aesthetics and politics share the social revolution is the daughter of aesthetic revolution. Andrew Hewitt, Adorno - for art to change society it first needs to be art. In the text he aligns the soft with aesthetics, and hard with politics. It sounds like he is saying that the end of the collective is because of a digression between aesthetics and politics. Soher? Sarlo Akrobata - even more. No subject without ideology, you can choose ideology, but there is no subject w

Anarchist- we dont need a subject, we will create the subject, the subject is not attached to a particular ideology.

when they stop being students, the group begins to dissipate. Connection to SKC, economic structures, what happens when you stop being a student. Need to professionalise, a diff modus operandi. What does professionalisation entail? Opening up of possibilities to realize such a practice also has economic aspects

Alternative economies. Impossibility of stabilization of ten collectives, how can they progress fro ten borrows of ITD to other spaces. They create canonical works, they get Orlando in Dubrovnik, Bilef sees them as relevant and innovative, but stabilization does not happen - they are not offered a space there is nothing that they get

Paralel with NSK - who manage all this. NSK want to create their own position, they want the mainstream

KG do no want be mainstream. The politics of non-compliance. But they suffer- living on the margins, existential, social margins, it is a difficult position to maintain. 3 positions: exile, remaining on non-institutional scene (Eukoz, Bod Compony - legacy of him) and Zorko who becomes HNK Rijeka director of drama, catholic oriented theatre. How did these people share the same past?

Formation of Kocinski trupa - srdjanovic, lecic, nebojsa bakocevic.

Summary

8, 18, 28 July - Ana leadign conversations - can be found on Kuda.org site

modularities and motivations, organisational structures of art organisations, potentialities of social/aesthetic what is generated as an alternative form of social unit, what's proclaimed a

kuda.produkcija

kuda.je

kuda.pretraga

kuda.kontakt

Photo 02 - MAJ 75 A, Zagreb, 1978-1

In order to decipher the position of *Maj 75* magazine in the lineage of experimental magazines it is important to mention the participation of Mangelos in the second [ii] issue. He was a founder, [i] main collective work was the magazine which was also named *Gorgona*, upon a poem written by Mićo considered to be the direct predecessor of the *Group of Six Artists* in the concept of the *Other Line* at Denegić.¹¹⁰ The members of the *Gorgona* group were: Dimitrije Balšićević, Mangelos, Miljenko Horvat, Kožarić, Matko Melčirović, Radoslav Putar, Duro Šeder and Josip Vančila. It has operated in Zagreb an 1966, but the first retrospective of their activities was made by Nena Baljković (later Dimitrijević), in Contemporary Art in Zagreb, and subsequently in the Gallery of the Student Cultural Center in Belgrade Monchengladbach. The participation of Mangelos in the *Maj 75* magazine is one of the reasons to say that those self-organising artistic initiatives in Croatia did "organically and chronologically only through mutual affinity and recognition, but also by means of a direct connection through the many different groups: from *Gorgona* (1959–1966), to one-day exhibition activities in the doorway Zagreb, led by Braco and Nena Dimitrijević (1970–1972), the *Group of Six Artists* (1975–1979) and 1984), to the RZU Podrom (1978–1980) and the PM Gallery (1981–?).¹¹¹ That kind of direct connect emancipatory projects was lacking in other art centers in Yugoslavia at the times, especially in *L'Art Nouveau*. New Artistic Practices felt that they are in complete discontinuity with such projects in the past.

Photo 03 - Josip Vančila, Gorgona no. 1, 1961

The Podrom Exhibition Space and the Maj 75 Magazine

Davor Matičević stated that the generation which took part in *New Artistic Practices* "considered experimental and open workshops for the creative participation of artists and spectators and belief and ensuring parts of the town".¹¹² The Podrom was an exhibition space (1978–1980) in the center of Artistic. The first exhibition has been organized in May 24, 1978 with the great exhibition titled *For Art's Sake*. Josip Stanić, and the participants were Bojan Dremić, Vladimir Dodig Trošek, Ivan Donegi, Ladislav Gal Gudur, Sanja Iakovljević, Željko Jerman, Željko Kijac, Antun Karačić, Mladen Martek, Đalibor Martinis, Mar

Zoom Meeting

structures, they mainly do share a common culture, which embraces ethical values, convictions [i] influence the self-understanding and self-image of all associations and their members";¹¹³ that is, geographically and historically distant collectives, can help to avoid reducing the self-defining "hazardous individual claims to particular artistic statuses", and bring them closer to "mutually [i] through the coordinated and interdependent organization of artistic activity";¹¹⁴ in order to nurture i develop specific types of interactions among the actors on the art scene, which are non-exclusive or share, rely on "debunking of the romantic myth of the socially isolated artist, struggling alone to procure barren garret", which is, unfortunately "part due to the artists themselves, who describe their [i] biographies and autobiographies, which argue that one becomes a great artist by using one's inner institutional constraints";¹¹⁵ The other myth to get rid of is the one of the omnipotent curator, who i cultural capital through his project, and make remedies for all the historical injustices done to specific myth is a residue from "the era of the curator";¹¹⁶ the 1990s, when it was strongly believed that the institution is the most important factor in determining what is art and what is not. In this context, we must ask: what are the aspects of "New Institutionalism"; what one can encounter today among many of the singular free [i] advised to rich art collectors, but also getting involved with art fairs in order to transform them into part laboratory, part pedagogical workshop and part curatorial platform¹¹⁷. Since we get rid of those who are producing infrastructure which has a capacity to legitimize new forms of art and cultural [i] all those who try to avoid instant recuperation of their work by the main stream.

Photo 07 - Mangelos - Truth - Maj 75, issue L, 1982

Shift from the Curatorial to the Infrastructural

Defining "the curatorial" as a technical term, Jean-Paul Martinon and Irit Rogoff have contrasted it with "curating" as a gamut of professional practices that had to do with setting up exhibitions and other i "curatorial" operates at a very different level", in the sense that "it explores all that takes place on the and unintentionally, by the curator and views it as an event of "knowledge";¹¹⁸ For Maria Lind, in cont a more virile presence consisting of signification processes and relationships between objects, people strives to create friction and push new ideas";¹¹⁹ The more this difference was insisted upon, the more the of the paracuratorial¹²⁰, which was publicly discussed upon for the first time in a 2011 talk between

Public v
sa Zorkom... vec sa Gorgonom, meni Gorgonom prati aktivno podizavali umetnike Novih umetnickih praksi, kod nis, u Beogradu je karne pedeseth u ručevskom okviru od accesijskog entuziasma (zna Medija, koja je bila lokalna, regionalna i međunarodna organizacija za podršku i promociju i antimoderne... i naravno, a druge strane, informacije, koji je te slavio kroz tvrtku, a fokusirao se na sliku i istupaju... despot je bio za entorešte bio nerdo elemenata kao međum...

Vlana
Public v
emancipatoricno
ode izvedu zastupljeno da su te prakse emancipatorske bez prethodnog obrazovanja, sta je emancipatorsko u tm praksama?

Show replies (2)

kuda.org
Public v
second (2)
https://monocle.org/images/bh/Maj_75_B_1978.pdf

pekomatics
Public v
An Branka Stipetić wrote in the catalogue prefach, "By the way, the title of the exhibition is 'Truth', which is never... More
I Branka Stipetić i Hrvoje Baćkić poslano u tekstu na katalog izložbe 'Truth' u Muzeju modernih umjetnosti u Beogradu, ove izvedu zastupljeno da su te prakse emancipatorske bez prethodnog obrazovanja, sta je emancipatorsko u tm praksama" u sruku sa radovima "nove umetničke praxe", među kojima je analiza se riječ znaku promena na instrucionarnom nivou te se razlikuju većim brojem

Participants (10)
Find a participant
I Host, me, participant ID: 363255 (x)
I kuda.org
I Sacha Kairo
I Stevan Vučković
I vilenica
I milica
I Lina Ozošević
I mailing_anthony id
I milica
I Darja Medic

Help
About this version →
Getting started
To create an annotation, select text and then select the Annotate button.
To create a highlight (visible only to you), select text and then select the Highlight button.
To annotate in a private group, select the group from the group dropdown menu and then select the Create annotation button.
To reply to an annotation, select the Reply button.

Help topics ↗ New support ticket ↗

Show all annotations (16)
pekomatics
Public v
great number of the works of the members of that community cannot be realized in a gallery context, because they are it's...
Jos jedna veoma atraktivna kuratorička radnica već grupe akademika 70-ih - mislim da je u njima aktuelno planira kako se i radi ovim, osvajači i komunicacijski (a da je sistem ne inkorporira u neprisiljene takove istoznace, cikluse i komunikacije što se desilo sa "novom umetničkom praksom"

Public v
sa Zorkom... vec sa Gorgonom, meni Gorgonom prati aktivno podizavali umetnike Novih umetnickih praksi, kod nis, u Beogradu je karne pedeseth u ručevskom okviru od accesijskog entuziasma (zna Medija, koja je bila lokalna, regionalna i međunarodna organizacija za podršku i promociju i antimoderne... i naravno, a druge strane, informacije, koji je te slavio kroz tvrtku, a fokusirao se na sliku i istupaju... despot je bio za entorešte bio nerdo elemenata kao međum...

Sacha Kahir and Anthony Iles: Notes Towards a Political Economy of Autonomous Collectivism | new media center, kuda.org - Chromium

Manage kuda.production kuda.is kuda.search kuda Public

Sacha Kahir and Anthony Iles: Notes Towards a Political Economy of Autonomous Collectivism

Sacha Kahir and Anthony Iles

Introduction

This text comprises a somewhat speculative attempt to provide a framework within which to recultural groups in the post-war period in terms of the models of organisation they fostered. The (identifiably the explosion of forms of 'Collectivism After Modernism', with more general tendencies) their habitual location within national frameworks and beyond the disciplinary strictures which) particular interest here is how the environment is inscribed within the turn to autonomy with very widespread social problems which ceased, after the energy crisis of the early-1970s, commodity production as a central referent 2, rather, they were oriented towards finding a 'logic outside of commodity production and thus there was a turn (in music and several art forms) toward attention folk and ritual practices as well as renewed attention towards metabolic processes generalisation will be more acutely specified later in order for us to understand precisely the per autonomy is enacted. On the one hand group hypothesis (anonymity, multiple names, set the bureaucratic state, party forms and the turn to communications and information technology) after the Energy Crisis, on the other a turn away from industrial culture, cybernetic control follow form towards the natural, affect and aleatory, crucially towards acts which could not be isolated or intentions of any one particular individual.

We might name these *rituals of autonomy*, but as foundational we take the state's presence, until abolished, as a given and the analysis of these groups and social formations are therefore not up to it, but in the last instance determined, even in disavowal. In this, there are two axioms we study politically and two methodological trajectories, one minor and one major. The first of the t

Notes towards a Political Economy of Autonomous Collectivism June 2020.pdf #kuda

Jul 27

Sloben Vukovic Public

rituals of autonomy, ritual is a loaded term, so the question is how do you define it, and what are your reference points?

kuda.org Public

minor and one major minor - is the center of our focus on collectives in YU major - an integral part of the overall context in which collectives operate, and is very often reflected in the group

Sloben Vukovic Public

then there are two potential lines of flight we have been so far discussing also a line of flight into more radical leftists politics

Vilma Public

the post-war period which war?

Hide replies (1)

v kuda.org

WW2

Jul 27

Recording...

Participants (23)

Panelists (5) Attendees (18)

Q. Search

- M mary
- M milica
- NM Nebojša Milić
- N noja
- SX Sacha Kairo
- VR Valida R
- VK Vlora Kisić
- ZB zoran pantelic

Zoom Webinar Chat

practice to be more connected and involved with other participants in the project and to develop their own ideas and emotions They do the rituals as a part of every rehearsal They are taking inspiration from Anthroposophic Manifesto wrote 1928 by Oswald de Andrade.

Join video to all attendees and attendees

Sacha Kahir and Anthony Iles: Notes Towards a Political Economy of Autonomous Collectivism | new media center, kuda.org - Chromium

Collaborative Actions, C kuda.produkcija kuda.je kuda.pretraga kuda.kontakt Public

On the other hand, the historicization and institutionalisation of collective practice will continue commodity and simplicity, with lesser palatable narratives remaining unspeakable or difficult to

So in closing I return to Williams's call for us to **attend not only to the manifest ideas and acts** "but also to the positions and ideas which are implicit or even taken for granted - in this case the issue of art and life becoming one, when life is deeply embedded in masculinist, heteronormative p

1 Williams, Raymond, Culture and Materialism, Verso 1980, The Bloomsbury Fraction, page 356

2 An Interview with David Nez, July 2014, Porec, Croatia

3 An Interview with Marko and Marika Pogačnik, Sempas, Slovenia, August 2019

4 Ibid

5 Marko Pogačnik, email interview, 14 January 2014.

6 The OHO Files: Interview with Marko Pogačnik BY BETI ŽEROVČ (LJUBLJANA) - PUBLISHED 07/27/2014

7 The OHO Files: Interview with Marko Pogačnik BY BETI ŽEROVČ (LJUBLJANA) - PUBLISHED 07/27/2014

8 Griselda Pollock, The Victorian Book I Never Wrote, or Why I Never Became a Specialist on British Centre

Jul 27

Kuda.org Public

research project

biti dobro navesti o kom se istražujući rad (resim da se ponige kasnije u tekstu)

Kuda.org Public

Jul 27

Dto bi super da imamo slajpove kojih ilustruju primere, da prikazimo na lekti.

Sloben Vukovic Public

Jul 10

women and children took part too drugstreno učenje

Sloben Vukovic Public

other participants are listed as 'bodies'

Things are a bit more complex Please consider the statement in Kenya Greenberg's book The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction: CHD's Film Legacy: "In Bell Jonte, the bodies" points not only to the transnational 1960s rhetoric of the sexual liberation of the body, but also highlights the uncertain status of the film as a work of art, as a "body" of "bodies" (real selves (since the film is scripted), or those properly named or defined fictional characters." All included in the project

centar za nove medije_kuda.org
kolektiv posvećen umetnosti, aktivizmu i politici



2000-2020

Tomislav Medak, Zagreb; Kesi Thornton, Kanada

Kolektivnost izvan umetničkih kolektiva je prvi razgovor u okviru segmenta Vektori kollectivne umetnosti. Tomislav Medak je hrvatski feministički aktivist i teoretičar, koji se aktivno uklapa u figurne vezane između socijalnih pokreta i umetnosti, koje se aktiviraju u borbi protiv finansijalizacije i privatizacije svakodnevnog života. Kesi Thornton je governer o svojim umetničkim pravim proračunima i saradnje sa Strajkom protiv duga (Strike Debt, USA) i Windo Debow Moseuein - feminističkim patrolom iz Tander Beja, kao i u svom novom projektu Hologram koji pokusava da organizuje bolesne (umjetnike) u pomoći mrežu zdravstvene zaštite. Tomislav Medak u svom izlaganju je redefinisan pokret slobodne kulture kroz vizuru borbe protiv privatizacije znanja, uz ovrat na projekt Silabus o piratskoj briži - prostoru za kolektivnu proizvodnju, razmenu i distribuciju znanja o organizovanju socijalne reprodukcije.

Javni razgovor Kolektivnost izvan umetničkih kolektiva u okviru programa Vektori kollectivne umetnosti

Tomislav Medak, Zagreb; Kesi Thornton, Kanada

Participants (21)

- Panellists (5)
- Attendees (16)
- K Search
- KC Katherine Carr
- Maja Medic
- Milica
- Nedjelja Milicic
- nejosi
- Sasha Kara
- Stevan Vukovic
- Vesna R.
- Zoran Pantelic

Zoom Webinar Chat

Can you see me?

From Tomislav Medak to Me: (Privately) zdravstvo obraz - eto nemam ni ja studiante u mikrofonu

From Darija Medic to Tomislav and attendees:

A quick note if all of you want to write in the chat, check the option "All panelists and attendees" so that it is visible to all

I'm Darija Medic, the chat moderator from Kollectivnost

If you want to send an inquiry about any technical issues, you can check my name privately

the chat in this conversation is imagined as a space for a parallel discussion and as such, an integral part of the whole dialog

Activate Windows

Activate Windows

Type message here...

Stop Video Participants Q&A Chat Share Screen Page/Size Recording

Stop Video

Participants

Q&A

Chat

Share Screen

Page/Size Recording

Leave

kuda.production

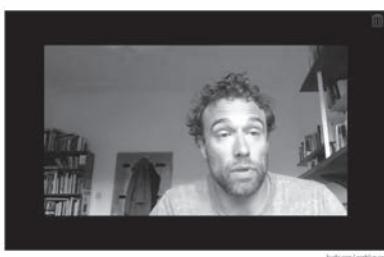
kuda.is

kuda.search

kuda.contact

Nepoznat

SR ENG



1934-1973

Vida Knežević, Belgrade; Jacopo Galimberti, Italy

Collectivity outside Art Collectives is the first discussion within the Vectors of Collective Imaginaries in Art segment, where we talked with the guests to the (re)openly established by better means the space for the collectives who are being articulated in the struggle against the financialization and privatization of everyday life. Cassie Thornton talked about her artistic practice derived from the Strike Debt (USA) and from Windo Debow Moseuein - a feminist indigenous patrol in Thunder Bay, as well as about her new project Hologram which tries to organize sick (artists) into a health care support network. In his presentation, Tomislav Medak redefined a different genealogy of the free culture movement, with references to the Pirate Care Syllabus project - a space for collective production, exchange and distribution of knowledge about (re)organizing social reproduction.

Public talk Art Groups and Socio-Political Engagement within the program Vectors of collective imagination in art

Nedelja, 20.11. (Belegrade, Beograd), grupa FENOMEN i grupa ZERO

Marta Popović, CAA01 Cinemateca, Beograd, Srbija

Marta Popović, CAA01 Cinemateca, Beograd, Srbija

Marta Popović, CAA01 Cinemateca, Beograd, Srbija

centar za nove medije_kuda.org
kollektiv posvećen umetnosti, aktivizmu i politici

2000-2020

**Katja Praznik,
Slovenija/SAD; Sezgin
Bojinik, Kosovo/Finska**

Polička ekonomija umetničkih kolektiva je treći u nizu razgovora u okviru segmenta Vektori kolektivne imaginacije u umetnosti. Imao je za cilj da se prepozna dominantni ekonomički modeli u dinamike rada u umetnosti, načini percepције političke ekonomije u umetnosti i organizovanje umetnika kao radnika u kulturi. Katja Praznik otvorila je pitanja umetnosti kao rada i pitanja taktičkih prednosti takvog razmisljanja za umetničko organizovanje. Sezgin Bojinik bavio se ulogom umetničkih kolektiva u periodu "transicije" na prostoru bivše Jugoslavije. Njegov fokus je bio na sistemu umetnosti i specifičnim odnosima između umetnosti i ideologije.

kuda.org/archive

Javi razgovor Politička ekonomija umetničkih kolektiva u okviru programa Vektori kollektivne imaginacije u umetnosti

Katja Praznik, Slovenija/SAD; Sezgin Bojinik, Kosovo/Finska

July Sept. Nov. 1 Feb. April June Aug. Oct. Dec. 1 March May July Sept. Nov. 2000 Feb. April June Aug. Oct. Dec. 2001 March May July Sept. Nov. 2002

**VEKTORI KOLEKTIVNE
IMAGINACIJE U UMETNOSTI ///
VECTORS OF COLLECTIVE
IMAGINATION IN ART**

1934-1973

**Vida Knežević,
Belgrade; Jacopo
Galimberti, Italy**

Collectivity outside Art Collectives is the first discussion within the Vectors of Collective Imagination in Art segment, where we talked with the guests to the (newly) established links between social movements and the arts, which are being articulated in the struggle against the financialisation and privatisation of everyday life. Cassie Thornton talked about her artistic practice derived from experience with the Strike Debt (USA) and from Wendo Dewbe Mosewin - a feminist indigenous patrol in Thunder Bay, as well as about her new project Hologram which tries to organize a network of indigenous support networks. In his presentation, Tomislav Medaković defined a different genealogy of the free culture movement, with references to the Pirate Code Syllabus project - a space for collective production, exchange and distribution of knowledge about (re)organising social reproduction.

kuda.org/archive

Public talk Art Groups and Socio-Political Engagement within the program Vectors of collective imagination in art

Natalija Vučić (Deluge Team), group DEDNES and group ZEKO

Mario Pogalšek, OHG Gru

July Sept. Nov. 1 Feb. April June Aug. Oct. Dec. 1 March May July Sept. Nov. 1934 1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969

The video archive of the Art Organization project is available in an interface that offers a comparative presentation of the material over time. On the timeline we have the opportunity to follow the research of group work joint authorship through 3 segments: 1) video interviews of collectives and groups in the field of contemporary art, art theorists and historians; 2) recordings of public conversations made during July 2020 as part of the Vector of Collective Imagination and 3) Video of conversations focused on the Soros Centers for Contemporary Art (SCCA) that took place in the region during the 1990s; their roles and influences on the development of the scene.

You can use the Interface by navigating the left and right arrows, as well as selecting elements from the timeline itself and zooming in on it. The video and text segment can be followed both from the given interface and from the links they lead to, for an enlarged view, as well as to more information about the collectives themselves.

The research team is composed of members of kuda.org with associates from Belgrade and Pančevo, theoreticians and art historians Milica Pešić, Stevan Vučović, Ana Vitenica, Darja Medić and Ana Perica from Split.

kuda.org/archive

Public talk Art Groups and Socio-Political Engagement within the program Vectors of collective imagination in art

kuda.org/archive

Naslov:
**Fragmenti za studije o
umetničkim organizacijama**

Urednički tim:
**Ana Vilenica, Darija Medić, Stevan Vuković,
kuda.org**

Autori:
**Ana Vilenica, Andrej Mirčev, Leila Topić,
Lina Džuverović, Ana Peraica,
Stevan Vuković, Milica Pekić**

Izdavač:
Centar za nove medije_kuda.org
Braće Mogin 2
po box 22
21113 Novi Sad
www.kuda.org

Godina izdanja: **2020.**

Korektura & lektura:
Svetlana Šimunović, kuda.org

Naslovna strana:
Darija Medić
replika vizualnog rešenja za
webinare i javne razgovore

Grafičko oblikovanje:
kuda.org & Sputnjik

Štampa:
Artprint media doo, Novi Sad

Tiraž:
500

ISBN: **978-86-88567-35-0**



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



Ministarstvo
kulture
i informisanja
Republike Srbije



Град Нови Сад

Fragmenti za studije o umetničkim organizacijama je katalog projekta *Umetnička organizacija* koji je iniciran kao uvod u istraživanje načina (samo)organizovanja, grupnog delovanja i uslova rada (kolektivne produkcije i kolektivne proizvodnje) 'vaninstitucionalnih' umetničkih praksi u jugoslovenskom i postjugoslovenskom prostoru.

Ova knjiga objavljena je u okviru projekta *Vektori kolektivne imaginacije*, zajedničkog projekta Multimedijalnog instituta, Berliner Gazette, Glänta, Kontrapunkt, kuda.org i Kulturtreger. Projekt podržava program Kreativna Europa Europske unije, uključujući podršku Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije, Gradske uprave za kulturu grada Novog Sada i Foundation for Arts Initiatives.

Sadržaj i stavovi izloženi u ovoj publikaciji su autorski i ne odražavaju nužno stavove donatora koji ne mogu biti odgovorni za bilo kakvu upotrebu informacija sadržanih u njima.

СИР – Публикација у каталогизацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

ISBN: 978-86-88567-35-0

COBISS.SR-ID 42819337



ISBN: 978-86-88567-35-0

A standard linear barcode representation of the ISBN 978-86-88567-35-0. Below the barcode, the numbers 9 788688 567350 are printed in a small, sans-serif font.