

Ksenija Radulović<sup>1</sup>  
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

## POČECI KONCEPTUALNE UMETNIČKE SCENE U SRBIJI<sup>2</sup>

7.038.54(497.11) 197/...  
COBISS.SR-ID 83415561

### **Apstrakt**

*Tekst se bavi pojavom i ranom fazom konceptualne umetničke scene u Srbiji početkom 70-ih godina prošlog veka. Pojam konceptualne umetnosti u radu koristi se u najširem smislu, kao radikalni raskid s tradicionalnim umetničkim formama, zasnovan na ideji dematerijalizacije umetnosti. Pored poznatih centara Novog Sada (Tribina mladih) i Beograda (Studentski kulturni centar), tekst mapira i Suboticu u kojoj je 1969. osnovana umetnička grupa Bosch+Bosch. Počeci ove scene u Srbiji neodvojivi su od jugoslovenskog, ali i internacionalnog okvira 60-ih i 70-ih. Tema se sagledava u širem društvenom i političkom kontekstu jugoslovenskog socijalizma, a rad ukazuje i na izvesne razlike između beogradske i novosadske scene.*

### **Ključne reči**

*konceptualna umetnost, Bosch+Bosch, Tribina mladih, Studentski kulturni centar, Srbija*

Počeci nove umetnosti u Srbiji tokom druge polovine 20. veka vezani su za tri centra: Suboticu, Novi Sad i Beograd. Reč je o periodu koji počinje na samom kraju decenije 60-ih i traje tokom prvih godina 70-ih, a koji se u osnovi poklapa s pojavom konceptualne umetnosti na svetskoj sceni. Napominjemo da u ovom kontekstu – a s obzirom na različite pristupe u određivanju termina kao i užem vremenskom definisanju pomenute prakse – pojam konceptualne umetnosti koristimo u najširem smislu, da označimo one umetničke postupke koji se od 60-ih godina prošlog veka odvajaju od tradicionalnih umetničkih formi, zasnivaju na predominaciji ideje/koncepta u odnosu na

1 ks.radulovic@gmail.com

2 Rad je nastao kao rezultat finansiranja naučnoistraživačke delatnosti Fakulteta, prema ugovoru sklopljenim sa Ministarstvom prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.

materijalizovano/finalizovano delo, odnosno, odvajaju umetnost od njenih materijalnih pojavnosti. Branislav Jakovljević navodi da je ta vrsta umetnosti vrlo brzo prihvaćena u tadašnjoj Jugoslaviji: primera radi, 1972. godine objavljen je specijalni broj novosadskog časopisa *Polja*, posvećen konceptualnoj umetnosti – u čijoj su realizaciji učestvovali i članovi dveju novosadskih konceptualnih grupa.

*Čak i ako uzmemo vrlo strogu periodizaciju kao što je ona koju uspostavlja engleski istoričar umetnosti Charles Harrison, koji ograničava „kritički značajnu” konceptualnu umetnost na kratki razmak 1967–1972, jugoslovenski umetnici mlađe generacije su opet bili tu: od slovenačke grupe OHO, koja je bila zastupljena na jednoj izložbi koja je definisala tu vrstu umetnosti, „Informacije” u njujorškoj MoMi 1969, pa do neformalne grupe 6 umetnika okupljenih u beogradskom SKC-u (Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević i Gergelj Urkom), te subotičke grupe Bosch + Bosch i [...] novosadskih grupa osnovanih početkom 70-ih. Zanimljivo je i to što su se, za vrlo kratko vreme, u jugoslovenskoj konceptualnoj umetnosti ispoljile glavne crte koje su obeležile tu vrstu umetnosti na internacionalnoj sceni. (Jakovljević 2021)*

Od polovine 60-ih i početaka rada ljubljanske grupe OHO, i u drugim delovima Jugoslavije (prevashodno Slovenija, Hrvatska, Srbija) pojavljuju se umetnici okrenuti novoj praksi: na primer, Goran Trbuljak (Zagreb), Braco Dimitrijević (rođen u Sarajevu, studirao u Zagrebu), Sanja Iveković (Zagreb), nešto kasnije Vlasta Delimar (Zagreb) i drugi. Iako je precizno datiranje zacetka konceptualne scene u Srbiji otežano iz više razloga, većina autora to locira u 1970. godinu. Izvesno hronološko zaostajanje srpske umetničke prakse u odnosu na početke ekvivalentnih dešavanja u Sloveniji ili Hrvatskoj, vezuje se za neke naglašene aspekte institucionalnog konteksta u Srbiji toga doba – na dominantne izlagačke, muzejske i obrazovne politike, načelno okrenute takozvanom umerenom modernizmu. Još od 50-ih godina prošlog veka, a nakon „trijumfa” modernista nad tradicionalistima, umereni modernizam postaje ne samo visoko legitimizovani estetski pristup nego se u izvesnom smislu izjednačava i s pojmom „državne umetnosti”. Stoga su nove umetničke prakse u našoj sredini obeležene ne samo radikalnim raskidom s idejom tradicionalne umetnosti nego i otklonom od vladajućeg umerenog modernizma.

Iako se tri najveća kulturna centra regiona – Beograd, Zagreb i Ljubljana – često uzimaju u obzir kao ključna mesta koja su sa svojom institucionalnom

infrastrukturu i intenzivnom međusobnom razmenom oblikovala ovu scenu, u kontekstu Srbije sâm začetak nove umetničke prakse vezan je za Vojvodinu. I to ne samo Novi Sad i istorijski značajnu Tribinu mladih nego i relativno manji grad Suboticu, koji bi u strogom smislu mogao da se označi (i) kao jedna vrsta periferije ili bar *unutrašnjosti* zemlje, odnosno tadašnje Republike Srbije. Naime, u avgustu 1969. godine u subotičkoj poslastičarnici jugoslovenskog naziva „Triglav” osnovana je grupa Bosch+Bosch,<sup>3</sup> koja je bila okrenuta proširenom polju umetnosti. Ovde treba napraviti izvesnu ogradu i ukazati da se navedeni (početni) deo hronološkog mapiranja može prihvatiti i simbolično ili donekle uslovno: inicijalni članovi subotičke grupe u najranijoj fazi umetničkog rada delovali su u području *objeka*, inspirisani (pored ostalog i mađarskom) istorijskom avangardom, a potom su se usmerili u pravcu novih umetničkih praksi.

Pomenuti naizgled trivijalni podatak – o konkretnom mestu osnivanja grupe – samo je detalj jednog šireg panoramskog uvida u jugoslovenski prostor kraja 60-ih: članovi grupe sastajali su se u navedenoj poslastičarnici, vrsti ugostiteljskog objekta tipičnog za tu fazu socijalizma, a pre pojave i ekspanzije modernih ugostiteljskih objekata poput kafica, klubova i slično. Osnivač grupe je Slavko Matković,<sup>4</sup> a njeni članovi od početka Laslo Salma i Balint Sombati, dok im se kasnije pridružuju Laslo Kerekeš (1971), Katalin Ladik i Atila Černik (1973), kao i Ante Vukov (1975).<sup>5</sup> Miško Šuvaković s razlogom ističe posebnost geografskog, kulturološkog i političkog položaja Subotice kao jedan od snažnih razloga za „rađanje” novog pristupa umetnosti u ovom gradu: tu se misli na njen pogranični položaj, na prostor susreta čak tri kulture – srpske, hrvatske i mađarske, ali i na „mesto kosmopolitizma karakterističnog za ostatke *mešovitih carevina* kakva je bila Austrougarska” (Šuvaković 2007: 289). Kontekst pripadnosti srednjeevropskoj kulturi doprineo je i intenzivnoj saradnji ovih umetnika s kolegama iz Mađarske i Slovenije. Njihovo delovanje može se načelno označiti kao zbir heterogenih pristupa i poetika. Ono se retrospektivno sagledava i „kao nomadska praksa prelaženja avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih tragova i kôdova”, koja se ispoljavala u

- 3 Naziv subotičke grupe predstavlja spoj prošlosti i sadašnjosti, s jedne strane čuvenog slikara Hijeronima Boša (*Hieronymus Bosch*), a s druge poznati nemački brend tehničkih uređaja Boš (*Bosch*).
- 4 Roman novosadskog istoričara umetnosti, kustosa i pisca Nebojše Milenkovića *Nešto što strašno podseća na život – kratka istorija letenja u Subotici* (2019), pisan u prvom licu, predstavlja jednu vrstu pseudo-autobiografije Slavka Matkovića, kojeg autor vidi kao najznačajnijeg eksperimentatora i inovatora jugoslovenske umetnosti druge polovine 20. veka.
- 5 U grupi koja je postojala do 1976, u pojedinim periodima sarađivalo je još nekoliko umetnika, ali navedeni čine njeno jezgro.

najrazličitijim domenima poput prostornih intervencija, *land arta*, siromašne umetnosti, *mixed media*, *project arta*, konkretne poezije, konceptualne umetnosti, vizuelne semiologije, novog stripa, *mail arta* itd. (isto).

Na ovom mestu napravićemo malu digresiju kako bismo u najosnovnijim crtama oslikali socijalnu panoramu rada subotičke grupe, uvereni da ona može da bude nezanemarljiv prilog građi za buduće istraživanje ove vrste umetnosti kod nas, ali, u prvom redu, i šire koncipiranih studija Jugoslavije. Naime, grupa Bosch+Bosch nastala je ne samo na „rubu” zemlje u geografskom smislu nego i na njenom društveno-ekonomskom rubu – u okviru nižeg socijalnog sloja druge Jugoslavije. U jednom od intervjuja iz relativno novijeg perioda, Balint Sombati – koji je svoje kasnije umetničko stvaralaštvo vezao za Novi Sad i Budimpeštu, stekavši i međunarodnu afirmaciju – napominje skromno porodično i socijalno poreklo inicijalnih članova grupe (on sâm bio je sin tapetara, Laslo Salma je bio momak s periferije grada i radio u štampariji itd.). – „Jedina naša zajednička crta oslikava se u činjenici da smo svi bili iz porodica sa ruba jugoslovenskog društva, bez građanskog pedigrea i kulturne pozadine” (Sombati prema Žujović 2020). Na jednoj fotografiji iz 1970, snimljenoj prilikom posete beogradskih kustosa Biljane Tomić i Jerka Ješe Denegrija subotičkim umetnicima, vide se članovi grupe s beogradskim gostima, u dvorištu s niskom tarabom ispred skromne prizemne kuće porodice Slavka Matkovića, koje se ne uklapa u predstavu o klasičnom urbanom miljeu: „... kada vidite kako je dvorište izgledalo, odmah vam je jasno kakve su okolnosti bile. Dvorište je isto tako ili slično izgledalo i kod Salme, Vukova, pa i kod mene” (isto).

Pored toga, i kasnija članica Katalin Ladik<sup>6</sup> – izuzetno zaslužna za osveščivanje uloge žene u savremenom, posebno socijalističkom društvu – javno govori o izvesnoj socijalnoj/egzistencijalnoj napetosti koja ju je pratila tokom čitavog života i rada. Između ostalog, bila je zaposlena od 18. godine, a umetničko stvaralaštvo doživljavala je kao vrstu *luksuza* za koju joj je, među brojnim drugim obavezama, ostajalo srazmerno malo vremena (iz tog razloga, naučila je da radi *brzo*). Ona potiče iz radničke porodice u kojoj su roditelji bili nadničari, a brat i sestra radnici: „Životni put Katalin Ladik je borba za izlazak iz zatvorenog i traumatičnog sveta agrarnog radništva roditelja i očekivane *sive* karijere bankarskog činovnika” (Šuvaković 2010). „Slučaj” Subotice navodimo jer se unekoliko razlikuje od onih vezanih za već navedene centre: naime, za razliku od subotičke, scena okupljena oko Studentskog kulturnog

6 Osim saradnje sa subotičkom grupom, Katalin Ladik je bila i među akterima novosadske neo-avangardne/konceptualne scene, okupljene oko Tribine mladih.

centra (SKC) početkom 70-ih bila je zasnovana pre na heterogenom, čak oštro polarizovanom socijalnom kontekstu. Dok su, kao što je poznato javnosti, pojedini važni akteri te scene poticali iz porodica socijalističkog establišmenta (poput Marine Abramović, Dunje Blažević),<sup>7</sup> Raša Todosijević ističe niže socijalno poreklo pojedinih drugih, navodeći da su on, Zoran Popović i Neša Paripović (sva trojica pripadnici takozvane neformalne šestorke) – bili deca „iz kelnerskog miljea”: „Mi smo bili deca sa ulice” (Todosijević prema Đorđević 2009).<sup>8</sup> Nije neophodno naglašavati da su svi podaci o socijalnom tj. porodičnom bekgraundu umetnika navedeni isključivo kao činjenice lišene bilo kakvog vrednosne konotacije, ne samo u cilju višeslojnijeg sagledavanja širih društvenih i kulturoloških aspekata ovog segmenta srpske umetničke scene, kao i samog jugoslovenskog društva nego i kao mogućnost postavljanja ove teme u savremenu perspektivu. Naime, u aktuelnim uslovima srpske tranzicije, tajkunizacije i sve oštrijih socijalnih podela u zemlji, posledično i sve manjeg stepena društvene dinamičnosti, a sve većeg gubitka „poroznosti” između klasa, nije naročito lako zamisliti fenomen sličan onome s kraja 60-ih i početka 70-ih, u kojem su se pioniri radikalnih i inovativnih umetničkih praksi „regrutovali” (i) s margine (socijalističkog) društva. Pored svih protivurečnosti na kojima je zasnovano, nasleđe bivše zemlje očigledno obuhvata i progresivnu ideju saradnje i zajedništva ljudi iz najrazličitih socijalnih miljea.

I u hronološkom i u geografskom smislu, između subotičke i beogradske scene snažan doprinos razvoju nove umetnosti u Srbiji dao je i niz autora okupljenih oko Tribine mladih u Novom Sadu. Ali, osim novosadskih umetnika, taj prostor okupljao je i autore iz drugih većih gradova Vojvodine, poput Subotice i Zrenjanina. Tribini mladih u kontekstu teme pripada posebno mesto, isto ono koje pripada SKC-u kada je reč o glavnom gradu Srbije. Međutim, jedna bitna razlika između novosadske i beogradske nove umetničke prakse toga doba odnosi se i na znatno snažniju represiju od strane političkog establišmenta u Novom Sadu u odnosu na Beograd, što je relativno brzo rezultiralo i izricanjem zatvorskih kazni dvojici protagonista te scene. Tribina mladih – kao glavno mesto u kojem je stvarana neoavangardna i konceptualna umetnost vojvođanske prestonice – jedan je od najznačajnijih kulturnih toponima Novog Sada, a u kontekstu perioda koji uzimamo u obzir nesumnjivo se može govoriti i o njenom nesvakidašnjem istorijskom značaju. Ova

7 To se odnosi npr. i na međunarodno afirmisanog umetnika iste generacije Braca Dimitrijevića (Sarajevo – Zagreb).

8 Akteri novosadske scene potiču iz heterogenog društvenog miljea (od porodica najnižih radnika do npr. profesora univerziteta), ali ne i iz konteksta koji je imao dodirnih tačaka sa vladajućim nomenklaturama.

platforma pokrenuta je 1954. kao Omladinska katedra narodnog univerziteta, dve godine potom dobila je naziv Tribina mladih, dok se 1984. osniva Kulturni centar Novog Sada, institucija koja pored ostalog baštini i tradiciju Tribine mladih. To je bio debatni prostor u oblasti kulture, „slobodna zona” u duhu postepene (ne uvek i pravolinijske) liberalizacije socijalističkog društva. Na samom kraju 60-ih neki od budućih protagonista konceptualne scene okupljeni su oko studentskog časopisa Indeks, koji je uz časopise Polja i Uj simpozion (*Uj symposion*) bio značajno glasilo alternativne kulture.<sup>9</sup> Ubrzo potom, počinje njihova saradnja s Tribinom mladih, na poziv urednice programa, pesnikinje Judite Šalgo. Pored toga snažnu integrativnu ulogu imala je i urednica Likovnog salona Bogdanka Poznanović, slikarka koja se vremenom usmerila u pravcu intermedijalne umetnosti.

Tradicija konceptualne scene početkom 70-ih u ovom gradu neosporno je slavna, ali u izvesnom smislu i kratkotrajna, a s obzirom na političku represiju koja je usledila. Od aprila 1970. ta istorija obuhvata nekoliko umetničkih grupa (pre svega KOD i E-KOD) koje su delovale u različitim oblastima i umetnike koji su participirali u nekoj/nekima od njih: Slavko Bogdanović, Slobodan Tišma, Mirko Radojičić, Miroslav Mandić, Janez Kocijančič, Predrag Peđa Vranešević, Branko Andrić, Kiš-Jovak Ferenc (grupa KOD); Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Mirko Radojičić, Ana Raković, Slobodan Tišma, Predrag Peđa Vranešević (grupa E-KOD). Ubrzo su se ove dve grupe ujedinile i nastupale kao grupa Januar i grupa Februar, a u programima Tribine mladih učestvovali su i drugi umetnici (Balint Sombati, Katalin Ladik itd). Iako su predstavnici novosadske scene delovali u raznim domenima, jedna od snažnih tendencija koja se izdvaja jesu tekstualne prakse, kao deo onoga što Miško Švaković naziva *vojevđanskim tekstualizmom*. (Ne treba prenebregnuti da znatan doprinos transformaciji poezije u druge forme ima i „zrenjaninska škola” sa autorima poput Vujice Rešina Tucića, Vojislava Despotova, Jovice Aćina, Dušana Bijelića). Jedan od razloga za naglašeniji razvoj nove tekstualne prakse u ovoj sredini jeste i to što su pojedini učesnici scene imali prethodno novinarsko, uredničko ili drugo spisateljsko iskustvo, a mnogi su i studirali književnost (ili srodne humanističke discipline) na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. To je ujedno i jedna od razlika u odnosu na beogradsku scene oko SKC-a čiji najpoznatiji predstavnici dolaze iz oblasti likovnosti, odnosno sa Akademije likovnih umetnosti. Ovo bi istovremeno mogao da bude jedan

9 Nije neophodno naglašavati ulogu koju su časopisi imali u oblikovanju kritičkih debata u javnom prostoru, pre ekspanzije masovnih medija i pojave interneta. Pored toga, u tom intelektualnom ozračju u Novom Sadu važno mesto zauzima i filmska kuća Neoplanta koja je okupljala autore crnog talasa.

od uzroka nešto slabije zastupljenosti novosadskih autora u potonjem periodu na našoj kulturnoj sceni: takva (tekstualna) umetnička praksa zasnovana je na fluidnoj formi koja celovito ne pripada ni području literature ni području likovnih ili izvođačkih umetnosti te je srazmerno dugo bila u nedovoljnoj meri dokumentovana i teorijski artikulisana. Autori i saradnici Tribine mladih održavali su dinamične veze s kolegama iz drugih delova Jugoslavije, ali su nastupali i u internacionalnom kontekstu. Tako su članovi grupe KOD, zajedno sa drugim jugoslovenskim predstavnicima – grupom OHO, Goranom Trbuljakom i Bracom Dimitrijevićem. učestvovali na Bijenalu mladih u Parizu 1971, upravo manifestaciji koja je te godine presudno doprinela institucionalizaciji novih umetničkih praksi. Ipak, uz napomenu da je poslednjih godina prisutno veće interesovanje za muzealizaciju, katalogizaciju i istorizaciju ovog fenomena (pored ostalog, snimljen je i dokumentarni film *Druga linija* (2016) u režiji Nenada Miloševića), dugogodišnja marginalizacija scene može se dovesti u vezu (i) s njenim kratkotrajnim delovanjem, okončanim političkom represijom nad njenim akterima i programom Tribine mladih. Naime, povodom nastupa/gostovanja u Domu omladine u Beogradu s hepeningom *Zakuska novih umetnosti*, novosadska grupa Februar objavila je „Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti” (u listu *Student* februar 1971), u kojem se njeni članovi zalažu za demokratizaciju kulture i medija, nasuprot, kako ističu, birokratizaciji društva i politizaciji umetnosti. Usledila je medijska i politička osuda, kao i smena urednika Tribine mladih, Judite Šalgo i Darka Hohnjeca. Još veći stepen represije izazvali su pojedinačni/autorski tekstovi Slavka Bogdanovića i Miroslava Mandića. U maju 1972. Bogdanović je osuđen na osam, a Mandić u istom periodu na devet meseci zatvora, što je, bar u njenom istorijski najvažnijem periodu, simbolično označilo i kraj ove novosadske scene, koja je još izvesno vreme opstajala u formi komune, u jednoj kući u Teslinoj ulici.<sup>10</sup> Sudski procesi vođeni su i protiv pojedinih drugih umetnika i urednika, ali su oni ili dobili uslovne kazne ili su postupci obustavljeni. Međutim, verovatno su i različite koncepcije članova, koje su se ticale teme institucionalizacije i etabliranja umetnika i umetničkog rada, doprinele prestanku rada grupe<sup>11</sup>. Pojedini učesnici povukli su se iz javnog života, a neki su nastavili rad u različitim profesionalnim domenima.

Ne samo uzlet nego i simboličan kraj najslavnijeg perioda Tribine mladih poklapa se s vremenom vladavine liberalne struje Saveza komunista Srbije, koja je, nakon studentskih demonstracija 1968, trajala svega nekoliko

10 Deo podataka preuzet iz: Miško Šuvaković, „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma”, *Republika*, broj 430-431, Beograd 2008.

11 O tome npr. dokumentarni film *Druga linija*.

godina (Mirko Čanadanović podneo je ostavku na mesto predsednika Pokrajinskog komiteta Saveza komunista Vojvodine u oktobru 1972. godine). Neki od aktera, poput na primer Slobodana Tišme, naglašavaju da ključni napadi na umetnike nisu inicirani od strane partijskog vrha koji je bio bazično nezainteresovan za tu vrstu („apstraktne“) umetnosti nego od strane kolega – umerenih modernista. čije je delovanje bilo prihvaćeno u okviru establišmenta.

Mnogo godina kasnije, govoreći o Tribini mladih, Slavko Bogdanović sublimira suštinsku dilemu vezanu za otvaranje izvesnih „slobodnih zona“ u jednopartijskom jugoslovenskom društvu. „Ni danas ne znam da li je u pozadini njenog postojanja bila namera Stevana Doronjskog ili nekog drugog partijskog moćnika da se dozvoli ventil gde bi ljudi mogli slobodno da pričaju“ (Bogdanović prema Stavrić 2002). Naravno, pomenuta dilema se može postaviti i šire, kao jedno od složenih i delikatnih istraživačkih pitanja u okviru studija Jugoslavije, u kojoj su delovali i drugi slični alternativni centri, poput Studentskog centra (SC) i Galerije proširenih medija u Zagrebu i Studentskog kulturnog centra (ŠKUC) u Ljubljani. Ove ustanove, kao i SKC u Beogradu, osnovane su početkom 70-ih, dakle u prvim godinama nakon studentskih demonstracija 1968.

Osnivanje SKC-a u Beogradu neizostavno se tretira kao *posledica šezdesetosme*, nezavisno od mogućih različitih tumačenja konkretnog ideološkog konteksta koji je do toga doveo. Odluka političkog establišmenta bila je da se novoj ustanovi dodeli „zgrada državne bezbednosti“ u najužem centru grada: naime, predratni Dom oficira u posleratnom periodu korišćen je za potrebe UDB-e (Uprava državne bezbednosti)). Dejan Vasić navodi da je ta tema „i dalje predmet brojnih debata, čije teze su polarizovane, od toga da je po sredi kreiranje organizovane margine/rezervata (Miško Šuvaković), do mišljenja da se radilo u osvojenom mestu na kojem je moguća sloboda izražavanja za nove generacije (Dunja Blažević)“ (Vasić 2019). Drugim rečima, osnovna polarizacija stanovišta u ovoj oblasti prostire se u rasponu od afirmisanja ideje postojanja autentičnih slobodnih zona u prostoru jugoslovenske/srpske kulture toga doba do „kritičkih teza“ o unekoliko nadziranim i kontrolisanim platformama čija je uloga bila (i) kreiranje privida pluralizma u jednopartijskog državi. To bi moglo, dalje, da vodi ka hipotezi o osnivanju alternativnih kulturnih centara kao prostora koji mlade stvaraoce usmeravaju ka području kulture kao određene vrste *distrakcije* – relativno izolovane od domena politike. Nasuprot tome, ovo otvoreno pitanje uključuje i mogući kontraargu-



ment, po kojem donosioci odluka nisu išli tako daleko u razvijanju „složenih” i/ili „sophisticiranih” strategija u oblikovanju i učvršćivanju sopstvene vlasti.

Ali, pitanje „nadzirane” slobode ne odnosi se nužno samo na omladinske kulturne/alternativne platforme nego i na druge institucije kulture čiji rad je snažno obeležen afirmisanjem inovativnih, savremenih umetničkih pristupa i internacionalizacijom kao jednom od osnovnih programskih orijentacija. Najzad, zajednički imenitelj omladinskih alternativnih centara i ustanova koje su od osnivanja bile deo (ako ne i središte) kulturnog establišmenta jeste njihov osnivač – država, koja je i imenovala rukovodeći kadar te finansirala njihove programske i druge aktivnosti.

Takav je slučaj i sa Studentskim kulturnim centrom u Beogradu koji je otvoren 3. aprila 1971. godine. Preciznije, ustanova je formalno osnovana 26. decembra 1968, svega nekoliko meseci nakon „junskih gibanja” iste godine, i to od strane Beogradskog univerziteta i Univerzitetskog odbora Saveza studenata Beograda<sup>12</sup>, a zvanično otvorena posle nepune tri godine. Najčešće se ovaj događaj u našoj javnosti tretira kao „plen 1968-e” ili čak „jedina kapitalna dobit” proizašla iz studentske pobune.<sup>13</sup> „Osnivač centra, Beogradski univerzitet, formirao ga je kao profesionalnu instituciju po ugledu na londonski Institut za savremenu umetnost tako da je njegov rad od početka bio osmišljen za programsko bavljenje aktuelnim stvaralaštvom kod nas i u svetu” (Janković 2012: 24). Sâmo otvaranje proteklo je u duhu prikladne akademije, a redovne aktivnosti nastavljene su programom u čast Dana studenata Beograda (4. april).<sup>14</sup>

Nasuprot konvencionalnog koncepta masovne i/ili populističke studentske zabave, SKC se usmerava u pravcu istraživanja proširenih medija. Vrlo ubrzo pokrenuti su inovativni programi i platforme umetničkog i tribinskog tipa, a ustanova postaje ključni promoter novih umetničkih praksi i intelektualnih debata u našoj sredini. Prvi direktor bio je Petar Ignjatović, jedan od učesnika i lidera '68-e, koji je te godine zajedno s Vladimirom Gligorovim bio

- 
- 12 Od 1992. osnivačke ingerencije preuzima Vlada Republike Srbije. Takođe, u istom periodu nakon 1968, osnovan je i Dom kulture Studentski grad (1971), koji je s radom počeo 1974.
  - 13 Pored SKC-a, Branislav Jakovljević navodi još jedan *mali ustupak* načinjen studentima posle 1968: jugoslovenski studentski časopis *Ideje* (izdavač Savez studenata Jugoslavije), dok su sve ostale platforme s kritičkim potencijalom u društvu ili cenzurisane ili je prestalo njihovo finansiranje (Jakovljević 2019: 210–211).
  - 14 Podaci delom preuzeti iz Arhive na sajtu Studentskog kulturnog centra, dostupno na: [www.arhivaskc.org.rs](http://www.arhivaskc.org.rs).

predstavnik studenata u pregovorima s delegacijom političara. Saradnici iz SKC-a Ignjatovića opisuju kao ličnost sa širokim humanističkim obrazovanjem, istovremeno *i evropejca i tradicionalistu*, rukovodioca tolerantne prirode: „Kako su pod istim krovom živeli zajedno Marina Abramović i Predrag Dragić Kijuk znao je samo Bog sveti, i Petar Ignjatović sa svojom idejom tolerancije” (Zečević 2021). Među prvim urednicima bili su Dunja Blažević (Likovni program), Božidar Zečević (Filmforum), Branislava Šaper (Muzički program), Predrag Dragić Kijuk (Tribina/redakcija za društvenu aktivnost), Biljana Tomić (prvo saradnik a potom urednik Galerije SKC-a), Jasna Tijardović (Srećna galerija) i drugi, dok je spisak svih značajnih saradnika i urednika iz perioda 70-ih znatno duži.

U kontekstu osnivanja i razvijanja programske delatnosti SKC-a, važno je napomenuti da su u Beogradu do tada već bili osnovani Muzej savremene umetnosti, Dom omladine, Bemus, Bitef, Fest i pojedine druge ustanove koje su bile okrenute kulturnim/umetničkim fenomenima savremenog doba. Miško Šuvaković ukazuje i na jednu razliku: dok je (primera radi) Muzej savremene umetnosti nastao „u okvirima projekta modernosti, a to znači u rasponu od uspostavljanja socijalističkog modernizma sredinom 60-ih godina XX veka do anticipiranja zamisli i praksi visokog i poznog modernizma”, SKC nastaje kao poznomodernistička i postmodernistička kritika umerenog modernizma (Šuvaković 2007: 304-305). U mapiranju institucionalne mreže toga doba zanimljiva i jedna vrsta poveznice (saradnje) festivala Bitef i SKC-a: Biljana Tomić, koja je tada bila kustoskinja Galerije 212<sup>15</sup>, tokom 1969. pokrenula je i potom vodila Bitef galeriju. Ovaj likovni program Bitefa trajao je svega nekoliko godina ali se, kao platforma za promovisanje konceptualne umetnosti, može smatrati jednom vrstom preteče SKC-a<sup>16</sup>. Branislav Jakovljević primećuje da je to redak slučaj kada je naš vodeći međunarodni pozorišni festival otvorio „prostor za dinamičnu domaću eksperimentalnu umetničku produkciju” (Jakovljević 2019: 117). Ovom opaskom autor zapravo skreće pažnju i na jednu od bitnih programskih razlika između ove dve ustanove: dok je Bitef kao festival bio okrenut prevashodno selektovanju i promovisanju predstava (ne i njihovoj produkciji), programska delatnost SKC-a od početka je bila orijentisana kako ka međunarodnoj ili razmeni u okviru same jugoslovenske scene, tako, na drugoj strani, i na producentskoj aktivnosti – otvaranju prostora za stvaralaštvo domaćih umetnika, posebno u domenu novih umetničkih praksi.

15 Osnovana 1968. pod okriljem pozorišta Atelje 212.

16 Poslednji likovni Bitef bio je 1973, a program se 1971-73 odvijao u prostoru SKC-a.

Ubrzo je osnovana Galerija SKC-a kao vrsta alternative („građanskom“) Oktobarskom salonu i pokrenuti Aprilski susreti – festival proširenih medija, čime su i definisani procesi/prostori konceptualne i performativne ideologije umetnosti. Od neobičnog značaja je i ravnopravno učešće tada mlađih istoričara umetnosti u kreiranju čitave scene, koji upravo u SKC-u učestvuju u živim i dinamičnim procesima „kustosiranja“. Nekoliko meseci po osnivanju ustanove, u junu 1971. organizovana je izložba „Drangularijum“ (kustosi Biljana Tomić i Jerko Ješa Denegri, urednica Galerije SKC-a Dunja Blažević). Umetnici su pozvani da izlože „predmet“ po izboru povezan sa njihovim životima, a koji nije trebalo da bude artefakt: tako je Raša Todosijević odlučio da izloži svoju životnu saputnicu i saradnicu Marinelu Koželj (što je i prvi poznati *tableau vivant* kod nas), Marina Abramović tri predmeta pod nazivom „Oblaci I–III“ koji asociraju na njenu seriju slika „Oblaci“, Zoran Popović radio, šah i album sa fotografijama, i tako dalje.

Pored ostalog izlagali su Radomir Reljić, Dušan Otašević, Halil Tikveša, Bora Iljovski, Radomir Damjanović i drugi, ali se nakon tog događaja – koji se smatra prvim radikalnim odmakom od umereno modernističke prezentacione paradigme ka konceptualnoj formi izlaganja – formiralo jezgo grupe kasnije poznate kao *neformalna šestorka*: Marina Abramović, Raša Todosijević, Slobodan Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Gergelj Urkom. „Drangularijum“ je na našu umetničku scenu uveo ideju ne-umetničkog dela kao mogućeg objekta izlaganja, a članovi neformalne grupe u ranoj fazi nastavili su rad izražavajući se u različitim oblastima (*body art*, performans, tekst, video, fotografija itd.), da bi se kasnije profilisali. Oni nisu stvarali ili izlagali zajedničke radove, ali već tri meseca nakon „Drangularijuma“, u okviru pomenute saradnje Bitefa i SKC-a organizovana je njihova zajednička izložba *Objekti i projekti* (SKC 1971).

Osim što su svo šestoro od 1971. bili vezani za scenu oko SKC-a, ovi autori su se poznavali i ranije, neki iz umetničke škole u Šumatovačkoj ulici u Beogradu (poznatoj po kursevima pripreme za polaganje prijemnog ispita na Akademiji), ali svi sa studija Akademije likovnih umetnosti (kasnije Fakultet likovnih umetnosti) koju su završili. O napuštanju ideje klasičnog umetničkog dela (poput slike, grafike ili skulpture, koja je bila i osnov studijskog programa Akademije) u slučaju ove grupe umetnika danas gotovo anegdotski zvuči sećanje novosadskog konceptualiste Vladimira Kopicla na vreme kada su novosadski umetnici iz Tribine mladih ugostili beogradske kolege (1970). Kopicl, naime pominje magnetofonsku traku „na kojoj neko od nas, valjda Čeda (Drča – prim. aut.), ima zabeležen kompletan snimak prvog tribinaš-

kog YU seminara o konceptualnoj umetnosti u kojem su sem nas učestvovali OHO-ovci, Goran Trbuljak i ne znam još ko, a na kojoj je takođe zabeleženo kako nam u reč ljutito upadaju Raša Todosijević, Marina Abramović, kanda i Zoran i Neša iz tadašnje njihove grupe mladih beogradskih slikara koji su istovremeno imali otvaranje izložbe slika u Likovnom salonu TM-a pa posle otvaranja upali u gornju salu gde smo mi konceptualisti teoretisali, da se obračunaju sa nama i našim stavovima kao neprijateljskim po *umetnost*” (Kopici prema Milenković 2007). Ova bezmalo dirljiva epizoda – sudeći po kratkom vremenu koje je protekao od opisanog događaja do početaka njihovog rada u SKC-a – posredno ukazuje i na relativno brzo prihvatanje novih umetničkih praksi u krugu tada mlađih beogradskih slikara, ali osvetljava i još jednu dimenziju značaja otvaranja ove ustanove za profilisanje naše umetničke scene toga doba. Razloge umetničke tranzicije neformalne šestorke verovatno treba tražiti (i) u sferi izvesnog „dijalektičkog” odnosa pojave nove umetnosti u globalnom kontekstu, s jedne, i mogućnosti da se u savremenim umetničkim medijima ubrzo i sasvim uspešno, i sâmi oprobaju u domaćoj sredini (SKC). Vreme nakon završetka Akademije likovnih umetnosti Raša Todosijević pamti i po složenim birokratskim procedurama koje su mladi umetnici morali da prođu da bi dobili priliku da izlažu. „Ako si hteo da izlažeš, morao si da podnosiš neke molbe, pa kad ti daju termin... Marina Abramović je onda rekla da zna Dunju Blažević – a to je iz partijskog bratstva, jer Dunjin otac Jakov Blažević je bio političar, a Marinina majka Danica je bila nešto u rangu ministra za kulturu” (Todosijević prema Đorđević 2011).

Slično Tribini mladih u Novom Sadu, SKC je postao dinamično mesto susreta, stvaranja i druženja, okrenuto ne samo ka lokalnom, nego i ukupnom jugoslovenskom ali i internacionalnom kontekstu. Ta platforma bila je značajna i na planu međunarodnog umrežavanja naših umetnika. Članovi beogradska grupe, izuzev Ere Milivojevića<sup>17</sup>, učestvovali su 1973. godine na Festivalu umetnosti u Edinburgu, u okviru postavke „Osam umetnika iz Jugoslavije“: pored „petorke” iz Beograda, tu su bili i Radomir (Damjanović) Dajman te umetnički tandem Nuša i Srečo Dragan (Ljubljama), pioniri video arta u Jugoslaviji. U okviru tog nastupa Marina Abramović izvela je svoj prvi performans Ritam 10, istovremeno i prvi u njenom ciklusu Ritmovi (Ritam 10, Ri-

17 Poziv je dobila cela grupa od šestoro umetnika, ali je Milivojević odustao od puta. Po sećanju Marine Abramović iz njene memoarske knjige *Prolazim kroz zidove* (Samizdat B 92, 2917), Milivojević, koji je rodom iz Užica, na sledeći način objasnio je svoj neodlazak: „Došao sam u Beograd iz jednog malog sela – to je već veliki korak. Vi idete iz Beograda u Edinburg, ali ja sam već stigao u Edinburg kad sam došao u Beograd”. (Izraz *malo selo* ovde je verovatno metafora provincije, odn. malog grada koji nije kulturni centar.)

tam 5, Ritam 2, Ritam 4, Ritam 0), realizovanom u periodu od 1973. do 1975. godine. Od početka serije Ritam – koja ima antologijski status u umetnosti performansa – umetnica realizuje kompleksni opus čije se osobenosti vremenom menjaju, ali koji sadrži gotovo sve do sada poznate oblike/žanrove ove vrste umetnosti. Prvi beogradski performans Marine Abramović je Ritam 5 („zvezda petokraka u plamenu”), izveden u okviru trećih Aprilskih susreta 1974: Miško Šuvaković sagledava ovaj događaj i kao oproštanje umetnice od Beograda: „To je pseudoritual koji je izveden u bašti Studentskog kulturnog centra, gde je, okrećući se oko velike zvezde načinjene od plamena, sekla svoju dugu kosu, nokte na rukama i nogama, da bi na kraju legla u zvezdu i izgubila svest jer je kiseonik bio izvučen iz centra zvezde. To nije niko primetio osim takođe jednog velikog umetnika iz ove sredine – Damjana, koji ju je izveo iz plamena i gotovo kao u srceparajućem romanu, veliki slikar je u naručju nosio veliku slikarku koja je napuštala Beograd”<sup>18</sup>

Na pitanje novinara o komentarima u domaćoj sredini nakon „prvih performansa koje je Marina Abramović izvodila u Galeriji”, tadašnja urednica, a potom i direktorka SKC-a Dunja Blažević kaže: „Nije bilo komentara nikakvih. Nas štampa uopšte nije pratila. Ja se ne sećam komentara u to vreme. Ja se sećam samo moje brige. Ne samo u Beogradu nego sam ja išla s njom na performanse koje je radila u seriji Ritmova u Milano, išla sam u Rim, išla sam u Zagreb jer sam se bojala da ne pređe granicu pa da joj se nešto desi” (Blažević prema Mihajlović 2019). Ipak, niz istoričara umetnosti, kustosa i drugih saradnika učestvovao je na različite načine u oblikovanju ove scene – od sâme Dunje Blažević, preko Biljane Tomić, Bojane Pejić, Jasne Tijardović do Slavka Timotijevića i drugih. Značajan doprinos teorijskoj artikulaciji ovog fenomena pružio je i generacijski nešto stariji autor Jerko Ješa Denegri, koji povodom jedne izložbe u Zagrebu 1973. u domaće prilike uvodi pojam *nova umetnička praksa*. Sintagma je jasno ukazivala na suštinske odrednice umetnosti koja nastaje u ovom području: *nova* – zato što predstavlja radikalni otklon u odnosu na tradicionalnu umetnost; *umetnička* – termin koji ukazuje da jeste reč o umetnosti, a ne o nečemu što nije umetnost; *praksa* – naglašava da se radi o procesima/vršenjima, a ne predomnaciji artefakata; istovremeno je u domaćem kontekstu pojam prakse asociirao na filozofski pojam *praxis*<sup>19</sup>, odnosno aktivizam i politički angažman (Šuvaković 2007: 233–234).

18 M. Šuvaković na promociji knjige Džejmisa Vestkota *Kad Marina Abramović umre* (Plavi jahač 2013) 20. jula 2013. u Beogradu.

19 Filozofska škola praksisovaca bila je uticajna u tadašnjoj Jugoslaviji, posebno u Srbiji i Hrvatskoj.

U pogledu idejnog i/ili ideološkog koncepta delatnosti, SKC je bio prostor u kojem su u okviru kustosko-uredničkog tima koegzistirali različiti pristupi. Na osnovu dosadašnjih istraživanja, konceptijsko „razmimoilaženje” u krugu beogradskih konceptualista kulminiralo je polovinom 70-ih i prostiralo se u rasponu od zalaganja za kritičke leve prakse, stanovište koje je delom reprezentovalo i interese socijalističkog samoupravljanja<sup>20</sup>, preko ideje autonomizacije umetničkog rada i njegovog distanciranja od utilitarne dimenzije i ideologema načelno, do pokušaja da se nove prakse usmere u pravcu popularne kulture.<sup>21</sup> Ova poslednja tendencija posebno je bila vezana za Srećnu galeriju SKC, osnovanu nakon početka rada Galerije SKC. Šuvaković smatra da je „idejno razmimoilaženje” još jednom potvrdilo „da leva kritička i politička umetnost može biti tolerisana od komunističke partije (tj. *Saveza komunista*) ili njenih reprezenata sve dok ostvaruje barem prividnu apologiju vladajućoj ideologiji i ideološkim institucijama” (Šuvaković 2007: 308). Sredinom 70-ih okončava se i prva faza rada ove ustanove, nakon radikalne (kontra)izložbe „Oktobar 75” (1975) na kojoj je bila izložena skripta sa zvezdom petokrakom na naslovnoj strani i tekstovima saradnika likovnog programa na temu odnosa umetnosti i politike u jugoslovenskom društvu, ideologije i novih umetničkih formi.

### Literatura

- Đorđević, Marija (2009) „Sutra je ponedeljak”, *Politika*, 04. 09. 2009.
- Đorđević, Marija (2011) „Odlučio sam: Izložicu Marinelu”, *Politika*, 20. 05. 2011.
- Jakovljević, Branislav (2019) *Umetnost odluke: performans i samoupravljanje u Jugoslaviji 1945–1991*, Beograd: Orionart
- Jakovljević, Branislav (2021) „Biti mrtav u Srbiji”, *Peščanik*, 01. 05. 2021, dostupno na: [www.pescanik.net](http://www.pescanik.net) [Pristupljeno 25. 07. 2022].
- Janković, Olivera (2012) *Marina Abramović: rani radovi – beogradski period*, Novi Sad: Bel Art i Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Mihajlović, Branka (2019) „Blažević: Izložba Marine Abramović košta koliko i budžet muzeja”, 14. 09. 2019, dostupno na: [www.slobodnaevropa.org](http://www.slobodnaevropa.org) [Pristupljeno 15. 07. 2022].

20 U okviru kritičko-leve tendencije debata se vodila i u vezi sa interesima Partije nasuprot tzv. nepartijskom pristupu.

21 Više o tome: Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, MSUV, Novi Sad 2007; kao i: Branislav Dimitrijević, *Neke uvodne napomene o radu Gorana Đorđevića u periodu 1974-1985, a posebno u vezi sa njegovim delovanjem u okviru beogradskog Studentskog kulturnog centra, Prelom*, 5, Beograd 2003.

- Milenković, Nebojša (2007) „Ime je umetnost”, *Vreme*, 12. 04. 2007.
- *Student* (1971) „Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti”, br. 4/71, 23. februar 1971.
- Stavrić, Ljubiša (2002), „Robija pod liberalima”, *NIN*, 07.08. 2002.
- Studentski kulturni centar (n.d.) *Arhiva*, dostupno na: [www.arhivaskc.org.rs](http://www.arhivaskc.org.rs) [Pristupljeno: 10. 08. 2022].
- Šuvaković, Miško (2007) *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Šuvaković, Miško (2008), „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma”, *Republika*, broj 430-431, Beograd, dostupno na: [www.republica.co.rs](http://www.republica.co.rs) [Pristupljeno: 19. 07. 2022].
- Šuvaković, Miško (2010) „Neoavangarda i granice kulturalne politike: slučaj Katalin Ladik”, *Republika*, br. 474-475, Beograd, dostupno na: [www.republica.co.rs](http://www.republica.co.rs) [Pristupljeno: 27. 07. 2022].
- Vasić, Dejan (2019) „Osporavanje revizije istorije umetnosti”, 20. 02. 2019, dostupno na: [www.elektrobeton.net](http://www.elektrobeton.net) [Pristupljeno: 29. 07. 2022].
- Zečević, Božidar (2021) „Zavera na elitistički način”, *Novosti*, Beograd 10. 03. 2021.
- Žujović, Branislava (2020) „Bili smo grupa heterogenih poetika (I)”, dostupno na: [www.suboticke.rs](http://www.suboticke.rs) [Pristupljeno 28. 07. 2022].

## BEGINNINGS OF CONCEPTUAL ART SCENE IN SERBIA

### ***Abstract***

*This essay concerns the emergence and early stages of conceptual art scene in Serbia during the 1970s. In this text, the notion of conceptual art is understood in its broadest meaning, as a radical break with traditional art forms, and based on the idea of dematerialization of art. Apart from covering well known centres such as Novi Sad (Tribina Mladih) and Belgrade (Studentski Kulturni Centar), the text also considers Subotica where an art group Bosch+Bosch was founded in 1969. The early stages of this scene are inseparable from both Yugoslav and international frameworks of the 1960s and 1970s. The topic is considered with respect to the wider social and political context of Yugoslav socialism. The essay points out certain differences between the scenes in Belgrade and Novi Sad.*

### ***Keywords***

*Conceptual art, Bosch+Bosch, Youth Tribune, Student Cultural Centre, Serbia*

Primljeno: 1. 09. 2022.

Prihvaćeno: 25. 09. 2022.