



Performance als Lebensaktivität:

Zur ‚linken‘ Kritik aus jugoslawischer Perspektive. Eine Polemik

Bojana Matejić

Zunächst möchte ich daran erinnern, dass nach der Gründung Jugoslawiens als sozialistischer multinationaler Staat die gesamte Avantgarde (einschließlich der Neo- und Postavantgarden) als extreme Ausdrucksform des westlichen bürgerlichen Kosmopolitismus und der politischen Subversion aufgefasst wurde.¹ Angesichts dieser kulturpolitischen Umstände scheint es schwierig, ‚echte‘ linke künstlerische Perspektiven auszumachen.² Im Grunde genommen kann man sagen, dass in der jugoslawischen Kunstwelt drei klare linke Positionen existierten: Zunächst war es der sozialistische Realismus, der im Jugoslawien der Zwischenkriegszeit als Reaktion auf die internationale Kultur der Moderne aufkam – zeitgleich mit dem rechtsgerichteten kapitalistischen Realismus. Der sozialistische Realismus verband sich mit dem politischen Programm der Kommunistischen Partei, und der Begriff ‚links‘ implizierte eine künstlerische Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft seit den 20er Jahren und einen Angriff auf die modernistische Vorstellung einer autonomen Kunst. Während und nach der Revolution war der sozialistische Realismus Teil einer größeren europäischen Bewegung, die im Realismus eine optimale Projektion der revolutionären Gegenwart hin zu einer idealen kommunistischen Gesellschaft sah.³

Die zweite linke Betrachtungsweise war der sozialistische Modernismus oder, wie Lazar Trifunović ihn nannte, der soziale Ästhetizismus. Der Begriff links impliziert hier Clement Greenbergs dreifaches ästhetisches und theoretisches Programm, einschließlich: 1. der formalistischen postkantianischen Theorie der Kunst und Ästhetik; 2. T.S. Eliots Begriff der Kultur und des kulturellen Strebens; und 3. der marxistischen Geschichtsschreibung.⁴

Zugegeben: Diese kulturelle Perspektive stimmte bis zu einem gewissen Grad mit Theodor Adornos theoretischen Arbeiten überein, jenem bedeutenden Mitglied der Frankfurter Schule – allerdings nur in Bezug auf die Diskussion der Diskrepanz zwischen Hoch- und Populärkultur (Massenkultur).⁵ Die ein Stück weit linke Position manifestierte sich in einer spezifischen Version der jugoslawischen Moderne als Teil der Hochmoderne, die in den 1950er und 60er Jahren eine Art internationale Metasprache darstellte.

1 Dubravka Đurić & Miško Šuvaković (2003). *Impossible Histories, Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918–1991*, MA Cambridge: MIT Press, S. 5.

2 Die Begriffe links und linksgerichtet implizieren avantgarde-agonistische, antagonistische, nihilistische, aktivistische, futuristische und dekadente Einstellungen gegenüber der herrschenden Denkweise oder des Status quo. Mitunter gehen sie mit bestimmten subversiven oder organisierten politischen Programmen wie Kommunismus oder Anarchismus einher. Vgl. Renato Podoli (1975). *Teorija avangardne umetnosti*, Belgrad: Nolit, S. 129.

3 Ebd., S. 10.

4 David Carrier (2002). *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*, London: Praeger, S. 17.

5 Clement Greenberg (1965). *Art and Culture. Critical Essays*, Boston: MA Beacon Press, S. 9.

Der kunsthistorische Konsens lehrt uns, dass die kulturpolitische Funktion des sozialistischen Modernismus darin bestand, zur Neuorientierung des gesamten Querschnitts der zeitgenössischen jugoslawischen Kunst beizutragen – weg vom gerade erst verworfenen sozialistischen Realismus hin zu einer pseudoliberalisierten, pseudolinken (laut Greenberg) und offensichtlich staatlich kontrollierten autonomen Kunst. Der sozialistische Modernismus gliederte sich einem unschlüssigen Hin und Her zwischen Ost und West.⁶

Dem Westen galt es zu demonstrieren, dass Kunst und Kultur in Jugoslawien autonom, liberal und kritisch gegenüber dem sozialistischen Realismus eingestellt waren – dem Osten hingegen eine ungebrochen linke Haltung gegenüber der westlichen Kunst.⁷

Schließlich gab es noch eine dritte linke Position, die der jugoslawische Kunstkritiker Ješa Denegri als Neue Kunstpraxis bezeichnete – ein Begriff, der ursprünglich zur Bezeichnung der radikalen, experimentellen und exzessiven künstlerischen Strategien im Gefolge der sich 1968 formierenden ‚Neuen Linken‘ diente.

All diese sich zeitweise überlagernden Phänomene erhoben den Anspruch einer ‚wahren‘ linkskritischen Position, wenn auch auf politisch und ideologisch unterschiedliche Weise.

Im Folgenden möchte ich mich auf das Konzept des ‚nonkonformistischen Verhaltens‘ konzentrieren. Ich möchte dieses Konzept durch eine kurze Analyse einzelner internationaler Aktivitäten des Studentischen Kulturzentrums (SCC) in Belgrad erläutern, das als institutioneller Rahmen für die Neue Kunstpraxis gedacht war,⁸ sowie ihre indirekten Beziehungen zu den internationalen, ästhetischen und theoretischen Aktivitäten der Praxis-Gruppe bezüglich des linken Internationalismus in den Blick nehmen. Die Gründung des Belgrader SCC war eine direkte Konsequenz aus den Studentenunruhen von 1968. Die Studentischen Kulturzentren in Novi Sad und Zagreb existierten schon seit den 60er Jahren; in Ljubljana allerdings wurde ein solches Zentrum erst Ende der 70er Jahre eröffnet. Nach dem Vorbild des Londoner Institute of Contemporary Arts (ICA) war das SCC von Anfang an als professioneller Betrieb konzipiert. Das Zentrum bestand aus sechs Abteilungen (Architektur, Design, Visuelle Künste, Musik, Theater und Film) mit je eigener Leitung, kuratorischen Teams und weiteren Angestellten.⁹

Die Entstehung der Neuen Kunstpraxis und experimenteller künstlerischer Ausdrucksformen in den 70er Jahren in Belgrad wäre ohne das SCC undenkbar gewesen. Kritische und experimentelle Kunstpraktiken waren nur zugelassen, weil die Organe und Institutionen der Parteibürokratie sie als exotisch, jugendlich und daher als harmlos ansahen.

Studentenzentren waren Orte ‚freier‘ künstlerischer und kultureller Tätigkeiten und zugleich ‚Ghettos‘ – abgeschnitten von der Realität des sozialistischen Alltags. Das SCC stellte eine Art Grauzone innerhalb der von den Parteiinstitutionen geprägten Kulturpolitik dar. Seine Aufgabe war es nicht, den sozialistischen Staat zu repräsentieren.

Im Anschluss an Catherine Millets theoretisches Gerüst¹⁰ begründete der jugoslawische Kunstkritiker Ješa Denegri sein Verständnis der Neuen Kunstpraxis als Oberbegriff für neue künstlerische Strategien wie Performancekunst, Body Art, Arte Povera, Postminimalismus und Konzeptkunst. Damit setzte er verschiedene Implikationen voraus: a) Der Begriff ‚neu‘ beinhaltet die Vorstellung eines experimentellen, innovativen Charakters der Kunst, die sich radikal von den etablierten künstlerischen Strömungen in Jugoslawien abgrenzt:

Sozialistische und Gemäßigte Moderne, Informel, Neue Figuration, Neuer Konstruktivismus; b) das Attribut ‚Kunst-‘ betont den Wert einer selbstkritischen künstlerischen Aktivität innerhalb der bestehenden Kunstwelt, stellt also keine Gegenstrategie dazu dar; c) der Begriff der ‚Praxis‘ unterstreicht den Status des Kunstwerks als einer entmaterialisierten Form statt eines abgeschlossenen ästhetischen Objekts. Aufschlussreich waren in dieser Hinsicht auch Bezeichnungen wie „Kunst in der ersten Person“ (umetnik u prvom licu),¹¹ „die zweite Linie“,¹² „Post-Objekt-Praktiken“, „neue Kunst“, „erweiterte Medien“ und „Konzeptkunst“.

Dieses Modell stellte eine revolutionäre Wendung vom Status des Kunstwerks hin zum Verhalten bzw. zur Lebenseinstellung der Künstler_in im Sinne der ‚Neuen Linken‘ dar. In der Praxis hieß das, dass das Kunstwerk zur ureigensten Erfahrung der konflikthafter, sozusagen nonkonformistischen und oppositionellen Haltung der Künstler_in gegenüber der vorherrschenden Mentalität wurde. Die Künstler_in galt nicht länger als kontemplative Schöpfer_in, sondern als revolutionäres Individuum, das mit allen Konventionen bezüglich der Quellen und Medien visueller Ausdrucksformen bricht. Wie Denegri bemerkt, entsteht eine solche Einstellung immer dann, wenn die Künstler_in nicht länger an die Möglichkeit ihrer sozialen und ideologischen Integration glaubt.¹³

Im Hinblick auf den linken Internationalismus des SCC, die linksgerichtete künstlerische Kritik innerhalb des Sozialismus und das Konzept ‚nonkonformistischen Verhaltens‘ ist es hilfreich, auf die kulturelle und politische Rezeption von Joseph Beuys’ Vortrag beim Apriltreffen – A Festival of Extended Media im Jahr 1974 einzugehen. Diese ‚postpädagogische‘ Lecture Performance¹⁴ war in-

10 Catherine Millet (1972). „Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti“, in: *Polja*, Nr. 156, S.12

11 Ješa Denegri (1975). „Umetnik u prvom licu“, *Umetnost*, Nr. 44, S. 105.

12 Ješa Denegri (2013). *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi, S. 27; Ješa Denegri. „Razlog za drugu liniju“, in: *Jugoslovenska dokumenta '89*, Sarajevo, S. 13–20; Ješa Denegri (1983). „Druga linija-posleratne godine“, in: *Treći program*, Nr. 58, Belgrad, S. 53–94.

13 Vgl. Nikola Dedić (2008). „A Thesis about the ‘New Artistic Practice’ and the ‘Second Line’ and the Concept of Post-Pedagogy in Yugoslav Art in the 70s“, in: *TkH – Journal for Performing Arts Theory*, Nr. 15, S. 22.

14 Beuys’ ‚postpädagogische‘ Lecture Performance bietet keine Lösungen in Form wissenschaftlicher oder pseudowissenschaftlicher Theorien an, oder einfach zur Übertragung von Informationen, sondern zur Entwicklung von Methoden zur Anregung von Gedanken: „I am much more interested in a type of theory which provokes energy among people and leads them to a general discussion of their present problems“. Zitiert nach: Gregory Ulmer (1985). *Applied Grammarology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, London/Baltimore: The Johns Hopkins University Press, S. 238.

6 Vgl. Ješa Denegri (2003). „Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene (2003). 1950–1970“, in: Đurić & Šuvaković, S. 172.

7 Vgl. Bojana Matejić (2012). „Transatlanski dijalog kao internacionalni identitet moderne umetnosti: SAD i Srbija“, in: Miško Šuvaković. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: realizmi i modernizmi oko ‚Hladnog rata‘ (1939–1989)*, Belgrad: Orion Art, S. 379–396.

8 Amy Bryzgel (2017). *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, Manchester: Manchester University Press, S. 56.

9 Dietmar Unterkofler (2012). *Group 143*, Belgrad: Službeni glasnik, S. 63.

sofern emblematisch, als sie zum künstlerischen, theoretischen und anthropologischen Paradigma vorherrschender neoavantgardistischer Kunstpraktiken in Jugoslawien wurde, die einen ‚epistemologischen Bruch‘ innerhalb der Grenzen des Erlaubten markierten. Beuys' wichtigste Vorschläge waren: 1. Die Identifizierung von Kunst und Kreativität als Mittel zur maximalen Individualisierung menschlicher Existenz in Anbetracht der gegebenen sozio-ökonomischen und politischen Umstände; 2. Jeder kann ein/e Künstler_in sein – Kunst kann soziale Veränderungen bewirken. Das zweite Diktum speist sich offenbar aus verschiedenen Quellen. Als wichtigster theoretischer Kontext gilt das ‚frühe‘ Werk von Marx, das für den ästhetischen Diskurs der Praxis-Gruppe bedeutsam war. (Vor allem der Begriff der in den kapitalistischen Gesellschaften als Entfremdung wahrgenommenen ‚Lebensaktivität‘...)¹⁵

Neša Paripović, ein Mitglied der Belgrader Gruppe der sechs Künstler, entwickelte nach Denegris Aussage „ein künstlerisches Verhalten“ – ein Konzept, das die intensiven und lebendigen Momente künstlerischen Handelns zum Ausdruck bringt. Auf Biljana Tomićs Initiative hin wurde die Gruppe 143 mit dem Anspruch gegründet, die Ideale der ‚Selbsterziehung‘, der ‚offenen Schule‘ sowie der ‚Postpädagogik‘ zu entwickeln und umzusetzen – ein emanzipatorisches Bildungsprojekt als künstlerisches Werk, einerseits im Einklang mit Beuys' ‚postpädagogischen Bestrebungen‘,¹⁶ andererseits mit den diskursiven Praktiken der angloamerikanischen Gruppe Art & Language.

Ebenfalls von Bedeutung für die SCC-Plattform war die künstlerische Praxis der slowenischen Gruppe OHO. Sie stützte sich strenggenommen auf Vorstellungen des ‚Reismus‘ einerseits, der von einer anarchistischen Welt der Dinge – nicht von Subjekt-Objekt-Beziehungen – ausgeht, in der es keine hierarchischen Unterschiede zwischen Menschen und Dingen gibt. Andererseits basierte ihre Arbeit auf dem Begriff der ‚kreativen Persönlichkeit‘.

Neben dem internationalen Dialog zwischen Vertreter_innen der deutschen und der jugoslawischen Neoavantgarde kam es im Kontext des blockfreien Jugoslawiens auch zu einem Brückenschlag zwischen den linken kulturellen Aktivitäten im Osten und jenen im Westen – und zwar im Rahmen der zwischen 1963 und 1973 von Mitgliedern der Praxis-Gruppe organisierten Sommerschulen auf der Insel Korčula. Die Spannungen zwischen der ideologischen Verheißung sozialistischer Ideen und der gelebten Erfahrung im ‚real existierendem Sozialismus‘ traten vor allem durch das Engagement jugoslawischer intellektueller und kultureller Kreise zutage, die die Kluft zwischen den ‚realen‘ Thesen des Sozialismus und der alltäglichen politischen Realität überwinden wollten. Die Wiederentdeckung der philosophischen Schriften des ‚jungen‘ Marx in Jugoslawien, Ungarn, der Tschechoslowakei und Polen bot eine Plattform, um die Autoritäten infrage zu stellen und eine subversive Haltung gegenüber dem kanonischen

Denken des Sozialismus einzunehmen. Es war kein Zufall, dass Beuys' ‚Lecture Performance‘ im Kontext der jugoslawischen Neoavantgarde-Szenen so viel Beachtung

15 Ebd., S. 229.

16 Victoria Walters (2012). *Joseph Beuys and the Celtic Wor(l)d: A Language of Healing*, Zürich/Berlin: LIT Verlag, S. 163.

find. Insbesondere Danko Grlić, ein Ästhetiker und bedeutendes Mitglied des Praxis-Kreises, arbeitete die sogenannte ‚humanistische‘ Prämisse des ‚künstlerischen Lebens‘ heraus, die der philosophischen Darlegung Herbert Marcuses ähnelte.¹⁷ Als Praxis-Philosoph ging Grlić von zwei Grundannahmen des ‚jungen‘ Marx aus: 1. Die Philosophie muss durch ihre Selbstverwirklichung in der Praxis aufgehoben werden. 2. Die menschliche Emanzipation setzt einen bestimmten Prozess voraus, der im Einklang mit den Gesetzen der Schönheit erfolgen muss.¹⁸ Die Rezeption von Joseph Beuys' Vortrag beim

Apriltreffen im SCC ging mit diesem Praxis-Vorschlag konform. Man könnte behaupten, dass das Konzept des ‚nonkonformistischen Verhaltens‘ eine der grundlegenden Voraussetzungen der menschlichen Emanzipation im Zuge des Neomarxismus darstellt sowie eine revolutionäre Theorie der Neoavantgarde und in gewissem Grad auch der Praxis-Gruppe: Dieses Konzept begreift die Transformation von Arbeit als einen Prozess weg vom Reich der Notwendigkeit hin zu einer Praxis kreativer, produktiver Schöpfer_innen und Gestalter_innen ihrer eigenen Geschichte.¹⁹ Schließen möchte ich mit Grlićs immer noch provokativem Anspruch, dass eine Künstler_in stets und an erster Stelle im weitesten Sinne des Wortes ein/e Kämpfer_in für das Leben ist.²⁰

17 Herbert Marcuse (1981). *Estetska dimenzija*, Zagreb: Školska knjiga, S. 131.

18 Vgl. Karl Marx & Friedrich Engels (1992).

Early Writings, London: Penguin Books, S. 329.

19 Vgl. Mihailo Marković & Gajo Petrović (1979). „Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of Social Sciences“, in: Robert S. Cohen & Marx W. Wartofsky (Hg.). *Boston Studies in the Philosophy of Science*, Vol. XXXVI, Dordrecht/Boston/London: D. Reidel Publishing Company, S. V.

20 Danko Grlić (1971). *Contra Dogmaticos*, Zagreb: Praxis, S. 27.

Performance as Life Activity:

A Polemic on the ‘Leftist’ Critique from the Yugoslavian Perspective

Bojana Matejić

Let me start with the claim that, when Yugoslavia became a socialist, multinational state, all avant-gardes (including neo- and post-avant-gardes) were considered to be extreme expressions of Western bourgeois cosmopolitanism and political subversion.¹ Given such cultural-political circumstances, identifying what the ‘real’ *leftist* artistic perspective was seems to be an extremely difficult task. In fact, we could say that the Yugoslav art scene had three distinct *leftist*² positions.

First, it was socialist realism that emerged in Yugoslavia between the wars as a response to the international culture of modernism alongside right-wing capitalist realism. In the discourse of art, socialist realism was linked to the political programme of the Communist Party and the notion of the *leftist* implied an artistic critique of bourgeois society since the 1920s and an attack on the mod-

1 Dubravka Đurić & Miško Šuvaković (2003). *Impossible Histories, Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918–1991*, MA Cambridge: MIT Press, 2003, p. 5.

2 The notions of ‘left’ and ‘leftist’ imply an avant-garde agonistic, antagonistic, nihilistic, activist, futurist, decadent attitude towards the dominant mentality or status quo. Sometimes it goes hand in hand with subversive or organised political programmes such as communism and anarchism. Cf. Renato Podoli (1975). *Teorija avangardne umetnosti*, Belgrade: Nolit, p. 129.

ernist conception of art's autonomy. In the revolutionary and post-revolutionary periods, socialist realism was a part of wider European shift towards realism as an optimal projection of the revolutionary present towards an ideal communist society.³

The second *leftist* perspective was socialist modernism, or as Lazar Trifunović called it – social aestheticism. The notion of the *left* here implies Clement Greenberg's 'threefold' aesthetic and theoretical programme, which included 1. a formalist post-Kantian theory of art and aesthetics; 2. Thomas Stearns Eliot's theory of culture and cultural aspiration; and 3. Marxist historiography.⁴ It must be admitted that to a certain degree this cultural perspective corresponded to the theoretical work of Theodor Adorno, one of the prominent members of the Frankfurt school, but only in regard to the debate about the discrepancy between high and low or popular art (mass culture).⁵ One of the manifestations of this, to a certain extent, *leftist* position was a specific version of Yugoslav modernism that was part of the high modernist movement which was a kind of international meta-language between the 1950s and the 60s.

As most art historians agree, the cultural-political function of socialist modernism was to contribute to a reorientation of a general contemporary Yugoslav art away from the recently rejected socialist realism towards an – in Greenberg's terms – pseudo-liberalised, pseudo-leftist and apparently state-controlled form of autonomous art. Socialist modernism was like "swinging on the fence between the East and West."⁶ In the West, Yugoslavia aimed to demonstrate that its art and culture were autonomous, liberal and critical in relation to socialist realism, but in the East, it strived to demonstrate that it still maintained its *leftist* position towards Western art.⁷

Finally, there existed a third *leftist* position, which Yugoslav art critic Ješa Denegri referred to as the New Artistic Practice – a term which was originally coined to describe the interpretation of the radical, experimental and excessive artistic strategies in the wake of the New Left of 1968.

All these, at times, overlapping artistic phenomena laid claim to a 'truly' *leftist* critical position, even if in politically and ideologically different ways.

In what follows, I will focus on the notion of 'nonconformist social behaviour'. I chose to perceive this idea through the lens of a brief analysis of certain international cultural activities of the Student Cultural Centre (SCC) in Belgrade which was meant to provide an institutional framework for the New Artistic Practices,⁸ and their indirect relation to the international, aesthetic and theoretical activities of the Praxis Group as regards *leftist* internationalism. The founding of the Belgrade Student

3 Dubravka Đurić, Miško Šuvaković, *ibid.*, p. 10.

4 David Carrier (2002). *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*, London: Praeger, p. 17.

5 Clement Greenberg (1965). *Art and Culture. Critical Essays*, Boston: MA Beacon Press, p. 9.

6 Ješa Denegri, "Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene 1950–1970", in: Đurić & Šuvaković (eds.), *ibid.* p. 172.

7 Cf. Bojana Matejić (2012). "Transatlanski dijalog kao internacionalni identitet moderne umetnosti: SAD i Srbija", in: Miško Šuvaković. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: realizmi i modernizmi oko 'Hladnog rata' (1939–1989)*, Belgrade, Orion Art, pp. 379–396.

8 Amy Bryzgel (2017). *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, Manchester: Manchester University Press, p. 56.

Cultural Centre was a direct consequence of the 1968 student unrest. Novi Sad's and Zagreb's Student Cultural Centre had existed since the 60s, whereas Ljubljana's was founded only at the end of the 70s. Modelled after the London Institute of Contemporary Arts (ICA), the Belgrade SCC was conceived from the start as a professional institution. The centre consisted of six departments, each with its own editorship, curators, and other employees in the fields of architecture, design, the visual arts, music, theatre and film.⁹

The development of the *New Artistic Practice* and of experimental artistic movements in Belgrade during the 1970s would have been unthinkable without the SCC. Critical and experimental artistic practices were allowed to exist only because the organs and institutions of the party bureaucracy considered them exotic, juvenile, and thus harmless. Student Centres were places of 'free' artistic and cultural activity and, at the same time, 'ghettoes', isolated from the realities of everyday socialist life. The SCC was a kind of grey area of cultural policy, which was otherwise controlled by party institutions. The art produced there was not meant to represent the new socialist state.

Drawing on Catherine Millet's theoretical framework,¹⁰ Yugoslav art critic Ješa Denegri set up a hypothesis about the *New Artistic Practice* which designates a corpus of innovative artistic strategies, such as Performance Art, Body Art, Arte Povera, Post-Minimal Art, and Conceptual Art. When using the term New Artistic Practice, Denegri presupposes several key points: a) The term 'New' implies the experimental, innovative character of the art, radically different from the mainstream artistic movements in Yugoslavia (Socialist and Moderate Modernism, Informel, New Figuration, Neo-Constructivism); b) The attribute 'Artistic' stresses the value of self-critical artistic activity within the existing art world, which means that these practices were not anti-art strategies; c) the notion of 'Practice' highlights the status of the artwork that has become a dematerialised entity rather than a finalised aesthetic object. The following phrases were also instructive in this respect: "art in the first person" (umetnik u prvom licu),¹¹ "the second line",¹² "post-object practices", "new art", "expanded media", and "conceptual art".

Among other things, this concept implies a revolutionary turn away from the status of the artwork towards the artist's behaviour or approach to life in the spirit of the "New Left". In practice, this meant that the work of art becomes the very experience of the conflictual and, as it were, nonconformist and oppositional artist's attitude towards the dominant mentality. The artist is no longer a creator in contemplation, but a revolutionary individual who breaks all the conventions regarding the sources and the media of visual expression. As Denegri contends, this standpoint is always developed when the artist no longer believes in the possibility of her/his social and ideological integration.¹³

9 Dietmar Unterkofler (2012). *Group 143*, Belgrade: Službeni glasnik, p. 63.

10 Katrin Mile (1972). "Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti", *Polja*, no. 156, p.12.

11 Ješa Denegri (1975). "Umetnik u prvom licu", *Umetnost*, no. 44, p. 105.

12 Ješa Denegri (2013)., *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi, p. 27; Ješa Denegri, "Razlog za drugu liniju", in: *Jugoslovenska dokumenta '89*, Sarajevo, pp. 13–20; Ješa Denegri (1983). "Druga linija-posleratne godine", *Treći program*, no. 58, pp. 53–94.

As far as the *leftist* internationalism of the SCC, *leftist* artistic critique from within socialism and the concept of 'nonconformist social behaviour' are concerned, the cultural and political reception of Joseph Beuys' lecture at the *April Encounters – A Festival of Extended Media* in 1974 may provide some insight. This "post-pedagogical"¹⁴ lecture-performance was emblematic to the extent that it became the artistic, theoretical and anthropological paradigm of the predominant Yugoslavian neo-avant-garde artistic practices that marked an "epistemological break" within the confines of what was permitted. The most important propositions made by Beuys were: 1. The identification of art and creativity as the means by which human existence reaches maximum individualisation vis-a-vis the given socio-economic and political constellation; 2. Everyone can be an artist – art may evoke social change. This last dictum would appear to have a number of different sources. The most important theoretical context in this regard is the 'early' work of Marx, significant for the aesthetic discourse of the Praxis Group. (Especially the concept of 'life activity' which is assumed to be estranged in capitalist societies...)¹⁵

Neša Paripović, a member of Belgrade's Group of Six Artists, developed "an artistic behaviour" which the intense and vivid moments of the artistic act. Initiated by Biljana Tomić, the Group 143 was created with the aim of developing and realising the ideals of 'self-education', 'open school', 'post-pedagogy'. It was an emancipatory educational project in the form of artistic work in conformity with both Beuys' 'post-pedagogical' endeavours¹⁶ and the discursive practices of the Anglo-American group Art & Language. Another important phenomenon in the context of the SCC was the artistic practice of the Slovene group OHO, which strictly speaking was based on 1. the idea of 'Reism', which presupposes an anarchistic world of things – rather than a world of subjects and objects – in which there are no hierarchical differences between humans and things, and 2. the notion of 'creative personality'.

In addition to the international dialogue between the proponents of the German and the Yugoslav neo-avant-garde, a bridge between Eastern and Western approaches to *leftist* cultural aspirations was created in the context of non-aligned Yugoslavia, in the setting of the Korčula Summer School, organised by the members of the Praxis Group between 1963 and 1973. The tension between the ideological promise of socialist ideas and the lived experience of 'really existing socialism' was made palpable by the endeavours of Yugoslav intellectual and cultural circles aiming to bridge the divide between the 'real' assumptions of socialism and everyday political reality. The rediscovery of the philosophical writings of

the 'young' Marx in Yugoslavia, Hungary, Czechoslovakia, and Poland, provided a platform for questioning authority and developing a subversive attitude towards the canonical thinking of socialism. It was not by coincidence that Beuys' 'lecture-performance' received so much attention in the Yugoslav neo-avant-garde scene. It was Danko Grlić in particular, an aesthetician and prominent member of the Praxis circle, who elaborated the so-called "humanist" premise of the "artistic life", which bore a resemblance to Herbert Marcuse's philosophical account.¹⁷ As a Praxis philosopher, Grlić drew on two key ideas of the 'young' Marx: 1. Philosophy has to be abolished (aufheben) by its self-realisation in praxis; 2. Human emancipation presupposes a specific process which should be governed "in accord with the laws of beauty".¹⁸ The reception of Joseph Beuys' lecture at the *April Encounters* in SCC went hand in hand with this proposal by Praxis. It could be argued that the concept of "nonconformist social behaviour" was one of the fundamental assumptions of human emancipation in neo-Marxism as well as a revolutionary hypothesis of the neo-avant-gardes, and, to some degree, of the Praxis Group – a concept that implies the transformation of labour, understood as a necessity, into a praxis of the "creative, productive makers and shapers of their own history".¹⁹

I would like to conclude by simply quoting Grlić's still provocative claim: "An artist is always and above all a fighter for life, in the broadest sense of the word."²⁰

13 Nikola Dedić (2008). "A Thesis about the 'New Artistic Practice' and the 'Second Line' and the Concept of Post-Pedagogy in Yugoslav Art in the 70s", in: *TkH – Journal for Performing Arts Theory*, no. 15, p. 22.

14 Beuys' "post-pedagogical" performance does not involve procedures of providing solutions in the form of scientific or pseudo-scientific theories, or simply, transmitting information, but inventing methods for the stimulation of thoughts: "I am much more interested in a type of theory which provokes energy among people and leads them to a general discussion of their present problems". Gregory Ulmer (1985). *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, London/Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 238.

15 Ibid, p. 229.

16 Victoria Walters (2012). *Joseph Beuys and the Celtic Wor(l)d: A Language of Healing*, Zurich/Berlin: LIT Verlag, p. 163.

17 Herbert Marcuse (1981). *Estetska dimenzija*, Zagreb: Školska knjiga, p. 131.

18 Karl Marx & Friedrich Engels (1992). *Early Writings*, London: Penguin Books, p. 329.

19 Mihailo Marković & Gajo Petrović (1979). "Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of Social Sciences", in: Robert S. Cohen & Marx W. Wartofsky (eds.). *Boston Studies in the Philosophy of Science*, vol. XXXVI, Dordrecht/Boston/London: D. Reidel Publishing Company, 1979, p. v.

20 Danko Grlić (1971). *Contra Dogmaticos*, Zagreb: Praxis, p. 27.

MLADEN STILINOVIĆ

Umjetnik radi / Der Künstler bei der Arbeit

Artist at Work

Yugoslavia, 1978



Die Arbeit zeigt Mladen Stilinović, der sich am helllichten Tag ins Bett zurückzieht und Assoziationen der Langeweile weckt. Die Fotoperformance bezog ihren provokativen Reiz daraus, dass sie die Faulheit in den Mittelpunkt rückte und die Frage nach dem Status der Muße zu einer Zeit aufwarf, in der Arbeit ideologisiert und Produktivität an zeitlicher Effizienz gemessen wurde. Stilinović, der sich weigert, an der zentral gesteuerten Planwirtschaft zu partizipieren, stellt den Schlaf als eine Option der allgemeinen Resistenz in Aussicht. Die Arbeit reiht sich somit in eine linke, von Paul Lafargue über Kasimir Malewitsch reichende Tradition ein, in der das Recht auf Faulheit und die Effizienz der Nicht-Arbeit theoretisch begründet werden. Stilinović weist in seinem Manifest *Lob der Faulheit* sogar darauf hin, dass in den neo-avantgardistischen Künstlerkreisen Südostmitteleuropas alternative künstlerische Aktivitäten jenseits des Leistungsdrucks möglich waren, weil hier eine Produktion für einen Kunstmarkt, den es gar nicht gab, sowieso „vergeblich war“.

Artist at Work shows Mladen Stilinović lying in bed in the middle of the day looking bored. The photo-performance was provocative at the time as it potentially promoted idleness and leisure-time in a period in which work was a matter of ideology and productivity was measured by time efficiency. Stilinović action proposes sleep as a political act, a form of resistance, in a society based on planned economy. Thus, the work promotes a leftist tradition that spans from Paul Lafargue to Kazimir Malevich and that acknowledges the right to laziness underpinned by theories around the efficiency of leisure. In his manifesto *Praise of Laziness*, Stilinović notes that in South-East Europe it was possible to pursue avant-garde artistic activities free from economic pressure; after all, it would have been “futile” to comply with the demands of an art market that did not really exist anyway.

Courtesy Branka Stipančić.