

Jasmina Čubrilo  
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet  
<https://orcid.org/0000-0003-0830-1230>

**JASNA TIJARDOVIĆ POPOVIĆ  
(SPLIT, 1947 – BEOGRAD, 2023):  
REKONSTRUKCIJA PUTANJA  
PRONALAZENJA SLOBODE\***

*Apstrakt:*

U radu se analiziraju okolnosti u kojima se formira i razvija kustosko-kritičarska praksa Jasne Tijardović izvan i unutar institucija sveta umetnosti kroz koje se profesionalno kretala i mapiraju se specifičnosti njene prakse muzejske edukatorke. Obe ove prakse bile su oblikovane doslednim i temeljnim preispitivanjem sistema i jezika umetnosti te zaokupljenosti pitanjem da li prevazilaženjem uslova sopstvenog funkcionisanja kao društvene prakse umetnost može da redefiniše te uslove, vredosni sistem društva i konačno sopstvenu društvenu artikulisanost. Glavna teza rada je da je svaka od ovih profesionalnih aktivnosti predstavljala doprinos emancipaciji i profesije i života i da je imala performativne efekte.

*Ključne reči:*

Jasna Tijardović, konceptualna umetnost, Art & Language, Studentski kulturni centar, Muzej savremene umetnosti, edukacija, postmedijska/ novomedijska umetnost, feminizam

---

\* Realizaciju ovog istraživanja je podržalo Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije u sklopu finansiranja naučnoistraživačkog rada na Univerzitetu u Beogradu - Filozofskom fakultetu (broj ugovora 451-03-66/2024-03/ 200163).

„Jer za mene je Beograd bio veliko oslobađanje. Nisam mogla da idem u Zagreb, posle Splita, tamo bih stalno sretala one koje stalno srećem. Zato sam i došla u Beograd, da budem dalje od svojih.”

„Posle kraja šezdesetih i u sedamdesetim, kultura je postala to polje u kome ste imali ili pronalazili svoju slobodu.”

„Ništa mi nismo kasnili u tom smislu, ali ti si čitavo vreme negde žurio, nešto radio, to je bilo ogromno iskustvo.”<sup>1</sup>

Jasna Tijardović je bila istoričarka umetnosti, likovna kritičarka, kustoskinja i edukatorka. Sa Biljanom Tomić, Bojanom Pejić, Dunjom Blažević i Dragicom Vučadinović aktivno je učestvovala u stvaranju programskih orijentacija i uobličavanju posebnosti Studentskog kulturnog centra (SKC), u izvođenju i etabliranju nove umetničke prakse. Kasnije, sa Jadrankom Vinterhalter, kroz kustoski rad u Muzeju savremene umetnosti, nastavila je da dalje zastupa konceptualnu umetnost, a kroz edukativni rad u tom muzeju i umetnost avangardnih pokreta i druge fenomene u

umetnosti XX veka. Još kasnije, i sa ubeđenjem da savremena neoavangardna, konceptualna i postavangardna umetnost u kontrakulturi, rok muzici i rok kulturi ima 'saveznika', sistematično, tekstovima, baš kao i Goranka Matić fotografijama, prošiva te dve oblasti. Iznad svega, Tijardovićeva je sa ovim ženama i mnogim drugim umetnicama, sociološkinjama, filozofkinjama, pesnikinjama, antropološkinjama, dramaturškinjama i drugima sedamdesetih godina XX veka aktivno dovodila u pitanje rodne podele, preispitivala proklamovanu rodnu jednakost u Jugoslaviji i, kao i u svojoj kustoskoj i praksi likovne kritičarke, iznad svega zastupala stav o performativnoj prirodi slobode i emancipacije.

Na Festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma 1966. godine, njeno zanimanje za film spojilo ju je sa Zoranom Popovićem, tada studentom Akademije likovnih umetnosti. Posle tog susreta napušta studije geologije i upisuje



Jasna Tijardović Popović, 1988. Foto: Goranka Matić

1 Prvi i treći citat su iz neautorizovanog intervjua koji je Jasna Tijardović dala Lini Džuverović u avgustu 2019, dokument je u vlasništvu porodice Popović. Drugi citat je iz filma *Razgovori o novim umetničkim praksama u Srbiji 1970-ih godina, Jasna Tijardović*, 16'43" i <https://vimeo.com/150237343> (pristupljeno 10. oktobra 2024).



Jasna Tijardović Popović, povodom izložbe *10 godina SKC*, 1981. Foto: Goranka Matic

studije istorije umetnosti na Filozofskom fakultetu, a sa Zoranom počinje da deli svoj život, kritički odnos prema datostima i konvencijama, kako u okvirima lokalnog socijalističkog sveta tako i u okvirima onog zapadnog, demokratskog, zatim kritičko promišljanje konceptata 'forme', 'autonomije', 'ekonomije', 'političnosti', 'institucionalizacije' umetnosti, kao i uverenje, koje je iz toga proizlazilo, u društveni značaj umetnosti i njen emancipatorski potencijal. Zajedno sa Zoranom Popovićem učestvuje u studentskim pobunama 1968. godine jer su zahtevi studenata za afirmaciju subjekta, socijalne reforme, solidarnost, a protiv društvene nejednakosti, suštinski bili zahtevi koji su naglašavali slobodu i mogućnosti subjekta u društvu i u kojima je prepoznavala i svoja očekivanja od života.

Jasna Tijardović je diplomirala 1971. godine. Te godine otvara se i SKC. Prve izložbe u SKC-u, poput izložbe *Drangularijum*, propustila je jer je boravila u Engleskoj (Zoran Popović je tada bio na služenju vojnog roka u Zagrebu). Po povratku iz Engleske postala je saradnica redakcije Galerije SKC-a, koju je u to vreme vodila Dunja Blažević, a 1972. godine kustoskinja Male galerije SKC-a (koja je kasnije preimenovana u Srećnu novu galeriju). Godine 1975. prelazi u Muzej savremene umetnosti na mesto kustoskinje u Centru za vizuelnu kulturu, koji je formiran iz pedagoške službe 1974. godine i čije su aktivnosti obuhvatale istraživački rad, držanje seminara u Muzeju, stručna i javna vođenja kroz stalnu postavku i izložbe, saradnju sa školama i fakultetima i organizovanje predavanja respektabilnih jugoslovenskih i svetskih stručnjaka iz oblasti istorije i teorije umetnosti (Katedre).<sup>2</sup> Godine 1991. postaje kustoskinja Zbirke novih medija (današnje Zbirke fotografija, filma i videa).

2 <https://msub.org.rs/centar-za-vizuelnu-kulturu/?lang=sr> (pristupljeno 10. 10. 2024)



Kosta Bogdanović, Jasna Tijardović, Jadranka Vinterhalter, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Ovaj tekst će pokušati da rekonstruiše glavne putanje kojima se Jasna Tijardović kretala motivisana „pronalaženjem slobode” – kao kustoskinja, likovna kritičarka, edukatorka i žena. Svaka od ovih putanja je u neraskidivoj vezi sa preostale tri, one su isprepletane, dopunjuju se, proizlaze jedna iz druge i uvek se vraćaju jedna drugoj, modeluju se međusobno, performativne su jer se, suštinski, svaka izvodi kroz preostale tri.

### **Performativ 1 – kustoskinja**

Jasna Tijardović je u periodu od 1971. do 1975. godine i ulaska u Muzej savremene umetnosti (MSU) profesionalno sazrevala u okvirima preispitivanja sistema umetnosti i zapitanosti „zašto nešto a ne kako nešto” (Tijardović 1972), odnosno u okvirima modela zasnovanog „na jednakosti (različitih medija i načina izražavanja), otvorenosti (svaki predmet može da bude deo umetničkog rada) i destabilizovanju privilegovanih pozicija (svako može da bude umetnik)” i njihovog preliivanja „u šire kulturno, socijalno polje” (Stanković 2018, 140). Na tom tragu, izložba postaje forma razmene, dešavanja, akcije, debate, pregovaranja, ona je delatna i performativna. Prihvatajući koncept Biljane Tomić o umetnosti kao permanentnoj praksi, Tijardovićeva kao kustoskinja realizuje izložbu Ere

Milivojevića *Dezeni* (Galerija SKC, 1972), zatim, sa Jadrankom Vinterhalter, Nikolom Viznerom i Slavkom Timotičevićem, izložbu *Mladi umetnici – mladi kritičari 71* (MSU, 1972); te izložbu *Oktobar 72*. Aktivno učestvuje u realizovanju programa Aprilskih susreta (prvih 1972, četvrtih 1975, petih 1976. i šestih 1977). Ulazak Jasne Tijardović u MSU je morao predstavljati veliki izazov za obe strane. Trebalo je dotadašnje vaninstitucionalno kritičko delovanje, u okviru kojeg su preispitivanje funkcionisanja i politika sistema umetnosti bili glavna preokupacija, prilagoditi potrebama izložbenih i ostalih politika muzeja. MSU je, istini za volju, već početkom sedamdesetih pokazao interesovanje i otvorenost za promociju nove umetničke prakse kao jedne od novih umetničkih pojava čiji su akteri bili mladi stvaraoci i kritičari.<sup>3</sup> Međutim, MSU je takođe bio i vrlo važna i uticajna institucija jugoslovenskog i srpskog sveta/sistema umetnosti koja je kolekcionirala, čuvala, proučavala (istorizovala) i izlagala modernu umetnost stvaranu od početka XX veka na teritoriji jugoslovenskog kulturnog prostora i jugoslovenskih država, kao i različite primere savremenih produkcija koje su bile fokusirane na proizvodnju umetničkog (estetskog) predmeta a ne diskursa o umetnosti. Iako je MSU podržavao koncept autorskih izložbi, i dalje se radilo o izložbama koje su predstavljale manje-više već postojeći materijal radi njegovog 'istorizovanja' ili materijal koji se pripremao baš za tu izložbu s namerom da se kritičarski mapiraju fenomeni, a ne o izložbama koje bi bile procesualni i diskurzivni prostori debate ili okviri u kojima bi se umetnost izvodila gestovima, ponašanjem, prisustvom. U takvim okolnostima Tijardovićeve je realizovala niz izložbi koje su utirale put institucionalizovanju kulturnih i novomedijskih praksi poput: *Plakati/radovi umetnika* (1978), izložbu Zorana Popovića *Autoportret ili Telo u umetnosti* (1989), *Fotografija u konceptualnoj umetnosti*, (1989/1990), izložba fotografija Ljubomira Šimunića *Introspekcija. Fotografije 1976–1994* (1994), *Fotografija: Marina Abramović, Marija Vauda, Stanka Đorić-Dangubić, Goranka Matić, Vesna Miksić-Todorović, Ljubica Mrkalj, Tanja Ostojić, Vesna Pavlović, Pepa Pašćan, Snežana Ristić, Maja Savić, Violeta Samardžić, Milica Stevanović* (1997), *Putopis, Fotografije: Klara E. Šiprel, Pol Strend, Milan Aleksić, Era Milivojević* (1998), *Jedan minut pre ubistva: fotografija u srpskom nadrealizmu (1926–1936)* (2002). Ove izložbe su tematizovale i problematizovale različite aspekte postmedijskih/novomedijskih umetničkih praksi, ukazivale i analizirale ih kao ishodišta avangardnih pokreta, ili su mapirale njihove početke u avangardnim pokretima, ili su ih objašnjavale kao tehnologije i metodologije rodne emancipacije. Učestvovala je u projektu istorizacije nove umetničke prakse u okviru muzejskog projekta decenijskih sagledavanja razvoja jugoslovenske moderne i savremene umetnosti obradivši segment *Tekstovi umetnika* (Tijardović 1983, 30–48). U Galeriji SANU, 2003. godine priredila je konvencionalnu muzejsku monografsku

3 U uvodnom tekstu za izložbu *Mladi umetnici – mladi kritičari 71*, Miodrag Protić ističe da izložbu posvećenu mladim umetnicima „za razliku od prošle godine koju su prema svojim saznanjima i shvatanjima sastavili članovi Stručnog veća samog Muzeja – ovu nije komponovao Muzej, već četvoro mladih kritičara” i u zaključku iznosi uverenje da „dovođenje mladih kritičara i mladih umetnika u odnos neposredne saradnje više odgovara osnovnoj intenciji samog Muzeja: da stvarno otkrije najnovije impulse u najmlađoj generaciji a time omogućiti potpunu artikulaciju savremenog trenutka” te da „taj spoj ... pripadnika iste generacije može da bude samo plodan – Muzej smatra svojom obavezom da ga u granicama mogućnosti omogućiti i ohrabri” (Protić 1972).



Jasna Tijardović, Zoran Popović, Raša Todosijević,  
Studentski kulturni centar, Beograd

izložbu *Jedan vek grafike* (iz zbirke *Muzeja*) za čiji katalog je napisala tekst pod nazivom „Grafička umetnost u različitim fazama modernizma” u kojem je sistematično zaobišla konvencionalno istorijsko-umetničko sistematizovanje zarad mapiranja društvenih i emancipatorskih dometa upotrebe specifičnih karakteristika grafike kao umetničke tehnike i discipline (Tijardović 2003, 41–51).

Tijardovićeva je kustosirala i izložbe izvan MSU, od kojih su dve u smislu kustosko istorijsko-umetničkog rada posebno relevantne. Reč je o izložbi pod nazivom *Nova umetnička praksa – Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom*, otvorenoj u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1977. godine, i o izložbi *Video umetnost u Srbiji*, za koju je sa koautorima Branislavom Dimitrijevićem i Dejanom Sretenovićem dobila nagradu Društva istoričara umetnosti Srbije.

## **Performativ 2 – likovna kritičarka**

U svetlu novih kustoskih praksi, koje od ranih sedamdesetih godina obuhvataju različite strategije koje su razvijali Bojs (Joseph Beuys), iz svog koncepta postpedagogije, Zeman (Harald Szeeman), iz svog koncepta 'exhibition maker' (Müller 2006), grupa Art & Language (A&L), Lusi Lipard (Lucy Lippard), posredno



preko koncepta dematerijalizovane umetnosti, Biljana Tomić sa konceptom permanentne umetnosti, započinje proces redefinisavanja uloge likovnog kritičara od figure koja sa distance objašnjava vrednosne domete jednog umetničkog dela ka figuri koja postaje saučesnik ili saradnik umetnika, inicijator, agent, edukator, organizator, medijator, figura koja daje okvir i koja kontekstualizuje umetničku praksu (O'Neill 2016, 9–38).

Jasna Tijardović se bavila pisanjem tekstova o umetničkim fenomenima, umetnicima, vizuelnoj kulturi za koje ne bismo pogrešili ako kažemo da je reč o likovnoj kritici, ukoliko pojam likovnog kritičara odvojimo od figure 'arbitra ukusa' i približimo ga figuri kustosa. Drugim rečima, Jasnini tekstovi variraju od preglednih do problemskih, ali nijedan ne polazi od estetskih sudova, već na polemičan način postavlja pitanja i traži odgovore o *mehanizmima* koji pokreću svet/svetove umetnosti,<sup>4</sup> te diskutuje o razlikama nastalim u procesima hladnoratovske realnosti. SKC je bio dinamično mesto internacionalnih susreta i razmena. Svakako da su tome doprinosile, s jedne strane, izvesna doza radoznalosti kod međunarodnih umetnika/umetnica i kustosa/kustoskinja s obzirom na specifičnost jugoslovenskog uređenja i, s druge, činjenica da su svi okupljeni oko SKC-a, koristeći razne kanale, stipendije i fondove međunarodnih studentskih udruženja, čak i pomoć ambasada (o čemu je na jednoj konferenciji govorila Dunja Blažević (Dugandžić Živanović 2011, 134)), uspevali da finansiraju svoja putovanja u inostranstvo. Postojalo je uverenje koje je, prema svedočenjima, Biljana Tomić formulisala rečima „ma svugde gde ideš, dobro si došao”. Jasna Tijardović i Zoran Popović su posetili Edinburg 1973. godine, gde je u okviru Edinburškog festivala, a na poziv Ričarda Demarka (Richard Demarco), Popović zajedno sa Marinom Abramović, Rašom Todosijevićem, Damnjanom, Paripovićem, Urkomom i Nušom i Srečom Draganom učestvovao na izložbi *Osam jugoslovenskih umetnika* (za koje će Demarko u pismu Nikolasu Seroti (Nicholas Serota) napisati da su „absolutely first class” (Demarco 16th July 1973)), a Tijardovićeva je napisala predgovor za katalog izložbe u kojem je predstavila beogradsku konceptualnu scenu, njen nastanak i razvoj u okvirima BITEF-a 1971. i 1972. godine i SKC-a, njeno 'osvajanje' MSU-a kroz izložbe te njeno internacionalno umrežavanje, mapirajući i susret sa samim Demarkom 1972. godine (Tijardović 1973).. Početkom 1974. godine, Jasna i Zoran odlaze u Ameriku i ostaju sve do marta 1975. Na početku su putovali sa Demarkom, a onda su u Njujorku došli u kontakt sa članovima grupe A&L jer su bili „provocirani teorijskom aktivnošću pomenute grupe” (Tijardović 2016, 236) i taj se susret, ponešto i zbog „fascinacije nama kao što smo mi bili fascinirani njima” (Tijardović 2015, 17' 28"), pretvorio u saradnju. Do tog trenutka, u krugovima njujorških konceptualnih umetnika znalo se o grupi OHO zahvaljujući Kinastonu Mekšajnu (Kynaston McShine), koji je njihov rad uključio u svoju izložbu *Information*, prvi muzejski pregled američke i evropske konceptualne umetnosti predstavljen u njujorškom Muzeju moderne umetnosti 1970, kao i Lusi Lipard, koja ih je uključila u svoj pregled *Six Years: The*

4 Zoran Popović je objavio dva teksta: „Kritika mehanizma umetnosti”, u publikaciji *Oktobar '75*, i „Kritika mehanizma umetnosti u Beogradu/Jugoslaviji”, u *Biltenu 5. Aprilskih susreta*.

*Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973). Grupu OHO, a onda i novosadski (EKOD je zbog prisustva novca i tržišta taj susret sa međunarodnom konceptualnom scenom razočarao i na taj aspekt ukazuje i Tijardovićeva kada je, neposredno po povratku iz Njujorka, u novosadskom časopisu *Polja* sumirala svoje utiske. U uvodnom delu svog teksta, ona objašnjava da njena namera nije da napiše „jedan obiman tekst o tome šta jeste konceptualna ili nova umetnost, to jest da se to prepriča na vlastiti način”; ono što postaje tema njenog teksta jeste razmatranje da li ispitivanje prirode umetnosti i menjanje jezika umetnosti mogu da promene ustrojstvo društva, da li su i u kojoj meri razne umetničke prakse kraja šezdesetih i početka sedamdesetih, a posebno primeri konceptualne umetnosti, mogle uspešno da kritičkim preispitivanjem sebe prevaziđu uslove sopstvenog funkcionisanja kao društvene prakse i da u tom smislu redefinišu te uslove, čitav vrednosni sistem društva i konačno sopstvenu društvenu artikulisanost. Tvrdi da konceptualna umetnost sredinom osme decenije više nije „revolucija u umetnosti, kao što se to u Evropi na silu hoće”, da je, kako se društvena pravila nisu promenila jer konceptualna umetnost očigledno nije uspeła u svojoj nameri da to učini, i ova umetnost postala sredstvo za sticanje društvene moći, društveno-ekonomskog statusa i u tom smislu, baš kao i slikarstvo i skulptura koji su, po pretpostavci konceptualne umetnosti, ništa drugo do manifestacije prihvatanja prirode umetnosti (a ne njenog supstancijalnog ispitivanja), postaje uslovljena manipulacijom tržišta, otuđenjem dela od proizvođača, primer novog stila ili novog formalizma, umetnost preko koje se stiče određena društvena moć i izgrađuju sopstvene institucije. Dve su glavne teze u ovom tekstu: prva je o univerzalizmu konceptualne umetnosti koji se objašnjava kao posledica tautološke prirode i druga, koja je o suštinski lokalnom karakteru njujorške scene i njenom opšteprihvaćenom internacionalnom statusu. Naime, Tijardovićeva smatra da je njujorška konceptualna umetnost, iako bi htela da sebe vidi kao internacionalnu, zapravo vrlo lokalna, i da postaje internacionalna pre svega pomoću manipulacije kapitala. Uočava razliku između institucionalizovane konceptualne umetnosti, one čije primere zastupaju galeristi poput Kastelija (Leo Castelli), Sonabend (Ileana Sonnabend), Vebera (John Weber) i iza koje stoji uloženi kapital, i konceptualne umetnosti koja je izvan institucija i koja može biti, ali ne mora da bude umetnost jer iza njene tautologije ne stoji institucija: „raditi bolje ili lošije nije problem umetnosti, problem je koliko ste van a koliko unutar institucije. U instituciji ne znači samo biti zaštićen od jedne galerije, to znači praviti istoriju umetnosti, kulturu.” U tom smislu Tijardovićeva zaključuje da umetnici van Njujorka, u Evropi i svi oni van sistema svoju umetničku produkciju potvrđuju u odnosu na onu institucionalizovanu u Njujorku, „slede pravila igre a umetnici Njujorka slede ta pravila ali ih i sami stvaraju”, te da je nemoguće gledati na umetnost kao na nešto univerzalno, internacionalno, van društvene prakse i načina na koji umetnost u njoj deluje jer je reč o asimetričnim identitetskim pozicijama čiji kapacitet i moć određuju politike galerija, muzeja, umetničko tržište, čitav niz elemenata sveta umetnosti koji čine da jedan predmet ili situacija budu određeni kao umetnički (Tijardović 1975, 20–21; Čubrilo 2021, 241).



Takođe, u zajedničkom tekstu sa Zoranom Popovićem za časopis *The Fox*, koji su A&L uređivali i objavljivali, ukazuje na slučaj OHO i na slučaj novosadske grupe (ΣKŌD koji posle sličnih uvida na pariskom Bijenalu na kojem su uočili da „dela 'konceptualne' umetnosti dostižu cenu od 10 000 dolara” (Popović i Tijardović 1975, 50) odlučuju da se povuku i prestanu sa radom.

Uprkos fundamentalnim razlikama između konteksta u kojem se artikulise kustosko-kritičarska praksa Jasne Tijardović i umetnička praksa Zorana Popovića i konteksta prakse A&L, na čemu i Tijardovićeva insistira („Umetnost prave ljudi koji žive u različitim okolnostima (društveno-ekonomskim) i zavisno od njih grade svoj pogled na svet. Pogled na svet određuje naš pogled na umetnost i obrnuto.” Tijardović 1975a, 18), moglo bi se reći je taj susret bio uspešan jer su obe strane, kako to ističe Bejli, odbacivale konvencionalni umetnički predmet radi konceptualnog kolaborativnog rada i težile da politizuju tu praksu i preuzmu kontrolu nad procesima produkcije i distribucije svog rada (Bailey 2016, 148). Prvi prevodi tekstova članova grupe A&L pojavili su se u časopisu *Polja* br. 156, 1972. godine, a sa uspostavljenom vezom preko Tijardovićeve i Popovića (koji će krajem 1976. godine opet provesti nekoliko meseci u Njujorku (Jakovljević 2024, 27–49)), u oktobru 1975. godine dolaze Koris (Michael Corris), Menard (Andrew Menard) i Brejkstoun (Jill Breakstone) u Beograd i drže dva seminara u SKC-u i jedan u MSU. Transkripti ovih seminara objavljeni su u časopisu *Student* br. 23 od 4. novembra 1975. godine. Susret je, bez obzira na načelne sličnosti koje su se ticale odnosa prema umetničkom predmetu, njegovoj dematerijalizaciji, kolaborativnom radu i društvenom impaktu, bio obeležen bezuspešnim pokušajima da se uspostavi zajednička platforma za razgovor jer su razlike u društveno-ekonomskim kontekstima i sistemima umetnosti u kojima su obe strane formirale svoja gledišta bile velike (Bailey 2016, 148–150; Jakovljević 2024, 43–45). Primera radi, Koris i Menard su u činjenici da su se beogradski umetnici nove umetničke prakse oslanjali na državno finansiranje programa oficijelno studentske institucije (konačno, i transkript održanih seminara bio je objavljen u glasilu za studente) videli posebnu vrstu marginalizacije, a sve što ima veze sa studentskim statusom kao afirmaciju srednjoklasnog sistema vrednosti, dok su beogradski umetnici u SKC-u videli mogućnost doslednog realizovanja svojih istraživanja jezika i sistema umetnosti (Bailey 2016, 149–150; Jakovljević 2024, 44). Ta razlika je ostala osetna u stavovima koje su članovi A&L grupe izneli na različite načine u tekstovima i u trećem broju *Fox-a*, zalažući se za radikalno napuštanje stvaranja i okretanje ka direktnoj političkoj akciji, dok tekst Jasne Tijardović „The ‘Liquidation’ of Art: Self-Management or Self-Protection”, opet na osnovu iskustva u okvirima sada SKC sveta umetnosti i iz perspektive krize koja se javila između ove institucije i njenih saradnika zbog, kako iz teksta proizlazi, rascepa između plaćenog osoblja galerije i neplaćenih umetnika i kustosa, izražava bojazan prema ideji odustajanja od stvaranja. Iz konteksta SKC-a ta ideja znači samo jedno – ‘likvidaciju’ umetnosti ili ‘transcendenciju’ u smislu povlačenja, napuštanja aktivizma i okretanja misticizmu (Tijardović, 1976, 99; Jakovljević 2024, 47–48).

U zaključku, reklo bi se da je Tijardovićeva u ovim tekstovima objavljenim 1975. u časopisima *Polja* i *The Fox* mapirala osnovne aporije i protivrečnosti njujorške/američke i beogradske/jugoslovenske konceptualne umetničke prakse. Naime, ova praksa je u okvirima američkog konteksta nastajala kao kritička reakcija na visoki modernizam i komodifikaciju umetnosti, da bi sama, iako procesualna, teorijska i/ili dematerijalizovana, postala *predmet* uvučen u cirkulaciju unutar umetničkog tržišta. U okvirima SKC-a i jugoslovenskog konteksta, nova umetnička praksa je nastajala iz kritičkog preispitivanja jugoslovenskog posleratnog modernizma, i to ne samo u umetnosti već i njegovih društvenih, ekonomskih i političkih efekata, i sa umetničkog predmeta je pažnju preusmerila na saradnju i participaciju, zastupanje aktivnih uloga u odlučivanju o stvaranju i distribuciji, na dekonstrukciju koncepta centra i mehanizama hijerarhijskog uređivanja odnosa što su bila ujedno i polazišta na kojima je počivalo samoupravljanje. Taj oblik participativnog upravljanja, za koji su američki konceptualni umetnici bili veoma zainteresovani, postao je predmet debata i razilaženja među umetnicima/umeticama i kustosima/kustoskinjama okupljenim oko SKC-a. Pokazalo se, i na to je Tijardovićeva i ukazivala u svojoj raspravi, da je debata u SKC-u zapravo razotkrila da je i „sama ideja samoupravljanja neprestano bila pod pritiskom od strane hijerarhijskih, birokratskih i inherentno nesamoupravnih struktura, koje su je manipulisale, ograničavale i onemogućavale” (Jakovljević 2024, 48). Ova dva teksta, objavljena praktično jedan za drugim, prvi kao reakcija na njujoršku umetničku scenu, drugi kao reakcija na krizu u SKC-u u vreme susreta sa Njujorkom, donose sve glavne ‘smernice’ koje će Tijardovićeva u svojoj daljoj karijeri kustoskinje, kritičarke i edukatorke principijelno, sa manjim ili većim odstupanjima, slediti.

Od kraja sedamdesetih godina Jasna Tijardović će objavljivati svoje prikaze i kritičke tekstove u svim relevantnim časopisima za umetnost i kulturu: *Umetnost*, *Polja*, *Moment*, *Izraz*, *Vidici*, *Projekta*(r)t.

### **Performativ 3 – edukatorka**

MSU je od svog osnivanja imao program obrazovanja i informisanja koji je realizovao Odsek za pedagoški rad i propagandu. Na početku, uloga ovog odseka bila je da za javnost priprema informacije o programima izložbi u stalnoj postavci MSU, kao i javna vođenja publike. S vremenom postaje jasno da postojeća forma ne zadovoljava kulturne potrebe publike, da se paradigma u umetnosti i kulturi menja, a i da Muzej ima neiskorišćene potencijale, tako da se sada pažnja usmerava ka diversifikaciji modela komunikacije sa publikom prema uzrastu, obrazovanju, stručnosti. Razlikuju se saradnje sa osnovnim i srednjim školama, fakultetima, ustanovama iz oblasti kulture, radnim kolektivima. Uvode se posebni seminari u trajanju jedne školske godine u okviru kojih su bili realizovani kursevi sa temama iz



Vođenje u Muzeju savremene umetnosti, Beograd, 1970. godine

vizuelne kulture kao forme permanentnog obrazovanja. Menja se i ime Odeljenja i 1974, godinu dana pre nego što će Tijardovićeva biti izabrana po konkursu, ono dobija naziv Centar za vizuelnu kulturu i informacije. Kako su aktivnosti ovog centra obuhvatale i organizovanje posebnih predavanja povodom pojedinih izložbi, muzeološka i pedagoška istraživanja i druge akcije, kustosa/kustoskinja angažovan/a na realizaciji ovog programa, kao što je to bio slučaj sa Tijardovićevo do 1991. godine, morao/la je da razvije edukativne modele i prakse i da doprinese da izložba funkcioniše kao proširena obrazovna platforma. Zbog te razdvojenosti uloge kustosa-autora izložbe na jednoj i kustosa-edukatora na drugoj strani, ma koliko su se u pojedinim trenucima te dve uloge približavale jedna drugoj, one ne predstavljaju rane primere 'edukativnog obrta' (O'Neill, Wilson 2010), ali svakako poseduju anticipirajuće elemente.

Pored predavanja članova A&L grupe, Korisa i Menarda, koje je Tijardovićeva u saradnji sa Galerijom SKC-a organizovala u MSU, Centar je preveo četiri teksta članova A&L grupe i odštampao ih na šapirografu: „O praksi” Mela Ramsdena (Mel Ramsden), „Cene umetničkih dela” Jana Berna (Ian Burn), „Istorijska rasprava” Majkla Korisa i „Ne radiš ono što radiš dok radiš ono što radiš” Endrjua Menarda. Ostajući u polju svojih preokupacija primerima kritičkih i radikalnih praksi u umetnosti XX veka, te filmom i novim medijima generalno, Tijardovićeva je držala seminare o avangardnim pokretima u svetskoj umetnosti,

konceptualnoj umetnosti, Land Art-u, novim umetničkim materijalima, a u okviru izložbe *Fotografija kao delo umetnika* (1976), koju su koncipirali i realizovali u Salonu MSU Biljana Tomić i Ješa Denegri, Jasna je sa Slobodanom Šijanom i Nebojšom Pajkićem priredila retrospektivu *Anti film*. Takođe, priredila je projekcije filmova *Filmovi umetnika 1968–1976* i *Film kao dokument umetničkog rada 1969–1976*, kao i video-projekcije, kako iz kolekcije MSU (1984) tako i selekcije engleskih umetnika pod nazivom *Elusive Sign* (1988).

U kulturnom jugoslovenskom muzičkom časopisu *Džuboks* tokom 1980–1981. objavljuje niz kraćih tekstova u kojima objašnjava osnovne termine i fenomene umetnosti XX veka koje su sa rokenrol kulturom delile antiinstitucionalni stav, nekonvencionalnost i nekonformizam, društveno-angažovanu agendu i kontroverzni odnos sa tržištem. Pisala je o avangardnim pokretima, poput dadaizma, Dišana, fluksusa, neoavangarde, poparta, nove umetničke prakse, ukazujući da je umetnost fenomen koji prevazilazi uskoformalistička disciplinarna ograničenja i da je društveni fenomen poput rokenrola sa kojim, između ostalog, deli želju za „pronalaženjem slobode”.

#### **Performativ 4 – biti žena**

Na početku ovog teksta, u prvom pasusu, izostavljena su imena važnih aktera nove umetničke prakse. Namera nije bila toliko usmerena ka skiciranju obrisa alternativne, ženske ili feminističke, istorije kustoskinja nove umetničke prakse, koliko je bila fokusirana da se postavi pitanje kanonizacije nove umetničke prakse i njene maskulinizacije postojećim interpretacijama. Kao što je SKC predstavljao „mnoštvo scena” (Tijardović 2015, 4' 31"–4' 33"), tako su i kustoskinje spram feminističke agende imale različite poglede – od isticanja ravnopravnosti sa muškarcima do isticanja razlike u odnosu na muškarce. Tijardovićeve je pripadala ovoj drugoj grupi i to je vrlo eksplicitno dala do znanja u već pomenutom tekstu o krizi u SKC-u u kojem je termin 'prevazilaženje', koji je cirkulisao u raspravama kao rešenje krize, odredila kao onaj koji se preuzima iz politike i koji se oslanja na „nezdravu, maskulinu ideju” iza koje se nalaze „akumulirane represivne snage” i da predlog o 'prevazilaženju' nije ništa drugo do „razoružavanja umetnosti koja dovodi u pitanje birokratsku, finansijsku moć SKC-a” s obzirom na to da „umetnost u suštini uopšte nije problem” (Tijardović 1976, 99). Na ovako direktno konfrontiranje moći institucije i njeno izjednačavanje sa maskulinom hegemonijom ne nailazi se u tekstovima tog vremena u okviru beogradske scene, odnosno scene oko SKC-a, posebno ne na ukazivanje da je socijalistički patrijarhat represivan prema umetnosti, ženama, ali i prema suštinskim i emancipatorskim odlikama samoupravljanja.

S druge strane, u SKC-u su bila organizovana dva internacionalna okupljanja na kojima su se razmatrale ženske i feminističke pozicije: *Žene u*



Marina Abramović i Jasna Tijardović. Studentski kulturni centar, Beograd, 1988. Foto: Goranka Matić

*umetnosti* (1975) i *Drug-ca žena. Žensko pitanje – novi pristup?* (1978). Na ovom prvom, organizovanom u okviru IV Aprilskih susreta, Jasna Tijardović je učestvovala u društvu umetnica i kustoskinja Gizlind Nabakovski (Gislind Nabakowski), Ulrike Rozenbah (Ulrike Rosenbach), Katarine Ziverding (Katharina Sieverding), Katalin Ladik, Natalije LL (Natalia Lach-Lachowicz), Jole de Frejtas (Iole de Freitas), Ide Biard, Nene Baljković, Irine Subotić, Jadranke Vinterhalter, Biljane Tomić i Dunje Blažević. (Marina Abramović je tom prilikom pokazala foto i video dokumentaciju svojih performansa *Ritam 10, 5, 2 i 4* u Salonu MSU).

Tijardovićeva je 1997. godine jasno zauzela feminističku kustosku poziciju na izložbi *Fotografija: Marina Abramović, ...* problematizujući izborom motiva i medija figuralnu predstavu kao radikalni izraz ženskog iskustva, „načina da se poveže telesno žensko iskustvo sa ženskom estetikom ili 'vizuelnom ekonomijom'” i pojam ženske fotografije kao „agenta 'ženskog pisma' i kao snažno i ekscentrično sredstvo 'Drugog'” (Tijardović 1997) sa namerom da fotografski postupak, pogled i sliku istakne kao prakse preoznačavanja maskulinog i patrijarhalnog u feminino i feminističko.

## Zaključak

Mladi kustosi/kustoskinje i likovni kritičari/kritičarke su od osnivanja SKC-a učestvovali u formiranju, razvijanju i zastupanju konceptualne umetnosti i svako od njih je na sebi osoben način unosio različite perspektive i doprinio stvaranju „mnoštva scena”. Jasna Tijardović se izdvojila po mapiranju ključnih pitanja o mehanizmima po kojima funkcionišu sistemi umetnosti ukazujući na

pojavu i posledice komodifikacije konceptualne umetnosti, među kojima je i podela na internacionalnu scenu i lokalne umetničke scene (u kojoj se lokalne javljaju kao simptomi internacionalne), s jedne, i birokratizacija umetnosti, s druge strane. Nasuprot, isticala je dematerijalizaciju umetnosti u pravcu različitih participativnih praksi i društvenih artikulacija kroz koje je moguće izvesti klasnu, rodnu i svaku drugu emancipaciju ili „pronaći svoju slobodu”.

## Literatura

- Bailey, Robert. *Art&Language International. Conceptual Art between Art Worlds*. Durham and London: Duke University Press, 2016.
- Čubrilo, Jasmina. “Ženski pogled/pogled na ženu (o izložbi “Fotografija”).” *Reč* 34 (jun 1997): 128-129.
- Čubrilo, Jasmina. “An insight into the reception of American Art in Yugoslavia 1965-1991”, in: *Hot Art, Cold War – Southern and Eastern European Writing on American Art 1945-1990*, eds. Claudia Hopkins and Iain Boyd Whyte, 233–246. New York and London: Routledge, 2021.
- Demarco, Richard. Letter to Nicholas Serota, Director of Museum of Modern Art, Oxford. Ref. Eight Yugoslav Artists exhibition. 1973. [https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/5788-p1973\\_letter\\_from\\_demarco\\_nicholas\\_serota\\_director\\_museum\\_modern\\_art](https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/5788-p1973_letter_from_demarco_nicholas_serota_director_museum_modern_art)
- Dugandžić Živanović, Danijela. „Fragmenti ženskih sjećanja, 1978. i danas 2011.” *ProFemina* 2 (leto–jesen 2011): 125–145.
- Jakovljević, Branislav. „Borba u Beogradu, u Njujorku.” *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 20 (2024): 27–49.
- Müller, Hans-Joachim. *Harald Szeemann: The Exhibition Maker*. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2006.
- O’Neill, Paul, Wilson, Mick, eds. *Curating and the Educational Turn*. London, Amsterdam: Open Editions, de Appel, 2010.
- O’Neill, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2016.
- Popović, Zoran, Tijardović, Jasna. “A Note on Art in Yugoslavia.” *The Fox* 1 (1975): 49–52.
- Protić, Miodrag B. et al. *Mladi umetnici – mladi kritičari ‘71*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- Stanković, Maja. “Art is What Makes Life More Interesting than Art.” u *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 14 (2018): 129–143.
- Tijardović, Jasna. pref. cat. *Oktobar 72*, Beograd, 1972.
- Tijardović, Jasna. pref. cat. *Eight Yugoslav Artists*, Edinburgh Arts 73, Edinburgh, 1973.
- Tijardović, Jasna. „Ideologija New York-a.” *Polja* 196/197 (jun–jul 1975): 20–21.
- Tijardović, Jasna. „Art–Language grupa.” *Polja* 202 (decembar 1975): 17–18.
- Tijardović, Jasna. “The ‘Liquidation’ of Art: Self-Management or Self-Protection.” *The Fox* 3 (1976): 97–99.
- Tijardović, Jasna. „Tekstovi umetnika” u *Nove umetničke prakse*, ur. Ješa Denegri, Jadranka Vinterhalter, Jasna Tijardović i Ljubica Stanivuk, 30–48. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983.



Tijardović-Popović, Jasna. „Grafička umetnost u različitim fazama modernizma. Izabrani primeri” u *Jedan vek grafike*, ur. Žaklina Ratković, Dejan Sretenović, 41–51. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2003.

Tijardović-Popović, Jasna. „Program obrazovanja u Muzeju savremene umetnosti: Centar za vizuelnu kulturu i informacije.” u *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, ur. Dejan Sretenović, 221–238. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2016.

Tijardović, Jasna. „Razgovori o novim umetničkim praksama u Srbiji 1970-ih godina”. <https://vimeo.com/150237343> (20. 7. 2024).

<https://msub.org.rs/centar-za-vizuelnu-kulturu/?lang=sr>

Jasmina Čubrilo  
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**JASNA TIJARDOVIĆ POPOVIĆ  
(SPLIT, 1947 – BELGRADE, 2023):  
RECONSTRUCTION OF THE ROUTES  
OF FINDING FREEDOM**

*Abstract:*

The article analyzes the circumstances in which Jasna Tijardović's curatorial and critical practice, formed and developed both outside and within the art institutions through which she moved professionally, mapping the specificities of her practice as a museum educator as well. Both practices were shaped by a consistent and thorough reexamination of the system and the language of art and a preoccupation with the question of whether, by overcoming the conditions of its own functioning as a social practice, art can redefine those conditions, the value system of society, and ultimately her own social articulation. The main thesis of the article is that each of these professional activities represented a contribution to the emancipation of both the profession and life, and that they had performative effects.

*Keywords:*

Jasna Tijardović, conceptual art, Art & Language, Student Cultural Centre, Muzeum of Contemporary Art, feminism

PRIMLJENO / RECEIVED: 10. 11. 2024.  
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 23. 11. 2024.