

UDK BROJEVI: 7.09(497.11)"1971/1979"
ID BROJ: 158909705
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2025.21.3

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK
ORIGINALAN NAUČNI RAD

Veronika Podrjadova
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet
<https://orcid.org/0000-0002-5184-2174>

MEĐUNARODNI PROJEKTI STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA U BEOGRADU U KONTEKSTU KULTURNOG TRANSFERA SEDAMDESETIH GODINA DVADESETOG VEKA

Apstrakt:

Tema ovog rada obuhvata izabrane međunarodne projekte, organizovane uz učesće umetnika, kritičara i teoretičara umetnosti koji su bili saradnici u Studentskom kulturnom centru u Beogradu od 1971. do 1979. godine. Razmatraju se manifestacije *In Another Moment*, *Edinburgh Arts* i *Works and Words*, koje su odigrale ključnu ulogu u oblikovanju međunarodne delatnosti Studentskog kulturnog centra u Beogradu tokom sedamdesetih godina prošlog veka. Ovi projekti ne samo da su doprineli uspostavljanju novih međunarodnih kontakata već vredi napomenuti i to da je izbor upravo ova tri projekta za analizu uslovljen i činjenicom da svaka od ovih manifestacija odgovara određenim modelima i obrascima kulturnog transfera.

Ključne reči:

Studentski kulturni centar, kulturni transfer, sedamdesete godine dvadesetog veka, *In Another Moment*, *Edinburgh Arts*, *Works and Words*

SKC u metodološkim okvirima kulturnog transfera

Sedamdesetih godina prošlog veka Studentski kulturni centar (SKC) u Beogradu je postao središte kulturnih i intelektualnih aktivnosti koje su igrale ključnu ulogu u oblikovanju pejzaža ne samo beogradske već i jugoslovenske umetničke scene. Osnovan nakon studentskih protesta 1968. godine i otvoren 1971, SKC je ubrzo postao centar interesovanja velikog broja studenata i intelektualaca, nudeći platformu za kreativno izražavanje, međunarodnu kulturnu interakciju i novi kritički diskurs.

Uzimajući u obzir međunarodni okvir, naglašen u naslovu članka, javlja se potreba da se obrati pažnja na „pogled izvana”, odnosno na istraživanja i metodološka razmatranja koja su posvećena široj kontekstualizaciji alternativne jugoslovenske umetnosti sedamdesetih godina. Različiti metodološki pristupi koji se odnose na ovu temu, izloženi u radovima stranih autora, često pokazuju jasne ili skrivene pokušaje stvaranja određenog geopolitičkog narativa, obično manipulisanog i preoblikovanog u svrhu stvaranja iskrivljene slike i subjektivne percepcije aktualnih dešavanja na samoj sceni.

Stoga se ovaj tekst u velikoj meri oslanja na metodologiju društvene istorije umetnosti i sociologije umetnosti, kao i na metodologiju koja se razvila oko pojma kulturnog transfera. Metodologija kulturnog transfera podrazumeva istraživanje načina na koje kulturne ideje, prakse i umetnički stilovi prelaze iz jednog konteksta u drugi, i to sa ciljem razumevanja njihovog uticaja na nove sredine. U proučavanju kulturnog transfera je važno razmotriti ne samo samog aktera prenosa već i primaoca, kao i mehanizme kroz koje se prenose ideje, bilo da su oni formalni (poput izložbi i festivala) ili neformalni (kao što su lični kontakti i interkulture razmene). Analiza kulturnog transfera takođe uključuje ispitivanje načina na koji novi konteksti interpretiraju i adaptiraju uvezene elemente, čime se razjašnjavaju procesi prihvatanja, promene i eventualnog reciprociteta umetničkih ideja.

Pojam kulturnog transfera kao metodološkog pristupa prvi put je uveo, u saradnji sa Mihaelom Vernerom (Michael Werner), francuski filozof Mišel Espanj (Michel Espagne) sredinom osamdesetih godina XX veka (Espagne and Werner 1985). Ovaj termin je nastao u okviru istraživanja kulturnih interakcija između Francuske i Nemačke, a ključna ideja kulturnog transfera leži u istraživanju kako se elementi karakteristični za jedan kulturno-geografski prostor prenose u drugu kulturnu sredinu, gde prolaze kroz promene pod uticajem novih uslova. Ovaj proces nadmašuje jednostavno preuzimanje i uključuje adaptaciju i ponovno promišljanje kulturnih formi, što na kraju dovodi do stvaranja novih, hibridnih kulturnih pojava.

Iz opšteg opisa prvobitne metodologije kulturnog transfera, fokusirane na *French&German Studies*, postaje jasno da je sama ideja o „ravnopravnoj razmeni” u velikoj meri utopijska. Ovaj koncept funkcioniše u čistom obliku samo u kontekstima gde su zone kulturnog, društvenog i političkog razvoja u trenutku ostvarivanja transfera bile na istom nivou. Međutim, već u kasnijim istraživanjima, sam Mišel Espanj pristupa složenijim šemama upoređivanja, dok prvobitna evropocentrička orijentacija

primene metode proširuje svoje granice, što nam danas omogućava da govorimo o kulturnom transferu upravo kao o postkolonijalnom pristupu (Эспањ 2009).

Zašto je metodologija kulturnog transfera suštinski važna za određivanje pozicije Studentskog kulturnog centra i beogradske alternativne umetničke scene u širem globalnom kontekstu umetnosti sedamdesetih godina XX veka? Aparat pojmova ove metodologije koristi koncepte kao što su „provodnici” i „agenti”, što nam omogućava da, u okviru jedne vrste „spoljašnjeg razmatranja”, govorimo o beogradskom SKC-u upravo kao o takvom. Ogromna prednost metodologije kulturnog transfera je ta što, za razliku od mnogih drugih metodologija istorije umetnosti i kulture, kulturni transfer obraća pažnju ne samo na globalne kontekstualne okvire već se fokusira i na vrlo konkretne događaje, ličnosti, fenomene i umetničke objekte. Model transfera postaje primenljiv ne samo u makroistorijskom već i u mikroistorijskom kontekstu, što u našem slučaju igra značajnu ulogu. Kako ističe Wolfgang Šmale (Wolfgang Schmale), „u istraživanjima kulturnog transfera uvek se identifikuju konkretni akteri, dok se *difuzija* i *kontaminacija* čine kao pomoćne konstrukcije” (Schmale 2007, 14).

Studentski kulturni centar kao izložbeni prostor postaje „agent transfera” od prvih izložbi realizovanih u okviru likovnog programa. Jedan od prvih projekata, organizovan 1971. godine u galeriji SKC-a, bila je izložba *Drangularijum*. Iako je pristup kreiranju ekspozicije bio inovativan za lokalnu izložbenu praksu (upotreba pronađenih objekata i redi-mejdova umesto dela napravljenih-rukama-umetnika), sama ideja *Drangularijuma* nije bila originalna, već je predstavljala „kreativnu parafrazu” projekta *Amore mio* (1970) (Мереник 2007, 726), pod kustoskom upravom Akilea Bonita Olive (Achille Bonito Oliva), sa kojim je Biljana Tomić, tadašnja urednica likovnog programa SKC-a, imala prilike da se upozna u Rimu još krajem šezdesetih godina.¹ Da koncepcija *Drangularijuma* nije inovativna, navedeno je i u uvodnom tekstu Bojane Pejić, u katalogu izložbe (Пејић (ур.), Томић (ур.) 1971, 24). Posebno, komentar Dušana Otaševića na rad *Zastava* ne samo da u značajnoj meri objašnjava logiku uključivanja određenih objekata u izložbu već nas takođe vraća na prvobitnu ideju *Amore mio*: „ОНО ШТО НАЈВИШЕ ВОЛИМ је првобитни назив изложбе; касније је измењен у ДРАНГУЛАРИЈУМ”. (Пејић (ур.), Томић (ур.) 1971, 12)

U oblike kulturnog transfera, od u literaturi retko pominjanih projekata rane delatnosti SKC-a, mogu se ubrojati sledeći: *Konceptualna umetnost u izboru Katrin Mile* iz 1973. (preuzimanje ideje jedne izložbe sa *VII Bijenala mladih u Parizu* i njena potpuna promena u skladu sa zahtevima lokalnog konteksta) ili, na primer, projekat *Dvoje Raše Todosijevića* iz 1974. (predstavljajući slučajeva savremene prakse u kojima je umetnički projekat realizovan u paru; niz već gotovih projekata stranih umetnika je bio „premešten” u prostor galerije SKC-a i prikazan zajedno sa projektima lokalnih aktera scene, čime se ostvarilo ujedinjenje „unutrašnjeg” i „spoljašnjeg”). Bez obzira na oblik transfera, svi međunarodni projekti SKC-a uopšteno pripadaju dvema transfernim kategorijama: „import” i „ekspost”.

¹ Iz razgovora autorke sa Biljanom Tomić i Ješom Denegrijem, 23. 7. 2024.

***In Another Moment, Edinburgh Arts, Works and Words:* modeli participacije**

Pre nego što se pređe na analizu pojedinih projekata navedenih u naslovu ovog dela članka, trebalo bi objasniti zašto se javlja potreba za razmatranjem upravo ove tri akcije koje se obično ne svrstavaju u isti niz i ne upoređuju se međusobno u ovom redosledu. *In Another Moment, Edinburgh Arts* i *Works and Words* se mogu posmatrati kao tri moguća modela međunarodne participacije SKC-a ili kao tri različita modela kulturnog transfera. Prvi model, *In another Moment* (1971), postaje prva značajna interakcija Galerije SKC-a sa nizom „velikih imena” i prvom reprezentacijom strane „umetnosti posle objekta”. Drugi model, *Edinburgh Arts* (1973), predstavlja punopravno uključivanje saradnika i umetnika SKC-a u širi internacionalni kontekst i prvu „demonstraciju dostignuća” na priznatom međunarodnom području. Treći model, *Works and Words* (1979), bazira se na osnovi drugog, odnosno na već formiranom imidžu SKC-a na međunarodnoj umetničkoj sceni, što omogućava predstavnicima SKC-a da, u okviru festivala, utiču na strukturu organizacije same izložbe i time stvore inkluzivniji pristup reprezentaciji umetnika. Dakle, može se reći da *In Another Moment, Edinburgh Arts* i *Works and Words* postaju tri važne tačke u „praćenju” transfernih odnosa.

Delatnost SKC-a se radikalno razlikovala od utvrđenih formata događaja drugih kulturnih prostora u Beogradu. To je bilo mesto gde su svi učesnici procesa – zaposleni, umetnici, aktivisti – praktično živeli: kako ističe Jelena Vesić, to je bila neka vrsta „samoorganizovane škole” ili „alternativnog univerziteta”, čiji su ključni zadaci bili demokratizacija umetnosti, učešće u slobodnom kreativnom procesu i mogućnost eksperimenta (Vesić 2016). Upravo ovaj spoj haotične događajnosti, inovativnih ideja i formalne strukture je razlikovao SKC kao instituciju koja funkcioniše u „performativnom režimu” (Vesić 2016) od ostalih.

„Performativnost” organizacije SKC-a je povezana i sa pristupom *critica in atto*, odnosno *kritike na delu*, koji je, između ostalog, bio formiran zahvaljujući delatnosti Biljane Tomić (Denegri 2013, 109–115). Princip *critica in atto* predstavlja koncept koji podrazumeva kontinuiranu, dinamičku i interaktivnu kritiku umetničkih praksi i teorija, koja se odvija u realnom vremenu, istovremeno sa stvaralačkim procesom. Umesto da bude naknadna analiza gotovih umetničkih dela, *critica in atto* uključuje kritički dijalog koji prati sam čin stvaranja, unoseći teorijska razmišljanja neposredno u proces nastanka umetničkog dela. Ovaj princip, često povezivan sa konceptualnim umetničkim praksama, omogućava interakciju i reakciju na umetnost u trenutku njenog nastanka, čime se briše tradicionalna podela između umetnika-stvaraoca i kritičara.

Princip *kritike na delu* se može razmatrati kao podvrsta institucionalne kritike. Institucionalna kritika, kao pravac koji je u to vreme tek počeo da se formira u radovima Mišela Fukoa (Michel Foucault), Rolana Barta (Roland Barthes) (kritike

autorstva), En Rorimer (Anne Rorimer) i Benjamina Buhloa (Benjamin Buchloh) (institucionalne kritike), razmatra poziciju formalnih institucija kao potiskujuću u odnosu na umetnost. Osnovni cilj institucionalne kritike je da razotkrije skrivene mehanizme vlasti, ideologije i kontrolisanja koji određuju koja umetnost dobija priznanje, kako se ona predstavlja i ko ima pristup njoj. Uprkos tome što je, po svim očiglednim pokazateljima, SKC predstavljao instituciju, treba napomenuti da on nije odgovarao obliku formalne institucije ni u pogledu izgradnje programa, ni u pogledu strukturne hijerarhije. Prvi međunarodni projekat SKC-a koji preispituje autoritet institucije postaje projekat *In Another Moment*, koji su organizovali Nena i Braco Dimitrijević. (Sl. 1)



Jozef Bojs, *Misliti sa kolenima!* 1970, katalog izložbe *In Another Moment*, 1971

Izložba *In Another Moment* je refleksija i parafraza izložbe *At This Moment*, održane u haustoru zgrade u Zagrebu na adresi Frankopanska 2a. Zahvaljujući ličnim poznanstvima kustosa sa nizom tada vodećih predstavnika konceptualne umetnosti, izložba je predstavljala najnovije pojave koje mogu biti svrstane u kategoriju postobjektne umetnosti. Prema zamisli autora, ekspoziciju je činilo sve ono što su umetnici (među kojima su bili Jozef Bojs (Joseph Beuys), Đovani Anselmo (Giovanni Anselmo), Robert Bari (Robert Barry), Sol Levit (Sol LeWitt), Stenli Braun (Stanley Brown) i dr.) slali u odgovor na poziv da učestvuju u izložbi, a nestandardno mesto održavanja je stavljalo posmatrača u položaj „slučajnog svedoka”. Projekat *In Another Moment* u Beogradu je organizovan u okviru likovnog programa *V BITEF*-a. Činilo se da premeštanje po svojoj prirodi provokativne i vaninstitucionalne izložbe u prostor institucije razara prvobitnu autorsku zamisao, međutim, ne treba zaboraviti da „formalnost” i „konvencionalnost” projekta ne određuju samo faktori kao što su prostor i sadržaj već i konkretni rokovi održavanja projekta. S ciljem kršenja standardnih izložbenih okvira, organizatori pribegavaju pristupu koji bi u aktuelnoj umetničkoj praksi dobio naziv „pop-up izložba”: za razliku od svog zagrebačkog prototipa, beogradska varijacija projekta otvara se tri puta (15–20. septembar, 22–27. septembar i 29. septembar – 3. oktobar 1971).

Kako ističe Ješa Denegri, „ove dve izložbe [...] predstavljale su prvu direktnu i adekvatnu informaciju koju je naša sredina mogla da dobije o onim umetničkim

pojavama koje se danas nalaze u središtu aktualne problematike” (Denegri 2003, 23). Pored svih prednosti kritičkog pogleda na institucionalne pristupe, treba takođe napomenuti da je izložba *In Another Moment* postala katalizator uspostavljanja međunarodnih kontakata, a umetnici kao što su, na primer, Danijel Buren (Daniel Buren), Jozef Bojs i Janis Kunelis (Jannis Kounellis) učestvovali su i u kasnijim projektima Studentskog kulturnog centra. Na taj način, projekat *In Another Moment* je označio polje mogućih nekonvencionalnih izložbenih praksi i međunarodne komunikacije u ovoj oblasti.

Ubrzo nakon toga, aktivnost SKC-a od „primajuće strane” prelazi u kategoriju zatvorenog kruga transfera ideja i projekata, što se ogleda u istoriji učešća na festivalu *Edinburgh Arts* 1973. godine. Učestvovanje umetnika i saradnika Studentskog kulturnog centra na festivalu u Edinburgu, kao i niz kasnijih događaja koje je izazvalo to učešće, bilo je praćeno jednom netrivialnom linijom uzročno-posledičnih veza koja se obično ne pominje u literaturi u potpunosti, i koja nas ponovo upućuje ne samo na model kulturnog transfera već i na ulogu pojedinaca u formiranju tog modela. U decembru 1972, Ričard Demarko, organizator festivala *Edinburgh Arts* i producent različitih akcija povezanih s popularizacijom vizuelnih i performativnih umetnosti, dolazi u Beograd s ciljem da se prošire međunarodne umetničke veze njegovih projekata. Po pozivu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, Demarko je održao predavanje u okviru kojeg osvetljava događanja na *Edinburgh Arts* 1972. i predstavlja najnovije pojave savremene umetnosti koje su na festivalu predstavili umetnici iz Nemačke, Poljske i SAD (Muzej savremene umetnosti u Beogradu 1973). U poslednjim danima boravka u Beogradu, Demarko se upoznaje sa predstavnicima Studentskog kulturnog centra i sa neformalnom grupom šestoro umetnika, i poziva ih da učestvuju na festivalu u Edinburgu 1973. godine².

Prema sećanjima Biljane Tomić, glavna svrha Demarka bila je susret sa Marinom Abramović i, iako Demarkov komentar u katalogu *The Eight Yugoslav Artists* naglašava pokušaj „upoređivanja” jugoslovenskih umetnika sa njihovim istočnoevropskim i zapadnoevropskim kolegama, sama forma organizacije i skup pozvanih učesnika pokazuju da edinburški galerista nije bio sklon stvaranju nekakvog modela suprotstavljanja „zapadnih” i „istočnih” umetnika (Tijardović (ed.) 1973). Naprotiv, Demarko je privukao umetnike iz Zapadne, Istočne i Centralne Evrope, stvarajući jedinstvenu platformu interakcije koja je funkcionisala na način sličan *Aprilskim susretima* u SKC-u³. Vredi napomenuti da je prvobitni plan Demarka bila organizacija izložbe jugoslovenske umetnosti koja bi uključivala dovoljno širok spektar umetnika i demonstrirala, verovatno, najobjektivniji pogled na trenutnu situaciju jugoslovenske umetničke scene. Spisak od sedamdeset imena autora, koji je sastavio sam Ričard Demarko i poslao Otu Denešu, zameniku generalnog direktora

2 Sudeći po podacima iz pisama predstavljenih u arhivi Ričarda Demarka, u aprilu 1973. godine umetnici SKC-a i, posebno, Marina Abramović, izrazili su dodatno interesovanje za učešće na festivalu *Edinburgh Arts* 1973 (Demarco 1973a).

3 Iz razgovora autorke sa Biljanom Tomić i Ješom Denegrijem, 23. 7. 2024.



Zoran Popović, *Skrivanje iza Sali Holman*, 1973, Arhiva Zorana Popovića

Saveznog instituta za međunarodnu naučnu, prosvetnu, kulturnu i tehničku saradnju, na kraju nije bio prihvaćen i „jugoslovenski deo” festivala u Edinburgu je bio smanjen na učešće osam umetnika – predstavnika nove umetničke prakse: Marine Abramović, Radomira Damjanovića-Damjana, Nuše i Sreća Dragana, Neše Paripovića, Zorana Popovića, Raše Todosijevića i Gergelja Urkoma (Demarco 1972).

U junu 1973, u Beograd dolazi predstavica galerije Ričarda Demarka Sali Holman (Sally Holman). Poseta Sali Holman postaje značajna ne samo za razjašnjavanje detalja budućeg učešća umetnika na festivalu već i, neposredno, postaje deo jednog od radova koji će kasnije biti predstavljeni u okviru projekta *The Eight Yugoslav Artists*. U parku na Tašmajdanu, Zoran Popović izvodi performans zabeležen u seriji snimaka pod nazivom *Skrivanje iza Sali Holman*. Tokom celog performansa, Popović se sklanjao i sedao, pokušavajući da se u potpunosti sakrije iza tela Sali Holman, čime se, očigledno i istovremeno dvoznačno, ističe privilegovana pozicija ženskog tela u okviru ovog rada u odnosu na muško telo, kao i telo institucionalne predstavnice (opet žene) u odnosu na telo umetnika. Kako ističe istraživačica jugoslovenskog performansa, Jasmina Tumbas, upravo je ovaj rad, izložen u Edinburgu zajedno sa kadrovima Popovićevih *Aksioma*, na jedan iznenađujući način postao jedan od najistaknutijih profeminističkih iskaza u okviru festivala (Tumbas 2022, 55). (Sl. 2)

Sledeći korak u nizu događaja koji su se odigrali u vezi sa *Edinburgh Arts* i uticali na program Studentskog kulturnog centra, naročito, bio je dolazak ekipe SKC-a u Edinburg, u avgustu 1973. godine. Od svih tada najznačajnijih predstavnika Centra, u Edinburg nije otputovao samo Era Milivojević, obrazlažući odbijanje svog učešća na festivalu ne samo „lokalnim patriotizmom” već i tvrdnjom da je Edinburški festival komercijalna platforma koja pretvara umetnost alternativnih praksi u predmet potrošnje.⁴ (Milivojevićeva pozicija se kasnije delimično potvrđuje, što je dobro vidljivo iz pisama koja su predstavljena u arhivu Ričarda Demarka, a koja se odnose na kupovinu kredaste table na kojoj je pravio beleške Jozef Bojs tokom svog čuvenog dvanaestočasovnog predavanja) (Demarco 1973b).

4 Iz razgovora autorke sa Biljanom Tomić i Ješom Denegrijem, 23. 7. 2024.

Kao što je poznato, neformalna grupa šestoro umetnika koja je učestvovala na *Edinburgh Arts* (izuzev Ere Milivojevića), bila je više generacijski fenomen nego formirani umetnički kolektiv. Pored zajedničkog učešća na nekoliko izložbi i relativno sličnih pogleda na novu umetničku praksu, ove autore nisu povezivali ni zajednički radovi, ni manifesti, niti bilo koji drugi formalni znaci koji bi nam omogućili da o njima govorimo kao o umetničkom kolektivu. U tom smislu, učešće na *Edinburgh Arts* postaje izuzetno značajno: festival u Edinburgu je prvi, jedini i poslednji put kada je deo neformalne grupe nastupao istovremeno na jednoj lokaciji. Iako ne možemo smatrati edinburške performanse Marine Abramović, Raše Todosijevića i Gergelja Urkoma za jedan celokupan rad, istovremeno održavanje tri akcije pred publikom svakako je uticalo na percepciju nenamernog jedinstva.

Zanimljivo je i to što bar dva umetnika upravo u Edinburgu prelaze na određene forme koje će kasnije postati hrestomatske za njihovo stvaralaštvo. *Ritam 10* Marine Abramović, pored toga što otvara čitav niz *Ritmova* izvedenih tokom sedamdesetih godina, takođe postaje njen prvi i jedan od najprovokativnijih radova čitavog njenog performativnog opusa. Za rano stvaralaštvo Marine Abramović je bilo karakteristično prisustvo „prelaznih” dela koja označavaju početak novog perioda. Tako, *Ritam 10* postaje povezujući element između ranijih zvučnih instalacija i performativnog čina.

Tokom izvođenja, umetnica je koristila deset različitih noževa i magnetofonsku traku na koju je snimala svaki zvuk sečiva koji je dodirnuo njenu ruku. Performans je podrazumevao „igru” u kojoj je brzo udarala nožem između prstiju ruke, namerno rizikujući da se povredi. Svaki put kada bi se zaista i povredila, zamenila bi nož drugim i nastavila performans. Nakon što je u jednom ciklusu iskoristila svih deset noževa, umetnica je preslušala audio-snimak prvog dela performansa i pokušala da ponovi isti niz pokreta i grešaka, ovoga puta praćena zvukom svojih prethodnih udaraca i povreda. Ovaj drugi ciklus performansa je doveo do stvaranja jedinstvenog ritma koji je postao samostalni element dela, kombinujući elemente u jednom kontinuiranom činu.

Performans Raše Todosijevića pod nazivom *Decision as Art* takođe postaje početna tačka u razvoju njegove performativne prakse i uključuje niz elemenata koje će Todosijević kasnije koristiti kao ponovljene motive-markere: prisustvo uvek neme Marinele, partnerke umetnika i „konvencionalnog sidra” njegovih radova, prisustvo tekstova-manifesta (najčešće u obliku pojedinačnih, skoro nepovezanih reči) i akvarijumska riba kao metaforički označitelj samog umetnika (kasnije će akvarijumsku ribu Todosijević takođe koristiti tokom performansa na *III Aprilskim susretima*). Performativni čin u stvaralaštvu Todosijevića je ta ista „odlučka” koju umetnik donosi ili, tačnije, „odlučnost” da kategoriše određenu akciju kao performativni akt i, u skladu s tim, uključi je u kategoriju „umetnosti”. Kombinatorika elemenata u edinburškom performansu (bacanje zlatne ribice iz akvarijuma na pod, posipanje sebe zemljom iz saksije s fikusom), kao i u kasnijim performansima umetnika, konstruisana je tako da posmatrača uhvati u zamku

sopstvenog straha i gađenja, kako bi se strah i gađenje sveli na kategorije „odluke” i „saglasnosti”.

Upravo u Edinburgu saradnici SKC-a upoznaju nemačkog konceptualistu Jozefa Bojsa. Tada se rađa ideja da se Bojs pozove na *Aprilske susrete*, što će se i desiti već naredne 1974. godine, a sami *III Aprilski susreti* će, zahvaljujući njegovom dolasku i još nekoliko događaja, kasnije biti smatrani kulminacionim i kanonskim dešavanjem u aktivnostima Studentskog kulturnog centra tokom sedamdesetih godina (Denegri 2013, 118). Tako, niz interakcija povezanih sa učešćem na festivalu u Edinburgu ocrtava krug koji od Studentskog kulturnog centra, preko Ričarda Demarka, Sali Holman, neposrednog učešća u *Edinburgh Arts*, upoznavanja sa Bojsom i njegovog naknadnog dolaska u Beograd, ponovo vodi do SKC-a, formirajući zatvoreni model transfera.

Bilo bi previše naivno neposredno povezivati učešće predstavnika SKC-a u *Edinburgh Arts* sa kasnijom internacionalizacijom samostalne umetničke delatnosti pojedinih autora, ali je očigledno da učešće na festivalu naglašava promenu situacije i u određenom stepenu postavlja dalji pravac razvoja karijere pojedinih aktera ove scene. Na primer, već krajem 1973. godine, Marina Abramović učestvuje na izložbi u Italiji po pozivu Akilea Bonita Olive, dok Gergeļj Urkom 1974. godine odlazi u London. Edinburg postaje prekretnica u životu SKC-a. Uzimajući u obzir otvaranje Centra 1971. godine i značajno učešće na festivalu već 1973. godine, sa kasnijim prelaskom na pojedinačne karijere, može se suditi o burnom, spontanom i momentalnom razvoju novih umetničkih praksi unutar SKC-a već u prvim godinama njegovog postojanja.

Istaknuti primer simbioze ranije pomenute *kritike na delu* i neposrednog uticaja na praksu umetničke reprezentacije u okviru međunarodne saradnje postala je izložba *Works and Words* (Amsterdam, galerija De Appel, 1979), koja je prvobitno bila planirana kao demonstracija umetničkih dela iz Mađarske, Čehoslovačke, Poljske i Jugoslavije. Ideja kustosa je bila da se stvori izložba doneta „iza gvozdene zavese”. Međutim, u procesu pripreme izložbe, protagonisti beogradske scene (posebno Goran Đorđević i Ješa Denegri) izrazili su neslaganje sa načinom predstavljanja istočnoevropskih jugoslovenskih autora, u kojem su prisutne jasne reference na geopolitičku situaciju. U skladu s tim, sami umetnici i njihovi radovi u okviru ekspozicije bi postali nešto „divlje” i „neobično” i ne bi imali priliku za jednako predstavljanje u odnosu na zapadne autore.

U svom pismu, upućenom jednoj od organizatorki projekta *Works and Words*, Džozin van Drofelar (Josine van Droffelaar), Goran Đorđević nudi niz argumenata protiv konceptualnog razdvajanja izložbe na „Zapad” i „disidentsku egzotiku” koje je karakteristično za zapadno viđenje takvog kulturno-političkog pojma kao što je „Istok” (Đorđević 1979). Pored pisma Gorana Đorđevića, postoji još jedan značajan artefakt sačuvan u arhivima galerije De Appel. Kritički tekst Ješe Denegrija *The so-called „West-East” problem* nudi argumente koji po svom sadržaju predstavljaju „pogled izvana” koji nije mogao biti formiran ni na Zapadu, ni na Istoku. Denegri naglašava da je na Zapadu umetnost uglavnom vođena tržištem i da postoji

„manje ili više nezainteresovanosti političke moći da koristi umetnost kao sredstvo za propagiranje sopstvenih interesa.[...] Sistem umetnosti koji prevladava na Istoku (termin koji se koristi za označavanje zemalja takozvanog ‘realnog socijalizma’) ignoriše privatno tržište umetnosti; umetničke institucije su u rukama državnog aparata ili pod njegovom kontrolom, a aparat je veoma zainteresovan za promovisanje stavova svoje ideologije kroz umetnost” (Denegri 1979).

Denegrijeve kritike konceptualne ideje *Works and Words* otvaraju skoro ista pitanja koja Linda Nohlin (Linda Nochlin) ističe u svom eseju *Zašto nije bilo velikih umetnica*. Autorka naglašava da je sam pojam „problema” kolonijalan i uvek formiran od „potiskujuće” strane. Tako je „problem žena” zapravo „problem muškaraca”, isto kao što je i „problem Istoka” zapravo „problem Zapada” (Нохлин 2023).

U suštini, Đorđević i Denegri su u svojim tekstovima iz 1979. godine izrazili poziciju koju će, tek skoro tri decenije kasnije, portugalski naučnik i sociolog Boaventura de Sousa Santos (Boaventura de Sousa Santos) odrediti kao *beyond the abyssal⁵ thinking* (*izvan abisalnog mišljenja*). Prema Santosu, abisalno mišljenje stvara radikalnu poddelu između onoga što se smatra znanjem i neznanjem, civilizacijom i varvarstvom, čovečnim i neljudskim, u suštini deleći svet na sfere vidljivosti i nevidljivosti. Ovaj način mišljenja je duboko ukorenjen u kolonijalizmu, gde su sistemi znanja Globalnog severa privilegovani, dok su oni iz Globalnog juga marginalizovani, učutkani ili svedeni na nepostojanje. Santos koristi metaforu „abisalne linije” da opiše nevidljivu, ali moćnu granicu koja razdvaja ono što se smatra legitimnim znanjem od onoga što se smatra nevažnim ili nepostojećim (de Sousa Santos 2007). U slučaju izložbe *Works and Words*, pomenuti tekstovi, koliko je to moguće u okviru jednog umetničkog projekta, insistiraju na presedanu dekolonizacije znanja i demarginalizacije istočnoevropske umetničke scene. Koristeći privilegovanu poziciju jugoslovenskih umetnika u odnosu na istočnoevropsku scenu na korist istočnoevropskim kolegama, Goran Đorđević i Ješa Denegri ne samo da ukazuju na razlike između položaja jugoslovenske i istočnoevropske umetnosti već takođe naglašavaju i činjenicu da pozicija mnogih istočnoevropskih autora u sopstvenim zemljama njih primorava da prihvataju sve moguće zapadnoevropske izložbene ponude kao jedinu mogućnost za samopromociju na Zapadu. Prema rečima Gorana Đorđevića, takav pristup stvara „zamku” za marginalizovane umetnike koji žele da dobiju priznanje i koji se, na kraju, zatiču u kontekstu izložbe koja definitivno nosi geopolitičke konotacije i stvara model „geta”, gde zapadna publika dolazi da se divi umetnosti „iza gvozdene zavese” (Đorđević 1979). Pismo koje je sastavio Goran Đorđević i kritika Ješe Denegrija podstakli su kustose da prošire geografiju izložbe i uključe radove holandskih umetnika, što je, naravno, bilo *last-minute* rešenje, ali je ipak promenilo prvobitnu, naročito polarizovanu koncepciju.

5 Abyssal – *srp.* bezdan.

Tako, od modela koji smo ranije označili kao kategoriju „importa”, kulturni transfer, stižući nove oblike, prelazi na model „punog ciklusa” i na kraju se transformiše u model „eksporta” koji uključuje ne samo demonstraciju stvaralaštva pojedinih umetnika u inostranstvu već i slučajeve konkretnog uticaja na ideološku rekonstrukciju i redefinisane izložbenih programa. Treba takođe napomenuti da sva tri modela mogu postojati paralelno i da jedan ne mora nužno biti posledica drugog. Ipak, sa sigurnošću se može reći da su različite tipologije transfernih odnosa bile karakteristične za različite periode delatnosti SKC-a u okviru prve decenije njegovog postojanja.

Zaključak

Još jednom bi trebalo naglasiti značaj kulturnog transfera kao ključnog aspekta koji je obeležio pojavu niza manifestacija koje su se odvijale u Studentskom kulturnom centru i koje su organizovali saradnici SKC-a i izvan ovog prostora. Kako je više puta pomenuto u ovom radu, već na samom početku svog delovanja, Studentski kulturni centar postaje ne samo „enklava” alternativnih umetničkih praksi, u velikoj meri izolovanih od dešavanja na ostatku scene (zahvaljujući čemu je nova umetnička praksa zadržala svoju jedinstvenost i tokom prvih nekoliko godina poprimila izgled procesa demokratizacije umetničke proizvodnje), već i katalizator stvaranja određenih modela kulturnog transfera, stekavši, tako, ulogu i „početne” i „primajuće” strane u ovom procesu. Za razliku od mnogih drugih sociokulturnih pristupa, koji uglavnom razmatraju makrokontekst i njegov uticaj na pojedinačne umetničke pojave, u okviru metodologije kulturnog transfera možemo govoriti o konkretnim primerima transkulturne interakcije i o pojedinim akterima ove interakcije kao „agentima” razmene.

Modeli kulturnog transfera u Studentskom kulturnom centru u Beogradu tokom sedamdesetih godina prošlog veka predstavljaju složenu i dinamičnu mrežu uticaja i razmena koji su doprineli formiranju novog kulturnog prostora. Zahvaljujući tome, danas možemo govoriti o jedinstvenom razvojnom putu ove scene čije su karakteristike i specifičnosti postale jasno prepoznatljive i izdvajaju je kao poseban fenomen u istoriji umetnosti. Iako se ovaj rad oslanja na već dosta poznate i ranije istraživane projekte i fenomene koji su se razvili u SKC-u, postavljanje ovih fenomena u novi kontekst omogućava, ako ne potpunu promenu paradigme njihove percepcije, onda barem uočavanje određenih semantičkih pomeranja. Ova pomeranja postaju vidljivija i prepoznatljivija tek sada, gotovo pet decenija nakon nastanka tih pojava, kada se može govoriti o nastanku novih modela kontekstualizacije.

Literatura

- Denegri, Ješa. *Srpska umetnost 1950–2000. ŠEŽDESETE*. Beograd: Orion Art i Topy (Beograd: Cicero), 2013.
- Denegri, Ješa. *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*. Beograd: Studentski kulturni centar, 2003.
- Espagne, Michel i Michael Werner. „Deutsch-Französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.” *Francia* 13 (1985): 502–510.
- Izveštaj o radu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1972*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1973.
- Мереник, Лидија. „Далеко од разуздане гомиле: уметничково приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945.” у *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. М. Ристовић, 706–730. Београд: Слио, 2007.
- Schmale, Wolfgang. “What is cultural transfer?” in *Cultural Transfer Europe-Serbia: Methodological Issues and Challenges*, ed. Slobodan G. Markovich, 13–31. Belgrade: Faculty of Political Sciences, 2023.
- Tijardović, Jasna (ed.). *Eight Yugoslav Artists*. Richard Demarco Gallery: Edinburgh, 1973.
- Tumbas, Jasmina. *“I am Yugoslovenka!” Feminist Performance Politics during and after Yugoslav Socialism*. Manchester: Manchester University Press, 2022.
- Нохлин, Линда. *Почему не было великих художниц?* Москва: Ад Маргинем Пресс, 2023.
- Пејић, Бојана (ур.) и Биљана Томић (ур.). *Дрангуларизм*. Београд: Студентски културни центар, 1971.
- Эспань, Мишель, „О понятии культурного трансфера. Предисловие”, в *Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия)*, 7–18. Москва: ИМЛИ РАН, 2009.

Internet izvori

- de Sousa Santos, Boaventura, „Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges”, Review, XXX-1–2007, (1–66). URL: <https://www.boaventuradesousasantos.pt/documentos/AbyssalThinking.PDF> (15. 8. 2024).
- Vesić, Jelena. „The Student Cultural Centre (SKC) As The Art Scene.” *Parallel Chronologies*, 2016. URL: <https://tranzit.org/exhibitionarchive/essays/jelena-vesic/> (10. 7. 2024).

Arhivski izvori

- Denegri, Ješa. "The so-called 'West-East' problem", *Archief De Appel*. URL: <https://www.deappel.nl/nl/archive/events/1097-footnotes-3-works-and-words> (27. 8. 2024).
- Demarco, Richard. Pismo Otu Denešu od 26.12.1972, *Richard Demarco Archives*, 37/2/58/7. URL: https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/6428-p1972_letter_page12_from_demarco_yugoslavian_federal_institute_for_international (27. 8. 2024).
- Demarco, Richard. Pismo Marini Abramović od 28. 4. 1973, *Richard Demarco Archives*: 37/2/66/18. URL: https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/5782-p1973_letter_from_demarco_marina_abramovic_ref_eight_yugoslav_artists (27. 8. 2024).
- Demarco, Richard. Pismo Arnoldu Herstandu od 25. 09. 1973, *Richard Demarco Archives*, 37/2/67/25. URL: https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/5776-p1973_letter_page_12_from_demarco_arnold_herstand_ref_twelve (27. 8. 2024).
- Đorđević, Goran. Pismo Džozin van Drofelar od 07.03.1979, *Archief De Appel*. URL: <https://www.deappel.nl/nl/archive/events/1097-footnotes-3-works-and-words> (27. 8. 2024).

Veronika Podriadova
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**INTERNATIONAL PROJECTS OF THE STUDENT CULTURAL CENTER IN
BELGRADE IN THE CONTEXT OF CULTURAL TRANSFER OF THE 1970S**

Abstract:

The topic of this work includes selected international projects, organized with the participation of artists, critics and art theorists who were associates at the Student Cultural Center in Belgrade in the period from 1971 until 1979. Manifestations *In another Moment*, *Edinburgh Arts*, and *Works and Words* played a key role in shaping the international activity of the Student Cultural Centre in Belgrade during the 1970s. These projects not only contributed to the establishment of new international contacts, but it is worth noting that the choice of these three projects for analysis is also conditioned by the fact that each of these manifestations corresponds to certain models and patterns of cultural transfer.

Keywords:

Student Cultural Center, cultural transfer, 1970s, *In Another Moment*, *Edinburgh Arts*, *Works and Words*