

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 14 – 2018

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 14 – 2018



ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 14 – 2018

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 14 – 2018



ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
14 – 2018

THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE
14 – 2018

IZDAVAČ: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

ZA IZDAVAČA: prof. dr Danijel Sinani, v. d. dekana

UREDNIŠTVO: prof. dr Lidija Merenik (Filozofski fakultet, Beograd) – odgovorni urednik
prof. dr Simona Čupić (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Dragan Čihorić (Univerzitet u Istočnom Sarajevu)
dr Ana Bogdanović (Filozofski fakultet, Beograd)

IZDAVAČKI SAVET: doc. dr Tijana Palkovljević Bugarski (Galerija Matice srpske,
Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad) – predsednica
prof. dr Jasmina Čubrilo (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Roksana Pana Oltean (Univerzitet u Bukureštu)
doc. dr Lovorka Magaš Bilandžić (Sveučilište u Zagrebu)
doc. dr Iva Paštrnakova (Univerzitet Komenskog u Bratislavi)

UREDNICIA TEMATA: prof. dr Jasmina Čubrilo (Filozofski fakultet, Beograd)

SEKRETAR UREDNIŠTVA: M.A. Ana Kocjan (Filozofski fakultet, Beograd)

GRAFIČKO OBLIKOVANJE: Dosije studio, Beograd

LEKTURA I KOREKTURA: Svetlana Stojković

PREVOD: Nikola Gradić

ŠTAMPA: JP Službeni glasnik, Beograd

TIRAŽ: 300

ISSN 2217-3951

NASLOVNA STRANA: OHO, David Nez, *Balomi*, Festival BITEF, Atelje 212, Beograd, 1968,
vl. Moderna galerija, Ljubljana, fotografija sa dozvolom Moderne galerije, Ljubljana

Realizaciju ovog broja Zbornika podržali su Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja i
Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije.

SADRŽAJ / CONTENT

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

- Jasmina Čubrilo 7
1968: NEDOVRŠENI PROJEKAT
- Suzana Vuksanović 11
INDIREKTNE POSLEDICE 1968:
AKTIVISTIČKE UMETNIČKE I DRUŠTVENE PRAKSE NA PRIMERIMA UMETNIČKIH GRUPA,
KOLEKTIVA I (NE)FORMALNIH UMETNIČKIH INICIJATIVA U NOVOM SADU
OD 1970. DO KRAJA 20. VEKA
- Ana Bogdanović 33
UMETNOST KAO DEO ŽIVOTNOG PONAŠANJA:
RAZGOVOR SA BILJANOM TOMIĆ
- Igor Zabel 43
OHO – FROM REISM TO CONCEPTUAL ART
- Jasmina Čubrilo 55
1968. U MUZEJU SAVREMENE UMETNOSTI U BEOGRADU
- Katarina Simeunović 69
KONCEPT *DUBRIŠTA* U DELU LEONIDA ŠEJKE
- Radina Vučetić 87
JUGOSLOVENSKA 1968 – BUNKERISANJE FILMSKE REVOLUCIJE
- Greg de Cuir Jr 107
THE ELEVENTH THESIS OR ŽELIMIR ŽILNIK'S NEWSREEL ON CITY YOUTH, SUMMER
- Uroš Tomić 113
DEMOLISHING THE SCENERY: MILAN KUNDERA'S
UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING AND ITS FILM ADAPTATION
- Maja Stanković 129
ART IS WHAT MAKES LIFE MORE INTERESTING THAN ART

POLEMIKE / POLEMICS

Dragan Čihorić 145
MODERNOST, NASLEBE I LIKOVNA KRITIKA.
DVA GODIŠTA SARAJEVSKOG IZRAZA (1957–1958)

Lovorka Magaš Bilandžić 163
SCENOGRAFSKA DIONICA
U OPUSU ARHITEKTA VJENCESLAVA RICHTERA

KRITIKE / REVIEWS

Sarita Vujković 181
DISKONTINUIRANO PREDSTAVLJANJE BOSNE I HERCEGOVINE
NA VENECIJANSKOM BIJENALU

Nikoleta Marković 191
TEKSTILNA RADIONICA BAUHAUSA I TEORIJE TKANJA

PRIKAZI / REVIEWS

Simona Čupić 205
LIDIJA MERENIK, SAVA ŠUMANOVIĆ.
ŠIDJANKE – VELIKA SINTEZA I OTKROVENJE NOVE STVARNOSTI,
GALERIJA SLIKA „SAVA ŠUMANOVIĆ“, ŠID 2016.

Ana Bogdanović 209
O TIŠINI I SUPTILNOJ EKSCENTRIČNOSTI
SLIKARSKE NARAVI BOJANA BEMA

Brigit Katz 213
IN MEMORIAM: LINDA NOCHLIN (1931–2017)

PRILOZI

CONTRIBUTIONS

1968: NEDOVRŠENI PROJEKAT

Godina 1968. je, kako stoji na početku jednog od devet priloga u ovom tematskom bloku posvećenom obeležavanju njene pedesetogodišnjice, „opšte mesto u globalnoj kulturi“ (Stanković) ili, drugim rečima, polisemičan pojam, označitelj u koji su različiti diskursi investirali svoju interpretaciju. Tome doprinosi i činjenica da šezdeset osma spada u red onih događaja koji se u istoriji izdvajaju i po tome što se doslovno nikada nisu završili, jer sva pitanja koja su pokrenuli, konfrontacije, problematizacije zatečenog stanja ostaju jednako aktuelni kao što su to bili u trenutku u kojem su eksplodirali. U slučaju šezdeset osme to su pitanja demokratije, zastupanja, građanskih i manjinskih prava, distribucije moći i kapitala, ekološke svesti, fascinacije levičarskim idejama. Ta godina je takođe granica poslednjih avangardi i utopija, godina suočavanja emancipatorskih i utopijskih ideala i slomova civilizacijskih ideala. Šezdeset osme završavaju se neoavangarde, Lipard (Lucy Lippard) artikuliše termin dematerijalizacija umetničkog dela, Bart (Roland Barthes) objavljuje „Smrt autora“, u Galeriji 212 u Beogradu postavljena je izložba *Permanentna umetnost* autorke Biljane Tomić na kojoj su bila zastupljena dela optičke umetnosti, konkretne i vizuelne poezije, minimalne umetnosti, eksperimentalni film (Marko Pogačnik, Dušan Otašević, Ljerka Šibenik, Milenko Matanović, Jirži Kolar /Jiří Kolář/, Tim Ulrih /Timm Ulricsh/, Maks Bense /Max Bense/), ... modernizam, time što su prethodnih godina brojni njegovi aspekti dovedeni u pitanje, smatra se da se sa šezdeset osmom završava i da počinje nova umetnička klima posle modernizma, postideološko, postistorijsko doba.

Prilozi u ovom tematskom bloku, koristeći različite metodološke pristupe, obrađuju određene fenomene u umetnosti, književnosti, filmu i kulturi koji predstavljaju izraz radikalne atmosfere i duha šezdeset osme ili njihove posledice, zatim fenomene koji u izmenjenom kontekstu provociraju ili razrađuju iste paradigme kao i šezdeset osma, koriste iste ili redefinisane strategije, te proučavaju kako su smisao i efekti šezdeset osme predočeni jednim umetničkim delom reinterpretirani s vremenske distance drugim i u drugom mediju. Tematski blok otvara prilog Suzane Vuksanović koji istražuje i mapira oblike umetničkog i društvenog aktivizma u Novom Sadu od 1970. do 2000. i polemíše o političkoj i ideološkoj aktuelnosti 1968. upravo zbog nerealizovanih i stoga dalje recentnih političkih zahteva.

Sledeća dva priloga tematizuju vreme oko 1968: prvi je intervju koji je Ana Bogdanović vodila s likovnom kritičarkom Biljanom Tomić i koji predstavlja više od svedočanstva protagonistkinje, inicijatorke, kritičarke saučesnice u artikulacijama novih pokreta ili koncepata umetničkih istraživanja i izražavanja jer donosi kritičku retrospektivnu analizu i zaključke o vremenu oko šezdeset osme, a drugi je monografski tekst Igora Zabela pisan 1994. godine o grupi OHO (1966–1971) i koji donosi detaljnu analizu rada ove grupe, objašnjava reizam kao estetičku i umetničku doktrinu o statusu predmeta u književnosti i vizuelnim umetnostima i uopšte delatnost grupe u kontekstu procesualne i antiform umetnosti šezdesetih.

U sledećim prilogima tematizuju se primeri i oblici intelektualne opozicije u polju umetnosti i filma koji su otvoreno kritički preispitali jugoslovensku stvarnost (crni talas) ili je politički establišment u njima prepoznao elemente kritike i proizvodio ih u primere s opozicionim potencijalom. U prilogu *1968. u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu* razmatranjem i analizom izložbenog programa iz 1968. godine izvode se zaključci o kompleksnoj strukturi mreže ideoloških, društvenih, političkih, ekonomskih i umetničkih argumenata koji su oblikovali Muzej i koje je Muzej svojim funkcionisanjem dalje reprodukovao. Katarina Simeunović u prilogu *Koncept 'Dubrišta' u delu Leonida Šejke* razmatra domete koncepta i umetničkog opusa kreiranog oko tog koncepta izvan okvira dosadašnjih kritičarskih i istorijskoumetničkih tumačenja, pa i izvan političkih okvira, a s namerom proučavanja i uspostavljanja značenja predmeta i nove predmetnosti, objekta i 'iluzionističke' slike putem diskutabilnog i stoga zahtevnog istraživanja relacija s nekim od različitih neoavangardnih postupaka. O efektima tvrdog kursa Komunističke partije nakon događaja 1968. godine i vidljivim pritiscima na filmsku umetnost i crni talas, o cenzurisanju filmova Želimira Žilnika, Živojina Pavlovića, Dušana Makavejeva i Lazara Stojanovića, kao i različitim oblicima kažnjavanja ovih autora piše Radina Vučetić u prilogu *Jugoslovenska 1968 – bunkerisanje filmske revolucije*. Greg de Kjur (Greg de Cuir Jr) u jedanaest teza, po uzoru na (čak parafrazirajući) Marksove (Marx) *Teze o Fejrbahu* obrnutim redosledom, od poslednje ka prvoj, a na primeru Žilnikovog filma *Lipanjaska gibanja* iz 1969. godine, problematizuje kapacitet dokumentarnog filma da iznošenjem antagonističkih stavova u odnosu na određene politike unutar postojeće društvene dinamike i sam antagonizuje, i time reorganizuje dotadašnju životnu praksu kroz umetnost i politiku. Nasuprot ovom primeru promišljanja smisla i političkih dometa posredovanja između života i dokumentovanja života nalaze se roman Milana Kundere *Nepodnošljiva lakoća postojanja* kao „fiktionalni dokument“ i njegova filmska adaptacija (metafiksija) u američkoj produkciji iz 1988. godine, čije je postavljanje u odnos komplementarnosti i njihova analiza u kontekstima Praškog proleća 1968. i Plišane revolucije 1989. godine tema priloga Uroša Tomića.

Temat zatvara prilog Maje Stanković koji šezdeset osmu objašnjava kao „klaster događaja u umetnosti kojim se, polazeći od avangardnih istraživanja, uvodi alternativni model funkcionisanja u umetnosti, zasnovan 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), a da se to prelijeva i u šire kulturno, socijalno polje“ i zaključuje da je ovo nasleđe, zajedno sa širom konceptualizacijom o umetnosti kao otvorenog polja za kritiku, istraživanje i eksperiment, temeljna pretpostavka savremenog shvatanja umetnosti.

Šezdeset osma je nedovršeni projekat jer je, kako se pokazuje (Ross 2001), zahvaljujući različitim identitetima koji su učestvovali u njemu i njihovim individualnim željama bio strukturiran disenzusom iako to tako na prvi pogled nije izgledalo. Možda je najveći 'afterlive' oblik šezdeset osme upravo princip disenzusa, antagonističkog reagovanja prema onome što se pretpostavlja kao neupitno, kao i unutar i prema kontekstualnim okvirima u kojima to pretpostavljeno postoji, zahvaljujući kojima šezdeset osma ima polemičan i polisemičan karakter, o čemu svedoče i prilozi u ovom tematskom bloku.

Jasmina Čubrilo

Suzana Vuksanović
Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad

**INDIREKTNE POSLEDICE 1968:
AKTIVISTIČKE UMETNIČKE I DRUŠTVENE PRAKSE NA PRIMERIMA
UMETNIČKIH GRUPA, KOLEKTIVA I (NE)FORMALNIH UMETNIČKIH
INICIJATIVA U NOVOM SADU OD 1970. DO KRAJA 20. VEKA**

Apstrakt:

Tekst predstavlja uvodna istraživanja umetničkog i društvenog aktivizma u radu i ponašanju (ne)formalnih grupa, kolektiva i drugih umetničkih, kulturnih i društvenih inicijativa u Novom Sadu od 1970. do 2000. Reč je o pokušaju sistematizacije kao načinu razumevanja događaja koji su inicirali pojavu i nestanak brojnih grupa i kolektiva, kao i događaja koji su, moguće, proistekli iz njihovog rada i aktivnosti.

Da li su, i u kojoj meri, na umetničke prakse i potrebu udruživanja i zajedničkog delovanja novosadskih umetnika-aktivista uticala zbivanja tokom i oko 1968. u Evropi i svetu – kao i studentski pokret u Beogradu i drugim gradovima tadašnje Jugoslavije? Koje su to specifičnosti pozicije Novog Sada u Vojvodini, Jugoslaviji (SFRJ), Srbiji? Na kraju, koncentracija umetničkih akcija i aktivnosti u sedamdesetim i devedesetim godinama prošlog veka upućuje na neke zaključke. Ili, ipak, ne?

Ključne reči:

1968, Novi Sad, grupa/kolektiv, umetnost, društvo, aktivizam

Uvod u istraživanje

Studentski pokret, Beograd, 1968.

Neke od ključnih parola protesta započetog izbijanjem demonstracija u Studentskom gradu na Novom Beogradu u noći između 2. i 3. juna 1968. bile su: „Tito, Partija“, „Druže Tito, mi ti se kunemo“, „Mi gradimo socijalizam, a vi vile!“, „Radnici, mi bismo s vama!“, „Tražimo socijalnu jednakost!“, „Hoćemo posao!“, „Položićemo i ovaj ispit“, „Pravo na rad svim radnicima!“, „Sloboda štampe i informisanja!“, „Radnici, naši problemi su i vaši!“, „Srušićemo birokratske odnose“, „Mi smo protiv luksuza i bogaćenja!“, „Radnici i studenti protiv falsifikovanog socijalizma“, „Mi smo sinovi radnog naroda“, kao i „Mene su pretukli“, „Pucali su u nas“ i „Dole crvena buržoazija“.

Rano ujutru 3. juna, povorka studenata je, pevajući himnu i internacionalu, sa državnim zastavama i zastavama Saveza komunista, *sa slikama predsednika Tita i parolama koje svedoče o vernosti režimu*, krenula ka centru grada kako bi na Trgu Marksa i Engelsa održala mirne demonstracije. Na putu ka Podvožnjaku, u blizini SIV-a i Skupštine opštine na Novom Beogradu, studenti se sukobljavaju sa policijom, koja brutalno razbija demonstracije. Studenti u manjim grupama ipak stižu do svojih fakulteta i istog dana (3. juna) po podne otpočeo je štrajk studenata Beogradskog univerziteta. Studentski štrajk je trajao narednih sedam dana, a Filozofski fakultet je postao središte studentskog pokreta koji je izrastao iz demonstracija i štrajka. Beogradskom univerzitetu promenjeno je ime u „Crveni univerzitet Karl Marks“. (Popov 2008)

Studentski protest iniciran je ne toliko globalnom političkom klimom, gde se ističu težnje za demilitarizacijom, jednakim pravima, slobodama, demokratizacijom i modernizacijom društva, koliko nezadovoljstvom zbog sve veće društvene nejednakosti i nezaposlenosti i zahtevima usmerenim ka demaskiranju anomalija unutar samog sistema. U *Rezoluciji studentskih demonstracija* insistiralo se na borbi protiv jakih birokratskih snaga, koje su *ometale* i sputavale demokratiju i samoupravljanje. Zahtevana je demokratizacija svih društvenopolitičkih organizacija, a posebno Saveza komunista, kao i demokratizacija sredstava informisanja i formiranja javnog mnjenja. Studenti su zahtevali *slobodu javnog mišljenja i slobodu javnog izražavanja, okupljanja i demonstriranja*. (Popov 2008, 36–42) Titovim obraćanjem preko televizije, 9. juna, njegovim *priznanjem* da su država i partijsko rukovodstvo grešili, štrajk studenata je okončan.¹

Studentski pokret nije prerastao u revoluciju, a nije to ni mogao. Načelno, on je bio prosocijalistički i prokomunistički.² Za razliku od protesta vanparlamentarne

1 „Studenti su Titov govor protumačili kao svoju pobjedu, iako gotovo nijedan njihov zahtev nije ispunjen. Štrajk je završen još iste večeri, ponegde se i slavilo.“ (Jakovljević 2007)

2 „Iz svih tih parola je jasno da se ovde ne negira socijalizam, nego socijalna i politička struktura moći kakva u socijalizmu, bar teorijski, ne bi trebalo da postoji. Možemo da konstatujemo: radi se o jednom protestu u ime ideje socijalizma protiv razočaravajućeg realiteta socijalizma. U protestima u Jugoslaviji vidimo, dakle, dva elementa. S jedne strane, afirmaciju prava individue

opozicije u Nemačkoj i studentskih demonstracija u Francuskoj, ali i masovnog otpora ratu u Vijetnamu širom Sjedinjenih Američkih Država, odakle je i krenuo talas pobuna, u osnovi studentskog bunta 1968. u Jugoslaviji, u Beogradu, leže pre svega socijalni razlozi. Izostao je ideološki sukob sa režimom. I kada se govorilo o demokratizaciji društva, put ka toj demokratizaciji nije bio viđen u liberalizaciji društva, eventualnom uvođenju višepartijskog pluralizma ili dectatizaciji, već upravo suprotno – ka demokratizaciji i liberalizaciji same partije. Nisu, dakle, postojali radikalni zahtevi za građanskim društvom i slobodom političkog udruživanja. Pojednostavljeno, studenti nisu tražili manje – već više komunizma. Jednom rečju, *studenti su se zalagali za povratak izvornoj revolucionarnoj tradiciji jugoslovenskog radničkog pokreta*. (Jakovljević 2007)

Tribina mladih, Novi Sad, sedamdesete
 Nova umetnička praksa, konceptualna umetnost
 Grupe KÔD, Januar, Februar, Intimni krug,
 (Ξ-KÔD, Novosadska gradska komuna „Intima“, Atentat

Zahteve koje su artikulisali studenti, od kojih se prekidom štrajka, a da pritom nije ispunjen nijedan njihov zahtev, praktično odustalo – umesto studenata su nastavili da artikulišu umetnici. U Novom Sadu, čiji se Univerzitet, umesto izlaska na ulice, solidarisao, pruživši bezrezervnu podršku *Akcionom programu* studenata i nastavnika Beogradskog univerziteta, kao jedan od neposrednih *benefita* studentskog bunta dolazi do delimične liberalizacije *Tribine mladih*,³ odnosno njenog otvaranja za nove umetničke tendencije, danas poznate pod objedinjujućim terminom *novosadski konceptualizam*.

Paralelno sa događajima u proleće 1968. i u vezi sa političkom radikalizacijom koju su oni podstakli dolazi i do konačnog raskida sa modernističkom paradigmom u (vizuelnoj) umetnosti. Raskid se odvijao na tragu pojava novih umetničkih tendencija zasnovanih na demokratizaciji, antihijerarhijskim i generalno *upitnim* trendom u umetničkoj i kulturnoj sferi. (Anders 2010). Prekoračenja, prestupi, negiranje ograničenja i granica umetničkih medija postavljaju se za ideal. Vizuelni objekat zamenjen je idejom i lingvističkom definicijom. Diskusije su koncentrisane na pitanje „Šta je umetnost?“ isto onoliko koliko i na pitanje „Šta je politika?“ (Anders 2010) ...Ali možemo dodati i pitanje „Šta je život?“. Izmenjeni status umetničkog dela, gde umesto estetskog objekta (slike, skulpture, grafike) govorimo o telesnoj akciji, mentalnoj propoziciji, izvangalerijskoj intervenciji u prirodi ili gradskoj sredini, uključuje i kritičko ponašanje umetnika spram društva, *govor u prvom licu*, koji često izaziva nepoverenje, nesporazume, otpor i zabrane. Reč je, dakle, o praksama koje su imale direktne ili indirektne političke implikacije. (Denegri 1983; Denegri 2008)

i, sa druge, afirmaciju ideja socijalne pravde i samoupravnog socijalizma. Ono što je specifično u Jugoslaviji jeste da se ti zahtevi artikulišu u kontekstu jednog društva i sistema koji imaju elemente realnog socijalizma, ali i elemente kapitalizma.“ (Kanzleiter 2009, 34)

3 *Tribina mladih* u Novom Sadu osnovana je 1954. i potrebno je naglasiti da su se paralelno sa tzv. eksperimentalnim održavali i oni tradicionalniji programi, tako da često ponavljana teza o potpunom preuzimanju i *konceptualizaciji Tribine mladih* jednostavno ne stoji. (Đilas, Mamula 2004)

Pojave vezane za nove umetničke prakse i konceptualnu umetnost u i oko Omladinskog/Kulturnog centra *Tribina mladih* (tzv. novosadski konceptualni krug) u Novom Sadu, krajem šezdesetih i na samom početku sedamdesetih godina prošlog veka, najčešće su razmatrane u okviru rada u kolektivima i neformalnim, privremenim grupama i manje-više labavim umetničkim zajednicama. Nove umetničke pojave i nove forme udruživanja umetnika predstavljaju izraz težnje ka demokratizaciji, socijalnoj pravdi, ali najviše su izraz potrebe za proširivanjem ličnih/individualnih sloboda, a samim tim i granica umetničkog jezika i ponašanja.⁴ Ideal *demokratskog socijalizma*, koji je pronet studentskim protestima, predstavljao je osnov i za nove umetničke prakse u Novom Sadu.

Tribina mladih, „rezervat“ kosmopolitske kulture i eksperimentalne umetnosti (uz zagrebački i beogradski SKC i ljubljanski ŠKUC), predstavljala je prostor nadgledane umetničke i kulturne slobode. (Šuvaković 2010 reader) *Tribina* je, uz časopise *Polja*,⁵ *Új Index*, *Új Symposion*, kao i uz angažman i aktivnosti Bogdanke i Dejana Poznanovića na afirmaciji progresivne umetničke prakse i novih medija, bila mesto za suočavanje mišljenja i razmatranja različitih diskursa, od politike i sociologije do umetnosti, kulture. (Šuvaković i Šimičić 2002; Milenković 2002; Šuvaković 2012)

Ključni datumi nove umetnosti u Vojvodini, pored 27. avgusta 1969. kada su Slavko Matković i Balint Sombati u Subotici osnovali grupu *Bosch+Bosch*, prvu takve vrste u Srbiji, bili su svakako i 8. april 1970. kada u Novom Sadu sa radom počinje grupa *KÓD*, prvi meseci 1971. kada nastaju jednomesečne grupe *Januar* i *Februar*, potom grupa (\exists , da bi juna 1971. na scenu stupila i grupa ($\exists - KÓD$. (Milenković 2002)



Grupa *KÓD*, *Javni čas umetnosti*, sa Goranom Trbuljakom, akcija, Beogradski kej, Novi Sad, 18. oktobar 1970. Arhiva Mirka Radojičića

- 4 Treba naglasiti da grupe o kojima je ovde reč nisu imale svoje programe i manifeste po kojima bi se upravljale, po ugledu na avangardne grupe i umetničke pokrete formirane početkom 20. veka (npr. dadaizam, zenitizam, nadrealizam i dr.). Zajedništvo je proizlazilo ne samo iz uzajamnih prijateljskih veza, razumevanja i istih interesovanja već i iz *praktičnih* razloga. Tako će o namerama i razlozima za okupljanje i delovanje grupa, Vujica Rešin Tucić reći sledeće: „Ugroženi sa svih strana, [bili smo] svesni da je drugarstvo i međusobna povezanost u nevolji neophodna.“ (Milenković 2011)
- 5 Poseban broj Časopisa za umetnost i kulturu *Polja*, br. 156 iz februara 1972, bio je posvećen konceptualnoj umetnosti sa tekstovima Džozefa Košuta, Art – Language, Katrin Mije, Marka Pogačnika, Viktora Burgina i drugih.

Umetnički aktivizam je tesno povezan sa aktivnostima grupe *KÓD*. Akcije/aktivnosti u pravcu ostvarivanja ideala alternativnog stila života i otvorenog umetničkog izražavanja unutar socijalističkog društva, grupa je sprovodila na tri plana: na planu urbanih akcija i *javnog ponašanja*, na planu privatnih akcija, tzv. nevidljive umetnosti, kao i na planu političkog aktivizma putem *anderground* magazina/časopisa i novorevolucionarne prakse. (Šuvaković 2010)

Grupa *KÓD* i (\exists), kao i jednomesečne grupe *Januar* i *Februar*, preispitivale su i neprestano dovodile u pitanje kako granice umetnosti i kulture tako i politike i društvenih konvencija, kroz intermedijalnost i interkontekstualnost, odbacujući (umereno) modernističke vrednosti umetničke produkcije – kako u teorijskom tako i u praktičnom smislu, ujedno projektujući *novi koncept umetnika* („od umetnika teoretičara preko umetnika-šamana do anarhiste koji destruiira društvene vrednosti“). (Šuvaković 1995) Provokativni, neoanarhistički hepening *Zakuska novih umetnosti*, održan u beogradskom Domu omladine 9. februara 1971, a odmah potom i *Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti*⁶ dovode do otvorenog sukoba novosadske alternative sa pokrajinskim partijskim kao i birokratskim strukturama u kulturi grada, na *Tribini mladih*, u medijima.



Grupa (\exists – *KÓD*, *Kretanje je drugo u istom*, koncept, Parisko bijenale, Novi Sad, Pariz, 1971. Arhiva Mirka Radojičića

6 *Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti* je upućeno na adrese svih *relevantnih faktora* tadašnje kulture i politike, pa i Josipu Brozu.

OTVORENO PISMO JUGOSLOVENSKOJ JAVNOSTI

U KULTURI NOVOG SADA (VOJVODINE) VLADA U POSLEDNJE DVE GODINE POLITIKA ČVRSTE RUKE, POTPUNA BIROKRATIZACIJA I INSTITUCIONALIZOVANJE KULTURNIH AKTIVNOSTI, KAO I EKSPANZIJA MONOPOLA GRUPE I POJEDINACA NA ODGOVORNIM FUNKCIJAMA.

ARBITRAŽA POLITIČKIH ORGANA I FUNKCIONERA U UMETNOSTI I KULTURI POSTALA JE UOBIČAJENI METOD ZA DISKVALIFIKOVANJE NOVIH POJAVA.

ODRŽAVA SE HIJERARHIJSKI ODNOS MEĐU KULTURNIM RADNICIMA I APRIORNO DISKVALIFIKOVANJE MLADIH STVARALACA I SAVREMENIH TENDENCIJA U UMETNOSTI.

BAVLJENJE KULTUROM PRETVORENO JE U IZVOR STICANJA POLITIČKE I MATERIJALNE MOĆI.

POLITIČKO I ADMINSTRATIVNO REŠAVANJE STVORILO JE ATMOSFERU STRAHA, UGROZILO PROGRESIVNU MISAO, SLOBODU STVARALAŠTVA I BAVLJENJE UMETNOŠĆU ČINI MUČNIM I RIZIČNIM.

SAMOUPRAVNA PRAKSA U ATMOSFERI STRAHOVLADE JE NEMOGUĆA, JER SE POVERENJE VLASTI UVEK UKAZUJE POLITIČKI „ISPRAVNIM“ POJEDINCIMA.

SVE OVO ONEMOGUĆAVA DEMOKRATIZACIJU KULTURE I UKLJUČIVANJE UMETNOSTI U DRUŠTVENE PROCESSE – ČEMU SLEDE OSUDE DA JE UMETNOST ODVOJENA OD DRUŠTVA I NARODA.

SREDSTVA MASOVNIH KOMUNIKACIJA DEZINFORMIŠU JUGOSLOVENSKU JAVNOST I DELUJU KAO PRODUŽENA RUKA MONOPOLA U POLITIČKOJ I KULturnOJ STRUKTURI.

NAŠ JEZIK JE JEZIK UMETNOSTI I NE ŽELIMO DA POSTANE JEZIK POLITIČKI.

GRUPA ZA NOVE UMETNOSTI „FEBRUAR“

KÔD NOVOSADSKJE „TRIBINE MLADIH“:

Branko Andrić s.r.
Vladimir Kopicl s.r.
Ana Raković s.r.
Peđa Vranešević s.r.
Janez Kocijančič s.r.
Mirko Radojičić s.r.
Vujica Rešin Tucić s.r.
Čedomir Drča s.r.
Miroslav Mandić s.r.
Slobodan Tišma s.r.
Slavko Bogdanović s.r.
Božidar Mandić s.r.
Dušan Sabo s.r.
Miša Živanović s.r.

Sukob je razrešen smenjivanjem kompletnog rukovodstva i uredništva *Tribine mladih* koje je podržalo grupu *Februar*, na čelu sa Juditom Šalgo i Darkom Hohnjecom, kao i sudskim presudama i zatvorskim kaznama za dvojicu najradikalnijih članova grupe *KÔD* Miroslava Mandića i Slavka Bogdanovića.⁷ Politički progon i zatvaranje umetnika, pripadnika eksperimentalne, neoavangardne i konceptualne scene, predstavljaće simptom duboke političke i birokratske represije koja je bila veoma živa i moćna ispod privida samoupravnih sloboda. (Šuvaković i Šimičić 2002)

7 Slavko Bogdanović i Miroslav Mandić bili su uhapšeni i osuđeni na kazne zatvora. Mandić je osuđen na devet meseci zatvora zbog teksta *Pesma o filmu (Uj symposion* br. 77, Novi Sad 1971), a Bogdanović na osam meseci zbog pesme *Underground Tribina mladih, Novi Sad (Student, Beograd 1971)*. (Šuvaković 1995)

Tokom sedamdesetih jača represija nad alternativnom umetničkom praksom, kao i nad subverzivnim i kritičkim umetničkim praksama. Afera koja je izbila povodom nastupa *Januara/Februara* obeležiće situaciju u novosadskoj i vojvođanskoj kulturi sedamdesetih, odredivši i događaje koji će uslediti (npr. zabrane studentskih časopisa, filmova, obračuni sa rediteljima okupljenim oko filmske kuće *Neoplanta*).

Članovi konceptualnih grupa potisnuti su na kulturnu i ekonomsku marginu. Mnogi imaju ozbiljan problem pri traženju zaposlenja. Slobodan Tišma odlučio se za praktikovanje nevidljive umetnosti, Miroslav Mandić, kojem je niz godina posle izlaska iz zatvora bio oduzet pasoš, započinje rad na stvaranju lične umetničke mitologije, Božidar Mandić se seli na Brezovicu gde osniva komunu *Porodica bistrih potoka*, Vujica Rešin Tucić, Branko Andrić, Vladimir Kopicl i Tišma okreću se književnosti, Slavko Bogdanović se vratio u Sremsku Mitrovicu gde započinje karijeru pravnik... Umesto *Tribine mladih* mesta okupljanja članova eksgrupa postaju: Limanski park, nedeljne igre fudbala na male goliće, samoposluga u novosadskom naselju Liman gde izvode *akcije* svakodnevnog ispijanja koka-kole, neformalna gradska komuna koja od 1973. *egzistira* u prizemlju i na mansardi kuće u Teslinjoj ulici broj 18, kao i atelje Bogdanke i Dejana Poznanovića.

Osamdesete

Nestanak umetničkog aktivizma?

Kasni *Verbumprogram*

Iako se udruživanja umetnika beleže i tokom osamdesetih godina, umetnički aktivizam u pravom smislu reči nestaje sa scene. U periodu dominacije transavangarde i neoekspresionističkog slikarstva retki otklon prema vladajućoj postmodernističkoj paradigmi uspostavlja umetnički par *Verbumprogram* (Kulić&Mattioni) projektom *Achromia* konceptualizovanim i produkovanim u drugoj polovini osamdesetih godina, da bi bio zaključen 1989. godine, izložbom u Velikoj galeriji Kulturnog centra Novog Sada. U prethodnom periodu je zajednička delatnost Kulića i Mattionija bila prvenstveno vezana za Rumu i Beograd.

Distanca od ključnih obeležja *nove slike* prve polovine osamdesetih i *novog enformela* druge polovine decenije, kao i čvrst protivstav prema generalno usvojenim i etabliranim opcijama umetničke *egzistencije*, odnosno „minimalna kultura intelektualnog otpora“ govore o umetničkom iskazu *Verbumprograma* koji problemski i ideološki stoji nasuprot socijalnom i širem kulturnom okruženju, ali istovremeno ne predstavlja direktnu reakciju i odgovor na glavne umetničke ili društvene tokove. Njihova *konfrontacija* se sprovodi isključivo putem umetnosti oslobođene nametanih *estetskih* pretpostavki i trenutnih ideoloških zahteva. Ta *off* pozicija, a pre bi se reklo da je u pitanju dobrovoljna samoizolacija, uglavnom je u aktuelnom vremenu od strane javnosti i sistema umetnosti u tretmanu bila izjednačena sa doslovnom marginalizacijom. (Vuksanović 2002; Vuksanović 2008)

Devedesete

Umetnost u zatvorenom društvu, alternativa

Led art, Asocijacija Apsolutno

Poslednja decenija dvadesetog veka obeležena je ratovima, ekonomskim sunovratom i krahom moralnih vrednosti. Politički i društveni kontekst mučnih i teških devedesetih duboko je i trajno obeležio kulturnu i umetničku scenu u Srbiji. Započete nasilnim rušenjem i raspadom SFRJ 1991, a okončane NATO bombardovanjem 1999. – devedesete su okvir za totalitarizam, politički teror, ekonomske i svake druge sankcije, hiperinflaciju, gušenje slobode medija, (ne) razjašnjena ulična ubistva i ubistva novinara, ali i za masovne demonstracije građana i studenata (9. i 10. marta 1991. i tokom zime 1996/97). Ujedno, to je period osnivanja mnogih političkih, kulturalnih, pa i umetničkih otvorenih grupa, *pokreta* i nevladinih organizacija i početak njihovog delovanja i rada usmerenog protiv nacionalističkih i kapitalističkih političkih praksi. U antiratnim i mirovnim, antiglobalističkim, feminističkim, LGBT, edukativnim i drugim aktivnostima i inicijativama može se prepoznati *levo* orijentisani aktivizam. Angažovanost i aktivistički otpor, *strategije otpora i konfrontacija* umetnika, jednom rečju aktivizam na umetničkom planu devedesetih, a onda i dvehiljaditih godina, takođe preuzima potpuno drugačije forme, u isto vreme razlikujuće, ali i bliske onima koje su primenjivane tokom sedamdesetih godina. Reč je o formama „kulturnog rada“ ili „kulturnog aktivizma“⁸. U tom kontekstu, *prinudna* i neformalna udruživanja umetnika radi vlastitog opstanka vidimo kao način funkcionisanja umetničke zajednice čiji karakter delovanja je i eskapistički i partizanski. (Sretenović 1996)

Led art – grupa, pokret, pojava – načinom i karakterom svog rada deo je te „ilegalne“/gerilske alternativne mreže⁹ komunikacije i delovanja: „delovanja i činjenja koje se odvija na dramatičnim, surovim i grubim granicama umetnosti, ideologije i politike“¹⁰. Akcije *Led art*-a podjednako su zainteresovane za status umetnosti, koliko i za društvene promene. U svojevrsnoj ulozi pokretača umetničke scene Nikola Džafo sa uskim krugom saradnika uspevao je da *animira* i *motivise* na saradnju veliki broj umetnika različitih individualnih izraza, teoretičare, ljubitelje umetnosti, ali i slučajne prolaznike... Hladnjača, ulica, garaža, smetlišta postaju izlagački prostori, svojevrsna scena i poprište akcija, provokacija, reakcija, mesta za *javne radove* i pozive na „opasuljivanje“. Njihovi multimedijalni spektakli sadržani su od različitih poetsko-likovno-muzičko-teatarskih elemenata i pored toga što često

8 Na primer: 1. aktivizam u polju društvenosti; 2. transfer aktivizma iz polja sociologije u polje umetničko-kritičke i subverzivne akcije; 3. postaktivističke kustoske prakse; 4. digitalni ili net aktivizam (Šuvaković 2010, 58–59).

9 „Kada govorimo o alternativnom karakteru umetničke produkcije u Jugoslaviji, onda se termin 'alternativa' tu ne koristi u diskurzivnom ili političkom smislu, već u smislu izgradnje alternativnih mreža komunikacije i delovanja, vaspostavljanja alternativnih kodova i značenjskih struktura, izvan atrofiranog i ideološki opterećenog sistema kulture.“ (Sretenović 1996)

10 <http://cargocollective.com/testament/LED-ART/> (pristupljeno oktobra 2017).

referiraju na istorijske avangarde (Kočović 2004, 19), imaju i (veliku) dozu ludičkog, anarhističkog, sarkastičnog i nihilističkog *zanosa*.

Autokritička i kritička pozicija *Led art* akcija naprosto (nas) gura sa pozicije *populističke političke samoidentifikacije* kako bismo se suočili sa *užasima* društva i otkrili granice sveta u kome živimo (Šuvaković 2004, 10). *Zamrznuta umetnost*¹¹, prvi projekat *Led art*-a realizovan u Beogradu 15. i 16. maja 1993, kada su u kamionu-hladnjači PKB-a ispred beogradskog Doma omladine bili izloženi zamrznuti umetnički radovi dvadesetak umetnika, postavio je *zamrzavanje* na simboličan i doslovan način kao čin/način eutanazije vrednosti života (umetnosti), s jedne, ali i hibernacije, odnosno prezervacije, s druge strane, s projekcijom nekih boljih, dolazećih dana. Kasniji projekti *Led art*-a (izložbe, performansi, ankete, polemički tekstovi, publikacije...) takođe će predstavljati suočenje sa ledenom stvarnošću, *hladnoćom*, siromaštvom, glađu, izbornim krađama, besprizornošću režima, na način ironičnih asocijacija, alegorija i ne baš blagog cinizma.



Led art, *Zamrznuta umetnost*, hepening, hladnjača, plato ispred Doma omladine, Beograd, 15–16. maj 1993, dokumentacija MMC Led art, fotografija: Vesna Pavlović

11 „Projekat *Zamrznuta umetnost* okupio je dvadesetak umetnika (...), a organizator je bila umetnička grupa Led art, uz pomoć Doma omladine Beograd, Radija B-92, Soros fonda i Evropskog pokreta Srbije. Projekat je iniciran kao kritička reakcija na posledice rezolucije 757 Saveta bezbednosti UN od 30. maja 1992. (...) a da bi se problematizovale neke od posledica i efekata političke odluke međunarodne zajednice o trgovinskoj, kulturnoj, naučnoj i sportskoj blokadi.“ (Čubrilo 2011, 78)



Led art, *Kunstlager*, hepening, akcija, performans, Katolička porta, Novi Sad, 29. februar 2000, dokumentacija MMC Led art

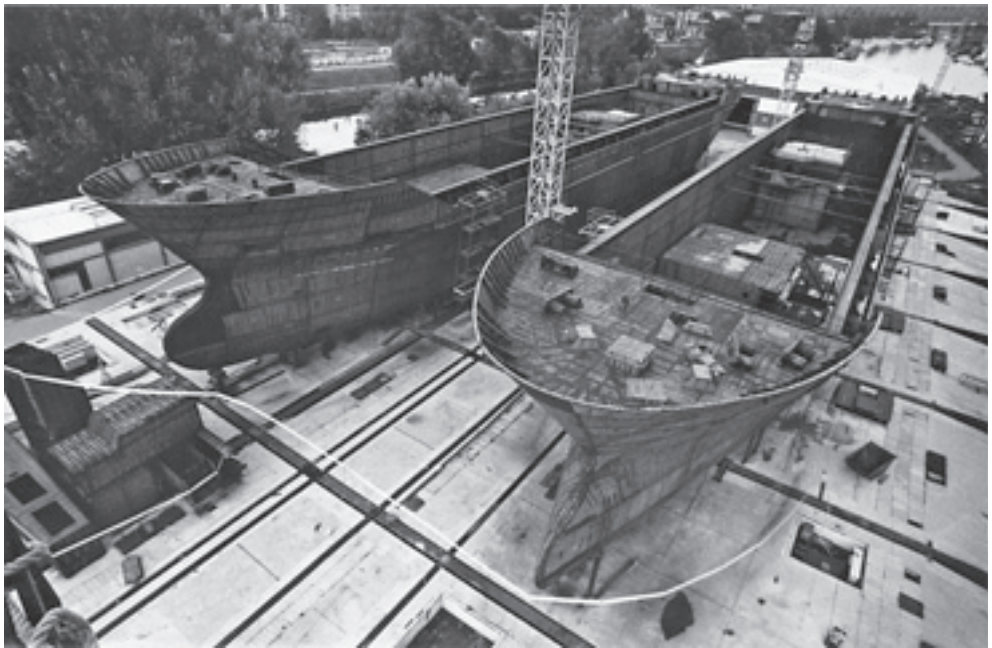
Akcija-performans *Kunstlager – Živeti u Srbiji* ili *Prestup 2000* izvedena u Novom Sadu, u Katoličkoj porti, ispred Kulturnog centra Novog Sada (nekadašnje *Tribine mladih*), 29. februara 2000, prestupnog dana u godini, najavljena sirenom za vazdušni napad, u prostoru ograđenim bodljikavom žicom, sa kuvanjem pasulja u kazanu, zaleđenim plavo-belo-crvenim zastavama, *logorašima*, *čistačima* ulica, *žigosanjem* civila, anketiranjem od strane *higijeničara* itd., itd., predstavlja jedan od njihovih najeksplicitnije politički angažovanih projekata¹², gde se *metafora kunstlagera* prožima sa *zbičjom konclogora*, i to u trenutku ne/izvesnosti raspisivanja izbora za predsednika SR Jugoslavije, koji će se i dogoditi šest meseci kasnije (24. 9. 2000) i na kojima će konačno s vlasti biti zbačen Miloševićev režim.

Inače, reakcije establišmenta prividnog/simuliranog višepartijskog sistema na protestno umetničko delovanje *Led art*-a koje, *opasno po sistem*, privlači pažnju šire javnosti, kretale su se u zoni sporova i nerazumevanja, u rasponu od dobijanja dozvola za izvođenje akcija do zabrana, od otvaranja prostora za rad do onemogućavanja rada, odnosno zatvaranja, od (ne)finansiranja do improvizacija, od pretnji

12 Kuriozitet je da je kontrarežimska akcija *Kunstlager*, uz prethodnu policijsku dozvolu, nastala pod pokroviteljstvom Skupštine grada Novog Sada i da je tadašnja sekretarka za kulturu prisustvovala svim aktivnostima tokom njenog dnevno-noćnog izvođenja (Despotović 2004) što je Novi Sad, u tom trenutku, činilo retkim (jedinim) mestom gde je realizacija ovog tipa i intenziteta kritičko-umetničke akcije bila uopšte moguća.

novčanim kaznama do „nalaženja“/prolongiranja rešenja – što je sve zajedno 2002. dovelo do kreiranja *Art klinike*, poslednjeg projekta grupe *Led art, kao odgovora na bolesno društvo*¹³ i nastavak borbe drugim sredstvima...

Drugačija vrsta pristupa opredelila je aktivnosti i delovanje *Asocijacije Apsolutno* tokom devedesetih. Pažnja ovog kolektiva je podjednako bila usmerena na činjenice iz neposrednog okruženja i delovanje u odnosu na društvenu i kulturnu realnost. Metodi i sredstva su se razlikovali. Kolektiv je razvijao interdisciplinarni proces rada baziran na temeljnim i preciznim ispitivanjima i istraživanjima odabranih problema ili lokaliteta (Tupanjac 2005, 229), uz upotrebu različitih formata i medija – video, štampani materijali, instalacije, akcije, *site specific* projekti, audio, veb-projekti itd. U zavisnosti od ideje projekta njihova realizacija se često odvijala na javnim mestima ili lokacijama posebne namene (npr. brodogradilište, most, groblje, granični prelazi itd.). *Asocijacija Apsolutno* razvija kulturne strateške i taktičke prakse reagovanja i intervenisanja u konkretnim uslovima realizacije tranzicijskog života, transformišući *poetike umetnika* u *kulturalnu politiku* kao umetničku postprodukcijску praksu. (Šuvaković 2008)



Asocijacija Apsolutno, *Absolutely Dead*, performans, akcija, pseudoforenička istraga, video, Novi Sad, 21. septembar 1995, dokumentacija aA.

13 „Art klinika. Zasniva se na utopijskoj ideji da umetnost leči i menja svet, insistira na dijalogu te promoviše nove izlagačke koncepte i novi oblik saradnje između umetnika i umetničkih asocijacija. Saradnjom sa pojedincima i srodnim organizacijama, Art klinika učestvuje u stvaranju mreže, a cilj je menjanje nedelotvorne i autistične kulturne politike na lokalnom nivou.“ (<http://cargocollective.com/testament/ART-KLINIKA> / pristupljeno oktobra 2017)



asocijacija Apsolutno, *Dobro večé*, video, poster, 1996, dokumentacija aA.

Napuštanje zatvorenog sveta umetnosti i ulazak u javni i medijski prostor podrazumevao je „istraživanje novih mogućnosti kompjuterske tehnologije i elektronskog umrežavanja i komuniciranja, [što] čini ovu grupu pionirskom kada je reč o promenama na globalnom planu u polju umetnosti tokom devedesetih kada se kritička i eksperimentalna umetnička praksa seli u prostore određene novim tehnološkim potencijalima, ali i kritikom ideologije tih potencijala“. (Anđelković i Dimitrijević 2005, 29)

Godine 2001. Zoran Pantelić u Novom Sadu osniva nezavisnu kulturnu organizaciju *Centar za nove medije_kuda.org*¹⁴, otvarajući time prostor i bazu za okupljanje, dijalog, edukaciju i saradnju brojnih istraživača (umetnika, teoretičara, medijskih aktivista) u polju savremene umetničke teorije i prakse, aktivizma i politike. Kritičke intervencije i eksperimentalno delovanje sa pozicija institucionalne kritike i kritike kulturnih politika karakterišu rad i aktivnosti *kuda.org*, u čemu se prepoznaje kontinuitet sa praksom *Asocijacije Apsolutno*.

14 Više na: <http://kuda.org/>

Pregled umetničkih grupa, kolektiva i (ne)formalnih umetničkih inicijativa u Novom Sadu 1970 – 2000.¹⁵

Grupa KÓD

Novi Sad, 8. april 1970 – april 1971.

Članovi/osnivači:

Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Slobodan Tišma, Ferenc Kiš-Jovak, Janez Kocijančič (grupu napustio jula 1970), Peđa Vranešević (grupi se priključio decembra 1970), Branko Andrić (grupu napustio po osnivanju).

Područja umetničkog rada:

Eksperimenti u domenu teksta/jezika, radovi u oblasti dematerijalizacije umetničkog objekta, politička umetnost, performans, hepening, akcija, ambijent, konceptualna poezija, umetnički proglas.

Izabrane umetničke akcije:

- *Žglob – tretiranje teatra*, sedam vizuelno-akustičnih akcija, parateatarski događaj, performans, parket salon Tribine mladih, Novi Sad, 24. maj 1970.
- *Ogledalo u gradu*, akcija, Novi Sad, 25. maj 1970.
- *Apoteoze Džeksonu Poloku*, Tjentište, 23 – 28. jul 1970.
- *Objekti grupe Kód*, Tjentište, 23 – 28. jul 1970.
- *Tri Tri*, ambijentalni performans, scenario/režija: Miroslav Mandić, *Tribina mladih*, 9. oktobar 1970.
- *Javni čas umetnosti*, sa Goranom Trbuljakom, akcija, Beogradski kej, Novi Sad, 18. oktobar 1970.

Grupa Januar

Novi Sad, januar 1971.

Članovi:

Branko Andrić, Vladimir Kopicl, Ana Ruković, Peđa Vranešević, Janez Kocijančič, Mirko Radojičić, Vujica Rešin Tucić, Čedomir Drča, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, Slavko Bogdanović, Božidar Mandić, Dušan Sabo, Miša Živanović.

Područja umetničkog rada:

Aktivistička i politička umetnost, hepening, performans, koncept, proglas.

Izabrane umetničke akcije:

- *Radni dan Grupe Januar*, hepening, Tribina mladih, Novi Sad, 21. januar 1971, od 12 do 21h.

¹⁵ *Pregled* je nastao na osnovu literature navedene na kraju ovog teksta.

Februar – Grupa za nove umetnosti

Novi Sad, februar 1971.

Članovi:

Branko Andrić, Vladimir Kopicl, Ana Raković, Peđa Vranešević, Janez Kocijančič, Mirko Radojičić, Vujica Rešin Tucić, Čedomir Drča, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, Slavko Bogdanović, Božidar Mandić, Dušan Sabo, Miša Živanović.

Područja umetničkog rada:

Aktivistička i politička umetnost, hepening, performans, koncept, proglas.

Izabrane umetničke akcije:

- *Žakuska novih umetnosti*, hepening, Dom omladine, Beograd, 9. februar 1971.
- *Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti*, aktivistički proglas, Novi Sad, 25. februar 1971.

Grupa (∃)

Novi Sad, februar – maj 1971.

Članovi:

Ana Raković, Vladimir Kopicl, Čedomir Drča, Miša Živanović (grupu napustio marta 1971).

Područja umetničkog rada:

Procesualna umetnost, eksperimenti u oblasti konceptualne poezije, analitička (teorijska) konceptualna umetnost.

Izabrane umetničke akcije:

- *Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma*, događaj, dokument, metajezička interpretacija, Novi Sad, 1971.
- *Akcija uspostavljanja prostornih distanci*, događaj, koncept, Zrenjanin, Novi Sad, Beograd, 20. mart 1971. u 13 časova.

Grupa (∃-KÓD)

Novi Sad, jun 1971 – 1973.

Članovi:

Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Mirko Radojičić, Ana Raković, Slobodan Tišma, Peđa Vranešević.

Područja umetničkog rada:

Konceptualna, nevidljiva i egzistencijalna umetnost (umetnost kao egzistencija).

Izabrani umetnički radovi:

- *Kretanje je drugo u istom*, koncept, Parisko bijenale, Novi Sad/Pariz, 1971.

Intimni krug

Novi Sad, 23. jul 1971.

Članovi:

Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović.

Aktivnosti:

Razgovori o umetnosti, izdavanje zajedničkog časopisa štampanog u četiri primerka.

Grupa Atentat

Novi Sad, april – maj 1972.

Članovi:

Vujica Rešin Tucić, Arpad Vicko, Milan Milić.

Područja umetničkog rada:

Aktivistička umetnost, akcija, hepening, performans.

Izabrane umetničke akcije:

- *Pobesnela krava*, akcija/instalacija, *Prvi Aprilski susreti*, plato ispred Studentskog kulturnog centra, Beograd, april 1972.
- *Vruć kupac – pojava grupe Atentat*, hepening, *Tribina mladih*, Novi Sad, 20. maj 1972.

Gradska hiپی komuna Intima

Prizemlje i mansarda kuće u Teslinoj br.18, Novi Sad, 1972–1977.

Komunu činili:

Članovi rasformiranih novosadskih konceptualnih grupa, pisci i umetnici okupljeni oko *Tribine mladih*.

Aktivnosti:

Intimne akcije izvođene uglavnom u četiri zida ili u spoljnom prostoru za odabrani krug istomišljenika, razgovori o umetnosti, vegetarijanski ručkovi, zajedničko igranje fudbala...

Verbumprogram

Ruma–Beograd–Novi Sad, 1974–1991. (u Novom Sadu nakon 1980)

Članovi/osnivači:

Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni

Područja umetničkog rada:

Konceptualna umetnost, filozofija umetnosti, tekst, koncept, akcija, film, scensko oblikovanje, postkonceptualno slikarstvo, grafika, skulptura.

Izabrane umetničke akcije:

- *VERBUM.No.1–12*, akcije, Ruma, Ljubljana, Zagreb, 14. jun 1974 – 2. januar 1975.
- *Achromia*, slike, grafike, objekti, 1985–1989, Novi Sad
- *Forma Occidit*, objekti, 1990, Ruma; 1994, Novi Sad

Led art

Beograd–Novi Sad, 1993 – 2003.

Inicijator:

Nikola Džafo

Članovi/osnivači:

Nikola Džafo, Dragoslav Krnajski, Suzana Jovanović, Gabrijela Pajević

Članovi / učesnici akcija (po monografiji *Led Art: Dokumenti vremena 1993 – 2003*):

Dragan Živančević, Slobodan Vilček Willy, Goran Denić, Vesna Grginčević, Nebojša Milikić, Srđan Veljović, Radislav Ratko Vučinić, Predrag Kočović, Ratko Radivojević, Vladimir Perić Talent, Ljubiša Bogosavljević, Saša Marković, Vesna Pavlović, Mrđan Bajić, Mileta Prodanović, Art circus, Mimart, Nela Antonović, Jovan Čekić, Dejan Anđelković, Jelica Radovanović, Branka Janković Knežević, Gradimir Aleksić, Nineta Avramović Lončar, Vera Stevanović, Dragoljub Raša Todosijević, Svetlana Milić, Darija Kačić, Nenad Bračić, Fatima Dedić, Miroljub Filipović Filimir, Dobrica Kamperelić, Marija Ilić, Milan Popović, Miomir Grujić Fleka, građani Republike Srbije – učesnici studentskih i građanskih protesta 1996/1997. i drugi.

Područja umetničkog rada:

Politička umetnost: hepening, performans, instalacija, medijske objave, aktivistički proglas...

Izabrane umetničke akcije:

- *Zamrznuta umetnost*, hepening, hladnjača i plato ispred Doma omladine, Beograd, 15. i 16. maj 1993.
- *Potop*, multimedijalni hepening, Zmaj Jovina ulica, Novi Sad, 16. oktobar 1993.
- *Ko was šiša*, akcija javnog šišanja, Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 7. septembar 1995.
- *Rekonstrukcija zločina: Incidentna kreda*, ulične akcije u okviru studentskih i građanskih protesta, Beograd, januar/februar 1997.
- *Kunstlager*, hepening, akcija, performans, Katolička porta, Novi Sad, 29. februar 2000.

Asocijacija Apsolutno

Novi Sad, 1993–2005.

Članovi/osnivači:

Zoran Pantelić, Dragan Rakić, Bojana Petrić i Dragan Miletić (član od 1995. do 2001).

Područja umetničkog rada:

Interdisciplinarni umetnički projekti, medijska umetnost – instalacija, video, akcija, štampani materijal, *site specific* projekti, audio i veb-projekti.

Izabrane umetničke akcije:

- *Novine*, foto-akcija, Riblja pijaca, Novi Sad, 1995.
- *Absolutely Dead*, performans, akcija/pseudoforezička istraga, video, Novi Sad, 21. septembar 1995.
- *Dobro veče*, video rad, poster, 1996.
- *Apsolutno privremeno*, performans, akcija, plato ispred Varadinskog mosta, Novi Sad, 1996.
- *Human: Čovek*, foto-akcija markiranja granica u Evropi, 1996–1999.

Zaključak

Za razliku od neposrednih reakcija države, tačnije sprovođenja pravne i političke represije nad alternativcima i gašenja eksperimentalne scene sedamdesetih, koja se ispoljavala na bar dva vidljiva načina: direktno, hapšenjem Mandića i Bogdanovića, te smenom urednika programa na *Tribini mladih* i posredno, preko jasno i nedvosmisleno diskvalifikujućih napisa u štampanim medijima – u devedesetim situacija je dijametralno suprotna. Izuzmemo li birokratske *začkoljice*

oko prijavljivanja/neprijavljivanja skupova, reakcije na akcije i aktivnosti *Led art-a* i *Asocijacije Apsolutno* svodile su se na promotivne i afirmativne tekstove, najave i osvrte u štampi poput *Borbe*, *Naše borbe*, *Demokratije*, *Dnevnog telegrafa*, *Nezavisnog Glasa javnosti*, *Danasa*, nedeljnika *Vreme* i dodatka *Vreme umetnosti*, te *Bulevara*, kao i u časopisima *Republika*, *Projek^t*, *Beorama*, *Košava* i drugim. Istovremeno, objektivni i manje-više šturi napisi o akcijama *Led art-a* mogli su se naći i u *Politici* i *Dnevniku*, kao prorežimskoj ili prividno neutralnoj dnevnoj štampi. Bilo kakva eksplicitnija reakcija režima vidno izostaje. Razlozi i uzroci toga biće predmet daljeg istraživanja. Ono što iz današnje perspektive deluje gotovo sigurno jeste to da je do izostanka *adekvatne reakcije* došlo usled dominantnog stava negiranja, ignorisanja i nadmenog osećanja nedodirljivosti od strane struktura na vlasti – proisteklog iz nepoznavanja i nerazumevanja uzroka, posledica i potencijala kulturnog aktivizma i *umetničkog* otpora Miloševićevoj politici.

Novosadski akcionizam ili proanarhistički koncept političke umetnosti sedamdesetih, aktivizam u polju društvenosti, umetničko-kritički aktivizam i subverzivne akcije devedesetih, odnosno postaktivističke kustoske prakse, kao i digitalni ili net aktivizam u prvim decenijama 21. veka, zasnovani su na karakteristikama vremena i prostora u kome su delovali i deluju: od samoupravnog socijalizma sedamdesetih, od Jugoslavije kao otvorene socijalističke države koja ostvaruje socijalnu, kulturnu i umetničku saradnju podjednako sa zemljama Istoka i Zapada, kao i sa zemljama Trećeg sveta, do Jugoslavije pod sankcijama, u moralnom i ekonomskom propadanju, u devedesetim kao ideološki neartikulisanoj vremenu, vremenu opasnog življenja u *društvu opasnosti*, i dalje, sve do društva u trajnoj, neprolaznoj i svakovrsnoj tranziciji zasnovanoj na potiranju svih bazičnih vrednosti, nepoštovanju opšteg ili javnog dobra, svođenju društva na izolovane ili privilegovane pojedince, a život na *goli život*...

U takvoj situaciji umetnost kao *simbolički višak vrednosti* zapravo poprima ulogu i poziciju simulatora vrednosti – demokratije, dijaloga, društvene pravde, socijalne dinamike... Pozicija umetnika uvek je pozicija onoga ko je neprilagođen, neuklopljen u postojeći *sistem* odnosa i relacija – odnosno onoga koji utopistički dosledno taj *sistem* i *poredak* pokušava (ili bi to trebalo) da iz temelja potire, uzdrma ili ruši. Otuda je politička i ideološka aktuelnost 1968. sadržana upravo u do danas neispunjenim zahtevima za demokratizacijom i dijalogom u društvu, nezavisnim medijima, stabilnim institucijama, rodnom ravnopravnošću i socijalnom pravdom, solidarnošću, poštovanju ljudskih prava, prava na različitost itd. (Kanzleiter 2009)

U datom kontekstu, valjalo bi podsetiti i na pisanje Nebojše Popova povodom gašenja studentskog pokreta nastalog tokom demonstracija i štrajka beogradskih studenata juna 1968, o tome da probijanje lične slobode u javni život nailazi na različite granice, kako lične prirode tako i na ograničenja koja proizlaze iz vladajućeg načina mišljenja. Popov je izrazio stanovitu nadu i veru u buduće napore jer, kada je reč o 1968. i događajima koji su usledili, pre bi se moglo govoriti o tek započetom oblikovanju različitih shvatanja slobode koja će, protokom vremena i kroz nove sukobe, prerasti u celovitija i trajnija opredeljenja. (Popov 2008, 147)

LITERATURA

- Andelković, Branislava, Branislav Dimitrijević, Dejan Sretenović, Borut Vild (ur.). *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2000*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005.
- Andelković, Branislava i Branislav Dimitrijević. „Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma normalnost.“ u *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2000*, ur. Branislava Andelković i dr., 9–129. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005.
- Apsolutno, association. (ed.), *The Absolute Report*. Frankfurt am Main: Revolver, 2006.
- Burman, Anders. “Expanding the Field. Politics an Aesthetics in an Unbounded Age.” u *Reality Check – Art & Activism Reader*, eds. Madeleine Park, Vladimir Jeremić, Rena Raedle, 11–25. Trondheim: Trondelag Senter for Samtidskunst, 2010.
- Čubriilo, Jasmina. *Symptom. Dž, Jelica Radovanović i Dejan Andelković*, 78–79. Beograd: Fond Vujičić kolekcija, 2011.
- Ćurčić, Branka. „Kolektivne kulturne prakse – Između sentimenta i funkcionalnosti kreativnih zajednica.“ u *Trajni čas umetnosti. Novosadska neoavangarda 60-ih i 70-ih godina XX veka*, ur. Centar za nove medije_kuda.org, 29–32. Frankfurt: Revolver, 2005.
- Denegri, Ješa. „Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-ih godina.“ u *Nova umetnost u Srbiji – pojedinci, grupe, pojave, 1970–1980*, 7–13. Beograd: Muzej savremene umetnosti, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti i Priština: Galerija umetnosti, 1983.
- Denegri, Ješa. „Vojvođanski umetnički prostor.“ u *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, ur. Miško Šuvaković i Dragomir Ugren, 15–19. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008.
- Despotović, Jovan. „Umetnost i angažovanje devedesetih.“ u *20. Memorijal Nadežde Petrović*, Čačak: Galerija Nadežda Petrović, 1998.
- Despotović, Jovan. „Kunstlager. Greeting from Serbia.“ u *Led art: Dokumenti vremena 1993–2003*, ur. Vesna Grginčević i dr., 197–198. Novi Sad: Multimedijalni centar Led art, 2004.
- Despotović, Jovan. „Zaleđena zbilja: Led Art – Aktivizam devedesetih u Srbiji.“ u *Džafó*, ur. Vesna Grginčević, 71–81. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011.
- Đilas, Gordana i Nedeljko Mamula (prir.). *Grada za monografiju Kulturnog centra Novog Sada. Tribina mladih 1954–1977*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2004.
- Grginčević, Vesna (ur.). *Džafó*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011.
- „Izostavljena istorija, transkript debate.“, u *Izostavljena istorija*, ur. Centar za nove medije_kuda.org, 18–49. Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org, 2006.
- Jakovljević, Branislav. „Ljudski je uživati, zar ne? Jun 1968, 'Kosa' i početak kraja Jugoslavije.“, *Reč* 75/21 (2007): 99–114.
- Kanzleiter, Boris. „1968. u Jugoslaviji, tema koja čeka istraživanje.“ u *Društvo u pokretu. Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, ur. Đorđe Tomić i Petar Atanacković, 30–49. Novi Sad: Cenzura, 2009.
- Kočović, Predrag. „Rekonstrukcija zločina' ili rekonstrukcija smisla na Balkanu.“ u *Led art: Dokumenti vremena 1993–2003*, ur. Vesna Grginčević i dr., 13–22. Novi Sad: Multimedijalni centar Led art, 2004.

- Merenik, Lidija. "No wave: 1992–1995." u *Art in Yugoslavia 1992–1995*. Beograd: Radio B92, 1996.
- Merenik, Lidija. *Umetnost ili život. Nova umetnost sedamdesetih i kontinuitet. Izbor iz Vujičić kolekcije*. Novi Sad: Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, 2012.
- Milenković, Nebojša. „Jezik (umetnosti) koji (samog) sebe sobom govori.“ u *Vladimir Kopicl. Ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara*, 7–23. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
- Milenković, Nebojša. „Umetnost kao istraživanje umetnosti.“ u *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*, ur. Dragomir Ugren, 90–134. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti, 2002.
- Milenković, Nebojša. „Konceptualna umetnost – umetničke grupe u Vojvodini.“ u *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, ur. Miško Šuvaković i Dragomir Ugren, 619–638. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008.
- Milenković, Nebojša. *Vujica Rešin Tucić: Tradicija avangarde*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011.
- Milenković, Nebojša. „Put od konceptualne umetnosti do elementarne kulture i natrag.“ u *Natrag: Božidar Mandić i Porodica bistrih potoka*, 5–88. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2015.
- Nikolić, Gordana, Zoran Pantelić i Bojana Petrić (ur.). *Apsolutno sada: smrt, konfuzija, rasprodaja (asocijacija Apsolutno 1993–2005)*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2015.
- Pantelić, Zoran i Kristian Lukić. „Medijska ontologija – Mapiranje društvene i umetničke istorije u Novom Sadu.“, u *Trajni čas umetnosti. Novosadska neoavangarda 60-ih i 70-ih godina XX veka*, ur. Centar za nove medije_kuda.org, 15–17. Frankfurt: Revolver, 2005.
- Popov, Nebojša. *Društveni sukobi. Izazovi sociologiji. „Beogradski jun“ 1968*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Radojičić, Mirko. „Aktivnost grupe KŌD.“ u *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, ur. Marijan Susovski, 36–44. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.
- Raunig, Gerald. *Umetnost i revolucija. Umetnički aktivizam tokom dugog XX veka*. Novi Sad: Centar za nove medije kuda.org, 2006.
- Sretenović, Dejan. „Umetnost u zatvorenom društvu.“ u *Art in Yugoslavia 1992–1995*. Beograd: Radio B92, 1996.
- Sretenović, Dejan (ur.). *Absolute report – Apsolutni izveštaj*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2002.
- Subašić, Svetlana, Vladimir Mitrović i Vesna Grginčević (ur.). *Art klinika – Prva petoletka*. Novi Sad: Multimedijalni centar „Led Art“ i Studentski kulturni centar, 2007.
- Šuvaković, Miško. „Kontekst, paradigma i istorija.“ u *Grupa KŌD, Grupa (∃), Grupa, (∃-KŌD)*, ur. Dragomir Ugren, 5–32. Novi Sad: Galerija savremene likovne umetnosti, 1995.
- Šuvaković, Miško i Darko Šimičić. „Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica.“ u *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*, ur. Dragomir Ugren, 8–14. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti, 2002.
- Šuvaković, Miško. „Fragmenti o tragovima umetnosti, ideologije i politike.“ u *Led art: Dokumenti vremena 1993–2003*, ur. Vesna Grginčević i dr., 9–11. Novi Sad: Multimedijalni centar Led art, 2004.

- Šuvaković, Miško. „Umetnost XX veka u Vojvodini: kontradikcije i hibridnosti umetnosti XX veka u Vojvodini.“ u *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, ur. Miško Šuvaković i Dragomir Ugren, 21–353. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008.
- Šuvaković, Miško. “Art and Activism in YU and ex-YU 1968–2008.” u *Reality Check – Art & Activism Reader*, eds. Madeleine Park, Vladimir Jeremić, Rena Raedle, 53–59. Trondheim: Trondelag Senter for Samtidskunst, 2010.
- Šuvaković, Miško. *Bogdanka i Dejan Poznanović – umetnost, mediji i aktivizam na kraju moderne*. Zagreb: Institut za istraživanje avangarde, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Beograd: Orion Art, 2012.
- Šuvaković, Miško (ur.). *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka. Radikalne umetničke prakse*. Beograd: Orion Art, 2010.
- Tupanjac, Vladimir. „Umetnost i javna stvar (Srbija između 1989 i 2001).“ u *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2000*, ur. Branislava Anđelković i dr., 217–233. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005.
- Ugren, Dragomir (ur.). *Verbumprogramkatalog*. Novi Sad: Galerija savremene likovne umetnosti, 1995.
- Vinterhalter, Jadranka. „Umetničke grupe – razlozi okupljanja i oblici rada.“ u *Nova umetnost u Srbiji – pojedinci grupe pojave 1970–1980*, 14–23. Beograd: Muzej savremene umetnosti, Zagreb: Galerija savremene umjetnosti i Priština: Galerija umetnosti, 1983.
- Vuksanović, Suzana. „Prostor (i) slike: Mišljenje slikarstva (Gergelj Urkom, Verbumprogram, Dragomir Ugren).“ u *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*, ur. Dragomir Ugren, 162–178. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti, 2002.
- Vuksanović, Suzana. „Fundamentalno slikarstvo.“ u *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, ur. Miško Šuvaković i Dragomir Ugren, 667–671. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008.

Veb-izvori:

- <http://apsolutno.net/>
- <http://artycok.tv/en/27653/subversive-art-practices-case-study-mmc-led-art>
- <http://cargocollective.com/testament/ART-KLINIKA>
- <http://cargocollective.com/testament/LED-ART>
- <http://kuda.org/>
- <https://sokzadruga.com/>
- <https://sokzadruga.com/textovi/>

Suzana Vuksanović
Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad

**INDIRECT CONSEQUENCES OF 1968:
ACTIVIST ART AND SOCIAL PRACTICES
AS EXEMPLIFIED BY ART GROUPS, COLLECTIVES, AND
(IN)FORMAL ARTISTIC INITIATIVES IN NOVI SAD
FROM 1970 TO THE END OF THE TWENTIETH CENTURY**

Summary:

This article is an introduction to research into art and social activism in the work and behavior of (in)formal groups, collectives, and other artistic, culture and social initiatives in Novi Sad from 1970 to 2000. It is an attempt at systematization as a means of understanding events that initiated the appearance and disappearance of numerous groups and collectives, as well as events that may have arisen from their work and activities. Did the events of 1968 in Europe and the world, as well as the student movement in Belgrade and other cities of Yugoslavia, influence artistic practices and the need for Novi Sad's activist artists to join together, and if so, to what extent? What are the peculiarities of Novi Sad's position in Vojvodina, Yugoslavia (SFRY), and Serbia? In the end, the concentration of artistic actions and activities in 1970s and 1990s point to certain conclusions. Or, perhaps they do not?

Keywords:

1968, Novi Sad, group/collective, art, society, activism

UMETNOST KAO DEO ŽIVOTNOG PONAŠANJA: RAZGOVOR SA BILJANOM TOMIĆ

O gibanjima u lokalnom i međunarodnom svetu umetnosti vezanim za događaje koji su obeležili 1968. godinu razgovarali smo sa Biljanom Tomić, istoričarkom umetnosti, kustoskinjom i aktivnom protagonistkinjom ovih dešavanja, koja je od 1968. godine uređivala nekoliko izložbenih platformi značajnih za prodor novih umetničkih praksi u jugoslovenskoj sredini (Galerija 212, likovni program Bitefa, likovni program u okviru Tribine mladih u Novom Sadu, Galerija Studentskog kulturnog centra u Beogradu). U razgovoru koji sledi Biljana Tomić je podelila svoja mišljenja i iskustva, ukazujući na slojevitost promena u umetnosti ovog perioda za koje se čini da još uvek nisu dobile adekvatnu istorizaciju u domaćoj literaturi. Zbog toga ovaj razgovor donosimo ne samo kao dragoceni prilog usmenoj istoriji umetnosti, već i kao podsticaj daljim istraživanjima na ovde otvorene teme i pitanja.

Razgovor vodila Ana Bogdanović

AB: Draga Biljana, tema našeg Zbornika se odnosi na 1968. godinu kao jednu od ključnih prekretnica dvadesetog veka koja je obeležila različite i značajne promene unutar sveta umetnosti.

BT: Teme koje se posvećuju šezdesetim ili specifično 1968. godini, sa stanovišta naše sredine, najčešće su političke prirode i spadaju u red političkog preispitivanja prošlosti druge polovine dvadesetog veka. Ta opcija u kritičkom i teorijskom smislu smanjuje validnost komentara onih koji su tada aktivno participirali u kulturnim događajima i bavili se različitim metodologijama u praćenju aktuelnih zbivanja u umetnosti. S druge strane, u širem smislu evropskih zbivanja može se videti da se sve više uvode paraleliteti sa periodom šezdesetih, posebno posle 2010, ukazivanjem na sličnosti toga doba sa aktuelnim problemima migracija, terorizma, političkog i socijalnog nezadovoljstva mladih i klasnih razlika. Međutim, smatram da su se kulturni nomadizmi šezdesetih, kao napredne forme umetničkog ponašanja, pre svega, bavili kulturnom politikom umetničkih disciplina i edukacije, dok su se društvena i socijalna pitanja ticala politike, ekonomije i raspodele sredstava, što je preraslo u kolektivni bunt mladih, proteste studenata i radničkih slojeva.

„Promene unutar sveta umetnosti“ nosile su jaku kritičku poziciju naspram dominacije kulture potrošačkog društva, ekonomske i vojne politike. Još pedesetih počinju ozbiljne promene, da bi se šezdesetih prenele u nove pokrete, od *neo-dade*, *pop-arta* do *optičke*, *kinetičke*, *programirane*, *minimalne* i *konceptualne umetnosti*, *land-arta*, *novih medija* i *performativne umetnosti*. Odjek promena zahvatao je svet i neminovno svi su bili uključeni. Beograd je u to doba bio aktivno središte novih kulturnih zbivanja.

AB: Jedan od najdirektnijih primera potrebe za preispitivanjem dotadašnje konvencije ponašanja u okvirima sveta umetnosti predstavlja kontestacija Bijenala u Veneciji koju su u danima otvaranja ove izložbene manifestacije, početkom juna 1968, izveli studenti i mladi ljudi, iskazujući oštar kritički stav prema načinu funkcionisanja ove institucije i njenom simboličkom statusu u tržišno uređenom sistemu umetnosti. Vi ste bili akter ovog događanja – zatvorili ste kapije Bijenala zajedno sa italijanskim umetnikom Pinom Paskalijem, između ostalih.

BT: Protesti mladih, novih generacija šezdeset osme, trajali su par godina koncentrisani u velikim gradovima, na posebnim lokacijama ili povodom velikih događaja. Tako je Bijenale 1968. postalo punkt okupljanja omladine, studenata, intelektualaca, umetnika, aktivista i sveta kulture. Studentski protesti na Akademiji u Veneciji bili su u toku. Mnogi umetnici koji su izlagali u nacionalnim paviljonima na Bijenalu, izražavajući svoju solidarnost sa studentskim stavovima i zahtevima, pokrivali su svoje radove, okretali ih ka zidu ili su zatvarali paviljone. U dogovoru sa Miroslavom Šutejem, hrvatskim umetnikom, tada je zatvoren i Jugoslovenski paviljon.

Radi zaštite, bijenalska administracija je angažovala policiju da dežura unutar i izvan Đardina. Taj čin „okupiranja“ prostora umetnosti, od strane policije, postao je jak povod da na dan otvaranja Bijenala 20. juna, tokom prepodneva,

studenti, umetnici i drugi prisutni zajedno zatvore kapije glavnog ulaza u Đardine. Studenti su nosili transparente na kojima je pisalo da se suprotstavljaju „Policijskom Bijenalu“, „Buržoaskom Bijenalu“ i „Bijenalu vladajućih vlasti“ ... tražeći demokratske i statutarne promene visokih institucija. Sudar sa policijom desio se tokom popodneva na Trgu Svetog Marka, gde su studenti sedeli sa transparentima, unutar velike mase sveta. Teško je reći kako se pokrenuo taj talas, ali u jednom trenutku policija je naletela na studente, i dok su ih jedni branili, drugi su bežali, i zavladao je pravi haos. Bila sam u grupi italijanskih umetnika i aktivista, kao i većina nas... bili su tu Ungareti (Ungaretti), Luidi Nono (Luigi Nono), Emilio Vedova, Tomazo Trini (Tommaso Trini), Ugo Mulas, Pino Paskali (Pino Pascali) i drugi ... oni koji su bili bliži policiji bili su uhvaćeni i zatvoreni. Bijenale je ipak zvanično otvoreno i nagrade su dodeljene umetnicima: Nikolas Šefer (Nicolas Schöffer), *cybernetic art*, Pariz i Bridžit Rajli (Bridget Riley), *op-art*, London, dok od Italijana, dobili su: Đani Kolombo (Gianni Colombo), *kinetic art*, Milano i Pino Paskali, *arte povera*, Rim. Sledeća bijenala donela su promenu statuta i za neko vreme bile su ukinute nagrade.

Kao mlada istoričarka umetnosti imala sam sreću da upoznam umetnike *arte povera*, galeriste i kritičare i da postanem prijateljica većine. Bila su to izuzetna vremena i teško je prepričati ih, fiksirati datumima i događajima, bilo je sve mnogo više, neopisiva energija novog duha vremena, dodir sa neverovatnim realnostima i eksplozijama kreativnosti.

Događaji na Bijenalu 1968. naveli su me na ideju da sa Pinom Paskalijem i Đermanom Čelantom (Germano Celant) dogovorim gostovanje grupe *arte povera* u Beogradu, u okviru Bitefa. Moram napomenuti da je dogovor obavljen pre mog kontakta sa Mirom Trailović i Jovanom Ćirilovim. Događaj je bio važan i prvo sam razgovarala sa Jovanom, a zatim me je on odveo do Mire i program je prošao. Tako sam planirala i sve druge umetničke nastupe na Bitefu, kroz direktne kontakte sa umetnicima, kritičarima, galeristima ili predstavnicima velikih smotri. Povodom izložbi i performativnih dešavanja 1968–73, u Ljubljani sam razgovarala sa kritičarem Tomažom Brejcom i članovima grupe OHO, i oni su redovno učestvovali predstavljajući različite faze rada. U Zagrebu sam kontaktirala sa Željkom Košćevićem, urednikom Galerije Studentski centar, umetnicima Bracom Dimitrijevićem i Goranom Trbuljakom, kao grupama, i umetnicima Sanjom Iveković, Daliborom Martinisom, Jagodom Kaloper, Gorkim Žuvelom, sa Idom Biard, kustoskinjom „Kuće stanara“ (La Galerie des Locataires), i mnogim drugima. Navodim uglavnom autore nove scene, inače je učesnika bilo mnogo više i predstavljali su različite pojave i oblasti. Na početku je publika bila uglavnom ona koja je pratila predstave na Bitefu, a kasnije, sa ulaskom u SKC, menja se sastav gledalaca...

Planirano gostovanje umetnika *arte povera* nije održano, osim izloženih dokumentarnih priloga, zbog tragične smrti Pina Paskalija neposredno pre početka umetničkih manifestacija na Bitefu 1968. Veliki gubitak za italijansku kulturu...

Osećala sam neizmeran gubitak prijatelja i dobrog umetnika, kao i svi, kritičari i umetnici čiju sam poštu i telegrame tada primala.

Galerista Fabio Sardentini na vreme je shvatio da se za novu umetnost negalerijskih dimenzija moraju naći novi prostori. Planirao je da otvori veliki garažni prostor u blizini Pjace del popolo (Piazza del Popolo) sa radovima Pina Paskalija. Sledeće godine, 1969, desilo se da smo Ješa i ja upravo boravili u Rimu kada je Sardentini otvorio prvu garažnu galeriju sa Kunelisom i čuvenih *12 konja živih* (*12 Cavalli Vivi*), zatim je izlagao Mario Merc (Mario Merz) velike igloe i drugi.

AB: Zamolila bih Vas da nam kažete o Vašem iskustvu burnih događaja koji su obeležili 1968. godinu i potrebi da u njima aktivno participirate, kao i o horizontu koji ste pred sobom imali, odnosno težnjama kojima ste išli u susret izražavajući ovakav stav.

BT: Iskustvo, aktivno participiranje, horizonti, težnje – to su velika pitanja... Sve počinje kada se odlučite da se bavite umetnošću i nema kraja... Postoje neki prelomni momenti kada se, sticajem okolnosti, počnu dešavati i odvijati kretanja različitih aktivnosti, a da skoro niste ni svesni, već samo intuitivno osećate da u tome jeste, a zatim, sve se uvodi u sistem konceptijskih pristupa i funkcionisanja. Za mene je bilo važno okruženje u kome sam se kretala, posebno profesorka Radmila Mihajlović, od koje sam naučila da pratim umetnost i razumem važnost znanja, onog što se uči i onog empirijskog koje dolazi s praksom, koje vam daje sigurnost, veru, otvorenost... kao deo životnog ponašanja.

AB: Italijanski umetnički prostor je za Vas od velikog značaja, protagoniste *arte povere* i umetničke scene oko ovog fenomena ste upoznali u nastajanju, sa njima ste puno saradivali, ostvarili kontakte i prijateljstva.

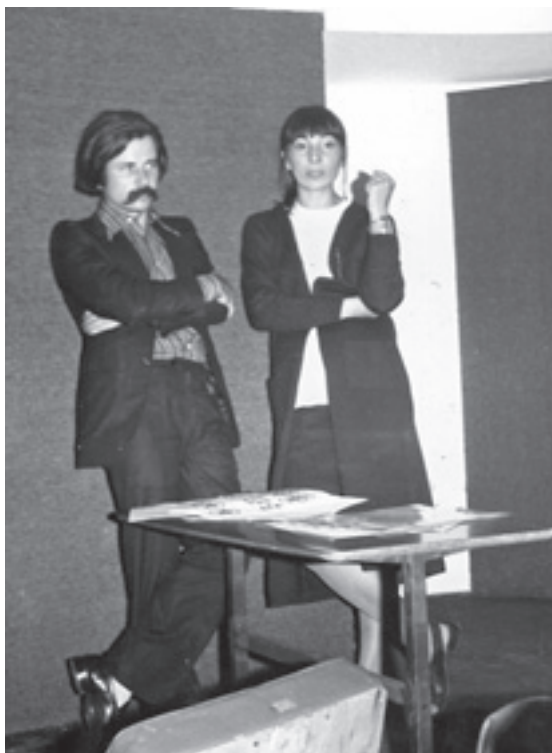
BT: Poznavala sam dobro italijansku umetnost, zahvaljujući prof. Mihajlović, a Irina Subotić, na početku šezdesetih, pomogla mi je da radim u studentskoj turističkoj organizaciji kao vodič i tada sam sa njom prvi put otišla u Peruđu, na studije italijanskog jezika. Ove dve okolnosti omogućile su mi da, od skromne zarade vodiča, sledećih godina putujem za Peruđu na studije jezika, mada više istorije umetnosti koju su predavali prof. Pjetro Skarpelini (Pietro Scarpellini) i prof. Karlo Đulio Argan (Carlo Giulio Argan), a istovremeno da obilazim Italiju (uglavnom auto-stopom) i direktno upoznajem italijansku umetnost, posebno savremenu i novu scenu koja je bila u usponu. Protagonisti *arte povera* imali su svoje faze i imala sam priliku da ih pratim, upoznajem i družim se s njima. Najvažniji kontakti bili su sa Pinom Paskalijem, Elizeom Matijačijem (Eliseo Mattiacci), Janisom Kunelisom (Jannis Kounellis), Mikelandelom Pistoletom (Michelangelo Pistoletto), sa galeristom Fabiom Sardentinijem (Fabio Sargentini), a pomenula bih i druženje sa njihovim devojkama – Mišel (Michelle), Efi (Effi), Marijom (Maria) i Anom (Anna). U to doba snažnog odjeka hipi pokreta vladala je etika parova, zajedništva i prijateljskih odnosa. Pozicija umetnika, biti u paru sa devojkom,

uvodila je i podelu rada, pa su sve one u nekoj formi učestvovala u produkciji i prezentacijama njihovih instalacija ili performansa. Najpoznati par još uvek su Marija i Mikelandelo Pistoletto. Pratiti scenu od samog početka značilo je još nedefinisano stanje. Galerije su se takmičile koje će umetnike izlagati, a kritičari, mada su još sve pokrivali, tražili su svoj teren na trgu Piazza del Popolo gde su se svi okupljali i gde su bila dva bitna mesta – galerija La Tartaruga, u kojoj su umetnici imali prve izložbe, susrete, razgovore... zalaganjem izuzetnog galeriste Plinija de Martisa (Plinio De Martiis), i drugo mesto, gde se sedelo, stajalo, pričalo, Poslastičarnica Rozati (Paticceria Rosati). Tu sam upoznala kritičare Akilea Bonita Olivu (Achille Bonito Oliva), Đankarla Politija (Giancarlo Politi), Vitorija Rubijua (Vittorio Rubiu) i umetnike... Događajem *Siromašne akcije* (*Azioni Povere*) u Amalfiju 1968, Đermano Čelant definitivno formuliše pokret *Arte Povera* i izdaje knjigu.

Tokom godina upoznala sam sve značajne ličnosti iz italijanskog sveta umetnosti: Tomaza Trinja (Tommaso Trini), Filibera Menu (Filiberto Menna), Đila Dorflesa (Gillo Dorfles), Umberta Eka (Umberto Eco), galeriste Enca Speronea (Enzo Sperone), Artura Švarca (Arturo Schwarz), Lučija Amelija (Lucio Amelio) i mnoge druge. Lakoća susreta, upoznavanja, saradnje, rada, bila je neverovatna, moglo se sve...

AB: Zaslužni ste i za upoznavanje naše sredine sa akterima italijanske savremene umetničke scene kroz programe i izložbe koje ste priređivali kada ste vodili likovni program Bitefa (1968–1973) i potom, kada ste radili kao saradnik i urednik u Studentskom kulturnom centru. Šta Vam je donelo i kako je na Vaš rad uticalo iskustvo upoznavanja i saradnje sa italijanskom scenom u periodu oko 1968. godine i na koji način su kontakti sa Italijom bili značajni za dešavanja na našoj umetničkoj sceni u ovom periodu?

BT: Bitef je šire pokrenuo moje kontakte sa Italijom, jer sam od 1966. već radila izložbe Pijera Doracija (Piero Dorazio) i Tana Feste (Tano Festa) u Galeriji KNU, a 1967. Đetulija Alvijanija (Getulio Alviani) i Marine Apolonio (Marina Apollonio) u Galeriji Doma omladine.



Akile Bonito Oliva i Biljana Tomić na javnom razgovoru u okviru likovnog programa BITEF festivala 1971. godine, privatna dokumentacija Biljane Tomić

Povodom Bitefa 1968–73, predlog izložbe i događaja je obuhvatao *programiranu i optičku umetnost*, prezentaciju *arte povera*, gostovanja autora *vizuelne i konkretne poezije*, projekciju *elektronskog filma* Franka Vakarija (Franco Vaccari)... Gostovanja su dalje nastavljena sa poznatim predstavnicima – predavanja Đermana Čelanta *Conceptual art, land art i arte povera*, gostovanja Mikelandela Pistoleta sa predstavom „Zoološki vrt“ (Lo ZOO) i uličnim događajem u Skadarliji, pa Akilea Bonita Olive sa performativnim instalacijama i događajima „Persona“, kada sa grupom italijanskih umetnika dolazi i Janis Kunelis. U velikoj dvorani SKC-a izveden je njegov muzički performans posvećen Morisu Luisu (Morris Louis). Povodom *documenta 5*, u Kasselu 1972. gostovali su Danijel Bjuren (Daniel Buren), Braco Dimitrijević, Đuzepe Kijari (Giuseppe Chiari) sa *fluxus* muzičkim performansom, i izlagani su dokumentarni prilozi i radovi Jozefa Bojsa (Joseph Beuys), Đina de Dominičisa (Gino de Dominicis), Kristoa (Christo), Jana Dibeta (Jan Dibbets), Bena Votjea (Ben Vautier) i Garija Šuma (Gerry Schum), pored drugih učesnika. Bitef programi se zaključuju 1973. sa zanimljivom dokumentarnom izložbom *Informacije 73*, koja je preko štampanih materijala – kataloga, plakata i pozivnica najpoznatijih galerija – ilustrativno predstavila aktuelna umetnička zbivanja i funkcionisanje sistema umetnosti. Tada su zaključene i izložbe vizuelne i konkretne poezije.



Mikelandelo Pistoletto sa pozorišnom trupom, *Lo Zoo*, performans izveden u Skadarliji u okviru BITEF festivala 1970. godine, privatna dokumentacija Biljane Tomić

Da sam bila „zaslužna za upoznavanje naše sredine sa akterima italijanske savremene umetničke scene“, ne bih rekla, sve je još bilo na početku i novo za ovu sredinu. Performativni umetnički segmenti pojava i koncepata umetnika. Danas znamo da su se desili u pravom vremenu i pravom trenutku, po čemu su autentični

i značajni, kao što je bio i rani Bitef. Mada su osamdesetih brojni projekti koje je organizovala Galerija SKC-a, ali i druge institucije i kustosi, Bojana Pejić, Lidija Merenik i Ješa Denegri, učinili italijansku scenu vrlo prisutnom.

Nove generacije sedamdesetih nisu na početku pratile ove manifestacije. Tek sa otvaranjem SKC-a, kada se u okviru programa Bitef umetničkih manifestacija organizuje izložba *Objekti i projekti* u Galeriji SKC-a, Generacija '71– tada učestvuju Marina Abramović, Evgenija Demnijevska, Slobodan Milivojević Era, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom, što je istovremeno bio početak ove neformalne grupe.

Drugo učešće u okviru Bitefa 1972. bili su performansi *MED* Slobodana Milojevića Ere u Teatru u podrumu, *AKSIOMI* Zorana Popovića u Ateljeu 212 i zvučni spektakl grupe A3 u javnom prostoru. Na poslednjem umetničkom projektu *Informacije '73*, u okviru Bitefa 1973, uvode se dokumenti SKC-a, pored drugih štampanih dokumenata međunarodnih i jugoslovenskih galerija i muzeja. Sa navedenim počecima rada Galerije SKC-a, i koncipiranjem, 1972, Aprilskih susreta – Festivala proširenih medija, definisani su i procesi konceptualne, medijske, performativne i multidisciplinarnе ideologije umetnosti sedamdesetih, tokom brojnih projekata, susreta, festivala i razmena programa.

AB: Šta Vam je donelo i kako je na Vaš rad uticalo iskustvo upoznavanja i saradnje sa italijanskom scenom u periodu oko 1968. godine?

BT: Tokom profesionalnog razvijanja, uticati za mene je značilo učiti i saznavati, i nije reč samo o italijanskim kontaktima, prvo je tu bila nova scena mladih, šezdesetih godina u Beogradu, zatim Nove tendencije, Gorgona, dešavanja oko SC-a u Zagrebu, pojava OHO-a u Ljubljani, i paralelno italijanska scena, francuska, nemačka i tako dalje, sjajna saznanja... Dakle, bilo je različitih uticaja, ali to nisu bila jednosmerna preuzimanja, već pitanja, kako nešto možete uraditi u okvirima realnih okolnosti i mogućnosti sredine u kojoj živite. Pozorište Atelje 212, u kojem je već bila okupljena jedna radna grupa, bilo je idealno mesto, a pokretanje festivala Bitef otvorilo je vrata velikim internacionalnim projektima. Sa tom svešću o otvorenosti bilo je jednostavno reći šezdeset osme – dođite da učestvujete na pozorišnom festivalu... U to doba umetnici su saradivali sa teatrom i bavili su se teatarskom ikonografijom, što i obeležava vreme interdisciplinarnosti. Mora se imati u vidu da su to bila druga vremena i sasvim drugačiji uslovi za sprovođenje određenih praksi.

AB: Kao jedan od ključnih događaja u vezi sa pojavom novih umetničkih praksi na jugoslovenskom prostoru prepoznata je izložba *Pradjedovi* grupe OHO koja je 1969. godine održana u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Vi ste puno saradivali sa članovima ove grupe, a nakon zagrebačkog nastupa pozvali ste ih da se predstave publici u Beogradu i Novom Sadu. Kako ste došli u kontakt sa protagonistima OHO-a, šta Vas je u stavu prema umetnosti povezalo i motivisalo da saradujete i kako posmatrate delovanje ove grupe u tom periodu?

BT: Zaista je pitanje šta nas istoričare umetnosti motiviše da nešto radimo... interesovanja, ambicije, pozicije, uspesi... kao profesija, teorija, politika, strategija... Mene je od samog početka šezdesetih motivisala kreativnost umetnika. To je bilo fascinantno, gledati, dodirivati, osećati – kako nastaje umetnost, načini kako se razgovaralo, pasioniranost da se upoznaju umetnici i sva ta uzbudljiva atmosfera oko različitih umetničkih zbivanja.

Grupa OHO je bila prva na putu zbivanja. Izlagali su 1968. u Galeriji Studentski centar u Zagrebu, a zatim učestvuju na Bitefu, iste '68 godine, u velikom sastavu: Marko Pogačnik, Milenko Matanović, David Nez, Andraž Šalamun, Zvona Ciglič, Tomaž Šalamun i Tomaž Brejc, sa svim elementima nove umetnosti, *arte povera*, *lend-arta* i *performativnih* koncepata – mitološkog *happening*-a u Teatru u podrumu i sa *Urbanim teatrom* na ulici. U Zagrebu, u GSU je 1969. organizovana izložba *Pradjedovi*, a zatim, u Domu omladine iste godine organizovane su pojedinačne ambijentalne prezentacije Marka Pogačnika, Davida Neza, Milenka Matanovića, Andraža i Tomaža Šalamuna. Takođe, na Bitefu, u okviru umetničkog programa izložene su knjige i dijagramski koncepti.



OHO, Milenko Matanović, *Hepening Pasija*, BITEF festival, Atelje 212, 1968, vl. Moderna galerija, Ljubljana, fotografija sa dozvolom Moderne galerije, Ljubljana

OHO je bio predstavljan tokom svih godina 1968–73. u različitim formama učešća. Kao i uvek, kontakt je bio direktan, i tada je nastalo prijateljstvo koje još traje. Zvanično sam ih predstavila na Jugoslovenskom trijenalu 1970. u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu.



OHO, Milenko Matanović, *Hepening Pasija*, BITEF festival, Atelje 212, 1968, vl. Moderna galerija, Ljubljana, fotografija sa dozvolom Moderne galerije, Ljubljana

Da, vodila sam programe galerije na Tribini mladih u Novom Sadu oko sedamdesetih. Interesantna saradnja sa Juditom Šalgo, ali dosta se informacija izgubilo. Prelom dekada i koncepcija. U knjizi koja obrađuje hronologiju tekućih programa iz tog vremena ima izvesnih podataka.

AB: Za beogradsku scenu se kao prekretnica u kontekstu pojave nove umetnosti sedamdesetih godina uzima izložba *Drangularijum* u SKC-u koju ste organizovali juna 1971. godine. U ranijem razgovoru ste mi rekli da ovu izložbu posmatrate kao završetak jednog važnog perioda eksperimentisanja na domaćoj umetničkoj sceni, odnosno kao početak jedne nove faze koja će doneti individualizaciju i profesionalizaciju karijera umetnika okupljenih oko SKC-a u ovom periodu. Molim da nam kažete nešto više o Vašem viđenju ovih dešavanja u kontekstu onoga što se krajem šezdesetih godina dešavalo u umetnosti kod nas.

BT: *Drangularijum* u SKC-u 1971. godine značajna je prekretnica susreta generacija šezdesetih i sedamdesetih godina. U literaturi se smatra novim početkom, dok je moj stav da ovaj događajni projekat zaključuje poglavlje šezdesetih godina i otvara novo, koje obeležava pojave sedamdesetih... Prijateljski susret umetnika na *Drangularijumu*, njihova neposrednost i spontanost reagovanja, da se uključe u jednu, skoro igru predmeta, zaključen je dosta oštrim rezom, kojim se bukvalno potisnula prethodna starija generacija, i to nikada nije bilo razrešeno. Taj momenat prekida zapostavio je neka važna pitanja umetnosti pedesetih i šezdesetih godina, jer nije uspostavljen jasan sistem umetnosti, pa su time ovi periodi ostali nedorečeni sa stanovišta plasiranja nove umetnosti.

Tada je pojava novih umetnika istovremeno značila i pojavu mladih istoričara umetnosti, pored Dunje Blažević, koja je bila urednica Galerije SKC-a, a ostali su: Jasna Tijardović, Jadranka Vinterhalter, Bojana Pejić, Goranka Matić, Dragica Vukadinović, Slavko Timotijević i drugi... funkcionisali su kao saradnici i učesnici u programima. U dogovoru sa Dunjom i ja sam saradivala u nekim projektima, od kojih je i poziv da neformalna grupa šest autora učestvuje na Bitef umetničkim dešavanjima sa izložbom *Objekti i projekti*. Istovremeno, to je bila i prva njihova izložba u SKC-u, 1971, kao prelazna forma u tretiranju radova, od objektnog ka neobjektnom, dok na drugoj ambijentalnoj i događajnoj postavci *Oktobar 71*, sasvim neformalnog karaktera u korišćenju materijala i prostora, jasni su koncepti dematerijalizacije, ponašanja i performativnog obeležavanja prostora.

Period SKC-a i umetničkih zbivanja od 1971. veoma je interesantan i istorijski neponovljiv, kao i svaka avangarda, ali je sasvim nova tema. Međutim, ono šta sam naučila u dugom periodu mog rada jeste pravo svake generacije da imaju svoj početak, da izražavaju vitalne iskre duha vremena i da formiraju svoje poglede na svet, jezik umetnosti i uključenost u tokove opšte kulture.

OHO – FROM REISM TO CONCEPTUAL ART

In 1964, while writing an essay on Sartre's novel *La Nausée*, the critic and philosopher Dušan Pirjevec, together with Sartre's hero Roquentin, suddenly noted things. He was astonished and shocked to discover that a thing (e.g., a stone I hold in my hand) is not a kind of projection of our ideas and notions, but that it has its own, independent existence which remains secret to us. At about the same time, Tomaž Šalamun in his cycle of poems *Stvari* (Things) expressed a similar astonishment over things: "Things are inscrutable in their craftiness / unattainable to the rage of the living / invulnerable in their endless flight / you can't catch up with them / you can't seize them / motionless in their gaze." (Translated by Michael Biggins.) In his essay, Pirjevec still used the Marxist concept of alienation to explain the experience of things as independent beings, but he described the experience itself with an emotional intensity that surpasses this explanation and indicates the further development of his thought toward the Heideggerian concept of "Sein-lassen" ("letting-be"). This important essay is therefore dramatic evidence of the end of the humanistic world, the world of Man, and of the new meaning and importance of things. It indicates the world which could be called "post-humanistic"; and this world (including phenomena such as the philosophy of existence, structuralism, post-structuralism and semiotics, the peculiar type of description of the "Nouveau Roman", etc.) was the context of OHO. The basic concept of the first period OHO (the one usually referred to as the "reistic" period) is therefore that of "the thing". The notion "reism" (from Latin "res", "thing") was coined by the critic and philosopher Taras Kermauner; he first used it in an essay on Tomaž Šalamun's poetry. Reism later became one of the basic concepts in Kermauner's interpretations of contemporary Slovene poetry; for him, it denotes the leading role of the world of things, and sometimes also the process of "reification". However, the more precise meaning of Kermauner's notion differs according to the role which the things play in the works of different poets. The members of OHO – above all the leading "ideologists" of the OHO reism, Iztok Geister and Marko Pogačnik – accepted the notion of "reism" as the name of a complex, theoretically based system which does not only define a specific aesthetics and approach in art, but also affects even the smallest details of everyday life. (It is

worth mentioning that Geister and Pogačnik, while laying the theoretical basis of reism, used writers like Wittgenstein or Husserl, but transferred their ideas into a quite different context. Husserl's demand "To the things themselves!" is of course as decisive for the reists as it is for Husserl himself; still, the "thing itself" in the context of reism means something completely different from what it means in the context of phenomenology.)

One may notice that Pirjevec's experience of the thing was very dramatic; for him, the experiences of the thing's independence and of human finality and mortality are inseparably connected. The OHO members, on the other hand, approached the thing much more calmly. For them, such an experience does not lead into an existential crisis, but discloses an endless range of possibilities offered by the liberated thing. The poetical pathos (to a certain extent also present in Šalamun's first book of poetry, entitled *Poker*, from which the above quoted verses are taken) is therefore replaced by an attentive looking into the world, by fondness for surprising details and by love for a peculiar "reistic" paradox. The basic attitude towards the world is a looking-at, a vision, which is extremely attentive and is not internally hierarchic. The reists thus wish to reach a kind of mirror consciousness which reflects the things or, more precisely, their appearance and factuality regardless of the hierarchical and functional relations and meaning projected by man into the world of things. However, this does not mean that the reistic consciousness is inwardly undifferentiated; quite the opposite, noting the differences is essential for the reistic attitude. But these are differences in the appearances of things, differences in forms, colours, scents, tactile qualities, etc. These are the very differences which define the thing as it is. (This attitude was most clearly expressed in the reistic "series". The OHO members were collecting things of the same kind, e.g. knives; in such a series it was possible to perceive, beside the generic characteristic of a single object, also its individual features, its specific difference.) Briefly, for such a consciousness there is no difference between a man and an empty bottle, except the difference in their appearance. The reistic man is therefore determined as a viewer; this position, however, is no longer a privileged one, as it was in the humanistic world. As there is no hierarchic difference between man and other things, man looks at the things, but also the things look at him. The subject – object relation has lost its hierarchic meaning, as it is general and mutual. All different reistic activities may thus be understood as a path leading to such a reistic consciousness.

Also the avant-guardistic impulse of OHO acquired a particular meaning in the context of reism. Undoubtedly, this impulse was already present in the very beginnings of the future OHO movement, i.e. in the issue of the school bulletin *Plamenica* (The Torch) written and edited by Marjan Ciglič, Iztok Geister and Marko Pogačnik, then pupils at the Kranj High School. The provocativeness of *Plamenica* and the demand for a "merciless destroying of fusty peace" in the manifest-like editorial written by Pogačnik should most probably be understood as a wish to break through the established conventions in order to make possible a living experience of the arts. It is, indeed, only such a break-through that enables

an immediate, genuine response, unaffected by crude scholastic schemes. In the context of reism, provocation (i.e. a radical non-conformity with the “horizon of expectations”) has a similar role; it serves as a way to point out the differences and the reality usually hidden under conceptual and functional conventions. It is here that reism agrees with the so-called “hooliganism”. In the mid-sixties, the term “hooligans” was commonly used to denote young people who wore long hair and unusual clothes, listened to rock music and behaved unconventionally. Naturally, the “hooligan” movement involved a strong existentialist element of dissatisfaction with the developing consumer society and of protest against it. Reism, on the other hand, aimed towards an open and attentive approach to the world and not a social or even political protest. A reist, therefore, understood the unconventional clothes of the “hooligans” primarily as a way of turning attention towards the fact that not only individual “caps” exist, but also “different caps” (i.e., they wished to stress the individual features that would normally disappear in the generic notion); and he interpreted the “hooligan’s” existentialist protest as a sign of dissatisfaction with the world in which man’s interests claimed things and superimposed a will upon them. Reism therefore – unlike most of the avant-garde movements – did not begin with a project of changing the world, it just wanted to transform the consciousness into the permanently open and attentive reistic vision. For example, reists had no intention to destroy museums, they just wanted to change the museum’s context so that it would break the established conventions and throw light onto things as they are (and this is the case not only with the museum but with any institution).

And if we understand Marx’s eleventh Thesis on Feuerbach as the basic principle of all avant-garde projects, we will have to recognize that the aims of reism are the opposite: the point is not in changing the world, it is only necessary to see it. This also explains the radical un-politicality of OHO.

Such a new attentiveness has of course far-reaching consequences, which also have a direct effect on everyday life. A reist tries constantly to make himself and others aware of the things and the differences between them. At home, he collects series of everyday objects, he sometimes even cooks following a serial pattern. The interior decoration of his living space differs to a great extent from a conventional one; and the contradiction between the intended function of the things in his room and the way he uses them (e.g., he might use a traffic sign as a table, etc.) stresses things themselves (while they could become “invisible” if they just served their normal function). With all his life and actions, a reist becomes a “total work of art”, a “Gesamtkunstwerk”. The aim of reism is to establish the identity between art and life, however not as a realization of a utopian project represented by art, but as the diffusion of the attention and contemplation – which is possible inside the field of art – to life as a whole. We might say that reism is a kind of missionary work, i.e., an attempt to persuade people to look at the world around them in a different, more immediate and vital way. The wish of this art to be “popular” is certainly connected to these intentions. Reistic “items” (“artikli”) do not spread around themselves an aura of precious, unique

objects, attainable only to an elite. They always behave as things among things; the genuine space of reism is clearly among things, especially among the objects of industrial and consumer society as things par excellence. Anyone can afford them. Pogačnik used to sell his plaster casts on the market in Kranj, one could buy OHO editions in bookshops and on a stand under the arcades of the “Kazina” in Ljubljana, Matanović wanted to persuade some gramophone record shops to sell his visual gramophone records. They used cheap materials and very often mass production techniques (printing, impressing, casting), the bases for their “items” are often very usual everyday objects; they also used mass-culture forms such as comic strips. This is very precisely expressed by the very notion “artikel” (“item”) which, during the first period of OHO, replaced the notion “work of art”. The word of course refers to mass production and consumption (i.e. to the world which is the genuine context of OHO activities), but it also includes the stem-word “art” referring to the artist’s as well as the artisan’s way of work. An “item” therefore connects the world of everyday consumerism with the world of art; with it, art enters into everyday life, and everyday life enters into art. Pogačnik often named his products “pop artikli”. The prefix of course refers directly to Pop Art and the so-called “pop culture” in general. Pop Art (as far as the OHO members knew it in the mid-sixties) was indeed one of the motivating forces behind the OHO activities (e.g. Pogačnik’s plaster casts are also partly connected to Segal’s plaster sculptures), but the OHO members understood it literally as “popular” art, i.e. art belonging directly to everyday life, as a possibility to make true the “popular thinking of the world”. Since the reistic ethics understands the humanistic approach to the world as claiming and denying things, a reist work has to minimalise or, if possible, exclude any expressive dimension. A work (“item”) is an independent thing, not a vehicle of the artist’s thoughts and emotions. (However, this does not necessarily mean that it excludes any mimetic aspect; this is perhaps best seen in the characteristic reistic drawing. Such a drawing always consists only of line, or shape, and may even be done in a single stroke; it is therefore explicitly a mere “line on paper”, but this line, in its course, follows the form of another thing, usually a small everyday object. Reistic drawing has thus a double function: it points out not just the appearance of the “depicted” thing, but also its own independent presence. Using a reistic paradox one might say it is like a light bulb illuminating not only other things, but also itself.) Methods of printing, impressing, casting etc. (e.g. Pogačnik’s plaster boards and objects, Aleš Kermavner’s prints of gutters, Matanović’s imprints of different objects on cards, etc.) are very appropriate to ensure the un-expressiveness and “impersonality” of reistic works, as they exclude the expressive “touch” of the artist’s hand (which is an arranging and therefore violent intruder into the world of things). If a hand, in spite everything, appears, it is only an imprint like all the others, a thing among other things. Similarly, subjective arbitrariness in arranging and constructing a work has to be excluded. Therefore, the rational programming of works gains great importance: it is now an abstract logical or mathematical matrix (sequence, permutation etc.) which defines the structure of a work and not a subjective expressive will. Programmed work (appearing as a text, visual poem,

film, installation or a mere concept) was one of the basic ideas for OHO and it reached its most radical (to a certain extent already manneristic) form in a special issue of the magazine *Problemi* (“Issues”) called PU. (Nevertheless, we have to mention the opposite pole of the rational programming, the principle of play and game; the element of “ludism” – a concept, also introduced by Taras Kermauner – plays an important role in the OHO activities. One might say that even a strictly programmed work includes the element of game, as the rational programme can be taken as a set of rules for a game. After the projects of changing the world proved themselves to be violence against the world and were given up, game and play remain a possible way of existing. But a play with things is not an anthropocentric play of an exceptional subject with objects at his disposal; in reism, the relations of game and play, just as the relation of looking at, are mutual.)

OHO, in its first period, was not a “group” but (as called by Bora Ćosić) a “movement”. Its membership was not very strictly limited, and it accepted different initiatives. Members and friends of OHO were writers and poets, visual artists, film makers, critics and theorists; its character was, therefore, one of “multi-media” or “inter-media”. (A lot of OHO works in fact represent a “medial form” between different arts or genres.) The range of OHO activities was thus very wide; it included poetry, visual and concrete poetry, “OHO Editions”, visual works (“items”), films, happenings, etc. The OHO visual artists of that time were Marko Pogačnik, Milenko Matanović and Andraž Šalamun (a little later, David Nez joined them). While Matanović and Šalamun still worked with objects and paintings, following the traditions of Hard Edge, coloured sculpture etc., Pogačnik developed an intense and radical reistic production; it includes drawings, “pop items” (plaster boards with casts of different objects, later also three-dimensional casts of objects, e.g. small plastic bottles), perhaps the first installation in Slovene art (environment with a sculpture and mirror, installed in an exhibition in Kranj in 1965) and the “exhibition of himself” (in the same year he intended to participate in a group show, but his works were removed before the opening; as an act of protest he displayed himself – his own body – and thus anticipated the later OHO body art). Pogačnik and Geister together produced witty comic strips and books in which texts, drawings and graphic design form an inseparable whole.

The OHO book, perhaps the most interesting achievement of this period, also of course follows the basic demands of reism. A book is usually understood as a mere vehicle for a text and, so to say, disappears within it; an OHO book, on the other hand, is designed in such a way that the text does not have a privileged position (some of the books, as Pogačnik’s *Artikel Knjiga* – “ItemBook” – one of the most beautiful of all OHO works, have no text at all); the text is only one of the elements of which the book consists, and it is the book itself which is now the object of our attention. For example, Geister’s and Pogačnik’s book OHO (the work which gave the name to the entire movement) is a kind of complicated circular space; the reader leafs through it, discovering texts and illustrations. With the “book on ring” we notice only the mere appearance of pages and letters while the text is

completely dispersed and can be reconstructed only with difficulty. In the so-called “topographic series”, the book became completely independent and the text cannot be separated from it at all.

Literature (above all, poetry) played an extremely important role at that time. OHO poetry can be generally divided into two streams. The first is the so-called “topographic” (i.e., concrete and visual) poetry; its main representative, as a writer and theorist, was Franci Zagoričnik, while “topographic” poetry was written also by Matjaž Hanžek, Milenko Matanović, Iztok Geister, Marko Pogačnik, Naško Križnar, Vojin Kovač-Chubby, and others. Visual poetry undoubtedly conforms with the principles of reism in its understanding of the text not as a medium through which the reader has to grasp the message, but as an independent self-identical entity. A typographic sign, for example, which normally disappears in the word and its meaning, becomes important for its own sake and attracts our whole attention. While we, in the early “topographic” poems, still find plays and inventions which can be understood as their “content”, the further developments follow the way exemplified by Zagoričnik’s *Tapete* (“Wall Paper”) – these are pieces of paper, completely covered by patterns of typographic signs. Only, now, the signs themselves are important, their arrangement on the paper, their rational pattern, the angle of the paper in the typewriter, the strength of the stroke on the key, etc. The other current of the OHO poetry could be named reistic in a narrower sense of the word. It includes e.g. factographic description of everyday objects (e.g. descriptions of preservatives by Vojin Kovač-Chubby) or “appropriation” of texts, real (as in Tomaž Šalamun’s text *Jonas*, composed completely from different ready-made texts) or just simulated. In this context we should mention Šalamun’s book “*Namen pelerine*” (A Scope of a Cape) where he came nearest to the OHO reism. A particularly radical and interesting type of reistic poetry was developed by the leading theorist of the OHO movement, Iztok Geister (who, as a poet, used the pseudonym I. G. Plamen – after Plamenica). Geister was writing characteristically minimalistic poetry based on word-play and the various possible free relations between words and their meanings. The difference between Geister’s poetry and the above-mentioned works is based on his initial perception that “the things in the world are not the same as the things in poetry”. Reism searches for the mere, meaningless appearance of things; but the word – because of its very nature cannot be separated from the meaning, a “mere word” does not exist. Geister disagreed with Taras Kermauner’s interpretations of his poetry; while Kermauner understood his poetry as a noticing of a mere existing, Geister stressed that its sense lies “in finding mutual relations of the meanings of the written words. I stress, relations of meanings, since the relations of words are indeed only existential relations. Grasping the meaning of a word means nothing other than its relation to another word.”

The OHO films must also be mentioned here. They were shot mainly by Naško Križnar (who also documented several OHO projects, happenings etc.) and Marjan Ciglič; but also Geister, Pogačnik, Nez, Matanović and others worked occasionally with film. Similarly as in literature, we can trace two complementary

tendencies here. The film camera often functions as a representative of the reist attentive eye, which notes and contemplates things; some of these works, e.g. Nez's film *Zogica* (The Ball), demand quite a lot of discipline from the audience. On the other side, OHO films also explored the interior possibilities and the nature of the medium itself; films of this kind are not "transparent" any more, nor do they "represent" the eye, but instead become "things" themselves. Some of Križnar's films, for example, have a severe rational structure (some of them even consist only of written texts) and are thus "things" in a similar sense to that of a "topographic" poem. We might also have to mention projects (among them, Križnar's film *Beli ljudi* – White People – is certainly the most characteristic) which could be understood as a kind of film equivalent to a happening. As for the documentary films, it is important to say that they are often more than just a document. As with the so-called photoprojects, the film camera often offers the only possibility to transmit an action to the audience (the action would be otherwise limited only to its participants and would lose the dimension of communication, essential for art); sometimes such a project even includes the camera as its integral part (this is certainly the case with some conceptual projects from the seventies).

At the end of 1968 and at the beginning of 1969 an important change took place in the OHO movement. In this time, Pogačnik and Geister as the leading personalities of OHO reism were in the army, and the poet Tomaž Šalamun started to work with OHO as a visual artist. Šalamun knew well the contemporary currents in the arts (in Rome he also met the Arte Povera artists). He started to work with the visual arts because of an experience when he suddenly saw an everyday object (a bookcase, a stack of hay) as a sculpture. As opposed to the reistic attentive looking, Šalamun with a poetic arbitrariness chooses and isolates singular things or events and transposes them into the context of art; this transposition can take place in reality – as in Šalamun's installation of a stack of hay in the gallery – or through photography which represents the artist's eye and his act of selection (as is the case with the so-called photoprojects). Šalamun did not accept the methodical approach of reism nor did he use the rational programmes for his works; he stressed the poetical effect of the chosen materials and their unusual connections or a witty invention. In late 1968, he joined the OHO visual artists (Matanović, Nez and his brother Andraž) and established with them an avant-garde group which then separated from the former OHO movement and replaced the severe reistic demands with experiments inside contemporary trends in art. This change was very clearly demonstrated at a display in Zagreb in February 1969, entitled *Pradedje* (Grandfathers). This show was the first adequate demonstration of Arte Povera principles in the art-world of the former Yugoslavia. It deliberately introduced specific, "poor" (often organic), materials like hay, husks, hemp, steel-wool etc. The effect of these materials is "immediate", i.e. they have no firm interior structure, they often appear just as a haphazard, "amorphous" and often very temporary conglomeration. The other important aspect of the show is the fact that the objects interact essentially with the gallery space. Šalamun's stack of hay gains its specific

effects from the very fact that it is placed in a gallery space; and Nez's installations *Streha* (Roof) and *Džungla* (Jungle) deliberately included the rooms where they were installed and are no longer merely objects, but environments. In the context of reism, the art gallery was not different from any other space where one can turn the attention of people to things as they are, and it had no privileged position by comparison with e.g. a bookstore or a gramophone-record shop. But for the Great-grandfathers, the OHO artists needed exactly a gallery of contemporary art; it now became, in a sense, the basic and defining context of their art, even after they had started to work directly in the landscape. In short, if the aim of Geister and Pogačnik, during the first period of OHO, was to see a stack of hay – it is now the aim of Tomaž Šalamun, on the Great-grandfathers show, to see it as a sculpture.

Further shows in the Moderna galerija in Ljubljana and Galerija Prešernove hiše (Prešeren House Gallery) in Kranj even radicalised the new aesthetics of an “arbitrary” and poetical act of selection and combination and the “romantics” of materials; Nez displayed a heap of soil with two planks, leaned against the two opposite walls of the room (this was certainly one of the most successful “poor” works in Slovene art), Matanović an old airplane tyre, old springs etc., Andraž Šalamun a heap of sawdust, wheelbarrows and real rabbits. Tomaž Šalamun covered a whole space in the Kranj exhibition with wood, but the most poetic and “anarchic” was perhaps his installation *Morje* (The Sea): six boys, wearing some kind of theatre military uniform, lay on the floor, and on them was written in dough the word MORJE (The Sea).

Srečo Dragan exhibited with OHO at this time and he displayed ludistic and ironic objects using materials offered to him by consumer society. Also Marko Pogačnik returned to OHO and he reintroduced the rational approach of programming the works (he displayed an environment for which he used cards with drawings arranged according to a strict numeric key). He therefore reintroduced a conceptual basis into the OHO works, and this approach gradually made possible the development of OHO conceptual art.

With the so-called “summer projects” the OHO artists left the gallery space (where they had redefined their activities) and started to work in the open air, at the beginning in the city and then in the landscape. They developed a peculiar type of Land Art; its characteristics are defined by the experiences of the OHO tradition (e.g. by reistic attentive looking which does not claim the things, or by the aesthetics of “poor” art and its “romantic” materials and human-like measures) as well as by the features of the landscape itself. It is illuminating to compare the OHO actions in the landscape with the contemporary and a little later American Earthworks. The genuine space for American land artists are huge deserts or industrially devastated areas, and they use for their gigantic works all the possibilities of industrial technology. The tradition they follow is the tradition of America “sublime” art (this is evident not only from their choice of the desert and its extreme conditions, but also from their admiration for technology and its destructive power), but also the American ideology of endless open space which

is at man's disposal. On the other side is the space where OHO artists work a cultivated, relatively limited landscape, e.g. a field, wood or meadow. Such a space demands relatively small works, the use of relatively simple, even preindustrial hand tools and technology, and it is very important that such a work does not affect the landscape irreparably (in fact, after the action these works have no consequences for the space). The artist's contact with the natural surroundings is personal, direct and sensual, corporeal; the artist tries to introduce himself and his work harmonically into the space, into the balance and circulation of natural energies and processes. (It is certain that this approach follows the tradition of reism and its renunciation of the subject's claiming of the world, but it also anticipates the wish for harmony with the circles of natural and cosmic powers, which was later characteristic of the Šempas Family.) An excellent example for such an approach is Matanović's project *Wheat and rope*: it consists only of a taut rope, drawn across a wheat-field and gently bending the wheat. This minimal action included in the work, so to say, the whole surroundings, the emotional content of the scene, but also the conceptual and art references connected with it. Of course we also have to mention Nez's installations of mirrors in the landscape, works which are very similar to Smithson's *Mirror Displacements* and were produced literally at the same time.

A group of Pogačnik's projects entitled *Family of Fire, Water and Air*, is a synthesis of the rational conceptual approach and the new role of the materials in the OHO art. The basic principle of these works is no longer a series or a numeric sequence, but the principle of "family"; it means that the elements are connected in dynamic, functional and mutually defining relations. The real "subject" of these works is thus not their immediate materiality, but the relations and transformations of the materials used. Even the materiality itself is, to a certain extent, "abstract"; Pogačnik made use of the theory of the four elements and therefore these works represent not so much the direct sensual effects of the chosen materials but different aspects of materia as such. Other artists too began to work with interior relations and processes demonstrated by the work's appearance; Matanović's *Snake* makes the currents in the Ljubljanica river visible, his projects with wooden sticks in a forest talk about tension, balance etc. The works installed by Pogačnik in Novi Sad and Belgrade are simply a demonstration of general relations of weight, measure and position; it is, in principle, possible to re-install these works any time or even replace them with a sketch since they are those basic relations which form the "content" of the works, and they can only be grasped conceptually. With these works, OHO art reached the very beginning of conceptual art.

The OHO art could in fact be understood as a development of parallel, interconnected and complementary tendencies. The material and sensual side of the works, for example, was still important even at the time when conceptual aspects took the leading role in OHO art. Andraž Šalamun's objects made of plaster, iron and glass should be mentioned here. However, this sensual presence of the works was continuously becoming dynamic; the material began to demonstrate its interior tensions and relations or else it was a material process itself that was the "subject"

of the work. (A characteristic example of this is Nez's stactometer dropping drops of water onto a hot aluminium plate at certain intervals). Another important aspect was the role of the body in art. It was anticipated by Pogačnik who – on the occasion of the “exhibition of himself” in Kranj in 1965 – stressed that ancient artists depicted the body, while he uses it. David Nez's *Cosmology*, installed in Moderna galerija Ljubljana in 1969, is perhaps the purest example of OHO body art; the artist was lying on the floor in a circle of neon tubes taken from the ceiling lights, with a stone on his stomach and breathing in a particular way; above him, a burning light bulb was hanging. The sensual, erotic element of Body Art was most clearly present in Andraž Šalamun's work; he sometimes performed during the openings of OHO shows, as for example at the Greatgrandfathers show in Zagreb, where his work (an environment entitled *Forest*) became meaningfully completed first when the artist's body was included. This tendency brought him logically to the aesthetisation of direct erotic sensual experience (in the *Kama Sutra* series). These aspects were, as I said above, connected with the strong conceptual basis of the works. When a work demonstrates relations and processes, it in fact turns the attention to something that manifests itself in the work's appearance, but cannot be understood except conceptually. One may often see that such a conceptual “ground plan” of a work forms a logical, internally completed and balanced whole, a kind of “primary structure”. In later works it is often this “primary structure” that becomes the main content of the works – e.g. the geometrically correct relationships between the movement of the sun, a stick and its shadow in an Andraž Šalamun project. Some interesting OHO projects even deal with such abstract questions as is the relationship between space and time. Nez for example used a light trace on film to “transpose” the time–space relations into an instantaneous image; he therefore transformed a diachronous movement into a synchronous shape, e.g. straight movement into a line, a circular movement into a circle, etc.

Also, we must not forget another dimension we could call the esoteric. I have mentioned already the wish to reach a harmony with the natural surroundings in OHO Land Art; this wish, however, implies not only an “ecological” attitude in the narrower sense but also a wish to reach a total, bodily and spiritual harmony with the universe. Nez's *Cosmology* could, for example, be understood also as a demonstration of man's identification with the universe through meditation and spiritual concentration. Also Pogačnik's use of the four elements system could be interpreted as a demonstration of the interdependence of the aspects that, in their balance, form the completeness of the world. The basic conceptual forms or “primary structures”, as I called them (Nez's diploma work at the Academy of Visual Arts in Ljubljana is a particularly interesting example of this approach), are often some kind of conceptually-visual demonstration of this universal harmony. The OHO members with an increasing intensity searched for spiritual unity and were gradually transforming the “group” (i.e. an operative, functional unity) into a “community”. This wish for a spiritual unity was stressed by their telepathic projects; and they tried to reach the harmony of the community in itself and

with the surrounding landscape, its history and nature and with the universe in general through the so-called “schooling” in the Zarica valley, on Sorško polje and in Čezsoča. Tomaž Brejc therefore speaks about the last period of OHO work as one of “transcendental conceptualism” (we could perhaps call it “esoteric conceptualism” to escape the possible references to transcendental philosophy).

The stressing of the community and its harmony with the universe of course could not stay limited only to the field of art as a closed, “fictional” world which is – according to the Western tradition – separated from “real” life. The tendencies that found their expression in the OHO conceptual projects and in the “schooling” were total, and demanded – according to their very nature – a total realization in life. Following this logic, the members of OHO at the end of 1970 decided to give up the world of art and then founded a community in Šempas where they wished to make true the ideas of such a harmony. Still, the denial of the world of art as a separate area (institution) in modern Western culture did not mean the denial of the art itself. For the Šempas Family, art was an essential part of everyday life; and what was even more important, all their life was in fact an endeavour to “realize” the possibilities preserved in art as something “fictional”.

This text was originally published in the exhibition catalogue
OHO: Retrospektiva / Eine Retrospektive / A Retrospective
held in Moderna galerija in Ljubljana in 1994 (1 February – 13 March).

It is reprinted here with the permission
from Mrs Mateja Kos Zabel and Moderna galerija, Ljubljana.

Jasmina Čubrilo
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

1968. U MUZEJU SAVREMENE UMETNOSTI U BEOGRADU¹

Apstrakt:

U tekstu se mapiraju i analiziraju osnovni programski ciljevi i koncepcije Muzeja savremene umetnosti u Beogradu (MSU) u svetlu njegovih ideoloških pozicija i u kontekstu ideološko-političkih okvira socijalističke nesvrstane Jugoslavije, a na primeru izložbenog programa Muzeja tokom 1968. godine. Objašnjavaju se razlozi zbog kojih se Muzej savremene umetnosti može smatrati jednim od primera intelektualne opozicije. Kao prvi, izdvaja se politička kompatibilnost njegovog programa s idealnim verzijama unutrašnje (prosveteni socijalizam, ravnopravnost i jedinstvo jugoslovenskih naroda uz poštovanje kulturnih različitosti) i načelima proklamovane spoljašnje politike socijalističke Jugoslavije (politike mira, popuštanja, nesvrstanosti), ali i njegova nekompatibilnost s onim što je bila svakodnevna politička praksa ili politička realnost, dok drugi leži u aktivnoj ulozi Muzeja u etabliranju apstraktne umetnosti kao dominantne oblikovne paradigme u umetnosti šezdesetih, ali i promociji novih pojava koje je establišment označavao dekadentnim i stoga nepodobnim i štetnim za jednu socijalističku zajednicu i državu.

Ključne reči:

Muzej savremene umetnosti, Miodrag Protić, jugoslovenska moderna umetnost, izložbe Muzeja u 1968.

1 Rad je nastao kao rezultat istraživanja u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije br. 177013 (*Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa*)

Uvod: sedma decenija ukratko, MSU

Muzej savremene umetnosti u Beogradu otvoren je 20. oktobra 1965. godine nakon skoro dve decenije od raspisivanja prvog konkursa za zgradu Moderne galerije na levoj obali Save (1948) u okviru planova koji su Novi Beograd konceptualizovali kao administrativni i politički centar novouspostavljene federativne republike i kao reprezentativni socijalistički grad, deceniju i po od prvih ozbiljnih razgovora o osnivanju Moderne galerije (1951) i imenovanja Odbora Moderne galerije (1954) koji su, pored pitanja zgrade, uključivali iznad svega pitanja koncepcije, strukture, uprave, zatim sedam, odnosno šest godina od zvaničnog osnivanja Moderne galerije (1958) i imenovanja prvog upravnika (1959) i, konačno, četiri godine od otvaranja Salona Moderne galerije, odnosno Salona MSU u Pariskoj ulici (u prizemlju namenski novopodignute zgrade da u njoj žive i rade istaknuti umetnici), kao izložbenog prostora namenjenog predstavljanju savremenih tokova ne samo jugoslovenske nego i svetske umetnosti (1961). Trenutak u kojem se Muzej otvara je sredina sedme decenije u društvu čiji su ekonomsko-politički horizont modelovali događaji poput privredne reforme, uvođenja tržišnih mehanizama, reforme bankarstva i ekonomske decentralizacije, s jedne, i četvrtog plenuma na Brionima, praćenog osudom centrizma i unitarizma, problematizovanjem 'socijalističkog jugoslovenstva', te političkom decentralizacijom (čiji je glavni tvorac bio slovenački komunista, ideolog i političar Edvard Kardelj), i nedovršenom debirokratizacijom jugoslovenskog političkog života, s druge strane. Takođe, to je bilo društvo koje je u toj dekadi svedok proširenja intelektualnih sloboda i formiranja intelektualne opozicije čije su dve najradikalnije artikulacije bile nekonformističko i beskompromisno ispitivanje jugoslovenske stvarnosti u književnosti, filmu i umetnosti (crni talas) i argumentovano filozofsko-teorijsko preispitivanje ideoloških premisa jugoslovenskog socijalizma/komunizma, te formulisanje zahteva za vraćanjem na prvobitne vrednosti jugoslovenske revolucije i uspostavljanjem neposrednije samouprave naroda kroz razne samoupravne organizacije (nova levica, *Praxis*). (Dragović-Soso 2004, 48–82; Vučetić 2016, 242–252; 266–299) Oba ova vida kritičkog preispitivanja jugoslovenske realnosti predstavljaju još jednu lokalnu manifestaciju opšteg, globalnog fenomena radikalnog problematizovanja posleratne Evrope i sveta koje će kulminirati demonstracijama u 1968. godini.

MSU u treću kalendarsku godinu svog postojanja ulazi s izložbom *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo* (otvorena 26. decembra 1967. godine) koju prati istoimena knjiga-katalog i istovremeno prvi naslov edicije *Jugoslovenska umetnost 20. veka*. Postavljeni ciljevi i zadaci MSU formulisani kao: „sakupljanje najboljih i najkarakterističnijih dela savremene jugoslovenske umetnosti; stalna međurepublička saradnja; intenzivna međunarodna saradnja – uključenje naše umetnosti u svetsku umetnost i predstavljanje svetske umetnosti u našoj sredini; podruštvljavanje (pokretne izložbe, predavanja, saradnja sa školama, itd); i kulturno-istorijsko, sociološko, estetičko i komparativno proučavanje jugoslovenske umetnosti 20. veka“

(Protić 1967, 4) supstancijalno su oblikovali kako koncepciju tako i program rada ove novootvorene institucije jugoslovenskog/srpskog sveta umetnosti i kulture. Letimičan pogled na spisak izložbi održanih u Muzeju i u Salonu tokom 1968. pokazuje da su ambicije MSU usmerene ka predstavljanju jugoslovenske i internacionalne moderne i savremene umetnosti, istorizovanih umetničkih pojava, onih u procesu istorizovanja kao i onih aktuelnih bile dosledno i sistematično realizovane. Takođe, ovaj spisak ukazuje da su se ambicije MSU temeljile na uverenju u emancipatorski potencijal i progresivni karakter autonomije moderne umetnosti, a kako je ovo uverenje u načelu izazivalo podozrenje političko-partijskog establišmenta, te je njegovo zastupanje bilo uglavnom praćeno negativnom reakcijom na sofisticovani jezik moderne umetnosti koji je dekodiran kao reakcionarni, 'buržoaski', to izložbeni program MSU za 1968. (ali i u godinama pre i posle 1968) u celini postaje politički provokativan i u tom smislu uspostavlja se kao jedan od primera intelektualne opozicije.

Jugoslovenska orijentacija MSU

Godina 1968. u MSU započinje, dakle, izložbom koja je ujedno predstavljala i uvod u višegodišnji projekat sistematizovanja i istorizovanja jugoslovenske moderne umetnosti uobličenog u ediciji *Jugoslovenska umetnost 20. veka*.² Kao prva u nizu „naučnih izložbi“ (Protić 1975, 5), ova studijska izložba je problematizovala u prvom redu uspostavljanje interpretativnih okvira i modela za razmatranje i razumevanje umetničkih fenomena u deceniji posle Prvog svetskog rata na teritoriji novouspostavljene Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Posredno, ona na delikatan način pokreće pitanje značenjskih relacija ideologija/konceptata jugoslovenstva u kulturi i umetnosti, a koje su se razvijale unutar diskurzivnih i materijalnih granica pre i posle proglašenja Kraljevine. Protić je kao glavni razlog zbog kojeg je MSU započeo muzejsko, izložbeno i interpretativno uobličavanje sinteza jugoslovenske umetnosti od treće decenije naveo da je ta decenija „kulturno, istorijski i estetički najnejasnija, što je gotovo zaboravljena i nezasluženo potcenjena“, što je dovelo do „praznina i nejasnosti i u kasnijim organski isprepletanim umetničkim razdobljima“ (Protić 1967, 5). No, bez obzira na uverljivost argumentacije ostaje da lebdi pitanje simboličkih početaka jugoslovenske moderne umetnosti: 1900. (ili oko 1900, kako Protić naglašava) koja će figurirati u naslovima iz edicije *Jugoslovenska umetnost 20. veka*, ili ipak 1918. koju implicira izložba *Treća decenija*. Sam Protić će smatrati da je period početka 20. veka u stvari period 'inkubacije' jugoslovenske moderne umetnosti, odnosno konstatovaće „njenu evoluciju od akademizma ka Modernoj“ (Protić 1972, 8; Protić 1973, 14) u periodu od Prve (1904) do Četvrte jugoslovenske izložbe (1912).

2 Posle naslova *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo* u ediciji su objavljeni: *Nadrealizam i socijalna umetnost 1929–1950*, 1969; *Četvrta decenija – ekspresionizam boje i poetski realizam, 1930–1940*, 1971; *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900–1920*, 1972; *Srpska arhitektura 1900–1970*, 1972; *Jugoslovenska skulptura 1870–1950*, 1975; *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, 1980; *Jugoslovenska grafika 1950–1980*, 1985–86.

Koncepcija i struktura edicije *Jugoslovenska umetnost 20. veka*, koju je Miodrag Protić kao upravnik i *spiritus movens* Muzeja pokrenuo (uostalom kao i njegove knjige *Jugoslovenska umetnost 1900–1950* iz 1973), temelje se na njegovom poštovanju i prihvatanju pluralizma iskaza i čvrstom uverenju u emancipatorski potencijal internacionalnog jezika umetnosti. Upotreba prideva „jugoslovenski“ referiše na geografsku celinu i na okvir državnopolitičkog identiteta u okviru kojeg postoje i razvijaju se posebne etničke kulture, a njeni predstavnici neometano funkcionišu i međusobno sarađuju. Čini se da je, prema Protiću, jugoslovenska orijentacija donosila mogućnost da srpska moderna umetnost dobije adekvatniju, potpuniju, kompleksnu naučnoteorijsku interpretaciju s obzirom na njenu konceptualnu, formalnu, izlagačku, (ne)zvaničnu, (van)institucionalnu isprepletanost s pojavama u umetničkim i kulturnim centrima Jugoslavije: „Branio sam (i docnije) taj koncept od prigovora da je time prostor za prikaz srpske umetnosti smanjen, da slične ustanove iz drugih nacionalnih sredina srpske umetnike ne izlažu, da jugoslovenstvo u kulturi treba da bude i 'njihova' a ne samo 'naša' obaveza, i slično, i dodavao da je šteta što ne možemo ići i dalje i srpsku i jugoslovensku umetnost prikazati u okviru odgovarajućih epoha i poetika evropske umetnosti.“ (Matić-Panić 1983, 30; Sretenović 2016, 64) Povezivanje pojedinačnih nacionalnih i etničkih identiteta (srpskog, hrvatskog itd.) s predstavom o (jedinstvenoj) jugoslovenskoj naciji je tokom 20. veka bilo modelovano u skladu s ideološkim, političkim i konstitutivnim konceptualizovanjem razlika nacionalnih i etničkih grupa u konstrukciji jugoslovenskog identiteta. Posleratni koncept bratstva i jedinstva jugoslovenstvo određuje u skladu sa novim društvenopolitičkim okvirom: socijalistička Jugoslavija nije bila zamišljena kao nacionalna država, niti je njen cilj bio da stvara novu naciju jer je zastupanje prevaziđenog koncepta nacije moglo da znači promovisanje starog poretka. Smisao socijalizma bio je da državu učini instrumentom sopstvenog odumiranja putem podruštvljanja, razvlašćivanja i slabljenja do tačke u kojoj bi sve njene funkcije preuzele asocijacije slobodnih proizvođača. Dosledno procesima emancipacije etničkog u klasni identitet, ideja bratstva i jedinstva postepeno je bila modifikovana idejom socijalističkog jugoslovenstva tokom šezdesetih, a potom, tokom sedamdesetih, konceptom zajedništva jugoslovenskih naroda i narodnosti, čime je južnoslovenska dimenzija jugoslovenskog identiteta potisnuta u korist socijalizma, odnosno etničko pitanje prevaziđeno klasnim, i taj klasni element, odnosno marskistički ideološki argument, kako Jović zaključuje, konačno 1974. godine postaje jedini temelj strukture jugoslovenske države i identiteta. (Jović 2003, 122–150) Međutim, početkom šezdesetih godina, u sklopu kritičkog problematizovanja ograničenih građanskih sloboda i sužene lične autonomije, te monopola moći nacionalno mešovite ali centralizovane Partije i uspostavljenog sistema vladavine, dolazi i do preispitivanja jugoslovenskog odgovora na srpsko (hrvatsko, slovenačko) pitanje (Dragović-Soso 2004, 38–39, 57–82). Ovo preispitivanje se kretalo od promišljanja specifičnih nacionalnih kultura u kontekstu jugoslovenske države kao celine do onih koji su nacionalne kulture razmatrali *nasuprot* jedinstvenoj državi i

konceptu jugoslovenskog jedinstva i *in extremis* doprineli usponu nacionalizma. Na sve to, iako je možda marskistički ideološki argument s donošenjem Ustava iz 1974. godine postao, kako Jović iznosi, konstitutivna činjenica, praktično decentralizacija je savezne jedinice, umesto oko jačanja asocijacija slobodnih proizvođača, organizovala opet prema nacionalnim specifičnostima/razlikama. U redovima Protićeve argumentacije i afirmacije jugoslovenske orijentacije kao adekvatnog okvira za razumevanje fenomena srpske moderne umetnosti, ali i kao stepenika ili posrednika u komunikaciji s internacionalnim jezikom moderne umetnosti, naslućuju se sva previranja, neizvesnosti, ideološki sukobi, politički izazovi u centralizovanoj, jednopartijskoj, nacionalno i etnički heterogenoj državnoj zajednici. Problemske, tematske i/ili izložbe preglednog karaktera koje su tokom 1968. bile postavljene: *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo, Savremena slovenačka umetnost* (MSU, mart–april) i *Savremena srpska arhitektura* (Salon MSU, april–maj), kao i one koje je Muzej realizovao u inostranstvu kao deo programa međunarodne saradnje: selekcija za jugoslovenski paviljon na Venecijanskom bijenalu (komesar: Štefka Cobelj; umetnici: Oto Logo, Ivan Tabaković i Miroslav Šutej) i izložba *Savremena jugoslovenska grafika* (Prag, decembar 1968 – januar 1969) mapiraju razlike koje označitelji proizvode, strukturalno organizovane dijalektičkim odnosom specifičnog/pojedinačnog/nacionalnog i nadnacionalnog/pluricentričnog.

Izložba *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo* postojeće konceptualizacije slikarstva treće decenije kao 'konstruktivnog' daljom formalno-uporednom analizom konkretnije opisuje i objašnjava kroz njegove relacije umetnika iz Kraljevine SHS prema modelima internacionalne umetnosti: Sezanovom (Paul Cézanne) slikarstvu (sezanim), kubizmu, posebno onom u Lotovoj (André Lhote) interpretaciji (postkubizam), ekspresionizmu (ekspresionizam oblika) i klasicizmu 'povratka redu' (neoklasicizam, tradicionalizam). Međutim, gledano iz perspektive diskursa o jugoslovenskom/jugoslovenstvu, ona tematizuje deceniju u kojoj koncept integralnog jugoslovenstva prestaje da bude relevantan među umetnicima nove generacije na način na koji je to bio za vodeći krug umetnika prethodne generacije. Zajednička država za umetnike posle Prvog svetskog rata postaje pre svega geografska realnost u kojoj su na širem i kulturno heterogenom prostoru, putem izložbenih delatnosti, udruženog delovanja umetnika, umetničko-edukativnog rada, časopisne produkcije, razvoja likovne kritike i umetničke teorije bila moguća šira, simultana, nomadska, čak strateški osmišljena, opsežnija, efikasnija zastupanja modernističkih ideja u umetnosti, pre svega ideja afirmacije univerzalnog jezika 'forme i boje' (i suštinski, kako se ispostavlja, samo načelne marginalizacije značaja 'anegdote, istorije'). (Bogdanović 2014, 284) Šezdesetih godina Protić je kao slikar, kritičar, teoretičar i kao upravnik MSU, u dubokom uverenju u univerzalnu, predvodničku, emancipatorsku, plemenitu ulogu umetnosti u društvu, takođe na pozicijama afirmacije autonomije umetnosti i razvoja internacionalno prepoznatljivog jezika umetnosti kao i njegovog potencijala da nacionalne kulturne horizonte dovodi u pitanje internacionalnim i da internacionalni horizont preispituje i obogaćuje partikularnim rešenjima.

Izložbe internacionalne umetnosti

Izložbe internacionalne umetnosti priređivane u MSU imale su, po Protićevim rečima, trojaki karakter: one su služile obaveštavanju i upoznavanju, predstavljale materijal za uporedno proučavanje, i kao svojevrsna supstitucija zbog nemogućnosti da Muzej kolekcionira „najbolja dela svetske umetnosti 20. veka – izuzev grafike“ (Protić 2000a, 433). Izložbe su bile rezultat neposredne saradnje Muzeja sa sličnim institucijama, ali i kako kaže Protić „napora, veštine i poverenja“ (Protić 2000a, 433) i njegove relativne samostalnosti u odlučivanju zahvaljujući Statutu koji je predviđao da međunarodne veze vodi upravnik Muzeja uz odobrenje Saveta Muzeja. (Protić 2000a, 434)³ Tokom 1968. godine u zgradi MSU i u Salonu MSU bilo je otvoreno dvanaest internacionalnih izložbi. Preglednog karaktera bile su: *Engleska i američka savremena grafika* (MSU, maj–jun); *Savremeno francusko slikarstvo* (MSU, jun–jul); *Savremena čehoslovačka grafika* (MSU, septembar–novembar); *Savremena danska umetnost* (MSU, oktobar–novembar); *Novi pravac – figura 1963–1968, slikarstvo i skulptura u SAD* (MSU, decembar 1968 – februar 1969); *Likovna umetnost u službi francuske arhitekture*, (Salon MSU, novembar–decembar). Samostalna, odnosno monografska predstavljanja obuhvatila su izložbe već istorizovanih slikara iz prve polovine veka poput izložbe slika Raula Difijsa (Raoul Dufy) (MSU, jul–avgust) i izložbe slika, crteža i akvarela Paula Klea (Paul Klee) iz perioda 1906. do 1939. godine iz kolekcije Državnog muzeja u Diseldorfu (MSU, novembar 1968 – januar 1969); izložbu Rufina Tamaja (Rufino Tamayo), primera depolitizovanog pristupa u okvirima meksičkog modernizma (MSU, novembar–decembar), kao i izložbe onih čiji su radovi izazvali pozornost aktuelne publike i kritike u okviru konkretizma – izložba Riharda Mortensena (Richard Mortensen) (MSU, januar) i lirske apstrakcije – izložba plakata Žorža Matjea (Georges Mathieu) (MSU i Salon MSU, februar–mart).

3 U tekstu u katalogu objavljenom povodom deset godina od otvaranja MSU Protić izdvaja četiri osnovne funkcije od kojih je „prva najopštija“ – unapređenje međunarodne saradnje, dok su „druga i treća u prirodi same oblasti kao univerzalnog jezika (‘slike’)“ – afirmacija jugoslovenske moderne umetnosti u svetu i neposredno upoznavanje sa savremenom umetnošću, i poslednja „specifična, diktirana prilikama u našoj zemlji, posebno u Srbiji i Beogradu“ – kompenzacija nedostatka sopstvene zbirke inostrane umetnosti. Takođe, dodaje se da „država kao organizator međunarodne kulturne saradnje pre svega vodi računa o prvom cilju, o kulturnoj saradnji u sklopu opšte politike mira, popuštanja, nesvrstanosti i socijalizma, dok muzeji kao stručne ustanove po prirodi stvari misle i na ostale ciljeve koji dopunjuju i omogućuju puni efekat prvog.“ Međunarodne izložbe organizovale su se na dva načina: direktnim kontaktima sa srodnim ustanovama ili preko posrednika – Saveznog zavoda za međunarodnu naučnu, prosvetno kulturnu i tehničku saradnju, Skupštine grada Beograda, i muzeja i galerija u drugim republičkim centrima. Zbog finansijskih okolnosti, navodi se dalje, broj izložbi koje Muzej u direktnom kontaktu, u neposrednoj saradnji sa inostranim muzejima, galerijama, respektabilnim svetskim likovnim kritičarima se smanjuje dok raste broj onih koje se organizuju preko posrednika. (Protić 1975, 31)

Ostavljajući po strani detaljniju analizu izloženih predmeta i politike reprezentacija institucija u čijim su se kolekcijama čuvala ova dela, što je svakako izazovna tema za posebnu studiju,⁴ ovde ćemo se koncentrisati na značenja i vrednosti koje je Protić upisivao konceptu internacionalne umetnosti kao i na simbolički kapital međunarodne saradnje u kontekstu liberalizovanog ambijenta socijalističke i nesvrstane države.

Za Protića je jugoslovensko, pored toga što je referisalo na pluricentričan kulturni i umetnički prostor, takođe referisalo na jednu etapu u dijalektičkom kretanju od partikularnog, lokalnog ka univerzalnom, internacionalnom. Protić je u tom kretanju, u kojem se lokalno/etničko uopštava kroz likovni jezik i formu u pluralno jugoslovensko, odnosno internacionalno, i u tom procesu menja i doprinosi bogaćenju i konstruktivnom razvoju kako jugoslovenskog/nadnacionalnog tako i internacionalnog, video emancipatorski potencijal za sve obuhvaćene tim procesima: kao što se lokalno internacionalizovanjem emancipuje tako i internacionalno, prepoznavanjem u lokalnom, apsorbovanjem lokalnog i posledičnom modifikacijom uspešno opstaje na liniji progresa. Protić je često isticao ovu vertikalu: srpska umetnost – jugoslovenska umetnost – internacionalna umetnost, što implicira da je internacionalnu modernu umetnost video kao okvir za razumevanje jugoslovenske

4 Ipak, pažnje vredni su podaci da su izloženi eksponati Raula Difija, uglavnom crteži, tuševi, gvaševi, pripadali kolekciji Nacionalnog muzeja moderne umetnosti u Parizu (Musée National d'Art Moderne), u to vreme smeštenog u zgradi Palate Tokijo (Palais de Tokyo), a od 1977. u Centru Pompidu (Centre Pompidou); da su crteži, akvareli i slike Paula Klea, otkupljeni početkom šezdesetih od američkog privatnog kolekcionara, pripadali kolekciji Fondacije umetničke zbirke Severne Rajne-Vestfalije (Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) tada smeštene u zamku Jegerhof (Schloss Jägerhof) u Diseldorfu; i da je, u isto vreme, pored Kleove izložbe bila postavljena izložba realizovana u saradnji sa Institutom Smitsonijan iz Vašingtona (Smithsonian Institute). *Novi pravac – figura 1963–1968, slikarstvo i skulptura u SAD* kojoj je Beograd bio prva stanica u kretanju po Evropi i koja je tematizovala dihotomiju apstraktnog naspram figurativnog izraza, predstavljajući upravo primere ovog drugog u recentnoj američkoj umetnosti kao one na kojima je moguće prepoznati u kojoj su meri različiti vidovi apstraktnosti ostavile traga na razvoj aktuelne figurativne (između ostalih izložena su bila dela Endija Vorhola /Andy Warhol/, Toma Veselmana /Tom Wesselman/, Stivena Sigala /Steven Segal/, Roberta Rašenberga /Robert Rauchenberg/, Pola Herisa /Paul Harris/ itd.) čime je, zajedno sa izložbom *Engleska i američka savremena grafika* (Paoloci /Eduardo Paolozzi/, Hokni /David Hockney/, Džouns /Allen Jones/, Rajli /Bridget Riley/, Gotlib /Adolf Gottlieb/, Lihtenštajn /Roy Lichtenstein/, Oldenbur /Claes Oldenburg/, Dajn /Jim Dine/) postavljenom nekoliko meseci ranije, bilo omogućeno da se prošire neposredni uvidi i saznanja pre svega o pop-artu stečeni zahvaljujući izložbi crteža, serigrafija i kolaža *Američki pop-art* (MSU, februar 1966).

Takođe, na izložbi Rufina Tamaja bile su predstavljene slike i litografije nastale u periodu 1950–1968. i koje su bile izložene na Venecijanskom bijenalu 1968. godine a autori uvodnih tekstova u katalogu bili su Oktavio Paz (Octavio Paz) i Žan Kasu (Jean Cassou), dok je izložba *Savremeno francusko slikarstvo*, istina redukovana verzija one postavljene na Svetskoj izložbi u Montrealu, prikazala panoramu francuskog savremenog slikarstva koja je obuhvatila primere lirske apstrakcije, tašizma, enformela (Dibife /Jean Dubuffet/, Fotrije /Jean Fautrier/, Hartung /Hans Hartung/, Sefor /Michel Seuphor/, Sulaž /Pierre Soulages/, ali i Dado Đurić), na koju treba posebno obratiti pažnju iz perspektive pre svega beogradskog enformela. (Protić 1975, 36–39)

moderne umetnosti a da se jugoslovenska orijentacija MSU uspostavljala kao adekvatan i neophodan okvir za razumevanje srpske moderne umetnosti (pa će tako u ediciji *Jugoslovenska umetnost 20. veka* biti objavljen naslov *Srpska arhitektura 1900–1970*).⁵ Drugim rečima, u Protićevom pristupu problematici moderne umetnosti prepoznaje se afirmacija institucije autonomne umetnosti i uverenje da umetnost ne treba da zalazi izvan područja sopstvenih kompetencija, ali i napor da se partikularnosti unutar te pretpostavljene, odnosno podrazumevane univerzalne celine uporednim metodom uzročno-posledično objasne i interpretativno 'urede' zastupanjem horizontalnog modela (istovremeno postojanje različitih poetika, pluricentričnost), ali i induktivnog, vertikalnog, hijerarhijskog strukturiranja, čime je nehotice reprodukovana kako politika kolonijalne/imperijalističke asimetrične neupitne podele na centar i marginu tako i aktuelna hladnoratovska geopolitička podela. Protić suštinski konceptualizuje modernizam i kao jedan i kao višestruki: u prvom je video ideal a drugi je doživljavao kao stvarnost.⁶

S druge strane, uobičajena je teza da je međunarodna saradnja predstavljala jedan od označitelja zaokreta ka liberalnijim oblicima ponašanja i postupanja u različitim oblastima društvene stvarnosti po čemu se SFRJ razlikovala od zemalja Istočnog bloka. Međutim, iz današnje perspektive o njoj bismo mogli da razmišljamo izvan zadatog hladnoratovskog konteksta, kao o označitelju neprestanih modernizacijskih procesa kroz koje je politički, ekonomski i kulturni život socijalističke Jugoslavije prolazio. U vezi s ovim je naravno kompleksno pitanje značenja i učinka vesternizacije shvaćene ne kao kolonizujućeg procesa jugoslovenske umetnosti, kulture i načina života, već kao mreže simboličkih praksi koje ulaze u kulturnu razmenu, u skladu s ekonomijom želje s jedne i realnim mogućnostima s druge strane. (Vučetić 2012; Kršić 2013)

Koncepti savremenosti i internacionalizma su stožerni koncepti ideologije, politike i kulturne politike socijalističke Jugoslavije: koncept savremenosti se artikulisao iz revolucionarne potrebe da se prevlada vreme, realizuje budućnost u sadašnjem trenutku, dok koncept internacionalizma ima svoje poreklo u ideji komunističkog povezivanja, saradnje i solidarnosti koja prepoznaje (radničku) klasu kao jedinu relevantnu identitetsku matricu koja prevazilazi identitete konstruisane državnim granicama. Savremenost socijalističkog društva prolazila je svoj *reality check* u dijalogu sa drugim savremenostima (koje su istina dolazile uglavnom sa Zapada), a internacionalizam u istraživanjima koja su vodila ka artikulaciji umetničkog jezika i forme „jednog ali ne jedinstvenog“ (Kršić 2012, 213) modernizma/moderne umetnosti.

5 Pored ovog naslova, Protić uređuje i 1980–1981. godine objavljuje *Ideje srpske umetničke teorije i kritike 1900–1950*. u tri toma, u izdanju MSU, a 1983, u godini kada on odlazi s mesta upravnika, MSU objavljuje naslov *Nova umetnost u Srbiji, pojedinci, pojave i grupe 1970–1980*. Takođe, 1970. u NOLITU objavljuje knjigu *Srpsko slikarstvo 20. veka*, u dva toma.

6 Protić povodom prvih deset godina postojanja MSU piše „Za likovni život Beograda, Srbije i zemlje ovakve izložbe su od nesumnjivog značaja, jer donose prave, proverene i aktuelne vrednosti svetskog umetničkog zbiljanja, često veoma korisne za uporedno sagledavanje razvoja naše umetnosti.“ (Protić 1975, 31)

Monografsko-retrospektivne i izložbe savremenih jugoslovenskih umetnika

Od izložbi moderne i savremene jugoslovenske umetnosti koje su tokom 1968. godine bile organizovane jedna je bila iz programa međurepubličke saradnje – monografska retrospektivna izložba crteža, gvaševa i slika Gabrijela Stupice iz perioda od 1941. do 1967. godine, preuzeta zajedno s katalogom od Moderne galerije iz Ljubljane u ponešto redukovanoj verziji u odnosu na ljubljansku retrospektivu, ali sa svim ključnim slikama iz svih perioda Stupicine karijere (MSU, februar–mart). Zatim, jedna je bila iz serije studijskih monografsko-retrospektivnih izložbi značajnih ili nedovoljno proučenih jugoslovenskih umetnika u produkciji MSU – retrospektiva posvećena predstavljanju celokupnog opusa Jovana Bijelića (MSU, april–maj). Konačno, u Salonu MSU bile su priređene izložbe namenjene po koncepciji tog prostora predstavljanju manjih retrospektiva prominentnih jugoslovenskih savremenih umetnika ili njihovih najnovijih dela, te afirmaciji mladih umetnika, odnosno novih generacija i njihovog umetničkog izraza – izložba serigrafija zagrebačkih umetnika Juraja Dobrovića, Aleksandra Srneca, Miroslava Šuteja, Ivana Picelja, Ante Kuduza, Mladena Galića i Eugena Felleri (januar–februar); izložba skulptura mladih beogradskih skulptora Kolje Milunovića, Tomislava Kauzlarića, Venije Vučinić-Turinski, Milije Nešića i Čaje Radojčića (mart–april); izložba novih slika Mladena Srbinovića (maj–jun); izložba slika Miluna Mitrovića (jun); izložba novih slika Stojana Čelića (oktobar);⁷ i izložba slika Vladislava Todorovića-Šilje (novembar).

Iz ovog pregleda mogu se izvesti dva zaključka. Prvi je da se i u ovim programskim celinama zastupljena jugoslovenska orijentacija – putem sistematičnog stručnog proučavanja pojava i ličnosti u savremenoj jugoslovenskoj umetnosti i detaljnih komparativnih analiza paralelnih kretanja u pojedinim sredinama „inače specifičnih kulturnih fizionomija“ (Protić 1975, 60) realizuje zblizavanje jugoslovenskih centara. Drugi zaključak je da su izložbe organizovane u Salonu još jednom potvrdile da je u jugoslovenskoj umetnosti šezdesetih apstrakcija bila etablirana kao dominantna formalna opcija, opcija koja će izazivati otvoreno negodovanje od strane državnog vrha. U literaturi se normalizovanje odnosa sa SSSR-om početkom šezdesetih godina uzima kao podsticaj da Tito iznese oštru kritiku apstraktne umetnosti kao nepartijne tokom zime 1962/1963. (Merenik 2010, 127; Jakovina 2011, 15) U novogodišnjoj poruci osvrće se na stanje u kulturi i ukazuje da su se u književnosti i umetnosti pojavili tuđi elementi „nespojivi sa našom socijalističkom etikom“ i poziva na borbu „političkim radom“. Već krajem januara 1963. na VII kongresu jugoslovenske omladine nastavlja s napadom na „jalove intelektualce“ koji „lebde negde iznad naše socijalističke stvarnosti i koji

7 Izložbe Čelića i Srbinovića bile su 'ponovljene', što je značilo da su ova dva umetnika već samostalno ili grupno izlagali u Salonu i da se 'ponovljenim' izlaganjem prati kontinuitet u njihovom radu i dokazuje aktuelnost njihovog umetničkog rada. (Protić 1975, 71–72)

su uglavnom nosioci negativnih uticaja iz inostranstva, a u razgovoru s članovima predsedništva Saveza novinara Jugoslavije poentira da kao predsednik Republike i generalni sekretar SKJ ali i kao prosečan čovek može da zna šta je dobro a šta nije, zaključivši, a tako i razotkrivši horizont svog ukusa, da su „realisti pomalo potiskivani“ a da su nagrade deljene „pretežno apstraktnim umjetnicima“, drugim rečima ignorantima i netalemtovanima čija dela nemaju nikakve veze s umetničkim stvaralaštvom. (Merenik 2010, 127–128) Ovi govori su svakako pokrenuli kampanju protiv onih koji su bili označeni Titovom kritikom, ali fragmentarno sprovedena, ona suštinski nije izazvala ozbiljnije posledice u smislu zabrane izlaganja. S druge strane, ideja o 'autonomiji umetnosti', koju je Protić zastupao i u svom slikarstvu i kao kritičar i teoretičar i konačno kao upravnik MSU, nailazila je u raznim prilikama na oštre osude poput medijskih i među umetnicima tokom trajanja *Četvrtog trijenala jugoslovenske likovne umetnosti* (1970) ili na *Kongresu kulturne akcije* (1971). (Protić 2000a, 118–125; 128–136) Međutim, početkom sedamdesetih dolazi do napada na „crni talas u slikarstvu“ identifikovanog pre svega u pojavi Mediale, ali posredno, između ostalog, i u ličnosti Miodraga Protića kao autora teksta o Šejki i Mediali, čime se nekoliko godina posle perioda koji je tema ovog priloga i savremenom slikarstvu/ umetnosti pripisuje radikalni opozicioni potencijal. (Protić 2000a, 160–162; Merenik 2010, 129–130)

Zaključak

Godine 1968. MSU ulazi u treću godinu od otvaranja, s ambicioznim programom, unapred planiranim i/ili dogovorenim, uravnoteženog sadržaja: jedna „naučna izložba“ (kao vremenski ograničena dopuna stalnoj postavci), jedna retrospektiva iz međurepubličke saradnje, jedna retrospektiva jugoslovenskog umetnika u sopstvenoj produkciji, izložbe iz međurepubličke i međunarodne saradnje i predstavljanje najnovijih radova etabliranih i umetnika mlade generacije. Program je u političkom smislu kompatibilan s idealnim verzijama unutrašnje (prosvećeni socijalizam, ravnopravnost i jedinstvo jugoslovenskih naroda uz poštovanje kulturnih različitosti) i načelima proklamovane spoljašnje politike socijalističke Jugoslavije (politike mira, popuštanja, nesvrstanosti), međutim, u odnosu na realne verzije tih politika pre u raskoraku nego u saglasnosti s njima, što naravno čini da se i Muzej pozicionira na strani intelektualne opozicije. Takođe, ovaj program potvrđuje da je MSU institucionalizovao jednu paradigmu u umetnosti koja je esencijalno bliska visokomodernističkoj, ali i da je, u želji da bude objektivan i savremen, bio otvoren i za predstavljanje onih pojava koje su problematizovale visokomodernističke postulate, doduše ne i primera u kojima su ovi postulati otvoreno i radikalno osporavani. MSU se, s obzirom na to da je postao institucija koja je između ostalog i proizvodila znanje o modernoj i savremenoj umetnosti, uspostavio kao relevantna tačka u lokalnom/regionalnom svetu umetnosti, te važni medijator u zvaničnim zastupanjima u međunarodnim okvirima.

MSU je svakako svojom jugoslovenskom orijentacijom, koja je suštinski počivala na promišljanju jugoslovenskog odgovora na specifičnosti nacionalnih kultura, njegovog kohezivnog potencijala i kapaciteta, reflektovao intelektualna i politička previranja tokom šezdesetih⁸ koja će, povezana s kritičkim preispitivanjem raskoraka između proklamovanog socijalističkog uređenja i *real life* iskustva, dovesti do pobune u jugoslovenskim centrima 1968. Studentska pobuna u Beogradu 1968, ali i demonstracije širom sveta u opštoj atmosferi radikalnog preispitivanja autoriteta i istina na kojima je tadašnji svet počivao, svakako su predstavljale izazov za MSU na koji je trebalo odgovoriti. Na prvom mestu, odmah po izbijanju demonstracija, MSU je uputio telegram podrške studentima koji su oni objavili zajedno sa telegramom podrške Zavoda za zaštitu spomenika kulture,⁹ te se može pretpostaviti da bi to mogao da bude razlog zbog kojeg se među intelektualcima, profesorima, književnicima, filmskim i likovnim umetnicima koji su potpisali pismo podrške studentima ne nailazi na potpisnike iz Muzeja.¹⁰ Međutim, drugi događaj, proizašao iz opšteg radikalnog raspoloženja šezdeset i osme, bio je incident koji je Miroslav Šutej priredio na otvaranju jugoslovenskog paviljona na Venecijanskom bijenalu 1968. godine, kada je u atmosferi demonstracija i zatvaranja paviljona i prekrivanja radova u znak solidarnosti s demonstrantima na ulicama Venecije, da se naslutiti na inicijativu i izvesno uz pomoć i podršku Tomaza Šalamuna i Biljane Tomić, a protivno volji komesarke izložbe Štefke Cobelj, postavio kanap između paravana kojima je pregrađivan paviljon i na kanap okačio papir na kojem je ispisao CHIUSO (zatvoreno) (Cobelj 1988, 147–148), čime se pridružio postupcima koji su na kraju doveli i do krize samog Bijenala i ukazali na potrebu njegovog reorganizovanja i rekonceptualizovanja. Odgovornost za neprepoznavanje Šutejevog gesta (bez obzira na njegov više, čini se, improvizacijski karakter) kao ideološki i umetnički kompatibilnog s kontekstom u kojem su se kao jugoslovenska selekcija na ovoj prestižnoj manifestaciji u tom trenutku našli, nije samo na komesarki Paviljona već i dobrim delom na Muzeju, jer je izostala glasnija podrška umetniku koji se pridružio, kako Alovej (Lawrence Alloway) navodi, najmanje petnaestoricu italijanskih umetnika koji su povukli svoje radove, trojici francuskih, i po jednom iz Švedske i Danske.¹¹ Problem je bio u tome što je Šutejev postupak pripadao jednom drugačijem umetničkom pristupu koji je, na tragu avangardnih praksi, radikalno izlagao kritici razotkrivajući u naizgled apolitičnoj

8 Protić u svojim memoarima otvoreno piše o svom prijateljstvu i intelektualnom slaganju s idejama koje je Dobrica Ćosić tokom šezdesetih o jugoslovenskom i srpskom pitanju zastupao, nezavisno od profesionalnog odnosa koji je Protić imao sa suprugom pisca, Božicom Ćosić, zaduženom od 1961. godine da vodi Salon MSU; nakon zbivanja 1968. Božica napušta na svoju inicijativu Muzej. Protić 2000a, 537–540; Protić 2000b, 26–31)

9 U fusnoti, Protić navodi da mu je povodom brutalnog zaustavljanja studenata na Novom Beogradu, njegov školski drug Nikola Bugarčić, tada šef beogradske policije, rekao da bi studente u centru Beograda dočekali puškama i tenkovima. (Protić 2000b, 27–28)

10 Iz sfere likovnih umetnosti među četrdeset dva potpisnika našli su se Vera Božičković-Popović, Mića Popović, Bata Mihajlović, Lazar Trifunović. (Vučetić 2016, 256–257)

11 Alovej detaljno objašnjava situaciju u Veneciji u trenutku otvaranja Bijenala, navodi zahteve studenata i demonstiranata, a pominje i demonstracije u Njujorku, Parizu i Beogradu. (Alloway 2010, 148)

prirodi ideje o autonomiji umetničkog dela njen politički kapacitet da sebe proizvede u neupitnu realnost, čime se posredno dovodio u pitanje i ceo sistem vrednosti na kojem je u tom trenutku počivao i MSU. Muzej je mogao da dominira jugoslovenskim svetom umetnosti, da bude ambiciozan, važan i respektabilan medijator i arbitar u predstavljanju jugoslovenske umetnosti unutar i izvan granica zemlje, ali isto tako, izložen preispitivanju, umeo je da svoju poziciju u tim ekscesnim situacijama preispituje i (re)definiše, ali isto tako i da ignoriše izazov, a izložbeni program iz 1968. godine valjano reflektuje svu kompleksnost mreže ideoloških, društvenih, političkih, ekonomskih i umetničkih argumenata koja je oblikovala Muzej i koju je Muzej svojim funkcionisanjem dalje reprodukovao.

LITERATURA

- Alloway, Lawrence. "The Biennial in the 1968." u *The Biennial Reader*, eds. Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, 136–149. Ostfildern, Bergen: Hatje Cantz, Bergen Kunsthall, 2010.
- Bogdanović, Ana M. „Umetničke veze između Beograda i Zagreba na primeru saradnje između Grupe umetnika i Proletnog salona (1919–1921)“, *Zbornik Narodnog muzeja*, XXI/2 (2014): 281–295.
- Cobelj, Štefica. „XXXIV. Biennale 1968“ u *Venecijanski bijenale i jugoslavenska moderna umjetnost, 1895–1988*, ur. Želimir Košćević, 147–148. Zagreb: Galerije grada Zagreba, Grafički zavod Hrvatske: 1988.
- Čelebonović, Aleksa. *Mladen Srbinović, slike*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Denegri, Ješa. *Juraj Dobrović, Eugen Feller, Mladen Galić, Ante Kuduk, Ivan Picelj, Aleksandar Srnc, Miroslav Šutej*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Dinić, Nenad. *Milun Mitrović*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Dragović-Soso, Jasna. 'Spasioci nacije', *Intelektualna opozicija Srbije i oživljavanje nacionalizma*. Beograd: Fabrika knjiga, 2004.
- Jakovina, Tvrtko. „Povijesni uspeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974.“ u *Socijalizam i modernost, umjetnost, kultura, politika, 1950–1974*, ur. Ljiljana Kolečnik, 9–55. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, 2011.
- Jović, Dejan. *Jugoslavija – država koja je odumrla, Uspon, kriza i pad Četvrtе Jugoslavije*. Beograd: Reč, 2003.
- Kršić, Dejan. „Grafički dizajn i vizualne komunikacije, 1950–1975“ u *Socijalizam i modernost, umjetnost, kultura, politika, 1950–1974*, ur. Ljiljana Kolečnik, 219–287. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, 2011.
- Kršić, Dejan. „Velika očekivanja.“ 04.09.2013. <http://pescanik.net/velika-ocekivanja-bizarnosti-i-slijepo-mjesto-ideologije/#refmark-5>
- Matić-Panić, Radmila. *Miodrag B. Protić*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983.
- Matić-Panić, Radmila. „Miodrag B. Protić.“ u *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, ur. Dejan Sretenović, 57–80. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2016.

- Merenik, Lidiya. *Umetnost i vlast: Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Vujičić kolekcija, Filozofski fakultet, 2010.
- Protić, Miodrag B. „Uvod.“ *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*, ur. Miodrag B. Protić, 4–5. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1967.
- Protić, Miodrag B. *Jovan Bijelić*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Protić, Miodrag B. „Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva.“ *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900–1920*, ur. Miodrag B. Protić, 7–22. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- Protić, Miodrag B. *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1973.
- Protić, Miodrag B. *Deset godina Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1965–1975*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975.
- Protić, Miodrag B. *Nojeva barka I*. Beograd: Srpska književna zadruga, 2000.
- Protić, Miodrag B. *Nojeva barka II*. Beograd: Srpska književna zadruga, 2000.
- Pušić, Marija. *Slavoljub Radojčić, Kolja Milunović, Venija Vučinić-Turinski, Tomislav Kauzlarić, Milija Nešić*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Rajković, Mila. *Stojan Ćelić, slike*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Trifunović, Lazar. *Vladislav Todorović-Šilja*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Vučetić, Radina. *Koka kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina 20. veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Vučetić, Radina. *Monopol na istinu*. Beograd: Clio, 2016.

Jasmina Čubrilo
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

1968 IN THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART IN BELGRADE

Abstract:

Following the example of the exhibition program for 1968, the article maps and analyzes the basic program objectives and conceptions of the Museum of Contemporary Art (MCA) in Belgrade in the context of its ideological positions and in the ideological-political framework of the socialist and non-aligned Yugoslavia. It explains the reasons for which it is possible to consider the MCA as an example of intellectual opposition. The first is its political compatibility of its program with the ideal version of internal politics (enlightened socialism and the equality and unity of Yugoslav people, with respect to cultural differences) and in its stances regarding its foreign policies of the socialist Yugoslavia (the politics of peace, tolerance and non-alignment), but also in its incompatibility with the usual political practise and political reality of the time, while the other reason lies in the active role of the Museum in the establishment of abstract art as the dominant paradigm of shape in the art of the 60s, as well as the promotion of new phenomena labelled as decadent by the establishment and therefore unsuitable and harmful to a socialist community and country such as Yugoslavia.

Keywords:

Museum of Contemporary Art, Miodrag Protić, Yugoslav modern art, exhibition programme in 1968

Katarina Simeunović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

KONCEPT *ĐUBRIŠTA* U DELU LEONIDA ŠEJKE

Apstrakt:

Tekst je posvećen konceptu *Đubrišta* u delu Leonida Šejke i posebnom mestu koje ovaj koncept zauzima u umetnikovom opusu kao deo složene kosmogonijske sheme *Grad–Đubrište–Žamak*. U njemu je poseban značaj dat predmetu koji je, kako smatra umetnik, u „eri tehnologije“ u kojoj je prisutna dominacija „superobjekta“, odraz otuđenja, egzistencijalističkih problema i dehumanizacije modernog čoveka. Verujući u moguću „renesansu“ čitave civilizacije, kao i njeno vraćanje *Centru* ili *tački Omega*, u ponovnu spoznaju značaja i mesta čoveka kao *mikrokosmosa* u *makrokosmosu*, Šejka odlazi na *Đubrište* i po principu *transit classificando* selektuje, klasifikuje, imenuje, vrši destrukciju, inicijaciju i druge obredne radnje nad odbačenim predmetima, kako bi došao do njihove *biti*, izgubljene usled nametnute korisnosti. Time bi moderan čovek, kako se umetnik nadao, poput renesansnog čoveka došao do spoznaje suštine svog postojanja i postojanja sveta koji ga okružuje, te tako ponovo postao *homo integrale* i prišao korak bliže *Centru*. Posebnim odnosom prema predmetu u svojim umetničkim delima, Šejka je stvarao jedan drugačiji, transcendentni svet, kao odraz ideja i verovanja da novi *modus vivendi* može biti stvoren.

Ključne reči:

Leonid Šejka, koncept *Đubrišta*, *Grad–Đubrište–Žamak*, predmet, *homo integrale*, *tačka Omega*, *modus vivi endi*

U delu *Traktat o slikarstvu*, objavljenom 1964. godine, Leonid Šejka detaljno izlaže svoje viđenje renesansnog sveta i čoveka u njemu, pre svega slikara, jer u renesansi vidi doba „integralnosti“ od koga je započelo analitičko rastakanje celovitosti kako umetnosti tako i života uopšte, odnosno „renesansnog osećanja sveta u njegovoj celovitoj formi“. (Šejka 1964, 36) Analizirajući dela renesansnih umetnika, Šejka ističe da „duh renesansnog slikarstva pokazuje, pre svega, jedno srećno i harmonično postavljanje subjekta prema stvarnosti, prema prirodi. Put koji ličnost slikara bira da bi se ostvarila u svetu jeste put upornog traženja saglasja sa svetom“. (Šejka 1964, 8) Međutim, to se nije moglo desiti pre nego što je čovek otkrio svoj centrični položaj u univerzumu i shvatio da je *mikrokosmos* kosmos ponovljen u malom. Kada se u čoveku javila potreba da istraži svoje biće, on je počeo da istražuje prirodu jer je on „deo prirode, priroda je čovekova priroda“. (Šejka 1964, 10) Pronašavši spiritualnost u materiji i oblicima prirode, slikar je iz nje počeo birati pojedinačne pojave, bića i predmete. Trenutak kada slikar izabere neki predmet iz te čitave prirodne „raznolikosti“ i oseti potrebu da ga naslika, diveći mu se i emocionalno ga doživljavajući, oznaka je da se „dogodilo venčanje unutrašnje vizije oblika i oblika nađenog u prirodi“. (Šejka 1964, 18–19) Tada čovek spoznaje njegovu *bit*, jedinstvenost i nezamenljivost. „Opažati savršenstvo u svakom obličju prirode značilo je podsticanje akcije da se ličnost uzdigne do savršenstva sveukupne prirode“ (Šejka 1964, 15) jer će samo tako uspeti da spozna da u njoj postoji *Centar*, *Tačka*, „gravitaciono središte“ u kome je oličena smisao čitavog univerzuma, jer je on u njoj sadržan. Tom *središtu*, ili *tački Omega*, kako ga Šejka u svojoj kosmogoniji naziva, (Šejka 1982b, 102) sve stvari i pojave teže, a njegovom spoznajom čovek dolazi do „višeg saznanja“ i otkrića smisla egzistencije čitave prirode, *kosmosa*, a samim tim i sebe u njemu jer je njegov odraz. Zato ne čudi Šejkina simptomatična misao da se „iz umetnosti prelazi u filozofiju i, dalje, u religiju. Krajnja tačka je gledanje nevidljivog“. (Šejka 1982a, 146)

Nameće se pitanje zbog čega se Šejka u drugoj polovini dvadesetog veka osvrće na renesansne ideale, filozofiju i umetnost, kada živi u dobu sasvim različitim od renesansnog? To je stoga što *nije želeo da pripada* vremenu kome je, silom prilika, ipak pripadao – beg od tog sveta, od stvarnosti, rezultat je nasilja, opadanja moralnih načela, despiritualizacije i egzistencijalnih problema modernog društva. (Марковић 1993, 56) U njemu je tehnika zamenila čoveka i svela njegove intelektualne potrebe i potrebe opštenja s drugim ljudima na minimum. Tehnička proizvodnja i kapitalistički sistem tržišta usloveli su stvaranje predmeta koji se lako i brzo troše, da bi odmah bili zamenjeni novim, poboljšanim, pa se tako prostorno-vremenski razmak između antipoda fabrički magacin – otpadno skladište sve više smanjuje. (Šejka 1982g, 210) Dobijeni predmeti tako nisu svrha, već služe svrsi (Šejka 1982d, 13) – oni su, kako tvrdi Šejka, „popredmećeni“ ili „tehnički predmeti“, suprotni „predmetu-simbolu“. Dok je kod „predmeta-simbola“ upotrebljivost prisutna kao nepredmetno koje se emanira u fizičkim svojstvima, koje je „sijanje predmeta iznutra“, korisnost „popredmećenog predmeta“ svedena je na puku „služnost“, koja ga čini „sredstvom prostog iskorišćavanja“. (Šejka 1982g,

207–208) „Izraz 'tehnika je napredovala' znači da su nadoknađeni nedostaci jednih predmeta prednostima novih predmeta, s istom namenom, ali su, međutim, stečeni novi nedostaci koji treba da budu ponovo nadoknađeni, i tako u nedogled [...] Bitna upotrebljivost zamenjena je golom služnošću, iz čega potiče nepostojanost oblića, čini da obličje predmeta bude bezbitno.“ (Šejka 1982g, 208) Tako on spoljašnje manifestacije, odnosno oblića predmeta, naziva „ljušturama“, kroz koje „protiče funkcija bez vezivanja za njih ili počivanja u njima“. (Šejka 1982g, 208)

Sve te nepovoljne prilike odrazile su se i na umetnost. Šejka je isticao da moderno slikarstvo zapravo „boluje“ od onog što bi trebalo da predstavlja njegovu najveću prednost – težnje ka formalnoj redukciji i automatizmu u procesu stvaranja, što je za njega „obeležje ne-umetnosti“. (Šejka 1982c, 157) Budući da je predmet u delima visokog i umerenog modernizma samo tumač likovne ideje, ne može se doći do njegovog punog razumevanja, ne mogu se spojiti „spoljašnja“ i „unutrašnja“ vizija i doći do saznanja jer su predmeti, smatra Šejka, „odraz čoveka, njegovih potreba, stavova o svetu“. (Šejka 1964, 117) Ističe da su, zbog osećanja da suština sveta ne postoji, da je „Bog mrtav slikari toliko tražili duhovno u umetnosti, čista obličja, apstraktna, koja bi trebalo da izražavaju spiritualnu stvarnost, otkrivaju suštinu sveta“ (Šejka 1982b, 101) i dodaje da se „danas, bez obzira na to da li je Bog mrtav ili odsutan, slika može praviti kao nada ili iščekivanje; kao iščekivanje jednog sveta simetričnog, konačnog, koji poseduje neko svoje tajno središte, svoju tačku Omega, ka kojoj je sve upućeno“. (Šejka 1982b, 102) Razvijajući kosmogonijsku shemu *Grad–Đubrište–Žamak*, Šejka se uputio ka toj tački, nalazeći da je to njegova moralna odgovornost, kako bi čoveku ponovo pomogao da spozna suštinu svoje egzistencije i predložio načine održavanja „punoće“ njegovog bića. (Марковић 1993, 57)

Shema *Grad–Đubrište–Žamak*, koju je Šejka razvijao tokom čitavog stvaralaštva i koja ujedno čini njegov veliki deo, podudarna je sa danteovskom shemom *Pakao–Čistilište–Raj*, što se zna na osnovu zapisa sa jednog od njegovih „listića“. (Šejka 1982a, 151) O njoj je umetnik ostavio i mnoge tekstove i zabeleške pune metafora i simbola, koje zajedno sa delima omogućavaju razumevanje njegovih ideja i put koji je prelazio kako bi svoju zamisao, ponovno vraćanje čoveka samom sebi, prirodi, a onda i *Centru, tački Omega*, uspešno ostvario.

Prvi stepen njegovog puta bio je *Grad*, koji nije neki određeni grad, već bilo koji modernistički, mašinizovan grad (jer su za njega svi takvi gradovi isti), gde je „svaki predmet deo opšte mašine koja se zove *Grad* [...] Jedna mašina omogućava postanak nove mašine [...] Nema granica u progresu“. (Šejka 1982d, 13) U zoni izvan grada nalazi se *Đubrište*, koje opet može biti đubrište bilo kog grada, jer svaka velika, urbana metropola ima svoje đubrište. *Grad* je, kako kaže, mogao da rekonstruiše na osnovu svega onoga što se na *Đubrištu* nalazi, što je za stanovnike grada bila „odbačena neupotrebljivost“, a za njega „jedan *Kosmos*, nezavisan od *Grada*, iako se *Đubrište* prelivalo u *Grad* ili čak poklapalo sa njim“. (Šejka 1982h, 10) Ta zona preklapanja je tzv. *Zona preliivanja*, zona gde je koncentracija predmeta sa *Đubrišta* najveća, pa se stoga nekad nije znalo „gde prestaje *Grad*, a gde počinje *Đubrište*“. Međutim, ono čemu je

on težio i samo naslućivao, a o čemu u *Gradu* niko nije znao, jeste postojanje *Zamka*. Razlog tog neznanja je ogromna provalija koja se između *Grada* i *Zamka* nalazi, a koja je kod Šejke simbol ravnodušnosti, otupelosti i nezainteresovanosti građana. Šejka je više puta pokušavao da dođe do *Zamka*, ističući da mu se dešavalo da umesto najkraćim putem krene onim zaobilaznim, „sa one strane gde prolaza uopšte nije bilo“. Sve dok nije shvatio da je preko *Dubrišta* put do *Zamka* najkraći. (Šejka 1982h, 9–10) Ipak, stigavši do *Dubrišta* Šejka uočava da put do *Zamka* nije tako lak kao što je mislio – između njih je podignut ogroman *Žid*. (Кукић 1987, 9)

U topografiji *Dubrišta* uočavaju se dve zone – *Zona prekomernog nagomilavanja i množenja predmeta* (multiplikacije) i *Zona maksimalne gustine i vertikalnog prostiranja* (skladišta) (Марковић 1993, 75), ali i oblast *Lavirinta*. Na kraju *Lavirinta* nalazi se čudovište, *Minotaur*, protiv koga se svako mora boriti da bi prešao preko *Žida* i stigao u *Zamak*. Taj *Minotaur* može se posmatrati kao oličenje *Civilizacije*, zla, greha, možda čak i đavola. U Šejkinoj kosmogoniji, *Lavirint* je ekvivalent *Čistilišta*, gde onaj ko izgubi bitku ostaje zauvek u *Minotaurovom carstvu*, a onaj ko pobeđi slavi trijumf duhovnog nad predmetnim i materijalnim i biva zauvek spasen. (Кукић 1987, 7–8) Kako Šejka ističe, izlazak iz *Lavirinta* omogućava da se iz *Haosa* ponovo uspostavi *Kosmos*, odnosno da se „izade iz rđave beskonačnosti“. (Šejka 1982f, 216)

Kako bi *Civilizaciju* trijumfalno izveo iz *Lavirinta*, Šejka je morao na *Dubrištu* sprovesti razne ritualne radnje, koristeći predmete koje je ona odbacila. Usled složenosti tih rituala, svoju ličnost morao je podeliti na četiri dela, četiri individue od kojih je svaka imala poseban zadatak. Te ličnosti su: *Šejka Klasifikator* (statističar, zadužen za pitanja kosmogonije i fizike), *Reg Talbot* (fotograf zadužen za registracije radi „kvazifotografije“), *Leon Leš* (geolog i slikar, zadužen za geologiju) i *Leon van Kīs* (slikar i pesnik, neko ko traži *Zamak*). (Subotić 1972, 33) Korišćenjem različitih identiteta umetnik se skriva ili razotkriva, a svaka njegova „ličnost“ tačno zna svoje obaveze, kada bi i šta trebalo da radi. (Denegri 2013, 339)

Dakle, da bi sproveo svoj složeni plan, svi Šejkino „identiteti“ morali su na različite načine rukovati predmetima sa *Dubrišta*. Ali ti predmeti koje su građani bacili i napustili potpuno su se promenili od kada su na *Dubrištu*. To Šejka oseća dolazeći iz pravca *Grada*, opisujući da tada „njegov pogled postaje bistriji, da se stvari ne kriju od njega u svojim ljuskama, da on vidi njihovo stvarno biće“ i da „te neupotrebljivosti u njegovom pogledu, očišćenom od prohteva i osećanja, zvone čudesnim zvukom i prizivaju na igru“. (Šejka 1982e, 58) Na *Dubrištu* su ti predmeti sada otpaci, ali, kako Šejka navodi, „ne samo otpaci po istrošenosti funkcije, već i po istrošenosti značenja“. (Šejka 1982i, 89) Bilo koji od tih otpadaka je „konačan“ i ne može se više upotrebiti, tako da je *Dubrište* prostor „principijelno neupotrebljivih stvari“. Sa njih je skinuta ljuštura „služnosti“ koja im je nametnuta u potrošačkom društvu iako im ne pripada. Šejka tako shvata da predmeti na *Dubrištu* postoje „okrenuti zvezdama“, da *jesu*. (Šejka 1982j, 103) Njegova spoznaja slična je egzistencijalističkoj spoznaji Antoana Rokantena, junaka Sartrove *Mučnine* (koji se na neki način Šejki „približava“ i po svom hobi – sakupljanju hartijica sa ulice). Rokanten, u pokušaju da podigne jedan listić papira sa pločnika, doživljava čudan osećaj, neku vrstu mučnine izazvanu egzistencijalnim strahom, pri čemu u sebi misli:

„Predmeti ne bi trebalo da čoveka diraju, zato što nisu živi. Njima se služimo, vraćaju se na mesto, živi se među njima. Oni su korisni, ništa više. A mene oni diraju, to je nepodnošljivo.“

I Šejku su predmeti „dirali“, osećao je u njima ono unutrašnje „isijavanje“, što je bilo moguće jer su se našli na *Đubrištu*, u svojoj ogoljenosti. To je bio razlog zbog kojeg je otpočeo „rituale“ koristeći te predmete, koji su rezultirali crtežima, slikama, kolažima, asamblažima, kutijama-objektima, a te umetničke akcije veoma su značajne jer ih mnogi kritičari smatraju prvim primerima *happening*-a u srpskoj umetnosti. (Ђорђевић 2007, 58)

Lutajući đubrištima, „igrajući se identitetom i doslednošću umetničkog govora“ (Merenik 2010, 141), Šejka je svoje akcije započinjao pre svega izborom predmeta koji su, razbacani na đubrištu, bili podstrek „da se sa njima nešto radi“, inicirali su radnju, ali tako da je „predmet bio čas posledica radnje, a čas uzročnik ili samo latentna mogućnost za neku buduću radnju“. (Марковић 1993, 74) Umetnik navodi da „o tome šta može da bude proglašeno za predmet (ili radnju) *Đubrišta* ne može da se dâ nikakva precizna definicija“. (Šejka 1982e, 69) Ipak, mogu se izdvojiti neki atributi predmeta koji „pogoduju da se stvori određena situacija, može se reći mentalno-kreativna, da se dogodi proglašavanje“, a ti atributi su „nepomičnost (neobavezno), pasivnost, podatljivost, duga upotreba, beznačajnost izgleda, neekonomičnost prerade i ponovne upotrebe“. (Šejka 1982e, 70) Šejka tako ne prilazi predmetu *a priori*, pod uticajem predubedenja ili već stvorene zamisli o njemu, dopadljivosti ili emocije koje predmet u njemu izaziva, već pre svega uočavanjem navedenih atributa odabira predmet nad kojim će izvršiti „obred“, po principu *transit classificando* („prolazim klasifikujući“).

Zatim sledi *prilaženje predmetu*, u vezi s kojim Šejka beleži: „Prilazim ovom predmetu tek pošto sam ga izgubio, pošto sam zaboravio njegovo postojanje i njegovu svrhu. Moram da rekonstruišem njegovo poreklo, postanak, sve ono što mu pridajem kao svojstvo u jednoj običnoj naviknutosti na njega i da, najзад, sve vidim kao prvi put. Kada mu se, sada, ovako vratim, on će biti još više otuđen, ali tako ću rešiti pitanje svog pravog vida, nezamagljenog prividima. Taj predmet preda mnom postavljen da se odslika u meni slobodnom, kao nešto stvarno postojeće u svom pravom značenju. Predmet je pasivan zato što je od njega odstranjena ljuska, i zato mu ja prilazim akcijom, koja nije protivrečna njegovom pravom biću. Ali, radnja koja se vrši na predmetu menja sam predmet, kao što daska prsne kada se zabije ekser. Tako radnja biva lančano produžavana, odbijajući se od predmeta, koji je u neprekidnoj promeni, postajući jedan poseban život.“ (Šejka 1982e, 60) Stoga je posle prilaženja predmetu neophodno obaviti poslove „čisto administrativnog tipa“: izvršiti sakupljanje, klasifikaciju, registrovanje, nabranjanje, sređivanje u kolekcije, ispitivanje porekla, oblika, dejstva, rasporeda, odnosa. (Марковић 1993, 74) Ti i takvi postupci, pre svega ideja sakupljanja i klasifikovanja, mogu se posmatrati i kao odraz potrebe da se „fragmentisanjem“ odbaci „jedinствена, jedina (nametnuta?) istina o svetu“. (Merenik 2010, 142)

Proces *proglašavanja i pravljenja predmeta* je naredna etapa, u kojoj važnu ulogu igra *Kvartura*. Šejka je zapisao da je ona znak koji je služio za proglašavanje, kojim se neki predmet uvodio u *Poslednje (Konačno, Apsolutno, Novo) Dubrište*, gde je „svaki otpadak konačan i ne može se više upotrebiti“, pri čemu „fizička defunkcijalizacija može da izostane“. (Šejka 1982j, 103) To *Poslednje Dubrište*, kako Šejka kaže, „nije ni delo ni neki niz dela, već „jedna oblast stvarnosti“ za koju misli da ju je „načinio sam“. (Subotić 1972, 32) *Kvartura* ima dva dela – *objekat* i *akciju*, a njena vizuelna manifestacija je kvadrat sa dijagonalama. Za Šejku je bila veoma važna simbolika broja četiri, koji „predstavlja neko tamno metafizičko poreklo *Dubrišta* kao labirinta“. (Marković 1993, 71)¹



Leonid Šejka, *Dstrukcija flaše*, 1956, staklena flaša oslikana uljem, visina 27 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Sledeći stupanj je *proglašavanje*, povodom koga umetnik piše: „Ima na *Dubrištu* komada koji su celine, iako su, možda, u svom prošlom životu bili samo delovi nekog funkcionalnog mehanizma. Da bi bili uključeni u kolekciju, odnosno u prostor *Novog Dubrišta*, dovoljno ih je samo obeležiti *Kvarturom*. Ali, to će biti učinjeno tek onda kada bude sasvim izvesno da su već osvojeni. Tek kada su predmeti na taj način, takvim proglašavanjem, postali individualiteti, mogu da se zbliže, da se grupišu po nekom srodstvu, da se montiraju u nove celine. Tako nastaju novi predmeti *Dubrišta Kvarture*, koji se posle rođenja bratime sa ostalima, postaju pasivni i gube svaki pečat onog duha ili prstiju, koji su obavili montažu. Time postaju jedna objektivna datost, tragično usamljena, bez uticaja na okolinu, bez dejstva i izraza, ali sposobni da sami sebi dokazuju svoju egzistenciju, svoju izolovanost.“ (Šejka 1982e, 60–62) To nisu više oni „popredmećeni predmeti“, jer su postupkom

1 Kao simboliku broja četiri, Šejka navodi i „krst sv. Andreje, Piramide vremena, Skladište, svet kao veliki rekvizitarijum; četiri elementa – kobold, undina, saramanda, silf; cveće i povrće, ptice i leptiri, ribe i školjke, lula i sveća“. (Šejka 1982, 70)

proglašavanja dobili novo značenje, tj. na površinu je „isplivala“ njihova suština dugo zatrpavana njihovom „služnošću“. Šejka im time vraća izgublenu auru, ističe u prvi plan njihovu *bit*, otkriva da *jesu*, ustanovljava „vezu njihove paslike i spoljnog ovaploćenja“. (Šejka 1982k, 161) Ta akcija podrazumevala je obradu predmeta bojenjem, nanošenjem crnih mrlja („koloristička destrukcija“) ili stvaranje asamblaža i kolaža od delova raznih predmeta. Prvoj grupi pripada serija flaša iz 1956. godine, na kojima je intervenisao bojom, oznakama i natpisima: *Flaša – defunkcionalizovani objekat*, *Destrukcija flaše*, *Flaša – proglašavanje objekta*, kao i slike iste tematike: *Flaša destrukcije* i *Flaša Kvarture*, ali iz iste godine potiču i *Gitara diskos* i *Destrukcija – kubus*. Drugu grupu čine predmeti privremeno ili trajno sklopljeni, gde se „fiksna veza izvodi lepljenjem, zakucavanjem, zavarivanjem, uvrtanjem, uglavljivanjem, premazivanjem“ itd. (Šejka 1982e, 61) To su *Objekat sa klatnom metaoscilacije* (1956), *Objekat „Lenjinski“* (1956), *Centrična postavka sa metalnom kuglom* (1956), *Objekat-obsessio* (1956) i drugi.

Inspirisan svojim „ritualima“ na *Đubrištu*, Šejka 1956. godine započinje i eksperiment sa amorfnim strukturama, istražujući svojstva i strukturu draperije, biljaka, kristala, maltera otpalog sa zidova, truljenja itd. (Subotić 1972, 28) Amorfnе mase dobijao je taloženjem boje, koja tako naneta ulazi u prostor, u oblast izvan plohe slike, dozvoljava da je taj prostor obuzme, kao i ona njega, da je prekrije prašina, osvetli sunce. Slika tako postaje „kulturna činjenica“ koja u sebe prima impulse iz spoljašnjeg sveta, prožima se realnost slike i realnost sveta ispred nje, čime je uspostavljena pan-realnost – pod tim pojmom Šejka je podrazumevao „sve različite potencije prostornosti, sva stanja materije, sve gustine i sva značenja predmeta“. (Šejka 1964, 208) Kao rezultat ispitivanja mogućnosti i svojstava amorfnih struktura, pored slika Šejka stvara i objekte-kutije u koje su smešteni predmeti i/ili delovi predmeta, žica, vata, končići, celuloid, konopci... Šejka ne samo da oslikava „neestetske“, „neumetničke“ objekte koji su bili predmet njegovih akcija – delove mehanizama, amorfnih masa i materija koje trule, već ta i takva oblička i predmete doslovno donosi sa *Đubrišta* i postavlja u kutije, boji, kontrastira sa iluzionistički oslikanim partijama ivica kutije, zanimajući se za neobične relacije koje se među tim strukturama stvaraju, kao i neočekivane reakcije koje u posmatraču izazivaju. (Subotić 1972, 28) Iako je njegov umetnički čin radikaln, a predmeti „neumetnički“, on nikako ne odbacuje estetsku vrednost ovih tzv. „objekata-kutija“ (kao ni flaša i već navedenih objekata koje stvara u ovom periodu). Naprotiv, u njima ima nešto od one Lotreamonove lepote „slučajnog susreta kišobrana i šivaće mašine na stolu za seciranje“. Neki od najzanimljivijih objekata-kutija u Šejkinom stvaralaštvu su *Žgift multipleks* (1957), *Cilindrična pozicija* (1957), *Carlex* (1957), *Kutija-asamblaž* (1969)... Po formi sličan objekat-kutija, ali kao jedan nadrealistički predmet ili „aparata“ kako su ga autori nazivali, potiče iz 1930. godine – to je *Urnebesni kliker*, delo Dušana Matića i Aleksandra Vuča, prominentnih predstavnika srpskog nadrealizma. Iako je po unošenju „izvanumetničkih“ elemenata on možda sličan Šejkinim kutijama-objektima, kao i po neočekivanom efektu koji ti



Leonid Šejka, *Zgifi multiplex*, 1957, kartonska kutija sa asamblazom, 31x16,5x6 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

jukstapozirani elementi stvaraju (što estetskom, što emotivnom), svojim podtekstom je ipak daleko drugačiji. Nadrealistički predmet izraz je potisnutih trauma, podsvesnih impulsa, nagona i želja koji se vezuju za spajanje baš tih, odabranih predmeta, što je Salvador Dali izrazio nazivajući nadrealistički predmet „psih-atmosferski-anamorfnim objektom“. (Тодић 2002, 49–50)

Kao još jedan segment istraživanja *Dubrišta* u Šejkinom stvaralaštvu nastaju ciklusi *Dubrišta* (od 1957. godine u vidu crteža, a 1970. u vidu slika), *Skladišta* (od 1965. u vidu slika i crteža) i *Multiplikacija* (od 1965. u vidu slika). Sačuvana su i tri crteža na temu *Lavirinta: Labirint* (1960), *Labirint i ambis* (1967) i *Labirint* (1969). Dok je *Skladište* „zona maksimalne gustine i vertikalnog prostiranja“, *Multiplikacije* se dešavaju u „zoni prekomernog nagomilavanja i množenja predmeta“. (Марковић 1993, 75) Sadržaj *Skladišta* stalno se uvećava, a *Multiplikacije* se konstantno dešavaju, proporcionalno sve bržem i masovnijem odbacivanju predmeta od strane građana. Tako je na ovim delima, u skladu sa Joneskovom rečenicom koju je Šejka veoma

voléo, prikazan svet kao „veliki rekvizitarijum“. (Šejka 1982i, 89) Predmeta je toliko da se oni više ne mogu ni razlikovati, čemu doprinosi i njihova fragmentarnost i izmešanost. Ti predmeti čekaju da im se proglašavanjem vrati identitet i celovitost, da se sa njih „spere“ ljudski greh i da procesom *inicijacije u Kadis* budu uzneti do *Zamka*. Ipak, s obzirom na to da se stalno množe i sudaraju jedni sa drugima, neki od njih lagano propadaju, trule i nestaju, ostajući zauvek žrtve postvarene *Civilizacije*.

Kada je *prišao predmetu* i izvršio *proglašavanje* i *pravljenje*, Šejka je došao do najvažnijeg stupnja svoje ritualne radnje – *inicijacije predmeta u Kadis* (*Cadis*). To se desilo nakon što mu se ukazala fatamorgana *Zamka*, koja je rezultat njegove *više spoznaje* prirode predmeta i suštine njegove egzistencije kojoj je pomogao da se

konačno slobodno ispolji. *Inicijacija* je poput „vrhunskog alhemijuskog čina“ kojim se niža materija pretvara u višu, uzdiže duh, dostiže „Preobražaj, Uznesenje, Spas“ (Kukić 1995, 50), jer je *Zamak* u Šejkinom kosmogonijskom trinomu *Raj*, odnosno „ostrvo slobode, zona izmirenja suprotnosti (*mediala*), katedrala celovitosti duše“. (Šejka 1982j, 103) Po spoznaji *Zamka*, njegovih enterijera, soba i terasa, on ih oslikava² i u njih, kao u mesto krajnjeg ishodišta, smešta predmete koji su prošli *inicijaciju* i zauvek se vratili *Centru* (*tački Omega*). Taj *Centar* se manifestuje kao *Kadis*, koji je sastavni deo fatamorgane *Zamka*, njegovih enterijera, soba i terasa, dokaz da je univerzum centričan i simetričan, da poseduje neki „pupak“, neko središte iz koga sve proizilazi i u koje se sve vraća. (Šejka 1982j, 105) *Kadis* Šejka likovno predstavlja crnim kvadratom, ređe šestouglom ili osmouglom, u koji je upisan beli krug umesto koga se nekad može naći i dragi kamen, kao simbol mudrosti, hrabrosti i istine. (Кукѣћ 1987, 12–15) On je izraz *Kosmosa*, uređenog i savršenog, nasuprot *Haosa* koji vlada na *Đubrištu*, a još više u *Gradu*. Tako *Kadis* može biti, u zavisnosti od najrazličitijih naziva koji su mu od davnina pridavani, još jedan naziv i simbol, likovno izražen, za *Boga*, *Tao*, *En...*

Pored „konstruktivnih“ radnji, koje su rezultirale nastankom predmeta, slika, objekata i ostalih navedenih umetničkih dela i njihove *inicijacije* u *Kadis*, Šejka je na *Đubrištu* vršio i obrede destrukcije. Ali to nije više ona „koloristička destrukcija“ ostvarena na flašama, već istinsko, fizičko uništenje predmeta i čitavih serija slika i crteža. Irina Subotić navodi da je Šejka 30. septembra 1957. godine uništio oko pedeset crteža malog formata, pri čemu je ta radnja praćena uvodnim i završnim ceremonijalom. Od delova jednog crteža stvorio je objekt-sliku, a ostali delovi uvijeni su u papir i bačeni na unapred određeno mesto. (Subotić 1972, 32) Miro Glavurčić je posvedočio o tom „destruktivnom“ ponašanju medialista: „Uopće, slike su se uništavale. *Đubrište* je bilo jedan princip, izvjesno načelo katarze, obnove, pročišćavanja, metanoje“. (Главурчић 1977b, 49) Uništavanje umetničkih dela može se posmatrati kao vid „prinošenja žrtve“ *Đubrištu*, jer je potrebno iskupljenje za činove koji se na njemu konstantno obavljaju. Taj čin uklapa se u medialistički princip *coincidentia oppositorum*, jedinstva suprotnosti, ovog puta između *života* i *smrti*. (Марковић 1993, 77) Na toj žrtvi, koja je njegova ljudska, moralna i umetnička obaveza, Šejka gradi novo slikarstvo, nov doživljaj sveta, nov način poimanja svrhe postojanja i života, a samim tim i stupa jedan stepenik bliže *Središnjem*.

Poslednje godine svog stvaralaštva Leonid Šejka je posvetio serijama *Skladišta* (crteži i slike) i *Đubrišta* (slike *Đubrište* i *Sivo Đubrište*), koje nastaju krajem sedme decenije, kada se umetnik sve manje bavi „konkretnim“ predmetima koje je nekada koristio za objekte, objekte-kutije i slično, posvetivši se slikanju i crtanju. Ipak, oktobra 1969. godine Šejka je u Galeriji *Grafički kolektiv* održao *Izložbu slika, crteža i andrmolja* koja je trajala samo tri sata, a tokom koje su u žiži interesovanja ponovo bili „konkretni“ predmeti, ali ne oni koje je Šejka stvorio svojim umetničkim

2 Šejka 1959. godine započinje ciklus *Soba*, 1960. ciklus *Enterijera*, a 1961. godine ciklus *Terasa*. (Subotić 1972, 27–29)

delovanjem, već predmeti koje su posetioци, pozvani od strane umetnika da to učine, sami donosili: „Ta akcija imala je dve faze. U prvoj posetioци su, svojim priložima za 'skladište' aktivno uticali na izmenu ambijenta donoseći u njegov prostor stare štapove za golf, prašnjave abažure rashodovanih stolnih lampi, ping-pong loptice, pregorele radio cevi, puknute balone, rajsnedle i spajalice, opuške francuskih cigareta, omote od bombona, žvakaćih guma i higijenskih maramica od hartije, tikve i crni luk, te niz sličnih otpadaka iz sadržaja svog svakidašnjeg životnog trajanja. Druga faza akcije sastojala se u korekciji i kreaciji tako stvorenog rekvizitarijuma i publika je aranžirala 'skladište' menjajući položaje i odnose predmeta, žvrljajući, crtajući i pišući po do tada praznim listovima bele hartije da bi, štaviše, pojedinci pokušali da 'nagrade' i neke od autorovih izloženih radova“. (Тирнанић 1969) S obzirom na njeno trajanje, izložba je bila pre neka vrsta *happening*-a, koji se ovog puta ne dešava na lokacijama na otvorenom – na *Dubrištu* ili u *Gradu*, već u galerijskom prostoru.³

O pitanju stila i dometa umetničkog opusa Leonida Šejke ili umesto zaključka

Kao jedan od najčešćih „problema“ vezanih za delo Leonida Šejke, ali i dela ostalih članova *Mediale*, umetničke grupe čiji je Šejka bio član i koja je ostavila dubok trag na njegov umetnički opus, izdvaja se pitanje odlika i stila njihovog veoma složenog likovnog izraza, koji se kod Šejke kretao i do anticipacije postmodernizma putem kritičkog odnosa prema dostignućima visokog modernizma, citatnosti, narativno-enigmatske komponente, eklekticizma i „igre identitetom“. (Merenik 2010, 137–144) Kritičari i istoričari umetnosti od same pojave *Mediale* na srpskoj umetničkoj sceni imali su potrebu da njihova dela, uz veću ili manju isključivost, podvedu pod određene, istorijski već odavno zaokružene, umetničke pravce. Tome je doprineo i njihov složen odnos prema umetničkoj tradiciji, koji je često pogrešno tumačen. Naime, medialisti na istoriju nisu gledali kao na pravolinijski razvoj, gde je sve podređeno utopijama budućnosti, jer su smatrali da progresa, vere i futurističke „opijenosti“ u sutrašnjicu ne može biti, jer oni nužno vode razočaranju, pa da bi stoga „ovde i sada“ trebalo delovati. Zato se okreću prošlosti, onome što su u njoj videli kao najkonstruktivnije, kako bi u njoj pronašli temelj na kome bi, prvo na polju umetnosti, započeli obnovu zanemarene duhovnosti u nespiritualnom, postvarenom društvu. Njihov doživljaj vremena najbolje opisuje Šejkin iskaz da „vanvremensko iz daleke prošlosti u vrtu sadašnjeg postaje signal budućeg“. (Šejka 1964, 203) Medialisti su, percipirajući renesansu kao „doba prve *mediale*“, integralno doba, smatrali da je posle nje nastupilo „rastakanje celovitosti“, ali takvo da se fragmenti te renesansne celovitosti prenose i održavaju s vremenom, pa se

3 Šejka je, pored *inicijacija u Kadis* predmeta na *Dubrištu*, vršio i *inicijacije* i „oduhovljenje“ zgrada, neba, grana, ulica, a u te svrhe u akcije je bila uključena i njegova slika *Centrična postavka*, nastala 1956. godine. (Марковић 1993, 70)

stoga i manifestuju ponovo u određenim periodima, među nekim individuama, više ili manje. To se dešava sve do moderne umetnosti u kojoj se, kako Šejka u svom *Traktatu* ističe, kod nekih umetnika javlja sumnja u metode i programe koje su sami postavili, što je za njega znak da sintetička sila teži da nadvlada onu analitičku, razarajuću. To je dovelo do pojave „otpadnika“ u modernoj umetnosti i pojedinih slučajeva „integralnih zahvata“, koji su svedoci da „svetlost prave umetnosti slikanja nije ugašena u vremenu“. (Šejka 1964, 54–64) Stoga je pogrešno intencije *Mediale* sagledavati kao retrogradne i konzervativne, okrenute isključivo „recikliranju“ starih umetničkih rešenja – kao što ističe Lidija Merenik, za razumevanje opusa medialista neophodno je napraviti distinkciju između *tradicionalizma* i *okretanja tradiciji*. (Merenik 2010, 143) Oni se nikako nisu odrekli svih tekovina moderne umetnosti, što pokazuju kako njihova dela tako i pisana svedočanstva koja su ostavili. U težnji da stvore „novo integralno slikarstvo“ koje će „imati sve elemente koji su bili razdvojeni“, oni se služe „iskustvima do kojih se došlo sa ma koje slikarske parcele ovog vremena“. (Главурић 1977a, 7)⁴ Taj koncept odraz je „sklonosti“ medialista ka jukstapoziranju i kontradikcijama, ali takvim da su one u saživotu, da u delu egzistiraju po principu *coincidentia oppositorum* (jedinstva suprotnosti). (Merenik 2010, 141) Ipak, iluzionistički oslikana površina slike, koja je zamenila „topološku“ površinu visokog modernizma, nije „prozor u (renesansni) svet“ – ona je postala polje u kome se projektuju iskustva, snovi, verovanja, egzistencijalistički strahovi i strepnje ovih slikara, ljudi dvadesetog veka, ali i njihovi izmišljeni, metafizički i transcendentni „mikrosvetovi“, kao simboličan, metaforičan iskaz da „može i drugačije“, želeći da stvarnost promene u skladu sa renesansnim idealom razumevanja prirode, ljudi, predmeta i pojava oko sebe, njihove suštine i smisla koje je moderni čovek potpuno zaboravio, sa ciljem ponovnog vraćanja čovečanstva „celovitosti“, pre svega delujući svojom umetnošću u kojoj su videli potencijal „oduhovljenja“. Kao što su i sami isticali, njihovo slikarstvo bilo je u svojoj srži *humano*.

Kada ih nisu nazivali „tradicionalistima“, kritičari su medialiste uglavnom nastojali da „smeste“ u okvire nadrealizma i fantastike ne uočavajući, kako to ističe Živojin Turinski, da „nadrealno i fantastično nije njihov krajnji cilj“. (Турински 1977, 130) Ti pokušaji iznedrili su čitav niz novih termina, pa su se tako u esejima vezanim za dela i prikaze izložbi Leonida Šejke javljale odrednice: nadrealizam, novi nadrealizam, nadrealistički postupak povezan sa iskustvima starih majstora, lirski nadrealizam, ali i slikarstvo fantastike, nova figuralna fantastika, slikarstvo metafizike, lirske metafizike, nove figuracije. (Subotić 1972, 16) Ipak, Šejkina dela, kao i dela ostalih medialista, ne bi trebalo previše slobodno povezivati sa međuratnim nadrealizmom. Iako su članovi *Mediale* bili upoznati sa manifestima, proklamacijama i delima evropskih nadrealista, istraživanja srpskih nadrealista, sprovedena od početka treće do sredine četvrte decenije dvadesetog veka, u vreme kada medialisti

4 Medialisti se pozivaju na umetnike renesanse, kao i druge umetnike kod kojih su primećivali „medialne impulse“ – na Leonarda, Mikelandela, Učela, Dela Frančeska, Holbajna, Van Ajka, Direra, Velaskeza, Vermera, Rembranta, ali i Klea, Kandinskog, Ernsta, Dalija, Pikasa, Braka, De Kirika i mnoge druge.

stvaraju, još uvek su bila slabo poznata na tada aktuelnoj umetničkoj sceni, pa se stvaralaštvo ovih umetnika stoga ne može posmatrati u kontekstu nastavka nadrealističkih eksperimenata. (Denegri 2013, 324) Aleksa Čelebonović ističe da: „Dok su poimanja ranije nadrealističke grupe uznemiravala savremenike odnosom njenih pripadnika prema kulturnoj prošlosti, sadašnji slikari stvaraju u kultivisanim i prihvatljivim oblicima. Dok je kod prethodnika glavni sadržaj njihovih dela otvoren protest, kod sadašnjih umetnika taj sadržaj je posredan i skriven. Nadrealisti su mladalačkim žarom analizirali skrivene želje, dok relacionisti (*Mediala*) odabiraju najčešće ono čega se čovek plaši ili što mu je odvratno. I konačno, dok su prvi bili politički angažovani, drugi su zauzeti pre svega odnosom čoveka prema filozofskim i etičkim pitanjima“ i zaključuje: „Što se tiče glavnog otkrića nadrealizma u svetu, sa čijim tišinama i dubinama ljudske duše ih povezuje isti istraživački duh, možemo da zaključimo da automatizam podsvesti zamenjuju ezoterizmom, da su im miliji srednjovekovni nego antički motivi, da ih ne preokupira erotika nego strahote rata i psihološke posledice društvenih problema.“ (Челебоновић 1977, 129) Iako su se medialisti, pozivajući se na momente „integralnosti“ u istoriji umetnosti, okretali Daliju i De Kiriku, *Mediala* je pripadala drugačijem vremenu i imala drugačije ideje, ciljeve i stavove. Slikarstvo *Mediale* jeste figurativno i predstavljачko, u njemu se ponekad oseća i određena metafizička i nadrealistička atmosfera, ali je verovatnije da je uzrok toga uticaj „usputnih članova“ ove umetničke grupe – Dada Đurića i Uroša Toškovića, čije je slikarstvo imalo fantazmagorični i iracionalni prizvuk. (Denegri 2013, 328)

Šejkin ogroman doprinos srpskoj umetnosti i veliki iskorak u odnosu na sredinu i vreme u kome je stvarao, bio je zaključak da je umetnički čin moguć izvan estetskog predmeta. (Denegri 2013, 338) Time se približio kako ranijim dadaističkim tako i praksama neo-dade koja nastaje u Americi krajem pedesetih godina. Izvesne analogije sa Dišanovim *ready-made* objektima uočavaju se u Šejkinoj seriji *flaša* iz 1956. godine, iako je, naravno, u pitanju različit istorijski i umetnički (u slučaju Dišana anti-umetnički) podtekst tih dela. Šejka predmetu ne prilazi ni *a priori*, kao Dišan, a ni pod uticajem emocija i dopadljivosti koju on u njemu izaziva, već pre svega uočavanjem „atributa“ koji omogućavaju da se nad njim izvrši „obred“, tj. *inicijacija u Kadis*. U predmetima „odbačene neupotrebljivosti“, koje uzima sa *Dubrišta*, Šejka nalazi umetničku vrednost, ali samo pošto ih je *spoznao*, pa stoga intervenisao na njima bojom i oznakama, ili ih spajao u kolaže, objekte, asamblaže ili objekte-kutije. Za razliku od Dišana, koji vrši preimenovanje odabranih predmeta, Šejka to ne čini – izjavio je da je flaše koje je izabrao mogao drugačije nazvati, ali da bi to onda bio jedan „dadaistički postupak“. ⁵ Stoga ističe da je želeo da bilo koju izabranu flašu, čija je srž došla do izražaja nakon oslobađanja od „služnosti“, proglasi i omogući joj da postane baš ta, jedinstvena *flaša*, što je uspevao menjajući neka njena svojstva. (Subotić 1972, 41) Nasuprot avangardističkih i „dišanovskih“

5 O tome svedoče i imena koja je Šejka flašama preimenovanjem dodeljivao – u svima je sadržana reč „flaša“, ali se ona ipak razlikuju, označavajući *jedinstvenost* svake pojedinačne *flaše*.

umetničkih postupaka, koji su nastojali da rušenjem svih postojećih normi, sistema, pravila, a samim tim i uništenjem sebe kao dela tog sistema, na svojoj žrtvi izgrade *novu Civilizaciju* na osnovu ideje o „prelasku“, Šejkin plan delovanja i kosmogonijski sistem kao njegov izraz znatno su drugačiji, konstruktivniji, usmereni ka spasenju *postojeće Civilizacije* i ponovnom uspostavljanju ravnoteže, mira, *Kosmosa*.

Svojim akcijama i delima nastalim sredinom šeste decenije, Šejka je anticipirao pojavu neo-dade u Americi i novog realizma u Evropi, čineći svojim delima „zaokret od prirode ka kulturi“. (Merenik 2010, 143) Toga je i sam bio svestan, pa tako 1961. godine beleži: „1956. radio sam nešto blisko današnjoj neo-dadi i pop-artu. Znači, bio sam 4–5 godina ispred Evrope“. (Кукић 1987, 21) I Šejka i neodadaisti, spram sredina iz kojih potiču, kritički su se odnosili prema formalizmu i modernističkoj dogmi o autonomiji umetnosti („socijalističkog estetizma“ i apstraktnog ekspresionizma), spoznavši neophodnost njene povezanosti sa životom, sa onim što je „ispred slike“. Smatrajući da je svaki predmet, svaka „stvar iz spoljašnjosti“ dostojna da se u slici nađe, ili da bude tema slike, čime su težili prevazilaženju *jaza* između umetnosti i života (Lucie-Smith 2001, 97–102), neodadaisti su, poput Šejke, u dela unosili predmete i delove predmeta najrazličitije vrste i porekla, nalazeći u njima izvesnu poetičnost i estetsku vrednost, kao vid reakcije na purizam i zatvorenost u umetnosti, doživljavajući platno kao „kulturnu činjenicu“. Raušenbergovi asamblaži, poznati kao *combines*, za koje je kritičar Lorens Alovej 1960. godine upotrebio termin „junk aesthetic“ (estetika smeća/otpada), zaista u velikoj meri korespondiraju sa onim što je Šejka radio pedesetih godina, jer sadrže čitav „rekvizitarijum“ odbačenih ili istrošenih predmeta, postavljenih tako da izazivaju najrazličitije asocijacije. Takođe, neodadaisti i umetnici novog realizma sa Šejkom su „srodni“ i po reakciji na masovnu proizvodnju i potrošnju, koje neizbežno dovode do unifikacije i fetišizacije prisustva predmeta, koja izaziva metafizički strah od rušilačkog zasićenja čovekovog prostora ne samo kvantitetom već i istrošenošću i bezvrednošću predmeta. (Denegri 1967) To je posebno prisutno u delima Armana Fernandez, koji se izdvaja kao umetnik „najsličniji“ Šejki po načinu tretiranja „izvanumetničkih“ elemenata u delima. Baveći se pitanjem nagomilavanja nepotrebnih, odbačenih predmeta, Arman je njihovu množinu dodatno naglašavao time što je sakupljao predmete istog oblika, vrste ili porekla, smeštajući ih u kutije ili ramove i puštajući da se slobodno dodiruju, prožimaju i mešaju, podsećajući posmatrača na beskrajno mnoštvo tih odbačenih predmeta u njihovoj neposrednoj okolini, čime se stvara neprijatan utisak da će jednog dana smeće i otpaci bukvalno „sahraniti“ čovečanstvo.

Ipak, Šejkine ritualne akcije vezane za odbačene predmete ne sreću se ni kod neodadaista a ni kod umetnika novog realizma (izuzev možda u ezoteričnim, ponekad i transcendentnim, „oduhovljenim“ delima i akcijama Iva Klajna) – kod njih je umetnički čin transparentan, jasan, dok ga Šejka obavlja velom misterije. Te akcije bile su neka vrsta prvih *happening-a* u srpskoj sredini, zabeležene oskudnom foto-dokumentacijom. Ideje i umetničko delovanje slično Šejkinom, a koje se pre svega zasniva na upotrebi odbačenih predmeta i menjanju njihovog konteksta i

značenja, sreću se krajem šeste i početkom sedme decenije kod umetnika kao što su Alan Kaprou, Džim Dajn, Klas Oldenburg, Red Grums, umetnici *Fluxus*-a i mnogi drugi. Uostalom, prvo pravilo koje Kaprou iznosi razmatrajući umetnost asamblaža, ambijentalnu umetnost i *happening*-e: „The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible“ (Kaprow 1999, 706), može se vrlo lako primeniti na Šejkine akcije. Njima je menjao ne samo status umetničkog čina kao „čiste“ delatnosti koja rezultira „čistim“ delom (budući da je stvarao na đubrištima i koristio se „otpadom“), za koje na tržištu vlada potražnja i uspostavlja se cena, već i percepciju dela kao nečeg što je od „neprocenjive vrednosti“ i što nikako ne bi smelo da bude dovedeno u opasnost. Naprotiv, Šejka je svoja dela doslovno uništavao. Takođe, njegova tročasovna *Izložba slika, crteža i andrmolja* održana 1969. godine može se posmatrati i iz ugla *happening*-a. Ona je označila ne samo prenošenje „auratičnosti“ koja se formira oko umetnikovog „genija“ na publiku, čime je uslovljena i promena statusa i položaja umetnika, već se unošenjem raznih „neumetničkih“ predmeta u galeriju kao kulturnu instituciju i stvaranjem „skladišta“ u njoj menja i njen status u društvu kao institucije koja bira i izlaže samo „najbolja“ „vredna“ i „ozbiljna“ umetnička ostvarenja. Izložba je bila i jedinstvena prilika koja se Šejki pružila da ljude direktno suoči s predmetima, a ne samo da s njima bude sučeljen i da njima „rukuje“ on sam, što onima koje su u galeriju uneli, što onima na Šejkinim slikama i crtežima izloženim na zidovima galerije. Time Šejka pokušava da „pomiri“ čoveka i predmet, što je čin koji započinje i pre posetiočevog dolaska u galeriju, odabirom onih stvari koje želi da ponese. Dok su u galeriji, u jednom specifičnom, kreativno-podsticajnom ambijentu, umetnik je posetioce navodio da predmete promišljaju, slažu, spajaju, dovode u najrazličitije relacije, sve sa ciljem ponovnog zbližavanja, čime bi se postepeno gubio „strah“ od njih i otvarao put ka razumevanju njihove prirode.

U svojim delima Šejka je razvio veoma ambivalentan i složen likovni jezik, ne samo posredstvom uticaja umetnika na koje se ugledao u svom likovnom stvaralaštvu i na koje se u svojim esejima i tekstovima pozivao već pre svega na osnovu svojih istraživanja i eksperimenata, kako u domenu likovnog tako i u domenu predmetnog i materijalnog. Posredstvom svog intelekta i ideala, Šejka stvara jedan potpuno drugačiji, transcendentni svet. Iskreno verujući da se može uspostaviti novi *modus vivendi*, on u taj svet počinje da smešta ne samo predmete ili fragmente predmeta sa *Đubrišta* već i zgrade, ulice, pa i čitavo nebo. „Podstrek“ tih akcija bio mu je postvaren i otuđen čovek, koji živi u vremenu kada se *Centar* odavno izgubio, ali je Šejka to stanje razumeo. Zato počinje da razvija svoju kosmogonijsku shemu i svoje „rituale“, nadajući se da će uz njegovu pomoć, pre svega kroz akcije „oduhovljenja“, čovek doći do spoznaje „suštine“ i ponovo shvatiti da je, kao što je isticano u renesansi, on *mikrokosmos* koji svrhu svog postojanja može shvatiti samo ako razume *makrokosmos*, prirodu oko sebe, sve živo i neživo u njoj, te stoga promeniti životnu praksu i ponovo postati *homo integrale*. Kada do toga dođe i kada se svi predmeti, pojave i stvari u prirodi, kao i čovek njihovom spoznajom, vrate *tački Omega*, kako je Šejka verovao, vreme će *prestat*i da postoji.

LITERATURA

- Денегри, Јеша. „Елементи за одређење појаве нове предметности у младом београдском сликарству.“ *Уметност* 9 (1967).
- Денегри, Јеша. *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*. Београд: Orion Art/Торп, 2013.
- Главуртић, Миро. „О медиалном сликарству.“ *Градац* 50 (1977а): 7–10.
- Главуртић, Миро. „Прилог за повијест Медиале.“ *Градац* 50 (1977б): 35–54.
- Борић, Дејан. *Леонид Шејка: апокалиптичар и интегратор*. Београд: Службени гласник, 2007.
- Карроу, Аллан. „Assemblages, Environments and Happenings.“ у *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Harrison, Charles and Wood, Paul, 703–709. Oxford: Blackwell Publishers Inc, 1999.
- Кукић, Бранко. *Хаоскосмогионија Леонида Шејке* (каталог изложбе). Ваљево: Модерна галерија „Ваљево“, 1987.
- Кukić, Branko. *Slikarstvo i kraljevstvo*. Београд: Clio, 1995.
- Lucie-Smith, Edward. *Movements in Art Since 1945*. London: Thames and Hudson, 2001.
- Марковић, Срђан. *Леонид Шејка у Медиала*. Ниш: Просвета, 1993.
- Мереник, Лидија. *Уметност и власт. Српско сликарство 1945–1968*. Београд: Филозофски факултет и Фондација Вујић колекције, 2010.
- Subotić, Irina. *Leonid Šejka: podaci o ličnosti i delu* (каталог retrospectivne izložbe Leonida Šejke). Београд: Музеј савремене уметности, 1972.
- Тирнанић, Богдан. „Изненада једног петка.“ *НИН*, 16. 09. 1969.
- Тодић, Миланка. *Немогуће — уметност надреализма*. Београд: Музеј примењене уметности, 2002.
- Турински, Живојин. „Медиала.“ *Градац* 50 (1977): 130–133.
- Челебонковић, Алекса. „Садашњи облици надреализма у Београду.“ *Градац* 50 (1977): 126–130.
- Шејка, Леонид. *Трактат о сликарству*. Београд: Нолит, 1964.
- Šejka, Leonid. „Акција за смањивање броја листића.“ у *Grad, đubrište, zamak. Knjiga II*, прир. Branko Kukić, 145–191. Београд: Књижевне новине, 1982а.
- Šejka, Leonid. „Beleške o figurativnom slikarstvu.“ у *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 101–102. Београд: Књижевне новине, 1982б.
- Šejka, Leonid. „Bolesti modernog slikarstva.“ у *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 156–157. Београд: Књижевне новине, 1982с.
- Šejka, Leonid. „Grad.“, у *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 11–2. Београд: Књижевне новине, 1982д.
- Šejka, Leonid. „Đubrište.“ у *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 56–70. Београд: Књижевне новине, 1982е.
- Šejka, Leonid. „Zaboravljeni sadržaj puža.“ у *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 213–218. Београд: Књижевне новине, 1982ф.
- Šejka, Leonid. „Nova predmetnost u slikarstvu.“ у *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 202–212. Београд: Књижевне новине, 1982г.

- Šejka, Leonid. „Put.“ u *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, prir. Branko Kukić, 9–10. Beograd: Književne novine, 1982h.
- Šejka, Leonid. „Skladište.“ u *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, prir. Branko Kukić, 89–90. Beograd: Književne novine, 1982i.
- Šejka, Leonid. „Spisak tema.“ u *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, prir. Branko Kukić, 103–105. Beograd: Književne novine, 1982j.
- Šejka, Leonid. „Telo i predmet.“ u *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, prir. Branko Kukić, 160–163. Beograd: Književne novine, 1982k.

Katarina Simeunović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

THE DUMP CONCEPT IN LEONID ŠEJKA'S WORK

Summary:

This text considers *The Dump* concept in Leonid Šejka's work, as well as unique place which it takes in his *oeuvre*, as a part of the complex cosmogonic scheme named *City-Dump-Castle*. In this concept a special emphasis is placed on object in the "technology era" with its domination of the "superobject", because it is, in artist's opinion, reflection of the alienation, existential problems and dehumanization of the modern man. Believing in the possible "renaissance" of the entire Civilization and its return to *The Center* or *The point Omega*, a new cognition of man's importance and place as the *microcosmos* in the *macrocosmos*, Šejka went to *The Dump* and, in accordance with *transit classificando* principle, selected, classificated, named, performed destruction, initiation and other ritual activities over repudiated objects, thus trying to reach their essence, lost over their imposed utility. Therefore the modern man will, as artist hoped, likewise renaissance man achieve cognition of the essence of his being, as well as being of the surrounding world, hence become *homo integrale*, and take one step closer to *The Centre*. By specific relation to object in his artworks, Šejka was creating different, transcendental world as the reflection of his ideas and belief that the new *modus vivendi* can be created.

Keywords:

Leonid Šejka, *The Dump* concept, *City-Dump-Castle*, object, *homo integrale*, *The point Omega*, *modus vivendi*

UDK BROJEVI: 791.22:316.75(497.11)"1962/1971"
791.22:351.751.5(497.11)"1960/1980"
ID BROJ: 252972812

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALNI NAUČNI RAD

Radina Vučetić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

JUGOSLOVENSKA 1968 – BUNKERISANJE FILMSKE REVOLUCIJE

Apstrakt:

Pobunjenička i revolucionarna 1968. bila je prekretnica za jugoslovensku državu i društvo. Slobode koje su bile vidljive u različitim sferama života, a naročito u umetnostima, počinju da se guše posle juna 1968, a od 1969. godine Partija prelazi na tvrdi kurs. Pritisци su bili naročito vidljivi na filmu, gde crni talas doživljava najteži udarac. Filmovi Želimira Žilnika, Živojina Pavlovića, Dušana Makavejeva i Lazara Stojanovića, koji su kritički preispitivali stvarnost, doživljavaju cenzuru, a autori trpe različite kazne, od kojih je najdrastičnija bila ona izrečena Lazaru Stojanoviću, koji je za film *Plastični Isus* osuđen na tri godine zatvora.

Ključne reči:

1968, crni talas, cenzura, Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Želimir Žilnik, Lazar Stojanović

U šezdesetim godinama, koje bi se u Jugoslaviji mogle označiti kao kreativne godine, osećali su se obećavajući talasi sloboda, ponajviše u umetnosti. Na neki način, izgledalo je da je sve moguće – i dalja modernizacija, i značajnija liberalizacija, i suštinske reforme Partije i državnog uređenja, ali i restaljinizacija i „tvrđi“ zaokret. Unutar sveopštih previranja i polemičkog tona u umetnosti, ali sve više i u politici, u drugoj polovini šezdesetih godina učestale su rasprave o temi ko ima monopol na tumačenje marksizma, na tumačenje revolucije, ali i na tumačenje celokupne jugoslovenske stvarnosti. Sve to kulminiralo je na demonstracijama 1968. godine.

Eskalacija nezadovoljstva 1968. zahvatila je različite segmente društva – studente i mlade ljude mučili su nezaposlenost i besperspektivnost, sociolozi, filozofi i umetnici su ukazivali na izneverene ideale, brojni su bili problemi u privredi, nacionalizam je bio u usponu. Jun 1968. je doneo značajne promene, i bez obzira na poraz revolucije mnogi su ga videli kao moralnu pobjedu. Želimir Žilnik je 1968. doživio kao „zemljotres koji je duboko pogodio vladajuću hijerarhiju“, dok se drugi zemljotres, po njegovom sudu, desio samo dva meseca kasnije, kada je došlo do okupacije Čehoslovačke (Žilnik 2006, 20). Posle ta dva događaja, u Jugoslaviji ništa više nije bilo isto, i sve je vodilo ka zaoštavanju kursa.

Turbulentna 1968. imala je transnacionalni karakter, jer te godine pobunjeni mladi ljudi dižu svoje revolucije u Berlinu, Rimu, Londonu, Buenos Ajresu, Meksiko Sitiju, Varšavi, Parizu, na univerzitetima širom Amerike... Sve njih su povezivali politički radikalizam, različite filozofske i sociološke škole, sukob nove i stare levice, vera u spontanost akcije i rušenje sistema. Mladi ljudi su se bunili protiv rata u Vijetnamu, protiv autoriteta, građanskog društva i sistema vrednosti. I jugoslovenska omladina je pratila „revolucionarno vrenje“ širom sveta, i svoje nove heroje pronalazila u Rudiju Dučeku i Danijelu Kon-Benditu. (Zubak 2008, 419–420) Jugoslovenski protestni pokret iz 1968. delio je iste moralne i političke principe sa studentskim pokretom širom sveta, a koji bi se mogli označiti kao borba za „slobodu, pravdu i samoodređenje“, ali je ključna razlika bila što su u Jugoslaviji studenti svoje zahteve mogli da artikulišu unutar načela službene ideologije, o čemu svedoči i jedno od studentskih saopštenja drugog dana štrajka na Univerzitetu: „Mi nemamo sopstveni program. Naš program je program najnaprednijih snaga našeg društva – program SKJ i naš Ustav.“ (Kanzleiter, Stojaković 2008, 459)

Dovoljno je pogledati glavne studentske zahteve od 3. juna 1968. (demokratizacija svih društveno-političkih organizacija, a posebno SK; demokratizacija svih sredstava informisanja i formiranja javnog mnjenja; sloboda zbora i demonstracija) i videti da je reč bila o krupnom koraku u vezi sa suštinskim reformisanjem jugoslovenskog sistema. Kako je to dobro ocenio Boris Kanclajter, navodeći dominantne parole demonstracija („Dole korupcija“, „Dole crvena buržoazija“, „Dole kneževi socijalizma“, „Protiv sve većeg bogaćenja na račun radničke klase...“), posredi je bio protest ideje socijalizma protiv razočaravajućeg realiteta socijalizma. (Kanzleiter 2009, 32–34)

O junu 1968, nezaobilaznoj temi u istoriji Jugoslavije i Srbije, dosta je pisano,¹ te će ovde biti dat samo najkraći pregled događaja, važan za razumevanje pobune, odnosa Partije prema njoj, i njenog prikazivanja na filmu. Povod je bio incident 2. juna na priredbi „Karavan prijateljstva“ na Novom Beogradu, namenjenoj brigadirima omladinske radne akcije, na koju su želeli da uđu i studenti iz Studentskog grada. To im nije dozvoljeno, što je dovelo do nezadovoljstva studenata, koji te noći kreću ka centru grada. Policija ih je zaustavila pred Podvožnjakom i rasterala upotrebom sile. To je dovelo do toga da se 3. juna artikuliše jasna studentska pobuna, da se obrazuje studentsko vođstvo i da se postave jasni zahtevi sistemu. Hod iz Studentskog grada ka centru grada zbog jednog minornog „kulturnog“ događaja prerastao je u hod s velikim idejama i u istorijsko „popisivanje“ izneverenih ideala. U podne istog dana policija je još brutalnijom silom rasterala studente kod Podvožnjaka. Batine koje su dobijali studenti, dobijali su i njihovi profesori i intelektualci koji su u tom trenutku, sa dosta akumuliranog nezadovoljstva, već bili „na drugoj strani“ u odnosu na vlast. Iz dnevnika Živojina Pavlovića saznajemo da su prilikom prebijanja učesnika studentskih demonstracija batine dobili i dr Ljubomir Tadić („Pretučen od milicije, jedva se drži na nogama. No, i pored vidljive telesne iscrpljenosti, lice mu je ozareno.“) i Dragoljub Mićunović („Nisu ga tukli pendrekom. Po ledini ga je ganjao milicijski oficir, udarajući ga vrhom isukanog pištolja u slabinu.“) (Pavlović 2008, 31–32)

Zbog policijske intervencije kod Podvožnjaka, Savet univerziteta proglasio je sedmodnevni protestni štrajk Beogradskog univerziteta i zahtevao od nadležnih organa vlasti utvrđivanje odgovornosti za primenjeno nasilje. Od te večeri, 3. juna, u Kapetan-Mišinom zdanju i oko Rektorata, okuplja se više hiljada građana, i demonstracije prerastaju u otvoreni bunt protiv sistema, a štrajkači proglašavaju „Crveni univerzitet Karl Marks“. (Kanclajter, Stojaković 2008, 453–454) I u Zagrebu dolazi do pobune, gde studenti preimenuju svoj univerzitet u „Socijalističko sveučilište Sedam sekretara SKOJ-a“, što je, uz „Crveni univerzitet Karl Marks“, i prvi vanredni broj *Studenta*, sa dominantnim crvenim Lenjinovim fotografijama, ukazivalo na jasno idejno opredeljenje studenata. Pored naziva i ikonografije, ideološku orijentaciju su pokazivale i parole, kao i studentski zahtevi koji su se ticali socijalne nejednakosti, broja nezaposlenih i lošeg stanja na univerzitetima.

Najopasnije po sistem bilo je što je studentski protest dobio široku podršku van studentske populacije. Pored praksisovaca i profesora Pravnog i Filozofskog fakulteta i Akademije za pozorište, film, radio i televiziju, pisma i telegrame podrške studentima poslali su razni istraživački instituti, Udruženje književnika Srbije,

1 Opširnije u: H. Klasić, *Jugoslavija i svijet 1968*, Zagreb 2012; B. Kanzleiter, „Yugoslavia“, in: M. Klimke and J. Scharloth (eds), *1968 in Europe. A History of Protest and Activism, 1956–1977*, New York 2008; R. Radić (ur.), *1968 – četrdeset godina posle*, Beograd 2008; N. Popov, *Društveni sukobi / izazov sociologiji: 'Beogradski jun' 1968*, Beograd 2008; M. Petrović, *Studentski pokreti 1968. Nedovršena revolucija u uporednoj perspektivi: skica političke filosofije*, Niš 2010; M. Arsić, D. R. Marković, *'68: studentski bunt i društvo*, Beograd 1988.

a aktivnu podršku pružali su i reditelji crnog talasa. Zapaženo je bilo prisustvo književnika Vaska Pope, Duška Radovića, Mirka Kovača, Danila Kiša, Borislava Pekića, Matije Bečkovića, pozorišnih ljudi Mire Stupice, Branka Pleše, Ljube Tadića... (Popov 1990, 59). Sledećeg dana (4. juna) potpisuje se pismo podrške studentima, sa imponantnim brojem potpisnika.² Radikalizacija zahteva stigla je i od studenata Akademije za pozorište, film, radio i televiziju, koji su među prvima stupili u štrajk (studentkinje dramaturgije Borka Pavićević, Zorica Jevremović i student režije Lazar Stojanović) i izneli zahtev „za potpunom slobodom umetničkog stvaralaštva i mogućnost za realno ostvarivanje samoupravnih prava umetnika bez nekompetentnog mešanja birokratije u ovoj oblasti“. (Suša 2002, 88–89)

Posebnu atmosferu junskim događajima dali su upravo umetnost i umetnici, a jedan od najupečatljivijih momenata beogradskog juna je Robespjerov govor iz *Dantonove smrti*, koji je Stevo Žigon izgovorio studentima u dvorištu Kapetan-Mišinog zdanja, a što je bilo direktno na tragu nejednakosti u jugoslovenskom sistemu, čija je ideologija proklamovala klasnu jednakost:

Odmah ćete razumeti moje reči ako pomislite na ljude koji su nekada stanovali u potkrovlju a danas se voze u kočijama i bludniče sa bivšim markizama (Ovacije i povici: „Stevo, Stevo!“), kako se zakonodavci narodni razmeću porocima i rasipništvom nekadašnjih dvorana, kako pomalo već usvajaju pravila otmenog ponašanja, sipaju dosetke, oštre i ističu svoj umetnički ukus. Kada gledamo kako se ti markizi i grofovi revolucije žene bogatim ženama i kockaju, priređuju raskošne gozbe (Aplauz), drže poslugu, nose skupocena odela, kada njih gledamo s pravom, s pravom se možemo upitati – jesu li oni opljačkali narod? (Skandiranje: „Jesu, jesu...“) ... Nema sporazuma, nema primirja sa ljudima koji su mislili samo kako će opljačkati narod, nadajući se da će to pljačkanje ostati nekažnjeno. Nema sporazuma, nema primirja sa ljudima (usamljeni povici: „Nema!“) za koje je Republika predstavljala špekulaciju, a Revolucija ZANAT! (Kraj govora prisutni dočekuju na nogama, uz bučne ovacije i odobravanje.)³

2 Među četrdeset dva potpisnika bili su: Vuk Babić, Predrag Bajčetić, Matija Bečković, Vera Božičković-Popović, Božidar Božović, Bora Ćosić, Ljuba Đokić, Dejan Đurković, Ljubinka Jovanović-Mihailović, dr Miodrag Jurišević, Milan Komnenić, Dragan Kolundžija, Mirko Kovač, Ivan V. Lalić, Žika Lazić, Sergije Lukač, Desanka Maksimović, Dušan Makavejev, Bata Mihajlović, Borislav Mihajlović Mihiz, Mića Milošević, Mitra Mitrović, Bata Paskaljević, Živojin Pavlović, Borislav Pekić, Mića Popović, Dušan Radović, Slobodan Selenić, Ljubimir Simović, Srboљub Stanković, Dušan Stojanović, Živorad Stojković, Danilo Stojković, Bojan Stupica, Mira Stupica, Boža Timotijević, Bogdan Tirnanić, Mića Tomić, dr Laza Trifunović, Branko Vučićević, Stevo Žigon, Želimir Žilnik.

3 Navedeno prema audio-zapisu *Studentska '68: Tako je bilo* (snimci Želimira Žilnika), priredio Dragoslav Simić, Audio-arhiv-Simić <http://www.audioifotoarhiv.com/gosti%20sajta/StevoZigon.html> (28. februar 2016)

Uz veliko studentsko vrenje, podršku kritičke inteligencije i široki angažman umetnika, sve do 9. juna postojala je neizvesnost ishoda, a u partijskom vrhu su predlagane i radikalne mere, poput slanja tenkova na studente. Obrt je ipak bio neočekivan, kada je u svom večernjem obraćanju posredstvom državne televizije Josip Broz Tito dao podršku studentima, da bi neki od pobunjenih studenata „Crvenog univerziteta Karl Marks“, u atmosferi prividne pobeđe, a suštinskog poraza, završili igrajući *Kozaračko kolo* (doduše, ne i studenti Filozofskog fakulteta), kao potvrdu „izmirenja“ sa režimom.

Posle smirivanja pobune, donete su partijske *Smernice*, kojima je obećana borba protiv svih negativnih efekata reformske politike koji su bili tema studentskih protesta, ali nijedan od zahteva za demokratizaciju nije prihvaćen, i sukob sa vođama studentskog pokreta samo se zaoštrio. (Kancalajter, Stojaković, 2008, 473) Ono što je, međutim, u pokušajima amortizovanja i zaustavljanja gubitka legitimiteta Partije važno, bio je deo *Smernica*, u kome su napadnuti oni koji se „pod plaštom borbe za demokratiju suprotstavljaju napretku socijalizma i samoupravne demokratije“, i koji se zalažu za politički pluralizam, a što je sve zajedno ocenjeno kao „ultralevičarski radikalizam“.⁴ U borbi za monopol na tumačenje marksizma, odnosno, na tumačenje istine, posle juna 1968, kritička inteligencija trpela je sve veće udarce. Već u jesen 1968, javni tužilac Spasoje Milošev zabranio je rasturanje dvobroja časopisa *Delo*, a posebno dugo trajale su borbe u vezi sa *Studentom* i pokušajem partijskog „smirivanja“ ovog lista, koji je, kao i deo studenata, doživljavao kao „samozvana opozicija na Univerzitetu“.⁵

Udar na preispitivanje revolucije u umetnosti posle 1968, ali i uoči nje, bio je najvidljiviji u filmu. Najcelovitiju sliku Jugoslavije šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, sliku njene modernizacije, liberalizacije, okretanja svetu, slobode misli i izražavanja, poleta, a potom sunovratnog zaokreta i nestanka svega toga, upravo pruža jugoslovenska kinematografija. U periodu od nastanka *novog filma* do njegovog nestanka voljom vlasti, zemlja se, s obećavajućim rezultatima, približavala željenim promenama, koje su posle 1968. naglo i grubo prekinute.

*Novi film*⁶ koji se pojavio 1961. godine kao reakcija na ustaljene okvire jugoslovenske kinematografije, u osnovi je bila težnja filmskih stvaralaca da izbore pravo za slobodnije interpretiranje društvenih tokova, a najznačajnije što se u jugoslovenskom filmu dogodilo u šezdesetim godinama nesumnjivo je rađanje crnog talasa.⁷ *Novi film* bio

4 „Smernice o najvažnijim zadacima Saveza komunista u razvijanju sistema društveno-ekonomskih i političkih odnosa.“ *Politika*, 14. 06. 1968, 2–3.

5 Zarić, P. „Zabranjen broj 8–9 književnog časopisa *Delo*.“ *Borba*, 10. 09. 1968, 6; Bajec, M. „Samozvana opozicija na Univerzitetu.“ *Borba*, 9. 01. 1970, 11.

6 Kao početak *novog filma* uzimaju se filmovi *Dvoje* (1961), r. A. Petrović, *Ples na kiši* (1961), r. B. Hladnik i *Kapi, vode, ratnici* (1962), r. Ž. Pavlović, K. Rakonjac i M. Babac.

7 U *Filmskoj enciklopediji*, „crni film“ je bio opšti naziv za filmove koji otvoreno kritički prikazuju tokove života koji su prema vladajućem shvatanju negativni, pa je zato njihovo prikazivanje najčešće bilo nepoželjno (filmovi u kojima se prikazuju bedne društvene prilike, nesreće, nasilje, psihološki rascepi ličnosti...). Treba, međutim, imati u vidu da nije bila reč o formalnom pokretu,

je tek deo širih društvenih tokova, koji su obuhvatali decentralizaciju i demokratizaciju jugoslovenskog društva, kroz koji su se favorizovali humanistički, demokratski socijalizam, solidaranje sa ranim Marksovim idejama, a koji se suprotstavljao dogmatizmu, i dotadašnjoj mitologizaciji NOB-a. (Goulding 2004, 69)

Ispostavilo se, kao sa monopolom na tumačenje marksizma, da je postojao monopol i na tumačenje revolucije. Crni talas rušio je dominantnu propagandu i stereotipe prikazivane u partizanskim vesternima i ratnim spektaklima. Na osnovu partijskih izveštaja, zbog drugačijeg viđenja NOB-a i revolucije koja je partizane dovela na vlast, najviše su osporavani filmovi Miće Popovića *Čovek iz hrastove šume* (1964) i *Delije* (1968), film Puriše Đorđevića *Jutro* (1967) i film *Zaseda* (1969) Živojina Pavlovića.

Dramatične promene i zaoštavanje kursa Partije posle 1968. bili su neka vrsta odgovora na studentske demonstracije, drugačijeg od onoga javno izrečenog, posle koga je igrano *Kozaračko kolo*. Još u toku studentskih demonstracija, i neposredno posle njih, u saopštenjima izvršnih organa partijskih rukovodstava gušenje studentskog pokreta pravdano je, između ostalog, odbranom „tekovina revolucije“, a studentski pokret dovođen je u vezu sa kontrarevolucijom (Popov 1990, 73). Ubrzo je pod pojmom revolucija, koju su, po rigidnim partijskim ideolozima, negativno prikazivali autori crnog talasa, počela da se, pored one narodnooslobodilačke, podrazumeva i revolucija 1968, ali i sveukupna socijalistička revolucija. I ovde se, kao i sa mnogim drugim stvarima, ispostavilo da je do preloma došlo u leto 1969. godine (Vučetić 2016). Odnos prema filmovima *Rani radovi*, *Zaseda*, *WR: Misterije organizma* i *Plastični Isus* upečatljivo svedoče o tome.



jer su autori koji su mu pripadali imali različite poetike, i stvarali su bez zajedničkog programa. Sam termin „crni film“/ „crni talas“ nametnut je od države, i vremenom je postao i jedna vrsta vrednosnog suda.

Slučaj Žilnikovih *Ranih radova* u junu 1969. pokazuje da je odbrana napadnutog filma u tom trenutku još bila moguća. Želimir Žilnik je bio jedan od levičara razočaranih u jugoslovensku realizaciju leve ideje. Od samog početka bavljenja filmom, Žilnik je bio okrenut temama koje uključuju društvenu, političku i ekonomsku kritiku svakodnevice (*Žurnal o omladini na selu, zimi* /1976/, *Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava* /1968/, *Nezaposleni ljudi* /1968/, *Lipanjaska gibanja* /1969/, *Crni film* /1971/, *Ustanak u Jasku* /1973/ i drugi).⁸

Dva događaja koja su, umnogome, uticala na jugoslovensku zbilju: studentske demonstracije 1968. i sovjetska okupacija Čehoslovačke, uticala su i na njegove filmove – prvi na *Lipanjaska gibanja*, a oba na *Rane radove*, te su oni, upravo zbog „osetljive“ tematike, bili trn u oku vlastima. Već je kratkim dokumentarnim filmom *Lipanjaska gibanja* (1969), Žilnik dao svoj pogled na studentske demonstracije. Film je sadržao svedočenja učesnika demonstracija koji su govorili o brutalnoj intervenciji policije, snimke sa samih demonstracija, kao i studentske zahteve, a završavao se već pomenutim, Robespjerovim govorom koji je pred studentima u Kapetan-Mišinom zdanju izgovorio glumac Stevo Žigon. Od posebnog značaja je bio i snimljen govor Dragoljuba Mićunovića u Kapetan-Mišinom zdanju, kojim je on upoznao studente sa policijskom blokadom *Studenta* i sa „brutalnim nasrtajem cenzure“ na ovaj list. I ovde se jugoslovenskoj praksi suprotstavljao izvorni marksizam, pa je tako, govoreći o cenzuri *Studenta*, Mićunović studentima pročitao mišljenje Karla Marksa o slobodi štampe i cenzuri.⁹

Film *Rani radovi* je na neki način proizašao iz *Lipanjaskih gibanja* i pratio je sudbinu učesnika studentskih demonstracija, devojke Jugoslave i trojice mladića, koji, nakon burnih događaja 1968. godine, zagovaraju „povratak Marksu“ i kreću u kampanju *spaćekom* obilazeći sela i fabrike, u nameri da seljacima i radnicima približe Karla Marksa. I film je, kao i demonstracije 1968, predstavljao zahtev za povratkom na istinske principe marksizma i komunizma, koji su, u jugoslovenskom društvu, bili sve dalje. Baš kao sa revolucijom 1968, i u filmu se sve završava neuspehom, pa nezadovoljni ishodom, mladići donose odluku da ubiju Jugoslavu, koja na kraju filma gori prekrivena zastavom. Kako je to opisao Želimir Žilnik, na neki način opisujući i 1968, reč je o grupi mladih ljudi koji kreću sa „sprovođenjem komunizma“



Rani radovi (1969), r. Želimir Žilnik

8 Želimir Žilnik: biografija, <http://www.zilnikzelimir.net/sr/biografija> (25. februar 2016)

9 *Lipanjaska gibanja* (1969), r. Želimir Žilnik.



Rani radovi (1969), r. Želimir Žilnik

u svojoj kući, komšiluku, na selu, u fabrikama, a onda zapadaju u močvaru i muk i sukobljavaju se međusobno. (Žilnik 2008, 473)

Film *Rani radovi* je, pre izlaska u javnost, prošao kroz uobičajene mehanizme cenzure. Dobio je odobrenje od Republičke komisije za pregled filmova, ali uz prethodne izmene. Milutin Čolić, jedan od članova komisije, tražio je izbacivanje scene vođenja ljubavi, a traženo je i da na samom početku filma, na špici, umesto „komedija ideologije“ piše samo „komedija“, što je uvaženo.

(Budeni, Žilnik 2013, 76)¹⁰ U proleće 1969. film je krenuo u distribuciju po svim republikama, ali je već u martu bilo signala da mogu da uslede problemi, jer je sabotirano prikazivanje trejlera za film, a izašao je i negativan članak u *Večernjim novostima*. „Slučaj“ je postao sudski proces kada je 19. juna beogradski okružni javni tužilac Spasoje Milošev potpisao rešenje o privremenoj zabrani prikazivanja filma „zbog teške povrede društvenog i političkog morala“. Obrazlažući odluku, on je dodao da glavni junaci filma i njihov autor „obezvređuju sve osnovne savremene postavke društvenih, ideoloških i političkih odnosa među ljudima uopšte i kod nas posebno.“ (Tirnanić 2008, 70–71)

Suđenje filmu počelo je u Okružnom sudu 23. juna 1969. i trajalo je tri dana. Želimir Žilnik, koji je ujedno zastupao i producenta „Neoplantu“, branio se sam. On je naveo da je do tog trenutka film videlo 25.000 gledalaca, da je dobio deset pozitivnih kritika i samo dve negativne (koje su „manje kritike filma, a više politički pamfleti“). Tražio je i da se izvrši veštačenje povodom ovog filma, što je zastupnik javnog tužioca odbio, navodeći „da je knjiga snimanja i dijalog lista dovoljan dokaz“.¹¹

Glavni deo Žilnikove odbrane bio je baziran na šest tačaka koje su negirale sve tužiočeve navode, i kojima je podsetio da je ono što je u filmu urađeno potpuno u skladu sa zvaničnom politikom (pitanje sovjetske intervencije u Čehoslovačkoj, nejednak tretman prema albanskoj manjini u SFRJ, agrarna politika, nezaposlenost, negativno karakterisanje SKJ u društvu). Šesta tačka ticala se „negativnog karakteriziranja tekovina revolucionarne prošlosti u svetu i kod nas“, i ona je najvažnija za razumevanje pitanja monopola na revoluciju. Žilnik je smatrao da se ta optužba verovatno odnosi na citate iz dela klasika marksizma, ali je dodao i suštinski

10 Žilnik navodi šta mu je tom prilikom rekao „cenzor“ Antonije Isaković: „Slušaj Žilnik, ti već od špice počinješ da provociraš. Kako si mogao da posle naslova staviš KOMEDIJA IDEOLOGIJE. Nema u ideologiji nikad komedije, a retko u komediji da ima ideologije.“

11 D. D. „Vredno umetničko delo ili politički pamflet?“ *Borba*, 24. 06. 1969, 6.

važnu stvar: „Nemoguće je ... da ideje klasika rezervišemo samo za neke oficijelne snage. I u ovom filmu se pokazuje da njima mogu da budu inspirisane težnje koje u svom konkretnom dodiru sa stvarnošću pokazuju diletantizam, neprilagođenost uslovima, što samo dovodi do poznatih raskola misli i akcije.“ (Tirnanić, 2008, 72–73) Izgledalo je da Partija zaista više nema monopol na revoluciju, i slučaj osude, a potom i odbrane *Ranih radova* pokazuje da je to bio jedan od poslednjih slučajeva gde je odbrana prava na pluralizam mišljenja bila moguća.

Trodnevno suđenje se završilo povoljno po film i njegovog autora. Za ovaj slučaj je bilo važno i što je prvi put sud odbio zahtev javnog tužilaštva o zabrani prikazivanja jednog filma. Obrazlažući odluku, sudija Ljubomir Radović je dodao i da je film „opsednut mračnim prilikama, socijalnom bedom i apatijom, i može biti korišćen u nedobronamerne svrhe, ali istovremeno sud nalazi da je naše javno mnjenje dovoljno zrelo da oceni vrednost jednog umetničkog dela“. ¹²

Posle okončanja celog „slučaja“, u štampi je navedeno da je, pošto su, sporazumno, iz filma „odstranjena mesta koja su bila povod privremene zabrane“, povučena žalba Okružnog tužilaštva na odluku Okružnog suda, čime je film definitivno odbranjen. *Rani radovi* su potom prikazani 3. jula na festivalu u Berlinu, na kome je film dobio glavnu nagradu, Zlatnog medveda. Umesto očekivane radosti zbog uspeha Žilnika, a samim tim i zemlje koju je predstavljao, mediji su se trudili da dokažu da je nagrada Žilniku na ovom festivalu rezultat politike, a ne kvaliteta filma, te da je reditelj „pružio municiju onima koji se suprotstavljaju svemu naprednom, socijalizmu pogotovu, odapinjući otrovne strele, kako sa reakcionarne krajnje desnice, tako i sa dogmatske, ždanovsko-staljinističke krajnje levice“. ¹³ Ovakve reakcije ukazivale su da slučaj filma *Rani radovi* ipak nije okončan. Posle Žilnikovog povratka iz Berlina, nastavljena je negativna kampanja, a njegov rad je ocenjen kao „anarholiberalan“ sa dodatnim „maoističkim devijacijama“. Želimir Žilnik je tada izbačen iz Partije i zabranjeno mu je dalje bavljenje filmom u zemlji. ¹⁴

Iste godine, još jedan „revolucionarni film“, *Zaseda*, dolazi pod udar države. Filmom *Zaseda* Živojin Pavlović je, i po tadašnjim merilima, i po ocenama s dovoljne distance, uputio najotvoreniju kritiku sistemu. Ovim filmom su skoro u potpunosti negirani zvanični pogledi na revoluciju i na sva njena značenja, uz upečatljivo osporavanje nedodirljive partizanske istorije. Pucanj u glavnom junaka Ivu bio je pucanj u istinu koja je dugo građena i čuvana monopolom na istinu. U *Zasedi* je temelj priče izneverena revolucija, pa rečenice poput: „Vidiš kakva su vremena došla, ne zna se ni ko pije ni ko plaća“, kao i scene u kojima partizani pištoljem teraju borce na Sremski front, a od seljaka brutalnom silom oduzimaju hranu, ostavljaju mučan utisak o dotle idealizovanim događajima iz 1944/45. I sam kraj filma još snažnije potencira crnu sliku uspostavljanja nove vlasti, kada Ivo,

12 Pašić, Feliks. „*Rani radovi* nisu zabranjeni.“ *Borba*, 26. 06. 1969, 5.

13 Dikić, B. „Berlinski medved – pozadina jedne filmske nagrade.“ *Politika*, 13. 07. 1969, 4.

14 Levi, Pavle i Želimir Žilnik. „Kino-komuna: Film kao prvostepena društveno-politička intervencija (1).“ <http://www.zilnikzelimir.net/sr/kino-komuna-film-kao-prvostepena-drustveno-politicka-intervencija-1> (26. februar 2016)

glavni junak filma i junak izneverene revolucije, iako potpuno nevin, pada pokošen mecima bahatih pripadnika Ozne, uz rečenicu: „Majku vam seljačku, i vi ste neka revolucija.“¹⁵ Do *Zaseda* su, u filmovima sa partizanima i revolucionarima, meci u završnici filma, u neizbežnom konačnom obračunu, pogadali negativce obojene najcrnijim bojama od prvog kadra, da bi u ovom filmu, u konačnom obračunu, ginuo pozitivan lik. Željeni kraj partizanskog filma bio bi, verovatno, da Ivo, kao poštenu revolucionar, pobije sve bahate oznaše i da pokaže da je revolucija čista, dok je kod Živojina Pavlovića Ivo, upravo zbog svog poštenja, osuđen da nestane. Ovaj film jeste pokazao da revolucija jede svoju decu, ali je još više pokazao da su rezultati revolucije u potpunoj suprotnosti s njenim početnim idealima. Zvanična kritika je reagovala oštro, o čemu svedoči i ocena Milutina Čolića da je Pavlović napravio „jarosno negiranje istorije (partizanske)“, te da je zato „svoju umetničku viziju toga razdoblja doveo do crte pamfleta i nemotivisane destrukcije“. (Čolić 1979, 393) Pojedini kritičari su se, provocirani filmom, pitali „gde su radosti i zanos, gde je smeh i polet, gde vedrina i samouverenje, gde je život jedne revolucije“ (Mićunović 1979, 347) U stvarnosti dalekoj od smeha i poleta, a zahvaljujući novim autorima, na stvarnost, i na partizansku prošlost, gledalo se širom otvorenih očiju, bez uobičajenog „šminkanja“ revolucije.

I trenutak u kome je snimljen film *Zaseda* veoma je indikativan. To se, naime, dogodilo neposredno posle završetka jedne neuspele revolucije, one studentske iz 1968. godine. Posle demonstracija 1968, Pavlović je objasnio da je scenario za ovaj film pisao pre demonstracija, sa ambicijom „da pokaže da je u trijumfu revolucije, koja je izvojevana oružjem, neposredno nakon njenog završetka ta ista revolucija bila inficirana vlastitim otrovom, i taj je otrov konačno došao na videlo dana blagodareći studentskim demonstracijama u junu mesecu; one su rigorozno rasekle taj čir i sve se izlilo“. (Pavlović 1969, 202)

Sa preispitivanjem i osporavanjem dve revolucije – jedne (partizanske) koja je bila nedodirljiva, i druge (1968) koja je još bila tabu-tema, ne čude pritisci na film. Neku vrstu cenzure film *Zaseda* je doživeo već na Pulskom festivalu 1969. godine. Prema nepisanom pravilu, pobednik iz prethodne godine imao je privilegiju da njegov novi film, ukoliko ga ima, otvori naredni festival. S obzirom da je Živojin Pavlović za film *Kad budem mrtav i beo* dobio Veliku zlatnu arenu 1968. godine, očekivalo se da *Zaseda* otvori Pulski festival. U nameri da se izbegne potencijalno neprijatna atmosfera da film koji je slikao revoluciju drugačijim bojama od tehnikolora *Bitke na Neretvi* vidi 14.000 gledalaca, a možda i pokrovitelj festivala Josip Broz Tito, film je iz velike Arene prebačen u mali lokalni bioskop.¹⁶

Povodom filma *Zaseda* se i tokom samog Pulskog festivala, u okviru zasedanja žirija, ispoljila podeljenost članova, od kojih su neki branili, a neki osuđivali film. Među onima koji su film branili bio je i Mate Relja, koji je rekao da *Zaseda* saopštava da „svaka revolucija jede svoju decu – a Žika Pavlović je prvi koji je imao hrabrosti da to i kaže“. (Radosavljević 2008, 230–231) Paradoks je da film *Zaseda*, možda i najpolitičkiji i najkritičkiji film od svih jugoslovenskih filmova

15 *Zaseda* (1969), r. Živojin Pavlović.

16 *Zabranjeni bez zabrane* (2007), r. M. Nikodijević, D. Tucaković.

snimljenih šezdesetih godina, nije bio zabranjen, mada, kako je definisao Bogdan Tirnanić, „film nije zabranjen, ali jeste“. Na samom festivalu, film je „kompromisno nagrađen“ tako što nije dobio nijednu od glavnih nagrada – dobio je „specijalnu diplomu za smjelu režiju“, što je bilo svojevrsno „nagrađen bez nagrade“. Potom je *Zaseda* poslata na festival u Veneciji, što je bila uhodana jugoslovenska praksa slanja najboljih crnotalasnih filmova na najprestižnije međunarodne festivale. U zemlji je, posle nekoliko projekcija *Zasede* u kasarnama i prikazivanja u Knjaževcu (gde je film snimljen) i Ljubljani, film na preporuku okružnog javnog tužioca u Beogradu povučen iz distribucije, te je u bunkeru ostao do 1990. Posle svega, Živojin Pavlović je shvatio da za njega izvesno vreme više neće biti mesta u srpskoj kinematografiji, pa je filmove jedno vreme snimao u Sloveniji, u produkciji „Viba-filma“.

Najžešći napadi na *Zasedu* hronološki su se poklopili i sa organizovanim napadom na crni talas, što je sve bilo na tragu obračuna sa neistiomišljenicima, koji je krenuo neposredno po okončanju studentskih demonstracija. Neposredno po završetku Pulskog festivala, u *Borbi* se 3. avgusta 1969. pojavio specijalni dodatak „Crni val u našem filmu“ Vladimira Jovičića, koji je tada bio predsednik komisije za idejno delovanje CK SKS. Stavove iznete u ovom tekstu on je prvo izneo Partiji kao elaborat „Crno u našoj najnovijoj literaturi, a naročito u novijem filmu – kao politička moda“. ¹⁷ U poslednjim trzajima crnog talasa, pre njegove potpune likvidacije sa procesom restalinizacije sistema, pojavio se još jedan film koji je preispitivao celokupnu revoluciju i potvrđivao tezu Branka Vučićevića o potrebi za „svakodnevnim dizanjem revolucije“ – *WR: Misterije organizma*.

Kao jedan od najznačajnijih jugoslovenskih reditelja sa svetskom reputacijom, Dušan Makavejev na više načina osvetljava mehanizme cenzure, ali i celo jedno razdoblje, tim pre što je, po sudu Milene Dragičević Šešić, podjednako cenzurisani i na Istoku i na Zapadu. (Dragičević Šešić 2011, 12) Makavejev je, kao čovek iz Partije, kroz partijske strukture vodio bitke za demokratizaciju filma. Poigravanje sa socijalističkim tabuima Makavejev je pokazao već u dokumentarnom filmu *Parada*, kojim je u potpunosti demistifikovao prvomajsku paradu, snimajući pripreme za nju. Jedan od najvećih državnih praznika, važan i kao vid zabave, ali i manifestacije moći, u organizaciji države, Makavejev je prikazao kroz ironijsku upotrebu slogana, fotografija, pesama. ¹⁸

Film *WR: Misterije organizma* nastao je 1971. u produkciji vojvođanske „Neoplante“, koja je, od osnivanja 1966, odigrala jednu od vodećih uloga u promovisanju *novog filma*, i demokratizaciji srpske i jugoslovenske kinematografije. ¹⁹ Kao i svaki domaći film, *WR* je prošao kroz zvaničan mehanizam cenzure – kroz republičku Komisiju za pregled filmova, koja ga je odobrila za prikazivanje u zemlji, ali je ta odluka, pod „pritiscima javnosti“ poništena, a film je zabranjen.

17 AS, CK SKS, F-43, 1966–1968, V. Jovičić, Crno u našoj novijoj literaturi, a naročito u novijem filmu – kao politička moda.

18 *Parada* (1962), r. Dušan Makavejev.

19 U doba svog „vrhunca“, „Neoplanta“ je, između ostalih, proizvela i filmove *Sveti pesak* (1968), r. Mika Antić, *Lipanjka gibanja* (1969), *Rani radovi* (1969), *Crni film* (1971), r. Želimir Žilnik, *WR – Misterije organizma* (1971), r. Dušan Makavejev, *Nedostaje mi Sonja Heni* (1972), r. Karpo Godina.



Milena Dravić, *WR: misterije organizma* (1971)

tematizovao rigidnost komunističkog, ali i drugih totalitarnih sistema, praveći i izvesnu paralelu između fašizma i komunizma. Iako je svojim filmom Makavejev otvorio niz važnih tema, od desničarskih tendencija makartizma, Vijetnamskog rata, preko američke kontrakulture, do marksizma i staljinizma, ovde će pažnja biti usmerena na delove filma koji su najviše uticali na njegovu zabranu, a među kojima su bili i oni koji su se direktno ticali demonstracija 1968. godine.

Jedna od centralnih scena je Milenin govor u dvorištu zgrade, kada objašnjava da „socijalizam i fizička ljubav ne smeju biti u suprotnosti. Socijalizam ne



Zoran Radmilović, *WR: Misterije organizma* (1971)

može da isključuje ljudska zadovoljstva iz svog programa!“ Ona u tom govoru dodaje i da je „Oktobarska revolucija propala na pitanju slobodne ljubavi“, čime se, kao sa imenom glavnog junaka (Vladimir Iljič), otišlo dalje od kritike staljinizma, i dovedene su u pitanje i tekovine Lenjina i Oktobarske revolucije.²⁰

Brojne su bile i asocijacije na beogradski jun 1968, od kojih su najočiči-

20 *WR – Misterije organizma* (1971), r. Dušan Makavejev.

glednije scene u kojima proleter Radmilović (Zoran Radmilović) diže barikade i viče „Ua crvena buržoazija“, i kada Milena u svom govoru između ostalog kaže i: „Ne verujte štampi“ (što su sve bile parole studentskih demonstracija 1968), da bi se njen govor, baš kao i demonstracije, završio *Kozaračkim kolom*. Jedna od tema studentskog bunta bila je i klasna nejednakost, koja je, takođe, prisutna i u *Misterijama organizma*, kada proleter Radmilović kaže „jednima đevrek, a jednima rupa od đevreka“.²¹

Pored odnosa prema 1968, za vlasti je još veći problem predstavljalo poigravanje sa Staljinovim likom. Pored ironijskog korišćenja snimaka Staljina, sigurno je jak utisak ostavljala kolažna sekvenca u čijem je središtu poređenje Staljinove autoritarne figure s crvenim izvajanim falusom. Odnos Jugoslavije i Sovjetskog Saveza mogao je da se prepozna i u Vladimirovim rečima: „Cenimo vaš pokušaj da nađete svoj put. Vi ste ponosan i nezavisan narod. Ali mi verujemo da ćete se kroz vlastito iskustvo uveriti da je naš put najbolji.“ I monolog Vladimira Iljiča pred kraj filma: „Danas treba udarati po glavi, udarati po glavi, nemilosrdno udarati ... mada smo mi u načelu protiv svakog nasilja nad ljudima!“, praćen nasiljem prema Mileni, a potom i kraj filma u kojem joj on klizaljkom odseca glavu ukazivali su na suštinsku autoritarnost i represivnost sovjetskog sistema, ali i na opasnost od njega.²²

U okviru standardnih procedura, *WR* je pregledala republička Komisija za pregled filmova i 10. maja dala odobrenje za javno prikazivanje. Međutim, nedelju dana kasnije (18. maja 1971), „Neoplanta“ je dobila pismo iz Ministarstva za obrazovanje, nauku i kulturu SR Srbije u kome je navedeno da cenzorsko odobrenje nije validno, jer projekciji nije prisustvovalo pet članova, što je bio minimum da bi rešenje moglo da se donese, čime je praktično suspendovano javno prikazivanje filma. (Rimkute 2014, 93)

U međuvremenu, film je dobio poziv za učešće na festivalu u Kanu, gde je prikazan 20. maja, o čemu je, uz pohvale, pisala štampa. Za to vreme, Izvršni odbor Pokrajinske zajednice kulture odlučio je da se 5. juna organizuje projekcija kojoj će prisustvovati predstavnici društveno-političkih organizacija, kulturni i filmski radnici. (Tirnanić 2008, 123) Na projekciji, kao svojevrsnom „sudu javnosti“ u novosadskom bioskopu Arena, prisustvovalo je 400 ljudi. Po sećanju Makavejeva, masovno je organizovan prevoz iz fabrika i iz lokalnih partijskih organizacija za Novi Sad, ali se na kraju ispostavilo da je u debati, od oko trideset učesnika, bilo samo četvoro do šestoro onih koji su film napadali.²³

Večernje novosti su u nastavcima prenosile reakcije, a neke su bile i ovakve: „To je sranje! Prostački prizori! Politička diverzija! Naš svet doživljava seks mnogo lepše! Bedno, nisko, bezvredno! Vređa moral naše revolucije. ... Treba kazniti one koji su

21 Isto.

22 Isto.

23 *Zabranjeni bez zabrane* (2007), r. M. Nikodijević, D. Tucaković.

dali pare da nas ovaj film bruka po svetu!“ S druge strane, čuli su se i suprotstavljeni stavovi: „Veličanstveno! Hrabro! ... Makavejev ne vređa našu revoluciju – on joj se divi. Film ismejava dogmu, a ne sovjetski ili američki narod.“²⁴ Na optužbe da vređa revoluciju, Makavejev je odgovorio: „Nastojao sam da povredim dogme, da ismejem kultove i tabue, a ne da obezvedim tekovine sovjetske, kineske i jugoslovenske revolucije“, i dodao ono što je ključno za razumevanje monopola na revoluciju: „Nisam pucao u revoluciju, kao što neki tvrde – naprotiv, poklonio sam joj punu veru!“²⁵

Pokrajinski odbor SUBNOR-a Vojvodine je 10. juna proglasio film za političku diverziju koja „obezvređuje osnovne tekovine naše revolucije i samoupravnog socijalističkog društva“. Posle toga je 15. juna doneta odluka da se film ne upiše u registar. Stvar je dodatno radikalizovana zahtevima SUBNOR-a iz Bačke Palanke i predsednika Treće mesne zajednice organizacije SSRN u Novom Sadu da se film ne samo zabrani, nego i uništi. (Tirnanić 2008, 130–131) Film, na sreću, nije uništen, ali je pomoćnik republičkog javnog tužioca sprečio njegovo prikazivanje na Pulsom festivalu, i od tada, iako zvanično nije zabranjen, nije prikazivan u Jugoslaviji sledećih šesnaest godina.

Najjači udarac zadat je, ipak, Lazaru Stojanoviću, koji je od filmskih reditelja u socijalističkoj Jugoslaviji platio najskuplju cenu za iskazivanje svojih stavova. U vreme o kome je reč, Lazar Stojanović bio je aktivista u studentskom pokretu i omladinskoj štampi, prvo kao student psihologije, a potom kao student filmske režije. Po njegovim sećanjima, ušao je u Partiju sa željom da je menja, jer se tada verovalo da dosta toga protiv dogmi može da se postigne upravo u Partiji, i da se preko liberalizovanja Partije može stići do demokratije, mada su događaji iz juna, i posle juna 1968, pokazali da Partija to nije



Fotografija iz zatvorskeg dosijea Lazara Stojanovića

24 HU OSA, 300-10-2-158, Vitezica, Vinko. „Seks na politički način.“ *Večernje novosti*, 10. 06. 1971, 12.

25 Isto.

dopuštala.²⁶ U *Studentu* je objavljivao tekstove od 1966, a 1968. postao je njegov urednik, i tako bio jedna od „medijskih poluga“ studentskih demonstracija. Po oceni Pavla Levija, *Plastični Isus* bio je jedan od poslednjih proizvoda *crnog talasa*, i bavio se otvoreno ne samo problemom individualne slobode, već i osetljivim temama etničke mržnje iz vremena Drugog svetskog rata, kao i kultom ličnosti Josipa Broza Tita, uz sveobuhvatnu kritiku ideologije. (Levi 2009, 79–80).

U *Plastičnom Isusu*, glavni junak, Zagrepčanin Tom Gotovac, bez sredstava za život, pokušava da se bavi filmom u Beogradu, okružen ženama, marginalnim grupama, uz otvoreno pokazivanje bunta prema sistemu i uz negativni pogled na Josipa Broza Tita i komunističku ideologiju. U filmu je otvorena i tema „šezdeset osme“, koja je u to doba tabu-tema, a dodatnim i najžešćim pritiscima, zapravo ključnim razlozima za ceo slučaj, doprinelo je što je Stojanović u film ubacio arhivske snimke Adolfa Hitlera i nacista, Tita, partizana, četnika i ustaša, čime je poredio različite, dotle neuporedive, sisteme i ideologije. U filmu su takođe, pored bavljenja demonstracijama i kultom ličnosti, otvorene i druge tabu-teme, poput homoseksualnosti, pornografije i promiskuiteta.

Vlastima je posebno smetao i deo filma u kojem su paralelno izmontirani snimak sa studentskih demonstracija iz 1968. godine, kada milicija brutalno tuče studente u Beogradu, i scena u kojoj devojka Tomu čita Titov govor, koji Tom, u sledećoj sceni, prati dugim smehom, s nedvosmislenim značenjem podsmeha, pa i ismevanja. Problem je predstavljao i snimak Tita pred televizijsko obraćanje naciji, kada je označio kraj studentskih demonstracija, a koji je, kao uverljiv dokument, pokazivao nesigurnost, nelagodnost, nervozu i uznemirenje neprikosnovenog šefa države.²⁷

Otvaranje ovolikog broja tabu-tema i „pobunjenički“ karakter samog autora, vidljiv i svakako „registrovan“ od njegovih prvih koraka na javnoj sceni, u studentskim listovima i časopisima, spojeni sa velikim previranjima u državi, otvorili su prostor za suđenje i obračun sa Stojanovićem i njegovim delom. Posle idejne osude u medijima i partijskim organizacijama, stekli su se i uslovi za izricanje sudske presude. Stojanović je izveden pred Okružni sud u Beogradu da „odgovara za neprijateljsku propagandu izvršenu filmom *Plastični Isus*“. Na saslušavanju svedoka u Okružnom sudu, Stojanovićevi saradnici su se odricali od *Plastičnog Isusa*, pa je direktor filma Sreten Jovanović izjavio da je Stojanović u toku snimanja filma dobijao primedbe da je film suprotan razvitku naše zemlje i uvredljiv, te da po merilima svih cenzura u svetu ovakav film ne bi mogao proći.²⁸

Posle medijske kampanje i partijskih sastanaka i suđenja, pred Većem Okružnog suda u Beogradu 14. juna 1973. izrečena je presuda, kojom je Lazar Stojanović proglašen krivim zato što je

26 Stojanović, Lazar. „Ko behu disidenti“, *Republika*, br. 182, 16–28. 02. 1998.

27 *Plastični Isus* (1971), r. Lazar Stojanović.

28 HU OSA 300-10-2-158, Popović, M. „*Plastičnog Isusa* ne bi propustila nijedna cenzura.“ *Vjesnik*, 14. 06.1973.

u toku 1971. godine u Beogradu angažujući 28 lica, snimio, režirao i montirao dugometražni film *Plastični Isus* po sopstvenom scenariju u kome je zlonamerno i neistinito prikazao društveno-političke prilike u našoj zemlji, tako što daje izopačenu sliku društveno-političkih zbivanja u našoj zemlji i njenom dosadašnjem razvoju, obezvređuje se naša socijalistička revolucija, njeni borci i naš samoupravni sistem, uz poistovećivanje društveno-političkih prilika u našoj zemlji sa fašističko-hitlerovskim režimom kao i vređa lik Predsednika Josipa Broza Tita, najistaknutijeg predstavnika revolucije izgradnje socijalističkih društvenih odnosa, pri čemu se film služi vulgarnim i pornografskim sredstvima radi srozavanja osnovnih vrednosti našeg društva, a gotovo u celini propraćen je fašističkim pesmama i muzikom. (cit. prema Danilović 1993, 187)

U prvostepenoj presudi našla su se i obrazloženja, po tačkama, gde je, između ostalog, navedeno da su reči koje izgovara Tom („Ne verujem u revoluciju jer ne rade ljudi, jer se puca, ubija, kolje i davi – to nisu prave stvari“) praćene ešalom boraca NOB-a koji pevaju „Hej brigade“, posle kojih se pojavljuju Hitlerovi vojni ešaloni sa pesmom „Alte kamaraden“. Problematično je bilo i što se Tom ljubi sa homoseksualcem uz „Alten kamaraden“, dok se na hotelu Slavija vidi parola „Živeo voljeni drug Tito“. Pažnja je posvećena i prikazu demonstracija 1968, ali i sceni u kojoj je Tom u podrumu sa dva homoseksualca, dok se Tito u svom kabinetu priprema za govor koji kasnije drži, što je propraćeno insertom iz filma *Saga o Forsajtima* i replikama iz nje („Nije mu bilo lako da prizna svoj poraz“).²⁹

U presudi Vrhovnog suda istaknuto je da „smenjivanje scena iz naše revolucije – oružane i posleratne – scenama četničkih parada i hitlerovskih manifestacija, onako kako je dato u ovom filmu, upućuje na sledeći zaključak: sve je to jedno te isto i tu nema razlike.“ Posebno je naglašeno da unošenje u ovakav film Titove ličnosti, i to onako kako je uradio Stojanović, predstavlja svojevrsnu „političku diverziju“.³⁰ Lazar Stojanović je potom osuđen na tri godine zatvora, što je jedini slučaj u socijalističkoj Jugoslaviji da je pored filma, „bunkerisan“ i autor.

Hapšenje i presuda Lazaru Stojanoviću, a potom otpuštanja profesora s Akademije i sa Filozofskog fakulteta, zauvek su promenili umetničku i intelektualnu scenu Srbije, ali i njene aktere. Mnogi od njih skoro deceniju-dve nisu bili prisutni u javnom životu, ili su bili marginalizovani. Nekadašnji prvonagrađivani u Puli – Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Aleksandar Petrović, nastavili su svoje karijere u Francuskoj, Americi, Nemačkoj, Živojin Pavlović je režirao u Sloveniji, a u beogradskoj zgradi Akademije sedeo u kabinetu za učila, dok je Lazar Stojanović robijao u Zabeli kod Požarevca. Za to vreme, crvenim pulskim tepihom dominirali su reditelji i glumci partizanskih spektakala, poput *Sutjeske*, *Užičke republike*, *Partizanske*

29 *Plastični Isus* (1971), r. Lazar Stojanović

30 „Pooštrena kazna autoru filma *Plastični Isus*.“ *Politika*, 20. 12. 1973, 12.

eskadrile... Bunkerisani filmovi počeli su da se vraćaju na bioskopske repertoare uglavnom 1990, kada je sistem počeo da se urušava, a i da nestaje zemlja koju su na najbolji način predstavljali upravo reditelji *crnog talasa*. Boreći se i šezdesetih i sedamdesetih za istinu i slobodu mišljenja, ostajući dosledno na humanističkim pozicijama, većina njih se sa istih pozicija borila protiv svega onoga što su donosile devedesete, ostajući i tada, kao i danas, u vrhu svetske kinematografije, ali na margini onoga što bi trebalo da bude savest jednog građanskog društva.

Izabrana filmografija:

- Parada* (1962), r. Dušan Makavejev
Lipanjaska gibanja (1969), r. Želimir Žilnik
Rani radovi (1969), r. Želimir Žilnik
Žaseda (1969), r. Živojin Pavlović
WR – Misterije organizma (1971), r. Dušan Makavejev
Plastični Isus (1971), r. Lazar Stojanović
Zabranjeni bez zabrane (2007), r. Milan Nikodijević, Dinko Tucaković

LITERATURA

- Buden, Boris i Želimir Žilnik. *Uvod u prošlost*. Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org, 2013.
- Čolić, Milutin. „Crni film’ ili kriza ’autorskog’ filma.“ u: *Knjiga o filmu*, ur. Hanžeković, Fedor i Stevo Ostojić (ur.), 391–408. Zagreb: Spektar, 1979.
- Danić, Rajko. *Upotreba neprijatelja: politička suđenja u Jugoslaviji 1945–1991*. Valjevo: Agencija Valjevac, 1993.
- Dragičević Šešić, Milena. „Film kao kritička praksa – praksa avangarde? Makavejev danas.“ u: *Teror i radost. Filmovi Dušana Makavejeva*, Mortimer, Lorejn, 11–18. Beograd: Clio, 2011.
- Goulding, Daniel J. *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945–2001*. Zagreb: V.B.Z., 2004.
- Kanzleiter, Boris i Krunoslav Stojaković. „1968 u Jugoslaviji – Studentski protesti između Istoka i Zapada.“ u: *1968 – četrdeset godina posle*, ur. Radmila Radić, 453–480. Beograd: INIS, 2008.
- Kanzleiter, Boris. „1968. u Jugoslaviji. Tema koja čeka istraživanje.“ u: *Društvo u pokretu. Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, Đ. Tomić, P. Atanacković (ur), 30–48. Novi Sad: Cenzura, 2009.
- Kanzleiter, Boris. “Yugoslavia.” in: Klimke, Martin and Joachim Scharloth (eds), *1968 in Europe. A History of Protest and Activism, 1956–1977*, 219–228. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

- Klasić, Hrvoje. *Jugoslavija i svijet 1968*. Zagreb: Naklada Lijevak, 2012.
- Klimke, Martin and Joachim Scharloth. *1968 in Europe. A History of Protest and Activism, 1956-1977*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Levi, Pavle. *Raspad Jugoslavije na filmu*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2009.
- Malavrazić, Đorđe (ur.). *Šezdeset osma – lične istorije: 80 svedočenja*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Mićunović, Vukašin. „Tematika domaćeg filma.“ u: *Knjiga o filmu*, ur. Hanžeković, Fedor i Stevo Ostojić (ur.), 345–352. Zagreb: Spektar, 1979.
- Nikodijević, Milan. *Zabranjeni bez zabrane: zona sumraka jugoslovenskog filma*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka, 1995.
- Pavlović, Živojin, *Ispjivak pun krvi: Dnevnik '68*, Beograd: Službeni glasnik 2008.
- Popov, Nebojša. *Sukobi: Društveni sukobi – izazov sociologiji*. Beograd: Centarfdt, 1990.
- Radosavljević, Veljko. *Crni talas u srpskoj kinematografiji*. magistarski rad odbranjen na Fakultetu dramskih umetnosti, 2008.
- Rimkute, Agne. *Negotiating Self-Management While Producing Films – Yugoslav New Wave and Neoplanta Film Studio in 1966-1972*. MA thesis, Central European University, 2014.
- Suša, Anja. *Beogradsko pozorište i studentske demonstracije '68*. magistarski rad odbranjen na Odeljenju za istoriju Filozofskog fakulteta u Univerziteta u Beogradu, 2002.
- Tirnanić, Bogdan. *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2008.
- Tomić, Đorđe i Petar Atanacković (ur.). *Društvo u pokretu: Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*. Novi Sad: Cenzura, 2009.
- Vučetić, Radina. *Monopol na istinu: Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*. Beograd: Clio, 2016.
- Žilnik, Želimir. *Izostavljena istorija / Omitted History. Transkript debate održane 18.11.2005. godine povodom otvaranja izložbe „Trajni čas umetnosti, Novosadska neoavangarda '60-ih i '70-ih godina XX veka, u Muzeju savremene umetnosti u Novom Sadu“*, Novi Sad: Daniel Print. 2006.
- Zubak, Marko. „Pripremanje terena: odjek globalnog studentskog bunta 1968. godine u jugoslovenskom omladinskom i studentskom tisku.“ u: *1968 – četrdeset godina posle*, ur. Radmila Radić, 419–452. Beograd: INIS, 2008.

Radina Vučetić
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

THE YUGOSLAV 1968 – BUNKERING FILM REVOLUTION

Summary:

The rebellious and revolutionary year 1968 was a turning point for the Yugoslav state and society. The freedoms that were visible in various spheres of life, especially in arts, began to diminish after June 1968, and since 1969, the Party switched to a hard-line. The pressures were particularly noticeable on the film, where the Black wave experienced the heaviest blow. The films of Želimir Žilnik, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev and Lazar Stojanović, which critically examined the reality, experienced censorship, and the authors suffered various punishments, the most drastic of which were given to Lazar Stojanović, who was sentenced to three years in prison for the film *Plastic Jesus*.

Keywords:

1968, Black wave, censorship, Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Želimir Žilnik, Lazar Stojanović

Greg de Cuir Jr

**THE ELEVENTH THESIS or
ŽELIMIR ŽILNIK'S NEWSREEL ON CITY YOUTH, SUMMER**

XI

Filmmakers have only interpreted the world in various ways, the point however is to change it.

Film critics have only interpreted cinema in various ways, the point however is to change it.

Film viewers have only watched, the point however is to live.

X

The Arriflex 35 was the first reflex 35mm production motion picture camera. It was conceived as a compact, handheld camera for capturing actuality footage. Many consider it the most impactful camera ever invented. In addition to its size, sturdiness, and ease of use, the camera's chief novelty was its mirror shutter, which allowed camera operators to see a viewfinder image equal to the recorded picture, without parallax, or displacement error between two separate viewing angles. This camera was produced at the Arri factory in Munich, which was founded in 1917 as Arnold & Richter Cine Technik. It served the German war effort as a battlefield camera, often in the service of gathering intelligence. During the war the factory was largely destroyed, but after the war Arri continued manufacturing the camera as the Arriflex 35 II. Many filmmakers of various new waves in numerous countries began using this camera, which helped lend a freeform immediacy to their work and also helped them move out of the studio and onto the city streets. The last and most improved model of the Arriflex 35 was the IIC, which was introduced in 1964.

IX

Santiago Álvarez was a Cuban filmmaker and one of the more significant figures in Latin American cinema. He was a founding member of the Cuban Film Institute and the director of its weekly Latin American Newsreel. Álvarez' most well-known work is the short experimental film *Now* (1965), which was composed of news photographs of demonstrations and civil unrest in the United States set to the music of Lena Horne, narrating through montage a polemic against American imperialism and racial intolerance. This is a work of poor cinema, without the benefit of a camera or a crew, but all the more effective for attacking the ideology of what came to be known as 'first' and 'second' cinema, or Hollywood and European art cinema. Cuban revolutionary cinema, along with other Latin American cinemas it had an affinity with, represented a 'third' cinema. We might also call this a 'non-aligned' cinema. In practical terms this meant a third way to speak about the world, to see and show the world, to change the world. Álvarez' collage aesthetic was both highly effective and highly influential. His films were shown at the Kurzfilmtage Oberhausen, which at that time in the 1960s was the premiere international showcase for short films, particularly short works of non-fiction. Yugoslav-Serbian filmmaker Želimir Žilnik had been invited to show his own short documentaries at the festival, and this is also where he was exposed to the work of Álvarez, which left a deep impression on him. Film festivals can be more than engines of commerce – they can be shared revolutionary spaces for internationalist solidarity.



Želimir Žilnik, *Lipanjaska gibanja*, 1969, 10 min, 35mm, black and white, courtesy of the artist

VIII

From 1961-1962 Žilnik was the chief organizer at Youth Tribune, a cultural institution in the city of Novi Sad in Serbia. During his term he came into contact with a large segment of the cultural scene in Socialist Yugoslavia. At this time Žilnik was also writing film criticism, and he met two other film critics who would prove integral to his future filmmaking work: Branko Vučićević and Bogdan Tirnanić. Together, along with others, they represented a new generation of cineastes with a critical spirit that was incubated in the pages of progressive journals and magazines. One such publication was *Praxis*, a Marxist-humanist journal initiated by professors of philosophy at the University of Belgrade. This journal was for a reawakening of the critical spirit of the early works of Marx, for a ruthless engagement with the social status quo in Yugoslavia. It is this incessant critical engagement that fueled student unrest in Belgrade in 1968, which was echoing other student demonstrations in other countries, and also the Prague Spring liberalizations, which sent shockwaves through Yugoslavia when Soviet tanks rolled into Czechoslovakia to suppress this 'socialism with a human face'. If the point is to change the world then the question remains through which means. Revolutionary activity might be best located in the streets, but it might also be best served in the university halls. It might be best affected on a cinema screen, or in the pages of a newspaper, or through the work of a cultural organizer. This search for a proper means, a proper program, is the real revolutionary act – because it prioritizes method.

VII

It took six months to produce a film when Žilnik began making short documentaries.

All films should be shot quickly.

As Robert Bresson wrote, 'Prefer what intuition whispers in your ear to what you have done and redone ten times in your head.'

All films should be shot cheaply.

The amount a film costs to make can be measured in inverse relation to its necessity. Dziga Vertov wrote that 'a man's efficiency factor is inversely proportionate to his garrulousness.'

All films should be revolutionary.

Jean-Luc Godard defined cinema as 'the expression of lofty sentiments.'

VI

The title of Žilnik's film *Lipanjaska gibanja* is loaded with ironic significance. In some Slavic languages, Croatian for example, 'lipanj' is the sixth month of the Gregorian calendar. The name is derived from the lime tree, which blooms at this time of year. Medicinal capacities are associated with limes, and the tree is composed of timber that is prime for sculpting. The lime or linden tree has also been ascribed symbolic value across the centuries, and in ancient times some even held judicial meetings under it because it was believed that the tree would help clarify the truth. Does Žilnik's film help clarify the truth of 1968 in Socialist Yugoslavia? 'Gibanje' is a basic term of classical mechanics, defined as the change in position of a body in relation to a referent across time – similar to a cinematic parallax. Žilnik's film is all about bodies in motion. The reference point is the state, or society, or the camera, in more practical terms. The time period is the month of the year, or the running time of the film, or the length of the film's production schedule. How to calculate these variables hypothesized by Žilnik? His basic idea was to make a film on how a revolution started. The formula embedded in his documentary might rather illustrate how a revolution ended.

V

Neoplanta Film was a production company based in Novi Sad. The name of the company is a Latin version of the name of the city, which translates to 'new seed'. Indeed, Neoplanta did its share in planting new seeds in the Novi Film era of Yugoslav cinema. The studio was amenable to working with new directors, such as Žilnik. Also, Neoplanta was a friendly place for directors with unusual projects that were avant-garde in both aesthetics and politics. It should be remembered that in the 1960s the Black Wave in Yugoslav cinema had crested, and Neoplanta also had a hand in bringing about this unconventional and polemical film movement by producing work by legendary figures such as Dušan Makavejev, who shot his capital subversive film *WR: Mysteries of the Organism* (1971) as a co-production with Neoplanta (Makavejev was invited to Neoplanta by Žilnik, who had previously worked as his assistant director). Neoplanta came under fire for supporting the filmmakers of the Black Wave, and the director of the boutique studio was removed from his position and ultimately replaced. This was the general post-1968 climate for many who strayed from or challenged the party line.

IV

During the outset of the student demonstrations in Belgrade in June 1968 there was almost nothing reported in the mainstream media. Students had a firm grip on the building of the Faculty of Philosophy at the University of Belgrade, which

they renamed Karl Marx Red University. It was not possible to enter the building without student identification, which Žilnik had because he was auditing classes at the faculty (he had already finished a degree at the Faculty of Law in Novi Sad). Students had set up an action committee and were at work on a concrete list of demands and plans for the reorganization of Yugoslav society. These were not grand philosophical statements, as it may seem from a distance, but rather practical attempts to unite students and workers, to liberate the cultural and education fields as spaces for free expression, to limit the excesses of the ruling class, to increase the amount of real socialism offered by those in charge. What this entire June 1968 happening represented was the first internal shock to the Yugoslav system. However, Žilnik felt the event was somehow unfinished, just as his film material languished in an unfinished state for months. What *Lipanjaska gibanja* represented (upon eventual completion) was a preface of sorts – primarily for Žilnik's debut feature *Early Works* (1969). Perhaps June 1968 was also a preface to a much grander piece of “total directing” that had wider geopolitical consequences. One of the many quotes used in the film *Early Works* is ‘Those who make half-revolutions dig their own graves.’ An old cinematic axiom states that films must be cut. On the contrary, revolutions must flow.

III

‘Films wish to be reports from the field. But who are they reporting to? Our documentary films have practically no audiences, except at festivals. It is cruel to make films about socially-powerless groups for these audiences, because they cannot relate to those films other than as good entertainment. We refuse to make and support films which will be ideological relief for these audiences: they should be scared, shocked, disrespected. That will only be possible if the growing bourgeoisie, along with its exploitative role and its moral poverty, were placed in front of the camera lens. Only this type of film today can be a barometer of freedom and directorial achievement. Our goal is to show that those who are “responsible for our future” have no connection with the quasi-ideological fanaticism of our socially-engaged films – they cleansed themselves of their conscience long ago and are driven by the principles of power, the principles of profit, and the principles of success.’

‘Ovaj festival je groblje’, Želimir Žilnik, Bogdan Tirnanić, Prvoslav Marić, Slobodan Mašić, *Sineast* #13/14, 1971, translated by the author.

II

Žilnik first received a call from a colleague telling him something significant was happening in Student City in Belgrade. He then drove from Novi Sad to see what was going on. When he witnessed the conflicts between students

and police he immediately drove back to Novi Sad, directly to Neoplanta Film, and asked for a camera. He was given an Arriflex 35 IIC and film stock. The crew was also assembled in haste. Dušan Ninkov, an experienced sound man, became the cinematographer. The sound was recorded by Branko Vučićević and Bogdan Tirnanić – neither of whom had any experience as sound recordists. This accidental, cross-disciplinary, legendary team produced a document that was sui generis in the history of Yugoslav cinema – what Žilnik himself might have called self-critical realism, or what we can more modestly describe as a newsreel on city youth in the summer of 1968.

I

‘FILM – WEAPON OR WASTE?’

Želimir Žilnik, *Manifesto - Black Film*, 1971



Želimir Žilnik, *Early Works*, 1969, courtesy of the artist

PRIMLJENO / RECEIVED: 5. 10. 2017.
PRIHVACENO / ACCEPTED: 20. 10. 2017.

Uroš Tomić
University of Belgrade

**DEMOLISHING THE SCENERY: MILAN KUNDERA'S
UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING
AND ITS FILM ADAPTATION**

Abstract:

This paper takes a look at Milan Kundera's seminal novel *The Unbearable Lightness of Being*, published in 1984 as a fictional document depicting events surrounding the Prague Spring of 1968 and subsequent Russian invasion of Czechoslovakia, and its American-produced film adaptation, released in 1988, exactly 20 years after the fact and a year before the Czechoslovakian Velvet Revolution. It attempts to position both the novel and the film within the specific historical context, while allowing room for the specificities of both works to be examined in detail. The article views the source and the adaptation as complementary rather than original vs. derivative works, and focuses its analysis on several specific elements: the politics espoused by both the book and the movie, the novel's fantastical elements, the representation of the body and the structure of both the novel and the film and what effects they strive to achieve on the consumer.

Keywords:

Prague Spring, Novel, Film Adaptation, Politics, Dreams, Body, Structure

The History

The process of turning Czechoslovakia into a Socialist country after the period of strict Stalinist/Soviet rule during the 1950s and the by then twisted ideas of the original Communist movement was almost painfully slow, due in part to the economic slump that the country had experienced at the beginning of the 1960s. The changes that were about to take place by the spring of 1968 were indeed caused in part by the negative reaction to Czechoslovakian President and General Secretary of the Communist Party of Czechoslovakia Antonín Novotný's attempt to revitalize the failing industry which was at the time and against better judgment following implemented Soviet models originally meant for less developed countries of the Eastern Bloc. The gradual easement of the strict Stalinist policies caused by the growing dissatisfaction of the people, and the perceivable loss of support for the Communist Party represented the perfect opportunity for the Czechoslovak intelligentsia, and especially writers (among them Milan Kundera, Jan Procházka, Pavel Kohout and Ivan Klíma), to attempt to put into action their own ideal vision of primarily artistic freedom from political and politicized influences. Their efforts concentrated chiefly on *Literární noviny*, the official literary journal of the Union of Czechoslovak Writers, whose new chairman, Eduard Goldstücker was determined to test the boundaries of the coming changes.

In January 1968, Novotný's suitability as the leader of the country was officially brought into question by Alexander Dubček, then First Secretary of the Communist Party of Slovakia during the meeting of the Central Committee. Having pleaded for support from Soviet leader Leonid Brezhnev, Novotný was expecting a strong show of force from the Soviet Union, but, in a twist worthy of one of Kundera's novels, Brezhnev, overwhelmed by the lack of support for the current Czechoslovakian President decided to support his direct opponent, and it was thus that Alexander Dubček found himself the First Secretary of the Communist party of Czechoslovakia, and by March 1968, Novotný was also replaced as President by general Ludvík Svoboda, who was to remain at the post until 1975 (incidentally the year the disillusioned Socialist Kundera finally decided to emigrate from Czechoslovakia to France).

There followed in the coming months a set of liberalization acts instigated by the new government and supported by the vast majority of Czechoslovakians, including new freedoms of speech, press, and the limitations of the power of the secret police – what Dubček dubbed “Socialism with a human face”. The city of Prague, ravaged by the years of neglect, began to experience the first indications of transformation, even though the reality of the situation had not drastically changed. In a personal account written at the time, Czech-British historian Z. A. B. Zeman notes during his visit to the city in the spring after a long absence:

My first impression of Prague was terrible. The once pleasant park outside the railway station was dug up, and little boys played football on a small plot of hard, yellow soil. An incongruous ferry-concrete building was going up near the National Museum. The Václavské náměstí, the square gently sloping toward the centre of the town, was full of people in the middle of the working afternoon. The trees that used to line the square had disappeared; large sections of the pavements on its two sides were boarded off, and pedestrians had to use the arcades that link the houses on the square with the neighbouring streets. The people were preoccupied and grim, and I caught occasional glimpses of armed troops, walking slowly in pairs. The whole scene was surrounded by a film of fine dust... long, silent queues were waiting for the evening newspaper. (Zeman 1969, 15-16)

Zeman does, however, go on to state that slowly the image of the city began to shuffle back to what he felt he remembered from his childhood, and people began to look similar to the people he once knew. And even though “the two reliable standbys of men’s daily conversation – football and women – were almost completely pushed out of circulation by politics” (Ibid, 19), the city had begun a slow process of freeing itself from 20 years of iron oppression.

The Prague Spring nevertheless ended as abruptly as it had appeared to begin: on the night of 21 August 1968, armies from four countries comprising the Warsaw Pact performed a concerted attack on Czechoslovakia: The Soviet Union, Bulgaria, Poland and Hungary. The Eastern Bloc had decided that the country was beginning to lean dangerously towards the West, towards anti-Socialism and Capitalism, and the so-called Brezhnev Doctrine was invoked, involving military actions on foreign soil. As will be depicted in Kundera’s *The Unbearable Lightness of Being*, Dubček was arrested/kidnapped and moved to the Soviet Union where he, along with President Svoboda was forced to sign the Moscow Protocol which effectively put a stop to the potential renaissance of freedom in Czechoslovakia, and destroyed the brief dream that was the Prague Spring.

The Book

As previously stated novelist and artist Milan Kundera, born in Brno, Czechoslovakia in 1929, emigrated from his home country to France in 1975, and has continued to live there, rarely if ever traveling incognito back to his homeland. Until the events known as the Velvet Revolution (1989, the non-violent transition

from Communist to democratic regime), his books were banned in Czechoslovakia, and from the early 1990s Kundera has been writing exclusively in French, and according to his statement he “sees himself as a French writer and insists his work should be studied as French literature and classified as such in book stores.” (www.cbsnews.ca 2009) Even after the ban on his work was lifted Kundera largely continued to resist being published in his native language.

His arguably most famous novel, *The Unbearable Lightness of Being* was thus first published in French translation in 1984, and although a Czech language edition of the book was issued in 1985 by the exile publishing house 68 Publishers in Toronto, Canada, it was only in 2006 that the novel was first published in the Czech Republic, and by a small publishing press located in his home town of Brno.

The novel, set in the time period around the Prague Spring and the Soviet occupation, is to a significant extent an experimental piece of work, divided into seven parts (although *movements* would probably be a more precise definition as the book is composed rather along the lines of a musical piece of work, which is not atypical for Kundera, especially having in mind his early musical education), of which two pairs are titled the same (*Lightness and Weight* and *Soul and Body*) for reasons which will be covered further on in the paper. As the title and opening chapters suggest, the work is based upon several key thematic issues, or conceits. One is Nietzsche’s concept of *eternal return*, which posits that since time is infinite and the number of events possible is finite, it is only logical that events in history will repeat themselves, thereby gaining weight and substance through repetition. In contrast, if events were singular and not recurring, there would be a significant lightness to each existence as each event would take place only once in each individual life, never to be repeated, which makes such events of almost no logical or philosophical significance. The motto capturing the essence of this phenomenon, and one of leitmotifs of the novel is the German saying *Einmal ist Keinmal* (Once is Never). In the opening chapter the narrator states:

If the French Revolution were to recur eternally, French historians would be less proud of Robespierre. But because they deal with something that will not return, the bloody years of the Revolution have turned into mere words, theories, and discussions, have become lighter than feathers, frightening no one. (Kundera 1987, 4)

Another concept is the phrase *Muss es sein? Es muss sein!* (Must it be? It must be!) utilized by Beethoven in one of his last completed works, String Quartet No. 16 and denoting the play of chance and fortuity within human lives, as evidenced by decisions Kundera’s characters make seemingly without motivation, but which influence the outcome of various situations in a very serious manner. Kundera also

goes on to invoke the teachings of the Ancient Greek pre-Socratic philosopher Parmenides and his premise that existence is eternal and divided into pairs of opposites for what is to be one of the key thematic points of the novel: “Parmenides responded: lightness is positive, weight negative. Was he correct or not? That is the question. The only certainty is: the lightness/weight opposition is the most mysterious, most ambiguous of all.” (Ibid, 5-6) This is also reflected directly in the novel’s title. Additionally, Kundera concerns himself within the work with further essayistic excursions on deliberately abstracted issues such as the concepts of beauty, sexual politics and kitsch.

Continuing with the musical influence, in *The Unbearable Lightness of Being* Kundera creates a quartet of characters, each of whom represents different aspects of human existence, yet all of them also coexist within a complex arrangement of couplings, which brings out nuanced characteristics of each ‘instrument’ in the composition: Tomas is the lynchpin of the novel, its undoubted protagonist and the pivotal figure around whom events in the book orbit. He is in the course of the novel in turn a young and brilliant surgeon, a window washer and a farmer; yet always and primarily a vital lover. Tereza is in many ways his counterpart – where he is light she is earthy, where Tomas is unconcerned she is neurotic; he is hopeful, she tragic. First a waitress in a small town, then a perceptive photographer and finally a farmer’s wife, Tereza’s fate and compulsion seems to be to become the loyal spouse. In the novel’s structure the two movements which deal with events from Tomas’s point of view are entitled *Lightness and Weight*, denoting the precarious balancing of his nature between the two. Tereza’s point of view is expressed in the movements entitled *Soul and Body*, expressing her preoccupation with morality and the worth of human conscience as opposed to the ambiguity and psychological complexity of her own body and her attitude towards it.

Sabina is Tomas’s friend and occasional lover, a talented, intuitive and uncompromising painter, the most nakedly revealed symbol of lightness in the novel, the supreme betrayer in a top hat, whose journey from Czechoslovakia to Switzerland to France to the USA while shedding crusts of her past along the way represents the extreme and irrevocable discontinuity of the dispossessed. And completing the quartet is Franz, the scholar, also Sabina’s lover and husband of her Swiss patron, a man whose seemingly safe and unassuming ideal of the goddess-like Sabina and the supreme model of the “Grand March” will end up costing him his life.

In the intricate interplay between the central characters the political realities of Communist Czechoslovakia of 1968 are in Kundera’s work ostensibly just a backdrop to the images of personal fates and small individual flights. As the novel’s achronological plot line progresses, however, a larger, more compact and essentially existentialist image is revealed, similar to Sabina’s painterly concept which dictates that “... on the surface, [there is] an intelligible lie; underneath, the unintelligible truth.” (Ibid, 63)

The Film

The film adaptation of the novel bears a stamp of cinematic aristocracy: it is an American production and is directed by the esteemed American film director Philip Kaufman, whose previous works include the painstaking adaptation of Tom Wolfe's biographical novel *The Right Stuff* (1983) about the men who participated in the American space program. The screenplay was written by Kaufman and the famed French auteur Jean-Claude Carrière (*Belle de Jour*, *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*, *The Tin Drum*), and the film produced by Saul Zaents (*One Flew over the Cuckoo's Nest*, *Amadeus*). Director of photography was one of the world's most celebrated cinematographers and Ingmar Bergman's regular collaborator Sven Nykvist, and the cast is intriguingly made up of international actors: Britain's Daniel Day-Lewis in the role Tomas, France's Juliette Binoche as Tereza, Swedish actress Lena Olin as Sabina and Dutch actor Derek de Lint as Franz.

Since the film was devised and completed in 1988 before the events of the Velvet Revolution in the then Czechoslovakia, the majority of scenes were filmed in France which stood in for Prague of 1968. The scenes involving the tanks invading the capital were filmed in Lyon which, with its narrow streets and alleyways, most resembled Prague. However, authentic archival material was utilized for those scenes as well, combining documentary footage of the invasion with that of the newly filmed material, thus incorporating the characters of Tomas and Tereza within the context.

It is, however, of interest for our purposes to note that although Kundera had participated in the preparation of the film as a consultant, he has since expressed deep dissatisfaction with the final product, stating in the Afterword of the first Czech publication of *The Unbearable Lightness of Being* in 2006 that in his opinion the film, due to numerous and significant changes made within the screenplay did not represent the novel in any way, nor that it was true to his characters (Kundera 2006, 341). The film itself, however, was well received by critics, nominated for two Academy Awards (which is of significance as the movie essentially conforms to the classic Hollywood formula of filmmaking), and holds today the average rating of 95% on the review aggregator Rotten Tomatoes which calls the film "surprisingly successful" (2017).

The primary focus of this paper will be to take a closer look at what the makers of the film have chosen to highlight from the essence of the book and how they went about doing it. The issue of whether any film adaptation, and this one particularly, should only be viewed as a means of "visualizing" the source, or a separate piece of artistic contribution opens up a whole different can of worms and will hopefully be treated elsewhere as it is out of the scope of this text, although quite an intriguing topic in itself.

The Politics

As has been previously stated, the political realities of life under Communism, on the Other Side of the Iron Curtain, although a vital and unavoidable thread of Kundera's novel, appear to the reader at first as mere scenery, a backdrop to private and personal histories and small narratives of his main characters. The first mention of the Russian invasion in the novel brings this point home quite effectively: "He became aware of his failure [to make Tereza happy] some years later, on approximately the tenth day after his country was occupied by Russian tanks. It was August 1968..." (Kundera 1987, 24) Here the mention of major historical events which will to a large extent determine not just the lives of the characters but the future of Europe is mentioned only in passing, almost as an afterthought, or a simply drawn milieu of the more significant life experiences that Tomas is going through. This literary approach is in keeping with the philosophy stated at the opening of the book: since those events are singularities, they cannot bear any weight of repetition, and therefore in the lives of small, ordinary people, they are of no more import than forgetting an appointment or changing one's haircut. In the film, however, as is the prerogative of the medium, it is the art direction that at first glance (aided by the use of old-fashioned title cards reminiscent of silent movies stating the time and place) positions the gaze of the viewer to seek elements of typical (and in instances stereotypical) images of decay, neglect and poverty that were the mainstays especially of the Western conceptualization of the countries of the Eastern Bloc. The first scenes, almost farcical in direction, take place in a hospital which is shabby and clearly designed to invite notions of the iconography known as social realism. They serve the double purpose of introducing Tomas and his womanizing ways, but also to underline the visual placement of the movie within a certain style (especially with the milky glass through which from the worn out corridor an obviously sick patient and his minder attempt to peep at Tomas and an undressing nurse).

Generally speaking, the film will insist more, and more obviously, on the political elements of the story, perhaps also in part because it is an American production and the producers would naturally be worried about how much their target audiences know of the events that took place in Europe in the 1960s. Thus in the novel, Tereza "...had spent the whole first week of the occupation in a kind of trance *almost resembling happiness*¹. After roaming the streets with her camera, she would hand the rolls of film to foreign journalists, who actually fought over them." (Kundera 1987, 25) In the film, Tereza is during the night of the Russian invasion placed *outside* of the apartment, in the street where she would be able to witness the arrival of the tanks personally. She is then joined by Tomas and they both become direct observers of the historic moment in their nation's history. Even though in

1 Italics mine

the novel the invasion offers Tereza the first glimpse into who she is and what she would like to be become (a photographer), her role in the film is melted into the combination of the archival footage of the real invasion and scenes of chaos in the streets directly after. The color goes into black-and-white, and then shifts several times to indicate the welding of history with the present, insisting on the political import of the event, whilst in the novel the whole sequence serves primarily as an unwitting apotheosis of Tereza's existence.

On the other hand, the novel takes the time to depict the almost bizarrely carnivalesque atmosphere of the aftermath of the invasion, and even more importantly the reaction of the people: "It was a drunken carnival of hate. Czech towns were decorated with thousands of hand-painted posters bearing ironic texts, epigrams, poems and cartoons of Brezhnev and his soldiers, jeered at by one and all as a circus of illiterates." (Ibid, 26) The film to a large extent ignores this, potentially because the specific political message of the type of resistance Kundera depicts does not suit the vision of the film which is primarily a love story in the classical mould, and therefore to burden it with the existential realities of the true nature of the political situation in Eastern Europe would be going against the codes of such movie patterns. To that end, it might be argued that the film itself utilizes the politics of the situation as scenery, only in a way that is the essential opposite of Kundera's: where his destroying of the backdrop reveals the ugly (unintelligible) reality, the film's recreation of political scenery hides the more overtly unsettling truths of such gruesome dictatorial histories. Read in this key the scenes in the film which are not present in the novel, and which include lines of refugees, Tomas and Tereza's active yet almost glamorously photographed participation in demonstrations, as well as the essential changes made in the way Tereza's incarceration and the abuse of her photographs are depicted, only partly manage to convey the horror which pervades Kundera's depiction of the summer of 1968 as an allegory of totalitarianism in general. This is further supported by the filmmakers' decision to position the film clearly within the realistic mode, thus excising a significant, if not essential part of the novel.

The Dreams

Throughout the novel Tereza, who in the book represents mostly the weighty, chthonic elements that correspond with the Slavic, agrarian-cycled nature (which is also one of the reasons why by the end of the novel she finds peace in the countryside, and being a farmer's wife), leads almost a double life: aside from her waking reality, she possesses a very strong current of subconscious, submerged energy that Kundera explores through many of her vivid dreams. Whether it is dreaming of cats clawing at her eyes, or being buried alive, most of Tereza's dreams serve as a poignant and carefully plotted commentary on the events taking place around her. Very early on in their relationship, Tereza understands a significant

truth about her position towards Tomas: “He had complete control over her sleep: she dozed off at the second he chose.” (Ibid, 14) Three of her dreams are of special import for the understanding not just of her character but of how Kundera utilizes dream and nightmare imagery as a functional complement to his largely realistic prose. The first dream is the only one which is referenced in the film, however, and even then it is presented as a waking vision rather than a dream, which, I argue, significantly changes the potential interpretive power of the sequence. In the dream Tereza is one of about twenty naked women marching around an indoor swimming pool and made to perform knee-bends at the behest of a hatted figure suspended above them in a basket. Women who perform poorly are shot, and Tereza realizes that the man shooting is Tomas himself, and that she will be shot next. After being shot, in her dream she continues to be aware and feels the need to pee which she takes as proof of life, only to be laughed at by other dead women: “We may not have a drop of pee left in us, but we keep needing to pee.” (Ibid, 19)

This dream in the novels serves a dual function: on the one hand it is a Freudian representation of Tereza’s repressed feelings (the need to pee) of jealousy and insecurity regarding Tomas’s womanizing. She feels less than adequate to keep Tomas by her side and cannot help but experience his promiscuity as a reflection on her own inadequacies – hence the inability to perform the exercise and being shot. Additionally, by being naked with other women, Tereza’s is symbolically stripped of her individuality, and becomes one of the many marching nudes – one of many interchangeable women in Tomas’s life. On the other hand, like many symbols that Kundera utilizes somewhat self-consciously throughout *The Unbearable Lightness of Being*, the dream also indicates the pressures of living under a totalitarian regime, the constant fear of being observed and asked to perform adequately in order to satisfy an unseen, higher power (the suspended basket).

The film, however, changes the scene in several crucial ways and in such a manner that a whole new meaning can be deduced from the scene: Tereza is depicted as floating in a pool *in reality*, and is also several times depicted as a swimmer. This hardly corresponds to the image of the chthonic entity that the novel posits, especially with the beautifully shot contrast between the azure, rippling water that surrounds her and her dark swimsuit and pale skin. This Tereza is light, airy and dreamy – the nightmare element of her weightiness in the novel is removed, and she is allowed to remain the unsullied romantic heroine. The dream sequence, as mentioned before is here transformed into a waking vision, quite brief and devoid of deeper meaning precisely because of its brevity. By definition, a vision, especially with water lapping into Tereza’s eyes, is much more transitory in nature and does not bear the same weight of subconscious meaning. In the context of the film, one might wonder why the sequence is kept at all as it does not serve to illuminate Tereza’s fears in regards Tomas, and what is more, by focusing the camera’s gaze on her floating body, the film objectifies her additionally and turns the viewer into a helpless voyeur instead of allowing them to form an empathetic attachment to Tereza’s very real sense of threat.

The second dream of high consequence is incorporated in the text of the novel in such a way that the reader cannot readily distinguish what is dream and what actuality. This is closely and deliberately connected to what happens in the novel's reality immediately afterwards: Tereza finally and after much inner torment succumbs to the temptation to betray Tomas the way he has been betraying her all this time – bodily, through the physical act of lovemaking with a stranger (who additionally might or might not be a member of the secret police sent to gather compromising material on Tereza in order to blackmail her). In the dream/vision, Tomas sends Tereza to the top of a hill where she and several other people are to be shot by armed men as a service because they have asked for it. Tereza at first, as is in her repressed nature, meekly observes the death of various men until it is her turn. Then she summons the courage to state: “But it wasn't my choice,” (Ibid, 150) after which the man lowers his rifle and apologizes. Similarly, the third dream is also represented as ambiguous towards reality: on what seems like an ordinary day Tereza finds Tomas reading a letter of summons and then joins him on a plane. After they have landed Tomas is shot by three men wearing hoods, and he turns into a rabbit which Tereza takes with her back to their home in the country and falls asleep holding it in her arms.

Both of these dreams are of immense significance equally for the characterization and the thematic arc of the novel. In the first Tereza is still under Tomas's power, and is being slowly subsumed by his erotic vitality, until the moment she learns to resist. This coincides with a change in their relationship in the novel's reality: Tomas agrees to leave Prague and completely change his life by renouncing his promiscuity. The significance of his actions is followed through in the third dream sequence where his turning into a rabbit is symbolic of his loss of masculine power that lay largely in his sexual prowess (and in his competence as a surgeon, but that job is lost to him the moment he decides to take a largely misguided political stand) and of Tereza's coming into her own in the country, where the soil of the land complements the earthiness of her being. Additionally, both dreams also carry the clear allegorical meaning of what it means to live under totalitarian rule: the staged suicides, the unexplained deaths of *personae non gratae*, the constant, heavy, deadening pressure of not knowing where the true danger lies.

In a way, it makes sense that both of these dreams should be excised from the movie: they both invite a much deeper and more profound look into the psyche of the characters and the regime they live under than would be welcome in what is still essentially a formulaic Hollywood film. The true dread of totalitarianism lies beyond the sensibilities of Western viewers and is for that reason cognitively almost impossible to comprehend fully. The visuality of film is debatably more direct and impactful than the world of the novel – therefore, to include the sinister dream sequences as they are depicted in the book would fundamentally endanger the process of experiencing the film in that the viewer might be taken beyond the threshold of comfortable understanding and react by rejecting the truth that the film delivers, thereby missing out even on the more obvious points. Seen from that perspective, the filmmakers' choice is of sound sense: it is arguably better to project

an attenuated truth that can be accepted and digested by the ordinary viewer than an image of horror that would cause cognitive disruption. Whether such decisions are moral in the philosophical sense of the word is uncertain, because ultimately the un-lived reality of totalitarianism can never be comprehended rationally.

The Body

It has been mentioned throughout this paper that in the novel the character of Tereza possesses a complex and ambiguous attitude towards her own corporeality and the geography of her body seems to be a constant source of wonderment and mystification. Kundera repeatedly places Tereza in front of mirrors so she is able to study her reflection in detail, attempting to accept the real and metaphysical connections between her soul and her body (hence the title of movements told from Tereza's perspective). The author even goes so far as to state that "Tereza was born of the rumbling of a stomach. The first time she went to Tomas's flat, her insides began to rumble... Tereza was therefore born of a situation which brutally reveals the irreconcilable duality of body and soul." (Ibid, 39-40)

Tereza's difficulties in making peace between her inner and her outer self stems from her relationship with her flamboyant, intrusive and dangerous mother. Kundera employs an intriguing fairy-tale like approach when introducing the character of the mother, thus emphasizing her larger-than-life characteristics, the almost grotesque presence that will stifle and repress many of Tereza's impulses. Living under her mother's yoke distorts Tereza's sense of being to an extent which renders her almost dysfunctional as a woman, yet significantly in depicting their history Kundera again slyly introduces concepts of clear dictatorial regime at work, so that the binary opposition in the home becomes an image of a country under a totalitarian rule. Trevor Cribben Merrill succinctly states: "Tereza's relationship to her mother is a totalitarian universe in miniature" (2013, 41). Tereza is in the thrall of her despotic mother and her cruel jokes, yet she is also under her spell: her mother is both everything and nothing to Tereza's weakened sense of worth. The parallels are not difficult to glean.

Locating the political within the corporeal is, of course, not a novel idea; "the body politic" after all is a metaphor used since medieval times. Kundera, however, utilizes the plains of both Tereza's and Sabina's bodies as symbolic battlegrounds not only in the political sense, but also as loci of concepts such as gender, sexuality, repression, dominance, lightness and weight. Sabina's body, so damnably lighter and more free than Tereza's is at first a source of jealousy, then envy and finally an understanding that helps Tereza come to terms with her own sensuality. The scene in the book where Tereza and Sabina photograph each other in the nude is charged not with crass voyeuristic eroticism but with subtle enchantment and exhilarating

compliance between two women, wife and mistress, who are merging through the absent link and grasping that this link is no longer necessarily needed: “She was completely at the mercy of Tomas’s mistress. This beautiful submission intoxicated Tereza. She wished that the moment she stood naked opposite Sabrina would never end.” (Kundera 1987, 66)

The film adaptation, already running at 171 minutes (which was admittedly quite unusual for standard Hollywood fare, and might be even seen as the director’s personal *auteur* moment, sanctioned of course by the producer), probably wisely dispenses with Tereza’s history altogether, even though with it the film loses the weight and symbolic meaning of Tereza’s bodily issues, which could have been usefully applied to deepen the sense of the story. However, with all the above mentioned argumentation, it becomes obvious that rendering the characters more artistically profound was not really a sensible choice for the filmmakers: “the first intention of the filmmakers was to produce a classical, narrative Hollywood movie;” (Cattrysse 1997, 224) this, again, bearing in mind especially the target audience of a Hollywood-produced motion picture. The symbolism of the mirror images, however, is maintained consistently within the film although with a notable, almost essential difference – in the movie it is now mostly Sabina whose reflections the viewer readily catches through carefully staged camera shots – it is Sabina’s *light* nudity that grabs the eye, her freedom of movement and her provocativeness rather than Tereza’s clunkiness and fear. In political terms, we are once again removed from the heaviness of totalitarianism and carried off with Sabina westward to the USA, where her journey ends. It is also worth noting that in the scenes set in America Sabina is living with her surrogate family of elderly patrons and is demurely dressed/covered up, bearing the previously rampant sensuality of her character only in the extraordinarily evocative and sensual face of the actress Lena Olin. Even in the scene where the two women take turns photographing of each other, it is Sabina’s nudity that fills the screen and her freely giving sexuality, and there are rather precious few traces of Tereza’s fundamental liberation except in several well played close-ups of Juliette Binoche’s face, so that in the film it is her face rather than her body which is given the task of sending this important message of her exhilaration to the viewer. Thus in the pool scene Tereza’s body unnecessarily becomes objectified, and in this crucial scene, though nudity is glimpsed, it is never offered through the lens with the sense of Tereza’s new ease. Whether the male filmmakers were faced with the difficulties of showing women taking pleasure in their own nudity is arguable, but what is certain is that the way the scenes are portrayed, the viewers will again merely *observe* the female body rather than participate in its sense of liberation. It is almost unnecessary to add, this being an American film production of the 1980s, that the male body is never put on display, although to be fair, neither is Kundera intrigued by Tomas’s bodily existence, but only with his qualities as an “epic lover” – “prompted by a desire to possess the endless variety of the objective female world.” (Kundera 1987, 201)

The Structure

Much has been made in literary criticism of Kundera's *The Unbearable Lightness of Being* for its complex structure, the unusual achronological sequencing of events and primarily the presence of metanarrative devices embodied in the *persona* of the author himself, commenting on his own process of creation, directly addressing the reader, remarking on his characters and their actions and including long excursive essays on topics which bear no direct narrative link to the plotline of the novel itself. Much has also been made of the issue of "un-adaptability" of Kundera's novel, due precisely to its intricate weave of narrative techniques. It is worth taking a brief look at what these techniques offer in the experience of reading the novel and how they have been treated in the process of adapting it for the big screen.

Kundera begins the novel as he means to go on: with a protracted essay on Nietzsche and Parmenides and their conceits which form the philosophical core of the book. It is only after this unusual opening that the main characters are introduced, and that as if they had been there all along, as if they belong right alongside philosophers and their ideas. Such a beginning sends out an instant message to the reader: you are reading a book – this is not reality, so do not mistake it for reality. And all through the novel Kundera will continue to disabuse us of the traditional notion that the characters in the text are somehow alive, that we can "exist" with them for a certain time and become, in a sense, part of the book ourselves. This technique is useful primarily because it allows the author to create a space in between the text and the reader within which he can place various issues for inspection, almost like at an exhibition, without the need to wrap them up in metaphors or hide them away behind additional artificial backdrop. As Sabina, the artist, states in the novel: "Beauty hides behind the scenes of the May Day parade. If we want to find it, we must demolish the scenery." (Ibid, 110)

The issues Kundera offers in *The Unbearable Lightness of Being* are many, and the most significant have been touched upon in this paper. The life under Communism is therefore not a mere "story" in a book – it is a living, breathing beast that can get the reader even if they are being careful. The subconscious life is as real as the conscious one, and as dangerous. The body *is* a battlefield. There is nothing fictional about these issues. Kundera's characters are, like Athena, born out of his head, and he is in turns empathetic, critical, ironical and sometimes cruel towards them, because he can be, and because they exist to serve his creative purpose. There is no mystery or magic in his storytelling. The ending of the book is handed to us in the middle of the novel so that we read everything after with the full sense of knowledge of the "future". Same events are told from different perspectives because there *is* no single truth. The novel is an exercise in concentrated meditation upon the little people and the big events in a country plagued by a deathly regime at a time when crucial events are taking place.

As stated before, the American filmmakers have obviously decided, for whichever reasons (e.g. audience response, marketability, Hollywood formula, producers' demands, etc.), to mould the novel adaptation into a classically narrative cinematic experience. This immediately requires them to dispense with the unstable chronology of the source. Whether this particular change in structure works better on the big screen is debatable, but it certainly renders the watching experience easier to follow and understand – it is a given that most audiences like a story that will have its proper beginning, middle and ending. Thus, in the film adaptation of *The Unbearable Lightness of Being* we follow the quartet of characters from point A to Point Z smoothly and without unsettling timeframe confusions. The big questions theorists of film adaptation like to ask are: Does this change affect the source? Does it take something away? Does it add something to it? Are the source and the adaptation even to be observed together and compared? Such questions of course cannot be answered here, but are hopefully helpful reminders of the complexities of the process that takes place when a written source is adapted for film.

The second major structural excision is the removal of any kind of authorial “presence” in the film. The story is told within a largely realistic frame, with several farcical and near-grotesque scenes (the directorial choices here could also be a matter of debate, especially in the context of stereotypical representation), and similar to the novel it is not centered on a single character but follows three of them, with Tomas remaining the protagonist, Tereza taking a close second position and Sabina a somewhat distant third. The quartet from the book thus in essence becomes a trio: although Franz is introduced as a character, his role is greatly reduced, especially the circumstances of his meaningless death in the novel. This is another example of a missed opportunity to infuse the film with a more serious political input, yet, on the other hand, even with the length of the film being what it is something will necessarily have to be sacrificed, and speaking purely from a functional point of view, the character of Franz is the most dispensable of the four. The somewhat more baffling excision is the removal of the character of Tomas's son Simon from the film – as a useful side character in the novel, one that helps us understand Tomas in a more complicated light, both as a father and as a political animal, one would presume his presence in the film would be functional.

As the events in the film are not negotiated through the authorial persona, it is only logical that scenes of political strife need to be rendered more directly and obviously, and this does lend power to politically charged scenes, especially where authentic footage is expertly used. Yet finally, adhering closely to the formula of what is essentially a Love Story from behind the Curtain, the deaths of Tomas and Tereza are not judged to be sufficiently moving as projected through Sabina's eyes when she finds about their death from a letter (as depicted in the novel and in the film), so additional scenes are added of the two driving their ancient truck almost mystically into the white light which suffuses the screen and signals the end of the movie. In this way the film becomes an unusual, effective but not wholly successful, and sometimes uneasy amalgam of the traditional Hollywood romance extant from

the Silent Era onwards and an Old Continent story of lives spent in chains of chance, of revolutions and ordinary people caught up in extraordinary events.

The End

The novel ends with a touching scene in the restaurant that we know precedes the couple's death. The film ends with the mentioned scene of the two driving the truck towards death. Perhaps there is a potential space somewhere in between the two depictions of the ending that allows us to make our conclusions not based on the comparison of the two but viewing them as a complementary experience. In this projected space, the one between the 'source' and its 'adaptation', or the one between two works of art on similar topics and dealing with the same story line, there could be room for linearity *and* achronology, for intrusive authors and self-effacing directors, for our individual visions of the characters and their embodiments in real life people who can act. What remains as the unified core in this particular instance is the reality of that spring in 1968, and the realities of what came before and after that spring, and of how out of all the terrible things that take place, once the scenery is demolished and truths are revealed some people respond by making art that, written or seen, has the potential power to teach, amuse, move, ennoble.

LITERATURE

- Catrysse, Patrick. "The Unbearable Lightness of Being: Film Adaptation Seen From a Different Perspective." *Literature/Film Quarterly* 25/3 (1997): 222-230.
- Kundera, Milan. *The Unbearable Lightness of Being*. Translated by Michael Henry Heim. London: Faber and Faber, 1987.
- Kundera, Milan. "Poznámka Autora". *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006.
- "Milan Kundera Skips Hometown Conference on His Work", [www.cbsnews.ca, https://web.archive.org/web/20090601205527/http://www.cbc.ca/arts/books/story/2009/05/30/kundera-czech-conference.html](http://www.cbsnews.ca/https://web.archive.org/web/20090601205527/http://www.cbc.ca/arts/books/story/2009/05/30/kundera-czech-conference.html) <accessed 26 September 2017>
- Trevor Cribben Merrill, Trevor. *The Book of Imitation and Desire. Reading Milan Kundera with René Girard*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- "The Unbearable Lightness of Being", [www.rottentomatoes.com, https://www.rottentomatoes.com/m/unbearable_lightness_of_being](https://www.rottentomatoes.com/m/unbearable_lightness_of_being) <accessed 25 September 2017>
- Zeman, Z. A. B. *Prague Spring: A Report on Czechoslovakia*. Middlesex: Penguin Books: Harmondsworth, 1969.

Uroš Tomić
Univerzitet u Beogradu

**DEMOLIRANJE SCENOGRAFIJE: NEPODNOŠLJIVA LAKOĆA POSTOJANJA
MILANA KUNDERE I NJENA FILMSKA ADAPTACIJA**

Apstrakt:

Ovaj rad se bavi ključnim romanom Milana Kundere *Nepodnošljiva lakoća postojanja*, objavljenim 1984. godine kao fikcionalnim dokumentom koji prikazuje događaje vezane za Praško proleće 1968. godine i rusku vojnu invaziju na Čehoslovačku koja je potom usledila, kao i njegovom filmskom adaptacijom, produciranom u Americi i premijerno prikazanom 1988. godine, tačno dvadeset godina nakon pomenutih događaja i godinu dana pre čehoslovačke Plišane revolucije. Rad nastoji da i roman i film pozicionira u jasno određen istorijski kontekst, ostavljajući prostora za detaljnije sagledavanje specifičnosti oba dela. Književni tekst kao izvor i njegova adaptacija ovde su postavljeni u odnos komplementarnosti a ne kao originalno nasuprot izvedenom delu, dok članak analizira nekoliko zasebnih elemenata: političke stavove koje artikulišu knjiga i film, fantastične elemente u romanu, reprezentaciju tela i strukturu kako knjige tako i filma, kao i to kakve efekte oba dela nastoje da postignu kod recipijenta.

Ključne reči:

Praško proleće, roman, filmska adaptacija, politika, snovi, telo, struktura

PRIMLJENO / RECEIVED: 1. 10. 2017.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 20. 10. 2017.

Maja Stanković
Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum

ART IS WHAT MAKES LIFE MORE INTERESTING THAN ART

Apstrakt:

Tekst problematizuje 1968. godinu, ne kao hronološku odrednicu, kulturnu revoluciju ili socijalna previranja, već kao klaster događaja u mnogo širem vremenskom okviru u kojem se prepliću umetnost i život i koji je vrhunac jednog procesa preispitivanja konvencija i dominantnih matrica, kako u umetnosti tako i u drugim socijalnim registrima.

Ključne reči:

savremena umetnost, avangarda, neoavangarde, autonomija, estetska vrednost, deklasifikacija, otvoreni sistem, eksperiment

Šezdeset osma je opšte mesto u globalnoj kulturi. Na temu šezdeset osme napisano je mnogo knjiga sa različitih polazišta: socijalnih, kulturnih, političkih... Moja početna zamisao, kao pretpostavljam i svih autora u ovoj publikaciji, bila je da pokušam da malo izmestim priču o šezdeset osmoj van uobičajenih istorijskih pretpostavki. Ideja je bila da izaberem tri rada koja su nastala te godine i da analizom ta tri „slučaja“, njihovim ukrštanjem i povezivanjem, mapiram taj „prelomni“ trenutak. Šezdesete, inače, smatram jednim od najzanimljivijih perioda u umetnosti druge polovine dvadesetog veka, tako da sam pretpostavila da će najveći problem biti za koja tri rada se odlučiti. Dodatni parametar za izbor rada trebalo je da bude i to da su radovi u nekom segmentu rez u odnosu na postojeću umetničku produkciju. Moja početna pretpostavka bila je da ova „prelomna“ godina sigurno obiluje podjednako „prelomnim“ radovima.

Nakon preliminarnog istraživanja, međutim, došla sam do toga da, kada je reč o vizuelnim umetnostima, gotovo da nema zanimljive produkcije u toj godini. Bilo je teško izdvojiti radove koji se, bar minimalno, izdvajaju u odnosu na postojeću produkciju. Ispostavilo se da je većina „prelomnih“ radova već nastala ili će se tek pojaviti u godinama koje slede. To je otvorilo novi set pitanja. Šta pokazuje taj „manjak“ u umetničkoj produkciji? Zašto ova godina velikih previranja nije naročito zanimljiva u umetničkom smislu? Kako objasniti jaz između njenog opšteg kulturnog značaja i relativno standardne umetničke produkcije?

Teza ovog teksta je da je šezdeset osma klaster događaja, a ne hronološka odrednica koja počinje sa 1. januarom i završava se sa 31. decembrom. Ako je umetnost „poruka u boci“ (Adorno), „mašina promene“ (Delez), ono što detektuje još uvek ne sasvim vidljive procese koji se odvijaju – a čini se da je to jedina relevantna funkcija umetnosti do danas – onda šezdeset osma nije jedan, već niz događaja, direktno ili indirektno povezanih, koji su doveli u pitanje dominantne matrice u umetnosti i prelili se u socijalno okruženje: na ulice. Šezdeset osma predstavlja materijalizaciju tih promena koje se kao niz paralelnih procesa odvijaju u umetnosti, a čije su posledice prisutne u mnogo širem registru: u kulturi, socijalnom polju, politici. Argumenti za ovu tezu su promene koje su u najširem hronološkom opsegu započele krajem pedesetih i početkom šezdesetih, a završavaju se u osamdesetim godinama prošlog veka, koje su destabilizovale do tada ustaljene modele i njihove neupitne pozicije u umetnosti, ali i šire. U okviru klastera „šezdeset osma“ mogu se izdvojiti najmanje tri ovakve linije, koje su uobličile savremeno shvatanje umetnosti.

I

Prva linija promena je destabilizovanje umetničkog rada kao zatvorenog sistema. Zatvorenost ovog „sistema“ manifestuje se, pre svega, u njegovom statusu estetskog predmeta: estetska komponenta je ono što ga čini privilegovanim, ekskluzivnim, nepromenljivim (ili večnim u tradicionalnom modelu) i, samim tim,

zatvorenim. Polazeći od toga, modernistička ideja autonomnosti naglašava tu razliku u odnosu na neumetničko, ono što pripada registru svakodnevnog – promenljivog, propadajućeg, banalnog – i radikalno se razlikuje od umetničkog dela. Ovakvo shvatanje dobija svoju radikalnu kritiku u avangardi, čije je jedno od ključnih polazišta upravo prevazilaženje autonomije, odnosno izdvojenosti umetnosti iz života i njihovo povezivanje. Avangarda uvodi drugačije shvatanje umetnosti i konstituiše se kao polazište za radikalnu liniju mišljenja u dvadesetom veku, ali ostaje na nivou ekscesa, koji se relativno brzo prevladava – sve do šezdesetih godina.

Tada započinje proces aktuelizacije avangardnih praksi u Evropi u radovima pojedinih umetnika, umetničkih grupa, uglavnom mlađih i tada marginalnih. U istom periodu počinje njihovo otkrivanje u radovima američkih umetnika koji, po prvi put, dolaze do saznanja o avangardnim praksama i počinju da ih primenjuju u svom radu. U izmenjenom kontekstu, njihov cilj se, u velikoj meri, razlikuje od avangardnih i okrenut je, pre svega, prevazilaženju uskog okvira dominantnih matrica, koji tada predstavlja apstraktna slika kao najdirektniji reprezent autonomnosti umetničkog dela i estetskog iskustva. Estetska komponenta, i sa njom povezana autonomnost umetničkog dela, postaje glavni predmet kritike u brojnim umetničkim praksama i postupcima koji se u tom periodu pojavljuju, a čiji je zajednički imenitelj problematizovanje estetske vrednosti, do tada ključne komponente umetničkog dela. To se najdirektnije manifestuje u *junk* estetici, koja je suprotnost tradicionalnim estetskim vrednostima kao što su uzvišeno i lepo: rad sa ne samo običnim, svakodnevnim već i odbačenim i nefunkcionalnim materijalima i predmetima. To su, istovremeno, prvi pokazatelji savremenog shvatanja umetnosti, koja reaguje na trenutno aktuelne procese u društvu kao što su masovna proizvodnja i ubrzanje i čija je glavna manifestacija – skraćivanje „životnog veka“ predmeta, a najveći produkt – smeće.¹

Estetska komponenta se problematizuje i u tekstovima umetnika koji su sastavni deo njihove prakse. Jedan od ključnih tekstova koji se time bavi je tekst Džozefa Kosuta „Art After Philosophy“ (Kosuth 1969) u kojem on iznosi tezu o subjektivnom i krajnje proizvoljnom ukusu pojedinca, koji se maskira estetskim kategorijama. Stoga se on zalaže za odvajanje filozofije, odnosno estetike kao filozofske discipline, od umetnosti. Dekorativni predmet je za Kosuta primer „čistog estetskog predmeta“, a primarna funkcija dekoracije je „dodati nešto da bi bilo privlačnije“. To, po njegovom mišljenju, upućuje na lični ukus koji je arbitraran i formalizam. Nijedno od ta dva nije nužno umetnost, već „vežbe u estetici“ ili „umetnost samo na osnovu svoje sličnosti sa ranijom umetnošću“. (Kosuth 1969) Najveća Kosutova primedba tradicionalnoj umetnosti, koja se ne odnosi na samu tradicionalnu umetnost, već na vraćanje tradicionalnim i estetskim vrednostima umetničkog dela, jeste prihvatanje već utvrđenih mogućnosti koje se ne dovode u pitanje, već se tumače kao određena priroda umetnosti. Nasuprot tome, on ističe sledeće:

1 Videti: Z. Bauman, *Fluidni život*, Mediteran Publishing, Novi Sad 2009.

Ono što je bitno u umetnosti je ono šta *donosi*, a ne na koji način se prilagođava postojećoj umetnosti. (Kosuth 1969)²

Prihvatanjem umetnosti takve kakva jeste ukida se mogućnost istraživanja prirode umetnosti i pristaje na jedno – dato i opšteprihvaćeno – shvatanje umetnosti koje je u logici estetskog i nužno završava kao estetski predmet i predmet za tržište. Spona između njih je upravo autonomnost: preduslov za funkcionisanje umetničkog dela kao estetskog predmeta i, istovremeno, „kategorija imanentna kapitalu“. (Mario Tronti)³ Na taj način estetska komponenta, za razliku od Kantove „uzvišenosti“ i nemerljivosti, postaje vrlo merljiva jer se konstituše u odnosu na tržišnu vrednost i obratno. I ne samo to, tržišna vrednost kao opšteprihvaćena ili „objektivna“ vrednost postaje moderni pandan i ideji o lepom kao univerzalnoj vrednosti koja se konstituše u doba prosvetćenosti zajedno sa idejom o umetnosti kao univerzalnom jeziku izražavanja.

Estetska komponenta, u tom smislu, uračunava dve suprotnosti, naizgled potpuno različite – subjektivno i objektivno, a koje su zapravo različite strane „istog novčića“, u tradicionalnom dualnom kodu svojstvenom Zapadu. Istovremeno, kao što je estetska vrednost neodvojiva od privilegovanog predmeta, na isti način i „umetnik poseduje privilegovanu subjektivnost – umetnički genije – koja omogućava superiorni pogled na materijalno i na svet kao takav i povezivanje ideala sa njihovim partikularnim izražavanjem kroz individualne forme.“ (Kalyva 2016, 16) To je ujedno tačka u kojoj se u konkretnoj umetničkoj formi povezuju subjektivno i univerzalno.

Najradikalnija kritika estetske vrednosti je upućivanje na njenu ideološku komponentu. Još 1936. Benjamin uvodi pojam *estetizacija politike* koji upućuje na vezu između estetskog i ideološkog, odnosno estetsko kao masku za određeni ideološki sadržaj ili kao što, mnogo kasnije, Teri Iglton objašnjava: „estetsko postaje instrument za oblikovanje samosvesti buržoazije kao suverene klase.“ (Kalyva 2016, 17) Iz toga sledi da je isticanje autonomnosti umetnosti upravo u funkciji ideologije, što B. O’Doherty analizira na primeru tzv. neutralnosti galerijskog prostora koja se potencira izgledom (*white cube*: prazan, beli, sveden prostor), funkcijom (izlaganje „umetnosti“) i jasnom granicom u odnosu na neumetničko (galerija kao institucija), a zapravo je u direktnoj vezi sa vrednostima koje zastupa država i plasira ih preko svojih institucija.⁴

Avangarda nastoji da razbije taj ideološki sklop institucija–umetnost i, istorijski gledano, „na trenutak“ to i uspeva. Ono što je, međutim, mnogo značajnije

2 Kosut se poziva na Grinberga kao „kritičara ukusa“, čiji svaki estetski sud upućuje, zapravo, na njegov ukus. A to je ono što je bilo aktuelno na sceni u periodu kada se on formirao kao kritičar: pedesete i apstraktni ekspresionizam.

3 Citirano u: M. Vishmidt, “What Do We Mean By ‘Autonomy’ and ‘Reproduction?’”, *Reproducing Autonomy*, (ed. K. Stakemeier, M. Vishmidt), Mute Publishing, London-Berlin 2016, 21.

4 Videti: B. O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press 2000.

jeste samo avangardno iskustvo utemeljeno na odbacivanju opšteprihvaćenog i uvođenju alternativnog modela mišljenja (u) umetnosti. Polazeći od tog iskustva, šezdesetih se formira alternativna scena nasuprot *mainstream*-u. Niz različitih umetničkih praksi dovodi u pitanje jasnu razliku između umetničkog i neumetničkog, otvara umetnički rad ka spolja, ka svakodnevnom i životu i, istovremeno, dovodi u pitanje njegovu estetsku vrednost i ekskluzivni status.

Reality does not lie beneath the surface of appearance. Everything looks like something; everything is accessible to the purposes of art. No thing possesses special status in the world: nor does man. (Douglas Huebler)⁵

U ovoj izjavi Dagleasa Hublera nagoveštena je veza između promena u umetnosti, koje se na tragu avangardnog iskustva odvijaju šezdesetih godina i promena u društvu koje predstavlja šezdeset osma. Ono što ih povezuje jeste preispitivanje dominantnih matrica baziranih, pre svega, na privilegovanim statusima. Ono što se problematizuje u umetnosti jeste ideja da sve može da bude deo umetničkog rada, da nema privilegovanih predmeta, medija, materijala... To ima svoju paralelu u socijalnim previranjima šezdeset osme čije je jedno od ključnih obeležja dovođenje u pitanje privilegovanih pozicija, klasa, rasa... To su istovremeno ideje koje su, nakon pada Berlinskog zida, „rušenja socijalizma i uspostavljanja neprikosnovene kapitalističke hegemonije distancirale naš svet od sveta ‘68. do tačke da je postalo veoma teško zamisliti jedno vreme u kojem su ljudi zamišljali svet na suštinski drugačiji način od onog u kojem živimo sada.“ (Ross 2001, 20)

II

Druga linija promena, koja se nadovezuje i delimično preklapa sa prethodnom, jeste deklasifikacija, preispitivanje hijerarhijskih matrica, što se manifestuje destabilizovanjem granica između visoke i masovne umetnosti. Jedan od ključnih tekstova iz tog perioda, koji je, čini se, naročito danas, sa distance od pola veka i u kontekstu aktuelne krize, pauperizacije i slabljenja srednje klase, posebno zanimljiv, jeste tekst Klementa Grinberga „Avangarda i kič“. (Greenberg 1961)⁶ Pitanje koje Grinberg već u uvodu postavlja jeste kako je moguće da su produkt jedne kulture – pritom misli na modernu zapadnjačku kulturu – dve potpuno različite stvari: visoka umetnost (*mainstream*), ono što je povezano sa umetničkim institucijama, tu pre svega misli na apstraktnu umetnost i, s druge strane, masovna umetnost? Iz načina na koji formuliše pitanje mogu se zaključiti dve stvari. Prvo,

5 Citirano u: P. M. Lee, *Chronophobia. On Art in the Art of the 1960s*, The MIT Press 2004, 91.

6 Tekst je objavljen 1939. i, hronološki gledano, izlazi iz okvira ovih razmatranja, ali je imao više ponovljenih izdanja tokom šezdesetih godina i problematski najavljuje ono što je od ključnog značaja upravo za šezdesete godine. (*prim. aut.*)

da je podrazumevajuće, „prirodno“ i poželjno postojanje jedne kulture, naravno visoke. Drugo, da jedna uračunava pozitivno određenje, a druga negativno, što je, opet naravno, masovna kultura. Cilj njegovog teksta je da pokaže koliko je masovna umetnost pogubna za kulturu i da glavnu ulogu u tome ima – avangarda.

Prvi „nedostatak“ avangarde koji Grinberg navodi je to što nije jasno izgradila „svoj koncept ‘buržoaskog’ i definisala šta nije“. Ovo objašnjenje je naročito indikativno zato što više govori o stavu samog autora, a ne toliko o avangardi. Njegov stav, koji brani dalje u tekstu, jeste da je kultura nešto što pripada i obraća se buržoaziji, odnosno višoj, upravljačkoj klasi s čije su suprotne strane radnici i seljaci. Problem sa masovnom kulturom je u tome što kulturne sadržaje odvaja od te klase kojoj oni, zapravo, pripadaju. Njegov argument je da se „nijedna kultura ne može razvijati bez socijalne baze i stabilnog izvora prihoda“ koji poseduje elita u upravljačkoj strukturi. Nedostatak avangarde o kojem govori je u tome što ne uračunava klasnu podelu i, kako kaže, nema izgrađen „identitet buržoaskog“. Jedan od bitnih aspekata avangarde je upravo to: funkcionisanje van postojećih klasifikacija – medijskih, žanrovskih, klasnih. Pošto je klasno ustrojstvo nešto što on ne dovodi u pitanje, već zagovara, iz tog ugla razumljiv je „manjak“ koji pripisuje avangardi.

Najvažnija funkcija avangarde nije da bude „eksperiment“, već da „sačuva kulturu od posrnuća u ideološku konfuziju i nasilje“, što ona, kako navodi, nije uradila, i to je sledeći argument protiv avangarde. (Grinberg 1961) Ovaj argument je naročito zanimljiv jer pokazuje kako Grinberg, opet, vrlo precizno detektuje da je avangarda „eksperiment“, ali pošto je njegovo generalno stanovište o kulturi zasnovano na konceptu *status quo*, gledano iz tog ugla, to je ne samo manjak već i opasno jer destabilizuje ustaljeno shvatanje umetnosti i kulture. Grinberg tako izgovara vlastiti „simptom“, kojim još jednom potvrđuje ideološki okvir svoje pozicije, zasnovan na hijerarhijskoj i klasnoj podeli po kojoj kultura pripada višoj klasi. Iz toga, zatim, sledi da sve što dovodi u pitanje takvu klasnu podelu nije napad na određeno shvatanje kulture, u ovom slučaju nedvosmisleno elitističko, već napad na samu kulturu. Zato je neophodna strategija odbrane, i to je – napad na avangardu. Motiv za ovaj „ratnički poklič“ je, dakle, „prosvetiteljski“ – odbrana same kulture.⁷ Dalje, jedan od argumenata protiv avangarde zasnovan je na pokušajima da pokaže bliskost između avangarde i totalitarnih režima (glavni argument je, očekivano, Marineti i njegova blizina fašističkom pokretu u Italiji). Ključni argument, međutim, zasnovan je na povezivanju avangarde i kiča. Na koji način povezuje avangardu sa kičem?

Za Grinberga je kič sve što pripada masovnoj kulturi: popularne, komercijalne umetnosti u koje ubraja naslovne strane časopisa, ilustracije, reklame, popularnu literaturu, stripove, popularnu muziku, holivudske filmove... Prvi argument, koji dalje ne razvija, za povezivanje avangarde i kiča jeste da su

7 „Pošto su avangardne forme ono što najvećim delom čini našu postojeću kulturu, u bliskoj budućnosti, opstanak čitave kulture je ugrožen.“ (Greenberg 1961)

konzervativni. Zatim, obe pojave su produkt industrijske revolucije. Zajednički imenitelj ovde je, zapravo, tehnička reprodukcija, mada je eksplicitno ne pominje. Po Benjaminu, pojava tehničke reprodukcije je promenila shvatanje umetnosti i jedino je avangarda tu promenu detektovala i kroz svoju praksu i teoriju problematizovala, te je utoliko Grinbergovo povezivanje industrijske revolucije i masovne kulture uveliko teorijski utemeljeno. Ono što takođe ne pominje direktno u tekstu, a što se nadovezuje na prethodni argument, jesu masovni mediji: časopisi, fotografija, film. Avangardni umetnici u svom radu počinju da koriste ove medije, koji nisu tradicionalni umetnički mediji, već pripadaju masovnoj komunikaciji, što direktno narušava hijerarhizovan odnos između umetnosti i vanumetničkog registra, u kojem umetnost ima ekskluzivnu poziciju u odnosu na ono što je masovno, svakodnevno i, samim tim, banalno. I na kraju, glavni „krivac“ za pojavu masovne kulture (u šta ubraja i avangardu i kič) jeste opet industrijska revolucija, koja je doprinela tome da pismenost nije više elitistička pojava, već nešto što je dostupno svima, i radnicima i seljacima, tako da i oni sada imaju svoje kulturne potrebe, a zbog manjka slobodnog vremena i obrazovanja mogu da ih zadovolje na najjednostavniji način – kroz masovnu kulturu.

Ovakvo elitističko shvatanje kulture i umetnosti koje zastupa Grinberg, zasnovano na hijerarhiji i klasnim matricama, odraz je hladnoratovske politike i upućuje na zvaničnu kulturnu politiku, čiji je on jedan od ključnih zastupnika u tom periodu. Pojava neoavangardnih praksi destabilizuje upravo takav klasifikovani sistem zasnovan na podelama, granicama i kategorijama: *mainstream* i alternativa, lepe i primenjene (komercijalne) umetnosti, elitna umetnost i avangarda, visoka i masovna umetnost... Pored novih postupaka i praksi koje ulaze u registar umetnosti i unose niz „neumetničkih“ elemenata, o kojima je već bilo reči, ono što dodatno destabilizuje klasifikaciju i kategorije jeste pop-art: direktno i eksplicitno preuzimanje motiva iz masovne kulture i njihovo „umetanje“ u sliku, tradicionalni likovni medij koji „pripada“ visokoj umetnosti.

Destabilizovanje dominantnih matrica u umetnosti uzrok je paranoje koja se prepoznaje i u Fridovom tekstu „Art and Objecthood“ o pojavi minimalne umetnosti. (Fried 1967) Frid, kao i Grinberg, samo na primeru minimala, vrlo precizno detektuje promene na sceni koje dovode u pitanje dominantno shvatanje umetnosti, stanovište koje obojica zastupaju. Unutar, sada već uveliko poznatog pojma „teatralnost“, koji uvodi Frid u tom tekstu ne bi li objasnio u kojoj meri se minimalni „objekti“ udaljavaju od slike i skulpture kao tradicionalnih likovnih medija, krije se zapravo ogromni strah od različitosti i pomeranja u odnosu na dominantnu paradigmu ili, kako to tumači Pamela Li, njegova „hronofobija“. (Lee 2004) Zašto baš hronofobija? Zato što Frid posebno izdvaja vremensku komponentu kod minimal radova, odnosno njihovu povezanost sa limitiranim trajanjem, iskustvom, što on označava kao približavanje teatarskom načinu izražavanja. On reaguje na udaljavanje od čistih kategorija, čija je funkcija klasifikacija i ograničavanje. To izdvaja ne samo kao negativnu pojavu već kao „neprijatelja koji dovodi u pitanje čitavu umetnost“. (Fried 1967)

Postavlja se pitanje kako objasniti tu vrstu straha (fobije) i s njim povezanog militantnog napada, proizvođenja u neprijatelja i odbrane čitave umetnosti (sa metapozicije, slične Grinbergovoj prema avangardi), osim ako se ne posmatra u širem, ideološkom i socijalnom smislu: kao mogućnost promene, dovodenje u pitanje ograničavanja i to ne samo u umetnosti već i šire. Tekst je, inače, objavljen samo nekoliko meseci pre demonstracija '68, pri čemu ovaj podatak nije iznet u cilju uspostavljanja direktne veze sa socijalnim previranjima koja će uslediti, ali je simptomatičan kao rez koji detektuje promene iz ugla umetnosti, ili bar pokušaj promene, jednog važećeg sistema vrednosti zasnovanog na kategorijama i klasifikacijama.

Ono što je neupitno, bilo da ga posmatramo kao slučajnost ili podudarnost, jeste da se sličan proces deklasifikacije ubrzo konstituše i u socijalnoj sferi i njega upravo simbolizuje maj šezdeset osme:

Ono što se naziva „majskim događajima“ sastojalo se uglavnom od studenata koji su prestali da budu studenti, radnika koji su prestali da budu radnici i farmera koji su prestali da budu farmeri. Maj je predstavljao krizu funkcionalizma. Pokret je poprimio oblik političkog eksperimenta deklasifikacije, narušavanjem pozicija kao prirodnih „datosti...“ (Ross 2001, 25)

Deklasifikacija ili narušavanje „prirodnog“ hijerarhijskog poretka u socijalnom registru odvija se fizičkim izmeštanjem studenata van univerziteta, radnika izvan fabrika i farmera izvan svojih farmi i njihovim povezivanjem. Iz tog razloga, glavni zadatak policije, kako navodi autorka u knjizi o demonstracijama u Francuskoj, bio je da onemogući fizički kontakt i tako spreči mogućnost bilo kakvog povezivanja studenata, radnika i farmera. Studenti nisu više zastupali samo studentske interese i upravo to odvajanje od „datog“ identiteta, partikularnih socijalnih grupa i njihovih interesa omogućilo je, kako navodi autorka pozivajući se na Ransijera, pristupanje nečem većem, „ukazivanje na opštu krizu i dovodenje u pitanje režima, države, društva.“ (Ross 2001, 25) Francuski istoričar i novinar Danijel Lindenberg opisao je to na sledeći način:

Više od svega, maj '68, po mom mišljenju, bio je ogromna težnja ka jednakosti. (Ross 2001, 65)

III

Promena u načinu funkcionisanja umetničkog rada predstavlja treću liniju promena, čije je polazište takođe u avangardi. Pamela Li kaže da je jedno od ključnih obeležja šezdesetih godina to što umetnički rad počinje da funkcioniše kao sistem. U čemu se ogleda ta promena?

Kada se govori o brojnim umetničkim praksama koje su se javile tokom šezdesetih godina, bilo da je reč o performansu, hepeningu, fluksus akciji ili lend artu, često se koristi krilatica „ovde i sada“. Ona upućuje na konkretan prostor i vreme u kojima se izvodi rad. Umetnički rad se tako uvezuje sa nečim što pripada realnosti u najširem smislu, određenim prostorom i vremenom i u tom sadejstvu produkuje se rad. Te veze koje se uspostavljaju između umetničkog – umetnikove namere, ideje, načina izvođenja – određenog prostora, vremena, nečeg što pripada okruženju – predmet, materijal, postupak – ili nekom sasvim drugom registru – privatnom, političkom, socijalnom... čine jedan sistem. Prigovor ovakvom pristupu mogao bi da bude sledeći: svako umetničko delo je sistem, stoga se nameće pitanje po čemu je jedan performans npr. više sistem od tradicionalnog umetničkog dela kao što je skulptura? Ključna razlika je u načinu funkcionisanja: za razliku od reprezentacije ili apstrakcije kao njenom antipodu, koje funkcionišu kao zatvoren sistem, pomenute prakse funkcionišu kao otvoreni sistem jer niz komponenti sa kojima se uvezuju – bilo da su u pitanju prostor, vreme, predmet ili posmatrač – promenljive su jer uračunavaju promenu kao deo rada. Po tome se razlikuju od zatvorenih sistema, koji su autonomni, hijerarhizovani, statični i nepromenljivi. Svaki sistem, isto tako, uračunava inženjera, što je u ovom slučaju umetnik, koji povezuje raznorodne elemente u određeni sistem. Za razliku od njega, tradicionalni umetnik nije inženjer (osim ako nije Leonardo da Vinči) jer on oponaša već postojeći (božanski ili božji) poredak u prirodi.

Vremenska dimenzija ima ključnu ulogu u „otvaranju“ sistema. Zato nije slučajno što odrednica, koja uračunava niz promena u različitim registrima tokom šezdesetih, nosi naziv hronološke odrednice – *klaster '68*. U tom ključu nije neobično ni to što je Fridova kritika minimal skulpture „hronofobična“: usredsređena upravo na taj momenat promene kao što su okolnosti u kojima se posmatrač susreće sa radom (vreme, mesto, osvetljenje, kontekst...), različite relacije koje uspostavlja sa radom (svojim kretanjem, posmatranjem iz različitih pozicija, brojnih uglova i sa različitim osvetljenjem...) i njegovo telo koje ulazi u odnos sa radom, a koje je u tom sistemu „promenljiva“. Vremenska dimenzija tako direktno uvodi u ono što Frid naziva „stanjem ne-umetnosti“, jer dovodi u pitanje sve postojeće matrice funkcionisanja umetničkog dela: njegovu autonomnost, jasne granice između umetničkog i neumetničkog i status privilegovanog predmeta.

Vremenska dimenzija ulazi u vizuelne umetnosti zahvaljujući, pre svega, novim tehnologijama. Otkako je film povezao do tada potpuno odvojene entitete, iz dva različita registra – sliku, koja pripada umetnosti, i pokret, koji pripada prirodi – promena i proces postaju novo polje istraživanja, naročito tokom šezdesetih godina. Istovremeno, nove tehnologije u velikoj meri doprinose istraživanju otvorenog sistema kao modela funkcionisanja umetničkog rada. S druge strane, one nisu od značaja za, delezovski rečeno, funkcionisanje dualnih mašina. One se prepoznaju u tradicionalnom i modernističkom modelu umetničkog dela u kojima je primarna relacija priroda–reprezentacija, umetnik–delo, umetnik–materijal koji oblikuje (platno, drvo, mermer...), koja se konstituiše kao izraz, individualni način izražavanja pomoću analitičkih ili ekspresionističkih pristupa. Nove tehnologije su, kako ističe

Makluan, „eksternalizovale naš centralni nervni sistem: odnosno naš način mišljenja“. (Quaranta 2013, 47) Makluan, svakako, nije mislio na danas aktuelnu priču o mogućnostima za daunlodovanje informacija koje nosi određeni centralni nervni sistem, njihovom prenošenju u digitalni zapis i čuvanju nakon smrti samog nosioca informacija. Makluan je nove tehnologije posmatrao kao element u sistemu, koji se povezuje sa određenim registrom (umetničkim, socijalnim, naučnim...) i pojedincem i postaje novi alat uz koji ili pomoću kojeg se misli. Džon Kejdž ide i korak dalje:

...there is only one mind, the one we all share. (Quaranta 2013, 47)

Za Kejdža, temporalna dimenzija je ono što povezuje umetnost i život, što ne znači brisanje razlike između umetnosti i života, već prevladavanje dualizma između umetnosti i života, „između življenja i stvaranja, uvođenjem života u umetnost“⁸. U Kejdžovoj kompoziciji 4'33“ najdirektnije se vidi kako umetnički rad funkcioniše kao otvoreni sistem: spona između umetnosti i života uspostavljanjem relacija između određenog trajanja, tišine, umetnika, slušaoca/posmatrača, ambijenta, konteksta i – slučaja. Ako umetnost uranja u život, i obratno, onda je svaka promena u umu, individualnom načinu mišljenja, nešto što istovremeno menja i svet.⁹ Ovakvo shvatanje nije išlo samo iz umetnosti već i iz nauke, i to je nešto što je karakteristično za šezdesete: ideja o povezivanju umetnosti i nauke, što se može videti u saradnji umetnika i inženjera i zajednički izvedenim projektima.¹⁰ Ovaj proces je bio dvosmeran: inženjeri i naučnici su bili ubeđeni da mogu da pomognu

8 „Zato je Cageov odnos prema umetnosti toliko izrazito subverzivan... – protiv klišeja, protiv krutih formi mišljenja. Jedino u tako shvaćenom, širem društvenom i intelektualnom kontekstu otkriva se puni smisao njegovog rada: ne zatvorenost u specifične muzičke probleme i zaokupljenost njima, već pre niz lucidnih i često vrlo duhovitih komentara o stanju ljudskog duha kakav se ispoljava u oblasti muzičkog (slušnog) iskustva. Oprobandi recept za to jeste pomeranje ugla gledanja, zamena i preraspodela ustaljenih i utvrđenih uloga. Tako i Cage menja uloge učesnika u doživljaju umetničkog dela: u novoj podeli kompozitor više ne diktira jedan zaokružen, konačan oblik koji se zatim kroz interpretaciju skrupulozno prenosi do skrušenog, strahopoštavanjem ispunjenog slušaoca, već čini nešto radikalno drugačije – on daje podsticaj stvaranju autentičnog slušnog iskustva, za koje se i interpretator i slušalac moraju sami pobrinuti. Organizacija muzičkog materijala mora stoga biti dovoljno otvorena da svako može steći sopstveno iskustvo, idući pravcem koji izabere, uključujući sopstvene kreativne moći i rezonatore.“ F. Filipović, „Beleške o Johnu Cageu“, *John Cage. Radovi/tekstovi 1939–1979*, (prir. M Savić i F. Filipović), radionica SIC, Beograd 1981, IX.

9 “We can’t change our minds without changing the world”, J. Cage, citirano u: D. Quaranta, *Beyond New Media Art*, n. d., 48.

10 Ovo su neke od brojnih saradnji između umetnika i inženjera: Billy Kluver i Jean Tinguely u radu *Hommage to New York* (1960); Billy Kluver i Robert Rauschenberg u instalaciji *Oracle* (1962–1965); isti inženjer saradivao je i sa Jasperom Johnsom i Andy Warholom na instalaciji *Silver Clouds*; izložba-događaj *9 Evenings: Theatre and Engineering* (1966) – serija multimedijalnih performansa u kojoj je deset umetnika radilo sa trideset inženjera i naučnika; osnivanje neprofitne organizacije *Experiments in Arts and Technology (E.A.T.)* (1967) koja je promovisala saradnju između umetnika i inženjera. E.A.T organizuje izložbu *Some More Beginnings* (1968) u Bruklinskom muzeju u Njujorku, izložbu *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* u MOMA u Njujorku... (Quaranta 2013, 54)

umetnicima u izvođenju njihovih namera, ali su takođe verovali da umetnici, kao „agenci socijalne promene“ mogu da utiču na razvoj tehnologije. (Quaranta 2013, 54) Ovako je to objasnio Kluver:

All the projects I have worked on have at least one thing in common: from an engineer's point of view they are ridiculous. That is their value. (Quaranta 2013, 54)

Njihova vrednost je u nekonvencionalnom pristupu, koja izmiče zadatim kriterijumima i postojećim okvirima mišljenja. Ovakav način mišljenja, međutim, nije samo povezan sa tehnologijama i naukom. On je svoj izraz imao i u socijalnom registru, i to je ono što, i danas, simbolizuje šezdeset osmu.

....

Maj '68. je bio upravo to. Umetnici više nisu bili u svojim ateljeima, nisu više radili, nisu više mogli da rade zato što je realno postalo moćnije od njihovih invencija. Prirodno, postali su vojnici, a i mi među njima. Napravili smo Javni atelje lepih umetnosti (Atelier populaire des Beaux-Arts) i pravili smo postere. Bili smo tamo danju i noću i pravili postere. Cela država je bila u štrajku i nikada nismo više radili u životu. Najzad smo bili potrebni. (Ross 2001, 16)

Ovako je francuski umetnik Žerar Fromanže, jedan od studenata Akademije lepih umetnosti u Parizu, opisao majske događaje. Jedna od njegovih parola bila je: *Art Is What Makes Life More Interesting than Art*. Ona ukazuje na potencijal šezdesetosmaških previranja, čije je polazište avangardna ideja o uvođenju umetnosti u život, što je jedna od teza koju razvija i Bertolucci u svom viđenju šezdeset osme.¹¹ Istovremeno, ona sumira promene koje se šezdesetih dešavaju u umetnosti, a indirektno i njihovu implicitnu vezu sa socijalnim previranjima: destabilizovanje umetničkog rada kao zatvorenog sistema i estetsko shvatanje umetničkog dela, čiji je privilegovani status izraz njegove autonomnosti, ali i pokazatelj socijalnih matrica po kojima se društvo konstituše oko ili u odnosu na privilegovane pozicije koje zauzimaju pojedinci, klase, države ili rase; na to se nadovezuje deklasifikacija, dovođenje u pitanje hijerarhijskih matrica – i dualnih podela kao što je visoka i masovna umetnost – i stratifikovanih društvenih sistema, baziranih na fragmentaciji, specijalizaciji i ograničavanju, koji imaju za cilj prevenciju i onemogućavanje promena. A promene se dešavaju uvođenjem otvorenog sistema kojim se umetnost vraća istraživanju, eksperimentu i mišljenju.

Eksperiment se dešava i u socijalnom polju. U kulturnom polju. I političkom. To je, istovremeno, izlazak iz standardnih funkcija, interesnih grupacija i socijalnih stratifikacija. Zato je problem kako definisati tu revoluciju: da li je to

11 Film *Dreamers* (2004), režija: B. Bertolucci. U filmu, on takođe ukazuje i na njen manjak. (*prim. aut.*)

politička, kulturna ili antikulturna revolucija? Da li je to uopšte revolucija ili se, u stvari, ništa nije promenilo? Jedan od argumenata u prilog poslednjoj tvrdnji je to što je promene teško definisati jer izmiču postojećim klasifikacijama i teško ih je svesti na jedan registar – kulturni, politički, socijalni, umetnički... Drugi argument je apsolutna pobeda kapitalističkog sistema, koji nakon pada Berlinskog zida gubi alternativu, što je u velikoj meri doprinelo tome da se potencijal koji je imala šezdeset osma relativizuje, svede na kulturni fenomen, izolovani događaj, distanciran od savremenog iskustva i sadašnjeg trenutka.

Bilo da zastupamo tezu da su se promene dogodile ili nisu, ono što je u oba slučaja izvesno jeste to da se, tokom šezdesetih godina prošlog veka, dogodio jedan poremećaj, sastavljen od niza različitih procesa čiji su vrhunac događaji šezdeset osme koji se, gotovo sinhrono, odigravaju u različitim delovima sveta. U pitanju su promene koje dovode u pitanje način funkcionisanja i vrednosti čitavog sistema, a koje se mogu pratiti u različitim linijama i registrima međusobno isprepletanih, tokom čitave dekade, pa i šire. Reč je, zapravo, o jednom sistemskom poremećaju koji je imao funkciju reza u socijalnom tkivu sačinjenom od ustaljenih, klišeiziranih i okoštalih formi mišljenja. Ovaj „poremećaj“ obeležava pojava novih načina povezivanja – studenata i radnika, radnika i intelektualaca, umetnika i radnika i novih socijalnih modela delovanja zasnovanih na jednakosti nasuprot patrijarhalnim, klasnim, segmentiranim, hijerarhijskim koji dominiraju u gotovo svim registrima. Zato je to eksperiment, jer se dovode u pitanje kliše i okoštale matrice funkcionisanja. Moglo bi se čak ići i korak dalje s tezom da je šezdeset osma klaster događaja u umetnosti kojim se, polazeći od avangardnih istraživanja, uvodi alternativni model funkcionisanja u umetnosti, zasnovan 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), a da se to preliva i u šire kulturno, socijalno polje. Iz toga sledi da je, još uvek, umetnost otvoreno polje za eksperimentisanje, propitivanje kodiranih matrica delovanja koje se plasiraju kao prirodne i nepromenljive. Umetnost kao mašina promene – to je čak i danas, ili možda baš danas, jedini relevantni pristup umetnosti. Zato je šezdeset osma umetnički eksperiment u podjednako meri koliko i socijalni, i ne samo to već, koliko je poznato, i poslednji veliki eksperiment!¹²

I zato je danas degradirajuće govoriti o „pravoj umetnosti“ i „pravim vrednostima“ jer je to ne samo zatvaranje u prošlost, motivisano strahom od novog, nepoznatog i bez kritičkog odnosa prema sadašnjosti, već i u funkciji zadržavanja zatečenog stanja, način da se onemogućí mišljenje promene. A mehanizam odbrane je uvek sličan: veličanje jednog medija, jednog načina izražavanja, jednog shvatanja umetnosti i vraćanje uvek istom pitanju – da li je to uopšte umetnost? Gledano iz ugla

12 Tome u prilog idu i podaci o velikoj intelektualnoj i kreativnoj produkciji, razmeni ideja, pojavi velikog broja časopisa, knjiga i novih edicija koje se pojavljuju u nekoliko narednih godina nakon '68, naročito u Francuskoj. Pozivajući se na Prusta, autorka navodi i kada se završava ovaj period postšezdesetosmaškog intelektualnog naboja, a to je 1980. Od tada počinje da se konstituiše oficijelna priča o '68, koja ima za cilj da umanjí potencijal promena ovih događaja i svede ih na jedan nivo: kulturni. (Ross 2001, 14)

tržišta, najviše mesto zauzima i dalje tradicionalna slika, ali tržište je, kao i svaki *business as usual*, bazirano na „starim proverenim vrednostima“ a ne inovaciji i istraživanju, osim ako ona nisu u funkciji profita i zatvorenih interesnih grupacija. U svakom drugom slučaju, medijsko pitanje je deplasirano, tim pre što je i sam pojam medija relativizovan i u velikoj meri ispražnjen sa pojavom digitalnih tehnologija u kojima su najrazličitiji medijski zapisi izlazni format određenog digitalnog koda, kombinacija nula i jedinica.

I zato je, danas, problematično govoriti o visokoj umetnosti, masovnoj umetnosti, alternativni i drugim „zatečenim“ dualnim kategorijama čija je funkcija da ograde, očiste i suspregnu promenu. Ove klasifikacije pripadaju logici 20. veka i još tada – u avangardi početkom veka i sa neoavangardama sredinom veka – dovode se u pitanje kao recidiv prošlog, prevaziđenog i udaljenog od savremenog iskustva. Umetnička produkcija je danas u velikoj meri pozicionirana u odnosu na određeni finansijski okvir koji kao takav nije nominalno određen (kao određeni tip prakse, postupka ili medija), već promenljiv, fluidan i najčešće u vezi sa brojnim umetničkim i vanumetničkim okolnostima.

I zato je danas sasvim retrogradno svoditi umetničko delo na estetski predmet, jer je to vraćanje ne na 20. već na 19. vek i brisanje svega alternativnog, avangardnog i eksperimentalnog kao nasleđa proteklog veka. To, naravno, ne znači da estetsku komponentu treba isključiti. Naprotiv, većina nas voli da uživa u umetničkim delima i to je najčešći način posmatranja umetničkih dela iz prošlosti, tako da je estetsko neka vrsta potrebe koju nema razloga isključivati. Ali da bi određeni umetnički rad bio istovremeno i savremen, on nužno uključuje sve pomake u umetnosti koji su se desili na liniji avangardnog mišljenja. U protivnom, ostaje ispod nivoa savremenosti i, svakako, izvan iskustva na koje, i posle pola veka, podseća šezdeset osma.

LITERATURA

- Fried, Michael, “Art And Objecthood”, *Artforum* (1967).
- Greenberg, Clement, “Avant-Garde and Kitch”, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1961.
- Kalyva, Eve, *Image and Text in Conceptual Art*, Palgrave Macmillan, 2016.
- Kosuth, Joseph, “Art After Philosophy”, *Studio International*, October, 1969.
- Lee, Pamela M., *Chronophobia. On Art in the Art of the 1960s*, The MIT Press 2004.
- O’Doherty, Brien, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press 2000.
- Quaranta, Domenico, *Beyond New Media Art*, Brescia: LINK Editions, 2013.
- Ross, Kristin, *May ‘68 And Its Afterlives*, London: The University of Chicago Press, 2001.
- Savić, Miša, Filipović, Filip (*priv.*) *John Cage. Radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd: radionica SIC, 1981.
- Stakemeier, Kerstin, Vishmidt, Marina (ed.), *Reproducing Autonomy*, London-Berlin: Mute Publishing, 2016.

Maja Stanković
Faculty for Media and Communication, University Singidunum

ART IS WHAT MAKES LIFE MORE INTERESTING THAN ART

Summary:

This paper discusses the year 1968, not as chronological determinant, cultural revolution or social turmoil, but as cluster of events which incorporates series of processes in a much wider time frame in which art and life are intertwined. This is also a peak of the process of questioning dominant conventions, both in art and in other social walks of life.

Keywords:

contemporary art, avant-garde, neo-avant-garde, autonomy, aesthetic value, declassification, open system, experiment

PRIMLJENO / RECEIVED: 1. 10. 2017.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 20. 10. 2017.

POLEMIKE

POLEMICS

Dragan Čihorić
Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju,
Univerzitet u Istočnom Sarajevu

**MODERNOST, NASLEĐE I LIKOVNA KRITIKA.
DVA GODIŠTA SARAJEVSKOG IZRAZA (1957–1958)**

Apstrakt:

Rad namerava da analizom materijala objavljivanog na stranicama sarajevskog časopisa *Izraz* (1957–1958) baci dodatno svetlo na probleme jugoslovenske modernosti pedesetih. S posebnim naglaskom na tekstove likovnih kritičara (Trifunović, Gamulin), biće ispitane šire društvene okolnosti koje su uslovljavale specifičnu recepciju modernosti u širem jugoslovenskom kontekstu, a posebno vrednost i značenje snažnog idejnog pritiska koji je na aktore kulturne modernosti vršilo nasleđe u manifestacionim oblicima karakterističnim za jugoslovensku šestu deceniju.

Ključne reči:

Izraz, nasleđe, modernost, *Enciklopedija*, Miroslav Krleža, dijalektika

Istoričari umetnosti, poreklom iz različitih (post)jugoslovenskih naučnih sredina, usmerili su tokom prethodnih godina dužnu pažnju na fenomen jugoslovenske modernosti pedesetih. (Denegri 1993; Kolečnik 2012a; Kolečnik 2012b; Merenik 2010, 60–121) Bez jedinstvenog leksičkog ogrtača – to nije, ni je mogao da bude internacionalno prihvaćeni jezik likovnog modernizma nakon 1945. – modernost na usitnjennoj jugoslovenskoj likovnoj sceni najčešće je pratila šire okolnosti kulturno-političkog prestrojavanja. Opasno i sujetno vreme jugoslovenske šeste decenije imalo je sve odlike ozbiljne i slojevite identitetske krize. Analitičarima trenutka nametala se kao logična metodološka obaveza specifična istraživačka procedura. Ona je morala da vodi računa o političko-partijskom kontekstu pedesetih, ništa manje nego što je bila obavezna da se upozna sa usko specijalizovanim detaljima proceduralne pozadine likovnog stvaralaštva. Događaji spojeni sa kulturno-političkim prelomom pedesetih doveli su do razbijanja ideološki homogenizovanog diskursa, na čije su mesto stupili separadni identiteti sve više nacionalnim potrebama određenih kultura, što je, uz očekivane posledice za jedinstvenu viziju jugoslovenske stvarnosti, činjenica koja današnje istraživače stavlja pred poseban problem. Redovi koji će da uslede predstavljaju pokušaj da se problemu jugoslovenskog kulturnog zajedništva priđe oprezno, i sa uvažavanjem već tada razvijenih osećanja o posebnim vrednostima koje su sobom neizbežno nosile okolnosti različitih nacionalnih nasleđa i ne uvek međusobno usklađenih očekivanja od budućnosti.

Među zainteresovanim istraživačima postignuta je saglasnost da je za postojanje idejno elastično koncipiranog jugoslovenskog društva (nacije) nakon 1945. najpre bilo neophodno u potpunosti raskinuti sa pozajmljenim modelom staljinističkog monizma u stvarima kulture i politike. Dramatična epizoda ideološkog srastanja sa istočnoevropskim zemljama narodne demokratije presečena je obavezujućim odlukama Petog kongresa KPJ (1948), a zatim, za tadašnje kulturne prilike nimalo neuobičajeno, potvrđena umetničkim delom koje je i danas, u politički novonastalim postjugoslovenskim okolnostima, zadržalo sposobnost da oko sebe okupi nepodeljena mišljenja da je upravo ono uputilo najširu jugoslovensku kulturnu scenu ubrzanim kolosekom ka modernosti. Bile su to činjenice likovno formiranog sveta Petra Lubarde, pažljivo birane, uvek sa naglaskom na autentično i kolektivnom askezom patinirano iskustvo nacionalne zajednice koja je kroz herojska pregnuća promenila tok istorije i simboličku vrednost nativnog reljefa koji joj je pripadao. (Čuković 2017, 7–24; Denegri 1993, 58–67; Merenik 2010, 86–88) Kompleksni spoj tehnike i temata, prvi put predstavljen domaćoj javnosti izložbom u Galeriji ULUS-a (maj 1951), postao je gotovo u trenutku opštejugoslovenskim zalogom moderne, antistaljinističke, nacionalno osvešćene budućnosti. Istovremeno i dostojno sredstvo široke propagacije te iste budućnosti. Lubardino delo ne samo da je označilo prelomni raskid sa ideološkim konformizmom jugoslovenskih likovnih scena nego je neproblematično i gotovo u trenutku dovršilo proces modernističkog sazrevanja celih umetničkih generacija. Vredno i neizbežno, ono nije zaiskrilo u idejnom vakuumu. Sudelovalo je u celokupnom naporu izgradnje jedne drugačije episteme, nacionalno raznovrsne, antistaljinističke i idejno smeštene unutar ne uvek u potpunosti razumljivog područja nedogmatizovanog marksizma.

Dijalektična i projekтивно ozbiljna, kultura jugoslovenskih pedesetih naglašenu pažnju posvećivala je problemu najšire razumevane pedagogije. Radničko samoupravljanje, globalizovane sajamske manifestacije, naučna i intelektualna saradnja sa Zapadom (Forum u Alpbergu od 1956), agilna učešća na međunarodnim umetničkim izložbama (bijenala u Veneciji i Sao Paulu), ravnopravne su čestice novog jugoslovenskog samorazumevanja. (Перишић 2013) Ali, kao što je već slučaj u procesima odrastanja, i jugoslovenska pedagogija zahtevala je jednu do kraja preciziranu konstantu. Osovinu koja bi nudila sigurnost i obezbeđivala buduće dobitke u sveobuhvatnoj kulturnoj igri jugoslovenske modernosti pedesetih.

Kompleksna, idejno i nacionalno razučena, jugoslovenska kulturna matrica, nakon preloma 1951, sledila je ne uvek preciznu, ali zato autoritativno promovisanu paradigmu, baziranu na elementima autoreferentnog čitanja bogatog južnoslovenskog nasleđa (lokalnog i praćenog ozbiljnom humanističkom pretenzijom). Makar je početna pretpostavka te nove idejnosti nagoveštavala željeno nadržavanje malograđanskog duha, mržnje i svakojakih revandikacija, činjenica bilo koje retrospekcije, pa tako i ove, jugoslovenske, pretila je otvaranjem opasnih identitetskih pitanja. Sazrevanje tokom šeste decenije nije bilo posledica zatvorenog procesa postavljenog na vrednosno neutralnoj ravni. Iz današnje perspektive nije potrebno uložiti veći napor da bi bila uočena ključna činjenica trenutka: pitanja nasleđa, koliko god to delovalo paradoksalno u uslovima dominantno dijalektičke inicijative pedesetih, igrala su odlučujuću ulogu u procesima kulturne partikularizacije. Partijsko-politički vrh svesno se, i sa velikim očekivanjima, upustio u razrešavanje delikatnih pitanja složenog jugoslovenskog identiteta. I najmanji korak kojim je tokom ranih pedesetih zajednička stvarnost udaljavana od hegemonije staljinističkog jednodumlja smatran je dobrodošlim prilogom u naporima prevladavanja nepoverenja koje je Zapad gajio u odnosu na Titov režim i socijalističku Jugoslaviju. Tražena je pre svega zapadnoevropska legitimacija, a u skladu sa tim i jačanje svesti sa one strane državnih granica (među levo-liberalnom inteligencijom) da je autohtoni jugoslovenski pogled na marksističku dogmu donosio drugačiju percepciju, individualizovanu i sazrelu na opštim humanističkim vrednostima, pa samim tim i esencijalno različitu od one kojom je u datom trenutku raspolagao sovjetski model nacije-države. Heterogena zajednica, dispartatne i najčešće konfliktne suprotstavljene memorije, imperativno je zahtevala standardizaciju zajedničkog leksičko-interpretativnog minimuma. Krležino obraćanje na Kongresu književnika Jugoslavije u Ljubljani (1952), precizno usklađeno sa opštim trendom destaljinizacije, donelo je preko potrebni autoritet proceduralnom mehanizmu jugoslovenskog kulturnog preloma. Ali, izuzev apsolutne negacije ždanovljevske pseudoakademizma, sa svom njegovom konzervativnošću i duboko ukorenjenim strahom pred posledicama modernosti – Krleža se u citiranoj prilici pozvao na korozivni karakter impresionizma u slici i reči – ponudeni tekst nije preciznije formulisao novi model savremene jugoslovenske kulture. (Merenik 2010, 61; Roginskaia 2009; Romov 2009) Modernost, zaista da, ali kakva tačno?

Odgovor je ponuđen 1953, u februarskom broju zagrebačke *Republike*. (Krleža 1953) Drugi Krležin referat pozabavio se *Enciklopedijom Jugoslavije*, ali nikako ne samo i isključivo onim šturim činjenicama vezanim uz probleme redakcijskog

administriranja. Njegova namera spuštala se duboko, do suštinskih oblasti surove balkanske antropologije, tretirajući istorijske manifestacije lokalnog odupiranja konformizmu kao prefiguracije aktivnih elemenata savremene kulturne paradigme (u nizu su se redali bogumili, uskoci, čete hrvatskih graničara pod Jajcem...). Modernost umetničkog jezika nije više dolazila u pitanje – usaglašavanje sa globalnom stilskom gramatikom bila je potpuno druga stvar – ali su načini recentnog umetničkog oblikovanja Krležinom intervencijom dobili identitetski precizne kodove. U cikličnoj fresci južnoslovenske prošlosti zanemarene su sitne finese, poput onih koje su se odnosile na partikularitet umetničkog dela i njegove obrade, umesto kojih je sve obilovalo prikivenim metaforama koje su neizbežno upućivale na postrevolucionarno iskustvo socijalističke Jugoslavije. Krležin tekst, plasiran u poslednjim trenucima kulturnog preloma, razmotrio je poreklo i unutrašnju strukturu modernosti, implicirajući potencijalnu opasnost koju je donosio ničim uslovljeni ulazak u svet zapadne imaginacije, ulazak u jednu drugačiju, optički invazivnu i propagandnim veštinama obogaćenu epistemu. Uveren u moralnu relativnost zapadnoevropske konstrukcije duha i oružja, koja je u kontinuitetu građena „na kostima poraženih i zgaženih naroda, među kojima smo, nažalost, bili i mi“, Krleža je odlučno odbacio epigonski eklekticizam lokalne, lenošću i duhovnom inercijom skućene malograđanske kulture, na čije mesto je morala da stupi različito postulirana vizija savremene modernosti. (Krleža 1953, 130) Osvešćene vrednostima drugačijeg, nimalo filistarskog materijalizma, južnoslovenske mase morale su sada, u uslovima nacionalne slobode u novostvorenoj socijalističkoj državi, ozbiljno da porade na formiranju vlastite baze, kao osnovnog motiva celokupnog iskustva koje im je bilo zajedničko. „Dati pod ždrijelom turskih topova nekoliko stotina imena slikara, književnika, graditelja, stratega i ideologa, i nekoliko stotina latinskih pisaca (od kojih je pedesetak postalo evropskom slavom svoga vremena), nije takva epizoda, te ne bi trebalo da Enciklopedija o njoj ne progovori: ne patetično, ali ponosno.“ – ili – „Dezaneksija Schiavona i Korvine: talijanska umjetnost zamisliva je i bez sudjelovanja naših emigranata, propalih pod nadimkom Schiavoni, što ni u kom slučaju nije zvučalo laskavo.“ (Krleža 1953, 114, 130) Završne reči bile su razumljive: jugoslovenska kulturna baza neće vlastite temelje da potraži u samoizolaciji ili na Istoku. S druge strane, savremena tumačenja južnoslovenske recepcije tačno određenih oblika zapadnoevropske modernosti (bez obzira na vek njihovog porekla) morala bi da se odlikuju visokom idejnom pribranošću po pitanjima temata i sadržaja. Kvalitetna baza (sadašnja ili bolno nedostajuća u prošlosti) zahtevala je da najbolje stvaralačke energije uđu u radni kontakt sa evropskim primerima, i da prisvojene stilske parametre, uz uvek prisutnu svest o vlastitoj moralnoj superiornosti, preurede po očekivanjima sopstvenog porekla i potrebe. Pedesete su svedočile o modernizmu kao evropskoj stilskoj neizbežnosti, i toj je činjenici u Jugoslaviji ozbiljno pristupljeno. Uostalom, deo preloma činio je i oštri napad Krsta Hegedušića na kulturnu politiku KPF (1951), sa Fužeronovim likovnim soc-realizmom kao amblematskom i pogrešnom vizijom ideološkog i nacionalnog jedinstva. (Hegedušić 1951; Frascina 1993, 128–142)

Sloboda umetničkog izraza uvek je i neizbežno osiguravana biografskom slojevitosti umetnikove ličnosti. Ona je svedočila o drugačijoj istoriji, interiorizovanoj u svesti autora, nekada kultivisanoj, često borbenoj i krvavoj, a za čije je raspoznavanje bilo neophodno akribično oko jednog drugačijeg poznavaoaca. Kako je tekla geneza i u kojem je idejnom pravcu usmeravana tako specijalizovana likovna kritika šeste decenije, adekvatno

je reprezentovao primer sarajevskog časopisa *Izraz*. Pokrenut u trenutku delikatnom za jugoslovensku modernost (prvi broj izašao je u januaru 1957), *Izraz* je strukturnom raznovrsnošću priloga prevashodno ulazio u taktički odmerenu raspravu o nekim od odlučujućih pitanja jugoslovenske stvarnosti. Ta ista stvarnost već sredinom pedesetih suočila se sa dominantnim uticajem najšire razumevanih informacija koje su dolazile sa druge strane Atlantika. Neodoljiva moć američkog primera nakon 1945, koji je, u trenucima evropskog moralnog i materijalnog sloma, fascinirao slobodom umetničkog izraza, objektivno je decentrirala ono što je vekovima bilo prihvaćano kao civilizacijska konstanta. Ne samo Pariz, u funkciji produktivnog središta umetničke novosti, nego i sve činjenice evropske prošlosti i na njoj utemeljenih identiteta, izgubili su postojanu vrednost. (Harris 1993, 42–76; Guilbaut 1990; 30–84) Umesto vekovne paradigme sitnih pomeranja na nebrojenim tačkama poprilično intimnog evropskog reljefa, nastupila je nova, bezobzirna i dramatično poopštena sila, čije opravdanje nije počivalo na kompleksnoj etikaciji istorijskih zasluga i resantimana. Posledice nisu izostale ni u slučaju jugoslovenskog procesa modernizovanja. U radikalno izmenjenim okolnostima izbleдела je celokupna Krležina kulturna konstrukcija *Enciklopedije*, koja je upravo u sinkopama evropskih apetita tragala za onom uvek izmičućom prilikom za jačanje samosvesti i kulturne baze balkanskih naroda. Sada su dva milenijuma evropskog horizonta nepovratno nestajala, dok je u pozadini izrastao novi model: skorojevički, emigrantski, mešovitog identiteta, antievropski, onoliko koliko i antiistorijski, sav usmeren ka efektima površne i komunikativne lakoće. Pred njegovim zahtevima besmislenim se pokazivao već minuli svet kontinentalne igre dominacije i otpora.

Modernost je galopirala decenijom, razblažujući efektivnu snagu dramatičnih odluka iz prelomnih godina jugoslovenskog poststalinizma. Paradoksalno, ne samo da je pred pretnjom apsolutne dominacije neukorenjene američke kulture bilo potrebno pozitivno prevrednovati zapadnoevropsko nasleđe nego je sada, u situaciji nakon deklaracija potpisanih u Beogradu (1955) i Moskvi (1956), i sovjetski kulturni trenutak, na prijatnoj udaljenosti od primisli „ždrinjela



turskih topova“, postao poželjan dodatak u naporima principijelne odbrane lokalnih modernističkih standarda. (Jakovina 2012, 26–33) *Izraz* nije odstupao na tako koncipiranom frontu. (Flaker 1957a; Flaker 1957b) Prilazeći problemu modernosti iz različitih kulturnih uglova, uredništvo je zadržalo osnovnu tendenciju jugoslovenskog momenta. Oprezno i bez pokazane težnje da po svaku cenu uznemire ili uđu u konflikt, Midhat Begić i saradnici pokušali su da premoste delikatni trenutak jugoslovenske kulturne stvarnosti aktivnim dijalogom pokrenutim oko jednog osnovnog pitanja: „Šta je moderno i gdje ga vidite?“¹ Uostalom, dijalog je sredinom pedesetih osnovna diskurzivna poluga. Njegovim posredstvom živela je ili je dodatno proveravana jugoslovenska modernost, bez obzira da li je dijalog bio poguban za aktere (slučaj Đilas 1953/56) ili se nakon žestoke razmene mišljenja gasio u zaboravu (ljubljska polemika Vidmar–Zaherl 1956). (Чалић 2013, 241; Erjavec 1991; 262–279) Ne možemo sa sigurnošću da posvedočimo o principijelnoj logici kojom je rukovođen izbor sagovornika u *Izrazu*, ali opšta namera nesumnjivo se upućivala najmanje problematičnom stazom. Autentično jugoslovenska modernost, humanistička i dijalektička, napajana dubokim korenima lokalnog nasleđa i najlepšim primerima evropske kulturne prošlosti, činila je strukturnu potku *Izrazove* ankete. Neizbežno lokalno kodirana, modernost o kojoj je bila reč, potvrđivana je vitalnošću njenih sadržajnih relacija. Ugladnena površnost američke modernosti – ona koja je pretila idejnom neobuzdanošću antidijalektike – posmatrana je kao negativni prototip, dokaz o moralnom padu modernističkog projekta na nivo obične dizajnerske dosetke. Saradnici *Izraza* nisu nameravali da odustanu od pedagoških kapaciteta domestifikovane modernosti, svesno negujući njen projektovano kolektivistički karakter.

Uticajni Vlatko Pavletić kritiku modernističke aberacije usmerio je ka činjenici sadržajne pometnje modernističkog artefakta. (Pavletić 1957) Pomodno forsirana nečitljivost formalne epiderme dela javljala se kao neželjeni odraz njene finansijsko-konjunkturane pozadine. „Jedna od presudnih zabluda: biti nešto drugo i tako postati moderan. U slikarstvu je postalo moderno iznevjeriti sve principe slikarstva i težiti apsolutnoj muzici boje.“ (Pavletić 1957, 260) Oštro reagujući na tvrdnju Stivena Spendera o smrti modernističkog pokreta, Pavletić je visoko postavljene ciljeve rane modernosti – one koji će kasnije, u malaksavanju vitalnog žara, da dovedu do nedoslednosti, zasićenosti i banalnosti konformizma – zamenio upornim radnim istrajavanjem unutar jednog užeg područja, „u istančanom osjećanju umjetnika za suvremeni fenomen, što danas znači: za silnu napetost između preosjetljivog modernog duha i okrutnih činjenica suvremene industrijske civilizacije armiranih kolosa gradova, svemogućih strojeva i automata, neuroze, alkohola, narkotika, prostitucije, vječno ugroženog čovječanstva, te neprestano poricanog i obnavljanog principa humanizma.“ (Pavletić 1957, 262) Primedba Vlatka Pavletića, nimalo nekarakteristično za opšti ton *Izrazove* ankete, postavljala je poslednje defanzivne barijere oko sve manje efikasnih činjenica moralno-pedagoški usredotočene modernosti.

1 Midhat Begić, glavni i odgovorni urednik *Izraza* tokom pedesetih, predstavljao je idejnu sponu sa francuskom modernošću i njenim nasleđem, što je dodatno pojačano činjenicom da je u to vreme obavljao i funkciju lekora na Univerzitetu u Lionu.

Ikonoklastički ozbiljno suprotstavljajući roterdamsku luku Rembrantovim slikama, Karlo Ostojić je u njenim gusto zasađenim dizalicama i nezamislivim aktivnostima koje su menjale klasično razumevane pojmove prostora i vremena prepoznao osnovni lik tadašnjeg holandskog trenutka. (Ostojić 1957)² Ali sve te vrtoglavosti razmene i transportnih potreba, ona neumoljiva snaga modernog mlina kojim je mrvljen i poslednji element egzistencijalne izvesnosti, za Ostojića nisu bile dovoljne u meri da bi svoju parabolu doveo do konačnih zaključaka. Kao Pavletića pre njega, i Ostojića je rukovodila ona optimalna projekcija leve marksističke svesti, koja je dijalektički zamajac istorije saobražavala sa idejno neproblematičnom tradicijom, namerno prepoznavanom u srži svakog ozbiljnog odrastanja. „Moderno je korekcija i nadopuna večnog.“ (Ostojić 1957, 347) A da bi prefabrikovana svest o kontinuitetu kulturnih oblika zaživela u punoj snazi, Ostojić je s najvećom pažnjom podvukao esencijalnu anomaliju savremene kulturne mape. „Potrebno je razgraničiti moderno od pomodnog. I moderno i pomodno su proizvodi vremena. Samo iza modernog stoje decenije i nužnosti, iza pomodnog trenutak i često kapric. Moderno izgrađuju prvenstveno sve poznate ili anonimne sile jednog doba; pomodno je više delo određenih pojedinaca.“ (Ostojić 1957, 347) Dodelivši pomodnom kao greh činjenicu da „se razvija vrtoglavo i često neodgovorno“, i da u svojoj suštini nije ništa drugo do plitko podilaženje neizdiferenciranom ukusu masa, neobuzdano razgrađujući i vulgarizujući, raščistio je prostor oko kategorijalnog postulata modernosti: „Moderno zahteva od publike napor da bi moglo biti shvaćeno, i ono u izvesnom smislu vaspitava njen ukus.“ (Ostojić 1957, 347) Uloživši ozbiljan napor da bi opravdao i zaštitio impliciranu pretpostavku domaće modernosti, Ostojić je, uzimajući u obzir stanje i potrebe šireg konteksta, nimalo slučajno dotaknuo i logički deficit u razumevanju te iste modernosti kao pedagogije. „Istina, dogodiće se da postanak modernog pravca u slikarstvu bude vezan samo za jednu ličnost; ali ta ličnost ipak nastavlja tradiciju.“ (Ostojić 1957, 347) Kontradiktorna, teza izvesno nije ni osećala za potrebno da učini dodatni napor i da pojača očigledno razlabavljene šavove kojima je likovna umetnost uvezivana u celovito tkanje moderne stvarnosti. Pikaso, koliko i Lubarda iz prelomnih trenutaka decenije, predstavljali su za urednički koncept *Izraza* pročišćene primere nadržavanja tendenciozno razumevane tradicije. Idealizovani heroji likovnog trenutka iskoračili su svojim mekanim avangardističkim materijalizacijama za jedan celi korak ispred drugih umetničkih oblika. Brisanje kognitivne granice između savremene tehnike i vrednosno simbolično tretiranog sadržaja sa potpunom doslednošću obavila je upravo modernistička slika. Slika po tipu Lubardinih prelomnih godina, i za njenom optički monolitnom leksikom objektivno je kasnila savremena književna produkcija.

Boro Pavlović vajkao se u svom anketnom listiću: „Ali tog novog, koje smatram modernim, tog novog, tog stvarno novog u životu – ne vidim u literaturi. Možda ga nazirem u slikarstvu. Mislim, našem: to je novo u novom kod Vanište,

2 Karlo Ostojić, imenom Maksimilijan Erenrajh, srpski i beogradski književnik i kritičar, tokom pedesetih na stalnom zaposlenju u beogradskom magazinu *MN*.

novo u traženju kod Murtića, novo u starom kod Stančića, novo u boji kod Dulčića, novo u crtežu kod Kinerta. Kod starog aristokrate Kulmera i Trešnjevčana Dogana. Novo kod Perića... I novo – kod starog majstora Hegeđušića... Ali novog u literaturi ja ne vidim.“ (Pavlović 1957, 349–350) Pavlovićeva tvrdnja, osim što je ogorčeno ukazivala na nesposobnost aktuelne hrvatske literature da postigne usklađenu mešavinu moderne forme i savremenog sadržaja, svedočila je istovremeno i o uveliko prisutnim elementima nacionalne autarhije. U pitanju je nesumnjivo bila radikalno izvedena konsekvencija površnog razumevanja enciklopedističke svesti o jugoslovenskom zajedništvu. I mada je kao takva ostala usamljena u celovitom okviru ankete, implicitno, iz doktrinarne pozadine, pratiće stranice *Izrazove* likovne kritike.

Ne preterano udaljen od činjenica Pavlovićevog nezadovoljstva hrvatskom literarnom prazninom, izvan ankete i iz razloga istoričarske konzistentnosti, Šime Vučetić analitički je zasekao kroz model-primer Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*, insistirajući na moralnim i umetničkim vrednostima Krležinog osavremenjivanja već poodavno arhaičnog jezika hrvatske provincije. (Vučetić 1957) Ipak, bilo je to delo iz naglašeno drugačijeg vremena (1936), sa drugačijim rasporedom prisutnih aktera i apsolutno drugačijom logikom korodiranja jezikom modernosti. Dobro plasirani pasatizam *Balada* nije našao vlastitog stilskog parnjaka u jugoslovenskim/hrvatskim pedesetim. Istovremeni slučajevi modernističkog bekstva u literarnu zonu ničim natrunjene estetike kritikovani su i izjednačavani sa bezidejnom dekadentnošću površnog formalizma. Oštrinu takvog odbijanja osetio je Miodrag Pavlović, čija je zbirka novela – *Most bez obala* – nominalno neobaveznim naslovom rasrdila kritičara. (Cvijetić 1957) Armatura dela, bez obzira na britku odrešitost jezika, nije delotvorno dosegala do sadržinskog sloja, i nije uspevala da ga obuhvati u integritetu njegove izvođačko-idejne celine.

Okolnosti su mogle da budu i drugačije postavljene. Njima se kritičarski pozabavio Milan Selaković, podvlačeći obilatu upotrebu dokumentarističke scenografije, bez iskazane potrebe da se tako uvedena periferna zakržljaloš naturalističke predstave obogati snagom modernističkog eksperimenta. „Svuda blato, kiša, teškoće i jad. A nikog nema da sve to sagleda – nikog osim ovog stranog lica, koje se zove pisac – da odredi, što se može, a što ne može, što ima smisla, a što nema, dokle treba biti opći, a dokle svoj, privatan.“ (Selaković 1957a, 583)³ Selaković, već u trenutku elegične evokacije izneverenih nada koje je progutala agresivna prizemnost betonske brane u izgradnji, oseća da je levičarski optimizam, onaj doktrinarno začat Krležinim referatom, nepovratno splasnulo, i da je, po logici smene ideoloških ritmova, inercija konzervativnog balasta bila na redu da pretegne na svoju stranu. Selakovićeva ogorčenost pogubnim manifestacijama stvarnosti – sačinjenim od elemenata „popuštanja, subjektivnih slabosti, osobnih obaveza, društvenog straha i beskičmenjaštva, karijerističkih ambicija ili položajnih ovisnosti, koterijaštva, službouljudnosti, međusobnih usluga, dramatične borbe za kruh i održanje, potkupljivosti, podvaljivanja i hipokrizije“ – dovodila je u

3 U pitanju je kritički prikaz romana *Vodo, odazovi se*, Dragoslava Grbića (1956).

pitanje vrednosni opstanak dijalektičkog mehanizma samoidentifikacije, bez kojeg bi parcelizovani segmenti kulturne stvarnosti izgubili odgovarajući smisao i značenje. (Selaković 1958a, 645) Čini se da je autor iskustveno dotaknuo logički paradoks marksističkog preobražaja, onaj o kojem će naknadno i obavješeno da progovori Maršal Berman. (Berman 2010, 87–129) Izuzev pojedinačnih krhotina možda prerano razbijene utopije, na referentnoj tabli istorije aktuelnošću je odisala još jedino oseifikovana prošlost, sada zaglavljena u idejno neizvesnim preseccima gradske kultivacije i primitivističkih, naizgled ruralnih, ali u svakom slučaju detaljno odnegovanih atavizama. „U nas će još, možda, doglednih decenija iscrpljivati se ta inventivnost u nadljudskim naporima i žrtvama oko savlađivanja otpora najosnovnijih, najzaostalijih tekovina (nasljedstva) bliže i dalje, svakako u dugoj letargiji ogrezle i zaleđene prošlosti, atavizma umjesto izuma, čemu je naše selo... naše glavno karakterno obilježje. Govorim o selu zato što je ono nepresušno vrelo naših intelektualnih i emotivnih energija, stalan izvor snaga što svoju morfološku afirmaciju počinju neprestano od najosnovnijeg početka i prapočetka – iz primitivizma!“ (Selaković 1958a, 647) Emancipatorska namera *Enciklopedije* nije mogla da progovara vakuumom rezignacije, epigonstvom i kompromisom, a sem njih, Selaković na kulturnom horizontu nije uspevaio da prepozna makar i blede obrise ozbiljnog autorskog postignuća. Zakočenost i manjak diskurzivne elastičnosti obeležavali su jugoslovenski trenutak. Kritičarskim rečnikom samereno, činilo se, ili je na taj način sugerisano, da jedino onaj dizajnerski, amerikanizovani aspekt kulturne stvarnosti postiže uspeh.

Način na koji je *Izraz* prilazio problemima likovne umetnosti tokom svojih prvih godišta nije posedovao jedinstveni, jugoslovenski koncipirani idejni omotač. Svest o tome da je obnova likovne modernosti nakon Lubardinog preloma gotovo uvek i neizbežno bila vezana lokalnim (nacionalnim) nitima tematsko-idejne preokupacije, sistemski je uticala na *Izrazov* likovno-kritičarski profil. Činjenica da su učesnici ankete o modernosti iz priloga u prilog ponavljali primedbe o likovnoj modernosti i likovnim umetnicima, nije za posledicu imala i istovremeno širenje kritičarske baze časopisa. Zahtevani kritičarski identitet podrazumevao je naučno usredsređenje i krajnje specijalizovano razumevanje određenog umetničkog fenomena u njegovoj kontekstualnoj celovitosti. Dijahronički kvalitet kritike obavezivao je ozbiljnošću, tako da su njeni redovi objavljavani u časopisu predstavljali značajno više od ažurnih beležaka o dnevnim smenama stilskih preferencija i javnog ukusa. Umetnost je komunicirala elementima prevashodno identitetske leksike, ali sada ne one malograđanske, devetnaestvekovne, likovno zaparložene, sa vidicima suženim do nivoa diletantizma i romantičarskog klimaksa. Modernost je obavezivala, te je, shodno tome, nit poželjnog kontinuiteta potražena u iskustvima međuratne umetnosti.

Kritičarsku epizodu započeo je Lazar Trifunović, srpski istoričar umetnosti. Agilan i promišljen, Trifunović, kako je i zahtevala ideja likovnog kontinuiteta, pažnju nije posvećivao ubrzanom praćenju dnevnometničkih događanja.

Oslobođen imperativnog pritiska da iznosi sudove formirane na osnovu trenutačnih senzacija, analizu umetničkog materijala organizovao je po principu generacijskih porodica, ističući dela i pojedince koji su obeležavali epohu sposobnošću da opštem fondu modernosti dodaju nešto novo i likovno neophodno. U nekim slučajevima, poput teksta o savremenoj italijanskoj umetnosti, kolektivni karakter diktiran je razlozima aktuelne izlagačke aktivnosti. (Trifunović 1957a) Istovremeno, navedeni Trifunovićev rad koincidirao je sa pojačanom namerom časopisa da primer italijanskog modernizma nakon fašističkog iskustva posmatra kao uzor vredan praćenja. Tekstovi Glorije Rabac ili učešća Elija Vitorinija i Đuzepea Petronija u anketi o modernosti potvrđivali su navedenu nameru. Podelivši savremenu italijansku umetnost po kriterijumu optičke čitljivosti u dve grupe, figurativno-predmetnu i nefigurativnu, Trifunović je posebnu pažnju posvetio ovoj drugoj. „Zbog toga što se pojavilo sa zakašnjenjem (tek 1935) italijansko apstraktno slikarstvo je preskočilo onaj raspon od relativne do apsolutne apstrakcije i započelo je svoj život na jednom gotovom, pa i skupo plaćenom, tuđem iskustvu. Možda ovakav zaključak za momenat sugerira izvesno epigonstvo, ali činjenica da kompoziciono u italijanskoj apstraktnoj umetnosti nije bio cilj već polazni princip određuje njen poseban karakter.“ (Trifunović 1957a, 177) Da bi premostili manjak tradicijom podržanog iskustva, najbolji među italijanskim nefigurativnim umetnicima, i to je Trifunovićev doktrinarni zaključak, posegnuli su za asocijativnošću kao merom idejno-likovnog izmirenja. „Ali prvi, novi stav je vidljiv, njega bi nazvali asocijativnim; možda je on više metod nego princip, ali svejedno, prve brane su porušene, na putu je da se pruži ruka izmirenja.“ (Trifunović 1957a, 177) Afro, Biroli, Moreni – asocijativni, likovno zanimljivi i kvalitetni – ukazivali su na moguće razrešenje jugoslovenskog/srpskog konflikta sa umetnošću koja je stajala na korak od pada u površinski dizajn i špekulativno-konjunkturnu ignoranciju. Asocijativnost je mirila i donosila na vrednosti traženoj ideji kontinuiteta. „Za mene je moderno, pre svega, jedan uopšten pojam vezan za sve epohe u umetnosti koliko i za našu (jer dozvolite, zašto bi umetnost našeg doba ocenjivali kao savremenici a umetnost proteklih civilizacija kao istoričari? zar to nije paradoks?). Na ovoj okosnici dolazi i do suštinskog razdvajanja pojmova moderno i savremeno, u kome je moderno, i kao princip i kao metod, viša umetnička i estetička nadgradnja savremenog (ono što je savremeno ne mora da bude i moderno). Naprimer, u srpskoj umetnosti danas egzistira savremeno (i ne moderno) slikarstvo Borivoja Stevanovića i moderno (i savremeno) slikarstvo Petra Lubarde. Posmatrano iz ovog aspekta, postaje evidentno da je moderno u umetničkom razvoju sve ono što mu daje pečat univerzalnosti i trajanja, sve ono što je stvaralački orijentisano, sve što nalazi novi sadržaj i novu formu, sve što kreativno živi, sve što plemenito uznemiruje ljudsku emociju: jedno neprekidno revolucionarno kretanje.“ (Trifunović 1957c, 348–349)

Promene društvenih okolnosti, odnos baze i nadgradnje, stil kao revolucija i promena, bile su to karakteristične reči jugoslovensko/srpskog trenutka, ali one nisu bile u stanju da razreše likovni dijalog poveden između različitih nivoa stvarnosti.

Umetnikovo najdublje ja nije moralo da se miri, da nadgrađuje ili sudeluje u projekciji vrednosnog kontinuiteta. Besno nerazumevanje i bunt bili su prikladnije reakcije od uklapanja u istoricističku shemu savremenosti. Asocijativnost nije posedovala suštinske kapacitete revolucionisanja, i više je delovala kao idejno dobro podešen izgovor da do konačne transformacije i napuštanja zastarelih principa likovnog stvaralaštva i ne dođe (zastarelih ili neefikasnih, ukoliko se umetnost sme razumevati i razmeravati kategorijama funkcionalnosti). Trifunović (sa izuzetkom Lubardinog primera) nije bio u stanju da *Izrazovim* čitaocima ponudi gustu strukturu srpske likovne asocijativnosti. Nije ga dotaknula dinamična izlagačka aktivnost *Decembarske grupe*, danas razumevana kao nezaobilazna u tumačenju praktične morfologije navedene doktrine, već je pažnju, istoričarski korektno, usmerio ka dovršenim delima vodećih likova evropskog avangardizma. (Denegri 1993, 111–119; Merenik 2010, 98–106) Padamo u iskušenje da prilog o Vasiliju Kandinskom čitamo pomoću šire optike časopisa, u kojoj je vredno i idejno provokativno mesto pripalo Isidori Sekulić. (Sekulić 1957; Trifunović 1958c) Široko odnegovanog iskustva, ona je aporiju modernosti odagnala gotovo nehajnom negacijom. Zaoštrene činjenice stvarnosti, plitke za potrebe analitičkog sečiva, odbacila je, usled njihove nimalo istančane površnosti, kao neželjene pseudoprobleme. „Stratosferske apstrakcije u likovnim umetnostima i u književnosti – iako bivaju vrlo privlačne: osećate li i vidite li koja se čar javlja kroz današnji crtež, recimo Kandinskoga srebrna paučina na crnome fonu – pseudoproblemi su. Oni keltsko-irski dramoleti Beketovi to je srednjovekovna danza macabra naših dana – kao umetnost to je pseudoproblem koji čeka da ga onaj koščati, namrgođeni autor – kao sa Direrova bakroreza – uvuče u metamorfozu.“ (Sekulić 1957, 80–81) Liberalna svest Isidore Sekulić nije išla paralelno sa marksističkim (makar i destaljinizovanim) determinizmom, što je traganje za autorskim prapodlogama oslobađalo ograda vremena i prostora. „Traje trajanje u vidu spirala sa sve istim ritmom i istom krivom linijom, s tim da nova spirala, u nastajanju svom, dodirne svojom krivuljom prošlost, i onda se odlučno uspinje u budućnost. Svaka spirala je poseban jedan egzistent, puna sebe, svojih zakona i tajni, svojih potresa i katastrofa.“ (Sekulić 1957, 84) Izvedene izvan matematičke logike euklidovskih prostora, spirale su nagoveštavale mekanu logiku avanture i gramatiku pisanu za odabrani par očiju. „Pseudoproblem nije lažan, nego je varav problem; on i zanima i muči – često je i neka intelektualna vežba, ali on se pravilno dovršava zakržljavelošću u samome sebi. No ako ne zakržljavi na vreme, nego se – zaslugom nečije dobre studije nad njim, počne u nekom pravcu ozbiljno zgušnjavati, može se preobratiti u pravi problem... Taj pravi problem je star i uporan, i savetuje mir i strpljenje, pa i lišavanje. Nije sve što biva, i mora da se zbiva, nije sve, kako bi se danas moderno reklo, nije sve za široku potrošnju, nije za momenatnu potrošnju.“ (Sekulić 1957, 80, 82) Bila je to idealno projektovana vizija kontinuiteta, ona kojoj se osetno, klizeći po samoj margini ideološkog imperativa socijalističke modernosti, približavao i Lazar Trifunović.

Savremena srpska skulptura bila je područje njene operacionalizacije. Makar mu je naklonost ostajala sa vajarima asocijativne forme (Bešlić, Gržetić, Jančić, Soldatović), kritičar je, u skladu sa vizijom spiralnog nasleđivanja, koje je čekalo u pribranosti i moralizovanom lišavanju, dužnu pažnju posvetio estetici formom naglašenog iskoraka unapred. (Trifunović 1957b) Apstraktni (Jevrić i Anastasijević), potpuno novom koncepcijom oblika i sadržaja predstavljali su likovni fenomen neuklopiv u generički koncept nacionalno obeleženog kontinuiteta. Nisu direktno nasleđivali, što istovremeno nije značilo i da neće da budu nasleđeni. (Denegri 1993, 144–151; Степанов 2001, 21–36) „Tek u delima Jevrićeve i Anastasijevića princip oblikovanja postaje potpuno dominantan. On dozvoljava da se u prostor postavi samostalna stvarnost sa sopstvenim životom u kome se organski oblici slobodno razvijaju. Likovni elementi (proporcija, ritmovi, kompozicija) osvajaju u ovoj skulpturi nove funkcije a pre svega funkciju vizuelnih simbola, koje do tada nisu imali.“ (Trifunović 1957b, 284)

Ontologija likovnog dela smenjivala je spolja mu pripisanu antropologiju, ali pre konačne promene Trifunović je ispisao redove posvećene skulpturi Sretena Stojanovića. (Trifunović 1957d) Biografski opširna i zainteresovana i za najsitnije detalje umetnikove veštine, detalje o njenom poreklu i usavršavanju (naglašena je presudnost činjenice rada i učenja u Burdelovom pariskom ateljeu), Trifunovićeva studija obraćala se sigurnim stilom kritike uverene u najplemenitije ljudske predispozicije umetničkog kontinuiteta na delu. „Svakoj svojoj skulpturi on prilazi od početka, bez ikakvih predubeđenja i formalnih opterećenja, pokušavajući da za svaku svoju emociju, za svaku oblast i za svaku tehniku nađe adekvatan likovni izraz. To njegovoj umetnosti daje bogatu i raznovrsnu plastičnu formu, likovnu i vizuelnu zanimljivost koja je oslobođena svakog šablona i koja je zbog toga izuzetno uverljiva. A ta je osobina veoma važna, jer Stojanović nije moderan skulptor i njegova plastika danas nema nijednu asocijaciju ni vezu sa onom evropskom skulpturom koja je započela deformacijom oblika a završila se negacijom svih veza sa prirodnom formom. Međutim, to ni u kom slučaju ne smanjuje vrednost njegove umetnosti, jer izraz i stil nikada ne određuju kvalitet i snagu jednog umetničkog dela. Svaka kompletna umetnička ličnost čije je stvaralaštvo iskreno i izazvano unutrašnjim nužnostima i taloženjem emocija – a Stojanovićevo to nesumnjivo jeste – ima svoj sadržaj i svoju formu i stepen vrednosti dela (i njegova suština) određen je jedinstvom ovih elemenata.“ (Trifunović 1957d, 566)

Grgo Gamulin, iskusna i kompleksna ličnost hrvatskog likovnokritičarskog korpusa pedesetih, oprezno je i sa dosta takta započeo saradnju sa *Izrazom*. Nakon dva priloga neutralnog karaktera (o italijanskim romaničkim tornjevima i o Žoržu de la Turu) uslediće beskompromisni kritičarski napad. (Gamulin 1957a; Gamulin 1957b) U konfliktu sa ozbiljnim hrvatskim autoritetima na polju nacionalne kulture, Gamulin će svoje stavove da pooštri na stranicama sarajevskog časopisa, nesumnjivo pod zaštitničkim plaštom Begičeve vizije o integralno jugoslovenskom iskustvu modernosti. (Kolešnik 2006, 86–91, 219–226) Za razliku od Trifunovićevog, njegov pristup biće karakterisan standardnim procedurama likovne kritike. Tako je već u januarskom broju 1958. objavio kritiku zagrebačkih likovnih aktuelnosti – u istom

broju Trifunović publikuje tekst o Robertu Deloneu. (Gamulin 1958a; Trifunović 1958) Personalno bogata (grupa *Mart*, Škrnjug, Brešić, Sabolić, Perić), kritička vizija Grga Gamulina nije istovremeno patila od idejne nepodudarnosti u obradi različitih fenomenoloških slojeva. On nije, nošen impresionističkim porivom, aposteriori dolazio do saznanja o umetničkoj vrednosti i likovnim značenjima. Njegova misao bila je već dovršena i doktrinarno sinhronizovana sa Krležinim enciklopedističkim antizapadnjaštvom. U redovima njegove kritike nije bilo moguće naći tragove optimističke vere u kontinuitet neke od međuratnih škola ili vere u neoborivost postulata proisteklih na radnom iskustvu nekog od pariskih ateljea. Ništa od toga. Današnji istraživač može da žali što Gamulin nije učestvovao u anketi *Izraza*, i na taj način doprineo boljem razumevanju i personalizaciji svojih stavova. Ipak, neučešće nije označavalo i potpunu odvojenost. Idejno prikopčana na Krležinu platformu, njegova kritičarska misao nalazila je duboku srodnost sa vrednosnom imaginacijom Vlatka Pavletića. Pavletićevo razumevanje „za silnu napetost kao suštinu modernog“, Gamulin prevodi mehanizmom retrospektivnog razmatranja u istančanu vertikalu hrvatske likovnosti dvadesetog veka. Ne *Balade* i Petrica Kerempuh, bez osećanja pomerenog dalje od krvi i patnje podravskog kmeta, ne Glembajevi, dekadentno istruleli u besprizornom epigonstvu, i bez trunke svesti o kmetovskoj prapodlozi na kojoj je stajala Hrvatska, nego mladi nervšćik Filip Latinović. Nikada eksplicitno uveden u Gamulinov kritičarski repertoar, taj je junak Krležine hrvatske mitologije, slomljen na Zapadu i nerazumljiv za otrovnu galeriju hrvatske malograđanštine, ostao zamišljen nad činjenicama smrti i zemlje.

Ničega od te ledene misli nije bilo moguće naći u zagrebačkim galerijama 1957–58. Edo Murtić bio je za Gamulina vrhunski primer poražavajućeg sudara sa kompleksnom strukturom hrvatske kulturne kore. Njujorške vizure nisu omogućavale adekvatan rakurs. Tematski nepotrebne, Murtićeve slike, pogrešne ontološki koliko i antropološki, vodile su ka neodgovornim zaključcima površnosti i mode. „Na ovoj su izložbi one možda i ispod te površine, a to je sve, uvjeren sam, nepotrebno i suvišno. Postoje toliki svijetovi, koje bi trebalo izgraditi, a naši se talenti kreću po rubovima problema, nastojeći izbiti neko djelovanje iz površnog kombiniranja odnosa na obojenoj površini platna. Čudno je samo to, što misle, da na tom putu ne mogu biti kontrolirani!“ (Gamulin 1958a, 55) Dodatno svetlo na Gamulinovu kritičarsku nameru usmerio je komentar nastupa Miće Popovića u zagrebačkom Klubu književnika (novembar 1957). „Zidovi su Kluba tih dana oživjeli s nekoliko obojenih ploha... Ali što su to, zapravo? Šareni snop mrlja iz kojih tu i tamo izbijaju dominante: ružičasto sa crvenim, crno na smeđem, modro na bijelosivom, crveno na tamnoplavom... Kad sam odgonetnuo, što te slike ustvari prikazuju (a skoro sve su koloristička varijanta na jedan te isti motiv), opazio sam, da je sam motiv sasvim suvišan: to je, ako se ne varam, neka stara barka na škeru. No možda se i varam, jer slike Miće Popovića mogu da prikazuju i nešto drugo. Konačno, motiv je često (najčešće) stvar sasvim akcidentalna, slučajna, pretekst za maštu, koja će se odmah od njega u svom letu odijeliti.“ (Gamulin 1958b, 305–306) Nedostajala je lokalno proizvedena poveznica, okosnica koja bi prepoznatljivim sadržajem otvarala magistralnu perspektivu umetnikove namere. Kultivisanost

jezika i već isticani rafinman njegove *francuske* četkice (to karakteristično „modro na bijelosivom“), nisu mogli da mu izdejstvuju kritičarevo razumevanje. Naprotiv.

Opšti Gamulinov cilj nije teško detektovati: uspostaviti generacijski most hrvatske likovne umetnosti, koji bi na sebi transportovao ne formalne znakove modernističkog virtuoziteta, već dramu međuratnog likovnog iskustva, bolnog, pogubnog, isuviše ličnog. Dramu propadanja (ličnog i nacionalnog) i stagnacije pred zidovima Metropole.

Paralelna sa osnovnom antropološkom tezom Krležine *Enciklopedije*, Gamulinova konstrukcija nije bila u stanju da se podigne iznad međuratnih animoziteta koje je gajila klasno-nacionalna levica hrvatskog *Brabanta*, zatvorena za svaku primisao građanskog Zapada i njegove dekadentne likovne umetnosti. Udaljen od Babićeve idejne nesređenosti dvadesetih, od logički jedva održivih premisa o neinficiranoj čistoti dinaridskog oka i blistavoj estetici venecijanskog kolorističkog nasleđa, Gamulin je, za potrebe domaće, hrvatske modernosti pedesetih, sačinio donekle kompromisnu bazu, onu kojoj je opravdanje i životnu snagu mogao da dodeli samo odabrani likovni junak. Onaj koji je preboleo i Pariz i Kostanjevac, preboleo ne i glajhšaltovao, menjajući antropološki stupor vitalnom (modernističkom) ontologijom idejno angažovanog motiva. Domestifikovani temat nije računao na izuzetne hereditarne kapacitete nacionalnog tipa, niti na klasno-etničku strogost i odbacivanje makar i najmanje primisli o likovnim vrednostima oblikovanog materijala. „Ali vidio sam nedavno i jednu sliku Frana Šimunovića: i on je našao neku lađu na suhom, ustvari podrtnu neku, napuštenu na škeru ili na žalu. Znam samo, da me je od te slike spopala jeza – toliko je bila lijepa i rječita.“ (Gamulin 1958b, 306)

Junak je nađen, i njegova lična drama kojom je živeo, u osami, na ispošćenim granicama duboke pokrajine, gde sem elementa i gustih taloga u kamen zgusnute memorije ničega drugog nije ni bilo, donosila je novu sadržajnost modernističkoj slici pedesetih. O njenim pretpostavkama Gamulin će da progovori u naknadnoj dopuni *Izrazove* ankete.⁴ Tragajući za poreklom sadržajno novoga, suprotstaviće mu primere negativnih tokova savremenog jugoslovenskog slikarstva. Konjović i Lubarda prednjačili su. „Već godinama žalim za maslinasto-zelenim vidicima Petra Lubarde iz Crne Gore. Kuda li su samo nestali nakon što je umjetnik u sljedećoj svojoj razvojnoj fazi potražio neke druge mogućnosti? I to je jedan od onih, koji su prešli granicu u potjeri za oblikom, za slobodnom konstrukcijom, za neočekivanom i novom invencijom. To su one himere, koje nas i neopazice odvede do graničnih predjela... Ne govorim o pojedinačnim vrijednostima, svatko, konačno, stvara prema svom mjerilu i prema motivima, koji ga pokreću, a motivi dolaze često iz dubina, koje jedva naslućujemo. Što je u ovim dubinama? Sama i čista historija u talozima, koji su se taložili do naših dana, do upravo onog momentalnog očitovanja u slici ili skulpturi. Historija u našim odnosima, u pejzažu i u nama svima!“ (Gamulin 1958c, 697) Frano Šimunović, Latinović koji je preboleo Evropu, ranjen

4 Pitanje je sada glasilo: „U kojem se našem savremenom umjetničkom ostvarenju nalazi zametak ili čak potpun izraz sadržajno novoga?“

i sav svoj, ne samo da je likovno opstajao u šturom ambijentu Mrkodola i Zagore, nego je, za razliku od Lubarde, posedovao dovoljno likovne odgovornosti da odbaci nezamislivu pretnju „forsiranim deformacijama“. Da izjednači kategorije morala i materijala u simbolički gustoj strukturi slike – zelenkasto-sivim kamenovima i crvenim krpama zemlje. „Oni se u ove naše razgovore o novom i modernom uklapaju kao rješenje problema, ili točnije, kao jedno od mogućih rješenja: izravna i jednostavna ekspresija, s opisivanjem svedenim na osnovne ritmove i na boje, koje se gube pod tamnim naslagama. To je formalna artikulacija, koja je u sebi uključila mnoga savremena iskustva i modernu, recimo, silovitost izraza, a ostala ipak u našem vlastitom prostoru... Umjetnik je zgulio kožu sa svojih krajolika i oni su sada pred nama goli, kao i stoljeća njihove historije.“ (Gamulin 1958c, 699)

Eliminisan vladajućim normama zagrebačkog kulturnog diskursa, Gamulin je radnu epizodu u sarajevskom *Izrazu* izvesno doživljavao kao dobar način da ostane prisutan i principijelno nezaobilazan u formiranju osnovnih teza u hrvatskom govoru o savremenoj umetnosti. „Sve je gusto i puno tragičnih značenja, te mi stisnuta srca čitamo na ovim platnima našu vlastitu balkansku i dinarsku prošlost. I sadašnjost, nažalost, još uvijek prisutna.“ (Gamulin 1958c, 700) Dekolorisana i zgrušana, groza Šimunovićeve pokrajine posedovala je snagu autentičnog referenta, onoga o kojem je Gamulin mogao da razmišlja u najličnijim kategorijama. Šimunovićem se, uostalom, i vratio na hrvatsku kritičarsku scenu 1960, ali je do tog trenutka već bio obavljen njegov vrednosno-metodološki preobražaj. (Gamulin 1960b) Umesto Supekovog asketizma očišćenog do egzistencijalne škrtosti, škrtosti naglašene u presečnom kontaktu stvarnosti i savremene misli, škrtosti kojom je Supek vlastitom svetonazoru ukidao pravo da progovara kategorijama estetizovane forme, Gamulin se sarajevskom epizodom priklonio neodoljivoj gravitaciji punokrvene umetnosti. Zagazio je u simboliku nacionalnog pejzaža, koja je transkriptivnoj likovnosti plastičnih činjenica reljefa, krležijanski beskompromisno, dodeljivala vrednost hegemone i nacionalno jedino prihvatljive paradigme. Čak i ukoliko bi *Izraz* mogli da protumačimo kao Gamulinovu Kanosu, pokajništvo je po ispoljenim efektima bilo kratkotrajno. Estetizovana ontologija kolektivnog sećanja, možda po atribuciji ne i direktno socijalistička, ali zasigurno doktrinarno levičarska i potekla iz serije negacija staljinističkog monizma, patila je od naizgled neočekivanog deficita. „Strukturirani krajolik“ postojao je u biografski egzaltiranoj imaginaciji dvojice aktera (Šimunović, Gliha), bez izrazitih sledbenika u pedesetim, i prelomljen unutrašnjom činjenicom da nije bio sposoban da opstane onda kada bi se njegova referentna površina zarotirala i naselila ljudskim likom. (Gamulin 1960a; Gamulin 1988; Zidić 2014)

Odnos saradnika *Izrazu* prema pitanjima kulturne modernosti rečit je znak da su tokom 1957. i 1958. jugoslovensku tranziciju sve više opsedale misli o duboko fundiranom identitetu i potrebi da takav identitet (idejni ili nacionalni) stoji u saglasju sa makar i deklarativnim razumevanjem istorije kao dijalektike. Oprezni tradicionalizam, doktrinarno zaklonjen imenima autoritativnih figura KPJ, nije u vremenu nečistih promena pokazivao spremnost za eksperiment, istraživanje i neophodni rizik, siromašeći jugoslovenski kulturni profil preteranom izvesnošću tradicionalističke logike. Ipak, jednom otvorena barijera nije mogla u potpunosti da

odvoji fikciju o postojanju vrednosno nepromenljivog jezgra od svesti o neizbežnoj promeni koju je sobom donosilo makar i razblaženo razumevanje o dijalektici kulturnih procesa. Nešto o tome progovorili su Sekulić i Selaković, ustajući protiv banalizovanja generičke logike i kognitivne lenosti bazirane na dokumentarističkim isečcima nezrele umetničke imaginacije. Likovna kritika (Trifunović i Gamulin), razdvojena međusobno različitim vizijama kontinuiteta i neophodnih uzora, nije se tokom pedesetih dovršavala dijalektikom avangardističkog ubrzavanja stvarnosti. Oni (Trifunović i Gamulin) nisu u svojim stavovima bili apologete iskustveno neutemeljenih transformacija likovnog jezika, niti su predstavljali doktrinarno isključive zagovornike autarhizovane pedagogije kojom je proces navedene transformacije trebalo da bude začinjan i obezbeđivan. Pedesete nisu bile spremne za takvo nešto, *Izraz* još i manje. Biće neophodno sačekati nove unutrašnje promene modernističkih poetika u budućnosti, isto onoliko koliko i promene jugoslovenskih idejnih horizonata, da bi već nacionalno partikularizovani identiteti, a zajedno sa njima i diskurzivni narativi o kulturi i umetnosti, pronašli odgovarajuću identifikaciju sa nečim iskustveno razudnijim i formalno kompleksnijim nego što su to bile epiderme Stojanovićevih i Šimunovićevih dela.

LITERATURA

- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. London: Verso, 2010.
- Cvijetić, Ljubomir. „Put u nepostojanje.“ *Izraz* 4 (1957): 358.
- Чалић, Мари-Жанин. *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: Клио, 2013.
- Ćuković, Petar. „Lubarda u kontekstu kulturnih politika 1950-ih.“ u *Lubarda. Besta Fantastica*, ur. Ješa Denegri i Petar Ćuković, 7–24. Beograd: Klepić kolekcija, 2017.
- Denegri, Ješa. *Pedesete. Teme srpske umetnosti 1950–1960*. Novi Sad: Svetovi, 1993.
- Erjavec, Aleš. *Ideologija i umjetnost modernizma*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- Flaker, Aleksandar. „Dvije slikarske izložbe. Vercors u Moskvi.“ *Izraz* 6 (1957): 608–612.
- Flaker, Aleksandar. „Iz moskovske bilježnice.“ *Izraz* 7/8 (1957): 279–289.
- Fracina, Francis. “The Politics of Representation.” in *Modernism in Dispute. Art since Forties*, ed. Paul Wood et al, 77–169. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Gamulin, Grgo. „Georges de la Tour.“ *Izraz* 6 (1957): 513–529.
- Gamulin, Grgo. „Tornjevi San Gimignano.“ *Izraz* 9 (1957): 206–214.
- Gamulin, Grgo. „Jesen u Zagrebu. Likovna kronika.“ *Izraz* 1 (1958): 55–62.
- Gamulin, Grgo. „Jesen u Zagrebu. Likovna kronika II.“ *Izraz* 3 (1958): 304–309.
- Gamulin, Grgo. „Tamni pejzaži Frana Šimunovića.“ *Izraz* 6 (1958): 696–700.
- Gamulin, Grgo. „Umjetnost Ljube Ivančića 1960 godine.“ *Izraz* 6 (1960): 560–564.
- Gamulin, Grgo. „Frano Šimunović.“ *Mogućnosti* 5 (1960): 395–402.
- Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća (II)*. Zagreb: Naprijed, 1988.
- Guilbaut, Serge. “Postwar Painting Games.” in *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, ed: Serge Guilbaut, 30–84. Cambridge: The MIT Press, 1991.

- Harris, Jonathan. "Modernism and Culture in the USA 1930–1960." in *Modernism in Dispute. Art since Forties*, ed. Paul Wood et al, 3–76. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Hegedušić, Krsto. „Dva Davida i mi.“ *Republika* 10 (1951): 761–765.
- Jakovina, Tvrtko. „Povijesni uspjeh šizofrene države. Modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974.“ u *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1945–1974*, ur: Ljiljana Kolečnik, 7–53. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- Kolečnik, Ljiljana. *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.
- Kolečnik, Ljiljana. „Kontroverze poslijeratne situacije. Osnovna obilježja umjetnosti visokoga modernizma.“ u *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*, ur. Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog, 260–283. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- Kolečnik, Ljiljana. „Konfliktna vizija moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost.“ u *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950–1974*, ur. Ljiljana Kolečnik, 127–207. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- Krleža, Miroslav. „O nekim problemima Enciklopedije.“ *Republika* 2/3 (1953): 109–132.
- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Fond Vujičić kolekcija, Univerzitet u Beogradu, 2010.
- Ostojić, Karlo. „Šta je moderno i gdje ga vidite?“ *Izraz* 4 (1957): 345–347.
- Pavletić, Vlatko. „Šta je moderno i gdje ga vidite?“ *Izraz* 3 (1957): 259–262.
- Pavlović, Boro. „Šta je moderno i gdje ga vidite?“ *Izraz* 4 (1957): 349–350.
- Перишић, Мирослав. *Дипломатија и култура. Југославија. Преломна 1950. Једно историјско искуство*. Београд: Институт за новију историју Србије, Народна библиотека Србије, 2013.
- Roginskaja, Frida. "Against the Cult of the French." in *Russian and Soviet Views of Modern Western Art 1890s to Mid-1930s*, ed. Ilia Dorontchenkov, 288–290. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Romov, Sergei. "Contemporary French Painting." in *Russian and Soviet Views of Modern Western Art 1890 to Mid-1930s*, ed. Ilia Dorontchenkov, 286–288. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Selaković, Milan. „Roman iz našeg suvremenog života.“ *Izraz* 6 (1957): 583–584.
- Selaković, Milan. „Umjetnost pred sudom budućnosti. Beperspektivni dijalog.“ *Izraz* 6 (1958): 644–650.
- Sekulić, Isidora. „Šta je moderno i gdje ga vidite?“ *Izraz* 7/8 (1957): 80–85.
- Степанов, Сава. *Скулптура Олге Јеврућ*. Београд: САНУ, 2001.
- Trifunović, Lazar. „Izložba savremene italijanske umjetnosti.“ *Izraz* 2 (1957): 175–177.
- Trifunović, Lazar. „Savremena srpska skulptura.“ *Izraz* 3 (1957): 280–284.
- Trifunović, Lazar. „Šta je moderno i gdje ga vidite?“ *Izraz* 4 (1957): 348–349.
- Trifunović, Lazar. „Umetničko delo Sretena Stojanovića.“ *Izraz* 6 (1957): 557–567.
- Trifunović, Lazar. „Robert Delone. Povodom retrospektivne izložbe u Amsterdamu.“ *Izraz* 1 (1958): 77–78.
- Trifunović, Lazar. „V. Kandinski (I).“ *Izraz* 7/8 (1958): 10–28.
- Trifunović, Lazar. „V. Kandinski (II).“ *Izraz* 9 (1958): 205–230.
- Vučetić, Šime. „Krležine Balade Petrice Kerempuha.“ *Izraz* 3 (1957): 198–207.
- Zidić, Igor. *Rukopis oka. Likovne teme i ogledi 1967–2013*. Zagreb: Matica Hrvatska, 2014.

Dragan Čihorić
Academy of Fine Arts in Trebinje, University of East Sarajevo

**MODERNITY, HERITAGE AND ART CRITICISM
TWO YEARS OF THE SARAJEVO *IZRAZ* (1957–58)**

Summary:

After the artistic break with Lubarda's work (1951), Yugoslav cultural reality faced a new challenge in the fifties. The doctrinal attitudes of Miroslav Krleža about the *Encyclopedia* as syntheses of special qualities of South Slavic existence through centuries, rebellious and anti-Western, in the field of contemporary artistic creativity experienced their antithesis. A different model, American, without profound experience, designer polished, became a notable cultural sign of the new globalized epistemology after 1945. The Sarajevo magazine *Izraz* (launched in 1957) would face the mentioned crisis, engaging several agile Yugoslav critics in an attempt to reconceptualize the notion of modernity. Special points in the discussion were given to Lazar Trifunović and Grga Gamulin, visual critics, whose conclusions, based on the ideas of continuity and Krleža's exclusivism, testified about the complexity of the Yugoslav experience, and above all about special, particularized perceptions of national, Croatian-Serbian heritage, during the two years of the magazine *Izraz* (1957–58).

Keywords:

Izraz, heritage, modernity, *Encyclopedia*, Miroslav Krleža, dialectic

Lovorka Magaš Bilandžić
Odsjek za povijest umjetnosti,
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

SCENOGRAFSKA DIONICA U OPUSU ARHITEKTA VJENCESLAVA RICHTERA

Apstrakt:

U radu se razmatra scenografski rad arhitekta Vjenceslava Richtera (1917–2002) koji je između 1959. i 1981. povremeno surađivao s kazalištima u Hrvatskoj i inozemstvu te ostvario nevelik, ali značajan scenografski opus. Poput nekolicine onodobnih slikara, arhitekata i primijenjenih umjetnika Richter je svoje djelovanje proširio u smjeru kazališta te već prvom realiziranom scenografijom za operu *Vjenčanje u samostanu* S. S. Prokofjeva (1959, HNK, Zagreb) ostvario značajan nacionalni i internacionalni uspjeh. U oblikovanju scenskog prostora prosezao je za različitim pristupima, a kao temeljne odrednice njegova scenografskog jezika ističu se redukcija, stilizacija i apstrahizacija, istraživanje optičkih potencijala geometrijskih formi te prevođenje vlastitih istraživanja iz kiparskog medija u domenu kazališta. Tekst donosi niz saznanja o Richterovu scenografskom djelovanju koje se analizira u kontekstu aktualnih strujanja koja su obilježila onodobnu hrvatsku scenografiju.

Ključne reči:

Vjenceslav Richter, scenografija, kazalište, Hrvatsko narodno kazalište,
Vjenčanje u samostanu, druga polovica 20. stoljeća

Istaknuti hrvatski arhitekt Vjenceslav Richter (Omilje, 1917. – Zagreb, 2002) znatno je obilježio različita područja kojima se bavio tijekom bogate profesionalne karijere – od arhitekture, urbanizma i dizajna do skulpture, grafike i scenografije. Scenografska dionica predstavlja malen, ali značajan segment njegova cjelokupnog opusa te obuhvaća razdoblje od dvadesetak godina (1959–1981) tijekom kojih je povremeno surađivao s kazališnim kućama u Hrvatskoj i inozemstvu. Iako su Richterove scenografije redovito bile pozitivno valorizirane, a pojedine opisivane i kao paradigmatički primjeri aktualnih scenografskih promišljanja, o tom aspektu njegove djelatnosti nije se detaljnije pisalo.¹ Rekonstrukcija Richterova scenografskog opusa temelji se na rijetkim sačuvanim skicama i snimkama maketa koje je redovito izrađivao u procesu kreiranja budućih inscenacija, a dio njegovih rješenja dokumentiran je i na fotografijama izvedenih scenografija te prikazima ansambla tijekom izvedbe.²

Richter stupa na scenu 1959. i već prvom realiziranom scenografijom za operu *Vjenčanje u samostanu* Sergeja Sergejeviča Prokofjeva u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu (HNK) ostvaruje znatan nacionalni, ali i internacionalni uspjeh. Njegovo pojavljivanje u ulozi scenografa nacionalne kazališne kuće korespondira s razdobljem (1955–1965) u kojemu, prema riječima povjesničara hrvatske poslijeratne scenografije Antuna Celio-Cega (1984), „nastaju scenografska remek-djela na pozornici HNK koja će po inovativnosti, po kreativnim rezultatima ostati do dana današnjeg nenadmašeni“ (Celio-Cega 1984, 356) Richter je s Hrvatskim narodnim kazalištem povremeno surađivao u 1960-ima i početkom 1970-ih te za nacionalnu kazališnu kuću realizirao najveći broj svojih scenografija. Nakon više godina pauze, 1978. ponovo se vraća scenografiji te krajem 1970-ih i početkom 1980-ih surađuje s kazalištima u Hrvatskoj (Malo kazalište Trešnjevka, Satiričko kazalište „Jazavac“) i inozemstvu (Städtische Bühnen Mainz).³

Richterovo arhitektonsko obrazovanje, opremanje brojnih paviljona na važnim svjetskim izložbama tijekom 1940-ih i 1950-ih, istraživanje mogućnosti arhitektonskog oblikovanja (jugoslavenski paviljon na EXPO-u 58 u Bruxellesu), agilna angažman u elaboraciji novih stremljenja u umjetnosti koja su deklarirana

1 Autori koji su pisali o hrvatskoj poslijeratnoj scenografiji (Antun Celio-Cega, Ana Lederer i drugi) uglavnom su se referirali na Richterovu prvu i najpoznatiju scenografiju za *Vjenčanje u samostanu* S. S. Prokofjeva koju je realizirao u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 1959. Celio-Cega donosi i kratke opise ostalih scenografija izvedenih u HNK 1960-ih (Celio-Cega 1985).

2 Fragmentarni vizualni materijal nadopunjuju podaci o pojedinim scenografijama koji se spominju u oskudnoj sačuvanoj arhivskoj građi i kritičkim napisima objavljenima u tiskovinama povodom premijera pojedinih predstava, a u kojima su se kritičari tek povremeno bavili scenografskim okvirom.

3 Richter je realizirao sljedeće scenografije: *Vjenčanje u samostanu* (1959, HNK), *Fidelio* (1960, HNK), *Stvaramo operu / Mali dimnjačar* (1960, HNK), *Oluja* (1962, DLJI), *Remi* (1963, HNK), *Julije Cezar* (1970, HNK), *Bakonja fra Brne* (1978, Malo kazalište Trešnjevka), *Elektra* (1981, Städtische Bühnen Mainz) i *Tko je tko* (Satiričko kazalište „Jazavac“). Popis realiziranih scenografija sastavljen je na temelju arhivske građe dostupne u Arhivu Vjenceslava Richtera / Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb (dalje AVR-MSU) i fondovima Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti te podataka navedenih u *Repertoaru hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*.

u Manifestu EXAT-a 51 (dokidanje razlika tzv. čiste i primijenjene umjetnosti, borba za apstrakciju i eksperiment itd.), te kontinuirano i opsežno promišljanje i istraživanje sinteznog principa primjenjivog u različitim područjima umjetničkog izražavanja, odrazilo se i na njegovo scenografsko djelovanje. Iako je Richter u oblikovanju scenskoga prostora posezao za različitim pristupima, kao temeljne odrednice njegova scenografskog jezika ističu se redukcija, stilizacija i apstrahizacija te istraživanje optičkih potencijala geometrijskih formi koje poprimaju ulogu „sutumača“ pojedinih segmenata kazališnog djela. Dijapazon njegovih rješenja varirao je od inscenacija u kojima su dominirale stilizirane arhitektonske strukture (*Vjenčanje u samostanu*), simplificirani moderni dekor simboličkih konotacija (*Fidelio*), koloristički razigrane plohe (*Stvaramo operu / Mali dimnjačar*), sugerirani ambijenti (*Bakonja fra Brne*), ritmičke igre geometrijskih oblika i optičkih efekata (*Remi, Tko je tko*) do scenografije za *Julija Cezara* u kojoj je u domenu kazališta prenio elemente plastičkih istraživanja koja je provodio u kiparskom mediju.

Scenografija u Hrvatskoj tijekom 1950-ih i 1960-ih

Vjenceslav Richter započinje suradnju s Hrvatskim narodnim kazalištem u trenutku kada za tu kazališnu kuću radi niz autora koji su imali važnu ulogu u osuvremenjivanju hrvatske scenografije i uvođenju novoga promišljanja scenskog prostora. Nakon važnih avangardnih iskoraka međuratnih umjetnika poput Ljube Babića, Sergija Glumca i Vasilija Uljanišćeva, koji su u oblikovanju scenografija tijekom 1920-ih i 1930-ih primjenjivali dokidanje iluzionističkog dekora, stilizirani scenski prostor i dizajniranu rasvjetu, hrvatski se scenografi u 1950-ima i 1960-ima ponovno okreću ekstenzivnom istraživanju i redefiniranju mogućnosti vizualnog okvira dramskih, opernih i baletnih ostvarenja.

Antun Celio-Cega revitalizaciju scenografije od kraja Drugoga svjetskog rata do 1955. vidi u pojavi trojice redatelja (Branka Gavelle, Bojana Stupice i Vlade Habuneka) koji uvode novine i surađuju s mladim autorima čije su inscenacije redefinirale povijest hrvatske kazališne umjetnosti, a među kojima se istaknuo Kamilo Tompa (Celio-Cega 1983).⁴ Vizualnu potku kazališnih uspješnica HNK od sredine 1950-ih do sredine 1960-ih obilježilo je istraživanje različitih aspekata i mogućnosti oblikovanja scenskog prostora te Celio-Cega navodi korištenje potencijala rasvjete (Aleksandar Augustinčić) i različitih materijala (Božidar Rašica), upotrebu rotacione bine (Vjenceslav Richter, Zvonko Agbaba) i jedinstvene formule za sve prizore (Zvonko Agbaba, Edo Kovačević), stilizaciju (Zlatko Bourek) i apstrakciju (Edo Murtić, Božidar Rašica) te ostvarivanje virtualnog prostora, destrukciju materije

4 Kamilo Tompa u *Faustu* C. Gounoda, koji je 1953. režirao Kosta Spaić, dokida tradicionalno poimanje scenografije i uobičajeni dekor opernih djela i primjenjuje princip redukcije te u potpunosti ogoljuje scenu stvarajući predstavu koja je „bila stvarni korak naprijed u razvoju zagrebačke scenografije“ (Celio-Cega 1983, 40). Više o Tompinom scenografskom opusu u: Petranović 2017.

i pointilizam (Božidar Rašica) itd. (Celio-Cega 1984). Ana Lederer u „pluralizmu hrvatske scenografije začetom pedesetih“ ističe dvojaku tendenciju: pojavu autora koji unatoč kratkotrajnom angažmanu ostvaruju značajne scenografske dionice te angažman profesionalnih scenogafa koji ostvaruju velike opuse u matičnim i drugim kazalištima. (Lederer 2011, 39)

Tijekom 1950-ih i 1960-ih generacija umjetnika različitih formativnih putanja (arhitekata, slikara, primijenjenih umjetnika) svoj prostor ekspresije pronalazi upravo u kazalištu te na scenu prenosi tekovine aktualnih likovnih strujanja i propitivanja. Multimedijalnost autorskih opusa vodećih protagonista onodobne likovne i arhitektonske scene koji su svoju djelatnost proširili u smjeru kazališta (Kamilo Tompa, Božidar Rašica, Edo Murtić, Vjenceslav Richter, Jagoda Buić, Zlatko Bourek i drugi) odrazila se na intermedijalnom karakteru njihovih scenskih realizacija. Riječ je o umjetnicima koji su nerijetko kombinirali širok dijapazon različitih mogućnosti i u svojim paradigmatskim rješenjima dokinuli deskriptivni i narativni pristup te ga zamijenili stilizacijom i redukcijom scenskog prostora uz minimalne označitelje mjesta i vremena radnje, apstrahizacijom scene na igru formi naglašenih kolorističkih akcenata ili aktiviranog (raznobojnog) svjetla te koncentriranjem na materički, taktilni aspekt korištenih materijala i njihovih vizualnih svojstava.⁵ Richter je, poput svojih kolega, dotaknuo aktualna promišljanja i u scenografiji prepoznao platformu za vizualno istraživanje mogućnosti scenskog prostora i sinteznog principa koji je obilježio ostala polja njegova stvaralaštva – od arhitekture i urbanizma do skulpture.

Osim u HNK, poticajna promišljanja scenskog prostora su tijekom 1950-ih i 1960-ih realizirana i u drugim kazališnim kućama u Zagrebu te ostalim dijelovima Hrvatske. Među zanimljivim istraživanjima mogućnosti scenskog okvira ističu se ostvarenja arhitekta Želimira Zagotte koji je surađivao s institucionalnim i izvaninstitucionalnim kazalištima te školovanog scenografa i beogradskog đaka Dorian Sokića koji je obilježio riječku poslijeratnu scenografiju i stvorio vizualni identitet Narodnog kazališta Ivan Zajc.⁶

5 Među arhitektima u kazalištu posebno se istaknuo Richterov kolega i supotpisnik Manifesta EXAT-a 51 Božidar Rašica koji je tijekom 1950-ih i 1960-ih zahvatio širok dijapazon promišljanja scenskog prostora: od sintetiziranja i konstruiranja pozornice na tragu estetike ruskih avangardista i predstavnika konstruktivizma (neizvedena *Staklena menažerija* T. Williamsa, 1952), apstrahiziranja realnog ambijenta na igru kinetički aktiviranih panoa različitih boja (*Angélique* J. Iberta, 1957), upotrebe novih materijala (*Koriolan* S. Šuleka, 1958) i optički dinamiziranih arhitektonskih struktura (*Carmen* G. Bizeta, 1959) do svođenja pozornice na ritmičke odnose geometrijskih oblika i kolorističkih senzacija postignutih svjetlom koje su analogne njegovim istraživanjima u slikarskom mediju. Više o Rašićinu scenografskom opusu u: Selem 1983; Zanimljive korelacije i transfer iskustava iz jednog medija u drugi javit će se i kod ostalih protagonista onodobne scenografske scene poput Jagode Buić koja u kazalište prenosi taktilnost i efekte vlastitih istraživanja izražajnih mogućnosti tkanine u građenju skulpturalnih formi, ali i ambijenata scene (*Hamlet* W. Shakespearea, 1964, Gradsko dramsko kazalište Gavella).

6 Više o Zagotti i Sokiću u: Lederer 2004, Hećimović 2003, Dubrović 1998.

O specifičnostima oblikovanja scenografskog okvira i novim tendencijama u kazalištu tih su godina na stranicama različito profiliranih časopisa pisali povjesničari umjetnosti, kazališta i glazbe. Povjesničar umjetnosti Radovan Ivančević je 1961. u listu *15 dana* razmatrao „oblikovanje scene“ i istaknuo da uspješna scenografija ne teži točnom oponašanju života, već redukcijom i upotrebom likovnih sredstava (oblika, linija, boje) „dočarava duh epohe i ambijenta, a ostalo prepušta mašti gledalaca“. (Ivančević 1961, 20–21) Scenografija predstavlja sintezu prostora i boje, rezultat je bliske suradnje scenografa i kostimografa u usklađivanju likovnih segmenata predstave, a njezin važan element čini i rasvjeta, čije obojeno svjetlo preuzima interpretativnu ulogu. Ivančević nadalje ističe da je za razvitak suvremene scenografije važno zanimanje arhitekata, budući da, osim likovne ravnoteže (kompozicije oblika i boja) i usklađenosti s potrebama drame, „dobro likovno rješenje scene ovisi zatim najviše o usklađivanju prostornih odnosa, o povezivanju i ritimiziranju pojedinih prostornih dijelova scene“.⁷ Skladatelj i glazbeni pisac Ivo Kirigin je u istom listu 1962. pisao kako „likovna komponenta“ daje „mogućnost najvećeg osvježanja starijih djela“ odmicanjem od tradicionalnog, iluzionističkog tretmana scenskog prostora prema redukciji te ograničavanjem „samo na ono što je bitno izostavljajući sve ono što nije nužno potrebno da se dobije određeni karakteristični ambijent u kojemu se može uspješno odvijati scenska radnja“ daje „sadašnjem čovjeku veće mogućnosti da neposredno i iskreno doživi i ona djela koja su nastala kao produkt prošlih epoha“. (Kirigin 1962, 25)

Početak Richterove suradnje s Hrvatskim narodnim kazalištem: *Vjenčanje u samostanu* (1959)

Richterova inscenacija opere *Vjenčanje u samostanu* Sergeja Sergejeviča Prokofjeva smatra se „jednom od najboljih u našoj poslijeratnoj povijesti scenografije“ (Celio-Cega 1985, 31) te „amblematskom scenografijom vremena“. (Lederer 2011, 39) Prokofjevljevo djelo premijerno je izvedeno u Sankt Petersburgu 1946, a zagrebačkoj je publici predstavljeno 16. ožujka 1959.⁸ Richter je na predstavi surađivao s redateljem Kostom Spaićem i kostimografkinjom Ingom Kostinčer-Bregovac, s kojima je u timu realizirao još dva klasična dramska ostvarenja Williama Shakespearea – *Oluju* na Dubrovačkim ljetnim igrama (DLJI) 1962. i *Julija Cezara* u zagrebačkom HNK-u 1970.

7 Članak je ilustriran scenom iz *Vjenčanja u samostanu* kao primjerom scenografije koja ne „treba točno oponašati jedan životni prostor sa svim pojedinostima (kao što i drama ne 'ponavlja život'), nego mora izraziti njegov karakter likovnim sredstvima (kao što drama svodi pojedinačno na općeljudsko dramaturškim sredstvima)“. (Ivančević 1961, 20)

8 Podaci o premijerama, suradnicima na pojedinim realizacijama i izvedbama koji se spominju u tekstu preuzeti su iz *Repertoara hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*.



Vjenceslav Richter, Maketa scenografije za operu *Vjenčanje u samostanu* S. S. Prokofjeva, 1959, Arhiv Vjenceslava Richtera, MSU Zagreb / Scena iz opere *Vjenčanje u samostanu* S. S. Prokofjeva, 1959, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU

U vizualnom rješenju Prokofjevleva suvremenog opernog djela od četiri čina (devet slika) Richter je posegnuo za rotacijskom pozornicom, na kojoj su ukrštene stilizirane arkade, geometrizirane plohe kulisa i minimalni namještaj kreirali različite eksterijere i interijere Seville 17. stoljeća. Radnja je komične opere, na tragu komedija zablude, pratila ljubavne peripetije glavnih protagonista, a dinamični moment pokrenute pozornice omogućio je brze i efektne izmjene scena. Richter je u oblikovanju scenskog okvira posegnuo za redukcijom: ambijent barokne Španjolske prikazao je svođenjem scene na igru ploha i geometrijskih oblika te kolorističkih akcenata i ritma simplificiranih lukova. Exatovska estetika ogledala se u suodnosu bijelih ploha dominantne arhitektonske konstrukcije i geometrijskih oblika (kvadrata, pravokutnika) različitih boja koji su utjelovljivali stilizirane prozore i vrata te pridonijeli dinamičnoj vizualnoj igri kojom je kroz apstrahizaciju simuliran ambijent i stvoren prostor za glumačku izvedbu.

Kritički napisi isticali su suvremenost Richterove koncepcije scenskog prostora navodeći da je „moderna, ostvarena s minimalnim rekvizitima, ali u isto vrijeme puna skladnih boja i linija“. (Hrestak 1959, 8) Prilikom beogradskog gostovanja 1959. Dragutin Gostuški, za čiji će balet *Remi* Richter 1963. izvesti scenografiju, je primijetio: „Vjenceslav Rihter u ulozi scenografa dao je prije svega primjer kako se slika pozornice može pojednostaviti i približiti suvremenom ukusu, a da se i pored toga sačuvaju sve karakteristične osobine stila ili bar odgovarajuća atmosfera mjesta i vremena radnje, događaja i tipova. Pred gledaoca su iznesena gotovo sva sredstva, kojima se moderna umjetnost služi, a ipak smo se cijelo vrijeme nalazili u klasičnoj Španiji, nijedan realni predmet nije zadržao svoju objektivnu formu – a ipak je svaki imao svoje značenje i svoju ljepotu, određenu jednim odmjerenim ukusom, osjećanjem skladnosti i ugodnih kolorističkih odnosa. Od općeg arhitektonskog sklopa pozornice, preko stolice do vinske čaše – sve je u Rihterovoj mašti dobilo umjetnički oblik ne iznevjeravajući svoju teatarsku funkciju“. (Gostuški 1959, 6)

Ubrzo nakon premijere uslijedila su i priznanja struke: na *2. zagrebačkom triennalu* Richter je u svibnju 1959. dobio prvu nagradu za „cjelokupno učešće“

u izložbi (projekt, postav, plakat) te scenografiju *Vjenčanja u samostanu* (2. zagrebački triennale 1959, 8). Prokofjevljevo je djelo iste godine gostovalo u Narodnom pozorištu u Beogradu i na Dubrovačkim ljetnim igrama,⁹ a u lipnju 1961. je kao jedna od uspješnica Opere HNK-a izvedeno i u pariškom Théâtre Sarah Bernhardt u sklopu manifestacije *Théâtre des Nations*. Ta istaknuta manifestacija je od 1954. prezentirala domete suvremenoga svjetskog kazališta, a HNK se tom prilikom predstavio dvjema operama: *Vjenčanjem u samostanu* i *Borisom Godunovim* u režiji Vlade Habuneka i scenskom okviru Božidara Rašice. Obje opere izazvale su znatan interes pariških krugova i kazališnih kritičara, a Richter je dobio istaknuto priznanje i uz Austrijanca Huberta Aratyma bio proglašen najboljim scenografom. (M. R. M. 1961, 9)

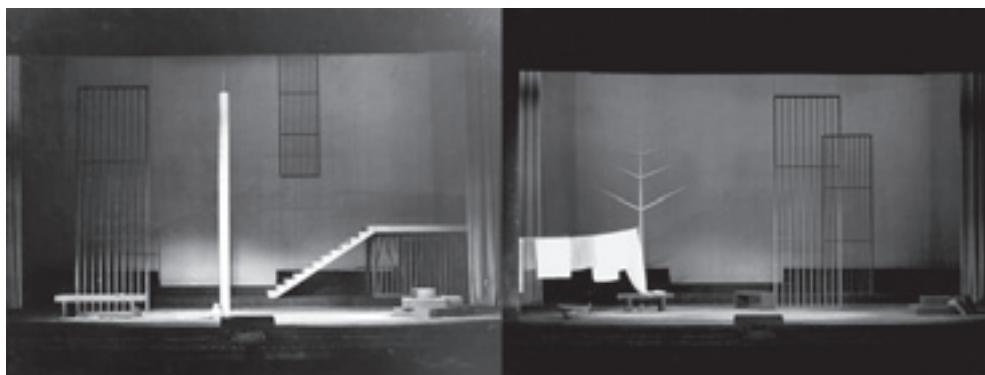
Suradnja s Hrvatskim narodnim kazalištem (1960–1970)

Nakon uspjeha *Vjenčanja u samostanu* Richter je tijekom sljedećih sezona povremeno surađivao s Hrvatskim narodnim kazalištem na inscenaciji nekoliko djela opernog, baletnog i dramskog repertoara: *Fidelio* (sezona 1959/1960), *Stvaramo operu / Mali dimnjačar* (sezona 1960/1961), *Remi* (sezona 1962/1963) te nakon višegodišnje pauze *Julije Cezar* (sezona 1969/1970).

Opera Ludwiga van Beethovena *Fidelio* u režiji Jovana Putnika i s kostimima Inge Kostinčer-Bregovac imala je zagrebačku premijeru 22. svibnja 1960. Radnja opere u dva čina (četiri slike) prati glavni lik Leonore koja prerušena u čuvara Fidelija spašava supruga iz zatvora. Richter je u rješenju scenografije ponovno posegnuo za redukcijom te ambijente simulirao upotrebom simboličkih označitelja mjesta radnje (rešetke su sugerirale da je riječ o zatvorskom prostoru, simplificirano drvo da je riječ o eksterijeru itd.). Povodom premijere Richter je novinarima *Vjesnika* objasnio poticaje za oblikovanje scenografije: „Scenografska koncepcija 'Fidelija' rezultat je prije svega suradnje s redateljem. No istovremeno je to i rezultat nastojanja da se jače naglasi vizuelizacija muzike nego teksta. Ta je težnja uvjetovala pribjegavanje jednostavnosti, što je nužno našlo svoj odraz u redukciji elemenata i odstupanju od realističkog ambijenta. Kroz sve se četiri slike provlače isti elementi kao dominanta – naročito element rešetke koji ima u predočivanju ideje sužanjstva i simboličko i faktično značenje. Na taj se način odstupilo od doslovne vremenske i geografske lokacije, što se opaža i kod kostima i rekvizita, tako da je čitavo scensko zbivanje 'Fidelija' dobilo neutralnu pozadinu“. (Danas premijera opere 'Fidelio' 1960, 6) Richter minimalnim sredstvima postiže maksimum značenja, a eliminiranjem referencija na vremenski kontekst pažnju gledatelja, osim na muziku, usmjerava i na univerzalni karakter prikazanih tema (političko zatvaranje, borba za pravdu,

9 U Beogradu je između 27. i 31. ožujka 1959. izvedeno pet opernih uspješnica HNK: *Koriolan* S. Šuleka, *Medium* G. C. Menottija, *Angélique* J. Iberta, *Labinska vještica* N. Devčića, *Vjenčanje u samostanu* (30. 3. 1959) i *Otello* G. Verdija. U Dubrovniku su od 11. do 24. srpnja 1959. gostovali *Koriolan*, *Trubadur* G. Verdija, *Vjenčanje u samostanu*, *Così fan tutte* W. A. Mozarta i *Otmica Lukrecije* B. Brittena. Podaci prema *Hrvatsko narodno kazalište 1894–1969*, 312–313.

herojstvo pojedinca itd.). *Fidelio* je doživio različitu recepciju kritike, a Richterovo je rješenje ocijenjeno kao vizualno efektno i funkcionalno, budući da je odgovaralo težnji „da se djelo postavi u vremenski neodređeni okvir odnosno, da se naglasi njegova aktualnost i u našem vremenu.“ (Tomašek 1960, 8)



Scenografija Vjenceslava Richtera za operu *Fidelio* L. van Beethovena, 1960, Arhiv Vjenceslava Richtera, MSU Zagreb

Iste godine uslijedila je izvedba glazbenog igrokaza za mladež *Stvaramo operu / Mali dimnjačar* Benjamina Brittena (glazba) i Erica Croziera (tekst) na kojoj je Richter surađivao s redateljima Tomislavom Durbešićem i Tamarom Srhulj, dok je kostime realizirala Diana Kosec. Premijera se održala na *Festivalu djeteta* u Šibeniku (12. srpnja 1960), a zagrebačka izvedba početkom nove sezone (25. rujna 1960). Prvi, dramski dio ovoga netipičnog hibridnog djela tematizira pripremu za opernu izvedbu i u radnji sudjeluju dječji glumci kojima se objašnjava proces insceniranja opernog djela, dok je drugi čin operni i prati priču o malom dimnjačaru. U prvom je činu dokidanje kazališne iluzije i demaskiranje nastanka opere, uz stvaranje dojma realnog događanja, simulirano i oblikovanjem reduciranoga scenskog prostora ispunjenog paravanima različitih boja, dvama kubusima i stolicom, kojima se u drugom činu (izvedbi opere



Vjenceslav Richter, Skica za glazbeni igrokaz za mladež *Stvaramo operu / Mali dimnjačar* B. Brittena i E. Croziera, 1960. / Scenografija Vjenceslava Richtera za glazbeni igrokaz za mladež *Stvaramo operu / Mali dimnjačar*, 1960., Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU

Mali dimnjačar) dodaje stilizirani kamin kao važan agens radnje. Sačuvana Richterova kolažirana *exatovska* skica u dvodimenzionalnom mediju dočarava scenu svedenu na igru dominantnih apstraktnih ploha i elemenata namještaja te sugerira upotrebu jakih kolorističkih akcenata koji su dinamizirali prostor izvedbe.

Richter će apstrahizaciju scene na igru geometrijskih oblika primijeniti u inscenaciji baleta *Remi* Dragutina Gostuškog za koji je kostime radila Jagoda Buić, a režiju i koreografiju potpisao Zvonko Reljić. Premijera jednočinke u četiri slike održala se 15. svibnja 1963, a sačuvane su samo fotografije nekoliko verzija maketa koje prikazuju suodnose pravokutnih formi sa svjetlosnim ili perforiranim krugovima / polukrugovima iz kojih se može naslutiti da je Richter razmišljao u smjeru apstrahizacije scenskog prostora i stvaranja neutralnoga vizualnog okvira za pokret izvođača. Glazbena dionica Gostuškova baleta doživjela je snažne negativne kritike, pri čemu je istaknuto kako nije osigurala dovoljno jasan okvir za gradnju ostalih elemenata predstave te nije „davala nikakve jasne smjernice za likovnu postavku“ (Selem 1963, 7).



Vjenceslav Richter, Makete scenografije za balet *Remi* D. Gostuškog, 1963, Arhiv Vjenceslava Richtera, MSU Zagreb

Među Richterovim realizacijama ističe se njegova posljednja suradnja s HNK-om na inscenaciji tragedije *Julije Cezar* Williama Shakespearea (premijera 25. travnja 1970), koju je supotpisao s redateljem Kostom Spaićem. Sa Spaićem i kostimografkinjom Ingom Kostinčer već je surađivao na inscenaciji *Vjenčanja u samostanu* (1959) i Shakespeareova djela *Oluja* na Dubrovačkim ljetnim igrama (1962).¹⁰ Politička drama *Julije Cezar* tematizira odnos pojedinca i naroda, psihičke i moralne dvojbe glavnog lika (Marka Bruta) između odanosti Cezaru i borbe za slobodu rimskih građana te djelovanje iz idealističkih razloga. Spaić je djelo prethodno postavio na Dubrovačkim ljetnim igrama 1969,¹¹ a isticao je njegovu suvremenost te „neiscrpane dodirne tačke između svezremenskog 'Julija Cezara' i naših vlastitih sadašnjih dilema.“ (M. G. 1970, 19) Shakespeareovo je djelo na pozornici HNK-a zadnji put izvedeno 1934. u režiji Tita Strozziija i sa scenografijom Sergija Glumca, koji je realizirao arhitektonsko-plastičko rješenje montirano na pokrenutoj

10 Sačuvana snimka scene na „kamenim ivicama morske obale“ prikazuje glumce pod dramatičnom rasvjetom koja je dodatno pridonosila ekspresivnosti ambijenta parka Gradec u kojemu se izvodila *Oluja* (*XIV Dubrovačke ljetne igre*, 1963, 37).

11 Prostor Lazareta u kojemu se odvijala izvedba adaptirao je Miše Račić.

pozornici. Poput Glumca, Richter i Spaić također su posegnuli za monumentalnim stepeništem prikladnim za kretanje masa te prekrivanjem orkestra proširili prostor prema gledalištu. Arhitektonika scene i apstrahizirani scenski prostor bili su dinamizirani plastičkim formama nalik na fragmente Richterovih transformabilnih reljefometara i fiksnih sistemskih skulptura čije je vizualne mogućnosti istraživao 1960-ih i 1970-ih. Scenografija *Julija Cezara* primjer je uspješnog prevođenja estetike Novih tendencija i aktualnih vizualnih i plastičkih istraživanja u domenu kazališne umjetnosti te Richterova intermedijalnog pristupa koji je podrazumijevao paralelno promišljanje prostornih i oblikovnih mogućnosti „na nekoliko područja – u mikro (skulptura) i makro dimenziji (arhitektura)“ (Magaš 2010, 266),¹² ali i u scenografiji.



Scena iz drame *Julije Cezar* W. Shakespearea sa scenografijom Vjenceslava Richtera i Koste Spaića, 1970., Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU

Predstave HNK-a na kojima je Richter surađivao gostovale su na različitim kazališnim manifestacijama i izvodile su se diljem Jugoslavije: *Vjenčanje u samostanu* (Dubrovnik, Beograd, Sarajevo), *Fidelio* (Dubrovnik) i *Stvaramo operu* (Samobor, Sarajevo). Pojedina djela poput *Vjenčanja u samostanu* predstavljala su uspješnice koje su godinama bile na repertoaru HNK-a, dok je *Remi* imao samo dvije izvedbe.¹³

Richter je makete scenografija koje je izvodio za HNK tijekom 1960-ih predstavljao i na izložbama. Godine 1963. je kao jedini predstavnik Jugoslavije

12 Richter je od zasebnih volumena, jedinica nalik mono elementima reljefometra, oblikovao i Višu turističku školu / Ugostiteljsku školu u Dubrovniku (1962/1963).

13 *Vjenčanje u samostanu* (1959–1962, 40 izvedbi), *Fidelio* (1960/1961, 58 izvedbi), *Stvaramo operu / Mali dimnjačar* (1960/1961, 24 izvedbe), *Remi* (1963, dvije izvedbe) i *Julije Cezar* (1970/1971, 21 izvedba). Podaci prema: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*.

sudjelovao na izložbi *I^a Esposizione Internazionale di Scenografia Contemporanea: Incontri Artistici Internazionali* održanoj u Palazzo dei Congressi e dell'arte u Napulju. Manifestaciju je organizirao C.I.D.A.C.S.-a (Centro Italiano di Arte Cultura Spettacolo), a predstavila je razvoj moderne i suvremene scenografije kroz djela autora 18 nacija (dominirali su Talijani).¹⁴ Richter je na napuljskoj izložbi izložio šest danas zagubljenih skica maketa (dvije za *Fidelija* i tri za *Remi*) i maketu *Vjenčanja u samostanu*, dok je na prvoj samostalnoj izložbi održanoj godinu dana kasnije u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt predstavio samo scenografiju za balet *Remi*.¹⁵

Ostale scenografije

Krajem 1970-ih i početkom 1980-ih Richter je s nekoliko kazališnih kuća surađivao na pojedinačnim ostvarenjima. Za Večernju scenu zagrebačkog Malog kazališta Trešnjevka (današnjeg Kazališta Trešnja) 1978. je oblikovao scenografiju za predstavu *Bakonja fra Brne*, realiziranu po motivima romana Sime Matavulja (1892), koju je dramatizirao i režirao Jakša Zlode, a kostime izvela Ika Škomrlj.

Pretpremijerna izvedba održala se u sklopu *XXIV. Splitskog ljeta* 16. srpnja 1978, a zagrebačka premijera 22. studenoga 1978.¹⁶ Richter je ambijente Dalmatinske zagore, u kojoj se odvija priča o odrastanju nestašnoga seoskog dječaka Bakonje Jerkovića koji postaje gvardijan samostana, stilizirao primjenjujući ogoļjene, jednostavne paravane i scenu ispunjenu elementima namještaja i rekvizitima, stvarajući vizualni okvir za izvedbu protagonista odjevenih u kostime autohtonih obilježja.



Scene iz komedije *Bakonja fra Brne* S. Matavulja, 1978, *Gradsko kazalište Trešnja* 1999, 80. / Scena iz komedije *Tko je tko?* K. Waterhousea i W. Halla, 1981, *Satiričko kazalište Jazavac 1964–1984* 1984.

14 Među izlagačima i predstavnicima različitih tendencija u oblikovanju scenskog prostora bili su i Josef Svoboda (Čehoslovačka), Fernand Léger i Pablo Picasso (Francuska), bauhausovac Roman Clemens (Njemačka), futuristi Fortunato Depero i Enrico Prampolini (Italija) i mnogi drugi. *I^a Esposizione Internazionale di Scenografia Contemporanea* 1963, 201.

15 *Vjenceslav Richter: I samostalna izložba* 1964.

16 Podaci prema: *Gradsko kazalište Trešnja*, 71.

Godine 1981. za Städtische Bühnen Mainz u njemačkom Mainzu realizirao je scenografiju za operu *Elektra* Richarda Straussa čija se premijera održala 24. svibnja. Djelo je izvedeno pod ravnanjem *Generalmusikdirektora* te kazališne kuće Mladena Bašića i u režiji njegove supruge Zlate Stepan-Bašić. Richtera je s glazbenikom povezivalo dugogodišnje poznanstvo, a još su 1959. surađivali na operi *Vjenčanje u samostanu* čijom je premijernom izvedbom dirigirao upravo Bašić. U inscenaciji *Elektre* Richter je ambijent grčke tragedije predočio rekreiranjem „mikenskih vrata“ koja su pri otvaranju trebala prikazivati prospekt koji je „hvatao“ raznobojna svjetla i sjene.¹⁷

Iste godine Richter je za zagrebačko Satiričko kazalište „Jazavac“ (današnji Kerempuh) realizirao scenografiju za komediju *Tko je tko* (1973) Keitha Waterhousea i Willisa Halla, koja je zagrebačku premijeru doživjela 22. listopada 1981. Djelo je režirao Vladimir Gerić, a kostime zamislila Ranka Gregorić. Neobično djelo temelji se na opoziciji crnoga i bijeloga koja se provodi na različitim razinama – od likova (Mr. White / Bijelić i Mr. Black / Crnić), njihovih osobina i rekvizita do scenografskog rješenja u kojemu je Richter stvorio dvojnu optičku igru i dinamički prostor scene. Arhitektonika multipliciranih lučnih otvora i optička razvedenost crno-bijelog poda simulirala je prostor predvorja hotela Royal Edward u Brightonu u kojemu se odvija radnja. Richterovo rješenje korespondiralo je s opisom interijera naznačenim u didaskalijama te predstavljalo labirintsku strukturu u kojoj se iz predvorja naznačuju popratne prostorije hotela, kao prostor potencijalnih situacija, mogućnosti i iščekivanja. U kritici ovoga „vodvilja na kvadrat“ isticalo se da je „scenografija Vjenceslava Richtera uspjela ionako skučenu scenu 'Jazavca' učiniti još klaustrofobičnijom, što je bilo primjereno scenskoj situaciji koja se tražila“. (Foretić 1981, 5)

* * *

Poput ostalih suvremenih umjetnika koji su oblikovali izgled hrvatske poslijeratne scenografije, Vjenceslav Richter je odmicanjem od iluzionizma i narativnosti u smjeru redukcije i vizualnih istraživanja stvorio pojedine realizacije koje utjelovljuju ideje (i ideale) suvremenog (europskog) kazališta. U oblikovanju scenskog prostora inkorporirao je ideje koje je istraživao i u drugim medijima te u domenu kazališta prednio estetiku EXAT-a 51 i Novih tendencija *prevedenu* u vizualni okvir koji je uspješno korespondirao s insceniranim opernim, baletnim i dramskim predlošcima.

17 Fotografije realizirane scenografije nisu dostupne. Djelomični tekstualni opis navodi se u pismu koje je Bašić uputio Richteru uz upute za razradu scenografije (traži se dodavanje sigurnosnih prolaza, točnrtna razrada poda, spominju se Richterove „L kocke“ itd.). AVR-MSU, kutija 23, fascikl 92, Pismo Mladena Bašića Vjenceslavu Richteru, Mainz, nedatirano.

O Richterovom interesu za kazalište i pozicioniranju na suvremenoj sceni govore i tekstovi koji su dan uoči premijere *Vjenčanja u samostanu* 1959. objavljeni u časopisu *Čovjek i prostor*. Naime, Richter je kao tadašnji glavni urednik časopisa objavio prilog o *total theatreu* bauhausovca Waltera Gropiusa te tekst francuskog scenografa i teoretičara Jacquesa Polierija naslovljen *Arhitektura i scenografija*. Polierijev tekst razmatrao je stanje i mogućnosti suvremene scenografije te analizirao odnos trijade arhitekt – scenograf – dekorater. Polazeći od postavke da je krajnji cilj scenografa „svaki puta iznova sagraditi svoj teatar, da može zamisliti i ostvariti za svaku inscenaciju novu scenografsku dispoziciju“, Polieri je reorganizaciju i obnavljanje scenografije vidio u angažmanu modernih slikara i kipara koji su odmicanjem od figuracije i zakona perspektive osvojili novi „imaginarni prostor“ koji „može najbolje poslužiti, zasnivajući nove odnose da se proširi i obogati vizija kazališnog čovjeka današnjice“. Prema njemu, najbolja ostvarenja suvremene scenografije bila su ili rezultat „suradnje disciplina arhitektura – inscenacija“ ili odraz rijetkih situacija kada je „jedan kreator u sebi ujedinio istovremeno duboko poznavanje i likovnih i scenografskih i arhitektonskih problema“ (Polieri 1959, 7), a Vjenceslav Richter bio je upravo takav kreator.

Tekst je u skraćenom obliku objavljen u katalogu izložbe
Buntovnik s vizijom – retrospektivna izložba Vjenceslava Richtera (MSU,
Zagreb, 10. 10. – 10. 12. 2017): Magaš Bilandžić, Lovorka.
„Arhitekt u kazalištu. Scenografska dionica u opusu Vjenceslava Richtera.“
u *Buntovnik s vizijom: retrospektivna izložba Vjenceslava Richtera*,
ed. Vesna Meštrić, Martina Munivrana, 212–231.
Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2017.

LITERATURA

- I^a Esposizione Internazionale di Scenografia Contemporanea: Incontri Artistici Internazionali*, Napoli, 1963.
- „2. zagrebački triennale: Odluka jury-a o podjeli nagrada autorima-izlagačima.“ *Čovjek i prostor*, 86 (1959): 8.
- XIV Dubrovačke ljetne igre* ur. Aleksandar Apolonio, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, 1963., 37.
- Celio-Cega, Antun. „Zagrebačka scenografija od Babića do Tompe (1935–1955)“ u: *Dani Hvarskog kazališta X: Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955.*, 34–40. Split: Književni krug, 1983.
- Celio-Cega, Antun. „Scenografija na pozornici HNK“ u *Dani Hvarskog kazališta XI: Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975)*, 356–363. Split: Književni krug, 1984.

- Celio-Cega, Antun. *Scenografija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1945–1967)*, Zagreb: Vjesnikova press agencija, 1985.
- Cindrić, P. (ed.). *Hrvatsko narodno kazalište 1894–1969: enciklopedijsko izdanje*. Zagreb: Naprijed, HNK, 1969.
- Dubrović, Ervin. *Scena i kostim: Dorian Sokolić i Ružica Nenadović-Sokolić*, Rijeka: Muzej grada Rijeke, 1998.
- Foretić, Dalibor. „Vodvilj na kvadrat.“ *Vjesnik*, 4. 11. 1981., 5.
- „Danas premijera opere ‚Fidelio‘: Izjave Milana Horvata o muzici i Vjenceslava Richtera o inscenaciji ‚Fidelija‘.“ *Vjesnik*, 22. 5. 1960, 6.
- Gostuški, D. „Završne večeri zagrebačkih umjetnika.“ *Borba*, 3. 4. 1959, 6.
- Hećimović, Branko (ed.). *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, sv. 1–3. Zagreb: Globus, JAZU, 1990.
- Hećimović, Branko. *Scenografski radovi Želimira Zagotte*. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, 2003.
- Hitrec, Hrvoje (ed.). *Gradsko kazalište Trešnja*. Zagreb: Gradsko kazalište Trešnja, 1999.
- Hrestak, Siniša. „Opera Vjenčanje u samostanu.“ *Studentski list*, 5 (1959): 8.
- Ivančević, Radovan. „Oblikovanje scene.“ *15 dana*, 17 (1961): 20–21.
- Kirigin, Ivo. „Suvremena interpretacija u muzičko-scenskim djelima.“ *15 dana*, 15 (1962): 24–25.
- Lederer, Ana. „Hrvatska scenografija pedesetih: nova likovnost.“ u *Krležini dani u Osijeku 2003: Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, ed. Branko Hećimović, 288–296. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, Filozofski fakultet, 2004.
- Lederer, Ana. „Hrvatska scenografija – sto godina umjetničke raznolikosti.“ u *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije*, ed. Ivana Bakal, 25–43. Zagreb: ULUPUH, 2011.
- M. G. „Julije Cezar u HNK.“ *Večernji list*, 23. 4. 1970, 19.
- M. R. M., „Spuštena je zavjesa u Kazalištu nacija.“ *Telegram*, 67 (1961): 9.
- Magaš, Lovorka. „Reljefometar Vjenceslava Richtera – odnos originala i varijante: Ideja transformabilnog objekta i njezine posljedice.“ *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 28–29 (2010): 249–270.
- Petranović, Martina. *Kamilo Tompa i kazalište*. Zagreb: Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, ULUPUH, 2017.
- Polieri, Jacques. „Arhitektura i scenografija.“ *Čovjek i prostor*, 84 (1959): 7.
- Satiričko kazalište Jazavac 1964–1984*, Zagreb: Satiričko kazalište „Jazavac“, 1984.
- Selem, Petar. „Između uspjeha i promašaja.“ *Telegram*, 31. 5. 1963, 7.
- Selem, Petar. „Scenografije Boška Rašica.“ u Božidar Rašica et al. *Božidar Rašica. Slikarstvo i scenografija 1931–1982. Retrospektivna izložba*, 74–105. Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu – Zavod za arhitekturu, 1983.
- Tomašek, A. „Obnovljeni ‚Fidelio‘ L. van Beethovena.“ *Vjesnik*, 26. 5. 1960, 8.
- Vjenceslav Richter: I samostalna izložba*, Zagreb, 1964.

Lovorka Magaš Bilandžić
Department of Art History,
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb

STAGE DESIGN IN THE OEUVRE OF THE ARCHITECT VJENCESLAV RICHTER

Summary:

The paper discusses the scenographic work of the architect Vjenceslav Richter (1917–2002), who occasionally collaborated with theaters in Croatia and abroad between 1959 and 1981 and realized a small but significant oeuvre in the field of stage design. Like several of his contemporaries (painters, architects, and applied artists), Richter expanded his work toward theater and thereby achieved significant national and international success with his first stage design for Prokofiev's opera *Betrothal in a Monastery* (1959, Croatian National Theatre in Zagreb). Although Richter used different approaches in shaping the stage space, key features of his scenographic language are reduction, stylization and abstraction, exploration of the optical potential of geometric forms and the transfer of forms from the field of sculpture to the domain of theatre. This paper brings forth numerous insights into Richter's work as a stage designer and analyses his sets in the context of current trends that marked stage design in Croatia after WWII.

Keywords:

Vjenceslav Richter, stage design, theatre, Croatian National Theatre, *Betrothal in a Monastery*, 2nd half of the 20th century

PRIMLJENO / RECEIVED: 1. 10. 2017.
PRIHVACENO / ACCEPTED: 20. 10. 2017.

KRITIK



REVIEWS

Sarita Vujković
Akademija umjetnosti, Univerzitet u Banjaluci
Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske

DISKONTINUIRANO PREDSTAVLJANJE BOSNE I HERCEGOVINE NA VENECIJANSKOM BIJENALU

Apstrakt:

Bolje upućeni u bosanskohercegovačke društvenopolitičke prilike shvatiće zvanično prisustvo Bosne i Hercegovine u Veneciji kao svojevrsni kuriozitet. Razmaci od po deset godina između tri bijenala: 1993, 2003. i 2013, kao i ponovna inicijativa i realizacija 2017. godine, omogućili su idealan prostor za debate, rasprave i oprečna mišljenja o mogućim modelima predstavljanja zemlje koja je Ustavom određena kao decentralizovana država sa dva entiteta, deset kantona i jednim distriktom. Nažalost, taj dvadesetpetogodišnji period nije ponudio neko jedinstveno rješenje, koje bi zagarantovalo redovno učešće bosanskohercegovačke savremene umjetnosti na ovoj renomiranoj smotri. Zbog toga je ponuđeni model i treće zvanično učešće Bosne i Hercegovine na 57. Venecijanskom bijenalu idealan trenutak za kritičku retrospektivu, ali i za vizionarski pogled u budućnost s ciljem prezentacije lokalne savremene umjetničke scene u globalnom okruženju.

Ključne reči:

Venecijanski bijenale, paviljon Bosne i Hercegovine,
bosanskohercegovačka savremena umjetnost, Muzej savremene umjetnosti
Republike Srpske, internacionalne izložbe

Prvi poziv za učešće Bosne i Hercegovine stigao je za 45. Venecijanski bijenale 1993. godine, a uputili su ga direkcija Bijenala i glavni kustos Akile Bonito Oliva, koji je, želeći da upozori na tada aktuelnu političku situaciju i sukobe koji su početkom devedesetih buktali na prostoru bivše Jugoslavije, u svoj kustoski izbor uvrstio i kustoske selekcije u kojima je zastupljena teza o pacifizmu umjetnosti i koegzistenciji umjetnika nastaloj u uslovima nepomirljivih političkih raskola.

Predložen je multimedijalni projekat *Svjedoci postojanja*, a u Veneciji je za ovu priliku bio predviđen prostor u Granai dele citele (*Granai delle Zitelle*) na ostrvu Đudeka (*Giudecca*), međutim, zbog striktno poštovanih ratnih propisa Unprofor nije dozvolio izlazak iz Sarajeva umjetnicima, ni iznošenje njihovih djela. U vanrednim okolnostima, gotovo humanitarnog karaktera u kontekstu ratnih zbivanja, u organizaciji Galerije Obala Art Centra i Obalne galerije Piran, posjetiocima su ponuđeni video-zapisi i dokumentarni film o *Svjedocima postojanja*, jedino moguće svjedočanstvo o umjetnosti koja je nastajala tog trenutka u ratnim okolnostima. (Hadžiomerspahić 2003, 14) Ova prezentacija, iako u javnosti od strane pojedinih stručnjaka često pominjana kao prvo učešće Bosne i Hercegovine na Venecijanskom bijenalu, ne može se smatrati izložbom nacionalnog paviljona BiH ili izložbom u sastavu 45. Venecijanskog bijenala jer za nju nije bilo zvanične proceduralne prijave direkciji Bijenala.¹

Na osnovu toga možemo reći da je prvo učešće Bosne i Hercegovine na Venecijanskom bijenalu realizovano tek deset godina kasnije, 2003. godine, na konceptu izvjesnog nadoknađivanja prethodno propuštenih bijenala. Tada je izložba paviljona na 50. Venecijanskom bijenalu simbolički nazvana *Bosnia and Herzegovina Ist Time*, čime se ukazalo na nepotpunost učešća iz 1993. godine, ali i na njenu prvu zvaničnu prezentaciju u Veneciji. Organizaciju cjelokupnog projekta vodio je Muzej savremene umjetnosti ArsAevi iz Sarajeva, komesar izložbe bio je Enver Hadžiomerspahić, kustos Asja Mandić, a izabrani umjetnici koji su predstavljali Bosnu i Hercegovinu bili su Maja Bajević, Jusuf Hadžifejzović, Edin Numankadić i Nebojša Šerić Šoba. Prostor je bio obezbijeđen uz podršku Unesko Venice u Palaco Corci (*Palazzo Zorzi*), koji je bosanskohercegovačkom paviljonu ustupio dio svog radnog prostora i dvorište.

Konceptom izložbe nastojalo se obuhvatiti vrijeme između 1993. i 2003. godine kako bi se ukazalo na desetogodišnji period u kome zemlja nije bila predstavljena na Venecijanskom bijenalu. U želji da se nadoknadi propušteno izabrani su umjetnici različitih generacija i različitih umjetničkih senzibiliteta: Jusuf Hadžifejzović i Edin Numankadić svojim su djelima označili period prve polovine

1 Na osnovu korespondencije sa direkcijom Venecijanskog bijenala tokom pripreme izložbe i informacija za medije o paviljonu BiH 2013. godine, komesar paviljona zamoljen je da se ovakve tvrdnje koriguju jer se ne podudaraju sa informacijama koje ima Arhiv Venecijanskog bijenala. Arhiva MSURS, 2013.

devedesetih, a radovi umjetnika mlađe generacije Maje Bajević i Nebojše Šerića Šobe referisali su na period oko 2000. godine. Selekcija Bosne i Hercegovine predstavljala je širok spektar pluralističkih ideja, pristupa i senzibiliteta, s ciljem da se prikažu ratne traume i težak period postratne tranzicije. (Mandić 2003, 19–21) Iako je umjetnost izabranih autora bila odraz njihovih individualnih stajališta, ona je istovremeno svjedočila i o kulturnim prilikama, ekonomskim i društvenim promjenama, političkoj i kulturnoj stvarnosti koja ni deset godina poslije ovog predstavljanja nije bila u stanju da omogući zemlji kontinuirano učešće na najznačajnijoj svjetskoj manifestaciji savremene umjetnosti.

Inicijativa za ponovno zvanično učešće Bosne i Hercegovine pokrenuta je 2012. godine za 55. Venecijanski bijenale, ovaj put od strane Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske, s ciljem uspostavljanja kontinuiranog učešća umjetnika iz Bosne i Hercegovine na ovoj prestižnoj svjetskoj manifestaciji. Ponuđeni model ove institucije, tj. način za uspješnu prezentaciju, prihvatilo je Ministarstvo civilnih poslova Bosne i Hercegovine, uz saglasnost nadležnih resornih ministarstava Republike Srpske i Federacije BiH. Na osnovu ovog modela izabrani komesari/kustosi, po jedan iz svakog entiteta, rade u timu zajednički, birajući jednog ili više umjetnika/ica, dok je za organizatora i producenta projekta odgovorna institucija svaki put iz drugog entiteta. Svjesni da je Venecijanski bijenale međunarodna manifestacija izuzetno duge tradicije, velikog budžeta, zavidne društvenopolitičke podrške, medijske vidljivosti, brojnih učesnika i masovne posjećenosti, na kojoj se ukrštaju najsavremeniji svjetski umjetnički dometi, ponudili smo novi fleksibilniji model, koji daje inovativnije konceptijske, umjetničke, političke i finansijske konstrukcije.

Na osnovu ovog modela Bosna i Hercegovina se po drugi put, nakon deset godina, pojavila u Veneciji, s izložbom Banjalučanina Mladena Miljanovića, koju su potpisali kao komesari i kustosi istoričari umjetnosti Sarita Vujković i Irfan Hošić, u organizaciji Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske u Banjaluci.

Nosilac cjelokupnog koncepta umjetnika Mladena Miljanovića, izabranog predstavnika Bosne i Hercegovine na 55. Bijenalu u Veneciji, predstavio je ideju o neobuzdanosti individualnih želja, individualnih istina kolektivnog apsurdna ovovremene realnosti, zabilježenih na prostoru BiH. Ovi konceptualni nosioci, materijalizovani kao reminiscencije na poznato renesansno djelo Hijeronimusa Boša *Vrt užitivanja*, čvrsto su ukorijenjeni u ovovremeni materijalni svijet raznovrsnih iskustava, običnih ljudi, kao najautentičnijih i najbanalnijih realnosti postranzicijskog društva. Mističan, do današnjih dana nerastumačen, triptih Hijeronimusa Boša bio je početni predložak Mladenu Miljanoviću za osmišljavanje izuzetno zahtjevnog rada, realizovanog na način ne baš tipičan za današnju savremenu umjetnost.



Mladen Miljanović, *Vrt uživanja*, instalacija – metalna konstrukcija, gravirani crteži na granitu, 2013 (foto Nemanja Mićević)

Projekat koji je bio predstavljen u Veneciji izuzetno je angažovano umjetničko djelo, koje teži višedimenzionalnoj istorijskoj perspektivi, sa jakim konotacijama koje zalaze u sociopolitički, etički, ekonomski i kulturni kontekst društva iz kog umjetnik dolazi. U okviru ovog projekta, koji su činile tri uzajamno povezane cjeline, Mladen Miljanović je sebe pozicionirao kao ključnog aktera, umjetnika čija se umjetnička praksa na sasvim određen način postavlja i kao model koji omogućava djelovanje iz lokalne sredine.

Uzajamna transformacija individue i društva, koju prati multifunkcionalno pozicioniranje rada kroz više dimenzija čitanja, u osnovi zasnovanih na već ranije odabranim diskursima preispitivanja identiteta mjesta i lične prošlosti, bila je presudna u izboru Mladena Miljanovića za predstavnika Bosne i Hercegovine na 55. Venecijanskom bijenalu. Odluka o izboru rada pratila je i koncept izložbe Enciklopedijska palata (*Il Palazzo Enciclopedico/The Encyclopedic Palace*), ponuđen od strane umjetničkog direktora Bijenala Masimilijana Đonija, koji se fokusirao na područja imaginarnog i funkcije mašte, spajajući različite umjetničke svjetove i umjetnička djela koja sanjaju izvan realnosti, noseći u sebi neku drugu spiritualnu realnost, a prije svega sliku svijeta u njegovoj beskrajnoj raznolikosti i bogatstvu. (Gioni 2013, 23–28)

Mladen Miljanović je jedan od najmlađih predstavnika, uslovno rečeno, „ratne generacije“ bosanskohercegovačkih umjetnika, koji svoj umjetnički rad temelje na vlastitom egzistencijalnom iskustvu. Može se reći da se njegov rad pojavio

u bitnom trenutku za bosanskohercegovačku umjetnost i da predstavlja važan reper, da je graničnik između umjetnosti koja je nastajala u periodu devedesetih i umjetnosti što se pojavila poslije dvijehiljadite na prostoru Bosne i Hercegovine.

Izložbi je prethodio dugotrajan istraživački proces prikupljanja i arhiviranja graviranih motiva sa nadgrobnih spomenika regionalne osobenosti, koja je nosilac ključnih artefakata za realizaciju djela. Artikulaciju ovih motiva, spojenih u jedinstvenu narativnu vizuelnu kompoziciju, realizovanu na ne baš tipičnim umjetničkim materijalima, povezuje rekonstrukcija kolektivne memorije. Ukomponovana ideja pogrebne reprezentacije izražena je kroz *ready-made* estetiku, a preuzeta je iz popularnog životnog konteksta, masovnih medija i svakodnevice ljudi sa prostora Bosne. Njihove subverzivne sociološke, etnološke, obredne i ritualne karakteristike slika jesu postojeće reprezentacije masovne kulture što je zahvatila posttranzicijsko društvo u kome se ogledaju krah ekonomije i privatizacije, politički paradoksi i netolerancija, uz nejasne realnosti novih modela privatnog vlasništva. Šta je to što nam novo vrijeme nosi, šta je danas realnost i kako se ona predstavlja – ključna su pitanja koja karakterišu ovaj artificalni raj postkomunizma, u kome umjetnost, prema riječima Borisa Grojsa, često djeluje bezazleno, nedovoljno kritično i radikalno, slijedeći utopijsku logiku uključivanja, a ne realističnu logiku isključivanja, borbe i kritike. (Groys 2006, 50–51) Prostorni i vremenski odnosi, njihova homogenost i heterogenost, samo su formalni aspekti koje određuju društvene specifičnosti u kojima se odvija stvarni život.

Miljanović u izabranom radu gotovo antropološki „secira“ ljudski život, zanimaju ga sličnosti i razlike među ljudima, kako ljudi žive, šta misle i kako se odnose prema ličnim užicima. Kultura je temeljni pojam njegovog antropološkog pogleda, koji uočava sličnosti i razlike unutar konkretnog ljudskog društva u kome obitava i čiji je sam akter. Njegova alegorijska supstitucija predstavljena na zvaničnoj prezentaciji Paviljona Bosne i Hercegovine, u okviru koje pronalazi i izdvaja instrumente individualnog užitka, smišljen je pokušaj materijalizacije enciklopedije kao univerzalnog zbira znanja, a u ovom slučaju i ličnih želja i neostvarenih mogućnosti. (Vujković 2013, 17–37)

Bolje upućeni u bosanskohercegovačke društvenopolitičke prilike shvatiće zvanično prisustvo Bosne i Hercegovine u Veneciji kao svojevrsni kuriozitet. Razmaci od po deset godina između tri bijenala: 1993, 2003. i 2013, kao i ponovna inicijativa i realizacija 2017. godine, stvorili su idealan prostor za debate, rasprave i oprečna mišljenja o mogućim modelima predstavljanja zemlje koja je Ustavom određena kao decentralizovana država sa dva entiteta, deset kantona i jednim distriktom. Nažalost, taj dvadesetpetogodišnji period nije ponudio neko jedinstveno rješenje, koje bi zagarantovalo redovno učešće bosanskohercegovačke savremene umjetnosti na ovoj renomiranoj smotri. Zbog toga je ponuđeni model i treće zvanično učešće Bosne i Hercegovine na 57. Venecijanskom bijenalu idealan trenutak za kritičku retrospektivu, ali i za vizionarski pogled u budućnost s ciljem prezentacije lokalne savremene umjetničke scene u globalnom okruženju.

Univerzitet katastrofe odabrani je projekat koji predstavlja Bosnu i Hercegovinu na 57. La Biennale di Venezia, na kome se ova zemlja, nakon 2003. i 2013. godine,



Radenko Milak, *From the Far Side of the Moon*, animirani film, trajanje 13' 21", kadrovi iz filma, 2017

pojavljuje treći put. Diskontinuitet predstavljanja Bosne i Hercegovine na ovoj prestižnoj svjetskoj manifestaciji sasvim sigurno je rezultat brojnih društvenih i ekonomskih turbulencija, koje nisu umanjile želju naših umjetnika da budu dio svjetskog umjetničkog korpusa.

Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske veoma se ponosi činjenicom da je, nakon višemjesečnog zalaganja i konstruktivnog dijaloga s Ministarstvom civilnih poslova Bosne i Hercegovine, Ministarstvom prosvjete i kulture Republike Srpske i Ministarstvom kulture i sporta Federacije BiH, dobio i zvaničnu potvrdu o učešću Bosne i Hercegovine na 57. Venecijanskom bijenalu. Inicijativa muzeja, koja je uslijedila nakon ponovnog prekida 2015. godine, kada je Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine odustala od organizacije izložbe, ponovo pokušava da organizacijom i produkcijom Paviljona BiH pronađe model kontinuiranog učešća svoje zemlje, kako na Bijenalu umjetnosti tako i na Bijenalu arhitekture. Dugoročni cilj Muzeja jeste da postavi nove parametre kada je u pitanju ovakva vrsta organizacije i da se, zahvaljujući internacionalnim projektima, umrežava s institucijama i umjetnicima kako bi se poboljšao razvoj savremene umjetničke scene na prostoru Bosne i Hercegovine. (Vujković 2017, 11–13)

Radenko Milak, *From the Far Side of the Moon*, animirani film, trajanje 13' 21", kadrovi iz filma, 2017

Umjetnik Radenko Milak, izabran za predstavnika Bosne i Hercegovine na 57. Venecijanskom bijenalu, pripada jednoj novoj generaciji bosanskohercegovačkih umjetnika koja u proteklih desetak godina zapaženo djeluje na našim prostorima. Milak već godinama gradi internacionalnu karijeru, mnogo toga je uradio na afirmaciji svoje umjetnosti, što mu je i omogućilo da bude predstavnik svoje zemlje na Venecijanskom bijenalu. Projekat *Univerzitet katastrofe* zamišljen je kao inicijativa koja u osnovnoj ideji ima razvojni element jedne šire platforme sa tendencijom da se razvija i nakon Venecijanskog bijenala.

Njegov je prijedlog da se u okviru te inicijalne ideje uspostavi saradnja s internacionalnim kustoskim timom u sastavu: Kristofer Igdre, Fredrik Svensk, Sinciana Ravini (*Sinziana Ravini*) i Ana van der Vliet (*Ana van der Vliet*), koji su u saradnji s Hansom Ulrihom Obristom razvili mrežu participacije inostranih umjetnika, najprije kroz saradnju s Romanom Uranjekom, a potom i s internacionalnim gostima (koje čine: Lamin Fofana, Sidsel Meineche-Hansen, Huan Pedro Fabra Gemberena (*Juan Pedro Fabra Gemberena*), Lulu Šerine (*Loulou Cherinet*), umjetnički par Džeraldina Huaréz (*Geraldine Juárez*) i Joel Danijelson (*Joel Danielsson*) i Nils Beh (*Nils Bech*), koji radi u saradnji sa Idom Ekblad) koji u osnovi svoje umjetnosti imaju



Radenko Milak i Roman Uranjek, *DATES 7 February 1477 – Thomas More was Born*, 146 x 195 cm, 2017 (foto Nemanja Mićević)

istu ideju, omogućavajući i jednu od osnovnih novina ovogodišnje prezentacije nacionalnog paviljona – internacionalnu saradnju, za koju sasvim osnovano možemo tvrditi da je inovativna ne samo kada je u pitanju region iz koga dolazimo već i daleko šire.

Ovako definisan koncept odgovara i temi 57. Venecijanskog bijenala, u kome kustoskinja Kristin Masel (*Christine Macel*) proklamovanim pokličem *Viva Arte Viva* poziva umjetnike da kroz svoju umjetnost izraze i svoj stav o umjetnosti, postave pitanja i odrede njen budući pravac. U svijetu punom konflikta i protesta, u kome je humanizam ozbiljno ugrožen, *Univerzitet katastrofe* želi reći da umjetnost predstavlja najdragocjeniji dio ljudskog bića. To je idealno mjesto za refleksiju, individualni izraz, slobodu i fundamentalna pitanja. Umjetnost je omiljeno mjesto za snove i utopije, odnose sa drugim ljudskim bićima, sa prirodom i kosmosom, kao i sa duhovnom dimenzijom, koje treba njegovati van bilo kojih trendova i pojedinačnih interesa. (Marcel 2017, 16–31)

Šta bi se dogodilo ako bismo istoriju umjetnosti ponovo napisali, i to isključivo iz ugla predstavljanja katastrofa? Katastrofe, bilo iskonske ili apokaliptične, sa svojim prirodnim kataklizmama, epidemijama i djelanjem ljudi u vidu ratova i sukoba, uvijek su sadržavale i estetsku dimenziju i uticale na naše želje, maštu i odnos prema svijetu. (Yggre 2017, 19–39) Ovo se teško da ignorisati u susretu s umjetnošću umjetnika Radenka Milaka – čiji je opus potpuno u skladu s onim čemu nas uči moderna istorija: da katastrofe nisu nešto izvan nas ili nešto nezavisno u odnosu na nas, već da smo mi njihovi demijurzi. Nakon Drugog svjetskog rata njemački filozof Ginter Anders promišljao je Aušvic i Hirošimu, dva događaja u osnovi ere u kojoj će ljudski rod izgubiti sposobnost da predstavi ono što je ustanovio ili stvorio. Sasvim je paradoksalno da ta nemogućnost da se katastrofe predstave nema veze s odsustvom dokumentacije, naročito one vizuelne. Nepredstavljivo se prevashodno definiše kao nemogućnost da se katastrofa shvati i sagleda. Istovremeno, u pogledu etimologije, riječi katastrofa (*disaster*) i želja (*desire*) daleki su srodnici. Stoga je *Univerzitet katastrofe* moguće čitati i kao *Univerzitet želje*, i to želje da se prevaziđe katastrofa kako bi se predstavilo ono što se ne da predstaviti, ili čak želje kao protivotrova za porazni osjećaj bespomoćnosti pri suočavanju s katastrofama oko nas.

Radenko Milak pomoću svojih radova preispituje imaginaciju koju vidimo na slikama u digitalnoj eri. Njegova praksa uključuje stvarnu ili pretpostavljenu moć slike, kako se ona tumači i čita, i kakav je njen status u društvima koja su prezasićena vizuelnim. Uči nas kako da ponovo vidimo otkrivajući estetski potencijal svake slike ili njezinih fantoma, koji proganjaju našu savjest. U njegovim radovima vidimo odjeke neprekidnog protoka slika, lažnih odraza globalne arhive vizuelnog. Za potrebe ove izložbe umjetnik je stvorio nove radove, koji uključuju filmove, slike, akvarele i kolaže, od čega neke u saradnji s Romanom Uranjekom, a koji su dio jedne stvarne genealogije predstavljanja katastrofa, bilo da su one ekološke, političke ili društvene, uz istovremeno uranjanje u horizonte želje za stvaranjem kao otporom današnjici.

Ideja Radenka Milaka jeste da stvori umjetničku koncepciju od različitih vrsta radova – crteža, akvarela, slika, animiranog filma – gdje je svaki medij povezan sa katastrofom i dokumentacijom o njoj. Ovaj projekat takođe predstavlja poziv istraživačima, misliocima i umjetnicima da doprinesu na više načina: umjetničkim radovima, teorijskim tekstovima, govorima, projekcijama, radionicama i konferencijama, koji bi kao umjetnička i društvena platforma omogućili razvoj projekta u budućnosti. Njihov cilj jeste stvaranje zajedničkog prostora znanja i imaginacije kroz ideju slike idealnog univerzuma. (Yggre 2017, 19–39)

Univerzitet katastrofe nije samo izložba u paviljonu Bosne i Hercegovine na 57. Bijenalu u Veneciji već i polazna tačka za jedan istinski univerzitet, zajednički prostor kreativnog u kojem se grade znanje i mašta, za laboratoriju. On je istovremeno i umjetnički i politički prijedlog, projekat u nastajanju, kao što je i predstavljanje Bosne i Hercegovine na Venecijanskom bijenalu otvorena platforma za nove inicijative.

LITERATURA

- Gioni, Massimiliano. “Is Everything in My Mind?” In *55th International Art Exhibition Il Palazzo Enciclopedia / The Encyclopedic Palace*, 23–28. Venezia: La Biennale di Venezia, 2013.
- Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima: Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006.
- Hadžiomerspahić, Enver. „Pozitivno – negativno.“ u *Bosna i Hercegovina na Venecijanskom Bijenalu 1993–2013*. Sarajevo: ArsAevi, 2003.
- Macel, Christine. “Viva arte Viva Arte Viva Arte Viva Arte Viva arte.” In *57th International Art Exhibition Viva arte Viva*, 16–31. Venice: La Biennale di Venezia, 2017.
- Mandić, Asja. “Introduction.” In: *1st Time. Pavilion Bosnia and Herzegovina – 50th International Exhibition La Biennale di Venezia*, 19–21. Sarajevo: ArsAevi, 2003.
- Vujković, Sarita (ed.). *The Garden of Delights. Pavilion Bosnia and Herzegovina – At 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*. Banjaluka: MSURS, 2013.
- Vujković, Sarita. “Introduction to University of Disaster.” In: *University of Disaster: Radenko Milak with international guests, Pavilion of Bosnia and Herzegovina, At 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*, ed. Sinziana Ravini, 11–13. Banjaluka: MSURS, 2017.
- Yggre, Christopher. “History of Art & Perspective of Disaster.” In: *University of Disaster: Radenko Milak with international guests, Pavilion of Bosnia and Herzegovina, At 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*, 19–39. Banjaluka: MSURS, 2017.

Sarita Vujković
Academy of Arts, University of Banjaluka
Museum of Contemporary Art of Republic Srpska

**DISCONTINUOUS REPRESENTATION OF
BOSNIA AND HERZEGOVINA
AT THE VENICE BIENNALE**

Summary:

Those better acquainted with the social and political reality of Bosnia and Herzegovina will see the official participation of its national pavilion in the Venice Biennale as a kind of oddity. Ten-year gaps between the country's previous participation in the event (1993 – 2003 – 2013) and the new initiative and project implemented in 2017 have made room perfect for debates, discussions and differing opinions about the possible models of how and in what way to present a country structured, in line with its Constitution, as decentralized, with two entities, ten cantons and one district. Unfortunately, the meantime, spanning 25 years, has not provided a solution that would guarantee Bosnia and Herzegovina's contemporary art can be regularly presented in this prestigious event. That is why the proposed model and the third official participation of Bosnia and Herzegovina in the 57th Venice Biennale is an opportune moment for a critical retrospective, as well as a visionary look into the future, with the aim of presenting the local contemporary art scene in the global environment.

Keywords:

Venice Biennale, Pavilion of Bosnia and Herzegovina, contemporary art in Bosnia and Herzegovina, Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska, international exhibitions

Nikoleta Marković
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

TEKSTILNA RADIONICA BAUHAUSA I TEORIJE TKANJA

Apstrakt:

Tkanje je prema tradicionalnoj istorijskoumetničkoj pretpostavci zanat koji podrazumeva ručni ali ne i intelektualni rad. Kroz istraživanja teorija tekstila i uopšte tkanja kao modernističkog jezika koji preispituje fundamentalne osnove modernizma, definišu se oblast, metodologija i cilj tkanja kao modernističkog medija. Početno mesto za istraživanje tekstilne radionice Bauhauusa je definisanje teorijskih okvira neophodnih za razumevanje tkanja kao zanata, i u ovom tekstu se istražuje početno mesto – teorijski tekstovi umetnica koji su poslužili za kreiranje teorije tkanja, kao i do koje mere su te teorije u praksi realizovane. Začetak i dalji razvoj modernističkih teorija tekstila se prati i dalje tumači kroz tekstove studentkinja tekstilne radionica na Bauhausu u periodu tridesetih godina prošlog veka.

Ključne reči:

Bauhaus, teorije tekstila, tkanje, tekstilna radionica, tridesete godine

Tekstualna istraživanja tkanja

Valter Gropijus (Walter Gropius) je osnovao Bauhaus školu 1919. godine u Vajmaru, pokušavajući da uspostavi obrazovni program (*Vorkurs*) koji praktikuje uniju između umetnosti i zanata, u okolnostima nakon Prvog svetskog rata. U uvodnoj brošuri Bauhaus programa, Gropijus ističe zanatsku obuku kroz različite radionice u kojoj se primenjena umetnost prepliće sa lepim umetnostima, a teorijski diskurs predlaže uniju kao pedagošku strukturu koja sintetiše praktični i naučni rad. (Gropius 1919) Kao što se u praksi pokazalo, Gropijusov pokušaj ujedinjenja Bauhauusa pod jednim ideološkim okvirom je bio nemoguć. Zbog komplikovane političke situacije i ekonomske krize u Vajmarskoj republici, kao i zbog potrebe škole da traži finansiranje od raznih pokrovitelja politički levo i desno orijentisanih, Bauhaus se formirao kao institucija koja nikada nije imala koherentne ideološke ciljeve. Stoga je praktično i diskurzivno polje Bauhauusa skoro pa nemoguće definisati. Usled lošeg ekonomskog statusa, identitet radionica na Bauhausu je bio u stalnom fluksu, i mnoge radionice su tokom godina zatvorene. Jedino je tekstilna radionica Bauhauusa od inicijalnog otvaranja 1919. godine bila opremljena razbojima i potrebnim materijalima i trajala je u kontinuitetu sve do zatvaranja škole 1933. godine u Berlinu. Iako jedna od najstarijih, tekstilna radionica je dugo u istraživanjima Bauhaus institucije bila zanemarena. Tek sa posleratnom ekspanzijom i opštom popularnošću modernističkih tekstila u Americi, tkanje i tekstilna radionica na Bauhausu dobijaju na značaju, i sakuplja se arhivska građa koju prate dodatna istraživanja.



Zgrada Bauhauusa u Desau, fotografija Peter Drews (2011), Creative Commons licenca CC-BY-SA-3.0

U ovako definisanom socio-političkom kontekstu, tkanje se uspostavlja kao posebna vrsta zanata koja podrazumeva određenu tehnologiju materijala i bavi se problemima strukture, koja dalje podrazumeva međusobno povezivanje osnove (vertikalne niti) i obrasca (horizontalne niti). Za ovaj narativ specifičnosti tkanja značajno je istaći i činjenicu da su, za razliku od drugih zanatskih radionica, studentkinje tekstilne radionice pisale teorijske tekstove u cilju razvijanja osnovnih parametara (ali i obrazloženja) za tkane predmete.

Na Bauhausu, teorije tkanja se zasnivaju na materijalnom (*Stoffgebiet*) i formalnom (*Gestaltungsgebiet*) polju. Retoriku teorija tekstila razvijale su studentkinje tekstilne radionice na Bauhausu poput: Ani Albers (Anni Albers), Gunte Štelcl (Gunta Stölzl) i Oti Berger (Otti Berger) koje u svojim teorijskim esejima istražuju prirodu materijala, mogućnosti i granice razboja kao alata, kao i funkcionalne primene tkanog predmeta. Tako formulisane, teorije tkanja su se potom često preispitivale i transformisale, time redefinišući granice modernizma. Ovi teorijski eseji se smatraju prvim korakom ka afirmaciji tkanja kao specifičnog zanata – koji se kao medij dalje može razlikovati i upoređivati.

Tkanje, odnosno tekstilna radionica u formativnom periodu Bauhausa postoji, ali je i dalje medij koji nema svrhu jer ne poseduje teorijsku potku. Kao što je već istaknuto, kroz eksperimentalne tekstile u vajmarskoj fazi i eseje koji se bave tkanjem kao praksom, studentkinje tekstilne radionice pozajmljuju retoričke strategije arhitekture, fotografije i umetnosti *Nove objektivnosti* u kreiranju osnove za dalja istraživanja. Prvi tekstovi, kao na primer eseji Ani Albers i Gunte Štelcl, ističu važnost teoretskog okvira za razliku od prethodnog fokusa tekstilne radionice na problem kompozicije. Ovi tekstovi igraju dvojnu ulogu i postavljaju pitanje „ženskog prostora“ na Bauhausu (Nonne – Schmidt 1926), a sa druge strane interno definišu tkanje kao medij i zahvaljujući ovoj definiciji, uslovno rečeno, opravdavaju tkane predmete. Međutim, da bi se moglo insistirati na specifičnosti tkanja, bilo je potrebno i (re)definisati praksu i funkciju tekstila. Da bi tkani predmet bio definisan, on mora biti funkcionalan i namenjen kupcu ili određenoj grupi ljudi (koju su uglavnom činile žene kao najveći potrošači tekstilnih predmeta na Bauhausu). Ovako definisano specifično prodajno tržište sa sobom povlači i redefinisavanje tkanja kao prakse, gde se sada prihvata i štaviše insistira na tom specifičnom modernom građanskom identitetu žene za čije potrebe su modernistički tekstili kreirani. Modernistička teorija tekstila prihvata retoriku funkcionalizma, modernog marketinga i identitet nemačkog ženskog pokreta (*Frauenkultur*) razvijajući se u međuprostoru ekspresionističke prošlosti i arhitektonski okrenute budućnosti.

Začetak modernističkih teorija tkanja

Ani Albers u svom prvom tekstu *Bauhausweberei* iz 1924. godine predlaže budućnost masovne tekstilne proizvodnje, iako i dalje zagovara eksperiment kao metod rada kroz novi pristup dizajnu koji je moguće ostvariti upravo kroz ručni

rad na razboju. (Albers 1965, 38) Za razumevanje ovog eseja važno je istaći da je Albers pohađala Bauhaus u turbulentnom periodu tekstilne radionice koja je u tom periodu promenila kurikulum i prešla sa eksperimenta na industrijalizaciju kao glavni metod rada. Albers je, za razliku od umetnica starije generacije poput Gunte Štelcl i Benite Koh-Ote (Benita Koch-Otte) koje su prošle i ekspresionističku fazu Bauhauasa pod vođstvom Johanesa Itena (Johannes Itten), pohađala Bauhaus od 1923. godine, što je ujedno i period kada se tekstilna radionica okreće industrijskoj proizvodnji. Iako su studentkinje starije generacije poput Štelcl i Koh-Ote okarakterisale prethodni eksperimentalni i piktoralni pristup tkanju kao ograničavajući, fokusirajući se dalje na istraživanje tehnika bojenja koje su izučavale u Krefeldu, ipak se i one okreću proizvodnji industrijskih prototipa. Period kada Albers pohađa Bauhaus je ujedno i period kada se Gropijus kao osnivač i direktor škole okreće industrijskoj proizvodnji (parola „umetnost i tehnologija u jedinstvu“) i stremi samoodrživosti Bauhauasa, stoga je sasvim razumljiva frustracija koju Ani Albers oseća usled nemogućnosti izvođenja eksperimentalnih istraživanja kao metode pri definisanju teorije tkanja. Nešto kasnije, Gropijus u potpunosti ukida eksperiment kao metod rada u svim praktičnim radionicama, zagovarajući reprodukciju standardizovanih Bauhaus modela. U novembru 1924. godine Albers piše *Bauhausweberei* esej u kojem se osvrće na prednosti eksperimentalnog pristupa u kreiranju kvalitetnog dizajnerskog rešenja. Ovaj esej je služio kao neka vrsta sopstvenog podsećanja na prednosti eksperimenta u tekstilnoj proizvodnji, ali i kao poruka drugim mentorima i studentima koji su odbacili ovaj metod kao zastareli. Teorijski esej *Bauhausweberei* smatra se začetkom prve modernističke teorije tekstila i jako dobro ilustruje „stanje fluksa“ polovinom tridesetih godina na Bauhausu u kojoj škola sa jedne strane prihvata stare tehnike ručnog rada, a sa druge strane planira proizvodnju industrijski proizvedenih montažnih serija shodno industrijskoj masovnoj potražnji. Kao studentkinja Bauhauasa, Albers polazi od umetničkog jezika njenih mentora i kolega, analizirajući osnovne i promenljive strukture tekstila, sistematizujući tehnološki razvoj razboja kao alata i zagovarajući tzv. „taktilni osećaj“ koji podrazumeva aktivaciju specifične tekstilne crte, odnosno latentne percepcije. (Albers 1965, 64) Imajući u vidu realni status tekstilne radionice, kao i činjenicu da su najprodavaniji proizvodi bili upravo ovi individualni predmeti namenjeni ženama srednje i visoke klase, Albers piše dosta fleksibilan tekst koji obuhvata prošlost, sadašnjost i budućnost tekstilne radionice. Ona započinje esej definisanjem tkanja kao drevnog zanata čija se osnovna struktura nije mnogo promenila sa naprednom mehanizacijom. Prema njenim rečima, ono što novi modeli tekstila donose jesu distanciranje od samih materijala i njihove svrhe. (Albers 1924, 188) Na prvi pogled može delovati kao da Albers u tekstu samo romantizuje i idealizuje starije metode ručnog rada, međutim, ovaj tekst nije u potpunosti nekritički jer ovim narativom Albers obuhvata socijalne i fizičke uslove koji su zaslužni za umnožavanje loše dizajniranih predmeta na tržištu. Albers se dotiče podele rada između zanata i dizajna u tekstilnoj industriji,

u kojoj tehnički crtač postoji, ali samo kao izolovana individua koja je u potpunosti distancirana od materijala i jednostavno ne poseduje osećaj za njegovu funkciju.

Iz ovog eseja možemo zaključiti da prva modernistička teorija tkanja ne predstavlja romantizovani pokušaj isticanja važnosti tkanja, već se kritički odnosi prema aparatu – razboju, i prema načinu proizvodnje koji razdvaja tkanje od crteža kao sredstva u dizajnu. Ovaj tekst funkcioniše kao neka vrsta manifesta protiv modernih metoda u tekstilnom dizajnu koje su, kako Albers tvrdi, mehanizacijom odvojile tekstilni obrazac od materijala i prakse. Ono što Albers u tekstu u suštini zagovara jeste bolje razumevanje veze između zanata i dizajna, kao i njihove međusobne zavisnosti. Možda je najveća vrednost ovog eseja u tome što se može posmatrati i kao prvi pokušaj određivanja modernističkog pristupa u procesu tkanja, prihvatajući stariji metod ručnog rada (da bi se razumeli osnovni elementi niti i procesa tkanja), ali i pokušaj eksperimentisanja sa novim tekstilima koji nastaju iz ovde navedenih tehnoloških ograničenja.

Važno je istaći da, iako tehnički teorija tkanja koju je postavila Ani Albers nije prvi pokušaj definisanja teorije tkanja, s obzirom na to da su i ranije postojala srodna tekstilna istraživanja i da je arhitekta Gotfrid Semper (Gottfried Semper) ekstenzivno pisao o tekstilu i metodama proizvodnje, kao i o vezi između tekstila i arhitekture. Sasvim je izvesno da su studentkinje tekstilne radionice znale za ove tekstove s obzirom na Semperov značaj u nemačkom dizajnu. Ono po čemu se razlikuje, i zbog čega možemo govoriti o prvim pokušajima uspostavljanja modernističkih teorija tkanja, jeste činjenica da su studentkinje Bauhaus tekstilne radionice prepoznale tkanje kao specifični medij utemeljen na industrijskoj potražnji i definisale ga tako da odgovara na potrebe modernog društva, dok se Semperova i srodna istraživanja više fokusiraju na istorijski kontekst i istraživanje tehnika.

Esej *Bauhausweberei* se može tumačiti i kao kritika društva u kojoj Albers piše o većem vrednovanju efikasnosti i brzine, naspram nešto sporijeg ali kvalitetnijeg ručnog rada. Ako se ovaj esej posmatra kao društvena kritika, mogu se povući paralele sa Raskinovom (John Ruskin) društvenom kritikom, ali se za razliku od njega Albers fokusira na problem strukturalnog obrasca. Prema Ani Albers, cilj tekstilne radionice je proizvodnja tekstila uz razumevanje i poznavanje tehnološkog potencijala materijala. Modernistička teorija tkanja koju Albers kreira u određenoj meri zagovara i marksističku reorganizaciju rada koja za cilj ima da podstakne autore i potrošače na komunikaciju. Ono što ovaj esej u krajnjoj liniji predlaže jeste budućnost tekstilne radionice Bauhauusa u tehnološkom svetu – u kojem će tekstilni eksperimenti služiti za kreiranje tehničkih, formalnih i fizičkih poboljšanja u dizajnu. (Smith 2014, 49) Ovaj esej ima dvojnu ulogu jer služi i kao, uslovno rečeno, vrsta edukacije potrošača (žene su kao najbrojniji kupci tražile varijacije ponuđenih obrazaca, dok su muški kupci tražili standardizovane prototipe pogodne za reprodukciju i brzu proizvodnju). Prva modernistička teorija tekstila je stoga služila i kao neka vrsta marketinške kampanje koja će kasnije postati uobičajena u poznijim teorijskim esejima tekstilnih dizajnerki.

Teorije tkanja posle 1926. godine

Za razumevanje teorija tkanja važan je i tekst Gunte Štelcl *Weberei am Bauhaus* iz 1926. godine. Štelcl je kao vođa tekstilne radionice u Desauu pokušala da približi radionicu Gropijusovoj novoj direktivi koja se fokusira na industrijsku proizvodnju. (Stadler 2009, 85) Da bi tekstilni dizajner mogao da postigne ovu naizgled jednostavnu direktivu, koja polazi od funkcionalističke paradigme i u dizajn se prožima kroz arhitekturu, treba da se prvo pozabavi rešavanjem osnovnih problema tekstila. Štelcl u navedenom tekstu piše da se tekstilna radionica u vajmarskom periodu Bauhausa fokusira na principe piktoralne slike i inicijalno ih naziva „slikama od vune“. Ona odbacuje prethodnu paradigmu slike kao medija, na kojoj se zasniva prvobitna teorija tekstila Ani Albers, da bi uspostavila novu retoriku koja se oslanja na arhitekturu. Ono što Štelcl u teorijskom tekstu postavlja kao inicijalni problem nije eksperimentalna priroda tkanih predmeta u vajmarskom periodu Bauhausa (iako neki kritičari ovaj esej posmatraju kao kritiku eseja Ani Albers) već nedovoljno istraživanje procesa interakcije boje i materijala, odnosno istraživanje materijala koji potencijalno može uticati na funkciju.

Esej Gunte Štelcl i esej Helen None-Šmit (Helene Nonne-Schmidt) *Das Gebiet der Frau im Bauhaus* o tkanju i ženskom prostoru Bauhausa objavljeni su 1926. godine, a autorke eseja u navedenim tekstovima pokazuju prihvatanje retorike funkcionalističke paradigme pri redefinisaju praxe tekstilne radionice. (Wingler 1962, 126) Fokusirajući se na primenu tekstila u arhitektonskom prostoru, teorije tkanja se ponovo promišljaju i redefinišu, a time se ujedno i rešava praktična dimenziju tkanja kao specifičnog zanata. Sa prihvatanjem funkcionalističkog jezika umetničkog pravca *Nove objektivnosti* (*Neue Sachlichkeit*), ovi eseji menjaju percepciju tkanja kao zanata, objavljujući avangardnu prirodu tkanja, ali i insistirajući na novoj ulozi koju modernistički tekstil igra u životu modernog potrošača. Ponavljajući argument koji Albers iznosi u već pomenutom eseju *Bauhausweberei*, Gunta Štelcl raspravlja o važnosti ručnog pristupa razboju kao neophodnom elementu svih istraživanja tekstila. Štelcl u tekstu *Weberei am Bauhaus* (Stadler 2009, 85–87) iz 1926. godine piše da mehaničko tkanje ne može odgovoriti na sve zahteve tekstilnog dizajnera, stoga je neophodno okrenuti se ručnom tkanju da bi se podstakla kreativnost kod studenata. Prema Štelcl „[...] ideja za tkani predmet se uz pomoć ručnog rada može razvijati do određene mere, a potom se uz jasne instrukcije može koristiti kao prototip za dalju industrijsku proizvodnju.“ (Stadler 2009, 86)

Kada se škola intenzivno okrenula industrijskoj proizvodnji, ovaj argument za zagovaranje ručnog tkanja i odbranu starih metoda je donekle služio i kao prilog odbrani kontinuiteta tradicija zanata u tekstilnoj radionici Bauhausa. Takođe, zagovaranje ručnog pristupa tkanju je poslužilo i kao podrška Štelcl u suprotstavljanju tadašnjem učitelju forme Georgu Muheu (Georg Muche). Poznato je da Muhe nije bio naklonjen tkanju i da je gajio predrasude o tkanju i srodnim tekstilnim praksama kao ženskom radu, koje su suprotne koncepcijama o muškim materijalima i alatima

poput metala i drveta. Muhe je išao toliko daleko da je obećao da nikada neće uzeti predivo u ruke. Ovakav stav vođe tekstilne radionice sa sobom je kao posledicu nosio stanje radionice u kojoj su studenti samostalno učili i rešavali tehničke probleme tekstila. U razvojnom pogledu tekstilne radionice, okretanje protiv Muhea predstavlja zanimljiv i, možemo slobodno reći, radikalni korak u kojem se žene na Bauhausu predstavljaju kao nezavisne i teže priznavanju tkanja kao specifičnog medija. U ovom, uslovno rečeno feminističko revolucionarnom aktu, studentkinje tekstilne radionice insistiraju upravo na specifičnosti tkanja kao zanata i na ženskom prostoru prakse tkanja. Gropijus se plašio uzdizanja tekstilne radionice koja bi mogla uništiti reputaciju škole i u nekoliko navrata je zamolio Muhea da „iskontroliše svoju radionicu.“ (Baumhoff 2001) Konflikt sa Muheom je ubrzo eskalirao i Gunta Štelcl je došla na mesto vođe tekstilne radionice kao očigledan (i možda jedini pravi izbor koji ne bi unazadio tekstilnu radionicu u razvojnom i tehničkom pogledu), a argumenti studentkinja o prirodi tkanja su uzeti u obzir.

Gunta u prvom tekstu kao vođa tekstilne radionice izjavljuje: „U svim poljima u dizajnu danas postoji težnja za univerzalnim zakonom i redom. Tako da smo mi u tekstilnoj radionici na Bauhausu postavili sebi kao zadatak istraživanje osnovnih zakona našeg polja specijalizacije. Gde su, na primer, u ranom periodu rada na Bauhausu principi piktoralne slike formirali našu osnovu – tkani predmet je bio uslovno rečeno 'slika od vune'. Danas je jasno da je tkani predmet uvek svrsishodan jer je podjednako određen sopstvenom funkcijom i sredstvima proizvodnje.“ (Stadler 2009, 85)

Da bi istakla specifičnost tkanja, Štelcl u eseju dalje opisuje formalne karakteristike tkanja, odnosno insistira na tome da je tkanje površina, ali i materijal od raznih niti i struktura. Prilikom analize, Štelcl ne zapostavlja boju koju ističe kao važan element čija se promenljivost može menjati u zavisnosti od sjajnih ili matiranih karakteristika materijala. Tekst koji Gunta Štelcl piše ima za cilj da objasni tkani predmet koji se definiše negde između slike kao umetničkog dela i funkcije predmeta. Problem forme u funkcionalističkom diskursu Bauhausa i dalje predstavlja prepreku u daljem razvijanju teorija tkanja. Teorije tkanja u periodu od 1924. do 1926. godine predstavljaju modernističku artikulaciju predmeta i prakse, ali pored toga i objašnjavaju, odnosno opravdavaju, postupke tekstilne radionice. U krajnjem slučaju, tekstovi studentkinja tekstilne radionice čine Bauhaus tkanine razumljivim jer se obraćaju specifičnoj ciljnoj grupi. Iako su se tekstili adaptirali potrebama modernističke arhitekture i izrađuju se u vidu zidnih tapiserija, tepiha i tapeta, autorka Magdalena Droste (Magdalena Droste) ističe da je ova nova karakteristika funkcionalnosti i prilagodljivosti tkanine u periodu od 1926. do 1927. godine imala kao posledicu nevidljivost tkanina, što je očigledno na fotografijama enterijera Bauhausa. (Saletnik i Shuldenfrei 2010)

Na primer, ako je na fotografiji enterijera Bauhausa predstavljen čajnik iz radionice metala u svedenom stilu sa jasnom funkcijom – on se profilise kao primetniji od tkanine iz tekstilne radionice koja na fotografiji može promeniti

identitet sa drugačijim kontekstom prostora. Razlog zbog kojeg je čajnik vidljiviji od tkanine je upravo ta jedinstvena veza koju tekstili imaju sa arhitektonskim prostorom, pri čemu tekstili mogu pomoći prostoru da se jasnije ili suptilnije definiše. S druge strane, funkcionalne primene tekstila su daleko raznovrsnije od arhitekture ili nekog sličnog specifičnog, a opet utilitarnog predmeta poput čajnika.

Stoga se zaključuje da sa prihvatanjem arhitektonskog jezika i inkorporiranjem tekstila u tkane površine, modernistički identitet tkanja postaje komplikovaniji. Navedeni eseji i srodni tekstovi studentkinja tekstilne radionice predstavljaju potku za kontekstualno istraživanje materijalnih elemenata tkanja, tehnološke prakse, funkcionalističkih primena, za učitavanje srodnosti (ali i razlika) od drugih medija. Ovako koncipirano kontekstualno istraživanje tkanja ima za cilj da utvrdi šta čini modernističku praksu tkanja, ali i da mapira potrebe modernog potrošača, što dalje vodi do zaključka da modernistička teorija tkanja nastaje nakon što su studenti na Bauhausu rešili osnovne probleme tkanja. (Smith 2014, 18)

Nova funkcionalistička paradigma Bauhauusa nakon 1926. godine poslužila je tekstilnim dizajnerkama kao osnova, pomoću koje su uspele da redefinišu medij tkanja i da koliko-toliko odbace dvostruke konotacije i identifikaciju tkanja kao ženskog zanata koji ne zahteva intelektualni rad. (Meskimmon 1999, 128) Ovi eseji su poslužili i kao neka vrsta feminističkog manifesta u Bauhaus instituciji mapirajući i insistirajući na ženskom prostoru Bauhauusa, za razliku od opšte definicije tkanja kao sporedne fizičke i retoričke prakse u okviru arhitekture koja je opet jasno maskulino određena.

Ono što tekstilnu radionicu ponovo vraća na promišljanje koncepta tekstila u enterijeru doma prosečnog potrošača srednje klase, jeste prihvatanje činjenice da je tekstil prilagodljiv materijal. Insistirajući upravo na toj prilagodljivosti kao jednoj od glavnih karakteristika funkcionalističke paradigme, modernistički tekstili se opravdavaju i dobijaju legitimitet. Tekstilna radionica koristi jezik specifičnog medija u skladu sa funkcionalističkim konceptom „forme koja prati funkciju“ da bi se identifikovala specifična rodno određena ciljna grupa potrošača, što vodi do zaključka da je čin uspostavljanja ženskog odeljenja na Bauhausu zapravo bio dobar marketinški potez, ali i deo šire debate o statusu žene u modernom društvu Vajmarske republike.

Zaključak

Prema tradicionalnim diskursima umetničkih disciplina, tkanje je definisano kao zanat koji ne zahteva intelektualni napor. Zahvaljujući kontekstualnom istraživanju tkanja, u radu se analiziraju teorije tkanja koje prepoznaju potrebe modernog potrošača i zahvaljujući kojim ciljevi modernističkog tkanja postaju jasno definisani. Uvodno poglavlje pravi osvrt na začetke teorija tkanja koje prva

formuliše Ani Albers u modernističkom diskursu. Iako postoje eseji pre ovog, koji se tiču tkanja kao discipline, teorije tkanja Ani Albers (a kasnije i drugih studentkinja tekstilne radionice) čine prvi pokušaj definisanja modernističke teorije tkanja jer su utemeljene na industrijskoj potražnji, za razliku od prethodnih romantizovanih pokušaja definisanja tkanja kao prakse. Odnos između zanata i umetničkog medija je složeno pitanje, i u modernističkom diskursu je skoro uvek u dijalogu (ili jukstapoziciji). Istraživanjem koncepta medija zaključuje se da postoji doza ambivalencije prilikom izjednačavanja tkanja sa zanatom (i)li umetničkim medijem, ali se analizom ovih odveć hibridnih kategorija zanata-medija može zasigurno tvrditi da tkanje nije isključivo ručni rad koji ne zahteva intelektualni napor, već je tekstilni razboj sredstvo nalik belom platnu na kojem se idejna rešenja realizuju. Esej koji Ani Albers piše 1924. godine pokazuje upravo to da je svaki zanat ili medij, iako specifičan, uvek povezan sa drugim umetničkim disciplinama, kao i to da je određen kulturno-političkim diskursom iz kojeg je nastao. Počeci legitimisanja tekstilne prakse se mogu pratiti zahvaljujući teorijama tkanja studentkinja Bauhausa, koje pozajmljuju jezik svojih mentora i parametre slikarstva i arhitekture radi boljeg objašnjenja, ali i uslovno rečeno opravdanja za tkane predmete. U radu se mapiraju ključne tačke za razvoj teorija tkanja, počev od Ani Albers i ekspresionističke epizode Bauhausa gde se teorije tkanja razvijaju uz pomoć eksperimenta kao metode, koja sa jedne strane daje slobodu izražavanja, a sa druge strane ograničava razboj u tehničkom smislu. Nakon 1926. godine sa Gropijusovom novom direktivom, sve radionice, uključujući i tekstilnu, okreću se industrijskoj proizvodnji koja zamenjuje individualnog potrošača i vodi teorije tekstila u pravcu prototipa za industrijsku proizvodnju, shodno čemu se i status tkanja menja. Potrebe modernističkog diskursa tkanja se početkom tridesetih godina menjaju a, zahvaljujući studentkinjama tekstilne radionice i pionirkama u modernističkom diskursu tkanja, tekstili i tkanje kao zanat specifičnog medija dobijaju legitimitet i udaljavaju se od tradicionalnih rigidnih koncepcija u patrijarhalnoj kulturi koja vidi tkanje samo kao ženski zanat koji nastaje iz dokolice.

LITERATURA

- Albers, Anni. „Bauhausweberei.“ *Junge Menschen* 5, no. 8 (1924): 188.
- Albers, Anni. *Anni Albers: On Weaving*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1965.
- Baumhoff, Anja. *The gendered world of the Bauhaus: the politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919–1932*. Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing, 2001.
- Droste, Magdalena. “The Bauhaus Object between Authorship and Anonymity.” In *Bauhaus Construct: Fashioning identity, Discourse, and Modernism*, eds. Jeffrie Saletnik and Robin Schuldenfrei, 205-212. London: Routledge, 2010.
- Gropius, Walter. *Bauhaus Manifesto*, 1919. <https://www.bauhaus100.de/en/past/works/education/manifest-und-programm-des-staatlichen-bauhauses> (7. 10. 2017).

- Meskimmon, Marsha. *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. Berkeley: California University press, 1999.
- Nonne-Schmidt, Helene. "Das Gebiet der Frau im Bauhaus." *Vivos Voco: Zeitschrift für Neues Deutschum* 5, no. 8/9 (1926): 13-16.
- Nonne-Schmidt, Helene. "Woman's Place at the Bauhaus." In *Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Winger, Hans M., 116-117. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976.
- Smith, T'ai. *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Stölzl, Gunta. "Weaving at the Bauhaus." In *Gunta Stölzl: Bauhaus Master*, Monika Stadler and Yael Aloni, New York: Museum of Modern Art, 2009.

Nikoleta Marković
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**BAUHAUS TEXTILE WORKSHOP
AND WEAVING THEORY**

Summary:

According to traditional assumptions in Art History, weaving is a craft that involves manual work but not an intellectual one. The field of research, methodology and goal of weaving is defined with further research of textile theories, and weaving in general, as a modernist language that examines the fundamental basis of modernism. The key point for researching Bauhaus textile workshop is to define theoretical framework, which is necessary for understanding weaving as a specific craft (or medium). This paper looks at the starting point – theoretical essays of students from textile workshop of Bauhaus, that served as a foundation for creating weaving theory. This paper also looks to which extent these weaving theories had been implemented in practice. The beginnings and further developments of modern weaving theories are traced and further interpreted through theoretical essays of Bauhaus textile workshop students around 1930s.

Keywords:

Bauhaus, weaving theory, weaving, textile workshop, the thirties of the last century

PRIKAZI

REVIEWS

Simona Čupić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**LIDIJA MERENIK, SAVA ŠUMANOVIĆ.
ŠIDIJANKE – VELIKA SINTEZA I OTKROVENJE NOVE STVARNOSTI,
GALERIJA SLIKA „SAVA ŠUMANOVIĆ“, ŠID 2016.**



„One su njegov *prestige*“, kaže Lidija Merenik, i već na samom početku – „Šidijanke, pitanja“ – upućuje na brojne umetničke, neumetničke i pseudoumetničke dileme koje, skoro po pravilu, oblikuju način na koji se tokom prethodnih decenija interpretiralo delo (i život) Save Šumanovića. Najavljujući odgovore utemeljene u jednoj istraženoj, naučno sugestivnoj i emotivno nezavedenoj interpretaciji autorka istovremeno podseća i na vreme i razloge tokom kojih su Šidijanke ostajale „potcenjene i neshvaćene“ kao „bezzredni dekorativni panoi“, sve do najranijih revalorizacija i reistorizacija ovog ciklusa, krajem dvadesetog veka u studijama Ješe Denegrija (1997) i Ljubice Miljković (1998). Napominjući kako je do toga došlo tek „uz pomoć izvanformalističkog, izvandeskriptivnog metoda i pristupa“ Lidija Merenik se bavi i metodološkim problemima, pre svih ograničenjima visokomodernističkih teorija i njihovih isključivosti u podvajanju na moderno i retrogradno, posebno „nedostatnih za razumevanje Šidijanke“. Kao i u svojim prethodnim knjigama (*Ivan Tabaković /2004/, Nadežda Petrović: projekat i sudbina /2006/, Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945–1968 /2010/*) autorka demonstrira sopstvenu metodološku eklektiku, oličenu u odstupanju od zatvorenosti u (bilo koji) sistem, šumanovićevskom „kako znam i umem“ strategijom koja podrazumeva da svaka posebna tema i oblast zahtevaju i posebne načine interpretacije u brikolažnom prilagođavanju njihovim osobenostima. U tom postupku vodi nas putanjom tokom koje postaje jasno zašto Šidijanke nisu „najslabije“ i „nesrećne“, već upravo suprotno: „najslojevitije, najsloženije za razumevanje i čitanje“.

Naredno poglavlje „Bela vaza i pariski preokret“ vraća nas na Šumanovićeve početke dok pojašnjava zašto ciklus Šidijanki niti se može, niti ga treba shvatati kao nekakav izolovani fenomen, ponajmanje distanciran od radova i promišljanja koji mu prethode. Polazeći od ključnih uporišta umetnikovog opusa definisanih pre (drugog) odlaska u Pariz 1925. godine, ovom prilikom mapiranog kao polazna tačka, tačka „preokreta“, Lidija Merenik umešno ukazuje na „nezaobilazni“ pravac kojim se Šumanovićevo slikarstvo sve vreme kreće ka Šidijankama. Analizom razvoja tipologije prizora akta i kupačica, ideje, predlozi, žanrovi, koncepti otvaraju se poput pasijansa, te postaje sasvim očigledno da monumentalni ciklus iz 1939. godine „nastaje“ znatno ranije nego što će i zbilja biti naslikan.

Ipak, da bi se Šumanovićevo prisustvo u francuskoj prestonici valjano interpretiralo, neophodan za razumevanje (n)ove interpretacije bio je i pregled šireg konteksta kulture „realizama dvadesetih“ – „povratak klasičnim vrednostima i povratak slikarskoj veštini, ali metodom reinterpretacije ili aproprijacije uz neizostavnu baštinu invencije“ – a posebno analiza pedagoškog i umetničkog delovanja Andrea Lota, njegovih kritika, traktata, studijskih tekstova „aktuelnijih no ranije, upravo zbog modernog neoklasicizma i novog realizma“. Pored uvođenja i uspešnog argumentovanja teze o Lotovom uticaju, koji je kako se tvrdi mnogo više od ranog, formativnog uzora, Lidija Merenik preciznom i istraženom artikulacijom svih segmenata Lotovog rada, konačno, pruža detaljan uvid u delovanja i metode ovog autora tako često apostrofiranog kao „značajnog“ za razvoj srpske/jugoslovenske moderne a tako malo istinski poznatog u lokalnoj istoriografiji.

U narednom poglavlju, sasvim bezazlenog naziva „Luksemburški park“, uslediće tektonski obračun sa „senzacionalističkim pristupom i komodifikacijom dela Save Šumanovića“ kroz „uspostavljanje mita o ’ludom geniju’ [...] izgrađenom na nemilosrdnosti spektakla“. Iako autorka nedvosmisleno navodi da „u tekstu neće biti reči o Šumanovićevoj bolesti, ’bolesti’, niti će se tekst upuštati u komentare ili interpretacije psihoanalitičke, psihijatrijske, parapsihijatrijske i slične provenijencije“, ona ne izbegava da pojasni kako je došlo do „nauci neprihvatljive metodološke proizvoljnosti retroučitavanja i izmišljenog ili proizvoljnog narativa“. Baš kao što se ne usteže da kategorički tvrdi da neke od „romantizovanih fabulacija“ nisu tačne, što suverenom argumentacijom i dokazuje.

Suptilnim, diskretnim opisom Šumanovićevog napuštanja Pariza, u pratnji majke, tek pošto je obišao Luksemburški park i Luvr, „simboličke topose francuske kulture i sopstvenog umetničkog identiteta“, „bez napadne vidljivosti“, završava povest o umetnikovom pariskom „povratku redu“ i počinje priču o njegovom povratku kući.

Poglavlje „Šidski preokret i Šidijanke“ započinje opisima nove životne rutine, šidske svakodnevice, sećanjima „običnih“ Šidjana – malim narativima, intimnim pričama, istorijama izvan velikih događaja. Lidija Merenik nas time vešto uvodi u atmosferu poslednjih dvanaest godina Šumanovićevog života koje provodi u sremskom miru, „svom ’Konfucijevom vrtu’ [...], [obeženom] izolacijom i

usamljeništvom“ ali i „izuzetnim, izvornim stvaralaštvom — sveobuhvatnom sintezom njegovih znanja i uvida u poeziju, književnost, estetiku, istoriju slikarstva i besprekornog, pedantnog vladanja slikarskim tehnologijama i slikarskom veštinom“.

I kao što je i u prethodnim poglavljima „kretanje ka Šidijankama“ bilo povod da se detaljno govori o Šumanovićevom slikarstvu dvadesetih, motivima, prosedu i ambijentu u kome nastaje, tako je i osvrta na „šidski preokret“ zapravo jedan sistematičan presek preokupacija koje se tokom tridesetih godina uočavaju u umetnikovom opusu sa naglaskom kako na „šidskoj hronici“, „šidskom žanru“ u punom spektru njegove različitosti – „kao konceptualne, stilske i narativne suprotnosti metafizici Šidijanki i njima srodnih izvedbi“ – tako i na „šidskom pejzažu“, verovatno najprepoznatljivijem i najčešće analiziranom motivu čitavog Šumanovićevog opusa. Objasnjavajući strukturu pojedinačnih slika u ciklusu, njihovu „scensku postavku“, kao i proces kojim se gradi, autorka posebno skreće pažnju na važnost pejzaža – „u svakom pogledu jednako važan kao i figura kupačica, koje su, budući istaknute u prvom planu slike, možda olako identifikovane kao jedini noseći sadržaj/tema slike“ – te ga vidi kao „neophodni plan kompozicije“, nikako ne kao podlogu, pozadinu tih inscenacija. Upravo taj „komponovani pejzaž“ jedan je i od elemenata stvaranja sopstvenog, „autohtonog stila novog klasičara“. Šumanovićevo razumevanje Pusena od najveće je važnosti za interpretaciju Šidijanki pa zato kada navodi Pusenove reči: „novina u slikarstvu ne sadrži se u novoj temi, već u novom i dobrom rasporedu i izrazu. Tako tema od obične i stare postaje jedinstvena i nova“, Lidija Merenik nam zapravo sugerise da su ključne reči za Šumanovića „tema i njena nova slikarska interpretacija“.

U istom poglavlju analiziran je i odnos između Šumanovićevih aktova i istorijskog niza kome pripadaju. Uz ocenu da je umetnik bio dobro upoznat s istorijom slikarstva i istorijskim tipovima akta, u tekstu se, pored autora čiji su radovi svojevrsna opšta mesta istorije umetnosti (Ticijan, Rubens, Goja, Engr, Mane), pominju i oni manje poznati srpskoj istoriografiji, poput Hansa fon Marea. Zanimljivo je opaziti da premda Šumanović piše o Mareu u katalogu izložbe na Novom univerzitetu u Beogradu, 1939. godine (Mesto predgovora), do ove knjige pomenutom nemačkom slikaru nije posvećena pažnja. A upravo u Mareovom ciklusu Hesperida, Merenikova pronalazi podlogu za „nezamisljivo složenu idejnu jezičku matricu Šidijanki“. Iako napominje kako Šumanović kao „deklarisani modernista zanemaruje eksplicitni narativno-mitološki sloj“, ipak u daljem većtom preplitanju značenja Mareovog ciklusa i Šidijanki, autorka diskretno uvodi sadržaj u interpretaciju i Šumanovićevu „proizvodnju nove stvarnosti“.

U zaključnom razmatranju „Nikad zaveden od sporednosti“ Lidija Merenik argumentovano tvrdi da Sava Šumanović nije aktivni činilac beogradske umetničke scene, te dodaje kako „[n]e postoje ni jaki razlozi ni činjenice da Šumanović bude u kontinuitetu ugrađen ili interpretiran u kontekste jugoslovenske, srpske ili hrvatske umetnosti tridesetih godina“. Kako dalje objašnjava uprkos „tehničkom“ postojanju na jugoslovenskoj umetničkoj mapi „on, izmešten u Šidu, pripada samo sebi,

svojim umetničkim ciljevima i strasti prema slikarstvu“. Ove teze, nesporno tačne, otvaraju i jedno od najkonfuznijih pitanja postjugoslovenske historiografije oličeno u pojmovima „pripadnosti“, „nacionalnog“, „teritorijalnog“ u umetnosti/kod umetnika. Istovremeno, autorka nedvosmisleno zaključuje gde jeste Šumanovićevo mesto: „Šidijanke ne predstavljaju nikakav prekid razvojne linije stvaralaštva, niti nekakav ekscenčni fenomen, diskontinuitet (u odnosu na šta, uostalom?), ekscentrični primer Šumanovićevo mišljenja o slici. One nisu 'nesrećna' epizoda njegovog opusa, već kulminacija onog tipa realizma ili realizama koji u evropskoj umetnosti odlikuje tridesete godine, a koje Šumanović poznaje i na različite načine neguje od dvadesetih godina XX veka. Danas je suvišno reći da je ciklus Šidijanki po svojoj idejnoj i likovnoj osobenosti i izvrsnosti, jedan od uzornih primera evropske umetnosti realizama i povratka redu između dva svetska rata.“

„Crna zvezda“ ostaje na kraju... kao esej, kao euolog, kao epilog – kao dokaz da dobar naučni tekst može da bude i literarno briljantan.

Ana Bogdanović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

O TIŠINI I SUPTILNOJ EKSCENTRIČNOSTI SLIKARSKE NARAVI BOJANA BEMA



Naučna monografija *Bojan Bem / medijska repozicioniranja slike* autorke Jasmine Čubrilo, koja je 2016. godine objavljena u izdanju Fondacije Vujičić kolekcija, predstavlja prvu sveobuhvatnu monografsku studiju o višedecenijskom opusu ovog umetnika koji je na likovnoj sceni u kontinuitetu prisutan od šezdesetih godina prošlog veka. Temeljna analiza i interpretacija Bemovog umetničkog rada, zasnovana na savremenim teorijama čitanja slike i metodološkim postavkama vezanim za studije vizuelne kulture, strukturirana je u pet poglavlja kroz koje se ukazuje na centralna problemska pitanja njegove umetničke prakse. Data pitanja

su imenovana kroz formalno-jezičke kategorije prostor-površina, predmet, boja-svetlo-senka, vreme i tišina, kojima je pristupljeno kao konceptualno shvaćenim, problemskim konstantama Bemovog višelinijuskog istraživanja u domenu slike.

Monografiju otvara poglavlje *Horizont* u kome se umetnička praksa Bojana Bema smešta spram širih koordinata lokalnog sveta umetnosti i njegovih dominantnih strujanja tokom druge polovine dvadesetog veka, kao i u odnosu prema dosadašnjim istorijsko-umetničkim modelima interpretacije fenomena koji su se u ovom periodu ispoljili, pri čemu je naglašeno da Bem „pripada nevelikom, vidljivo prisutnom i svakako pažnje vrednom krugu (ne)pripadajućih i/ili (ne)integrisanih u scenu, koji svojom drugošću ne dovode toliko u pitanje dosadašnje klasifikacije, koliko problematizuju uobičajene i/ili tradicionalne metodološke pristupe istorije umetnosti“. Koncizno artikulirana Bemova specifična pozicija *drugosti*, neka vrsta suptilne *ekscentričnosti* unutar modernističkog i posle-modernističkog horizonta domaćeg sveta umetnosti izneta u uvodnom poglavlju, kako u pogledu njegovog osobenog slikarskog metoda tako i u širem kontekstu neuklapanja u vodeće

umetničke struje i tendencije, predstavlja jednu od važnih argumentacijskih okosnica ove studije.

U drugom poglavlju *Prostor/površina/predmet* autorka na osnovu analize odnosa između površine i prostora slike, kao na temelju analize evolucije ovog odnosa koja je nadograđena interpretacijom mesta i značenja predmeta i motiva unutar mreže prostorno strukturišućih elemenata u Bemovom delu, a kojima pristupa kao „pitanjima konceptualnih namera umetnika“, nudi sistematizaciju umetnikovog crtačkog i slikarskog opusa u pet hronološko-problemskih celina koje obuhvataju: istraživanja u domenu apstraktnog jezika sprovedena tokom prve polovine šezdesetih godina dvadesetog veka, „emancipaciju“ od apstrakcije i uvođenje figuralnih elemenata u prostor slike u periodu druge polovine šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, istovremeno uvođenje elementa horizontale u organizaciji pozadine slike, kompleksnija koncipiranja prostora slike koja se temelje na geometrijskoj organizaciji izvedena u sedamdesetim i osamdesetim godinama, te posebnu, nadhronološku celinu koja se odnosi na umetnikove radove u kojima je elaboriran prostor (kako enterijer, tako i spoljašnji prostor). Bemov način mišljenja o slici i njenom jeziku, čija je evolucija prikazana kroz navedene metodološke etape, pri tome je jasno razdvojen od istovremenih visokomodernističkih težnji ka apstrakciji u prvoj fazi njegovog stvaralaštva, a zatim i koncepcijski diferenciran u odnosu na fenomen *nove figuracije beogradskog kruga* s kraja šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, kao i u odnosu na postmodernističke citatne metode u slikarstvu osamdesetih godina. Osim toga, višeslojna analiza njegovog opusa je upotpunjena i kontekstualizacijom u odnosu na tradiciju zapadno-evropskog slikarstva, posebno načina na koji se unutar nje koncipirao prostor slike kroz teoriju o perspektivi, i dodatno proširena upućivanjem na iskustvo filma i filmske logike slike na Bemov slikarski metod tako da se njegovi radovi „mogu posmatrati kao jedan od primera u kojima se ono što je film 'pozajmio' od slikarstva vraća slikarstvu“.

U trećem poglavlju *Boja/svetlo/senka* autorka izvodi (još jedno) sveobuhvatno čitanje umetnikovog opusa fokusirajući se na kolorističke aspekte slike – pristup boji, način njenog nanošenja na platno i organizacije unutar prostora slike, tretman svetlosti i značenje čestog motiva senke u Bemovom radu – kojima pristupa ne samo kao formalnim elementima već i kao istorijsko specifičnim, kontekstualnim i konceptualnim kategorijama slikarske prakse. Ističući važnost kolorističke naravi umetnikovog opusa, autorka sumira da su „njegove slike rezultat pedantno 'organizovanih' bojanih površina, jasno razgraničenih bojanih površina, zrnaste ili precizno linearnim potezima uređene fakture u zavisnosti od teksture plohe kao i od tehnike i gesta“, navodeći na zaključak da „svaki trag boje dobija vrednost informacije koja u međusobnom povezivanju sa drugim informacijama učestvuje u premrežavanju površine slike, dajući joj mogućnost da nešto znači“. Analiza zasnovana na razmatranju i prepoznavanju kolorističkih odnosa na taj se način usložnjava kroz semiotičku interpretaciju koja kao rezultat, nakon kompleksnih uvida o organizaciji prostora slike iznetim u prethodnom poglavlju, nudi još jednu,

podjednako složenu elaboraciju umetnikove specifične metodologije koju karakteriše neodvojivo prožimanje erudicije u odnosu prema formi i njenom znakovnom potencijalu.

Na nekoliko mesta u prvoj polovini studije nagoveštena relacija umetnikovog mišljenja o slici prema fotografiji i filmu detaljno je razrađena u četvrtom poglavlju *Vreme*. Ovaj je odnos, kako autorka na samom početku poglavlja naglašava, „kompleksan, dijalektički (...) odnos koji prevazilazi jednostavnost poređenja i uspostavljanja sličnosti i razlika“, a nalazi se u nekoliko aspekata Bemovog rada: u specifičnoj proceduri „postepenog prosvetljavanja“ koja podrazumeva temporalnost (fotografija) i disciplinovani, ujednačeni ritam pokreta (film), te u efektu zamrznutog kadra koji njegovi crteži i slike proizvode, odnosno „kolažno-montažnoj“ logici vremena na koju se oslanjaju. Posebna pažnja je u kontekstu fokusa na temporalnost posvećena interpretaciji Bemovih video-instalacija nastalih od 2010. godine u kojima se prepoznaje (još jedan) konceptualni obrt unutar njegovog opusa, a koji se odnosi na transformaciju medija videa u sliku, odnosno „migraciju“ slike iz njenih tradicionalnih okvira i materijala u digitalni format, prilikom čega umetnik izvodi „sophisticirano promišljanje slikarstva u doba digitalnih tehnologija i (de) materijalizovanja analognog sveta u numerički podatak“.

U završnom, petom poglavlju knjige, koje nosi naziv *Tišina/off-modernista* umetnička praksa Bojana Bema se sumira kroz razmatranje tišine kao važne konceptualne konstante ovog umetničkog opusa. Pojam *off-modernista*, preuzet od Svetlane Bojm, koristi se da kontekstualizuje poziciju i ponašanje Bemovog slikarstva u širim okvirima sveta umetnosti u kome se ispoljavalo „po strani, van scene, ekscentrično, nekonvencionalno“, razvijajući se logikom koju odlikuje „alternativno shvatanje temporalnosti“, u stalno izmičućem odnosu prema kretanjima glavnih tokova. Melanholična narav Bemovog rada, koja stoji u vezi sa prustovskim konceptom sećanja, konstituise se kroz tišinu i prazninu na čijoj se sprezi temelji ispitivanje značenjske prirode slike (i prirode slike kao znaka) – jedna od glavnih umetnikovih preokupacija. Umetnikov kompleksan odnos prema viđenom i način na koji viđeno prevodi u polje slike dovodi se i u vezu sa fenomenom flanera, koji je u Bemovom slučaju veoma specifično izražen, suptilno i sa izvesnom distancom otkrivajući intimno u javnom/urbanom, stalno sučeljavajući poglede i prizore koji kroz sliku *tiho* progovaraju o skrivenim, ali fundamentalno važnim pitanjima slikarstva, njegove značenjske i istorijske vitalnosti.

IN MEMORIAM: LINDA NOCHLIN (1931–2017)



Linda Nochlin, an esteemed art historian who sparked a new era of feminist criticism within her field, has died. She was 86 years old, according to Andrew Russeth of *ARTnews*.

Nochlin is best known for her pioneering 1971 essay “Why Have There Been No Great Women Artists?”, in which she argued that societal forces—and not a lack of “genius” or inherent talent—had for centuries kept women artists from attaining the same professional success and regard as their male counterparts.

“[T]hings as they are and as they have been, in the arts as in a hundred other areas, are stultifying, oppressive and discouraging to all those, women among them, who did not have the good fortune to be born white, preferably middle class and, above all, male,” Nochlin wrote in her essay. “The fault, dear brothers, lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles or our empty internal spaces, but in our institutions and our education—education understood to include everything that happens to us from the moment we enter this world of meaningful symbols, signs and signals.”

Born Linda Weinberg in 1931, Nochlin grew up in Brooklyn. As a child, she took advantage of the many cultural institutions that New York City has to offer. “Being in New York, I had all these museums,” Nochlin told the College Art Association in June of this year. “There were a lot of other people that were interested in art around me.”

Later, Nochlin attended Vassar College in upstate New York, graduating in 1951 with a degree in philosophy. Shortly thereafter, she married the professor Philip H. Nochlin, who died in 1960. She obtained a master’s in English at Columbia University in 1952, and went on to study art history at New York University’s

Institute of Fine Arts. Her doctoral dissertation focused on representations of women and the working class in the art of Gustave Courbet, a 19th-century French Realist.

Soon after completing her doctoral work, Nochlin was hired as a professor at Vassar College, her alma mater. According to *Artforum*, she taught one of the college's first courses on women in art history, which was titled "The Image of Women in the Nineteenth and Twentieth Centuries."

It was an interaction at the 1970 Vassar graduation that inspired Nochlin to write "Why Have There Been No Great Women Artists?" As Nochlin told Maura Reilly of *ARTNews* in 2015, the gallery owner Richard Feigen attended the graduation. After the ceremony, he reportedly turned to Nochlin and said, "Linda, I would love to show women artists, but I can't find any good ones. Why are there no great women artists?"

"He actually asked me that question," Nochlin recalled. "I went home and thought about this issue for days. It haunted me. It made me think, because, first of all, it implied that there were no great women artists. Second, because it assumed this was a natural condition. It just lit up my mind."

In 1971, the theories that Nochlin laid out in her essay were groundbreaking. "[T]here was no such thing as a feminist art history: like all other forms of historical discourse, it had to be constructed," she told Reilly. "New materials had to be sought out, a theoretical basis put in place, a methodology gradually developed."

Nochlin contributed a number of other important feminist works to the field, including her 1988 collection *Women, Art, and Power, and Other Essays*. Also in 1988, she co-curated the show "Women Artists: 1550 to 1950" at the Los Angeles County Museum of Art—a "seminal" exhibition, according to Russeth. But Nochlin was a great thinker in many respects, helping to advance the study of Realism, Impressionism, Post-Impressionism and contemporary art. Her latest book, which explores the depiction of misery in 19th-century France and England, is due to be published in the spring, the College Art Association reports.

Some 45 years after she published "Why Have There Been No Great Women Artists?," Nochlin reflected on the ways in which the art world had changed since she wrote her trailblazing essay. "Certainly, there are more shows by women artists in museums, especially university museums, than there used to be," she told Reilly of *ARTNews* back in 2015. But ... the art market is in many ways still a boys' club, with men competing with other rich men to see who can pay the highest prices."

Nevertheless, Nochlin expressed an optimistic view of the future. “I think that there can be change,” she said. “I’ve seen it. Education, exhibitions, and, in general, making women’s presence felt as part of normal practice in fields like art and, we hope, science and medicine.”

Brigit Katz, *Smithsonian magazine*

This text was originally published by the author as
“Linda Nochlin, Pioneering Feminist Art Historian, Has Died”
in *Smithsonian Magazine* on October 31, 2017
[<http://www.smithsonianmag.com/smart-news/linda-nochlin-pioneering-feminist-art-historian-has-died-180967018/#epKGU6PIUr5Q0AOx.99>]

**ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
UPUTSTVO ZA AUTORE**

Radovi se putem elektronske pošte predaju do unapred dogovorenog roka. Elektronska adresa za slanje radova je: ana.bogdanovic@fbg.ac.rs.

Finalna verzija priloga predaje se u standardnom .doc ili .docx formatu.

Finalna verzija teksta mora da sadrži:

- ime i prezime autora/-ke;
- naziv ustanove u kojoj je autor/-ka zaposlen/-a (afilijacija);
- naslov teksta;
- apstrakt na srpskom i engleskom jeziku (do 1.000 karaktera);
- ključne reči na srpskom i engleskom jeziku (najviše 8 ključnih reči);
- osnovni tekst sa bibliografskim napomenama (dužine do 40.000 karaktera uključujući prorede i napomene uz tekst).

Napomena: Ukoliko ilustracije prate tekst, svaka ilustracija mora biti potpisana imenom autora/-ke, nazivom i izvorom, a autor/-ka priloga mora imati obezbeđena autorska prava, odnosno ovlašćenje da ilustraciju objavi u okviru svoga rada.

Parametri za oblikovanje teksta

- Osnovni tekst oblikuje se latiničnim fontom Times New Roman, veličina 12, prored 1,5.
- Tekst se poravnava uz levu marginu, a za isticanje naslova i eventualnih podnaslova u tekstu koristi se opcija bold.
- Navodnici se koriste prema pravilu: „tekst“.
- Citiranje unutar citata navodi se prema pravilu: „,tekst’“.
- Nazivi umetničkih radova, časopisa, izložbi, publikacija, filmova i sl. navode se *kurzivom* (u zagradi se navodi izvorni naslov ukoliko navodi prevod stranog termina).
- Reči pozajmljene iz stranih jezika navode se *kurzivom*.
- Fusnote i napomene uz tekst, korišćena literatura i izvori navode se fontom Times New Roman, veličine 10, prored 1,0. Spisak korišćene literature (referenci) navodi se na kraju rada po abecednom ili azbučnom

redu prezimena autora. Ukoliko se navodi više bibliografskih jedinica istog autora koje imaju istu godinu izdanja, one se dodatno označavaju malim početnim slovima abecede.

Pravila citiranja i navođenja literature

Literatura i izvori citiraju se i navode na jeziku i pismu kojim su napisani poštujući format *The Chicago Manual of Style*. Detaljno o ovom načinu citiranja na:

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

Citiranje se vrši unutar teksta. U okviru teksta se unutar zagrada navodi prezime autora i godina izdanja odgovarajuće bibliografske jedinice bez zapeta između prezimena autora i godine, a prema potrebi se navodi i broj stranice koji se odvaja zapetom, kao u sledećim primerima: (Merenik 2010), odnosno (Merenik 2010, 24) ili (Денегри и Чупић 2005, 5–9) ili (Foster et al. 2004, 101–108).

Fusnote (napomene) koje se navode na dnu odgovarajuće strane teksta treba da sadrže manje važne detalje, dopunska objašnjenja, naznake o korišćenim izvorima i građi, ali ne predstavljaju zamenu za citiranu literaturu. Način citiranja autora u fusnoti isti je kao način citiranja u tekstu.

Način citiranja u *spisku literature* na kraju rada

Monografske publikacije i izložbeni katalozi

Primeri za knjige sa jednim autorom, odnosno urednikom:

Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Filozofski fakultet i Fondacija Vujičić kolekcije, 2010.

Čupić, Simona (ed.). *The JFK culture: art, film, literature and media*. Belgrade: Faculty of Philosophy, American corner, 2013.

Primeri za knjige sa dva ili tri autora:

Денегри, Јеша и Симона Чупић. *Петар Добровић у тридесетим. Уметник и социјално окружење*. Београд: Музеј савремене уметности, 2005.

Harrison, Charles, Francis Frascina and Gill Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Primeri za knjige sa četiri ili više autora:

Foster, Hal et al. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

Poglavlja i tekstovi objavljeni u knjigama i zbornicima radova

Primer:

Мереник, Лидија. „Далеко од разуздане гомиле: уметничко приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945.“ у *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. Милан Ристовић, 706–730. Београд: Слио, 2007.

Текстови објављени у часописима

Primer:

Ћупић, Simona. „Evropa i/ili nacionalni identitet: Paviljon Kraljevine Srbije na Svetskoj izložbi 1900. i njegove posledice.“ *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 3/4 (2008): 107–127.

Текстови објављени у новинама и популарној периодичи

Primer:

Петровић, Растко. „Пролетна изложба југословенских уметника.“ *Политика*, 11. 5. 1931.

- Уз **архивске изворе** се наводе signature fondova i naziv arhiva u kojima se izvori nalaze.
- За **изворе са интернета** наводи се URL адреса i datum poslednjeg pristupa web stranici u zagradama.

Илустрације које прате текст предају се у jpg или tiff formatu, резолуције 300 dpi или више, realne величине 10 x 15 cm електронском поштом као прилог или преко веб-сервиса за transfer података, попут www.wetransfer.com или www.dropbox.com.

Место илустрација у тексту је потребно обележити одговарајућим бројем илустрације у заградама. Илустрације је потребно означити на следећи начин у наслову fajla: број илустрације (тако да одговара броју наведеном unutar текста), име аутора, назив илустрације, година, аутор илустрације/фотографије, извор илустрације.

CIP – Каталогизacija y publikaciji
Народна библиотека Србије, Београд
7.038.6 “19/20”(497.11)

**ZBORNIK Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u
Beogradu** = The Journal of Modern Art History Department
Faculty of Philosophy University of Belgrade / odgovorni
urednik Lidija Merenik. – 2010, br. 6-. – Beograd : Filozofski
fakultet, 2010- (Beograd : Službeni glasnik). – 23 cm
Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jeziku.
ISSN 2217-3951 = Zbornik Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu
COBISS.SR-ID 179507468

ISSN 2217-3951



9 772217 395101