

Branislav Jakovljević
Univerzitet Stanford

BORBA U BEOGRADU, U NJUJORKU*

Apstrakt:

Konceptualni film Zorana Popovića *Struggle in New York – Borba u Njujorku* (1977) pruža, na primeru politizovane konceptualne umetnosti u Njujorku iz sredine sedamdesetih, jedan pogled izvana na unutrašnje protivurečnosti institucija umetnosti u Sjedinjenim Državama tokom formativnog perioda neoliberalizma. U isto vreme, on posredno uzima jedan pogled iskosa na umetničke prilike u Jugoslaviji u uslovima sve otvorenijih pritisaka na umetničke slobode, kao i na slobodu umetnika da se samoorganizuju, koja se najbolje ogledala na primeru velikih promena unutar beogradskog SKC-a.

Cljučne reči:

Zoran Popović, Jasna Tijardović, Nova umetnička praksa, Art & Language New York, konceptualna umetnost

* Ovaj tekst zasnovan je na prevodu članka Branislava Jakovljevića „The Howling Wilderness of the Maladaptive: Struggle in Belgrade in New York”, objavljenom u časopisu *ARTMargins* vol. 7, broj 2, 2018. Prevod je uradila Irena Šentevska. Jakovljević je za ovu priliku tekst značajno izmenio i proširio.

...A sad nešto sasvim drugačije...

Nomadizam je, kako navodi Ješa Denegri, jedan od osnovnih specifičnosti Nove umetničke prakse na prostorima Jugoslavije sedamdesetih godina XX veka. On naglašava da se ovo odnosi pre svega na pojam umetničkog nomadizma, „pod kojim se podrazumevaju istovremene primene veoma širokog repertoara postupaka u tada novouvedenim ili do tada u umetnosti retko korišćenim medijima (kao što su fotografija, film, video, kseroks, poštanske pošiljke, tekst i knjiga umetnika, i dr.), uvek tretiranih ne sa formalnih i estetskih, već prvenstveno sa mentalnih stanovišta” (Denegri 2007, 89). Kada je reč o konceptualnoj umetnosti Zorana Popovića iz ove dekade, umetnički nomadizam neodvojiv je od egzistencijalnog. Naime, njegovi najsnažniji radovi iz sredine sedamdesetih nastali su kroz proces dislokacije na relaciji Beograd–Njujork. Ovaj nomadizam nije se dešavao u izolaciji, već je bio u središtu jedne intenzivne razmene između konceptualnih umetnika okupljenih u beogradskom Studentskom kulturnom centru i radikalne grupe konceptualnih umetnika sa njujorške alternativne scene, koja je u istoriji umetnosti ostala zabeležena kao njujorški ogranak kolektiva Art & Language (Art & Language New York, ili skraćeno ALNY). U skladu sa principima ove umetnosti, čini se da se ovde umetnički nomadizam ne zaustavlja čak ni na individualnom umetniku, već je u svojim krajnjim vidovima usmeren ka jednoj vrsti radikalne kolektivnosti. Kad je reč o Popoviću, u samom središtu ove nomadske faze nalazi se konceptualni film *Struggle in New York – Borba u Njujorku*.¹



Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Њујорку*, 1976. 16 mm, kadar

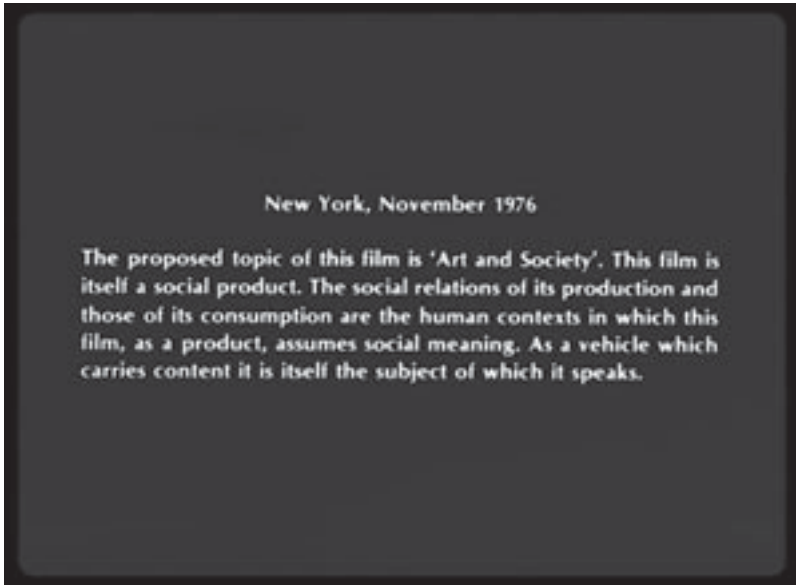
1 Premda je pun naslov filma dvojezičan (*Struggle in New York – Borba u Njujorku*), radi ekonomičnosti u ovom tekstu ću da koristim samo srpski deo naslova.



Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Нјујорку*, 1976. 16 mm, kadar

Sniman u Njujorku u oktobru i novembru 1976, Popovićev film premijerno je prikazan 27. aprila 1977. u beogradskom Studentskom kulturnom centru i od tada je imao niz projekcija u Jugoslaviji i širom sveta, poslednjih godina u galeriji Tate Britain u Londonu (2016) i Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (2017), da bi napokon, posle višedecenijskog zakašnjenja, film dobio i njujoršku premijeru sa projekcijom u Muzeju moderne umetnosti (MoMA), 27. aprila 2019. godine. Ovako veliki vremenski zazor između snimanja i prikazivanja filma u Njujorku iznenađuje tim više što ovaj film predstavlja jedinstven umetnički rad koji svedoči o politizovanoj konceptualnoj umetnosti u ovom gradu tokom sedamdesetih godina. Ipak, bilo bi pogrešno reći da se radi o dokumentarnom filmu. *Borba u Njujorku* je film umetnika koji koristi dokumentarizam kao jedan od niza metoda zastupljenih u njemu. Ova raznovrsnost potiče od kompozicionog pristupa. Film se sastoji od 11 individualnih segmenata na kojima je radilo preko dvadeset umetnika, kritičara i aktivista sa njujorške alternativne scene iz sedamdesetih. U središtu ovog umetničkog, ali i društvenog, kruga je već pomenuti ALNY. U prvom segmentu, naslovljenom „International Local”, Džozef Kosut, Sara Čarlsvort i Entoni Mekol (Joseph Kosuth, Sarah Charlesworth, Anthony McCall) izlažu osnovni princip saradnje na kome je film zasnovan:

U kontekstu ovog projekta mi smo u društvenom odnosu sa Zoranom. On je producent ovog filma i sa njim smo stupili u društveni dogovor da napravimo jedan deo filma. Zoran je napravio ovaj film kao celinu i



Džozef Kosut, Sara Čarlsvort i Entoni Mekol, segment "International Local", Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Њујорку*, 1976, 16 mm, kadar

sam odlučuje o njegovoj distribuciji. Dozvoliće nam da kontrolišemo deo filma koji smo mi napravili, ali to je samo deo celine. Još je mnogo drugih ljudi uložilo svoj rad u ovaj film. Oni nisu vidljivi i oni ne poseduju niti kontrolišu bilo koji aspekt svoje proizvodnje. Ovaj film kao celina je proizvod saradnje i ne-saradnje, plaćenog i neplaćenog rada.²

Posle početnog segmenta, koji se sastoji od teksta na crnoj podlozi, ređaju se prilozima: „Whitney Boycott”, dokumentarni snimak akcija grupe Susret umetnika za kulturnu promenu („Artists Meeting for Cultural Change”) koji je organizovao bojkot muzeja Vitni povodom izložbe organizovane u okviru proslave dvestagodišnjice osnivanja SAD, nastale iz „Kolekcije američke umetnosti g-đe i g-dina John D. Rockefeller III”, iz koje upadljivo izostaju pripadnici etničkih i rodni manjina; „Glas kolektiva”, neka vrsta manifesta feminističke grupe koju su činile Teri Berkovic, Korin Bronfman i Rut Račlin (Terry Berkowitz, Corinne Bronfman, Ruth Rachlin); „Napred-nazad” kanadskog umetničkog para Karol Konde i Karl Beveridž (Carole Condé i Karl Beveridge); „Tri velika razloga” Adrijen Hamalijan i Hauarda Šamesta (Adrienne Hamalian i Howard Schamest), koji su takođe pomagali oko produkcije filma; „Bronks” gostiju iz Nemačke Klause Metiga i Katarine Siverding (Klaus Mettig, Katharina Sieverding); „Novo prerusavanje za buržoaziju”, izveštaj o osnivanju novog umetnič-

2 U septembru 1977. Centar za fotografiju, film i TV u Zagrebu prikazao je *Borbu u Njujorku* i tom prilikom objavio kompletan transkript filma. Ovaj transkript Popović je autorizovao i ovde ga koristimo kao izvor citata iz *Borbe u Njujorku*: Popović 1977, 19.



kog centra PS1 u Kvinsu, koji su uradili Majkl Krugman i Sol Ostrov (Michael Krugman, Saul Ostrow); „Komentar” australijskog konceptualnog umentika i člana ALNY-ija Ijana Berna (Ian Burn); „Umetnost je industrija koja se širi. To je tačno ako volite raspadanje”, na kojoj je saradivalo više članova ALNY-ija: Džil Brekstoun, Majkl Koris, Preston Heler i Endru Menard (Jill Breakstone, Michael Corris, Preston Heller, Andrew Menard), iza koje je sledilo predstavljanje časopisa *The Fox*; i na kraju, „...A sada za nešto sasvim različito...”, snimak koncerta koji su u jednom njujorškom loftu održali Džesi Čemberlen, Kristina Kozlov, Pola i Mel Ramsden, Majo Tompson, kao i mlada Katrin Bigelou, koja se decinijama kasnije proslavila kao rediteljka hollywoodskih filmova kao što je *Katanac za bol* (*The Hurt Locker*, 2008), i kao prva žena dobitnica Oskara za režiju (Jesse Chamberlain, Christine Kozlov, Paula and Mel Ramsden, Mayo Thompson, Kathryn Bigelow).³

Popović je prvobitno nameravao da filmom obuhvati mnogo širi segment njujorške umetničke scene. Obratio se Denisu Openhajmu (Dennis Oppenheim), Vitu Akončiju (Vito Acconci), Solu Levitu (Sol LeWitt), Donaldu Džadu (Donald Judd), Hansu Hakeu (Hans Haacke): svi su pristali da učestvuju u projektu, ali

Karol Konde i Karl Beveridž, segment “Naprednazad”, Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Нjuјорку*, 1976, 16 mm, kadrovi sa Beveridžom

3 Džesi Čemberlen i Mejo Tompson bili su članovi art-rok sastava Red Crayola. „Loft” je velika prostorija, veličine nekoliko spojenih stanova. Ove arhitektonske strukture tipične za neke delove Njujorka kao što su SoHo pripadale su urbanoj industriji, mahom tekstilnoj. Sa procesom deindustrijalizacije, koji je nastupio posle Drugog svetskog rata, ovi prostori su izgubili svoj ekonomski značaj, da bi se u njih uselili umetnici i pretvorili ih u svoja ateljea, pozorišta i galerije. Tokom šezdesetih i sedamdesetih, „loft” je postao ključno mesto na topografiji njujorške nezavisne umetničke scene.



Katrin Bigelou, Pola i Mel Ramsden, Džesi Čemberlen, Majo Tompson, segment “. . . And Now for Something Completely Different . . .” Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Нjuјорку*, 1976, 16 mm. Sleva nadesno: Kristina Kozlov, Mel Ramsden, Pola Ramsden, Džesi Čemberlen, Hauard Šamest, Zoran Popović, Katrin Bigelou i Lari Šarf (Larry Scharf).



Katrin Bigelou, Pola i Mel Ramsden, Džesi Čemberlen, Majo Tompson, segment “. . . And Now for Something Completely Different . . .” Zoran Popović, *Struggle in New York—Борба у Нjuјорку*, 1976, 16 mm, Sleva na desno: Majo Tompson, Pola Ramsden, Katrin Bigelou i Džesi Čemberlen.

su se povukli kada su saznali da okosnicu filma čine radikalni umetnici povezani sa njujorškim ogrankom Art & Language. Popović objašnjava da je odlučio da „zabeleži ono što je u tom trenutku marginalno, radikalno, dinamično, subverzivno prema mainstream-u, prema široko prihvaćenom mišljenju šta i kako je umetnost”.⁴ Na ovu odluku izvesno su uticala teorijska interesovanja i iskustva koja je delio s Jasnom Tijardović. Među ovim iskustvima, ključna je bila njihova delatnost na konceptualnoj sceni u beogradskom SKC-u početkom sedamdesetih: kao što je dobro poznato, Popović je, uz Marinu Abramović, Eru Milivojevića, Nešu Paripovića, Rašu Todosijevića i Gergelja Urkoma, bio član neformalne grupe šest umetnika, a Jasna Tijardović je bila među mladim istoričarima umetnosti koji su bili aktivni u Galeriji SKC (pored nje, tu su bili Biljana Tomić, Dunja Blažević, Bojana Pejić, Jadranka Vinterhalter, Slavko Timotijević, Dragica Vukadinović, Nikola Vizner, Milica Kraus, Milan Jozić). Oni su iz Beograda stigli u Njujork početkom 1974. godine, upravo u trenutku kada je grupa umetnika kojoj su pripadali Kosut, Čarlsvort, Koris, Heler i Ramsden počela da održava redovne sastanke, što je imalo za rezultat odluku da pokrenu sopstveni časopis – *The Fox* (Lisica) – sa ciljem javnog profilisanja njujorškog ogranka kolektiva Art & Language, koji je nastao u Velikoj Britaniji krajem šezdesetih, i sa kojim je Kosut sarađivao još od 1969. Časopis je inicirao Džozef Kosut, koji ga je u početku i finansirao. Objavljena su samo tri broja: prvi je izašao u martu 1975, drugi na jesen te godine, a treći u maju 1976.⁵

Poput mnogih pripadnika njihove generacije u Jugoslaviji, Popović i Tijardović oslanjali su se na potporu međunarodnih studentskih udruženja u organizaciji i finansiranju njihovih putovanja u inostranstvo. Nekoliko puta su posetili Englesku i Francusku krajem šezdesetih, i dok su gradili svoj portfolio umetnika i istoričara umetnosti počeli su da učestvuju na međunarodnim umetničkim izložbama.⁶ Zajedno sa Marinom Abramović, Todosijevićem, Marinelom Koželj i Urkomom, Popović je učestvovao u performansu beogradskih umetnika održanom u Galeriji Ričarda Demarka (Richard Demarco Gallery) tokom Edinburškog festivala u leto 1973. Pošto su proveli neko vreme u evropskim umetničkim centrima poput Londona i Pariza, Popović i Tijardović su odlučili da sami finansiraju put u Njujork, gde su dospeli u februaru 1974. U jednom osvrtu na njihov boravak na Menhetnu, Popović je rekao da je kontaktirao Kosuta „na slepo” i ponudio mu da mu pokaže svoje radove iz serije *Aksiomi* (1971–73). Bio je iznenađen kada je Kosut pristao da

4 Pismo autoru, 3. januar 2018.

5 U prvom broju časopisa objavljen je članak Jasne Tijardović i Zorana Popovića „A Note on Art in Yugoslavia”, u osnovi prikaz konceptualne umetnosti u kontekstu kulturne politike koja je bila na snazi u Jugoslaviji. Pored toga, u trećem broju je objavljen članak Jasne Tijardović „The ‘Liquidation’ of Art: Self-Management or Self-Protection?”, uz tekst „On the Class Character of Art” beogradskog umetnika Gorana Đorđevića. To je učinilo Jugoslaviju, nakon SAD i Velike Britanije, najbolje zastupljenom zemljom u ovom časopisu. Jedini članak iz Istočne Evrope, takođe objavljen u trećem broju, bio je kratak prilog poljskog istoričara umetnosti Stefana Moravskog (Stefan Morawski).

6 Razgovor autora sa Zoranom Popovićem i Jasnom Tijardović, 22. novembar 2017.

se vidi s njim, i oduševljen pozivom da se smeste u njegovom ateljeu u Bond ulici, u blizini lofta u kome je Kosut u to vreme živeo. Prihvatili su njegov poziv, što im je omogućilo otvoren pristup dinamičnom umetničkom i intelektualnom miljeu Sohoa iz sredine sedamdesetih godina.

Koris, pripadnik ALNY-ja i član uredništva časopisa *The Fox*, seća se da su se „Zoran i Jasna pojavili, zajedno sa nemačkim fotografskim parom Ziverding i Metig (Katharina Sieverding i Klaus Mettig) na jednom od redovnih okupljanja Susreta umetnika za kulturnu promenu”, koja su se održavala u Umetničkom prostoru (Artists Space), kulturnom centru koji se u to vreme nalazio u ulici Vuster (Wooster). On takođe napominje da se par iz Jugoslavije brzo uklopio u umetnički krug oko ALNY-ja, o čemu svedoči njihovo prisustvo na „prilično ekskluzivnoj proslavi Kosutovog 30-og rođendana, kome je prisustvovalo svega dvanaestak gostiju”.⁷ Upravo zahvaljujući tome što dolaze sa strane, Popović i Tijardović su uspeali da zauzmu neutralnu poziciju u odnosu na tamošnje umetnike, koji su među sobom bili podeljeni na klanove i interesne grupe. Popović smatra da je pozicija neutralnosti i ravnopravnosti koju su on i Tijardović imali u novom okruženju takođe pomogla njihovim domaćinima da se oslobode prvobitne percepcije posetilaca koji dolaze sa druge strane Gvozdene zavese kao „egzotičnih” i da prihvate njihove umetničke pozicije, te da shvate kakvoj vrsti umetnosti i kakvoj vrsti ljudi oni pripadaju. Daleko od pozicije zbunjenih autsajdera iz „drugog sveta”, par iz Jugoslavije pristupio je umetnicima iz Sohoa kao potencijalnim saradnicima. Prema Popoviću, ovo se reflektovalo u razgovorima unutar njujorške grupe Art & Language, kao i u nekim člancima objavljenim u prva dva broja časopisa *The Fox*. Intenzivno druženje s njima i rasprave o društvenopolitičkim temama pomogle su, prema Popoviću, njihovim domaćinima da „u poslednji čas koriguju masu svojih naivno-političkih pogleda, da se oslobode mnogih političkih zabluda” (Popović 1989, 28).

Na prvi pogled, lako može da se učini da se „zablude” o kojima govori Popović odnose na konzervativne stavove, ili generalnu apolitičnost ovih umetnika. Radi se, zapravo, o potpuno obratnoj situaciji. ALNY, kao i krugovi sa kojima je ova grupa bila u neposrednom dodiru ili se pak sa njima preklapala, kao što je već pomenuti Susret umetnika za kulturnu promenu, nalazila se na marksističkoj levisi. Čak i u odnosu na alternativnu njujoršku umetničku i intelektualnu scenu sa kraja šezdestih, koja je bila obeležena levim idejama, ALNY je zauzimao radikalne pozicije. One su se ogledale, između ostalog, u pristupanju jednog broja njegovih članova organizaciji Antiimperijalistički kulturni savez (Anti-Imperialist Cultural Union), koju je osnovao Amiri Baraka, afroamerički pesnik i čelnik Revolucionarnog komunističkog saveza (Marks-Lenjin-Mao) (Revolutionary Communist League (Marxist-Leninist-Mao Tse Tung Thought), ili RCL (M-L-M)). Barakina (pred

7 Koris, prepiska sa autorom, 12. februar 2021.

politička organizacija bila je jedna od grupacija na krajnjoj levisi koje su zastupale stavove ortodoksnog marksizma i maoizma. Pored kapitalizma i imperijalizma, oni su videli sovjetski „revizionizam” iz razdoblja posle 20. kongresa kao svog najljućeg ideološkog neprijatelja. Ovoj kategoriji pripadao je i jugoslovenski socijalizam. Na primer, u memorandumu posvećenom izgradnji partije, objavljenom u glasilu RCL (M-L-M) *Jedinstvo i borba (Unity and Struggle)*, kao jedan od ključnih znakova Hruščovljevog odstupanja od prave linije navodi se njegovo priznavanje „Titovog revizionističkog režima kao socijalističke zemlje” (RCL 1976, 6). Susret sa Popovićem i Tijardović pomogao je članovima ALNY-ja da prošire političke vidike i uvide potencijal socijalističkog samoupravljanja za rešavanje niza kontradikcija koje se tiču ne samo društvene već i kulturne politike.

S druge strane, Popović ukazuje da ga je učešće u životu radikalne njujorške umetničke scene navelo da repositionira svoju umetničku aktivnost u pravcu „direktnog političkog govora” (Popović 1989, 28). Ovaj pristup biće od ključnog značaja za posebnu vrstu umetničkog i egzistencijalnog nomadizma koji je obeležio njegov rad tokom ovog perioda. Film *Borba u Njujorku* nalazi se na preseku ovih dveju vrsta nomadizma. Inicijalni boravak Popovića i Tijardović trajao je nekih godinu dana, od sredine februara 1974. do kraja februara, odnosno kraja marta 1975.⁸ Oktobra iste godine, na njihov poziv, Koris, Brejksston i Menard su posetili Beograd. Godinu dana kasnije, u novembru 1976, Popović se ponovo obreo u Njujorku, ovoga puta sa kamerom u ruci. Materijal za *Borbu u Njujorku* snimio je opremom koju je pozajmio od dokumentaristkinje Marion Kadžori (Marion Cajori) i na filmskoj traci koju je kupio novcem koji je obezbedio u Beogradu. Oslanjao se na neplaćeni rad nekoliko saradnika, među kojima su Hauard Šamest (Howard Schamest, kamera) i Adrijen Hamalijan (Adrienne Hamalian, zvuk). Film je snimljen na ulicama Njujorka i u stanovima i loftovima umetnika, uz minimalno osvetljenje i najosnovniju opremu za zvuk. Ovi krajnje svedeni produkcijski uslovi bili su neraskidivo povezani s političkim i umetničkim stremljenjima umetnika sa kojima je Popović saradivao na ovom filmu, i kojima je i sam težio u ovom razdoblju svog rada. Za razliku od drugih konceptualnih umetnika koji su koristili medijum dokumentarnog filma u svom radu, kao što je to činio recimo novozelandski umetnik Darsi Lang (Darcey Lang) u svojim filmovima iz ovog perioda, kod Popovića se dokumentaristička tehnika pojavljuje ne kao svrha sama po sebi, već kao deo jednog slojevitog pristupa stvaranju konceptualnog rada.⁹

8 Jasna Tijardović vratila se u februaru da bi prihvatila radno mesto u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, a Popović je ostao u Njujorku do kraja marta. Razgovor autora sa Jasnom Tijardović i Zoranom Popovićem, 21. novembar 2017.

9 Videti, recimo, Langove filmove kao što su *Dokumentacija radnog života u Bredfordu (A Documentation of Bradford Working Life, 1974)* i *Praksa u školama (Work Studies in Schools, 1976–77)*. Informativni prikaz Langove upotrebe dokumentarnog filma u njegovoj konceptualnoj umetnosti može se naći u: Buchloh 2008.

Indirektna strategija direktnog govora

Popović i Tijardović su se vratili u Beograd na vreme da učestvuju u Aprilskim susretima '75. Te godine, među gostima Susreta bio je Luc Beker (Lutz Becker), filmski stvaralac iz Nemačke koji je živio u Londonu. U filmovima *Umetnost u revoluciji* (*Art in Revolution*, 1972) i *Dvoglavi orao: Hitlerov politički uspon 1918–1933* (*The Double Headed Eagle: Hitler's Rise to Power 1918–1933*, 1973), koji su delom dokumentarni, a delom kompilacijski filmovi, Beker se fokusirao na vezu politike i estetike u umetnosti visokog modernizma iz dvadesetih i tridesetih godina XX veka. Dunja Blažević mu je ponudila da snimi film o SKC-u, što je on i učinio iste jeseni tokom manifestacije Oktobar. Umesto da organizuje performanse, umetničke izložbe i razgovore, te godine Galerija SKC pozvala je umetnike i istoričare umetnosti da napišu kratke izjave na temu „Umetnost i društvo”. SKC je objavio ove izjave u šapirografisanom brošuri *Oktobar '75*, koja je bila izložena u galeriji kao kolektivno delo. Beker i Popović, koji se uključio u projekat kao pomoćnik reditelja, uvrstili su neke od izjava iz *Oktobra '75* u film koji su napravili tom prilikom. Izbor naslova *Kino beleške* direktno se nadovezuje na doktrinu filma istine (*Kino-ispasda*) koju je sovjetski reditelj Dziga Vertov razvio tokom dvadesetih godina prošlog veka. Međutim, za razliku od Vertova, koji je insistirao na pokretljivosti filmske kamere i njenom aktivnom angažmanu u odnosu na temu filma, Beker i Popović koristili su statičnu kameru da bi uspostavili distancu gledalaca u odnosu na protagoniste filma. Popović je dalje istraživao ovu tehniku u filmu *Bez naziva*, koji je snimio u septembru 1976. U tom filmu, koji je sâm režirao, pozvao je umetnike, fotografe i kritičare iz svoje generacije da osmisle kratke radove na temu „Umetnost i društvo”, kojom se prethodne godine bavio Oktobar.¹⁰ Za razliku od filma *Kino beleške*, gde su svi učesnici čitali svoje izjave, u filmu *Bez naziva* umetnici i kritičari su govorili, služili se pisanim tekstovima, galerijskim instalacijama i inscenacijama nalik na one iz igranih filmova. Može se reći da je u ovom filmu Popović pronašao tehniku koju će dalje da razvije u svom sledećem filmu, *Borba u Njujorku*.

Popovićev rad na „direktnom političkom govoru” iz druge polovine sedamdesetih obuhvata filmove kao što su *Bez naziva* i *Borba u Njujorku*, multimedijisku instalaciju *Radnik, tipomašinista Miodrag Popović: O životu, o radu, o slobodnom vremenu* (1976), tekst „Za samoupravnu umetnost,” koji je Popović najpre objavio u *Oktobru '75*, a zatim pročitao pred kamerom u *Kino beleškama*, kao i članak „Kritika mehanizma umetnosti u Beogradu/Jugoslaviji”. Napisan između dva Popovićeva boravka u Njujorku, ovaj tekst je objavljen u *Biltenu 5. Aprilskih Susreta* (br. 3), i predstavlja izvestan nastavak i razradu njegovog priloga u publikaciji *Oktobar '75*. „Kritika mehanizma umetnosti” na veoma upečatljiv način svedoči o mišljenju koje

10 Osim Zorana Popovića i Jasne Tijardović u filmu se pojavljuju umetnici Goran Đorđević i Raša Todosijević (Beograd), Boris Demur, Mladen Stilić i Željko Jerman iz Zagreba, kao i fotograf Goranka Matić i filmski kritičar Nebojša Pakić iz Beograda. Snimatelj je bio Slobodan Šijan.



Luc Beker, *Film Notes*, 1976. 16 mm, Zoran Popović čita „Za samoupravljanje u umetnosti,” kadar

je grupa umetnika, kritičara i istoričara umetnosti okupljenih oko SKC-a imala o „mejnstrim” umetničkim institucijama i kao takva predstavlja jedan od važnih izvora za razumevanje složene pozicije konceptualne umetnosti u Jugoslaviji sedamdesetih godina.

„Kritika mehanizama umetnosti” je važna ne samo za razumevanje Popovićeve pozicije u odnosu na umetničke institucije u Jugoslaviji već i za pojašnjenje glavnih kompozicionih tehnika koje je koristio u radovima vođen principom „direktnog političkog govora”. Kao i u filmovima *Borba u Njujorku* i *Bez naziva*, on uzima drugog autora (ili druge autore) kao osnovni strukturni princip. U ovom slučaju, to je članak D. M. Boškovića „Stanovišta i sporovi duhovnog stvaralaštva u srpskohrvatskoj periodici 1950–1960”. Popović koristi ovaj tekst ne kao izvor ili polazište, već kao medijum preko kojeg demonstrira kompozicioni princip njegovih konceptualnih radova, i to na način daleko eksplicitniji nego što je mogao da postigne u filmovima i instalacijama koji su prethodili ovom tekstu. Umetnik se ovde pojavljuje ne kao stvaralac, već kao kolažista/montažer, komentator, pa čak i neka vrsta priređivača: „Ovde ću preneti delove teksta uglavnom u njihovom izvornom pisanju. To činim tako što izdvajanjem ovih delova u jedan kolaž, prema vlastitom osećanju i nahođenju, sa namerom da načinim razumljivu celinu istih – menjam formu originala ipak zadržavajući originalan izraz” (Popović 1975, 2). Koristeći ovaj postupak, on proširuje Boškovićevu analizu institucija umetnosti u Jugoslaviji do trenutka u kome je pisao ovaj tekst.

Decenija koju Bošković istražuje u svom članku bila je od ključnog značaja u istoriji jugoslovenske umetnosti XX veka. U tom periodu, nakon raskida sa Sovjetskim Savezom 1948, jugoslovenske vlasti nastojale su da utru sopstveni put ka modernizaciji zemlje, pritom ne napuštajući principe socijalističkog političkog uređenja. U umetnosti, ovo je značilo napuštanje doktrine socijalističkog realizma, što je, kao što je književni kritičar Sveta Lukić uvideo još početkom šezdesetih, imalo za rezultat pojavu onoga što je on nazivao „socijalističkim estetizmom” – pristup kulturi koji je pokušao da stvori modernističku estetiku za socijalističku državu.¹¹ Popovićeva glavna „pozajmica” iz izvornog teksta je trostepena struktura ove pretpostavljene transformacije jugoslovenske kulture.

Prvi stepen, prema Popoviću/Boškoviću, bila je „orijentacija maksimalnog očuvanja sinteze umetnosti i revolucije”; za njom sledi druga, „orijentacija dezintegracije sinteze revolucije i umetnosti”; i na kraju treća, „orijentacija očajničkog pokušaja da se spasi sinteza umetnosti i revolucije” (Popović 1975, 3). Prva „orijentacija” odnosi se na socijalistički realizam, druga na njegovo odbacivanje, a poslednja na pomirateljsku poziciju socijalističkog estetizma, odnosno „socijalističkog modernizma”, kako su ga takođe nazivali neki kritičari. Dok se Bošković fokusirao na debate koje su pratile odbacivanje socijalističkog realizma, Popović pojašnjava da ključ za razumevanje ovog modela nije estetički diktat u umetnosti, već pristup „umetnosti kao sredstvu organizacije” (Popović 1975, 3). S jedne strane, jugoslovenski umetnici uživaju povlastice koje su poticale iz institucionalnog modela socijalističkog realizma, koji im je obezbeđivao stepen socijalne zaštite gotovo nezamisliv u kapitalističkim društvima. Popović ukazuje da je „osnivanjem Udruženja umetnika realizovana istorijska promena u smislu kontrole područja umetnosti od strane samih umetnika”. To podrazumeva „brigu o sređivanju socijalnog stanja umetnika”, što uključuje postizanje prava „na besplatno socijalno zdravstveno osiguranje svojih članova, penziju, raspodelu ateljea i stanova, novčano stimulisanje za specijalizaciju u inostranstvu, novčano obeštećenje izlagačima na nekim izložbama, itd” (Popović 1975, 7). S druge strane, on tvrdi da sve te povlastice često podstiču konformizam kod umetnika. Ješa Denegri na način veoma blizak Popovićevom ukazuje na „moć konkretnih uticaja ugrađenih u institucije” tog doba, koja se zasniva „na temelju direktnih ili indirektnih mehanizama političke kontrole”, a to su razna „umetnička udruženja, saveti galerijskih i muzejskih ustanova, otkupne i selekzione komisije, razni žiriji za tadašnje brojne nagrade, delegati i funkcioneri u komisijama za kulturne veze s inostranstvom itd.” (Denegri 1996, 194). Popović zaključuje da, upravo iz „potrebe očuvanja postojećeg konformizma” umetnici „ponekad” „postaju deo ovih autoritativno-estetičkih snaga nasleđenih iz doba socrealizma”. „Tako se reprodukovala (transformisala) socrealistička birokratija koja se, u interesu vlastite egzistencije, priklonila dijametralno suprotnoj ideologiji (ne umetnost direktive već umetnost slobodnog izbora). Institucije koje su

11 Nadovezujući se na Lukićeve radove o socijalističkom estetizmu u književnosti, umetnički kritičar Lazar Trifunović tvrdi da je on postao „zvanična umetnička ideologija pedesetih godina” (Trifunović 1990, 124).

propagirale i snabdevale socrealističku ideologiju u umetnosti nastavljaju to da čine i sa suprotnom ideologijom” (Popović 1975, 7).

Ova monolitna institucionalna mašinerija mogla je da preživi kritiku socijalističkog realizma kao stila, usvajajući estetske ideale „Mrtve pariske škole”, pre svega „intimizam”, podvlači Popović (1975, 1). On ističe da se kritika stila socijalističkog realizma odvijala pod parolom „umetnosti kao moći kreacije”, u okviru koje su estetski principi postali nerazdvojni od političkog ideala jugoslovenske verzije humanističkog socijalizma: „Umetnost ne proističe ni iz teorije, ni iz ideologije, nego iz bića ljudskog, koje živi i rađa se u društvu i prirodi” (Popović 1975, 4). Ako, kao umetnička strategija, „direktan politički govor” zahteva jedno indirektno obraćanje preko radova i kroz strukture pozajmljene od drugih umetnika, to je upravo zato da bi se izbegla neoromantičarska ideologija „stvaralaštva” koja je bila u samom središtu socijalističkog modernizma. Cilj ovog postupka je da izvuče na videlo centralni ideološki zahvat dominantne umetničke doktrine u Jugoslaviji. Tako, Popović tvrdi da

„’manje očigledno’ nego što je to bio slučaj sa socrealizmom, intimizam postaje ona smanjena umetnost, neo-socrealizam koji manipuliše pojmom koji se nije mogao uklopiti u socrealizam, pojmom: sloboda umetničkih izraza (izbora), ograničavajući tu slobodu samo na one izraze koji su se kao bliski dali uključiti u ovaj intimistički osećaj likovnosti, odnosno sistem vrednosti koji je u okviru intimizma razvijan i etabliran” (Popović 1975, 8).

Popović završava svoj članak detaljnim opisom slučaja u kome je komisija za otkup umetničkih radova povukla svoju odluku o otkupu radova koje su on i drugi konceptualni umetnici izlagali u proleće 1974. Ovo nije bio izuzetak, naprotiv. U svom osvrtu na *Oktobar '75*, Denegri je izneo podatak da su tokom prethodnih osam godina u Jugoslaviji umetničke institucije otkupile samo jedno delo konceptualnog umetnika (tj. „sa područja nove umetnosti”).¹² Prema tome, iako je država finansirala institucije koje su obezbeđivale prostor u kojima su se konceptualni umetnici okupljali, radili i predstavljali svoju umetnost (SKC), kao i muzeje, galerije i publikacije koje su predstavljale njihove radove (Muzej savremene umetnosti u Beogradu, *Polja* u Novom Sadu, Moderna galerija u Zagrebu itd.), ona se takođe starala i za to da ti radovi ne uđu u muzejske zbirke. Ovo je postavljalo jasna i rigidna ograničenja oko ideje „stvaralaštva” koju zagovara (socijalistički) modernizam.

Borba u Njujorku pruža ne samo jedan pogled izvana na unutrašnje kontradikcije institucija umetnosti u Sjedinjenim Državama tokom formativnog perioda neoliberalizma već, takođe, zahvaljujući svom inherentnom nomadizmu,

12 U pitanju je bio objekat Slobodana Ere Milivojevića: Denegri 2003, 117.

pruža jedan pogled iskosa na umetničke prilike u Jugoslaviji u uslovima sve otvorenijih pritisaka na umetničke slobode, kao i na slobodu umetnika da se samoorganizuju.

Likvidacija umetničkog rada ili likvidacija umetnosti?

Borba u Njujorku se završava dugačkim kadrom snimljenim sa trajekta koji plovi iz njujorške luke ka Staten Ajlendu. Popović je na krmi, okrenut leđima kameri i zagledan u obalu, kao istraživač koji napušta mesto gde je proveo neko vreme proučavajući običaje jedne egzotične zajednice. Šta to on ostavlja za sobom? Šta je to ka čemu ide?

a) Borba u Njujorku...

Vratimo se na trenutak prvom segmentu filma, „International Local”. U svojoj izjavi, Čarlsvort, Kosut i Mekol se nedvosmisleno ograđuju od svojih bivših saradnika:

„U kontekstu ovog filma, mi /Sarah, Anthony i Joseph/ saradujemo, i između nas postoji ljudski, društveni odnos. U ovom kontekstu mi ne saradujemo sa ostalim umetnicima koji ovde učestvuju. Njihovi i naši prilozi su individualni proizvodi. Ovde mi postojimo u čisto formalnom odnosu sa njima. Među nama nema dijaloga s obzirom na ovaj proizvod – mada smo u drugo vreme i u drugom kontekstu radili i saradivali sa mnogima od njih” (Popović 1977, 19).

Popović je snimao *Borbu u Njujorku* neposredno nakon urušavanja njujorškog ogranka Art & Language. Ostrašćeni i javni sukobi između bivših saboraca u ALNY-iju bili su još sveži u trenutku njegovog povratka u Njujork. Sama činjenica da su zaraćene i posvađane strane pristale da učestvuju u jednom zajedničkom projektu daje ovom filmu jedan poseban status. To je poslednji umetnički rad u kome se, rame uz rame, pojavljuju tri frakcije proizašle iz raspada ALNY-ija: Kosut i Čarlsvort (koji su u tom trenutku bili u romantičnom odnosu); zatim grupa koja je ostala bliska sa Art & Language iz Velike Britanije (ALUK): Mekol, Mel Ramsden, Mejo Tompson i Katrin Bigelou; i, napokon, nezavisna grupa kojoj su pripadali Bern, Koris, Heler, Brejksston i Menard. Bern se uskoro vratio u Australiju, a ostalih četvoro su osnovali glasilo *Red Herring*, koji je smatran legitimnim naslednikom časopisa *The Fox*.¹³

Poslednji broj časopisa *The Fox* iz maja 1976. počinje dugačkim tekstom koji se sastoji od uvoda i transkripata diskusija koje su vođene na sastancima

13 U transkriptu filma *Borba u Njujorku* iz 1977. oni su potpisani kao „Grupa Red Herring”: Popović 1977, 46.

ALNY-ja krajem februara i početkom marta 1976, nekih šest meseci pre nego što je Popović ponovo posetio Njujork. U transkriptima članovi grupe često pominju ove debate kao „borbene tribine” (*struggle sessions*), što upućuje da se naslov filma *Struggle in New York – Borba u Njujorku* odnosi na njih.¹⁴ Sam izbor fraze „borbena tribina” (*struggle session*) je ironična pozajmica iz arsenala maoističke Kulturne revolucije, u kojoj su ovim pleonazmom nazivani spektakli javnog šikaniranja i ponižavanja građana optuženih za opstrukciju revolucije. Kao što napominje Koris u svojim razmišljanjima o poslednjim danima ALNY-ija, u završnoj fazi ovih sesija, „grupa je usvojila izvestan broj formalnih principa koji su u stvari isključili Čarlsvort i Kosuta iz stalnog članstva” (Corris 1999, 480); ili, kao što je to sasvim otvoreno izrazio Menard u dokumentu koji je bio u opticaju neposredno pre snimanja filma *Borba u Njujorku*, „martovski sastanci” bili su, između ostalog, „sredstvo za čistku Džozefa i Sare” (Corris 1999, 481). Premda ovo može da zvuči kao klasična staljinistička metoda unutarpartijskih razračunavanja, transkript „borbi” ukazuje da nije bilo partijskog vođstva koje bi izvelo „čistku”, niti je iza ove akcije stajao neki pragmatični cilj. Naime, ključna tačka spoticanja u ovom sukobu bilo je suštinsko neslaganje o odnosu individualnog umetnika prema kolektivu, i u centru ovog sukoba našao se Kosut kao član gupe koji je bio najpriznatiji od strane postojećih institucija.

U svom članku posvećenom zbivanjima oko „borbenih tribina”, Kristofer Gilbert primećuje da je, reagujući na spoljašnje pritiske prenošene preko strogo institucionalizovanih formi društvenosti („kulturalna industrija”, „zvanična kultura”), ALNY nastojao da se organizuje „kroz konverzijsku aktivnost” i „stvari zaštićen društveni prostor” kojim bi mogao da se „odupre spoljašnjoj socijalizaciji”. On smatra da je „temeljna, premda kratkotrajna premisa” ove grupacije bila da „društvena transformacija inicirana unutar male grupe i sprovedena kroz diskurzivne kanale visoke umetnosti ima konsekvence na širu društvenu sferu” (Gilbert 2004, 334). Stoga je u središtu njihove konverzijske aktivnosti bila ideja deprivilegovanja individualnosti i usvajanja radikalne forme kolektivnosti koja eliminiše svaku ličnu identifikaciju. Ovo je bila svrha šest klauzula kojima počinje poslednja „borbena sesija” održana početkom marta 1976.

14 Transkripti su objavljeni pod naslovom „The Lumpen Headache”. U uvodu autor, identifikovan kao „Peter Benchley,” napominje da je transkribovao i publikuje tri od sedam održanih sastanaka. U objavljenoj verziji „borbenih sesija” imena učesnika zamenjena su imenima različitih vrsta riba, kao što su Albifrons, Badis Badis, Bellica, Clarius, i tako dalje. U svim primercima časopisa *The Fox* kojima sam imao pristup, na unutrašnjoj korici je bio otisnut pečat sa spisikom „Dramskih lica” („Dramatis Personae”), koji služi kao „ključ” za otkrivanje identiteta učesnika u razgovorima. Naravno, ime autora priloga „Lumpen Headache” bilo je pseudonim. Kao što je primetio Robert Bejli, „prema tome, to što je pravi Piter Benčli najpoznatiji kao autor romana *Ajkula (Jaws)*, sasvim je primereno s obzirom na opasne vode u koje se otisnula grupa Art & Language.” Videti: Bailey 2016, 133. U svom članku o njujorškom ogranku Art & Language, Kristofer Gilbert otkriva da je Mel Ramsden usvojio ovaj pseudonim na sugestiju Majka Korisa. Videti: Gilbert 2004, 338. Stoga nije iznenađenje da se još jedna riblja asocijacija javlja u naslovu časopisa *Red Herring* (Crvena haringa), koji su Koris i Menard osnovali zajedno sa Prestonom Helerom i Džil Brejktoun nakon ukidanja časopisa *The Fox*.

Tokom ovih rasprava, pojam „borbe” se razvija i usložnjava, da bi na kraju daleko prevazišao svoje početno, ironično i prizemno značenje, koje se odnosi na surove rituale iz kineske Kulturne revolucije. Klauzula broj jedan zahteva da „svaki rad koji je ’na uvidu javnosti’ bude predstavljen uz kolektivan potpis”, dok sledeća klauzula nalaže da „oko svakog rada koji dospeva ’na uvid javnosti’ mora da se vodi *borba* i mora da bude prihvaćen od strane vrhovnog tela” (Benchley 1976, 20). Premda su transkripti objavljeni u časopisu *The Fox* nepotpuni, nedvosmisleno se nameće utisak da je grupa, bez obzira na digresije, lične napade i nesporazume, postepeno došla do dubljeg razumevanja pojma „borbe”. Konačno, grupa je uspostavila saglasnost o ključnom značaju „borbe” u svojoj misiji: i za novije i za dugogodišnje članove „učesće [u grupi] znači učesće u ideološkoj borbi” (Benchley 1976, 32). Ovo po svemu sudeći daje odgovor na poslednje pitanje iz zapisnika sa sastanka od 2. marta 1976: „Šta je, ko konstituiše ’vrhovno telo?’” Zapisnik otkriva da je „sugerisano da su samo oni koji ’rade’ kvalifikovani za učesće, što se izgleda zasniva na formalnom pitanju definicije ’rada’” (Corris 1999, 479). Ili, kao što je to Gilbert adekvatno formulisao, „’članstvo’. . . je bilo rezultat učesća, a ne nominovanja” (Gilbert 2004, 328).

Pitanje (umetničkog) rada je bilo jedna od ključnih spornih tačaka ne samo unutar njujorškog ogranka Art & Language, već i između američkog i britanskog ogranka grupe. Broj časopisa *Art-Language*, u izdanju ALUK-a, koji je objavljen ubrzo nakon raspada njujorškog ogranka, počinje invektivom „Mi, mi, i oni tamo” („Us, Us and Away”), u kojoj autor(i) ne propuštaju da istaknu da je „naš rad bio, jeste i biće, nešto što smo uradili, a ne što smo napravili” (Art & Language 1976, 1) štaviše, „neki (od nas) uviđaju da dijalektika nije samo sredstvo ili tema za razgovor... to je ono što se uradi – t.j. za proizvodnju se treba boriti i ona se osvaja, ne pada s neba” (Art & Language 1976, 4). Britanska grupa iskazala je svoj trijumfalizam već na koricama ovog broja, gde su „Fox” i „4” stajali ispod naslova *Art-Language*, čime je ALUK ironično objavio svoje preuzimanje prava nad njujorškim časopisom i njegovo utapanje u *Art-Language*. Objavljivanje ovog broja časopisa *Art-Language* vremenski se podudarilo sa snimanjem *Borbe u Njujorku*. U završnom segmentu filma Ketrin Bigelou, koja je po raspadu ALNY-ija postala na kratko vreme njujorški predstavnik ALUK-a, predvodi bend koji svira u loftu oblepljenom posterima za „The Fox” broj 4 časopisa *Art-Language*. Ovaj nastup može se posmatrati kao zavet na vernost pojmu rada za koji se zalaže ALUK. Uz pratnju gitarskih punk rifova, u duetu sa Melom Ramsdenom, Bigelou peva:

Mean-ing, mean-ing, mean-ing
is in production

Smisao je u proizvodnji

Point, point, point of
production struggle

Smisao je u proizvodnoj borbi

Mean-ing, mean-ing, mean-ing
is not an ontological

Smisao nije ontološka svojina

Property of legislation, ownership	zakonodavstva, vlasništva
Slap a court injunction on us	I ako dobijemo poziv na sud
And we will produce	Mi ćemo proizvoditi
Joey Kosuth get a writ	Džoe Kosut pribavi sudski poziv
And we will produce	I mi ćemo proizvoditi

Po sadržaju, ali i po buci i kakofoniji, ova numera poseže unazad ka „borbenim tribinama” koje su se vodile nekoliko meseci ranije. U ovom smislu, Popovićev film nameće se kao nastavak časopisa *The Fox* kroz drugi medijum, medijum filma. To je jedan neprepoznati i nepriznati nastavak publikacije na koji je ALUK polagao pravo i na koji će polagati pravo i časopis *Red Herring*.¹⁵ Kao i časopis, film se sastoji od serije autonomnih priloga, ali ovde segmenti imaju naglašenu vizuelnu i audio dimenziju. Istovremeno, za razliku od umetničkih galerija koje ističu u prvi plan vizuelni aspekt umetničkih radova, film nudi jedan nematerijalni prostor koji se inherentno opire uprošćenom opredmećivanju umetničkog rada. Filmski medij u ovom slučaju preuzima funkciju i galerijskog prostora i umetničkog časopisa, s ključnom razlikom u tome što ne predstavlja prostor komodifikacije. On objedinjuje umetničke module, ali ih ne distribuira dalje u beskrajne lance razmene koje reguliše nevidljiva ruka tržišta. I to nije sve. Budući da predstavlja nastavak „borbe mišljenja” drugim sredstvima, film *Borba u Njujorku* ne samo da dokumentuje aktivnosti njujorških umetnika već i nudi kritičko promišljanje ovih aktivnosti, sugerišući da „borba” za njih nije samo oblik društvenosti već i njena ključna karakteristika. Kao takva, sama po sebi *borba* postaje oblik stvaranja umetnosti. U tom svetlu pogrešno je posmatrati Popovićev film samo kao niz dokumentarnih snimaka iz života učesnika njujorške umetničke scene; on je, naprotiv, svojevrsna platforma koja je jedina bila u stanju da uhvati i prikaže tu nepostojanu umetničku formu „borbe” kao kristalizacije jedne društvenosti u kojoj su ovi umetnici videli samu suštinu svog umetničkog rada.

b) ... u Beogradu

Boravak Zorana Popovića i Jasne Tijardović u Sjedinjenim Državama inicirao je kratkotrajnu, ali intenzivnu razmenu u okvirima konceptualne umetnosti na relaciji Njujork–Beograd. Pre povratka kući u proleće 1975, oni su sa Džil Brejdstoun, Majklom Korisom i Endrjuom Menardom počeli da ugovaraju uzvratnu posetu. Ovi pripadnici ALNY-ija su planirali da te jeseni putuju u Evropu, tako da su Popović i Tijardović po povratku u domovinu napravili dogovor sa SKC-om da pokrije njihove putne troškove od Pariza do Beograda, kao i njihov smeštaj u

15 Popović je ovo sugerisao o svom filmu u privatnom razgovoru koji sam s njim vodio 30. juna 2010. Na korici prvog broja časopisa *Red Herring* nalazi se fotomontaža na kojoj britanski filozof Ostin (J. L. Austin) čita novine, a na stolu pred njim leži publikacija s natpisom „Fox 5” na naslovnoj strani.

glavnom gradu. Kao rezultat ove inicijative, oni su doputovali u Beograd te jeseni i u SKC-u od 13. do 16. oktobra održali seminar o grupi Art & Language. Kao priprema za seminar, preveden je i umnožen na šapirografu jedan broj tekstova članova grupe objavljenih u časopisu *The Fox* i drugim publikacijama.

Ova priprema nije uspela potpuno da premosti ponore kulturnih i umetničkih razlika između njujorških konceptualnih umetnika i njihovih domaćina. Jedan jasan primer ovog nerazumevanja ostao je zabeležen u intervjuu koji je tokom njihove posete Beogradu, sa Brejkstoun, Korisom i Menardom napravio Branko Aleksić, urednik kulture u časopisu *Student*. Sam po sebi, ovaj razgovor odlično oslikava razlike između kultura koje su se nakratko ukrstile kroz aktivnosti dveju grupa konceptualnih umetnika nastalih pod uslovima dveju radikalno različitih, pa čak i suprotstavljenih, političkih ekonomija umetnosti. Aleksić, tada mladi teoretičar književnosti specijalizovan za nadrealizam, insistirao je da se gosti iz Njujorka odrede o vrsti umetničkog rada kojim se bave:

Corris: „Veoma je teško definisati šta je naš rad.”

Aleksić: „Sam proces mišljenja?”

Corris: „Ne, mišljenje nije naš rad, ne.”

Menard: „Naš rad je to što smo zajedno.”

Aleksić: „Samo to? Samo to što ste zajedno, i onda šta? Kako biste definisali vašu aktivnost? ”

Corris: „Naše zajedništvo bi se moglo smatrati kao deo našeg rada, ali jedini razlog što uopšte i nazivamo nešto našim radom jeste to što smo zapravo potpuno 'neshvaćeni'. Ne postoji drugi način kojim bi se naš stav mogao razjasniti. Mislim da je i to jedna od onih smicalica jezika pod kapitalizmom koja od vas traži da se postavite kao nekakav proizvođač” (Aleksić 1975, 9).

Susreti između njujorškog ogranka Art & Language i beogradskih umetnika i publike prožeti su rascepima u komunikaciji i istovremenih napora da se oni prevaziđu. Intervju iz *Studenta* odiše jednim gotovo fizički opipljivim osećajem da dve strane bezuspešno pokušavaju da uspostave zajedničku platformu za razgovor. Ipak, njihove kulturne i iskustvene razlike deluju nepremostivo: recimo, dok za goste iz Amerike koncept „srednje klase” predstavlja važnu ideološku i umetničku odrednicu, njihovi domaćini u socijalističkoj Jugoslaviji vide je kao stvar prošlosti; s druge strane, dok Jugosloveni smatraju studente za najprogresivniji segment društva koji gotovo da konstituiše klasu za sebe, Amerikanci ih diskredituju tvrdeći da oni predstavljaju puki odraz vrednosnog sistema srednje klase, iz koje oni mahom potiču. Dok se Aleksić zalaže za umetničko stvaralaštvo kao visoko intelektualizovani poduhvat, njegovi sagovornici smatraju ovakav stav za čisto „akademski”; kada Aleksić sugerise da ova vrsta intelektualizovane umetnosti konstituiše društvenu



Poster za seminar Art & Language u Studentskom kulturnom centru, Beograd, 13–16 oktobar 1975.

kritiku, oni odgovaraju da je umetnost osuđena na reprodukciju društvene klasne strukture. Nemajući kud dalje, Aleksić podseća na nužnost estetike, pozivajući se na hegelovsku ideju o kraju umetnosti. Njegovi sagovornici nisu bili sasvim ubeđeni:

Menard: „Mislim da takav pristup još uvek pretpostavlja da je umetnost kategorija koja može da se rastvori ili ponovo spoji sa bilo čime, ali umetnost uvek ostaje kategorija.”

Corris: „Kako to da se nikad ne govori o rastvaranju etike? Šta određuju dobre i loše strane života ako se sve pretvori u umetnost? To je potpuno besmisleno” (Aleksić 1975, 9).

Intervju sa stranice *Studenta* postao je deo izložbe koju su Koris i Menard organizovali po povratku u Njujork. Uvećan na veličinu od jednog kvadratnog metra, ovaj tekst je reprodukovan na jednom od šest panela koji su činili instalaciju „Organizacija kulture u socijalističkom samoupravljanju” (Organization of Culture under Self-Management Socialism). Oni su predstavljali neku vrstu pandana drugoj seriji panela pod nazivom „Organizacija kulture u monopolističkom kapitalizmu” (Organization of Culture under Monopoly Capitalism). Obe serije panela koji su bili izloženi u galeriji Džon Veber (John Weber Gallery) u junu 1976. nadovezivale su se na prethodne aktivnosti Korisa i Menarda: prva na posetu Beogradu prethodne jeseni, a druga na istraživački rad o finansiranju kulture u SAD, koji je objavljen u trećem broju časopisa *The Fox*.

Svaki od šest panela sastojao se od triju elemenata: središnji deo zauzimala je uvećana fotografija, iznad koje je bio kaiš sa pitanjem odštampanim krupnim slovima, dok se ispod fotografije nalazio odgovor u obliku citata preuzetog iz transkribovanog i prevedenog razgovora koji su Brejktoun, Koris i Menard vodili

tokom seminara u SKC-u.¹⁶ Na primer, na jednom od panela nalazi se uvećana fotografija Biljane Tomić, iznad koje stoji pitanje: „Kako zapadno tržište umetnosti određuje zapadne kulturne 'ideje'? Zapadne umetničke forme?"; odgovor je ispod fotografije: „B. Tomić: Zar nije vaša poseta Beogradu jedan vid kulturnog imperijalizma? ... Mislim da kada vi govorite o kulturnom imperijalizmu, to ne činite na fleksibilan način. To se radi na jedan nacionalistički način. Jer neke kulture i zemlje, u nekim periodima i pod nekim uslovima, mogu da stvore nove načine mišljenja, čak i pod uslovima imperijalizma.”¹⁷ Članovima ALNY-ija bilo je važno da se ovaj direktan govor prenese njujorškoj publici na najdirektniji mogući način. Drugi panel, na kojem se nalazi fotografija prednjeg dela zgrade SKC-a sa velikom najavom „Ivan Radović” iznad ulaza u galeriju, nosi pitanje: „Zar društvo ne ograničava kreativnost na domen visoke umetnosti? Da li je 'umetnička kreativnost' značajno drugačija, po svom političkom značaju, od 'ne-kreativnosti' radnika?” Sledi dijalog sa Dunjom Blažević, koji se vraća na jedno od centralnih pitanja iz intervjua sa Aleksićem:

D. Blažević: „Šta je karakteristika umetnosti sa klasnog stanovišta? Imanentna odlika umetnosti je kreativnost. To nije imanentno u drugim društvenim klasama u klasnom društvu. Na primer, radnici se ne bave kreativnim radom. Oni ne stvaraju, već proizvode. Kad radnička klasa kroz svoj rad postane stvaralačka, kad ljudi u svojim svakodnevnim aktivnostima postanu kreativni, i kad ostvare vlast nad sopstvenim radom, umetnost će prestati da postoji u svojim sadašnjim formama i kategorijama. Onda više nećemo morati da približavamo radničku klasu umetnosti ili umetnost radničkoj klasi.”

A. Menard: „Dunja, da li to znači da uvodite radničku klasu u kreativnost ili kreativnost u radničku klasu?”

D. Blažević: „Kreativnosti u svakodnevnom radu – uglavnom kroz samoupravljanje.”¹⁸

Diskusija vezana za problem samoukidanja umetnosti nije povezana samo sa razgovorima vođenim u SKC-u već, kao i instalacija „Organizacija kulture u monopolističkom kapitalizmu”, sa sadržajem trećeg, poslednjeg, broja časopisa *The Fox*. Ovaj broj sastojao se iz triju delova: „Raspave”, „Članci” i „Korespondencija i napomene”. Prvi deo je bio daleko najznačajniji; počinjao je transkriptom

16 Koris, privatna prepiska sa autorom, 12. februar 2021. Dva panela, kao i dve fotografije sa izložbe, reprodukovani su u knjizi Roberta Bejlja *Art & Language Internacional: Konceptualna umetnost između umetničkih svetova*: Bailey 2016.

17 Arhivski materijal. The Getty Research Institute, Research Library, Special Collections. Corris Fond, Box 6, folders 2-4, 6-7.

18 Arhivski materijal. The Getty Research Institute, Research Library, Special Collections. Corris Fond, Box 6, folders 2-4, 6-7.

„borbene tribine”, a završavao se člankom Jasne Tijardović „’Likvidacija’ umetnosti: samoupravljanje ili samozaštita?” (“The ‘Liquidation’ of Art: Self-management or Self-Protection”). Ovaj raspored je daleko od slučajnog. Kao što smo videli, najradikalniji zahtevi njujorške grupe Art & Language odnosili su se na potpuno napuštanje umetničkog stvaranja u korist preduzimanja direktne političke akcije. U svom tekstu, Tijardović upozorava na potencijalne zloupotrebe ove ideje.

Tijardović ukratko izlaže istoriju beogradskog SKC-a, poziciju Galerije unutar te institucije, kao i poziciju grupe konceptualnih umetnika unutar Galerije, naročito onih koji se zalažu za grupne aktivnosti (Popović, Todosijević i Urkom). Ona ukazuje da je jedan od ključnih aspekata programa posvećenog vizuelnoj umetnosti bila otvorena saradnja između osoblja Galerije i spoljnih saradnika, uključujući i grupu od šest umetnika i izvestan broj kritičara i istoričara umetnosti, među kojima se nalazila i ona. Tijardović ističe da se ovi spoljni saradnici u izvesnom smislu nalaze u istom odnosu prema Galeriji koji Galerija ima prema celokupnom društvu. Spoljni saradnici koji pomažu u realizaciji programa zahtevaju da ih Galerija finansira, tj. da oni ravnopravno učestvuju u distribuciji resursa. Međutim, jasno je da Galerija dobro razume da kada neko od njenog osoblja/saradnika hoće da preuzme u svoje ruke ova sredstva za proizvodnju, to predstavlja uvredu za njen autoritet i njenu unutrašnju hijerarhiju (Tijardović 1976, 98).

Istoričarka umetnosti Jelena Vesić sagledava ovu unutrašnju dinamiku u SKC-u sedamdesetih na sledeći način:

SKC kao prostor upravo odlikuje ta ambivalentna kombinacija *horizontalnih* i *vertikalnih* formi organizacije; istovremeno, on je državna institucija kulture (sa svim pratećim atributima državne institucije) i prostor spontanih, ponekad i subverzivnih okupljanja heterogenih zajednica umjetnika, intelektualaca i političkih aktivista. Iako je mišljen kao profesionalna institucija kulture – kadrovski i „odozgo” – SKC je djelovao na nehijerarhijski način, odbacujući tradicionalne disciplinarnu i profesionalne podjele rada, kao i iluzionističke podjele na „proizvođače kulture” i publiku ili „potrošače” (Vesić 2012, 33).

Premda je svaki studentski kulturni centar kao državna institucija imao administrativno osoblje koje je bilo organizaciono povezano s političkim i finansijskim institucijama, interno, umetnici i istoričari umetnosti koji su bili aktivni u Galeriji uživali su potpunu umetničku autonomiju. Bilo koji umetnik ili istoričar umetnosti, čak i bilo koji umetnik amater, mogao je da prisustvuje neformalnim okupljanjima koja su se održavala u Galeriji i eventualno uključi u proces odlučivanja. Ono što Jelena Vesić ispravno identifikuje kao „horizontalne” – što će reći, samoupravne – forme organizacije oblikovalo je odluke koje se odnose na umetnički program, naročito na dve manifestacije koje su se dešavale svake godine, Aprilske susrete i Oktobar.

Ovakav način povezivanja izrodio je jednu modularnu i koordinisanu strukturu u procesu odlučivanja, koja je bila sasvim jedinstvena među jugoslovenskim kulturnim institucijama tog doba. I ne samo kulturnim. To je bio jedan od retkih primera integralnog samoupravljanja na delu. Kriza u SKC-u imala je stoga mnogo širi značaj za osnovnu ideju samoupravljanja u Jugoslaviji, jer je upućivala na duboku društvenu i političku kontradikciju koja je pretela da ga uništi: princip slobodnog ekonomskog udruživanja na kome se zasniva sama ideja samoupravljanja neprestano je bio pod pritiskom od strane hijerarhijskih, birokratskih i inherentno nesamoupravnih struktura, koje su njime manipulisale, ograničavale ga i onemogućavale.

U SKC-u je očigledno postojao rasep između plaćenog osoblja Galerije i neplaćenih umetnika i kustosa. Jedna od ideja koje su bile u opticaju kao moguće rešenje za ovaj problem slediće neke principe konceptualne umetnosti koje su članovi njujorškog ogranka Art & Language predstavili u Beogradu: naime, ne da se ukloni jedna od ovih grupa, već da se ukine sama umetnost. Na primer, u tekstu objavljenom samo nekoliko nedelja nakon *Oktobra '75*, mladi partijski kadar Žarko Papić koristio je gotovo sve primere konceptualne umetnosti u Jugoslaviji koje sam pomenuo u ovom članku (i još mnoge druge), uključujući one koji su bili prevedeni i šapirografisani za seminar članova ALNY-ija u SKC-u, zalažući se za prevailaženje krize u institucijama kulture prihvatanjem dematerijalizovane umetnosti (ili, njegovim rečima, „nove umetnosti prevazilaženja umetnosti”) i njenom fuzijom s amaterizmom (Papić 1976, 77). Tijardović je razumela na šta on cilja – da bi se zaštitila (Galerija je postala samoodbrambena birokratija unutar šire samoodbrambene birokratije, Države), pojedinci unutar Galerije počeli su da se zalažu za „likvidaciju” umetnosti, odnosno za potrebu da se umetnost „transcendiraju” (Tijardović, 1976, 98). Ove sugestije odnosile su se na radikalizaciju konceptualne umetnosti, koja bi u svojim najekstremnijim manifestacijama vodila u samoponištavanje umetnosti.

Kriza u Galeriji SKC imala je za rezultat promene u njenom umetničkom vođstvu i sve veće prisustvo jedne hermetične i teorijski usmerene vrste konceptualne umetnosti. Dok je u SAD učešće u umetničkoj produkciji predstavljalo pomirenje sa kapitalističkim društvom, u Jugoslaviji se stvaranje umetnosti nametalo kao sredstvo otpora u samoupravnom društvu kome su se ubrzano nametali okovi državnog kapitalizma. Bez obzira na ove fundamentalne razlike, u jednom trenutku, duboke kulturne, istorijske i političke razlike su nestale da bi se problem jasno ukazao upravo na mestu njihovog ukrštanja. Njujorška borba odvijala se u Beogradu i obrnuto.

Literatura

- Aleksić, Branko. „Jezik i umetnost: Mašta upotrebljavana sve vreme” (razgovor sa Džil Brejkstoun, Majklom Korisom i Endrju Menardom). *Student*. 23 (4. novembar 1975).
- Bailey, Robert. *Art & Language International: Conceptual Art between Art Worlds*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.
- Buchloh, Benjamin. “Darcy Lange: Paco Campana.” in: *Darcy Lange: Study of an Artist at Work*, ed. Mercedes Vincente, New Plymouth, New Zealand: Govett-Brewster Art Gallery, 2008, katalog izložbe.
- Corris, Michael, “Inside a New York Art Gang: Selected Documents of Art & Language, New York.” in: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Denegri, Ješa. *Sedamdesete: Teme srpske umetnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1996.
- Denegri, Ješa. *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*. Beograd: Studentski kulturni centar, 2003.
- Denegri, Ješa. *Razlozi za drugu liniju: za novu umetnost sedamdesetih*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
- Gilbert, Christopher, “Art & Language, New York, Discusses Its Social Relations in ‘The Lumpen Headache’ (1975).” in: *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, ed. Michael Corris. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Papić, Žarko. *Samoupravljanje i inteligencija*. Beograd: Mladost, 1976.
- Popović, Zoran. „Kritika mehanizma umetnosti.” *Oktobar '75*, Beograd 1975.
- Popović, Zoran. „Strogo kontrolisane predstave.” *Moment*. 14 (april–maj 1989).
- RCL. “RCL’s Position on Party Building.” *Unity and Struggle* V(7–10) (October 1976).
- Tijardović, Jasna, “The ‘Liquidation’ of Art: Self-Management or Self-Protection.” *The Fox* 3 (1976).
- Trifunović, Lazar. „Enformel u Beogradu.” (1982). u: *Studije, ogledi, kritike. Knjiga 3*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990.
- Vesić, Jelena. „SKC kao mjesto performativne (samo)proizvodnje: Oktobar 75 – institucija, samoorganizacija, govor u prvom licu, kolektivizacija.” *Život umjetnosti* 91(2) (2012): 30–53.

Branislav Jakovljević
Stanford University

STRUGGLE IN BELGRADE, IN NEW YORK

Abstract:

Taking as its subject the politicized conceptual art scene in New York from the mid-1970s, Zoran Popović's film *Struggle in New York – Borba u Njujorku* offers an outsider's perspective on the internal contradictions of the art institutions in the US during the formative period of neoliberalism; at the same time, it implicitly addresses the crisis that was simultaneously taking place in Yugoslav culture, which was experiencing the conditions of increasing pressure on artistic freedoms, as well as curtailing of artists' freedom to self-organize, exemplified in the dramatic change of direction that happened in Belgrade's Student Cultural Center.

Key words:

Zoran Popović, Jasna Tijardović, New Artistic Practice, Art & Language
New York, Conceptual Art

PRIMLJENO / RECEIVED: 05. 08. 2023.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 02. 09. 2023.