

**SKC KAO MJESTO
PERFORMATIVNE (SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 – INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA, GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA**

-

JELENA VESIĆ



-

**SKC (STUDENT CULTURAL CENTRE) AS A SITE
OF PERFORMATIVE (SELF-)PRODUCTION
OCTOBER 75 – INSTITUTION, SELF-
ORGANIZATION, FIRST-PERSON SPEECH,
COLLECTIVIZATION**

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANAK – ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

PREDAN 10. 9. 2012. – PRIHVAĆEN 3. 10. 2012.

UDK/UDC 061.232:7.038.531(497.1)

SAŽETAK: U ovom se tekstu pokušava analizirati koncept *performativne institucije* primjenom teorije studija performansa Richarda Schechnera na primjeru Studentskog kulturnog centra (SKC) u Beogradu. Teza je da institucija SKC-a nastaje u svojevrsnom izvođačkom modusu kao *institucija-u-pokretu* ili *institucija-pokret*, budući da izrasta iz studentsko-radničkih protesta 1968. i nastavlja taj pokret/kretanje iznutra, kao kritički val kulturne proizvodnje potpomognut internacionalnim utjecajem umjetnika, intelektualaca i aktivista. Kroz „ključaonicu“ projekta *Oktobar 75* kao izjavno-kritičke kontraizložbe sagledava se jedno od brojnih lica SKC-a koja su kohabitirala unutar njegovih propustljivih i pomičnih (institucionalnih) zidova – lice kritike jugoslavenske socijalističke države s lijevih, marksističkih pozicija, izražene tautološkim sloganom *boriti se protiv socijalizma socijalizmom*. Teza autorice jest da performativnost institucije SKC-a možemo tražiti u zbroju svih njezinih otklona od klasične *nacionalne welfare-state institucije* kao izraza moći i čuvatelja kanona. Performativnost bi ovdje značila „kretanje preko“ svih onih dualizama koje je prostor SKC-a u sebi sažimao kao *pokret-institucija, samoorganizacija-institucija, kritika-institucija*; performativnost se pojavljuje upravo kao „supstancija“ koja nagrizi čvrstoću zidova, zatvorenost, izoliranost i samodovoljnost jednog klasičnog institucionalnog prostora u odnosu na svakodnevni život i društvenost „odozdo“.

KLJUČNE RIJEČI: pokret-institucija, samoorganizacija-institucija, kritika-institucija; umjetnik u prvom licu, pluralizam samoupravnih interesa, galerija-kao-tvornica; Dunja Blažević, Oktobar 75, Nove umjetničke prakse, SKC, socijalističko samoupravljanje, demokratizacija proizvodnje i recepcije umjetnosti; povijest izložbi, studije performansa, institucionalna kritika, teorija ideologije

SKC, 1972. FOTOGRAFIJA MILAN JOŽIĆ

SKC, 1972 PHOTO BY MILAN JOŽIĆ

The space of SKC as a site of performative production can be viewed from two clearly positioned angles. One is to look at the alternative institutional space in which the genre of artistic performance was established in a local setting, in Belgrade – which certainly had a lot in common with the experimental theatre festival BITEF¹ yet also emerged as an autochthon phenomenon, canonized in visual arts as an expression of processuality, artistic subjectivity, dematerialization of artwork, and generally expanding the field of visual arts as they were traditionally understood. The second is to look at the performativity of SKC as such, as an institution created in a sort of performative mode as an *institution-in-movement*, or *institution-movement*, since it grew out of the student and workers' protests of 1968² and continued that movement from the inside as a critical wave supported by the international influence of its artists, intellectuals, and activists. The end of the protests in terms of “redirecting” the students towards the space of SKC has been understood in two different ways, both of which have had their revered representatives among the protagonists of the epoch and art historians who deal with this issue: whereas for some it was the state mechanism of control that turned SKC into an “organized margin” or a “peripheral social lab” in which critical ideas and practices could be easily identified, isolated, and controlled,³ for others it meant “conquering and producing a space of genuine freedom,” which made room for a

Prostor SKC-a kao mjesto proizvodnje performansa može se sagledati iz dva jasno pozicionirana kuta. Jedan bi bio pogled na alternativno institucionalni prostor u kojem je zasnovan žanr umjetničkog performansa u lokalnoj beogradskoj sredini – žanr koji je svakako dijelio mnogo s eksperimentalnim kazališnim festivalom BITEF;¹ ali koji je također kreiran i kao autohtona pojava, kanonizirana u prostoru likovnih umjetnosti kao izraz procesualnosti, umjetničke subjektivnosti, dematerijalizacije umjetničkog djela i, općenito, proširivanja polja tradicionalno shvaćene likovnosti. Drugi bi bio pogled na samu performativnost SKC-a kao institucije koja nastaje u svojevrsnom izvođačkom modusu kao *institucija-u-pokretu*, kao *institucija-pokret*, jer izrasta iz studentsko-radničkih protesta 1968.² i nastavlja taj pokret/kretanje iznutra, kao jedan kritički val potpomognut internacionalnim utjecajem umjetnika, intelektualaca i aktivista. Završetak protesta u duhu „preorijentacije“ studenata na prostor SKC-a razumijeva se na dva različita načina, od kojih oba imaju svoje posvećene zastupnike među akterima epohe i povjesničarima umjetnosti koji se bave tom temom: za neke je u pitanju kontrolni državni mehanizam putem kojega SKC postaje „organizirana margina“ ili „periferni društveni laboratorij“ unutar kojega kritičke ideje i prakse mogu biti lako prepoznate, izolirane i kontrolirane,³ dok je za druge u pitanju „osvajanje i proizvodnje prostora

different artistic expression and a free circulation of critical ideas coming from the new generation of (conceptual) artists from all over the world.⁴ Did SKC mean closing into a ghetto or did it open up space for critical intervention? These ambivalent issues still haunt the history of its establishment, its several decades of work, and their retroactive interpretation.

As an expression of multilayered and laminated rebellion, the space of Student Cultural Centre in Belgrade was heterogeneous and hybrid, just as any other self-organization with no political leadership is essentially hybrid. It was the lamination of leftist critical options – from French Maoism to Yugoslav humanistic Marxism, feminism, and anti-colonial struggles, dissidence and liberalism, mysticism and nationalism, with a touch of soft hippie and later also glam-punk subculture. What unified all these different policies was their critique of the official state structures,⁵ which ranged from the radical left to liberal turns and proto-nationalisms (which gradually prevailed and became the “official option” during the 1990s). In other words, in a less overt and more moderate, culturally specific form, SKC expressed a whole spectrum of critical views on the State, accumulated in various protests during the 1960s and 1970s. That lamination and hybridity can also be observed in SKC's specific programmes.⁶ In this essay, I will use the project called *October 75*,⁷ a declaratively critical counter-exhibition, as a window for looking

istinske slobode“ koji je omogućavao drugačiji umjetnički izraz i slobodnu cirkulaciju kritičkih zamisli nove generacije (konceptualnih) umjetnika iz čitavog svijeta.⁴ Da li je SKC značio zatvaranje u geto ili otvaranje prostora kritičke intervencije? – to su bile i ostale ambivalencije koje se vezuju uz njegov nastanak, višedesetljetni rad i naknadnu interpretaciju.

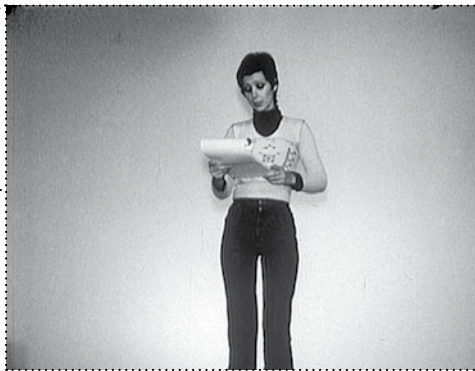
Kao i svaki izraz slojevite i laminirane pobune, prostor Studentskog kulturnog centra u Beogradu bio je heterogen i hibridan, kao što je i svaka samoorganizacija bez političkog vodstva u suštini hibridna. U pitanju je laminacija lijevih kritičkih opcija – od francuskog maoizma do jugoslavenskog humanističkog marksizma, feminizma i antikolonijalnih borbi, disidentstva i liberalizma, misticizma i nacionalizma, uz dodatke meke *hippie*, a kasnije i *glam-punk* supkulture. Ono što je ujedinjavalo sve te različite politike bila je kritika službenih državnih struktura,⁵ koja se kretala od radikalne ljevice do liberalnih zaokreta i protonacionalizama (koji s vremenom preuzimaju primat i postaju „službena opcija“

tijekom devedesetih godina). Drugim riječima, SKC je u jednom manje izraženom, moderiranom i kulturno specifičnom obliku izražavao čitavu paletu kritičkih pogleda na Državu, akumuliranih u raznim protestima tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina. Ta laminacija i hibridnost može se pronaći i u konkretnim programima SKC-a.⁶

U ovom ću tekstu kroz „ključaonicu“ projekta *Oktober 75*⁷ kao izjavno-kritičke kontraizložbe baciti pogled na jedno od brojnih lica SKC-a koja su kohabitirala unutar njegovih propustljivih i pomičnih (institucionalnih) zidova. To bi bilo lice kritike jugoslavenske socijalističke države s lijevih, marksističkih pozicija, koje se rađa u krugovima studentskog protesta 1968. godine, a koje izražava na prvi pogled tautološki slogan *boriti se protiv socijalizma socijalizmom*. To karakteristično „lice kritike“ možemo prepoznati u institucionalnoj politici prvog direktora SKC-a Petra Ignjatovića, i u umjetničkoj politici Dunje Blažević, prve urednice likovnog programa Velike galerije, u kojoj su, što je od ključne važnosti za specifičnost SKC-a kao *pokret-*

LUITZ BECKER,
KINO BELEŠKE, 1975.

LUITZ BECKER,
CINEMA NOTES, 1975



HELENA
VESIĆ

at one of SKC's numerous faces co-inhabiting its permeable and movable (institutional) walls. It is the face that criticized the Yugoslav socialist state from the leftist, Marxist positions, having emerged in the circles of the student protests of 1968 with the slogan, tautological at the first glance, of *fighting socialism with socialism*. That characteristic “face of criticism” can be recognized in the institutional policy of SKC's first director, Petar Ignjatović, and the artistic policy of Dunja Blažević, the first editor of art programme at the SKC's Gallery, in which numerous people participated without being a part of its formal institutional structure – in which numerous people participated without being a part of its formal institutional structure, but working instead – working instead in the same space within the own self-organized communities, and often influencing the regular programme through the newly formed editorial boards, councils, and groups. Therefore I will focus here on the “first five-year plan” of SKC, which covers the years from 1971 until 1975. SKC's performativity as an experimental institution is reflected

precisely in its unwillingness to accommodate itself in the binary opposition of *institution vs. self-organizations* as an euphemism for the strict division of cultural space into *official art* and *alternative art* – a partition line that has often been used as the principal epistemological tool in the more recent cultural histories of the countries of real-socialism.⁸ Instead of that, SKC offered a different model of production, which may be expressed as *self-organization – institution – self-organization*. This formula results from the fact that the self-organized generation-in-protest created space for establishing a new institution: that the end of the student protests was “crowned” by the inauguration of SKC as an institution established *from above*, by the state; and that the same '68-ish, self-organizational, and communitarian *modus operandi* evolved under the “newly conquered institutional roof”.⁹ In other words, SKC as a venue was characterized precisely by that ambivalent combination of *horizontal* and *vertical* forms of organization; at the same time, it was a state institution of culture (with all the attributes that accompany a state institution)

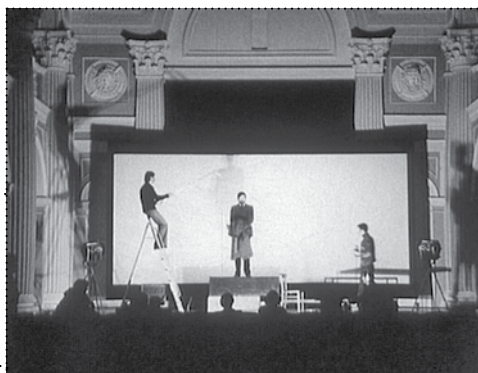
institucije, participirali brojni pojedinci koji nisu bili dio formalnih institucionalnih struktura, nego su djelovali u istom prostoru u samoorganiziranim zajednicama, često utječući na glavne programe putem novoformiranih redakcija, savjeta, grupa. Vezat ću se, dakle, za „prvu petoljetku“ SKC-a, od 1971. do 1975. godine.

Performativnost SKC-a kao eksperimentalne institucije ogleda se upravo u njezinu opiranju da se smjesti u okvire binarne opozicije *institucija vs. samoorganizacija* kao eufemizma za čvrstu podjelu kulturnog prostora na *oficijelnu umjetnost* i *alternativnu umjetnost* – razdjelnu crtu koju često pronalazimo kao glavni epistemološki alat novijih interpretacija kulturnih historija u zemljama realsocijalizma.⁸ Umjesto toga SKC je ponudio drugi produkcijski model, koji se može izraziti formulom *samoorganizacija – institucija – samoorganizacija* – formulom koja prizlazi iz činjenice da je samoorganizirana generacija-u-protestu otvorila prostor uspostavljanju nove institucije – i da je završetak studentskog protesta bio „ovjenčan“ otvaranjem

SKC-a kao institucije uspostavljene *odozgo*, od države, kako bi taj isti šezdesetosmaški, samoorganizacijski i komunitarni *modus operandi* bio kontinuirano reproduciran u različitim praksama i projektima koji su se odvijali pod „novoosvojenim institucionalnim krovom“.⁹

Drugim riječima, 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*“¹⁰ – SKC je djelovao na nehijerarhijski način, odbacujući tradicionalne disciplinane i profesionalne podjele rada, kao i iluzionističke podjele na „*proizvođače kulture*“ i publiku ili „*potrošače*“. Njegov je način funkcioniranja uveo nove forme kulturnog aktivizma zasnovane na kombinaciji volonterskog i entuzijastičkog rada s profesionalnim i plaćenim radom, što je također bio izvor

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 –
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA



SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 –
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

and the site of spontaneous, occasionally subversive gatherings of heterogeneous communities of artists, intellectuals, and political activists. Even though intended as a professional cultural institution – in terms of personnel and as a venue created from “above”¹⁰ – SKC operated in a non-hierarchical manner, rejecting the traditional disciplines and the professional divisions of labour, as well as the illusionistic separation into “cultural producers” and the audience or “consumers”. Its functioning mode introduced new forms of cultural activism, based on volunteer and enthusiastic work combined with professional and paid labour, which was also a source of various internal antagonisms, productive conflicts, and debates, as the very “case study” of *October 75* shows in one of its projects. In his statement for *Oktober 75*, Slavko Timotijević wrote: “It makes no sense that all these institutions and scholarly institutes should exist for art and the artists, while at the same time these artists have practically no base for professional improvement. Hordes of administrators and other experts are ‘permanently employed’ and at the same

time there is no institution where artists could engage in their fields of interest and also be permanently employed, without being obliged to perform other functions... While some people are employed without having proven their quality, artists are required not only to mature and prove themselves artistically, but also to cede their work to the public for nothing, without any sort of compensation.”¹¹

Richard Schechner’s view of performativity as an inclusive term¹² allows us to think of something that may be described as the performativity of an institution, since we are speaking here of a resistant and evasive term... which cannot be easily captured, located, or defined as to its meaning... precisely because it covers an extensive range of possibilities of occurrence in everyday (media-related, socio-political, artistic, and personal) life. Schechner has indicated the mutual closeness of terms such as “performance” and “performativity”, emphasizing their ability to describe those entities that are not officially or formally performances, but show the qualities of a performance. Thus,

i različitim internih antagonizama, produktivnih konflikata i debata, kao što i sama „studija slučaja“ *Oktober 75* pokazuje u jednom projektno formuliranom obliku. Tako u svom prigodu za taj projekt Slavko Timotijević piše: „Besmisleno je da čitave institucije i naučni instituti postoje zbog umetnosti i umetnika a da sami umetnici nemaju praktično ni jedno uporište za stručno usavršavanje. Čitave horde administrativnog aparata i drugih stručnjaka rade u ‘stalnom radnom odnosu’, a ne postoji ni jedna institucija u kojoj bi se umetnici bavili predmetom svoga proučavanja i bili u stalnom radnom odnosu, bez obaveza da vrše i neke druge funkcije ... Ljudi se primaju u radni odnos i dok nisu provereni, a od umetnika se traži da ne samo umetnički sazru i da se provere, već i da potpuno slobodno, bez naknade, ustupe javnosti svoj rad.“¹¹

Pogled Richarda Schechnera na performativnost (*performativity*) kao „inkluzivan termin“¹² dopušta nam da mislimo nešto što bi se opisalo kao performativnost jedne institucije, budući da govorimo o „pojmu koji se opire, klizi ... koji se ne može lako

uhvatiti, locirati ili značenjski odrediti ... upravo zato što pokriva ekstenzivno polje mogućnosti pojavljivanja u svakodnevnom (medijskom, društveno-političkom, umjetničkom i osobnom) životu“. Schechner ukazuje na međusobnu bliskost pojmova kao što su *performativ* (performative) i *performativnost* (performativity) i ističe njihovu mogućnost karakterizacije onih entiteta koji nisu službeno i formalno performansi, ali izražavaju odlike performansa. Tako parole studentskog protesta *Dole crvena buržoazija* ili *Borimo se protiv socijalizma socijalizmom* možemo shvatiti i kao ostinovski *performativ*, odnosno nešto što inicira zamisao riječi ili rečenice koja provodi i aktualizira događaj, dok način na koji je kritika Države, u našem slučaju *državne institucije kulture*, provedena, kao i vrste posljedica tih kritičkih praksi, možemo promatrati u okvirima *performativnosti*, odnosno nečega što upućuje na odlike performativnog koje određeni entitet posjeduje.

SKC kao „performativna institucija“ upravo predstavlja zbroj svih njegovih otklona, od klasične *nacionalne welfare-state*



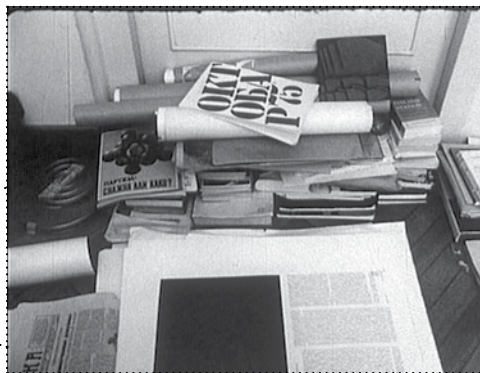
some slogans of the student protests such as *Down with the red bourgeoisie* or *Fight socialism with socialism* can also be understood as an Austinean performative, that is, as something that initiates the idea of a word or sentence performing and actualizing an event, while the way in which the critique of the State, in our case the *state institutions of culture*, was performed, as well as the types of consequences of these critical practices, can be viewed in terms of performativity, that is, as something that indicates the performative qualities of a particular entity. SKC as a “performative institution” represents the sum of all its departures from the classical *national welfare-state institution* as an expression of power and a guardian of the canon. Performativity would here mean “surpassing” all those dualisms that SKC embodied as a *movement-institution*, *self-organization-institution*, or *critique-institution*; performativity emerged here as the very “substance” that eroded the firmness of the walls, the enclosure, isolation, and self-sufficiency of a classical institutional venue in regard to everyday life and sociality “from below.” That

manoeuvre of various positions, which was constant in SKC, can be read within Ješa Denegri’s paradigm of the *artist in the first person*,¹³ in the aesthetical-cultural corpus, or in the paradigm of *pluralism of common interest* in an organizational-working-political corpus as proposed by Edvard Kardelj.¹⁴ In that sense, it is no wonder that the institutional representative of SKC was a photograph showing the multitude or plurality of those “first persons.” It was a photo by Milan Jožić showing various artists, critics, gallerists, and friends – protagonists of New Art Practices – portrayed in a seated position, in a frontal line, leaning against the wall of SKC’s Gallery. The photo shows people who *used to be there* (as understood by Roland Barthes)¹⁵ and used to be that institution, and who had made it precisely what it was with their permanent presence, removing it from the institutional map of classical artistic venues of their time and contrasting the ideology of “white cube,” with its restrictive and controlled conventions of behaviour (the monumental entry, predefined trajectories, focused observation and contemplation of artworks, and eventually

institucije kao izraza moći i čuvarkuće kanona. Performativnost bi ovdje značila „kretanje preko“ svih onih dualizama koje je prostor SKC-a u sebi sažimao kao *pokret-institucija*, *samoorganizacija-institucija*, *kritika-institucija*; performativnost se pojavljuje upravo kao „supstancija“ koja nagriza čvrstinu zidova, zatvorenost, izoliranost i samodovoljnost jednog klasičnog institucionalnog prostora u odnosu na svakodnevni život i društvenost „odozdo“. Taj manevar različitih pozicija koji je u SKC-u bio konstantan možemo čitati u paradigmi *umjetnika u prvom licu* Ješe Denegrija¹³ u estetsko-kulturnom korpusu ili, pak, u paradigmi *pluralizma zajedničkih interesa* Edvarda Kardelja¹⁴ u organizacijsko-radno-političkom korpusu. U tom smislu nije nimalo čudno što je institucionalni reprezent SKC-a postala baš fotografija koja predstavlja mnoštvo ili pluralnost tih „prvih lica“ – fotografija Milana Jožića koja prikazuje umjetnike, kritičare, galeriste i prijatelje – protagoniste Novih umjetničkih praksi – portretirane u stojećem položaju, u frontalnom nizu, oslonjene na zid Velike galerije SKC-a. Fotografija prikazuje

ljude koji su *tu bili* (kako to shvaća Roland Barthes)¹⁵ i koji su tu instituciju činili, i koji su je učinili baš takvom upravo svojom stalnom prisutnošću, ispisujući je s institucionalne mape klasično umjetničkih prostora svoga vremena i kontrastirajući ideologiji *white cubea* i njezinim restriktivnim i kontroliranim konvencijama ponašanja (monumentalnim ulaskom, definiranim putanjama kretanja, koncentriranim promatranjem i kontemplacijom djela i na kraju izlaskom iz galerijskog prostora). Nasuprot tome, u SKC-u se, takoreći, živjelo; SKC je za sve njegove protagoniste bio neka vrsta samoorganiziranog učilišta ili alternativnog univerziteta, čije su ključne riječi bile *demokratizacija*, *proces* i *eksperiment* i upravo ta razlika između eluzivnog polja događajnosti i čvrste, opredmećene strukture fizičkog prostora naseljenog hijerarhijama i objektima obilježiti će i SKC kao „performativnu instituciju“, a što možemo podržati i Schechnerovim paralelama između performativnosti i procesualnosti, između performativnosti i istraživačkog impulsa, između performativnosti i dematerijalizacije.

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA



SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

exiting the gallery). Contrary to that, SKC was a place where one practically lived; for all its participants, it was a sort of self-organized school or alternative university, whose keywords were *democratization*, *process*, and *experiment*, and it was that very difference between the elusive field of eventfulness and the firm, objectified structure of physical space inhabited by hierarchies and objects, that would mark SKC as a “performative institution,” which can be further supported by Schechner’s parallels between performativity and processuality, performativity and research impulse, or performativity and dematerialization. *October 75* portrays that specific position of SKC as a “horizontal institution” (or continuing the protest by other means, under an institutional roof) in a very intense way. One could even say that the specific cultural position of SKC was incubated and accomplished in the five-year process of joint work, collective research and reflection, that is, that the performative of *fighting socialism with socialism* was re-enacted in *October 75* as if on a stage (now as the translation of common social demands from

the student protests into artistically specific demands). In his essay on *Art and Revolution*, Raša Todorović has written: “... It is only in its function of criticizing and self-analyzing its own language that art is capable of analyzing and criticizing social practice, or demanding its change... Art that celebrates its victory has stopped fighting...”¹⁶ *October 75* as a participatory artistic-curatorial-theoretical project was launched at the Gallery of SKC in 1975, when various cultural workers – art critics, gallerists, curators, and artists – produced and published a series of individual critical statements on the idea of *self-managing art*, in the context of the idea of workers’ self-management as the official programme of Yugoslav socialist state policy. The issue of self-managing art evolved into a debate on the politicization of cultural activity and the experimental change in the language of art related to the emergence of the new paradigm of *conceptual art* and *New Art Practices*.¹⁷ Exploring the relationship between the “autonomy of art” and “artistic engagement” in specific ideological and

Projekt *Oktobar 75* portretira tu specifičnu poziciju SKC-a kao „horizontalne institucije“ (ili nastavka protesta drugim sredstvima, pod institucionalnim krovom) na vrlo intenzivan način. Štoviše, možemo čak tvrditi da je određena kulturna pozicija SKC-a upravo inkubirana i izvedena petogodišnjim procesom zajedničkog rada, kolektivnog istraživanja i refleksije, odnosno da je performativ *Borimo se protiv socijalizma socijalizmom* ponovo izveden projektom *Oktobar 75* kao na nekoj vrsti pozornice (sada kao prevođenje općih društvenih zahtjeva studentskog protesta u umjetnički specifične zahtjeve). U svom tekstu *Umetnost i Revolucija* Raša Todosijević piše: „... Jedino u funkciji kritike i samoanalize sopstvenog jezika umetnost je sposobna da pokrene pitanje analize i kritike društvene prakse, te da zahteva njenu promenu ... Umetnost koja slavi pobjedu prestaje da se bori ...“¹⁶

Participatorni umjetničko-kustosko-teorijski projekt *Oktobar 75* odvio se u Velikoj galeriji SKC-a 1975. godine, na način da su različiti kulturni radnici – kritičari, galeristi, kustosi i umjetnici

– proizveli i javno adresirali niz individualnih kritičkih izjava povodom ideje *samoupravne umjetnosti*, a u vezi s idejom radničkog samoupravljanja kao tadašnjeg službenog programa jugoslavenske socijalističke državne politike. Tema samoupravne umjetnosti prerasta u diskusiju o politizaciji kulturnog rada i eksperimentalnoj promjeni jezika umjetnosti u vezi s pojavom nove paradigme *Konceptualne umjetnosti* i *Novih umjetničkih praksi*.¹⁷ Baveći se istraživanjem odnosa između „autonomije umjetnosti“ i „umjetničkog angažmana“ u specifičnim ideološkim i institucionalnim konstelacijama, debata *Oktobar 75* se razvija kao *konkretna analiza konkretne situacije* s naglaskom na tadašnju blokovsku podijeljenost svijeta na socijalistički Istok i kapitalistički Zapad, sa specifičnostima jugoslavenskog samoupravnog društva. Na konkretnu analizu bliskosti i razlika tih triju kontekstā upravo poziva prilog Ješe Denegrija pod nazivom *Jezik umjetnosti i sistem umjetnosti* unutar čije dinamike Denegri sagledava čitav umjetnički razvoj.¹⁸ Oktobarski događaji u SKC-u specifični su za formiranje



JELENA
VESIĆ

institutional constellations, the debate around *October 75* evolved as a *concrete analysis of a concrete situation* with an emphasis on the political division of the world into the socialist East and the capitalist West, while taking into account the specificities of Yugoslav self-managed society. Ješa Denegri's essay on *The Language of Art and the System of Art* directly invites to a concrete analysis of the similarities and differences between these three contexts, and it is in this dynamism that Denegri sees the entire artistic development.¹⁸

The October events at SKC were specific for the formation of *New Art Practices* in Belgrade, particularly during the first half of the 1970s. SKC was regularly organizing alternative "Octobers" as a sort of oppositional, counter-cultural activity with regard to the official public event called *October Salon*, which contained the conventional and bourgeois prerogative of a "salon" and was generally larpourtartist orientation. At that time, *October Salon* was being held at the Modern Gallery, located at the site of a former garage in Masarykova Street, so that SKC's "Octobers"

quite literally functioned as a sort of door-to-door counter-salon. *October 75* was documented in the form of a publicly distributed notebook – a hectographed reader¹⁹ with the texts of all the participants on the project (Dunja Blažević, Raša Todosijević, Bojana Pejić, Goran Đorđević, Vladimir Gudac, Dragica Vukadinović, Jasna Tijardović, Zoran Popović, Ješa Denegri, and Slavko Timotijević), written in the form of proclamative statements-essays. Later some of these texts were published in *Književna reč* journal, which provoked a public polemic in the official press.²⁰ Moreover, *October 75* was presented as a performative event in the Vertovian documentary *Cinema Notes* by German director Lutz Becker, who portrays the artists, curators and art critics as cultural workers at work by juxtaposing the performance of individual statements written for the reader of *October 75* with other narrative or gestural expressions of various protagonists from SKC's art scene, some of whom had refused to participate in *October 75*. The film speaks of SKC as a production site, a gallery-as-a-factory that, instead of an

Novih umetničkih praksi u Beogradu, naročito u prvoj polovici sedamdesetih godina. SKC je redovno organizirao alternativne „Oktobre“, kao neku vrstu opozicijskog, kontrakulturalnog djelovanja u odnosu na državnu manifestaciju *Oktobarski salon* koja je nosila konvencionalno-buržoaski prerogativ „salon“ i bila, općenito, larpurlartističke orijentacije. U to vrijeme *Oktobarski salon* se održavao u Modernoj galeriji, na mjestu današnje garaže u Masarykovoju ulici, tako da su „Oktobri“ u SKC-u i doslovno figurirali kao neka vrsta *vrata-do-vrata* kontrasalona. *Oktobar 75* je dokumentiran u formi distributivne bilježnice – šapirografiranih skripti¹⁹ s tekstovima svih sudionika projekta (Dunja Blažević, Raša Todosijević, Bojana Pejić, Goran Đorđević, Vladimir Gudac, Dragica Vukadinović, Jasna Tijardović, Zoran Popović, Ješa Denegri i Slavko Timotijević), pisanim u formi proklamiranih izjava-eseja. Poslije su tekstovi djelomično objavljeni u časopisu *Književna reč*, oko čega je bilo i javne polemike u službenom tisku.²⁰ Osim toga, *Oktobar 75* je predstavljen i kao izvođački događaj unutar vertovljevskog

dokumentarnog filma *Kino beleške* njemačkog redatelja Lutza Beckera koji u punom smislu riječi portretira umjetnike, galeriste, kritičare – kulturne radnike na radu – jukstaponirajući izvođenje individualnih *statementa* pisanih za skriptu *Oktobar 75* s drugim narativnim ili gestualnim ekspresijama različitih subjekata SKC umjetničke scene, među kojima i onih koji su odbili sudjelovati u *Oktobru 75*. Film govori o SKC-u kao mjestu produkcije, o *galeriji-kao-tvornici* u kojoj je na mjesto idealističkog prikaza modernizacije i industrijalizacije, glorifikacije proizvodnje i ideologije udarništva, upisana entuzijastička proizvodnja ideologije ne-činjenja i ne-rada – fetiš refleksije.²¹ Izdvajaju se dva moguća objašnjenja konteksta i nastanka projekta *Oktobar 75* kao jedinstvene umjetničke inicijative, koja se pojavljuje u fragmentiranom svjedočenju sudionika i svjedoka tog događaja²² i oba se uklapaju u (dominantnu) epistemologiju tumačenja umjetnosti s ovih prostora, koja se odvija ili po metodi analogija sa Zapadom ili po principu lokalne specifičnosti i u vezi s nekom od vladajućih državnih ideologija.²³

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA



SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

idealistic picture of modernization and industrialization, with its glorification of production and its ideology of hyper-productive work, enthusiastically produces the ideology of not-doing and not-working – the fetish of contemplation.²¹

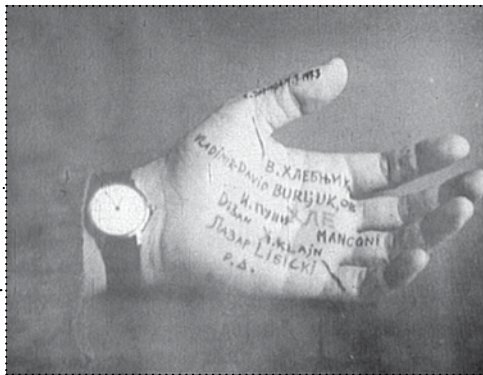
There are mainly two explanations of the context and emergence of *October 75* as a unique artistic initiative, which can be distilled from the fragmented testimonies of the participants and witnesses to the event,²² and both of them fit very well into the (dominant) epistemology of interpreting art in this region, which is performed either by using the method of analogies with the West or by extolling the local specificities linked to the prevailing state ideologies.²³

One interpretation is linked to understanding and establishing conceptual art in Belgrade as a critical practice that explored the dominant models of operation in the field of art and culture, and as a broader international phenomenon and movement. Here one should primarily mention the impact of Art&Language group, which was in contact and cooperation with Zoran Popović

and Jasna Tijardović, and came to SKC early in October 1975 to organize a symposium on the political engagement of art. Whereas conceptual art on the global level mostly evolved within the critique of modernism, or rather its bureaucratization and aestheticization, in Art&Language's the blade of criticism was primarily directed against the prevailing interpretations of art "directed" by Clement Greenberg and Michael Fried. Art&Language's focus on theory linked to the dominant issues surrounding the artistic production can be also read as an invitation to the artists to finally "take the matters into their own hands" and not allow their work to become even more alienated by the (twisted) interpretations of the elite of art critics. The doctrine linking Art&Language to conceptual art practices therefore refers to the issue of the whole of "artist's work", which replaced the earlier interest for the "art object", revealing the limitations of a narrowly understood concept of "visual arts." In doing that, Art&Language also raised the question of what happens when the institution of visual is substituted by written

Jedno tumačenje je vezano uz razumijevanje i ustanovljenje konceptualne umjetnosti u Beogradu kao kritičke prakse koja je propitivala dominantne modele djelovanja u polju umjetnosti i kulture i kao jednog šireg internacionalnog fenomena i pokreta. Tu prije svega treba spomenuti utjecaj grupe Art&Language koja preko poznanstva i suradnje sa Zoranom Popovićem i Jasnom Tijardović dolazi u SKC početkom listopada 1975. godine i organizira simpozij na temu političkog angažmana umjetnosti. Dok se konceptualna umjetnost na globalnom nivou uglavnom razvijala u kritici modernizma, odnosno njegove birokratizacije i estetizacije, u perspektivi Art&Languagea kritička oštrica se prije svega usmjerava prema dominantnim interpretacijama umjetnosti kojima su „upravljali“ Clement Greenberg i Michael Fried. Zbog toga ta široka grupa umjetnika svoju praksu fokusira na teoriju i tekstualnu formu vezanu uz dominantna pitanja koja okružuju umjetničku proizvodnju, što je ujedno i poziv da umjetnici konačno „uzmu stvari u svoje ruke“ i ne otuđuju dalje svoj rad u (iskrivljenim) tumačenjima kritičarske elite. Doktrina

koju Art&Language veže za konceptualne umjetničke prakse odnosi se, dakle, na pitanje cjeline „umjetničkog rada“ koja potiskuje ranije interese za „umjetnički objekt“, a što ukazuje i na ograničenja usko shvaćenog pojma „vizualna umjetnost“. Samim tim Art&Language postavlja pitanje o tome šta se događa kada institucionalnu odliku *vizualnog* zamijeni pisani jezik: da li umjetničko djelo, pozicija ili stav koji iz toga proizlazi i dalje opstaju kao „umjetničko djelo“ ili postaju nešto što bi se radije moglo svrstati u žanr „umjetničke teorije“ ili „umjetničke kritike“? Na koji način umjetnost koja problematizira uvjete svog postojanja ujedno postaje i politička praksa koja zadire u postojeće društvene i ideološke konstelacije i čini ih vidljivima?²⁴ U svom prilogu za *Oktobar 75* Zoran Popović izjavljuje: „Umetnost mora biti negativna, kritična, kako prema spoljnom svetu, tako i u odnosu na vlastiti jezik, vlastitu (umjetničku) praksu. Besmisleno je i licemerno biti angažovan, govoriti i delati u ime nekakvog humaniteta čovečanstva, političkih i ekonomskih sloboda, a s druge strane pasivno se odnositi



language: whether the artwork and the position or attitude originating from it continue to exist as an “artwork” or become something that may sooner be classified within the genre of “art theory” or “art criticism.” In what way does art that reflects on the conditions of its existence become a political practice, which penetrates the existing social and ideological constellations, making them visible?²⁴ In his contribution to *October 75*, Zoran Popović stated the following: “Art must be negative, critical, both to the world outside and to its own language, its own (artistic) practice. It is senseless and hypocritical to be engaged and to speak and act in the name of humanity or mankind, or for political and economic freedoms, while simultaneously taking a passive stance towards the system of ‘universal’ artistic values, which is the basic premise for the existence of artistic bureaucracy and, by that very fact, the shameless robbery performed by art celebrities.”²⁵

The second explanation is linked to the position of SKC as an alternative institution in a socialist state, or rather to the

programmatic orientation and curatorial vision of Dunja Blažević, who never concealed her socialist inclinations and her lateral contacts to the Party establishment. According to that version, Dunja Blažević invited various individuals and groups gathered around SKC to reflect – critically and collectively – on the concept of *socialist self-management* in the field of culture. In her statement, Blažević wrote the following: “The self-management system of free exchange and association of labour through self-managed interest communities represents the new, non-proprietary attitude that explores and revises the existing models of artistic work and behaviour.”²⁶ Some refused the proposal as “a form of collaboration with the regime in power” (since that was a time when citizens had the duty of articulating and expressing their opinion about self-management as “the optimal social system” practiced in various types of institutions, from factories and schools to cultural institutions), but most people accepted the challenge, using its basic theme as a starting point for exploring some fundamental issues related to the social role of art. This

prema sistemu 'univerzalnih' umetničkih vrednosti, sistemu koji je osnovna pretpostavka egzistencije umetničke birokratije, pa samim tim i nečuvane pljačke koju sprovode umetničke zvezde.²⁵

Drugo objašnjenje vezano je uz pozicije SKC-a kao alternativne institucije kulture unutar socijalističke države, tj. za programsku orijentaciju i kustosku viziju Dunje Blažević, koja je imala neskrivene socijalističke inklinacije i lateralne veze s partijskim establišmentom. Po tom objašnjenju, Dunja Blažević je predložila različitim pojedincima i grupama okupljenim oko SKC-a da promisle – kritički i kolektivno – koncept *socijalističkog samoupravljanja* u polju kulture. Blažević u svojoj izjavi piše: „Samoupravni sistem slobodne razmene i udruživanja rada kroz samoupravne interesne zajednice predstavlja novi nesvojinski odnos koji ispituje i revidira postojeće modele umetničkog rada i ponašanja.“²⁶ Dio zajednice odbija taj prijedlog kao „oblik saradnje sa vladajućim režimom“ (budući da je to vrijeme karakteristično po građanskoj obvezi artikulacije i izjašnjavanja

o samoupravljanju kao „najboljem državnom sistemu“, i to u različitim institucijama, od tvornica do škola i institucija kulture), dok većina prihvaća izazov, koristeći osnovnu temu kao početnu točku za preispitivanje fundamentalnih pitanja vezanih uz društvenu ulogu umjetnosti. To objašnjenje, naravno, stavlja Dunju Blažević u poziciju kustosice događaja, i svakako projektom *Oktoobra 75* ona zaokružuje svoj petogodišnji rad u Velikoj galeriji SKC-a,²⁷ nakon čega će uredništvo nad likovnim programom preuzeti kustosica Biljana Tomić, koja će izabrati drugi kulturno-politički pravac.²⁸

Međutim, iako te dvije pozicije oko konteksta nastanka *Oktoobra 75* možemo vidjeti kao različite i međusobno suprotstavljene, radije ćemo ih pokušati sagledati kao dvije kompatibilne priče: jednu koja se bavi formom i jezikom, odnosno formalnim i lingvističkim alatima – (neo)avangardna tendencija „revolucioniranja umjetničkih praksi“, dok bi druga referirala na intervenciju u samo polje institucija, politike i državne ideologije unutar kojega je *Oktoobra 75* aktivno i angažirano

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA



SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

explanation, of course, places Dunja Blažević in the position of the curator of the event, and by all means she used *October 75* to complete her five-year work at the Gallery of SKC,²⁷ after which the management of the visual arts programme was taken over by curator Biljana Tomić, who would choose a different cultural and political approach.²⁸

However, despite the fact that these two positions related to the making of *October 75* can be considered as different and mutually opposed, we will try to see them here as two compatible stories: one engaged with form and language, that is, with formal and linguistic tools – the (neo)-avant-garde tendency of “revolutionizing art practices” – and another as referring to an intervention into the very field of institutions, politics, and state ideology within which *October 75* actively operated as a project dedicated to a “concrete analysis of a concrete situation.” Both approaches actually unite two well-known principles that conceptually linked the historical avant-gardes with the neo-avant-gardes: *making political art* (relationship with the world

of realist politics) and *making art politically* (interest in reflecting the circumstances of production, interpretation, and reception, including the interest in form).

The official cultural policy of socialist self-management was mostly applied rather generally and routinely in the actual practices of various artistic associations and public cultural institutions, which enjoyed the position of a “relative autonomy of culture” and distributed the official state policy in a generalized modernist tendency that was mostly defined as *socialist modernism*.²⁹ Some critics of those times also referred to that tendency as *socialist aestheticism*, since the modernist “aestheticization” of art almost exclusively used a clear differentiation between the cultural policy of Yugoslavia and the propagandistic methods of the USSR and the doctrine of *socialist realism*. Sveta Lukić, one of such critics of modernist aestheticism, wrote: “It is not quite unrelated to socialist aestheticism that many outstanding products of new Yugoslav art are of a compromising type. It is as if there were on one side the expression, which has in the main accomplished

operirao kao projekt „konkretne analize konkretne situacije“. Oba spomenuta pristupa zapravo ujedinjuju dva dobro poznata principa koja su konceptualno povezivala povijesne avangarde s neoavangardama: *praviti političku umjetnost* (tj. odnos prema svijetu realpolitike) i *praviti umjetnost politički* (odnosno interes za refleksiju produkcijskih, interpretativnih i drugih okolnosti proizvodnje i recepcije, uključujući interes za formu). Službena kulturna politika socijalističkog samoupravljanja primjenjivana je uglavnom uopćeno i rutinski u stvarnim praksama različitih umjetničkih udruženja i državnih institucija kulture koje su uživale poziciju „relativne autonomije kulture“ i distribuirale službenu državnu politiku u uopćeno modernističkoj tendenciji, često obilježavanu terminom *socijalistički modernizam*.²⁹ Neki kritičari tog vremena su tu tendenciju nazivali i *socijalističkim estetizmom* budući da je modernistička „estetizacija“ jezika umjetnosti gotovo isključivo služila jasnom razlikovanju kulturne politike bivše Jugoslavije od propagandističkih metoda SSSR-a i doktrine *socijalističkog realizma*. Sveta Lukić, koji je bio jedan od spomenutih kritičara modernističkog estetizma, piše: „Nije bez veze sa socijalističkim estetizmom to što su mnogi markantni proizvodi nove jugoslovenske umjetnosti po tipu kompromisni. Kao da na jednoj strani stoji izraz, koji je u celini postigao vidan napredak; a na drugom kraju su značenje i poruka uopšteni, možda i previše

sublimirani.“³⁰ U novijim tumačenjima ideja i manifestacija socijalističkog modernizma ta sublimacija je upravo povezivana sa stvaranjem jugoslavenskog nacionalnog identiteta i estetikom „prkosa i patnje“ kojom je taj identitet stalno i iznova potvrđivan.³¹

U krugovima protagonista „beogradske konceptuale“ možemo naći slične razloge i kritičke artikulacije. Umjetnici, kritičari i kustosi okupljeni oko SKC-a smatrali su da službena kulturna politika i socijalistički modernizam kao njezin umjetnički *brand* (sa svojim nepisanim kanonom apstraktnog slikarstva i skulpture kao dominantnog oblika produkcije) predstavljaju vrstu „ideološke neutralizacije samog jezika umjetnosti“. S njihova stajališta, taj „liberalni“ kulturni program je služio prevenciji bilo kakvog kritičkog potencijala umjetnosti da izrazi i predoči postojeće društvene probleme. Socijalistički modernizam je bio izraz ideološke neutralizacije prema unutra, na lokalnom nivou, i u likovnoj umjetnosti se svodio na „diskretni modernizam pariške škole“, što nikako nije bilo adekvatno niti jednom od progresivnih postulata jugoslavenske državne politike ili je u najmanju ruku ukazivalo na njezine kontradiktornosti. U svom prilogu za *Oktober 75* Bojana Pejić naziva tu neutralizaciju umjetnosti „dekorativnim autoritetom“, pitajući se: „Da li je zaista naša umjetnost ono što vidimo u obliku ‘koktel-paketa-kulturnih usluga’ na izložbama jugoslovenske umjetnosti u unutrašnjosti

visible progress, and on the other side the meaning and message, which have been generalized and perhaps too sublimated.“³⁰ In the more recent interpretations of the ideas and manifestations of socialist modernism, this sublimation has been linked precisely to the creation of Yugoslav national identity and the aestheticism of “defiance and suffering,” which was used again and again to confirm that identity.³¹

In the circles of protagonists of “Belgrade conceptualism” one can find similar reasoning and critical articulation. The artists, art critics, and curators gathered in SKC were of the opinion that the official cultural policy and socialist modernism as its cultural brand (with its unwritten canon of abstract painting and sculpture as the dominant form of production) represented a sort of “ideological neutralization of the very language of art.” From their vantage point, this “liberal” cultural programme served to thwart any critical potential of art for expressing and disclosing the existing social problems. Socialist modernism was an expression of ideological neutralization from the inside, on the local level, and in the visual arts it was reduced to the “discreet modernism of the Parisian school,” which was by no means adequate to any of the progressive postulates of Yugoslav state politics or at least indicated its internal contradictions. In her contribution to *October 75*, Bojana Pejić referred to that neutralization of art as a “decorative authority,” raising the following question: “Is our art

really what we see in the form of ‘cocktail-packages-of-cultural-services’ at the exhibitions of Yugoslav art in the province and abroad?”³² Jasna Tijardović singled out terms such as “universal art,” “monumental tragism,” “vision/hallucination/renewal/capitally,” or the frequently used phrase “the artist’s intention was to depict the fate of man/mankind, and that fate is hard and dark, but the artist raised it to the level of monumentality,” observing that the language of that art has been reduced to a litany: “It is general and never specific, it claims to be humane, for the benefit of all, but is in fact uncritical.”³³ Goran Đorđević likewise signalled that the terms “absolute, universal, ideal, and eternal” represented an affirmation of the religious mindset, that is, an affirmation of God as a force legitimizing the history of class relations as the only/desirable form of society.³⁴

On the one hand, the critique that the protagonists of SKC directed against the state with the *October 75* project was often transformative and reformatory – what they said was practically: “Hey state, you don’t do that well!” or: “Hey state, you don’t stand behind your words, at least not when it comes to art.” On the other hand, we may see that critique as an interventionist one, since the protagonists of New Art Practices indeed intervened into the modernist paradigm of the “autonomy of art.” They proposed and practiced a radical turn, which presupposed a shift from the mimetic function of art, and its obsession with the questions of

i inostranstvu?³² Jasna Tijardović izdvaja termine „univerzalna umjetnost“, „monumentalni tragizam“, „vizija/ halucinacija/ obnova/ kapitalno“ ili čestu frazu „umetnik je hteo da dà sudbinu čoveka-čovečanstva, a ta sudbina je teška, mračna, ali je zato umetnik izdiže do monumentalnosti“, tvrdeći kako se jezik te umjetnosti svodi na litanije: „on je opšti i nikada nije konkretan, on govori za sebe da je human, da je za dobro svih ljudi, ali je u biti nekritičan“.³³ Goran Đorđević također signalizira da pojmovi „apsolutno, univerzalno, idealno i večno“ predstavljaju afirmaciju religiozne svijesti, odnosno afirmaciju Boga kao sile koja legitimira povijest klasnih odnosa kao jedini/poželjni oblik društva.³⁴

S jedne strane, kritika koju akteri i akterice SKC-a upućuju državi projektom *Oktober 75* često je transformativna i reformatorska – oni takoreći kažu „hej državo, ne radiš to dobro“ ili „hej državo, nisi preuzela odgovornost za svoje riječi, barem kada je umjetnost u pitanju“. S druge strane, tu kritiku možemo sagledati i kao intervencionističku, budući da protagonisti Novih umjetničkih praksi zaista interveniraju u modernističku paradigmu „autonomije umjetnosti“. Oni predlažu i prakticiraju radikalni zaokret koji podrazumijeva zamjenu mimetičke funkcije umjetnosti i njezinu predodžbenu ili nepredodžbenu opsjednutost pitanjima „reprezentacije“, fokusom na same ideološke aparate koji ustanovljuju kriterije za proizvodnju i

vrednovanje umjetnosti. Alternativni „oktobarski događaji“ u SKC-u figurirali su u tom smislu ne samo kao odgovor jedne izložbe na drugu izložbu ili kao čin konfrontacije između „službene“ i „alternativne“ kulturne sfere, nego također i kao napor da se kreira drugačiji pogled na umjetnost i umjetničku aktivnost. U tekstu Jasne Tijardović objavljenom u katalogu izložbe *Oktober 72* nailazimo na refleksiju ovakvih težnji: „Ako izložba služi samo tome da bi se umjetničko djelo pokazalo publici, onda se publika susreće sa petrificiranim rezultatima umjetničkog rada, dok sam proces – tj. ono što su Nove umjetničke prakse nazivale *demokratizacijom produkcije i recepcije umjetnosti* – ostaje i dalje nedostupan i nepoznat.“³⁵ Tijardović dalje naziva tu praksu „utopijom šapirografa“³⁶ koja je imala svoje različite manifestacije i prije i poslije *Oktoobra 75* i koja je bila zaštitni znak umjetnosti SKC-a, baš kao i mnogih drugih kritičkih pristupa u šire shvaćenom korpusu konceptualne umjetnosti. Pod „utopijom šapirografa“ podrazumijevamo sve one umjetničke forme koje su nastale iz okrilja studentskog protesta i korpusa „siromašne umjetnosti“ i koje ne žele biti „društveni luksuz“ ili „skupocjen objekt“, nego prije svega žele biti refleksija pozicije s koje se govori. Supstancijalni cilj konceptualne umjetnosti, kako piše Charles Harrison, „nije bila jednostavna zamena slika ili skulptura tekstovima ili postupcima, već radije zauzimanje prostora posmatranja pitanjima i

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

“representation” to focusing on the ideological apparatuses that established the criteria for the production and evaluation of art. The alternative “October events” at SKC functioned in this respect not only as a response of one exhibition to another, or as an act of confrontation between the “official” and “alternative” cultural spheres, but also as an effort at building a different perspective on art and artistic activity. In Jasna Tijardović’s essay published in the exhibition catalogue of *October 72*, these tendencies are clearly reflected: “If an exhibition serves only to show artworks to the public, then the public sees only the petrified results of artistic work, while the process itself – that is, what New Art Practices have termed *democratization of the production and reception of art* – remains inaccessible and unknown.”³⁵ Tijardović goes on by calling that practice “a utopia of hectographs”³⁶ that had its various manifestations both before and after *October 75* and was a brand mark of the art of SKC, as well as many other critical approaches in a more widely understood corpus of conceptual art. The “utopia of hectographs” would thereby encompass all those artistic forms that emerged from the student protests and the corpus of “poor art,” which refused to be a “social luxury” or a “precious object” and strove instead to become a reflection of one’s position or the attitude. The substantial aim of conceptual art, as Charles Harrison has observed, “was not simply to displace paintings and sculptures with texts and ‘proceedings’,

but rather to occupy the space of beholding with questions and paraphrases, to supplant ‘experience’ with a reading, and in that reading to reflect back the very tendencies and mechanisms by means of which experience is dignified as artistic.”³⁷ Indeed, New Art Practices offered two fundamental contributions, which are still in the focus of attention when it comes to global research on the history of conceptual art and its contemporary manifestations: one is the *demystification of the process of artistic production*, whereby work is understood as a process or an open experiment, but not necessarily a product; the other refers to the issue of *democratizing artistic practices*, based on the gesture of “opening the code” of artistic production and presenting the actual artistic act as possible and accessible to all, rather than something that remains within a firmly defined artwork as an exclusive material object. New art *forms* generated and distributed at SKC can certainly be described as *attitudes* expressed in texts, discourses, modes of behaviour, body language, and artistic presence, all of which again fits into Denegri’s hypothesis of the *artist in the first person*. As Vladimir Gudac wrote in his contribution to *October 75*: “We need an attitude, not a style,”³⁸ while Ješa Denegri observed that “The practice of Yugoslav artistic life reveals the paradoxical fact that the social and cultural elites in this country are most suspicious of all towards those phenomena that use the critical character of

parafrazama, potiskivanje iskustva čitanjem, i tim čitanjem reflektovanje tendencija i sredstava kojima je iskustvo udostojeno kao umetničko“.³⁷

I zaista, Nove umjetničke prakse su ponudile dva fundamentalna priloga koji su i dalje u fokusu kada je u pitanju globalno istraživanje povijesti konceptualne umjetnosti i njezinih suvremenih manifestacija: jedan je *demistifikacija procesa umjetničke proizvodnje* unutar koje je rad prikazan kao proces, odnosno kao otvoreni eksperiment, a ne nužno i produkt; dok se druga odnosi na pitanje *demokratizacije umjetničkih praksi*, bazirano na gesti „otvaranja koda“ umjetničke proizvodnje i predočivanja aktualnog umjetničkog čina kao mogućeg i dostupnog svima, a ne i dalje zatvorenog unutar čvrstog objektnog djela kao ekskluzivnog materijalnog predmeta. Nove umjetničke forme generirane i distribuirane u SKC-u definitivno mogu biti opisane kao *stavovi*, izraženi u tekstovima, govorima, oblicima ponašanja, tjelesnom jeziku i umjetničkoj prisutnosti, što se sve opet uklapa u Denegrijevu tezu o *umjetniku u prvom licu*. Vladimir Gudac u svom prilogu za *Oktobar 75* piše: „Nama ne treba stil nego stav.“,³⁸ dok Ješa Denegri primjećuje kako „Praksa jugoslavenskog umjetničkog života ukazuje na paradoksalnu činjenicu da društvenoj i kulturnoj eliti u ovoj sredini najviše podozrenja izazvaju upravo one pojave koje kritičkim karakterom svoga jezika nastoje da demokratiziraju umjetničku komunikaciju,

uključujući se time u tokove širih procesa društvenog i idejnog preobražaja.“³⁹

U širem smislu, i u kontekstu umjetničkih i političkih gibanja šezdesetih i sedamdesetih godina, *Oktobar 75* može biti situiran unutar polja tadašnjih diskusija o „dematerijalizaciji umjetnosti“⁴⁰ i „dematerijalizaciji izlagačke forme“⁴¹ bliskih teorijama Lucy Lippard i izlagačkoj praksi Setha Sigelauba. Proces radikalnog odbacivanja svih tradicionalnih definicija objekata i kategorija Lucy Lippard je nazivala *dematerijalizacijom umjetničkog djela*,⁴² aludirajući na njegovo prebacivanje na lingvističke, fotografske i specifične operacije vezane uz određeno mjesto (*site-specific*) unutar kojih je sama konceptualna umjetnost definirana. Skripta *Oktobar 75* kao kontraizložba ili konceptualni izlagački format može se promatrati i u paraleli s izlagačkim projektom *The Xeroxbook* Setha Sigelauba, realiziranim u prosincu 1968. godine, u kojem su sudjelovala sva „neizbježna imena“ konceptualne umjetničke scene – Carl Andre, Robert Barry, Daglas Huebler, Joseph Kosshut, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Robert Morris i drugi. *The Xeroxbook*, međutim, nije imao tako široku idejno-društvenu viziju kao *Oktobar 75*, njegova funkcija je bila primarno eksperiment s izlagačkim formatom i potraga za novim medijem izložbe koji će biti adekvatan aktualnoj umjetničkoj produkciji. U kontekstu drugog pogleda na *Oktobar 75*, u spletu lokalnih specifičnosti – konkretne društvene situacije i kulturne politike

their language in order to democratize artistic communication, thus joining the wider processes of social and intellectual transformation.”³⁹

In a broader sense, and in the context of artistic and political movements of the 1960s and 1970s, *October 75* may be situated within the field of the then current debates about the “dematerialization of art”⁴⁰ and the “dematerialization of the exhibition form,”⁴¹ close to the theories of Lucy Lippard and the exhibition practice of Seth Sigelaub. The process of radically rejecting all traditional definitions of objects and categories was identified by Lucy Lippard as the *dematerialization of the art object*,⁴² which alluded to its transfer into linguistic, photographic, and site-specific operations within which the conceptual art was defined. The reader of *October 75* as a counter-exhibition or a conceptual exhibition format can also be observed in comparison with the exhibition project *The Xeroxbook* by Seth Sigelaub, which took place in December 1968 and featured all the “unavoidable names” of the conceptual art scene – Carl Andre, Robert Barry, Daglas Huebler, Joseph Kosshut, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Robert Morris, and others. *The Xeroxbook*, however, did not have such a broad conceptual and social vision as *October 75*, since its function was primarily to experiment with the exhibition format and to search for a new medium of exhibition, adequate to the current artistic production.

If we take a second glance at *October 75* in terms of its local specificities – the concrete social situation and cultural policy of Dunja Blažević as the editor of art programme, who invited her collaborators to an experimental expression and production of critical statements instead of an exhibition of artworks – that event can also be read as a form of processual performance of OUR,⁴³ that is, a performative establishment of OUR “from below” as a truly horizontal and participatory activity. In that sense, it is significant that the protagonists of *October 75* published their critical statements from the platform of cultural workers – a platform that was politically formulated as “horizontal” and different from the “vertical” platforms and positions led by specialists, experts, great artists, and so on. *October 75* performatively appropriated and internalized the self-managing model of factory as the basic organizational model of Yugoslav socialism during the 1960s and 1970s, exploring the possibility of speaking about the “gallery-as-factory” and a sort of “taking the matters into one’s own hands” by the cultural workers who actively participated in the production of programme, meaning, and profile of SKC’s Gallery at the time.

That decision is simultaneously linked to the tradition of Art&Language’s struggle against the alienation of artistic activity in the isolating, professional classification into the producers of objects (artists), branding and distribution of products (curators

Dunje Blažević kao urednice likovnog programa koja poziva svoje suradnike i suradnice na eksperimentalni izraz proizvodnje kritičkih *statementa* umjesto izložbe umjetničkih radova – taj događaj možemo čitati i kao oblik procesualnog izvođenja OUR-a,⁴³ odnosno performativno uspostavljanje OUR-a „odozdo“ kao istinski horizontalne i participatorne aktivnosti. U tom smislu je značajno to da su protagonisti i protagonisticke *Oktoobra 75* uputili svoje kritičke *statemente* s platforme radnika i radnica u kulturi – platforme koja je politički uokvirena kao „horizontalna“ i različita od „vertikalnih“ platformi i pozicija kojima rukovode specijalisti, eksperti, veliki autori i tako dalje. *Oktoobra 75* je performativno prisvojio i internalizirao samoupravni model tvornice kao osnovni organizacijski model jugoslavenskog socijalizma šezdesetih i sedamdesetih godina, preispitujući mogućnost govora o „galeriji-kao-tvornici“ i nekoj vrsti „uzimanja stvari u svoje ruke“ od kulturnih radnica i radnika koji u to vrijeme aktivno participiraju u proizvodnji programa, značenja i profila Velike galerije SKC-a.

Ta odluka je istovremeno povezana s tradicijom art&languageovske borbe protiv otuđenja umjetničkog rada u izoliranoj profesionalističkoj podjeli na proizvođače objekata (umjetnike), brendiranje i distribuciju proizvoda (kustose i kritičare) i akumulaciju vrijednosti (muzeji), ali i s unutrašnjim razvojem likovnog programa SKC-a gdje se u okviru likovne

redakcije svakodnevno raspravljalo o pitanjima umjetničkog rada, kako u razgovorima o individualnim projektima tako i u debatama o programima i pravcima razvoja likovnog programa SKC-a. U kuriranju takve horizontalne platforme, u izvođenju institucije „odozdo“ u petogodišnjoj kolektivnoj praksi i performativnom uspostavljanju OUR-a kao mjesta odlučivanja i refleksije o uvjetima i načinu umjetničke proizvodnje, Dunja Blažević se i u simboličkom, tj. konceptualnom smislu povlači s mjesta kustosice projekta i autoritativne figure u institucionalnoj hijerarhiji.⁴⁴ Ta konceptualna gesta proizlazi iz unutrašnje logike projekta i, također, važno je istaknuti, zbog toga što su brojni akteri i akterice SKC umjetničke scene odbili sudjelovati u *Oktoobru 75* upravo iz razloga što su poziciju Dunje Blažević u tom trenutku poimali kao poziciju autoriteta, kao *interface* za govor iz registra partijskih struktura.

Svakako, na prvi pogled, odluka o participaciji u projektu koji se dotiče samoupravljanja kao ključne riječi u tadašnjoj politici može izgledati kao ispunjenje školskog „pismenog zadatka“, kao politički korektan odgovor na, primjerice, Kardeljeve napise o prenošenju značenja pojma „radnik“ na sve ljude, „bilo da se bave fizičkim ili umnim radom, bilo u materijalnoj proizvodnji ili drugim društvenim delatnostima“, kao odgovora na samoodlučivanje o uvjetima i pravcima proizvodnje u organizacijama udruženog rada (OUR) – „slobodnom i

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

43

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

and critics), and accumulation of values (museums), focusing instead on the inner development of art programme at SKC, where the artistic editorial board discussed every day on the issues of artistic activity, both in conversations about individual projects and in debates concerning programmes of the SKC's Gallery. Having curated such a horizontal platform and produced the institution “from below” in a five-year collective practice, and having performatively established the OUR as a site of decision-making and reflection about the conditions and methods of artistic production, Dunja Blažević withdrew from the place of the project's curator and an authoritative figure in the institutional hierarchy, and she did it also in a symbolic, that is, conceptual sense of the word.⁴⁴ That conceptual gesture resulted from the inner logic of the project and, it is also important to note, because many people related to the art scene of SKC refused to participate in *October 75* precisely because they interpreted the position of Dunja Blažević at that particular moment as a position of authority and an interface for speaking in the register of Party structures. To be sure, at the first glance the decision on the participation in the project related to self-management, as the keyword in politics at the time, may seem like doing the “homework”, or a politically correct answer to demands such as Kardelj's proposal of extending the term “worker” to include all people, “regardless of whether they are involved in physical or intellectual work, in

material production or other types of social activities,” or an answer to the autonomous decision-making on the conditions and goals of production in “organizations of associated labour” (OUR) – “free and willing participation in all forms of interrelations such as cooperation and associated labour that correspond to their production-related, economic, social, and other interests,”⁴⁵ the performative expression “pluralism of self-managing interests,” and so on.

However, in the gesture of *October 75* there was no trace of praising the Yugoslav state policy, even though it started from the basic principles of self-management and an attempt at reflecting upon them in the light of art practice. Among other things, it was because even state socialism was far from being a literal (or, what is more important, consistent) translation of Kardelj's “ideas”; instead, it was a sort of “pragmatic construction” in terms of the still present tensions between theory and praxis. For Kardelj, self-management was yet another road leading to the *withering away of the state* in the classical Marxist sense of the word, replacing it through communitarian property or a communist society. The idea of the socialist state being merely a transition stage on the way to communism, in which the state will also wither away, is found in both Marx and Lenin⁴⁶ and in Kardelj, but also in circles around the *Praxis* magazine and in various intellectual and artistic communities, both local and international.

dobrovoljnom stupanju u sve oblike međusobnih odnosa saradnje i udruživanja koji odgovaraju njihovim proizvodnim, ekonomskim, socijalnim i drugim interesima“,⁴⁵ o performativnom izrazu *pluralizma samoupravnih interesa* i tako dalje. Međutim, u gesti *Oktobra 75* nema nikakve pohvale jugoslavenskoj državnoj politici, iako se polazi od osnovnih principa samoupravljanja i pokušaju njihovih promišljanja iz svjetla umjetničke prakse, upravo zato što ni državni socijalizam nije bio doslovni (i, što je još važnije, ni dosljedni) prijevod kardeljevskih „ideja“, nego prije neka vrsta „pragmatične konstrukcije“ u smislu uvijek postojećih tenzija između teorije i političke prakse. Za Kardelja je samoupravljanje bio samo još jedan put koji vodi k *odumiranju države* u klasičnom marksističkom smislu, zamjenjujući je komunitarnim zajedništvom ili komunističkim društvom. Ideju socijalističke države kao tranzicijske stanice na putu prema komunizmu u kojem će i država nestati nalazimo i kod Marxa i kod Lenjina⁴⁶ i kod Kardelja, ali i u krugovima časopisa *Praxis* i mnogih drugih lokalnih i internacionalnih intelektualnih ili umjetničkih zajednica. Projektom *Oktobar 75* i njegovom platformom *kritičkog govora u prvom licu* otvara se takoreći sama unutrašnja kontradikcija samoupravljanja kao državnog sustava na lingvističkom nivou – kontradikcija koja je ugrađena u odnos između pojma *self* (sebstvo) u okviru samoupravljanja i pojmova „država“, „moć“ i

„vlast“ kao upravljačkih snaga i struktura. Dok samoupravljanje – kao ideja i praksa koja vodi porijeklo još od Proudhona i radničkog revolucionarnog sindikalizma u Francuskoj 19. stoljeća – može biti opisano u terminima *samostvaranja*, *samokontrole*, *samoopskrbe* i konačno *samoproizvodnje*,⁴⁷ koncept države bi bio u suprotnosti sa svim tim *self*-kategorijama. U nekakvoj binarnoj opoziciji, država bi označavala *suvereni i upravljački politički entitet* ili *društveni ugovor baziran na zakonu i ustavu* – sve u svemu, jednu organiziranu političku zajednicu koja živi pod *top-down* upravljačkom strukturom, najčešće organiziranom po principu reprezentativne demokracije. Jedino kritički jezik marksizma postavlja ta dva entiteta (državu i sebstvo) u neku vrstu odnosa, sagledavajući politiku samoupravljanja kao proces odbacivanja kako boljševičko-birokratskog principa tako i principa socijalne demokracije, kao početak procesa odumiranja države. Taj tranzicijski proces od socijalističke države ka komunizmu u socijalističkoj je Jugoslaviji bio postavljen kao galopirajući povijesni zahtjev, koji je očito rezultirao pluralnošću različitih i često oprečnih manifestacija – od vizionarskih avangardizama do tvrdokornih reakcionarnosti. U tom smislu, vizija *Oktobra 75* kao „školskog zadatka“ mogla bi postojati samo u okviru potpune uživiljenosti u „totalitarnu paradigmu“,⁴⁸ u nekakvom pravolinijskom pogledu na jasnu liniju demarkacije između službene i alternativne sfere – jedne koja

October 75 and its platform of *first-person critical speech* practically tackled the very inner contradiction of self-management as a state system on the linguistic level – a contradiction that was built into the relationship between the notion of the self in self-management and the notions of “state”, “power”, and “government” as administrative forces and structures. Whereas self-management – as an idea and practice that can be traced back to Proudhon and the revolutionary workers’ syndicalism in 19th-century France – may be described in terms of *self-creation*, *self-control*, *self-provision*, and ultimately *self-production*,⁴⁷ the concept of the state seems contrary to all these “self”-categories. In a sort of binary opposition, the state would be a *sovereign and governing political entity* or a *social contract based on law and the constitution* – briefly, an organized political community living under a top-down administrative structure, mostly organized according to the principle of representative democracy. Only the critical language of Marxism places these two entities (the state and the self) in a sort of relationship, since it sees the politics of self-management as the process of rejecting both the Bolshevik-bureaucratic principle and the principle of social democracy, which is the beginning of the process of elimination of the state. That transition process from the socialist state to communism was formulated in socialist Yugoslavia as a galloping historical demand, which obviously resulted in a plurality of different and

often contradictory manifestations – from visionary avant-gardisms to hard-core reactionarisms.

In this view, the hypothesis of *October 75* as “homework” could only hold water within the framework of total immersion in the “totalitarian paradigm”,⁴⁸ in a sort of mainstream view that inscribes clear demarcation line between the official and alternative spheres – the one that governed and the one that critically intervened or positioned itself in ideal separation from the state. However, the entire predicament around *October 75* resided precisely in the fact that, as a project, it first tied and then critically dissolved the issues of art and the state – by literally performing the self-management approach (as the dominant state doctrine) in terms of “enacting an OUR in action” – and then also criticized the current state institution of art as *bourgeois*, *class-ridden*, *retrograde*, *hypocritical*, *as the one producing class differences*, *as bureaucratic*, *technocratic*, and so on – all this from the marginal social position of an alternative cultural institution for young people. Besides, unlike the dominant state rhetoric, which advised “moving from words to action,” and implied in its subtext that the workers did not speak, that is, that they could speak only through their actions (in art this meant through paintings and sculptures), the platform of *October 75* would have been an example of workers who spoke and who launched a call for critical speech and thinking through their project.

upravlja i druge koja kritički intervenira ili se postavlja u idealnu separaciju u odnosu na državu. Međutim, čitav zaplet *Oktober 75* upravo leži u činjenici da je riječ o projektu koji inicijalno veže, pa zatim i kritički razvezuje pitanja umjetnosti i države – tako što doslovno performira samoupravljački pristup (kao vladajuću državnu doktrinu) u smislu „odigravanja OUR-a na djelu“, a zatim i kritizira tada aktualnu državnu instituciju umjetnosti kao buržoasku, kao klasnu, kao retrogradnu, kao licemjernu, kao onu koja producira klasne nejednakosti, kao birokratsku, kao tehnokratsku itd. – sve s marginalnih društvenih pozicija jedne alternativne kulturne institucije za mlade. Također, za razliku od vladajuće državne retorike koja je savjetovala „prelaz s riječi na djela“ i u svom podtekstu podrazumijevala da radnici i radnice ne govore, tj. da mogu govoriti samo putem djela (u umjetnosti putem slika i skulptura), platforma *Oktober 75* bi upravo predstavljala primjer radnika koji govore i koji tim projektom distribuiraju poziv na kritički govor i mišljenje.

Postavljamo pitanje politikā samoorganizacije ili razloga zašto bi SKC mogao biti sagledavan u praksi svojih aktera kao *institucija-pokret* ili *institucija-kritika*. U slučaju projekta *Oktober 75* može se govoriti o zajedničkoj ideologiji koju su radnici u alternativnom polju kulture dijelili s političkim establišmentom, u smislu zajedničkog „odziva“ na koncept samoupravljanja. Međutim, u toj opservaciji ne smijemo izgubiti iz vida svijest o različitim

praksama kroz koje je taj „odziv“ bio manifestiran i distribuiran u tim posve različitim sferama društvene aktivnosti. Dragica Vukadinović u svom prilogu piše: „Revolucionarnost umjetnosti se ne ogleda samo u njenim manifestima, već i u strukturi njenog mišljenja i prakse.“⁴⁹

Dakle, iako se *Oktober 75* odvijao na marginama društvene i kulturne vidljivosti, on jest predstavljao slučaj istinske participacije umjetnika i radnika u kulturi u promišljanju programa Države i njezinih institucija (državne institucije umjetnosti). Važno je još jednom primijetiti da ta participacija nije bila kanalizirana u formalnim samoupravljačkim tijelima postavljanim „odozgo“, nego u autentičnom procesu samoorganizacije samih aktera jedne konkretne scene. U pogledu prakse, protagonisti Novih umjetničkih praksi nisu bili angažirani u polju direktnog aktivizma i dnevnopolitičkih pitanja – njihova borba je uglavnom bila usmjerena protiv „buržoaskе institucije umjetnosti“ i zahtijevala je transformaciju umjetnosti i kulture koja je i dalje stajala na ostacima buržoaske tradicije. Ono čemu su sudionici i sudionice projekta *Oktober 75* stremili nije samo sistemsko i formalno ispunjenje određenih (birokratsko-institucionalnih) oblika samoupravljanja; oni su zahtijevali njihovo istinsko ispunjenje kao prakse „odozdo“, u *politikama jednakosti* i *direktnoj demokraciji*. U tom smislu, ti samoorganizirani akteri se pojavljuju u isto vrijeme i kao „istinski vjernici“ i „najoštriji kritičari“

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 –
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 –
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

We may raise the issue of policies of self-organization or reasons why SKC could be viewed through the praxis of its agents as an *institution-movement* or *institution-critique*. In case of *October 75*, one could speak of a common ideology that the workers in the alternative field of culture had in common with the political establishment, in terms of their two-sided “answer” to the concept of self-management. However, in that observation we should keep in mind the formal difference of how the “answer” have been manifested and distributed in these entirely different spheres of social activity. As Dragica Vukadinović wrote in her essay, “the revolutionary character of art is not reflected only in its manifestos, but also in the structure of its thinking and practice.”⁴⁹ Therefore, even though *October 75* was taking place on the margins of social and cultural visibility, it did constitute a case of genuine participation of artists and cultural workers in reflecting on the programme of the State and its institutions (public institutions of art). It is important to emphasize once again that this participation was not channelled in formal self-management bodies installed “from above,” but in an authentic process of self-organization of all agents of a specific scene. In terms of practice, the protagonists of New Art Practices were not engaged in the field of direct activism and everyday political questions – their struggle was mostly directed against the “bourgeois institution of art” and they demanded a transformation of art and culture, which

was still resting on the remnants of bourgeois tradition. What the participants of *October 75* aspired to was not merely a systemic and formal fulfilment of certain (bureaucratic and institutional) forms of self-management; they demanded their genuine fulfilment as a practice “from below”, in *politics of equality* and in *direct democracy*. In that sense, these self-organized agents emerge as both the “true believers” and the “fiercest critics” of Yugoslav socialist self-management.

In other words, one may say that the protagonists of *October 75* used Kardelj’s self-management as a starting point, embodied in a critique of the state as the constitutive element of state praxis, in order to *actually* criticize the state, or rather the state institution of art. In order to explain this hypothesis, I will go back to Schehner’s idea of performativity as an “inclusive term” distributed in two notions – *doing* and *showing doing*, the latter being an adequate rendering of the term *performing*. The performative and critical aspects of *October 75* actually resulted from an unwritten internalization and simultaneous theatricalization of the genuine work of an OUR – theatricalization that possessed the qualities of *showing doing* and then eventually became the *doing* itself (now in a figurative sense of the “effect”) – a sort of current polemics reaching its goal: to challenge the dominant bourgeois taste and to reflect alternatively on the directions of development of self-managing art in socialism.

jugoslavenskog socijalističkog samoupravljanja. Drugim riječima, može se reći da su protagonisti projekta *Oktober 75* iskoristili kardeljevsko samoupravljanje kao polazište utjelovljeno u kritici države kao konstitutivnom elementu državne prakse – kako bi *zaista* kritizirali državu, odnosno državnu instituciju umjetnosti; za objašnjenje te teze vratit ću se na Schehnerovu ideju o performativnosti kao „inkluzivnom terminu“ koji se distribuira u dva pojma – *doing* i *showing doing*, od kojih je drugi adekvatan terminu *performing*. Performativni i kritički aspekti *Oktoobra 75* upravo proizlaze iz nepisane internalizacije i istovremene teatralizacije istinskog rada jednog OUR-a – teatralizacije koja posjeduje kvalitete *showing doinga*, da bi konačno postala sam *doing* (sada u prenesenom smislu „učinka“) – neka vrsta aktualne polemike koja postiže svoj cilj – provokaciju dominantnog buržoaskog ukusa i alternativno promišljanje pravaca razvoja samoupravne umjetnosti u socijalizmu.

Izvjesno je da su SKC Oktobri, a naročito *Oktober 75*, predstavljali „glavnu stanicu“ na kojoj se obavljalo preispitivanje ideje o emancipatorskom potencijalu umjetnosti i njezinu društvenom značaju i mogu se promatrati u kontinuitetu s raspravama na ljevici tridesetih godina uoči i nakon harkovske konferencije, ili pak raspravama na književnoj ljevici u Jugoslaviji od tridesetih do pedesetih godina koje započinju Krležinim

uvodom u *Podravske motive* Krste Hegedušića.⁵⁰ Sve te rasprave pokušavaju odgovoriti na pitanje „što bi to bila nova umjetnost za novo društvo“ i „što bi to bila istinska umjetnost socijalizma“. Za razliku od rasprava tridesetih i pedesetih godina, koje su se uglavnom ticale pitanja umjetničke slobode i formalnog jezika, protagonisti *Oktoobra 75* proširuju polje diskusije na sam „aparatus umjetničke produkcije“, obuhvaćajući pitanja umjetničkog stava, ponašanja, programskog djelovanja, procesa proizvodnje i recepcije umjetnosti. Izborom da se SKC kao performativna institucija prikaže u *Oktoobra*, a ne u *Aprilskim susretima* kao u određenom smislu znatno propulzivnijoj, internacionalnijoj i znamenitijoj manifestaciji, naročito kada je u pitanju *performance art*, podvlači se singularnost SKC-a kao alternativnog institucionalnog projekta karakterističnog za razdoblje jugoslavenskog samoupravnog socijalizma, nasuprot njegovu mogućem utapanju u opće tokove nekonformističkih umjetničkih praksi sedamdesetih godina (bilo da je riječ o Istoku ili Zapadu) i ulozu u rađanju jednako opće paradigme „suvremene umjetnosti“.

¹ Praksi razvoja performansa u SKC-u od početka sedamdesetih pa nadalje prethodi kustoska aktivnost Biljane Tomić u Galeriji Ateljea 212 od 1968. do 1973. koja predstavlja neku vrstu prologa za daljnji

It is certain that SKC's Octobers, and especially *October 75*, were the "main station" in which the idea of the emancipatory potential of art and its social significance were questioned, and that they can be observed in continuity with the leftist debates of the 1930s, before and after the Kharkov conference, or the debates of the literary leftists in Yugoslavia from the 1930s until the 1950s, beginning with Krleža's introduction to the *Podravina Motifs* by Krsto Hegedušić.⁵⁰ All these debates sought to answer the question of "what would that new art for the new society actually be" and "what would be the genuine art of socialism." Contrary to the debates in the 1930s and 1950s, which mostly focused on the issues of artistic freedom and formal language, the protagonists of *October 75* expanded the field of discussion to the very "apparatus of artistic production," including issues such as the artistic position, behaviour, programmatic activity, and the processes of production and reception of art. My decision to present SKC as a performative institution through Octobers rather than the April Encounters, which were in a sense far more propulsive, international, and significant as an event, especially when it comes to performance art, should underline the singularity of SKC as an alternative institutional project typical of the period of Yugoslav self-managing socialism, as opposed to its potential immersion in the general trends of non-conformist art practices in the 1970s (be it Eastern or Western) and its role in the birth of the equally general paradigm of "contemporary art."

¹ The practice of performative evolution at SKC was preceded in the early 1970s (from 1968 until 1973) by the curatorial activity of Biljana Tomić at the Atelier of Gallery 212, as a sort of prologue to the further development of experimental practices at SKC. "The artistic programme of BITEF was launched in the stormy intellectual and artistic atmosphere of Atelier 212, within the informal Gallery 212, and it appeared as early as the 2nd BITEF in 1968. Biljana Tomić was the programme's editor until 1973, in collaboration with Irina Subotić and Ješa Denegri. This team of art historians and curators, generally interested in exploring the historical avant-garde and in supporting the current neo-avant-garde and conceptual practices in visual arts, brought to BITEF an artistic programme that was analogous to that which the festival already contained in terms of theatre, which was thus deepened and extended. The programme was international in its character, and the working formats were of very different types. They included performances, happenings, exhibitions, actions, lectures, Fluxus events, public interventions, and other forms, performed by artists, art critics, gallerists, theoreticians, and others from the Yugoslav and international scene." Ana Vujanović, "Nove pozorišne tendencije: BITEF (Beogradski Internacionalni Teatarski Festival)" [New tendencies in theatre: BITEF (International Theatre Festival Belgrade)], in: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek* [History of art in Serbia – 20th century], vol. 1, ed. Miško Šuvaković (Belgrade: Orion Art, 2010), 375-385.

² Student Cultural Centre (SKC) was a result of the political activities of a group of young intellectuals, who led the protest and the Student Union. Control over the building of State security (UDBA), which was undergoing a reconstruction and was located in the centre of Belgrade, was given over to the Student Union at the very end of the 1960s, and what is more important, it happened after the student protests, which ended with the symbolic and rather ambiguous (and equally assimilative) words of Comrade Tito: *The students are right!* The cultural climate in the network of student centres established throughout Yugoslavia (partly as a result of the protests of '68) may be seen as unified in its tendency of a leftist critique of the official cultural policy of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia (SFRJ),

razvoj eksperimentalnih praksi u SKC-u. „Likovni program Bitefa pokrenut je u uzburkanoj intelektualnoj i umetničkoj atmosferi Ateljea 212, u neformalnoj Galeriji 212, a pojavio se već na 2. Bitefu, 1968. godine. Urednica programa je do 1973. bila Biljana Tomić, u saradnji sa Irinom Subotić i Ješom Denegrijem. Ovaj tim istoričara umetnosti i kustosa, i inače orijentisan na proučavanje istorijske avangarde i podršku aktuelnim neoavangardnim i konceptualnim praksama na likovnoj sceni, doneo je Bitefu likovni program analogan onome što je glavni program donosio u polju teatra, pa i njegovo produbljivanje i proširivanje. Program je imao internacionalni karakter, a formati rada su bili veoma raznovrsni. Organizovani su performansi, hepeninzi, izložbe, akcije, predavanja, flukus događaji, javne intervencije i sl. umetnika, kritičara, galerista, teoretičara idr. sa jugoslovenske i svetske scene.“ Ana Vujanović, „Nove pozorišne tendencije: BITEF (Beogradski Internacionalni Teatarski Festival)“, u: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, tom 1, gl. ur. Miško Šuvaković, Orion Art, Beograd, 2010., 375–385.

² Studentski kulturni centar (SKC) je nastao kao rezultat političkih aktivnosti grupe mladih intelektualaca koji su predvodili protest i predsjedali Savezom studenata. Kontrola nad zgradom Državne bezbednosti (UDBA), koja je prolazila kroz rekonstrukciju i nalazila se u centru Beograda, dana je Udruženju studenata na samom kraju šezdesetih, i, što je važno, nakon kraja studentskih protesta koji su završeni simboličkim, dvosmislenim (i ne manje asimilativnim) riječima druga Tita: *Studenti su u pravu!* Kulturna klima mreže studentskih centara osnovanih širom Jugoslavije (djelomično i kao posljedica protesta '68. može se objediniti pod tendencijom ljevičarske kritike službene kulture jugoslovenske socijalističke države. Službena kulturna politika SFRJ slijedila je ideju samoupravljanja kao jedinstvenog modela jugoslovenskog socijalizma, što je u polju umjetnosti i kulture rezultiralo nečim što bi se moglo okarakterizirati kao model „relativne autonomije“ ili, općenito, kao modernističko-progresivistička tendencija koja je u diskusijama često nazivana i socijalističkim modernizmom. Dok su Jugoslaviju tokom sedamdesetih godina karakterizirale promjene u pravcu

liberalizacije društva, Nove umetničke prakse, razvijane u okrilju novih liberalnih institucija, čiji bi primjer mogao biti Studentski kulturni centar u Beogradu, bile su pod utjecajem zapadne, neomarksističke, postšezdesetosmaške kritike. Ta kritika je u lokalnom kontekstu najčešće bila usmjerena prema politički pasiviziranoj (u smislu održavanja *statusa quo*) birokraciji jugoslovenske države i javljanju nove klase „crvene buržoazije“. Pritom treba imati na umu da je službena ideologija SFRJ, još od 1950-ih godina, kao jednu od svojih osnovnih crta razvila kritiku birokratizacije i stvaranja nove rukovodeće, „teho-menadžerske klase“, a i da je samo upravljanje legitimizirano kao način da se prekinu takve tendencije i da tvornice stvarno pripadnu radnicima. Vidi: Prelom kolektiv, „Istraživačke bilješke: Slučaj Studentskog kulturnog centra – Beograd 1970ih godina“, u: *Život umjetnosti*, 83, 66–79.

³ Vidi npr.: „Student Cultural Centers as Reservations, Prelom kolektiv in conversation with Miško Šuvaković“, u: *The Case of SKC in the 1970s - Exhibition notebook*, (ur.) Prelom kolektiv, Ljubljana–Zagreb–Beograd, 2008., 85–90, <http://www.prelomkolektiv.org/eng/PPYUart.htm> (preuzeto 01. 09. 2012.)

⁴ Vidi npr.: „SKC and New Cultural Practices: Prelom kolektiv in conversation with Dunja Blažević“, u: *The Case of SKC in the 1970s - Exhibition notebook*, (ur.) Prelom kolektiv, Ljubljana–Zagreb–Beograd, 2008., 81–84, <http://www.prelomkolektiv.org/eng/PPYUart.htm> (preuzeto 01. 09. 2012.)

⁵ Samoupravljanje kao novi model društvenog menadžmenta nosilo je sa sobom neke nepredvidive kontraefekte – npr. to što je postupno otvoren prostor za bolju strukturalnu poziciju i ekonomsku formaciju „nove klase“ tehnomenadžera (tehnokrata) koji su zapravo počeli organizirati radne procese u različitim tvornicama, tvrtkama i institucijama. Taj gotovo klasični kapitalistički element Gal Kirn vidi kao proces uvođenja postfordizma (tj. postsocijalizma) u socijalizam, što dovodi do fleksibilizacije i prekarizacije rada i postupnog nestajanja veza s „društvenim ugovorom“. Te okolnosti postaju uvjet za pojave različitih valova kritike Države tokom šezdesetih i sedamdesetih godina od kojih Kirn izdvaja tri distinktivne pozicije: 1. ljevičarski studentsko-

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

which followed the idea of self-management as the unique model of Yugoslav socialism, resulting in the fields of art and culture in something that may be described as the model of “relative autonomy” or, more generally, as a modernist-progressivist tendency that was often called “socialist modernism” in debates. Whereas in the 1970s Yugoslavia was characterized by processes aiming at the liberalization of the society, New Art Practices, which evolved in the context of new liberal institutions such as the Student Cultural Centre in Belgrade, were influenced by the Western, neo-Marxist, post-'68 criticism. That criticism was in the local context primarily directed against the politically passivized (in the sense of maintaining a status quo) bureaucracy of the Yugoslav state and the emergence of the “red bourgeoisie” as a new class. Thereby one should keep in mind that the official ideology of SFRJ had since the 1950s developed as one of its main feature a critique of bureaucratization and the creation of a leading “techno-managerial” class, and that the self-management itself was legitimized as a way of breaking up with such tendencies and ensuring that the factories truly belonged to the workers. Cf. Prelom Collective, “Istraživačke bilješke: Slučaj Studentskog kulturnog centra – Beograd 1970ih godina” [Research notes: The case of Student Cultural Centre in Belgrade during the 1970s], *Život umjetnosti* 83, 66-79.

³ Cf. “Student Cultural Centers as Reservations, Prelom kolektiv in conversation with Miško Šuvaković,” in: *The Case of SKC in the 1970s - Exhibition Notebook*, ed. Prelom Collective (Ljubljana–Zagreb–Beograd, 2008), 8590, <http://www.prelomkolektiv.org/eng/PPYUart.htm> (last accessed on September 1, 2012).

⁴ Cf. “SKC and New Cultural Practices: Prelom kolektiv in conversation with Dunja Blažević,” in: *The Case of SKC in the 1970s - Exhibition Notebook*, ed. Prelom kolektiv (Ljubljana–Zagreb–Beograd, 2008), 81-84, <http://www.prelomkolektiv.org/eng/PPYUart.htm> (last accessed on September 1, 2012).

⁵ Self-management as the new model of social management brought some unforeseeable counter-effects – for example, the fact that it gradually created space for a better structural position and economic formation of the “new class” of techno-managers (technocrats), who actually began to organize working processes in various factories, companies, and

institutions. Gal Kirn has considered this phenomenon, which is almost a classical element of capitalism, as the process of introducing post-Fordism (i.e. post-socialism) into socialism, which resulted in the flexibilization and precariousness of labour, and the gradual dissolution of links to the “social contract.” These circumstances enabled the emergence of very different waves of criticism of the State during the 1960s and 1970s, among which Kirn has singled out three distinctive positions: 1. Leftist revolt of students and workers, supported by critically minded alternative movements, 2. Critique coming from the liberal positions (representatives of autonomous capital and technocracy), and 3. Various national movements. Cf. Gal Kirn, “Jugoslavija: Od partizanske politike do post-fordističke tendencije” [Yugoslavia: From partisan politics to post-Fordist tendencies], *Up&Underground (Art Dossier Socialism)* 17/18 (2010), 207-230.

⁶ Another example is the analysis of data presented by Stevan Vuković in his testimony to the policies of historicization of SKC: “What I find interesting when it comes to the historicization of SKC’s programme is to search for those programmes which are still relevant today as a sort of historical reference points for what is happening today. It is something related to that complete heterogeneity of programmatic matrixes. I’ve recently consulted the history of the 1980s and one can see clearly there that at the same time, let’s say on the same evening, something like Golubnjača could take place, as a performance that introduced nationalistic discourse into the cultural setting, then a concert of some new-wave band striving to shift the local culture towards a sort of ‘glamour’ entertainment, and eventually a round table on national liberation movements in Latin America. It is hard to reconcile these things and call them a product of one and the same matrix.” Source: Exhibition video material Slučaj SKC-a 1970ih godina [The case of SKC in the 1970s], Prelom Collective, interview with the theoretician of art Stefan Vuković.

⁷ For more information on October 75, including statements-essays by various artists, art critics, gallerists, and theoreticians of art, see *The Case of SKC in the 1970s - Exhibition Notebook*, ed. Prelom Collective (Ljubljana–Zagreb–Beograd, 2008), 5-24, <http://www.prelomkolektiv.org/eng/PPYUart.htm> (last accessed on September 1, 2012).

radnički revolt potpomognut kritičkim alternativnim pokretima, 2. kritika koja dolazi s liberalnih pozicija (reprezenti autonomnog kapitala i tehnokracije) i 3. konačno, različiti nacionalni pokreti. Vidi: Gal Kirn, „Jugoslavija: Od partizanske politike do post-fordističke tendencije“, u: *Upe-Underground (Art Dossier Socialism)*, 17/18, 2010., 207–230.

⁶ Primjer toga je i analiza podataka koje Stevan Vuković iznosi u svom svjedočenju o politikama historizacije SKC-a: „Stvar koja je meni interesantna kada je u pitanju historizacija programa SKC-a, jeste potraga za onim programima koji su i danas relevantni kao neka vrsta istorijskih uporišta za ono što se danas dešava. To je stvar koja je vezana za tu potpunu heterogenost programskih matrica. Nedavno sam pregledavao istoriju osamdesetih i tu se tačno vidi kako se istovremeno, recimo tokom iste večeri, odigrava npr. *Golubnjača*, kao predstava koju uvodi nacionalistički diskurs u kulturnu sredinu, zatim koncert novotalasnog benda koji pokušava da pomeri matricu lokalne kulture ka nekoj vrsti 'glamour' zabave i, konačno, diskusija o narodnooslobodilačkim pokretima u Latinskoj Americi. Teško je to pomiriti i reći da je to proizvod jedne matrice.“ Izvor: Izložbeni video materijal, *Slučaj SKC-a 1970ih godina*, Prelom kolektiv, Intervju sa Stevanom Vukovićem, teoretičarem umjetnosti.

⁷ O projektu *Oktobar 75*, uključujući i izjave-eseje umjetnika, kritičara, galerista i teoretičara umjetnosti, može se čitati u: *The Case of SKC in the 1970s - Exhibition notebook*, (ur.) Prelom kolektiv, Ljubljana–Zagreb–Beograd, 2008., 5–24, <http://www.prelomkolektiv.org/eng/PPYUart.htm> (preuzeto 01. 09. 2012.)

⁸ Ta podjela se odražava u dva binoma/binarna para koja se konstantno pojavljuju u studijama Istočne Europe i Nove istorije umetnosti zemalja socijalističkog bloka. Jedan binom obuhvaća koncept *autoritarne/totalitarne umjetnosti* (u okviru kojeg se razmatraju socijalistički realizam, Nazi-kunst i fašistička umjetnost, bez ikakve ideološke diferencijacije), postavljen u opoziciju spram koncepta *slobodne umjetnosti* (koja pak obuhvaća različite avangarde i modernizme). Drugi binom bi obuhvaćao koncept *službene umjetnosti* (koji se razvija u skladu s diktatima autoritarne države), i koji je suprotstavljen konceptu *alternativne umjetnosti* (koja stoji u frontalnoj opoziciji s

državom i „krije se“ na periferiji javnosti, u „mračnim“ prostorima alternativne scene, umjetničkim stanovima ili u divljini prirode). Slični binarni parovi se pojavljuju kako u korpusu Nove istorije umetnosti i njenih specifičnih geopolitičkih fokusa na umjetnost i kulturu, tako i u suvremenim interpretacijama takozvane nezavisne kulture – na primjer, u teorijama paralelnih mreža ili alternativnim modelima građanskog organiziranja. Vidi: Jelena Vesić, „SKC as Space of Production“, u: *ART IST KUKU NU UT*, katalog izložbe, Tartu, 2011., 39–48.

⁹ Ekonomski i kulturno-politički SKC odražava ovaj način institucionalnog života, predstavljajući hibridan institucionalni model ili pionirski primjer tzv. „otvorenog institucionalizma“. (Vidi: *Otvorene institucije: Institucionalna imaginacija i kulturna javna sfera*, (ur.) Teodor Celakoski, Miljenka Buljević, Tomislav Medak, Emina Višnić, Zagreb, 2011.). SKC se djelomično financira od države, djelomično je prisiljen na poduzetničku aktivnost (tj. zavisan je od *fund raising*-a i proaktivnog odnosa prema vlastitom održavanju) i djelomično je volonterski i samoorganiziran, što su sve tendencije bliske današnjim eksproprijacijama javnih institucija iz državnog budžeta ili pak pokušajima novih samo-organiziranih, *project-based* institucija da „primoraju“ državu na sudjelovanje u njihovu radu i održavanju.

¹⁰ „SKC nije bio 'Dom kulture', tu se nisu odvijale nekakve 'sekcije', već je to bila profesionalna institucija. U traženju modela, SKC je bio najbližiji strukturi londonskog ICA-a – Institute for Contemporary Art – koji je takođe u okrilju jedne kuće, pod jednim krovom, imao profesionalne programe i programski se bavio aktuelnim i novim stvarima. To što sam kao urednica radila i posle mene Biljana Tomić, takođe kao urednica galerije SKC-a, jeste bila primenjena kritika. To je bio jedan koncept koji je vodio uspostavljanju novog modela kulturne institucije.“ Vidi: „SKC and New Cultural Practices: Prelom kolektiv in conversation with Dunja Blažević“, u: *The Case of SKC in the 1970s - Exhibition notebook*, (ur.) Prelom kolektiv, Ljubljana–Zagreb–Beograd, 2008., 81, <http://www.prelomkolektiv.org/eng/PPYUart.htm> (preuzeto 01. 09. 2012.)

¹¹ Dio iz izjavnog teksta Slavka Timotijevića, u: Slavko Timotijević, „Skica za mogućnost umetnosti u samoupravnom socijalizmu“, skripta *Oktobar 75*, Beograd, 1975.

⁸ This division is reflected in two binomials or binary pairs that have constantly reappeared in studies on Eastern Europe and the New Art History in the countries of the socialist bloc. The first would include the concept of authoritarian/totalitarian art (within which socialist realism, Nazi-Kunst, and fascist art are considered without any ideological differentiation) as opposed to the concept of free art (which encompasses various avant-gardes and modernisms). The second binomial would include the concept of official art (which evolves in accordance with the dictates of an authoritarian state) as opposed to the concept of alternative art (which is in formal opposition to the state, “hiding” on the margins of the public, in “dark” spaces of the alternative scene, artists’ apartments, or wilderness of nature). There are similar binary oppositions both in the corpus of New Art History with its specific geo-political focuses on art and culture, and in the contemporary interpretations of the so-called independent culture – such as the theories of parallel networks or the alternative models of civic organization. Cf. Jelena Vesić, “SKC as Space of Production,” in: *ART IST KUKU NU UT*, exhibition catalogue (Tartu, 2011), 39–48.

⁹ The economic and cultural-political SKC reflected this mode of institutional life, thus representing a hybrid institutional model or a pioneering case of the so-called “open institutionalism.” (Cf. *Otvorene institucije: Institucionalna imaginacija i kulturna javna sfera* [Open institutions: Institutional imagination and the public sphere of culture], ed. Teodor Celakoski, Miljenka Buljević, Tomislav Medak, and Emina Višnić, Zagreb, 2011). SKC was partly financed by the state and partly forced to engage in entrepreneurial activity (which means that it depended on fund-raising and a proactive attitude towards its own sustenance), and partly it was volunteering and self-organized, which are all tendencies that are close to the present-day exclusions of public institutions from the state budget or the attempts of the new self-organized, project-based institutions to “force” the state to participate in their work and maintenance.

¹⁰ “SKC was not a socialist ‘Cultural Centre’, it was not organized in ‘sections’; it was a professional institution. If we look for the possible models, we may say that SKC resembled the London ICA – Institute for

Contemporary Art – which was also situated in a single building, under a single roof, with professional programmes and programmatically involved in current and new things. What I was involved in as its editor, and after me it was Biljana Tomić, also as the editor of SKC’s gallery, was applied criticism. It was a concept that led to the establishment of a new model of cultural institution.” Cf. “SKC and New Cultural Practices: Prelom kolektiv in conversation with Dunja Blažević,” in: *The Case of SKC in the 1970s - Exhibition Notebook*, ed. Prelom Collective (Ljubljana–Zagreb–Beograd, 2008), 81; <http://www.prelomkolektiv.org/eng/PPYUart.htm> (last accessed on September 1, 2012).

¹¹ Excerpt from the statement of Slavko Timotijević, in: idem, “Skica za mogućnost umetnosti u samoupravnom socijalizmu” [Draft for the possibility of art in self-man Gollubnjača aging socialism], reader of *Oktobar 75* (Belgrade, 1975).

¹² Cf. Richard Schechner, “What is performance?” in: *Performance Studies: An Introduction* (New York: Routledge, 2006), 28–52.

¹³ Ješa Denegri developed a hypothesis about the first-person artist in regard to the new artistic phenomena, which broke the “fixed norms defining the notion and borders of a praxis we call art.” Instead of the white cube as a modernist salon, here we have a space of “independent artistic expression.” Denegri related that historical figure with Duchamp’s legacy and the “unconditional egocentrism of the artist, aimed at overcoming and tricking all the attributes that the morality of a bourgeois society attaches to the phenomenon of art, treating it both as an object of trivial commercialization and as a phenomenon of often idealized cultural superstructure.” However, Denegri did not see there a solution for the problems or a sort of new glorification, but a symptom of certain pessimism, linked to the Marcusean end of the utopia: “As the material opulence and the general increase of social standard did not result in an actual alienation of the living conditions of modern man, the process of imagination in the procedures of new artists could not establish a crucially altered and truly alienated social status of art.” Ješa Denegri, “Umetnik u prvom licu” [First-person artist], in: *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih* [Reasons for the second line: For the new art of the 1970s] (Novi Sad: Marinko Sudac Collection and Museum

¹² Vidi: Richard Szechner, „What is performance?“ u: *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, New York, 2006., 28–52.

¹³ Ješa Denegri razvija tezu o *umjetniku u prvom licu* u odnosu na nove umjetničke pojave koje nazivaju „fiksne norme koje definiraju pojam i granice prakse koju razvijamo umjetnošću“. Umjesto bijele kocke kao modernističkog salona ovdje dobivamo prostor „nezavisnog umjetnikovog ispoljavanja“. Denegri tu figuru povijesti veže uz naslijeđe Duchampa i „neprikosnoven umetnikov egocentrizam svesno usmeren ka prevladavanju i izigravanju svih atributa koje moral građanskog društva pridaje fenomenu umetnosti, tretirajući je istovremeno i kao predmet trivijalne komercijalizacije i kao pojavu često idealizovane kulturne nadgradnje“. Međutim, u toj figuri Denegri ne pronalazi rješenje problema ili neku vrstu nove glorifikacije, već simptom određenog pesimizma vezanog za markuzeovski *kraj utopije*: „Kao što materijalno obilje i opšti porast društvenog standarda nisu urodili stvarnim razotudjenjem životnih uslova savremenog čoveka, tako ni proces imaginacije koji karakteriše postupak novih umetnika nije uspeo da zasnuje jedan bitno izmenjeni i zaista razotudeni društveni status umetnosti.“ Ješa Denegri, „Umetnik u prvom licu“, u: *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, Kolekcija Marinko Sudac i Muzeji savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007., 219–220 (originalno objavljeno u: *Umetnost*, 44, listopad–prosinac 1975.).

¹⁴ Kardelj veže jugoslavensko socijalističko samoupravljanje uz politizaciju individue i društva u cjelini, kroz *demokratski sistem pluralizma samoupravnih interesa*, naglašavajući da je upravo riječ o sustavu koji predstavlja nadilaženje izbora između *multipartijskog pluralizma i jednopartijskog sistema* koji otuduju društvo u odnosu na realnog čoveka i građanina: „Ne radi se o politiziranom čoveku kao apstraktnoj individui ili građaninu čiji je jedini izbor da se opredeljuje između političkih partija i da pronalazi način kako da utiče na njih, nego o čoveku kao društvenom biću za koga je vezan ceo kompleks interesa, počev od najneposrednijih životnih, pa do idejnih, političkih, kulturnih itd ... Socijalističko samoupravno demokratiji je svojstveno da polazi od čoveka kao nosioca celokupnosti parcijalnih i opštih društvenih interesa. A upravo ti interesi ga povezuju sa drugim ljudima u mnoštvu

objektivno postojećih zajednica interesa, nezavisno od toga da li su one kao takve posebno organizovane ili prosto postoje kao objektivna društvena činjenica.“ Vidi: Edvard Kardelj, *Pravci razvoja političkog sistema socijalističkog samoupravljanja*, Izdavački centar Komunist, Beograd, 1978., 121, 108–132.

¹⁵ Roland Barthes piše kako fotografija uvijek kazuje *to je bilo* ili *to je to* ili *to je takvo* u smislu njene mogućnosti da umnožava u beskraj ono što je bilo samo jednom i što se više nikada neće moći ponoviti u životu.

¹⁶ Dio iz izjavnog teksta Raše Todosijevića, u: Raša Todosijević,

„Umetnost i revolucija“, skripta *Oktober 75*, Beograd, 1975.

¹⁷ „Novo“ u *Novim umetničkim praksama* može se promišljati i kroz formiranje nove subjektivnosti, tj. novog kulturno-političkog subjekta koji se formira kroz kritiku vladajućeg estetsko-političkog režima. *Nove umetničke prakse* razvijane oko studentskih kulturnih centara proizlazile su iz kritike kako kapitalističkih tako i socijalističkih društava i njihovih stereotipiziranih kulturnih vizija – umjetničkog tržišta, kulturne politike koja je vezana za reprezentativne principe države blagostanja u smislu hegemonije institucionalne birokracije i hijerarhije kao dominantnog principa društvene i umjetničke organizacije. Vidi: Jelena Vesić, „SKC as Space of Production“, ART IST KUKU NU UT, Tartu, 2011., 39–48. Termin *Nove umetničke prakse* je uveo povjesničar umjetnosti Ješa Denegri koji je blisko radio sa zajednicom umjetnika oko Studentskog kulturnog centra u Beogradu, kao i drugim eksperimentalnim zajednicama umjetnika i umjetnica u čitavoj Jugoslaviji. Denegri je posudio sam termin od Catherine Millet koja je posjetila SKC 1971. godine i predstavila dvije izložbe u Velikoj galeriji SKC-a, ali ga je interpretativno razradio i vezao uz nove pojave u jugoslavenskoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina. Vidi: Stevan Vuković, „Notes On Paradigms In Experimental Film In Socialist Yugoslavia“, u: *This Is All Film*, Moderna Galerija, Ljubljana, 2011., 59.

¹⁸ Jezik umjetnosti pri tome vidi kao nešto što je nastalo na temelju „imanentnih istorijskih zakonitosti i nezamenljivih egzistencijalnih iskustava konkretnih umetnika“, dok sustav umjetnosti vidi kao nešto što je nastalo „na temelju opštih determinanti koje uslovljavaju svest i imaginaciju, a ujedno i status umetnika u određenom društvenom

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 –
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

49

SKC KAO Mjesto
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 –
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

of Contemporary Art Vojvodina, 2007), 219–220 (first published in *Umetnost* 44, October–December 1975).

¹⁴ Kardelj linked Yugoslav socialist self-management to the politicization of the individual and the society at large through the democratic system of pluralism of self-managing interests, emphasizing that it was a system that had truly overcome the choice between multi-party pluralism and the one-party system as options that alienated the society from the real man and citizen: “It is not about the politicized man as an abstract individual or citizen, whose only option is to choose from among the political parties and to find a way of influencing them, but man as a social being with a whole range of interests, starting from the most immediate ones, related to life, to ideological, political, and cultural interests...

Socialist self-managing democracy typically starts from man as the locus of the entire complexity of specific and general social interests. And it is precisely these interests which link him to other people in the multitude of objectively existing interest communities, regardless of whether they have been established as such or simply exist as an objective social fact.” Edvard Kardelj, *Pravci razvoja političkog sistema socijalističkog samoupravljanja* [Directions of development in the political system of socialist self-management] (Belgrade: Komunist, 1978), 121, 108–132.

¹⁵ Roland Barthes wrote that photography always says that it was it or that’s it, or that is so, owing to its ability to multiply endlessly what happened only once and will never be repeated in life.

¹⁶ Excerpt from the statement of Raša Todosijević, in: idem, “Umetnost i revolucija” [Art and revolution], reader of *October 75* (Belgrade, 1975).

¹⁷ The “new” in New Art Practices can also be thought in terms of the formation of new subjectivity, that is, a new subject of cultural policy, created through the criticism of the ruling aesthetical and political regime. New Art Practices that evolved around student cultural centres emerged from the critique of both capitalist and socialist society, and their stereotypical cultural visions – the art market, a cultural policy linked to the representative principles of the welfare state in the sense of hegemony of institutional bureaucracy and hierarchy as the prevailing principle of social and artistic organization. Cf. Jelena Vesić, “SKC as Space of Production,” *ART IST KUKU NU UT* (Tartu, 2011), 39–48. The

term New Art Practices was introduced by art historian Ješa Denegri, who closely cooperated with the community of artists gathered around SKC in Belgrade, as well as other experimental communities of artists throughout Yugoslavia. Denegri borrowed this term from Catherine Millet, who visited SKC in 1971 and presented two exhibitions at its Main Gallery, but he elaborated it interpretatively, linking it to the new phenomena in Yugoslav art of the 1960s and 1970s. Cf. Stevan Vuković, “Notes On Paradigms In Experimental Film In Socialist Yugoslavia,” in: *This Is All Film* (Ljubljana: Modern Gallery, 2011), 59.

¹⁸ The language of art is thereby seen as something that emerged on the basis of “immanent historical laws and indispensable existential experiences of specific artists,” while the system of art is seen as something that emerged “on the basis of general determinants that condition our consciousness and our imagination, as well as the status of artists in a given social context.” Excerpt from the statement of Ješa Denegri in: idem, “Bez naziva” [Untitled], reader of *October 75* (Belgrade, 1975).

¹⁹ The reader of *October 75* was published with the same title by the Student Cultural Centre Belgrade, and is today accessible as an artefact at its archives.

²⁰ It is interesting that in the official press SKC was never attacked for its political ideas, but only on account of morality, and the reaction to *October 75* was similar. A probably illustrative example of such criticism is a text called “All Is (Not) Possible” by Ambro Marošević, published in *Mladost* on 19 May 1978, which is actually a typical critique directed against the artistic activities at SKC: “One must ask inevitably whether it is enough in art merely to break the ‘old ... to destroy, de-fetishize, and remove the old, and to place something new in its place simply because it is new, even if it is weak or powerless... At the Performance Encounters this was often the case, especially in the vulgar ‘action’ of a German ‘artist’ whose art is even unpleasant to mention, since it consisted in plucking hairs from the body and all sorts of other things for which the word ‘morbid’ is too mild. It needn’t be emphasized that such ‘art’ cannot even be found in nonsense...” Moralizing was thus the prevailing type of criticism, and something that was immoral or decadent was also

kontekstu". Dio iz izjavnog teksta Ješe Denegrija, u: Ješa Denegri, „Bez naziva“, skripta *Oktobar 75*, Beograd, 1975.

¹⁹ Skripta *Oktobra 75* objavljena je pod istim nazivom, u izdanju Studentskog kulturnog centra – Beograd, i dostupna je kao artefakt u Arhivi Studentskog kulturnog centra.

²⁰ Zanimljivo je da u službenom tisku SKC nikada nije napadan politički, već samo moralizatorski, pa je slična reakcija bila i na *Oktobar 75*.

Vjerojatno je ilustrativan primjer te kritike tekst „Sve (ni) je moguće“ Ambra Maroševića koji je objavljen u časopisu *Mladost*, 19. svibnja 1978. godine, a koji je zapravo tipska kritika umjetničkih aktivnosti u SKC-u: „... Čovek neminovno mora da se zapita da li je u umetnosti dovoljno samo razbiti 'staro' ... uništiti, defetisizovati, ukloniti staro i na njegovo mesto postaviti novo samo zbog toga što je novo, bilo to slabašno ili nejako ... Na Performans susretu to se često događalo, naročito u vulgarnoj 'akciji' nekog nemačkog 'umetnika' čiju umetnost nije prijatno ni spomenuti, jer se ona sastojala u čupkanju dlačica sa tela i kojekakvim drugim stvarima za koje je reč morbidan isuviše blaga. Ne treba naglašavati da se ovakva 'umetnost' ne može naći ni u besmislici ...“ Moralizam je, dakle, bio dominantna kritika, a često ono što je nemoralno ili dekadentno ujedno je viđeno i kao zapadno te, samim time, štetno za socijalizam i čovjeka.

U slučaju *Oktobra 75* javnost je najviše pogodila prozivka koja se bazirala na konkretnim i aluzivnim kritikama koje su se mogle i personalizirati, kao što su izjava Dunje Blažević, „Nije li krajnje komično graditi samoupravni društveni sistem političkim sredstvima jedne feudalne ili buržoaske strukture?“, ili pak pasus iz priloga Raše Todosijevića, „Pre velikog ustanka i NOB-a odjeci dadaizma izjednačavani su sa subverzijom i komunizmom. U isto vreme, na levisi su poredili oni umetnici koji su zauvek izgubili bitku sa umetnošću. Zašto danas mnogi u Beogradu tu umetnost nazivaju dekadentnom? Avangarda Ciriha, Kelna, Berlina, Moskve, Barselone i Njujorka ukazala je na hipokriziju onog vremena koja je srljala u rat i krvoproliće. Ustala je protiv klase na vlasti, protiv debelih stomaka i cmizdrave salonske umetnosti. Avangarda je započela svoju revoluciju. ... S druge strane, u doba prve

socijalističke revolucije naši modernisti, kulturni velikani maskirani u dvorske boeme čavrljaju po licemernom, sitom, liberalističkom i gluvom Parizu.“ Na ove riječi direktno odgovara Zoran Markuš, aktivni likovni kritičar, koji u partijskom listu *Borba* objavljuje svoj tekst „Kako i čime menjati umetnost“ riječima: „... A što se tiče 'dvorskih boema', sada već uglavnom pokojnika, oni su se orijentisali i stvarali kako su znali i umeli, ali upoređeno sa materijalnim prilikama u kojima je većina živeća, vi ste presita 'carska deca' ... Pišete 'treba menjati umetnost', a da li ove akcije predstavljaju nove i autentične pojavne oblike umetnosti jednog društva ili ono 'meditiranje' pred pitonom sa poslednjih studentskih susreta prema kojima vašarske lakrdije sa zmijama predstavljaju pravu akrobatiku duha? ... Prihvatamo da tu nema oportunitizma, anarhizma, staljinizma, elitizma kako o tim pojmovima piše jedan od autora tekstova. Ovdje se gasi elementarna svetlost u kojoj se odvija duhovni život. Ostaje samo – mrak.“

²¹ Projekt konceptualne umjetnosti je, šire gledajući, bio formuliran kao taktička zamjena umjetničkog proizvoda (namijenjenog prodaji na tržištu) kritičkim umjetničkim stavom (kojim se ne može lako manipulirati na tržištu objekata). Ta zamjena „predmeta“ „idejom“ ponekad je otvoreno (i naivno) shvaćana kao odlučujući taktički potez koji se opire logici tržišne ekonomije u umjetnosti, pa je čak na neki način i nadilazi. Međutim, iz današnje kulturne i društvene perspektive jasno se vidi da je taj emancipatorski pokušaj prije doprinio formalnoj radikalizaciji umjetničkog jezika nego stvarnoj promjeni njene društvene funkcije. On je zapravo rezultirao prakticanjem „metoda“ samorefleksivnosti i samoreferencijalnosti unutar izoliranog disciplinarnog polja umjetnosti. Drugim riječima, zamjena „predmeta“ „idejom“ ostala je inherentna diskursu „institucije umjetnosti“ i otvorila mogućnost jedne udobne pozicije umjetničke kritike, primjerene logici postfordističke (re)produkcije i onoga što se naziva „kognitivnim kapitalizmom“. Vidi: Prelom kolektiv, „Two Times of One Wall: The Case of SKC in the 1970s“, u: *Political Practices of (post-) Yugoslav Art*, (ur.) Zorana Dojić i Jelena Vesić, 139.

²² *Oktobar 75* je slabo reprezentiran u dosadašnjim historizacijama

considered as Western and therefore harmful for man and socialism. In case of October 75, the public was most affected by accusations based on specific or allusive criticism that could easily be personalized, such as the statement of Dunja Blažević: „Isn't it utterly ridiculous to build a self-managing social system by using the political means of a feudal or bourgeois structure?“ or a paragraph from the essay of Raša Todosijević: „Before the great uprising and the National Liberation War, echoes of Dadaism were identified with subversion and communism. At the same time, those leftist artists won who had forever lost their struggle with art. Why is it that so many people in Belgrade call that art decadent? The avant-garde of Zurich, Cologne, Berlin, Moscow, Barcelona, and New York showed the hypocrisy of the times, which rushed headlong into the war and bloodshed. It stood up against the ruling class, against fat bellies and whining salon art. The avant-garde launched its revolution... On the other hand, at the time of the first socialist revolution our modernists, cultural celebrities masked as courtly bohemians, prattled around in the hypocritical, satiated, liberalist, and deaf Paris.“ These words provoked a direct reaction by Zoran Markuš, an engaged art critic, who published his text in the Party newspaper *Borba* with the title „How and with What Means Should We Change Art“. „And as for the 'courtly bohemians', now mostly deceased, they oriented themselves and created art as they could, and compared to the material circumstances in which most of them lived, you are the hyper-satiated 'royal children'... You say that 'art should be changed', but whether these actions consist in new and authentic phenomena in the art of a society or a 'meditation' in front of the python as in the recent student encounters, compared to which even ridiculous circus spectacles with snakes are a manifestation of genuine intellectual acrobatics? ... That is, if we accept that there is no opportunism there, no anarchism, Stalinism, or elitism, as one of the authors of these texts writes. This is where the elementary light in which intellectual life takes place is extinguished. What remains is – darkness.“

²¹ Broadly seen, the project of conceptual art was formulated as a strategic substitution of an art product (intended to be sold on the market) through a critical artistic stance (which could not be that easily manipulated on the market of objects). That substitution of “objects”

through an “idea” was sometimes openly (and naively) understood as a decisive strategic move that resisted the logic of the market economy in art, and even surpassed it in a way. However, from today's cultural and social perspective it is quite evident that this emancipatory attempt contributed to the formal radicalization of the language of art rather than the genuine transformation of its social function. In fact, it resulted in applying the “methods” of self-reflexivity and self-referentiality within an isolated disciplinary field of art. In other words, substituting the “objects” through an “idea” remained inherent to the discourse on the “institution of art” and opened up space for a comfortable position in art criticism, adequate to the logic of post-Fordist (re-)production and what has become known as “cognitive capitalism.“ Cf. Prelom Collective, “Two Times of One Wall: The Case of SKC in the 1970s,” in: *Political Practices of (post-) Yugoslav Art*, ed. Zorana Dojić and Jelena Vesić, 139.

²² *October 75* has been scarcely presented in historiographies of art in Yugoslavia during the 1970s and was first placed into the central focus with the exhibition called *The Case of SKC in the 1970s* by Prelom Collective and the exhibition on SKC that took place at the gallery of ŠKUC Ljubljana in 2008. Its specific importance resides in the fact that, as a historical document about the realist praxis of SKC, which was granted special attention at the time, it is nowadays completely absent from the representative image of conceptual art in Eastern Europe or the image of the “history of contemporaneity” in the new national states of former Yugoslavia.

²³ In his art-historical epistemology, Ješa Denegri has approached these conceptual dichotomies of the “first” and “second” line in 20th-century Yugoslav art in a most elaborate manner, investing much effort in his research on the “second line” in art, which always had an international character and was mostly related to movements that originated in the West. Cf. Ješa Denegri, *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih* [Reasons for the second line: For the new art of the 1070s] (Novi Sad: Marinko Sudac Collection and Museum of Contemporary Art Vojvodina, 2007).

²⁴ In his history of *Art&Language* group, Charles Harrison has also emphasized a wider social framework in which such radical experiments were possible: “In Europe in the climate of '68 the critique of the

umjetnosti u Jugoslaviji 1970-ih godina i prvi put je postavljen u centralni fokus s izložbom *Slučaj SKC-a 1970ih godina* Prelom kolektiva i s izložbom SKC-a održanoj u galeriji ŠKUC 2008.godine. Dana mu je specifična važnost zbog toga što je kao povijesni dokument realprakse SKC-a, kojem je u to vrijeme posvećena posebna pažnja, danas potpuno izostao iz reprezentativne slike konceptualne umjetnosti u istočnoj Europi ili pak slike „historije suvremenosti“ novih nacionalnih država bivše Jugoslavije.

²³ U svojoj povijesno-umjetničkoj epistemologiji Ješa Denegri će najelaboriranije pristupiti tim dihotomijama u konceptima o „prvoj“ i „drujoj liniji“ u jugoslavenskoj umjetnosti 20. stoljeća i čitav svoj rad će posvetiti istraživanju „druge linije“ u umjetnosti koja je uvijek imala internacionalni karakter i najčešće bila vezana uz pokrete koji su se događali na Zapadu. Vidi: Ješa Denegri, *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, Kolekcija Marinko Sudac i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007.

²⁴ U svojoj povijesti grupe *Art & Language* Charles Harrison također naglašava jedan širi društveni okvir u kojem su takva radikalna propitivanja bila moguća: „U Europi je u klimi 68-aške kritike, apstrakcionistički objekt identificiran s marksističkom kritikom fetišizma ili situacionističkom kritikom spektakla. Razbijanje konvencionalnih umjetničkih granica neki su vidjeli i kao obećanje nadolazeće političke liberacije iz okova kapitalizma i imperijalizma“. Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, MIT Press, 2001., 47.

²⁵ Dio iz izjavnog teksta Zorana Popovića, u: Zoran Popović, „Za samoupravnu umetnost“, skripta *Oktober 75*, Beograd, 1975.

²⁶ Dio iz izjavnog teksta Dunje Blažević, u: Dunja Blažević, „Umetnost kao oblik svojinske svesti“, skripta *Oktober 75*, Beograd, 1975.

²⁷ Govoreći o kritičkim praksama umjetnosti u socijalizmu Dunja Blažević izjavljuje: „Izovna kritika – na kojoj smo mi kao prva posleratna generacija u neakvom sukobu sa roditeljskom generacijom, insistirali – upravo je podrazumevala više pravog socijalizma ili vraćanje izvornim vrednostima socijalizma ... Mene je uvek zanimala ta društvena funkcija umjetnosti, ne samo revolucionisanje umetnosti

unutar umetnosti, promena sredstava i strategije itd, uvek me je zanimalo i šta dalje sa tim, dokle ta umetnost može da dobaci i šta može da prozvede u jednom širem društvenom okviru. Zaista i dalje verujem u samoupravljanje kao moguću društveni projekat. Međutim, to nije bio jedini, niti osnovni fokus umetnika okupljenih oko galerije SKC-a.“ Vidi: Prelom kolektiv, „SKC and New Cultural Practices: Prelom kolektiv in conversation with Dunja Blažević“, u: *The Case of SKC in the 1970s - Exhibition notebook*, (ur.) Prelom kolektiv, Ljubljana–Zagreb–Beograd, 2008., 84. <http://www.prelomkolektiv.org/eng/PPYUart.htm> (preuzeto 01. 09. 2012.)

²⁸ Kako piše Miško Šuvaković: „Biljana Tomić je još od ranih aktivnosti (rad u galeriji 212 u Beogradu i Tribini mladih u Novom Sadu) pažnju usmerila na artikulaciju *sveta umetnosti*. Zato je njen kritički i umetnički, tj. kustoski rat pre svega ‘vitalistički’: individualna ili mikrodržavna borba za život unutar umetnosti i za život posredstvom umetnosti ... Biljana Tomić je medijskoj autonomiji zapadnih društava i anemiji umerenog modernizma dominantnog za socijalističku kulturu, suprotstavila ideju egzistencijalnog projekta. U njenom radu karakteristična je ambivalentnost estetike i etike primarnog životnog rada“. Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007., 249.

²⁹ Specifičan karakter socijalističkog modernizma kao kulturnog koncepta leži u afirmaciji stava po kojem je moguće spojiti sferu političkog djelovanja i ono što prepoznamo kao jezik umjetnosti. Tako, ako se u skladu s općim modernističkim načelima politika umjetnosti sagledava isključivo u jeziku umjetnosti, onda socijalistički modernizam predstavlja usvajanje koncepta *autonomije umjetnosti* na nivou službene državne politike socijalističke Jugoslavije. Termin socijalistički modernizam postaje neka vrsta obilježja specifičnosti jugoslavenske državne politike u pitanju kulture, za razliku od kulturnih politika zemalja Istočnog bloka, ali i simbol kritičkog odnosa prema zapadnjačkim konceptima modernizacije i modernističkog umjetničkog kanona.

³⁰ U tekstu *Socijalistički estetizam*, originalno objavljenom u novinama *Politika* 1963. godine, između ostalog i kao pregled posljedica službenog

SKC KAO MESTO
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

SKC KAO MESTO
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 -
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

Abstractionist object was identified with the Marxist critique of fetishism, or the Situationist critique of spectacle. The relaxation of conventional artistic borders was taken by some as a promise of coming political liberation from the fetters of capitalism and imperialism.“ Charles Harrison, *Essays on Art & Language* (MIT Press, 2001), 47.

²⁵ Excerpt from the statement of Zoran Popović, in: idem, “Za samoupravnu umetnost” [For self-managing art], reader of *October 75* (Belgrade, 1975).

²⁶ Excerpt from the statement of Dunja Blažević, in: eadem, “Umetnost kao oblik svojinske svesti” [Art as a form of ownership consciousness], reader of *October 75* (Belgrade, 1975).

²⁷ Speaking about critical art practices in socialism, Dunja Blažević stated the following: “The original critique – on which we insisted as the first postwar generation, in a sort of conflict with the generation of our parents – actually insisted on a more genuine socialism or a return to the original values of socialism... I have always been interested in this social function of art, rather than in merely revolutionizing art within art or in a change of means, strategies, and so on; I have always been interested in what we should do further with that, how far this art can reach, and what it can produce in a wider social context. I still truly believe in self-management as a possible social project. However, it was neither the only nor the fundamental focus of artists gathered around the gallery of SKC.” Cf. Prelom Collective, “SKC and New Cultural Practices: Prelom kolektiv in conversation with Dunja Blažević” in: *The Case of SKC in the 1970s - Exhibition Notebook*, ed. Prelom Collective (Ljubljana–Zagreb–Beograd, 2008), 84; <http://www.prelomkolektiv.org/eng/PPYUart.htm> (last accessed on September 1, 2012).

²⁸ As Miško Šuvaković has written: “Biljana Tomić has been focusing on articulating *the world of art* ever since her very first activities (while working for Gallery 212 in Belgrade and the Youth Forum in Novi Sad). That is why her critical and artistic, or rather curatorial war has been above all ‘vitalist’: an individual or micro-social struggle for life within art and life through art... Biljana Tomić has opposed the idea of an existentialist project with the autonomy of the media in the Western society and the anaemia of moderate modernism prevailing in the socialist culture. Her

work reveals a characteristic ambivalence of aesthetics and ethics in the primary activities of life.” Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost* [Conceptual art] (Novi Sad: Museum of Contemporary Art Vojvodina, 2007), 249.

²⁹ The specific character of socialist modernism as a cultural concept was the affirmation of a position in which it was possible to combine the sphere of political action and what we recognize as the language of art. Therefore, if the politics of art is viewed in accordance with the general principles of modernism exclusively in the language of art, then socialist modernism means accepting the concept of the autonomy of art on the level of the official state policy in socialist Yugoslavia. The term “socialist modernism” has become a sort of label for the specificity of Yugoslav state policy as related to culture, which was different from the cultural policies of the Eastern bloc countries, but also a symbol of the critical stance towards the Western concepts of modernization and the modernist canon in art.

³⁰ In his essay called “Socialist Aestheticism,” first published in *Politika* newspaper in 1963, Sveta Lukić has surveyed the consequences of the official abandonment of socialist realism from the 1950s onwards and raised the issue of modernism as the new dogma in art, based on a sort of silence. “Unlike the Soviet dogmatism, in which bureaucracy ordered what the artists should do and in what way, here the society – using the politicians and ideologists as its media – reached an agreement with the artists or advised them not to do something.” Cf. Sveta Lukić, “Socijalistički estetizam, Jedna nova pojava” [Socialist aestheticism: A new phenomenon], in: *U matici književnog života 1953-1983* [In the matrix of literary life, 1953-1983] (Gradina, 1983), 67-69.

³¹ Focusing on Krleža’s attempts at creating a new Yugoslav identity around a line drawn from the Middle Ages to modernism, Branislav Dimitrijević has stated that socialist modernism was expressed in its purest form in monumental sculpture as the visualization of notions such as suffering and defiance as the main points of that identity. Cf. Branislav Dimitrijević, *Socijalistički modernizam* [Socialist modernism], lecture from the course on *Art and Culture in Socialist Yugoslavia*, Legat Colaković, November 15, 2011.

napuštanja socijalističkog realizma od pedesetih godina naovamo, Sveta Lukić dovodi u pitanje modernizam kao novu dogmu u umjetnosti zasnovanu na nekoj vrsti prešućivanja. „Za razliku od sovjetskog dogmatizma u kome birokratija naređuje umetnicima da nešto urade na određen način, kod nas se društvo – preko političara i ideologa – dogovara sa umetnicima ili im preporučuje da nešto ne urade.“ Vidi: Sveta Lukić, „Socijalistički estetizam, Jedna nova pojava“, u: *U matici književnog života 1953-1983, Gradina*, 1983., 67–69.

³¹ Stavljajući u fokus Krležine pokušaje stvaranja novog jugoslavenskog identiteta oko osi povučene između srednjeg vijeka i modernizma, Branislav Dimitrijević smatra da je izraz socijalističkog modernizma u svom najčistijem obliku izražen kroz monumentalnu spomeničku skulpturu kao vizualizaciju pojmova *patnje i prkosa* koji su definirali glavne točke tog identiteta. Prema: Branislav Dimitrijević, *Socijalistički modernizam*, predavanje u okviru Kurza umetnosti i kulture u socijalističkoj Jugoslaviji, Legat Čolaković, 15. studeni, 2011.

³² Dio iz izjavnog teksta Bojane Pejić, u: Bojana Pejić, „Dekoratívni autoritet“, skripta *Oktober 75*, Beograd, 1975.

³³ Dio iz izjavnog teksta Jasne Tijardović, u: Jasna Tijardović, „Beleške“, skripta *Oktober 75*, Beograd, 1975.

³⁴ Dio iz izjavnog teksta Gorana Đorđević, u: Goran Đorđević, „Umetnost kao oblik religiozne svesti“, skripta *Oktober 75*, Beograd, 1975.

³⁵ Vidi: Prelom kolektiv, „Two Times of One Wall: The Case of SKC in the 1970s“, u: *Political Practices of (post-)Yugoslav Art*, (ur.) Zorana Dojčić i Jelena Vesić, 141.

³⁶ Iz razgovora s Jasnom Tijardović, kolovoz 2012.

³⁷ Vidi: Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, MIT Press, 2001., 55–56.

³⁸ Dio iz izjavnog teksta Vladimira Gudca, u: Vladimir Gudac, „Umetnost kao stil“, skripta *Oktober 75*, Beograd, 1975.

³⁹ Dio iz izjavnog teksta Ješe Denegrija, u: Ješa Denegri, „Bez naziva“ (?), skripta *Oktober 75*, Beograd, 1975.

⁴⁰ Ješa Denegri nekoliko godina kasnije upravo piše o dematerijalizaciji

umjetničkog objekta u vezi s Novim umjetničkim praksama. Ješa Denegri, „Novi Sad, Subotica, Beograd: Pojave dematerijalizacije umjetničkog objekta“, u: *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, Kolekcija Marinko Sudac i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007., 281–290 (izvorno objavljeno u Trećem programu Radio Sarajeva, 1978).

⁴¹ Primjerima dematerijalizacije izlagačke prakse u jugoslavenskoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina bavila se neposredno Ivana Bago, analizirajući primjere projekata tri kustosa/kustosice: Želimir Košćević, Ide Biard i Dunja Blažević, koji su, kako navodi, „svi (posredno ili neposredno) bili vezani uz studentske centre, kao žarišta progresivnih kulturnih post-šezdesetosmaških praksi u Jugoslaviji“ i koji su „eksperimentirali s izložbenim formatom i samom formom umjetničke institucije, transformirajući ih istovremeno u mjesto i sredstvo institucionalne i društvene kritike buržoaskog razumijevanja umjetnosti i kulture“. Navedene projekte dematerijalizacije izlagačke prakse, prema Ivani Bago, odlikuje „radikalnost kojom se remete uspostavljeni binarni odnosi između umjetnosti/kustostva, medijacije/publike, razotkrivajući kustosku praksu ne kao medijaciju, nego kao kreativni i transformativni proces prevođenja koje je oblikovano, ili, koristeći rječnik Waltera Benjamina 'začarano' – novoformiranim jezikom konceptualne ili 'dematerijalizirane' umjetnosti. U nekim slučajevima, ovaj se proces odvijao mimo neposrednog uključivanja umjetničkih radova ili umjetnika a kroz radikalnu reartikulaciju izložbenog formata, te preispitivanje uloge kustosa u kompleksnoj mreži odnosa moći unutar umjetničkog i društvenog sistema u začetima doba kognitivnog kapitalizma šezdesetih i sedamdesetih godina. Kritička umjetnost i kustoska praksa suočavaju se tada s novim izazovima i prvim upozorenjima da nisu samo predmeti (odnosno u slučaju umjetnosti objektna umjetnost), nego također i ideje (odnosno konceptualna umjetnost) ti koje je moguće komodificirati i usisati u sistem“. Vidi: Ivana Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalistički artikularne institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 36, 2012.

⁴² Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966*

³² Excerpt from the statement of Bojana Pejić, in: eadem, „Dekoratívni autoritet“ [Decorative authority], reader of *October 75* (Belgrade, 1975).

³³ Excerpt from the statement of Jasna Tijardović, in: eadem, „Beleške“ [Notes], reader of *October 75* (Belgrade, 1975).

³⁴ Excerpt from the statement of Goran Đorđević, in: idem, „Umetnost kao oblik religiozne svesti“ [Art as a form of religious consciousness], reader of *October 75* (Belgrade, 1975).

³⁵ Cf. Prelom Collective, „Two Times of One Wall: The Case of SKC in the 1970s“ in: *Political Practices of (post-)Yugoslav Art*, ed. Zorana Dojčić and Jelena Vesić, 141.

³⁶ From a conversation with Jasna Tijardović, August 2012.

³⁷ Cf. Charles Harrison, *Essays on Art & Language* (MIT Press, 2001), 55–56.

³⁸ Excerpt from the statement of Vladimir Gudac, in: idem, „Umetnost kao stil“ [Art as style], reader of *October 75* (Belgrade, 1975).

³⁹ Excerpt from the statement of Ješa Denegri, in: idem, „Bez naziva“ [Untitled] (?), reader of *October 75* (Belgrade, 1975).

⁴⁰ Several years later, Ješa Denegri wrote about the dematerialization of the art object precisely in relation to New Art Practices. Ješa Denegri, „Novi Sad, Subotica, Beograd: Pojave dematerijalizacije umjetničkog objekta“ [Novi Sad, Subotica, Belgrade: Phenomena of dematerialization of the art object], in: *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih* [Reasons for the second line: For the new art of the 1970s] (Novi Sad: Marinko Sudac Collection and Museum of Contemporary Art Vojvodina, 2007), 281–290 (first published by the Third Programme of Radio Sarajevo, 1978).

⁴¹ Ivana Bago has dealt more directly with those cases that dematerialized the exhibition practice in Yugoslav art during the 1960s and 1970s. She has analyzed the projects of three curators: Želimir Košćević, Ida Biard, and Dunja Blažević, who were “all (directly or indirectly) linked to student centres as the foci of progressive cultural post-'68 practices in Yugoslavia” and who “experimented with the exhibition format and the very form of art institution, transforming them at the same time into a site and instrument of institutional and social critique of the bourgeois understanding of art and

culture.” According to Bago, these projects that dematerialized the exhibition practice were characterized by a “radicality that disturbed the established binary relations between art and curatorship and between mediation and audience, revealing the curatorial practice not as mediation, but as a creative and transformative process of translation formulated or – if we use the terminology of Walter Benjamin – “enchanted” by the newly created language of conceptual or “dematerialized” art. In some cases, this process was taking place regardless of the immediate participation of artworks of artists, by means of a radical re-articulation of the exhibition format and an exploration of the curator’s role in the complex network of power relations within the artistic and social system in the early phase of cognitive capitalism during the 1960s and 1970s. At that time, critical art and curatorial practice faced new challenges and the first warnings that not only objects (or objective art in this case), but also ideas (that is, conceptual art) can be commodified and sucked into the system.” Ivana Bago, “Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalistički artikularne institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih” [Dematerialization and politicization of exhibition: Examples of curatorial practice as an anti-capitalistically articulated institutional critique in Yugoslavia during the 1960s and 1970s], *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36 (2012).

⁴² Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (London: University of California Press, 1997).

⁴³ Organizations of Associated Labour, or OUR, were ideally imagined as associations of free producers and their foundation began after the enactment of the Constitution of 1974, which was itself intended to extend self-management. After the enactment of the Law on Associated Labour late in 1976, they became a mandatory legal form according to which all the existing organizations of labour had to be restructured. According to that law, “the basic organization of associated labour is the basic form of associated labour, in which the workers, performing their economic or other social activity directly and equally, and using the working tools in social ownership, realize their social, economic, and other rights of self-management, and make decisions about other

to 1972, University of California Press, London, 1997.

⁴³ Organizacije udruženog rada ili OUR-i su idealno zamišljeni kao udruženja slobodnih proizvođača i počeli su se osnivati nakon donošenja Ustava iz 1974. koji je zamišljen i kao produbljivanje samoupravljanja. Nakon donošenja *Zakona o udruženom radu* krajem 1976. godine postali su obavezni pravni oblik, po kojem su se morale preoblikovati i urediti sve dotadašnje radne organizacije. Prema *Zakonu o udruženom radu*: „Osnovna organizacija udruženog rada predstavlja osnovni oblik udruženog rada u kome radnici, neposredno i ravnopravno obavljajući privrednu ili drugu društvenu djelatnost i radeći sredstvima u društvenom vlasništvu, ostvaruju svoja društveno-ekonomska i druga samoupravna prava i odlučuju o drugim pitanjima svog društveno-ekonomskog položaja.“ Zanimljivo je da se izložba *Oktobar 75* organizira u međuperiodu i da se na mjestu *udruženja slobodnih proizvođača* nalazi redakcija slobodnih umjetnika.

⁴⁴ To možemo dovesti u vezu i s činjenicom da se radničko samoupravljanje – također nazivano i radnička kontrola – idealno odnosilo na proces donošenja odluka u kojem se sami radnici dogovaraju oko uvjeta i procesa rada umjesto toga da im vlasnik, menadžer ili predradnik (ovdje se može reći i kustos) govore što i kako trebaju raditi. Radničko samoupravljanje kao službena strategija razvoja Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije predstavlja u suštini antistaljinističku kritiku birokratske hegemonije aparata totalitarne države koja, kako u teoriji tako i u praksi, obuhvaća sve sfere društva: ekonomiju, politiku, i samu kulturu. U slučaju *Oktobra 75* i kustoskog postupka Dunje Blažević ta i konceptualna i stvarna gesta kustoske abdikacije otvara polje direktnoj demokraciji i govori u prvom licu kao umjetničkoj formi.

⁴⁵ Edvard Kardelj, *Pravci razvoja političkog sistema socijalističkog samoupravljanja*, Izdavački centar Komunist, Beograd, 1977., 26–27.

⁴⁶ Marx o tome piše u svojoj *Critique of the Gotha Program* (*Marx's letter to Bracke of May 5, 1875*), a Lenjin u svojoj seminalnoj knjizi *Država i revolucija*. I Marx i Lenjin spominju zamjenu pojma *Država* pojmom *Zajednica*, dok je u Kardeljevoj interpretaciji i u jugoslavenskom

kontekstu koncept *Društvo* bio najprominentniji i najjasnije se ogledao u principu *društvenog vlasništva*.

⁴⁷ Vidi: Marcelo Vieta, *Autogestión and the Worker-Recuperated Enterprises in Argentina: The Potential for Reconstituting Work and Recomposing Life*, http://yorku.academia.edu/MarceloVieta/Papers/549436/Autogestion_and_the_Worker-Recuperated_Enterprises_in_Argentina_The_Potential_for_Reconstituting_Work_and_Recomposing_Life (preuzeto 01. 09. 2012.)

⁴⁸ Vidi: Miklavž Komelj, „Uloga označitelja totalitarizam u konstituisanju polja istočne umetnosti“, *Novosti*, <http://www.novosti.com/2012/03/uloga-oznacitelja-totalitarizam-u-konstituisanju-polja-istocne-umetnosti/> (preuzeto 01. 09. 2012.)

⁴⁹ Dio iz izvajnog teksta Dragice Vukadinović, u: Dragica Vukadinović, „Bez naziva“, skripta *Oktobar 75*, Beograd, 1975.

⁵⁰ O vezi generacije konceptualnih umjetnika koja se razvija u SKC-u s poslijeratnim sukobima na ljevici pedesetih i šezdesetih godina govorit će i Zoran Popović u razgovoru s Ješom Denegrijem za časopis *Moment*. Popović piše: „Da bih preciznije objasnio gde smo se nas četvoro, Raša, Gera, Neša i ja, a kasnije, posle 1967/68. godine, i Era i Marina, nalazili u našim umetničkim raspravama ... načiniću jedan 'flash back' u vreme oko 1950. godine. Naime, tih godina, u diskusijama koje su bile svojevrsan produžetak predratnih konfrontacija unutar takozvanog Sukoba na književnoj levici, bar što se tiče vizuelnih umetnosti, kristališu se dva, naizgled oprečna mišljenja: s jedne strane, bio je to zahtev da umetnost u revolucionarnom društvu bude društveno korisna tako što će obavljati zadatke društva u socijalističkoj izgradnji ..., a s druge, da je jedini pravi zadatak umetnosti da se bavi istraživanjem isključivo likovnih problema. Ovaj politički radikalizam, poznat kao umetnost soc-realizma, ubrzo je izbledeo; umesto njega, na sceni je ostala ona srednja linija koju je zastupao Krleža, kao posebna varijanta soc-angažmana. Tako smo se mi, kao generacija koja se prvi put pojavljuje na sceni, zatekli u procepu između dva naizgled oprečna mišljenja, snažno društveno ustoličena, sa svim pratećim pojavama: beneficijama ili, pak represijama – ekonomskim, političkim, društvenim.“ Vidjeti: Zoran Popović, „Strogo kontrolisane predstave“, razgovor vodio: Ješa Denegri, u: *Moment*, 14, Beograd, 1979., 20.

SKC KAO MESTO
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 –
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

SKC KAO MESTO
PERFORMATIVNE
(SAMO)PROIZVODNJE
OKTOBAR 75 –
INSTITUCIJA,
SAMOORGANIZACIJA,
GOVOR U PRVOM LICU,
KOLEKTIVIZACIJA

questions of their social and economic position.” It is interesting that the exhibition of *October 75* was organized during the period in between, with an editorial board of free artists instead of an *association of free producers*.

⁴⁴ That can be linked to the fact that the workers' self-management – also called workers' control – ideally referred to the decision-making process in which the workers themselves agreed on the working conditions and processes, instead of the situation in which an owner, manager, or head of the unit (or a curator in our case) would tell them what to do and how they should do it. Workers' self-management as the official strategy of development in Socialist Federative Republic of Yugoslavia was essentially an anti-Stalinist critique of bureaucratic hegemony and the apparatus of a totalitarian state which, in theory as in practice, encompassed all spheres of the society: economy, politics, and even culture itself. In case of *October 75* and the curatorial procedure of Dunja Blažević, that gesture of curatorial abdication, which was both conceptual and real, paved the road for direct democracy and first-person speech as an art form.

⁴⁵ Edvard Kardelj, *Pravci razvoja političkog sistema socijalističkog samoupravljanja* [Directions of development in the political system of socialist self-management] (Belgrade: Komunist, 1977), 26–27.

⁴⁶ Marx wrote about this issue in his *Critique of the Gotha Program* (*Marx's letter to Bracke of May 5, 1875*), and Lenin in his seminal book *State and Revolution*. Both Marx and Lenin mentioned the substitution of the term State through that of Community, while in Kardelj's interpretation and in the Yugoslav context the concept of Society was most prominent and reflected most manifestly in the principle of social ownership.

⁴⁷ Marcelo Vieta, *Autogestión and the Worker-Recuperated Enterprises in Argentina: The Potential for Reconstituting Work and Recomposing Life*, http://yorku.academia.edu/MarceloVieta/Papers/549436/Autogestion_and_the_Worker-Recuperated_Enterprises_in_Argentina_The_Potential_for_Reconstituting_Work_and_Recomposing_Life (last accessed on September 1, 2012).

⁴⁸ Miklavž Komelj, „Uloga označitelja totalitarizam u konstituisanju

polja istočne umetnosti” [The role of the signifier *totalitarianism* in constituting the field of *Eastern art*], *Novosti*, <http://www.novosti.com/2012/03/uloga-oznacitelja-totalitarizam-u-konstituisanju-polja-istocne-umetnosti/> (last accessed on September 1, 2012).

⁴⁹ Excerpt from the statement of Dragica Vukadinović, in: eadem, „Bez naziva“ [Untitled], reader of *October 75* (Belgrade, 1975).

⁵⁰ Zoran Popović spoke about the link between the generation of conceptual artists that evolved at SKC, with the postwar conflicts within the left during the 1950s and 1960s, in an interview for *Moment* magazine: “In order to explain more precisely where the four of us – Raša, Gera, Neša, and I, and later, after 1967/68, also Era and Marina – stood in our debates on art... I will return in a flashback into the time around 1950s. It was in those years, in discussions that were a sort of continuation of the prewar confrontations within the so-called 'conflict in the literary left,' two apparently opposite opinions crystallized, at least in the visual arts: on the one hand, it was the demand that art should be socially useful to the revolutionary society by performing the tasks of a society in socialist construction... on the other hand, it was the opinion that the only true task of art was to explore purely artistic issues. This political radicalism, known as the art of socialist realism, soon waned; what remained on the scene was the middle line, endorsed by Krleža, as a special variant of social engagement. Thus we, as a generation that had only appeared on the scene, found ourselves squeezed between two apparently opposite opinions, which were both firmly socially anchored, with all their secondary consequences: benefits or repressions – economical, political, and social.” Zoran Popović, “Strogo kontrolisane predstave” [Strictly controlled performances], interview conducted by Ješa Denegri, *Moment* 14 (Belgrade, 1979), 20.