

АЛЕКСАНДАР МАТКОВИЋ*

Факултет за европске правно-политичке студије
Нови Сад

UDC: 316.74:7(407.1)

Прегледни рад

Примљен: 24.01.2021

Одобен: 14.02.2021

Страна: 205–221

DOI: 10.51738/Kpolisa2021.18.1r.3.04

КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ И ДРУШТВЕНА ДЕВИЈАНТНОСТ У СФР ЈУГОСЛАВИЈИ

Сажетак: У раду се истражује однос између феномена концептуалне уметности и различитих појавних облика друштвене девијантности на простору Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. У првом делу се разматра генерални однос између концептуалне уметности и друштвене девијантности, док се у другом делу приказује друштвенополитички контекст у коме се југословенска концептуална уметност развијала током седамдесетих година прошлог века. Трећи део посвећен је препознавању и анализи неколицине друштвено девијантних појавних облика који се могу приметити у вези са поменутиим сегментом југословенске уметности из 1970-их година. При томе је посебна пажња посвећена категорији девијантних појава које смо дефинисали као „антисистемске девијације”. У завршном, четвртом делу уочене су особности друштвено девијантних манифестација југословенске концептуалне уметности. Међу значајнијим увидима, истакнуто је наглашено присуство антисистемских девијација у оквиру деловања једног дела југословенске концептуалне сцене. Такође је идентификована амбивалентност југословенског режима у погледу односа ка уметничкој неоавангарди: са једне стране, значајно либералнији однос у поређењу са режимима Источног блока, али са друге стране и спремност на одлучан обрачун и прогон у случају отвореног задирања у владајући поредак. Као један од основних закључака, примећено је да се југословенска концептуална уметност (пратећи судбину Југославије као државе „између истока и запада”) и по питању друштвене девијантности налазила на пола пута између концептуалиста из западних земаља и оних из држава Источног блока. У том смислу, друштвенополитички режим у СФРЈ омогућавао је знатно виши степен личних и уметничких слобода него што је био случај у већини социјалистичких држава, али је истовремено енергично санкционисао антисистемско и антидржавно деловање, са циљем обезбеђења владајућег поретка.

Кључне речи: југословенска уметност, концептуална уметност, савремена уметност, неоавангарда, друштвена девијантност, уметност и девијантност

* al.matkovic@gmail.com

Општи однос концептуалне уметности и друштвене девијантности

Сфера уметности одувек је имала одређених додирних елемената са облашћу друштвене девијантности. Такве заједничке тачке могу се манифестовати на различитим пољима, у распону од тематике уметничког дела, преко уметничког стваралаштва схваћеног као процеса настанка дела, све до саме личности уметника. У складу са наведеним, можемо подсетити на раније попуњену класификацију социјално девијантних појава повезаних са уметношћу: 1. уметник као девијант; 2. приказивање девијантности као тема уметничког дела; 3. уметничко дело као девијантна појава или радња (Matković 2017).

Када говоримо о релацији артистичког и друштвено девијантног, савремена уметност завређује посебну пажњу. Наиме, савремена уметност нарочито је специфична због наглашеног брисања границе између уметничког стваралачког и приватног живота (Matković 2017), односно, речима Ј. Денегрија (Denegri 2013, 36) због „подударности животног и уметничког понашања”, о чему сликовито сведочи и становиште Јозефа Бојса према коме је „сваки човек уметник” (Veys 1978). Једна од последица ове тенденције унутар савремене уметности јесте велика експанзија како квантитета, тако и могућих модалитета артистичких друштвено девијантних појава. Дobar пример за наведени феномен представља концептуална уметност, као артистичка форма чија обележја у великој мери остављају простор за укључивање различитих „животних” елемената, те самим тим и оних елемената који се могу окарактерисати као девијантни.

Према дефиницији М. Шуваковића (2007, 218), концептуална уметност јесте „назив за аутореклексивне, аналитичке, критичке, прототеоријске и метајезичке уметничке праксе, засноване на истраживању карактера, концепта и света уметности”, при чему концептуална уметничка дела могу бити „концепти” и „теоријски објекти”. Овоме треба придодати и запажање Д. Унтеркофлера (Unterkofler 2012, 12) према коме се „парола о јединству уметности и живота, која је формулисана у историјским авангардама почетком 20. века, са ентузијазмом [...] реактуелизује и реализује у уметничким појавама после 1968. године” – међу чије најважније представнике потпада управо концептуална уметност. Из изложеног се може приметити да концептуализам недвојбено представља артистичко усмерење у коме је у великој мери остварена замисао о изједначавању уметности и живота, односно уметника као личности и његовог уметничког дела. Са друге стране, концептуална уметност истовремено представља и значајног представника неоавангардних уметничких пракси које су способне да искажу субверзивну димензију уметности, кроз инкорпорисање или пропагирање различитих идеја које би се могле окарактерисати као асоцијалне или антисоцијалне, односно друштвено девијантне.¹ Имајући у виду све наведено, као и чињеницу да је концептуална уметност оставила трага и у југосло-

¹ Детаљније о концептуалној уметности у: Alberro & Stimson 1999; Šuvaković 2007. О концептуалној уметности у Југославији, видети Denegri 2013; Šuvaković 2007. О овом артистичком правцу унутар ширег контекста савремене уметности, уп. нпр: Bonito Oliva i Argan, 2006; Buchloh 2000; Kuspit 2013; Laure 2014.

венском друштву, определили смо се за њу као адекватног представника који може послужити за упоређивање могућих додирних тачака артистичког и друштвено девијантног у периоду постојања СФРЈ.

Друштвенополитички контекст југословенске концептуалне уметности – деловање група „КОД”, „Јануар” и „Фебруар”

Друштвенополитички контекст југословенске концептуалне уметности

Друштвене и политичке прилике у којима се развијала уметност у СФРЈ биле су у великој мери специфичне како у односу на капиталистичка друштва запада, тако и у односу на социјалистичке земље истока. Отвореност државних граница, слободан проток идеја и изложеност уметничким утицајима запада чине важну особеност југословенске уметности друге половине прошлог века. Оваква релативно либерална државна политика (барем у поређењу са другим социјалистичким режимима) омогућавала је укљученост југословенским уметницима у најактуелније светске токове, што је евидентно имало великог утицаја на локални развој (тада врло актуелне) концептуалне уметности.

У односу на државе Источног блока, вероватно најважнија особеност огледала се у чињеници да у СФРЈ није било директне политичке контроле ликовних уметности, односно директне политичке цензуре као што је то био случај у репресивнијим социјалистичким државама (Unterkofler 2012). Иако су филм и књижевност, као најутицајнији видови артистичког израза, били подвргнути ригорознијој контроли, југословенске власти оставиле су значајно већи простор ствараоцима у домену осталих уметничких сфера (Unterkofler 2012; Pešić 2017). Међутим, то свакако не значи да нису постојали други, алтернативни видови надзора над уметничким стваралаштвом. Они су се, пре свега, огледали у раду различитих тела (управни одбори, савети) у оквиру галерија, музеја, домова културе и сличних институција. Такође, не треба сметнути с ума значај посредне цензорске функције коју су вршиле различите партијске организације, поједина удружења грађана и други утицајни колективи (Unterkofler 2012).

Још једна важна особеност коју вреди истаћи јесте државна, институционализована подршка савременој уметности која је била приметна у периоду постојања СФРЈ. Међутим, иако је држава начелно охрабривала уметнике савременог усмерења, таква подршка ограничавала се по правилу на тзв. умерени модернизам који је био аполитичан, односно који није идејно и програмски угрожавао званичну државну и партијску идеологију (Unterkofler 2012). У таквом контексту, један авангардни део југословенске уметности остајао је на друштвеној маргини, при чему су се поједини његови екстремнији представници, поред пристајања на свој андерграунд статус, определили и за директно субверзиван уметнички приступ. Како се може претпоставити, описана пракса носила је са собом одређене ризике и друштвене последице за њене протагонисте и подржаваоце.

Концептуална уметност у Југославији бележи своје почетке у склопу формирања „нове уметничке праксе” (Denegri 2013) на прелазу 1960-их и 1970-их година, пративши на тај начин актуелне артистичке трендове у свету. Феномен југословенске концептуалне уметности (и нове уметничке праксе генерално) могао би се, цитирајући Ј. Денегрија (2013, 34), окарактерисати као алтернативна појава настала „у начелном отклону од локалног умереног модернизма”, односно „у отпору према владајућем ‘социјалистичком естетизму’”. Денегри (2013, 34) истиче да је домаћа концептуална сцена (као уосталом и цела „нова уметност седамдесетих”) настала као „последница расположења ‘великог одбијања’ покренутог друштвеним и идеолошким превирањима око и непосредно после шездесетосме”. Ове околности важне су за разумевање ширег контекста испољавања антисистемских и других артистичко-активистичких појава које би се могле окарактерисати као друштвено девијантне.

Значајна појава повезана са експанзијом концептуализма и уопште нове уметничке праксе у СФРЈ јесте формирање већег броја уметничких група. Једна од првих и уједно најутицајнијих групација повезаних са новом уметничком праксом била је словеначка група ОХО. Овај колектив почео је да делује још 1966. и био је активан до 1971. године, након чега су се његови чланови повукли и формирали комуна у природи (Комуна у Шемпасу). Што се тиче Србије, постојао је приличан број уметничких колектива описаног усмерења. Међу познатијима, могу се поменути групе: КОД, (Э, (Э-КОД, Група Јануар, Група Фебруар, Bosch+Bosch, Екипа А³, Verbumprogram, неформална Група шест уметника, Група МЕЧ, Сигнализам, зрењанински и новосадски текстуалисти, Група 143 и други. У Хрватској је такође деловао већи број уметничких заједница наведеног типа. Између осталих, то су биле групе: Горгона, Ток, Пластичари, Пензионер Тихомир Симчић, Група шесторице аутора (Šuvaković 2007; Unterkofler 2012; Vujanović 2010). Фокусирајући се на „антисистемски” аспект описане неоавангардне уметности, приметно је да нису све уметничке групе имале исти однос ка друштвенополитичком субверзивном деловању (упоредити Unterkofler 2012). Поједине групе (или појединци) у потпуности су остајали изоловани од политичког контекста; неки су се определили за умеренију, херметичну друштвену критику изражену апстрактним језиком уметности, док су најрадикалнији представници одабрали експлицитну уметничко-политичку провокацију као артистички метод за шокирање и за подривање постојећег државног и друштвеног поретка.

Како указује сва доступна грађа, политички најрадикалнији сегмент југословенске концептуалне сцене представљали су новосадски уметници са окосницом око групе КОД (рачунајући и две КОД -у блиске, краткотрајне групе: Јануар и Фебруар). Отуда ћемо се за потребе анализе политички субверзивног деловања југословенских концептуалиста фокусирати на активности поменути три колектива.

Деловање група „КОД”, „Јануар” и „Фебруар”

Група КОД основана је у Новом Саду 8. априла 1970. године (Šuvaković 2007). Групу је основала неколицина пријатеља-тадашњих студената друштва-

них и хуманистичких наука (Денегри 2013), а у периоду њеног постојања долазило је до одређених промена чланова. Сумирајући читав историјат КОД-а, припадници или спољни сарадници групе били су: Славко Богдановић, Мирослав Мандић, Мирко Радојичић, Слободан Тишма, Јанез Коцијанчић, Бранко Андрић, Киш-Јовак Ференц, Пеђа Вранешевић, Божидар Мандић и Душан Бјелић (Šuvaković 2007). КОД је престао са радом у априлу 1971. године,² након свега годину дана постојања. Разлог обуставе заједничког деловања представљало је размимоилажење „о месту и функцијама уметничког рада и излагања” (Šuvaković 2007, 531).

У периоду постојања КОД -а кратко су деловала два неформална колектива под називима Група Јануар и Група Фебруар. Ови колективи, по чланству и по идеологији врло блиски са КОД-ом, истакли су се шокантним, ексцесним акцијама које су имале наглашен антисистемски карактер. Према једном обухватном опису, у питању су биле „групације које граде краткотрајни, ексцесни и провокативни, у политичком, уметничком и егзистенцијалном смислу, покрет или талас новосадске алтернативне сцене”, те чије припаднике „повезује критички и субверзивни став према доминантној умерено модернистичкој и социјалбиројатској култури.” (Šuvaković 2007, 527). Имајући на уму све наведено, чини се оправданим окарактерисати групе Јануар и Фебруар као неформалне екстремне огранке КОД-а, односно као својеврсни „паралелни колосек” за отворено антисистемско деловање исте групе уметника удружених са неколицином пријатеља-сарадника. Управо ови транспарентно субверзивни акти група Јануар и Фебруар пружили су непосредан повод за друштвену осуду и стигматизацију новосадске концептуалне сцене и за настанак сукоба са уметничким естаблишментом, али и са представницима политичке власти.

Иако је период трајања групе КОД (укључујући и деловање група Јануар и Фебруар) био прилично кратак, она је оставила значајан траг у савременој југословенској уметности, како услед самог уметничког доприноса њених чланова, тако и због друштвенополитичких превирања која су настала као последица њиховог деловања. У вези са тиме, важно је истаћи нека од основних идеолошких и програмских обележја овог колектива. Како истиче М. Шуваковић (2007, 533), „политички акционизам и неоанархизам” представљали су „битне одреднице праксе групе КОД”. Што се тиче оног дела светоназора чланова КОД-а који се тичао комплекса њихових политичких идеја и полазишта, исти аутор сматра да се он може одредити „терминима новог сензибилитета шездесетих, довршења утопије (последње авангарде), концептуалистичке расправе идеолошких пропозиција система уметности, акционизма и неоанархизма” (Šuvaković 2007, 533). Према његовим речима, чланови КОД-а су били упознати са следећим важним аспектима тадашње друштвене стварности: 1) стратегијама западне нове левице; 2) идеалима хипи покрета и револуције дроге; 3) обележјима „револуционарне борбе у земљама реалног социјализма” (Šuvaković 2007, 533). Карактеришући политичке позиције овог уметничког колектива као својеврсни „кодочки неоанархизам” (схваћен као варијација источноевропског неоанархизма), М. Шуваковић (2007, 533) сматра да се ра-

² Ј. Денегри (2013, 36) наводи март 1971. као период престанка рада групе.

дило о облику „непристајања на институционално бирократски поредак умереног модернизма реалсоцијалистичког друштва.”

Треба истаћи да, упркос експлицитном позивању чланова група КОД, Јануар и Фебруар на политичке идеје у њиховим акцијама и прогласима, ипак остаје дилема о реалној природи политичких елемената унутар њихове идеологије. Ј. Денегри (2013) је мишљења да је читава политизација деловања КОД-а заправо била много више исфорсирана и споља наметнута, него што су сами чланови КОД-а били истински политички мотивисани. Према речима наведеног аутора, политички елементи унутар деловања КОД-а састојали су се „пре у природном, спонтаном, неконформистичком [...] слободном понашању младих интелектуалаца у једном скученом и тоталитарном друштву и поретку, него што је посредни била нека свесна стратегија ‘политичке уметности’ или ‘политике унутар уметности’” (Denegri 2013, 37-38). Слично наведеном, М. Радојичић сматра да се у активизму КОД-а заиста „јавља и потреба за друштвеним ангажовањем али не у циљу политизације него демократизације и дезинституционализације уметности”, док се „комплекс политичких идеја, акција и ставова припадника групе КОД може описати терминима новог сензибилитета шездесетих” (према Денегри 2013, 37). Међутим, и поред свега истакнутог, остаје чињеница да је антисистемски активизам КОД-а поседовао (барем декларативну) политичку субверзивну ноту, као и да је таква уметничко-политичка пракса довела до оштрих репресија у односу на актере и подржаваоце поменути неоавангардне сцене.

Југословенска концептуална уметност и друштвена девијантност

Да би се разумела конекција између концептуалне уметности и сфере друштвене девијантности, неопходно је за почетак прецизирати шта ће све бити обухваћено под појмом „друштвено девијантног”. Иако постоји низ дефиниција и типологија,³ према већинском становишту, неке од најзначајнијих категорија друштвено девијантних (односно социјалнопатолошких) појава представљају: *криминалитет* (уколико се он посматра као социјалнопатолошка појава у ширем смислу), *болести зависности* (алкохолизам и наркоманија), *проституција*, *беспосличарење*, *скитничење*, *просјачење*, *коцкање*, *самоубиства*, *покушаји самоубиства* и др. (упоредити нпр. Воšković 2020; Jakovljević, Đukanović i Živković 1984; Špadijer-Džinić 1988). Међутим, поред ових традиционалних и широко прихваћених категорија, у теорији се сусрећу и други примери класификације. Имајући у виду да је предмет овог рада везан за социјалну девијантност на југословенској уметничкој сцени, чини се најцелисходнијим поћи од неколицине типологија које су понудили управо југословенски теоретичари. Тако се из домаће литературе могу, између осталих, издвојити следеће додатне категорије девијантности: *социјалне болести* (Jakovljević, Ђу-

³ Међу југословенским ауторима, видети нпр: Bavcon et al. 1969; Đurić 1961; Jakovljević, Đukanović i Živković 1984; Janković i Pešić 1988; Lukić 1976; Milutinović 1973; Najman 1985; Špadijer-Džinić 1988; Šeparović 1981.

kanović i Živković 1984); *социјалне (друштвене) дезорганизације* (Jakovljević, Đukanović i Živković 1984; Špadijer-Džinić 1988); *системске девијације, неконформистичке девијације* (Janković i Pešić 1988); *неконфликтне социопатолошке појаве* (Najman 1985); *поремећаји у функционисању људских заједница и друштвених институција; sukobi unutar globalnih društava; међународни sukobi* (Milosavljević 2003). Начелно уважавајући основаност издвајања ових и других сличних типова девијантности, за потребе овога рада ипак ћемо формулисати нову, обједињујућу категорију друштвено девијантног понашања за коју верујемо да највише одговара потребама текуће анализе. У складу са наведеним, поменути додатну категорију девијација ћемо означити једноставним називом: *антисистемске девијације*.

Пошто смо управо прецизирали шта ће се за потребе овог рада подразумевати под друштвеном девијантношћу, у наставку можемо размотрити релацију између југословенске концептуалне уметности и неколицине карактеристичних друштвено девијантних појава. При томе ће фокус пажње бити постављен на деловање чланова група КОД, Јануар и Фебруар (као друштвенополитички најсубверзивнијих колектива), уз истовремени осврт на поједине девијантне акте осталих представника југословенске концептуалне уметности.

Што се тиче *криминалитета*, свакако најпознатији примери на југословенској концептуалној сцени јесу активности двојице припадника КОД-а, Мирослава Мандића и Славка Богдановића, које су изазвале значајне контроверзе у друштву и довеле до кривичноправног санкционисања поменутих уметника. Они су оглашени кривим и осуђени на затворске казне због својих ауторских текстова које су написали током 1971. године. Наиме, М. Мандић је осуђен на 9 месеци затвора⁴ због тога што је написао текст „Песма о филму” у коме се, између осталог, спомиње Јосип Броз Тито, док је С. Богдановић осуђен на 8 месеци због текста „Песма – Underground, Трибина младих, Нови Сад” у оквиру кога је изнео различите провокације на рачун тадашњег режима и његових институција (упоредити Denegri 2013; Šuvaković 2007; Unterkofler 2012)

У погледу *коришћења дрога* схваћеног као друштвено девијантне појаве *болести зависности*, важно је разграничити две могуће ситуације: 1) употреба наркотика од стране појединих уметника, без директне везе за тематиком конкретне уметничке раде; 2) инкорпорисање тематике наркотика у садржину конкретне уметничке раде.⁵ У погледу прве ситуације, неспорна је чињеница да је један део представника југословенске концептуалне сцене експериментисао са одређеним психоактивним супстанцама (упоредити нпр. Gojkov 2016, 2017a; Pešić 2017; Radaković 2009; Tarlać, Popović i Rakezić 2017), при чему су такви експерименти евидентно могли имати одређеног утицаја и на уобличавање појединих њихових уметничких дела или процеса. Што се тиче дру-

⁴ Према једном извору, М. Мандић је осуђен на 12 месеци затвора, од чега је одслужио 9 (Gojkov 2017b).

⁵ При томе је битно нагласити да ову поделу могу донекле да замагле обележја појединих специфичних ситуација у пракси. Као пример, може се навести хипотетичка ситуација у којој уметник-корисник психоактивних супстанци нема намеру да такве супстанце уноси у тематику или естетику дела које ствара, али то ипак несвесно чини стварајући дело под утицајем дроге.

ге ситуације (директно инкорпорисање тематике наркотика у уметничке садржаје), као карактеристичан пример може се истаћи текст-разговор Мирослава Мандића и Душана Бјелића „Дрога и револуција — наркомани свих земаља уједините се”. Иза овог тенденциозно провокативног наслова налазио се једнако провоцирајући садржај у коме се, кроз карикирање партијске и револуционарне реторике, говорило о дроги која је, како М. Шуваковић примећује (2007, 535), била „табу тема реал-социјализма” (упоредити и Pešić 2017, 63). Када говоримо о уметницима изван групе КОД, као још један илустративан пример експлицитног помињања психоактивних супстанци може се поменути рад словеначког уметника из групе ОХО Матјажа Ханжека из 1968. године насловљен „ЛСД уживам” (Hanžek 1968).

Трагови *вагабундаже*, односно друштвено девијантних категорија *скитницења*, *беспосличарења* и других сродних понашања могу се пронаћи у специфичном животном стилу већег броја југословенских концептуалиста – не само у периоду активног учешћа у концептуалистичким уметничким активностима током 1970-их година, већ и у њиховим каснијим животним фазама. Ради се, превасходно, о својеврсном номадском или на други начин неконвенционалном обрасцу егзистирања, без стављања фокуса на једну тачку пребивалишта или без потраге за сталним запослењем и сигурним извором прихода (односно, у екстремнијим примерима, уз потпуно одбацивање ове идеје и категоричко одбијање учешћа у формалним радноправним односима). Фокусирајући се на новосадску сцену и групу КОД, могу се, примера ради, издвојити: живот у комуни појединих припадника, сарадника и пријатеља групе; номадски живот појединаца; одбијање могућности запослења; одрицање (у већој или мањој мери) од имовине и слично. Иако се неки од побројаних елемената могу пронаћи у биографијама већег броја чланова КОД-а и њима блиских уметника-пријатеља, вероватно најупечатљивије примере представљају животна искуства и животни стилови Мирослава Мандића (Mandić veb-sajt), Божидача Мандића (Mandić 1989), Бранка Андрића, Слободана Тишме (Tarlać, Popović i Rakezić 2017; Тишма 2014) и неколицине других (упоредити и Đorđević 2016; Šuvaković 2007). Наравно, важно је још једном подсетити да су, поред припадника новосадске сцене, и многи други представници југословенске концептуалне уметности усвојили сличне неконвенционалне животне праксе – почевши од пионирског оснивања Комуне у Шемпасу⁶ од стране бивших чланова словеначке групе ОХО (чему је следило оснивање и других сличних заједница), па све до низа индивидуалних примера нетрадиционалног стила живота различитих уметника широм Југославије.

Самоповређивање, заједно са свесним излагањем себе опасности јесте још један од облика девијантног понашања које може бити инкорпорисано у одређене врсте уметничког израза. То се нарочито односи на уметност перформанса (видети Matković 2017), али може стајати у вези и са другим повеза-

⁶ Међу различитим називима под којима се ова заједница помиње у литератури, могу се издвојити: Комуна у Шемпасу, Дружина у Шемпасу, Породица у Шемпасу и сл. (видети: Pešić 2017; Šuvaković 2007).

ним видовима неоавангардне уметности. Фокусирајући се на југословенску концептуалистичку и уопште неоавангардну сцену, иако се и међу уметницима блиским групи КОД и новосадској Трибини младих могу препознати назнаке ове појаве,⁷ чињеница је да су њени најпознатији примери повезани са (нешто каснијим) деловањем београдских уметника окупљених око Студентског културног центра (СКЦ). Наиме, аутодеструктивно понашање у југословенској уметности седамдесетих година остало је највише упамћено у вези са перформансима Марине Абрамовић који су се заснивали на исцрпљивању и повређивању тела, као и на свесном довођењу себе у различите опасне ситуације - укључујући и оне опасне по живот (видети Решић 2017; Racanović 2019; Vestkot 2013).⁸

Говорећи о *самоубиству* и *покушају самоубиства* као најекстремнијим облицима аутодеструктивних појава, могуће је уочити одређене примере стваралаца повезаних са југословенском неоавангардном сценом за које је познато да су сами себи одузели живот или покушали то да учине.⁹ Међутим, лична природа таквих чинова и обзир ка настрадалим лицима и њиховим породицама не омогућавају систематичнији приказ регистрованих случајева и анализу околности извршења конкретних суицидних аката. Са друге стране, малобројне јавно доступне информације не пружају довољно података за извођење јаснијих закључака о томе да ли су и у којој мери такви суицидни акти и суицидни покушаји били повезани са уметничким животом жртава.

Уколико пођемо од типологија које *егзибиционизам* третирају као друштвено девијантну појаву (у домену ментално-социјалних, сексуалних [Вошковић 2020] или других типова девијација), примећује се да је поменута пракса такође имала запажено место у југословенској неоавангарди, односно у ширем контексту југословенске нове уметничке праксе. Међу познатијим примерима, могу се издвојити: различити перформанси Марине Абрамовић (видети Решић 2017; Vestkot 2013), поетски перформанси Каталин Ладик (видети Марјанић 2018); егзибиционистичке акције Томислава Готовца на улицама Београда и Загреба (видети Илић и Nenadić 2003) и други.

Што се тиче *антисистемских девијација*, из целокупног досадашњег текста произилази закључак да су оне несумњиво биле присутне у кругу југословенских концептуалних уметника. Најфреквентније и најексплицитније испољавање таквих девијација проналазимо у деловању припадника новосадских група КОД, Јануар и Фебруар. У циљу прегледног обједињавања поменуте антисистемске праксе, у наставку ћемо побројати забележене примере:

⁷ Пре свега, у домену паратеатарских изведби, односно перформанса појединих чланова групе КОД.

⁸ Што се тиче уметника изван Београда, може се поменути аутодеструктивна акција Ласла Керекеша (László Kerekes) из суботичке групе Bosch+Bosch који је 1973. године унео у организам већу количину спреја за бријање, „што је изазвало опасну реакцију врло мучног повраћања.” (Denegri 2013, 63)

⁹ Примера ради, Алеш Кермавнер (Aleš Kermauner), словеначки песник из групе ОХО, извршио је 1966. године самоубиство, са свега 19 година.

- провокативни наступи групе Јануар и групе Фебруар који су укључивали и политички гест (Šuvaković 2007), односно политички експес као део уметничког израза;¹⁰
- проглас „Отворено писмо југословенској јавности” који је објављен поводом наступа групе Фебруар;
- покретање неоанархистичког часописа „L.N.O.O.Q” од стране Славка Богдановића (часопис је у првих шест издања носио поднаслов „Лист за перманентну деструкцију свега постојећег”, а нешто касније [бројеви 8, 10 и 12] поднаслов „Underground лист за нову револуцију”);
- рад Славка Богдановића „Стрип о групи КÔД и њеним члановима” у коме се, као вид политичке провокације, приказује симбол кукастог крста (који је у социјалистичкој Југославији представљао табу тему [Šuvaković 2007]);
- текст Славка Богдановића и Мирослава Мандића „Ми смо дражесни дечаци II”;
- текст Душана Бјелића и Мирослава Мандића „Дрога и револуција - наркомани свих земаља уједините се!”;
- текст-писмо Славка Богдановића „Драги Јаша”;
- текст Мирослава Мандића „Песма о филму” поводом кога је аутор осуђен на казну затвора од девет месеци;
- текст Славка Богдановића „Песма – Underground, Трибина младих, Нови Сад” због кога је аутор осуђен на затворску казну од осам месеци;
- представа, односно паратеатарски перформанс (Šuvaković 2007) „Три три” у режији Мирослава Мандића (зарад провокације, у представи су део амбијента чиниле заставе са кукастим крстовима) [Plić 2018; Šuvaković 2007].

Осим антисистемског деловања новосадских концептуалних уметника, треба поменути да је, иако у знатно мањој мери, било и других случајева политички провокативног активизма југословенских неоавангардиста из исте епохе. Врло експлицитан пример представља текст Томажа Шаламуна, уметника који је деловао у склопу словеначког колектива ОХО, под називом Зашто сам фашиста („Zakaј sam fašist”). Радило се о очигледној текстуалној провокацији, писаној у шокантном духу бит (*beat*) поезије (Šuvaković 2007), у којој су, зарад изазивања друштвене реакције, помињане политичке табу теме попут фашизма, расизма, антисемитизма, контрареволуционарне борбе и сличних (видети Šalamun 1969). Међу осталим примерима, може се поменути ангажована уметност Балинта Сомбатија (*Balint Szombathy*) из суботичке групе Bosch+Bosch, која у појединим аспектима такође садржи политички провокативне/субверзивне елементе (видети Denegri 2013; Šuvaković 2007). Београдски уметник Зоран Поповић (некадашњи члан неформалне Групе шест уметника) реализовао је низ „политичких радова” (Šuvaković 2007, 353) током средине и друге половине 1970-их година. Ипак, важно је уочити да је отворена политичка субверзија у југословенској уметности заправо представљала само редак изузетак, а не правило.

¹⁰ Примера ради, једна од 10 порука које је Мирослав Мандић изложио током наступа групе Фебруар гласила је „За краља и отаџбину”, као очигледан облик отворене политичке провокације југословенском социјалистичком режиму (видети Šuvaković 2007).

Конечно, када се говори о антисистемским девијацијама, потребно је размотрити могућност постојања везе између уметности и *тероризма*, схваћеног као најекстремнијег облика антисистемског деловања. Према свим расположивим подацима, у југословенској новој уметничкој пракси нису забележени примери субверзивног деловања које би се могло окарактерисати као терористичко. Ипак, чињеница је да су идеолошки програми неких од новосадских група окупљених око Трибине младих, као и поједини акти њихових припадника у значајној мери сугерисали потенцијалну идеолошку блискост одређеним облицима политичког екстремизма. У том погледу, нарочито се могу истаћи: неоанархистичка идеологија; отворени пркос југословенском политичком режиму и државном устројству; изјаве субверзивног карактера, позивање на побуну, на револуцију и сл; елементи ниҳилизма, односно негације и одбацивања друштвених вредности и начела, као и други примери радикалних (друштвенополитичких) становишта. Поред тога, од значаја је уочити и нека додатна обележја појединих југословенских концептуалних уметника и уметничких група која су се подударала са одликама једног дела тада актуелних екстремиста из домена политичке левице.¹¹ Примера ради: укљученост у контракултурне покрете с краја шездесетих и почетка седамдесетих година; политичка ангажованост; усвајање различитих левичарских идеолошких поставки; склоност ка повлачењу из општег друштва; тенденција формирања комуна, односно друштвено изолованих „хелија“; међусобно посећивање и одржавање контаката са иностраним комунама и сличним заједницама (уметничким, контракултурним и другим).¹² Имајући у виду да су поједини ставови и изјаве југословенских (пре свега, новосадских) концептуалиста били заиста екстремни по својој природи, те уважавајући њихову дубинску посвећеност артистичко-животној мисији коју су одабрали – не само начелно заступајући, већ и истински *живећи* своју уметност – чини се да није сасвим немогуће да је барем неко од ових уметника у означеном периоду живота осећао извесну идејну блискост ка ма ком облику политичког екстремизма. Међутим, важно је још једном нагласити да, за сада, ниједан поузданији показатељ не потврђује постојање такве идеолошке блискости и (барем декларативне) спремности неког од југословенских концептуалних уметника да своје политичке идеје заиста и спроведе у дело путем терористичких тактика деловања.¹³

¹¹ Детаљније о ултралевичарском екстремизму током седамдесетих година прошлог века видети нпр. у: Brockhoff et al. 2012; Đorić 2016; Kushner 2003.

¹² Такве интеракције постојале су, примера ради, са појединим италијанским групама, при чему треба имати у виду да је управо у овом периоду (током 1970-их година) Италија важила за једно од најактивнијих подручја у погледу левичарског екстремизма.

¹³ Као један од показатеља да је тадашњи режим у делу неоавангардне уметничке сцене заиста могао видети државне непријатеље – па и потенцијалне терористе – може послужити податак повезан са истрагом око убиства двојице полицајаца у Новом Саду 1977. године. Радило се о злочину без преседана који је узнемирио читаву југословенску јавност, а једна од хипотеза надлежних органа гласила је да је убиство двојице службених лица представљало субверзивни чин предузет од стране терориста у циљу дестабилизације државног поретка. Међу осумњиченима, убрзо су се нашли и уметници који су боравили у градској комуни недалеко од места на коме се догодило убиство. У питању су били поједини бивши чланови концептуалних група које су

Особености друштвено девијантних манифестација југословенске концептуалне уметности

У погледу присуства појединих класичних облика друштвене девијантности, може се закључити да југословенска концептуална уметност начелно није показивала битније специфичности у односу на глобално искуство уметника концептуалиста. Како се уочава, карактеристични типови девијација углавном се региструју у домену коришћења психоактивних супстанци, различитих појавних облика вагабундаже, одређених аутодеструктивних аката, као и неколицине специфичних типова ментално-социјалних девијација. Све то стоји у складу са општим, глобалним обележјима концептуалне уметности исте епохе, нарочито у вези са појединим постулатима и идеолошким поставкама које је усвојио значајан број авангардних уметника из шездесетих и седамдесетих година прошлог века (примера ради: склоност ка провокативном понашању, неконвенционалан животни стил, експериментисање са наркотицима и сл).

Што се пак тиче *антисистемских девијација*, могу се уочити значајније специфичности како у односу на источне социјалистичке државе, тако и у односу на државе запада. У односу на запад, југословенска концептуална уметност разликовала се, пре свега, по својој идеолошкој позиционираности, као и по објекту усмерености своје (имплицитне или експлицитне) социјалне критике. Наиме, говорећи о политичким аспектима, концептуална сцена у Југославији развијала се у склопу нових уметничких тенденција карактеристичних за тадашње социјалистичке државе, усмеравајући своју критику ка владајућем социјалистичком режиму. По томе се она битно разликовала од концептуалне уметности запада, где је у фокусу уметничког протеста и напада било капиталистичко потрошачко друштво и генерални систем вредности повезан са њиме. Са друге стране, југословенска концептуална сцена значајно се разликовала и у односу на концептуалистичке уметничке кругове у државама Источног блока. То се примарно примећивало по знатно либералнијим условима живота уметника и њиховог артистичког рада. Како је већ истакнуто, тадашњи југословенски уметници имали су умногоме повољније услове по питању личних слобода и права (укључујући слободу уметничког изражавања) и додира са иностраним уметничким праксама. Међу таквим међународним додирима, нарочито је важно поменути: могућност праћења актуелних светских токова у уметности, могућност путовања у иностранство, слободну комуникацију и размену искустава са иностраним уметницима, учествовање на иностраним уметничким смотрема, гостовања у Југославији познатих иностраних стваралаца и др. (упоредити Denegri 2013; Pešić 2017). По овом питању, југословен-

неколико година раније деловале при Трибини младих. Према сведочењу учесника и савременика ових догађаја, полиција је неколико дана након злочина спровела ноћну рацију и претрес просторија комуне. У наредном периоду исти објекат је надзирала полиција у цивилу, а становници и посетиоци комуне били су изложени и одређеним облицима полицијског застрашивања (видети: Tarlać, Popović i Rakezić 2017). Осим овог упечатљивог примера, од значаја је поменути и изјаве појединих припадника КОД-а да је њихов рад на Трибини младих такође био праћен од стране полиције (видети: Gojkov 2017b; Tarlać, Popović i Rakezić 2017).

ска сцена је очигледно била доста ближа западним уметницима него уметницима из социјалистичких земаља. Описано специфично чињенично стање недвојбено се морало одразити и на облике испољавања антисистемских девијација међу делом југословенских концептуалиста.

Говорећи о односу државе према југословенској уметничкој авангарди и девијантним радњама њених припадника, примећује се значајна амбиваленција. Са једне стране, уочава се значајно либаралнији однос у поређењу са режимима Источног блока, што је резултирало осетно већом слободом уметничког деловања и изражавања. Међутим, истовремено се примећује енергична спремност југословенских власти на одлучан обрачун и прогон неистомишљеника у случају отвореног задирања у вредности владајућег поретка. Тиме се, упркос начелној либералности услова рада, југословенска концептуална сцена значајно удаљава од својих западних колега, приближавајући се судбини уметника у тадашњим репресивним системима источне и југоисточне Европе.¹⁴ Резимирајући изнето, југословенску уметност карактерисало је присуство знатно вишег степена и личне и уметничке слободе него што је био случај у већини социјалистичких држава, али је истовремено енергично санкционисано антисистемско, то јест антидржавно деловање, са циљем обезбеђења владајућег поретка.

Као генерална правилност, може се приметити да је антисистемска девијантност представљала обележје махом оних група и појединаца који су тежили транспарентности деловања, друштвеној провокацији и експресу као уметничкој стратегији. Насупрот њима, оне групе и појединци који су неговали изолованији, херметичнији приступ, ослобођен сензационалности и шок стратегија – углавном нису испољавали сличне (екстремно)субверзивне тенденције. Ово стоји сасвим у складу са основним обележјима употребе антисистемских елемената у југословенској концептуалној уметности, будући да је, како је показано, прибегавање политички субверзивним садржајима по правилу представљало само једну од стратегија друштвене провокације и изазивања реакције, а не производ истинског идеолошког политичког екстремизма (упоредити: Denegri 2013).

У погледу испољавања антисистемских тенденција, приметно је предњачила неколицина уметника окупљених око КОД-а и новосадске Трибине младих. Групе КОД, Јануар и Фебруар несумњиво јесу спадале у категорију провокативних уметничких колектива чији су се припадници, између осталог, служили и политичким експресом као средством изражавања. Отуда, иако је питање реалне политичке димензије КОД-а и сарадника у међувремену знатно релативизовано (Šuvaković 2007; Denegri 2013), остаје неспорно да је поменута група уметника користила политичку тематику зарад провокације и субверзије у склопу свог артистичког деловања. Свакако, ова околност не релативизује примедбе које се аргументовано истичу на рачун врло оштрих казних мера које су предузете у односу на поједине инволвиране појединце (упоредити: Denegri 2013).

¹⁴ Како сликовито примећује Н. Пешић (2017, 56), „Младалачки бунт јесте био дозвољен у извесној мери, изузев у случају да се њиме задирало у ‘Тита и партију’”.

Анализирајући мотиве за антисистемско деловање новосадских концептуалних група, намећу се три могућа објашњења. Према једном, намерна политичка провокација могла је представљати један вид свесног истраживања крајњих граница толеранције југословенског друштва и политичког режима. У прилог таквом схватању, могу се навести примери оних уметника (нарочито Славка Богдановића) који су, у зениту заостравања односа између КОД-а и друштвених институција, извели своје најотвореније политичке субверзије које су у крајњој линији и довеле до описаних репресивних мера у односу на поједине припаднике означене уметничке сцене. Према другом објашњењу, чини се сасвим могућим да је ова група уметника, ношена младалачком енергијом и заносом, заправо превидела опасности које су им претиле у случају отвореног антисистемског изражавања у једном недовољно демократском друштву. Овакво становиште експлицитно потврђују поједини учесници наведених догађања (упоредити: Gojkov 2017b). Коначно, трећу могућност представљала би ситуација у којој је било елемената и једног и другог, то јест: и свесне жеље за провоцирањем до крајњих граница, али и извесне неопрезности и неспремности на могуће последице. У сваком случају, услед различитих ставова сведока и учесника поменутих дешавања (видети нпр: Gojkov 2017b; Stavić 2002), коначан одговор на ово питање, за сада, мора остати отворен.

Као финални закључак, може се запазити да се југословенска концептуална уметност налазила на пола пута између „западних” и „источних” истоверних уметничких пракси, осликавајући на тај начин општу позицију Југославије као државе „на граници истока и запада”. Такве околности проузроковале су значајне специфичности како на пољу испољавања друштвене девијантности, тако и по питању државне реакције поводом таквих девијантних појава. Југословенско друштво имало је умерено толерантан став у односу на концептуалну уметност (и неоавангардне уметничке праксе уопште) и са њом повезане друштвено девијантне појаве, пружајући већи простор за уметнички замах него што је то био случај у другим социјалистичким државама, али и показујући спремност за много оштрије репресивно реаговање у случају угрожавања владајућег поретка у односу на демократска друштва запада у којима су уметничке слободе биле постављене знатно либералније. Отуда, иако је друштвенополитичка ситуација у СФРЈ била умногоме повољнија за уметничко деловање у поређењу са земљама Источног блока, негативно искуство дела југословенске концептуалне сцене указује да је владајући режим у Југославији ипак био спреман на радикалан обрачун са свим уметничким праксама које су се косиле за званичном политичком матрицом.

Литература

1. Alberro, Alexander, and Blake Stimson, eds. 1999. *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT Press.

2. Bavcon, Ljubo, Miloš Kobal, Lev Milčinski, Katja Vodopivec, and Boris Uderman. 1969. *Socialna patologija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
3. Beuys, Joseph. 1978. "Every Man is An Artist." *Tate*.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-joseph-beuys-every-man-is-an-artist-ar00704>.
4. Bonito Oliva, Akile i Đulio Karlo Argan. 2006. *Moderna umetnost 1770-1970-2000 III*. Beograd: Clio.
5. Bošković, Milo. 2020. *Socijalna patologija*. Novi Sad: USEE.
6. Brockhoff, Sarah, Tim Krieger, and Daniel Meierrieks. 2012. "Looking Back on Anger: Explaining the Social Origins of Left-Wing and Nationalist Separatist Terrorism in Western Europe, 1970–2007." *APSA 2012 Annual Meeting Paper*.
7. Buchloh, Benjamin H.D. 2000. *Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge: MIT Press.
8. Denegri, Ješa. 2013. *Srpska umetnost 1950-2000: sedamdesete*. Beograd: Orion Art.
9. Đorđević, Dragan M. 2016. „Ideje konceptualne umetnosti u savremenoj srpskoj književnosti 1960-2010”. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu: Filološki fakultet.
10. Đorić, Marija. 2016. *Ekstremna levica: ideološki aspekti levičarskog ekstremizma*. Beograd: Institut za političke studije.
11. Đurić, Mihailo. 1961. „Devijantno ponašanje i društvena struktura”. *Sociologija* 3(4).
12. Gojkov, Stevan. 2016. „Peđa Vranešević: Tito, Partija – prava demokratija!” *Moj Novi Sad*. <http://www.mojnovisad.com/gradske-face/pedja-vranesevic-tito-partija-prava-demokratija-id11304.html>.
13. Gojkov, Stevan. 2017a. „Slobodan Tišma, prvi deo: ‘Ja sam gradsko dete sto posto.’” *Moj Novi Sad*. <http://www.mojnovisad.com/gradske-face/slobodan-tisma-prvi-deo-ja-sam-gradsko-dete-sto-posto-id17920.html>
14. Gojkov, Stevan. 2017b. „Slobodan Tišma, drugi deo: ‘Sva moja umetnost vezana je za Novi Sad, od toga ne mogu da pobegnem.’” *Moj Novi Sad*.
<http://www.mojnovisad.com/gradske-face/slobodan-tisma-drugi-deo-sva-moja-umetnost-vezana-je-za-novi-sad-od-toga-ne-mogu-da-pobegnem-id18035.html>.
15. Hanžek, Matjaž. 1968. „LSD uživam.” *Avantgarde Museum*.
<http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/radovi/lsd-uzivam~fi7942/>.
16. Ilić, Aleksandar Battista, i Diana Nenadić. 2003. *Tomislav Gotovac: monografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez / Muzej suvremene umjetnosti.
17. Ilić, Marko. 2018. "‘A Taster of Political Insult’: The Case of Novi Sad’s Youth Tribune, 1968-71." *Third Text* 32 (4): 530-545.

18. Jakovljević, Vladimir, Borislav Đukanović, i Miroslav Živković. 1984. *Prilozi za socijalnu patologiju*. Beograd: Sloboda.
19. Janković, Ivan, i Vesna Pešić. 1988. *Društvene devijacije – kritika socijalne patologije*. Beograd: Naučna knjiga.
20. Kushner, Harvey W. 2003. *Encyclopedia of terrorism*. London: Sage Publications Ltd.
21. Kuspit, Donald. 2013. *Kritička istorija umetnosti XX veka*. Beograd: Art Press.
22. Laure, Deni. 2014. *Istorija umetnosti 20. veka - ključ za razumevanje*. Beograd: Clio.
23. Lukić, Radomir. 1976. *Osnovi sociologije*. Beograd: Naučna knjiga.
24. Mandić, Božidar. 1989. *Porodica bistrih potoka*. Novi Sad: Dnevnik.
25. Mandić, Miroslav. „Autobiografija.” *Miroslav Mandić veb-sajt*. <https://miroslavmandic.name/autobiografija>.
26. Marjanić, Suzana. 2018. „Feministički performansi u Hrvatskoj i kontekstualno u Jugoslaviji: od vokoperformansa Katalin Ladik do danas—fragmentarni presjek.” U *Izvedbe roda u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*, ur. Ivana Brković i Tatjana Pišković, 119-139. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
27. Matković, Aleksandar. 2017. „Umetnost, društvena devijantnost i pravo”. *Pravo i politika X (1-2)*: 7-37.
28. Milosavljević, Milosav. 2003. *Devijacije i društvo*. Beograd: Draganić.
29. Milutinović, Milan. 1973. *Kriminologija sa osnovama kriminalne politike i penologije*. Beograd: Savremena administracija.
30. Najman, Velizar. 1985. *Zagađivači socijalne sredine: nekonfliktna socijalna patologija*. Beograd: Zavod za organizaciju poslovanja i obrazovanje kadrova.
31. Pešić, Nikola. 2017. *Okultno u umetnosti Marine Abramović*. Beograd: Neopress.
32. Racanović, Svetlana. 2019. *Marina Abramović: od reza do šava*. Beograd: Geopoetika.
33. Radaković, Žarko. 2009. „Pred- i post-nomadski stanja.” *Sarajevske Sveske* 23/24: 192-204.
34. Stavrić, Ljubiša. 2002. „Robija pod liberalima”. *NIN* 2692. <http://www.nin.co.rs/2002-08/01/24370.html>
35. Šalamun, Tomaž. 1969. „Zakaj sam fašist”. U *Katalog 2*, ed. Rudi Šeligo, Iztož Geister, Tomaž Brejc, Tomaž Šalamun, i Rastko Močnik, 79-90. Maribor: Založba Obzorja.
36. Šeparović, Zvonimir. 1981. *Kriminologija i socijalna patologija*. Zagreb: Pravni fakultet.
37. Špadijer-Džinić, Jelena. 1988. *Socijalna patologija – sociologija devijantnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

38. Šuvaković, Miško. 2007. *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
39. Tarlać, Goran, Predrag Popović i Saša Rakezić. 2017. *Ogledala lune*. Beograd: Društvo ljubitelja popularne kulture.
40. Tišma, Slobodan. 2014. *Velike misli malog Tišme*. Zrenjanin: GNB „Žarko Zrenjanin”.
41. Unterkofler, Dietmar. 2012. *Grupa 143*. Beograd: Službeni glasnik.
42. Vestkot, Džeјms. 2013. *Kad Marina Abramović umre: biografija*. Beograd: Plavi jahač.
43. Vujanović, Ana. 2010. „Performans umetnost: preko neoavangarde ka konceptualnoj umetnosti.” U *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek, tom 1*, ur. Miško Šuvaković, 463-480. Beograd: Orion Art.

ALEKSANDAR MATKOVIĆ*

Faculty of European Legal and Political Studies
Novi Sad

Review work
Received: 24.01.2021
Approved: 14.02.2021
Page: 205–221

CONCEPTUAL ART AND SOCIAL DEVIANCE IN SFR YUGOSLAVIA

Summary: The paper investigates the relationship between the phenomenon of conceptual art and various manifestations of social deviance in the area of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. The first part discusses the general relationship between conceptual art and social deviance, while the second part presents the socio-political context in which Yugoslav conceptual art developed during the 1970s. The third part is dedicated to recognizing and analyzing several socially deviant forms that can be noticed in connection with the mentioned segment of Yugoslav art from the 1970s. Special attention is paid to the category of deviant phenomena which we defined as “anti-system deviations.” In the final, fourth part, the peculiarities of socially deviant Yugoslav conceptual art manifestations are noticed. Among the more significant insights, the considerable presence of anti-system deviations within the activities of one part of the Yugoslav conceptual scene was emphasized. The ambivalence of the Yugoslav regime in terms of its attitude towards the artistic neo-avant-garde was also identified: on the one hand, a significantly more liberal attitude compared to the Eastern Bloc regimes, but also readiness for decisive persecution in case of open encroachment on the ruling order. As one of the primary conclusions, it was noticed that Yugoslav conceptual art (following the fate of Yugoslavia as a state “between East and West”), in terms of social deviance, was also halfway between conceptualists from Western countries and those from the Eastern Bloc. In that sense, the socio-political regime in the SFRY provided a much higher degree of personal and artistic freedoms than was the case in most socialist states, but at the same time vigorously sanctioned anti-systemic and anti-state actions to ensure the ruling order.

Keywords: Yugoslav art, conceptual art, contemporary art, neo-avant-garde, social deviance, art and deviance

* al.matkovic@gmail.com

The General Relationship Between Conceptual Art and Social Deviance

The sphere of art has always had certain contact elements with the field of social deviance. Such common points can be manifested in different areas, ranging from the theme of the work of art, through artistic creation understood as the process of creating the work, all the way to the artist's personality. Following the above, we can recall the previously offered classification of socially deviant phenomena related to art: 1. the artist as a deviant; 2. deviance as a theme of the work of art; 3. work of art as a deviant phenomenon or action (Matković 2017).

When we talk about the relationship between the artistic and the socially deviant, contemporary art deserves special attention. Namely, contemporary art is particular due to the emphasized erasure of the border between the artist's creative and private life (Matković 2017), that is, in the words of J. Denegri (Denegri 2013, 36), due to the "coincidence of life and artistic behavior," which is vividly evidenced by the position of Joseph Beuys, according to whom "every man is an artist" (Beuys 1978). One of the consequences of this tendency within contemporary art is the significant expansion of both the quantity and possible modalities of artistic socially deviant phenomena. A good example of this phenomenon is conceptual art, as an artistic form whose features provide much space for the inclusion of various "life" elements, and thus those elements that can be characterized as deviant.

According to the definition of M. Šuvaković (2007, 218), conceptual art is "a name for self-reflexive, analytical, critical, protheoretical and metalanguage artistic practices, based on research into the character, concept, and world of art," where conceptual works of art can be "concepts" and "theoretical objects." The observation of D. Unterkofler (Unterkofler 2012, 12) should be added to this, according to which "the slogan about the unity of art and life, formulated in the historical avant-garde at the beginning of the 20th century, is enthusiastically [...] re-actualized and realized in artistic phenomena after 1968th" - with the conceptual art as one of the most important representatives of them. From the above, it can be noticed that conceptualism undoubtedly represents an artistic direction in which the idea of equalizing art and life, that is, the artist as a person and his work of art, has been largely realized. On the other hand, conceptual art is at the same time a significant representative of neo-avant-garde artistic practices that can express a subversive dimension of art through the incorporation or propagation of various ideas that could be characterized as asocial or antisocial, or socially deviant.¹⁵ Keeping in mind all the above, as well as the fact that conceptual art has left its mark in Yugoslav society, we opted

¹⁵ More on conceptual art in: Alberro & Stimson 1999; Šuvaković 2007. On conceptual art in Yugoslavia, see: Denegri 2013; Šuvaković 2007. On this artistic direction within the broader context of contemporary art, cf., e.g.: Bonito Oliva and Argan 2006; Buchloh 2000; Kuspit 2013; Laure 2014.

for it as an adequate representative which can be used to compare possible points of contact between artistic and socially deviant in the period of SFRY.

The Socio-political Context of Yugoslav Conceptual Art - Activities of the Groups “KÔD”, “January,” and “February”

The Socio-political Context of Yugoslav Conceptual Art

The social and political circumstances of art development in the SFRY were mostly specific concerning both the West's capitalist societies and the socialist countries of the East. The openness of state borders, the free flow of ideas, and exposure to the West's artistic influences are essential features of Yugoslav art of the second half of the last century. Such a relatively liberal state policy (at least compared to other socialist regimes) enabled the involvement of Yugoslav artists in the most current world trends, which evidently had a significant influence on the local development of (then very modern) conceptual art.

Concerning the Eastern Bloc countries, probably the most crucial feature is reflected in the fact that in the SFRY, there was no direct political control of fine arts, i.e., direct political censorship as was the case in more repressive socialist countries (Unterkofler 2012). Although film and literature, as the most influential forms of artistic expression, were subjected to more rigorous control, the Yugoslav authorities left significantly more space for creators in the domain of other artistic spheres (Unterkofler 2012; Pešić 2017). However, this certainly does not mean that there were no different, alternative forms of supervision over artistic creation. Above all, they are reflected in the work of various bodies (boards of directors, councils) within galleries, museums, cultural centers, and similar institutions. Also, the importance of the indirect censorship function performed by various party organizations, individual citizens' associations, and other influential collectives should not be forgotten (Unterkofler 2012).

Another essential feature worth emphasizing is the state, institutionalized support for contemporary art, which was noticeable during the existence of SFRY. However, although the state in principle encouraged artists of modern orientation, such consent was limited, as a rule, to the so-called moderate modernism, which was apolitical, i.e., which did not ideologically and programmatically endanger the official state and party ideology (Unterkofler 2012). In such a context, an avant-garde part of Yugoslav art remained on the social margins, with some of its more extreme representatives, in addition to agreeing to their underground status, opted for a directly subversive artistic approach. As can be assumed, the described practice carried certain risks and social consequences for its protagonists and supporters.

Conceptual art in Yugoslavia marks its beginnings as part of the formation of a “new artistic practice” (Denegri 2013) at the turn of the 1960s and 1970s, thus following current artistic trends in the world. The phenomenon of Yugoslav conceptual art (and new artistic practices in general) could be characterized as an alternative phenomenon that arose “in principle deviation from local moderate modernism,” i.e. “in resistance to the ruling 'socialist aestheticism’” (Denegri 2013, 34). Denegri (2013, 34) points out that the domestic conceptual scene (as well as the whole “new art of the seventies”) arose as a “consequence of the mood of the 'great rejection' initiated by social and ideological turmoil around and immediately after the sixty-eighth.” These circumstances are essential for understanding the broader context of the manifestation of anti-systemic and other artistic-activist phenomena that could be characterized as socially deviant.

A significant phenomenon associated with the expansion of conceptualism and new artistic practice in general in the SFRY is the formation of a larger number of artistic groups. One of the first and, at the same time, the most influential group connected with the new artistic practice was the Slovenian group OHO. This collective started operating in 1966 and was active until 1971, after which its members withdrew and formed a commune in nature (Commune in Šempas). As far as Serbia is concerned, there were many art collectives of the described orientation. Among the better known, the following groups can be mentioned: KÔD, (Э, (Э-KÔD, Group January, Group February, Bosch+Bosch, Team A³, Verbumprogram, informal Group of Six Artists, Group MEČ, Signalism, Zrenjanin and Novi Sad textualists, Group 143 and others. A large number of artistic communities of this type also operated in Croatia. Among others, these were the groups: Gorgona, Tok, Plastičari, Pensioner Tihomir Simčić, Group of Six Authors (Šuvaković 2007; Unterkofler 2012; Vujanović 2010). Focusing on the “anti-systemic” aspect of the described neo-avant-garde art, it is noticeable that not all art groups had the same attitude towards subversive socio-political action (*cf.* Unterkofler 2012). Some groups (or individuals) remained isolated entirely from the political context; some opted for moderate, hermetic social critique expressed in the abstract language of art, while the most radical representatives chose explicit artistic-political provocation as an artistic method for shocking and undermining the existing state and social order.

As all available material indicates, the most politically radical segment of the Yugoslav conceptual scene was represented by Novi Sad artists with a backbone around the KÔD group (including two short-lived groups close to KÔD: January and February). Hence, to analyze Yugoslav conceptualists' politically subversive activities, we will focus on the activities of the mentioned three collectives.

Activities of the Groups “KÔD,” “January,” and “February”

The KÔD Group was founded in Novi Sad on April 8, 1970 (Šuvaković 2007). The group was founded by several friends - students of social sciences and humanities at the time (Denegri 2013). During the period of its existence, there were certain changes of its members. Summarizing the entire history of KÔD, members or external associates of the group were: Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Slobodan Tišma, Janez Kocijančić, Branko Andrić, Kiš-Jovak Ferenc, Pedja Vranešević, Božidar Mandić, and Dušan Bjelić (Šuvaković 2007). KÔD ceased operations in April 1971,¹⁶ after only a year of existence. The reason for the suspension of joint action was the disagreement “about the place and functions of artistic work and exhibition” (Šuvaković 2007, 531).

During the period of KÔD's existence, two informal collectives called “Grupa Januar” and “Grupa Februar” operated briefly. By the membership and ideologically very close to the KÔD, these collectives stood out with shocking, excessive actions that had a pronounced anti-systemic character. According to one comprehensive description, these were “groups that build short-lived, excessive and provocative, in political, artistic and existential terms, movement or wave of the Novi Sad alternative scene,” and whose members are “connected by a critical and subversive attitude towards the dominant moderate modernist and bureaucratic social culture.” (Šuvaković 2007, 527). Keeping in mind all the above, it seems justified to characterize the groups January and February as informal extreme branches of KÔD, i.e., as a kind of “parallel track” for the same group's open anti-systemic activities of artists united with a few friends-associates. These transparently provocative acts of the January and February groups provided an immediate reason for social condemnation and stigmatization of the Novi Sad conceptual scene and the emergence of a conflict with the art establishment and representatives of the political authorities.

Although the duration of the KÔD group (including the activities of the January and February groups) was relatively short, it left a significant mark on contemporary Yugoslav art, both due to its members' artistic contribution and the socio-political turmoil that arose as a result of their activities. In this regard, it is important to point out some of this collective's basic ideological and program features. As M. Šuvaković (2007, 533) points out, “political actionism and neo-anarchism” were “important determinants of the practice of the KÔD group.” As for the part of the worldview of KÔD members that concerned the complexity of their political ideas and political starting points, the same author believes that it can be determined by the “terms of the new sensibility of the sixties, the completion of utopia (last avant-garde), conceptualist discussion of ideological propositions of art, actionism, and

¹⁶ J. Denegri (2013, 36) cites March 1971 as a period of group cessation.

neoanarchism” (Šuvaković, 2007, 533). According to him, the members of the KÔD have acquainted with the following important aspects of the social reality of their time: 1) the strategies of the Western New Left; 2) the ideals of the hippie movement and the drug revolution; 3) the features of the “revolutionary struggle in the countries of real socialism” (Šuvaković 2007, 533). Characterizing the political positions of this artistic collective as a kind of “KÔD-ish neo-anarchism” (understood as a variation of Eastern European neo-anarchism), M. Šuvaković (2007, 533) believes that it was a form of “refusal of the institutional bureaucratic order of moderate modernism of real-socialist society.”

It should be noted that, despite the explicit appeal of members of the KÔD, January, and February groups to political ideas in their actions and proclamations, the dilemma of the real nature of political elements within their ideology remains. J. Denegri (2013) believes that the complete politicization of the activities of the KÔD was, in fact, much more forced and externally imposed than the members of the KÔD themselves were truly politically motivated. According to the author, the political elements within the activities of the KÔD consisted “more in the natural, spontaneous, nonconformist [...] free behavior of young intellectuals in a cramped and totalitarian society and order, than in some conscious strategy of “political art” or “politics within art” (Denegri 2013, 37-38). Similarly, M. Radojičić believes that it is true that “the need for social engagement arises in the activism of KÔD, but not for politicization but democratization and deinstitutionalization of art”, while “the complex of political ideas, actions, and attitudes of KÔD members can be described in terms of the new sensibility of the 1960s” (according to Denegri 2013, 37). However, despite all the above, the fact remains that the anti-systemic activism of KÔD had (at least declarative) subversive political note and that such artistic-political practice led to harsh repressions against the participants and supporters of the mentioned neo-avant-garde scene.

Yugoslav Conceptual Art and Social Deviance

To understand the connection between conceptual art and the sphere of social deviance, it is necessary first to specify what will be included under the term “socially deviant.” Although there are a number of definitions and typologies,¹⁷ according to the prevailing point of view, some of the most significant categories of socially deviant (i.e., sociopathological) phenomena are: *crime* (if it is viewed as a sociopathological phenomenon in a broader sense), *addictions* (alcoholism and drug addiction), *prostitution*, *idleness*, *vagrancy*, *begging*, *gambling*, *suicide*, *suicide*

¹⁷ Among Yugoslav authors, see, e.g.: Bavcon et al. 1969; Đurić 1961; Jakovljević, Đukanović and Živković 1984; Jankovic and Pesic 1988; Lukić 1976; Milutinović 1973; Najman 1985; Spadijer-Dzinic 1988; Separovic 1981

attempts, etc. (see, e.g., Bošković 2020; Jakovljević, Đukanović and Živković 1984; Špadijer-Džinić 1988). However, there are also other examples of classification in addition to these traditional and widely accepted categories. Keeping in mind that this paper's subject is related to social deviance on the Yugoslav art scene, it seems most expedient to focus on several typologies offered by Yugoslav theorists. Thus, some of the additional categories of deviance that can be distinguished according to the domestic literature are: *social diseases* (Jakovljević, Đukanović and Živković 1984); *social disorganization* (Jakovljević, Đukanović and Živković 1984; Špadijer-Džinić 1988); *systemic deviations, nonconformist deviations* (Janković and Pešić 1988); *non-conflicting sociopathological phenomena* (Najman 1985); *disorders in the functioning of human communities and social institutions; conflicts within global societies; interstate and international conflicts* (Milosavljević 2003). Although there are valid reasons for distinguishing these and other similar types of deviance, for this paper, we will still formulate a new, unifying category of socially deviant behavior that we believe best suits the needs of the current analysis. Following the above, we will mark the mentioned additional category of deviations with a simple name: *anti-system deviations*.

Since we have just specified what will be meant by social deviance for this paper's purposes, below, we can consider the relationship between Yugoslav conceptual art and several characteristic socially deviant phenomena. The focus will be on the activities of members of the groups KÔD, January and February (as the most socio-politically subversive collectives), with a simultaneous review of certain deviant acts of other representatives of Yugoslav conceptual art.

Regarding *crime*, the most famous examples on the Yugoslav conceptual scene are the activities of two members of KÔD, Miroslav Mandić and Slavko Bogdanović, which caused significant controversy in society and led to criminal sanctions against the mentioned artists. They are found guilty and sentenced to prison for their authorial texts written during 1971. Namely, M. Mandić was sentenced to 9 months in prison¹⁸ because he wrote the text "Song about the film" in which, among other things, Josip Broz Tito is mentioned, while S. Bogdanović was sentenced to 8 months for the text "Song - Underground, Youth Forum, Novi Sad" in which he presented various provocations at the expense of the then regime and its institutions (cf. Denegri 2013; Šuvaković 2007; Unterkofler 2012)

Concerning *drug use* (understood as socially deviant phenomenon in the category of *addictions*), it is essential to distinguish two possible situations: 1) the use of narcotics by individual artists, without a direct connection to the theme of a particular work of art; 2) incorporating the theme of narcotics into the content of a specific

¹⁸ According to one source, M. Mandić was sentenced to 12 months in prison, of which he served 9 (Gojkov 2017b).

piece of art.¹⁹ Regarding the first situation, it is an indisputable fact that a part of the representatives of the Yugoslav conceptual scene experimented with certain psychoactive substances (*cf.*, *e.g.*, Gojkov 2016, 2017a; Pesic 2017; Radaković 2009; Tarlać, Popović and Rakezić 2017), whereby such experiments could obviously have a specific influence on the shaping of some of their works of art or artistic processes. As for the second situation (direct incorporation of the topic of narcotics into artistic content), as a characteristic example, there can be pointed out text-conversation by Miroslav Mandić and Dušan Bjelić “Drugs and revolution - drug addicts of all countries unite.” Behind this tendentially provocative title was an equally provocative content in which, through mocking of the party and revolutionary rhetoric, there was talk of drugs which, like M. Šuvaković notes (2007, 535), were a “taboo topic of real-socialism” (*cf.* Pešić 2017, 63). When we talk about artists outside the KÔD group, as another illustrative example of the explicit mention of psychoactive substances, we can single out the work of the Slovenian artist from the OHO group Matjaž Hanžek from 1968 entitled “LSD I enjoy ” (Hanžek 1968).

Traces of *vagabondage*, i.e., socially deviant categories of *vagrancy*, *idleness*, and other related behaviors, can be found in many Yugoslav conceptualists' specific lifestyles - not only in the period of their active participation in conceptualist artistic activities during the 1970s but also in their later life stages. In most cases, it is a kind of migratory or otherwise unconventional pattern of existence, without focusing on one point of residence or without seeking permanent employment and a secure source of income (or in more extreme cases, with a complete rejection of this idea and categorical refusal to participate in formal labor relations). Focusing on the Novi Sad scene and the KÔD group, the following examples can be singled out: life in the commune (in which participated some members, associates, and friends of this group; the nomadic lifestyle of some artists; denial of employment opportunities; renunciation (to a greater or lesser extent) of property and the like. Although some of the listed elements can be found in the biographies of many KÔD members and close artists-friends, probably the most characteristic examples are the life experiences and lifestyles of Miroslav Mandić (Mandić website), Božidar Mandić (Mandić 1989), Branko Andrić, Slobodan Tišma (Tarlać, Popović and Rakezić 2017; Tišma 2014) and several others (*cf.* Đorđević 2016; Šuvaković 2007). Of course, it is vital to remind once again that, in addition to members of the Novi Sad scene, many other representatives of Yugoslav conceptual art have adopted similar unconventional life practices - starting with the pioneering founding of the Commune in Šempas²⁰ by

¹⁹ At the same time, it is important to emphasize that this division may be somewhat obscured by the characteristics of certain specific situations in practice. As an example, a hypothetical situation can be cited in which the artist-user of psychoactive substances does not intend to introduce such substances into the subject matter or aesthetics of the work he creates but still does so unconsciously by creating a piece under the influence of drugs.

²⁰ Among the various names under which this community is mentioned in the literature, we can single out: Commune in Šempas, Family in Šempas etc. (*see* Pešić 2017; Šuvaković 2007)

former members of the Slovenian group OHO (followed by the establishment of other similar communities), all the way to many individual examples of non-traditional lifestyles of various artists throughout Yugoslavia.

Self-harm, together with consciously exposing oneself to danger, is another form of deviant behavior incorporated into specific types of artistic expression. This primarily refers to the art of performance (*see* Matković 2017), but it can also be related to other types of neo-avant-garde art. Focusing on the Yugoslav conceptualist and neo-avant-garde scene in general, although some indications of this phenomenon can be recognized among artists close to the KÔD group and the Novi Sad Youth Forum,²¹ the fact is that the most famous examples are related to the (somewhat later) work of Belgrade artists gathered around the Student Cultural Center (SKC). Namely, self-destructive behavior in Yugoslav art in the 1970s remained most memorable in connection with Marina Abramović's performances, which were based on exhausting and injuring of the body, as well as on consciously bringing oneself into various dangerous situations - including life-threatening ones (*see* Pešić 2017; Racanović 2019; Westcott 2013).²²

Speaking of *suicide* and *suicide attempt* as the most extreme forms of self-destructive phenomena, it is possible to notice certain examples of artists associated with the Yugoslav neo-avant-garde scene who are known to have taken their own lives or tried to do so.²³ However, the personal nature of such acts and consideration for the victims and their families do not allow for a more systematic review of registered cases and analysis of the circumstances of the commission of specific suicide acts. On the other hand, the small amount of publicly available information does not provide enough data to draw more precise conclusions about whether and to what extent such suicidal acts and suicide attempts were related to the victims' artistic life.

If we start from the typologies that treat *exhibitionism* as a socially deviant phenomenon (in the domain of mental-social, sexual [Bošković 2020] or other types of deviations), we can see that the mentioned practice also had a notable place in the Yugoslav neo-avant-garde, as well as in the broader context of Yugoslav new artistic practice. Among the well-known examples, we can single out: various performances by Marina Abramović (*see* Pešić 2017; Westcott 2013), poetic performances by Katalin Ladik (*see* Marjanić 2018), acts of exhibitionism ("streaking") by Tomislav Gotovac on the streets of Belgrade and Zagreb (*see* Ilić and Nenadić 2003) and other.

²¹ First of all, in the domain of paratheatrical performances, i.e., performances of individual members of the KÔD group,

²² As for artists outside Belgrade, one can mention the self-destructive action of László Kerekes from the Bosch+Bosch group in Subotica, who in 1973 ingested a considerable amount of shaving spray, "which caused a dangerous reaction of very painful vomiting." (Denegri 2013, 63)

²³ For example, Aleš Kermauner, a Slovenian poet from the OHO group, committed suicide in 1966, when he was only 19 years old.

Regarding *antisystem deviations*, from the entire text so far, it follows that they were undoubtedly present in the circle of Yugoslav conceptual artists. The most frequent and most explicit manifestation of such deviations is found in the actions of members of the Novi Sad groups KÔD, January and February. In order to clearly present and integrate this anti-systemic practice, we will list the following examples:

- provocative performances of the group January and the group February, which included a political gesture (Šuvaković 2007), i.e., political excess as part of artistic expression;²⁴
- the proclamation “Open letter to the Yugoslav public” which was published on the occasion of the performance of the group February;
- Launch of the neo-anarchist magazine “L.H.O.O.Q” by Slavko Bogdanović (the magazine in the first six editions was subtitled “Journal for permanent destruction of everything that exists,” and later [issues 8, 10 and 12] subtitled “Underground journal for a new revolution”);
- the work of Slavko Bogdanović “Comic about the group KÔD and its members” in which, as a kind of political provocation, the symbol of the swastika is shown (which in socialist Yugoslavia was a taboo topic [Šuvaković 2007]);
- text by Slavko Bogdanović and Miroslav Mandić “We are lovely boys II”;
- text by Dušan Bjelić and Miroslav Mandić “Drugs and revolution - drug addicts of all countries unite!”;
- text-letter of Slavko Bogdanović “Dear Jaša”;
- text by Miroslav Mandić “Song about the film” for which the author was sentenced to nine months in prison;
- text by Slavko Bogdanović “Song - Underground, Youth Forum, Novi Sad” due to which the author was sentenced to eight months in prison;
- Play, i.e., (para)theatrical performance (Šuvaković 2007) “Three three” directed by Miroslav Mandić (for the sake of provocation, flags with swastikas were part of the scenography) [Ilić 2018; Šuvaković 2007].

Apart from the anti-systemic activities of Novi Sad's conceptual artists, it should be mentioned that, although to a much lesser extent, there were other cases of politically provocative activism of Yugoslav neo-avant-garde artists from the same era. A very explicit example is the text of Tomaž Šalamun, an artist who worked as part of the Slovenian collective OHO, entitled “Why I am a fascist” (“Zakaj sam fašist”). It was an apparent textual provocation, written in the beat poetry's shocking spirit (Šuvaković 2007). In order to provoke a social reaction, political taboo topics such as fascism, racism, anti-Semitism, counter-revolutionary struggle, and the like were mentioned (*see* Šalamun 1969). Among other examples, one can mention the engaged art of *Balint Szombathy* from the Bosch+Bosch group in Subotica, which in some respects also contains politically provocative/subversive elements (*see* Denegri

²⁴ For example, one of the ten messages that Miroslav Mandić presented during the group February performance was “For the King and the Fatherland,” as a prominent form of open political provocation to the Yugoslav socialist regime (*see* Šuvaković 2007).

2013; Šuvaković 2007). Belgrade artist Zoran Popović (former member of the informal Group of Six Artists) realized “political works” (Šuvaković 2007, 353) during the middle and second half of the 1970s. However, it is essential to note that open political subversion in Yugoslav art was, in fact, only a rare exception, not the rule.

Finally, when talking about antisystem deviations, it is necessary to consider the possibility of a connection between art and *terrorism*, understood as the most extreme form of anti-systemic actions. According to all available data, no examples of subversive activities that could be characterized as terrorist were recorded in the Yugoslav new artistic practice. However, the fact is that the ideological programs of some of the Novi Sad groups gathered around the Youth Forum, as well as certain acts of their members, significantly suggested potential ideological closeness to certain forms of political extremism. In this respect, the following can be especially emphasized: neo-anarchist ideology; open defiance of the Yugoslav political regime and state system; subversive statements, calls for rebellion, revolution, etc.; elements of nihilism, i.e., negation and rejection of social values and principles, as well as other examples of radical (socio-political) views. Also, it is important to notice some additional features of certain Yugoslav conceptual artists and art groups that coincided with the characteristics of one part of the then-current extremists in the domain of the political left.²⁵ For example: involvement in countercultural movements in the late 1960s and early 1970s; political engagement; adoption of various leftist ideological settings; tendency to withdraw from general society; tendency to form communes, i.e., socially isolated “cells”; mutual visiting and maintaining contacts with foreign communes and similar communities (artistic, countercultural and others).²⁶ Bearing in mind that certain attitudes and statements of Yugoslav (above all, Novi Sad) conceptualists were truly extreme in nature, and respecting their deep commitment to the artistic and life mission they chose - not only in principle but also truly *living* their art - it seems that it is not entirely impossible that at least some of these artists in a certain period of life felt a certain ideological closeness to any form of political extremism. However, it is important to emphasize once again that, for now, no reliable indicator confirms the existence of such ideological closeness and (at least declarative) readiness of some of the Yugoslav conceptual artists to actually implement their political ideas through terrorist tactics.²⁷

²⁵ For more details on ultra-left extremism during the 1970s, see, e.g.: Brockhoff et al. 2012; Đorić 2016; Kushner 2003.

²⁶ Such interactions existed, for example, with certain Italian groups, and it should be borne in mind that it was during this period (during the 1970s) that Italy was considered one of the most active areas in terms of left-wing extremism.

²⁷ One of the indicators that the then regime could see state enemies - even potential terrorists - in the part of the neo-avant-garde art scene is the data related to the investigation into the murder of two police officers in Novi Sad in 1977. It was an unprecedented crime that shocked the entire Yugoslav public, and one of the authorities' hypotheses was that the murder of two officials was a subversive act

Peculiarities of Socially Deviant Manifestations of Yugoslav Conceptual Art

Regarding to the presence of certain classical forms of social deviance, it can be concluded that Yugoslav conceptual art, in general, did not show significant specifics compared to conceptualist artists' global experience. As can be seen, the distinct types of deviations are mainly registered in the domain of the use of psychoactive substances, various manifestations of vagabondage, certain self-destructive acts, as well as several specific types of mental and social deviations. All this is in line with the general, global features of conceptual art of the same era, especially in connection with certain postulates and ideological settings adopted by a significant number of avant-garde artists from the 1960s and 1970s (for example, propensity for provocative behavior, unconventional lifestyle, experimenting with narcotics, etc.).

As for the *antisystem deviations*, more significant specifics can be noticed in relation both to the eastern socialist states as well as to the western states. Compared to the West, Yugoslav conceptual art differed primarily in its ideological positioning, and concerning the object of its (implicit or explicit) social critique. Namely, speaking about the political aspects, Yugoslavia's conceptual scene developed within the new artistic tendencies characteristic for the then socialist states, directing its criticism towards the ruling socialist regime. It differed significantly from the West's conceptual art, where the focus of artistic protest and attack was the capitalist consumer society and the general value system associated with it. On the other hand, the Yugoslav conceptual scene also differed significantly from conceptualist artistic circles in the Eastern Bloc countries. This was primarily evidenced by the significantly more liberal living and working conditions for artists. As already pointed out, the Yugoslav artists of the time had much more favorable conditions in terms of personal freedoms and rights (including freedom of artistic expression) and regarding the contact with foreign artistic practices. Among such international contacts, it is especially important to mention: the possibility of following current world trends in art, the possibility of traveling abroad, free communication and exchange of experiences with foreign artists, participation in foreign art festivals, guest appearances in Yugoslavia of famous foreign artists and others (*cf.* Denegri 2013; Pešić 2017).

taken by terrorists to destabilize the state order. Soon, among the suspects were artists who were staying in the city commune not far from the cite where the murder took place. These were some former members of conceptual groups that had been active at the Youth Forum a few years earlier. According to the testimony of the participants and contemporaries of these events, the police conducted a night raid and searched the commune's premises just a few days after the crime. In the following period, the same facility was monitored by the police in civilian clothes, and the residents and visitors of the commune were exposed to certain forms of police intimidation as well (see: Tarlać, Popović, and Rakezić 2017). In addition to this notable example, it is important to mention some KOD members' statements that the police also monitored their work at the Youth Forum (*see* Gojkov 2017b; Tarlać, Popović, and Rakezić 2017).

On this issue, the Yugoslav scene was obviously much closer to Western artists than to artists from socialist countries. The described specific situation undoubtedly had to be reflected in the forms of manifestation of anti-system deviations among some Yugoslav conceptualists.

Speaking about the state's attitude towards the Yugoslav artistic avant-garde and the deviant actions of its members, a significant ambivalence is noticed. On the one hand, there was a considerably more liberal attitude than within the Eastern Bloc regimes, which resulted in substantially greater freedom of artistic activity and expression. At the same time, however, there was an energetic readiness of the Yugoslav authorities for a decisive persecution of dissidents in case of an open encroachment on the ruling order's values. Thus, despite the principled liberality of working conditions, the Yugoslav conceptual scene significantly differed from its Western counterparts, approaching artists' fate in the then repressive systems of Eastern and Southeastern Europe.²⁸ To summarize, Yugoslav art was characterized by the presence of a much higher degree of personal and artistic freedom than was the case in most socialist states, but at the same time the state vigorously sanctioned anti-systemic actions, intending to ensure the ruling order.

As a general regularity, it can be noticed that antisystem deviance was a feature of mostly those groups and individuals who strived for transparency of action, social provocation, and excess as an artistic strategy. In contrast, those groups and individuals who nurtured a more isolated, hermetic approach, free of sensationalism and shock strategies - generally did not exhibit similar (extremely) subversive tendencies. This is in line with the basic features of the use of anti-systemic elements in Yugoslav conceptual art, since, as shown, resorting to politically subversive content was usually only one of the strategies of social provocation and not a product of real ideological political extremism (*cf.* Denegri 2013).

In terms of the manifestation of anti-systemic tendencies, several artists gathered around KÔD and the Novi Sad Youth Forum were noticeably in the lead. The groups KÔD, January, and February undoubtedly belonged to the category of provocative art collectives whose members, among other things, used political excess as a means of expression. Hence, although the issue of the real political dimension of KÔD and associates has been significantly relativized in the meantime (Šuvaković 2007; Denegri 2013), it remains indisputable that the mentioned group of artists used political themes for provocation and subversion as part of their artistic work. Of course, this circumstance does not relativize the objections at the expense of very severe punitive measures that have been taken towards some of the involved individuals (*cf.* Denegri 2013).

²⁸ As N. Pešić vividly observes (2017, 56), "The youth revolt was allowed to a certain extent, except in the case that it interfered with Tito and the party."

Analyzing the motives for the Novi Sad conceptual groups' anti-systemic actions, three possible explanations are imposed. According to one, deliberate political provocation could have been a form of conscious exploration of the extreme limits of tolerance of Yugoslav society and the political regime. In support of such hypothesis, we can cite examples of those artists (especially Slavko Bogdanović) who, at the zenith of the aggravation of relations between KÔD and social institutions, carried out their most open political subversions, which ultimately led to the described repressive measures concerning individual members of the aforementioned art scene. According to another explanation, it seems quite possible that this group of artists, carried by youthful energy and enthusiasm, actually overlooked the dangers that threatened them in the case of open anti-systemic expression in an insufficiently democratic society. It should be noted that some participants in described events explicitly confirmed this position (*cf.* Gojkov 2017b). Finally, the third possibility would be a situation in which there were elements of both, that is, a conscious desire to provoke to the extreme, but also a certain carelessness and unpreparedness for possible consequences. In any case, due to the different attitudes of witnesses and participants in the mentioned events (*see, e.g.*, Gojkov 2017b; Stavrić 2002), the final answer to this question, for now, must remain open.

As a final conclusion, it can be noted that Yugoslav conceptual art was half-way between “Western” and “Eastern” conceptual artistic practices, thus depicting the general position of Yugoslavia as a state “on the border of East and West.” Such circumstances have caused significant specifics both in the manifestation of social deviance and the state reaction to such deviant phenomena. Yugoslav society had a moderately tolerant attitude towards conceptual art (and neo-avant-garde artistic practices in general) and towards socially deviant phenomena related to them, providing more room for artistic momentum than was the case in other socialist states, but also showing readiness for a lot sharper repressive reaction (in the event of a threat to the ruling order) in comparison to the democratic societies of the West, in which artistic freedoms were set much more liberally. Hence, although the socio-political situation in the SFRY was much more favorable for artistic activity compared to the Eastern Bloc countries, the negative experience of the Yugoslav conceptual scene indicates that the ruling regime in Yugoslavia was still ready for a radical confrontation with all artistic practices which clashed with the official political matrix.

References

1. Alberro, Alexander, and Blake Stimson, eds. 1999. *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT Press.
2. Bavcon, Ljubo, Miloš Kobal, Lev Milčinski, Katja Vodopivec, and Boris Uderman. 1969. *Socialna patologija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
3. Beuys, Joseph. 1978. "Every Man is An Artist." *Tate*.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-joseph-beuys-every-man-is-an-artist-ar00704>.
4. Bonito Oliva, Akile i Đulio Karlo Argan. 2006. *Moderna umetnost 1770-1970-2000 III*. Beograd: Clio.
5. Bošković, Milo. 2020. *Socijalna patologija*. Novi Sad: USEE.
6. Brockhoff, Sarah, Tim Krieger, and Daniel Meierrieks. 2012. "Looking Back on Anger: Explaining the Social Origins of Left-Wing and Nationalist Separatist Terrorism in Western Europe, 1970–2007." *APSA 2012 Annual Meeting Paper*.
7. Buchloh, Benjamin H.D. 2000. *Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge: MIT Press.
8. Denegri, Ješa. 2013. *Srpska umetnost 1950-2000: sedamdesete*. Beograd: Orion Art.
9. Đorđević, Dragan M. 2016. „Ideje konceptualne umetnosti u savremenoj srpskoj književnosti 1960-2010”. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu: Filološki fakultet.
10. Đorić, Marija. 2016. *Ekstremna levica: ideološki aspekti levičarskog ekstremizma*. Beograd: Institut za političke studije.
11. Đurić, Mihailo. 1961. „Devijantno ponašanje i društvena struktura”. *Sociologija* 3(4).
12. Gojkov, Stevan. 2016. „Peđa Vranešević: Tito, Partija – prava demokratija!” *Moj Novi Sad*. <http://www.mojnovisad.com/gradske-face/pedja-vranesevic-tito-partija-prava-demokratija-id11304.html>.
13. Gojkov, Stevan. 2017a. „Slobodan Tišma, prvi deo: ‘Ja sam gradsko dete sto posto.’” *Moj Novi Sad*. <http://www.mojnovisad.com/gradske-face/slobodan-tisma-prvi-deo-ja-sam-gradsko-dete-sto-posto-id17920.html>
14. Gojkov, Stevan. 2017b. „Slobodan Tišma, drugi deo: ‘Sva moja umetnost vezana je za Novi Sad, od toga ne mogu da pobegnem.’” *Moj Novi Sad*.
<http://www.mojnovisad.com/gradske-face/slobodan-tisma-drugi-deo-sva-moja-umetnost-vezana-je-za-novi-sad-od-toga-ne-mogu-da-pobegnem-id18035.html>.
15. Hanžek, Matjaž. 1968. „LSD uživam.” *Avantgarde Museum*.
<http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/radovi/lsd-uzivam~fi7942/>.
16. Ilić, Aleksandar Battista, i Diana Nenadić. 2003. *Tomislav Gotovac: monografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez / Muzej suvremene umjetnosti.
17. Ilić, Marko. 2018. "‘A Taster of Political Insult’: The Case of Novi Sad’s Youth Tribune, 1968-71." *Third Text* 32 (4): 530-545.

18. Jakovljević, Vladimir, Borislav Đukanović, i Miroslav Živković. 1984. *Prilozi za socijalnu patologiju*. Beograd: Sloboda.
19. Janković, Ivan, i Vesna Pešić. 1988. *Društvene devijacije – kritika socijalne patologije*. Beograd: Naučna knjiga.
20. Kushner, Harvey W. 2003. *Encyclopedia of terrorism*. London: Sage Publications Ltd.
21. Kuspit, Donald. 2013. *Kritička istorija umetnosti XX veka*. Beograd: Art Press.
22. Laure, Deni. 2014. *Istorija umetnosti 20. veka - ključ za razumevanje*. Beograd: Clio.
23. Lukić, Radomir. 1976. *Osnovi sociologije*. Beograd: Naučna knjiga.
24. Mandić, Božidar. 1989. *Porodica bistrjih potoka*. Novi Sad: Dnevnik.
25. Mandić, Miroslav. „Autobiografija.” *Miroslav Mandić veb-sajt*. <https://miroslavmandic.name/autobiografija>.
26. Marjanić, Suzana. 2018. „Feministički performans u Hrvatskoj i kontekstualno u Jugoslaviji: od vokoperformansa Katalin Ladik do danas—fragmentarni presjek.” U *Izvedbe roda u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*, ur. Ivana Brković i Tatjana Pišković, 119-139. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
27. Matković, Aleksandar. 2017. „Umetnost, društvena devijantnost i pravo”. *Pravo i politika X* (1-2): 7-37.
28. Milosavljević, Milosav. 2003. *Devijacije i društvo*. Beograd: Draganić.
29. Milutinović, Milan. 1973. *Kriminologija sa osnovama kriminalne politike i penologije*. Beograd: Savremena administracija.
30. Najman, Velizar. 1985. *Zagađivači socijalne sredine: nekonfliktna socijalna patologija*. Beograd: Zavod za organizaciju poslovanja i obrazovanje kadrova.
31. Pešić, Nikola. 2017. *Okultno u umetnosti Marine Abramović*. Beograd: Neopress.
32. Racanović, Svetlana. 2019. *Marina Abramović: od reza do šava*. Beograd: Geopoetika.
33. Radaković, Žarko. 2009. „Pred- i post-nomadski stanja.” *Sarajevske Sveske* 23/24: 192-204.
34. Stavrić, Ljubiša. 2002. „Robija pod liberalima”. *NIN* 2692. <http://www.nin.co.rs/2002-08/01/24370.html>
35. Šalamun, Tomaž. 1969. ”Zakaj sam fašist”. U *Katalog 2*, ed. Rudi Šeligo, Iztož Geister, Tomaž Brejc, Tomaž Šalamun, i Rastko Močnik, 79-90. Maribor: Založba Obzorja.
36. Šeparović, Zvonimir. 1981. *Kriminologija i socijalna patologija*. Zagreb: Pravni fakultet.
37. Špadijer-Džinić, Jelena. 1988. *Socijalna patologija – sociologija devijantnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
38. Šuvaković, Miško. 2007. *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
39. Tarlać, Goran, Predrag Popović i Saša Rakezić. 2017. *Ogledala lune*. Beograd: Društvo ljubitelja popularne kulture.
40. Tišma, Slobodan. 2014. *Velike misli malog Tišme*. Zrenjanin: GNB „Žarko Zrenjanin”.
41. Unterkofler, Dietmar. 2012. *Grupa 143*. Beograd: Službeni glasnik.

42. Vestkot, Džejms. 2013. *Kad Marina Abramović umre: biografija*. Beograd: Plavi jahač.
43. Vujanović, Ana. 2010. „Performans umetnost: preko neoavangarde ka konceptualnoj umetnosti.” U *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek, tom 1*, ur. Miško Šuvaković, 463-480. Beograd: Orion Art.