

5-40/44

NOVA
UMETNOST
U SRBIJI

1970-1980

POJEDINCI
GRUPE
POJAVE

GRUPE SAVREMENE UMETNOSTI
BIBLIOTEKA
KIBL. Br. K.19545

Muzej zahvaljuje

umeticima i vlasnicima dela koji su svojim pozajmicama omogućili ovu izložbu, kao i Ateljeu 212, Informativno-dokumentarnom centru SKC-a, Srećnoj galeriji, redakciji časopisa Polja, Institutu za film i svim pojedincima koji su svoj dokumentarni materijal pozajmili Muzeju na obradu.

NOVA UMETNOST U SRBIJI

1970–1980

POJEDINCI
GRUPE
POJAVE



MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, BEOGRAD, APRIL 1983.
GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, ZAGREB, MAJ 1983.
GALERIJA UMETNOSTI, PRIŠTINA, JUN 1983.

Višegodišnja plodna saradnja između Galerija grada Zagreba i Muzeja savremene umetnosti u Beogradu dobila je dalje podsticaje organizovanjem i razmenom dveju izložbi koje imaju za cilj istraživanje i prezentovanje novih umetničkih zbivanja osme decenije. U martu 1982. godine Muzej je imao zadovoljstvo da u svojim prostorima prikaže izložbu *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* koju su vrlo ozbiljno pripremili stručnjaci Galerije savremene umjetnosti. Sada u uzvratnoj prilici Muzej koristi gostoprimstvo kolegijalne galerije da u njoj prikaže izložbu *Nova umetnost u Srbiji od 1970 do 1980 — pojedinci, grupe, pojave*, koja je rezultat zajedničkog rada jedne ekipe stručnjaka Muzeja. Bez obzira što su umetnička zbivanja obuhvaćena ovom izložbom još uvek u toku i što im nedostaje istorijska distanca koja omogućava sigurnije analize i ocene, Muzej je nastojao da se sadržaju izložbe pristupi sa istraživačkih i studijskih polazišta, nadajući se da će time doprineti boljem razumevanju jednog kretanja u vrlo složenim umetničkim procesima protekle decenije u Srbiji. Želimo istaći da neki elementi tih procesa nisu nepoznati umetničkoj javnosti Zagreba zahvaljujući aktivnosti nekoliko galerija, među kojima istaknuto mesto pripada upravo Galeriji savremene umjetnosti kao renomiranom punktu predstavljanja novih umetničkih pojava. Ipak, ubeđeni smo da će ovom izložbom kao prvim celovitim pogledom na temu koju obrađuje, to poznavanje biti dopunjeno i produbljeno.

Marija Pušić
upravnik Muzeja savremene
umetnosti

GOVOR
U PRVOM
LICU —
ISTICANJE
INVIDU-
ALNOSTI
UMETNI-
KA U NO-
VOJ UME-
TNIČKOJ
PRAKSI
70-IH
GODINA

Ne treba posebno isticati da je osećanje individualnosti umetnika jedna od bitnih karakteristika svake umetnosti bez obzira na vreme i pokrete, zna se da je to osećanje koje svaki umetnik u sebi nosi i koje kroz svoju umetnost nastoji da što snažnije ispolji. Ipak, u kompleksu pojava što ih uslovno nazivamo novom umetničkom praksom 70-ih godina to je osećanje došlo do izražaja u potenciranom vidu i na način koji se razlikuje od onog u ranijim ili u drugim istovremenim umetničkim orijentacijama. Da bi se što preciznije uočio razlog i karakter ovog osećanja individualnosti čini se da novu umetničku praksu valja videti u kontekstu jedne specifične duhovne klime koja se, prvenstveno u krugovima mladih, javlja od sredine 60-ih godina i pripada širokom talasu »revolucije ponašanja« u kojoj se teži obaranju ili makar transformisanju mnogih običaja koji podjednako vladaju u kulturi kao i u konvencijama svakodnevnog života. To je vreme nagle politizacije omladinskih i drugih manjinskih skupina, među koje spadaju i određeni krugovi umetnika, pri čemu pojam politizacije nipošto ne treba shvatiti jedino kao politički aktivizam u užem smislu reči, nego pre svega kao težnju za preobražajem javne sfere ljudskih odnosa i ljudskih potreba u kojima uvek znatno mesto pripada domenu čulne i osećajne emancipacije, jednom rečju domenu »estetskog« (gde se, prema R. Barilliju, termin estetsko tumači u istorijsko-etimološkom smislu, polazeći od Baumgartena, kao »osjetilna spoznaja«). Iz tog potenciranog prisustva »estetskog« u opštoj duhovnoj klimi istorijskog trenutka proizlazi da mnogi sadržaji duboko ukorenjeni u subjektu svakog pojedinca, a tim pre i umetnika, počinju snažno delovati na motivacije njihovih činova što, kada je reč o umetnosti, ima za posledicu ne samo izmenu tehničkih i formalnih karakteristika rada nego često i izmenu same prirode toga rada koji odsad postaje sprovodnikom stavova u kojima u prvi plan izbijaju volja i osećanje nekog neprikosnovenog individualnog izbora. Umetnik se stoga u svom radu više ne služi posredovanjem neke određene likovne forme kroz koju se ta osećanja redovno filtriraju, on otklanja sve opne između svoga »ja« i okolne realnosti, opredeljujući se za izražajnu strategiju koju nazivamo autorskim govorom u prvom licu: to je govor ponašanja, govor tela ili govor gestova i znakova, nikada pak govor formi i u sebi zatvorenih materijalnih objekata, a osnovni cilj tog neposrednog i izrazito individualnog govora jeste da se na planu simboličkog jezika umetnosti iskaže stremljenje ka »dijalektici oslobođenja«, čemu se krajem 60-ih i početkom 70-ih godina težilo polazeći od mnogih posebnih i specifičnih zahteva.

U društvenoj i duhovnoj klimi »velikog odbijanja« s kraja 60-ih godina ni sfera umetnosti ne ostaje izvan područja zahvaćenog kritičkim preispitivanjem i to uslovljava izbijanje sumnje u njene unapred pretpostavljene svrhe, u jednom zauvek date discipline i tehničke postupke. U sklopu sveopšteg prenosa akcenata od institucionalnih na pojedinačne vrednosti dolazi i do prenosa akcenta do pojma *umetnost* na pojam *umetnik* i odatle se izvodi shvatanje da je umetnost — makar ona umetnost koja je zahvaćena tim kritičkim duhom istorijskog trenutka — upravo sve ono što umetnik svesno i odgovorno čini, bez obzira na to u kojim se pojavnim oblicima njegovo činjenje ispoljava. Sve to daje povoda da se u terminologiju tekuće kritike uvodi pojam *umetničkog ponašanja*, o kojem R. Barilli daje sledeću definiciju: »U ponašanju (Il comportamento) naglasak treba staviti na ličnost umetnika, ili bolje reći estetskog istraživača — fizičku i psihičku ličnost, telo i duh — dok su tradicionalna shvatanja, zaboravljajući ili ostavljajući po strani različite gestualne, manuelne i fizičke postupke preko kojih se to ponašanje ostvaruje, navodila da se prednost daje delu«¹. U konkretnoj umetničkoj praksi kraja 60-ih i tokom 70-ih godina oblici tog umetničkog ponašanja bili su mnogobrojni i vrlo raznovrsni, no svima je zajedničko to da se odvijaju u događanjima u kojima je ličnost umetnika jedini ili vodeći nosilac radnje: misli se na one umetničke vrste vremenski ograničenog trajanja koje se vode pod pojmovima umetnosti tela (Body art), performans ili videoperformansa, akcija u galerijskim ili izvangalerijskim prostorima i sl. a svim ovim oblicima umetničkog ispoljavanja blisko je još i to da postoje s onu stranu materijalnog objekta, postoje dakle kao živi i intenzivni trenutak odvijanja umetničkog čina, posle kojeg o tom činu ostaju samo različiti tragovi tekstualne, foto, video ili filmske dokumentacije. Po mnogim osobinama ovo umetničko ponašanje može se shvatiti i kao zasada poslednji stadijum još ranije poznate težnje da se u prvi plan istakne procesualnost umetničke radnje (što je kao princip bilo primenjivano u pojedinim pokretima istorijskih avangardi sve do američkog slikarstva akcije), pri čemu se ipak kao finalni rezultat javljalo više ili manje konzistentno materijalno delo. Kao i u hepeningu, tako i u raznim vidovima umetničkog ponašanja 70-ih godina finalno materijalno delo ne postoji, mada se pri pojedinim zahvatima ili zamislima koristi neka vrsta uslovnog ili dodatnog objekta kojim umetnik ukazuje na mogućnost zasnivanja mentalnih aspekata svoga ponašanja; odnosno, kako navodi R. Barilli, »pored onih usko fizičko-telesnih, svoje mesto nalaze i ideaciona ponašanja kod kojih se telo naoružava simboličkim instrumentima kao što su reč, broj ili slika«².

U zbivanjima koja se kod nas u pomanjkanju jednog preciznijeg i adekvatnijeg termina podrazumevaju pod nazivom *nova umetnička praksa 70-ih godina* došlo je među autorima koji su u tom smeru kroz proteklu deceniju delovali u Srbiji do ispoljavanja niza izražajnih stavova, od kojih se neki mogu sa više ili manje čvrstim razlozima podvesti pod tematiku ovog teksta, dakle pod tematiku direktnog ili indirektnog manifestovanja osećanja naglašene individualnosti umetnika. Odmah treba reći da ovde nije po sredi jedan određeni radni postupak, nipošto jedna tehnika ili sredstvo rada; pre je reč o nekoj psihološkoj potrebi najčešće tada mladih umetnika da

pred različitim unutarnjim ili spoljnim izazovima reaguju na način otvorenog iskazivanja, a ne retko i potenciranja vlastitog *ega*. Pri tome, u momentu kada takvu potrebu u sebi ne osećaju ili kada ih okolna situacija dovoljno ne motiviše, ti isti umetnici mogu se baviti i drugim izražajnim oblicima, neki od njih čak pristaju i na skoro impersonalnu analitičnost rada, što sve navodi na sledeći načelni zaključak: *govor u prvom licu* nije jedna vrsta ili jedna struja u umetnosti 70-ih godina, to je pre svega jedna njena psihološka, čak i etička komponenta i upravo kao takva ona može biti vrlo indikativna za razumevanje klime u kojoj je ta umetnost nastala, kao i za razumevanje značenja koja je ta umetnost u sebi nosila.

U umetnosti često postoje pojave koje se u celini ne mogu podvesti pod sasvim određena zbivanja no koje su tim zbivanjima po izvesnim osobinama manje ili više srodne i bliske. Može se reći da je to slučaj i sa pojedinim zamislima Vladana Radovanovića u odnosu na pojam *govora u prvom licu*: neki od njegovih »predloga za činjenje, opisa činjenja i vežbi«, čak iz vrlo ranih 1955—57. godina, nose u sebi elemente umetničkog ponašanja mada u trenutku njihovog nastajanja ni sâm autor nije bio u stanju do kraja da sagleda karakter tih zamisli; uz to, one se ne mogu smatrati direktnom prethodnicom kasnijih vidova umetničkog ponašanja budući da mladim autorima iz sledećih generacija Radovanovićeve zamisli sve do nedavno nisu bile poznate. Evo kako je sam Radovanović opisao te svoje zamisli imajući u vidu naknadno izgrađeno iskustvo o novoj umetničkoj praksi: »Projekti činjenja predviđali su izvođenje 'akcije' ili su predstavljali zapis njenog izvršenja. Sama 'činjenja' bila su uglavnom 'sobnog' karaktera, bez socijalnih implikacija kao fluksus, bez destrukcije kao hepening. Ako se nije nastojalo na tome da pripadaju umetnosti, nije se smatralo ni da su anti-umetnost... Srodnost druge grupe projekata sa telesnom umetnošću jeste u okretanju telu kao materijalu za ostvarivanje rada i u tome što telo postaje i subjekat i objekat. Ni ovde se nije nastojalo da rad pripada umetnosti. Pošto je u pitanju više osećanje tela nego njegova vidljivost, subjekat je utoliko manje moguć kao objekat za druge. Pridavanje većeg značaja doživljaju predloženog iskustva sa sopstvenim telom nego posmatranju nekog ko to iskustvo stiče, vodi ka monokomunikativnosti. Inače, polazna tačka rada je poriv da se sopstveno telo i osećaj mojstva ponovo načine«³. Nezavisno, dakle, kojoj se od izražajnih kategorija mogu priključiti ili približiti, ove Radovanovićeve zamisli se upravo osobinom što je sâm autor naziva »osećanjem mojstva« čine srodnim kasnijim operacijama umetničkog *govora u prvom licu*.

Kao još jedan slučaj indirektnog prethodništva ovim operacijama valja navesti film Zorana Popovića *Glava/Krug* iz 1968—69: nastao relativno vrlo rano, pre nego što se ovaj medijum raširio u radu novih umetnika, pomenuti se film pojmu *govora u prvom licu* približava time što je jedini predmet snimanja lik sâmog autora, mada je njegova osnovna ideja bila prvenstveno analitičke prirode: »Film *Glava/Krug* — kako ga tumači Jasna Tijardović — rađen je sa motivacijom sveobuhvatnog i objektivnog prikaza jednog objekta (glave), kretanje (okretanja glave oko svoje osi) i svih detalja i oblika koji se nalaze na objektu u vidu dvodimenzionalne slike... Film je zamišljen za projekciju sa osam projektora na kojima bi bile tzv. beskonačne trake svakog okreta ponaosob«⁴.

Prvi određeni simptomi ovog buđenja umetničkog individualizma među tada mladim beogradskim autorima dolaze do izražaja prilikom organizovanja izložbe nazvane *Drangularijum* u Galeriji Studentskog kulturnog centra juna 1971. Ovoj izložbi prethodili su brojni razgovori i sastanci na kojima su se pretresala pitanja položaja mladog umetnika, njegovog obrazovanja njegovih budućih perspektiva u umetničkom životu i sl. i u jednom istovremeno defetističkom i euforičnom raspoloženju došlo je do sledećeg predloga koji je umnogome podsećao na ideju izložbe *Amore mio*, organizovane od strane Achille Bonita Olive u Montepulcianu juna 1970: nije se želelo da pozvani umetnici izlože svoje redovne slikarske, skulptorske ili grafičke radove, dakle ono što su prikazivali na grupnim ili samostalnim izložbama, nego se umesto toga predlaže da izaberu bilo koji izvanumetnički predmet koji za svakoga od njih iz sasvim ličnih razloga predstavlja znak nekog stava, nekog sećanja ili neke moguće poruke. Nije nipošto bilo reči o tome da se izabrani predmet po iskustvu *ready-madea* promovise u umetničko delo; izabrani predmeti su po pravilu ostajali i nadalje izvanumetnički predmeti, ali su istovremeno postajali izabrani i ličnom crtom obojeni predmeti umetnika, čime je bila naznačena ona linija prelaza od pojma *umetnost* ka pojmu *umetnik*, što se može smatrati karakterističnim za strategiju umetničkog *govora u prvom licu*. Za izložbu *Amore mio* Bonito Oliva je utvrdio da se odvijala pre u antropološkom nego u lingvističkom prostoru, a čini se da ista primedba može da vredi i za *Drangularijum*: još uvek se nije radilo o izložbi »nove umetnosti«, to je pre bila jedna vrsta katarze kroz koju su pojedini tada mladi ili već relativno poznati autori, a neki od njih tek budući »novi umetnici«, želeli i morali da prođu da bi se tek u svojim sledećim zahvatima mogli upustiti u postupke koji će poprimiti jezičke karakteristike nove umetničke prakse. Važno je pri tome bilo da se pomenuta katarza izvršila posredstvom čina naglašavanja umetnikovog individualnog izbora, a tragovi tog prvobitnog individualnog samoprepoznavanja i samopotvrđivanja ostaće prisutni i u raznim drugim postupcima kojima će se pojedini od učesnika *Drangularijuma* baviti u sledećim godinama.

Tokom 1972. dolazi do prvih manifestacija koje u manjoj ili većoj meri već poseduju karakteristike autorskog *govora u prvom licu*: Slobodan Milivojević na I aprilskom susretu izvodi pred-

stavu pod nazivom *ŽIM*, Raša Todosijević izdaje razglednicu sa svojim likom i natpisom DA na grudima, dok Zoran Popović u okviru umetničkog programa BITEF-a 6 septembra iste godine izvodi akciju *Aksiomi*, gde je izvršio prelaz od mentalne zamisli u direktnu fizičku radnju: u potpuno zamračenom prostoru ispunjenom vrlo in. enzivnim zvukom umetnik obavlja telesnu akciju u kojoj uz pomoć malih sijalica montiranih na vršcima prstiju pokretima ruku opisuje konfiguracije osam elementarnih aksiomatskih znakova. Dalji korak ka umetničkim zbivanjima u kojima umetnik nastupa pred publikom i postaje jedini nosilac događanja mimo posredništva umetničkog objekta odigrao se u radu beogradskih umetnika avgusta 1973, kada Marina Abramović, Raša Todosijević, Zoran Popović i Gergelj Urkom nastupaju na festivalu u Edinburgu (*Edinburgh Art 73* u organizaciji Galerije Richard Demarco). Sâm karakter ove priredbe koja je izbegla postavku klasične izložbe i nasuprot tome podrazumevala privremeno trajanje, podstakao je umetnike da se skoro u trenutku odluče za radnje koje će na licu mesta izvesti. Evo kako je Zoran Popović, jedan od učesnika i svedoka ove priredbe, opisao njeno odvijanje: »Tokom izvođenja ove zajedničke akcije dolazilo je do međusobnih ritmičkih/mentalnih interakcija. To je, u stvari, bitno usmeravalo dalji tok događanja na sceni. To je, takođe, bitno usaglašavalo ove sasvim različite individualnosti u jednako kontrolirajuću mentalnu i ideološku celinu: Raša Todosijević je bojio fikuse belom bojom, posipao se zemljom i trčao. Jednu ribu je izvadio iz vode i stavio na pod gde je ostala sve vreme trajanja ove akcije. Marinela Koželj je neprestano pokazivala parole, a uz nju povremeno i Raša Todosijević. Zatim je Marinela premazala uvo Raše Todosijevića crnom bojom. Iza njih je na zidu na razapetom platnu stajao natpis *Decision as Art* (Odluka kao umetnost). Marina Abramović je izvela Body akciju, odnosno ritmičku vežbu sa 10 noževa različitih veličina i oblika. Između prstiju svoje ruke zabadala je vrh noža u sve bržem ritmu. U momentu kada bi se posekla menjala bi nož. Istovremeno je ove udarce noževima snimala na magnetofonsku traku. U drugom delu svoje akcije reprodukovala je zvuk sa trake i ponovila istu akciju ali ovog puta pokušavajući da sinhrono prati zvuk sa trake. Zoran Popović je, skriven iza Sally Holman, snimao akciju Marine Abramović, Gergelja Urkoma i Raše Todosijevića sa foto ili 8 mm kamerom. Gergelj Urkom je na pod stavio fotografski aparat i pomoću drvene građe naznačio arhitektoniku prostora vidnog polja koje je zahvatio objektiv ovog aparata. Jednu razbijenu stolicu je popravio i načinio ponovo upotrebljivom. Skinuvši sa sebe svoju košulju izrezao je komad platna i sa njime tapecirao stolicu«⁵. Najzad, u okviru iste priredbe Zoran Popović je izveo još i svoj samostalni performans *Aksiomi* u toku kojeg je ponovio radnju izvršenu prilikom već opisanog nastupa na BITEF-u 6 1972. godine.

Nakon tih početnih otvaranja Marina Abramović će biti prvi umetnik iz ovog kruga beogradskih autora koji će u seriji performansa i akcija u duhu Body arta sprovesti jednu celovitu strategiju umetničkog govora u prvom licu. Posle već pomenutog nastupa u Edinburgu, ona istu akciju pod nazivom *Ritam 10* izvodi na izložbi *Contemporanea* u Rimu početkom 1973, a zatim u periodu 1974—75. slede još četiri njena nastupa (*Ritam 5* u okviru III aprilskih susreta u Studentskom kulturnom centru u Beogradu, *Ritam 2* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, *Ritam 4* u Galeriji Diagramma u Milanu i najzad *Ritam 0* u Studiju Mora u Napulju, u kojima je — kako sama ističe — značenje rada u ciklusu *Ritmova* »proizišlo kao rezultat istraživanja tela kao objekta upotrebljenog u svesnom i nesvesnom stanju«⁶.

Akcije Marine Abramović povezane ciklusom *Ritmova* imaju, nezavisno od njihovih pojedinačnih sadržaja, jednu zajedničku karakteristiku u naglašeno snažnoj volji umetnice da svoju ličnost dovede u središte svakog od ovih događaja: ona je ne samo protagonist radnje, već tu radnju vrši direktno na sopstvenom telu, dakle na svom celokupnom psihofizičkom organizmu, pri čemu je taj njen organizam svesno bio izlagan različitim oblicima autoagresije. Naime, u svakoj od ovih akcija umetnica unapred i pri punoj svesti projektuje osnovni »scenario« radnje, no čim dođe do odvijanja te radnje ona dopušta da se u nju uključe nepredviđeni i slučajni momenti koji mogu biti takvi da organizam umetnice dovode u opasnost fizičkih povreda ili možda privremenih psihičkih oštećenja, pa čak u ekstremnim slučajevima i u potencijalnu opasnost po sâm njen život. Po toj sprezi između projektovanog i slučajnog, između predviđenog i nepredviđenog, akcije Marine Abramović — mada u prvi mah podsećaju na konkretne životne manifestacije — nose u sebi karakter razotkrivanja procesa koji se prvenstveno odnosi na problem statusa umetničkog u jednoj akciji koja sâm to umetničko dovodi u pitanje. Jer, upravo je najdubljoj prirodi umetnosti svojstvena relacija faktora svesno-nesvesno, a njihovim se predstavljanjem u radnjama koje se odvijaju u realnom vremenu i prostoru čini vidljivim inače skrivena međuslovljenost etapa procesualnog umetničkog ponašanja. No pored ove pojmovne komponente, akcije Marine Abramović poseduju i svoju ekspresivnu, a u pojedinim slučajevima i mitsku projekciju: neki njeni gestovi (na primer sečenje vlastite kose i noktiju na rukama i nogama, kao i bacanje njihovih ostataka u vatru, izvršeno u akciji *Ritam 5* iz 1974) mogu se čitati po simboličnom ili po psihoanalitičkom ključu, upućujući na sadržaje koji kao da vode poreklo iz dubinskih naslaga individualnog ili čak kolektivnog nesvesnog. U svim ovim akcijama redovno je prisutna izrazita personalnost Marine Abramović: po njenom shvatanju umetnost se mora raditi totalnim unošenjem bića, u umetnosti ne sme da postoji ništa rutinsko i tehničko, već sve što se u njoj i u ime nje vrši treba da se vrši etikom potpunog predavanja mitskom pozivu umetnosti. Ciklus *Ritmova* nastao između 1973—75, uz još nekoliko akcija i video radova iz

1976. (*Umetnost mora da bude lepa — Umetnik mora da bude lep*, ciklus *Oslobodenje glasa — Oslobodenje memorije — Oslobodenje tela*) čine jezgro opusa Marine Abramović kao samostalnog autora; posle 1976. ona deluje u zajednici sa nemačko-holandskim umetnikom Ulayem i ovaj deo njenog rada, koji se u celini odvija u inostranstvu, stoji izvan teme ovog teksta i ove izložbe.

Svest o pristupu umetnosti kao autorskom *govoru u prvom licu* Raša Todosijević otvoreno ispoljava 1972. kada vrši već pomenutu akciju pod nazivom DA, istina još uvek ne u vidu javnog nastupa umetnika nego kao rad u mediju poštanske razglednice na kojoj prikazuje vlastiti lik, a ovaj čin tumači »motivacijom da je umetničko delo neodvojivo od ličnosti samog umetnika«⁷. Iste godine Todosijević vrši nekoliko akcija u privremenom trajanju (*Mesto, Skulptura, Znak*), no upravo od edinburškog nastupa 1973. pod devizom *Odluka kao umetnost* on započinje sa nizom performansa koji će od tada do danas, uz radove o linijama, predstavljati središnji i svakako najkarakterističniji deo njegovog shvatanja umetnosti.

Radnje ranih Todosijevićevih performansa (*Pijenje vode, Pranje vode* i dr. iz 1973—74) odvijaju se pod motivacijom tvrdnje *Odluka kao umetnost*: reč je o događanjima koja su skoro sasvim približena nekim realnim životnim manifestacijama i tek ih autorovo pravo da ih promoviše u umetničke radnje, kao i kontekst u kojem se te radnje vrše, odvajaju od pretapanja u samo životno ponašanje. Odatle proizlazi da je upotreba tvrdnje *Odluka kao umetnost* gest potenciranog osećanja umetnikove personalnosti: po sredi je, istina, jedna od mogućnosti poznatog čina proglašenja (nominacije umesto formulacije) umetničkog dela i bez obzira koliko je ovaj postupak bio često iskušavan u novijoj umetnosti, prihvataju ga i dalje razrađuju oni autori koji posredstvom tog postupka žele iznova sprovesti u praksu umetničko ponašanje kao ponašanje umetničke samovolje. Todosijević je, međutim, uskoro stigao do granica ovog postupka i umesto u vidu apriorne nominacije počeo je da primenjuje upitnu formu izjašnjavanja o prirodi umetnosti, tvrdeći pri tome da sâm »način na koji umetnik postavlja pitanje o umetnosti jeste umetničko delo«⁸. To je, zapravo, bio bitni smisao jednog ciklusa koji započinje 1976. performansom *Was ist Kunst, Patricia Hennings?*, izvedenog prilikom snimanja video radova za Galeriju Krinzingera u Brdu u Istri, a pod istim osnovnim nazivom (dakle pod nazivom *Was ist Kunst?*) uz promenu imena osobe kojoj se umetnik obraća. Todosijević je od 1977—81. izveo niz performansa u Parizu, Beogradu, Torinu, Beču, Zagrebu, Lublinu, Varšavi, Krakovu i Katovicama. Karakter i značenje ove serije performansa najbolje je protumačio sâm autor: »Performansi pod nazivom *Was ist Kunst?* jesu politički performansi u najširem smislu te reči. Ne umetnost u službi politike nego umetnost koja društveni performans sublimira u jedan umetnički performans naglašavajući u tom sublimiranju neke karakteristike društvenog događanja, fenomena psihologije masa, demagogije jezika, stalnog ponavljanja — u jednom katarzičnom naglašavanju«⁹.

Poslednja serija Todosijevićevih performansa pod nazivom *Vive la France — Vive la Tyrannie*, koje je on izveo 1979. prilikom jedne turneje po Holandiji (u Amsterdamu, Enshedeu i Arnhemu) nastavlja se, u stvari, na indirektno ali i od strane samog umetnika deklarirano političko značenje prethodnog ciklusa: popularni »revolucionarni« slogan *Vive la France — Vive la Liberté*, poprima ovde ironičnu transformaciju u Todosijevićev u nazivu rada navedeni privatni slogan a sâm taj naziv i radnje koje u tom performansu autor vrši (gestovi snažnih i naizmeničnih udaraca po tvrdoj metalnoj ploči i po mekanoj materiji gline) nose u sebi jaku demistifikatorsku intenciju očito uperenu protiv onih sadržaja koji pretpostavljaju »pozitivnu« ideološku usmerenost i socijalnu angažovanost umetničkih iskaza.

U svojim akcijama Slobodan Milivojević ne istura u prvi plan vlastiti *ego* umetnika, no budući da je sadržaj njegovih akcija često čitljiv jedino po autorovom ličnom ključu, o tim je akcijama moguće govoriti kao o jednoj vrsti umetničke »individualne mitologije«. Već je ispravno uočeno da je »razumevanje njegovih predstava, objekata i akcija teško zbog stvaranja autorovih subjektivnih/hermetičkih sistema zasnovanih prevashodno na njegovoj privatnoj terminologiji... Milivojevićev rad bi odgovarao onoj vrsti rada u umetnosti koji uključuje sistematsko odupiranje sistematskom radu u umetnosti«¹⁰. Možda upravo zbog takvog ekscentričnog karaktera rada Milivojević je ostao po strani od matice zbivanja u novoj umetničkoj praksi u Beogradu u periodu njenog profiliranja u jedan već oformljeni jezik, mada je njegova uloga u prvim nastupima te prakse na samom početku 70-ih godina bila od pionirskog značaja. Milivojevićeve akcije kao što su *Razlaganje kocke* i *Oblepljivanje ogledala* iz 1971, ambijent *Mračna komora* iz 1972, predstave *ŽIM* iz 1972. i *Labudovo jezero* iz 1973. i dr. ostaju kao primeri onih izražajnih konglomerata u kojima se prožimaju elementi hepeninga i performansa sa elementima pozorišne igre i pantomime, ovi opet sa elementima konkretnih životnih manifestacija, a sve je to odgovaralo mentalitetu prve etape nove umetničke prakse u kojoj se još uvek nije bila razvila on autorefleksivna crta što će postati karakteristična za rad autora koji poseduju već određenu svest o metajezičkoj prirodi umetnosti, čak i kada je reč o ponašanju kojeg podrazumevamo pod autorskim *govorom u prvom licu*.

Za razliku od većine predstavnika nove umetničke prakse kod kojih je opredeljenje za *govor u prvom licu* rezultat potrebe za potenciranjem nekog sasvim individualnog stava i gledišta, kod Neše Paripovića ovaj način ispoljavanja obeležen je izvesnom distancom koju autor vrlo svesno

ustupavlja između sadržaja koje iznosi i postupaka kojima te sadržaje saopštava. Primetno je, naime, da Paripović nikada nije koristio direktne oblike javnog umetničkog istupanja kao što su akcije i performansi; naprotiv, mediji kojima se najčešće služio jesu mediji tehničke registracije i reprodukcije zbiljanja, poput fotografije, filma i videa. No s druge strane, tematika najvećeg broja Paripovićevih radova izvedenih u ovim medijima tesno je vezana uz autorov lik i autorovo ponašanje, s tim što odmah treba istaći da ti prizori nemaju neku privatnu ili autobiografsku notu nego su zamišljeni i realizovani kao svojevrsne refleksije o umetniku i prirodi njegovog rada, o umetniku i vremenu kroz koje se njegov rad odvija, o umetniku i smislu koji njegov rad nosi i koji se njegovom radu pridaje i sl. Tako je u foto radu *Bez naziva* iz 1975. sam autor prikazan kako u različitim položajima razmišljanja sedi za stolom nad praznim listom bele hartije, što daje povoda da se ovaj rad shvati kao znak svesti o bitno mentalnoj prirodi umetnosti kojom se on bavi; u radu *33 godine* autor je snimljen pri različitim momentima i situacijama kretanja gradom, a raspored fotografija izvršen je tako da zatvara jedan fiktivni luk vremena u čijem se središtu nalazi godina umetnikovog rođenja; najzad, film pod nazivom *Neša Paripović 1977* (snimio Jovan Čekić) prikazuje kretanje umetnika kroz prostor grada mimo postojećih i unapred zadatih staza, pri čemu skoro opsesivno ponavljanje istih ili sličnih radnji pridaje sadržaju filma karakter jedne vrste »otvorenog dela« koje istovremeno može da nosi sasvim doslovno, ali i neko dodatno značenje. Za karakter tog Paripovićevog uvek namerno do kraja neodredljivog iskaza tipičan je upravo rad pod nazivom *Poruke-Messages*: na fotografijama je prikazan autor kako prenosi ili prima razne usmene poruke, dok tekst koji uz taj rad ide samo potencira izvesnu »tajnu« koja se u tim porukama navodno krije. Očito je, dakle, da Paripovićev način govora u *prvom licu* nije eksplikativne prirode: umetnik je, istina, voljan da sam istupi ali se nikada do kraja ne razotkvira, oko njegove ličnosti kreće se ceo sadržaj rada, ali se taj sadržaj gledaocu nikada ne nameće već se redovno ostavlja u međuprostoru neke svesno tražene relativnosti.

Načinu umetničkog mišljenja Gergelja Urkoma istupanje u *prvom licu* nije svojstveno i osnovna problematika njegovih radova odvija se u unutrašnjim prostorima analitičkih operacija, najpre u konceptualnom smislu a potom u području jednog specifičnog vida slikarstva. Ipak, u sastavu III aprilskih susreta u Studenstkom kulturom centru 1974, kada je izvedeno nekoliko ključnih performansa među kojima i *Ritam 5* Marine Abramović i *Pijenje vode* Raše Todosijevića, Urkom je prikazao jednu akciju sa stolicom povezujući sadržaj ovog događaja sa onim što ga je godinu dana pre toga izveo na festivalu u Edinburgu. Čak i kada je koristio formu javnog nastupa, Urkom nije izišao izvan delokruga svojih internih, skoro hermetičkih preokupacija: njegov primer karakterističan je po tome što pokazuje kako se i u mediju performansa mogu sačuvati izrazito mentalne i autorefleksivne komponente.

U radu umetnika koji su svoje delovanje započeli okupljeni u grupama dolazilo je do povremenih ispoljavanja naglašenijeg osećanja umetničkog individualizma, posebno u situacijama kada je na kraće ili duže vreme popuštala kohezija njihovih zajednica. Tako se u aktivnosti pripadnika grupe Bosch+Bosch može uočiti nekoliko karakterističnih primera autorskog govora u *prvom licu*: najpre je to bi.a akcija Balinta Sombatića *Lenin in Budapest* iz 1972. u kojoj je umetnik u oficijelni protokol prvomajske parade provukao ličnu radnju nošenja transparenta sa Lenjinovom fotografijom izazivajući time konflikt privatnog i individualnog ponašanja unutar jednog javnog i masovnog okupljanja, a isti autor izveo je 1973. foto rad pod nazivom *Body signalisation*, u kojem je telo umetnika bilo korišćeno kao objekt i mesto označavanja obeleženo posebnim autorskim pečatom. Drugi pripadnik iste grupe, koji je ispoljio potrebu za individualizacijom ponašanja bio je Slavko Matković o čijem je radu pod nazivom *Ja sam umetnik* Balint Sombati dao sledeće tumačenje: »Pošto više nije mogao stvarati dela kojima bi se verifikovao kao umetnik, Matković je rešio da dade novinski oglas o svom umetničkom postojanju i to pomoću forme i ideje koja nije bila na stvaralačko-artističkom nivou. Tako je novinski oglas postao najpogodniji vid i način da se ideja *Ja sam umetnik* realizuje. Oglas je objavljen 1974. u *Hamburgers Zeitungu*¹¹.

Dok je za sve dosad pominjane autore ulazak u područje nove umetničke prakse 70-ih godina značilo, zapravo, početak njihovog delovanja, za Radomira Damjanovića Damnjana to je bio izazov prekida sa oblicima njegove dotadašnje umetničke aktivnosti. U Damjanovom slučaju postoji, dakle, momenat napuštanja već osvojenih pozicija, izvršen sasvim svesno i sa nastojanjem da se odgovori na pitanja što ih je postavljala izmenjena duhovna i ideološka klima početka osme decenije, a već je sama odluka o tom momentu prekida morala podrazumevati umetničko ponašanje ispunjeno naglašenim osećanjem autorskog individualizma. Nošen tom potrebom Damjan zna da današnji umetnik ne mora da bude vezan specijalnošću samo jedne određene discipline: on je istovremeno koristio tehnike fotografije, filma i videa, izvodio je performanse, radio slike i crteže, služio se činom proglašavanja i apriornog deklarisanja umetničkih vrednosti itd., opravdavajući sve te postupke motivacijom što ekstenzivnijeg ispoljavanja umetnikove izražajne volje.

Uprkos toj raznovrsnosti medija i tehnika evidentno je da u Damjanovom radu postoje dve osnovne problemske linije, zapravo dva bitna načina umetničkog mišljenja. Prvo je linija u kojoj se autor usredsređuje na pitanja unutarnje prirode umetničkog jezika i zato je taj pol moguće

nazvati analitičkim, drugo je pak linija u kojoj se autor bavi saopštavanjem nekih sopstvenih gledišta o opštim ili specifičnim pitanjima životne realnosti i zato bi se taj pol mogao nazvati referencijalnim. Damnjan svesno neguje uporedno prisustvo obeju komponenata, od kojih mu prva služi za to da izoštrava unutarne probleme svojih umetničkih formulacija, a druga za to da svoju umetničku praksu ne izoluje od postojećih društvenih i kulturnih zbivanja, kao i da o tim zbivanjima iznese stavove obuhvaćene strategijom autorskog govora u prvom licu. Prvi stav ove vrste Damnjan je ispoljio na *Drangularijumu* 1971. kada je, jedini od učesnika ove izložbe, umesto nekog konkretnog predmeta izdvojio tekst kojim deklariše svoj autorski izbor obrazlažući i razloge koji su ga na takav izbor naveli. Za vreme boravka u Sjedinjenim Državama 1973. Damnjan realizuje ciklus crteža i fotografija pod nazivom *U čast sovjetskoj avangardi*, gde prvi put koristi prikaz vlastitog lika: na fotografijama je prikazano lice autora na čijem su čelu ispisana imena umetnika (El Lissitsky, Punji, Hlebnjikov i dr.) čijem je uvažavanju ovaj rad i posvećen. Značenje rada ima, pored sasvim lične, i određenu ideološku konotaciju: sudbina sovjetske avangarde za Damnjana je koliko kulturno, toliko i socio-političko pitanje i on o tom pitanju želi da iznese ne samo načelno umetničko nego i svoje emotivno ljudsko gledište. Učestvujući na *Trigonu* u Gracu 1975. koji se te godine odvijao pod temom *Identitet, antiidentitet i alternativni identitet umetnika* — Damnjan je izveo svoj prvi performans sa činom destruiranja. *Biblije*, Hegelove *Estetike* i Marxovog *Uvuda u kritiku političke ekonomije*, čime je nakon prethodnog rada nastavio da u formi umetničke akcije sprovodi jednu vrstu posrednog ideološkog diskursa. O karakteru tadašnjeg Damnjanovog raspoloženja najbolje svedoči sledeći tekst objavljen kao komentar uz njegov trigonski nastup: »Pokušajte da budete slobodni: umrećete od gladi. Društvo vas podnosi jedino ako ste čas servilni, čas surovi: ono je zatvor bez čuvara, zatvor iz kojeg čovek može pobeći samo mrtav. Gde da odemo kada je jedino u ljudskoj zajednici moguć život. Pa iako se sve u nama njoj opire, nismo dovoljno diskri da bismo u njoj prosili niti dovoljno uravnoteženi da bismo se predali mudrosti. Na kraju krajeva, poput drugih, ostajemo u njoj praveći se prezaposleni; odlučujemo se za to zahvaljujući zalihama lukavosti: manje je smešno izigravati život no živeti«¹².

Rasprave koje vodi *govorom u prvom licu* Damnjan produžava u seriji video radova nastalih za vreme autorovog boravka u Tübingenu 1976: to su trake pod nazivima *Čitanje istog teksta*, *Čitanje Marxa, Hegela i Biblije pod svetlošću šibica*, *Mrlja u prostoru ili položaj jedinke u društvu* i *Svakodnevni ritual ispijanja kave*. Kao i u još jednom nizu radova u mediju fotografije (*Vreme od 1863. do 1974*, *Ničeg suvišnog u ljudskom duhu* i dr.), u performansu pod nazivom *Od rada ka stvaralaštvu*, izvedenom u Zagrebu i u dva navrata u Beogradu 1978—79, Damnjan kroz različite metaforičke postupke iskazuje svoje generalno gledište: to je gledište o sudbini izdvojenog, izolovanog i u biti usamljeničkog položaja umetnika čije ponašanje ne trpi vezivanja ni za kakva uporišta izuzev onih što mu preostaju u njegovoj nezavisnoj individualističkoj egzistenciji. Pored direktnih, Damnjan istovremeno primenjuje i posredne forme ispoljavanja tog autorskog individualizma: u ciklusu radova na hartiji iz 1977, kao i u fotografijama pod zajedničkim nazivom *Ovo je delo od proverene umetničke vrednosti*, Damnjan pomoću za tu svrhu posebno urađenog pečata sa tekstom navedenim u nazivu rada objavljuje — ne poduzimajući nikakvu oblikovnu intervenciju nego se oslanjajući jedino na moć vlastite umetničke kompetencije — apriornu tvrdnju o karakteru i kvalitetu tog rada, izražavajući, time i svoje suprotstavljanje svim, umetniku spoja nametnutim, instrumentima valorizacije. Živeći i delujući u dva različita socio-kulturna ambijenta — najpre u jugoslovenskom a potom u italijanskom — Damnjan je iskusio mnoge protivrečnosti savremenog umetničkog profesionalizma i pod težinom tih iskustava došao je do saznanja da se čvrstina etičkog statusa najpre brani prenosom radnih motivacija sa postojanja umetničkog objekta na ponašanje samog umetnikovog subjekta. Time je njegov slučaj postao paradigmom autorskog govora u prvom licu i to ne samo po operacijama koje vrši nego i po pobudama koje ugrađuje u temelje tih operacija.

Od sredine decenije pobude umetničkog ponašanja i razlozi isticanja umetnikovog ega ne prestaju da deluju ali prolaze kroz procese transformacije načina svojih ispoljavanja. Umetnik, dakle, zadržava potrebu za *govorom u prvom licu*, ali oseća i vidi da okolni ambijent ima sve manje razumevanja za otvorenost i deklarativnost tog govora, što dovodi do neminovnosti prelaza od »javnog« u »privatne« ili bolje reći sasvim subjektivne vidove ponašanja. O toj promeni mentaliteta ponašanja svedoči Zoran Popović kada govori o tome da je nakon 1975, kao momentu u kojem je kulminirala svest o socio-političkom aktivizmu nove umetnosti, morao krenuti ka posve drugom polu, ka okretanju samom sebi, što je rezultiralo idejom o jednoj vrsti »autoportreta kao (samo)kritičkog rada o umetniku i o njegovoj okolini i o njegovom privatnom ukusu«¹³. Posledica te odluke bila je vidljiva u sledeća dva projekta ovog autora: u onom pod nazivom *Radnik tipomašinista Miodrag Popović: o životu, o radu, o slobodnom vremenu*, izloženom na V trijenalu jugoslovenske likovne umetnosti u Beogradu 1977, kao i onom pod nazivom *Filmski autoportret*, zamišljenom 1976, a docnije realizovanom pod karakterističnim nazivom *Privatna moda*, gde je autor predstavio situaciju u kojoj su dve poznate manekenke odevene u odeću koju on (dakle umetnik) svakodnevno nosi.

Umetnik koji pri kraju decenije kroz celo svoje delovanje inkarnira upravo taj intimi i izrazito kontemplativni aspekt ponašanja jeste Zoran Belić. U nizu svojih nastupa koji su se dešavali

u Amsterdamu 1978, Đenovi 1979, Beogradu i na Bijenalu mladih u Parizu 1980, Dizeldorfu, Ljubljani i ponovo u Beogradu 1981, Belić je demonstirao vidove ponašanja koje, istina, podrazumeva fizičko prisustvo ali u kojem se ipak svesno izbegava bilo kakvo naglašenije spoljašnje zbivanje što bi to ponašanje moglo uvesti u područje »akcije«. Zato Belić svoje ponašanje i sâm obeležava pojmom »vežbe«: razlog »vežbe« očitio nije u javnosti onoga što umetnik čini pred drugima nego u privatnosti onoga što oseća i proživljava u samom sebi. »Vežbe; fragmenti konstrukcije — napominje Belić — izraz su jednog od mogućih razumevanja sveta a ne pokušaj konstrukcije bilo kakve nove teorije, jer i 'nema novih stvari na Zemlji', već je to pre beleška o nužnosti praćenja individualnog puta na kojem se neće i ne mora do kraja razumeti sve, ali koji se prihvata kao datost i kao dostojan izazov da se pređe sav, do kraja«¹⁴. U Belićevim »vežbama« nije, dakle, reč o tome da se stigne do nekog ishoda, da se — poput zbivanja u performansu — predstavi jedna vrsta događanja; kod njega namerno izostaju mnogi elementi radnje a umesto toga javlja se težnja ka dostizanju meditativnog stanja što ga umetnik naravno, neostvaruje u svakodnevnom postojanju nego tek onda kada želi da ispolji svoju umetničku vokaciju. A da bi tu vokaciju mogao po svom osećanju adekvatno ispoljiti, umetnik stalno mora biti spreman na mogućnost nastupa i otuda proizlazi Belićeva potreba za negovanjem sopstvenog lika (sopstvenog izgleda) kao skupa specifičnih znakova umetničke izdvojenosti: reč je — kako on sâm kaže — o »kvalitetu razlikovanja i kvalitetu razlikovanog, što uslovljavaju način delovanja«¹⁵. Pošto je već samim tim »kvalitetom razlikovanja« u stanju da prenosi svoju umetničku nameru, Belić više nema potrebu za činom (za činjenjem) — upravo u tom tako uočljivom odsustvu čina on se jednim posrednim putem uključuje u područje umetničkog egocentrizma *govora u prvom licu*. Zato je na njegovom primeru možda najjasnije vidljiv kraj lûka što je opisan u tematici isticanja individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-ih godina: na ishodišnoj tački tog lûka stoji poriv za akcijom, na zaključnoj tački tog lûka stoji poriv za meditacijom, no i u jednom i u drugom slučaju podjednako je reč o porivu da se sâm ponašanje ličnosti umetnika uvede u područje izražajnih postupaka koji poseduju sasvim punopravni status umetnosti.

NAPOMENE

¹ Renato Barilli, *Ponašanje, Ideje*, 6, Beograd 1979, str. 135, originalni tekst, Renato Barilli, *Il comportamento, Situazioni dell'arte contemporanea*, Roma 1976.

² Isti tekst, *Ideje*, 6, str. 137.

³ Vladan Radovanović, *Moja istraživanja i projekti*, Katalog izložbe Nova umjetnička praksa 1966—1978, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1978.

⁴ Jasna Tijardović, *Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom*, Katalog izložbe Nova umjetnička praksa 1966—1978, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1978.

⁵ Zoran Popović, *SPOT*, 10, Zagreb 1977, str. 28.

⁶ Marina Abramović, Katalog izložbe u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 10. IV—5. V 1975. U istom katalogu objavljeni su sadržaji svih pet performansa iz ciklusa *Ritam* (*Ritam* 10, 5, 2, 4, 0, 1973—75).

⁷ Raša Todosijević, *Velike južne predstave*, Izdanje Studentskog kulturnog centra, Beograd 1980.

⁸ Ista publikacija.

⁹ Raša Todosijević, rukopis kod autora.

¹⁰ Jasna Tijardović, isti tekst.

¹¹ Balint Szombathy, *Značajniji momenti u radu grupe Bosch+Bosch*, Katalog izložbe Nova umjetnička praksa 1966—1978, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1978.

¹² Katalog izložbe *Trigon 75 — Identitat, Alternative identitat, Gegenidektität*, Graz, Künstlerhaus, 6. X—2. XI 1975, ponovo objavljeno u monografiji *Radimir Damnjan, Niente di superfluo nello spirito*, Edition Dacić, Tübingen 1978.

¹³ Zoran Popović, rukopis kod autora.

¹⁴ Zoran Belić, tekst u publikaciji *Zajednička škola o prostoru*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, septembar 1981.

¹⁵ Ista publikacija.

Nova umetnost u Jugoslaviji započela je aktivnošću jedne umetničke grupe — grupe OHO iz Ljubljane, 1966. godine. Njeno postojanje i rad svakako da su uticali na pojavu umetničkih grupa u drugim sredinama. I u Srbiji su umetničke grupe bile začetnici novih umetničkih pojava — već krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina počinju da deluju grupe Bosch + Bosch u Subotici, KOD, (E i (E) KOD u Novom Sadu, grupa umetnika okupljenih oko Galerije Studentskog kulturnog centra i Ekipa A³ u Beogradu.

Grupni rad umetnika odlika je moderne umetnosti uopšte, a posebno avangardnih pokreta sa početka ovog veka. U našoj savremenoj umetnosti delovale su mnoge umetničke grupe, ali su one koje se javljaju u osmoj deceniji i opredeljuju za novu umetnost, svakako specifične. Njihova pojava mora se posmatrati u širem društvenom kontekstu.

Kraj šezdesetih su godine burnih društvenih, a pre svega omladinskih i studentskih gibanja, što je uticalo i na umetnost. To je vreme masovnih pokreta, vreme hipija, jipija, pop i rok muzike i kulture. Vreme okupljanja mladih u raznorodne grupe, više ili manje ideološki obojene, ali uvek sa uverenjem o jednoj boljoj i humanijoj budućnosti. To je vreme zajedništva, kada je bilo važno »biti zajedno« — na istoj strani barikada, jedinstvenog ideološkog stava, istih estetskih i umetničkih pogleda. Prirodno je onda što su se i umetnici okupljali, družili i radili u grupama. U našim društvenim i kulturnim okolnostima još uvek neafirmisane nove umetnosti koja je početkom sedamdesetih egzistirala na marginama reprezentativnih pojava i ličnosti likovne umetnosti, bilo je daleko lakše i probitačnije raditi u grupi nego samostalno. Grupa je pružala osećaj zajedništva i moralne snage, kao i praktičnu mogućnost boljeg organizovanog delovanja. Grupni rad je i u istraživačkim domenima nove umetnosti bio koristan za pojedinca-umetnika, kao mogućnost komunikacije, razmene iskustava, upoređivanja rada.

U grupe su se tokom sedamdesetih udruživali isključivo mladi umetnici, idejni istomišljenici, rešeni da raskinu sa starom umetničkom praksom, uvereni u neophodnost novog umetničkog jezika. Motiv njihovog grupnog rada nalazio se prvenstveno u umetnosti. Za opstajanje i koheziju grupe bilo je bitno druženje njenih članova kako u umetničkom radu tako i u svakodnevnom životu, što je proizilazilo iz karaktera umetnosti koja je nastojala da izjednači ta dva pojma: umetnost = život. Grupni rad se odvijao pre svega kroz intenzivno druženje članova, sastanke i razgovore, a realizovao se kroz zajedničke nastupe — izložbe, akcije i zajedničke radove. Ni jedna od grupa nije imala svoj manifest, jedino je Grupa 143 imala svoje programske tekstove. Grupe nisu imale svog kritičara i teoretičara umetnosti koji bi inicirao i sistematski pratio njihov rad, kao što je to Pjer Restani činio sa Novim realistima. Umetnici su sami, naime, tumačili svoj rad i bavili se njegovim stvaranjem i njegovom artikulacijom. Sasvim je uzak krug kritičara koji su tokom protekle decenije komentarisali zbivanja u novoj umetnosti i zato posebno treba istaći ulogu Ješe Denegrija koji je pratio tokove nove umetnosti, tumačio rad pojedinaca i grupa, dovodio ih u relacije sa svetskim pokretima, davao podršku mladim stvaraocima.

Na narednim stranicama daćemo pregled rada umetničkih grupa u Srbiji, pratićemo njihov nastanak, rad i raspad. Uz ogradu da je teško rečima preneti sva zbivanja na planu nove umetnosti tokom sedamdesetih, jer je to bio proces izuzetne tenzije i dinamike — svakodnevna okupljanja, razgovori, sučeljavanje stavova i mišljenja, velika produkcija radova, brojne izložbe i izvedbe akcija. Nova umetnost se dešavala daleko od saznanja šireg kruga publike, gotovo izolovana na pojedine izlagačke punktove — uglavnom studentske i omladinske ustanove, često se odvijala u intimnosti privatnih stanova ili su se akcije po gradskim ulicama i trgovima ili u ambijentu prirode, odvijale nenajavljene, bez gledalaca. Sada, ohlađenog pogleda i reči, sva ta zbivanja koja su svojevremeno dovođena do usijanja, na ovoj izložbi, i u katalogu, deluju kao zbir činjenica. Pokušajmo da ih ne shvatimo tako.

Prva umetnička grupa u domenu nove umetnosti u Srbiji bila je grupa **Bosch + Bosch**. Osnovana je 27. avgusta 1969. godine u Subotici. Osnivač grupe bio je Slavko Matković, a prvi članovi Edit Baš, Ištvan Kreković, Zoltan Mađar, Laslo Salma, Balint Sombati i Slobodan Tomanović. Vremenom su pojedini članovi napuštali grupu: Edit Baš i Ištvan Kreković 1970. godine a Zoltan Mađar i Slobodan Tomanović 1971. godine, ali su se zato drugi umetnici, sličnih umetničkih stavova, priključivali grupi: Laslo Kerekeš (član od 1971), Atila Černik i Katalin Ladik (članovi od 1973) i Ante Vukov (član od 1975). Može se smatrati da su jezgro Bosch + Boscha činili Atila Černik, Laslo Kerekeš, Katalin Ladik, Slavko Matković i Balint Sombati koji su tokom rada u grupi kontinuelno i uvek s jednakom upornošću i radoznalošću istraživali u domenima nove umetnosti. Uostalom ovih pet autora nastavilo je sa umetničkim radom i nakon raspada grupe, što govori o njihovom trajnom opredeljenju za umetnost. To ističemo stoga što ni jedan od članova grupe nije bio likovni umetnik po obrazovanju, nije studirao na Akademiji likovnih umetnosti.

Grupa je formirana tako što se sa izložbe na Tribini mladih u Subotici 1969. godine izdvojio jedan broj mladih umetnika sličnog pogleda na umetnost. U početku, funkcionisali su kao likovna sekcija Tribine mladih. O tome kako je nastalo njihovo ime govori Laslo Kerekeš: »Uхватiti se za ruke: Bosch + Bosch, kao Hieronim i kao industrija; multiplikacija reklama za svećice automobila ili veš mašine na svetlećim reklamama na fasadama velikih i otuđenih gra-

dova. . .¹ Motiv udruživanja bio je u sličnim pogledima na umetnost i u nastojanjima članova da se radi drugačije od uobičajene prakse. Grupa nije imala svoj program, niti čak jedinstvenu idejnu platformu. Pre bi se moglo reći da je Bosch+Bosch bio zbir individualnih nastojanja ka novoj umetnosti koji se nikada nisu sintetizovali u jedinstven program ili izraz. Članovi su se redovno sastajali, omiljeno mesto okupljanja bila je poslastičarnica »Triglav«, razgovarali su o umetnosti, ali pravog grupnog rada nije bilo. Mogu se samo pomenuti zajednički poduhvati pojedinih članova — kao što su Matković i Salma izdali 1971. godine zajedničku knjigu 5112A. Na prvoj izložbi u Subotici 1969. godine članovi Bosch+Bosch izlagali su crteže i graf8ke. Sledeći korak ka novoj umetnosti bio je za sve Bošovce vizuelna poezija. Već na prvoj izložbi Balint Sombati izlagao je rad *Borba vetrenjače sa suncem*, na kome je u okviru geometrijske slike uveo slovne elemente. Krajem 1970. godine članovi grupe uspostavljaju vezu sa beogradskim časopisom Signal koji je objavljivao vizuelnu i konkretnu signalističku poeziju. Mađar, Matković, Salma i Sombati saraduju u ovom časopisu. Njihove rane radove na ovom polju karakterišu verbo—voko—vizuelna načela. Kasnije se razvijaju i oblici vizuelne poezije u prostoru čime su se bavili Černik i Matković. Vizuelna i konkretna poezija su oblici rada koji su bili najviše razvijeni među članovima grupe, kojima su se oni u kontinuitetu bavili. Otuda je i produkcija unikatnih i malotiražnih knjiga ovih umetnika značajan deo njihove aktivnosti. Ipak, radovi kojima se Bosch+Bosch uvrštava u područje nove umetnosti jesu akcije, performansi, hepeninzi, intervencije u prostoru, radovi u novim medijima itd. Rad *Tragovi*, koji je Balint Sombati 1970. godine izveo kao prostornu intervenciju, označava taj zaokret od tradicionalnih umetničkih formi ka novom jeziku. Tokom 1970. i naredne dve godine kod svih članova grupe došlo je do sličnog razvoja.

Da bismo sagledali tipove rada kojim su se bavili Bošovci i da bismo shvatili suštinu njihovih umetničkih koncepcija, navešćemo reči Balinta Sombatija, koji je, pored Slavka Matkovića, bio član grupe od osnivanja do poslednjeg izlaganja i koji se uz aktivnu umetničku praksu bavio teorijom, kritikom i pisanjem o radu Bosch+Boscha, kao i organizovanjem njihovih izložbi: »Mnogostruko i prilično heterogeno stvaralaštvo Grupe Bosch+Bosch prožima jedna konceptualna matrica, koja je obeležila većinu eksperimenata članova grupe. (...) Grupa Bosch+Bosch okupila je sva nova stvaralačka stremljenja koja se na polju vizuelne umetnosti javljaju između 1969. i 1976. godine u jednoj određenoj geografskoj i kulturnoj sredini, unutar Vojvodine, izuzev Novog Sada, gde su nešto kasnije — dakle nakon 1969. osnovane grupe KOD i (E). Zahvaljujući već pomenutoj polifoniji, mnogostrukoj upotrebi medija, članovi grupe na kraće su se ili duže vreme doticali problematika prostorne intervencije, land arta, konkretne i vizuelne poezije, konceptualne umetnosti, vizuelne semiologije, novog stripa, mail arta itd, a pojedini su autori, uporedo sa praktičnom, ispoljavali i značajnu teorijsko-kritičku aktivnost.«² Grupni rad Bosch+Boscha praktično se odvija kroz njihove sastanke i grupna izlaganja. Priredili su ukupno 13 samostalnih izložbi u Subotici (1969, 1970. i 1972), Novom Sadu (dva puta: 1970, 1976), Senti (1970, 1971), Zagrebu (1972), Balatonboglaru (1972) i Pečuju u Mađarskoj (1973) i Beogradu (1975). Istovremeno izlagali su na grupnim izložbama a pojedini članovi su priređivali svoje samostalne izložbe i nastupe. Treba posebno istaći vezu i saradnju Bosch+Boscha sa mađarskim umetnicima, sa generacijom koja sebe naziva Nova mađarska avangarda — Gaborom Totom, Endre Totom, kritičarem Laslom Bekeom i drugima. Na taj je način došlo do njihovih izlaganja u Mađarskoj, a ostvareni su i drugi oblici saradnje. Balint Sombati je sa budimpeštanskim umetnikom Gaborom Totom objavio 1975. godine knjigu *Fizička i semantička informacija*.

Prema iskazu Balinta Sombatija, rad grupe ostao je sve vreme na rubu kulture i umetnosti. Po njemu, ta marginalnost ili »nesreća« grupe nije proizilazila u tolikoj meri iz negativnog stava sredine koliko iz tehničko-izvođačkog nesavršenstva koje se retko moglo premostiti. A ono je dolazilo iz materijalnih nemogućnosti članova. Tako su svi fotografski radovi rađeni pozajmljenim fotoaparatom, oni nisu posedovali osnovna sredstva za rad, nisu uopšte bili opremljeni za rad u novim medijima. Tehnička nesavršenost njihovih radova nije prema tome proizilazila iz svesnog nemara, već iz nemoći koje su bili svesni. Uprkos tome, »asimilirani duh Bosch+Boscha osetno je uticao na neposrednu okolinu, a naročito na umetnička shvatanja mladih«, zaključuje Balint Sombati.

Grupa se rasformirala posle sedmogodišnjeg rada i poslednje izložbe održane u Novom Sadu 1976. godine. Članovi su osećali da grupa više nema onaj značaj niti održava intenzitet rada kakav je bio kada je tek inicirana. A bili su tu i razlozi praktične prirode: sav teret organizacije grupnih nastupa nosili su sami Slavko Matković i Balint Sombati, što je opterećivalo njihov rad. I posle razlaza grupe, umetničku delatnost nastavljaju članovi koji su činili njeno jezgro: Černik je nastavio da radi verbo—voko—vizuelnu poeziju i knjige-objekte, Kerekeš se krajem sedamdesetih okrenuo novom slikarstvu, Katalin Ladik radi foničnu poeziju, multimedijalna istraživanja i performanse, Slavko Matković radi verbo—voko—vizuelna istraživanja, novi strip i mail art, a Balint Sombati se bavi mail artom i od početka osamdesetih i neoizmom — radi zajedničke performanse sa kanadskim umetnicima koji su stvorili ovaj pravac.

Novi Sad je drugi centar u kome se na samom početku sedamdesetih godina javljaju nove umetničke pojave, a grupno delovanje umetnika postaje njihovo obeležje.

Prva od novosadskih umetničkih grupa bila je **grupa KOD**, osnovana 8. aprila 1970. godine. Članovi grupe bili su: Branko Andrić (napustio grupu maja 1970. godine), Slavko Bogdanović, Janez Kocijančić (izišao iz grupe leta 1970), Miroslav Mandić, Slobodan Tišma i Mirko Radojičić. Krajem 1970. grupi se priključio Peđa Vranešević. Ipak, jezgro grupe činila su četiri autora: Bogdanović, Mandić, Tišma i Radojičić, koji su bili najbliži po senzibilitetu i umetničkim preokupacijama, između kojih je grupni rad najbolje funkcionisao.

Svi članovi grupe studirali su književnost i pisali poeziju i književnu i muzičku kritiku. To je svakako odredilo i karakter njihovih prvih radova u domenu vizuelne i konkretne poezije njihovo konstantno bavljenje književno-pesničkim oblicima koje je nastavljeno i nakon raspada grupe, i što je možda još važnije, ta činjenica je odredila metod i strukturu njihovog rada. Već naziv grupe KOD je termin preuzet iz lingvistike i teorije informacije, dakle iz materije koju su obrađivali na studijama. Pošli su od jezika i njegove problematike, a sličan pristup primenili su kasnije na sve medije sa kojima su radili. Takav metod, razumljivo, i uz druga saznanja i iskustva, mogao je da ih dovede do konceptualizma jezičkog tipa, po čemu je rad ove grupe karakterističan.

Kodovci su započeli sa grupnim radom prvenstveno u nameri da se bave drugačijom, novom umetničkom praksom. Poznavali su se i družili od ranije, a njihova bliska lična prijateljstva neraskidiva su od njihovog zajedničkog rada. Za razliku od Bosch+Boscha koji su radili vremenski paralelno, a sa kojima nisu imali bližih kontakata, oni su poznavali rad OHO-a i oslanjali su se na njihove ideje i iskustva. Grupni rad odvijao se kroz sastanke, razgovore i mnoge zajedničke radove. Zajedništvo je u ovoj grupi bilo dovedeno na nivo umetničkog i moralnog stava. Po rečima Miroslava Mandića, članove KODa gotovo da je bila sramota da deluju kao individue, tako da je dolazilo do potiskivanja i svesnog gušenja individualizma na račun grupnog delovanja. Prvi zajednički rad nastao je još pre konstituisanja grupe, kada su 1969. godine pripremili za časopis Index projekat »*Ključ ključa na vratima vrata*« koji se sastojao iz nekoliko konkretnih pesama dobijenih grupnim radom. Slično Bosch+Boschu i Kodovci su od vizuelne i konkretne poezije krenuli u rad u drugim medijima, u akcije, intervencije itd. O suštini i prirodi rada ovih umetnika i njihovim umetničkim stavovima pisao je Miroslav Radojičić: »Aktivnost od osnivanja grupe do kraja 1970. odlikuje širina rada, sintetički pristup umetnosti i težnja za njenom autonomijom u odnosu na ideologiju, a njeno približavanje životu — težnja da se umetnost demokratizuje i dezinstucionalizuje. Radovi su se zato kretali od fluksusa i akcija do teatra i filma, od siromašne umetnosti do land arta i process arta, od poezije do konceptualne umetnosti. Od kraja 1970. do prestanka rada grupe (mart 1971) najveći deo rada spada u konceptualnu umetnost, većinom jezičkog tipa do kojeg smo došli ne prihvatanjem postojećeg konceptualizma koji tada nismo ni poznavali, nego intuitivno, radeću u umetnosti i razmišljajući o umetnosti. U isto vreme, javlja se i potreba za društvenim angažovanjem, ali ne u cilju politizacije, nego demokratizacije i dezinstucionalizacije umetnosti (...) To što smo radili hteli smo da bude naš život i od početka do sada tražili smo i definitivno nismo našli modus u kome bi se to osim u životu kao umetnosti i umetnosti kao životu moglo manifestovati«.4, Grupni rad je za ove umetnike značio više od stalnih sastanaka, razgovora i zajedničkih akcija, značio je skoro zajednički život. Postojala je izražena težnja za uspostavljanjem i dostizanjem zajedničkog senzibiliteta, a to je kulminiralo krajem 1970. kada su četiri umetnika došla do formule rada unutar kvadrata podeljenog na četiri jednaka dela. Praktično, takav rad nije ostvaren, ali je ova struktura funkcionisala na mentalnom nivou — kao metafora pripadništva svakog od četvorice autora jednoj celini. To je značilo i potpunu konceptualizaciju njihovog rada. Prvi nastup grupe KOD bio je 9. aprila 1970. u Likovnom salonu Tribine mladih u Novom Sadu, prostoru u kojem i ispred koga su se najčešće odvijale njihove akcije. Tada su izveli prostornu intervenciju, a potom slede akcije, performansi i drugi oblici vremensko-prostornog delovanja. Akcija *Zglob* može se uzeti kao primer njihovog grupnog rada. Izvedena je 24. maja 1970. u okviru Sterijinog pozorja. Ideje za akciju davali su svi članovi, a one su zatim zajednički razrađivane i uobličavane. U izvođenju akcije učestvovali su svi Kodovci. Međutim, pored zajedničkih radova, bilo je izložbi i nastupa na kojima su članovi učestvovali sa pojedinačnim radovima. Na izložbi grupe na Tribini mladih u Novom Sadu, januara 1971, članovi su izlagali pojedinačne radove međusobno veoma različite. Individualizam je izbijao i u uslovima kompaktnog grupnog rada.

Zbog nerazumevanja sredine, kulturnih radnika i tradicionalnih umetnika na koje su nailazi i njihovi nastupi i javno delovanje, Kodovci su se udružili sa budućim članovima grupe (3 i drugim mladim umetnicima sličnih pogleda. Počeli su zajedno da deluju na osnovu tog socijalnog momenta tako da su početkom 1971. godine nastupili kao **Grupa Januar** na Tribini mladih u Novom Sadu, a kao **Grupa Februar** prikazali su svoj rad 9. februara u Domu omladine u Beogradu. Posle tog nastupa grupa se raspala, jer je doživela nerazumevanje i društvene kritike. Članovi KODa su još izlagali na izložbi Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji, koju su Ješa Denegri i Biljana Tomić priredili u Salonu Muzeja savremene umetnosti marta 1971.

Konačan prestanak rada KODa usledio je krajem maja i početkom juna 1971. Mada su dobili poziv da kao grupa učestvuju na Bijenalu mladih u Parizu, Mandić i Tišma su odbili da izlažu, Bogdanović je izlagao kao pojedinac, a Vranešević i Radojičić su izlagali u okviru grupe (≡ KOD). Članovi KODa nikada nisu išli za tim da dokumentuju svoj rad, niti im je bilo bitno njegovo prikazivanje u javnosti. Postoji niz njihovih neobjavljenih teorijskih tekstova. Akcije su često izvodili nenajavljene, tako da su posmatrači mogli biti samo slučajno zatčeni gledaoci. Kcdovci su izgradili ideju o nevidljivoj umetnosti. Apstinenciju su smatrali jedinim načinom reagovanja u trenucima promene i previranja.

Grupa (≡ formirana je u Novom Sadu krajem februara 1971. godine. Članovi su bili Ana Raković i Čedomir Drča koji su od ranije zajedno radili, Vladimir Kopicl i Miša Živanović koji je bio član samo u početku grupnog rada. Svi su oni, kao i Kcdovci, studirali književnost na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu i pisali poeziju. I za njih je problem jezika i lingvistike bio sastavni deo fakultetskih predavanja, a obavezno građivo ih je dovelo do Sosira, lingvističke semantike i semiologije i do teorije informacije. Logično je onda da su im prvi radovi bili vizuelna i konkretna poezija. I njihov se grupni rad odvijao kroz sastanke, pasionirane razgovore o umetnosti i grupne nastupe. Realizovali su i nekoliko zajedničkih radova o kojima Mirko Radojičić piše da im je »... imanentan konceptualizam analitičkog, jezičko-tekstualnog tipa. Za neke radove karakterističan je udeo »processa« i slučaja.«⁵ Radovi Ane Raković i Drče zasnivali su se na teoriji skupova. Vladimir Kopicl je počeo sa radovima koji su bili na prelazu između vizuelne poezije i konceptualizma, da bi zatim prešao na čisto konceptualne radove jezičkog tipa sa tekstovima koji imaju teorijsku osnovu i status samostalnih umetničkih dela. Te razlike među članovima »... koje bi se mogle, najgrublje, svesti na Kopiclov racionalizam i intuiciju Radovićeve i Drče.«⁶ usloviće njihovo kasnije razmimoilaženje. Počimencm grupe (≡ prestali su da rade maja 1971. godine.

Poznanstvo sa fakulteta, sličnost u načinu mišljenja i umetničkim stavovima doveli su do toga da su članovi KODa i grupe (≡ počeli blisko da saraduju. Često su se sastajali i razgovarali o umetnosti, posebno o konceptualizmu. Početkom 1971. godine zajedno su nastupali pod imenom Grupe Januar i Grupe Februar. Bilo je i prirodno što su se dve sredne grupe spojile. Na inicijativu Mirka Radojičića i Peđe Vraneševića formirana je grupa (≡ KOD, koju pored dvojice bivših članova KODa čine i članovi bivše grupe (≡: Ana Raković, Čedomir Drča i Vladimir Kopicl. Naime, obe grupe su pre nego što su prestale da rade bile pozvane da učestvuju na Bijenalu mladih u Parizu septembra 1971, pa je grupa (≡ KOD bila kompromisno rešenje da do učesća ovih umetnika ipak dođe. Njihov nastup u Parizu bio je jedini njihov rad kao grupe. (≡ KOD formalno još uvek učestvuje na izložbama, doduše sa ranijim radovima, sve do 1973. godine, a od 1972. godine kao član grupe izlaže i Slobodan Tišma. Uprkos tome može se reći da se krajem 1971. godine prekida javno delovanje novosadskih grupa. Razlozi su bili i u njima samima, jer je dolazilo do nesuglasica između autora, ali i zbog netrpeljivosti javnosti na koju su nailazili. Početni entuzijazam, uspon ka novoj umetnosti, se stišao, a većina umetnika povukla se u anonimnost, pothranjujući tezu o nevidljivoj umetnosti. Bilo je još privatnih večeri, poezije koje su se održavale po stanovima, kućnih izložbi, nenajavljenih intervencija po ulicama. Ova njihova deatnost pripada tipu intimnog, internog rada.

Zanimljivo je da se prvi nosioci nove umetnosti u Srbiji javljaju van Beograda. Ipak, i Subotica i Novi Sad su urbana jezgra značajne kulturne tradicije, pa nije neočekivano što su se upravo u ovim gradovima u trenutku preloma umetnosti ka novim pojavama, javile ličnosti i u likovnoj i u drugim umetnostima koje su bile inicijatori novog. Početkom sedamdesetih bile su to sredine izuzetno kreativne klime među mladima, a postojale su u njima i institucije koje su omogućavale mladim umetnicima da u javnosti pokažu i afirmišu svoj rad. U Subotici je to bila Tribina mladih pri kojoj su jedno vreme radili članovi Bosch + Boscha. U Novom Sadu umetnici su se okupljali na Tribini mladih koju su tih godina vodili Bogdanka i Dejan Poznanović, Želimir Žilnik, Judita Šalgo, a od 1971—1973. i Mirko Radojičić, član KODa. Nove ideje su se p asirale na stranicama časopisa Po ja, koji su jedno vreme uređivali Bogdanka i Dejan Poznanović, studentskog lista Index i Uj Symposiona, književnog časopisa posebno značajnog za kulturnu sredinu u Subotici. Činjenica je da su ova dva grada bila prostori prvih uličnih intervencija, akcija, hepeninga, nezavisno od toga koliko su sve te aktivnosti imale širi umetnički, kulturni, pa i društveni značaj. S druge strane, ove, u suštini ma e sredine nisu prihvatale sva ta dešavanja niti umetnike koji su bili nosioci novih ideja. Kada su članovi grupe podneli projekat za pokretanje časopisa KOD, nisu dobijena sredstva. Ovi umetnici nisu mogli dobiti prostor za rad niti su mogli biti ozbiljnije predstavljeni javnosti u profesionalnim galerijskim ustanovama. Izostanak materija ne i moralne podrške sredine doveo je do povlačenja iz javnosti i gašenja aktivnosti.

Još su članovi grupe (≡ KOD imali ideju o formiranju komune kao specifičnog metoda rada i života. Komunu je ostvario Božidar Mandić. Najmlađi među autorima novosadskog kruga nove umetnosti, Božidar Mandić smatra sebe učnikom KODa. Početkom sedamdesetih izvodio je akcije, radio knjige i filmove. Kada su se grupe raspale, Mandić i njegovi prijatelji udružili su se u komunu **Bistri potok**. Prvobitno jezgro činili su Božidar i njegova žena Brajla Mandić

sa ćerkom, Marija Blagojević, Dušan Bjelić i Lučka Roec sa sinovima. U početku je komuna delovala u urbanim uslovima. Posle dužeg traganja za prostorom u kome će živeti i raditi, 1977. godine komuna je prešla iz Novog Sada u selo Brezovicu na obroncima planine Rudnik. Nekoliko meseci živeli su u osmočlanom sastavu, zatim su iz komune istupili Marija Blagojević i Dušan Bjelić.

Primer i iskustvo Porodice u Šćmpasu bilo im je bitno za njihovu odluku da promene način života. Imali su bliske prijateljske veze sa Markom Pogačnikom i njegovom porodicom. U Brezovici su se sastajali na Skupovima bratskih snaga, priređivali zajedničke akcije i intervencije. Kada su se našli na selu, morali su najpre organizovati život u novim uslovima: naučiti poljske radove, početi gajiti stoku i živinu. Malo je vremena ostajalo za umetnost. Ipak, bavili su se priređivanjem pozorišnih predstava (izveli su tri predstave). Organizovali su putujuće izložbe po Jugoslaviji koje su se pokazivale po kućama, među prijateljima (održane su tri takve izložbe, prva je bila posvećena pekmezu). Izdali su 4 broja unikatnog časopisa i razvili su privatnu produkciju knjiga u jednom primerku.

Postepeno, sazrela je svest o porodici kao stubu i jedinoj pravoj mogućnosti za život i rad. Od 1980. godine u Brezovici, sada kao Porodica Bistri potok, žive Božidar i Brajla Mandić i njihovo troje dece. Pošto su savladali svakodnevne poslove što ih iziskuje život na selu, imali su više vremena da se posvete umetnosti. Uglavnom rade sa materijalima koji su im pri ruci — kamen, drvo, vuna, platno, biljke, na kojima vrlo malo interveniše. Grubi, rustikalni izgled ovih radova dolazi otud što im tehnička perfekcija izvedbe nije bitna. Porodica živi i radi sa svešću da se njihove aktivnosti mogu svrstati u široko polje umetnosti. Priredili su izložbu u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu 1981. godine.

Verbumprogram označava rad dvojice autora, Ratomira Kulića i Vladimira Mattionija. Prihvataju da rad dvojice umetnika u paru — umetnički par, razmatramo u kontekstu umetničkih grupa, jer po metodu rada i načinu javnog istupanja deluju poput ostalih grupa.

Obojica autora su iz Rume. Dugogodišnje prijateljstvo i druženje doveli su i u njihovom slučaju do zajedničkog rada na području umetnosti. U prvim radovima, nastalim između 1965. i 1970, bavili su se ispitivanjem medija i prirode mentalnog kroz oblike objekata, akcija i ambijenata. U Rumi su priređivali kućne, privatne izložbe, a njihov je rad ostajao potpuno nezapažen. Zatim odlaze na studije. Mattionij studira arhitekturu, Kulić istoriju umetnosti, tako da se njihova delovanja nadalje vezuju za Novi Sad i Beograd.

Od početka sedamdesetih počinju da preispituju sopstveni rad, a 1974. godine konstituišu Verbumprogram. Konceptija rada bila je i teorijski uobličena: »Formirali smo opšti operativni model (program) i jedan sasvim specifičan model (verbum) polazeći od činjenice da je čovekovo saznanje ustvari jezičko saznanje, da se sve vrste modela koji su nadograđeni nad saznanjem mogu odrediti kao drugostepeni modelativni sistemi. Tako se svaka disciplina može odrediti kao drugostepeni jezik izgrađen po jezičkom obrascu. Međutim, nas ne interesuje jezik kao izraz mišljenja, čuvstvovanja i htenja već u svojoj prvobitnoj dimenziji.«⁷ U okviru programske aktivnosti pisali su oglede i teorijske tekstove. Grupni rad Verbumprograma odvijao se kroz dijalog dvojice umetnika, ili kako su to oni označili kao »međusobno komuniciranje dvojice autora«. Dela koja su nastajala potpisivali su sa Verbumprogram. Prvu samostalnu izložbu imali su u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu 1975, zatim su izlagali u istoj galeriji 1976, pa u Galeriji Novoj u Zagrebu 1978. Učestvovali su u više grupnih izložbi kao Verbumprogram. U drugom periodu rada, posle 1975. bave se problemom slike (izložba u Galeriji Novoj). Krajem sedamdesetih, u nedostatku radnog i izlagačkog prostora rade po fabričkim halama gde realizuju svoje radove — slike i dokumentuju ih.

Poslednjih godina rad Kulića i Mattionija se sve više individualizuje, što je karakterističan proces za sve grupe i čini se čak neminovno ishodište grupnog rada. Iako i dalje saraduju posle 1980. više ne istupaju javno pod nazivom Verbumprograma.

Mada Verbumprogram ima svoje određeno mesto u istoriji nove umetnosti, njihovi višegodišnji, istrajni naponi nisu u srazmeri sa dometima i uticajem njihovog rada. Njihov je rad ostao na marginama zbivanja, gotovo neprimećen i pored javnih izlaganja, u svakom slučaju bez odjeka. Tu svest o značaju sopstvenog rada imali su i sami umetnici tvrdeći: »Mi nismo označili svoju umetničku poziciju, niti smo se deklarirali kao umetnici, ali nam je bilo stalo da opstojavamo u sistemu umetnosti, jer smatramo da tek na tom području možemo izvršiti bitan promišljaj onoga što nas interesuje.«⁸ Umetnost je bila taj »sistem«, taj prostor u kome je njihova aktivnost postajala osmišljena, imala sagovornike i istomišljenike. Verbumprogram je još jedan primer vrlo rane aktivnosti u domenu nove umetnosti autora koji su živeli i radili van Beograda.

Nova umetnost u Beogradu zapocinje sedamdesetih godina aktivnošću grupe umetnika tek izašlih sa studija na Akademiji likovnih umetnosti i okupljenih oko Galerije Studentskog kulturnog centra. Oni nisu bili grupa u formalnom smislu — ne samo što nisu imali zajednički program, nisu imali ni ime za grupu (mada je bilo takvih predloga u razgovorima među njima i

nisu nikada radili zajedničke radove. Ali su se zato intenzivno družili, sastajali i razgovarali o umetnosti i zajedno izlagali, pa ih u tom smislu možemo smatrati grupom i uzeti u obzir u ovom razmatranju.

Grupu je činilo šest umetnika: **Marina Abramović, Slobodan Milivojević Era, Neša Paripović, Zoran Popović, Dragoljub-Raša Todosijević i Gergelj Urkom**. Upoznali su se početkom šezdesetih na Kursu za crtanje i vajanje u Šumatovačkoj koji su pohađali kao pripremu za Akademiju. Jedan od profesora na Šumatovačkoj bio im je Kosta Bogdanović koji im je dao prve pouke o savremenoj umetnosti i vizuelnoj kulturi, veoma važne za njihovo dalje formiranje. Akademiju likovnih umetnosti upisuju 1964 (Marina Abramović i Slobodan Milivojević Era je upisuju sledeće, 1965. godine). Iako u klasama različitih profesora, druže se, razgovaraju o umetnosti i već tada dolaze do saznanja da u umetnosti treba raditi drugačije od postojeće prakse i obaveznih školskih programa. Činjenica je da su svi (izuzev Slobodana Milivojevića Era) bili Beograđani odvajala ih je od ostalih studenata na Akademiji kao umetnike gradskog senzibiliteta i međusobno bliskih gledišta i jezika.

Postoji vremenska i konceptijska podudarnost između početaka delovanja ovih umetnika i otvaranja Galerije Studentskog kulturnog centra u Beogradu, aprila 1971. godine. Rukovodioci Galerije bi i su mladi istoričari umetnosti — Dunja Bazević (1971—1976) i Biljana Tomić (1976. do danas), a redakciju likovnog programa takođe su činili mladi istoričari umetnosti i umetnici. Po koncepciji, Galerija SKC bila je prostor okupljanja mladih umetnika i kritičara, prostor za izložbe, akcije i druga događanja i vidove rada na polju nove umetnosti, prostor za razgovore i diskusije. Od 1972. pa tokom narednih šest godina organizuju se Aprilski susreti na temu proširenih medija, na kojima učestvuju najznačajnija imena jugoslovenske i inostrane umetnosti i kritike, protagonisti i zagovornici body arta, land arta, konceptualne umetnosti, performer, autori koji rade u mediju fotografije, filma, videa, i ostalih oblika nove umetničke prakse. Ova grupa umetnika primer je pozitivne i kreativne sprege umetnika i galerije koja im je dala podršku i prostor, mogućnost da realizuju sopstvene projekte, a često i sredstva za rad, što je u galerijskoj praksi u Beogradu bio jedinstven slučaj. Ovu grupu bismo mogli preciznije nazvati **prvom generacijom umetnika okupljenih oko Galerije SKC**, pošto su posle njih došli drugi mladi umetnici — i grupe i individualci — koji su na sličan način saradivali sa Galerijom.

Njihovo prvo zajedničko izlaganje bilo je u Galeriji Kolarčevog nardnog univerziteta 1970. godine u okviru izložbe koja je obuhvatala i druge izlagače. Prikazali su slike, međutim, i na njima se primećivao napor da rade drugačije od uvrečene prakse na Akademiji. Sledeće zajedničko izlaganje, a prvo u novootvorenoj Galeriji SKC bilo je na izložbi Drangularijum, juna 1971. godine. Opet je bilo i drugih učesnika, a izložba je bila specifična po tome što su umetnici izlagali objekte koji su ih inspirisali u radu i za koje su bili intimno vezani. Tokom leta 1971, Marina Abramović, Paripović, Popović i Urkom realizuju projekte u otvorenom prostoru u okviru akcije T-71 u Grcžnjanu (Istra).

Septembra 1971. godine M. Abramović, S. Milivojević, N. Paripović, Z. Popović, R. Todosijević, G. Urkom i Evgenija Demnievska realizuju u Galeriji SKC i u Ateljeu 212 izložbu Objekti i projekti, u saradnji sa BITEF-om. Njihov umetnički stav je već uobličen, a rad se preneo na nove medije i nove materijale. Dve izložbe održane u Galeriji SKC — Oktobar 71 i Oktobar 72 su izložbe grupe šestorice umetnika, a njihov je stav u teoriji i praksi nove umetnosti potpuno oformljen. Jasna Tijardović primećuje: »Oktobar 72 kao i Oktobar 71 ne odvija se samo u galerijskom prostoru. Predlog ili projekat jednog autora odnosi se na drugi, u vidu međusobne, unutrašnje diskusije.«⁹ Iako svaki od autora na ovim grupnim izložbama nastupa sa vlastitim radom, sasvim drukčijim od rada svojih kolega, međusobni dijalog radova uspostavljen je na osnovu mentalnog dijaloga umetnika. U katalogu druge izložbe Gergelj Urkom određuje suštinu njihovog grupnog delovanja: »Pogrešno je smatrati nas šestoro grupom koja radi na ostvarivanju zajedničkog programa: zajednička crta koja evidentno danas postoji ukazuje na to da nismo ni formalni zbir ljudi potpuno različitih interesovanja. Nije nas zbližio isti stav prema umetnosti, pre bi se moglo reći da je bliskost u gledištima nastala iz sličnih stavova prema životu.«¹⁰

Šest autora izlagalo je u okviru drugih grupnih izložbi: Mladi 70, 1971. i Mladi umetnici, mladi kritičari, 1972. obe u Muzeju savremene umetnosti, na Prvom i narednim Aprilskim susretima proširenih medija u SKC-u, na Festivalu umetnosti u Edinburgu, 1973. Izložba Materijali održana 1973. godine u Galeriji savremene likovne umetnosti u Nišu je poslednja na kojoj nastupaju u punom sastavu od šest članova.

Za razliku od drugih umetničkih grupa koje su izvodile zajedničke radove, ili su, bez obzira na individualne razlike autora, pojedinačni radovi pripadali istoj vrsti, pa su bili veoma srodni, radovi šestorice umetnika od početka su bili strogo individualno određeni. Sve ih je zanimao rad u raznovrsnim medijima i većina se oprobala u radu sa fotografijom, slajdom, filmom, videom, kseroksom, izvodili su akcije, performanse, projekte, intervencije, pisali tekstove. Vremenom su se interesovanja profilisala tako da je Marina Abramović počela isključivo da radi body art performanse, Zoran Popović se opredelio za fotografiju, film i tekst kao rad itd.

Individualizam je bio ne samo stav već i koncepcija mnogih njihovih radova, bili su to radovi »umetnika u prvom icu« kako ih naziva Ješa Denegri. Čini se paradoksalno da se kroz druženje individualizam sve više razvijao. To je svakako bila i posledica njihovog obrazovanja. Akademija uči mlade umetnike da budu individualci, da rade sami, kao imanentnu prirodu umetničkog stvaranja. Kroz druženje i grupno izlaganje razvijali su svoj lični senzibilitet i svaki od autora je pronalazio sebi najadekvatniji jezik umetničkog izražavanja. Sastajanje i razgovori značili su za njih jačanje i potvrđivanje sopstvenih uverenja u umetnosti, koja su im, uostalom, bila bliska. Ne treba zaboraviti da je njihovo druženje funkcionisalo kroz instituciju, Galerija SKC bila je konkretni i duhovni prostor okupljanja ovih umetnika.

Posle 1973. ne može se više govoriti o homogenosti grupe šestorice. Umetnici počinju sve više individualno da nastupaju, ili učestvuju u grupnim izložbama tematskog karaktera, u organizaciji i postavci pojedinih kritičara. Grupni rad je bio savladan kao stepenica ka individualnim prodorima. Stekli su stvaralačku zrelost i samopouzdanje. Prvi je grupu napustio Slobodan Miliivojević Era, 1973. Gergelj Urkom odlazi 1973/74. u London gde i danas živi i radi. Marina Abramović od 1975. godine živi u Amsterdamu. Poslednja zajednička akcija, na kojoj ipak nisu učestvovali svi autori, može se smatrati Oktobar 75, u organizaciji Galerije SKC, realizovana kao zbir teorijskih tekstova. Od tada počinje individualni rad svih autora iz grupe, a prateći ih, videćemo da su upravo ovi umetnici najizrazitije i najznačajnije ličnosti sedamdesetih godina u Srbiji. Pojedini među njima opredelili su se za oblike grupnog rada i posle razlaza grupe. Tako Neša Paripović od 1975. godine saraduje sa Grupom 143. Marina Abramović od 1975. godine radi u paru sa holandskim umetnikom Ulayem, razvijajući kroz niz body art performansa i akcija, koncepciju Art vitala. Raša Todorović je još od 1971. godine pojedine svoje nastupe, akcije i performanse radio sa Marineom Koželj — Drangularijum, Was ist Kunst? itd.

Za razliku od ostalih umetničkih grupa iz sedamdesetih godina, činjenica da su šestorica umetnika imala klasično akademsko obrazovanje, da su se profesionalno opredelili za umetnost i u skladu sa tim ponašali i gradili svoje umetničke pozicije, da i danas žive i rade sa statusom slobodnih umetnika, dovela ih je u prvi plan umetnosti osme decenije.

Paralelno sa šestoricom umetnika okupljenih oko SKC-a u Beogradu od 1970. godine deluje **Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju**, ili skraćeno Ekipa A³. Članovi ove grupe bili su Risto Banić, Mladen Jevđović, Dobrivoje Petrović, Nenad Petrović i Jugoslav Vlahović. Od 1972. godine Ekipi se pridružuje Slavko Timotijević, a u akcijama grupe učestvovali su i mnogi njihovi prijatelji, pa i slučajni prolaznici. Osnivači grupe bili su Dobrivoje Petrović i Jugoslav Vlahović, jedini članovi koji su završili Akademiju likovnih, odnosno primenjenih umetnosti, inače umetnici koji su učestvovali u mjuziklu Kosa (Atelje 212), svirali u beogradskim bendovima i pravili akcije. Slavko Timotijević, istoričar umetnosti, bio je teoretičar grupe — pisao je tekstove o njihovom radu i organizovao njihove nastupe.

I ova se grupa umetnika okupljala oko Studentskog kulturnog centra, pre svega zbog Festivala proširenih medija na kojima su učestvovali. Galerija SKC ih je manje interesovala, jer galerija nije bila prostor njihovog delovanja — bila je to pre svega ulica, odnosno sam život. Zbog toga se Ekipa nikada nije uklopila u galerijski sistem. Kao i kod većine grupa rad je proizišao iz prijateljstva i druženja. Sastajali su se po stanovima a na sastancima se malo govorilo o umetnosti na teorijskom nivou — bili su to više žučni dogovori oko sledećih akcija, gde su vrealideje, padale šale i dosetke uz mnogo smeha. Radovi su im bili zajednički — jedan od članova predlagao bi ideju za akciju — rad, a ostali su učestvovali u njenoj realizaciji. U Ekipi je vladao princip »slobodnog kreativnog ponašanja«. O njihovom umetničkim stavovima Slavko Timotijević piše: »Cilj grupe bio je da jednom neočekivanom akcijom postigne atrakciju. Cilj je dakle bio da se izazove smeh, da se deluje šokantno, duhovito i optimistički, atraktivno pre svega. Ali je to u isto vreme bila neka vrsta ispitivanja u smislu »konceptualnih trendova ispitivanja«. Ekipa A³ jedina je od beogradskih grupa radila ulične akcije — za njih je ulica bila »mesto umetničkog sukoba«. Izvodili su ih u Beogradu i drugim gradovima gde su bili pozivani da pokažu svoj rad: *Autobus* (Beograd, Zagreb, Novi Sad, 1972, Skoplje, 1973) *AH — Apsolutni hepening* (Beograd, 1972), *Oranje* (Beograd, Zagreb, Istočni Berlin, 1973), *Dejstvo pozorišnog kostima* (Beograd, 1974). Pored toga izvodili su akcije u galerijskom prostoru (*Crni reflektor*, Galerija SKC, 1972), priređivali samostalne izložbe i učestvovali u grupnim izložbama.

Slavko Timotijević s pravom povezuje njihovo delovanje sa fluksusom u okviru likovne umetnosti, a sa druge strane s rokom: ». . . činjenica je da smo rock oduvek dobro poznavali, o njemu razgovarali i da smo se u ponašanju i radu oslanjali na senzibilitet koji je donela rock kultura. Nismo morali da sviramo da bismo bili rock grupa. Bili smo rock grupa po sebi, po načinu života. . .) A što se tiče umetnosti, u osnovi našeg rada, da ne pominjem lakonska rešenja Dišana, nalazi se naklonost prema senzibilitetu koji je afirmisao fluksus.«¹²

Prvi su iz Ekipe istupili braća Petrovići. Grupa je prestala da radi 1974. godine — ponestalo je entuzijazma, energije, volje, pa se više nisu mogle dalje »proizvoditi« akcije. Svaki od autora okrenuo se svom poslu. Međutim, nastavili su da se druže, tako da 1978. godine osnivaju Udruženje za istraživanje i zaštitu Jadrana. Organizovano je kao profesionalna organizacija sa središ-

tem, memorandumom, pečatom, žiro-računom. Udruženje ima istraživačko-ekološki karakter, a ispituju se vizuelne senzacije i »atrakcije« vezane za more i podmorski ambijent. U novoj grupaciji nisu do sada nastupali u javnosti.

U odnosu na prvu generaciju umetnika okupljenih oko SKC-a rad Ekipe A³ može se činiti nedovoljno teorijski zasnovan i marginalan, a i od kritičara nije bio ozbiljno shvatan. Ali njihovo delovanje pre bi se moglo označiti kao alternativno. Članovi Ekipe poznavali su sve što se dešavalo na planu nove umetnosti, međutim njih je više interesovala rok muzika, avangardno pozorište, masovna kultura, hepeninzi i ulične akcije. Okrenuti svim tim medijima, oni su živeli i radili u duhu svog vremena i više pripadali široko shvaćenoj rok kulturi, nego području nove umetnosti u njenom užem, strogom određenju.

Članovi **Grupe 143** pripadaju drugoj generaciji umetnika nove umetnosti u Beogradu. Grupa je osnovana u martu 1975. godine, preciznije 14. 3. po čemu je dobila ime. Prva tri meseca trajao je proces formiranja grupe — za to vreme prvobitni članovi su napuštali grupu, a priključivali su se drugi. Jezgro Grupe 143 činili su: Miško Šuvaković koji je bio član od osnivanja, Jovan Čekić (član od juna 1975, iz grupe istupio 1978), Paja Stanković (član od oktobra 1975) i Maja Savić (član od 1976). Inicijator okupljanja umetnika druge generacije bila je Biljana Tomić, istoričar umetnosti i rukovodilac Galerije SKC. Ličnost izuzetnog senzibiliteta za novu umetnost i iskusan organizator, Biljana Tomić je tokom sedamdesetih godina odigrala ulogu kreativnog rukovodioca galerije, postavljajući galerijski posao na nivo kritične i stvaralačke svesti, ravan poslu kritičara koji piše o umetnosti. Okupljala je, aktivirala i usmeravala mlade umetnike i kritičare čiji je rad prezentiran u Galeriji SKC. Učestvovala je u koncipiranju Aprilskih susreta proširenih medija, a kao galerista sa kontaktima širom Jugoslavije i inostranstva i poznavalac svih novih kretanja u umetnosti, vršila je selekciju umetnika i kritičara koji su pozivani da se predstave u SKC-u. Saradivala je sa Grupom 143, odlazila na njihove sastanke, učestvovala u radu i na pojedinim izložbama. Neša Paripović je takođe saradivao sa grupom, povremeno prisustvovao sastancima, izlagao na nekojko njihovih izložbi, mada sebe ne smatra formalnim članom Grupe 143. Kasnije su se grupi priključili Vladimir Nikolić (od 1977) i Mirko Dilberović (od 1978).

Za razliku od prve generacije, ni jedan član Grupe 143 nije po profesiji umetnik sa završenom Akademijom (sa izuzetkom Neše Paripovića), već dolaze iz različitih područja, uglavnom prirodnih nauka. Miško Šuvaković i Paja Stanković studira i su elektrotehniku, Maja Savić matematiku, Jovan Čekić je studirao filozofiju i radio kao kontrolor letenja. To se odrazilo na karakter njihovih pojedinačnih radova, kao i na metod grupnog rada. To je jedina grupa umetnika koja se okupila iz radnih pobuda i potrebe samoobrazovanja. Druženje na privatnom planu i odnosi prijateljstva došli su tek kasnije. Redovno su se sastajali, po stanovima članova, a razgovaralo se o unapred dogovorenim i pripremljenim temama. Svi članovi su predlagali teme za razgovore, uglavnom iz onih područja kojima su se sami bavili — umetnosti, lingvistike, matematike, analitičke filozofije itd. Sastanci su vođeni strogo, a svi oblici rada grupe bili su precizno dokumentovani. Članovi Grupe 143 radili su najčešće u mediju crteža, zatim fotografije, filma i pisali su tekstove. Osnovna tema kojom su se bavili bila je proučavanje procesa i struktura u dvodimenzionalnom sistemu. Miško Šuvaković o tome piše: »Rad je bio određen primenom analitičkih modela pri istraživanju vizuelnih i mentalnih struktura i procesa. Grupa 143 je prošla kroz dve dominantne faze: 1. istraživanje sintaktičkih struktura i procesa; 2. istraživanje značenja struktura i procesa (problematika arhetipa).«¹³

Rad Grupe 143 odvijao se na više nivoa. Pored toga što su članovi radili individualno, pojedinačne radove, postojali su i oblici zajedničkog rada. Mnoge zajedničke knjige nastale su tako što bi svaki član na svoj način obradio zadatak temu (*Žuta knjiga, Islamske šare, Analiza akcija Terry Foxa 1969—1973.* itd.). *Dominantna struktura*, izvedena februara 1979. u kružnoj sali Studentskog kulturnog centra, najbolji je primer grupnog rada — jedan član bi uradio crtež strukturu, a sledeći bi se nadovezao na prethodni crtež i tako je učestvom svih članova nastala jedinstvena celina. Pošto su crtež i tekst bili primarni mediji rada Grupe 143, izdali su znatan broj knjiga-radova u malim tiražima. Programske tekstove publikovali su u katalozima 143, od kojih su izašla tri broja: 1975, 1976, 1977. godine, a četvrti je pripremljen za štampu. Uporedo se odvijao edukativni rad u vidu razgovora i privatnih (po stanovima) i javnih predavanja. sistematičnost i analitičnost koje su bile karakteristične za njihove radove, primenjivali su kao metod i u edukativnom radu. Ta dva plana rada, edukativni i rad u umetničkoj praksi ne mogu se potpuno odvojiti, pošto je njihov edukativni rad imao prirodu umetničkog rada. Obradili su mnoge teme — Maljeviča, Klea, konstruktivizam, minimalizam, konceptualnu umetnost, kao pokušaj rekonstrukcije analitičkih metodologija u umetnosti XX veka. Ovaj aspekt njihovog rada jednim delom proizlazi iz nedostatka ili manjkavosti klasičnog umetničkog obrazovanja. Ono što su umetnici obrazovani na Akademiji likovnih umetnosti imali kao već usvojena saznanja i koristili kao podlogu za svoj dalji rad, oni su kroz edukativni rad obrađivali i savladavali. Svoj rad su prezentirali na izložbama Grupe 143 u Galeriji Novoj u Zagrebu (1976), Galeriji Civica, Modena (1977), Galeriji SKC i Galeriji Srećna nova umetnost, Beograd (obe 1979) i u Galeriji Loža u Kopru (1980).

Još jedan od oblika delovanja bio je kroz seminare. Na njima su učestvovali članovi Grupe 143 i po pozivu drugi autori srodnog načina mišljenja i rada — Marko Pogačnik, Darko Hohnjec, Mirko Radojičić itd. Svako je u formi predavanja iznosio svoja lična iskustva i stavove. Prvi seminar održan je u Galeriji SKC, novembra 1978, a drugi, pod nazivom Zajednička škola o prostoru, u Salonu Muzeja savremene umetnosti, septembra 1981.

Kao oblik njihovog rada treba pomenuti učešće članova Grupe 143 u redakciji likovnog programa SKC. Izlagali su na drugim grupnim izložbama i bili organizatori pojedinih izložbi i akcija, kao što su Naš zajednički rad (Galerija SKC, 1979) i izložba Druga skulptura (autorski rad Miška Šuvakovića, Galerija SKC 1980). Već iz pregleda njihovih aktivnosti zapaža se da se rad odvijao većim delom kroz Galeriju SKC koja je i u slučaju druge generacije bila stožer okupljanja, prostor za izlaganje i razgovore.

I u Grupi 143, ma koliko da je bila homogena, došlo je do individualizacije. Jovan Čekić je zbog izdvojenosti svojih stavova istupio iz grupe već 1978. Članovi su počeli da priređuju sopstvene samostalne izložbe. Grupa je odlučila da prekine zajednički rad u februaru 1980. godine. Ipak, i dalje su nastavili da se druže i saraduju. Bivši članovi Grupe 143 i jedan krug njima bliskih autora odlučili su da osnuju Zajednicu za istraživanje prostora, vrstu instituta u kojem bi se odvijao istraživački rad, održavala predavanja, realizovali radovi i razvijala izdavačka delatnost. U toku je i formalno konstituisanje ove institucije.

Grupa 143 se u svom radu ne dovodezuje direktno na iskustva prve generacije beogradskih umetnika, mada su poznavali i pratili njihov rad. Po svom radu formalno-analitičkog i mentalnog karaktera, daleko su srodniji konceptualnim radovima iz kasnije faze novosadskih grupa, sa čijim su pojedinim članovima uspostavili dobru saradnju. Za razliku od novosadskih umetnika koji svesno nisu vodili dokumentaciju o svom radu, Grupa 143 je to činila sa izuzetnom preciznošću i akribičnošću. Značaj koji se kroz dokumentiranje pridavao sopstvenom radu nije bio srazmeran stvarnom umetničkom doprinosu grupe niti pojedinačnih članova. Ali ako želimo da ga postavimo u realne okvire, moramo uzeti u obzir višegodišnje istrajne napore ovih autora i njihove broje aktivnosti u domenu nove umetnosti.

Galerija Studentskog kulturnog centra i nadalje je ostala mesto okupljanja umetnika, njihovih diskusija, izvođenja i izlaganja radova, bez obzira što se karakter nove umetnosti menjao.

Iako se radi o sasvim neformalnom okupljanju umetnika, treba pomenuti da je krajem 70-ih delovala redakcija likovnog programa SKC. Tu su se sastajali mladi autori koji su dolazili iz različitih profesionalnih područja, sa različitim iskustvima, a na redovnim sastancima redakcije razgovarali su o unapred dogovorenim temama. Posebno su mnogo vremena posvetili problemima prostora i ambijenta, a taj zajednički rad edukativne prirode rezultirao je izložbama ambijentata Nenada Petrovića i Zorana Belića, studenata FLU, u Galeriji SKC, 1979. godine. U redakciji su radili Nada Alavanja, Tahir Lušić i Vladimir Nikolić koji će kasnije, 1981. godine, formirati grupu Alter imago i početi da slikaju u duhu nove slike. Vremensko ograničenje našeg razmatranja i jedan novi senzibilitet njihovog rada ne dozvoljava nam da se ovom prilikom pozabavimo njihovim grupnim radom, ali je karakteristično da se grupni rad kao metod nastavlja i u 80-im i sa preokretom nove umetnosti ka klasičnom mediju — slici.

Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih u Galeriji SKC počinju da se okupljaju studenti Fakulteta likovnih umetnosti, a pojedine forme njihovog rada podsećaju na rad prve generacije umetnika, kao što su grupe izložbe i Likovna radionica sa Klausom Rinkeom, septembra 1981.

Iz ovog pregleda vidimo da je u Srbiji tokom protekle decenije delovalo čak devet umetničkih grupa, međusobno veoma različitih po karakteru svog rada, mada su sve pripadale novoj umetnosti. Tipovi grupa bili su raznovrsni — od koherentnih kao što su grupe Bosch + Bosch, KOD, Grupa 143, do gotovo neformalnih kakva je bila grupa umetnika okupljenih oko Galerije Studentskog kulturnog centra. Dok je Grupa 143 primenjivala strog i veoma formalna metod rada, dotle se kod komune, odnosno Porodice Bistri potok bavljenje umetnošću preplitalo sa poslovima iz svakodnevnog života. Svim grupama uzor je bila grupa OHO, ali to nije bio direktan uticaj, već saznanje i svest o njihovom postojanju, radu, mogućnostima. Zanimljivo je da među grupama nije bilo bližih kontakata, sa izuzetkom novosadskih grupa koje su dobro saradivale. Članovi su se u svim grupama menjali — jedni su odlazili, a drugi istomišljenici su se priključivali, ali su zato postojala jezgra grupe i često jedna ličnost koja je po svojoj energiji, upornosti i organizatorskim sposobnostima imala vodeću ulogu u okupljanju i delovanju grupe, kao što su to bili Balint Sombati i Miško Šuvaković. Opservacija koju je dao Ješa Denegri da su nove ideje u umetnosti krenule od književnih krugova ili krugova bliskih književnosti, odnosi se na grupe KOD, (E i E KOD. Ovo mišljenje mogli bismo da proširimo drugim zapažanjem: da je veliki broj ličnosti koje su prihvatile novu umetničku praksu dolazilo iz drugih sfera obrazovanja, a ne iz klasičnih studija likovne umetnosti na Akademiji. Nedostatak klasičnog akademskog obrazovanja činio se za iniciranje nove umetnosti kao prednost — jer su autori bili nesputani poukama iz škole, slobodniji da se upuste u avanturu nove umetnosti. Od kraja šezdesetih godina likovna umetnost postaje prostor bez granica za sve oblike istraživanja u svim medijima, a gale-

rije — institucije koje tu aktivnost podržavaju i prezentiraju javnosti. Nije zato čudno što se mnoge kreativne ličnosti priklanjaju radu na polju likovnih umetnosti. Ali je ta činjenica imala i svoju drugu stranu: gubljenje daha, početnog entuzijazma i nedovoljnu posvećenost umetnosti kakvu je imaju profesionalni umetnici. Unutar grupe može se pratiti proces jačanja individualnog stava, slabljenje kohezionih snaga grupnog rada i na kraju dolazi do raspada grupe. Njihova aktivnost različito je trajala — novosadske grupe prestale su sa radom posle godinu dana, dok su grupe Bosch + Bosch i Grupa 143 imale višegodišnju delatnost. Zanimljivo je pitanje individualnog doprinosa pojedinaca grupi i obratno, značaj grupe za razvoj pojedinca. Takvo jedno istraživanje zahtevalo bi detaljno proučavanje svake grupe ponaosob. Mada su grupe tokom decenije bile konstanta moglo bi se čak reći modus funkcionisanja nove umetnosti, ipak su ovom vremenu i njegovoj umetnosti pečat dali individualci — po stvaralačkim prodorima i dometima. Grupni rad se tokom sedamdesetih javio i u drugim medijima. Grupa Izgled se na osoben način bavila fotografijom, posebno polaroidom. Mladi arhitekti okupili su se u grupu MEČ s ambicijama da podjednako rade na teorijskom planu i u arhitektonskoj praksi. U oblasti nove muzike četvorica umetnika sa završenom Akademijom muzičkih umetnosti formirali su grupu OPUS 4. Njihov rad je predmet posebnih tekstualnih priloga.

Po tome što su grupe bile tako rasprostranjen i omiljen oblik rada, zaključujemo da su razlozi njihovog nastanka i delovanja u primarnom estetsko-umetničkom polazištu, ali da su i svi drugi razlozi okupljanja umetnika bitni — a pre svega činjenica da »biti zajedno« znači biti snažniji u iznošenju sopstvenog umetničkog stava.

NAPOMENE

¹ Laslo Kerekeš, *Grupa Bosch+Bosch i New Art trenutak inovacija u svetskoj umetnosti*, neobjavljeni tekst

² Balint Sombati, *Bosch+Bosch*, katalog, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, novembar—decembar 1980.

³ Balint Sombati, isti tekst

⁴ Mirko Radojičić, *Aktivnost grupe KOD*, Nova umjetnička praksa 1966—1978, katalog, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 36

⁵ Mirko Radojičić, *Grupa (∃)*, Nova umjetnička praksa 1966—1978, katalog, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 44

⁶ Mirko Radojičić, isti tekst

⁷ Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni, *Verbumprogram*, neobjavljeni tekst

⁸ Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni, isti tekst

⁹ Jasna Tijardović, *Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todostijević, Gergelj Urkom*, Nova umjetnička praksa 1966—1978, katalog, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 56

¹⁰ Gergelj Urkom, *Oktobar 72*, katalog, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, novembar 1972.

¹¹ Slavko Timotijević, *Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju*, katalog, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, februar 1983.

¹² Slavko Timotijević, isti tekst

¹³ Zoran Belić, Miško Šuvaković, *Prostorne konfiguracije*, Dometi, Rijeka, br. 7, 1982, str. 40

Za tekst su korišteni podaci iz razgovora sa umetnicima: Ratomirom Kulićem, Miroslavom Mandićem, Nešom Paripović, Majom Savić, Balintom Sombatićem i Miškom Šuvakovićem.

Kada je Dragica Vukadinović u proleće 1977. godine organizovala izložbu Vladimira Jovanovića u galeriji Srećna nova umetnost (SKC) i tim povodom izdala prvi broj kataloga (časopisa) revije IZGLED, bilo je jasno da se radi o jednoj novoj pojavi koja je iz prostora popularne kulture i ideologije »fanova« počela da deluje između umetnosti koja je obelježena kao Nova umetnička praksa i tradicionalne akademske produkcije establišmenta. Razlike što aktivnost članova redakcije IZGLED nije prerasla u organizovanu grupnu umetničku delatnost ne bi trebalo tražiti u nemoći autorâ da svoje lične koncepcije udruže u jedan kolektivni umetnički program, već jednostavno u činjenici da njihova zajednička ambicija nikada nije prevazilazila okvir rada na časopisu, osim ako se specifičan način druženja i zajednička upotreba polaroida (fotografije) i roka mogu smatrati programom po sebi, o čemu vredi razmisliti. Međutim, i u tom posebnom slučaju, kada je ideologija i produkcija koherentnog društva dobijala zasluženo priznanje, kao lav iz zaslone vrebala je opasnost da se pojedinačne koncepcije autora poklope estetskim prosekom grupe, što je u velikoj meri sprečavalo dalje uspešno delovanje pojedinih autora u razradi i sprovođenju sopstvenih koncepcija. Tako je autorski *image* pojedinca vezivan za ideologiju grupe, pa sam i ja niz godina verovao da je Ljubomir Šimunić član grupe IZGLED, iako grupa, osim redakcije, nikada nije ni postojala. Zato je potrebno razdvojiti delatnost pojedinih autora oko pripreme, uređivanja, dizajniranja i saradnje u časopisu IZGLED, njihovu ličnu i autorsku aktivnost u pojedinim oblastima popularne kulture i umetnosti i, naravno, kao treće, njihovo druženje inicirano zajedničkim interesovanjima za umetnost, polaroid, fotografiju, devojke, žureve, rok muziku, egzotičnu filozofiju, zdravu hranu, tehniku, dizajn i slično. U nekim ponovnim spoju ne bi se mogao mimoći ni jedan od tih elemenata, jer danas je moguće priznati grupni autorski integritet izdavača fanzina, ali nije moguće na isti nivo svesti ambicije redakcije IZGLED koja je težila kontinuiranom i profesionalnom izražavanju specifičnih umetničkih ideja kroz medij časopisa.

Činjenica da je od 1977. do danas izdato samo pet brojeva časopisa, od čega tri u izdanju galerije Srećna nova umetnost, govori u prilog teoriji »straha od kontinuiteta« i kulturnoj šizofreniji kod nas kojom dominira estetika kratkog daha. Zbog objektivne sprečenosti da određenom kontinuiranom dinamikom rade u svom mediju i sa jednim izdavačem, delatnost ove redakcije se disperzno proširila u najrazličitije oblike izražavanja, tako da je teško ponovo spojiti sliku o stvarnom značaju i dometu njihovih ideja. Posledica te disperznosti je svakako i njihov status u našoj umetnosti, za šta oni ne mogu snositi odgovornost.

1) Izmišljanja

Koliko je ljudi izgled izmislio nije važno. Izgled nije sebičan. Odnosno nije više sebičan. Jer i izgled je izmišljen. Izmišljeno izgleda.

1977ma je daleko iza nas, kao da je izmišljena.

Nije bilo jednostavno upotrebiti katalog za izložbu kao medij novih pojava i ljudi u Beogradu. Izgled je imao i taj format. Zato se format i menjao kod svakog broja. Sasvim je jasno šta znači biti istog formata.

2) Kurioziteti

Pazili smo da nas ne dokuči linija »kuriozitetnosti« domaće mentaliteta.

To je ona linija koja se sa jedne strane divi našoj izuzetnosti, u balkanskom smislu. Ova strana linije je uobičajeno verbalna. Javlja se kao argumentacija u glasnim diskusijama: da li su ovi ili oni bolji od nas ili ne.

Sa druge strane linije nalazi se domaći film koji prečesto koristi kuriozite »narodnog duha« uveličava ih i predaje narodu na upotrebu potajno, ili javno, rugajući se tim istim kuriozitetima. Nikada nisno osetili potrebu da objavimo fotografiju nekog našeg »čudaka« koji se dovija životu na zanimljiv način. Izgled je isključivo umetnički katalog.

3) »After image«

Određivanje sistema vrednosti i vrednovanje materijala za objavljivanje nije predstavljalo problem. Metod koji smo koristili zasnovan je na produženoj slici (after image).

Svima je poznata pojava da se slika-odraz u oku zadržava u oku i kada se oči zatvore, ali u sasvim malo (ali uvek) izmenjenom obliku. Nešto slično postoji kao pojava i u mentalnom biću čoveka. Ili primer izvučen iz dugogodišnjeg iskustva slušanja snimljenih kaset. Često puta »u ušima« ostaje ona stvar koja je upravo odvrtna. Uočili smo i to da zadnja kompozicija na traci, pred isključenje kasetofona, ostaje najduže u ušima.

Ono što brzo ostaje ima nešto odvrtno u sebi?

4) Kozmetika

Ideju kako je muzika ogledalo društva nalazimo još kod kineskog filozofa Kung-fu-cea. On je propisao strogu kontrolu muzičkih ritmova, naravno ne spolja, to bi bila tiranija. Iznutra. Kontrola sopstvenog ritma postaje plemenita delatnost.

Kada filmu, koji se prikazuje na televiziji (npr.), isključite ton, ostaje slika koja ne može da pobudi željene emocije. Sve one scene koje pokreću gledoca na tugu, užas ili (omiljeno) sažaljenje bez muzike (bez muzike — ne bez dijaloga) postaju prazni dokumenti nečega što više nije isti film.

Kozmetika je tako muzika ženskog lica. Lice neke žene postoji. Ono može da bude privlačno više ili manje. Ali ako se malo akcentiraju — oči, jagodice... lice dobija Izgled.

Ima se utisak da kod nas postoji veliki broj protivnika šminkanja, oblačenja (određenog oblačenja) svlačenja, poziranja, doziranja i sličnih radnji, ali nije tako. Izgled je uvek bio prihvaćen. Iako tretiran kao »šminkerski«. Čak su i neki momci iz »Akvariusa« i »Duge« prelistali Izgled, sa gnušanjem možda, ali su videli.

Tako smo postali »vorholovci«. I opet smo bili u pravu. Jer tužna je strana Izgleda to što Izgled nikada nije bio povod za skandal; nije bio skandalozan niti skandalizovan.

Da je bio skandalizovan jednom vorhol-ovcu bio bi i ostalima.

Zamislite da nismo dali okvir onome što radimo. Moglo je da se dogodi da postanemo ko zna koji »... ovcu«.

5) Rat polova

Kako se »Rat polova« još nije rasplamsao na našem terenu, naravno samo zato što je odavno dobijen, nikada se nismo jasno izjasnili kakve stavove zastupamo po ovom pitanju.

Rat su dobile »one«. Lepši, odnosno slabiji pol. O tome je bilo reči u drugom, tzv. zagrebačkom Izgledu (vidi tekst pod nazivom »Sebični gen«, Izgled, Zagreb, maj 1978).

Tema nije nimalo naivna, a kako je tekst pod gornjim naslovom samo deo prevoda istoimene knjige, iznosimo ovde neka zapažanja koja posetiocima izložbe mogu pomoći pri izmišljanju svojih izgleda za budućnost:

»Rat polova« je kao i »Rat zvezda«, neprekidno traje i ne zna se ko ga vodi. Znamo da je rat zato što se bitno razlikuje od »jedinstva polova« (UNISEX) ili »združene galaksije« (EMPIRE). Međutim, kao što je rečeno, kod nas su rat dobile »one«, tako da ovoga puta dajemo konačnu tajnu naziva »Izgled«. Moglo se i pretpostaviti da mi nismo bez koda. I nismo. Izgled je kodiran kao:

I Z G L E D
izuzetno zgodna grupa lepih, elegantnih drugova
ili

I Z G L E D
iskreno zezamo grupu lenjih, emancipovanih devojaka

Osnovno obeležje muzike XX veka je istovremenost prisustva različitih stilskih, estetskih i idejnih tendencija. Ova pojava može se u globalnom smislu podeliti na dve, manje-više kontinuirane tradicije u čijoj osnovi s jedne strane leži *kotstruktivni* princip (svi neo-stilovi koji nastavljaju minule stilske epohe, i muzička avangarda kao autentični produkt muzike ovog veka), a sa druge — princip *otvorenosti* ka novim, još neistraživanim oblastima izvan konvencionalnih medijskih obeležja (dadaistički i futuristički eksperimenti sa zvukom, različito tretiranje medija kod umetnika Fluxusa i Cagea, zvučne akcije, body-art, minimalna i konceptualna umetnost i performansi. Za ovu drugu tradiciju muzike, imajući u vidu, pre svega, međusobnu vremensku i stilsku udaljenost tih tendencija, karakteristični su sledeći stavovi: »Ona (muzika) je sačinjena od vremena i zvuka..... dva materijala, *fundamentalna* materijala koji je tvore... Sve drugo je literarnost i ne pripada čistoj muzici.« (George Antheil, »*My Ballet Mecanique, What it Means*«, 1925.) — »Nama je zaista potrebna struktura da bismo videli da nismo nigde« (John Cage, *Predavanje o ničemu*, 1959; »Misliti muziku danas — to znači stvarati. A svest o tome upravljena je ka osvajanju muzičkog identiteta, ka osvajanju njegove metastrukture, ka osvajanju prvih principa stvari i konačno — ka transcendiranju fenomena bez posredstva predmeta«. (Lazarov Miodrag Pashu, *Druga priroda muzike*, 1981). Očigledno je iz ova tri nasumično odbrana citata da pitanja strukture, materijala i forme gube prioritet u odnosu na značaj koji ima otvorenost oblikovanja muzike kroz samu sebe (forma formans) i ispoljavanje muzičkog fenomena u najraznovrsnijim modusima (multimedia). Ovako shvaćena tradicija, shvaćena u duhu pojma »druge prirode muzike«, predstavlja osnov i tradiciju našeg zajedničkog rada.

PRIMARNO MUZIČKI ELEMENTI — IDEJE

U medijskom smislu čisto muzički radovi kao što su MALANGE I FUZIJA (dva najmarkantnija u nizu dela V. Tošića), zatim ciklus 10 M. M. Savića i kompozicija 1—12 M. Draškovića stoje na granici muzičkog minimalizma, ističući u prvi plan princip redukcionizma muzičkih parametara do tačke svodenja na sâm fenomen muzičkog — do egzistiranja tona ili tonova u vremenu. U odnosu na minimalnu muziku u užem smislu, koja ipak teži konstrukciji dela ali na drugačijim principima u odnosu na tradicionalnu muziku, ovi radovi pre upućuju na dilemu — ili ukidanje muzike (u medijskom smislu) ili njeno proširivanje elementima drugih medija odn. »van-muzičkim« elementima za koje će važiti primarno muzičke zakonitosti. Mi smo se odlučili za drugo rešenje. Prvi korak na tom putu bilo je ispitivanje ponašanja »van-muzičkih« elemenata prilikom njihovog transponovanja ili »prevođenja« u muzički medij. Posebno interesovanje za ovaj vid bavljenja pokazao je V. Tošić u kasnijom seriji radova MELANGE i FUZIJA, odnosno sprovodeći isti princip organizacije u muzičkim delima (koja su prva nastala), muzičkim grafikama i objektima i na kraju scenskim radovima. »Kao rezultat težnje ka askezi nastale su kompozicije čistih stanje, tenzionog razvoja, najčešće simetrično lučne forme i bazirane ponekad samo na jednom elementu. Kao rezultat druge težnje (povezivanju zvuka i slike, primedba L. P. M.), pak, nastao je kompleks radova kod kojih je prisutna, u najširem smislu, vizuelna komponenta, a to su: muzičke grafike i muzički objekti, video radovi, scenska dela i sl.« (V. Tošić). Toj vrsti radova pripada i Draškovićev multimedijalni projekat AUDIOSPEKTAR koji predstavlja spoj muzike (date dinamičkim nijansama jednog tona), svetlosnih efekata, grafike, filma itd. Drugačiji vid transpozicije je onaj u kome neki muzički fakti služe za ostvarivanje čisto vizuelnih radova. U grafici ZVUK 1. 111. . . M. M. Savić uzima različite, standardne dužine magnetofonske trake koje jednako traju pri različitim brzinama reprodukcije da bi predstavio njihove međusobne prostorne odnose. Grafika M. Draškovića MUZIKA U BEOGRADU uopštava ovaj postupak na onom nivou na kome se muzika razume kao sociološko-psihološki fenomen koji može poslužiti kao povod da se izloži prazan list notnog papira. Sličan stav, ali u formi performansa zauzima L. M. Pashu u radu ISTORIJA FUNKCIONALNE TONALNOSTI kada sve vreme peva tonove do, mi, sol (C dur — C mol akord ili u seriji radova FONOSERIJE-IDENTITETI/PREKOMERNIH TROZVUKA, FONOSERIJE-IDENTITETI/DINAMIČKIH STRUKTURA, FONOSERIJE-IDENTITETI/DVANAEŠT TONOVA TEMPEROVANOG SISTEMA i FONOSERIJE-IDENTITETI/IMENA I PREZIMENA gde govori ili svira izolovane nukleuse /tonovi, akordi, dinamičke nijanse/ naznačene u delu naziva iza kose crte/ stavljajući ih u potpuno novi, tautološko-semantički kontekst. Na sličnoj liniji, ali uz sužavanje fokusa problematike na klavir, shvaćen kao instrument, odn. objekt, odn. konfiguracija itd. nalaze se performansi M. M. Savića 24 SATA/AKORD, ZAGREJANI-KRUŽEĆI-ZVUK-KLAVIRA, MUSIK-GERAUSCH, DVE POZICIJE, SVIRATI-NE SVIRATI/NE ZVUK-ZVUK, ZATVORENI ZVUK /KLAVIRA/, GURANJE KLAVIRA PO PODLOZI OD CELOFANA.

Nikako ne bih hteo da ovim nabrojanjem obuhvatim sve ono što smo do sada uradili, već da pokažem kako smo se u određenim pravcima rada na proširivanju muzike kao medija kretali u serijama projekata i kako je svako od nas imao nekakav svoj primarni motiv kojim se u tom radu rukovodio. (Inače, iscrpne prikaze svih radova načinio je L. M. Pashu u svom tekstu *Nova generacija*.)

umetnici bio je prostor. Prostor-vreme, prostor-struktura, prostor-artikulacija, prostor-kontekst i sve ostale relacije poslužili su kao ideje za scensko-gestualne radove (FUZIJA V. Tošića i 10 DOGAĐAJA U KOORDINATNOM PROSTORU M. M. Savića), intervencije u okolini (10 ZA 2—10 KLAVIRA M. M. Savića, TAPE ORCHESTRATION M. Draškovića, IN MEDIUM I IDEJA FENOMENOLOGIJE: EDMUND HUSERL I JA L. M. Pashua) ili radove tipa instalacije: DA LI JE MUZIKA MUZIKA? (PO CAGEU) M. M. Savića i RADIO-DIRIGENT M. Draškovića i M. M. Savića. Ovaj poslednji rad karakterističan je po tome što predstavlja *delo-simbiozu* dva već postojeća rada: DIRIGENT M. Draškovića (serija slajdova, odnosno fotografija) i ready-made OBJEKTA 54' M. M. Savića (stari radio aparat iz 1954). M. Drašković je u nizu svojih radova imao u vidu druge autore, insistirajući na njihovom prisustvu kao na primer u KLAVIRU OPUS 4 BR. 1 (svaki autor treba da obuhvati 22 dirke klavira istovremeno) ili VIDEU OPUS 4 BR. 1 (svaki autor gleda na posebnom VTR sistemu svoj video rad). Toj grupi radova pripada i SITUACIJA MUZIKA: MD, LMP, MMS i VT M M Savića (istovremena reprodukcija četvorominutnih odlomaka iz muzičkih kompozicija članova OPUS-a). ROĐENDAN, možda najbolji Draškovićev rad, u izvesnom smislu odstupa od ove linije, s obzirom da se autor okreće sebi pozivajući prijatelje na proslavu svog rođendana — pijanka u galeriji (»Srećna nova umetnost«).

Na ovom mestu dolazimo do možda najznačajnije faze našeg rada koju smo demonstrirali na nastupu pod nazivom ZVUK BITEFA (u okviru BITEFA 16). Cela akcija je bila zamišljena kao hepening koji se sastojao iz četiri posebne celine: prvi deo bila je IGRA L. M. Pashua koja počinje pre ulaska publike u dvoranu. Grupa izvođača (najmanje osam, uključujući i autora) igra samu sebe (»teatar prisutnosti«) prema predloženim propozicijama formulisanim tako da svaki izvođač mora dograditi najveći deo onoga što će predstaviti. Forma ovog hepeninga takođe je neodređena, data kao niz scena sa naznakama o relativnom trajanju i gustini događanja u svakoj sceni. Nakon ovog, izveden je rad VIDEO OPUS 4 BR. 1 (o čemu je bilo reči) a zatim i OPERA M. Draškovića. U OPERI je autor dao niz predložaka za *atmosferu* opere (film, slajd, magnetofonska traka, video) a kao sadržaj predstavio je svoje radove među kojima centralno mesto zauzima film TEMPO/DINAMICO bez ikakvih protagonista, naracije ili scene (ukoliko to nije filmsko platno) zadržavajući pravo isključivo na osnovno značenje reči opera: delo. Na kraju, kao četvrta sekvenca, izvedena je NEOPERA M. M. Savića, čiji naziv podrazumeva da moguća značenja u odnosu na tradiciju ove muzičke forme — njenu negaciju (NE) ili njenu ponovnu afirmaciju (NEO). Ova dilema je prepuštena gledaocima budući da je autor predstavio, prema unapred izrađenoj vremenskoj šemi, delove svojih ranijih radova i tekstova. Kao što je i počeo, hepening se završio posle izlaska gledalaca, u mraku.

Struktura ovih radova i način njihovog povezivanja u celinu višeg reda ukazuju na bar jednu zajedničku konotaciju, na *distancu* prema sopstvenom radu koja je najpre pogled i promišljanje kao ispitivanje njegovog funkcionisanja. Smatram da je to veoma bitno imajući u vidu globalnu umetničku situaciju poslednjih nekoliko decenija, za koju je tipično sve veće zanemarivanje tehnološko-zanatskog aspekta u korist idejnih univerzalija, što je bitno uticalo i na promenu uloge svih aktera u lancu činilaca koji utiču na proces nastanka nekog umetničkog proizvoda. U toj novonastaloj situaciji muzika se najlošije transformisala težeći da očuva tradicijom izgrađivan status kompozitorove individualnosti koja bi drugima trebalo da »nešto saopštava, govori i pokazuje« (J. Cage). U tom smislu muzičko delo se uzdiže kao remek-delo i postaje »primer za monarhije i diktature! Kompozitor i dirigent: kralj i premijer!« (J. Cage). U slučaju našeg rada ne vidim da je ukidanje te, pre svega psihološke situacije, ono što je u njemu primarno, ali ističem da je on najverovatnije jedna faza u opštem procesu prevladavanja globalnog karaktera u svim umetnostima i prema tome, vid mogućeg uključivanja muzike u taj proces.

Prvim znakom nove arhitekture u Beogradu smatra se izložba Marjana Čehovina i Mustafe Musića pod nazivom *Alternativna arhitektura* održana septembra—oktobra 1975. u Galeriji SKC.

Dejan
Ećimović

GRUPA
MEČ

Uzimajući kao polazište najviša savremena tehnološka dostignuća, oba autora se naglašeno oslanjaju na poetiku high-techa što ovu izložbu čini ponešto retardiranom u odnosu na glavninu tokova nove arhitekture u povelju. Međutim, nepobitan je njen doprinos pre svega zbog promene odnosa prema crtežu koji je do tada isključivo bio u granicama »tehničke« informacije.

Drugi značajan doprinos izložbe je Musićev projekat *Kuće u kući* (1973) potpuno disonantan koncepciji izložbe i predstavljenim projektima. Napustivši nešto kasnije high-tech kao opredeljenje, ideja *Kuće u kući* biće u korenu svih Musićevih budućih istraživanja. Dotičući se fenomena »cgradivanja prostora«, prvog koraka kojim čovek pristupa ukidanju apstraktnosti prostora, pretvarajući ga time u »mesto«, Musić u katalogu kaže da »... karakter cgradenog prostora daje centralna organizacija, gde se od jednog centralnog prostora — primitivne kuće s ognjištem (kuće u kući, svetlog mesta staništa, prostor razvija ka periferiji u bogate sadržaje pretačući se potpuno u prirodni ambijent. U ovoj graditeljskoj alternativi akcent je na antropomorfnom karakteru, izražencm ne toliko kroz čovekmernost prostornih odnosa i dimenzija, kroz prirodnu strukturu, toplinu i miris primenjenih materijala, koliko kroz nastojanje da se određenom prostoru da jedna ozbiljna dimenzija proistekla iz ozbiljnosti kojoj je shvaćen odnos čoveka i njegove sredine...«

Sledeća u nizu izložbi-traktata, *Primarna arhitektura* Dejana Ećimovića održana je takođe u Galeriji SKC tokom decembra 1979. Služeci se strukturalističkim analitičkim postupkom autor polazi od premise da se u arhitekturi vrednost po sebi ne sadrži niti u sumi »ulaznih podataka« (fragmenta složenog arhitektonskog »teksta«), ni u krajnjem rezultatu (»arhitektonskim celinama«), već u metodološko-istraživačkom procesu čiji je cilj analiza forme koja je uvek predstava spoljnog sveta nezavisno od stupnja slobode njegovog interpretiranja. Stoga je svaka, pa i najmanja funkcionalno-utilitarna komponenta svesno izostavljena, pojednako u prethodnom istraživačkom postupku kao i u finalnim objektima — autor ih smatra — »... veštačkim celinama, poligonima provrere međusobnih odnosa primarnih arhitektonskih elemenata i gramatike koja ih međusobno razdvaja i veže, te ih kao takve i treba vrednovati...«

Naredne, 1980. godine, 1. januara, formirana je grupa MEČ u Musićevom stanu, a ime joj je — prema inicijalima osnivača Musića, Ećimovića i Čehovina — dao Čehovin.

Iste godine, dvojica članova grupe, Musić i Ećimović izlažu svoje projekte na izložbi *Solarna arhitektura* u Salonu Muzeja savremene umetnosti.

Uz svoj projekat *Ulica sećanja*, koji predstavlja radikalni pomak u odnosu na *Kuću u kući* (1973) a pogotovo u poređenju sa *Art Centrom* (1975), Musić objavljuje tekst u kome zastupa gledište da »... snažan trend vizuelnog i prostornog bogaćenja okruženja, insistiranje na jačem prostornom doživljaju, kao i uvođenje elemenata istorijske arhitekture, ne treba okvalifikovati kao novi eklektizam, jer specifičan odnos prema istoriji, operisanje elementima istorijske arhitekture) ispoljavanje često ciničnog stava prema eklektici kroz uvođenje »gafa« i specifično komponovanje elemenata ne predstavljaju divljenje niti slepo kopiranje, već osoben način uobličavanja, urbanih prostora i građenja arhitektonske kompozicije višeg reda...«

Ećimović svoj projekat *Solarnog animacionog centra* oblikuje sa svim elementima programskog rada, viđenog na nivou mikropolisa smeštenog u jednu »veliku kuću«. Otuda taj simbolični »grad« ima sve svoje atribute: »recinkt«, ili spoljni fasadni zid, »ulice«, »trgove«, »monumente« itd. Ećimović zaključuje da se »... unutar tkiva »grada« pojavljuju precizni morfološki tipovi, znakovi-elementi, matematičko-geometrijski transsupstati ideja, nataloženog ljudskog, što će reći graditeljskog iskustva...«

Iste godine, pre *Solarne arhitekture* na kojoj je učestvovao, Slobodan Maldini otvara samostalnu izložbu u Galeriji SKC nazvanu *Misaoni prostor ili prlog grafičkom istraživanju estetike prostora* propraćenu s dva predavanja. Oba se bave arhitekturom Andrea Paladia (Vile Andrea Paladia i sledeće, Andrea Paladio i njegov uticaj na koncepciju eklezijastičkog prostora kasne italijanske renesanse) i zapravo je predstavljaju široj publici.

Svojim prvim javnim izlaganjem on privlači pažnju, osobitio nastojanjima da spoji savremen senzibilitet sa prošlošću arhitekture, te su njegovi rani projekti naznaka kasnijeg »latentnog istoricizma«.

Maldinijev metodološki proces istraživanja — preciznije ga je formulisati kao proces istraživanja u vidu modela mišljenja, bez obzira na njegov spoljni »istoričan« omotač — u suštini je vizuelizacija matematičkih postulata proisteklih iz specifičnog skupa mnemotehnika.

Nasuprot Žutiću, opredeljenom za »citat«, Maldini interpretira istorijski materijal, ekstrapoliran iz sopstvenih ili istorijskih objekata; on potom biva u genealogiji koncepcije smeštan prvo u »zamišljanu«, potom »simboličnu« i konačno u »realnu kuću«, na nivou projekta dakako. Nakon

Solarne arhitekture Ećimović i Maldini bivaju uključeni u selekciju Srbije na Jugoslovenskom trijenalu *Ekologija — umetnost* u Mariboru, dok Čehovin, Musić i Žutić svojom urbanističkom koncepcijom »grada živih« nasuprot »gradu mrtvih« odnose prvu, jednakovrednu nagradu na jugoslovenskom konkursu za Spcmen park u Jajinci u Beogradu.

Takođe 1980. godine, još uvek u sastavu Musić, Ećimović, Čehovin, grupa MEČ na Sedmom salonu arhitekture dobija specijalna priznanja za »rad na istraživanju prostornih elemenata«. Već početkom 1981. godine ravnopravni članovi grupe su Slobodan Maldini i Stevan Žutić te ona od tada kontinualno deluje u petočlanom sastavu. Iste godine, po ranijem pozivu MEČ (Musić, Ećimović, Čehovin) izlaže na izložbi povodom međunarodnog Kongresa arhitekture TERRA 2 u Vroclavu, a svi članovi grupe zastupljeni su na *Arhitekturi zemlje* tokom juna i jula u Salonu Muzeja savremene umetnosti.

Čehovin tako izlaže projekat seoskog domaćinstva, sofisticiranu reinterpretaciju Studenice u formi arhetipske spirale, i objavljuje svoja *Načela*. U kompoziciji sa *Kotstruktivnim principima superstrukture* iz 1975, *Načela* svedoče o zaokretu u interesovanjima, poetici i metodu istraživanja usmerenog prevashodno na ostavštinu narodne arhitekture. Novo je i insistiranje na čovekomernosti, koje po Čehovinu podrazumeva »... poštovanje merila čoveka, njegovih bioloških i psiholoških potreba, integraciju različitih starosnih struktura, uvažavanje različitih oblika porodičnih odnosa i životnih navika...« kao i »... prilagođavanje prirodnom prosoru, konfiguraciji terena, postojećoj vegetaciji, ekološkim uslovima...« a naročito »... poštovanje kulturne tradicije i načina života, morfologije regionalne arhitekture, tipologije regionalne arhitekture i posebnosti lokalnih materijala i rastinja...«

Ećimović izlaže *Kuću br. 8* kojoj kao referentna tačka služe Paladijeve ruralne vile napravljene od opeke, materijala koji pomaže da se objekti tokom svog veka trajanja, postepeno ali dosledno, spoje sa prirodnim okruženjem. Supremna faza kuće od opeke je »stavdijum elegantnih ruševina« kome su se približile Paladijeve vile, a to je ujedno cilj — potpuno stapanje sa ambijentom — iza koga nema više ničeg osim mitova arhitektonske kulture.

Musić je predstavljen svojom *Domus patris familiae* čiji je izvor potpuno ambivalentan hibrid — negde između severnoafričkih nastambi od blata i ranohrišćanskih trobrodskih bazilika. Aluziju na baziliku pojačava prisustvo maskirane kripe i red stubova pred »apsidom« što je jasan citat Il Redentore-a.

Nakon *Hrama vertikalne simpatije* (1980), apsolutne glorifikacije simetrije kao principa — jedne od omiljenih »tema« svih članova MEČ-a — Maldini se okreće »kamernoj« arhitekturi. Njegov projekat za *Arhitekturu zemlje* upravo je tog tipa, proistekao iz superponiranih matrica tradicionalno-mitoloških prostornih koncepcija. Štaviše, kuća koju Maldini projektuje za ovu priliku predstavlja, poput kuće Sir Johna Soana, imaginarni muzej arhitekture.

Žutić je na ovoj izložbi predstavljen multimedijским radom *Spomenik gradu* koji sobom nosi preplet teorije igara sa teorijom arhitekture. Ono što ovaj rad izdvaja je njegovo »projektovanje« putem videa uz učešće igrača.

Žutić postavlja hipotezu da već postojeći spomenici međusobno tvore idealan poredak. Strukturu poretka menjaju akteri-igrači, uvođenjem u njihov krug novih, izabranih dela. S obzirom da je prethodni poredak bio potpun, da bi i nakon intervencija ostao na istom nivou, nužno je celokupan sistem svaki put iznova preuređivati; trajanjem postupka redefinišu se, dakle, proporcije, odnosi, figurativne činjenice, zapravo vrednosti pojedinačnih objekata u odnosu na celinu, »uračunavajući« pri tom i položaj učesnika-posmatrača.

Žutićev rad je završnica u sledu pojedinačnih, ličnih iskaza članova grupe. Time je definitivno uobličena kolektivna teorijska podloga, nužan preduslov složenijih zahvata koji su se logično nametali.

Takav zajednički poduhvat je rad nazvan *Urbana kuća* pripreman i izvođen u seriji simultanih »urbanih situacija« tokom čitave 1981. godine. Selekcijom »urbanih situacija« odabrana je jedna konkretna, beogradska lokacija — skver Kopitareva grada — gde su na istoj parceli, a po prethodno izvedenim pojedinačnim mikropodručnim morfološkim analizama, svi članovi grupe formulisali sopstvene »asocijativne sklopove«.

Sa pet različitih pozicija i shodno tome pet različitih viđenja problematike građenja u gradu, projekat *Urbana kuća* označava prelomnicu u nizu teoretskih istraživanja pred prvom realizacijom u okviru šireg projekta »Reinkarnacija grada« tokom 1982. godine.

Kada su odnosi unutar vizuelnih umetnosti sredinom 60-tih godina postali izuzetno zategnuti, kako to piše u prvom broju časopisa Art and Language grupe (1969), »izvestan broj umetnika stvarao je projekte i teze, od kojih su najraniji bili postavljeni unutar ustanovljenih konstrukcija vizuelne umetnosti. Mnogi od ovih projekata razvili su se u takvu vrstu da je njihovo srodstvo sa konvencijama vizuelne umetnosti postajalo sve slabije. Naročito su poslednji projekti predstavljeni kroz objekte čija je vizuelna forma izvedena iz forme konvencionalnih znakova pisanog jezika. Sadržaj umetnikove ideje izražen je kroz semantičke vrednosti pisanog jezika«. Zatim na drugom mestu u istom tekstu se kaže: »Postojala je hijerarhija jezika na čijem se čelu nalazio jezik »direktnog čitanja sa objekta« koji je služio kao srž kreacije i raznih pomoćnih jezika koji su delovali kao sredstvo razjašnjavanja i objašnjavanja same srži kreacije. Prvi bi jezik bio ono što se naziva »vizuelnim«, pomoćne jezike bi ovde trebalo nazvati »konvencionalnim pisanim znakom« jezičke forme. Iznenađujuće je da — mada bi sama srž trebalo da bude jezik u stalnom razvoju — to do danas nije prihvaćeno, a izgleda da su prihvaćene mogućnosti same srži u razvoju da prikuplja i asimilira jedan, ili više, ili sve pomoćne jezike. U prirodi razvoja dela konceptualne umetnosti je da su umetnici koji deluju u njenim okvirima bili primorani da odbace ove mogućnosti. Zbog toga ovi umetnici ne vide da opravdanost naziva »teoretičar umetnosti« neizbežno eliminiše opravdanost naziva »umetnik«. U osnovi je konceptualne umetnosti da su stvaranje umetnosti i neke vrste teorije umetnosti često isti proces«.¹

Konceptualna umetnost je tako od samog početka pošla od rasprave o umetnosti, što joj je dalo atribut teorijskog bavljenja umetnošću, a počela je pitanjem da li je umetnosti potreban objekt ili ne, odnosno ispitivanjem mogućnosti uključivanja različitih teorijskih konstrukcija u umetničko delo i razglašavanjem statusa konvencionalnih vrednosti na kojima se umetnost zasniva. Ta su istraživanja na samom početku interesovanje umetnika usredsredila na praksu koja isključuje »stilsku« proizvodnju i proizvodnju objekata, što je dalo prednost korišćenju znanja iz analitičke filozofije, formalne logike, matematike, lingvistike, strukturalizma, istorije, ideologije, istorijskog i dijalektičkog materijalizma. . .

Moguće je u samom početku izdvojiti dve tendencije u konceptualnoj umetnosti: analitičku tendenciju za koju su bitna istraživanja u analitičkoj filozofiji (L. Wittgenstein, A. J. Ayer) i tendenciju kojoj su bliska istraživanja u lingvistici i strukturalizmu. Prva je isticala svoje bavljenje jednim potpuno zanemarenim aspektom umetnosti kao što je pomoćni jezik, odnosno jezik kojim se tumači i objašnjava umetnost i sve ono nevidljivo što umetnost određuje, pretvarajući tako sekundarni jezik u primarni. U drugu vrstu bi spadali radovi koji su podrazumevali vizuelno-fizičke osobine rada ne predstavljajući ih direktno, kao i radovi koji su upotrebljavali konvencionalne pisane znakove u vidu iskaza, teza ili u kombinaciji sa grafičkim prikazima, dijagramima, projektima. . . Bliskost u radovima jedne i druge tendencije bila je u tome što su rađeni u ne-čvrstom materijalu i u vidu eseja-teksta, zapisa, nacрта. . . Upravo u vreme revolucije u komunikacijama i informisanju, u tehnologiji štampe, masovnoj kulturi i obrazovanju, paralelno sa otvaranjem politehničkih škola u postindustrijskim zemljama, pojavljuje se i konceptualna umetnost. Sredina i kraj 60-ih godina je period poznatih studentskih nemira, kritike institucija i autoriteta, nepoverenja u apstraktno osećanje progressa. U umetnosti to je značilo nevericu u mogućnost stvaranja remek dela, univerzalnih vrednosti i izolovan rad. To se potencira bavljenjem »parcijalnim« stvarima kroz međusobno druženje, zajedničko teoretisanje i diskusije o postojećim vrednostima. Kritičke rasprave i refleksivan način rasuđivanja posebno se negovao kroz ovakav oblik rada, upotrebom jezika (pisanja, govora, čitanja), prevodenjem značenja sa jednog jezika na drugi.

U umetnosti nastaje do tada nezamisliva količina pisanog materijala, brošura, knjiga, kataloga, dokumentacije, što informisanost čini bržom i jevtinijom. To je uslovalo da ono što se piše bude razrađeno potpunije i preciznije, odnosno na nivou određenih jezičkih varijanata, koje se mogu odvojiti od određene lokalne i specifične situacije.

Pošto je znatna količina konceptualnih iskaza i jezičkih postavki manje nastajala iz ličnog umetnikovog rukopisa i iskustva a više se oslanjala na obradu takozvanih istraženih jezika ili izabranog jezika — ideje — teorijske konstrukcije, to je uticao, smisao ili značaj tih postavki i iskaza u različitim sredinama ostajao isti i bio moguć, jer se preko tekstova i časopisa lako dolazilo do izvornog porekla, istorije i razvoja nekog iskaza. Prebacivanjem težišta rada sa vizuelnog na iskaze, teze, beleženja, ideje, teoriju, ulogu časopisa ili publikacija postala je izuzetno važna, te su oni dobrim delom i preuzeli ulogu galerija.

Obrazovanje van škola, akademija i porodice, dejstvo masovne proizvodnje i kulture, na patrijarhalno-ruralne vrednosti, sredinom i krajem 60-ih godina u Jugoslavenskoj kulturi-umetnosti uslovalo je pad kulturnih i umetničkih autoriteta, a može se reći da je to u likovnim umetnostima i dovelo do skidanja »oreola« sa proizvoda umetničkog rada i umetničkog dela i njegove unikatne vrednosti. Odnos telo—duh, delo—rad, javno—privatno, egzistirao je toliko nezavisno jedno od drugog da je drugo moralo da »progovori« da bi se videlo ono prvo. Stoga prvi radovi nove umetnosti u Jugoslaviji nastaju iz rada u prirodi i sa prirodom, iz rada sa nestalnim, prozirnim i topljivim materijalima, kroz upotrebu anonimnih, beznačajnih i ready made predmeta, pa zatim

filma i fotografije, putem izvođenja predstava i akcija pred publikom. U svojim najboljim do-
metima, ako se tako može reći, radovi pojedinaca ili grupa potencirali su odnos privatno-javno
sa mnogo intelektualne igre i veštine, putem dvosmislenih kombinacija, neprozirnosti »čitanja«
dela, agresivnog fiksiranja na samodovoljnost rada, akcije ili manifesta. Tekstovi su ravno-
pravni deo rada ovih umetnika i pojavljuju se u vidu kratkog i jezgrovitog oglašavanja koncepta,
statusa rada i njegove vrednosti, teoretisanja i analize pojedinačnog rada do samo-definisanja
rada na nivou jezika i u kombinaciji sa crtežom, mapom ili fotografijom. I mada se ne može
govoriti o jednom strogo zasnovanom teorijskom sistemu pojedinaca ili grupa, tekstovi su kod
nekih umetnika u ovom izboru (pa i kod nekih umetnika iz Zagreba) postali nerazdvojni deo
rada preko kojeg su oni manifestovali svoja shvatanja i tumačenja umetnosti i kao jezika i kao
prakse.

Primeri pisanih iskaza koji su pripadali konceptualnoj umetnosti a nisu prilazili umetnosti
»stilski« i posredstvom predmeta, bili su radovi tekstovi i projekti grupe KOD, (Θ, (Θ KOD.
Sam naziv grupe KOD uzet je iz lingvistike i teorije informacija — KOD kao sistem znakova
koji omogućuju komunikaciju, prenošenje poruke iz jednog sistema u drugi. Članovi ovih grupa
u većini su dolazili sa studija knjiženosti, bili su upoznati sa problematikom jezika, Sosirovom
strukturalnom lingvistikom, semantikom i semiologijom. Slično grupi OHO, tako su i umetnici
ovih grupa u samom početku svog rada podsticaj nalazili u području konkretne i vizuelne poezije.
Način na koji su upotrebljavali jezik, bilo kroz pisane iskaze ili tretiranje drugih medija kao
jezika, bio je takav da njegov inherentni kvalitet-značenje deluje po sebi. »Ta samo-svest bele-
ženja, samo-svest teksta, dela, na kojoj se insistira. . . na nivou stava, programa, ideje«² prisutna
je u Kopiclovom i Radojičićevom tekstu priloženom u ovom izboru. Oba ova teksta, kao i na
primer, tekst »Močvara« Slavka Bogdanovića našu pažnju fiksiraju na sam jezik dozvoljavajući
da ga vidimo onako kako ga je sam umetnik video, dakle, ne na jedan konvencionalni način.
Umetnici pomenutih grupa priredili su jedan briljantan broj Polja (br. 156, 1972) posve-
ćen konceptualnoj umetnosti, sa tekstovima umetnika i kritičara te umetnosti; preko Tribine mla-
dih predstavljali su radove umetnika konceptualne ili nove umetnosti, grupu OHO, Gorana Trbu-
ljaka, Bracu Dimitrijevića, Davida Neza, Zorana Popovića; u studentskom listu Index pojedini
njeni članovi pisali su tekstove o radu tih umetnika, predstavili kinetičku umetnost i under-
ground film, izdavali su vlastite tekstove kao i programsko-angažovane radove, od kojih je
posebno značajan tekst »Galerije« iz 1970. Miroslava Mandića, kao prvi u kome se ukazuje na
hijerarhijsku funkciju galerije-izložbe i predlaže ono što bi ta funkcija mogla da bude, a taj
problem će se i poslednjih desetak godina stalno javljati na različite načine.

Za razliku od novosadske, beogradska grupa, čiji će se rad u novu umetnost uključiti nešto
kasnije, bila je sastavljena od umetnika koji su to već bili i po obrazovanju, pa je stoga njihov
rad od početka značio kritiku uslova tog obrazovanja, kao i nasleđa lokalnih umetničkih krite-
rijuma. Njihovi radovi su nastali kroz zajedničke izložbe, u galerijskom prostoru i retko izvan
njega, a to je postavilo pitanje da li i kakav objekt treba da postoji u umetnosti: dilemu kon-
cept-delo, materijalno-nematerijalno rešavali su kroz odnos umetnik-konkretno delo, pa otuda
i proizilazi prevashodno individualni karakter njihovog rada.

Tautološku postavku odnosno paradigmu konceptualne umetnosti Josepha Kosutha
»Umetnost kao definicija umetnosti« i »Umetnost kao ideja kao ideja« raspravljaju,
na neki način, tekstovi Gergelja Urkoma i Zorana Popovića. Ovu postavku, prih-
vaćenu kao odnos vidljivog—nevidljivog, materijalnog—nematerijalnog, Gergelj Urkom će
u mnogim svojim radovima dovesti do rešenja gde se i međuprostor ovih odnosa
definiše kao prazno. Urkoma će zanimati da ono »što se vidi iz viđenja« dela/rada
bude što praznije, apstraktnije i sebi dovoljno. Tako on u tekstu koji ovde objavljujemo raspravlja
o pokušaju ontološkog pristupa razmatranju problema stvaranja jednog umetničkog dela.
Umetnost je shvaćena kao stvar po sebi, kao apstraktna suština »nešto što postoji još samo kao
neka reč« i da »ona može važiti kao neka zbirna predstava u kojoj je smešteno to, što je od umet-
nosti jedino zbiljsko: dela«. U tom smislu Urkom teži ka izbacivanju iz umetnikove svesti i
onog poslednjeg zbiljskog i svetovnog — konvencije, pokušavajući da odredi i definiše »prazno«
polje umetnosti kao jedino relevantno za stvaranje umetničkog dela, odnosno objasni vlastiti
napor da stvori umetničko delo kao »sistem i prazno kao ideal«.

U tekstovima »Aksiomi« i »Moja umetnost« Popović takođe shvata umetnost kao
jednu apstraktnu celinu. Posebno u tekstu »Aksiomi« umetnost se tautološki poisto-
većuje sa određenim umetničkim delom, delom koje razmatra vlastitu prirodu, odnos-
no umetnost samu, a u ovom slučaju to su aksiomi. Aksiomi su ovde »nulta pozicija«,
osmišljeno »prazno polje«, kao moguća definicija same apstraktno suštine umetnosti. To
se podjednako odnosi na njegove radove u vidu grafičkih dijagrama ili performansa
i drugih pod istim nazivom. Međutim, insistiranjem na čulnosti (koju demonstrira u
performansu), na iskustvenosti, na »materijalnoj istini« umetnosti, naslućuje se napor da se
umetnost shvati drugačije od poimanja umetnosti kao čisto lingvističkog sadržaja ili nečeg što
se definiše kao čisto formalna suština, pa se već u ovom tekstu uočava potreba da se prevaziđe
ne samo formalističko nego i tautološko određenje umetnosti. To će dalje voditi ka radovima

i tekstovima koji tretiraju socijalne nivoe umetničkog rada, odnosno ka kritici sistema umetnosti. U tom smislu nastaje nekoliko tekstova (Umetnici kao umetnička birokratija, 1976. i dr.) unutar žanra socijalne umetnosti, kako to autor na jednom mestu navodi.

Možda se razlog pisanja Raše Todosijevića preciznije može objasniti formulacijom koju je izneo u tekstu *Šta su linije*: »Umetnošću o Umetnosti jeste pozicija paradoksa preko potrebna u procesu stvaranja i menjanja vrednosti zatečenog života«. To je upravo i uporište celokupnog Todosijevićevog rada, stvaranja objekata i tekstova, i za razliku od mnogih pokušaja teoretisanja ili radova koji su raspravljali o prirodi umetnosti sa pozicija nauke, politike, estetike i takozvanih ozbiljnih studija, on će pokazati da polemike, stavovi i priče o umetnosti mogu da stoje i jesu kritički zasnovane. Todosijević je u tekstovima raskrinkavao »porodično gnezdo« kritike i umetnosti, istoričara umetnosti i umetnika, institucije i ideologiju, interpretaciju-interpretatora... Prevodio je tekstove i stavove umetnika, pisao je tekstove o grupi umetnika sa kojom je počeo da radi, pisao o Ad Reinhardt, Josephu Beuysu, Grupi šestorice umetnika iz Zagreba, Ivanu Kožariću, Savi Valentinčiću... intervjuisao umetnike, pisao pesme, organizovao izložbe kao što su *Umetnost, Ironija, itd., Umetnost i glupost*, pokretao časopis *Testera* i pokušao da ostvari izlaženje ovog časopisa; uporedo je izlagao i pravio performanse. U tekstovima koje je objavljivao od sredine 70-ih godina ističe društveno-jezičku konotaciju umetnosti, status umetnosti i umetničkog rada. U tekstu *Umetnost kao kritika društva*³ kaže: »1. Umetnikova društvenost, tačnije svest o toj društvenosti određuje pravu prirodu njegove umetnosti; 2. Svako refleksivno (autorefleksivno) ponašanje može se formulirati kao nedeljiva celina kritička-teorija-kritička-praksa, a to za sobom povlači krizu neophodno prihvaćenih i ustoličenih koncepata, čija je legitimnost vrednog u nerazdvojnog sregu sa svim ostalim vrednostima — promovisanim od iste društvene strukture. — Jedina apsolutna i sveta dužnost lažnog umetnika je da proizvodi »Umetnička dela«, dakle da se bavi umetnošću a ne da postavlja pitanja o njenoj prirodi.«

U kritičko-polemičkim tekstovima raspravlja o tradiciji lokalnog umetničkog miljea, o primarnom ili elementarnom slikarstvu, o distinkciji 'estetizacija politike-politizacija umetnosti', o ideologiji i moralu. Tekst *Sa ulice: Uvod pred istoriju* je srećan spoj znanja i humora i dovoljno je slojevit, sadržajan da bi bio samo duhovit. Ovaj tekst pisan u obliku dramskog dela kao jedna groteskna komedija ili satira, iročnično raspravlja o psihološkim i socijalnim motivima tradicionalne umetnosti i nedavne nove umetnosti. Nakon ovog teksta i teksta *Ko profitira od umetnosti a ko pošteno zarađuje* (1975), počeo je da piše priče o umetnosti. Ove priče pokazuju upadljivu i značajnu stranu njegovog rada: ironiju i razočaranost u potrošački i industrijski svet. Priče, na primer, počinju sa »rodio sam se, spavam i sanjam, zovem se...« dok se akcija u njima odvija u vidu razgovora, prepričavanja, šetnji, sna, pa stoga izgleda da je njihova tema svakodnevni život. Da bi izazvao sanjarije kod čitaoca, on prepliće san i javu, stvara jednu vrstu fiktivnog zapleta i akcije, kao u krimi-romanima i kratkim pričama za decu, da bi ih posle isto tako pustio da padnu naniže u stvarnost.

Marina Abramović je umetnica koja se isključivo izražava u okviru body art-a, upotrebljavajući svoje telo kao subjekt i objekt akcije. Međutim, smatrala sam da je intervju sa umetnicom, koji je uvršten u ovaj izbor, od značaja za tumačenje ove vrste umetnosti, čiji je ona jedan od najizrazitijih predstavnika.

Neša Paripović u tekstu bez naziva više skicira nego razmatra razloge koji su doveli do kraja nove umetnosti, odnosno do njenog neutralisanja, na način pretvaranja početne ideje u čisto konvencionalne okvire, što najčešće postaje »sredstvo dominacije kroz društveno telo koje nam slobodom nudi da stvari vidimo onako kako one treba da izgledaju«.

Vladan Radovanović u tekstu *Promena stava prema umetnosti* objašnjava razloge koji su doveli do drugačijeg poimanja umetnosti u nedavnoj umetničkoj praksi i svakog ponaosob kritički ispituje. Pre svega, Radovanovićeva meta diskusija odnosi se na sve bitne kriterijume umetnosti (teorije) koju je promovisao Joseph Kosuth. Stoga on ovim svojim razmišljanjem (i praktičnim radom) pokušava da logički preispita (kritikuje) svaki značajan stav Josepha Kosutha, kao što su: tautološki princip umetnosti, ulogu umetnika/umetnosti da se bavi ispitivanjem prirode umetnosti, da nešto »postaje jedino tada umetnost kada je stavljeno u kontekst umetnosti«, da sve može postati umetnost samo zato jer umetnik želi da to bude umetnost, itd... Radovanović jasno uočava logičke poteškoće koje sadrži tautološki model umetnosti J. Kosutha i putem ličnog primera, situiranjem kroz tekst nekoliko vlastitih radova on pokušava da istakne i razreši postojeće aporije terminološkog i pojmovnog sistema teorije umetnosti koja se razvila unutar nedavne konceptualne umetnosti.

Pet kratkih tekstova Radomira Damjanovića-Damnjana pod nazivom *Ničeg suvišnog u ljudskom duhu* mogu se, ustvari, razumeti kao jedan lični manifest u kome su izložene osnovne ideje autora. Ovi njegovi proglašeni sastavni su deo njegovih performansa mada se u njima nigde eksplicitno ne pominje radnja performansa. Ono što on pomoću ovih tekstova pokušava jeste da kod gledalaca ili čitalaca razvije svest o neizbežnoj suprotnosti društvo—pojedinaac (umetnik),

koja je ovde shvaćena u vidu stalne degradacije jedinke na robota otuđenog rada, a u ime »pozitivnih« ideja o prosperitetu društva. U tom smislu Damjanović predpostavlja da se, u savremenom društvu, prekinuta veza »sveukupna priroda-ljudska jedinka«, što zapravo, po njemu predstavlja pravu suštinu ljudskog bića — može ponovo uspostaviti jedino putem stvaralačkog rada. Stoga, da bi pokušao prevazići zatečeno stanje u umetnosti u kojoj nema preko potrebnog i bitnog dijaloga, on u ovim svojim proglasima izlaže neke principe vlastite strategije i taktike koje on kao umetnik upotrebljava u svom umetničkom radu.

U radovima pod nazivom *Neki elementi analize prostorno-kvalitativnih struktura i procesa* (1976) i *Diskretne prostorne strukture i njihove veze sa teorijom grafova* (1977), kojima je tekst ravnopravni deo rada, Goran Đorđević isključivo razmatra probleme formalno-jezičke prirode, pokušavajući da načini jedan vizuelno-logički sistem znakova, odnosno jezik koji bi posedovao kvalitete imanentne jednom umetničkom delu, ali čiji su simboli egzaktni i mogu se proveriti. U tekstu koji je u ovom izboru, Đorđević legitimo raspravlja o upotrebi formalno-jezičkih instrumenata iz pojedinih naučnih oblasti radi želje umetnika »da egzaktnošću delimično izbore i sačuvaju integritet u svom radu« kao i o »primeni elemenata i terminologije društvenih nauka radi razrešavanja pitanja odnosa umetnost-društvo, koji su se počeli javljati u sve oštrijoj formi«. Uporedo sa tekstovima-radovima u kojima isključivo razmatra formalno-jezičku prirodu umetnosti nastaje serija tekstova čiji naslovi eksplicitno govore da je reč o kritici umetnosti i institucija: *Umetnost kao oblik religiozne svesti* (1975), *Subjekt i pseudosubjekt umetničke prakse* (1977), *Klasni karakter umetnosti* (1977), *O galerijama* (1977).

Iz tog iskustva nastala je akcija *Međunarodni štrajk umetnika* koju je zamislio i organizovao 1979. godine, a sve prispele odgovore objavio je u časopisu 3+4.⁴ Ne odstupajući od opsesije egzaktne provere svoje polazne teze, on će proizvodnju svojih sledećih umetničkih radova izvesti iz izgleda tradicionalnih umetničkih tehnika — seriju slika, crteža koju će nazvati »Originali /kopij«.

Određeno mesto u novoj umetnosti zbog mnogobrojnih izložbi, diskusija, seminara, šapirografisanih materijala, obrazovnih izložbi a koji su se odvijali u Galeriji SKC od 1975. godine, pripada Grupi 143. Umetnici Grupe 143 dolaze sa studija prirodnih nauka — sa izuzetkom Jovana Čekića koji studira filozofiju a u grupi deluje do 1978. godine — te im je iskustvo iz matematike, teorije skupova. . . i naknadno obrazovanje iz lingvistike i strukturalizma veoma koristilo u radu koji je najčešće bio zasnovan na iskazima, kombinacijama tekstova i crteža, fotografijama. Većina njihovih radova izvedena u kombinacijama crteža i teksta zasnovana je na principu dijagramske-geometrijske strukture: princip u kome se jedan izabrani fragment razlaže na svoje delove ili integriše u njih. Na tom su principu upotrebljavali r.č.-pojmove-pisane znakove, tako da date r.č.-pojmovi znače ono što kazuju da znače, te se uglavnom ovim pisanim konstrukcijama nije moglo ništa oduzeti ni dodati.

Svoje su bavljenje jezikom umetnosti, bilo da se radi o pomenutim kombinacijama bilo samo pisanim ili govornim iskazima, ograničavali na logiku unutrašnje sintakse, odnosno na »jezičku igru« unutar samih tih znakova.

Između fatalizma i potreba da se sagleda društveno-lingvistički krug umetnosti koji je određuje, nalaze se tekstovi Jovana Čekića. U tekstu *Ad Hominem*⁵ (1977), on, na primer, kaže: »naša mogućnost uspostavljanja novih relacija, dakle uvođenja određenih konvencija je istorijski determinisana i u tom smislu i mi sami unutar ove umetnosti smo zabluda«. Međutim, u tekstu *O nekim problemima jezika u novijoj umetničkoj praksi* Čekić pokušava da protumači probleme jezika od sredine 60-ih godina do 1979. Može se reći da je pozicija sa koje Čekić razmatra pomenute probleme jedna meta-pozicija, tj. postavljanjem »odozgo« jednog teorijskog sistema-matrice na pojave nedavne umetničke prakse, on pokušava objasniti neke njihove bitne osobenosti. Čekić kritički razmatra paradokse novije istorije umetnosti: formiranje vlastite gramatike od strane svakog pojedinca-umetnika, odnosno stvaranje individualnih jezičkih modela, tj. »gotovo šizofrenog jezičkog modela« koji opet funkcioniše u jednom širem sistemu jezika umetnosti.

I najzad tekst Balinta Sombatija *Procesi koji teže oslobodenju od vlasti centara moći manjina: Mail Art*, sažeto i veoma afirmativno (možda previše jednosmerno) govori o prirodi i značaju inače marginalne umetničke delatnosti nazvane Mail art (poštanska umetnost) kao i o umetnicima koji se bave ovom umetnošću. On misli da upravo njena marginalnost čini kvalitet ove umetnosti jer ne podleže uticaju i zakonima oficijelnog umetničkog sistema — muzeja, galerija, umetničkog tržišta. . . Naime, on veruje da sistem poštanskog saobraćaja predstavlja alternativu postojećem umetničkom sistemu i pre svega komunikaciji unutar njega kao i alternativu važećoj umetničkoj proizvodnji (slikama, skulpturama). To je, po Sombatiju, direktna, »brža, neposrednija i efikasnija«, »slobodna razmena ideja«, među umetničkom komunikacijom interkontinentalnog i međunarodnog raspona, pomoću koje je moguće zaobići posredovanje povlašćenih kulturno-umetničkih institucija u smislu stvaranja nekog drugog puta koji bi omogućio da se umetnost i dalje obnavlja u skladu sa zahtevima vremena.

NAPOMENE

¹ Deo iz teksta *Art-Language*, Polja, Novi Sad, 1972, br. 156 (preveli sa engleskog Ana Raković i Vladimir Kopicl)

² Mirko Radojičić, *Grupa* (Э), katalog izložbe Nova umjetnička praksa, 1966—1978, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

³ Raša Todosijević, *Umetnost kao kritika društva*, Književna reč, Beograd, 1976, br. 63.

⁴ 3+4, časopis studenata istorije umetnosti, Beograd, 1980 (b)

⁵ Jovan Čekić, *Ad Hominem*, katalog izložbe Primeri analitičkih radova, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1978.

Napomena: podaci o pomenutim tekstovima umetnika nalaze se u bibliografiji kataloga (Tekstovi umetnika)

MIRKO RADOJIČIĆ

TEKST 1

Novi Sad, 1971 / Polja, Novi Sad, 1972, br. 156

ovo što sam ovde napisao nipošto ne pretendira na novost u pojedinostima; zato i ne navodim izvore, jer mi je svedjedno da li je ono što sam mislio pre mene mislio već neko drugi

- 1 Umetnost čine umetnička dela.
- 2 Konceptualna umetnost ne sme se ograničiti samo na dela.
- 3 Konceptualna umetnost je ispitivanje prirode umetnosti njom samom.
- 4 Ono kako umetnička dela jesu jeste jezik.
- 5 Ono zašto umetnička dela jesu jeste poredak jezika — njegova logička strogost.
- 8 Umetnost jeste mogućnost jezika.
- 9 Konceptualna umetnost jeste ispitivanje mogućnosti jezika.
- 10 Za konceptualnu umetnost relevantne su sve discipline za koje je jezik relevantan.
- 11 Jezik je.
- 12 Konačni rezultati konceptualne umetnosti (»dela«) neodvojivi su od procesa kojima se došlo do njih.
- 13 »Dela« konceptualne umetnosti nisu dela — to su radovi, rađeno.

Mene interesuje mogućnost govora i pisane reči kao jezika. Govor, time i pisana reč (u manjoj meri), je jezik koji je nametnut: najmanje je logičan od svih jezika.

(Logički strog jezik postoji — to je ćutanje, izvangovorno.) Moji radovi otud polaze od jednog drugačijeg jezika: vizualnog — linija.

Iskustvo koje stičem tim jezikom je moje.

Ono će zatim postati primenjeno — strogost i logičnost do kojih dođem primeniću na govorni / pisani jezik.

Dok postoji potreba za nekim jezikom, to je znak da je taj jezik nesavršen. U sistemu savršenog jezika sporazumevanje kao funkcija je izlišno. Savršen jezik egzistirao bi autonoman. U tom slučaju jezik je umetnost. (Zreo jezik nije što i savršen jezik. Zreo jezik znači da jedan jezik u datim društvenim i istorijskim okolnostima omogućuje maksimalno sporazumevanje — kad se uslovi promene nastupa faza njegovih transformacija ili odumiranja. Savršen jezik ne poznaje uslove kao ono što je spolja prisutno. On je).

Totalna komunikacija

Logičku strogost može posedovati samo ono što možemo pratiti od njegovog početka.

Iskustvo ostaje isto, u različitim medijama ono samo dobija različite pojavne oblike; ne transponuje se — to bi uključivalo njegovo menjanje.

VLADIMIR KOPICL

TEKST

Novi Sad, 1971 / Polja, Novi Sad, 1972, br. 156

(I; IV 1971.)

- 1 konceptualna umetnost samo ono je što kao ona ne bi smelo da postoji
- 2 ideja koja beleženjem izlazi izvan sebe same nije više to
- 3 zato delo ne bi smelo da bude ono koje zabeležim; delo bi moralo da bude ideja nezavisna od beleženja,
- 4 ako sama bila bi delo onda bi i konceptualna umetnost bila; ali u konceptualnoj umetnosti delo još uvek ne stoji izvan beleženja
- 5 uzeću hartiju (ili nešto drugo), zabeležiću ideju; nema je; samo beleška je za konzumenta
- 8 nekad ne mogu da je prepoznam
- 9 ideja koja uđe u proces beleženja pristajući da bude delo morala bi sebe samu bez ostatka da iskaže
- 10 ali to ipak ne može da bude tako
- 11 tako konceptualna umetnost nije ona koja jeste
- 12 i samo postoje dela konceptualne umetnosti koja nisu konceptualna umetnost; samo beleške su ispuštenih mogućnosti
- 13 samo, moja umetnost jeste izvan toga jer takva je kakvu je mogu; ako već pristajem na umetnost

- 15 ono što predstavljam kao svoje delo izvan je moje umetnosti; ono je druga jedna, drugom potrebna umetnost
- 16 ja sam prljavi jedan mali umetnik, ali ja to znam
- 19 moja prava umetnost ono je što ne može biti; ona je moja svest o sebi (njoj)
- 20 tako postoji moje delo koje nije moja umetnost; ono je izvan sebe i tak(v)o ne postoji
- 24 ako ga mislim postoji kao i sve i uvek onda je isto
- 27 ako sam ja-moja ideja-moja umetnost, moje delo je moj konzument; u tom odnosu vidim njegovo biće
- 32 ipak samo je beleženje
 - a) delo ne može da postoji; postoji samo svest o nemogućnosti njegovog beleženja
 - b) delo je beleženje svesti o nemogućnosti izvan beleženja
 - c) delo je beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela

(II(I); VI 1971.)

- 1 između jednog i drugog razmak je istim sveden; zatvoren oblik prisustva koje poznaje sebe
- 2 ipak oblik koji sebe objašnjava još uvek ne postoji; ali to ne znači da nije; izvan sebe
- 3 tako se stvari kreću svaka u svome prostoru i vid njihov je prazan; sputava ispoljavanje
- 4 zato jedno drugome postoji tek kao znak; u drugom obliku istog ne sluti pravo se biće
- 5 i samo opet se ne zna jer nije ispoljavanje; možda se zna ali ne može da je
- 6 ne može zato što razmak uvek postaje značenje; značenje između oblika razdvaja njihova dejstva
- 7 ono što stvarno jeste izvan je manifestacije; ali ako je izvan ovo(ovo) sad nije ovde(ovde)
- 8 ali to mora da bude (takø) da bi to (to) moglo da bude; ne može ovde da bude (ovde) zato što jeste u sebi
- 9 zbog toga jedno za drugo ne može da postoji; postoji jedno (.) i drugo (.); možda je dovoljan oblik
- 10 tak(v)o je smisao svega koje se ne može da ispolji; dovoljno da je i zna se (sebe); jer ako zna se sebe više ne čuti
- 11 zato ovo (ovo) više ne može da bude; zato što dugo već jeste
- 12 jeste; tako se zabeležilo iako to (to) stvarno nije; više

(I(II))

- ovde; ovde
izvan;
izvan onoga koje se htelo da bude
(ovde)
izvan onoga koje se sobom zasnovalo
sada se sobom razdvaja; (ovde)
između onoga koje se htelo zabeležiti
onoga koje se nije moglo u međuprostoru
međuprostoru
tako različitim od sebe
sada se izvan sebe prepoznaje; sebe; sebe
ali koje je ovde; koje
je ————— razmakom (ovde); ovde
između onoga koje se htelo da bude
između onoga koje se nije moglo
između jednog (.) i drugog (.)
razmak je istim sveden; razmakom oblik je sveden
razmak je oblik je sveden
zatvoren oblik prisustva koje poznaje sebe; koje
je sebe je jeste; koje
se sobom objašnjava;
objašnjava koje ne postoji; nije;
nije
i jeste; postoji
izvan sebe;
između sebe
i sebe; postoji
izvan;
u međuprostoru između sebe i (sebe); sebe
u drugom prostoru; razmak koji je jeste;
koji je svoje značenje; izvan manifestacije

izvan
 koje se kreće je jeste; samo se jeste
 u sebi; u sebi
 jeste je ovde (ovde);
 ovde ne ovde
 izvan;
 u svemu; u svemu ali u ovde;
 u svemu sada je ovde;
 u sada koje je ovde (ovde); koje
 je svoje beleženje; koje
 je sebi (je) isto; (time) koje
 se kreće; sada;
 ovde; u sebi

(2(II) (1))

(ovde);
 ovde gde jesam sada;
 tamo gde jesam pre bio;
 gde jesam jedanput bio; jedanput
 koji sam bio drugi put
 put se razdvaja; koji;
 koji
 je time; bio; koji
 je time je bio koji
 je time će biti koji
 je time ispod;
 ispod
 ovoga
 ovde (ovde); koje
 je tamo — ovde; koje
 je izvan stvari; koje
 je unutar stvari;
 stvari

ovde;
 koje je stvar — sada — ovde;
 koje je stvar — bila — tamo; koje;
 je bilo jeste će biti; koje
 je stvar^{no} bilo; koje
 sam stvar^{no} sam bio; (to) koje
 se time o^{stvarilo} koje ne postoji;
 o^{stvarilo} koje ne postoji;
 više;
 tamo — ovde

(3; III (II) (2))

NIŠTA (koje) sobom) JOŠ NIJE (jeste <nije>) OVDE (ov-
 de) ALI <ako> NEKI OBLIK (time) VEĆ MOŽE (može)
 DA MU (njime) (sebi) ODGOVARA (sve ((čime) (jeste
 <kako> <nije>) jeste) sobom) ovde) sada

GERGELJ URKOM

Beograd, 1973 — prvi put se objavljuje

O pravom prosuđivanju, razumevanju jednog umetničkog dela može biti govora samo ako se ono odvoji od konvencije. Prilikom posmatranja dela najčešći primeri pogrešnog usmeravanja nastaju upravo zato što se određeni problem prati spolja, konvencionalno, dakle izvan bitnog sadržaja dela. Današnja dela su toliko supremirana da teško mogu izazvati interesovanje onim što je na njima spoljašnje, odnosno svojom formom koja odgovara važećoj konvenciji. Okvir u kome se delo javlja zaštićen je od interpretacija i asocijativnih značenja. Inače se umetnička forma troši, nakon čega toj formi nedostaje dovoljna autonomnost, nešto samo po sebi svojstveno. Delo treba da posluži kao princip za u-buduće mišljenje, a ne kao forma koja pruža mogućnost za dalju upotrebu. Zato delo treba da bude otvoreno prema mišljenju i poimanju, a nepromenljivo i neupotrebljivo u formi. Ono može da traje onoliko koliko je u isto vreme otvoreno i nepromenljivo. Umetnik nikad sebi ne postavlja pitanje da li je nešto izvan ili unutar umetnosti, da li je dozvoljeno umetnost ovako ili onako pojmiti. Jer ako je tačno »da izvan dela nema umetnosti« i da je »umetnost još samo neka reč, kojoj više ne odgovara ništa zbiljsko«, i da otuda »ona može važiti kao neka zbirna predstava, u kojoj je smešteno to što je od umetnosti jedino zbiljsko: dela...« onda je jasno da pre nastanka dela umetnost nije ništa određeno, a da se ona sa delom pojavljuje kao određeno. U drugom slučaju umetnost bi bila konvencija, a umetnici izvršioци te konvencije. Pojam konvencije treba shvatiti kao ustanovljeni vladajući princip.

Sve ovo govorim zato da bih pokazao da pre bilo kog dela ne postoji ništa spoljašnje na šta bi to delo trebalo da se ugleda. Ako je A-konvencija, B-umetnost, C-delo, onda je A-B-C delo koje je predstavljeno u muzeju. A je društveno i normativno, B po sebi nije ništa određeno, C je B i C. Kad C više nije BC, postaje ABC.

Ono što je u delu delimično se zadržava u iskustvu i to pripada umetnosti uopšte, to je konvencija — negativna za specifični pojam umetnosti (BC), jer prirodno koči dalje stvaranje. A ono što je nesaznatljivo za drugi subjekt, to nije konvencija, to je mesto u delu prazno. I mislim da baš u tome leži sposobnost dela, da ponovo bude doživljeno onako kao što je stvoreno.

Moje poimanje umetnosti formira se iz onoga što ja radim. Ja ne odabiram i ne koristim predmete ili materijal sa idejom da napravim ili stvorim nešto drugo. DADA je iskazala to iskustvo i tu danas vidimo arhaično stanje duha, sasvim tradicionalan pristup. Oni su svoje poglede na svet jednosmernom pretvarali u umetnost. Umetnost je kod njih bila nosilac sadržaja, pogled na svet. Forma te umetnosti je bila revolucionarna, izazovna. I dadaistički pogled na svet bio je nov, ali je način na koji je većina dadaista mislila o umetnosti bio tradicionalan. Ono što je bitno u umetnosti oni su tražili u asocijaciji, dvosmislu, humoru, dosetci itd. Dobar primer za to je Man Rejovo delo, nastalo 1965/67, *Metla*. To svoje delo Man Rej je nazvao *Ballet Francais*. Taj predmet poslužio je Man Reju kao forma pomoću koje je izrazio sadržaj stran tom predmetu. Na taj način *Ballet Francais* (kao pojam) treba da promeni značenje objekta-metle, a metla asocijacijom da menja predstavu o *Ballet Francaisu*. Iako je to izvanredno inspirativno delo DADE, ono kao princip za stvaranje više ne važi.

Kada radim, primenjujem princip eliminacije svega što je poznato mojoj svesti o određenom predmetu, tako da taj predmet i formalno egzistira drugačije od sličnog predmeta ne-dela. Danas je evidentna težnja za vrednovanjem umetničkog dela kao stvari, ta ideja takođe pripada dadaistima.

Da stvar može biti delo i da delo može biti stvar potiče od DADE, s tim što se danas stvar-delo ili delo-stvar smatra čistim, sistematičnim, bez sadržaja, što isključuje mogućnost dodavanja misli. Ako se u mom delu može naći dodatni smisao, onda to znači da ga nisam dobro uradio, jer se time narušava unutrašnja organizacija te stvari, i u tom slučaju eliminacija nije dovoljno dosledno sprovedena. Namera mi je bila da u okviru ovog iskustva uradim nešto deskriptivno, ono što ja mislim da može biti prazno i tako sebi dovoljno; prazno kao princip i unutarnja veza u sistemu datih elemenata jednog dela. U poslednje dve godine radim na tome da stvorim takav sistem. Ja vrednost isključivo vidim u »sistemu čistih vrednosti« koje se definišu i određuju unutar vlastitih okvira dela. Sve drugo što još egzistira u delu ne proizilazi iz moje namere. Bilo koji materijal da uzmemo, on već ima neku funkciju koja je opšta za sve; isto tako i ideja... i one su opšte, zato me i ne interesuju. Razlog za neki svoj rad tražim u prirodnoj nužnosti materijala sa kojim radim, posebno me zanima način na koji se sâm materijal određuje i uobličava. To je uslovljeno mojom svesću, zapravo procesima koji se dešavaju u svesti. Ti procesi su takođe prirodni, ali ne procesi koje isključivo zovemo prirodnim procesima. I baš tu tražim elemente za sistem koji nije u okviru neke nauke ili neke druge nama poznate aktivnosti. Taj sistem je najbliže odredljiv kao vizuelni, ali on nije samo vizuelni: sistem i prazno kao ideal. To je dosta precizno. I još ovo: stvarati delo ne kao nešto prirodno, već ravnodušno, monotono, apstraktno, ali u tome jasno određeno. Mislim da bi tako definisano delo moglo da pokrene mentalnu aktivnost kod drugih. Naravno, ako to drugi žele. Ako drugi tu traže ideju, kontakta ne može biti! U ideje ne verujem. Mislim da to nije bitno. Ljudi na različitim delovima sveta mogu imati iste ideje, ali ipak žive različito. Za mene je najvažnije »šta je« u datom sistemu.

Često me razdražuju detalji koje ne mogu sebi da objasnim, a nisam ih mogao izbeći. To je težnja da se apsolutno vlada elementima koji određuju delo. Indiferentan sam kada zaključim da ništa bolje nisam mogao da uradim. Sumnjam skoro uvek kad radim i ne znam da li je to to što hoću. Drugi su mi jasniji i o njima sigurnije mogu da sudim. Sav materijal sa kojim radim pojavljuje se u određenoj strukturi, u nizovima ili apstraktnim sledovima definisanim u sistemu. Osnova tog sistema je pretpostavka o kojoj ništa drugo ne mogu da kažem. Ne verujem, da one, izdvojene kao pojave, mogu nešto da pruže. Jer,

moja je namera da se u mentalnim procesima ponovo oživi ono što je dato, izloženo, zaustavljeno. To je struktura, slika, objekt, predmet ili stvar dovedena svesno u realnost. Ono što postoji u vremenu, u jednom procesu u prirodi, predstavljeno je u nekom drugom prostoru i procesu svesti, gde sada egzistira samostalno od procesa i promena u prirodi.

Pojam o tome šta umetnost jeste upravo se formira u delu, zato što je delo tog specifičnog procesa svesti. Važna je »svest o tome da to može biti«. Delo mora da ima naglašen apstraktni centar u »kojem je sam upravljani i u odnosu prema onom spoljašnjem«. Apstraktni centar čini egzistenciju dela, njegov subjektivitet i on treba da bude poštovan. Delo bez apstraktnog centra je tupo, intimno, suvoparno. Ja tražim prazan sistem, delo sa apstraktnim centrom, nepodobnim za neki spoljni sadržaj. Princip eliminacije je jasan. Stvar-delo-materijal radikalno očišćen od svega spoljašnjeg bez strasti i vidljive individualnosti. Apstraktno je primarno. Delo je uzeto kao stvar, prazno i reč. Mislim da nema potrebe dalje objašnjavati predmet.

ZORAN POPOVIĆ

AKSIOMI

Katalog izložbe »Oktobar 72«, Studentski kulturni centar, Beograd, 1972.

Ovi aksiomi isključivo važe za sistem koji oni jesu. U okviru tog sistema proverava se njihova logičnost umetničkog, odnosno, Umetnost. Sama umetnost može biti više istinita ili manje istinita. Pre svega, ovi aksiomi nisu čisto racionalni stavovi, tj. urođeni principi našeg mišljenja, hipoteze ili čisto misaone fikcije, oni se najpre odnose na izvesnu empirijsku stvarnost. Ta stvarnost se odnosi na umetnost, odnosno Umetnost je. Ako se umetnost shvati kao veoma određeno osećanje i prostorno i mentalno oblikovanje, ovi aksiomi su u neposrednoj vezi s tim. Može se reći da su oni u izvesnoj meri sama ta umetnost. Dakle, pošto su određeno osećanje, prostorno i mentalno oblikovanje, realne odredbe umetnosti, aksiomi se neposredno tiču tog osećanja, odnosno čulnih činilaca saznanja.

U ovom slučaju osnovno je načelo: izbeći, koliko je to više moguće, prisutnost antropomorfnog shvatanja umetnosti da bi se dobilo na objektivnosti mnogobrojnih činjenica. Naravno, u svojoj potrebi da se izbegne atropocentrično poimanje, uvek se mora imati u vidu činjenica da umetnost, ipak, čini čovek i da je ona besmislena bez ljudi. U slučaju ovih aksioma ovo načelo je bilo osnovno, kao i svest da oni stoje u neposrednoj vezi sa određenim umetničkim osećanjem, kao i prostornim i mentalnim oblicima. Jedino se tako može shvatiti njihov kreativno misaoni karakter, odnosno, sa svešću o njihovom smislu i apsolutno bez nekih značenja koje oni, inače, ne poseduju.

Njihova preciznost poklapanja sa materijom kojoj pripadaju, ne može se uočiti »golim okom«, tj. samo vizuelnim posmatranjem, pošto je to najpasivniji oblik saznanja. Potrebno je koncentrisati sva čula, celo telo. A posebno samo mišljenje, koje je, inače, najaktivniji vid saznanja. Insistiranjem na mentalnoj percepciji, između ostalog, možemo maksimalno izbeći prvu asocijaciju, na koju nas očiglednost prikazanog najpre upućuje. Veliko je iskustvo ne verovati vlastitim čulima. (Neophodnost toga su nam pokazali i astronauti). Ako želite saznati određenu stvar morate misliti o tome.

Ovi aksiomi, po svojoj prirodi, su formalnog karaktera. U tom slučaju, po osnovnom principu, osnovne pojmove ne definišemo i ne opisujemo. To su neki apstraktni objekti i apstraktni odnosi. Sva svojstva tih objekata i odnosa data su aksiomima. U principu su svojstva i odnosi formulirani aksiomima sasvim proizvoljni. Ipak, ovim aksiomima su izražene neke bitne strane realnosti. Te strane realnosti su određeno umetničko osećanje i prostorni i mentalni oblici.

Osnovni elementi umetnosti zasnivaju se na principu simetrije. Simetrija, po svojoj prirodi, je veoma objektivni sistem. Jer, radi se o umetničkom osećanju, koje je, po prirodi, neuhvatljivo. Najobjektivniji sistem, kojim može da se izrazi neuhvatljivo, čini se simetrija. Jednostavno, u njoj ne postoji element koji bi dao prvenstvo jednoj činjenici nad drugom. Sve njihove karakteristike su podjednako zastupljene. Za svet naših veličina Zlatni Presek je očigledni aksiom. Ali, Zvezdana Umetnost nije zemaljska umetnost. Činjenično uzevši, čovek je više

simetričan nego što to nije. Sve manifestacije prirode isto tako. Naša planeta takođe, itd. . . U sistemu simetrije nećete se moći prepustiti asocijacijama koje ona ne podrazumeva. Vaše subjektivno mišljenje je isključivo vaše subjektivno mišljenje, a ono što je dato simetrijom to je samo to i ništa više. Tako nam simetrija omogućuje da se maksimalno ne asociirajući, obavestimo o predstavljenom. U ovom slučaju predstavljena je sama umetnost. Ona ne mora biti Pojava, kako se to obično misli. Na kraju krajeva, Umetnost je Umetnost, bila ona dobra ili loša, ali uvek moramo znati da pojava umetnosti nužno ne čini nju samu, već je može činiti i svest o njoj, koja ne mora biti inicirana očevidnošću iste. U tom smislu umetnost nije Pojava već Određen Predmet. Umetnost, samim tim, egzistira sama sobom a ne kao pojava nekog imaginarnog predmeta. Na taj način, ovi aksiomi nisu udešavani u odnosu na nekakvu umetnost, već su sama ta umetnost.

U jesen 1971. počeo sam raditi na stvari koja mi je u to vreme bila nepoznata. Polovinom 1972. rezultat tog rada bilo je 8 linoreza (40 × 40 cm) sa tankom belom linijom u crnim površinama. Aksiomi. Tada sam već bio siguran u njihovo značenje, mada sam tek kasnije ugrađivao potrebne elemente. Stvar je u tome što sam vremenom znao da upotrebim stvari, koje godinama nisam mogao rešiti. Naime, vrhovi prstiju su veoma osetljive nadražajne zone. Godinama nisam znao kako bih to iskustvo učinio umetničkim, a u isto vreme, oslobođenim svih ostalih naslaga. Pokušao sam da prikazem aksiome sa veoma naglašenim senzualnim momentom. Prostorija, u kojoj se izvodi prikazivanje, potpuno je mračna. Kada je publika spremna uz početak prvih zvukova, koji su specijalno odabrani za tu priliku, lagano se pale male sijalice, koje se nalaze na vrhovima prstiju mojih ruku. Zvuk koji traje, koliko i prikazivanje aksioma, veoma je intenzivan tako da se čini da ispunjava svaki delić prostora. Ovaj zvuk ima funkciju trenutnog uključivanja gledaoca. Zvuk egzistira nesinhrono sa pokretima izvođača. Na kraju prikazivanja sijalice na prstima lagano se gase. Osnovna ideja je da se i prilikom ovog prikazivanja, koje, iako inače veoma deluje na čula, ne mogu stvarati razne druge predstave kod gledaoca sem onih koje se prikazuju. Izbegava se svaka narativnost prilikom izvođenja kao i svako tumačenje slikovitim jezikom, tj. svaki analogizam. U ovom slučaju gde je izgledljivost nužna, moglo se mnogo sistematičnije i pedantnije insistirati na njoj samoj, ali lepotom tj. savršenošću forme samo bi se zatrpala osnovna i veoma značajna intencija: posebno naglašen senzualni momenat, koji se apsolutno ne sme shvatiti analogizmom, tj., bežanjem u slikovit jezik, već isključivo određenim kinestetičkim kvalitetom i sasvim normalno ako je rečeno »kvalitetom«, to znači posebnom misaonom napregnutošću u veoma nadraženom telu.

Aksiomi dokazuju da je Materijalna istina isto toliko prisutna u umetnosti koliko i Formalna istina. Ukazuju na neophodnost međusobne veze, koja je dijalektičke prirode. U protivnom, insistiranjem na jednom od ta dva, krug se brzo zatvara i postajemo robovi ili analogizma ili intelektualnog terorizma. Umetnost, klasično shvaćena, tumačena je analogizmom, dok savremeno poimanje umetnosti sadrži dosta od intelektualne tiranije.

MOJA UMETNOST

Moment, Beograd, 1974, br. 4

Čežnja je osobina umetnosti. Nagonska potreba za umetnošću kod umetnika dobija naglašeni osećajni i predodžbeni oblik. Umetnik je u posebnom psihofizičkom stanju i ima nejasnu predstavu o nečemu što mora ali ne može da ostvari. Kontemplativno obeležje čežnje nalazi se u stalnom sukobu sa potrebom koja ne dovodi do akcije. Umetnik se, zahvaljujući tom sukobu, počinje baviti umetničkim radom, oslobađajući svoju nagonsku potrebu za umetnošću.

Umetničko delo nastaje kada se osećaj i predodžba prožeti kontemplacijom formiraju u nešto određeno. Funkcija umetničkog dela je, između ostalog, da obeležava biće umetnost, njegov izgled, njegov sadržaj, njegovu bit. . .

Biće umetnosti je nešto što nikada ne može biti ispunjeno ali može biti obeleženo kao nešto što jest. Ono što ga obeležava je umetničko delo. Umetnost je Jedna i mnogostruka. Umetnost kao Jedna je sistem mnogih uporednih umetnosti. Sistem mnogih podjednako važećih istina. Umetnost je mnogostruka jer nije hijerarhijskog tipa već se sastoji od mnogih umetnosti podjednako značajnih.

Moja umetnost je deo umetnosti Jedne kao jedna od mnogih. Moja umetnost je moja istina. Ako u mojoj umetnosti ne postoji nešto od opšte istine tada ne postoji ni ona sama. Za mene, moja umetnost jeste određeni postupak (terapija) kojom pokušavam da oslobodim svoju čežnju.

Umetnost je terapijske prirode jer njom samom umetnik teži oslobađanju svojih misli, svojih poriva, svoje čežnje, formirajući umetničko delo pokušava da razumeva šta bi to umetnost mogla biti, zašto umetnost i kako umetnost. Ona je određeni postupak kojim umetnik miiri potrebu za slobodom u odnosu na prirodne nužnosti.

Mentalna umetnost razumeva da bit pojavne stvarnosti nije ono što nužno čini umetnost umetnošću jer podrazumeva određenu interpretaciju sebe same u umetnosti razjašnjavajući više problem same stvarnosti.

Umetnost je Određeni Predmet tako što su određeni misaoni procesi pravi sadržaji i oblici i možda jedini problemi umetnosti. Moja umetnost bi mogla da spada u kategoriju Mentalne umetnosti.

Metaumetnost je poseban jezik u mojoj umetnosti čija je funkcija istraživanje principa iz kojih proističu simboli moje umetnosti, njihove veće ili manje istinitosti, njihove protivrečnosti ili potpunosti.

Stanje kao Pre-ideja je određeno vreme provedeno u mišljenju ideje. Ono je u korelaciji sa čežnjom kao njena posledica. Moji pokušaji su da se materijalizuje umetničko delo koje bi se moglo definisati kao Stanje ili Pre-ideja. Između ostalog to bi značilo, Ja kao umetnik, kao subjekt, kao nosilac određene svesti, i Stanje kao pre-ideja, kao moje umetničko delo,

kao predikat, kao pojam pomoću kojeg se vrši određivanje mojega Ja.

RAŠA TODOSIJEVIĆ

ŠTA SU LINIJE?

Katalog izložbe »Linije«, Podrum, Zagreb, 1979.

Ovi materijali su nastali na osnovu mojih zapažanja o značenju sporazumevanja u umetnosti. To je misaona celina ili umetnički stav koji se problemski može sagledati kroz tri glavne teme. Svaka tema obuhvata nekoliko različitih pitanja čija međusobna uslovljenost karakteriše jednu temu i izdvaja je od ostalih. Svako osobeno pitanje — u okviru jedne teme — podrazumeva nekoliko uglova rasprave, a svaki ugao rasprave pruža osnove za više mogućih teza. Svaka teza može biti dopunjena sa više hipoteza. Svaka hipoteza podrazumeva. . .

A) Prva tema: »Ni jedan dan bez crte« (Nulla dies sine linea), ustanovljena je 1973/1974. (Beograd) i odnosi se na pitanja: 1) O privatnom/ličnom. 2) O radu/manualnosti. 3) O usavršavanju. 4) O koncepciji. 5) O ironiji. 6) O kontinuitetu. 7) O kritici/samokritici. 8) O ponavljanju/tautologiji.

B) Druga tema: »Linije: 1—10 000 — 100 000«, započeta je 1974/75. serijom radova koji su u vezi sa pitanjima: 1) O vrednostima. 2) O »Umetničkom delu«. 3) O mogućnostima govora. 4) O mogućnosti beleženja/čitanja. 5) O etici. 6) O ćutanju. 7) O materijalima/materijalnosti. 8) O duhovnom. Rad u okviru ove teme jeste serija crteža/obeležja koji imaju iste karakteristike tj. međusobno se ne razlikuju jer su rezultat ponavljanja istih, prethodno utvrđenih propozicija/postupaka. Ovaj stav je najbliži terminima: »Umetnost kao takva« (Maljevič) »Umetnost-kao-Umetnost« (Reinhardt), »Umetnost kao Ideja kao Ideja« (Kosuth), ili »Umetnošću o Umetnosti«

C) Treća tema: »O Linijama« (započeta 1975), nalagala je moje prisustvo/angažovanje u stvarnom javnom/kulturnom prostoru pa sam svoje postavke zamislio i potom realizovao isključivo po zidovima galerija, muzeja i uopšte po zidovima javnih/kulturnih institucija upoređujući ih sa sličnim postavkama realizovanim po zidovima privatnih stanova ili po zidovima mojih ličnih prostorija. Ova tema podrazumeva sledeća pitanja: 1) O prisutnosti. 2) O umetničkim obeležjima. 3) O jeziku/sintaksi. 4) O originalu. 5) O identitetu. 6) O trajnosti. 7) O pomagalicama. 8) O recepciji. 9) O funkciji. 10) O celini. 11) O kontekstu. 12) O arhitekturi/prostoru. 13) O javnom/opštem. 14) O politici/ekonomiji/ideologiji/istoriji/vlasti/doxi itd. Serija zidnih postavki u javnim i privatnim prostorijama započeta je obeležjem »Jedna linija u napuštenoj kući« (Follonica. Italija 1975), da bi logično bila zaokružena — ali ne i iscrpljena 1977. Postavkom »200 000 linija za Pariski Bijenale« (Muzej moderne umetnosti grada Pariza. Tokijska palata, Pariz).

Napomena: (I) Svaka umetnička koncepcija/postupak/stav nastaje u konstelaciji sa mnogim koncepcijama/postupcima/stavovima koje bar toj koncepciji prethode ili se (kongenijalno) javljaju u isto vreme. Umetnik se koristi zatečenim idejama onako kako smatra da će to najbolje odgovarati njegovom radu, ili svoj rad postavlja u odnosu na njih. Tako se stvara logičan ili protivrečan (paradoksalan) lanac umetničkih ideja: slepe ulice, ivice, ponori ali i nove teorije. Svaka umetnička ideja nastaje u kontekstu određenog praktičnog života, odnosno praktičan život rađa ideje o tome kakav bi taj život trebalo da izgleda. Rad u umetnosti je uslovljen istraživanjima kroz sve sfere ljudske delatnosti i tu ravnopravno učestvuju etička ubeđenja i razum, permanentni eksperimenti i logično postavljeni sistemi, koji se, baš zato što su logični sistemi, ne mogu zasnivati ili oslanjati na apsolute bilo teološke ili ideološke prirode. Umetnik ima neotuđivo pravo da raspravlja o smislu tog istog praktičnog života. Ne postoji snaga ili dovoljno dobar razlog koji može sprečiti širenje novih umetničkih ideja, ili ideja drugačijih od onih opšteprihvaćenih.

(II) S obzirom da je moje današnje zanimanje prvenstveno okrenuto pitanju o umetničkim vrednostima, moja daljnja aktivnost biće usmerena ka analizi sporazumevanja. Kao polaznu tačku ili medijum uzeću svoju dosadašnju aktivnost.

(III) Da bi svoje postavke lišio psihičkih, aluzivnih i simboličnih primesa, koristio sam se retorikom najopštijih, apstraktnih pojmova stvarajući predstavnu podlogu koja ne dozvoljava

neželjene umetničke i neumetničke kontaminacije tj. moje postavke nisu kompozicije, konstrukcije, sheme, strukture, objekti, modeli, »ikone«, i sl. Moje postavke nisu rezultat redukcije komplikovanih elemenata s obzirom da nisam ni pošao od složenijeg ka jednostavnom, već sam pošao i ostao na jednostavnom. Moje ideje se ne mogu shvatiti u terminima kontinuiteta tradicije evropske umetnosti, već su one shvatljive u terminima »Kontinuiteta« paradoksa u odnosu na tu umetničku tradiciju. Umetnik lično odlučuje i bira svoju »tradiciju« tj. odlučuje se za tradiciju koja je u logičkoj vezi sa njegovim stavovima bez obzira gde je rođen, gde živi i gde radi. Meni lično ovakav pristup pruža izvesno sofisticirano zadovoljstvo jer ja polazim od činjenice da su moji radovi akti mišljenja/shvaćanja kategorijalnih odnosa pojmova u umetnosti. Da bi ti akti/radovi bili shvaćeni neophodno je shvatiti umetničke odnose, procese, i pojmove koji jesu podloga pojmova koje ja upotrebljavam. Ja radim u specifičnoj sferi (umetnosti) izvan koje moj rad (umetnički) ne funkcioniše u punom identitetu značenja niti smatram da moj rad izvan sfere umetnosti može biti pogodan nosilac bilo kakvog značenja koje se ne odnosi neposredno na umetnost. Najmanje me zanimaju univerzalni problemi i univerzalne istine u koje, iskreno govoreći, ne mogu i ne želim da verujem. Potpuno razumevanje onoga što ja radim u umetnosti nije moguće, ili: da bi te ideje bile shvaćene kako treba potrebno je isto onoliko (umetničkog) iskustva koliko je i meni bilo potrebno da ih formulišem. Da bi se shvatila umetnost treba shvatiti umetnika, da bi se shvatio umetnik treba biti umetnik. Radeći umetnost, umetnik može samo da raspravlja/prosudi o smislu vrednosti i načinima upotrebe pojmova kojima se formulišu vrednosti, odnosno, koji se ustanovljavaju tokom suočavanja ili sukobljavanja najrazličitijih koncepcija o međuljudskim odnosima putem umetnosti. Hipoteza: Umetnošću o Umetnosti jeste pozicija paradoksa preko potrebna u procesu stvaranja i menjanja vrednosti zatečenog života. Umetnik danas ipak nema mnogo da bira: ili će prihvatiti najneverovatnija mišljenja većine o tome šta je umetnost/život i kako bi sve to trebalo da izgleda ili će umesto toga...

SA ULICE: UVOD PRED ISTORIJU

Student, Beograd, 1976, br. 17

Ako želite biti u istoriji

1) Morate biti JA .. RAŠA TODOSIJEVIĆ

No, priznajte

nemoguće je biti JA i da pri tom zadržite i ono svoje JA

2) Vreme nalaže

mora se biti AVANGARDAN

a

avangarda (po Bonitu Maslini)

odgovara na tri zahteva ili kvaliteta:

NOVOST, LINGVISTIČKI PREOKRET i

SKANDAL

3) znači:

Ni Anti-Umetnost ni Ne-Umetnost ni Umetnost?

Napuštanje izraza, ekspresije i mrcvarenja?

Umetnost kao antologija učmale tautologije?

Traganje za metodima (zarade)?

Otvaranje prema drugim disciplinama (biznis i

ekologija)

Nova umetnička praksa?

i

Stihove recitujte kroz uši

slušajte ih tabanima!

(poduhvat refleksivnog karaktera)

(TO JE NOVOST)

Pišite jezikom a sve azbuke i znakove zaboravite pred pisanje!

(LINGVISTIČKI PREOKRET)

i zatim

maskirajte se u Josephine Beuys i svim srcem

do besvesti

pevajte

I like America

(TO JE SKANDAL)

America likes Me

(u hodniku)

mrtav zec-evro-azija-zlatna-glava-socijalna

skulptura-mast-sa-mlekom-umetnik-pilot-filcani

šešir-imalin-itd. . .

itd. . . imam-šešir-filcani-pilot-umetnik-mleko-sa
mast-skulptura-socijalna-glava-zlatna-azija-evro-
zec-mrtav

(u drugom hodniku)

prh, prh, prh . . . prh, prh, prh. . . važno je

lagati:

PUBLIKA BESNO PROKLINJE MOJ RAD

ili

BITI UČITELJ JE MOJE NAJVEĆE UMETNIČKO DELO

(?????????????) SVE OSTALO JE JALOV PROIZVOD,

SAMO DEMONSTRACIJA

OBJEKT NIJE VAŽAN

NJEGA TREBA DEMATERIJALIZOVATI U:

NOVAC NOVAC NOVAC NOVAC NOVAC NOVAC

a novac se tako brzo okretao i zato ga je teško bilo videti

(U današnje vreme, mišljenje je postalo tako pozitivističko da ljudi cene samo ono što se može kontrolisati razumom, što se može koristiti, što može da pomogne u napredovanju u karijeri.)

(Uplakani profesor iz Düsseldorfa)

(iz trećeg hodnika)

Ako ja kažem da je to umetnost — da li je to

umetnost? (neki Crnja iz Harlema)

(Danijel Buren iz četvrtog hodnika)

Umetnost je neizbežni saveznik sile, To se još uvek nije znalo na početku veka, kada su zatvorene izložbe impresionista i fovista. Ali danas je sasvim očigledno da je poslato 5.000 policajaca da brane jedan avangardni bijenale.

(Tomazo Trini iz istog hodnika)

Moderno je napadati avangardu IZNUTRA. Evo šta

neki govore u njeno ime: Dalje ruke od

»dominantne ideologije«! Šta to znači?

(Bart: »... 'dominantna ideologija'. Ovaj izraz je

nesuglasan. Na kraju, šta je to ideologija? Ona je

upravo ideja UKOLIKO DOMINIRA:

ideologija ne može biti drugo nego dominantna.)

(U petom hodniku)

i, umetnici su počeli da se tetoviraju:

I love John Weber

I love O. K. Harris

I love Leo Castelli

I love Sonnabend

I love Denise

Marlborough, 44 West 57th St. New York, Tel. 541-49000

MOJ JE PRAVI DOM

Ako baš želite biti u istoriji

(i pored toga što morate biti JA) (i pored toga što morate

lagati) . . . morate nešto prihvatiti da bi vas prihvatili i

tako sve izgubiti da bi nešto dobili, a da bi nešto dobili

morate nešto prihvatiti da bi vas prihvatili i tako sve

izgubili da bi nešto dobili. . .

Zato budite logični jer

LOGIKA JE IZGOVOR

ZA

STAROMODNA UPUTSTVA KOJIH SE NE TREBA

PRIDRŽAVATI ALI IH TREBA UPAMTITI:

sve svoje pokušaje, zapise, skice, slike, knjige i kolaže

UNIŠTITE

ALI

ZATO

IZMISLITE

DOVOLJNO UBEDLJIV — DOVOLJNO LICEMERAN —

DOVOLJNO INSTINIT RAZLOG

(ALI, PAZITE DA VAN TO NIKAKO NE USPE)

Na primer:

a) vaš najbolji prijatelj vas je napio i u tome

sprečio

b) pre konačne odluke — trgovac je sve pokupio i

prodao

c) dok je ISTORIJA tiho kucala na vrata i u tom

ulazila u vašu OBAVEZNO BEDNU RADNU SOBU

— niste uspeali sve da spalite

i na žalost

ostalo je mnogo toga

razasuto

po tepihu ispred kamina

(u šestom hodniku)
 Neki umetnik je
 pevušio:
 Sta () ja mogu da radim
 šta
 mogu da igram
 mogu da je
 da je
 Mogu dopisnicom da se
 ženski glas sa strane:
 Uslove ne postavljaš ti, tebe očito toleriše ono
 čemu se suprotstavljaš.
 (C. M.)
 Počelo je veliko tucanje između 1904. i 1912, između 1917.
 i 1932. između 1960. i 1976.
 kada se svetlo upalilo
 SVAKO JE TRAZIO SVOJE
 ŽIVOT je natezao na svoju stranu
 TRGOVCI na svoju
 POLITIČARI na svoju
 PROFITERI na svoju
 PORODICA na svoju
 SIROTIJA na svoju
 A KOLAČ ISTORIJE JE I DALJE NETAKNUT STAJAO
 U IZLOGU

I MORAO SAM:
 da se mažem blatom
 da gutom vođu
 da se posipam solju
 farbam ruke
 jurcam
 perem noge
 kinjim ribe
 farbam fikuse (u belo)
 dišem poput šarana
 stojim u mestu
 maskiram u umetnika
 mislim na istoriju
 knjizim profitere
 zezam muzeje
 pišem o revoluciji
 mrzim umetnost
 razjašnjavam, govorim, derem

DOK SU DRUGI ZA TO VREME
 ZARAĐIVALI PARE:

andeoskim pejzažima
 setnim parkovima
 dobrodušnim portretima
 lepim devama
 budoarskim curama
 vilin konjicima
 ljupkim krpama
 sisicama
 stražnjicama
 kurvanjem
 seksi manevrima
 lažnim mrcvarenjem
 maminim mahinacijama
 podavanjem
 imitiranjem
 coktanjem (šeni kuco šeni)
 štipkanjem
 feminiziranjem
 () i ()

(usplahireni glas)
 ŠUŠKA SE DA ISTORIJA NEMA STILA!?

(Stil kreira Trevira
 Art Forum
 Coca Cola
 Art (International)
 Pepsi Cola
 Studio (International)
 (Art) in Amerika
 Flash Art

Data
 Beteks
 Heute Kunst
 Knor i Borovo)

I, postao sam krojač svojih tvrdnji
 no,
 »očigledno je da ukoliko se ma koja
 umetnička akcija digne protiv postojećih TRŽIŠNIH
 sistema i nastoji da se bori na istom terenu, ubrzo biva
 prinuđena bilo na skupljanje kompromisa bilo da se
 pomiri sa neefikasnošću« (Catherine Millet)
 And

The editor has written me that he is in favor of
 avoiding »die Auffassung das der Künstler eine Art Afle
 sci, der zivillisierten Kritiker interpretier werden müse«
 anzufechten. To bi mogla biti dobra vest i za umetnike
 i majmune zajedno.
 (iz sedmog hodnika)

A šta se za to vreme u Beogradu događalo?

KAO PRVO:

»... Postoji težnja za izolovanjem avangarde od
 mogućnosti da se prikaže u stvarnim dimenzijama...«
 (Ješa Denegri)
 (iz istog hodnika)

ALI IZLAGALO SE!

Muzeji i saloni i bolje galerije počeli su besomučno da
 izlažu-pljačkaju
 AVANGARDU i

PRI TOM NIŠTA DA NE PLAĆAJU

KAO DRUGO:

»Umetnici« i njihovi lukavi birokrati veselo su
 zviždali:

Pa to tvoje delo nije po statutu
 Po izgledu pravilnika nije tvoje delo
 Pravilnik je umetničko delo

| I | II | III | IV |
|-------|-------|-------|-------|
| M — P | P — M | M — P | P — M |
| S — M | S — M | M — S | N — S |
| S — P | S — P | S — P | S — P |

I, kako im se novac sve više gomilao
 a istorija izmicala
 decu su hitno poslali

za za za za za za za za

Oksford, Njujork, Berlin, Tokio, Pariz, Rim, Ženevu

za za

Brisel i Firencu

A ovde su
 po akademijama i dalje prodavali razne tehnike:

prosjačenja
 šmirglanja
 grebanja platna
 folklor
 poetike
 Bonara
 Vijara
 prljavih krpa
 kafanskih
 preklapanja
 A NOVAC
 novac je pristizao od neznano kud jer
 ovde nema
 UMETNIČKOG TRŽIŠTA

KAO TREĆE

Neki su se pretvorili u tesarsko-knjiške biznismene
 pa su vredno-svakodneвно:

Izmišljali-Farbali
 Opreмали-Glancali
 Uređivali-Doterivali
 Šminkali-Kitili

I NARAVNO PRODAVALI MRTVAČKI
 SANDUK ZA POSLEDNJI I NAJVEĆI SPROVOD I
 DUBOKU SAHRANU AVANGARDE.
 profesor sa cvikerima:

Pre nego što pređemo na teorijski nivo,
potrebno je zapitati se:
KO JE DANAS ZA UMETNOST
I ZAŠTO?
KO JE DANAS PROTIV UMETNOSTI
I ZAŠTO?

Ranjeni vitez pod drvetom:

i videlo se da razlozi prvih nisu toliko ubedljivi
i videlo se da ni razlozi drugih nisu toliko
ubedljivi

(F I N A L E)

Ako i dalje želite da se ugrate u istoriju
(i pored toga što morate biti ja)

Treba zapamtiti:

»Umetnost je uvek mrtva, a živa umetnost je
obmana«.

(Ad Reinhardt)

»Umetnost nema dva gospodara«.

(Kurt Schwitters)

Zato vaša umetnost ne sme da je UZVIŠENA,
UNIVERZALNA, BESTELESNA, PODATNA, KORISNA,
SVODNA, HEROJSKA i Grobljanska.

Umetnost ne VLADA, ne GOSPODARI, ne ROBUJE, ne
ZAMAGLUJE, ne GOVORI, ne POETIZIRA.

(Ja ne vredam, ja tako mislim. Kazimir Malevič)

IZ DUBINE ISTORIJE — ČUTANJE.

MARINA ABRAMOVIĆ

NE MIRITI SE I NE SLAGATI

(Razgovor vodio Radovan Gajić)

Književna reč, Beograd, 7. II. 1976.

Mnoge svoje akcije, gde bi možda više odgovarao termin
»reakcija« — jer sve što se čini jeste reakcija na postojeće —
ti si beležila na video traku. Nemaš li utisak da je čovek u svom
istraživanju sveta došao do uverenja da nešto u svetu »ne ide
kako treba«. . . i nisu li umetnici danas jedini koji se usuđuju
da reaguju?

Slažem se da termin »akcija« nije adekvatan, ali nisam sigurna
da je to samo »reakcija«. U svetu se za ovakav način rada koristi
termin »performance« što bi u prevodu značilo »dogaćanje«. Ovaj
termin obuhvata sve što se dešava u galeriji ili izvan nje, gde
učestvuje umetnik sam odnosno njegovo telo. Ovakva »dogaćanja«
imaju svoje zakonitosti — uslovljena su mestom i prostorom.
To znači da umetnik unapred napravi projekat (sadržaj »dogaćanja«)
koga se pridržava u toku izvođenja. Upravo zamisao »dogaćanja«
je onaj primarni zakon koga se umetnik drži u toku izvođenja
projekta. »Dogaćanje« je nepodnošljivo i ono ima svu vrednost i
značaj konačnog dela, dakle onoga za šta u klasičnoj terminologiji
postoji jasan pojam sa svim materijalno određenim implikacijama.
Tako nedavno, na poslednjoj »akciji« u Kopenhagenu, u izložbenom
prostoru dvorca Šarlotenborg, izabrala sam jedan prostor koji sam
osvetlila jakom svetlošću tako da sam stvorila utisak »hiperrealizma«
svetla; podjednako smo bili osvetljeni i publika i ja, tako da je
svaki pokret imao poseban značaj, dobijao na važnosti, upravo tim
osvetljenjem; tu je bilo oko hiljadu ljudi. . . koji su postepeno,
tokom izvođenja, videći ispoljavanje moje agresivnosti nad samom
sobom, postajali sve uznemireniji. I tada je, jedna devojka iz
publike pokušala da me spreči, ušla je u moj prostor i uhvatila
me za ruku, najpre, a onda za kosu. U tom momentu ja nisam ni
njeno lice razaznavala, ona je bila »nešto« što nije bilo u
sadržaju onoga što sam činila; odgurnula sam je, nastavila i
završila svoje dogaćanje. Problem je nastao nešto kasnije, kada
sam videla da snimak na video traci nije ono što sam zamislila
kao »dogaćanje« — upravo zbog istupa ove devojke. Ona je, dakle,
narušila okvire moje zamisli, koja je samim tim izgubila na
vrednosti koju joj ja pridajem; poremetila je tok zbivanja i
one zakone koje sam odredila. Što se tiče tvog utiska da je
čovek došao do uverenja da u svetu nije baš sve »kako treba«. . .
to nije baš nova konstatacija, niti je to nešto što me provocira.
Ali, jedan broj umetnika danas u svetu veoma drastično reaguju
i to se graniči

sa jednom vrstom nove agresije. Mislim na Ota Mila, Gintera
Brusa, Krisa Burdena, Franca Hakea, Klaukea, itd. Da li negde
u podsvesti, da li negde u suštini ima dodirnosti i zajedničkih
tački između ovakvog reagovanja i progresivnih terorističkih
grupa — to je otvoreno pitanje koje danas možemo postaviti!

Imaš li utisak da su likovni umetnici poslednjih nekoliko
decenija osetili nesposobnost da se izraze uslovno nazovimo
tradicionalnim jezikom umetnosti. Oni kao da se osećaju
inferiornim ili superiornim u odnosu na taj jezik, a njihova
otuda ugrožena »egzistencija« neminovno ih vodi traganju,
odnosno pokušaju da nađu nov način izražavanja?

To pre svega ne može biti utisak, to je danas stanje stvari
u umetnosti. Mislim da umetnici, oni pravi, oduvek traže,
nalaze i prevazilaze nađene puteve, dolaze u sukob sa sredinom,
vremenom. samim sobom. Kod nas se to često zaboravlja ili
ne priznaje.

Šta recimo može da znači izložba koja se nedavno priredila
u Beogradu pod nazivom »Povratak slici« ili »Pra-oblik«? . . .
ili »Bijenale pejzaža« u Titovom Užicu — da li sve to znači
nestručnost, reklamu za malograđane (pod parolom: »Kupite
sliku za vaš stan«), unosan posao — kada naša tzv. umetnička
javnost iz slike još nije ni pokušala da izađe! Tvoje pitanje
je umereno. Postoje »superiornik« i »inferiornik« u odnosu na jezik,
na izražavanje; dok je prvih veoma malo, drugi čine ogromnu
većinu. Superiornost bi ovde počivala na pojmu humanističkog
obrazovanja, koje po prirodi stvari upućuje na traženje, a ne
na saglasnost, na mirenje. Međutim, tamo gde bi trebalo da
se steknu prvi pojmovi i nazori o tome, na Akademijama,
upravo je obrnuto; program studija ne upućuje na istraživanje,
niti ga stimuliše. . . te plastične jabuke, poluludi modeli,
prljave draperije, konjske glave, gipsani odlivi. . . ne mogu
dati bolje »stvaralaštvo« nego što ga imamo. Danas ne treba da
se čudite ako dobijete dopis od ULUSA u kojem vas pozivaju da
učestvujete na izložbi sa skulpturom visine: do 33 santimetra! Ta
kastrišana skulptura može, kao metafora, da izrazi stanje u
našoj umetnosti.

NEŠA PARIPOVIĆ

Katalog izložbe »Nova umjetnička praksa«, Galerija suvremene
umetnosti, Zagreb, 1978.

Događa se da neki umetnici, u svom istraživačkom kretanju
od prirode do društvenog bića, ne uspevaju da ostvare
jedinstvo u prikazivanju, i istraživanje, malo-pomalo,
dovodi do privatnog metafizičkog rezultata. Nasuprot njima,
drugi su gotovo imuni od ovoga, zbog preterane važnosti koju
daju idejama, zapostavljajući samu svrhu ideja.

Umetnik nije više posmatran »psihološki« već kroz ideološku
prizmu, kroz njegovu »sposobnost« ispitivanja prirode
umetnosti: nije više važan pacijent, već dijagnoza bolesti.

Danas, smatrajući da je takozvana nova umetnost u krizi (sve
češće arheološke izložbe tragova nove umetnosti) ili bar da je
prošlo njeno bolje doba, postavlja se pitanje dali će razlozi
zbog kojih će ona nestati biti isti oni koji su označili kraj
sličnih pokreta u prošlosti, današnji prolazni zamor i relativna
plodonosnost dosežu do svojih krajnjih granica i pronalaze
rešenja u inovacijama (jednolični dokumentarizam, forsiranje
fenomena pojedinosti, težnja za traženjem neprijatnih elemenata,
društveni angažman umetnika, itd.). Mađa sličnosti sa drugim
pokretima nisu velike, nova umetnost, pošto je iskoristila
psihološko-socijalni momenat, ipak lagano ulazi u mirne vode
individualnog samopotvrđivanja, a tada se javlja velika
privrženost tezi i isuviše dosledan princip dokumentarizma sa
prikrivenom željom da se pronade estetsko i u najelegantnijim
stvarima i da se problem egzistencije postavi u sasvim uske
okvire, te se traži rešenje u »krivac: društvo« ili u uživanju u
specijalnosti ispitivača prirode umetnosti.

Sistematizovanjem i analizom postojećeg pokazuje se da
postojeće više ne postoji. Takvim sagledavanjem funkcije i
značenja umetničke pojavnosti po već poznatom sledu izvode se
kataloški zaključci koji se daljom upotrebom potpuno odvajaju
od prvobitne ideje i postaju prihvaćeno društveno dobro,
najčešće kao sredstvo dominacije kroz društveno telo koje
nam slobodom nudi da stvari vidimo onako kako one treba da izgledaju.

Od Pričinjavanja (1955) do transmedija bitnije se *menja i stav prema umetnosti* tamo gde otpadaju kriteriji koji čine prethodan stav prema umetničkom: jedinstvo i jednakovrednost objekta i koncepta, jedinstvo predstavnog i pojmovnog, maksimum ličnih odluka, vrednosti zasnovane na doživljaju a ne na tvrdnji, mogućnost estetskog, celovitost i drugi. Ovi kriteriji a ne neki drugi, presudni su za promenu stava stoga što su oni ti koji su zamenjeni ili ukinuti. Pitanje, koliko je umesno i dalje nazivati umetnošću delatnost u kojoj su gornji kriteriji obezvuženi, može biti podstaknuto pre svega potrebom za razlikovanjem. Mogućno razlikovanje umetnosti i neumetnosti ne bi moralo povlačiti i njihovo različito vrednovanje.

Zasad mi izgleda da je mera promene preko koje umetnost nije više umetnost . . . mera kojom bi se *ona poistovetila sa nečim drugim*, nekim već postojećim vidom duhovne delatnosti. U teorijskoj pozadini mojih poslednjih radova prisutno je nastojanje da se ispita neizvestan status te delatnosti, da se dovede u pitanje lakoća kojom bilo šta može biti umetnost, da se novi kriteriji podvrgnu kritici i preinače.

Novi projekti i transmediji

Objektno u novijoj umetnosti vidi se pod znakom *dematerijalizacije*. U krajnjem ishodu, zabunu oko dematerijalizacije izazvali su pomeranje pojma objekta i posebno promena medija uz zadržavanje starog naziva: dolazeći iz smera napuštenih plastičnih tvorevina, slika i skulptura, prešlo se u medij reči smatrajući da je i dalje u pitanju likovna delatnost. U Novim projektima *objekat ne išezava* ali, budući negde zamenljiv za razliku od koncepta koji to nije — objekat je time konceptu podređen. Sveden na konvencionalne znakove koji samo označavaju a ne deluju, objekat je zamenljiv drugim objektom sve dok upućuje na isti koncept.

Pretežno diskurzivno usmerenje nekih radova od Pričinjavanja do transmedija uslovalo je njihovu *lingvističku prirodu*. »Govor« je i ovde imao ulogu da izdigne »šeme koje su se javile da determinišu umetničko delo« (K. Mile) i omogućuje tautološko koje nastaje poklapanjem značenja i funkcije. Naravno, time što njihovih elemenata znače, što su jezičke prirode i što sami radovi, baveći se izgovorljivim, potpadaju pod »umetnost kao jezik«, ne proizilazi da je umetnost uopšte jezik, jer u njoj se pojavljuju i elementi koji neposredno deluju i imaju i činjenički karakter.

Dok tautološki sistemi obuhvataju i svoje definicije simbola, umetničko delo je tautologija samo kada su sve definicije obuhvaćene delom — što je retkost. Protezanje tautološkog na definiciju umetnosti donosi još veće teškoće. Kroz istoriju, konotacija izraza »umetnost« se menjala ali ne i zamenjivala drugom. A do te zamene dolazi već definicijom koja postavlja da je »umetnost definicija umetnosti«. Pošto umetnost to nikada nije bila, izraz »umetnost« upotrebljen u toj definiciji ne odnosi se na umetnost, te definicija samo govori da je priroda »nečega« svoja definicija ali ne i umetnost. Zbog dubioznosti sličnih operacija koje su uzele prilično maha, izgledalo mi je važnije zasnovati pristup koji bi tim projektima obezbedio nezavisnost od takvog određenja pojma umetnosti, mada ne i od umetnosti uopšte. Ako je u jednom slučaju medij bivao neprimetan u svom prenošenju poruka, ako su se u drugom slučaju razmatrale razne okolnosti tog prenošenja, u Novim projektima i tape medium sam *medij prenosi sebe*.

U tape i paper medium *samarazmatranje* se zbiva na mestu opštijeg konstituisanja dela i medija. Slušanje zvučno-semantičkog predloška u vremenu i prostoru koristi se da bi se posredovalo sopstveno osvešćenje o slušanju, vremenu i prostoru. To osvešćenje je i progledavanje često previdane zbiljnosti tih »sad« i »ovde« koji sa ekvivalentnim slušno-semantičkim sredstvima tvore potrebne odnose i funkcionišu u okviru rada kao sistema.

U trans-medijima se, pre svega, odlazi ka depersonalizaciji umetničkog roda. Umetnički rod vezan za određeni medij može se napustiti a da medij ostane. Ne uvodeći nov idiom, samosvojni medij nije još jedan više pored verbalnog, plastičnog i drugih. Nasleđujući ove, on izneverava njihove nadgradnje, njihovo osmišljavanje ka odgovarajućem umetničkom rodu:

uzimajući tekstualni vid, samosvojni medij ne upućuje na literaturu, time što je vidljiv, ne upućuje na likovno. On ne posreduje umetnost koja ga je činila neprimetnim već postaje medij za samoposredovanje, čime dolazi do inverzije odnosa medija i umetničke nadgradnje. Ako je medij bivao sredstvo za iznošenje umetničkog rada na videlo, nadgradnja sad postaje sredstvo za ispoljavanje medija. Prevazilaženjem medija upotrebljenog u okviru umetničkog rada zalazi se u samosvojnost medija, a prevazilaženje pojedinačne samosvojnosti vodi ka transmedijalnom.

Tamo gde dematerijalizacija nije uznapredovala, očito je da *Izgled dela gubi značaj*. Kod netekstualnih dela, ako je jasno da ništa ne treba tražiti u njegovom izgledu, često je nejasno na šta ono upućuje. Prilaganje tekstualnog objašnjenja koje ne pripada delu pomaže razumevanju ali svedoči o njegovoj nesamostalnosti. S obzirom na to, izuzetno me je interesovalo pod kojim uslovima jedan rad može biti u dovoljnoj meri jasan. Naravno, potpuna nedvosmislenost nije dostupna: istorija i kontekst omogućuju određen smisao ali ga i zamućuju. Mi nemamo potpun, pa čak ni dovoljan nadzor nad tumačenjem naših radova. Oni danas kao da se, prosto, ne smeju prepustiti kontekstu.

Pored neprocenjive *uloge konteksta* u umetnosti, poslednji radovi se suprotstavljaju isključivosti stava da nešto »postaje jedino tada umetnost kada je stavljeno u kontekst umetnosti« (J. Kosut). Zavisnost od konteksta umetnosti u smislu da se nešto prvo mora smatrati umetnošću da ne bi ostalo različito od nje, pokušavam da rešim tako što bi rad »sa sobom« nosio kontekst koji mu obezbeđuje relativnu autonomnost.

...

Taj solipsistički voluntizam da je *nešto umetnost ako to umetnik smatra umetnošću*, centralni je kriterij novije umetnosti. Određenje pristupa u mojim novijim radovima kao duhovne delatnosti koja nije nauka niti filozofija, svakako je nepotpuno i privremeno. Ako ne postavljam uslov da oni obavezno pripadaju umetnosti, to je zbog suprotstavljanja voluntizmu: ne želim da zasnujem sve na tome da nešto mora biti umetnost da ne bi bilo neumetnost; dovoljno je da rad bude nezamenljiv sistem koji će obaviti svoje složene funkcije i biti izložen zavisnosti od prihvatanja uopšte, a od prihvatanja kao umetnosti — posebno. Može izgledati da se ovaj pristup izlaže poistovećivanju sa područjima drugih funkcija, na primer istine. Ipak pomenuti radovi predočavaju i osvešćuju o iskustvu ne vršeći uopštavanja, ne donoseći zaključke: istinitost i lažnost iskaza od kojih se radovi sastoje nije krajnja svrha već polazni materijal od kojeg se obrazuju odnosi vremena, stvarnosti, prisutnosti. Isto tako smatram da se i *formalno* uvlači u predstavo ili čak i u pojmovno i u visoko konceptualizovanim radovima. Pod ovim formalnim ne mislim na pojam o formalnom već na formalno ostvareno pomoću pojmovalno-predstava koji se u poslednjoj instanci mogu videti kao elementi formalnog. Apstrahovanjem različitih iskustava sa slušanjem ili čitanjem na koja upućuje sam tekst, dobijaju se konceptni punktovi koji su organizovani u formalno. Ovaj koncept formalne konstrukcije od koncepta razvijen je naročito u Izloženim glasovima.

I tamo gde se *funkcija kritike pripojila umetnosti*, kritika i teorijska razmatranja i dalje postoje samostalno i doprinose razjašnjavanju i te umetnosti koja kritiku uključuje. U teorijskom zaleđu mojih poslednjih radova, više nego što je to moguće njima samima, ispitujem neizvestan status duhovne delatnosti kojom se bavim, dovodim u pitanje lakoću kojom bilo šta može biti umetnost, podvrgavam kritici nove kriterije umetnosti ali i svoju kritiku istih. Ma koliko da je pojam današnjeg umetnika vezan za ispitivanje prirode umetnosti, a — umesto da sva svoja istraživanja zovem umetnošću — često upotrebljavam nedovoljno precizan termin »duhovna delatnost« stoga što mi ne izgleda opravdano početi od određenja da će umetnost biti sve što ću istraživati, a što nije nauka, filozofija. . . Jer, ako se može reći da bavljenje slikarstvom nije istraživanje umetnosti, onda ni bavljenje umetnošću nije istraživanje duhovne delatnosti — do čega je meni prevashodno stalo.

I ne samo da mi je izgledalo neosnovano unapred početi od određenja da će sve što ću istraživati — biti umetnost, već to ne bih očekivao čak ni da sam pošao od namere da istražujem u smeru umetnosti. Ali tačno je i to da, ako se nešto ne smatra umetnošću, ne treba ga ni pokazivati u prostorima rezervisanim za prikazivanje umetničkih radova. Pomoću izložbenog

prostora i ono što nije umetnost može biti shvaćeno kao umetnost. A kako tek onda izbeći da u njemu ne postane umetnost i ono što ne traži da bude umetnost. U pitanju je razlikovanje ili izjednačavanje: zašto se ne bi usvojilo da je post-umetnička aktivnost samo dalji razvoj umetnosti, i isto tako, zašto bi se usvojilo da je nešto umetnost samo zato što nemamo ime za nešto korenito drugačije. Bilo bi prejednostavno da je za imenovanje neke delatnosti umetnošću kriv samo nedostatak novog imena. Može li ista delatnost biti nešto određeno iako nije imenovana, biti relevantna za iskustvo i mišljenje a da prethodno nije umetnost, filozofija, nauka? Sumnjiv mi je obrt da nešto mora biti umetnost da ne bi bilo filozofija ili nauka. »Umetnost posle filozofije« pre je »filozofiranje« posle umetnosti. Pre izvesnog kraja filozofije, htelo se da umetnost-kao-filozofija bude umetnost-posle-filozofije, a možda je baš u pitanju kraj umetnosti. Koliko nova umetnost postaje nešto drugo — nekakva »praksa« filozofije, toliko i bilo šta drugo — recimo ovo razmatranje — može biti umetnost. Dobro je poznat primer eseja o razmatranju eseja kao umetnosti, kao umetnost. Osvešćenost, tvrdnja da je to tako, jedina podupire iluziju da je to tako. Veća od iluzivnosti u (klasičnoj) umetnosti jeste ova iluzija umetnosti. Kategoričnost osvešćenja o tome da je nešto umetnost, jeste i opasnija od prve iluzivnosti, jer je iluzija o neiluzivnom.

Ako je ovo razmatranje preopterećeno pristupom »odozgo«, to je delom i zbog spekulacija sa kategorijalnim pojmovima u novoj umetnosti: često se polazi od tvrdnji koje sa pojmom umetnosti, potpuno promenjenog sadržaja i opsega, postupaju kao da je poznat ili sam sobom određen, i da štaviše određuje kao umetničko sve što se pod njega podvuče. Sa pojmom umetnost rukuje se kao sa gotovom jedinicom.

Pored toga, u teorijskom razmatranju o vrsti radova od Pričnjavanja do trans-medija, nisu usaglašena naročito dva stava: s jedne strane postavljam da delatnost duha može biti umetnost dok se ne poistoveti (ne: ne pomeša) sa drugim, već postojećim delatnostima; sa druge — ne tvrdim da pomenuta vrsta radova pripada umetnosti iako ih od postojećih vidova delatnosti ne odvaja samo tanka opna moga htenja. Presecanje »čvora«, jednostavno prihvatanje da će sve što ću raditi pripadati umetnosti, jednako me ne zadovoljava kao ni suprotan stav, kao ni neopredeljenost. Ova teorijska nedoumica postaje kritična ukoliko utiče na sam rad. — Privremeno, ipak, ostajem kod toga da je u pitanju praktično razmišljanje o iskustvu koje proširuje svest, bez težnje ka objektivnom važenju. Ova »iskustvenost« može postojati i posle umetnosti, ili uporedo sa njom, naukom i filozofijom. Ako umetnost može biti sve »što neko zove umetnošću«, dogodiće se da umetnost postane i ono što nije smatrano umetnošću. Pošto danas važenje prvog čini izlišnim pitanje o drugom, i pitanje o granicama umetnosti izgleda prevaziđeno. Ali kao što je doskora bilo važno pomerati ih dokle god se imalo kuda, dovodeći, eventualno, u pitanje i prethodnu umetnost, sada, kada granica prividno više nema, moglo bi biti od značaja poljuljavanje već uhodanog shvatanja da sve može biti umetnost. Jer — ukoliko je uopšte važno da umetnosti ima — utoliko je ona sve, onda je nema.

RADOMIR DAMNJANOVIĆ-DAMNJAN

NIČEG SUVIŠNOG U LJUDSKOM DUHU

Književnost, Beograd, 1979, br. 4

NIČEG SUVIŠNOG U LJUDSKOM DUHU (Grac, 1975)

Pokušajte da budete slobodni: umrećete od gladi. Društvo vas podnosi jedino ako ste čas servilni, čas surovi: ono je zatvor bez čuvara, zatvor iz koga čovek može pobeći samo mrtav. Gde da odemo, kada je jedino u ljudskoj zajednici moguć život. Pa iako se sve u nama njoj opire, nismo dovoljno drski da bismo u njoj prošli, niti dovoljno uravnoteženi da bismo se predali mudrosti. Na kraju krajeva, poput drugih, ostajemo u njoj praveći se prezaposleni. Odlučujemo se za to zahvaljujući zalihama lukavosti: manje je smešno izigravati život nego živeti.

DEVET PUTA DAMNJAN (Zagreb—Beograd, 1976)

Značajna Marksova misao da »pojedinačni čovek predstavlja idealni totalitet društva«, može da nam bude od neprocenjive

pomoći. I zaista, ako pojedini čovek (svaki a ne samo rukovodilac) predstavlja idealni totalitet društvene strukture, onda nema nikakve Vrhovne ideje ili Superstrukture koja bi stajala iznad svesnog subjekta i pred kojima bi valjalo da on obara glavu.

U protivnom, imamo funkcionalističku svest jednog Savonarole. Čujemo ga: »Pusti samo Boga neka stvara: on je majstor koji je stvorio sve proroke i sve svete ljude. Majstor je onaj koji pravi čekić, i pošto ga upotrebi za ono što mu treba, ne vraća ga u sanduče već ga baca.

Tako je učinio sa Jeremijom: i pošto ga je upotrebio koliko je hteo, bacio ga je i dao da ga kamenuju.«

(Girolamo Savonarola, »Oproštajna beseda«, iz knjige Besede)

MRLJA U PROSTORU ILI POLOŽAJ JEDINKE U DRUŠTVU (Tübingen, 1976)

Za nas je od posebne važnosti da postavimo pitanje: u kom odnosu danas »funkcioniše« jedinka u okviru društvene stvarnosti?

Ako biće shvatimo kao jedinicu koja se po svojoj suštini razlikuje od totalne prirode u kojoj živi, a sigurno je da su priroda i čovek nezamenljivi i jedinstveni egzistencijali koje često mnogi pokušavaju da razjedine i prilagode svakodnevnoj praksi.

Pitanje je od opšteg interesa: da li je opravdano izolovati biće od svoje punoće, od svoje bitnosti, i u ime čega, to jest, okvalifikovati ga kao parcijalno biće, te mu pripisati praktičnost, idejnost ili samo rad?

U današnjim društvenim strukturama, to je više nego evidentno, zaboravlja se da svako biće ima prirodno i ljudsko pravo da živi u svojoj punoći.

Kao što znamo, čovek nije najpre pojedinac pa onda biće zajednice, nego je, istovremeno i pojedinac i biće zajednice.

ČITANJE ISTOG TEKSTA (Tübingen, 1976)

U toku realizacije dela uočljiva je transformacija čitanog teksta; to ukazuje na neophodnost približnih minimuma kako bi se ostvarila bilo kakva komunikacija.

Neophodni uslovi za komunikaciju su: ideološka samosvest, edukativni nivo, duhovna i kulturna samosvest.

Neophodno je da se ukaže na postojanje i negativnost društvenih »univerzalija« gde su sredstva komunikacije kulture i mišljenja podređena »pozitivnom« društvenom interesu. U takvom odnosu, postojeće strukture nisu u mogućnosti da se ozbiljno zainteresuju za nove pojave u mišljenju i ponašanju, koje su danas sve rezudnije i mnogobrojnije.

Danas je neophodno da se aktivno suprotstavimo društvenom Univerzumu na taj način što će se kroz našu stvaralačku aktivnost vidljivo uočiti ideološka razlika, s namerom da se uspostavi saradnja i sa ostalim stvaralačkim grupama u okviru bilo kog društvenog sistema.

Neophodno je aktivno delovati van današnjih instrumentarija; u suprotnom, bili bismo uklopljeni u stare strukture: novčano-galerijske prezentacije, državnog elitizma bilo koje vrste, što je u krajnjoj liniji utapanje u mrtve vode.

OD RADA KA STVARALAŠTVU (Beograd—Zagreb, 1978)

Ovakvim oblikom ponašanja želeo sam da pokažem rad kao funkciju ljudske biologije, izopačenu u današnjem radnom procesu do krajnje negativnih konsekvenci.

Rad kojim se danas manipuliše kao kultom ljudske slobode i opšteg prosperiteta ne može više da sakrije svoju neljudsku suštinu.

U ovakvom procesu proizvodnje i rada čovek je na kulturan način degradiran, tako što je istrgnut iz totalne prirode kojoj u stvari pripada.

Želeo sam da prikažem stvarni radni proces, oslobođen aspraktičnih obaveza: nasilja nad vremenom, zadate realnosti, borbe za prinadležnosti, naknadne valorizacije.

Na biološku agresiju, imanentnu savremenom radnom procesu, organizam odgovara biološki — povlačenjem u bolest.

Psihijatrijska bolovanja, karakteristična za moderna vremena, providni su društveni veo na faktičkom štrajku organizma.

O UPOTREBI NAUČNE TERMINOLOGIJE I FORMALIZMA U UMETNIČKOM DELU

Vidici, Beograd, 1978, br. 5—6

Problem odnosa dva načina ispoljavanja društvenosti mnogih članova ljudske zajednice pretežno evropskog tipa, istorijski nazvanih umetnost i nauka, dosta dugo predstavlja predmet brojnih radova i ozbiljnih analiza, što dovoljno govori i o značaju razmatranja tog odnosa i o njegovoj složenosti. Za onoga ko više poznaje istoriju i dinamiku umetničke prakse nije nepoznato da su rezultati aktivnosti koji po svojoj prirodi pripadaju egzaktnom domenu, u različitoj formi, eksplicitno ili implicitno, imali na nju znatan uticaj, dok se o povratnom dejstvu može govoriti sa manje sigurnosti, pre svega zbog osetnog nedostatka konkretnih i argumentovanih podataka u tom smislu. Već sama ova jednosmernost odnosa aktivnosti iz domena nauke i umetnosti predstavlja značajan indikator suštinske različitosti njihovih ciljeva, metoda i rezultata, što dovodi u ozbiljnu sumnju sve prisutnije stavove o mogućoj jednakosti nauke i umetnosti. Zbog razvijenih i dovoljno preciznih formalnih/jezičkih i tehničkih instrumenata i odgovarajućih metoda, primenjenih na veoma veliki broj različitih fenomena, kojima je definisan predmet istraživanja pojedinih naučnih disciplina, i zbog odlučujućeg uticaja njihovih rezultata na način organizovanja i razvoju celokupnog društvenog bića, može se naslutiti slojevitost načina njihovog prisustva i u umetničkoj praksi, prilikom formulisanja i prezentacije nekog umetničkog stava/ideje, uglavnom primenom:

- a. određenih idejnih/saznajnih rezultata
- b. tehničkih instrumenata/sredstava i to na način:
 - određen njihovom osnovnom namenom (fotografija, film, magnetofon, video. . .)
 - koji nije određen njihovom osnovnom namenom (računar, laser, osciloskop. . .)
- c. formalnih/jezičkih instrumenata
- d) tehnoloških/industrijskih proizvoda u svojstvu znaka/simbola umetničkog dela.¹

Uobičajena je pojava da ovakvi radovi, koji normalno ne predstavljaju celokupnu umetničku produkciju, poseduju osobine više navedenih karakterističnih tipova, ali sa različitim načinom i stepenom učešća. Pošto se poslednjih godina oseća izraženiji interes za primenu formalnih/jezičkih instrumenata prilikom realizacije onih stavova/ ideja kojima se pripisuje karakter umetničkog dela, zadržao bih se više na tom problemu, uzimajući u obzir naučnu oblast iz koje se formalizam/terminologija preuzima i način na koji se primenjuje. Na osnovu iskustva koje pruža dosadašnja umetnička produkcija, moguće je naznačiti nekoliko grupa, obično srodnih oblasti, iz kojih najčešće vodi poreklo preuzeti sistem znakova/termina:

1. sociologija, ekonomija
2. lingvistika, logika, filozofija
3. matematika, fizika
4. biologija, antropologija²

dok je po načinu korišćenja moguće navesti dva granična slučaja, kada se preuzeti znakovi/termini koriste tako da se:

- poštuje njihovo osnovno značenje
- zanemaruje njihovo osnovno značenje,³

definisano u oblasti iz koje vode poreklo, a u praksi se obično javljaju radovi koji bi se mogli svrstati negde između ova dva referentna tipa. Ovdje bih naznačio i jednu veću grupu radova zasnovanih na primeni formalnih/jezičkih instrumenata koji samo podsećaju na formalizme nekih naučnih disciplina, ali koji kao takvi ne vode poreklo iz njih. Dok je, sa jedne strane, rastući uticaj rezultata pojedinih naučnih oblasti, naročito u ovom veku (lingvistika, psihologija, kibernetika, elektronika, fizika), na karakter i razvoj društvenih odnosa uslovio njihovo prisustvo i u domenu umetnosti, dotle, sa druge strane, sve složenije i često konfliktne situacije i problemi savremenog društva, gde su se i pitanja odnosa umetnost—društvo počela javljati u sve oštrijim formi, upućuju mnoge umetnike na direktnu primenu elemenata i terminologije društvenih nauka (ekonomije, sociologije, antropologije) u konkretnoj umetničkoj praksi. Treba napomenuti da se ovdje, skoro po pravilu, radi o radikalnom napuštanju tradicionalnih umetničkih izražajnih sredstava

što, pored ostalog, uslovljava i korenitu izmenu u izgledu/formi umetničkog dela. Pored toga, zbog razvijenih relativno objektivnih kriterijuma i postupaka potvrđivanja/verifikacije rezultata, ova šira primena formalnih/jezičkih instrumenata preuzetih iz naučnog domena, je verovatno i izraz želje pojedinih umetnika da na ovaj način nekom, pa makar i formalnom, egzaktnošću delimično izbore i sačuvaju integritet u svome radu što im je skoro po pravilu, u velikoj meri bilo uskraćeno, sudeći bar po posledicama dosadašnje umetničke prakse. Umetno umetničkih dela sa lirsko-emocionalnim izrazom/simbolima javljaju se radovi sa egzaktnim znacima/terminima, umesto poetsko-psihološke nastupa »hladna i objektivna« kritika. Ali kako je formalizam (znakovni sistem, terminologija) pojedinih naučnih oblasti nastao i razvijao se na osnovu primene odgovarajućih egzaktnih metoda na konkretne probleme/pojave iz domena njenog interesovanja, to je pokušaj primene samo formalnih/jezičkih instrumenata, a ne i odgovarajućih metoda, u postupku formulisanja nekog stava/ideje koji se deklarise kao umetnički, u velikoj meri lišen stvarnih mogućnosti njegovog egzaktnog/objektivnog potvrđivanja. Često je, na primer, po jedinim radovima pripisivan istraživački karakter a da se pri tome po pravilu zaboravljalo da, pored izgrađenih jezičkih i tehničkih instrumenata, uz primenu odgovarajuće metode na dovoljno jasno definisan predmet istraživanja, i postupak verifikacije/dokaza rezultata, predstavlja neodvojivu komponentu procesa istraživanja. Nekritički odnos, koji se ogleda u pokušaju primene samo formalnih/jezičkih instrumenata na nejasno definisan predmet istraživanja/interesovanja verovatno je osnovni razlog činjenici da se ovakvi radovi po svojim praktičnim konsekvencama, u odnosu na umetnički sistem, skoro nimalo ne razlikuju od ostalih umetničkih dela. Zato bih ovdje spomenuo pojavu radova jednog broja umetnika, koji su, na osnovu rezultata dosadašnje umetničke prakse i svog ličnog iskustva, poslednjih godina uspeali da dovoljno jasno artikulišu stavove, znatno različite od postojećih/zatečenih, koristeći pored terminologije ekonomsko-sociološkog karaktera i neke elemente njihovih metoda, primenjenih uglavnom na problem odnosa umetnost—društvo, dovodeći na taj način svoj rad u poziciju da se o njemu može raspravljati u pogledu stepena ispravnosti/objektivnosti izloženih stavova⁴. Iako su navedeni radovi često imali određene metodološke nedostatke, a neki stavovi bili verovatno i neispravni, to teško može objasniti odbojnost ili čak izrazitu averziju nekih predstavnika umetničkog sistema prema njima, tim pre što je do danas mnogo istinski bezvrednih radova komotno i nonšalantno prihvaćeno od strane tog istog istema. To što je predmet njihovog interesovanja odnos umetnost—društvo jeste, u ovom slučaju, veoma značajna ali ne i presudna činjenica, pošto je do sada realizovan veći broj radova na potpuno umetnički način gde je kao predmet upotrebljen umetnički sistem/kontekst, a to što su stavovi izneseni u formi pisanog teksta takođe ne ukazuje na prave razloge ovakvog stava, pošto su po formi slični radovi bili poznati i ranije. Mislim da se stvarni razlog krije u tome što stavovi izneseni u ovim radovima, nastali na analizi osnovnih mehanizama funkcionisanja umetničkog sistema, otkrivajući često njihovu pravu društvenu ulogu, predstavljaju istovremeno i otvoreni zahtev za konkretnom i suštinskom promenom onih formi društvenog organizovanja umetnosti koje uspostavljaju i održavaju postojeće odnose.

Međutim, dok se o radovima koji preuzimaju znakove/terme iz naučnog domena može raspravljati bar u pogledu ispravnosti načina njihovog formalnog korišćenja, dotle se radovi koji su bazirani na nekim »individualnim jezičkim modelima« mogu razmatrati sa mnogo manje sigurnosti.⁵ Da bi se neki skup potencijalnih znakova mogao nazvati jezik, neophodno je da u njemu postoji definisana i sintaktika (formalni odnos između znakova posmatranog skupa) i semantika (odnos znakova prema objektima na koje su znakovi primenljivi) i pragmatika (odnos znakova prema interpretatoru).⁶ A da bi ovakav skup znakova obavljao društvenu funkciju jezika neophodno je da ih najveći broj pripadnika odgovarajuće društvene formacije interpretira/koristi na isti ili bar sličan način. Može se slobodno reći da je jedan veliki broj radova, realizovanih u okviru umetničkog sistema, koji pretenduju da nose epitet jezik, mnogo bliži onome što je za fonetski/prirodni jezik neartikulisani skup glasova ili u najboljem slučaju mucanje, nego nekom jeziku u pravom smislu te reči. Najveći broj radova ovakvog tipa ne zadovoljava čak ni formalnu/sintaktičku dimenziju jezika, ali zato dozvoljava mogućnost da se o njihovom sadržaju i značenju, bez većih problema, iznose razne i brojne interpretacije. Pošto

je ovakva mogućnost već bila uobičajena kod interpretacije/tumačenja značenja nekog umetničkog dela, sasvim je normalno što su se radovi ovog tipa lako uklopili u tekuću umetničku produkciju, vezujući se često za vrlo nejasan pojam jezika umetnosti. Ako neki skup znakova velika većina pripadnika jedne društvene formacije interpretira na drugačiji način onda taj skup znakova ne vrši društvenu funkciju jezika. Treba napomenuti da jezik, pored ove komunikacione dimenzije, ima isto tako izuzetan društveni značaj i kao primarni/osnovni saznavni instrument. Mislim da bi bilo mnogo manje nejasnoća i zablude kada bi se termin jezik koristio sa malo više opreznosti.

NAPOMENE:

1 a — Najizrazitiji primeri su: uticaj otkrića u fizici/optici na impresionizam/poentilizam, primena perspektive na konstrukciju i raspored elemenata slike, radovi umetnika oko »novih tendencija« i radovi B. Veneta. Ovde treba navesti i neke umetnike okupljene oko časopisa »The Fox« (M. Ramsden, I. Burn,...) koji su u svome radu prihvatili elemente političke ekonomije, polazeći od rezultata marksističkog pristupa tumačenju odnosa u društvu i njegovog razvoja.

b —

c — videti pod tačkom 2)

d — Ovde bih uključio mnoge radove koji pripadaju pop-artu, zatim radove koji pripadaju fotorealizmu gde se fotografija (tehnološki proizvod) koristi kao predmet slike.

2) To su, na primer, radovi koje su dali sledeći autori:

1 — M. Ramsden, H. Haacke, I. Burn, M. Corris, J. Beuys, R. Todorović, Z. Goldstein, Z. Popović, H. Fischer. . .

2 — J. Kosuth, Art and Language, P. Vranešević, M. Craig-Martin, V. Koplak, M. Radojčić. . .

3 — B. Venet, Z. Radović, H. Kawano, G. Nees, P. Kreis, C. Csurik. . .

4 — Ane i Patric Poirier, C. Simonds, C. Costa. . .

3) Mnogi radovi B. Veneta ili radovi J. Kosutha (art as idea as idea) mogu da budu primer radova kod kojih su znaci/termini preuzetog formalizma sačuvali svoje osnovno značenje, dok se radovi/predavanja J. Beuysa približavaju drugom referentnom tipu.

4) Ovde pre svega mislim na umetnike koji su pripremali časopis »The Fox«, a kod nas je najizrazitiji primer u tom smislu izložba/publikacija »Oktobar 75«.

5) Ovoj grupi se može priključiti veliki broj radova tekuće umetničke produkcije, među kojima su, na primer, i radovi sledećih autora i grupa: H. Haugen, A. Kovacs, grupe »OHO«, M. Gilluly, grupe (E, H. Rave, J. Bartlett, Z. Popovića, C. Howitz, Grupe 143, G. Đorđevića. . .

6) Prema Charlesu Morrisu: »Osnove teorije o znacima«.

JOVAN ČEKIĆ

O NEKIM PROBLEMIMA JEZIKA U NOVIJOJ UMETNIČKOJ PRAKSI

Kultura, Beograd, 1979, br. 45/46

Ovo je pokušaj da se u okviru jednog relativno uskog problema, problema jezika u novijoj umetnosti, iznađu neki vidovi boljeg razumevanja umetničke prakse.¹⁾

Pod novijom umetnošću podrazumevaju se one pojave u umetnosti koje se javljaju sredinom 60-ih godina i traju do danas.²⁾ Izgleda da nije moguće iznaći neki specifičan jezik umetnosti koji ne bi imao i neke karakteristike prirodnog jezika. Na drugoj strani, svođenje umetničkog jezika pod lingvistička istraživanja moglo bi dovesti do iskrivljenja onih specifičnosti svojstvenih samo jeziku umetnosti.

Pred nama, na izvestan način, stoji otvoreno pitanje da li ono što je svojstveno umetničkoj praksi možemo uopšte nazvati jezikom. Pretpostavka da svaki jezik kao osnovu ispunjava komunikativnu funkciju, čini se neodrživom u određenom stepenu u novijoj umetničkoj praksi.

Morali bismo najpre preispitati naše shvatanje jezika uopšte. U sinaktičkom smislu svaki odnos nekih elementarnih jedinica nosi određeno značenje. Problem je, imaju li same te jedinice neko značenje, ili ne, jesu li istinite ili ne, suvisle ili ne. Dakle, ima li taj elementarni znak nekog smisla ili ne? Možemo, poput Morisa (Morris) smatrati da »znak teži da izazove isto ponašanje kao i ono što znači«, ili pak, možemo poput Ejera (Ayer) »analizirati smisao pomoću verovanja«. Čini se da, bez obzira na to kako shvatamo neke elementarne jedinice i da li njihov odnos definišemo kao nešto ne-istinito i ne-suvislo, to za nas još uvek ima oblik poruke. U takvom slučaju svaki odnos elementarnih jedinica jeste jezički, čak i onda ako je besmislen. Razmatranje da li je neki odnos besmislen ili ne zapravo je gramatičke prirode. Gramatika je ta koja nam putem određenih pravila omogućava prepoznavanje, odnosno razumevanje. Tako je moguće dovesti u međusobni odnos razne elementarne jedinice, u potpunosti zadovoljiti sintaktičko/semantičku strukturu, formirati određena gramatička pravila, a kao proizvod dobiti jedan gotovo sasvim nerazuman jezički model.

Čini se da svaki umetnik, delujući unutar određene prakse, formira svoju vlastitu gramatiku, tj. jedan gotovo šizofreni jezički model, koji funkcioniše u jednom širem sistemu jezika umetnosti.

Ono što se podrazumeva pod individualnim jezičkim modelom nije samo formiranje neke sintaktičko/semantičke strukture i određenih gramatičkih pravila; to je ujedno i određenje pojedinca prema postojećoj jezičkoj stvarnosti. Ovo je subjektivan proces koji umetnik ostvaruje svojom praksom u okviru postojeće, odnosno zatečene prakse (uključujući tu i subjektivne elemente: obrazovanje, interesovanje, temperament i sl.).

Stepen određenja subjekta vezan je za njegovo shvatanje pojma jezika u umetnosti, te pojma jezičke stvarnosti, čak i ako je ono intuitivno. Način na koji neki subjekt definiše pojam jezika u umetnosti predstavlja zapravo i njegovu granicu, odnosno limit jezičkog delovanja. Gotovo identično važi i za pojam prakse. Na prvi pogled se čini da je ovaj jezički limit zapravo granica razumljivosti unutar koje je subjektu osigurano pojmovno kretanje, i komunikacija. Pitanje je šta zapravo znače ovi limiti, odnosno, ako oni u stvarnosti egzistiraju, zašto su uopšte ustanovljeni? Čini se, poglavito u umetnosti, da je moguć zavidan stepen »slobode«, ipak, sloboda je ovde samo iluzija jezičke slobode; čak i ako je shvaćena kao pravo na ne-razumljivost, ne-komunikativnost i sl., još uvek je prilično daleko od onoga što možemo uslovno nazvati »slobodnom praksom«. Zapravo, moglo bi se reći da se iluzija o jezičkoj slobodi mahom zasniva na prilično proizvoljnom tumačenju pojma »jezika umetnosti«.

Suštinski, svako delovanje unutar umetničke prakse bilo bi obuhvaćeno jezikom umetnosti. Ovaj jezik bi umnogome mogao imati sličnosti sa prirodnim jezikom. U stvarnosti on bi bio konstituisan kao zbir jezika u umetnosti ili jezičkih modela. Naravno da nije posredi prosto mehaničko zbrajanje jezičkih modela kroz istoriju. Pre bi se moglo govoriti o međusobnom delovanju jezika umetnosti i jezika u umetnosti, tj. jezičkih modela.³⁾

Jezik u umetnosti ili jezički model predstavlja sponu između jezika umetnosti i individualnog jezičkog modela. Sam jezik u umetnosti (jezički model) mogli bismo pak shvatiti kao zbir individualnih jezičkih modela u nekom datom vremenskom periodu. Tako bi, npr. minimal art bio jedan jezički model ili jezik u umetnosti koji bi se sastojao iz individualnih jezičkih modela umetnika kao što su Robert Morris (Robert Morris), Don Džad (Don Judd), Sol Levit (Sol Le Witt), Lari Bel (Larry Bell) i drugi. Ovaj jezički model funkcioniše u jednom širem sistemu jezika umetnosti, a zajedno sa njim u onom najširem području koje obično definišemo pojmom kulture.⁴⁾

Stvarni razlog uvođenja jezičkih granica nije toliko razumljivost u smislu verbalne komunikacije, koliko jedna nužnost uslovljena jezičkom stvarnošću. Struktura onoga što nazivamo jezičkom stvarnošću mnogo je totalitarnija nego što se to čini na prvi pogled. Način njenog formiranja ujedno je i proces permanentne represije na jezičke modele, a time zapravo i na subjekte koji ih formiraju. Na jednoj strani su egzaktne nauke, neutralna apstraktnost matematike i sl., na drugoj su zahtevi društva, od socijalnih do političkih. U oba slučaja pojedinac je definisan naizgled jasnim i preciznim strukturama. Ono što istorija umetnosti definiše kao ovaj ili onaj period jeste zapravo u datom vremenskom trenutku stanje jedne jezičke

stvarnosti. Možda bismo gledajući unazad mogli odrediti granice te jezičke stvarnosti, konstatovati da je u tom vremenu jezik umetnosti baratao nekim danas zaboravljenim ili nerazumnim pojmovima i sl., da su jezički modeli formirani na ovaj ili onaj način. Naravno da će nam i svi ostali podaci iz kulture tog perioda u mnogome omogućiti razumevanje date jezičke stvarnosti.

U stvari, za određeni stepen razvoja društva, njegove strukture, i za čitav niz istorijskih determinanti, biće konstituisana jedna jezička stvarnost, tako da će i ona istorijska pomeranja i promene van umetnosti i kulture umnogome uticati na strukturu jezičke stvarnosti.

Radi boljeg razumevanja relacije između jezičke stvarnosti i individualnih jezičkih modela, trebalo bi se osvrnuti na noviju umetničku praksu uopšte. Tako uslovno možemo uočiti dva perioda: period analitičnosti i period politizacije.

Termin »analitička umetnost« prvi put je koristio Teri Atkinson (Terry Atkinson) 1970.⁵ godine karakteristišući tako rad američkih i engleskih konceptualaca. Ovaj termin je korišćen jer se smatralo da su njegovi metodi analogni metodama engleske analitičke filozofije. Negde u isto vreme formiraće se i termin meta-art polazeći od termina kao što su meta-jezik ili meta-matematika. U ovom periodu gotovo svi radovi analitičke umetnosti ujedno su i radovi iz oblasti meta-arta. Meta jezička funkcija u novijoj umetnosti često je shvaćena i kao demistifikacija ili raskrinkavanje nekih oblika umetničke prakse/mišljenja. Možemo smatrati, kako to Rasel (Russell) kaže, da: »svaki jezik ima... strukturu o kojoj se u tom jeziku ne može reći ništa, ali da može postojati drugi jezik, koji se bavi strukturom prvog jezika, a i sam ima neku novu strukturu i da ova hijerarhija jezika možda nema granice«.

Generalno, moguće je uočiti dva osnovna pristupa u ispitivanju jezika umetnosti ili jezičkih modela (u skladu sa samom jezičkom strukturom).

1) Sintaktički — ispitivanja svrstana u sintaktičku grupu obično se smatraju formalnim, pa svoje polje rada vezuju usko za određene oblasti kao što su ispitivanja samog materijala, ispitivanja određenih procesa rada, ispitivanja određenih misaono/jezičkih struktura i sl. Problemi koji se ovde razrađuju mogu predstavljati analizu koja će biti korišćena za ostvarenje nekog jezičkog modela, ili pak sama analiza poprima formu posebnog jezičkog modela.

2) Semantički (deskriptivni) — semantička ispitivanja obično su sprovedena u cilju određenja značenja neke specifične prakse unutar postojeće umetničke prakse, i u svom prvobitnom obliku mogu se smatrati formalnim. Docije, sa proširenjem pojma »značenje«, iz konteksta umetnosti prelazi se na polje društvenog, pa tako predstavljaju jedan oblik društvenog angažmana (... šta znači biti umetnik u nekom društvu... šta znači raditi određenu vrstu umetnosti u nekom društvu i sl.).

Period politizacije obično se, kao i prvi analitički period, vezuje za grupu A&L (Art & Language), te za njihov časopis The Fox. Međutim, čini se da dublji i stvarniji razlozi te politizacije leže već u ranim godinama, u periodu analitičnosti. Pre svega, de-materializacija (umetničkog objekta) je proizvod opšteg bunta krajem šezdesetih godina. Ona je zapravo jezikom umetnosti i na način umetnosti proizvod sveopšteg kretanja u pravcu destrukcije i podrazumevanja postojećeg sistema vrednosti. To je svestan pokušaj destrukcije jednog oblika religioznog shvatanja umetnosti, zapravo pokušaj očovečenja umetničke prakse. Raskrinkavanje svih tabua vezanih za umetničku praksu, samom umetničkom praksom. No, sve ovo još uvek ostaje umetnost.

Sredinom 70-ih godina rešenje pojedinih problema pokazalo se nedovoljnim jedino na nivou umetnosti, iz analitičkog iskristalislala se svest o političkom delovanju. Kritika sistema umetnosti nije ujedno i kritika društvenog sistema. Ona se odvija parcijalno unutar umetničkog sistema — koji je apsorbuje, pa dolazi do gotovo apsurdne situacije da kritika sistema potpomaže sistem koji želi da kritikuje. Zapravo, ona postaje jedan oblik političke umetnosti, i to najviše zato što se bavila politikom koristeći jezik umetnosti ili primenjujući jezičke modele svojstvene umetnosti. Biti umetnik koji se na takav način bavi politikom znači pre svega, ostati u umetničkom sistemu, podrazumevajući i sve njegove zakonitosti. Tako ono što bi trebalo biti politička aktivnost biva vrednovano kao umetnička aktivnost i obratno. Zapravo, dolazi do formiranja jednog jezika u umetnosti (jezičkog modela) u okviru koga deluje čitav niz individualnih jezičkih modela.

Ono što moramo prihvatiti u svakom pokušaju analize svakako je jedan stepen slobode koji postoji u ostvarenju svakog individualnog jezičkog modela. Ova sloboda se zapravo ogleda u izboru elementarne jezičke jedinice i njenom dovođenju u određene odnose. Ovako shvatanje, čini se, proširuje polje umetničkog delovanja na beskonačan broj mogućih kombinacija. Ipak to je samo prividno i ovde u potpunosti dolazi do izražaja iluzija jezičke slobode. Čini se da je sistem umetnosti zapravo kontrolisan njegovom slobodom. Sloboda umetnika da formira vlastiti jezički model jednaka je slobodi čoveka zatvorenog u kakvu psihijatrijsku kliniku, pri čemu mu je dozvoljeno da priča sam sa sobom. Ovo zatvaranje umetnika u vlastite jezičke modele kritika obično tretira kao »fenomen individualnih mitologija«. Ovde se u stvarnosti radi o nizu potpuno zatvorenih individualnih jezičkih modela, koji su sami sebi svrha, koji postaju oblik poruke po sebi, nešto što je različito od poruka prirodnih jezika. Oni zapravo i nemaju značenje u uobičajenom smislu. Nekim (kvazi) hermetizmom pojedinci žele svesno uticati na semantičko polje date jezičke stvarnosti, tretirajući to kao svest o istorijskom trenutku. Ovakav hermetizam ide u prilog umetničkom sistemu koji, putem verifikacije određenih jezičkih modela ili samo individualnih jezičkih modela, zapravo nastoji kontrolisati umetničku aktivnost. Sistem verifikacije jest ujedno i formiranje onoga što nazivamo jezičkom stvarnošću, koja kao i svaki oblik ovakve kontrole u sebe uključuje i represivno delovanje.

Kraj 70-ih godina nagoveštava period sintetičkog kao jednog oblika rekapitulacije dosadašnjeg razvoja; period u kome se više nego ranije nastojati svesno delovati na osnovu stečenih iskustava. On preti elekticizmom i zbrkom jezičkih modela. Umetnik počinje da deluje prema zahtevima neke buduće istorije umetnosti. Ono što je nekada bilo dominantna nekog jezičkog modela sada prerasta u apologiju.

- 1) Predavanje održano na seminaru u Studentskom kulturnom centru u Beogradu
- 2) Pogledati: L. R. Lippard. *Changing...* (N. Y. Dutton, 1971) L. R. Lippard, *Six years...* (Studio Vista, 1973)
- 3) Ako je moguća ova (uslovna) podela na:
a) Kultura b) Jezik umetnosti c) Jezik u umetnosti ili jezički model d) Individualni jezički model
onda bi ispitivanje inter-akcije, među-delovanje, zapravo jedne dijalektike između ovih uslovno ustanovljenih članova, bilo veoma značajno za dalje razmatranje problema jezika u novijoj umetnoj praksi.
- 4) Naravno da se ovde ne radi o prostom, mehanicističkom zbraganju individualnih jezičkih modela. Postoji svakako pozamašan broj uticaja, interesovanja, i kulturnih činilaca u nekom vremenu unutar kojih, određujući se, subjekt može formirati vlastiti (individualni) jezik (jezički model)
- 5) Pogledati: Glossary of art, architecture and design since 1945, John A. Walker.

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

PRIMERI ANALITIČKOG CRTEŽA U RADU GRUPE 143

Deo teksta objavljen kao šapilografisani primerak, Beograd, 1980.

O osnovnom teorijskom modelu

1.

Definicija pojmova:

— Objekt-jezik: objekt-jezik je jezički model koji se formuliše ili ispituje.

— Model: model je predstava/simulacija situacije, događaja, stanja stvari, ... ili u formalizovanom procesu rezultat preslikavanja korespondencijom.

— Veštački model: veštački model je artikulisani sistem: skupa metoda, objekata-metoda, posledica primene skupa metoda, formulisan u saglasnosti sa izabranim konvencijama.

- Veštački jezički model: veštački jezički modeli su modeli određeni pravilima sintakse i semantike (ili samo pravilima sintakse).
- Metoda: metoda je skup sredstava (uslova kojima) u kojima su mogući procesi aktivnosti u opštem slučaju ili procesi formulacije, generisanja u specifičnim slučajevima.
- Formulacija je proces koji rezultira stavom, tekstom, crtežom. . .
- Generisanje: generisanje je proces formulacije određen primenom pravila sintakse.
- Struktura je skup elemenata (jedinica) povezan određenim relacijama (u radovima Grupe 143 te relacije mogu da se označe kao sintaktičke relacije).

2.

U radu su korišćene dve vrste crteža:

- geometrijski crtež,
- dijagramski crtež.

Geometrijski crtež je bio principijelno izvođen lenjirom i šestarom (ne slobodnom rukom: premda postoji i par takvih radova).

Specifični karakter crteža je strukturalnost i ne-postojanje iluzije/predstave:

- pod karakterom strukturalnosti se podrazumeva jasno razlikovanje relacije: element-skup elemenata-celina.
- pod ne-postojanjem iluzionizma podrazumeva se da je u dvodimenzionalnom sistemu (ravni, površini) generisana dvodimenzionalna struktura i da je bio potenciran konstitutivni karakter strukture ili njen mentalni karakter, a ne optičko-fenomenološki karakter specifičan za geometrijske crteže Novih Tendencija.

Dijagramski crtež je bio rezultat procesa redukcije:

- teksta na skup stavova,
- skupova stavova na strukturu crteža i stavova.

Funkcija dijagramskog crteža je dvostruka:

- koristi se u procesu razumevanja problematike kao metode mišljenja,
- koristi se u procesu objašnjavanja određene problematike kao metoda povezivanja: objekta-jezika — mišljenja-govora (pisanja) — perceptora.

Dijagramska struktura se retko koristila kao samostalni rad — model.

3.

Definicija procesa u modelu geometrijskog crteža: proces je niz struktura povezan pravilima sintakse.

Ili na drugi način: iza svakog procesa se nalazi struktura-proces je samo prelazak jedne strukture u drugu strukturu.

Rad sa strukturama i procesima u prvim godinama je imao dominantno reduktivni karakter:

- svodenje složenih struktura na jednostavnije strukture,
- istraživanje osnovnih i opštih struktura.

Proces svodenja složenih struktura na jednostavnije strukture je uvek zadržavao karakter vizuelnog što odgovara jednom od osnovnih principa strukturalizma: »transformacije svojstvene jednoj strukturi ne vode izvan njenih granica, već jedino stvaraju elemente koji pripadaju strukturi« (J. Piaget).

Proces istraživanja osnovnih i opštih struktura vodio je u tri smera:

- analiza metodološkog modela generisanja strukture ili procesa struktura,
- generisanje osnovnih struktura i procesa struktura,
- analiza procesa mišljenja koji prati određeni vizuelni proces ili rezultira iz njega.

4.

U radu se pokazalo da je analiza metodološkog modela posledica generisanja struktura i procesa struktura kao i analize procesa mišljenja.

U periodu kada je bila primenjena redukcija vizuelnih struktura (1975) kao osnovni bazični modeli su se pojavili:

- sistem horizontalno-vertikalno:

- a) horizontalno-vertikalna raspodela elemenata u ravni i eventualno kao rezultanta: dijagonalna raspodela u ravni,

- b) horizontalna-vertikalna translacija elemenata u ravni i eventualno kao rezultanta: dijagonalna translacija/napomena: proces rotacije je sveden na elementarna translatorna pomeranja,

- numerički niz,
- skup stavova.

Numerički niz i skup stavova se javljaju na dva načina:

- kao koncept vizuelnog — predložak mentalne slike,
- kao činjenica.

5.

Sam proces rada može da se odredi na dva načina:

- kao proces samoodređenja u datim uslovima i okolnostima i određena uslova i okolnosti što ima dominantan egzistencijalni karakter,
- kao procesa određivanja/razumevanja logike jezika kojim smo se koristili što ima dominantan analitički karakter.

Analiza procesa mišljenja je bila određena već spomenutim modelom (u prvom delu teksta): model mentalnih konstrukcija. Uvođenje pojma mentalnog: mentalno je veštački model (stanje struktura, proces) koji se pripisuje procesima mišljenja ili produktima mišljenja ili relacijama produkta mišljenja i procesa mišljenja na osnovu nekih meta-konvencija.

Na ovaj način uveden pojam mentalnog ima dva konteksta:

- iskustvo rada sa strukturama i procesima,
- teoriju Chomskog i njegovu interpretaciju Kartezijanske teorije jezika.

U samom radu pojam mentalnog se javlja kroz:

- uslove procesa generisanja rada (strukture ili procesa) što je opisano sledećim iskazima N. Chomskog:

- a) »... obrazlaže način kako se strukturalni opis jedne strukture pripisuje strukturi«,
 - b) »... kako se sintaktička sredstva kojima neki dati jezik raspolaže stavljaju u pogon u stvarnoj upotrebi tog jezika«.
- uslove procesa čitanja rada kao takvog, a ne na neki drugi mogući način,
- uslove koji pokazuju kakva relacija postoji između opšteg karaktera aktivnosti i pojedinačnih radova (realizacija) koji slede iz njega.

6.

Pojam arhetipa se u radu grupe javlja na nekoliko načina; prvo ću se zadržati na dva slučaja koja su dominantna, pa ću na kraju spomenuti i treći slučaj.

»Opšta priroda individualno datih — sveprisutnih struktura« — Maja Savić.

I model arhetipa određen sa dva metodološka polazišta:

- analiza arhetipa (produkta određene kulture) kao strukture (uslovi sintaktičke određenosti),
- analiza strukture (produkta primene pravila sintakse) kao arhetipa (uslovi određene kulture).

U prvom određenom polazi se od opšteg analitičko-fenomenološkog modela koji podrazumeva egzistenciju osnovnih vizuelnih i mentalnih struktura kao fenomena koji se mogu analitički istraživati.

Slična ovoj poziciji je vizuelna teorija Paula Kleea ili pozicija »Diplomskog rada« Davida Neza.

Stav koji se odnosi prema osnovnim strukturama kao fenomenima uslovljava i odnos prema takvom fenomenu subjekta koji ga istražuje koji se može opisati na sledeći način: »Steći iskustvo o nekoj strukturi ne znači da ona pasivno deluje na nas: to znači živeti je, shvatiti je, prisvojiti je, otkriti njeno unutrašnje značenje« (Maurice Merleau-Ponty).

U drugom slučaju polazi se od veštačkih modela i njihovog dominantnog saznanja karaktera pri izdiferenciranom odnosu subjekta i objekta.

Analizom se pokazuje da stav (model se formuliše kao sistem stavova) »... pokazuje ono što kaže, tautologija i kontraindikacija pokazuju da ne kažu ništa« (L. Wittgenstein).

Analiza je uzorak kojim se istražuje tip i priroda metode (metodologije) što u generalizaciji predstavlja analizu aktivnosti same. U trećem slučaju (par crteža koje je izveo Neša Paripović tokom 1979. godine (autoportreti) javlja se treći arhetipski model refleksivnog karaktera.

Rad je određen slikom i njenom upotrebom kao znaka opšteg i osnovnog karaktera pri čemu se potenciraju momenti:

- gesta-pokreta koji može biti uvežban ili ne (proces crtanja),
- autonomnog psihičkog kompleksa (ja — ja) ne na nivou čina već na nivou funkcije (čitanja).

7.

Za odgovor koji se ne može izreći ne može se izreći ni pitanje. Zagonetke nema.

Ako se jedno pitanje uopšte može postaviti, onda se na njega može i odgovoriti.

BALINT SZOMBATHY

PROCESI KOJI TEŽE OSLOBOĐENJU OD VLASTI CENTARA MOĆI MANJINA: MAIL ART

Delo, Beograd, 1980, br. 2

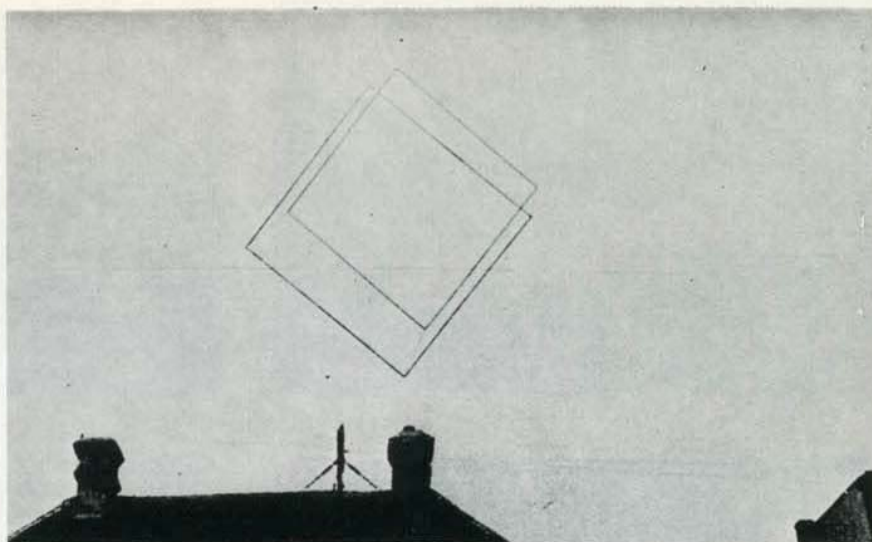
Stvaraoci koji deluju u okviru mail arta našli su svoj novi medij u poštanskom saobraćaju i robnom prometu; on im je, između ostalog, omogućio da ostanu po strani od službenih organa, borbe za ugled, sticanja kapitala i kulta zvezda, bez opasnosti od toga da potpuno začute ili se povuku. Možda se ni jedna umetnička aktivnost, posmatrana na nivou komunikacije, ne vezuje toliko za borbu svakidašnjica, za egzistencijalne probleme, oblike života i bitisanja koliko ova.

U svom teorijskom radu Art and Marginal Communication Hervé Fischer ukazuje na opasnost koja u poplavi masovne komunikacije naših dana pojedincima i socijalnim grupama preti uništenjem. Ovu nimalo laku situaciju neki stvaraoci pokušavaju spasiti praktičnim preispitivanjem značenja i pojma informisanja i komunikacije. Novi umetnički (i drugi) komunikativni sistemi, kao i mail art, akcenat stavljaju na one životne probleme pojedinaca i socijalnih grupacija sa ruba društva, koje su radio, televizija i institucionalizirana štampa kapitalističkog sveta odbijali da prikažu. Nasuprot koristoljubivim nastojanjima standardiziranih umetničkih sistema i predloga, mail art pokušava kanalizirati ideje pojedinaca u duhovnom vrtlogu sadašnjice. Nije mi čudno; institucionalizovani umetnici sa određenom moćnom pozadinom, koji deluju kao posledica uticaja tržišta, reklamne mašinerije, potcenjuju i omalovažavaju, po njima običnu, »neumetničku« poštansku aktivnost čiji pobornici neretko postavljaju pitanje: A šta bismo radili da ne možemo komunicirati?

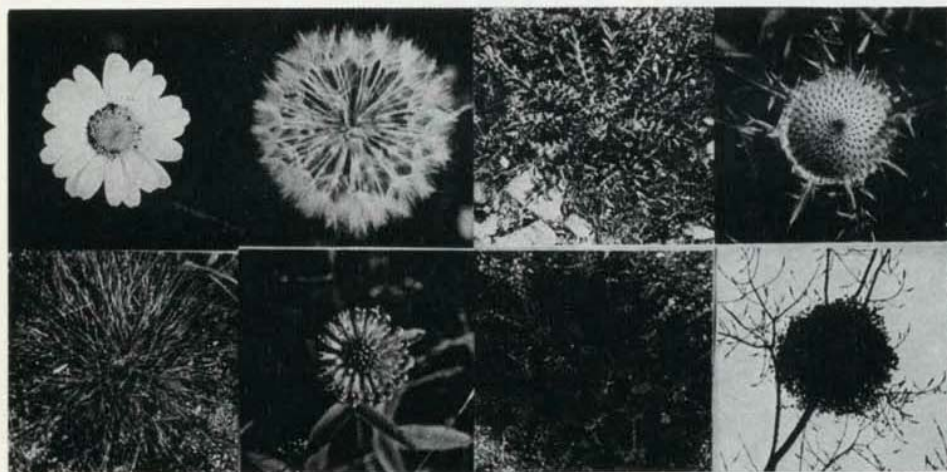
Važno je naglasiti da mail art nije neki mesijanizam, estetski ili etički pravac već autonomni obaveštajni princip koji, služeći se međunarodnom poštom, a zaobišavši oficijelnu i institucionalizovanu robnu razmenu, brže, neposrednije i efikasnije razilje već postojeća umetnička nastojanja. Primenjuju ga naročito oni stvaraoci koji su u etičkom smislu raščistili sa svojim mestom i ulogom u društvu, a time i u umetnosti: biti tu, u bitkama svakodnevnica, uticati i na najudaljenije sredine, odrekavši se slave i priznanja.

Ako mail art posmatramo samo kao u umetnosti nastalu jezičku promenu, koja je u biti usmerena protiv manipulacija, cenzure i veštačkih zbirki, mnoge se njene odlike daju odrediti. Uprkos tome što se mail art dela stvaraju pomoću najrazličitijih materijala, ne sadrže skulpture i slike uzete u klasičnom smislu. Stvaraoci i u najudaljenijim delovima sveta zanemaruju verbalna i lična kontaktiranja, primenom najrazličitijih za poštanski promet pogodnih materija, informišu jedni druge o karakteristikama svog stvaralaštva. Marcel Duchamp je tačno predosetio da mora postojati neki novi put koji zaobilazi buržoaske salone, muzeje i poslovne galerije, a koji bi umetnost obnavljao u skladu sa zahtevima vremena, bez posredovanja povlašćenih. Mail art je neograničeno otvoren komunikativni sistem; premostivši udaljenosti između kontinenata, državnih granica i razlike među narionalnim jezicima, omogućuje slobodnu razmenu ideja, kreativnih inicijativa najrazličitijih društveno-socijalnih grupacija i njihovih predstavnika, bez obzira na njihovo mesto u hijerarhiji društva, a time i umetnosti. Mail art stvaraoci žele umetnost kakvom se ona čini u Duchampovoj rečenici: »Može li iko stvoriti delo koje ne bi bilo umetničko?«

GRUPA KOD



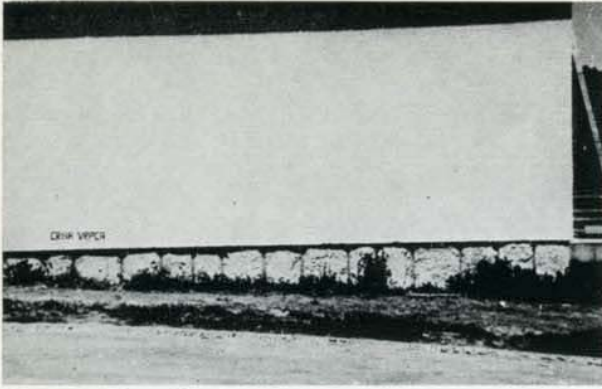
Slobodan Tišma, Kocka, 1970.



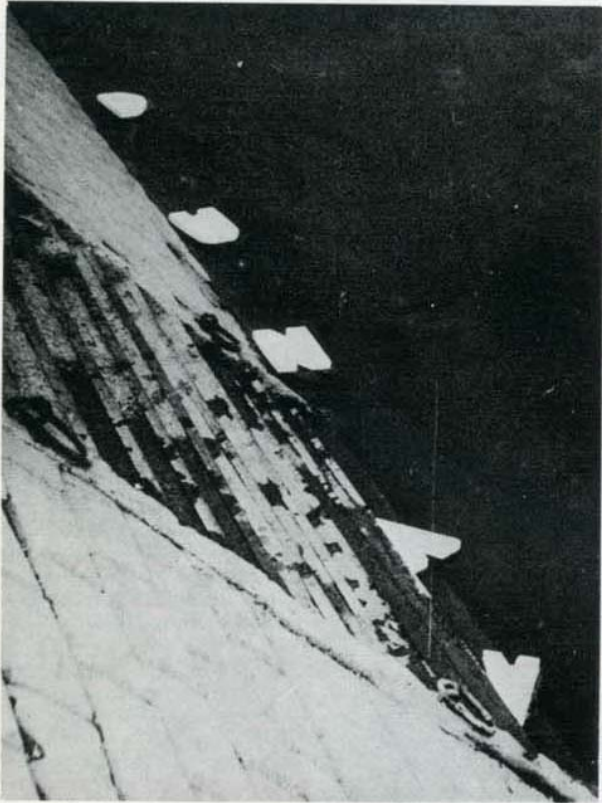
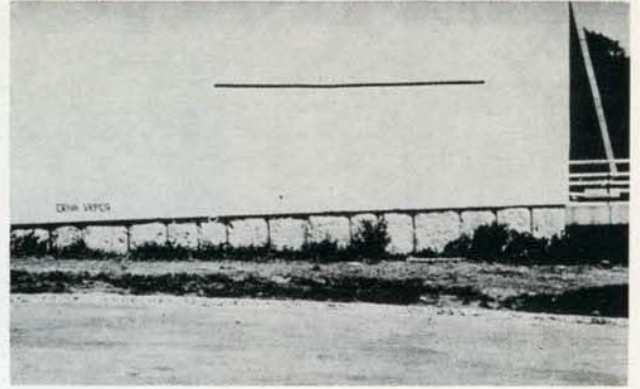
Mirko Radojičić, Struktura rasta — krug, 1975.



Janez Kocijančić, Restoran kod KOD, 1975.



Slavko Bogdanović, Crna vrpca, 1970.



Miroslav Mandić, Dunav Semi-semz, 1970.

1

NEMOGUĆNOST TAČNOG ODREĐENJA
NE ONEMOGUĆAVA MIŠLENJE-INCIRA GA
POSTOJANJE MIŠLENJA JE KOMPONENTA
PROSTORA

REALNI PROSTOR JE SADRŽAN U MIŠLENJU
UTICU MEDUSOBNO NA SVAKI NAČIN/NE UTICU/
MIŠLENJE JE SADRŽANO JEDINO U REALNOM
PROSTORU/MANIFESTUJE SE KONKRETNIM
POJAVNIM OBLICIMA••/

MANIFESTACIJE MIŠLENJA / IAKO JEDINI VID
NJEGOVOG POSTOJANJA / NISU MIŠLENJE

MANIFESTACIJA MIŠLENJA O
MANIFESTACIJI MIŠLENJA

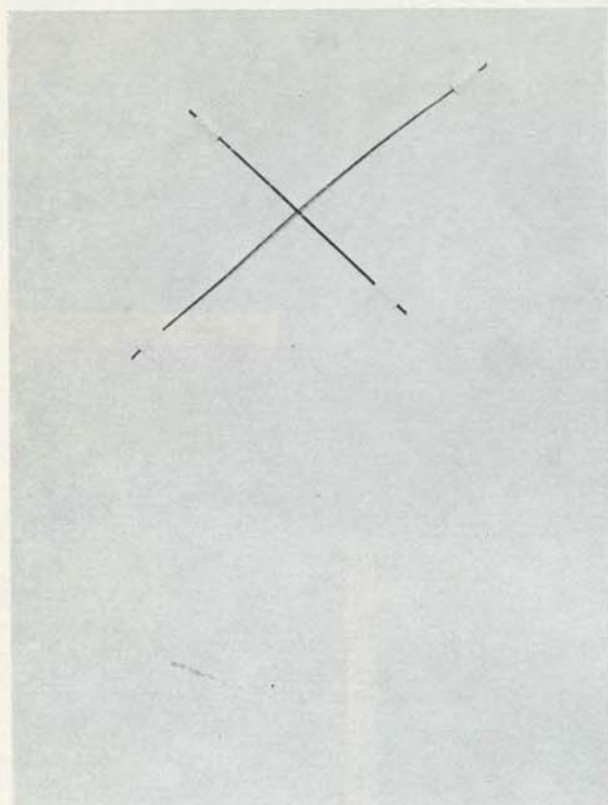
NEODVOJIVOST OD NEMOGUĆNOSTI
TAČNOG ODREĐENJA

• REALNI PROSTOR-SUPERPONIRAN TEORIJSKIM
• FIZIČKE OSOBINE MATERIJALNIH ČESTICA
MOGUĆNOST ZAUZIMANJA RAZLIČITIH STANJA
U ODNOSU NA SVOJE ČETIRI DIMENZIJE

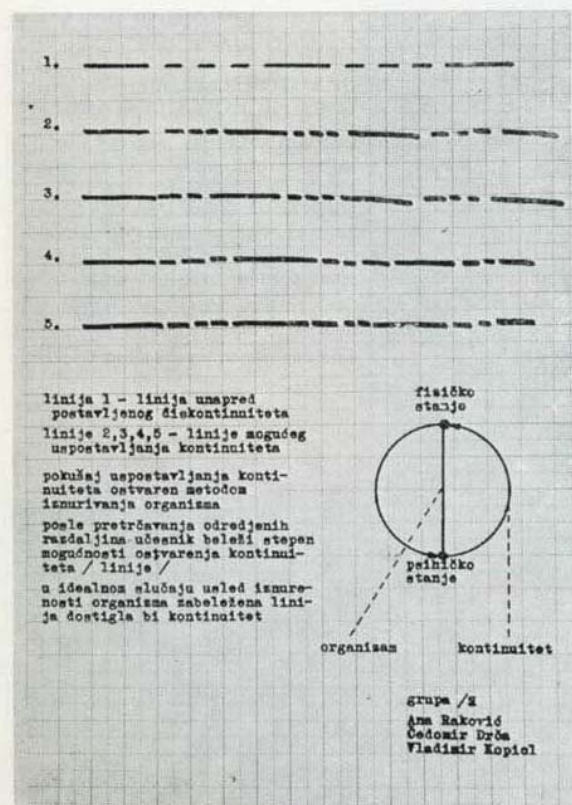
VRANEŠEVIĆ

Peda Vranešević, Tekst, 1971.

GRUPA (E)



Vladimir Kopicl, Bez naziva, 1975.



Ana Raković, Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Projekti, 1971.

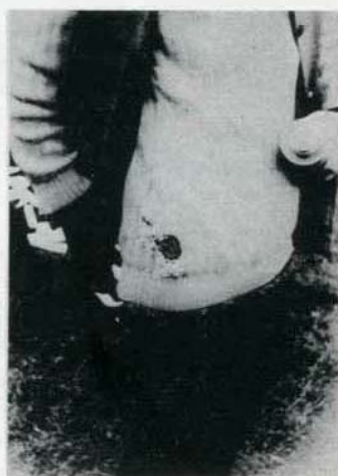


Miša Živanović, Inventarisanje erudicije, 1971.

Predrag Šidanin, Akcija nasilja, 1981.



**GRUPA
BOSCH+
BOSCH**



Proboj, 1972.

Deautorizacija umetničkog dela, 1981.



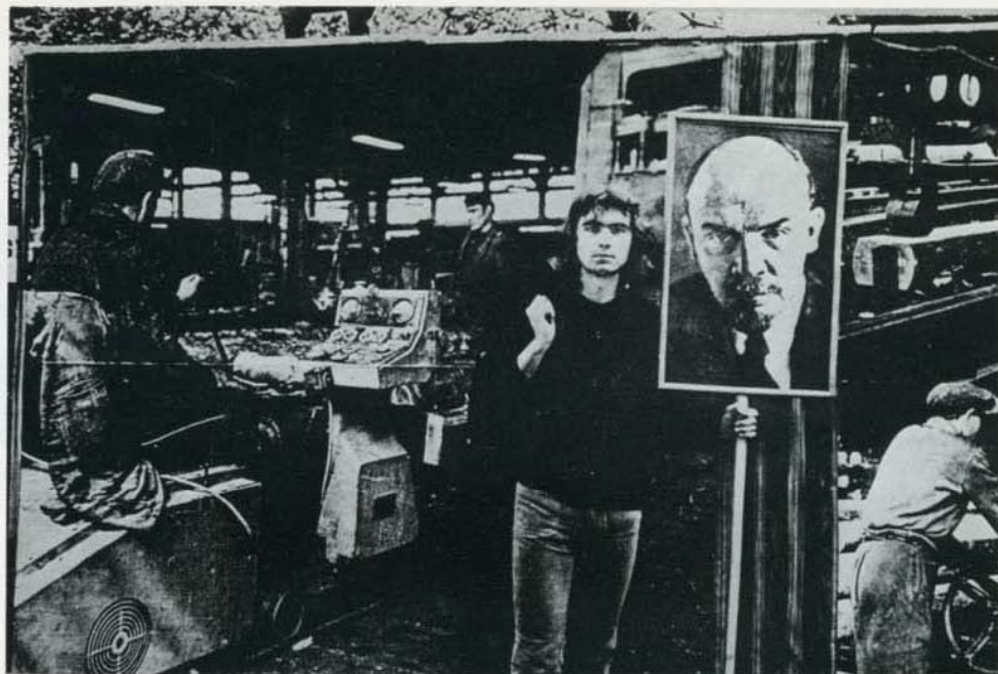
SLAVKO MATKOVIĆ

**DEAUTORIZACIJA
UMETNIČKOG DELA, 1981.**

Uzimam stotonjak pozivnica za izložbu i obilazeći različita javna mesta (u pratnji fotografa člana grupe Bosch+Bosch Balinta Szombathya) lično uručujem te pozivnice. Fotograf polaroid kamerom pravi snimke ovih uručenja.

Ovi snimci su jedini eksponati izložbe

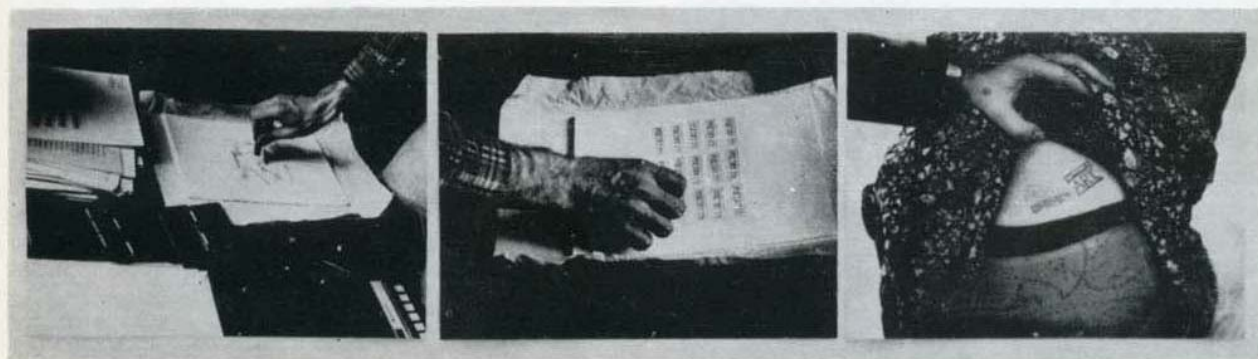
*Bálint
Szombathy*



Lenin in Budapest, 1972.



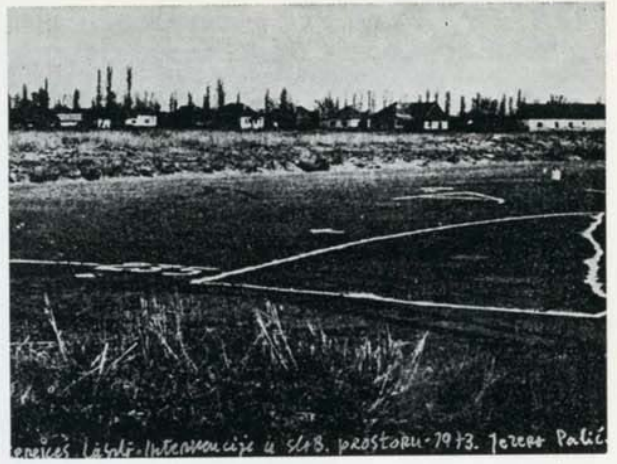
Body signalisation, 1973.



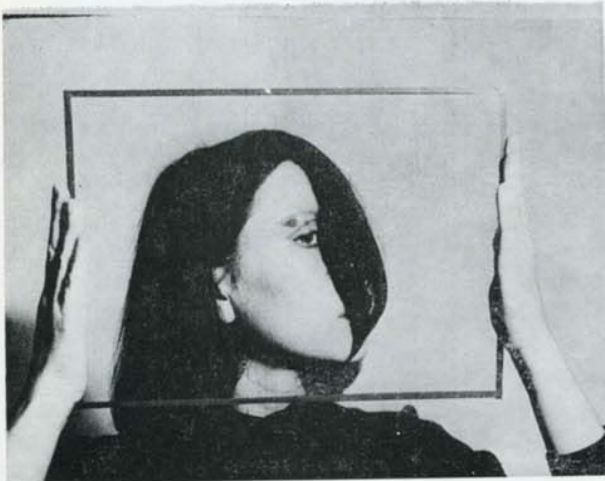
Meso i guma, 1979.



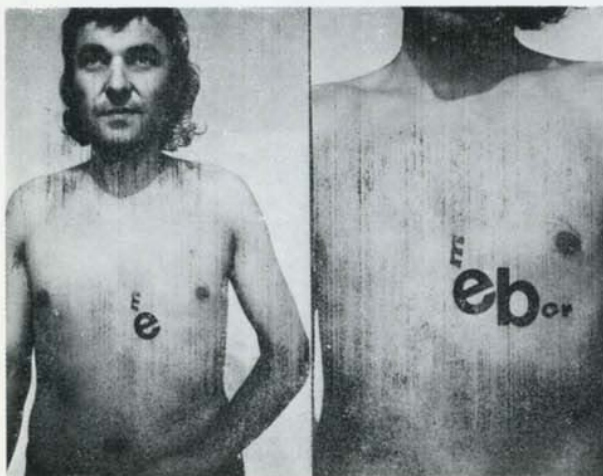
Laszlo Szalma, Dada, 1973.



Laszlo Kerekes, Intervencije u slobodnom prostoru, jezero Palić, 1973.



Katalin Ladik, Poemim, 1978.

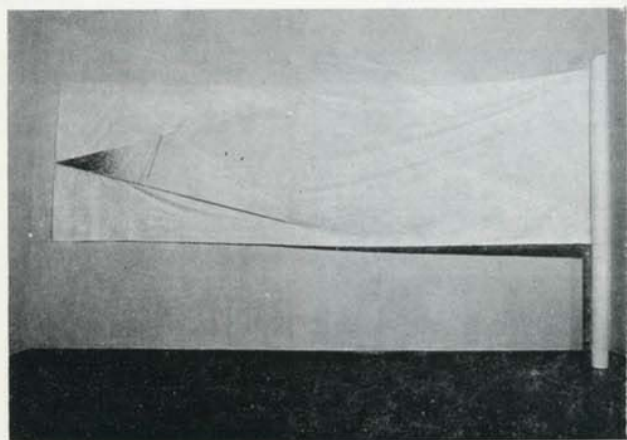


Attila Czernik, Telopis, 1975.



Autobus, 1973.

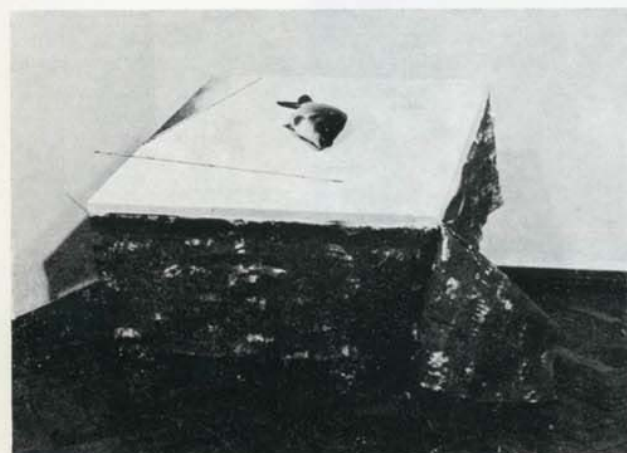
VERBUMPROGRAM



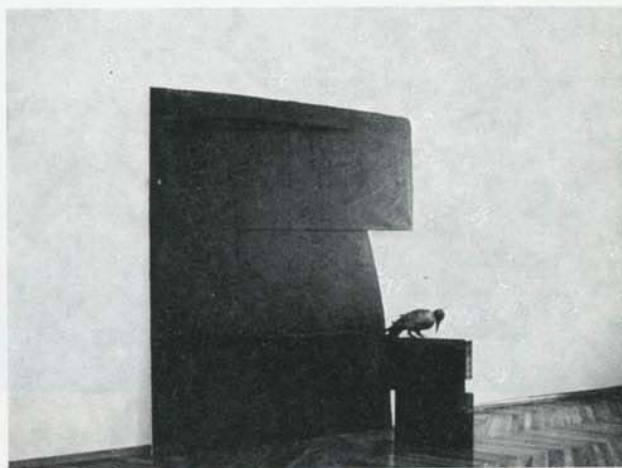
Ratomir Kulić, Egipat, 1981.



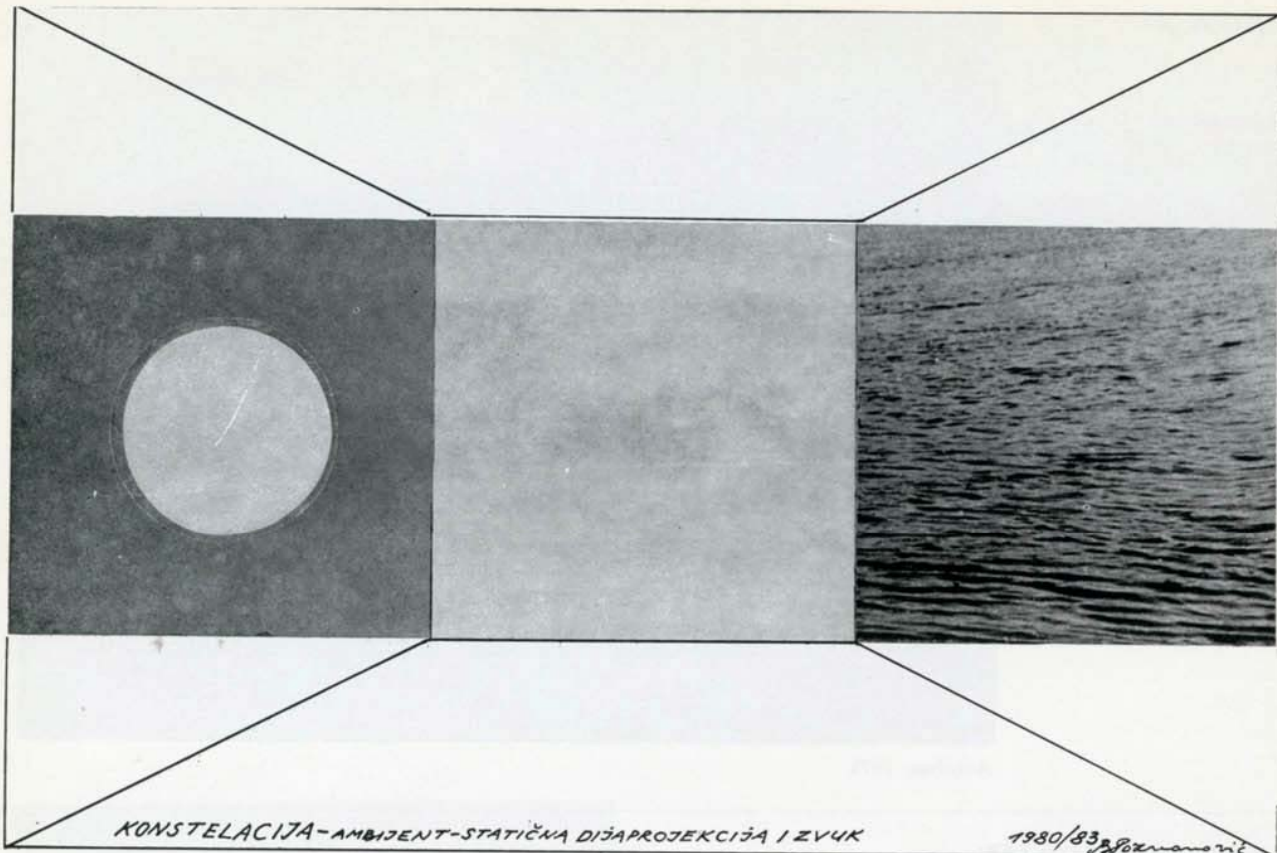
Vladimir Mattioni, Kosuth in Europa, 1980.



Ratomir Kulić, Transfiguration — Polazak za Canossu, 1982.



Vladimir Mattioni, Transylvania — Poljski križ, 1980.



KONSTELACIJA-AMBIJENT-STATIČNA DIJAPROJEKCIJA I ZVUK

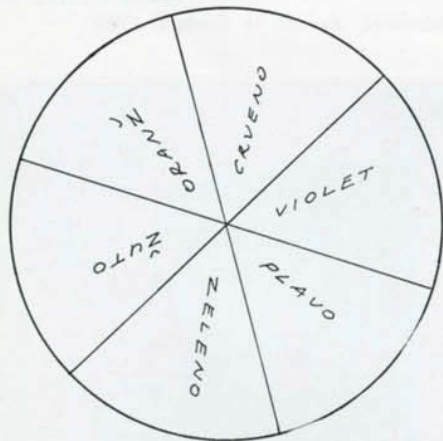
1980/83. Bogdanović

Konstelacija — ambijent — statična dijaprojeksija i zvuk, 1980/83.

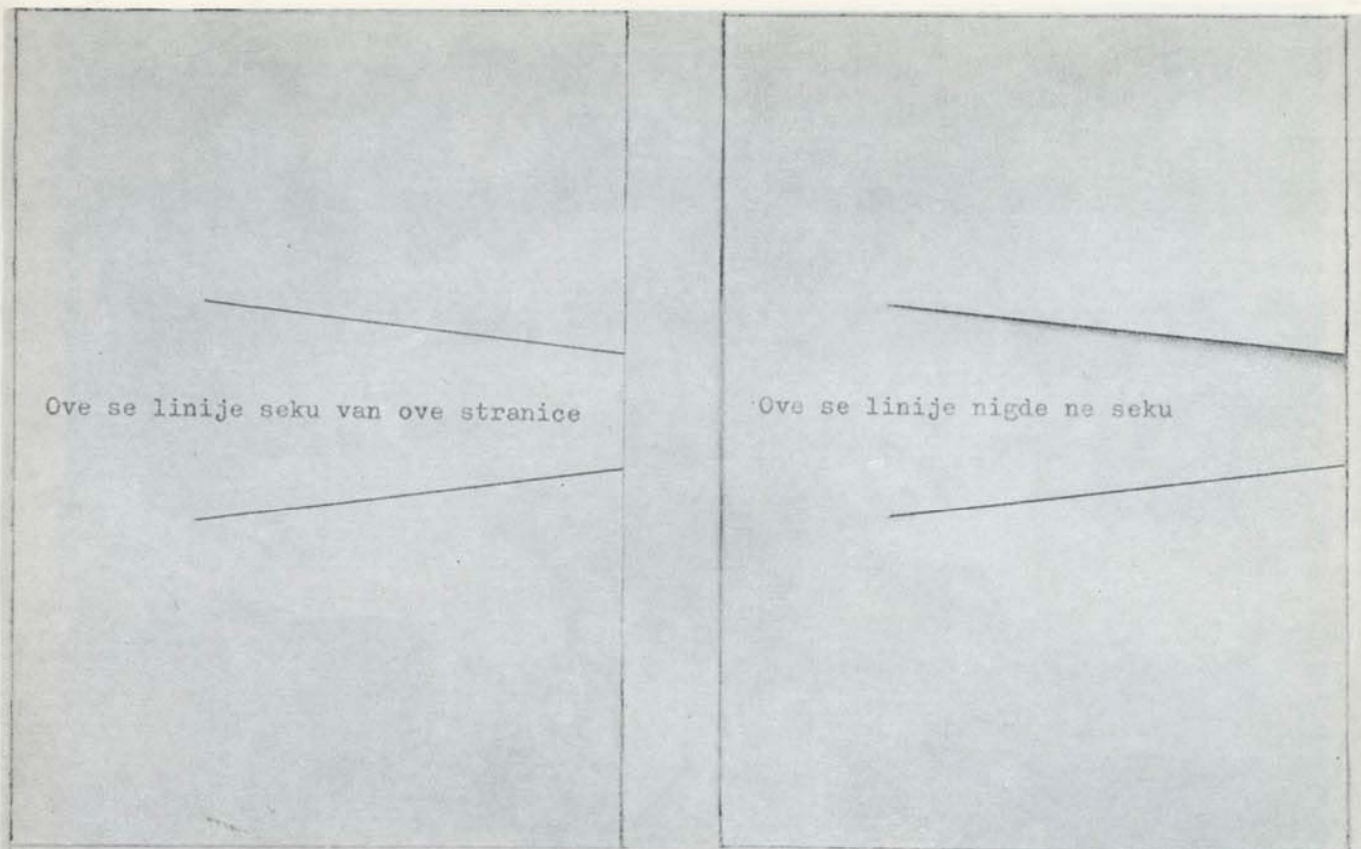


ZAGREB, 1983.

Konzumiranje komplementara, 1971.

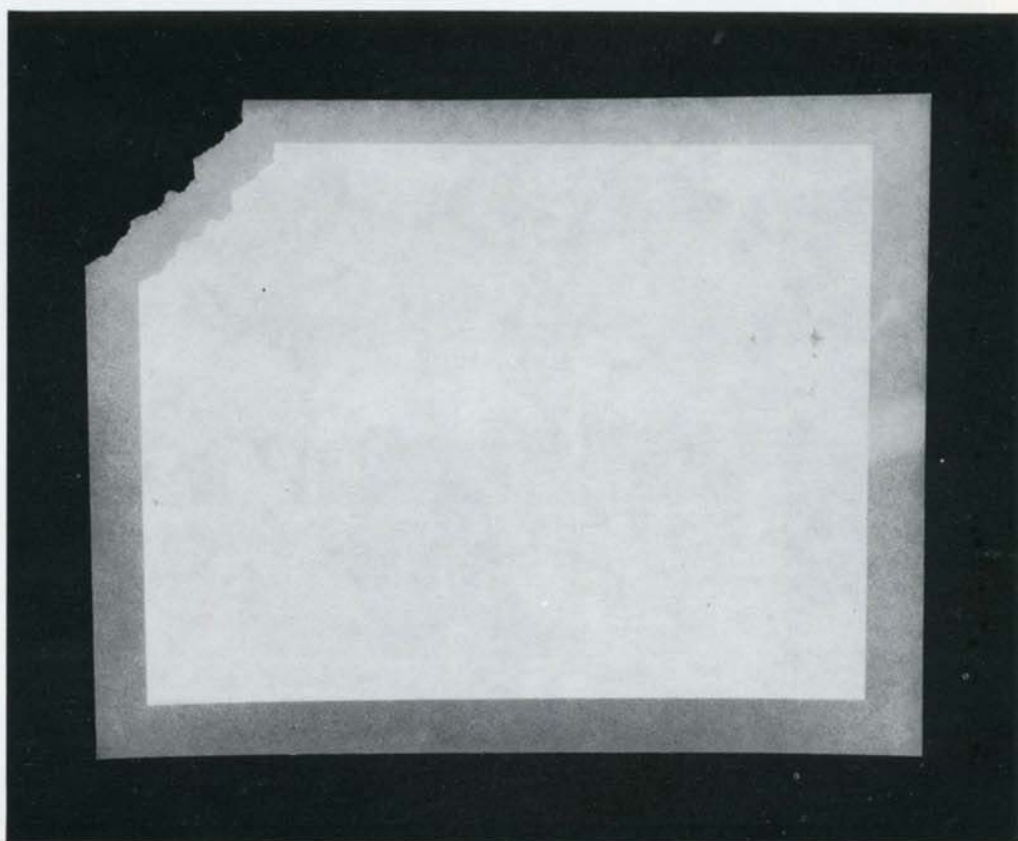


Bogdanka Poznanović



Presecanje, 1977.

Fotografija fotopapira razvijena na istom fotopapiru, 1977.





Identitet, 1975.



Samo nastavite, vaš život je perspektivan, 1976.

Radmir Damjanović-Damnján



Ritam 2, 1974.

... UMETNOST MORA BITI
LEPA ...
... UMETNIK MORA BITI
LEP ...

Sadržaj akcije

1. Sedim na stolici s češljom i četkom za kosu (metalnom) u rukama
2. Češljam i četkam kosu ponavljajući reči:
»Umetnost mora biti lepa,
umetnik mora biti lep«
3. Češljam i četkam kosu dok mi se kosa i lice ne izobliče



Umetnost mora biti lepa — umetnik mora biti lep. 1975.

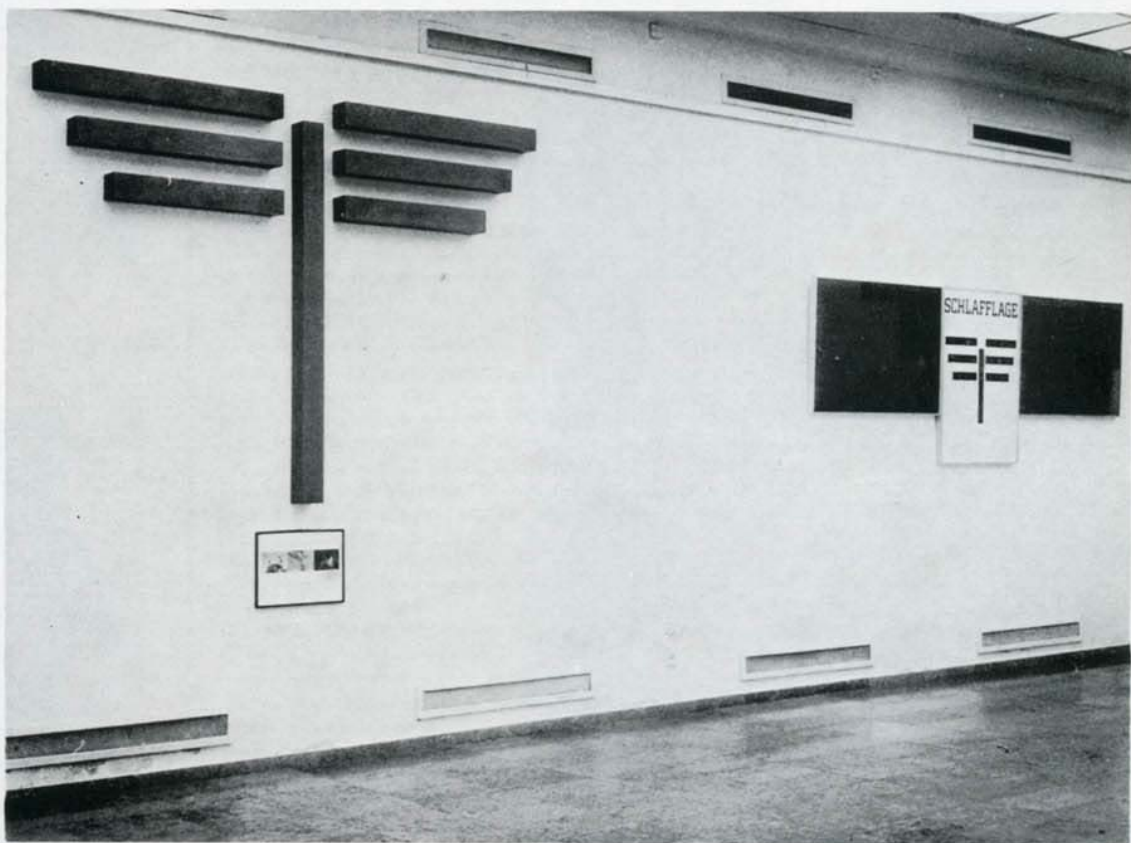


Slika promena, 1981.

| | | | | | | | | | |
|-------|---------|----|--------------|----------------|-----------|-------------|----------------|-----------|----|
| SLIKA | PROMENA | JE | UMETNOST | DEMONSTRACIJE/ | Da | NE | Da | Da | JE |
| SLIKA | PROMENA | JE | VREME | NE | ISTINE | I | PROSTOR | DOGADJAJA | |
| SLIKE | PROMENA | SU | IDEJA | IMENA | I | NE | SVEST | LIČNOSTI | |
| SLIKA | PROMENA | JE | SISTEM | TELA | I | ENERGIJA | UZRASTA | | |
| SLIKE | PROMENA | SU | KVALITET | VAZDUHA | I | NE | ZNANJE | REDA | |
| SLIKA | PROMENA | JE | PROCES | RAĐA | I | LOGIKA | BROJA | | |
| SLIKE | PROMENA | SU | PROFESIJA | SILE | I | GREŠKA | I | ZABLUDA | |
| SLIKA | PROMENA | JE | OSEĆAJ | STVARNOSTI | I | OBIČAJ | SPORAZUMEVANJA | | |
| SLIKE | PROMENA | SU | SLIČNOST | POLE | I | LIK | MODELA | | |
| SLIKA | PROMENA | JE | OBLIK | LINIJE | I | NE | PRECIZNOST | CRTEŽA | |
| SLIKE | PROMENA | SU | TIP | EKRANA | CRNO-BELO | I | BOJA | | |
| SLIKA | PROMENA | JE | POZADINA | PREDSTAVE | I | PONAVLJANJE | PREDSTAVE | | |
| SLIKE | PROMENA | SU | ABNORMALNOST | GLASA | I | PISMO | ZVUKA | | |
| SLIKA | PROMENA | JE | SUŠTINA | JEZIKA | I | VEŠTINA | GOVORA | | |
| SLIKE | PROMENA | SU | SVRHA | KRETANJA | I | ROD | FOLKLORA | | |
| SLIKA | PROMENA | JE | TEORIJA | POREKLA | I | POREKLO | TEORIJE | | |
| SLIKE | PROMENA | SU | UZROK | POSLEDICA | I | APSTRAKCIJA | APSTRAKCIJE | | |



Was ist Kunst?, Beč, 1978.



Schlafphase, 1981.



Autoportreti, 1979.



Portreti, 1973.

Neša Paripović



Period od 1965. do 1975. godine za mnoge u umetničkom svetu bio je dramatičan. Ideja o totalnoj objektivizaciji i kritici svega postojećeg umetničkog izraza gubila se u opštem metežu. Govorilo se protiv sistema vrednosti izgrađenog na ukusu i protiv zatečenog socijalno-ekonomskog sistema umetnosti. Napetost je dosegla kritičnu tačku u poslednje dve godine tog perioda. Tada je došlo do neminovnih političkih konfrontacija među umetnicima ili umetničkim grupama. Meni, kao aktivnom saučesniku ovih događaja javio se glas koji me je prosvetlio saopštivši mi da je kucnuo čas i da treba da se okrenem sebi. I tako, 1975. godine, zamislio sam da realizujem autoportret kao (samo)kritički rad o umetniku i njegovoj okolini i o privatnom ukusu; zamislio sam da to bude netipičan autoportret sačinjen iz dva osnovna dokumentarna priloga. Prvi deo ovog autoportreta realizovan je 1. maja 1977. godine u obliku intervjua. To je priča moga brata, radnika, tipomašiniste, Miodraga Popovića: o životu, radu i slobodnom vremenu, ilustrovana slajdovima i fotosima. Rad na drugom delu autoportreta pod radnim naslovom *Filmski autoportret* započeo sam početkom 1976. godine. Naći lice za autoportret bio je jedan od većih problema. I baš tada, glumac Robert de Niro se pojavio »kao kec na jedanaest«. Pristao je da me glumi u radu koji sam prvobitno zamislio kao priču u slikama u vidu foto-stripa. Međutim, moje mentalno i materijalno stanje i De Nirov neumoljiv raspored časova odložili su realizaciju ovog projekta do daljeg. Ali Boby de Niro je redak čovek koji se sumanuto drži svojih obećanja, jer drugačije ne može biti. Pošto nije bilo izgleda za naš skori ponovni susret radi završetka zadatog posla, Boby se snašao na sebi svojstven način. Održao je reč da će igrati moj lik: pustio je bradu i nosio je crnu vunenku kapu u filmu reditelja Michaela Cimina, »Lovac na jelene«. Bilo je dirljivo. U svakom slučaju, ako ništa drugo njegov izuzetan gest značio je da ideja može zadržati prvobitno značenje iako se ospolji na drugačiji način od zamišljenog. Rečju isto to samo malo drugačije. Sa moje strane, umesto foto-stripa i Roberta de Nira uživao, odlučio sam da napravim seriju modnih fotosa sa atraktivnim beogradskim manekenkama Ljiljanom Ticom i Ljiljanom Perović kao svoj prilog filmskom autoportretu.

Naime, Ljiljana Tica predstavlja mene kao Brooke Shields; netalentovana čuvena glumica (film »Plava laguna« reditelja Randal Kleisera), modni foto-model (kult-farmerice »Calvin Klein«), belkinja (WASP). Zna li šta ima između mene i Brooke Shields? Ništa!

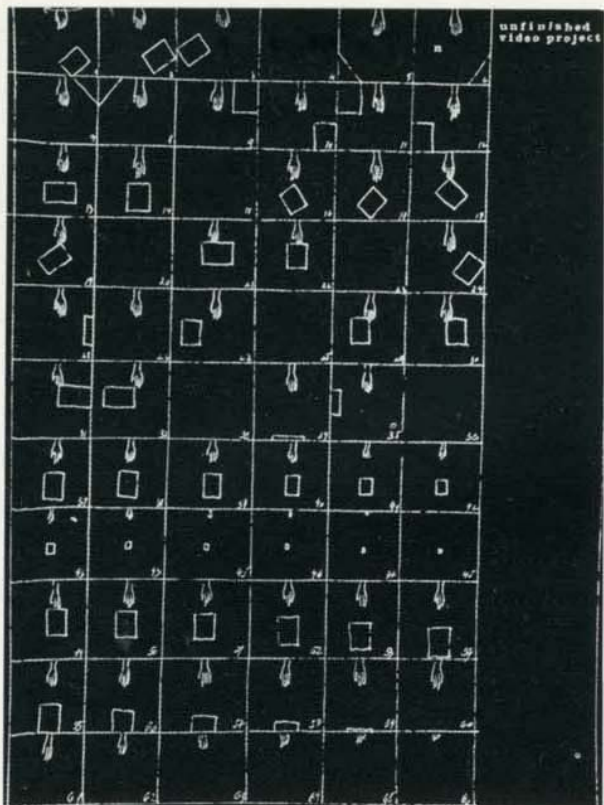
Ljiljana Perović, pak, predstavlja me kao Dianu Abbotti; loša epizodna glumica (film »New York, New York« reditelja Martina Scorsesea), crnkinja, koja je te 1976. godine još uvek bila žena Roberta de Nira. Diana je u vreme, studentskih nemira 1966. godine u Parizu čitala roman »Na Drini ćuprija« svog omiljenog pisca Ive Andrića. (Ivo je, kao što znate, 1961. godine dobio Nobelovu nagradu za književnost zbog svoje preterane *naštovitosti i »življanja»*.) Tako je Diana svojoj kćeri dala ime Drina. (Kao što je i Una dobila ime po reci koja se nalazi u istim krajevima gde i Drina, a pre svega po imenu koje je svojoj kćeri dao Kazimir Maljević, ruski avangardni slikar iz doba oktobarske revolucije.)

Ljiljana Tica i Ljiljana Perović na ovim fotosima obučene su u odeću koju ja svakodnevno nosim.

Dramaturg, filmski kritičar, dični Nebojša Pakić na moju molbu smislio je naslov za ovaj deo mog autoportreta. Naslov je »Privatna moda« koji sam ja i prihvatio. Koristim priliku da mu izrazim zahvalnost zbog onog »privatna«.

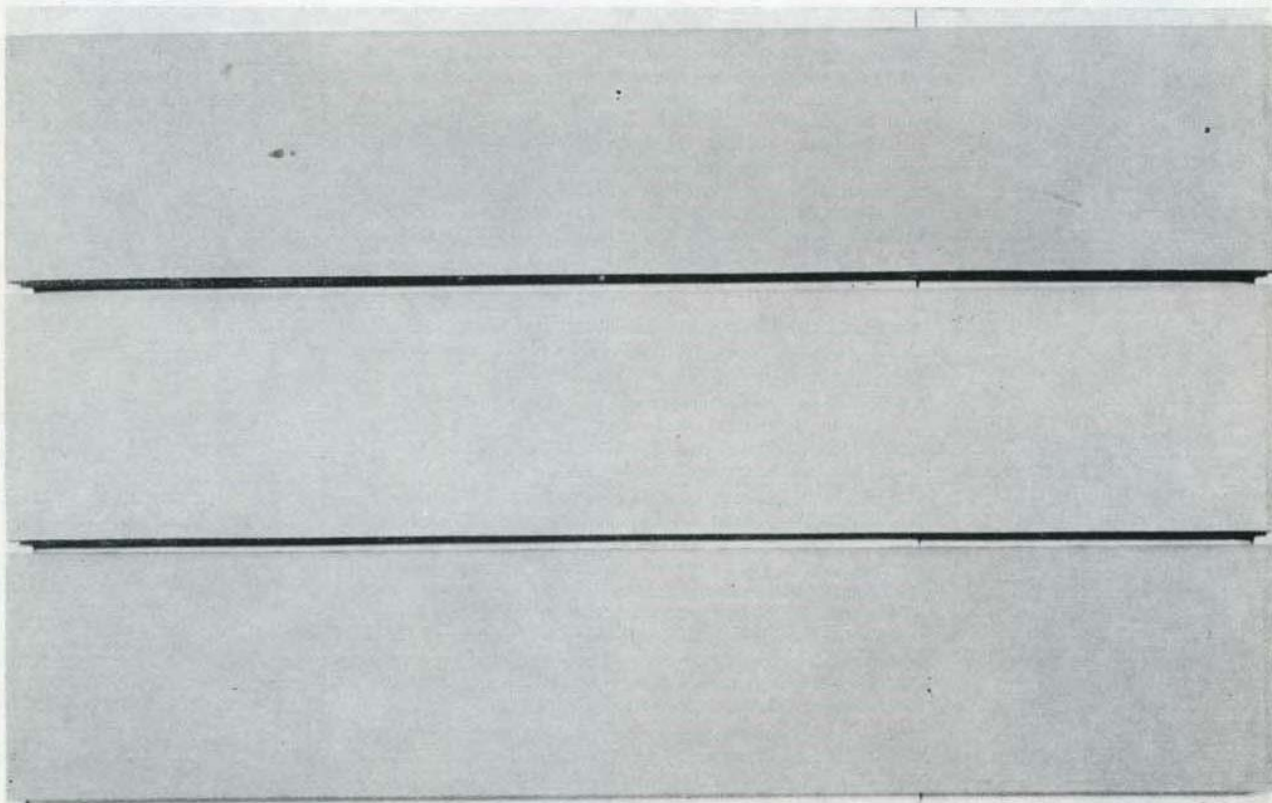
Beograd,
25. maj 1982.

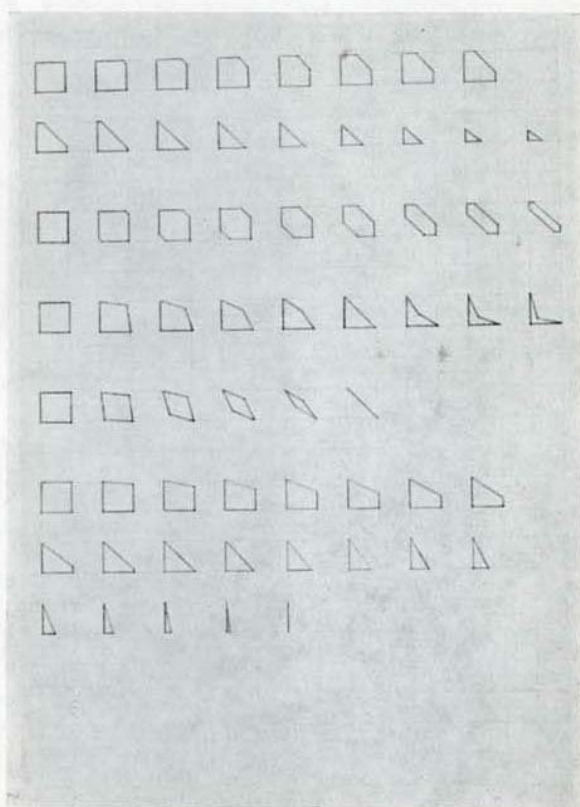
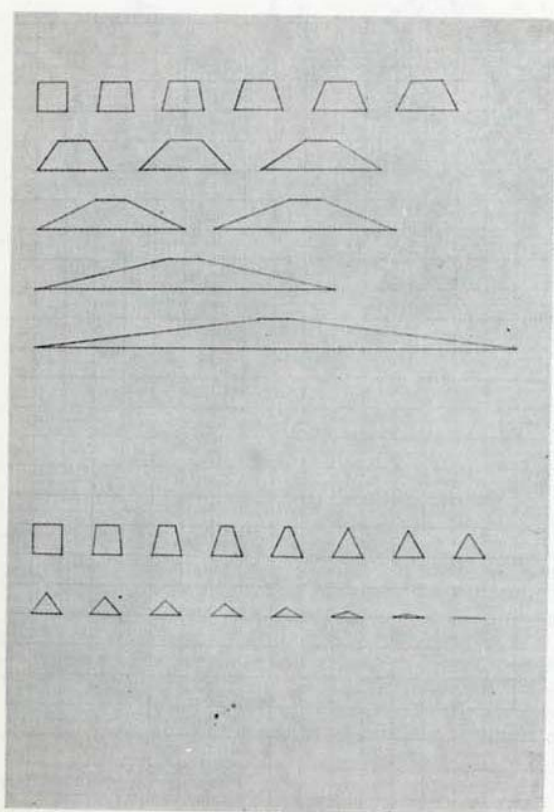
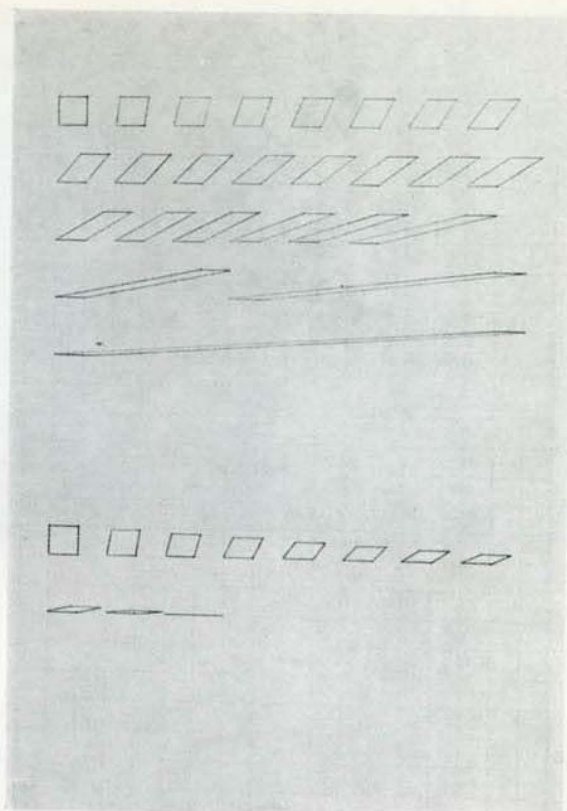
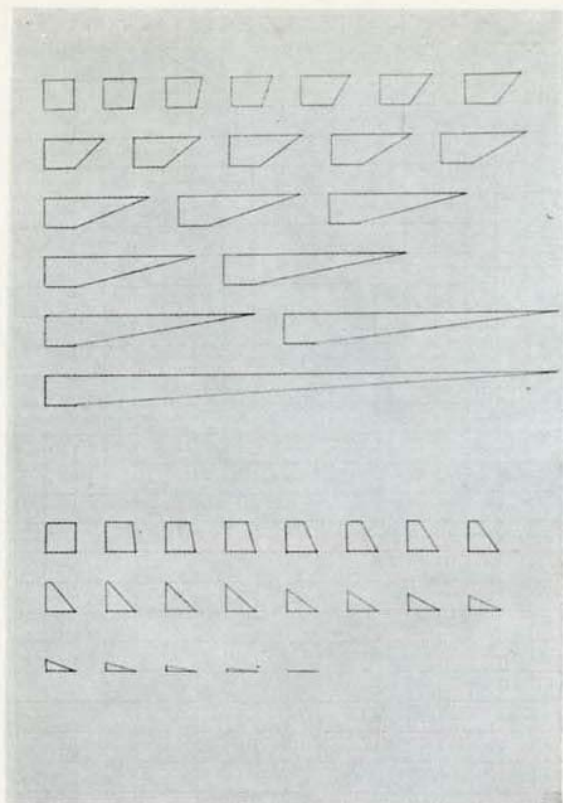
Zoran Popović



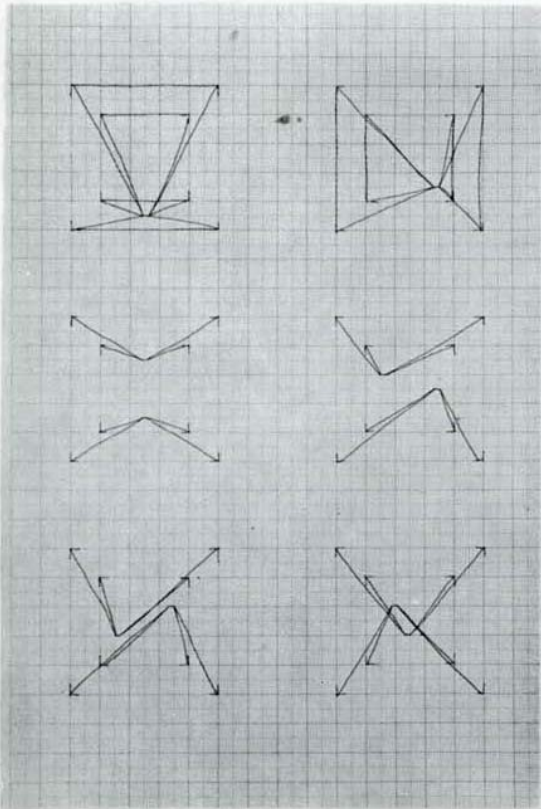
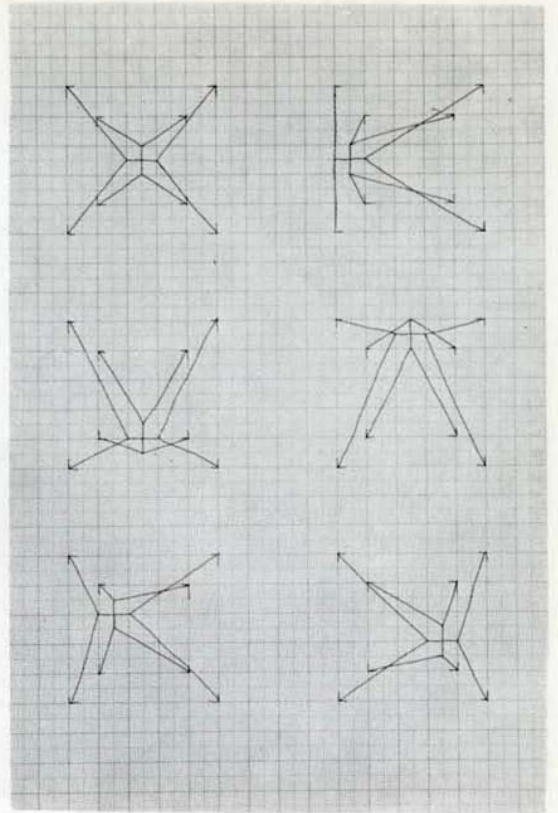
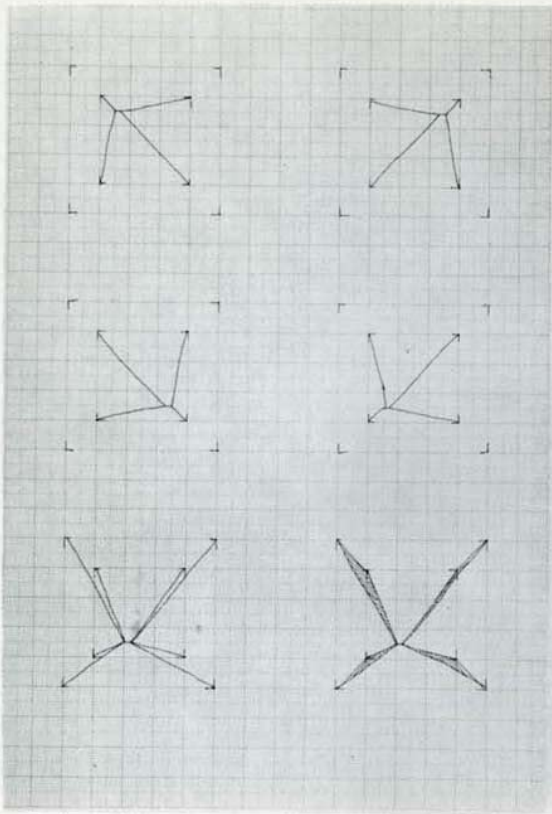
Nezavršeni video projekt, 1973.

Indikativna propozicija XIV, 1980.





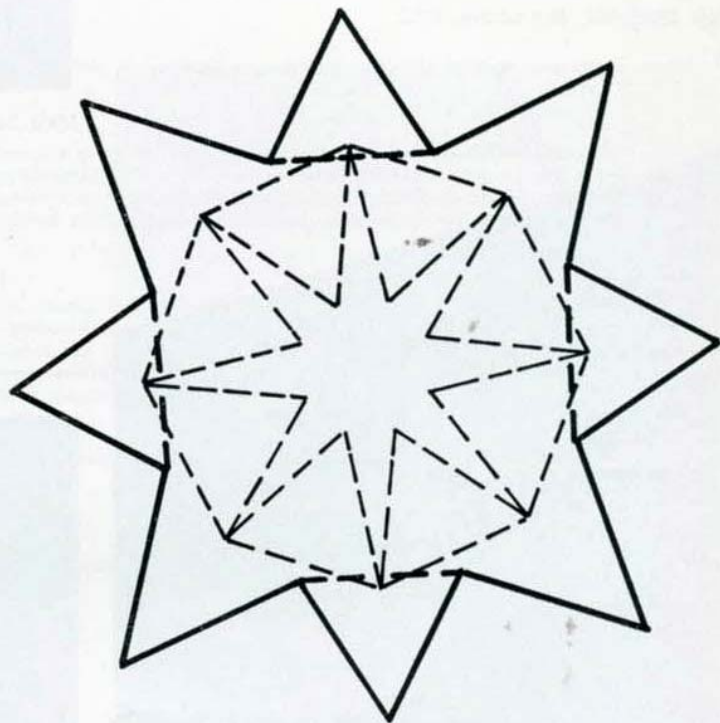
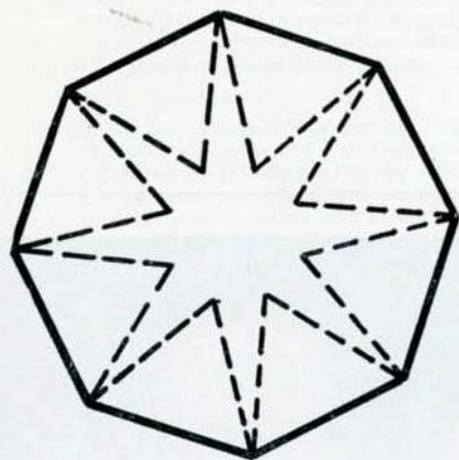
Iz rada Transformacije prostora, 1975.



Iz serije 18 crteža, 1979.



Identitet, 1976.



BELEŠKE / POJEDINAČNE RAZRADE

Analiza iskaza smenjuje analizu ideja / analiza ideja smenjuje analizu iskaza / analiza iskaza smenjuje analizu ideja / ...
 Namera da se proveri »X« / namera da se proveri mogućnost da je provera moguća kao iskaz ili na drugi način kao ideja. Dosledna kritika jezika se sprovodi kroz učenje: ponavljanja sa malim odstupanjima, ..., sa velikim odstupanjima.

»Rešenje« (struktura konačnih iskaza ili struktura konačnih ideja) je moguće samo u strukturi definisanoj konvencijama

(aksiomama) / u protivnom neograničena mogućnost rešenja i rešenja — granica je stvar sama.

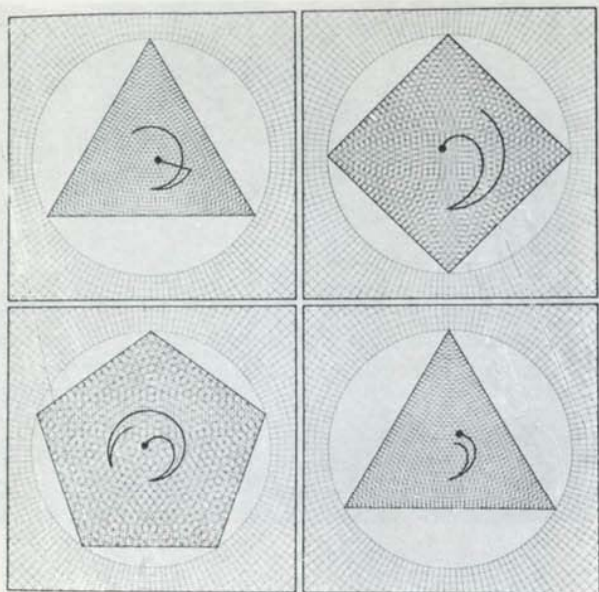
»Ono što treba prihvatiti, što je dato — moglo bi se reći — jesu životni oblici.« (L.W)

Da li je stvar sama prema životnim oblicima u odnosu slike prema originalu ili originala prema slici ili, napokon, da li je ovo pitanje suviše — moguće je baviti se samo sintaktičkim strukturama.

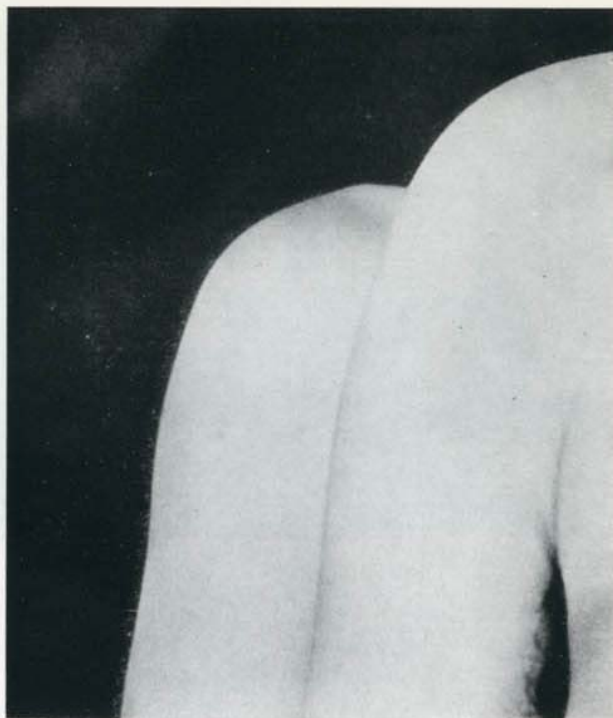
1977.

GRUPA 143

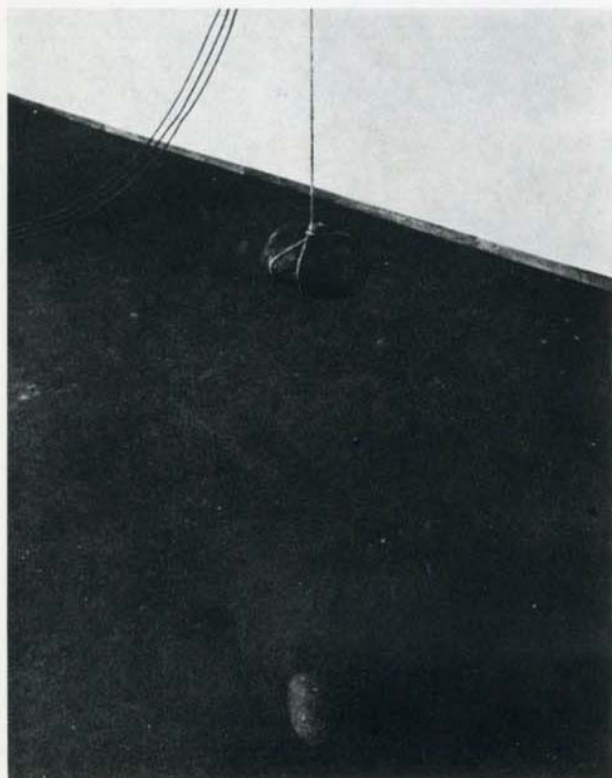
Miško Šuvaković



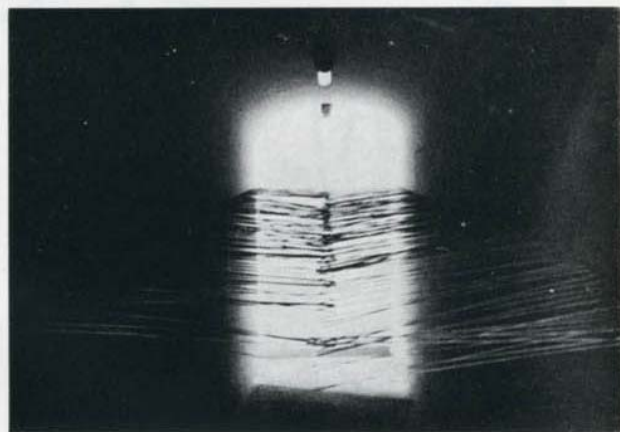
Paja Stanković, Bez naziva, 1982.



Maja Savić, Asocijativne strukture, 1981.



Mirko Dilberović, Dva kamena, 1982.



Nenad Petrović, Elementi rekonstrukcije ambijenta lebdilice, 1979.

I

Ako se pitam o prostoru, onda:

0. U praznini bića misao konstruiše sve, to jest
1. U procesualnom prostoru-po-sebi, koji je a priori dat mišljenju, individuum aktom (actus: delo, radnja) in actu: zbiljno; u istini) mišljenja konstruiše (constructio: građenje, podizanje; uređenje i raspored delova neke celine) Svet.
2. Svet se može pojaviti (kao fenomen*) modalitetom (modalitas: načinstvo; način na koji nešto postoji, zbiva se ili zamišlja): otvoreni prostor obuhvata zatvoreni prostor.
3. Otvoreni prostor i zatvoreni prostor se mogu pojavljivati (kao fenomeni) različitim modalitetima.
4. Različiti modaliteti otvorenog i zatvorenog prostora se mogu pojavljivati kao strukture (struktura: odnos delova u kojem su njihove osobine činioci i posledice osobine celine) različitih partikula.
5. Različite partikule se mogu pojavljivati (kao fenomen) modalitetom: dominantne partikule i sub-dominantne partikule.
6. Individuum može konstruisati (kao fenomene) prethodno-nepostojeće partikule u strukturama otvorenog i zatvorenog prostora.
7. Konstruisanjem prethodno-nepostojećih partikula individuum konstruiše i aktualne (actualis: sadašnje; ozbiljno; istiniti) modalitete otvorenog i zatvorenog prostora, to jest konstruiše ambijente (ambire: obilaziti, opkoljavati; sredina, okoline; ono što okružuje).
8. Konstruisanjem ambijenata individuum konstruiše modalitete Sveta.
9. Jer sve je jedno.

II

Ako umetnost ispituje moguće, a logika istražuje istinu, a prethodeće ovoj tvrdnji je iskušavanje mogućeg i disciplina logike, onda je:

1. sadržaj ispitivanja:
odnos prostora-po-sebi i Sveta (odnos otvorenog prostora i zatvorenog prostora kao modaliteta (singular) Sveta; odnos dominantnih i sub-dominantnih partikula kao modaliteta (sing) struktura otvorenog i zatvorenog prostora; odnos partikula sa prethodno-nepostojećim partikulama; odnos modaliteta (plural) otvorenog i zatvorenog prostora sa ambijentom) i problem transformacije fenomena u zavisnosti od pre-postavljenog cilja akta-iz-mišljenja-konstruisanja.
2. medij ispitivanja:
jezički model (sistem** u domenu formalno) mentalne strukture (Formalno kao stvarno je perceptibilno, a kao suština je određena tvar. Dominantno perceptibilno u formalnom kao stvarnom je vizuelno i auditivno, a dominantno određujuće stvarnog u formalnom kao suštini je bitno. Mentalno kao stvarno je perceptibilno, a kao suština je određena tvar. Dominantno perceptibilno u mentalnom kao stvarnom je verbalno (sastavljeno od reči), a dominantno određujuće stvarnog u mentalnom kao suštini je noumenalno (idejno; pojmovno).
3. metod ispitivanja:
vežba (iz-mišljenja-konstrukcija posebnog jezičkog modela) sistema u domenu formalnog (mentalne strukture).

III

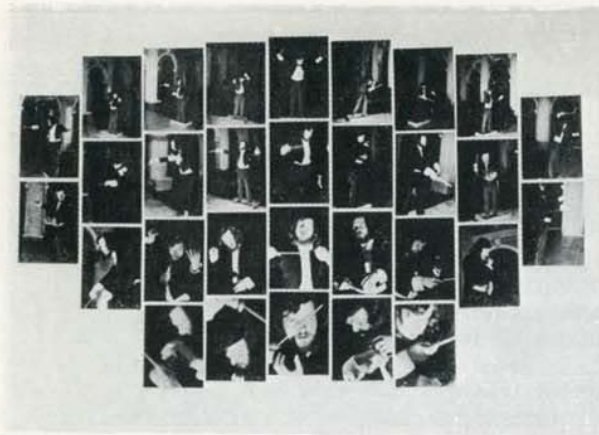
Ako postoji tajna, onda poetski:

»Dok je čoveka biće i ljudi da pevaju različitim bogovima u nepoznatom«.

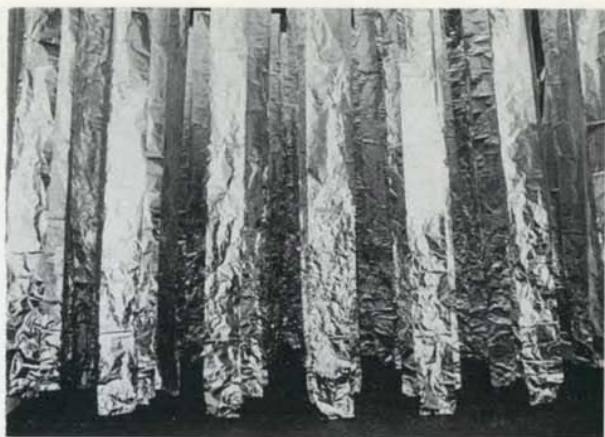
Beograd, 1983.

* fenomen (pojava u domenu formalnog i mentalnog)

** jezički model (sistem) pogledati: Zoran Belić, »Iz vežbe; fragmenti konstrukcije«, Dometi 7, 1982, časopis izdanje: Izdavački centar Rijeka



Milimir Drašković, Dirigent, 1980.



Vladimir Tošić, Galerijski zvuk, 1982.



Lazarov Miodrag Pashu, Dva vida zvučnog, 1982.

Miša Savić, A $\frac{\text{svirati}}{\text{ne-zvuk}}$ / $\frac{\text{ne-svirati}}{\text{zvuk}}$, 1980.





Zoran Vitorović, Ljiljana, 1982.



Vladimir Jovanović, Marlisha I, 1982.



Mihailo Mihailovski, Rada, 1982.



Dragan Taubner, Agape, 1980-82.



Marko Pešić, Boba, 1982.



Slobodan Konjović, Maja, 1982.

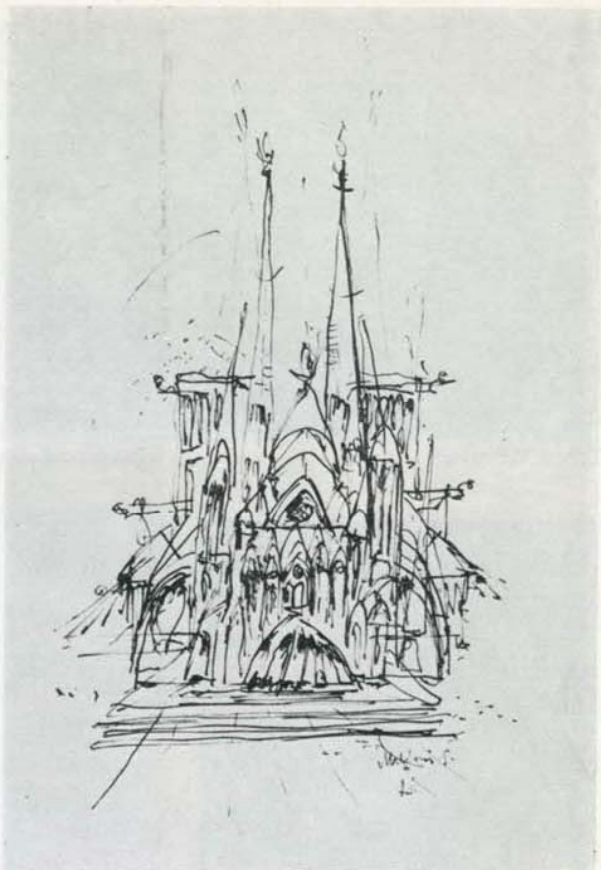
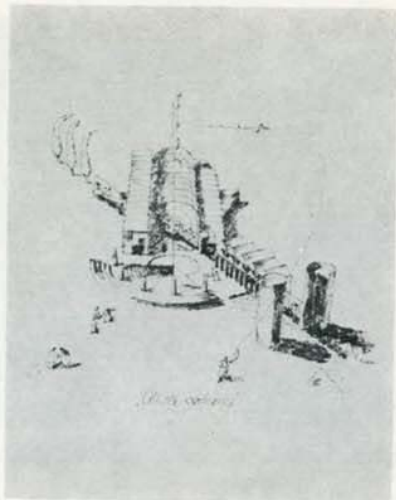


Ivan Pešić, Kongo, 1982.

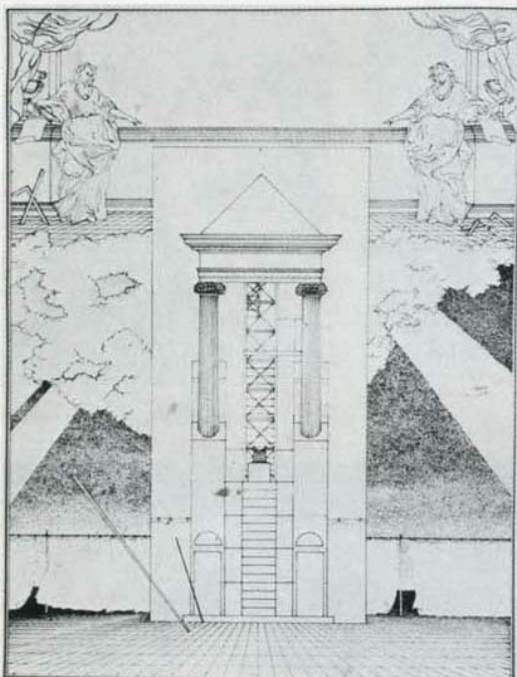


Ljubomir Šimunić, Interview, 1982.

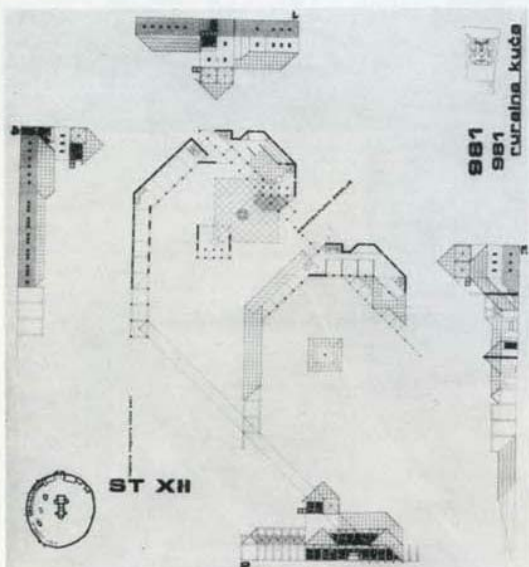
Mustafa Musić,
Ulica sećanja, 1980.



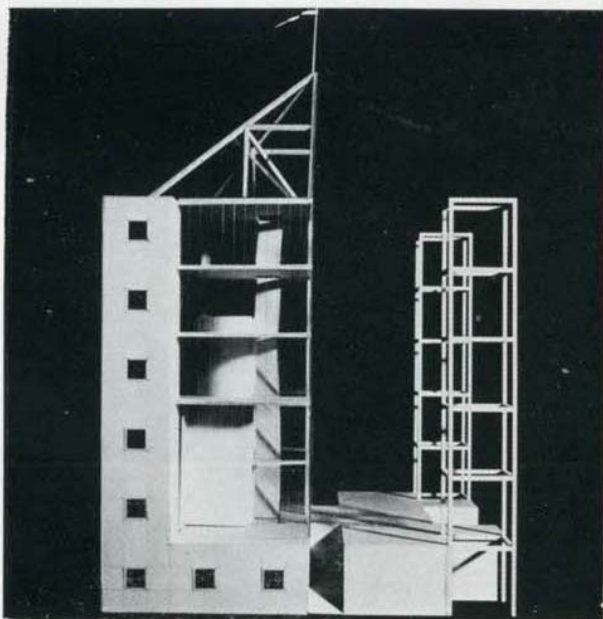
Slobodan Maldini, Hram vertikalne simetrije, 1980.



Stevan Žutić, Spomenik gradu — Hestijino svetište, 1980.



Marjan Čehovin, Arhitektura zemlje, 1981.



Dejan Ećimović, Kuća, br. 4, 1977-79.

Ljubica Stanivuk, Zoran Gavrić

HRONOLOŠKI PREGLED* 1966—1980.



* Ovaj *hronološki pregled* zamišljen je kao mozaički prikaz događaja i pojava (izložbi, akcija, predavanja, novih časopisa, razgovora i kritika) koji treba da naznači da se nijedan umetnički fenomen ne uzglobljuje tek-tako-bez-šava u prostorno-vremenski sklop koji mu prethodi i koji ga okružuje. Zbog dobro poznatih zapreka koje stoje na putu svakom ovakvom sagledavanju jednog razdoblja, on ne može pretendovati na potpunost, pa će njegov zadatak biti izvršen ako pomogne jednom uvidu u umetničku praksu i kritiku ovog razdoblja, kao i u veze između centara — Ljubljana—Zagreb—Novi Sad—Subotica — Beograd—Milano—Pariz—Amsterdam—Varšava — Dizeldorf—Prag—Rim... Iza izbora događaja i pojava koji su dobili mesta u pregledu ne stoje vrednosni parametri u strogom smislu, već moguć stepen relevancije za slobodan pomak svesti o *umetničkom*.

Napomena: Masnim slovima označena su imena umetnikâ čiji su radovi obuhvaćeni ovom izložbom.

1966

februar 1966.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
AMERIČKI POP-ART

Izložba grafike, crteža i kolaža. Između ostalih izlagali: A. Warhol, R. Lichtenstein, M. Ramos, J. Rosenqvist, T. Wesselman, J. Johns...

Vera Horvat Pintarić: *Pop-art-estetizacija potrošnog*, TELEGRAM, Zagreb, 8. april 1966.

»... Budući da je POP-art već komentiran sa svih mogućih polazišta, ne bi se više smjela javljati sva ona pitanja koja već posjeduju odgovor, kao što ne bi trebalo da se događaju zabune o tom što se sve može svrstati unutar njega, a što ne. Tako su na primjer razlike između pariskog novog realizma, američkog neodadaizma i POP-arta već odavno uočene kao što su i njihovi odnosi prema tradiciji — posebno dade i nadrealizma, već utvrđeni. Istina je da se iz cjeline kritičke i komentarske biografije POP-a mogu izdvojiti posve suprotna shvaćanja njegova značenja i karaktera, u rasponu od političko-ideoloških do estetičkih. Tako je POP-art jednom fašistička i militaristička, drugom prilikom »lijeva« i antimilitaristička, tipično američka pojava

mart—april 1966.
Galerija Doma
omladine, Beograd
RADOMIR
DAMNJANOVIĆ-
-DAMNJAN

Samostalna izložba.

april 1966.
Galerija Doma omladine,
Beograd
IVAN KOŽARIĆ

Samostalna izložba; tekst u katalogu J. Denegri i R. Putar.

april—maj 1966.
Galerija suvremene
umjetnosti, Zagreb
RADOMIR
DAMNJANOVIĆ-
-DAMNJAN

Samostalna izložba slika. R. Damnjanović-Damnjan (tekst iz kataloga): »Danas nije moguć pristup umetničkom delu sa pozicija jednostavnog tumačenja jer bi se time dogodilo da mu potpuno umanjujemo složenost značenja. Ako se polazi isključivo sa pojedinačnih pozicija: ideoloških, psiholoških, gnosoloških ili estetičkih, dolazi se do pogrešnih i ekstremnih objašnjenja. Naprotiv, problem nove umetnosti podrazumeva sve ove komponente sjedinjene u jednom aktivnom duhovnom jedinstvu.

Moje slikarsko delo jeste traženje proporcije između sadašnjosti, prošlosti i budućnosti ili, tačnije, predlog jedne nove punoće življenja koju ćemo slobodno graditi, otvoreno primati i tumačiti bez unapred nametnutih sadržaja.

U današnjoj situaciji ja podrazumevam napor da stvaranjem novih predmetnih celina, koje u prirodi u ovakvom odnosu ne možemo susresti, naslutim jedno stanje reda i konstruktivne akcije kojoj treba težiti. Čini mi se da moje slike predstavljaju nagoveštaj jedne nove duhovne i materijalne stvarnosti koju će čovek, ako želi da opstane u svetu u svojoj ljudskoj dimenziji, morati jednom neminovno izgraditi.

ili pak evropsko-američka, nju podstiče autentična atmosfera njujorškog Lower East Sidea ili manipulacija trgovaca, ona je umjetnost ili anti-umjetnost. Ali ipak, bez obzira na to s kojih su stanovišta usmjereni, s kakvim namjerama, u ime kojih i kakvih kriterija, tradicionalnih ili onih koji su solidno ukotvljeni u aktualnoj sadašnjosti, svi komentari uključuju uočavanje činjenice da ova pojava — više negoli ijedna druga ranije — pripada neposrednoj urbanoj stvarnosti. Pa čak i oni koji se teže ili nikako ne snalaze u problematici suvremene umjetnosti ne mogu mimoći ovu jednostavnu i prepoznatljivu činjenicu, to više što se ona očituje u tematici POP-arta. Posmatran s tog stanovišta, POP-art je doista u ikonografsku panoramu suvremene umjetnosti unio najveću količinu novog ikoničkog materijala i zatim odsudno pridonio destruiranju posljednjih ostataka ikonografske hijerarhije dajući boci koka-kole isti tematski pijedestal koji je nekad pripadao figuri čovjeka...«



Plakat za izložbu (design: S. Mašić)

1966.
leto 1966.
Ljubljana
GRUPA OHO

Početak aktivnosti grupe. Prvi članovi: Marko Pogačnik, Iztok Geister Plamen, Milenko Mata-nović, Franci Zagoričnik, Matjaž Hanžek, Vojin Kovač-Chibzy i Naško Križnar.

1966.
Zagreb
GORGONA

Izlazi poslednji broj časopisa »Gorgona«, grupa prestaje da deluje.



Grupa OHO

1967

mart 1967.
Galerija Kulturnog centra,
Beograd
IZLOŽBA KRITIKE
1966.
kritičari: D. Kadijević, M.
Kalezić, P. Vasić

Prva smotra likovnih umetnika koje su kritičari odabrali kao najuspešnije u protekloj godini u Beogradu.

D. Kadijević: R. Damjanović, D. Otašević, R. Reljić.

april 1967.
Podrum. Ilica 12, Zagreb
NAŠ HAPP

Prvi hepening Tomislava Gotovca (sa Lukasom Šercarom i Ivicom Gorijupom).

maj—jun 1967.
Dom omladine, Beograd
DIMENZIJE REALNOG

Međunarodna izložba. Konceptija: Enrico Crispolti.

Enrico Crispolti, *Dimenzije realnog*, tekst u katalogu izložbe: »Samo jedan dogmatski mentalitet može pretpostavljati da najbliža realnost kojoj pripadamo ima jednu jedinstvenu dimenziju, da može biti reprezentovana jednim licem i da taj njen jedini izgled, lice, uspeva da obuhvati svaki drugi značajniji aspekt realnosti.

Taj dogmatizam je snaga jednostranih poduhvata, onih koji se afirmišu kroz negaciju sveg što ne odgovara sopstvenoj meri, smatrajući da su dimenzije realnog potpuno svodljive u te njihove mere, to je bila snaga istorijskih avangardi, svaka po meri sopstvenih perspektiva, to je bila, ako ne snaga, onda svakako smisao poduhvata sektori-jalnih istoriografija (pod profilom figuracije ili ne-figuracije na primer, koje su pratile tradiciju tih avangardi). Pa ipak, to je takode upravo i

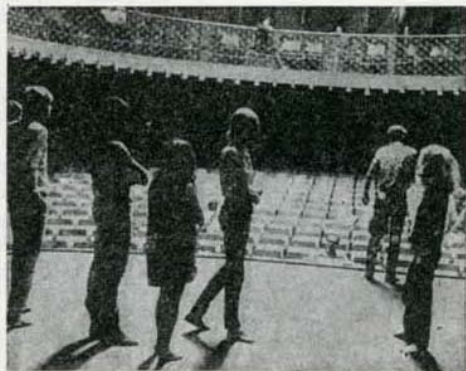
slabost parcijalnih teza, tačaka gledišta koje odabiraju samo jedan sektor, jedan aspekt realnog. A ta slabost je neprihvatljiva pre svega sa istoriografske tačke gledišta...«

Izlagачi: F. de Filippi, G. Guerreschi, R. Hamilton, D. Hockney, R. Malaval, J. Voss, Dado, D. Kalajić, R. Reljić, L. Šejka, M. Šutej, V. Veličković...

septembar 1967.
Atelje 212, Beograd
BITEF
LIVING TEATAR
U BEOGRADU

Tekst iz kataloga BITEF-a:

»... Posle višegodišnjeg razmišljanja beogradsko avangardno pozorište Atelje 212 ostvariće prvi put beogradski internacionalni teatarski festival od 8. do 30. septembra 1967. godine. Festival je zamišljen kao smotra novih pozorišnih tendencija u svetu. BITEF nema gotovu formulu *novih pozorišnih tendencija* pod koju želi da podvede sve učesnike festivala, ali je sigurno da nove pozorišne tendencije nisu jučerašnja avangarda, već pozorište budućnosti. BITEF bi želeo da se one trupe koje u ovom trenutku istinski tragaju za novim sadržajima i formama sretnu tokom septembra u Beogradu i prikažu šta smatraju novim u vremenu u kome živimo«...



Living Theater (Atelje 212)

1968

januar 1968.
FILMSKE SVESKE
Beograd
Institut za film
Urednik: Dušan Stojanović

Prvi broj novoosnovanog časopisa.

Iz uvodnika:

(...) *Deset puta godišnje, na sedamdeset dve stranice po broju bez ikakvih drugih sredstava komunikacije osim pisane reči, ovaj časopis će objavljivati najozbiljnije i najaktuelnije napise o filmu što su se u poslednje vreme pojavili u svetskoj publicistici. Svako ko ozbiljno i bez predrasuda pristupa sedmoj umetnosti naći će u njemu tekstove o rediteljima i nacionalnim proizvodnjama koji danas nešto znače za fenomen filma (...)*



januar—februar 1968.
Galerija Doma omladine,
Beograd
VLADAN
RADOVANVIĆ

Samostalna izložba nazvana *Prozirne slike, crteži i elektronska muzika*. Tekst u katalog: Ljubomir Gligorijevića.

januar—februar
1968.
UMETNOST, Beograd,
br. 13.

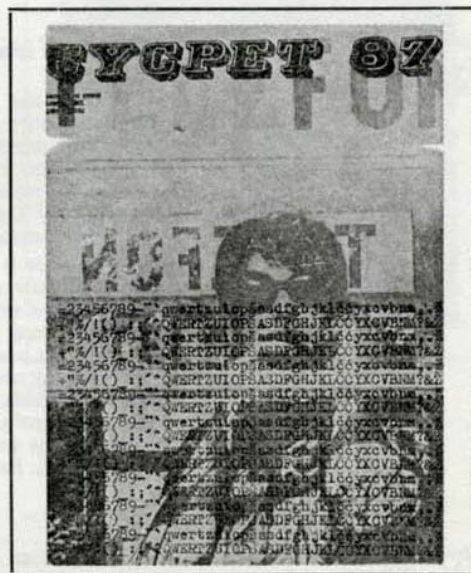
Lazar Trifunović: *Umetnost oktobra*.

»Umetnost Oktobra je stara, zagonetna i još uvek neproučena tema evropske moderne umetnosti. Iako su u vihoru ratova i komplikovanih prilika nestala mnoga dela, ostala je prisutna svest o njima i njihovom značaju, tako da nisu retki istoričari moderne umetnosti koji u avangardnim evropskim pokretima vide odlučujući ruski uticaj. Ne samo zbog velikog broja ruskih umetnika koji su se nastanili u zemljama Zapadne Evrope (Kandinski, Šagal, Gabo, Pevsner, Javljski,

Burljuk, Larionov, Gončarova i dr.) već, potresali rusku kulturu između 1912. i 1925. godine, kada su se radale smeje, avangardne, ubojite ideje, i pored toga što je u njihovoj osnovi bilo i anarhizma i tradicionalne slovenske mistike. Stoga, nije preterano ako se prihvati mišljenje da se u modernoj evropskoj umetnosti 20. veka spajaju i sučeljavaju romanski racionalizam, španska brutalnost, germanska morbidnost i slovenski misticizam«.

mart 1968.
SUSRET, Beograd,
br. 77—100.

Novi dizajn omladinske revije radio Slobodan Mašić. Revija donosila informacije o novim umetničkim pojavama.



april—maj 1968.
Atelje 212, Beograd

Otvorena Galerija 212. Članovi saveta: B. Tomić, I. Subotić, D. Blažević, J. Denegri, D. Kalajić, S. Mašić, R. Reljić.

Prva izložba *Slikarstvo surovosti*; izlagači: G. Ailland, A. Arroyo, R. Canogar, R. Damnjanović, E. Feller, D. Kalajić, D. Otašević, R. Reljić, A. Segui, L. Šejka.

septembar 1968.
Galerija 212, Beograd
MANIFESTACIJE
U SASTAVU
II BITEF-a

- Prva izložba grupe OHO u Beogradu; grupa izvela hepening *Pasija* (starozavetne scene).
- Međunarodna izložba *Arte Permanente*.
- Eksperimentalni filmovi: Piero Bargellini, Franco Vaccari, Maurizio Nannucci.
- Boris Kelemen, »Komputeri i vizuelna istraživanja« (predavanje).
- Novak Koloman, izložba.



novembar—decembar 1968.
Galerija Studentskog
centra, Zagreb
BRACO DIMITRIJEVIĆ

Samostalna izložba »Suma 680« na kojoj publika učestvuje u stvaranju ludičkog ambijenta sastavljenog od 680 raznobojnih konzervi.

novembar 1968 — januar
1969.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
PAUL KLEE

Izložba Paula Klea iz kolekcije Nordheim-Westfalen Schloss Jögerhof (slike, akvareli, crteži) u Beogradu.

decembar 1968 —
februar 1969.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
NOVI PRAVAC:
FIGURA 1963—1968.

Izložba američke umetnosti u Beogradu. Među umetnicima izlagali: T. Wesselman, A. Warhol, R. Rauschenberg, G. Segal. . . Na izložbi su bili prikazani i filmovi: Brucea Bailliea, Eda Emchwillera, Janasa Meka, Roberta Nelsona, Stana Venderbeeka. Tekstovi u katalogu: *Novi pravac: figura 1963—1968* od Constance M. Perkins; *Umetnost i ideje: Amerika 68* Alexandra Sesonskea; *Nacionalni stilovi internacionalna avangarda* Edvarda F. Frya; *Američki podzemni film: eksperimentisanje i pobuna* Marsha Kindera.

decembar 1968.
Galerija 212, Beograd
GLAVA

Tematska izložba. Konceptija: Lj. Gligorijević i M. Čolović; izlagači: B. Bem, K. Bogdanović, B. Iljovski, D. Otašević, P. Pašćan, Z. Popović, D. Lubarda, S. Knežević, I. Tabaković, V. Veličković, M. Vuković.

1968.
ŽIVOT UMJETNOSTI,
Zagreb, br. 7—8.

Harold Rozenberg: *Američki slikari akcije* (preveo: Tonko Maroević):

»... Ograničena na estetiku, birokracija ukusa koju tvori moderna umjetnost ne može shvatiti ljudsko iskustvo koje je sadržano u novom slikarstvu akcije. Jedno djelo vrijedi poput drugoga ako polazimo od površnih sličnosti, i pokret, u cijelosti, nije ništa drugo nego novo svojstvo koje se pridružuje slikarstvu dvadesetog stoljeća.

Uzorci svih stilova zbijeni su jedni uz druge u ilustriranim godišnjacima, na putujućim izložbama i u glavama novinskih kritičara poput konzerviranog mesa u velikim magazinima — svi ujednačene kvalitete.

Da bi se zaštitila od gluposti, podmitljivosti i nepokretnosti umjetničkog svijeta, umjetnosti američke avangarde potrebna je prava publika — ne samo trgovačka. Potrebno joj je razumijevanje — ne samo reklama.

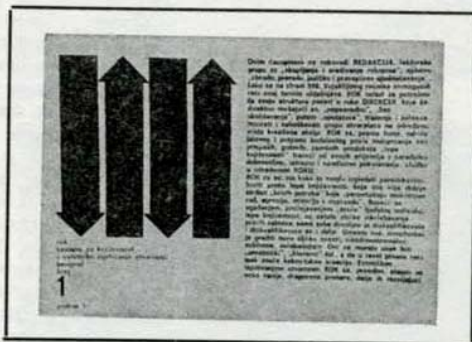
U jednom društvu kao što je naše prihvatanje i razumijevanje avangardnog slikarstva, ovdje kao i u inozemstvu, prije svega je stvar uskih krugova pjesnika, muzičara, teoretičara, ljudi od pera koji su u njegovu djelu prepoznali prisutnost novog stvaralačkog načela.

Ali šutnja u odnosu na novo slikarstvo, u kojoj sve do danas američka literatura ustraje, doseže, da tako kažemo, do sablazni. . .«

1969

januar 1969.
ROK, Beograd
direkcija: Bora Ćosić, Mića
Danonjić, Vladan
Radovanović
design: Slobodan Mašić

Prvi broj časopisa za književnost, umetnost i estetsko ispitivanje stvarnosti. »Rok« je objavio prvi kompletni pregled grupe OHO.



februar 1969.
Galerija savremene
umetnosti, Zagreb
GRUPA OHO

Pradedovi, prva izložba arte povere u Jugoslaviji.

proleće 1969.
TREĆI PROGRAM,
Beograd
časopis koji se uređuje na
bazi emitovanih sadržaja na
Trećem programu Radija.
urednik: A. Acković

Iz uvodnika: »(. .) Poznato je da Treći program Radio-Beograda već skoro četiri godine emituje sadržaje iz svih oblasti kulture, sadržaje u kojima se susreću društveni angažman, nauka, filosofija i umetnost, koje karakterišu tokovi savremene misli u svetu, horizonti našeg društva, njegova stremljenja i njihove dileme. Od redakcije su mnogi slušaoci često tražili tekstove emisija, a neki domovi kulture bili su zainteresovani da dobiju trake koje bi kasnije emitovali uz diskusije. Zbog toga se pokazalo neophodnim da se u vidu svojevrsnog časopisa objavljuje izbor iz sadržaja Trećeg programa. . .

. . . Najzad, jedna u nas još neprevladana polemika u kojoj se jednostrano stavljaju u sukob kultura i masovne komunikacije (upravo suprotstavljanje tradicionalnih i modernih medija kao institucija) pokrenula je i ovu misao o mogućnosti korektivne saradnje dva medija, časopisa i radio-programa.

jul 1969.
ROK, br. 2.

Piero Manzoni: *Slobodna dimenzija* (s francuskog : Zorica Babić)

»Od zemlje se ne odvaja ni trkom ni skokom, potrebna su krila. Modifikacije više ne zadovoljavaju. Transformacija treba da bude sveobuhvatna.

Zbog toga, ne shvatam slikare, koji, mada tvrde da ih savremeni problemi zanimaju, i danas stanu licem prema slici, kao da je ona prostor koji treba ispuniti bojama i oblicima — već prema ukusu, manje ili više prihvatljivom, manje ili više usađenim. Povuku crtu, izmaknu se, zagledaju svoje delo, krive vrat, žmirkaju, zatim ponovo priskoče, dodaju još koju crtu, još koju boju sa paleta i nastavljaju ovu gimnastiku dok ne popune sliku, ne prekriju platno. Slika je gotova. Površina neograničenih mogućnosti sada je svedena na ulogu skladišta, u koje su zgurane i zbijene protivprirodne boje i veštačka značenja. Zašto se, naprotiv, to skladište ne isprazni?

Zašto se ta površina ne oslobodi? Zašto se ne traga za otkrivanjem neograničenog značenja totalnog prostora, čiste i apsolutne svetlosti? Stvarati iluziju, izražavati, prikazivati — danas kao problemi ne postoje (o tome sam već pisao pre nekoliko godina).

Bilo da predstavlja predmet, činjenicu, ideju, fenomen, dinamičan ili ne, slika vredi samo onoliko koliko to jeste, uzeta u celini. Ne radi se o tome da se kaže, nego da se, naprosto, bude. Dve usklađene boje, ili dva tonaliteta iste boje predstavljaju nešto strano u odnosu na značenje površine, koja je jedinstvena, neograničena, potpuno dinamična. Bezgraničnost je strogo monohroma, ili, još bolje, lišena boje (u stvari, zar monohromija u kojoj prestaju svi odnosi boja ne postaje ahroma?).

Umetnička problematika koja se diči kompozicijom i formom gubi ovde svaku vrednost. U totalnom prostoru, oblik, boja, dimenzije više nemaju smisla. Umetnik je sebi izbio potpunu slobodu. Čista materija postaje čista energija, prepreka prostora i okovi ličnih nedostataka sada se krše: čitava umetnička problematika prevaziđena je — sve je dopušteno.

Zbog toga mi je nepojmljivo da danas jedan umetnik kruto nameće granice nekoj površini, kako bi na nju mogao da stavi, u sračunatom odnosu i nasilnom skladu, oblik i boju. Zašto se baviti time kako da neku liniju postavimo u prostoru? Zašto uspostavljati bilo kakav prostor? Čemu ta ograničenja? Kompozicija oblika, oblici u prostoru, prostorna dubina — sve su to problemi koji su nama strani. Jednu liniju možemo da povlačimo veoma dugo, beskrajno, ne obzirujući se ni na kakve probleme kompozicije ili dimenzije. U totalnom prostoru dimenzija više nema.



Tu su besmisleni svi problemi boje, sva pitanja hromatskih odnosa (čak i ako se radi o modulaciji tona). Jedino što možemo da ostvarimo jeste neka jedinstvena boja, ili, pak, neka jedinstvena površina, neometana i neprekidna (s koje će biti isključena svaka suvišna intervencija i svaka mogućnost interpretacije). Ne radi se o tome da se slika plavim po plavom, ili belom po belom (kako u smislu komponovanja, tako i u smislu izražavanja). Radi se upravo o suprotnom. Za mene je pitanje kako da neku površinu predstavim kao potpuno belu (ili, još bolje, potpuno bezbojnu, neutralnu), izbegavajući sve pikturne fenomene, sve intervencije koje su strane vrednosti površine, belo koje nije polarni pejzaž, materiju koja podseća, ili neku lepu materiju, senzaciju, ili simbol, ili nešto drugo, belu površinu koja je bela površina (bezbojnu površinu koja je bezbojna površina), još bolje: koja jeste — u tome je sve. Suština bitisanja je u čistom postojanju. Iako zbog materijalnih ograničenja samoga dela ova neodređena površina (jedinstveno živa) ne može biti beskonačna, ona je, ipak, potpuno rastegljiva i bez rešenja kontinuiteta. Ovo se još bolje uočava u *linijama*. Tu nema čak ni moguće dvosmislenosti »slike«; linija raste samo u dužini, juri ka beskonačnom: jedina dimenzija jeste vreme. Po sebi se razume da jedna linija nije horizont, niti simbol i ima vrednost ne prema tome da li je i koliko lepa, nego prema tome da li je i koliko linija — prema tome koliko jeste (kao što i jedna mrlja vredi prema tome da li je i koliko mrlja, a ne prema tome da li je i koliko lepa, ili podseća na nešto, a u tom slučaju površina još jedino zadržava vrednost medijuma).

Isto može da se kaže i za *vazдушna tela* (pneumatsku skulpturu), koja se mogu smanjivati i rastezati od minimuma do maksimuma (ni od čega do beskonačnog), sferoide potpuno nedeterminisane, jer je svaka intervencija kojom se uspostavlja oblik (makar i bezobličan) i legitimna i nelogična. Ne radi se o oblikovanju. Ne radi se o saopštavanju poruke (još manje je dopustivo pribegavati problemima koji su ovde strani, kao što su: paranaučni mehanizmi, psihološki intimizmi, grafičke kompozicije, etnografske maštarije; svaka disciplina sadrži u sebi elemente svog rešenja). Ekspresija, fantazija, apstrakcija — nisu li to funkcije lišene svakog smisla? Nema šta da se kaže, može samo da se bude, može samo da se živi.«

avgust 1969.
Subotica

27. avgusta 1969. godine osnovana grupa Bosch + Bosch. Osnivač: Slavko Matković, članovi: Edit Basch, Istvan Krekovic, Zoltan Magyar, Laszlo Szalma, Balint Szombathy i Slobodan Tomanović.



Kafe-restaurant Triglav (Subotica)

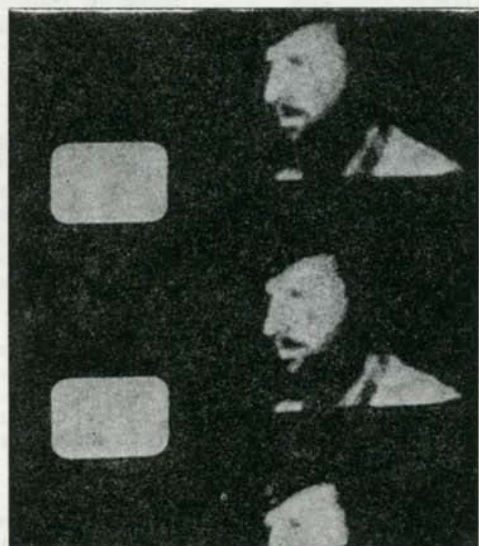
avgust—septembar 1969.
Filmske sveske, Beograd
NOVI AMERIČKI FILM

Izbor i prevod: B. Vučićević. Tekstovi: J. Mekasa, J. Smitha, R. Breera, A. Warhola, F. Campera, J. Brakhagea...



avgust—septembar 1969.
Beograd
ZORAN POPOVIĆ

Realizacija filma *Glava|krug*

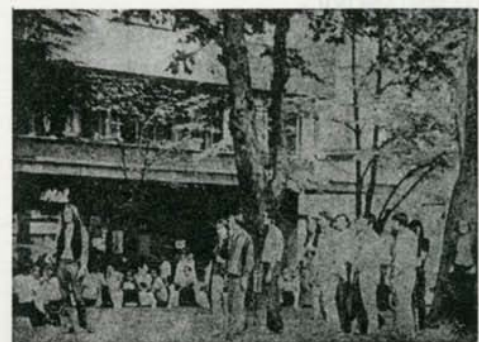


Z. Popović: *Glava krug*

septembar 1969.
Galerija 212, Beograd
MANIFESTACIJE
U SASTAVU
III BITEF-a

Izložbe:

- *Gde je njima mesto*, odbijeni članovi Oktobarskog salona; izlagači: K. Bogdanović, T. Kauzlarić, D. Otašević, N. Prvulović, S. Radojčić, M. Tripković.
- *Zveri iza i ispred žice*, izlagači: K. Bogdanović, M. Čolović, E. Dragulj, Ž. Đak, S. Knežević, D. Otašević, S. Radojčić, V. Veličković, B. Bem.
- Grupa OHO, *Urbani teatar* na ulicama Beograda
- *Vreme u našim očima*, fotografije: P. Brent i P. Dabac.



Grupa OHO: *Urbani teatar*

novembar 1969.
Tribina mladih, Novi Sad
GRUPA OHO

Pradedovi, prva izložba OHO-a u Novom Sadu.
Tekst u katalogu izložbe:

»U Novi Sad ćemo stići u subotu 1. XI 1969. Sa sobom donosimo 100 m. kanapa, tesaflex, štof, kredu, ključaonicu s ključem, dimne cevi, roto hartiju, vosak. Izložbu ćemo neprestano realizovati za sve vreme njenog trajanja, u ponedjeljak 3. XI 1969, u utorak 4. XI 1969, u sredu 5. XI 1969, u četvrtak 6. XI 1969, u petak 7. XI 1969.«

decembar 1969.
Dom omladine, Beograd
GRUPA OHO

Ješa Denegri, tekst u katalogu izložbe:

»Petorica mladih pripadnika ljubljanske grupe OHO donose na jedan izvoran i individualno obrazloženi način neke od bitnih simptoma onih karakterističnih i, verovatno, dalekosežnih promena što se upravo tokom poslednjih godina događaju u traženjima nove internacionalne avangarde. Nasuprot onom umetničkom delovanju koje se temelji na imaginaciji podstaknutoj savremenim naučnim spoznajama i na korištenju poslednjih tehnoloških iskustava, isto tako nasuprot onom umetničkom delovanju koje i nadalje traži motive odražavanja nekih konstantnih i tradicionalnih elemenata plastičnog govora, suočavamo se danas sa jednim širokim pokretom što se skoro istovremeno javlja u raznim sredinama, od Sjedinjenih država i Engleske do Nemačke i Italije, pokretom koji teži zasnivanju termina jedne nove plastičke estetike pretpostavljajući ujedno i posve izmenjenu etiku umetničkog ponašanja. U rasponu od Morrisa i De Marie do Longa i Oppenheima, od Beuysa i Flanaganana do Kou-

nellisa i Zoria, grana se jedan specifični način izražavanja u kome se umetnički čin verifikira kroz jedinstvo duhovne i fizičke akcije u krajnje neposrednom i nedvosmislenom odnosu sa činjenicom materijala i činjenicom prostora. Odbacujući zalihe suvišnih iskustava, shvaćenih bilo kao motive subjektivnih osećanja, bilo kao rezultat artistskog znanja, ovi umetnici okreću se efektivnoj intervenciji u situaciji koju im nudi i stvara konkretni trenutak, a koristeći materijal postojeće životne okoline oni grade, ili tačnije, »vrše« delo kao znak i potvrđenje vlastitog vitalnog postojanja u datoj realnosti. Estetski učinak ovakvog načina umetničkog ponašanja nije više delo-objekt u stanju svoje fiksne materijalne postojanosti, već delo-ideja, delo-proces, delo-događaj, delo-akcija. Očišćen od svake spekulativne i simboličke nadgradnje, od svake metafizike i svake nostalgije, efekat umetničkog čina ispoljava se u mogućnosti novih pristupa nekim osnovnim fenomenima realnosti, fenomenima materijala, težine, prostora — jednom rečju, fenomenima sveobuhvatne prirode. (...)

1970

januar 1970.
Galerija Kolarčevog
narodnog univerziteta,
Beograd

Prva kolektivna izložba slika i grafika: R. Todosijević, N. Paripović, Z. Popović, G. Urkom, A. Jovanović, M. Điković.

januar—februar—mart
1970.
UMETNOST, Beograd, br.
21

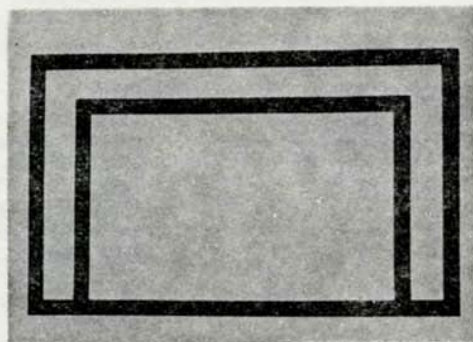
Ješa Denegri: *Aspekti i alternative posleratnih pokreta od enformela do siromašne umetnosti:*

»... savremena umetnost upravo se održava i obnavlja zahvaljujući činjenici da je neka konačna rešenja na stalno nova pitanja o njenom obliku, njenom značenju i njenom smislu danas u biti nemoguće formulisati. Ali, upravo u tom samoproblematiziranju kao da se i nalazi poslednja šansa mogućnosti njenog daljeg opstanka: jer, ovo samoproblematiziranje nikako nije znak krize već znak živog reagovanja na samu suštinu savremenih duhovnih i materijalnih uslovnosti naše sveopšte i zajedničke egzistencije. Neposredno suočena sa tehnološkom realnošću, koja

radikalno menja ne samo ekonomsku i praktičnu životnu osnovu već i sam način mišljenja i način osećanja, ona prihvata nametnuti izazov i svedoči o potrebi jasnog i nedvosmislenog izjašnjenja. S jedne strane, ona se sa poverenjem okreće prema perspektivi tehnološkog progressa i teži da posrednim delovanjem na individualnu i kolektivnu percepciju približi današnjeg čoveka i današnje društvo bitnim dilemama i mogućim posledicama ovog usmeravanja; s druge pak strane, ona se također manifestuje kao onaj budni korektiv koji se zalaže za održavanje normalne ravnoteže između nekih ljudskih psiholoških konstanti i realnosti zahvaćene procesima neprestanih previranja...«

februar 1970.
Tribina mladih, Novi Sad
RADOMIR
DAMNJANOVIĆ-
-DAMNJAN

Samostalna izložba slika. Na otvaranju izložbe Bora Ćosić čitao fragmente iz svog romana »Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji«.



R. Damjanović: *Slike*

april 1970.
Tribina mladih, Novi Sad
GRUPA KOD

8. aprila osnovana grupa KOD.
Prvi članovi: Branko Andrić, Slavko Bogdanović,
Janez Kocijančič, Mirko Radojičić, Miroslav
Mandić, Slobodan Tišma; 9. aprila grupa je izvela
prvi javni nastup *Prostorne interakcije*.

april 1970.
Beograd

Ekipe za akciju i anonimnu apstrakciju osnovana
je aprila 1970. u Beogradu. Prvi članovi: Dobri-
voje Petrović, Jugoslav Vlahović, Mladen Jevđović,
Rista Banić, Dubravko Kalenić, Nenad Petrović.
Prva akcija *Merenje*.



Ekipe A³: akcija *Merenje*

maj 1970.
MIXED MEDIA
Bora Ćosić, nezavisno
izdanje, Beograd
oprema: Branko Vučićević



maj 1970.
Tribina mladih, Novi Sad
GRUPA KOD

Izvela akciju *Zglob* — sedam vizuelnoakustičkih
akcija (Platno, Kocka, Asugenili, Muška i ženska
planina, Krik, Ogledalo koje volim, Motorna
pila).

proleće 1970.
Tribina mladih, Novi Sad
TOMISLAV GOTOVAC

Autorsko veče, projekcija filma *Kuda idemo ne
pitajte*.

jul 1970.
Mladost Sutjeske '70,
Tjentište
GRUPA KOD

Izložba/akcija grupe KOD:
*Projekti pesme, Kaskade, Apoteoza Džeksonu
Poloku, Polikolorna interakcija...*

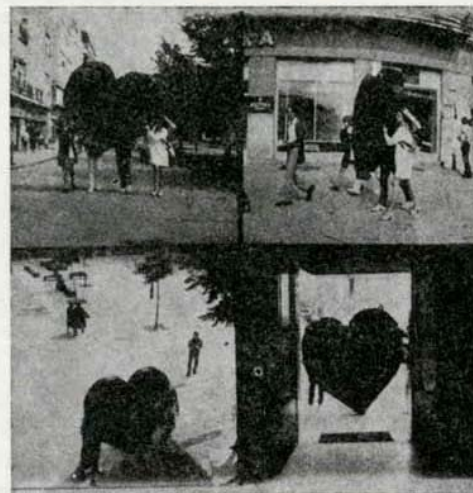
jul—septembar 1970.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
IV BEOGRADSKI
TRIJENALE
JUGOSLOVENSKE
LIKOVNE UMETNOSTI

Izložba IV Trijenala prikazala je umetničke pojave u jugoslovenskoj umetnosti od 1967. do 1970. Konceptciju je odredio Organizacioni odbor sastavljen od osamnaestorice umetnika i likovnih kritičara iz svih jugoslovenskih centara. Sekcije: Slikari kontinuiteta, Vidovi savremene figuracije, Vidovi savremene apstrakcije, Objekti, Kompjuteri i vizuelna istraživanja. *Konceptualna i siromašna umetnost*, Vizuelna poezija, Grafika, Skulptura i Tapiserija.

Tekstovi u katalogu: M. B. Protić, A. Čelebonović, A. Bassin, J. Denegri, M. Stele, B. Kelemen, B. Tomić, L. Trifunović. Povodom Trijenala održan je dvodnevni simpozijum na kome su pored jugoslovenskih umetnika i teoretičara učestvovali gosti iz inostranstva: G. Dorfler, G. Boudaille, J. R. Moulin. P. Gassiot-Talabot, P. Gaudibert, R. Stanislawski, J. Kotalik, P. Rouve... Među izlagačima: Grupa OHO, V. Radovanović, R. Damjanović-Damjan, Boris Bučan(. . .)

septembar 1970.
Tribina mladih, Novi Sad
BOGDANKA
POZNANOVIĆ

Akcija *Srce-predmet*.



B. Poznanović: akcija *Srce*

septembar 1970.
Galerija 212, Beograd
MANIFESTACIJE
U SASTAVU
IV BITEF-a

- Michelangelo Pistoletto sa grupom LO ZOO izveo dve predstave — *Dresirani čovek*, u Skadarliji, *Ko si ti?* u Domu omladine.
- Germano Celant, predavanje uz diaprojeksije o izložbi *Conceptual Art — Arte povera — Land Art*.
- Grupa OHO, *Fiksiranje tačke u kolektivnoj memoriji*
- Goran Trbuljak, *Ulične akcije-obcrtavanje*
- Braco Dimitrijević, *Projekt Ali-baba i Misaone koordinacije*
- Jagoda Kaloper, *Sigurnosne šibice*
- Želimir Košević, objava *Akcije Total*
- Ekipa A³, *Poljska izložba*

decembar 1970.
Tribina mladih, Novi Sad
BOSCH+BOSCH

Prva samostalna izložba grupe (u Novom Sadu).

decembar 1970.
Galerija Doma omladine,
Beograd
NEŠA PARIPOVIĆ
ZVONIMIR MARKOVIĆ

Samostalna izložba slika.

zima 1970.
TREĆI PROGRAM,
Beograd
Razgovor sa članovima
grupe OHO, Bracom
Rotarom i Tomažom
Brejcom

DEJVID NEZ:

»Smatram da je umetnost uvek povezana sa komuniciranjem neke ideje. Medijumi komuniciranja mogu biti reči. Čak je i sama ideja moguća kao predstavnik formulacije stvorene u cilju da se komunicira sa drugom osobom. Mislim da je čisto iskustvo ono što se ne da komunicirati, jer, čim se formuliše, ono dobija oblik reči koje možete saopštiti i preneti drugoj osobi. Znači, ja mislim da bez komuniciranja nema umetnosti. Ali ovdje je u pitanju nešto sasvim drugo. Uvek radim sa jednim medijumom — sada mislim na projekt sa nevidljivom skulpturom u okolini ljubljanske tvrđave, koji se, u stvari, ne može

plediramo za novu umetnost za umetnost koja se izražava terminima svog vremena, onu koja dolazi za umetnost bez granica i ograničenja za umetnost novog senzibiliteta, novih dimenzija života, komunikativnu, potencijalnu, eksperimentalnu, vitalnu, otvorenu, — prisutnu umetnost jedne nove svesti, nemerkantilne, netradicionalne, neinstitucionalizovane za umetnost neohumanističku, konceptualnu, naučno-tehnošku, permanentnu
b.t.

Tekst iz kataloga IV Bitef-a

videti posle realizacije, ali ideja je komunicirana u obliku slova napisanih na dopisnici koju sam poslao poštom. Smatram da je pošta takođe jedan medijum komuniciranja. Treba, znači, istraživati različite načine komuniciranja. Ne može se postaviti granica između likovnih umetnosti i poezije, na primer. To je isto. Likovni umetnik, konačno umetnik uopšte, može komunicirati putem reči, putem vizuelne strukture, putem zvuka. Po mom mišljenju umetnikova funkcija je u tome da istražuje svako sredstvo kako bi uspeo da komunicira. Radi se o jednom konceptu koji se ne može komunicirati, jer predstavlja čisto iskustvo koje leži van oblasti umetnosti.«

1970.
POLJA, Novi Sad
br. 146-147

Anonim: *Natrag ka prirodi* (preveo s engleskog I. Kocijančić).

»Poslednjih godina, izgledalo je kao da su umetnici prešli sve moguće granice. Oni su razapeli površinu krila jedrilskog platna, skinuli skulpturu s njenog pijedestala, koristili mašine, sve činili većim i većim. Koliko god da su objekti prostrani ili nepodesni, muzeji i galerije se snalaze kako bi ih smestili.

Ali, nekim umetnicima i to nije bilo dovoljno. Oni su izjavili da smatraju da ih zid, tavanica, soba, sama ideja stvaranja objekta — ograničava. I stoga su krenuli ka divljim predelima mašte, ka pustinjama i ravninama, planinskim vrhovima

i dnu okeana, tvrdeći da je čitava priroda njihovo platno, a svaka živa stvar — od plesni i kvasca do krava i sopstvenih tela .. njihov materijal. Ako ekološka umetnost — pogodno ime kao bilo koje — zvuči ekscentrično, ona to i jeste. Ona takođe i mnogo zahteva. Oni koji je primenjuju znoje se i plivaju, kopaju rovove, seku led, pate od pustinjskih vetrova ili bolova u mišićima posle dugog penjanja — sve to za nekoliko fotografija i jedno sećanje. Niko ne ide za ekonomskom sigurnošću od onih koji se njome bavi, pošto ona rezultira veoma malo onim što se može prodati ili čak uramiti. Ali, znatan broj umetnika, mladih i ne tako mladih, odao se njoj.«

1970.
POLJA, Novi Sad,
br. 140, 141/42, 143

Informacije o vizuelnim umetnostima, priredila Bogdanka Poznanović.

1971

januar 1971.
Dom sindikata, Beograd
FEST

U okviru FEST-a članovi grupe KOD izveli tri akcije.

januar—februar 1971.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
MLADI 70

Prva izložba mladih umetnika u Muzeju. Konceptija: Ješa Denegri i Dragoslav Đorđević. Izlagači: M. Abramović, Lj. Blažeska, D. Dobrić, M. Điković, P. Đorđević, B. Iljovski, S. Ivan-

ković, I. Kostov, D. Lučić, Z. Marković, B. Milićević, N. Paripović, Z. Nikolić, Z. Popović, M. Radović, R. Todosijević, G. Urkom.

februar 1971.
Dom omladine, Beograd
KOKTEL NOVE
UMETNOSTI

Na izložbi/akciji *Koktel nove umetnosti* učestvovali članovi grupe KOD i buduće grupe (3).

februar 1971.
Novi Sad

Osnovana grupa (3). Članovi: Vladimir Kopicl, Čedomir Drča, Ana Raković, Miša Živanović.

februar 1971.
STUDENT, Beograd, br. 4

Joseph Kosuth, *O konceptualnoj umetnosti*.

februar—mart 1971.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
YVES KLEIN

Samostalna izložba, predgovor: Aldo Passoni. Yves Klein, *Avantura monograma*:

»Pomoću boje doživljam osećanje potpunog identifikovanja sa prostorom i osećam se istinski slobodnim. Potpuna sloboda, međutim, predstavlja veliku opasnost za svakoga ko ne zna šta ona predstavlja.

Pred ovim monohromima, neobaveštani mi često postavljaju pitanja »šta oni predstavljaju?« Mogao bih da im odgovorim, a to sam uostalom u početku i činio, da jednostavno predstavljaju plavilo samo po sebi, ili crveno samo po sebi, ili da je to, na primer, prelaz iz univerzuma žute boje, koja više nije neprecizna. Ono što je prema mom mišljenju najznačajnije od svega to je da se slikajući jednom bojom, oslobađam fenomena »spektakularnog« načina, na koji se rešava karakteristična konvencionalna slika, slika na štafelaju.

Mogla bi mi se staviti primedba: »Pa u redu, nisu potrebne više linije ni crteži — ali čemu će i dve boje!« E, pa dobro, to je zato što u svom slikarstvu ne želim da prikažem spektakl. Suprotstavljam se da elemente uporedo nižem, samo da bih

istakao ovaj ili onaj jači elemenat. I najsvesnija predstava je zasnovana na ideji borbe između nejednakih snaga, a gledalac posmatra izvršenje smrtne kazne nad slikom, morbidnu dramu po svojoj definiciji, bilo da je reč o ljubavi, bilo da je u pitanju mržnja.

Za mene je slika ličnost, pa želim da je posmatram onakvu kakva ona jeste, a ne da je ocenjujem, posebno ne da joj sudim.

Tek što se nađu dve boje na jednoj slici, počinje da se raspiruje borba. Iz tog permanentnog spektakla borbe između dve boje u psihološkom i emocionalnom smislu gledalac možda dobija neko rafinirano zadovoljstvo, ali ne manje morbidno sa fizofskog, i čisto ljudskog gledišta.

Upravo kao impresionisti, čijim sebe smatram sledbenikom, i još preciznije, kao Delacroix, čijim se učenicom smatram, ja se krećem pa nailazim na razne situacije, na simpatične stvari, na stvarne ili izmišljene pejzaže, na predmet, ličnosti, ili samo na oblik nepoznate senzibilnosti — koja iznenada ili slučajno prede preko nekog ambijenta. . .«

mart 1971.
Galerija Kulturnog centra,
Beograd
KRITIČARI SU
IZABRALI 70
kritičari: Pavle Vasić, Marija
Pušić, Siniša, Vuković, Ješa
Denegri i Sreto Bošnjak

mart 1971.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
PRIMERI
KONCEPTUALNE
UMETNOSTI
U JUGOSLAVIJI

Ješa Denegri: R. Damjanović, V. Mihić, Z. Radović; J. Denegri: tekst u katalogu:

(...) Model kritičkog ponašanja što se danas čini najadekvatnijim pristupom složenim i tako raznovrsnim kretanjima savremene umetnosti jeste pre svega »kritika saučesništva«, kritika koja se u odnosu na pojedine fenomene tekuće umetničke problematike postavlja kao funkcija istovremenog i paralelnog delovanja u pravcu nekih određenih zajedničkih traženja. Ne, dakle, više kritika kao normativno proveravanje vrednosti zasnovano na primenama fiksnih estetskih pravila i zakonitosti, ne više kritika koja dolazi kao ocena post festum i koja daje neki apsolutni kvalifikativ dela, već naprotiv kritika što se u tesnoj vezi sa umetničkom praksom definira kao komple-

Koncepcija: B. Tomić i J. Denegri. Izlagači: grupa OHO, grupa KOD, grupa (Ξ), G. Trbu-ljak, B. Dimitrijević, Nuša i Srečo Dragan.

ZA MOGUĆNOST JEDNE NOVE UMETNIČKE KOMUNIKACIJE

U konceptualnoj umetnosti ideja ili zamisao su bitni elementi dela. Koristeći se jezikom konceptualne umetnosti, umetnik najpre utvrđuje projekte i donosi odluke, dok samo izvođenje postaje mehanički posao. Ideja je sprava koja proizvodi umetnost. Ova vrsta umetnosti nije teorijska, niti ilustruje teorije; intuitivna je, povezana sa najrazličitijim mentalnim procesima i lišena je svakog unapred zadatog cilja. Potpuno je neovisna od zanatske veštine umetnika.

(Sol LeWitt. Paragraphs on Conceptual Art, Artforum 10, 1967).

Pojava konceptualne umetnosti koja svojom bitnom karakteristikom postojanja dela s onu stranu fizičkog objekta označava dosad svakako najradikalniji gest opovrgavanja tradicionalnih estetskih postulata, posetepeno je pripremana kroz čitav niz prethodnih etapa savremenog plastičkog mišljenja i posmatranja iz tog aspekta ona predstavlja logičnu posledicu jednog dugotrajnog i vrlo složenog procesa. Početke ovog procesa možemo, prateći ih ovde krajnje sažeto, naći u predviđanjima i ostvarenjima velikih pionira apstrakcije (kao što su teze Kandinskog o čistoj duhovnosti umetnosti, odnosno teze Maljevića o supremaciji osećanja čiste nepredmetnosti), da bi preko prvih svesno postavljenih vanestetskih operacija Duchampa, Picabije i Man Raya, ukrštanjem tih mnogobrojnih puteva došlo do proširenja onih temelja na kojima će se kasnije, u različitim jezičkim sistemima, postepeno ispoljiti neki od bitnih simptoma današnje konceptualne umetnosti. Među pojavama poslednje decenije taj raspon anticipirajućih predloga kreće se od permanentnog eksperimentiranja nematerijalnim medijima kod Yvesa Kleina i Manzoniya, kao i od Warholovih izjava o prepuštanju realiziranja njegovih ideja drugim osobama, pa do isticanja funkcije preliminarnih matematičkih proračuna u programiranoj umetnosti, apriornih odluka o stanju i izgledu oblika u Primarnim strukturama Don Judda i Sol LeWitta te, najzad u teoriji Antiforme Roberta Morrisa i u mnogobrojnim manifestacijama Arte povera i Land-arta. Nastavljajući se neposredno upravo na neke od problema koje su otvorili pomenute ličnosti i pojave, današnja konceptualna umetnost sadrži ujedno i niz posve autonomnih karakteristika. Pre svega, u osnovnim postavkama konceptualne umetnosti dolazi do korenite promene u načinu funkcionisanja imaginarnog procesa: on se sada isključivo odvija u duhu i svesti autora, a njegovo ispoljavanje nije više uslovljeno potrebom političkog oblikovanja u nekoj od postojećih umetničkih tehnika. Autori koncep-

mentarno otkrivanje puteva ka što bržem i efikasnijem dopiranjima do onih sadržaja u kojima se reflektuju mnoga suštinska pitanja i dileme postojećeg istorijskog trenutka. Pri takovom svom delovanju kritika preuzima na sebe zadatak pravovremenog idejnog i misaonog uobličavanja onih predloga koje tekuća umetnička produkcija svakodnevno nudi u vidu specifičnih plastičnih znakova: izvlačeći iz čitavog mnoštva individualnih doprinosa pojedine relevantne podatke i simptome, ona treba da teži zasnivanju što celovitijih i sigurnijih metodoloških polazišta posredstvom kojih ukazuje na one umetničke prodore koje smatra vitalnim i delotvornim tumačem dominantnih civilizacijskih tokova.«

tualne umetnosti ne žele, dakle, da se kreću u unapred fiksnim granicama nekog određenog plastičnog stila ili njegovih varijanti (što na primer nisu mogli da izbegnu pripadnici pop-arta, nove figuracije, neokonstruktivizma i ostalih jezika, budući da su se pridržavali onih izražajnih termina i postupaka koji nužno vode stvaranju materijalnih oblika), već nastoje da direktno i mimo posredništva postojećih jezičkih konvencija objavljuju svoje ideje, zamisli, predloge i tvrdnje. »Izlagati jedan koncept znači postaviti samu ideju na nivo dela« ističe Catherine Millet (L'art conceptuel, Opus 15, 1969), što ujedno govori u prilog pretpostavci da se bitnost konceptualne umetnosti sastoji, ne više u predstavljanju ili formiranju objekta već naprotiv, u napuštanju objekta i u oslobađanju dela od prisustva materijalne forme. Jasno je onda da ova ne-objektivna ili post-objektivna umetnost nužno podrazumeva i posve izmenjene uslove komunikacije: razumevanje sadržaja i značenja jednog koncepta ne može se više zasnivati na kontaktu uspostavljenom posredstvom čiste vizuelne percepcije, već je potrebno izvršiti napor ka rekonstrukciji one mentalne hipoteze koju je autor predložio i čijim propozicijama, da bismo uspostavili odnos aktivne korespondencije, treba da suprotstavimo naše vlastite protivpredloge ili rešenja. I upravo zato da bi omogućili i olakšali ovakav meta-vizuelni način participacije gledaoca-čitaoca, projekti konceptualne umetnosti gotovo redovno su formulisani samo kao objektivni dokumentni jednog određenog misaonog procesa, te kao takovi ne postavljaju, niti pak to žele, neke estetske vrednote u klasičnom smislu reči, već pre svega ispituju dosad nepoznate ili neiskorištene mogućnosti uspostavljanja međuljudskog komuniciranja, naravno ne na nivou golih informacija već na planu aktiviranja svesti u pravcu stalne kristalizacije današnjem čoveku toliko svojstvene sposobnosti metodičkog rasuđivanja i razmišljanja. Budući da je zasnovana na komunikaciji posredstvom čiste misli, konceptualna umetnost nema u principu nikakvih ograničenja ni u domenu svojih povoda, niti pak u sredstvima svoje distribucije, jer, svaki predmet i svaka pojava u celokupnoj fenomenologiji postojećeg i imaginarnog sveta može postati središtem njenog interesovanja, kao što i svi mediji međuljudskog opštenja — od vizuelnih (slikani dijagrami, fotografije, štampa, pošta, film, televizija) do auditivnih (magnetofon, telefon, teleprinter, radio) — mogu postati pogodni kanali njenog individualnog i pre svega društvenog korištenja. Upravo tim dvostrukim inovatorskim doprinosom, sadržanim istovremeno u karakteru same prirode svojih izražajnih dometa, kao i u karakteru svoje moguće socijalizacije, konceptualna umetnost približava se ispunjenju onog tako često isticanog zahteva za liberalizacijom motiva i uslova umetničkog delovanja: uznoseći normalne životne manifestacije na nivo umetnosti, zastupnici ovih shvatanja ne prihvataju

sredstva integriranja u sferu ustaljenog društvenog i kulturnog poretka. Za uzvrat, međutim, oni donose nagoveštaje nove percepcije i razumevanja realnosti postavljajući osnove jednog dosad nepoznatog demokratizma koji bi, nadajmo se, mogao biti u stanju da sâmom biću savremene umetnosti sačuva onaj sve češće ugrožavani dignitet slobodnog i ravnopravnog ljudskog ispoljavanja. Za tumačenje upravo takovih idejnih intencija konceptualne umetnosti moguće je navesti sledeću tvrdnju Alaina Jouffroy-a: »Gustina slobode u savremenom svetu biće mnogo veća kada se svakom čoveku pruži mogućnost da stvara i pronalazi nešto polazeći od ničega«.

Ješa Denegri
 ideja = delo = komunikacija
 ideja = umetnost = vrednost
 ideja = utopija = realnost
 b. t.

april 1971.
 Studentski kulturni centar,
 Beograd

Na Dan studenata, 4. aprila, otvoren je Studentski kulturni centar.

april 1971.
 Haustor u
 Frankopanskoj 2a
 AT THE MOMENT

Prva međunarodna izložba konceptualne umetnosti u Jugoslaviji. Konceptija: Nena i Braco Dimitrijević. Izlagači: G. Anselmo, R. Barry, S. Brouwn, D. Buren, V. Burgin, J. Dibbets.

B. Dimitrijević, ER Group, B. Flanagan, D. Houbler, Grupa OHO, Grupa KOD, A. Kirili, J. Kounellis, J. Latham, S. LeWitt, G. Trbuljak...

april 1971.
 Tribina mladih, Novi Sad
 GORAN TRBULJAK

Izložba *Filmovi snimljeni na 35 mm.*

april—maj 1971.
 Muzej savremene
 umetnosti, Beograd
 SAVREMENA ITALI-
 JANSKA UMETNOST

Autor izložbe i pisac teksta Palma Bucarelli. Izlagači: Afro, Vedova, Fontana, Burri, Capogrossi, Manzoni, Pascali, Ceroli...

maj 1971.
 FILMFORUM
 Bilten Filmskog programa
 Studentskog
 kulturnog centra
 Urednik: B. Zečević

Novoosnovani časopis za alternativni film i srodne medije (izašlo 10 brojeva).

jun 1971.
 Galerija Studentskog
 kulturnog centra, Beograd
 DRANGULARIJUM

Izlagači: M. Nešić, D. Otašević, H. Tikveša, R. Reljić, R. Todosijević, R. Damnjanović-Damnjan, S. Knežević, B. Bem, S. Milivojević, B. Iljovski, J. Alebić, G. Urkom, N. Paripović, M. Abramović, Z. Popović, E. Demnievska. Bojana Pejić: tekst u katalogu:

»... DRANGULARIJUM JE POZIV NA IGRU DRANGULARIJUM nema strogo definisan profil. Sam naziv je dozvolio proizvoljnost u izboru predmeta i baš to je ono što je izložbi oduzelo utisak tipiziranog ponavljanja. DRANGULARIJUM je svež i nov baš zbog toga što oscilira od dosetke do ozbiljne poruke stvaralaštvu, od koncepta do duhovitog aranžmana, od bakinog albuma do seriski proizvedene teniske loptice, od dezena do Marinele...«

jun 1971.
 Novi Sad

Formirana grupa (∃ KOD. Članovi: Č. Drča, V. Kopicl, M. Radojičić, A. Čaković, P. Vranešević.

jul 1971.
 Glaerija T-70, Grižnjan

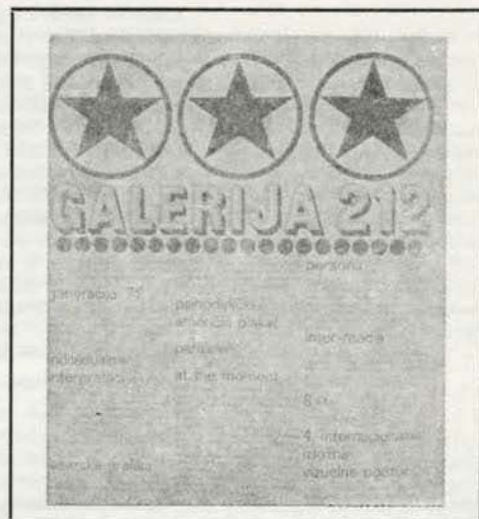
Intervencije u prostoru: R. Todosijević, G. Urkom, Z. Popović, N. Paripović, M. Abramović, B. Bem...



Studentski kulturni centar

septembar 1971.
Galerija 212 i Studentski
kulturni centar, Beograd
MANIFESTACIJE
U SASTAVU
V BITEF-a

- Izložba *Persona*, koncepcija Achille Bonito Oliva; izlagači: A. Boetti, P. Calzolari, L. Fabro, M. Germana, J. Kounellis, M. Merz, G. Paolini. . .
Povodom izložbe razgovor sa A. B. Olivom, J. Kounelliusom, M. Germanom.
- Predavanje: Tommaso Trini, urednik DATE, Gian Carlo Goliti, urednik FLASH ART-a, Pio Monti, Lucio Amelio.
- Izložba *Objekti i projekti*: M. Abramović, Z. Popović, G. Urkom, R. Todosijević, S. Mili-vojević.
- Izložba *In the Another Moment*, (izložbi At the Moment priključeni radovi Josepha Bouysa). Galerija Studentskog kulturnog centra štampala katalog; tekst u katalogu: Nena Dimitrijević.



Iz kataloga V. BITEF-a

septembar 1971.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
CATHERINE MILLET

Održala predavanje o konceptualnoj umetnosti.

septembar—oktobar 1971.
VII BIENNALE
DE JEUNES, Pariz

Komesar jugoslovenske sekcije J. Denegri. Izlagači: Grupa OHO, grupe Kod i (3), G. Trbuljak, B. Dimitrijević, D. Martinis, S. Iveković, B. Bučan, G. Žuvela.

oktobar 1971.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
OKTOBAR 71

Izložba i akcije umetnika: R. Todosijević, Z. Popović, G. Urkom, M. Abramović, S. Mili-vojević, N. Paripović.

oktobar—novembar 1971.
Neue Galerie, Grac
TRIGON '71

Komesar: Vera Horvat-Pintarić. Izlagači: D. Jokanović, M. Braut, P. Ristić, I. Kožarić, T. Kožarić, D. Tršar, B. Siladin, G. Trbuljak, D. Tršar, B. Dimitrijević, G. Žudela, S. Iveković, D. Martinis, N. Orel, M. Mitrović, M. Lovrić, Ž. Borčić, B. Bučan, J. Kaloper. . .

novembar 1971.
Ludoško jezero
kod Subotice
BOSCH+BOSCH

S. Matković: Intervencije u slobodnom prostoru.

novembar 1971.
Obala Dunava, Novi Sad
BOGDANKA
POZNANOVIĆ

Akcija *Kocke/reke*

novembar—decembar 1971.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
DADA 1916—1966.

Dokumentarna izložba o *Dadi* i njenim odjecima u posleratnoj umetnosti. Koncepcija: Hans Richter.



S. Miliwojević: *Oblepljivanje ogedala*

decembar 1971.
Tribina mladih, Novi Sad
BOGDANKA
POZNANOVIĆ

Izložba instalacija *Self-service* (konzumiranje komplementara).

1971.
Tribina mladih, Novi Sad
C. COLNAGHI

Performans *Minotaur, Atlas, Oblačenje Fausta.*

1971.
ŽIVOT UMJETNOSTI,
Zagreb, br. 9

Giulio Carlo Argan: *Projekt i sudbina* (preveo B. Gagro).

(...) U projektiranju umjetnosti postoji smisao, interes, strast življenja koju ne nalazimo u bespogrešnoj logici tehnološkog projektiranja: to projektiranje što raste samo iz sebe susljednim izvodima ne znajući za alternativu smrti koja prati svaku moralnu akciju, te je dakle uvijek u opasnosti da prekorači, čak ne primjećujući, granicu života. Doista, prekoračila ju je: iz napretka u napredak dospjela je da programira smrt.

Ali može li se interes za život, koji upravlja umjetničkim projektovanjem, smatrati kritičkim interesom? Nazočnost kritike u umjetničkom procesu-projektu, duboka kritičnost tog projektiranja kojemu bi umjetnost morala služiti kao model sastoji se u postupnom provjeravanju na-

kanjenih radnji i njihova susljevanja. Ako je projektistički zahtav umjetnosti u svojoj cjelini u isto vrijeme kritika, popravak i model općeg djelovanja i, danas, tehnološkog djelovanja industrije i predodređene serijelnosti njenih radnji, bitna bi funkcija umjetnosti imala biti u svodenju te serijelnosti na internacionalno susljedovanje. Nije toliko čin po sebi ono što se kritički potvrđuje koliko čin kao uvjet stimulacije i usmjerenja jednog korisnijeg djelovanja. Ako umjetničko djelo ne vrijedi više stoga što je svršeno i savršeno nego stoga što je nesavršeno, valja se ipak upitati šta priprema i nosi u sebi, koji problem postavlja budućnosti. Postavlja li problem koji još iziskuje umjetničko rješavanje, ili problem koji to rješavanje isključuje? Opstanak umjetnosti u sutrašnjem svijetu, ma kakav bio, ovisan je samo o projektu koji današnja umjetnost čini za umjetnost sutrašnjice.

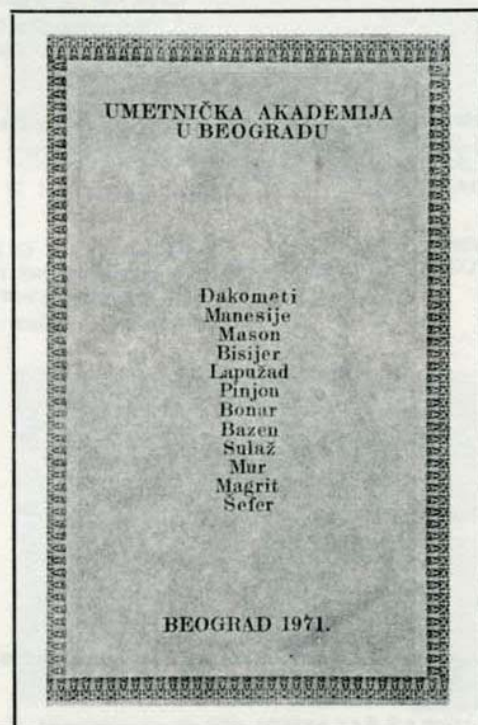
Ješa Denegri: *Pred novom pojavom: konceptualna umetnost.*

Mnoge inovacije koje su stalno obnavljale umetničku problematiku poslednjih decenija ukazuju nam se danas kao inovacije stvorene unutar već postojećih sistema, kao krajnje posledice nekih u ranim avangardnim pokretima nagoveštenih ideja, razrađenih i realiziranih u onim medijima i materijalima što ih u širokoj primeni omogućuju savremeni tehnički i tehnološki uslovi. Može se u tom slučaju govoriti o novosti unutar nekih tradicionalnih definicija umetnosti, bez obzira što i sâm pojam umetničke tradicije doživljava stalne promene i sigurno je da pod njim danas više ne podrazumevamo one iste kategorije koje smo još do nedavno smatrali svojstvenim ovom specifičnom instrumentu kulture. Nasuprot ovim uslovnostima, nameće nam se utisak da pojava konceptualne umetnosti sadrži u sebi ovaj kvantum novog na osnovu kojega je već moguće razmišljati o granici preko

koje u velikoj meri prestaju da važe mnoge estetske i vrednosne norme čiju valjanost nismo dosad dovodili u ozbiljniju kušnju: jer, mada ni ovaj fenomen, kao uostalom ni jedan fenomen ljudskog stvaranja, nije jedna vanhistorijska slučajnost i budući da dolazi kao rezultat određenih stanja koja mu vremenski prethode, sigurno je da on nosi u sebi čitav niz elemenata što ga definiraju kao radikalni prekid ne samo sa dosadašnjom fenomenološkom strukturom, već, ujedno, i sa sâmim značenjem i sâmom funkcijom umetničkog dela. »Biti umetnik znači danas preispitivati prirodu umetnosti«, zapisao je u svom tekstu »Art after Philosophy« Joseph Kosuth, jedan od vodećih predstavnika i teoretičara konceptualne umetnosti, i rekao bih da se upravo u toj njegovoj jasnoj sentenciji sastoji onaj najvitalniji i zapravo jedini opravdani razlog umetničkog delovanja u celokupnom sklopu društvenih, političkih i kulturnih determinanti savremenog sveta. (...)

Beograd 1971.
LIKOVNE SVESKE
Redakcija: Nedeljko
Gvozdenović i Ljubomir
Gligorijević
izdanje: Umetnička
akademija, Beograd

Pokrenuta edicija prevedenih tekstova koja je vremenom postala otvoreni zbornik poetičkih stavova umetnika. Do sada su, u zavisnosti od značaja i aktuelnosti njihovog dela, objavljeni tekstovi H. Matissea, A. Giacometija, Man Raya, P. Picassa, R. Rauschenberga, A. Warhola, J. Beuysa i R. Rymena...



1972

januar 1972.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
POŠTANSKE POŠILJKE
(sa VII Bijenala mladih
u Parizu)

KONCEPTUALNA
UMETNOST
(sa VII Bijenala mladih
u Parizu)

januar—februar 1972.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
MLADI KRITIČARI I
MLADI UMETNICI

februar 1972.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
DAVID NEZ

februar 1972.
POLJA, Novi Sad, br. 156.

mart 1972.
Galerija Doma omladine,
Beograd
ANDRAŽ ŠALAMUN

Koncepcija: Jean-Marc Poinso; izlagači: Christian Boltanski, Jean Le Gac, Gina Pane, Jochen Gerz, Ken Friedman, Dick Higgins, Anthony Scott, Klaus Groh, Klaus Staeck, Endre Tot, Braco Dimitrijević i drugi. Povodom izložbe održan razgovor sa J. M. Poinso.

Koncepcija: Catherine Millet; izlagači: Victor Burgin, James Collins, Roger Cutforth, Dan Graham, Mel Ramsden, David Rushton, Bernar Venet i grupa Art and Language (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrel).

Koncepcija: J. Tijardović, J. Vinterhalter, N. Vizner, S. Timotijević; izlagači: M. Abramović, M. Antić, G. Urkom, R. Hiršl, V. Jovanović, B. Mijušković, B. Milenković, S. Milivojević, N. Paripović, Z. Popović, R. Todosijević, grupe: Bosch+Bosch, Ekipa A³, (3) KOD.

N. Vizner, tekst u katalogu:

»1. Struktura predloženih materija. a za izložbu Mladi 71 je pokušaj da se afirmišu one tendencije u likovnoj situaciji naše sredine koje su proizvod savremenog načina mišljenja, osećanja i reagovanja na svet u kome živimo.

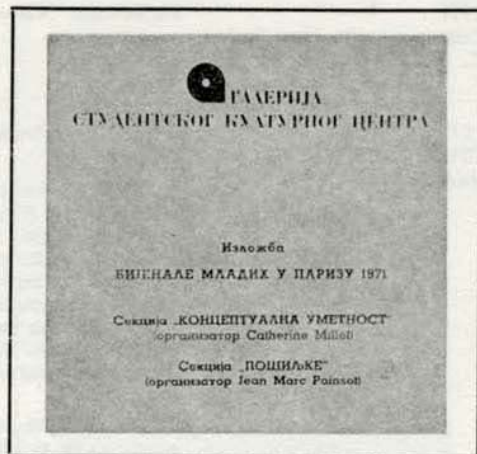
2. Karakteristika autora ove generacije je otvorenost prema svim izražajnim medijima, informisanost (u dobrom smislu), okrenutost istraživanjima i eksperimentu, često timski rad u ispitivanjima i realizaciji, korišćenje svih dostupnih materijala i tehnoloških sredstava, strogost i čistoća u plastičkom mišljenju. Nema straha od upotrebe klasičnih sredstava: uljana slika, grafika ili crtež koriste se slobodno, ukoliko su potrebni autoru da se izrazi, bez kompleksa krivice da su takova sredstva zastarela. Takav pristup stvaranju omogućuje autorima da slobodno pridu realizaciji dela onim sredstvima, materijalima i tehnikama od kojih očekuju najbolje rezultate.

3. Nekonvencionalan pristup stvaranju onemogućava i čini iluzornim klasifikaciju dela po

Samostalna izložba *Diploma*.

Članovi grupe (3) KOD pripremili tematski broj o Konceptualnoj umetnosti. Prevedeni tekstovi: J. Kosutha, grupe Art-Language, C. Millet, S. LeWitta... (Broj uredio M. Radojičić).

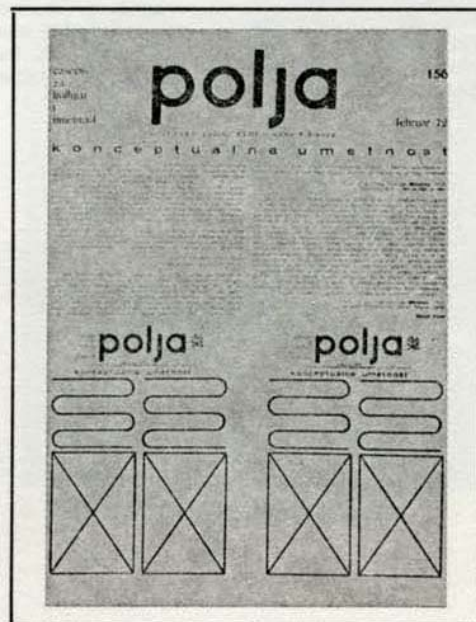
Samostalna izložba.



stilovima, pravcima, smerovima, ali ne iz razloga da se određene zajedničke karakteristike ne mogu utvrditi (ukoliko se složimo sa postojanjem strogo odvojenih stilova), već iz razloga što se autori, od dela do dela ili od izložbe do izložbe, toliko menjaju, da takav način razmišljanja o umetnicima postaje bezpredmetan. Postoji »aura«, u širem smislu (termin W. Benjamina) svakog pojedinog stvaraoca, koja definiše umetnikov opšti pristup stvaranju koja dela pojedinog umetnika svodi na zajednički imenitelj.

4. Jedna od karakteristika izložbe je i česta upotreba nepostojanih materijala od kojih su dela napravljena, ili izlaganje dela koja po završetku izložbe i sama nestaju, ili prezentacija procesualnih eksponata od kojih ostanu eventualno fotografije. Ta averzija ka postojanim, trajnim materijalima jedan je od simptoma umetnosti našeg vremena: a) dela sama po sebi nemaju vrednost, vrednost je u procesu koji vodi realizaciji dela, a ne u krajnjem produktu; b) nepostojanost apostrofira značaj i vrednost trenutka, prezenta; c) reproduktivnost postaje cilj dela; d) delo ne zahteva fizičku prisutnost autora.

5. Korišćenje muzike, filma, fotografije, pokreta podjednako je relevantno u odnosu na čisto likovno, granice među umetnostima su dokinute, umetnik koristi sva čula posmatrača da ostvari što potpuniju komunikaciju.»



mart 1972.
 Galerija Kulturnog centra,
 Beograd
**KRITIČARI SU
 IZABRALI 71**
 kritičari: Pavle Vasić, Zoran
 Markuš, Kosta Vasiljković,
 Siniša Vuković i
 Ješa Denegri

Ješa Denegri, tekst u katalogu izložbe:

U dosadašnjem odvijanju ovih gibanja u najmlađoj beogradskoj generaciji još uvek nije moguće, a u ovoj prilici nije ni potrebno, vršiti detaljniju plastičku analizu svih individualnih htenja i ostvarenja: u moći je kritike da u prvom trenutku pre svega pokuša ukazati na one karakteristične primere kroz koje ta umetnička shvatanja dolaze do jasnih i principijelnih formulacija. Na osnovu mog uvida u ovaj materijal, tri sledeća izražajna tipa sadrže određeni kvantum novog plastičnog mišljenja.

SLOBODAN MILIVOJEVIĆ-ERA (1944) opletljuje površine ogledala trakama selotejpa. Međutim, finalni izgled zalepljenog ogledala nije isključivi cilj ove njegove operacije: akcent značenja dela prenosi se sa objekta na sâm proces sjedinjavanja dviju različitih materijalnosti, a taj se proces odigrava u trenutku umetnikovog psihološkog i radnog angažmana podignutog intenziteta. Iskustvo automatskog postupka »slikarstva akcije« prilagođeno je u ovom slučaju specifičnim zahtevima konkretnih i vanplastičkih materijala.

DRAGOLJUB TODOSIJEVIĆ-RAŠA (1945) projektuje tehničke sheme prostornih objekata, donoseći uz njih i precizne tekstualne i brojčane podatke o svim neophodnim uslovima realizacije u konkretnom materijalu. Nakon što je obavio ovaj preliminarni postupak umetnik svoju ulogu smatra završenom: na osnovu njegove zamisli i proverenih tehničkih elemenata, materijalna elaboracija objekta može biti izvršena od bilo koje zainteresovane osobe.

ZORAN POPOVIĆ (1944) prelazi s onu stranu oblikovnih tehnika i materijala koristeći kao svoje izražajno sredstvo mogućnosti filma. Potrebno je, pritom, naglasiti da se ni ideja ni obrada snimljenog materijala ne podvrgavaju kodeksima sâmog filmskog jezika: film je, naime, ovde samo upotrebljen kao jedan od instrumenata onog danas aktuelnog procesa traženja »proširenih medija«, procesa u kome se elementi različitih umetničkih disciplina uključuju u formulacije novih modusa plastičke ekspresije.

Ove tri individualne solucije mogu biti pogodni primeri za ilustraciju teze o izmenjenom karakteru oblika i funkcije nove umetničke realnosti čije prisustvo i u našoj sredini postaje sve primetnije i čije bi dalje širenje moglo izazvati određene promene u društvenom i kulturnom statusu samog umetničkog delovanja. Ne ulazeći, međutim, na ovom mestu u sve implikacije vezane za tu tematiku, sigurno je da ove pojave već danas postavljaju pitanja revidiranja postojećih sistema organizacije umetničkih priredbi, metoda dokumentacije, odnosa sa publikom i umetničkim tržištem i dr., ističući još jednom u prvi plan i neophodnost osavremenjavanja uslova umetničke edukacije. Problemi koji se otvaraju pojavom ovih novih izražajnih mogućnosti, sadržanih u dovoljnoj meri i u delima ove trojice predstavnika novog umetničkog naraštaja, ističu potrebu ozbiljnog suočavanja sa promenama koje se u samom biću umetnosti upravo dešavaju, prisiljavajući nas da sve ove simptome čitamo sa nužnim i blagovremenim razumevanjem.

mart 1972.
 Galerija Studentskog
 kulturnog centra, Beograd
**SLOBODAN
 MILIVOJEVIĆ-ERA**

Prva samostalna izložba *Dezen*.

mart—april 1972.
 Tribina mladih, Novi Sad
BALINT SZOMBATHY

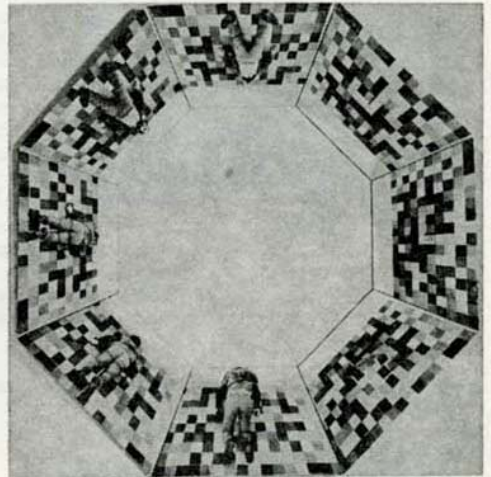
Prva samostalna izložba *Nontextualite*.

mart—april 1972.
 Tribina mladih, Novi Sad
NUŠA I SREČO DRAGAN

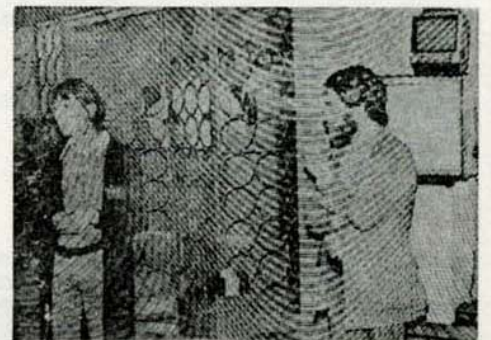
Samostalna izložba/projekt *Slušno-govorne komunikacije slogova*.

april 1972.
 Studentski kulturni centar,
 Beograd
APRILSKI SUSRETI

Povodom Dana studenata (od 4. do 11. aprila) održan je I Aprilski susret — manifestacija svih programa Studentskog kulturnog centra. Susret je obuhvatao realizaciju odabranih radova sa Jugoslovenskog konkursa iz oblasti proširenih medija i programa (po pozivu) jugoslovenskih i inostranih umetnika. Učesnici: **Z. Popović, R. Todosijević, S. Milivojević, G. Trbuljak, S. Matković, Nuša i Srečo Dragan**. . . a od inostranih: Luciano Giaccari prva projekcija video-kasete u Jugoslaviji (radovi: A. Kaprow, D. Dias, L. Fabro, D. Oppenheim, A. Trotta); Gina Pane-performans. Povodom susreta održan je razgovor o proširenim medijima; učesnici: J. Ćirilov, P. Pinjon, V. Radovanović, D. Makavejev, B. Ćosić, D. Kalajić, B. Marković, J. Denegri, B. Zečević, B. Tomić.



S. Milivojević: *Dezen*



L. Giaccari: *Studio 970*

april 1972.
Galerija Doma omladine,
Beograd
SLOBODAN
MILIVOJEVIĆ-ERA

Samostalna izložba.

Ljubomir Gligorijević, tekst u katalogu:

»Uzorci tkanine, pre nego što uđu u neko zamišljeno ili stvarno šah-polje, i svejedno što im ovo pruža savršenu preglednost i što je po tome njihov idealni raspored, poseduju, najpre svaki pojedinačno, inerciju oblikovanja do tkanine koju oglašavaju. Oni, naime, nose crtež, šaru, »dezen« nameru, koji obezbeđuju dugo nastavljanje ili dugo ponavljanje. Uzorak tkanine nije uzorak predmeta, niti se može smatrati predmetom za sebe. To je pre uzorak kakav može da da zemlja, voda, ali se odvaja i od njih jer umnožavanjem, bez obzira koliko se razlikuju i čak uz čuvanje međusobnih razlika, uzorci tkanina spremno ulaze u neprekinutost tkanine: šah-polje uzoraka tkanine isto je tako otvoreni sastav kao i jedinstvena tkanina, i isto je tako tkanina, zamišljena beskrajna staza, odvijena i zavijena istovremeno.

Količina, broj aktuelnih uzoraka tkanine uvek je neizvestan čak ni osnovni praktični postupak s njima nije prebrojavanje već upoređivanje, niza nje, pa je njihovo prisustvo punije od stvarno opaženog broja, i može se smatrati optimalnim slučajem združene virtuelnosti (S. Langer) i konkretnosti pre likovne intervencije. Zato su oni kao motiv u stanju da fotografiji daju onu posredničku ulogu u ukidanju pozitivističke, estetski neupotrebljive razdvojenosti sveta i svesti. Tu fotografija nije ni umetnost prikazivanja života a ni umetnost likovnih vrednosti, ona je prosto idealni prikazivač postojanja uzoraka tkanine između izgleda i namene: 1) ona priključuje uzorcima ljudsko telo na najekonomičniji način, tj. telo kao prisustvo, ne kao radnja sa sopstvenim trajanjima; 2) ljudsko telo postaje treći član već otvorene perspektive, uzorak tkanine folija sa crtežom manekena, perspektive čija je osa različita od ose perspektive koju stvara sama staza uzoraka; 3) snimak malog poremećaja već uspostavljenog šah-polja, opominje na tišinu koju uzorci nose sobom a koja je, s obzirom na materijal, čulna kao otelovljenje onog drugog putovanja pucnja ... čaršava na primer.

A u osnovi svega toga pa i cele izložbe, isto onako kao što to može da bude i sa kompozicionom mrežom jedne slike, leži crtež, »dezen«, koji ovako oživljavana nastavljanja raspreda u

beskraj na onaj moćni način koji ima statistika sa idealom da prekrije svet.

Statistika i dezen ispostavljaju se kao dva estetska moćnika.

Statistika se zasniva na preglednosti koja, iako možda nikad dosegnuta, kao ni kraj staze uzoraka, ima neku vrstu brzine ideje iza koje »njenik« »spori« materijali i predmeti ostaju naglašeno čulni. Takav je slučaj sa iscrpljivanjem varijacija kutija ili pločica. Tako je jedno ogledalo potencijalni nosilac čitave slike sveta jer, može, statistički, da se suoči sa svim postojećim. To je dovoljno za paradoks da je njegovo prekrivanje prozirnom trakom ravno zamišljenom prekrivanju svih ogledala sveta, opet statistički. Samom činu prekrivanja, s obzirom da se novo ogledalo može javljati fantomski uvek i na svakom mestu, prirodna je žurba, ali to je žurba u kojoj ideja statistike za ljubav konkretnog čulnog materijala uklanja svaku mogućnost opsesivnih misterija. Ogledala, beli metal, staklo, vezani su na ovoj izložbi za prsten i njegova ogledanja, to su materijali koji najlakše zapodevaju slojevanja u prostoru i — dematerijalizuju prsten do ideje kruga. Tkanine, spužva, konopac, oblažu prsten, ali, još više, rezani raslojavaju prsten i osecima — »uzrocima« odvođe svojim daljinama. Statistika materijala prstena tako se izjednačuje sa svestranom dematerijalizacijom prstena do zaboravljanja identiteta prstena. Statistika je tu, naime, potpuno u službi kruga. Anatomija kruga je izazvana: kao sržba »iznutra«, kao fotografija iz....., kao krug iz ove izložbe. Slikarski, jer o određenom domaćem slikarskom obrazovanju je reč, zajedničko materijalima, predmetima i oblicima na ovoj izložbi je to što svi začinju virtuelne veličine, pogodni su za otvaranje i kombinovanje dubina — za brisanje granica između šema i crteža (uzgred: nisu skloni ni ironizovanju ni poetizovanju stvarnosti), a to znači i za strogu i uveliko razvijenu dijalektiku bezvremenog klasičnog mišljenja kome žustrinu nalažu izuzetni opsezi uobraziljnih predela polaznih ideja.

Upad zemlje, vatre, neprestano pokretne lutke i istorijskog androgina »Roba« od lepljive trake fosiliziranog na ogledalu, samo je jedna od potvrda čulnosti koja na ovoj izložbi nailazi i najapstraktnijim sistemima.«

april 1972.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
GRUPA KOD

Izložba grupe i razgovor povodom izložbe.

maj 1972.
EKIPA A³

Akcija *Autobus*, na ulicama Beograda. Učesnici: D. Petrović, J. Vlahović, M. Jevđović, S. Timotijević, R. Banić.

jul—septembar 1972.
SPACE-SITUATION '72,
Montrej

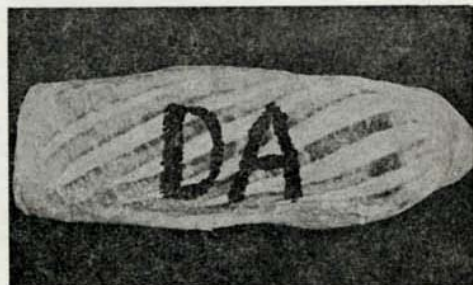
Međunarodna akcija u organizaciji *Galerie Impact*. Učesnici: P. Štembera, J. Kozłowski, J. Goodyear, J. Otto, Löbach, K. Groh, J. Urban, B. Poznanović

septembar 1972.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
RAŠA TODOSIJEVIĆ

Samostalna izložba projekata, grafika i akcija DA.

septembar 1972.
Studentski kulturni centar,
Beograd

13. septembra otvorena prodajna galerija poznatija kao *Mala galerija* ili *Srećna nova umetnost*. Ova galerija je prva u Jugoslaviji počela sa prodajom dela nove umetnosti 70-ih godina. Deluje i kao izdavač mapa grafika, plakata, umetničkih razglednica, publikacija.



R. Todosijević: akcija DA

septembar 1972.
Galerija 212, Beograd
MANIFESTACIJE
U SASTAVU
VI BITEF-a

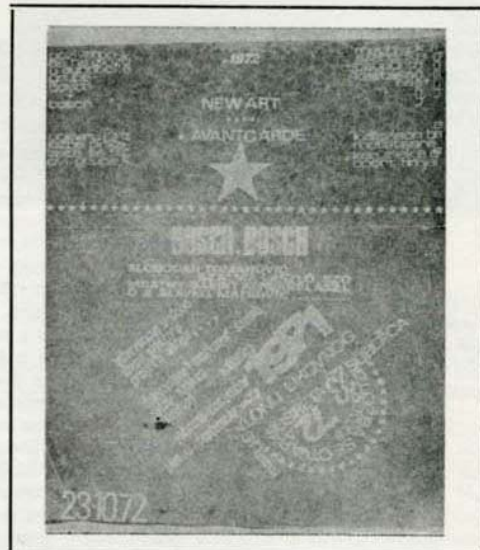
- Izložba: *Aspekti 72*; izlagači: J. Beuys, J. Baldessari, Christo Ben, J. Dibbets, D. Buren, G. Trbuljak, B. Dimitrijević.
- D. Buren, projekt u Domu omladine; G. Chiari, koncert *gestualne muzike* (u Teatru u podrumu);
- Zoran Popović, *Aksiomi*; S. Milivojević, *Med*; Nuša i Srečo Dragan, filmovi i projekti; Ekipa A³, Apsolutni hepening u Knez Mihailovoj ulici.

oktobar 1972.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
OKTOBAR 72

Izložba objekata i akcija; M. Abramović, S. Milivojević, N. Paripović, Z. Popović, R. Todosijević, G. Urkom.

oktobar 1972.
Salon Likovnog susreta,
Subotica
BOSCH+BOSCH

Samostalna izložba grupe.



novembar 1972.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
EKIPA A³

Performans *Crni reflektor*.

Keln 1972.
Klaus Groh: AKTUELLE
KUNST IN OSTEUROPA
Verlag M. Dumont
Schauberg, Köln

U knjizi *Aktuelna umetnost u istočnoj Evropi*, autorske stanice: Grupa OHO, grupa (∃ KOD, B. Dimitrijević, G. Trbuljak, N. i S. Dragan, B. Poznanović, M. Todorović, J. Kocijančić.



1973

januar—februar 1973.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
SLOBODAN MAŠIĆ,
NENAD NOVAKOV

Izložba objekata, dizajna i vizuelnih komunikacija. Konceptija i tekst u katalogu: J. Denegri.

januar—februar 1973.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
RADOMIR
DAMNJANOVIĆ-
-DAMNJAN

Prva samostalna izložba u Galeriji SKC: *Predlog
za novi doživljaj boje, U čast sovjetskoj avangardi.*

februar 1973.
Galerija savremene
umetnosti, Niš
MATERIJALI 73

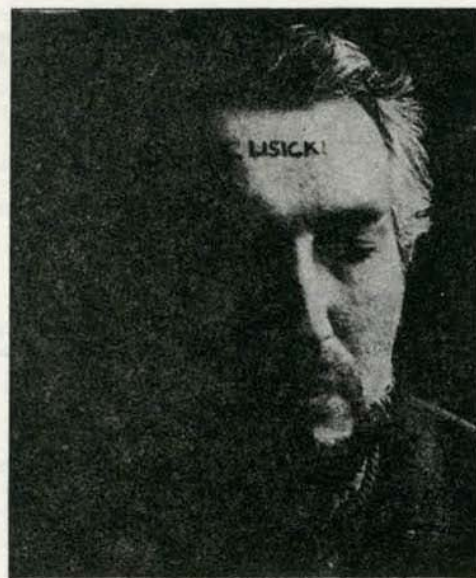
Objekti i akcije: M. Abramović, Z. Popović, G.
Urkom, S. Milivojević, R. Todosijević.

Nikola Vizner, *Materijali 73*, UMETNOST,
Beograd, 1973, br. 34.

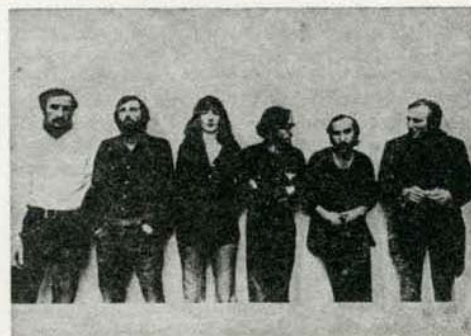
»Svest umetnosti o samoj sebi predstavlja trajan proces oslobađanja od primesa i naslaga nataloženih tokom vremena. Ujedno, reč je i o definisanju pojma »umetničkog« kao kategorije kompleksnog, ali istovremeno i precizno određenog sistema mišljenja i delovanja. Tačku od koje se pri tome polazi određuju sledeći početni stavovi: jasnoća mišljenja, koncentracija na problem i oslobođenost od predrasuda. Takav pristup omogućava autoru maksimalnu identifikaciju sa problemom koja se u datom momentu može dostići. Pitanje »savršenstva« forme (oblikovanje do perfekcije) i pitanje »stila« (shvaćenog kao vizuelno prepoznavanje) dobija nov smisao: savršenstvo forme postaje atribut formalnog mišljenja, dakle, konsekvntno izvedena analiza postavljenog problema sa uočavanjem osnovnih struktura koje je karakterišu; pitanje stila može se formulisati ne kao shema vizuelnog prepoznavanja, već kao sšstem mentalnih relacija koje poseduju zajednički imenitelj. U stvari, radi se o shvatanju značenja stila na jednom drugom nivou; nije ruka ta koja određuje stil, stil je određen način mišljenja i manifestuje se u delu jednog autora kao karakteristična mentalna konstanta, prepoznatljiva u procesu odabiranja, tretiranja i rešavanja najrazličitijih problema. Prepoznavanje je dakle moguće samo na planu misaonih odnosa, na planu materijalnih data, prepoznavanje može biti ili slučajno ili statističko, ili pak namerno nametnuto. Ovakav pristup umetnosti rezultira nizom implikacija koje zajedno uzevši čine platformu sa koje polazi grupa autora okupljenih na izložbi »Oktober 72«:

- eksperiment kao baza pri istraživanju mogućnosti i dometa umetnosti;
- interdisciplinarnan pristup kao metod prevazilaženja formalnih granica među umetnostima;
- slobodno korišćenje svih dostupnih tehničkih i tehnoloških sredstava, kao i ispitivanje njihovih mogućnosti;
- istraživanje funkcija čula i mišljenja kao elemenata komunikacije;
- težnja ka uspostavljanju direktne mentalne komunikacije sa posmatračem.

Zvučni ambijenti *Marine Abramović* (»Ozvučeni prostor«, »Aerodrom«, »Belo«) nadovezuju se na njezina ranija ispitivanja funkcije zvuka (izložbe »Generacija 71«, »Mladi 71«) kao posrednog uzročnika vizuelnih senzacija. Polazeći od pretpostavke da određeni sklop ritma, visine i boje i insistiranjem u primaočevoj svesti određene



R. Damnjanović: *U čast sovjetskoj avangardi*



S leva na desno: R. Todosijević, Z. Popović, M. Abramović, G. Urkom, S. Milivojević i N. Paripović

vizuelne predstave, kao i insistiranjem na jedno-ličnosti datog zvuka, postiže se koncentracija neophodna za prelazak sa auditivnog na vizuelno područje.

Ranije izlagani izabrani objekti *Urkoma Gergelja* postoje danas kao slike tih objekata, transponovane u fotografije, slajdove i kseroks kopije. Gergelja interesuju stvari po sebi i koristeći različite medije za fiksiranje istih predmeta dolazi do saznanja o pravoj prirodi datih stvari. Ne menjajući pri tome njihov formalni sadržaj ukazuje na nova značenja predmeta u zavisnosti od izbora medija u kojemu su predmeti realizovani.

Slobodan Milivojević *Era* prikazao je na izložbi ambijent mračne komore »foto-lada«. Duhovito ironična dvosmislena igra reči poslužila je autoru kao podloga za stvaranje ambijenta, u stvari eksperimentalnog laboratorija za ispitivanje mogućnosti uspostavljanja komunikacije sa posmatračem, kao i ispitivanje reakcije čoveka suočenog iznenada sa samim sobom u stranom ambijentu. *Neša Paripović* izložio je crno-bele crteže brojeva i novca. Brojevi kao i novac od davnine su sredstva neposredne ljudske komunikacije. Crtajući ih Paripović traži u njima zajedničke elemente, klasifikuje ih po određenom sistemu i pronalazi obeležja koja su istovetna za primerke iz različitih geografskih, hronoloških i ideoloških područja. Pri tome je karakterističan njegov hladan, sistematski, gotovo naučnički pristup predmetu istraživanja, oslobođen bilo kakve asocijativnosti sa mogućim umetničkim značenjem toga rada.

»Aksiomi« Zorana Popovića dati su paralelno na pet načina: grafike, lumino-kinetičko prikazivanje (koje izvodi sam autor), film istog prikazivanja, fotografije i slajdovi grafika i sa prikazivanjem. Namera autora je da paralelnim i simultanim delovanjem različitih medija neutrališe moguću asocijativnost viđenog, te da, još uz pomoć zaglušujućeg, pokretima nesinhronog i neutralnog zvuka, aktiviranjem čulnog i intelektualnog u receptoru izazove čisto umetničko osećanje, oslobođeno bilo kakvog semantičkog ili metaforičkog sadržaja.

april 1973.
Galerija suvremene
umjetnosti, Zagreb
RASPONI 73

Srpska umetnost 1969—1973. Konceptija: J. Denegri, B. Tomić. Izlagači: K. Novak, Z. Radović, M. Abramović, Z. Popović, R. Todosijević, S. Milivojević, G. Urkom, R. Damnjanović, Ekpa A³, M. Todorović, grupa (≡ KOD, M. Lovrić, S. Mašić, N. Novakov, T. Peternik, P. Pinjon... Povodom izložbe izvedeni performansi/akcije.

Raša Todosijević izlaže grupe predmeta poznate iz svakodnevnog čovekove upotrebe. Polazeći od formalno dadaističkog iskustva odabiranja običnih predmeta i time njihovog uključivanja u red umetničkih eksponata, on to iskustvo dograđuje i ispoljava svoj stav prema datim predmetima: delovanjem na predmete on uspostavlja kontakt i dijalog sa ustaljenim pojmovima koji označuju date predmete i proverava smisao i značenje pojmova o predmetima u promenjenim uslovima i situacijama. Na taj način približava se lingvističkim istraživanjima iz posebnog, plastičkog ugla.«



Ekpa A³: akcija *Oranje*

april 1973.
Studentski kulturni centar,
Beograd
II APRILSKI SUSRET

II Aprilski susret na temu *Proširenih medija* okupio je ponovo mnoge umetnike iz Jugoslavije i inostranstva. Učesnici: M. Abramović, S. Milivojević, Z. Popović, R. Todosijević, B. Dimitrijević, G. Đorđević, G. Trbuljak, I. Šoškić, R. Da-

mnjanović, L. Ontani, P. M. Sartor, J. Baldessari... Povodom susreta održan je razgovor o proširenim medijima. Učesnici: A. Čelebonović, V. Radovanović, K. Bogdanović, J. Ćirilov, M. Marinović, B. Zečević, J. Denegri, N. Vizner.

maj—jun 1973.
Zagreb—Ljubljana—
Beograd—Dubrovnik
AICA

Održana 25. generalna skupština Međunarodnog udruženja umetničkih kritičara u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, Moderne galerije, Ljubljana i Muzeja savremene umetnosti, Beograd. Skupštini je prisustvovalo 80 istaknutih likovnih kritičara i teoretičara iz zemlje i inostranstva: B. Bek, Z. Kržišnik, A. Bassin, M. B. Protić, R. Putar, J. Denegri, O. B.

Merin, A. Čelebonović, M. Meštrović, L. C. Jaffe, J. Franca, G. Dorfles, J. Kotalik, R. Moulin, A. M. Hammacher, T. Spiteris, G. Weelen... Uvodni referat dao je G. Dorfles, *Sociološko-estetske vrednosti u novim konceptualnim tendencijama moderne umetnosti*; koreferate Oto Mihalji-Merin, *Umetnost kao igra ili kao snaga koja preobražava društvo*; A. Čelebonović, *Pompijerska umetnost — kič ili umetnički pokret*.

jun 1973.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
DIZAJN KAO MOGUĆ-
NOST PROMENE PONA-
ŠANJA, ČOVEKA,
OKOLINE

Međunarodni simpozijum o problemima dizajna (dodatni program AICA-e). Učesnici: F. Menna, M. Tafuri, E. Mari, G. Dorfles, M. Meštrović, M. Perović, S. Mašić, J. Denegri, B. Tomić, D. Blažević, S. Bernik...

jun 1973.
Galerija Studentskog
centra, Zagreb
XEROX

Međunarodna izložba *xerox* radova. Konceptija: Ž. Koščević. Izlagači: G. Trbuljak, K. Groh, J. Valoch, D. Mayor, P. Ristić, B. Szombathy, N. Urkom, S. Matković, M. Abramović, L. Kerekes, L. Szalma...

jun 1973.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
GRUPA TOK

Projekcija filmova i razgovor na temu: *Ispitivanje međuprostora*.

jun 1973.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
ZORAN POPOVIĆ

Samostalna izložba fotografija *Postavka o pre-ideji*.

jun—jul 1973.
Galerija suvremene
umjetnosti, Zagreb
TENDENCIJE 5

U okviru *Tendencija 5* sekcija konceptualne umetnosti. Izlagači: D. Huebler, J. Baldessari, B. Flanagan, J. Latham, On Kawara, G. Anselmo, G. Trbuljak, B. Dimitrijević, R. Damnjanović-Damnjan, grupa Bosch+Bosch, S. LeWitt, D. Buren.

Nena Dimitrijević, *Platno*, tekst u katalogu: »Ovo nije niti bi trebalo da bude izložba antologijskih primeraka konceptualne umjetnosti koja se u poslednjih nekoliko godina potvrdila kao najdoslednija neestetika i antiformalna umjetnička praksa u povijesti. Naprotiv, obavljena

selekcija imala bi biti odlučnom korekcijom jedne zablude. Danas, nakon 6—7 godina otkako postoji taj način kreativnog mišljenja u svim krajevima svijeta, kad je informacija o takvom umjetničkom djelovanju odavno već prešla granice specijaliziranih časopisa i nekoliko malobrojnih pionirskih galerija, široko je pustila korijenje zabluda. Nikada ne prihvativši zaista, zbog inertnosti ili dogmatizma, bazične premise konceptualne ideologije, većina publike, a i profesionalno uključenih promatrača (galerista, teoretičara, organizatora), jednostavno je odjenula u novo ruho i primijenila principe stare formalističke metodologije na proizvode nove umjetnosti. Mehanička primjena starih vizibilističkih metoda na neprimjerenu im novonastalu kvalitetu uzrokovala je identifikaciju konceptualne umjetnosti s njenim sredstvima prezentacije. Paradoksalno, umjetnički postupak, koji operira s izvanplastičkim i izvanpojavnim, poistovjećen je s određenom formom prezentacije. Tako je, zbog predrasude da se s djelom komunicira isključivo vizuelno, tehnologija konceptualne umjetnosti (fotografski predlošci, sheme na milimetarskom papiru, tekstovi tipkani strojem) preuzela dojučerašnju ulogu estetskog.

Bitan je uzrok toga nesporazuma, uz ostalo, i priroda komercijalnog sistema koji je i ovaj put uspjeh nove umjetnosti ostvario pomoću prepoznatljivosti stanovite forme. Bilo je, dakle, prije potrebno osigurati prepoznatljivost »koncepta«. Forme konkretizacije »koncepta« u objekt pogodan za prodaju i prisvajanje čine značajnu stranu toga fenomena, koja bi morala biti predmetom posebne studije. Oblik prodaje konceptualnog djela sada je konstitutivni dio djela samog (a ne više samo posao trgovca), s povratnim djelovanjem na uspjeh kreativnog rješenja. U najsretnijim su slučajevima stvarna i prodajna forma djela organska cjelina, nasuprot mnogobrojnim primjerima gdje je akt prodaje nasilna povreda autohtonosti djela, koje je samo po sebi

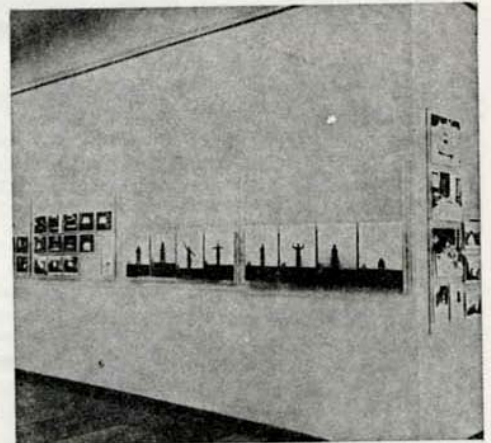
neotuđivo. Nikada dosad komercijalna komponenta nije toliko zadirala u idejnu autonomiju djela, posjednički zahtjevi tržišta našli su se u kontradikciji s pokušajima »dematerijalizacije umjetničkog objekta«.

Smisao je tih napomena o problemima, koji sigurno zaslužuju temeljniju analizu upozorenje da upotreba »nelikovnih« materijala (dijapozitiva, videotrake, papira A₄) ne imunizira rezultat od opasnosti samonegacije, niti osigurava »konceptualnost« ostvarenja. Naprotiv, identifikacija novoga govora sa sredstvima bilježenja pogoduje manirizmu svih vrsta, jer omogućuje svakoj ispravnoj i plitkoj dosjetki, izvedenoj u nekom od priznatih medija (fotografija, video, film), počasni naslov »avangardizam«. Kao i dosad kad se ideologija počinje miješati s tehnologijom, najviše koristi imaju zakašnjeli eklektičari. Ne može se osporiti da su tehničke inovacije pogodovale suvremenom načinu izražavanja, ali ne treba započinjati staru priču o kokoši i jajetu jer, da nije bio ostvaren novi odnos prema entitetu umjetnosti, ni video, ni xerox, ni bilo koje od sličnih sredstava ne bi se našlo na spisku umjetničkih alata.

Taj novi odnos najizravnije se očituje u izmijenjenoj funkciji umjetničkog objekta; ne postoji više objekt kao estetski predmet, nego kao pokazatelj složene funkcije koja djelo jest. Put oslobođenju od estetskog predmeta nije u izlaganju u zaključanoj galeriji, ni u svođenju dimenzija spomenika na format A₄ papira, nego u odumiranju dominacije vizuelnog u djelu, u korist raznovrsnih poruka koje ono sadrži. Estetski objekt jučerašnjice nudio je sve podatke svojom pojavnošću, i zahvaljujući tome mogli su se jednako arbitrarno, uz pomoć formalne analize, vrednovati crteži iz Lascauxa i slike Olitskog. Intencije i ideološko stajalište umjetnika (ako se o njima išta znalo) bili su samo ne odviše značajna pomagala u tumačenju djela, čije su primarne odrednice bile uvijek njegove morfološke odlike.«

jun—jul 1973.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
DOKUMENTI O
POSTOBJEKTNIM
POJAVAMA U
JUGOSLOVENSKOJ
UMETNOSTI
1968—1973

Koncepcija: B. Tomić i J. Denegri. Izlagači: Grupa OHO, N. i S. Dragan, grupa (3, grupa Bosch+Bosch, Ekpa A³, B. Bučan, D. Martinis, S. Iveković, G. Žuvela, J. Kaloper, D. Tomičić, B. Dimitrijević, G. Trbuljak, Z. Popović, M. Abramović, S. Milivojević, R. Todosijević, G. Urkom, R. Damjanović-Damjan.



Deo postavke

jul—septembar 1973.
UMETNOST Beograd,
br. 35,

G. Dorfles, *Socijalno-estetske vrednosti u najnovijim konceptualnim stremljenjima* (prevela Danka Pavlović):

... Na ove četiri faze, koje približno pokazuju dijalektiku odnosa između umjetničkog dela i socijalne angažovanosti u poslednjih pedeset godina, nadovezuje se, poslednjih pet ili šest godina, dolazak brojnih konceptualnih strujanja koja odbijaju, barem programski, potrošnju i robni tretman umetnosti, što je postalo često i preterano u pop- kao i u op- strujanjima, i polaze od obnovljenog individualizma i socijalne angažovanosti.

Dakle, baš u krilu ovih misaonih strujanja pojavljuju se neke simptomatične epizode novog političkog i društveno-političkog interesa; ili, još bolje, društveno-političkog značaja koji umetnost može da ima — danas i uvek — u svakom kulturnom razdoblju.

Primere ove »nove angažovanosti«, možemo primetiti — citiraću sasvim ukratko:

1) U političkom i ideološkom delu J. Beuys-a (Bojs), u njegovim »propovedima«, već odvojenim od svakog »predmetnog« stvaranja i koje uglavnom gledaju da kod slušaoca podstaknu ponovno oživljavanje interesovanja za društvene

i duhovne vrednosti čovečanstva izvan bilo koje specifične političke struje. Beuys, kao što je već poznato, traži dolazak besklasnog društva koje će biti zasnovano na obnavljanju umetničkih i duhovnih vrednosti.

2) U grupi »trinaestorice« (de los trece) koji pripadaju *Umetnosti sistema* (Arte de Sistemas) u Argentini, čiji je pokretač i teoretičar Jorge Glusberg i čija je aktivnost političko-socijalnog karaktera i sadržaja, a preko dela koja većinom ne dozvoljavaju poistovećivanje sa robom i koja su zasnovana uglavnom na sintaksi pojmovnog tipa.

3) Mnogi drugi izolovani umetnici među kojima mogu pomenuti grupu OHO iz Ljubljane, a u Italiji slikara Gianni Emilio Simonetta i delimično muzičara Giuseppe Chiaria (Đuzepe Kijari).

Iz svega toga proizlaze principi koji se ukratko mogu rezimirati na ovaj način:

1) Umetnost je nesumnjivo vezana za društvo u kome se razvija i ne može a da se ne obazire na događaje koji interesuju to društvo.

Izložba/performansi osam jugoslovenskih umetnika u okviru Međunarodnog festivala umetnosti. Učesnici: M. Abramović, R. Todosijević, G. Urkom, Z. Popović, N. Paripović, N. i S. Dragan,

— Raša Todosijević, izložba/performans *Odluka kao umetnost II*

— *Informacije 3* — dokumentarna izložba o radu galerija koje su od sredine šezdesetih godina odigrale pionirsku ulogu u formiranju savremenih umetničkih pojava ili su ustanovile novi odnos umetnik—galerija: L'Attico (Rim), Borovski (Varšava), Leo Castelli (Njujork), K. Fisher (Diseldorf), House (London), Lambert (Pariz—

Prvi broj *Momenta* (dvo broj) donosi tekstove: D. Buren, *Umetnost, lažni prosvetitelj*; J. Kosuth, *Umetnički predmet — izolovani događaj*; informacije o grupi *Bosch+Bosch, Ekipi A³*...

J. Beuys, *Društvo kao skulptura* (intervju)

VŠ: Smatrate li da je za vas bila važna funkcija profesora na Umetničkoj akademiji u Dizeldorfu koju vršite poslednjih osam godina?

JB: To je moja najznačajnija funkcija. Biti učitelj je moje najveće umetničko delo. Sve ostalo je jalov proizvod, samo demonstracija. Ako želite da se izrazite morate prikazati nešto opipljivo. Ali nakon nekog vremena to dobija ulogu samo istorijskog dokumenta. Za mene objekti nisu više tako važni. Želim da doprem do izvora problema, do misli koje stoje iza njega. Misao, govor, komunikacija — sve su to izrazi slobodnog čoveka i to ne, samo u socijalističkom smislu te reči. VŠ: Da li biste se onda složili da je vaš cilj da učinite čoveka slobodnijim i da ga pobudite da misli slobodnije?

JB: Svestan sam toga da se moja umetnost ne može shvatiti prvenstveno mišljenjem. Moja umetnost deluje na ljude koji imaju isti način mišljenja kao i ja. Ali, jasno je da ljudi ne mogu da razumeju moju umetnost samo intelektualnim procesom, jer se ni jedna umetnost ne može iskusiti na taj način. Kažem iskusiti, jer to nije isto što i misliti: to je mnogo kompleksnije, uključuje u sebe i nesvesno pobuđivanje ljudi. Publika kaže ili »da je zainteresovana«, ili reaguje besno, proklinjući moj rad. U svakom slučaju osećam da sam uspeo jer je moja umetnost uticala na ljude. Pobuđujem ljude, a to je ono što je važno. U današnje vreme, mišljenje je postalo tako pozitivističko da ljudi cene samo ono što može biti kontrolisano razumom, što se može koristiti, što može da pomogne u napredovanju

2) Bilo kakva vrsta umetnosti ako je nametnuta odozgo, uvek je lažna i neefikasna (to su već pokazali fašizam i nacizam i umetničke slavopojke i zablude).

3) Za razvoj jedne kulture neophodno je prisustvo umetničkih fenomena ukoliko nisu odvojeni od suvremenih naučnih, ekonomskih i političkih fenomena.

4) U jednom pretežno buržoaskom društvu, koje je zasnovano na kapitalističkoj ekonomiji (kao u većem delu zapadne Evrope i američkog kontinenta), podređenost umetnosti u ovom tipu društva, njeno pretvaranje u instrument, u »robu za razmenu« kao što je svaka druga roba, gotovo je neizbežno.

5) Ipak — čak i u sličnom društvu, dužnost je umetnika (i korisnika) da idu u potragu za umetničkim formama oslobođenim potrošačkog i kapitalističkog pritiska pomoću kojih bi se pružio otpor takvom tretiranju umetnosti kao robe. Te forme bi mogle da poprime oblik ili izgled *operacija koje se ne javljaju kao umetničke*. (. . .)«

R. Damjanović-Damjan.

M. Abramović — prvi performans *Ritam 10*. R. Todosijević — prvi performans *Odluka kao umetnost I* (sa M. Koželj).

Milano), Situation (London), Sperone (Torino), Sonnabend (Pariz), Galerija stanara — Galerie des Locataires (Pariz—Zagreb), Studentski centar (Zagreb), Templon (Pariz—Milano), Tosselli (Milano), Weber (Njujork), Galerija 1.2...12... (Pariz)...

Povodom izložbe održan je razgovor sa Ankom Ptaškovskom (Pariz), Luciom Ameliom (Napulj) i Idom Biard (Pariz—Zagreb).



u karijeri. Potreba za pitanjima koja se nalaze van ovih oblasti, zamrla je u našoj kulturi. Zato što većina ljudi misli materijalistički, oni i ne mogu da shvate moju umetnost. Zbog toga osećam potrebu da prikazem nešto što će biti više od samih objekata. Čineći to, ljudi će možda početi da shvataju da čovek nije samo racionalno biće.

VŠ: Na koji način život uključuje umetnost? JB: Ja bih odgovor formulisao vrlo radikalno: umetnost čini život mogućim. Rekao bih da je čovek bez umetnosti nepojmljiv u fiziološkom smislu. Postoji materijalistička doktrina koja tvrdi da možemo bez mišljenja i umetnosti jer je čovek samo visoko razvijeni mehanizam kojim vladaju hemijski procesi. Rekao bih da se u čoveku ne odvijaju samo hemijski procesi već i metafizička zbivanja. Izazivač hemijskih procesa nalazi se u spoljnjem svetu. Čovek je istinski živ tek onda kada shvati da je kreativno, umetničko biće. Tvrdim da postoji uključivanje umet-

avgust—septembar 1973.
The Richard Demarco
Gallery, Edinburg
EDINBURGH ARTS '73

septembar 1973.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
MANIFESTACIJE
POVODOM
VII BITEF-a

septembar—oktobar 1973.
MOMENT
Bilten Likovnog programa
Studentskog kulturnog
centra, Beograd
Urednik: B. Tomić

nosti u sve oblasti života. Trenutno, umetnost se smatra specifičnom oblašću čiji je cilj da proizvodi dokumente u vidu umetničkih dela. Zbog toga sam ja zagovornik izvlačenja estetskog iz nauke, ekonomije, politike, religije i iz svih oblasti ljudske aktivnosti. Čak i akt ljuštenja krompira može da bude umetničko delo ako je to svesna umetnost.

VŠ: Šta mislite o vašem sadašnjem položaju u kontekstu umetnosti?

JB: Mislim da je suština problema u tome što su moja dela prožeta mislima koje ne potiču iz oficijelnog razvoja umetnosti već iz naučnih pojmova. Počnimo od toga da sam želeo da postanem naučnik. Ali, shvatio sam da je teorijska struktura prirodnih nauka za mene isuviše pozitivistička, pa sam pokušao da učinim nešto novo i za nauku i za umetnost. Želeo sam da proširim obe ove oblasti. Kao skulptor, pokušao sam da proširim koncept umetnosti. Logika moje umetnosti zavisna je od činjenice da sam uvek imao jednu ideju na kojoj sam uporno radio. To je ustvari problem percepcije.

VŠ: Percepcije?

JB: (Posle dugog oklevanja): Najjednostavnije rečeno, pokušavam da ponovo afirmišem pojam umetnosti i kreativnosti u duhu marksističke doktrine. Socijalistički pokreti u Evropi, koje vode mladi, neprekidno postavljaju ovo pitanje. Oni definišu čoveka isključivo kao društveno biće

Nisam bio iznenađen ovakvim razvojem događaja koji je doveo do konfuznih političkih prilika ne samo u Nemačkoj već i u Americi. Čovek zaista nije slobodan u mnogim vidovima. Zavisna je od svoje društvene uslovljenosti, ali je slobodan da misli i to je početna tačka skulptura. Za mene je već formiranje misli skulptura. Misao je skulptura. Svakako da je i jezik skulptura. Pokrenem grkljan, pokrenem usta i zvuk je elementarni oblik skulpture. Pitamo se: Šta je skulptura? I odgovaramo: Skulptura. Činjenica da je skulptura veoma kompleksna tvorevina, bila je zanemarena. Ono što mene interesuje jeste činjenica da skulptura upotpunjuje definiciju čoveka.

VŠ: Zar to nije apstraktno?

JB: Moja teorija zasniva se na shvatanju da je svako ljudsko biće umetnik. Moram da se suoim sa ljudima kada su slobodni, kada misle. Svakako da je mišljenje apstraktan način rešavanja tog pitanja. Ali pojmovi — mišljenje, osećanje, htenje — tiču se skulpture. Misao se iskazuje oblikom. Osećanje — pokretom ili ritmom. Volja se iskazuje haotičnom snagom. To objašnjava osnovne principe mojih »čoškova masnoće«. Masnoća se u tačnom obliku haotično rasipa na nediferenciran način dok se ne skupi u drugom obliku o čošku. Zatim ide od principa haosa do principa forme, od volje do mišljenja. Postoje paralelni pojmovi koji odgovaraju osećanjima i mogu biti nazvani dušom.

oktobar 1973.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
OKTOBAR 73

novembar 1973.
Parking Villa Borghese,
Rim
CONTEMPORANEA

1973.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
SLOBODAN
MILIVOJEVIĆ-ERA

1973.
Tribina mladih, Novi Sad
VLADAN
RADOVANOVIĆ

1974

januar 1974.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
GORAN ĐORĐEVIĆ

mart 1974.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
GORAN ĐORĐEVIĆ
VOJISLAV RADULOVIĆ

april 1974.
Studentski kulturni centar,
Beograd
III APRILSKI SUSRET

Akcije/projekcije/performansi. Izlagači: M. Abramović, N. Paripović, Z. Popović, R. Todosijević, G. Urkom.

Međunarodna izložba (istorijska panorama 1955—1973) koju je organizovao A. Bonito Oliva. Sekcije: umetnost, film, teatar, arhitektura, fotografija, muzika i igra, knjige i ploče umetnika,

Izveden performans *Meduigra*.

Samostalna izložba *Lik—značenje—zvuk*.

Izložba *Dva vremena jednog zida*

Izložba *Vizuelno predstavljanje procesa u kvadratnom sistemu*.

Tema susreta: *Prošireni medij ili nova umetnost*. Učesnici: R. Todosijević, R. Damnjanović, M. Abramović, B. Dimitrijević, G. Urkom, G. Đorđević, B. Szombathy, K. Ladik, J. Beuys, T. Marioni, L. Becker, L. Ontani, L. Calzolari... Povodom susreta organizovan je razgovor u kome su učestvovali: B. Reise, A. B. Oliva, Ž. Košćević, B. Tomić, D. Blažević, V. Gudac, D. Matičević, G. C. Politi...

vizuelna i konkretna poezija, alternativne informacije. Posebna sekcija *Area aperta* okupljala je najmlađe umetnike. Jugoslovenski učesnici: M. Abramović, B. Dimitrijević, B. Poznanović



Joseph Beuys (SKC)

april 1974.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
CAREVO NOVO RUHO

maj—jun 1974.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
1 & 1

jun—jul 1974.
Galerija Studentskog
kplturnog centra, Beograd
SLIKE

jun—oktobar 1974.
Ruma
VERBUMPROGRAM

jul 1974.
Galerija Guida, Napulj
EXPERIMENTE

avgust 1974.
Subotica
BOSCH+BOSCH

oktobar 1974.
Galerija Studentskog
centra, Zagreb
DAMNJAN

Izložba anti-dizajna. Konceptija: U. La Pietra.
Izlagaci: grupe Archizoom, Strum, Super Studio
i Ufo, od pojedinaca: H. Hollein, E. Sottsass,
J. A. Mendini, R. Ristić, R. Todosijević. . .

Konceptija: R. Todosijević. Izlagaci: Arceli &
Comini, G. Đorđević & V. Radulović, I. Biad &
G. Trbuljak, M. Pistoletto & M. Piopi, N. & S.
Dragan, K. Miler & Peter Štembera, R. Damnja-

Konceptija: J. Denegri. Izlagaci: J. Knifer, V.
Kristl, J. Zanetti, B. Dimitrijević, G. Urkom,
R. Damjanović-Damnjan, R. Todosijević.

Ješa Denegri, tekst u katalogu izložbe:
(. . .) »Postojanje i karakter ovih alternativnih
pozicija precizno je definirao Filiberto Mena u
sledećoj formulaciji: »U umetnosti posle 1960.
moguće je istaći razliku između pojmova *picture*
i *painting*: prvi postoji pre svega na narativnom
planu kao prikazivanje ili kao emocionalni izraz,
dok drugi nasuprot tome deluje prevashodno na
planu sistemske analize sopstvenih sastavnih de-
lova, što znači na peretežno strukturalnoj ravni«.
Posmatrano iz aspekta jedne u ovom trenutku
vrlo simplificirane istorijske retrospekcije, slikar-
stvo lišeno svih aluzivnih refleksa ispoljenih po-
sredstvom neposrednih intervencija u samoj pik-
turalnoj materiji po prvi put se svesno mani-
festira u delu Kazimira Malevića da bi se sa
dručkijim premisama ali na isto tako radikalnan
način još jednom javilo u praksi i teoriji Ed Rajn-
harta, a na temeljima ovih pretpostavki bila su
zatim zasnovana mnogobrojna individualna opre-
deljenja autora koji su učestvovali u profilisanju
pojavama minimalne i konceptualne umetnosti,
kao i u formiranju danas aktuelnog fenomena
novog, postkonceptualnog slikarstva.

Ova izložba želela bi, zapravo, evidentirati one
jugoslovenske doprinose koji se na osnovu svojih
tipoloških karakteristika mogu uključiti u prob-

Ratomir Kulić i Vladimir Mattioni otpočeli
zajednički rad serijom kućnih izložbi: *Pesme*,
Na putu, *Sertifikati mentalnog procesa*.

Međunarodna izložba. Izlagaci: Ben, Chiari,
Pistoletto, Beuys, Kounellis, R. Todosijević. . .

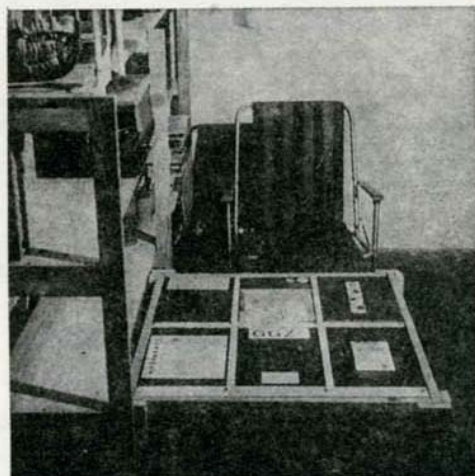
Prvi broj časopisa WOW.

Samostalna izložba Rađomira Damjanovića:
Dezinformacije.

nović & D. Blažević, R. Todosijević & M. Koželj,
R. Miller & S. Cameron, T. Jones & P. A. Evans,
Z. Popović & J. Tijardović.

lematiku gore navedenih kretanja u opštem
internacionalnom kontekstu prošle decenije.

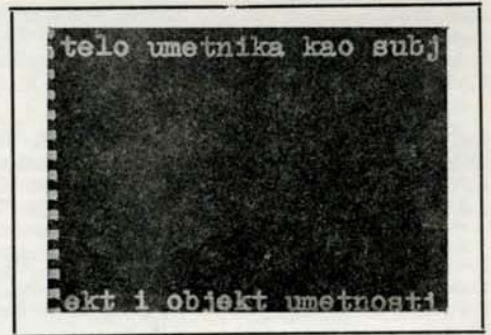
Ovom umetničkom mentalitetu prvi se na našem
terenu približio Julije Knifer: još od 1959-60.
kada radi svoje najranije »meandre«, Knifer
zasniva jednu originalnu minimalističku organ-
zaciju slike u kojoj je sistem njene formalne
strukture doveden do krajnje ogoledosti jednog
znaka koji ne odbija iako direktno i ne implicira
mogućnost metafizičkih projekcija, čemu svakako
doprinosi i svesno odstranjenje faktora boje koja
je u njegovom slučaju zamenjena relacijom crno-
belog dvozvučja. Potrebno je ukazati i na još
jedan od karakterističnih momenata Kniferovog
načina mišljenja: kroz čitavo svoje delovanje
on nije bitnije menjao svoj jednom formirani tip
slike, odnoseći se time kritički prema zahtevima
za evoluiranjem i permanentnim »usavršava-
njem« umetničkog jezika. Ponavljanje jednog te
istog znaka, na čemu on uporno i svesno insi-
stira, proizilazi zapravo iz jednog vrlo određenog
shvatanja po kome se u procesu nastajanja dela
akcentat uvek stavlja na čistu »mentalnu pred-
stavu« o preliminarnom konceptu slike, dok
njena dalja materijalna elaboracija, a time i njen
konačni izgled više ne zavisi od slučajnih piktu-
ralnih i estetskih intervencija koje se u već tradi-
cionalnim vidovima modernog slikarstva javljaju
u momentu rukovanja sa samim slikarskim
sredstvima. (. . .)«



Verbumprogram: Kućna izložba

oktobar 1974.
Tribina mladih, Novi Sad
TELO UMETNIKA
KAO SUBJEKT I
OBJEKT UMETNOSTI

Prva publikacija o *Body artu* u Jugoslaviji.
Priredio: V. Kopicl.



oktobar 1974.
Galerija suvremene
umjetnosti, Zagreb
MARINA ABRAMOVIĆ

Samostalna izložba/performans. Prvi put izveden
Ritam 2.



novembar 1974.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
DRAGAN
STOJANOVSKI

Samostalna izložba *Plakata 1944—1974.*

decembar 1974.
Likovni salon Tribine
mladih, Novi Sad
DAMNJAN—
TODOSIJEVIĆ-URKOM

Prva izložba primarnog slikarstva u Jugoslaviji.
Konceptija: J. Denegri.

1974.
Salon Tribine mladih,
Novi Sad
NEUROART/
PESMOS/KONTAKTOR

Izložba alternativnih časopisa u Jugoslaviji.
Konceptija: D. Bijelić, V. Despotov.

1974.
Studio Carla Ortelli,
Milano
RADOMIR
DAMNJANOVIĆ-
-DAMNJAN

Prva samostalna izložba u Italiji: *Predlog za
novi doživljaj boje, U čast sovjetskoj avangardi.*

1974.
Galleria Diagramma,
Milano
MARINA ABRAMOVIĆ

Izveden performans *Ritam 4.*

1974.
Kunsthalle, Keln
FLASH ART
INFORMATION

Međunarodna izložba umetnika koji su saradivali u časopisu *Flash Art*. Jugoslovenski izlagači: M. Abramović, B. Dimitrijević, R. Todosijević, B. Poznanović, N. i S. Dragan, G. Trbuljak, Z. Popović. . .

M. Amramović: *Ritam 2*

1975

januar 1975.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
BOSCH+BOSCH

Izložba grupe **Bosch+Bosch**, izlagači: **S. Matković, B. Szombathy, K. Ladik, A. Szernik i L. Szalma.**

februar 1975.
Galerija Srećna nova
umetnost, Beograd
RAŠA TODOSIJEVIĆ

Samostalna izložba *Elementarno slikanje.*

februar 1975.
Galleria Multipla, Milano
RADOMIR
DAMNJANOVIĆ-
-DAMNJAN

Samostalna izložba slika i crteža iz ciklusa *Intervencije.*

februar 1975.
Studio Morra, Napulj
MARINA ABRAMOVIĆ

Izvodi performans *Ritam O*; trajanje: 6 časova;
uputstvo: »na stolu se nalaze predmeti koje
možete upotrebiti na meni. Ja sam objekt. Svu
odgovornost preuzimam na sebe«.



M. Abramović: *Ritam O*

februar—mart 1975.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
VERBUMPROGRAM

Prva izložba *Verbumprograma* u Beogradu.

mart 1975.
BOSCH+BOSCH, Novi

Izlazi treći broj časopisa *WOW.*

mart 1975.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
NEŠA PARIPOVIĆ

Samostalna izložba *Mogućnost kamere od 1 do beskonačno.*

mart 1975.
Beograd
GRUPA 143

14. 3. 1975. osnovana Grupa 143. Prvi članovi:
Biljana Tomić, **Miško Šuvaković**, Bojana Burić,
Stipe Dumić, Nada Seferović, Momčilo Rajan,
Slobodan Šajin.



Grupa 143, s leva na desno: M. Šuvaković, B. Burić, N. Seferović, B. Tomić, M. Rajin (sede), S. Dumić, I. Marošević, S. Šajin (stoje)

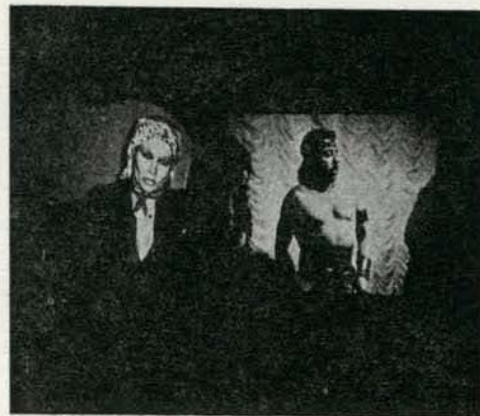
april 1975.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
IDEOLOGIJA
NJUJORKA

Jasna Tijardović: predavanje uz slajd projekcije.
Zoran Popović: filmovi njuorških autora: M. Cagiori, D. Haxton, D. Schulmann, M. Crugman, D. Oppenheim, V. Acconci.

april 1975.
Studentski kulturni centar,
Beograd
IV APRILSKI SUSRET

Na IV aprilskom susretu *Proširenih medija* učestvovali: V. Radovanović, J. Čekić, R. Todosijević, Z. Popović, K. Ladik, N. Paripović, G. Đorđević, M. Abramović, S. Iveković, D. Martinis, B. Szombathy, M. Šuvaković, Ž. Jerman, M. Stilinović, Endre Tot, A. Altamira, Natalia LL, Ugo La Pietra, A. Dias, K. Sieverding, U. Rosenbach, De Filippi...

- fluksus filmovi (konceptija Giancarlo Politi)
- Jack Moore — Evropski i američki umetnici, video-program
- razgovor *Žene u Umetnosti*, učesnici: U. Rosenbach, K. Sieverding, Natalia LL, Ida Biard, N. Baljković, D. Blažević, B. Tomić, B. Pejić...



K. Sieverding (SKC)

april—maj 1975.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
WALTER DE MARIA

Projekcija filma *Hard Core*.

april—maj 1975.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
MARINA ABRAMOVIĆ

Samostalna izložba — dokumenti performansa.
J. Denegri, tekst u katalogu:

(...) Telesne akcije Marine Abramović sadrže, pored neophodne vremenske procesualnosti samog toka radnje, određene elemente svesne auto-agresije vezane uz motive izazivanja opasnosti po stanje vlastitog psihičkog ili fizičkog organizma. Pa ipak, neadekvatno bi bilo u bitnom karakteru njenog rada tražiti naznake revalorizacije neke vrste ekspresionizma, kao što bi isto tako bilo pogrešno u njenom delu tragati za simptomima navodnih potiskivanja ili pak za reakcijama koje bi se želele protumačiti kao vidovi socijalnog revolta. Nasuprot ovim relacijama, rad Marine Abramović nosi zapravo karakteristike jednog specifičnog pristupa analizi nastajanja i odvijanja umetničkog čina koji se u ovom slučaju shvata kao jedan vremenski aktivni proces vrlo različitih oblika ponašanja, a ne više kao jedna specijalistička praksa koja vodi formulisanju završenih estetskih objekata. U takvim procesima pona-

šanja Marina Abramović je, s punom sveću o vlastitom položaju u kontekstu pojava unutar kojih se kreće, nastojala ukazati na momente koje ove nastupe nužno izvode iz delokruga običnih životnih manifestacija da bi ih uvele u delokrug jednog artikulisanog izražajnog jezika, ispitujući pri tome mnoge faze i elemente koji ovoj vrsti jezika pridaju status novog načina umetničkog mišljenja. U tom pogledu, za što adekvatniju karakterizaciju značenja ovog ciklusa njenih telesnih akcija mogla bi se koristiti tvrdnja koju je o samoj prirodi body arta istakla jedna od vodećih predstavnica ove pojave, Gina Pane: za nju, gestovi telesnih ekspresija nisu manifestacije anti-umetnosti, ali isto tako nisu više ni manifestacije dosadašnjeg pojma umetnosti već su to zapravo simptomi javljanja jedne druge kulture, pri čemu će traženje primarnih i radikalnih izražajnih situacija ispoljenih s onu stranu govornog ili oblikovanog jezika biti od ključnog značaja za zasnivanje jednog novog duhovnog identiteta svesnih i samostalnih pojedinaca.

jun 1975.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

Samostalna izložba *Strukture*.

jun 1975.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
AMERIKANCI U
FIRENCI —
EVROPLJANI
U FIRENCI

U organizaciji Art/Tapes 22 (Maria Gloria Biccoci), projekcija video radova evropskih i američkih umetnika: A. Kaprow, G. Chiari, V. Acconci, D. Buren, J. Jones, J. Kounellis, J. Beuys, A. Pirelli...

septembar 1975.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
MANIFESTACIJE
POVODOM
IX BITEF-a

- T. Marioni izveo akciju *Pravljenje crteža*
- B. Dimitrijević, *Intervju*
- J. Denegri, dokumentarna izložba, *Umetnik u prvom licu*
- razgovor *Dodir likovne umetnosti i pozorišta*, učesnici: Lj. Ristić, M. Vlačić, S. Čelić, S. Selenić, J. Hristić, D. Kalajić, P. Madeli, B. Dimitrijević, J. Denegri, D. Blažević...

septembar—oktobar 1975.
The Richard Demarco
Gallery, Edinburg
ASPECTS 75
CONTEMPORARY
YUGOSLAV ART

Izložbu organizovala Galerija savremene umjetnosti, Zagreb. Tekstovi u katalogu: R. Putar, M. Susovski, J. Denegri, A. Bassin, B. Petkovski, B. Keleman, A. Begić. Izložba prikazana: Dublin, The Municipal Gallery of Modern Art, novembar—decembar 1975; Leigh, Lancashire, The Turnpike Gallery, januar—februar 1975; Belfast,

The Ulster Museum, mart—april 1976; University of Sussex, The Gardner Centre, april—maj 1976; Glasgow, The Third Eye Centre, 1976. Izlagači: M. Abramović, R. Damjanović-Damjan, Z. Popović, N. Paripović, R. Todosijević, G. Urkom, J. Knifer, B. Dimitrijević, I. Biard, B. Bem, D. Martinis...

septembar—novembar 1975.
IX BIENNALE
DE JEUNES, Paris

Međunarodna manifestacija mladih umetnika. Internacionalni komesari: G. Boudaille, J. Abadie, J. Ch. Amman, A. Petersen, R. Stanislawski, T. Trini; učesnici: **M. Abramović, G. Đorđević, Flanagan, Fox, Boltansky, Sonnier...**

oktobar 1975.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
ART&LANGUAGE

Predavanje: Michael Corris i Andrew Menard o grupi *Art & Language* iz Njujorka.

oktobar 1975.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
ART&LANGUAGE

Seminar o grupi održali: Michael Corris, Andrew Menard, Jill Breacstone, J. Tijardović. Objavljena publikacija *Art & Language* u izdanju Muzeja savremene umetnosti i Studentskog kulturnog centra.

oktobar 1975.
Umetnostni paviljon,
Slovenj Gradec
ANGAŽIRANA
FIGURALIKA

U okviru međunarodne izložbe posebna sekcija *Kritičke dijagnoze*. Konceptija: Ješa Denegri; učesnici: B. Dimitrijević, **Z. Popović, R. Todosijević, G. Trbuljak, D. Buren...**

oktobar—novembar 1975.
Künstlerhaus, Grac
TRIGON 75

Selektori: Umbro Apollonio (Italija), Vera Horvat-Pintarić (Jugoslavija), Wilfried Skreiner (Austrija). Jugoslovenski izlagači: **R. Damjanović-Damnjan, N. Dragić, V. Richter, A. Šalamun, M. Šutej.**

oktobar—novembar 1975.
Akademie der bildenden
Künste, Beč
ASPEKTE GEGEN-
WARTIGE KUNST
AUS JUGOSLAWIEN

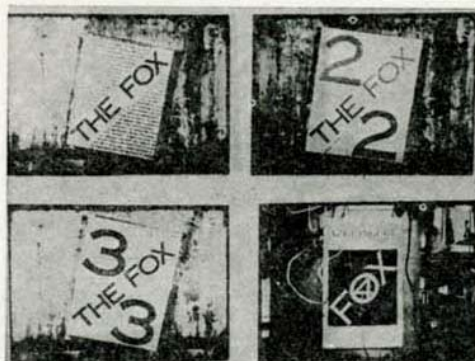
Organizacija: Galerija savremene umjetnosti, Zagreb. Konceptija i tekstovi u katalogu: Radoslav Putar, Davor Matičević; izlagači: **M. Abramović, grupe Bosch+Blsch, KOD, (3), G. Đorđević, N. Paripović, Z. Popović, R. Todosilević, G. Urkom...**

oktobar—novembar 1975.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
OKTOBAR 75

Izložba/publikacija grupe umetnika i kritičara: **R. Todosijević, Z. Popović, D. Blažević, J. Tijardović, J. Denegri, B. Pejić, S. Timotijević, V. Gudac, N. Baljković...**

1975.
The Fox, Njujork, br. 1—3.
izdavač: Art&Language
uredništvo: S. Charlesworth,
M. Corris, P. Heller, J.
Kosuth, A. Menard, M.
Ramsden

U časopisu sarađivali: Jasna Tijardović, Zoran Popović, Goran Đorđević.



novembar 1975 —
januar 1976.
Hillyer Gallery,
Masačusets
12 SAVREMENIH
EVROPSKIH UMETNIKA

Izlagači: Salvo, Gilbert & George, H. Haacke, A. Rainer, **R. Todosijević, Z. Popović, Roman Opalka...**

1976

mart 1976.
Galeria W. S. Polczesna,
Varšava
NOWOSZESZA SZTUKA
JUGOSLAWII

mart—april 1976.
Dom omladine, Beograd
RADOVI NA PAPIRU

april 1976.
Studentski kulturni centar,
Beograd
V APRILSKI SUSRET

april 1976.
Studentski kulturni centar,
Beograd
G. A. CAVELLINI

april 1976.
Galerija Nova, Zagreb
GRUPA 143

maj 1976.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
LUTZ BECKER

maj 1976.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
RADOMIR
DAMNJANOVIĆ-
-DAMNJAN

jun 1976.
Art/Tape 22, Firenca
RAŠA TODOSIJEVIĆ

jun—jul 1976.
Galerija Nova, Zagreb
OTISCI

jun—jul 1976.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
FOTOGRAFIJA
KAO UMETNOST

Izlagачi: R. Todosijević, Z. Popović, N. Paripović,
G. Đorđević, Grupa 143, Verbumprogram, Bosch +
Bosch, G. Trbuljak, M. Stilinović. V. Gudac. . .

Koncepcija: J. Denegri; izlagачi: R. Damnjanović,
I. Kožarić, J. Knifer, G. Urkom, G. Trbuljak, Z.
Popović, R. Todosijević, M. Stilinović, B. Demur,
N. Paripović, B. Dimitrijević.

Tema susreta: *Umetnik—umetnost—društvo* (izlož-
be/akcije/performansi/projekcije). Učesnici: N.
Paripović, R. Todosijević, G. Đorđević, M. Abra-
mović, R. Damnjanović, Z. Popović, K. Ladik,
Verbumprogram, M. Stilinović, B. Demur, Ž.
Jerman, V. Martek, J. Čekić, S. Stilinović, F.
Vučemić, M. Šuvaković, a od inostranih
umetnika i kritičara: J. Stezaker, J. Haka, K.
Sieverding, K. Mettig, W. Weber, Z. Sosnowski,

Samostalna izložba *Autoistorizacije 1914—2014*. i
razgovor sa autorom povodom izložbe.

Izložba grupe. Izlagачi: J. Čekić, P. Stanković,
M. Šuvaković, D. Dizdar, B. Tomić.

Rekonstrukcija skulpture Carla Andrea i preda-
vanje povodom otkupa ovog dela za *Tate Gallery*,
London.

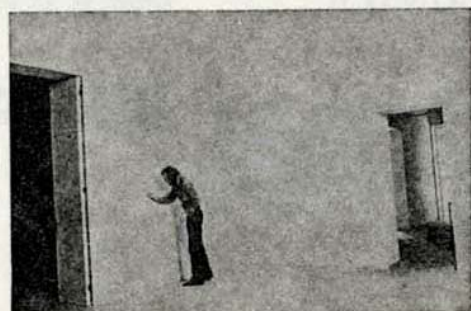
Samostalna izložba *Ništa suvišnog u duhu*.

Samostalna izložba *10.000 linija u galeriji*.

Koncepcija: J. Denegri; izlagачi: B. Dimitrijević,
V. Dodig, Ž. Jerman, A. Maričić, Ž. Kipke,
Z. Popović, G. Đorđević, G. Trbuljak, R. Todo-
sijević, G. Urkom. . . Izložba je prikazana i u
Studentskom kulturnom centru u Beogradu.

Druga izložba koju su zajedno realizovali: Galerija
savremene umjetnosti, Zagreb, Salon Rotovž,
Maribor i Muzej savremene umetnosti, Beograd.
Koncepcija: Biljana Tomić; izlagачi: M. Abra-
mović, J. Baldessari, R. Damnjanović, C. Boltanski,
J. Čekić, A. Cavellini, J. Hakka, K. Miller, J.
Mlcoch, Z. Popović, B. Szombathy, N. Paripović,

N. Kitchel, P. Štembera, K. Miller, J. Mlcoch. . .
Povodom susreta organizovan je razgovor *Umet-
nost našeg vremena i marksizam*; učesnici: M.
Božović, N. Baljković, O. Bihalji-Merin, D.
Blažević, N. Čačinović-Puhovski, M. Damnja-
nović, J. Denegri, B. Dimitrijević, G. Đorđević,
P. Matvejević, A. Pirelli, Z. Popović, J. Stezaker,
J. Tijardović, R. Todosijević, B. Zečević.

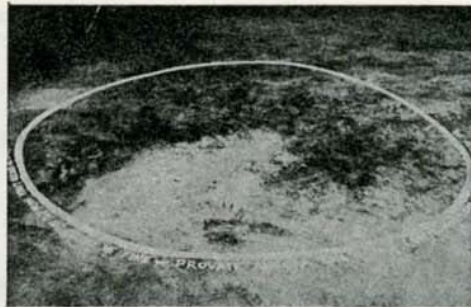


R. Todosijević: *10.000 linija u galeriji*

M. Radojičić, R. Todosijević, M. Šuvaković, K.
Ladik, S. Matković. . .
Povodom izložbe organizovana je retrospektiva
Antifilm 1963/76. Koncepcija: J. Tijardović, N.
Pajkić, S. Šijan; učesnici: M. Pansini, T. Gotovac,
I. Martinac, V. Rozman, G. Đorđević, N. Paripo-
vić, Z. Popović. . .

jul—oktobar 1976.
LA BIENNALE
DI VENEZIA, Venecija

Komesar: R. Putar; izlagači: R. Damjanović,
B. Dimitrijević, H. Gvardijančić, B. Jesih, J.
Knifer, I. Kožarić. U okviru sekcije *International
Events 32—76* učestvovali M. Abramović/Ulay.



R. Damjanović: *Kao ova linija*

septembar 1976.
Galerija Srećna nova
umetnost, SKC, Beograd
12 JUGOSLOVENSKIH
UMETNIKA I
ČASOPIS »TESTERA«

Konceptija: R. Todosijević; izlagači: M. Savić
M. Šuvaković, J. Čekić, B. Dimitrijević, G. Trbu-
ljak, J. Knifer, G. Urkom, R. Todosijević, S.
Šijan, N. Paripović, G. Đorđević.

septembar 1976.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
ZORAN POPOVIĆ

Realizacija dokumentarnog filma *Bez naziva*
(ciklus Umetnost i društvo).

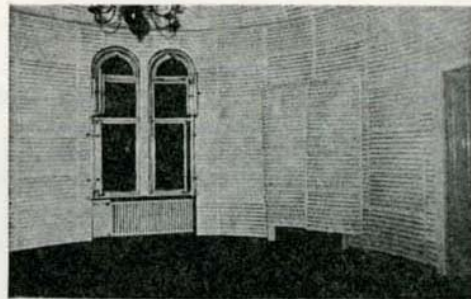
septembar—oktobar 1976.
STUDIO
INTERNATIONAL,
London, № 983.

Tematski broj o umetničkim časopisima *Art
Magazines*. Predstavljeni: Moment (Jugoslavija),
Novina Nova (Jugoslavija), Art-Rite (USA), Art

Forum (USA), Avalanche (USA), Artitudes
(Francuska), Data (Italija), Flesh art (Italija),
Heute Kunst (Nemačka)...

oktobar 1976.
Studentski kulturni centar,
Beograd
MIŠA SAVIĆ

Instalacija *Zatvoreni zvuk*.



M. Savić: *Zatvoreni zvuk* (Divanhana)

oktobar 1976.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
RAŠA TODOSIJEVIĆ

Samostalna izložba *20.000 linija u Galeriji*.

oktobar 1976.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
IVAN KOŽARIĆ

Samostalna izložba skulptura i crteža.

jesen 1976.
Grožnjan, Istra
BRDO '76

Ursula Krinzinger organizovala produkciju video
radova jugoslovenskih i austrijskih umetnika: M.
Stilinović, B. Demur, R. Todosijević, N. Paripović,
S. Šijan, G. Trbuljak...

oktobar—novembar 1976.
Njujork
ZORAN POPOVIĆ

Realizacija dokumentarnog filma *Borba u Njujorku*
(*Struggle in New York*).

novembar 1976.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
VLADIMIR KOPICL

Samostalna izložba *Radovi iz 1972. i 1975.*
godine.

- novembar 1976.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
MLADEN STILINOVIĆ
- novembar—decembar 1976.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
VLADAN
RADOVANOVIĆ
- decembar 1976.
Dom omladine, Beograd
TUGO ŠUŠNIK
- decembar 1976.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
TOMISLAV GOTOVAC
1976.
I.P.E.M., Gent
VLADAN
RADOVANOVIĆ
1976.
Galerie Umwelt, Štuttgart
EXPERIMENT
BUCHER
- Samostalna izložba *Knjiga umetnika*, 20 primeraka
kataloga umetnik izdao unikatno.
- Samostalna izložba *Mediji 1954—1976*.
- Samostalna izložba slika.
- Samostalna izložba — fotografije, kolaži, slajdovi,
filmovi.
- Samostalna izložba *Istraživanja i performans Tri
tape medium*.
- Međunarodna izložba eksperimentalnih knjiga.
Izbor jugoslovenskih autora: **B. Szombathy**.

1977

- februar 1977.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
SLOBODAN
MILIVOJEVIĆ
- februar—mart 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
GORAN TRBULJAK
- mart 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
BORIS DEMUR
- mart 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
AL SOUZA
- mart 1977.
Galerija Studenskog
kulturnog centra, Beograd
MLADI UMETNICI,
ZAGREB
- april 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
ANDRAŽ ŠALUMAN
- april 1977.
Galerija Srećna nova
umetnost, SKC, Beograd
UMETNOST,
IRONJA itd. . .
- Petodnevna izložba *Naivna slika*.
- Samostalna izložba.
- Samostalna izložba slika i crteža.
- Samostalna izložba *Fotografija kao rad umetnika*.
- Izlagачi: M. Stilinović, B. Demur, Ž. Jerman,
F. Vučemilović, V. Martek, S. Stilinović.
- Samostalna izložba slika.
- Izložba radova i dokumenata. Konceptija: **R.
Todosijević**. Izlagачi: J. Baldessari, A. Cavellini,
B. Dimitrijević, Gilbert & Georges, N. Paripović,
Z. Popović, A. Reinhardt, Salvo, Al Souza, M.
Stilinović, R. Todosijević, G. Trbuljak. . .

april 1977.
Studentski kulturni
centar, Beograd
VI APRILSKI SUSRET

Učesnici: S. Šijan, M. Stilinović, B. Demur, Ž. Jerman, V. Martek, P. Stanković, M. Šuvaković, Maja Savić, S. Popčev, grupa Kozmetika, M. Savić, Z. Popović, R. Todosijević, J. Čekić, G. Đorđević, M. Abramović, N. Paripović, K. Ladik, J. Moore, Ulay, A. B. Oliva...

— dokumentarna izložba: *Štampani materijali SKC-a*, koncepcija: D. Vukadinović

— predavanje: *Predstavljanje galerija* R. Putar, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb; U. Krinzinger — Galerija Krinzinger, Innsbruck

— izložba/publikacija: *Istraživanje znakovnog sistema K. Maljevića*, koncepcija: J. Čekić, G. Đorđević, J. Tijardović.

— izložba: *Omoti ploča rock muzike*, koncepcija: S. Ilić, M. Rajin.

Povodom susreta organizovana je i četvorodnevna diskusija na temu: *Elektronski mediji u društvenim promenama*. Učesnici: B. Zečević, M. Božinović, R. Božović, M. Meštović, T. Đorđević, T. Sedmak, M. Vlačić...

maj 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
BRDO 76'

Video-tape projekcije *Susret umetnika Brdo 76* (R. Todosijević, N. Paripović, B. Demur, S. Šijan, M. Stilinović).

maj 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
NEŠA PARIPOVIĆ

Samostalna izložba i projekcija filmova *N. P. 1975—1978*.

jun 1977.
Galleria Civica, Modena
AVANQUARDIA
E SPERIMENTAZIONE
(Le piu avanzate vicerche
artistiche Jugoslave)

Tekstovi: G. Dorfles, A. Altamira, J. Denegri, B. Tomić. Izlagači: R. Damjanović, G. Trbuljak, M. Abramović, R. Todosijević, Komuna u Šempasu, Grupa 143 — M. Šuvaković, J. Čekić, N. Paripović, Maja Savić, P. Stanković.

jun 1977.
Studentski kulturni
centar, Beograd
VLADIMIR JOVANOVIĆ

Samostalna izložba u organizaciji Galerije *Srećna nova umetnost* (D. Vukadinović), *Spoljni program* (N. Pajkić). Povodom izložbe izdat prvi broj *Izgleda*.

jun 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
GORGONA

Izložba grupe. Tekst u katalogu: J. Denegri.

jun 1977.
Gallery Art Net, London
RADICAL ATTITUDES
TO THE GALLERY

Međunarodna akcija. Učesnici: H. Haacke, Art & Language, H. Fischer, C. Atkinson, C. Andre, V. Burgin. Jugoslovenski učesnici: G. Đorđević, Z. Popović, N. Baljković, B. Dimitrijević...

jun—septembar 1977.
Galerija Studenskog
kulturnog centra, Beograd
NENAD PETROVIĆ

Tamni objekt (ambijent).

jun—oktobar 1977.
DOCUMENTA 6, Kasel

Velika retrospektiva internacionalne umetnosti — performansi, fotografije, film, video, crtež. Jugoslovenski učesnici: M. Abramović, B. Dimitrijević, Dado, V. Veličković, Z. Mušić.



M. Abramović)Ulay: *Udisaj*/izdisaj



jul—septembar 1977.
Umetnički paviljon
»Cvijeta Zuzorić« i
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
V BEOGRADSKI TRIJE-
NALE JUGOSLOVENSKE
LIKOVNE UMETNOSTI

Sekcije u okviru V Trijenala: *Primarno, elemen-
tarno, procesualno: alternativni modeli aktuelne
slikarske prakse* (T. Brejc); *Novi Mediji: foto-
grafija, film, video* (Matičević); *Ka dematerijali-
zaciji umetničkog objekta* (M. Susovski). Među
izlagačima: N. Paripović, G. Urkom, Z. Popović,
B. Szombathy, M. Stilinović, V. Radovanović, R.
Todosijević, R. Damnjanović, S. Milivojević, M.
Šuvaković, G. Đorđević...

septembar 1977.
Centar za fotografiju,
film i televiziju, Zagreb
ZORAN POPOVIĆ

Projekcija filma *Borba u Njujorku*, štampan ka-
talog sa scenarijem filma.

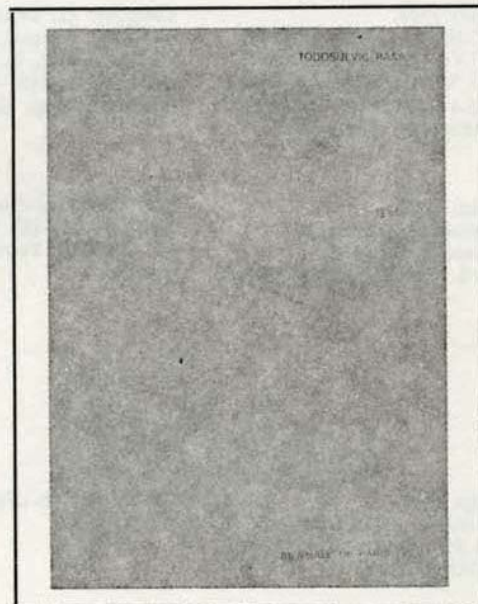


septembar 1977.
RAŠA TODOSIJEVIĆ:
TEXTES
Edition: Dacić, Tübingen

Povodom *Bijenala mladih* izdata knjiga.

septembar—oktobar 1977.
X BIENNALE
DE JEUNES, Pariz

Internacionalni komesari: G. Boudaille, M.
Compton, J. Denegri, A. Petersen, T. Trini, A.
Zweite... Izlagači: R. Todosijević, Z. Popović,
Grupa 143, M. Stilinović, A. Šalamun.



oktobar 1977.
Galerija Farideh Cadot,
Pariz
RAŠA TODOSIJEVIĆ

Izveden performans *Was ist Kunst Farideh?*

oktobar 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
STUDENTI FLU

Grupna izložba studenata: G. Đeri, M. Blago-
jević, Z. Belić...

oktobar 1977.
Galerija Srećna nova
umetnost, SKC, Beograd
10e BIENNALE
DE PARIS
(učesnici iz Jugoslavije)

J. Denegri, tekst u katalogu izložbe:
»... Raša Todosijević, Zoran Popović, Andraž
Šalamun, Mladen Stilinović i Grupa 143) birani
su, međutim, od strane međunarodne komisije
koja se prigodom svojih odluka opredeljivala
isključivo na osnovu vlastitog shvatanja i vredno-
vanja prirode svakog konkretnog rada, sagleda-
vanog u kontekstu celine izložbe zasnovane na
akcentiranju vitalnih umetničkih problematika
današnjeg trenutka. Mada je ovakav način izbora
imao u svojoj osnovi isključivo umetničke moti-
vacije i kao takav mogao bi se smatrati činom
stručne i kritičke verifikacije svakog izabranog
učesnika izložbe od strane jednog relativno
kompetentnog tela, simptomatično je da je upravo

on pobuđivao u lokalnoj kulturnoj birokratiji
sumnje u adekvatnost i legitimnost izbora jugo-
slovenskih učesnika, i to očito samo zato što je
ovde van posredništva i kontrole administrativ-
nog aparata bila ostvarena mogućnost izravnog
uključivanja nekolicine autora u jednu interna-
cionalnu umetničku manifestaciju. To su, me-
đutim, još neki od pokazatelja one određene
klime koja se, sa raznih strana i iz raznih moti-
vacija, tokom poslednjih godina stvara oko rada
onih umetnika koji u postojećim uslovima istu-
paju sa stanovišta samostalnog i nezavisnog po-
našanja, dakle, ponašanja koje bi zapravo trebalo
da bude svojstveno svakoj doista otvorenoj
društvenoj i kulturnoj situaciji.

oktobar 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
EWELIN WIESS

Predavanje o međunarodnoj izložbi *Documenta 6*,
uz dija-projeckije.

oktobar—novembar 1977.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
BEOGRAD '77

Međunarodna izložba likovnih umetnosti, orga-
zovana povodom KEBS-a. Na izložbi je izlagalo
199 umetnika iz 33 zemlje: M. Pistoletto, V.
Vago, M. Zaza, J. Dibbets, G. V. Elk, J. Berghuis,
J. Hamilton Finlay, G. Ouwin. . .

oktobar—novembar 1977.
Künstlerhaus, Grac
TRIGON 77

Komesari: Vera Horvat-Pintarić i Tomaž Brejc.
Izlagачi: J. Čekić, B. Demur, G. Đorđević, M.
Galić, J. Knifer, M. Pogačnik, P. Ristić, A.
Šalamun, D. Sokić, A. Rašić.

novembar 1977.
Studentski kulturni
centar, Beograd
ŽELJKO JERMAN

Akcija *Otiskivanje u betonu*.

novembar 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
SAVO VALENTINČIĆ

Samostalna izložba slika.

novembar—decembar 1977.
Studentski kulturni
centar, Beograd
NOVA MUZIKA

Koncepcija: M. Savić. Preslušavanje ploča (J.
Cage, L. M. Young, Ph. Glass, T. Riley, S.
Reich).

decembar 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
GERGELJ URKOM

Samostalna izložba slika.
J. Denegri: iz teksta kataloga:

»... Do finalnog stadija dela dolazi se, dakle,
putem jedne unapred zasnovane i potpuno racio-
nalizovane proporcije koja je, umesto da bude,
eksplicirana posredstvom teksta, ovde demon-
strirana u materijalu, postupku i mediju slike,
pa je taj način jedan određeni misaoni proces
izveden iz područja čistog pojmovnog podrazu-

mevanja da bi bio konkretizovan u jednom čulno
prisutnom objektu slike. Bitno je, pri tome,
istaći da je do razumevanja značenja ovog objekta
slike moguće doći jedino putem sistematskog
čitanja u samom delu evidentno prisutnih poda-
taka koji na krajnje transparentni način ukazuju
na tok uzastopnih etapa kroz koje je prolazio
umetnikov radni proces, od momenta početne
konceptualizacije pa do momenta završne reali-
zacije.

decembar 1977.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
JULIJE KNIFER

Izložba crteža realizovana u saradnji sa Gale-
rijom Novom, Zagreb.

1977.
Galleria Studio 16/e,
Torino
RAŠA TODOSIJEVIĆ

Izložba/performans *20.000 linija u galeriji i
Was ist Kunst?*

1977.
Osterreichischer
Kunstverein, Beč
INTERNATIONAL
PERFORMANCE
FESTIVAL

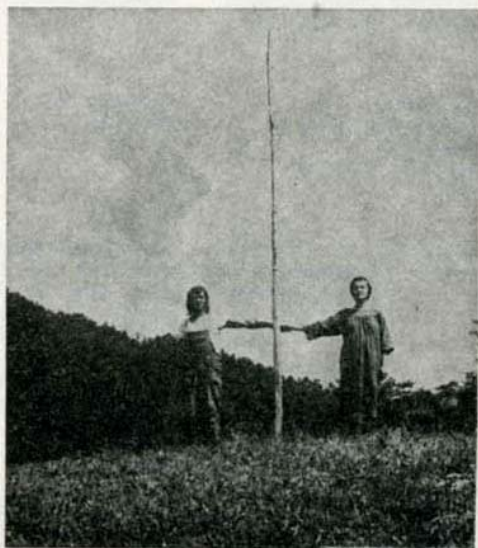
Učesnici: T. Marioni, T. Fox, S. Forte, G.
Pane, L. Anderson, J. Klauke, U. Rosenbach,
M. Savić, Marina/Ulay, R. Totosijević. . .

1977.
Galerija Schema, Firenca
INFORMAZIONE-
-POLITIC-ART

Međunarodna izložba/publikacija. Učesnici: Art,
& Language, J. Beuys, D. Buren, A. Cadere,
De Filippi, Z. Goldstein, H. Haacke, J. Kosuth
F. Mauri, B. Dimitrijević, Z. Popović, R. Todo-
sijević(. . .)

1977.
Brezovica
KOMUNA
BISTRİ POTOK

Božidar Mandić sa porodicom i prijateljima
osnovao *Komunu*.



Bistri Potok: Božidar i Brajla Mandić

januar 1978.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
IZLOŽBA/AKCIJA

Izlagači: M. Stilinović, B. Demur, Ž. Jerman,
F. Vučemilović, V. Martek, S. Stilinović.

januar 1978.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
RAŠA TODOSIJEVIĆ

Samostalna izložba *Avangardna skulptura*.

januar—februar 1978.
Studio Galerije suvremene
umjetnosti, Zagreb
FEEDBACK
LETTER-BOX

Projekt/izložba **Bogdanke Poznanović**. Učesnici:
J. Beke, K. Groh, J. Beuys, A. Tišma, B. Szom-
bathy, P. Neagu, V. Vaccari. . .

februar 1978.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
PRIMERI
ANALITIČKIH RADOVA

Koncepcija: M. Šuvaković; izlagači: M. Ra-
dojičić, S. Bogdanović, M. Molnar, B. Demur,
G. Trbuljak, G. Urkom, M. Pogačnik, G. Đor-
đević, J. Čekić, N. Paripović. . .

mart 1978.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
NOVI JEZIK VIDEA

Projekcija video umetnosti od 1965. do danas.
Koncepcija: Horst Haberl, Grac (radovi: M.
Cunningham, Nam June Paik, O. Piene, A.
Kaprow, Vito Acconci. . .).

mart 1978.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
PLAKATI-RADOVI
UMETNIKA

Izložba plakata, koncepcija: Jasna Tijardović;
izlagači: R. Morris, Art & Language, K. Sie-
verding, A. Piper, M. Abramović, B. Szombathy,
B. Dimitrijević, T. Gotovac, G. Đorđević, V.
Kopiel, R. Damnjanović-Damnjan, D. Nez, N,
Paripović. . .

mart 1978.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
SLIKE

Izložba slika A. Trubentara i T. Podgornika.

april 1978.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
RADOVI NA PAPIRU

Izložba umetnika iz Zagreba: M. Molnar, A.
Maračić, G. Petercol, D. Demur, Ž. Kipke, D.
Sokić, A. Rašić.

april 1978.
Galerie De Appel,
Amsterdam
ZORAN POPOVIĆ

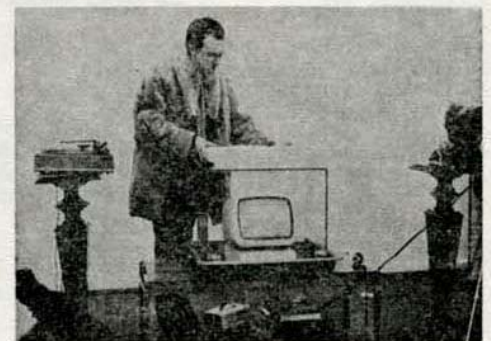
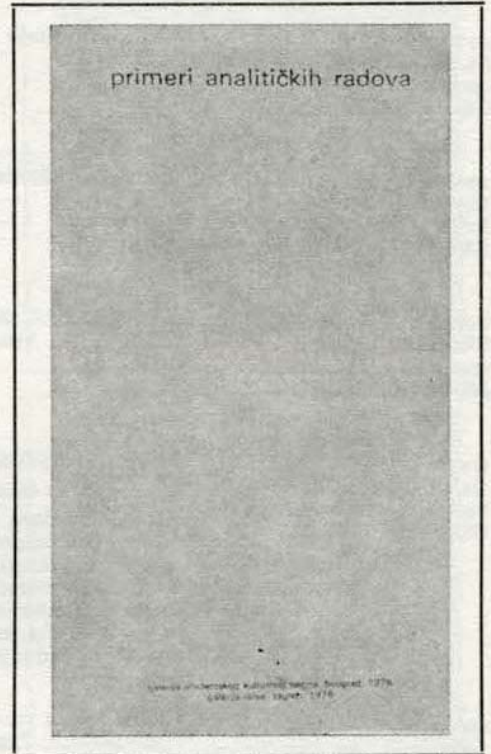
Autorsko veče i projekcija filma *Struggle in
New York*.

maj 1978.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
PERFORMANCE
MEETING

Međunarodni susret — nova muzika, novo pozorište,
novi ples, telesna umetnost, akcije umet-
nika. Učesnici: U. Rosenbach, Aquinada, J.
Klauke, Ch. Palestine, Theatre of Mistakes, S.
Fortti, G. Chiari, M. Savić, S. Iveković, D.
Martinis, N. Paripović, R. Damnjanović, R. To-
dosijević, Z. Belić, Z. Popović. . . Publikaciju
pripremila B. Tomić.

maj 1978.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
RADOVI NA PAPIRU:
MANUELNOŠT I
TAUTOLOGIJA

Koncepcija: Italo Mussa; izlagači: L. Bartolini
M. Camorani M. Gastini G. Griffa P. Masi
C. Morales G. Zappettini.



Aquinada (SKC)

maj 1978.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
NEŠA PARIPOVIĆ

Samostalna izložba *Analitička skulptura*.

maj 1978.
Galerija suvremene
umjetnosti, Zagreb
VLADIMIR
JOVANOVIĆ

Samostalna izložba. Povodom izložbe štampan
Izgleđ br. 2.

maj 1978.
Galerija Srećna nova
umetnost SKC, Beograd

Galerija izdala mape grafika umetnikâ: B. Di-
mitrijević R. Damnjanović, R. Todosijević, N.
Paripović, G. Urkom. Mape su bile prikazane u

Kulturnom centru, Beograd, Studiu Galerije
suvremene umjetnosti, Zagreb, Modernoj ga-
leriji, Ljubljana, ORA Đerdap, Kladovo.

proleće 1978.
Galerija suvremene
umjetnosti, Zagreb
NOVA UMJETNIČKA
PRAKSA 1â66—1978.

Prva retrospektiva nove umetnosti u Jugoslaviji.
Katalog: Dokumenti 3—6, uredio M. Susovski.

jun 1978.
3+4 (a)
Časopis studenata istorije
umetnosti. Izdavač: Odelje-
nje za istoriju umetnosti
Filozofskog fakulteta, Beo-
grad (Seminar za modernu
umetnost).
Urednik: S. Mijušković

Prvi broj (a) novoosnovanog časopisa. (A. Bonito
Oliva, *Različite avangarde Evropa—Amerika*, Ter-
minološki rečnik. . .).



jun—avgust 1978.
Museum am Ostwall,
Dortmund
TENDENZEN IN DE'
JUGOSLAWISCHEN
KUNST VON HEUTE

Izložbu organizovao Muzej savremene umetnosti,
Beograd: Konceptcija: J. Denegri, Izložba pri-
kazana: Berlin, Staatliche Museen Preussischer
Kulturbesitz, septembar—novembar 1978; Nirn-
berg, Kunsthalle, novembar 1978 — januar 1979;
Brisel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Bel-
gique, februar—mart 1979; Luksemburg, Théâtre
Municipal de la Ville de Luxembourg, april
1979; Rim, Valle Giulia, april—maj 1979; Đe-
nova, Palazzo Reale, maj—jun 1979. Među izla-
gačima: R. Damnjanović, Grupa OHO, G.
Trbuljak, Z. Popović, N. Paripović, M. Abra-
mović, B. Szombathy, G. Urkom, R. Todosijević,
V. Kopicl, G. Đorđević, V. Radovanović, S. Di-
mitrijević. . .

septembar—aktobar 1978.
Neue Galerie, Grac
XII MALERWOCHE
IN DER STEIERMARK

Međunarodna manifestacija. Jugoslovenski učes-
nici: N. Paripović, B. Švertasek, S. Semov, M.
Sedej ml.

oktobar 1978.
Galerija Podroom, Zagreb
RAŠA TODOSIJEVIĆ

Samostalna izložba *O linijama*.

novembar 1978.
Lublin—Lođ—Varšava
NEINDETIFIKOVANA
PRAKSA

Međunarodna akcija (video i film). Jugoslovenski
učesnici: T. Gotovac, Z. Popović, N. Paripović,
I. L. Galeta, H. Turković.

novembar 1978.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
GRUPA 143

Seminar/publikacija; učesnici: B. Demur, M.
Pogačnik, D. Hohnjec, B. Tomić, M. Šuvaković.
J. Čekić, Maja Savić.



Grupa 143, s leva na desno: D. Hohnjec, B.
Bole, M. Savić, B. Tomić, M. Pogačnik (sede),
B. Demur, J. Čekić, M. Šuvaković i P. Stanković
(stoje)

decembar 1978.
Studentski kulturni
centar, Beograd
ZORAN POPOVIĆ

Samostalna izložba/dijaprojeksije. Tipomašinsta
Miodrag Popović: *O životu, radu i slobodnom
vremenu.*

1978.
Galerija Srećna nova
umetnost, SKC, Beograd
RADOMIR
DAMNJANOVIĆ-
-DAMNJAN

Samostalna izložba *Uzorak umetnika.*

1978.
Galerija Srećna nova
umetnost, SKC, Beograd
MIŠA SAVIĆ

Autorsko veče, predstavljanje ploče *Samo jedna
linija i beskonačno mnogo linija.*

1978.
Radomir Damnjan:
NIČEG SUVIŠNOG
U LJUDSKOM DUHU
Edition Dacić, Tübingen

Knjiga umetnika.



1978.
Galerija Podroom, Zagreb
NEŠA PARIPOVIĆ

Samostalna izložba *Primeri analitičke skulpture.*

1978.
Studentski centar, Zagreb
VLADAN
RADOVANOVIĆ

Performans *Trans-mediji.*



V. Radovanović: *Izloženi glasovi*

1978.
KULTURA, Beograd,
br. 41.

Temat *Za novu ulogu muzeja*, tekstovi: J. Clair:
Herostrat ili muzej pod znakom pitanja; D.
Buren: *Funkcija muzeja*; A. Caderre: *Predstav-
ljanje i korišćenje dela*; B. Dimitrijević: *Tri
muzejske izložbe*; J. Denegri: *Kritički odnos
umetnika prema muzeju*; G. Đorđević: *O umet-
ničkim galerijama.*

januar—februar 1979.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
GRUPA OHO

Pregled rada grupe OHO (1966—1971). Izložba
organizovana u saradnji sa Studentskim kultur-
nim centrom u Ljubljani.

februar 1979.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
JOVAN ČEKIĆ

Samostalna izložba.

J. Denegri: iz teksta kataloga.

Unutar nove umetničke prakse danas se jasno razlikuju dva osnovna načelna pristupa: Jedan, nazvan »vitalističkim«, u kome u središte radne problematike dolazi samo ponašanje umetnikovog subjekta i drugi, nazvan »analitičkim«, u kome se umetnikov subjekt svesno odvaja od strukture dela a to delo postaje jedna vrsta refleksije o objektivnim konstitutivnim elementima umetničkog jezika. Dela koja pripadaju drugom od ovih pristupa imaju kao osnovni uslov svog zasnivanja čistu i od svakog prirodnog modela potpuno autonomnu artikulaciju: radi se, naime, o delima koja postoje kao sistemi ne-ikoničkih znakova, tj. znakova koji svoje funkcionisanje ne duguju spoljašnjim, semantičkim već isključivo internim, semiotičkim relacijama. Tako zasnovana znakovna celina implicira procese sistemskih razrada određenih formalizovanih pravilnosti zahvaljujući kojima dolazi do utvrđivanja kodeksa na osnovu čijih se karakteristika može o ovim delima govoriti kao o obrascima jednog veštački ustanovljenog jezika. Osobina ovog veštačkog jezika jeste da se za razliku od govornog a posebno od poetskog jezika njegova komunikacijska funkcija ne vodi putem više-

značne aluzivne i metaforijske retorike: naprotiv, radi se ovde o monosemičkim i tautološkim iskazima koji, poput logičkih zaključaka, nisu podložni estetskoj kontemplaciji već se, zapravo, mogu čitati kao modeli misaonog rekonstruisanja zakonitosti njihove vlastite unutarnje organizacije.

Rad Jovana Čekića pripada u potpunosti ovoj disciplini ispitivanja unutarnjih pravilnosti jednog veštačkog znakovnog sistema koji pod određenim uslovima može delovati kao specifični umetnički jezik. Čekić polazi od pretpostavke da se pojedini sintaktički postupci svojstveni lingvističkim operacijama mogu načelno primeniti na jedan u osnovi nelingvistički medij kao što je vizuelno predočavanje geometrijskih likova i struktura. Temeljni zadatak koji se autoru pri tome nametao bio je sledeći: na koji je način moguće ovo predočavanje podvesti pod jedan određeni sistem koji bi svojom pravilnošću garantovao funkcionisanje tog sistema kao jezika. Jasno je da to može biti izvršeno jedino posredstvom stroge formalizacije radnog metoda čije bi stvarne ili potencijalne zakonitosti dozvoljavale uvid u sam tok misaonog procesa kojega autor razrađuje, a to zapravo znači da bi se time utemeljavala mogućnost »čitanja« strukturalnih relacija na kojima se sam taj sistem zasniva(. . .)«

mart 1979.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
ZORAN BELIĆ I
NENAD PETROVIĆ

Ambijent/instalacije; trajanje 24 časa.

mart 1979.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
BIJELIĆ—RAŠIĆ—
SOKIĆ

Samostalna izložba.

mart 1979.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
SEKVENCE

Izložba fotografija. Konceptija: J. Denegri, izlagači: J. Čekić, R. Damnjanović, Z. Popović, N. Paripović, M. Molnar, F. Vučemić, A. Maračić, T. Gotovac. . .

mart 1979.
Galerija Podroom, Zagreb
VRIJEDNOSTI

Tematska izložba; konceptija: Branka Stipančić; izlagači: B. Dimitrijević, R. Damnjanović, G. Trbuljak, M. Stilinović, V. Gudac, G. Petercol, S. Iveković, I. Martinis, V. Martek, Ž. Jerman.

april 1979.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
NAŠ ZAJEDNIČKI RAD

Izložba/razgovori/publikacija. Učesnici: B. Bole, M. Pogačnik, M. Radojičić, Maja Savić, P. Stanković, M. Šuvaković.



Sa otvaranja izložbe

maj 1979.
Studentski kulturni
centar, Beograd
GRUPA 143

Tri izložbe: *Mapa grafika, Individualni radovi, Knjiga dominantne strukture.*

maj 1979.
Galerija Suvremene
umjetnosti, Zagreb
VLADAN
RADOVANOVIĆ

Samostalna izložba, pregled rada 1954—1978.

maj—jun 1979.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
NENAD PETROVIĆ

Izložba *Ambijent-lebdilica.*

maj—jun 1979.
Hayward Gallery, London
FILM AS FILM

Treći međunarodni festival avangardnog filma. Jugoslovenski učesnici: T. Gotovac, Z. Popović, Lj. Šimunić, G. Đorđević, D. Krstić, I. L. Galeta, I. Šešić, I. Obrenov, B. Vujanović.

jun 1979.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
BEOGRAD—GENOVA
GENOVA—BEOGRAD

Razmena izložbi — jugoslovenski umetnici u Denovi: M. Pogačnik, Z. Belić, Maja Savić, N. Petrović, M. Blagojević, M. Dilberović; italijanski umetnici u Beogradu: A. Caminati, B. Dellepiane, M. Pretolani...

jun—jul 1979.
Park ispred Muzeja
savremene umetnosti,
Beograd
AMERIČKA KULTURA
— POGLED NA
SEDAMDESETE
GODINE

Koncepcija: Marcia Tucker. Izlagači: J. Torreaño, E. Staley, B. Marden, N. Jenney, N. Graves, N. Africano, T. Allen, R. Brown, J. Chicago, C. Close...

jun—jul 1979.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
CRTEŽI I SKULPTURE
SAVREMENIH HOLAN-
DSKIH VAJARA
PAPER FOR SPACE

Izložba je organizovana u saradnji sa Ministarstvom kulture Holandije. Koncepcija: P. Hefting, G. V. Tuyl, C. Rogge. Izlagači: A. Berkulin, J. Maaskant, C. Rogge, C. Visser...

septembar 1979.
Kunsthalle, Tübingen
R. DAMNJANOVIĆ,
B. DIMITRIJEVIĆ,
J. KNIFER

Samostalna izložba u organizaciji Živojina Dacića.

septembar 1979.
Galerija De Appel,
Amsterdam
WORKS AND WORDS

Međunarodna izložba/performansi/akcije/predavanja (zemlje: Holandija, Jugoslavija, Čehoslovačka, Poljska, Mađarska). Jugoslovenski učesnici: R. Todosijević, G. Đorđević, Z. Belić, T.

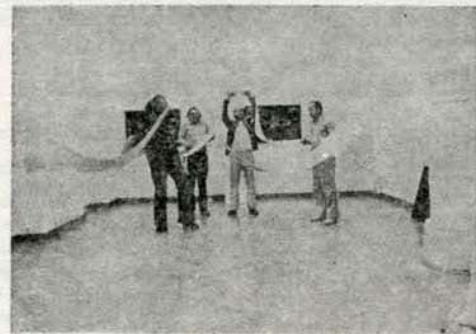
Gotovac, S. Iveković, M. Stilinović... R. Todosijević izveo prvi put performans: *Vive la France/Vive la Tirannie.*

januar—oktobar 1980.
Fabrika industrijske obuće
PETAR VELEBIT,
Beograd

U restoranu društvene ishrane prikazano više samostalnih izložbi u organizaciji Zorana Popovića. Izlagači: N. Paripović, R. Todosijević, B. Dimitrijević, M. Stilinović, G. Đorđević, B. Iljovski.

septembar—oktobar 1979.
Muzej savremene umetnosti,
Jugoslovenska kinoteka,
Studentski kulturni centar,
Beograd
PETAR KUBELKA

Organizacija: Lj. Stanivuk.
Izložba/projekcije/predavanja. (Mosaik im Vetrauen, 1954/55. Adebar, 1956/57; Schwechater, 1957/58; Arnulf Rainer, 1958/60; Unsere Afrikareise, 1961/66.



Čitanje Teksta sa trake, s leva na desuo: T. Gotovac, J. Stošić, V. Radovanović, M. Susovski



P. Kubelka (MSU)

- oktobar 1979.
Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd
ANDRAŽ ŠALAMUN
- Samostalna izložba slika.
- oktobar 1979.
Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd
DANI ITALIJANSKE KULTURE
- U okviru manifestacije redakcija likovnog programa je organizovala predavanja:
— Filiberto Menna — *Analitička linija moderne umetnosti*
— Italo Mussa — *Savremena italijanska umetnost*
— Bruno Ceccobeli — *Prostorna instalacija*.
- oktobar 1979.
Muzej savremene umetnosti, Dom kulture Studentski grad, Beograd
ANDREJ ZDRAVIĆ
- Projekcija filmova. Waterbed, 1974, Phenix, 1975, Sunhopsoon, 1976, Breath, 1976, Home, 1978, New York — fire Studies, 1977/78).
- oktobar 1979.
IDEJE, Beograd, br. 6.
- Anti-umetnost, ideologija, revolucija*. Priredio Slobodan Mijušković. Prevedeni tekstovi: U. Mayer: *Erupcija anti-umetnosti*; L. Lippard: *Dematerializacija umetnosti*; M. Devade: *Beleške o ideološko-političkoj situaciji u slikarstvu*; C. Millet: *Avangardna bez zakona?*; R. Barilli: *Ponašanje*; J. Burnham: *Problem kritike*.
- oktobar—novembar 1979.
Neue Galerie, Grac
TRIGON 79
- Komesar: Miodrag B. Protić. Izlagači: S. Iveković, N. i S. Dragan, D. Martinis, N. Kavurić-Kurtović, N. Paripović.
- novembar 1979.
Studentski kulturni centar, Beograd
POGLED NA ENGLJSKI AVANGARDNI FILM
- Retrospektiva 1967—1976, filmovi: M. Le Grice, S. Dwoskin, W. Raban, A. Nicolson, B. Gidal, Ch. Welsby, A. McCall. . .
- novembar 1979.
Studentski kulturni centar, Beograd
VIDEO-VIDEO PERFORMANCE
- Program video radova: J. Beuys, U. Rosenbach, W. Knoebel, Ch. Palestine, N. i S. Dragan, S. Iveković, R. Todosijević, N. Paripović, R. Damjanović, D. Martinis, M. Savić. . . Publikaciju pripremila B. Pejić.
- decembar 1979.
Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd
BAUHAUS 1919—1933.
PAUL KLEE 1879—1940.
- Konceptija izložbe Grupa 143 (M. Šuvaković i V. Nikolić).
- decembar 1979.
Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd
DEJAN EĆIMOVIĆ
- Samostalna izložba *Primarna arhitektura*.
- decembar 1979.
Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd
DAVID GREENWOOD, Njujork
- Izveden performans *Signal*
- decembar 1979.
Galerija Podroom, Zagreb
LINIJE
- Didaktička izložba; koncepcija: Branka Stipančić; izlagači: G. Petercol, Ž. Kipke, Ž. Jerman, R. Todosijević, D. Šimičić. . .
- decembar 1979 — januar 1980.
Galerija Podroom, Zagreb
JELA I PIĆA
- Tematska izložba; koncepcija: M. Stilinović; izlagači: G. Petercol, Ž. Jerman, V. Martek, R. Todosijević, M. Stilinović, I. Martinis. . .

1979.
Rim
VIDEO '79

Međunarodni video-festival prve decenije. Jugoslovenski učesnici: S. Iveković, D. Martinis, R. Todosijević.

1979.
Galerija Podroom, Zagreb
VRIJEDNOSTI

Tematska izložba; koncepcija: B. Stipančić. Izlagači: R. Todosijević, R. Damnjanović, M. Stilinović, G. Trbuljak, V. Martek. . .

1979.
ARTE E PRATICA
POLITICA
Izdanje: TRA-libri
(G. Bocchi)
Parma

Publikacija *Umetnost i politička praksa*. Tekstovi: Art & Language, D. Buren, A. Caderé, J. Kosuth, De Filippi, Z. Popović, B. Dimitrijević. . .

1980

januar 1980.
Galerija Srećna nova
umetnost, (SKC), Beograd
STANO FILKO

Dokumentarna izložba i performans *Beli prostor u belom prostoru*.

januar 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
ZORAN BELIĆ

Izložba-vežba *Krug — sedam dana*

januar 1980.
Beograd

Osnovana grupa MEČ; Članovi osnivači: **Mustafa Musić, Dejan Ećimović, Marjan Čehovin**. Godine 1981. grupi su se priključili: **Slobodan Maldini i Stevan Žutić**.

januar 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
PRIMERI-DRUGA
SKULPTURA 1961—1979

Koncepcija: **M. Šuvaković**. (od novih tendencija, arte povera, conceptual arta do mentalnih prostora). Izlagači: I. Picelj, Grupa OHO, B. Dimitrijević, M. Radojičić, Z. Belić, Grupa 143, N. Petrović. . .

januar 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
MINIMAL/ART/POST-
-MINIMAL ART

Dokumentarna izložba/publikacija. Koncepcija: B. Tomić, M. Šuvaković.

januar—februar 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
GORAN ĐORĐEVIĆ

Samostalna izložba. **G. Đorđević**: tekst sa pozivnice: »Umetničko delo, pored ostalog, izražava i neki stav o umetnosti. Radovi prikazani na ovoj izložbi nisu umetnička dela. To su samo stavovi o umetnosti. Bolje rečeno, to su stavovi

februar 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
RAŠA TODOSIJEVIĆ

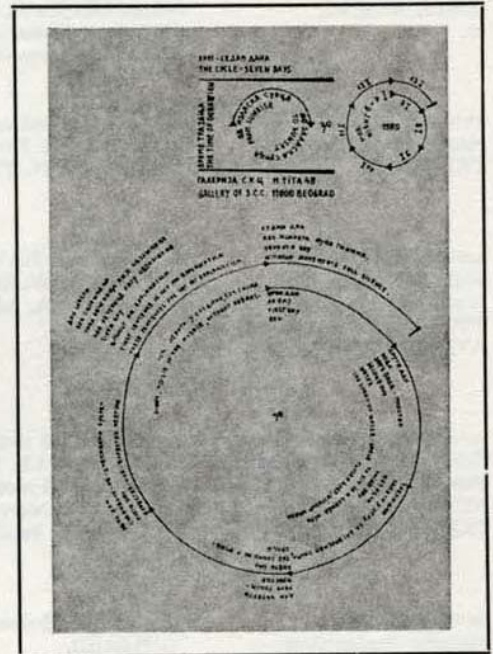
Samostalna izložba *Srebrni i zlatni orgazam*

februar 1980.
Galerija Srećna nova
umetnost, SKC, Beograd
UMETNOST NA
RAZGLEDNICI

Izložba razglednica, vlastita izdanja. (G. Trbuljak, Z. Popović, R. Todosijević, M. Stilinović, N. Paripović, M. Radojičić, R. Damnjanović, T. Gotovac, G. Đorđević, M. Savić, M. Šuvaković. . .)

februar 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
DRAGANA JOVANOVIĆ
PAJA STANKOVIĆ

Performans *Dva*.



februar 1980.
Studentski kulturni centar,
Beograd
OPUS 4

Otpočeo aktivnost u okviru Muzičkog programa.
Članovi: Milimir Drašković, Miša Savić, Vladimir Tošić, Lazarov Miodrag Pashu. (Do sada su izdali nekoliko kataloga, publikacija, ploča, kaseta nove muzike.)



mart 1980.
Vatroslav Lisinski, Zagreb
OPUS 4

Nastup *Nova generacija*.

mart 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
MLADI UMETNICI,
LJUBLJANA

B. Gorenc: *Telo kao sinteza-umetnost kao analiza*.
A. Konec: *Dokument (odnosno slika) 1, 2, 3...34 projekta/odnosno slike/spirale*.
T. Špenko: *Slika 5*.

OPUS 4: s leva na desno, M. Drašković, M. Savić, L. M. Pashu i V. Tošić

mart 1980.
Galerija Filozofskog
fakulteta, Beograd
ISTRAŽIVANJE
PRAKSE BEOGRADSKIH
GALERIJA

Projekt/izložba grupe *Galerija*. Članovi grupe:
A. Adamović, K. Golubović, F. Klikovac, M. Martić L. Merenik.

mart—april 1980.
Salon Muzeja savremene
umetnosti, Beograd
NOVA FOTOGRAFIJA 3

Koncepcija: J. Denegri, M. Gabršek-Prosenč, D. Bašičević. Na izložbi su izlagali: autori okupljeni oko *Poleta*, autori okupljeni oko *Podruma*, *Grupa 143*, *Izgled...*

april 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
TAHIR LUŠIĆ

Samostalna izložba *Model prostora — Modeli prostora*.

april 1980.
Galerija Srećna nova
umetnost, SKC, Beograd
Ž. JERMAN/V.
DOLINAR

Performans *Poistovećenje*

april 1980.
Muzički salon Studentskog
centra, Zagreb
OPUS 4

Samostalni nastup: *Četiri događaja u koordinatnom sistemu*.

april —maj 1980.
Galerija Lewis Johnstone,
London
GERA URKOM

Samostalna izložba slika.

april—maj 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
FOTOGRAFIJA KAO
UMETNOST
UMETNOST KAO
FOTOGRAFIJA

Internacionalna izložba; koncepcija: Floris F. Neustüss, Kasel. Među umetnicima izlagali V. Ambroz, H. Bardengeuer, J. Klauke, M. Klivar, R. Lichtsteiner, A. Messenger, A. Oppermann, V. Gudac, Ž. Jerman, N. Paripović, M. Radojičić, Maja Savić, R. Todosijević, M. Švaković...

maj 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
GERMANO CELANT

Predavanje *Moje lično iskustvo o Americi*.

maj 1980.
Sava centar, Beograd
OPUS 4

M. Drašković, M. Savić, V. Tomić, L. M. Pashu izveli akciju *Film-pozorište-performans*, u okviru priredbe povodom Dana mladosti, koju su organizovali Sava centar i Studentski kulturni centar.

maj 1980.
DIZAJN I KULTURA
Izdavač: Radionica SIC
Urednici: K. Turza, Z. Papić
Dizajn: N. Konstantinović

Zbornik tekstova o dizajnu; priredio J. Denegri. (G. C. Argan, G. Dorfles, T. Maldonado, A. Kopp, F. Menna, J. Baudriard, M. Meštrović. . .)

maj—jun 1980.
Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd
NEŠA PARIPOVIĆ

Samostalna izložba, pregled rada od 1973. do 1980.

maj—jun 1980.
Comune di Milano, Milano
CAMERE INCANTATE

Međunarodni festival videa, filma i fotografije u umetnosti 70-ih godina; među učesnicima: C. Bottameni, J. Coleman, A. Dies, J. Gerz, D. Graham, J. Le Gac, S. Matković, R. Damnjanović, I. L. Galeta, N. i S. Dragan, S. Iveković, D. Martinis, M. Savić, R. Todosijević, G. Trbuljak; organizacija: B. Tomić.

maj—jun 1980.
Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd
SLOBODAN MALDINI

Samostalna izložba *Misaoni prostor* (prilog grafičkom istraživanju estetike prostora). Povodom izložbe Maldini održao predavanje *Vile Andrea Palladia*.

proleće 1980.
Skladište Sava commerc, Ruma
VERBUMPROGRAM

Interna izložba *Veliki crtež na zidu, veliki crtež na podu*.

jun 1980.
Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd
JUSUF HADŽIFEJZOVIĆ

Samostalna izložba *Totalna slika*.

jun 1980.
Galerija 45, Novi Beograd
SLIKA=SLIKA

Koncepcija: J. Denegri; organizacija: G. Matić; izlagači: J. Knifer, R. Damnjanović, D. Jokanović, M. Galić, G. Urkom, B. Demur, A. Šalamun, Z. Belić.

jun—jul 1980.
Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd
SOLARNA ARHITEKTURA

Koncepcija: O. Babić, D. Ećimović, J. Vinterhalter. Izlagači: P. Ristić, R. Radović, D. Ećimović, O. Babić, M. Musić, S. Maldini. . .

jun—septembar 1980.
Galerija Srećna nova umetnost, Beograd
ROCK FOTOGRAFIJA

Koncepcija: D. Vukadinović. Realizacija prvog jugoslovenskog Konkursa za rock fotografiju. Izlagači: D. Kalenić, V. Vicanović, Z. Krstulović, V. Jovanović, Lj. Šimunić. . .

avgust 1980.
Kuncl-Spittmann, Dizeldorf

Koncepcija: J. Denegri; među izlagačima: B. Dimitrijević, R. Damnjanović, T. Gotovac, N. Paripović, V. Radovanović, S. Šijan, M. Šuvaković, Z. Popović. . .

jul—septembar 1980.
Muzej savremene umetnosti, Beograd
TEME I FUNKCIJE MEDIJA FOTOGRAFIJE

Izložba/publikacija *Schwarz-Weisse-Dokumentation über Visuelle Operationen*. Izlagači: A. Rainer, K. Rinke, U. Rosenbach, S. Kolibal, M. Knižak, D. Martinis, R. Todosijević. . .

septembar—oktobar 1980.
Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd
MLADI BEOGRADSKI UMETNICI

Koncepcija: J. Vinterhalter i J. Denegri. Izlagači: J. Hadžifejzović, V. Sovilj, Z. Santrač, M. Blagojević, M. Đorđević, D. Ristić, M. Marković, R. Kundačina. . .

J. Denegri, tekst u katalogu izložbe:

»... Ako sada uporedimo karakter rada ovih umetnika na početku 80-tih godina sa karakterom rada umetnika koji su se u istoj ovoj sredini pojavili čitavu jednu deceniju ranije uočićemo istovremeni niz izražajnih razlika i duhovnih

srodnosti. Mladi autori na početku 70-tih godina išli su ka dematerijalizaciji umetničkog objekta, napuštali su manuelne tehnike i opredeljivali se za postupke u novim medijima, a takve svoje stavove osećali su kao prekid sa mnogim dotadašnjim shvatanjima same prirode umetnosti. Ta svest o prekidu vodila je nadalje ove autore ka ideološkim zaoštrenjima, što je uslovlilo i potrebu za teorijskim promišljanjem vlastite prakse i za uočavanjem položaja te prakse u postojćem

umetničkom sistemu. Mladi autori na početku 80-tih godina uvažavaju status materijalnosti umetničkog objekta (slike, crteže ili grafike), okreću se ka manuelnim tehnikama i makar zasad ne pokazuju neko veće interesovanje za upotrebu novih medija, a intencijama i celožuju svoga rada ne traže mesto u okviru konstrukcijskog karaktera neke bitno »nove umetnosti«. Pa ipak, ovde se pre, može govoriti o fenomenima međusobno srodnih nego o fenomenima međusobno suštinski različitih obeležja: mladi autori koji se javljaju na početku 80-tih godina nipošto nisu nosioci ideologije »povratka« već, zapravo, čine jednu dalju etapu u liniji preispitivanja prirode umetnosti kao osnovne karakteristike umetničkih zbivanja poslednje decenije, mada je jasno da to preispitivanje oni danas vrše načinom i sredstvima koje donosi izmenjena duhovna i socio-kulturna realnost trenutka. Pripadnicima obe ove generacije srodno je, dakle, usmerenje ka pitanjima uvek otvorenog statusa

jezika umetnosti, s time što umesto ranijeg širenja polja umetničke ekspresije dolazi sada do koncentracije na sasvim omeđeno disciplinarno područje slikarstva ili crteža, čije se tehničke i jezičke mogućnosti često dovode do krajnje redukovanih, no još uvek i čulno prepoznatljivih plastičnih činjenica. Ako se može utvrditi da se radikalizam pozicije pripadnika prethodne generacije sastojao u težnji za izmenom samog materijalnog, a time i značenjskog statusa umetničkog objekta, čini se da je radikalizam pozicije pripadnika ove generacije sadržan u njihovom ubeđenju da je danas moguće sačuvati umetnički objekt, a da se pri tome on ne vrati u okrilje predmetne predstave ili pak u okrilje estetske pikturalnosti, već i nadalje ostane nosiocem smisla one umetničke operacije koja u sebi sjedinjuje mentalnost pristupa i manuelnosti izvođenja sa danas neophodnom osobinom kritičnosti i autokritičnosti ponašanja.«

septembar—novembar 1980.
XI BIENNALE
DE JEUNES, Pariz

Komesar jugoslovenske sekcije: J. Denegri; izlagači: Z. Belić, B. Demur, I. Galeta, N. Petrović, grupa Saeta i M. Savić.

septembar—oktobar 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
PREDSTAVLJANJE
UMETNIKA SA
XI BIJENALA MLADIH
U PARIZU

Koncepcija: B. Tomić; izlagači: P. Auberger, L. Bertolini, M. Bauer, S. Bergman, F. Celbau, D. Gautier, K. de Goede, L. Hobba, U. Maye, G. Notergiacomo, J. Partenheimer, H. Priesch, M. Sauer i jugoslovenska sekcija.

septembar—oktobar 1980.
Galerija Scene, Zemun
RAĐOVI UMETNIKA —
PRIMERI NOVE
UMETNOSTI
(iz zbirke Muzeja
savremene umetnosti)

Izložba organizovana povodom BITEF-a. Koncepcija: J. Tijardović, izlagači: K. Bogdanović, R. Damjanović-Damjan, B. Dimitrijević, N. Paripović, Z. Popović, M. Šuvaković, G. Urkom.



S leva na desno: S. Bergman, H. Priesch i J. Partenheimer (SKC)

oktobar—novembar 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
LIKOVNA RADIONICA

Gostovanje Klauza Rinkea (Likovna akademija iz Diseldorfa) sa studentima: S. Antal, H. Klingelholler, W. Luy, V. Rosebberg, K. Simon, J. Zellerhoff, I. Deković. U okviru radionice radili studenti Fakulteta likovne umetnosti iz Beograda: V. Mikić, M. Marković, M. Tanović, S. Kuđić, N. Ružić, V. Sovilj, Z. Santrač.

oktobar—novembar 1980.
Muzej savremene
umetnosti, Beograd
MEĐUNARODNA
IZLOŽBA LIKOVNIH
UMETNOSTI —
BEOGRAD '80

Druga Međunarodna izložba likovnih umetnosti. (organizovana povodom Generalne konferencije UNESCO-a). Na izložbi je izlagalo 160 umetnika iz 29 zemalja, među kojima su: H. Fridfinsson, S. Gudmundsson, H. De Kroon, P. L. Mol, S. Peeters, J. P. Raynaud, C. Viallat, J. Klauke, U. Rosenbach, H. Fulton, J. Hilliard, R. Long, A. Salamun. . .

novembar 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
GEORGES BOUDAILLE

Predavanje Generalnog sekretara *Bijenala mladih*, uz slajd projekcije.

novembar 1980.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
PORODICA
BISTRIH POTOKA

Izložba i razgovor sa članovima *Porodice*.

novembar 1980.
MALJEVIĆ-SUPREMA-
TIZAM, BESPRED-
METNOST
Izdavač: Radionica SIC
Urednici: K. Turza, Ž. Papić
Dizajn: Z. Popović, R.
Todosijević

Tekstovi/dokumenta/tumačenja. Priredio S. Mi-
jušković.

novembar—decembar 1980.
Galerija suvremene
umjetnosti, Zagreb
GERGELJ URKOM

Samostalna izložba slika i crteža; D. Matičević,
tekst u katalogu izložbe:

»...Narušavajući konvencije funkcioniranja jedne
od temeljnih dihotomija umjetnosti ovog stoljeća,
onu između apstraktnog i figurativnog, on ih je
uspeo nadići i podrediti vlastitom govornom
sistemu. Napustivši platno/sliku pri radikalnom
izmicanju stereotipima, on se ipak i dalje služi
kategorijama iz domene slikarstva, i u proširenju
njegovih granica vrijednost je toga rada.

Dosezi Urkomovih ostvarenja odnose se na
eksperimentalni pristup i njegovo interpretativno

variranje u pronalaženju rubnih zona slikarske
komunaktivnosti. Na osnovu konvencionalnih
kodova u novim komunikacijskim sistemima
nastaju poruke značajnog općeg i pojedinačnog
iskustva. Uvijek suzdržan u kromatici, u reduci-
ranosti i shematizaciji oblika, u škrtosti namaza,
ali i iznad svega zapreten u temi individualnog
jezika i oblika za publiku relevantnih prvenstveno
na spoznajnom a teže na senzornom planu —
Urkom je formirao tip hladnoga novog slikar-
stva unutar kojega prenosi objektivno i subjek-
tivno iskustvo o sebi.(...)

decembar 1980.
Galerija Meduza, Piran
MALA SLIKA

Koncepcija: J. Denegri, T. Brejc, Z. Maković,
A. Medved, J. Mikuž. Izlagači: J. Slak, G.
Gnamuš, N. Ivančić, M. Marković, M. Đorđe-
vić, R. Damjanović, J. Knifer, M. Bijelić...

1980.
Studio Galerije suvremene
umjetnosti, Zagreb
NEŠA PARIPOVIĆ

Samostalna izložba (fotografije, film, grafika).

1980.
3+4, Beograd, (b)

Drugi broj časopisa 3+4 objavio je dokumenta-
ciju o tzv. *Međunarodnom štrajku umetnika*, koji

je preko prepiske pokušao da organizuje Goran
Đorđević.

1980.
Galerija Matice srpske,
Novi Sad
BOGDANKA
POZANANOVIĆ

Instalacija: *Multivision-sound-space*.

decembar 1980 —
februar 1981.
Galerija Studentskog
kulturnog centra, Beograd
NEŠA PARIPOVIĆ

Realizacija video-tapea *Ritam*.



N. Paripović: *Ritam* (video)

MARINA ABRAMOVIĆ

Rođena 1946. u Beogradu. Završila Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu 1970. Postdiplomske studije završila u Majstorskoj radionici Krste Hegedušića u Zagrebu 1972. Asistent na Pedagoškoj akademiji u Novom Sadu školske 1973/74. Godine 1975. u Amsterdamu susreće Ulay-a i od 1976. s njim otpočinje zajednički rad. Živi u Amsterdamu.

Samostalne izložbe/performansi

- 1970 — Beograd, Galerija Doma omladine
- 1972 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1973 — Edinburg, The Richard Demarço Gallery
- 1974 — Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti
 - Rim, Parking Ville Borghese
 - Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 - Milano, Galleria Diagramma
- 1975 — Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti
 - Napulj, Studio Morra

(Ostale bibliografske podatke videti u knjizi: Marina Abramović/Ulay, Relation Work and Detour, (c) Ulay/Marina Abramović, Amsterdam, 1980)

ZORAN BELIĆ

Rođen 1955. u Beogradu. Fakultet likovnih umetnosti završio u Beogradu. Od 1981. studira filozofiju na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe/vežbe

- 1977 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (vežba : prostor)
- 1978 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (vežba : modeli modela prostora-kutije)
- 1979 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (vežba : težnja materije ka rasprskavanju)
 - Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (vežba : pokret usaglašavanja i pokušaj izjednačavanja sa ishodištem)
 - Zagreb, Galerija Nova (vežba : hodanje-prostor)
- 1980 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (vežba : krug-sedam dana)

GRUPA BOSCH+BOSCH

Grupu je u okviru Tribine mladih u Subotici, avgusta 1969. godine, osnovao Slavko Matković. Članovi: Edit Bosch, István Krekovic, Zoltán Magyar, László Szalma, Bálint Szombathy i Slobodan Tomanović. Grupi se 1971. priključio László Kerekes, 1973. Attila Csernik, Katalin Ladik i 1975. Ante Vukov. Grupu su 1970. godine napustili Edit Basch i István Krekovic, a 1971. Zoltán Magyar i Slobodan Tomanović. Grupa je izdala časopis WOW. Grupa je prestala da deluje 1976. godine.

Attila Csernik

Rođen 1941. u Bačkoj Topoli. Živi u Novom Sadu.

László Kerekes

Rođen 1954. u Staroj Moravici. Završio Višu pedagošku školu u Beogradu. Živi u Novom Sadu.

Katalin Ladik

Rođena 1942. u Novom Sadu. Član je drame Novosadskog pozorišta. Živi u Novom Sadu.

Slavko Matković

Rođen 1948. u Subotici. Živi u Subotici.

László Salma

Rođen 1948. u Subotici. Živi i radi u Subotici, kao grafički dizajner u redakciji 7 NAP.

Bálint Szombathy

Rođen 1950. u Pačiru. Radi kao grafički dizajner u Novom Sadu. Živi u Sremskoj Kamenici.

Ante Vukov

Rođen 1954. u Subotici.
(Za samostalne izložbe članova ove grupe, v. katalog: Bosch + Bosch, Salon Muzeja savremene umetnosti, 21. novembar —16. decembar 1980).

Samostalne izložbe grupe

- 1969 — Subotica, Foaje Narodnog pozorišta
- 1970 — Novi Sad, Klub NIP Forum
 - Subotica, Dom kulture
 - Senta, Paviljon Eugen
 - Novi Sad, Galerija Tribine mladih
- 1971 — Senta, Paviljon Eugen
- 1972 — Novi Sad, Salon UPIDIV
 - Balatonboglár (Mađarska), Kapela
 - Subotica, Galerija Likovnog susreta
 - Zagreb, Galerija Studentskog centra
- 1973 — Pečuj (Mađarska), Galerija Pécsi Mühely
- 1975 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1976 — Novi Sad, Galerija Tribine mladih
- 1980 — Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti

JOVAN ČEKIĆ

Rođen 1953. godine u Beogradu. Studira filozofiju na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe

- 1979 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1980 — Zagreb, Galerija Nova

RADOMIR DAMNJANOVIĆ-DAMNJAN

Rođen u Mostaru 1936. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu. Živi u Milanu.

Samostalne izložbe/performansi

(Za razdoblje od 1958. do 1970. godine, videti katalog *Damnjan*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, april 1981)

- 1973 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 - Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra »Čovek od novina«, 12 min.
- 1974 — Zagreb, Galerija Studentskog centra
 - Milano, Studio Carla Ortelli
- 1975 — Milano, Galleria Multhipla
 - Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti; Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti
 - Grac, Trigon '75 — Identitet »Destrukcija knjige Marxa, Hegela i Biblije«, 25 min.
- 1976 — Leko, Galerija Stefanoni
 - Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 - Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra »Večera«, izvedeno s Terryjem Doxeyjem iz Londona, 30 min.
- 1977 — Torino, Galleria Studio 16/e
 - Modena, Galleria Civica
 - Genova, Galleria »Performing Arts Center«
 - Zagreb, Galerija Nova
- 1978 — Beograd, Galerija »Srećna nova umetnost«, Studentski kulturni centar
 - Milano, Galleria Pilota
 - Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra »Od rada ka stvaralaštvu«, 25 min.
 - Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti »Od rada ka stvaralaštvu«, 30 min.
- 1979 — Torino, Galleria Studio 16/e
 - Zagreb, Galerija Nova
 - Tübingen, Kunsthalle
 - Torino, Galleria Studio 16/e »Od rada ka stvaralaštvu«, 25 min.
 - Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra »Od rada ka stvaralaštvu« (varijanta II), 30 min.
- 1980 — Milano, Galleria G. Gastaldelli
- 1981 — Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti

- 1982 — Milano, Art Gallery, Nature Morte e Quadri
 - Lokarno, »Grande natura morta«, 25 min. Gall. Flaviana
 - Sidnej, Cell block theatre, »Dal lavoro alla creatività«, 30 min. Biennale of Sydney
- 1983 — Beograd, Galerija Sebastijan

GORAN ĐORĐEVIĆ

Rođen 1950. u Dragašu. Završio Elektrotehnički fakultet u Beogradu. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe/projekcije

- 1974 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 - Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 - Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 - Milano, Gallery Shema
- 1976 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1980 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 - Beograd, Galerija u stanu III bulevar
 - Berlin, Museum für (Sub-)Kultur
 - Beograd, Fabrika obuće „Petar Velebit“
- 1981 — Zagreb, Galerija PM
 - Ljubljana, ŠKUC
 - Beograd, Galerija »Srećna nova umetnost«
- 1982 — Hamburg, Museum für Kultur

EKIPA ZA AKCIJU I ANONIMNU ATRAKCIJU — EKIPA A³

Osnovana je maja 1970. u Beogradu. Članovi i osnivači su bili: Dobrivoje Petrović, Jugoslav Vlahović, Mladen Jevdović, Risto Banić i Nenad Petrović. U maju 1972. ekipi se priključio Slavko Timotijević. Ekipa je prestala da deluje 1974. godine.

Rista Banić

Rođen 1947. u Beogradu. Završio Ekonomski fakultet u Beogradu 1974. Živi u Beogradu.

Mladen Jevdović

Rođen 1950. u Beogradu. Završio Akademiju za primenjene umetnosti u Beogradu 1974. Živi u Beogradu.

Dobrivoje Petrović

Rođen 1947. u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu 1974. Živi u Herceg Novom.

Nenad Petrović

Rođen 1951. u Beogradu. Studirao Pravni fakultet. Živi u Beogradu.

Slavko Timotijević

Rođen 1949. u Brzohodu. Završio Filozofski fakultet — istoriju umetnosti u Beogradu 1974. Živi u Beogradu.

Jugoslav Vlahović

Rođen 1949. u Beogradu. Završio Akademiju za primenjene umetnosti u Beogradu 1974. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe/akcije/performansi

- 1970 — Beograd, Kalemegdan *Merenje*
 - Beograd, Atelje 212 BITEF 4 — *Poljska izložba*
- 1972 — Beograd, Zagreb, Novi Sad, *Autobus*
 - Beograd, Galerija SKC, *Crni reflektor*
 - Novi Sad, Studentski centar, *Gajba*
 - Beograd, *Apsolutni hepening*
 - Zagreb, Studentski centar *Crni reflektor*
- 1973 — Skoplje, *Autobus*
 - Beograd, Zagreb Berlin — DDR, *Oranje*
 - Skoplje, Dom omladine *Crni reflektor*
- 1974 — Beograd, *Delovanje pozorišnog kostima na urbanu sredinu*

GRUPA (Ξ)

Osnovana februara 1971. godine. Članovi: Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Ana Raković i Miša Živanović. Grupa prestaje da deluje 1973. godine.

Čedomir Drča

Rođen 1950. godine u Odžacima. Studirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, gde i živi.

Akcije:

1977 — Novi Sad (»Ponavljanje«)

1978 — Novi Sad (»Galerija«)

Vladimir Kopicl

Rođen 1949. godine. Završio Filozofski fakultet u Novom Sadu. Piše poeziju i književnu kritiku. Živi u Novom Sadu.

Samostalne izložbe:

1973 — Novi Sad, Tribina mladih

1976 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra

Ana Raković

Rođena u Elemiru 1950. godine. Filozofski fakultet završila u Novom Sadu. Živi i radi u Sarajevu.

Miša Živanović

Rođen 1950. godine. Završio Filozofski fakultet u Novom Sadu.

GRUPA (∃ KOD)

Osnovana krajem 1971. godine. Grupa je prestala da deluje 1973. godine. Članovi: Č. Drča, V. Kopicl, M. Radojičić, A. Raković, S. Tišma i P. Vranešević.
(v. pod: grupa KOD i grupa (∃))

IZGLED

osnivač i urednik: Vladimir Jovanović

urednik: Marko Pešić

članovi redakcije: Biljana Trifunović, Mihailo Mihajlovski

saradnici na fotografiji: Rade Samardžić, Petar Katanić, Ljubomir Šimunić, Vlada Popović, Dragan Taubner, Srba Travanov

dopisnici iz inostranstva: Ivan Pešić (Ženeva, Kongo, London)
Predrag Mihajlović (Los Angeles)
Boris Švarc (Amsterdam)
Dejan Stepanović (Stokholm)

daktilografi: Rajka Nišavić
Toni Samardžić
Maja
Mira

Prvi broj *Izgleda* izašao je juna 1977. godine.

Vladimir Jovanović

Rođen 1946. godine u Zaječaru. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe

1977 — Beograd, Galerija Srećna nova umetnost, SKC

1978 — Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti

1979 — Lozana, Galerija Migros

Marko Pešić

Rođen 1947. godine u Beogradu. Završio filmsku režiju na I.D.H.E.C. — Pariz. Živi u Beogradu.

Kozmetika

članovi: Slobodan Konjović, Marko Pešić, Vladimir Jovanović, Mihailo Mihajlovski

Javni nastupi:

1976 — Beograd, Dom kulture Studentski grad

1977 — Beograd, Studentski kulturni centar

1978 — Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti

— Beograd, Studentski kulturni centar

GRUPA KOD

Osnovana aprila 1970. godine u okviru Tribine mladih u Novom Sadu. Članovi: Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Slobodan Tišma i Janez Kocijančič i Branko Andrić

(koji su ubrzo i napustili grupu). Kao član grupe jedno vreme je radio i Kiš-Jovak Ferenc. Krajem 1970. godine grupi se priključio i Peđa Vanešević. Grupa se raspala krajem 1971. godine.

Slavko Bogdanović

Rođen 1946. u Nišu. Završio Pravni fakultet u Novom Sadu. Živi u Sremskoj Mitrovici.

Mirko Radojičić

Rođen 1948. u Bojištu kod Nevesinja. Završio filozofiju na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Živi u Parizu.

Slobodan Tišma

Rođen 1946. godine u Staroj Pazovi. Studirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Bavi se rock muzikom. Živi u Novom Sadu.

Janez Kocijančič

Rođen 1950. godine u Novom Sadu. Studirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Živi u Novom Sadu.

Peđa Vranešević

Rođen 1946. u Novom Sadu. Završio Arhitektonski fakultet u Beogradu. Bavi se rock muzikom, živi u Novom Sadu.

Izložbe|akcije|performansi:

1970 — Novi Sad, Tribina mladih

— Novi Sad, Tribina mladih, Zglob

— Novi Sad, Tribina mladih, Tri tri

— Novi Sad, niz akcija u prostoru Katoličke porte

— Novi Sad, Kocka

— Novi Sad, More-anti-more

— Novi Sad, Ogledalo u gradu

— Novi Sad; Beograd, Prilog 4. trijenalu

— Novi Sad, Akcija na dunavskom keju

— Novi Sad, Beli čovek

1971 — Novi Sad, Likovni salon Tribine mladih

— Beograd, Dom sindikata, Fest 72 — Bele figure

— Beograd, Dom omladine, Platno

GRUPA MEČ

Deluje od januara 1980. godine u Beogradu. Članovi osnivači bili su: Mustafa Musić, Dejan Ećimović i Marjan Čehovin. Godine 1981. grupi su se priključili: Slobodan Maldini i Stevan Žutić. Grupa izdaje časopis ARHIPRESS (od 1982).

Mustafa Musić

Rođen 1949. u Beogradu. Diplomirao na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu 1975. Živi u Beogradu.

Dejan Ećimović

Rođen 1948. u Beogradu. Diplomirao na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu 1974. Živi u Beogradu.

Marjan Čehovin

Rođen 1950. u Buenos Airesu. Diplomirao na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Živi u Beogradu.

Slobodan Maldini

Rođen 1956. u Rumi. Diplomirao na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu 1980. Živi u Beogradu.

Stevan Žutić

Rođen 1954. u Beogradu. Diplomirao na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu 1981. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe

1982 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra

— Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti

— Ljubljana, Galerija ŠKUC, Zveza arhitektov Slovenije

(ostale bibliografske podatke vidi u katalogu Grupe MEČ, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd; Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, Galerija ŠKUC, Ljubljana; Zveza arhitektov Slovenije, Ljubljana, 1981).

SLOBODAN MILIVOJEVIĆ-ERA

Rođen 1944. u Titovom Užicu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe/performansi

- 1971 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
— Beograd, Akademija likovne umetnosti
- 1972 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
— Beograd, Galerija Doma omladine
— Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
— Beograd, Galerija 212
- 1973 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
— Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti
- 1976 — Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti
- 1978 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra

OPUS 4

Nastao je spontanom okupljanjem i inicijativom za novi, drugačiji pristup muzici četvorice beogradskih autora — Milimira Draškovića, Lazarova Miodraga Pashua, Miše Savića, Vladimira Tošića. Grupa formalno deluje od februara 1980. godine.

Milimir Drašković

Rođen 1952. godine u Beogradu. Završio Fakultet muzičke umetnosti, odsek za kompoziciju, u Beogradu. Živi u Beogradu.

Lazarov Miodrag Pashu

Rođen 1949. godine u Skoplju. Završio Fakultet muzičke umetnosti, odsek za kompoziciju, u Beogradu.

Miroslav Miša Savić

Rođen 1954. godine u Beogradu. Završio Fakultet muzičke umetnosti, odsek za kompoziciju, u Beogradu. Živi u Beogradu.

Vladimir Tošić

Rođen 1949. godine u Beogradu. Završio Fakultet muzičke umetnosti, odsek za kompoziciju, u Beogradu. Živi u Beogradu.

Važniji nastupi

- 1979 — Beograd, Sava centar
- 1980 — Zagreb, Vatroslav Lisinski
— Zagreb, Muzički salbon SC
— Novi Sad, Sonja Marinković
- 1981 — Ljubljana, ŠKUC
— Beograd, Salon Muzeja Savremene umetnosti
— Ljubljana, Moderna galerija
— Beograd, Studentski kulturni centar
— Skoplje, Dom na mladi
- 1982 — Ljubljana, Galerija »Bežigrad«
— Pariz, KIC SFRJ
— Burž, Festival International des Musiques Experimentales
— Osijek, Studentski centar
— Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti
— Pariz, Radio Bienale 82'
— Almada, Esquise art
— Beograd, BITEF 16
— Novi Sad, Knjižara »M. Crnjanski«
— Beograd, Centar za muziku Kolarčevog narodnog univerziteta

Autorske emisije na radiju i TV

- 1975 — III program Radio Beograda, Mladi stvaraoci povodom dana mladosti
- 1979 — Televizija Beograd, Muzički atelje
- 1980 — Televizija Zagreb, Četiri događaja u koordinantnom prostoru
— Televizija Beograd, Muzički atelje
— III program Radio Zagreba, Beogradski autori
- 1982 — Televizija Novi Sad, Vreme, muzika, artikulacija
— III program Radio Beograda, Igra, tri čitanja

Ploče-kasete:

Mladi beogradski autori, kasete C:90, SKC, 1979.
M. Drašković 1952–1979, 27 kom. C:90 (Srećna galerija i muz. prog. SKC), 1979.
Muzički program SKC, LP (SKC), 1980.

Opus 4, dupli LP (DISKOS-SKC, LPD 929), 1982.
John Cage: Sonate i interludiji, izv. Nada Kolundžija, dupli LP ((DISKOS-SKC, LPD 930), 1982.
Ansambl za drugu novu muziku, LP (DISKOS-SKC, LPD 931), 1982.

NEŠA PARIPOVIĆ

Rođen 1942. u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu 1969. Postdiplomske studije završio u Majstorskoj radionici Krste Hegedušića, u Zagrebu 1973. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe/projekcije

- 1970 — Beograd, Galerija Doma omladine
- 1971 — Novi Sad, Galerija Tribine mladih
- 1975 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1977 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1978 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
— Zagreb, Galerija Podroom
- 1980 — Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti
— Zagreb, Studio Galerije suvremene umjetnosti
— Osijek, Galerija Studentskog kulturnog centra

NENAD PETROVIĆ

Rođen 1952. u Beogradu. Završio Fakultet likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu. Od 1980. studira filozofiju na Univerzitetu u Amsterdamu. Živi u Amsterdamu.

Samostalne izložbe/ambijenti/predavanja

- 1977 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (Tamni objekt)
— Beograd, Fakultet likovnih umetnosti (Otvoreni objekt — početak pejzaža)
- 1978 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (Objekt lebdećeg prostora)
- 1979 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (Ambijent trajanje 24 časa)
— Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (Projekt strukture velikog ambijenta lebdilice)
— Denova, Plazzo Bianco (Elementi rekonstrukcije prostora ambijenta lebdilice)
— Beograd, Fakultet likovnih umetnosti (O projektu strukture velikog ambijenta lebdilice)
— Sarajevo, Umjetnički paviljon Collegium artisticum (Struktura velikog ambijenta lebdilice)
- 1979–1980 — Natalinci (Zemlja struktura otvorenog prostora ambijenta)
- 1980 — Motovun, Letnja kolonija, O problemu prostora

ZORAN POPOVIĆ

Rođen 1944. u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu 1969. godine, a 1973. i postdiplomske studije na istoj Akademiji. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe/projekcije

- 1969 — Beograd, Galerija Grafičkog kolektiva
- 1971 — Milano, Centro di Teel
— Novi Sad, Galerija Tribine mladih
- 1972 — Beograd, Galerija 212
— Beograd, Klub Doma omladine
— Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1973 — Novi Sad, Galerija Tribine mladih
— Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
— Edinburg, The Richard Demarco Gallery
- 1974 — Beograd, Galerija Kulturnog centra
- 1976 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1977 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1978 — Amsterdam, Galerie »De Appel«
— Zagreb, Centar za fotografiju, film i televiziju
— Zagreb, Studentski centar, Centar za multimedijalna istraživanja
— Lublin, Galeria Labirynt
— Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra

PORODICA BISTRI POTOK

Porodicu su 1977. godine osnovali Božidar i Brajla Mandić zajedno sa prijateljima (Marija Blagojević, Dušan Bijelić i Lučka Rojec). Članovi porodice živeli su i delovali u selu Brezovica kod Rudnika, do 1980. godine, od kada porodica Mandić živi i deluje sama. Iste godine porodica je predstavila svoj rad u Galeriji Studentskog kulturnog centra.

BOGDANKA POZNAKOVIĆ

Rođena 1930. godine u Begeču. Završila Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu. Profesor Akademije umetnosti u Novom Sadu. Živi u Novom Sadu.

Samostalne izložbe, instalacije, akcije

- 1970 — Novi Sad, Likovni salon Tribine mladih, Akcija srce-predmet, most M. Tita
- 1971 — Novi Sad, Obala Dunava, Kocke-reke
— Novi Sad, Likovni salon Tribine mladih, Konzumiranje komplementara, instalacija-akcija
- 1972 — Montreux-Lac Léman, Espace Situation, Reke/Rivers
- 1973 — Buenos Aires, Reke/Rivers Dunav-Lac Léman-South Atlantic Ocean
— Novi Sad, Tribina mladih, Computertapebody
— Novi Sad, Zlatna grana (sa M. Todorovićem), Akcija/Atelje DT 20
— Urbani prostor-obala Dunava-voda
- 1973—1974 — Feedback letter-box, informacija-odluka-akcija (interpersonalna komunikacija)
- 1979 — Zagreb, Studio Galerije suvremene umjetnosti, Feedback letter-box
- 1980 — Novi Sad, Hol Galerije Matice srpske, Homage to Malevič, Multivision-Sound-Space (slajdovi, filmovi super 8 color, magnetofonska traka) AMBIJENT

VLADAN RADOVANOVIĆ

Rođen u Beogradu 1932. Završio kompoziciju na beogradskoj Muzičkoj akademiji 1955. Godine 1966. radi u eksperimentalnom studiju u Varšavi, a od 1976. u kompjuterskom studiju u Utrehtu. Jedan je od osnivača elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograda i njegov sadašnji rukovodilac. Piše eseje o muzici i novim tendencijama u umetnosti. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe/akcije

- 1952 — Beograd, Dom omladine
- 1956 — Beograd, Jiričekova 8 (Pričinjavanje I)
- 1966 — Beograd, Radnički univerzitet Đuro Salaj
- 1969 — Beograd, Dom omladine
- 1973 — Novi Sad, Tribina mladih
- 1975 — Beograd, Studentski kulturni centar
- 1976 — Gent, IPEM
— Beograd, Studentski kulturni centar
— Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti
- 1977 — Beograd, Studentski kulturni centar
- 1978 — Amsterdam, Other books and so, Recorded i Becoming distinct/indistinct
— Zagreb, Studentski centar
- 1979 — Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti

GRUPA 143

Osnovana 14. 3. 1975. u Beogradu. Prvi članovi: Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Bojana Burić, Stipe Dumić, Nada Seferović, Momčilo Rajin i Slobodan Šajin. Godine 1975. grupi se priključuju Jovan Čekić i Paja Stanković, a u proleće 1976. i Maja Savić. Mirko Dilberović se priključio grupi u jesen 1978. Grupa je objavila tri programska teksta (1975, 1976, 1979). U grupi su delovali i Ivan Mareković, Neša Paripović, Dejan Dizdar, Vlada Nikolić, Darko Hohnjec, Nada Alavanja i Tahir Lušić. Jovan Čekić je napustio grupu 1978. godine, a u februaru 1980. grupa je prestala da deluje; od tada članovi grupe deluju samostalno.

Mirko Dilberović

Rođen 1956. u Ljubljani. Završio jugoslovensku književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu. Živi u Beogradu.

Maja Savić

Rođena 1954. u Beogradu. Završila matematiku na Prirodno-matematičkom fakultetu u Beogradu. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe

1982 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra

Paja Stanković

Rođen 1953. u Titovom Užicu. Završio Elektrotehnički fakultet u Beogradu. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe

1979 — Beograd, Galerija Srećna nova umetnost, SKC
1982 — Beograd, Galerija Srećna nova umetnost, SKC
— Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra

Miško Šuvaković

Rođen 1954. u Beogradu. Završio Elektrotehnički fakultet u Beogradu. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe

1975 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
1982 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
— Varaždin, Narodno kazalište »August Cesarec«

Izložbe-seminari grupe

- 1976 — Zagreb, Galerija Nova
- 1977 — Modena, Galerija Civica
- 1978 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
— Zagreb, Galerija Nova
— Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (Seminar)
- 1979 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
— Beograd, Galerija Srećna nova umetnost, SKC
- 1980 — Kopar, Galerija Loža
- 1981 — Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti (Zajednička škola o prostoru)

PREDRAG ŠIDANIN

Rođen 1953. godine u Novom Sadu. Završio Arhitektonski fakultet u Beogradu. Živi u Sremskoj Kamenici.

Samostalne izložbe/akcije

- 1972 — Novi Sad, Salon primenjene umetnosti i dizajna
- 1973 — Vrbas, Dom kulture (Deo prostora kao prostorna celina)
- 1974 — Dugi Otok, Zaglav (Sunčana linija)
- 1975 — Novi Sad, (About Christo)
- 1976 — Amsterdam, (Other Book and so)
- 1981 — Beograd, Galerija Srećna nova umetnost, SKC

RAŠA TODOSIJEVIĆ

Rođen 1945. u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu 1969. Živi u Beogradu.

Samostalne izložbe/performansi

- 1967 — Beograd, Galerija Doma omladine
- 1971 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (Marinela)
— Grožnjan, Galerija T-70
— Novi Sad, Galerija Tribine mladih (Paripović, Popović, Todosijević)
- 1972 — Beograd (Mesto)
— Beograd (Skulptura)
— Beograd (Znak)
— Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1973 — Edinburg, The Richard Demarco Gallery, Mellville College (Odluka kao umetnost)
— Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (Informacija II)
— Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra (Dokumenti-Odluka kao umetnost)

- 1974 — Beograd, Galerija Kulturnog centra
 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 — Novi Sad, Galerija Tribine mladih
- 1975 — Beograd, Studentski kulturni centar — Galerija
 »Srećna nova umetnost«
 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 (Umetnost i memorija)
 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 (Ko profitira od umetnosti?)
 — Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti; Zagreb,
 Galerija savremene umjetnosti (Damjanović, Todo-
 sijević, Urkom)
- 1976 — Firenca (Art/Tape 22)
 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 (Sećanje na umetnost Raše Todosijevića)
 — Brdo, Istra (Was ist Kunst, Patricia Hennings?)
 — Novi Sad, Galerija Tribine mladih
- 1977 — Torino, Galerie Studio 16/e (Was ist Kunst?)
 — Modena, Galleria Civica
 — Pariz, 10e Biennale des Jeunes de Paris (Was ist
 Kunst, Marinela Koželj? I; Was ist Kunst, Marinela
 Koželj?II)
 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 (Knjiga saučesća)
 — Pariz, Galerie Farideh Cadot (Was ist Kunst, Farideh?)
- 1978 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 — Zagreb, Podroom
- 1979 — Amsterdam, De Appel (Vive le France/Vive la Tyran-
 nie)
 — AKI Enschede, Nizozemska (Vive la France/Vive la
 Tyrannie)
- 1980 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 — Beograd, Galerija »Srećna nova umetnost«
 — Beograd, Fabrika obuće »Petar Velebit«
- 1981 — Krakov, Galerija BWA (Was ist Kunst?)
 — Katowice, Galerija Kontakt (Was ist Kunst?)
 — Ljubljana, Studentski kulturni center
 — Zagreb, PM
- 1982 — Beograd, In private
 — Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti
 — Zagreb, Galerija savremene umjetnosti

GERGELJ URKOM

Rođen 1940. u Skorenovici. Završio Akademiju likovnih umet-
 nosti u Beogradu 1969. Od 1973. živi u Londonu.

Samostalne izložbe/performansi

- 1973 — Edinburg, The Richard Demarco Gallery
 1974 — Beograd, Studentski kulturni centar
 1976 — London, New Gallery-ICA
 1977 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 1980 — Zagreb, Galerija savremene umjetnosti
 1981 — Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti
 — London, Lewis Johnstone Gallery

VERBUMPROGRAM

Deluje od 1974. godine u Rumi-Beogradu-Novom Sadu.

Ratomir Kulić

Rođen 1948. u Rumi. Završio Istoriju umetnosti na Filozof-
 skom fakultetu u Beogradu. Živi u Novom Sadu.

Vladimir Mattioni

Rođen 1943. u Rumi. Studirao na Arhitektonskom fakultetu
 u Beogradu. Živi u Rumi.

Samostalne izložbe

- 1974 — Ruma, Kućne izložbe
 1975 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 — Dubrovnik, Galerija Sebastijan
 1976 — Beograd, Galerija Studentskog kulturnog centra
 1978 — Ruma, Skladište Sava Commerce, Interna izložba
 — Ljubljana, Galerija Emonska vrata
 — Zagreb, Galerija Nova
 1980 — Ruma, Skladište Sava Commerce, Interna izložba

- V. S., »Surova stvarnost« Ateljea 212, POLITIKA, Beograd, 12. april 1968.
- DEJAN PATAKOVIĆ, Vladanove prozirne slike, POLITIKA EKSPRES, Beograd, 30. januar 1969.
- D(EJAN) PATAKOVIĆ, Prestrogi žiri? Izložba odbijenih radova sa Oktobarskog salona, POLITIKA EKSPRES, Beograd, 23. avgust 1969.
- , Sušene bube kao zveri, BORBA, Beograd, 7. septembar 1969.
- BILJANA TOMIĆ, Dvadeset i pet dana u Galeriji 212, UMETNOST, Beograd, 1969, br. 20, str. 108—109.
- BILJANA TOMIĆ, Prazan i pun prostor, MLADOST, Beograd, 1969, br. 689.
- JOVICA JOVANČEV, Boš+Boš, PRAKTIČNA ŽENA, Beograd, 1969.
- JÓZSEF ACS, Bosch+Bosch kiállitása Szabadkán, MAGYAR SZÓ, Novi Sad, 1969.
- BILJANA TOMIĆ, Kritika — šta je to?, MLADOST, Beograd, 12. februar 1970.
- SLOBODAN NOVAKOVIĆ, Druge drangulije, JEŽ, Beograd, april 1971, br. 1970.
- DRAGOSLAV ĐORĐEVIĆ, Dnevnik o izložbama, KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 20. jun 1970.
- BILJANA TOMIĆ, Konceptualna umetnost, tekst u katalogu izložbe IV beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, jul—septembar 1970.
- , Grupa KOD, POLJA, Novi Sad, jul 1970, br. 142.
- JANEZ KOCIJANČIČ, Serija Phila... , POLJA, Novi Sad, jul 1970, br. 142.
- JANEZ KOCIJANČIČ, Novosadski vanguard, POLJA, Novi Sad, jul 1970, br. 142.
- BOGDANKA POZNANOVIĆ, Informacije o vizuelnim umetnostima, POLJA, Novi Sad, jul, avgust 1970, br. 142, 143.
- MILICA KRAUS, Izložba slika i grafika, UMETNOST, Beograd, jul, avgust, septembar 1970, br. 23, str. 163.
- JASNA TIJARDOVIĆ, Grafike Zorana Popovića, UMETNOST, Beograd, septembar 1970, br. 23.
- MIROSLAV MANDIĆ i SLOBODAN TIŠMA, Prilog Četvrtom trijenalu jugoslovenske likovne umetnosti, POLJA, Novi Sad, septembar 1970, br. 143.
- KOSTA VASILJKOVIĆ, Alternative vidova pojavnosti i statusa umetnosti, UMETNOST, Beograd, oktobar, novembar, decembar 1970, br. 24, str. 5—10.
- ŽORŽ BUDAJ, Položaj umetnosti u Jugoslaviji na Beogradskom trijenalu (Les Lettres françaises, br. 1343, 15—21, jul 1970), UMETNOST, Beograd, oktobar, novembar, decembar 1970, br. 24, str. 21—22.
- PIERRE ROUVE, Trijenale jugoslovenske umetnosti. Postali su savremeni ostajući verni sebi (Corriere della sera — 26. XI 1970), UMETNOST, Beograd, oktobar, novembar, decembar 1970, br. 24, str. 24.
- JEŠA DENEGRI, Pistoletto i Celant u Beogradu, UMETNOST, Beograd, oktobar, novembar, decembar 1970, br. 24, str. 78, 83—84.
- JANEZ KOCIJANČIČ, Restoran kod Kôd, INDEX, Novi Sad, 18. novembar 1970, br. 206.
- JEŠA DENEGRI, Jedna nova mogućnost: siromašna umjetnost STUDENTSKI LIST, Zagreb, 1970, br. 19.
- JÓZSEF ACS, Bosch+Bosch, MAGYAR SZÓ, Novi Sad, 1970
- JÓZSEF ACS, A Bosch+Bosch szabadkai tárlata, MAGYAR SZÓ, Novi Sad, 1970.
- ZORAN PAVLOVIĆ, Tekst u katalogu izložbe Slike i grafike, GALERIJA KOLARČEVOG NARODNOG UNIVERZITETA, Beograd, 1970.
- ZORAN PAVLOVIĆ, U bliskoj vezi sa pop artom, BORBA, Beograd, 16. januar 1971.
- MARIJA PUŠIĆ, Mladi i nova likovna kretanja, VJESNIK, Zagreb, 27. januar 1971.
- JEŠA DENEGRI, Tekst u katalogu izložbe Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji, SALON MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, mart 1971.

JEŠA DENEGRI, Tekst u katalogu izložbe Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji, SALON MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, mart 1971.

JEŠA DENEGRI, Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji, UMETNOST, Beograd, januar—jun 1971, br. 25—26, str. 74—75.

—, Umesto slike samo — Ideja, VEČERNJE NOVOSTI, Beograd, 7. mart 1971.

OTO BIHALJI-MERIN, Nova dela — Izložba konceptualista, TREĆI PROGRAM RADIO BEOGRADA, 11. mart 1971, 21.23—23.33.

IDA BIARD, Što hoće »OHO«, »Э« i slične grupe umjetnika, VJESNIK, Zagreb, 28. maj 1971.

—, At the Moment, FLASH ART, Milano, maj 1971, br. 24. BOJANA PEJIĆ i JEŠA DENEGRI, Tekstovi u katalogu izložbe Drangularijum, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, jun 1971.

—, »Drangularijum« u Studentskom kulturnom centru, POLITIKA, Beograd, 24. jun 1971.

Sl. P., Glavno je biti originalan, VEČERNJE NOVOSTI, Beograd, 26. jun 1971.

M. V., Kradljivci ideja, VEČERNJE NOVOSTI, Beograd, 28. jun 1971.

BILJANA TOMIĆ, Razgovor sa članovima grupe OHO. Tekst u katalogu izložbe Drangularijum, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, jun 1971.

V. ARSENIJEVIĆ, »Drangularijum« neobična izložba, BORBA, Beograd, 3. jul 1971.

MIRJANA VLAJIĆ, Iza firme T-70, VEČERNJE NOVOSTI, Beograd, 14. jul 1971.

JAROSLAV LEKIĆ, Izložba »Drangularijum«, POLITIKA, Beograd, 25. jul 1971.

JOZSEF MARKULIK, Bosch+Bosch, MAGYAR SZÓ, Novi Sad, 13. avgust 1971.

—, Slikarstvo uz BITEF, POLITIKA EKSPRES, Beograd, 10. septembar 1971.

—, Četiri izložbe u okviru BITEF-a, BORBA, Beograd, 11. septembar 1971.

M. VI., Čebe kao slika, VEČERNJE NOVOSTI, Beograd, 11. septembar 1971.

G. B., Izložba u stilu BITEF-a, BORBA, Beograd, 12. septembar 1971.

G. BOŠNJAKOVIĆ, Misaoni smisao »Misaonih koordinacija«, BORBA, Beograd, 19. septembar 1971.

MIRJANA VLAJIĆ, Ustali protiv Salona, VEČERNJE NOVOSTI, Beograd, 21. septembar 1971.

SLOBODAN NOVAKOVIĆ, Ka »trećem sefu« ili ka »trećoj dimenziji«, JEŽ, Beograd, 24. septembar 1971.

NENA BALJKOVIĆ, In another Moment. Tekst u katalogu izložbe, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, septembar 1971.

JOVAN DULOVIĆ, Izložba umesto protesta, POLITIKA EKSPRES, Beograd, 7. oktobar 1971.

—, Generacija 71: talentovani gnevni slikari, SUSRET, Beograd, decembar 1971.

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, Aspekti ambijentalizacije prostora, ŽIVOT UMJETNOSTI, Zagreb, 1971, 13, str. 55—62.

ZVONKO MAKOVIĆ, Najmlađa generacija jugoslovenskih plastičara: novi ambijenti, siromašna i konceptualna umjetnost, ŽIVOT UMJETNOSTI, Zagreb, 1971, br. 14, str. 55—56.

JEŠA DENEGRI, Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji, ŽIVOT UMJETNOSTI, Zagreb, 1971, br. 15—16, str. 147—152.

—, Grupa KOD, NOVINE GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, 1971, br. 33—34.

JEŠA DENEGRI, Tekst u katalogu izložbe Mladi 70, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, 1971.

DAVOR MATIČEVIĆ, Mladi 72, TELEGRAM, Zagreb, 24. januar 1972, br. 542.

K. K., »Oktobar 72«, INDEKS, Beograd, 9. februar 1972.

ERZSEBET JUHAZS, Kilátás a világra, IFJUSAG, Novi Sad, 9. februar 1972, br. 1238.

S. T., Izložba »Mladi 71«, SUSRET, Beograd, 16. februar 1972.

JEŠA DENEGRI, Tekst u katalogu izložbe Kritičari su izabrali, GALERIJA KULTURNOG CENTRA, Beograd, februar 1972.

—, Kritičari su izabrali 71, INDEX, Novi Sad, 9. mart 1972.

ĐORĐE KADIJEVIĆ, Izbor po srodnosti, NIN, Beograd, 12. mart 1972.

BALŠA RAJČEVIĆ, Kritičari su izabrali 1971, STUDENT, Beograd, 21. mart 1972.

B. O. T., Galerija u stalnom istraživanju, šta treba da znači »Oktobar '72«, POLITIKA, Beograd, 24. mart 1972.

SLOBODAN NOVAKOVIĆ, Izbirači ili izabrani?, JEŽ, Beograd, 31. mart 1972.

MILIĆ M. JAGODINSKI, Non tekstualite. Balint Szombathy, INDEX, Novi Sad, 13. april 1972.

JASNA TIJARDOVIĆ, Slobodan Milivojević. Tekst u katalogu izložbe, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, april 1972.

SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Ekpa za akciju i anonimnu atrakciju. Tekst u katalogu izložbe, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, maj 1972.

LJUBA GLIGORIJEVIĆ, Tekst u katalogu Slobodana Milivojevića, GALERIJA DOMA OMLADINE, Beograd, maj 1972.

SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Ekpa za akciju i anonimnu atrakciju — A³, UMETNOST, Beograd, jul—septembar 1972, br. 31, str. 88.

SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Ekpa A³. Tekst u katalogu Bitef 6, Beograd, septembar 1972.

—, Grupa za akciju i anonimnu atrakciju, NOVINE GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, septembar 1972, br. 38.

MILIVOJE PAVLOVIĆ, Svet je njihovo kraljevstvo, NIN, Beograd, 10. oktobar 1972, br. 1144.

BOŽIDAR ZEČEVIĆ, Salon i Novi stav, TELEGRAM, Zagreb, 20. oktobar 1972.

DAVOR MATIČEVIĆ, Mladi 72, TELEGRAM, Zagreb, oktobar 1972, br. 55.

BILJANA TOMIĆ i NIKOLA VIZNER, Tekstovi na pozivnici za izložbu »Oktobar 72«, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, oktobar—novembar 1972.

JASNA TIJARDOVIĆ, BILJANA TOMIĆ i NIKOLA VIZNER, Tekstovi u katalogu izložbe »Oktobar 72«, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, oktobar—novembar 1972.

JÓZSEF ACS, Bosch+Bosch szabadkai tárlata, MAGYAR SZÓ, Novi Sad, 7. novembar 1972.

JEŠA DENEGRI, Primjer grupe Oktobar 72, TELEGRAM, Zagreb, 10. novembar 1972, br. 58.

BOGDANKA i DEJAN POZANANOVIĆ, Informacije o vizuelnim umetnostima, UJ SYMPOSION, Novi Sad, 1972, br. 2, 3, 4, 5.

JEŠA DENEGRI, Germano Celant i problem akritičke kritike, IZRAZ, Sarajevo, 1972, br. 4—5.

JEŠA DENEGRI, Chiari i Buren na 6. Bitefu, UMETNOST, Beograd, oktobar—decembar 1972, br. 32, str. 71.

NIKOLA VIZNER, Slobodan Milivojević-Era, UMETNOST, Beograd, januar—jun 1972, br. 29—30, str. 96.

JEŠA DENEGRI, Sedmi pariski bijenale mladih — Pariz 1971, POLJA, Novi Sad, 1972, br. 157.

BILJANA TOMIĆ, Documenta 5 u Kasselu, POLJA, Novi Sad, 1972, br. 163.

NENA BALJKOVIĆ, VII pariski bijenale mladih, ČOVJEK I PROSTOR, Zagreb, 1972, br. 228.

KLAUS GROH, Aktuelle Kunst in Osteuropa, DUMONT AKTUELL, Keln, 1972.

SRETO BOŠNJAK, Kritičari su izabrali za 1971, KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 1972.

Bilten 1. aprilskih susreta, STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, 1972.

JASNA TIJARDOVIĆ, NIKOLA VIZNER, JADRANKA VINTERHALTER i SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Tekstovi u katalogu izložbe »Mladi 71«, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, februar 1972.

- , Stvaraočima novog senzibiliteta, STUDENTSKI LIST, Zagreb, 9. januar 1973.
- JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Radomir Damjanović-Damnjan, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, januar 1973.
- D(ARKO) G(LAVAN), U znaku Crnog, NOVINE GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, januar 1973, br. 40.
- JEŠA DENEGRİ, Aspekti aktuelne situacije: promene, rasponi i nova otvaranja, UMETNOST, Beograd, januar—mart 1973, br. 33, str. 31—34.
- NIKOLA VIZNER, Tekst na pozivnici izložbe Materijal 73, GALERIJA SAVREMENE UMETNOSTI, Niš, februar 1973.
- VOJISLAV DEVIĆ, Materijal 73, NARODNE NOVINE, Niš, 2. mart 1973.
- , »Rasponi 73«, NOVA MAKEDONIJA, Skoplje, 17. april 1973.
- JOSIP ŠKUNCA, Neutrtnim stazama, VJESNIK, Zagreb, 18. april 1973.
- BOGDAN TIRNANIĆ, Aprilski susret, NIN, Beograd, 21. april 1973.
- JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Rasponi 73, GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, april 1973.
- SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, O akciji Ekipe A³. Tekst u katalogu izložbe Rasponi 73, GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, april 1973.
- ŽIVKO PRODANOVIĆ, Na trgu orači — ili nekomunikativnost jednog raspona, OMLADINSKI TJEDNIK, Zagreb, april 1973.
- IGOR MANDIĆ, Bleferi u galeriji, OKO, Zagreb, april 1973.
- ZDENKO RUS, Umjetnost s onu stranu umjetnosti, OKO, Zagreb, april 1973.
- SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Crni reflektor, INDEX, Novi Sad, april 1973.
- BOGDAN TIRNANIĆ, Unutrašnje oko ili: jedna doktrina, dva eksperimenta, UMETNOST, Beograd, april—jun 1973, br. 34, str. 55—56.
- VLADIMIR MALEKOVIĆ, Detronizacija umjetničkog djela, VJESNIK, Zagreb, 5. maj 1973.
- SLAVKO DIMITRIJEVIĆ, Rasponi '73, INDEX, Novi Sad, 10. maj 1973, br. 1172.
- BILJANA TOMIĆ, Eksperimenti u Studentskom centru, OMLADINSKE NOVINE, Beograd, 12. maj 1973, br. 6.
- ĐORĐE KADIJEVIĆ, Postobjektna realnost, NIN, Beograd, 24. jun 1973.
- JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968—1973, SALON MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, jun—juž 1973.
- DAVOR MATIČEVIĆ, Aprilski susreti, ČOVJEK I PROSTOR, Zagreb, jul 1973.
- SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Ekipe A³, UMETNOST, Beograd, jul—septembar 1973, br. 31.
- JASNA TIJARDOVIĆ, Tekst u katalogu izložbe Eight Yugoslav Artists, THE RICHARD DEMARCO GALLERY, Edinburg, avgust—septembar 1973.
- JASNA TIJARDOVIĆ, Nova u Modernoj, VIDICI, Beograd, decembar 1973, br. 158.
- , Stvaranje novog senzibiliteta — Bosch + Bosch, STUDENTSKI LIST, Zagreb, 1973, br. 1—2.
- BILJANA TOMIĆ, Ekipe A³, MOMENT, Beograd, 1973, br. 1—2.
- BILJANA TOMIĆ, Odluka kao umetnost, MOMENT, Beograd, 1973, br. 1—2.
- JEŠA DENEGRİ, Uz prvu projekciju video-kaseta u Beogradu, SPOT, Zagreb, 1973, br. 2.
- JASNA TIJARDOVIĆ, Edinburg Art 73, MOMENT, Beograd, 1973, br. 3.
- MILAN ANTIĆ, »Ekipe A na treću« (A³), STUDENT, Beograd, 1973, br. 5.
- JEŠA DENEGRİ, Kronika međunarodnih priredbi u organizaciji Galerije Studentskog kulturnog centra u Beogradu u sezoni 1971—1973, IZRAZ, Sarajevo, 1973, br. 8.
- M. MARINOVIĆ, Ka proširenom mediju i post-umetnosti, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1973, br. 13.
- BILJANA TOMIĆ, Documenta 5 u Kasselu, SINTEZA, Ljubljana, 1973, br. 26.
- BILJANA TOMIĆ, Radomir Damjanović-Damnjan, UMETNOST, Beograd, april—jun 1973, br. 34, str. 65.
- NIKOLA VIZNER, Materijal '73, UMETNOST, Beograd, april—jun 1973, br. 34, str. 80.
- JEŠA DENEGRİ, Xerox Gergelja Urkoma, NOVINE GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, 1973, br. 40.
- JEŠA DENEGRİ, Damnjan, NOVINE GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, 1973, br. 41.
- JEŠA DENEGRİ, Zoran Popović: postavka o predideji, NOVINE GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, 1973, br. 45.
- ZVONKO MAKOVIĆ, Rasponi 73, PITANJA, Zagreb, 1973, br. 47.
- VOJA MILIĆ, Riznica proširenih medija, MLADOST, Beograd, 1973.
- LUCY R. LIPPARD, Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, STUDIO VISTA, London, 1973, str. 229.
- GILLO DORFLES, Ultime tendenze nell'arte d'oggi, FELTRINELLI, Milano, 1973.
- MARKO NEDELJKOVIĆ, Pojam stvaralačkog i pojam kritike, OVDJE, Titograd, januar 1974.
- JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Abramović, Miliwojević, Paripović, Popović, Todosijević, Urkom, GALERIJA KULTURNOG CENTRA, Beograd, april 1974.
- Bilten 3. aprilskog susreta GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, april 1974.
- ZRINKA JURČIĆ, Život u umjetnosti. Razgovor s Marinom Abramović o njezinoj akciji »Zvezda od vatre« u okviru III. Aprilskih susreta, OKO, Zagreb, 8. maj 1974.
- BILJANA TOMIĆ, Edinburg Art 1973, MOMENT, Beograd, maj 1974, br. 3.
- BOGDAN TIRNANIĆ, Beogradski likovni krug, NIN, Beograd, 30. jun 1974.
- JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe »Slike — J. Knifer, V. Kristl, J. Zanetti, B. Dimitrijević, G. Urkom, Damnjan, R. Todosijević«, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, jun—jul 1974.
- VLADIMIR ROZIĆ, Klasični medijumi likovne umetnosti danas, UMETNOST, Beograd, jul—septembar 1974, br. 39, str. 3—8.
- JEŠA DENEGRİ, Mogućnosti proširenih medija, UMETNOST, Beograd, jul—septembar 1974, br. 39, str. 21—24.
- JEŠA DENEGRİ, Abramović, Miliwojević, Paripović, Popović, Todosijević, Urkom, UMETNOST, Beograd, jul—septembar 1974, br. 39, str. 61—62.
- DAVOR MATIČEVIĆ, Tekst u katalogu izložbe Marine Abramović, GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 14. oktobar—22. oktobar 1974.
- V. M., Opsjenarstvo pod firmom umjetnosti, VJESNIK, Zagreb, 23. oktobar 1974.
- JEŠA DENEGRİ, Dvoje, UMETNOST, Beograd, oktobar—novembar—decembar 1974, br. 40, str. 77.
- JEŠA DENEGRİ, Knifer, Kristl, Zanetti, Dimitrijević, Urkom, Damnjan, Todosijević, UMETNOST, Beograd, oktobar—decembar 1974, br. 40, str. 75—76.
- JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Damnjan, Todosijević, Urkom, LIKOVNI SALON TRIBINE MLADIH, Novi Sad, decembar 1974; POGLED-IT NOVINE, Beograd, 27. decembar, 1974, str. 616—617.
- B(ARBARA) R(ADICE), Marina Abramović, DATA, Milano, zima 1974, br. 14.
- SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Put ka ideji — put od ideje, IDEJE, Beograd, 1974, br. 3.
- JEŠA DENEGRİ, Povodom Damnjanove akcije na III aprilskom susretu »Besplatno umetničko delo«, MOMENT, Beograd, 1974, br. 4.
- JEŠA DENEGRİ, Xerox, UMETNOST, Beograd, januar—februar—mart 1974, br. 37, str. 104.

- JEŠA DENEGRI, Damnjan, NOVINA NOVA GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, 1974, br. 51.
- VLADIMIR GUDAC, April Meeting, NOVINA NOVA GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, 1974, br. 51.
- JEŠA DENEGRI, Pred jednom novom pojavom: primarno slikarstvo, ŽIVOT UMJETNOSTI, Zagreb, 1974, br. 21, str. 53—62.
- JEŠA DENEGRI, Marina Abramović, POLJA, Novi Sad, 1974, br. 189.
- DAVOR MATIČEVIĆ, Tekst u katalogu izložbe Marine Abramović, GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1974.
- NIKOLA VIZNER, Prošireni mediji, ČASOPIS AKADEMIJE UMJETNOSTI, Beograd, 1974.
- ZORAN POPOVIĆ i GERGELJ URKOM, Tekstovi u katalogu izložbe »Abramović, Milivojević, Paripović, Popović, Todosijević, Urkom«, GALERIJA KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1974.
- VLADIMIR GUDAC, Plan konceptualnog angažmana u umjetnosti danas, BILTEN br. 3 III Aprilskog susreta, Beograd, 1974.
- JEŠA DENEGRI, Tekst u katalogu izložbe »Fotografija kao umjetnost«, CEFT, Zagreb, 1974.
- ADRIAN HENRI, Environments and Happenings, THAMES AND HUDSON, London, 1974.
- IRINA SUBOTIĆ, Tomas Marioni, UMETNOST, Beograd, januar—jun 1975, br. 41—42, str. 98.
- JEŠA DENEGRI, Grupa Bosch+Bosch, UMETNOST, Beograd, januar—jun 1975, br. 41—42, str. 109—110.
- ZRINKA JURČIĆ, Marina Abramović, UMETNOST, Beograd, januar—jun 1975, br. 41—42, str. 122.
- MILOŠ ARSIĆ, Platno u postkonceptualnoj umjetnosti, POLJA, Novi Sad, februar 1975.
- SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Tekst u katalogu izložbe Raše Todosijevića, GALERIJA »SREĆNA NOVA UMETNOST«, Beograd, februar 1975.
- RADMILA JOVANOVIĆ, Filmovi Nove umjetnosti, POLITIKA, Beograd, 3. april 1975.
- MOMČILO STOJANOVIĆ, Traganje za novom tehnologijom umjetnosti, VJESNIK, Zagreb, 4. april 1975.
- V. P., Mogućnost tela, POLITIKA EKSPRES, Beograd, 10. april 1975.
- ZORAN MARKUŠ, Kakve su to »akcije« u Pariskoj 14? Uz izložbu Marine Abramović u Salonu Muzeja savremene umjetnosti u Beogradu, BORBA, Beograd, 15. april 1975.
- JEŠA DENEGRI, Tekst u katalogu izložbe Marine Abramović u okviru 4. aprilskog susreta, SALON MUZEJA SAVREMENE UMJETNOSTI, Beograd, april—maj 1975.
- B. L., Trojica protiv slike, VEČERNJE NOVOSTI, Beograd, 19. maj 1975.
- RADIVOJE BOJIČIĆ, (Na) bodi art Marine Abramović i triptih-pih Damjanović, Todosijević, Urkom, JEŽ, Beograd, 23. maj 1975.
- NENA BALJKOVIĆ, Umetnost kao kritika, POLITIKA, Beograd, 24. maj 1975.
- Razgovor Irine Subotić sa Ješom Denegrijem. Katalog izložbe Damjanović, Todosijević, Urkom, SALON MUZEJA SAVREMENE UMJETNOSTI, Beograd, maj 1975.
- , Marina Abramović, Studio Morra, Napoli, FLASH ART, Milano, maj 1975, br. 54—55.
- VLADIMIR MALEKOVIĆ, Procedura čina slikanja, VJESNIK, Zagreb, 8. jun 1975.
- ZRINKA NOVAK, Umjesto kulture — destrukcija kulture, OKO, Zagreb, 12. jun 1975.
- , Biennale von Paris, HEUTE KUNST, Dizeldorf, jun—avgust 1975.
- DRAGOŠ KALAJIĆ, Telesna umetnost — ginekokratija, UMETNOST, Beograd, jul—septembar 1975, br. 43, str. 5—34.
- KOSTA BOGDANOVIĆ, Glas iz zvučnika (tape art), UMETNOST, Beograd, jul—septembar 1975, br. 43, str. 63.
- JEŠA DENEGRI, Raša Todosijević, UMETNOST, Beograd, jul—septembar 1975, br. 43, str. 74.
- JEŠA DENEGRI, Neša Paripović, UMETNOST, Beograd, jul—septembar 1975, br. 43.
- , Marina Abramović, »Ritmo 2«, 1975, ART DIMENSION, Rim, jul-septembar 1975.
- M. V., Hleb za BITEF, VEČERNJE NOVOSTI, Beograd, 11. septembar 1975.
- EDWARD GAGE, Dramatic and Impressive Statements from Yugoslavia, SCOTSMAN, Edinburg, 29. septembar 1975.
- , Marina Abramović, »Rhythm 2«, + — 0, Brisel, septembar 1975, br. 10.
- BILJANA TOMIĆ, Marina Abramović, DATA, Milano, septembar—oktobar 1975, br. 18.
- CATHERINE FRANCBLIN, Corps-object, temme-object, ART PRESS, Pariz, septembar—oktobar 1975, br. 20.
- PAUL OVERY, Taking a Broad View of Yugoslavia, THE TIMES, London, 7. oktobar 1975.
- , Marina Abramović — »Ritmo 4«, EUROPA — ARTE INFORMATIONS, Milano, oktobar 1975, br. 10.
- JEŠA DENEGRI, Umetnik u prvom licu, UMETNOST, Beograd, oktobar—decembar 1975, br. 44, str. 105; PERFORMANCE MEETING, katalog. Izd. Studentski kulturni centar, Beograd, maj 1978.
- , Vladan Radovanović, FLASH ART, Milano, oktobar—novembar 1975, br. 58—59.
- JEAN-LUC ALLEXANT, 9. Biennale von Paris, HAUTE KUNST, Dizeldorf, novembar—decembar 1975, br. 12.
- JASNA TIJARDOVIĆ, Oktobar 75, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 26. decembar 1975, br. 1, br. 668—669.
- ZORAN POPOVIĆ and JASNA TIJARDOVIĆ, A Note on Art in Yugoslavia, THE FOX, Njujork, 1975, br. 1.
- MICHAEL FARCZEWSKI, To the Fox: Responding to »A note on Art in Yugoslavia«, THE FOX, Njujork, 1975, br. 2.
- JASNA TIJARDOVIĆ, Konceptualna umetnost — od protesta do institucionalizacije, GLEDIŠTA, Beograd, 1975, br. 5—6.
- NENA BALJKOVIĆ, »Aprilski susret« u Beogradu — festival proširenih medija, ČOVJEK I PROSTOR, Zagreb, 1975, br. 6.
- SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Horizonti stvaralačkog mišljenja, STUDENT, Beograd, 1975, br. 7.
- JEŠA DENEGRI, Jedan problemski raspon: od minimalnog do konceptualnog slikarstva, ŽIVOT UMJETNOSTI, Zagreb, 1975, br. 22—23, str. 113—119.
- FEDOR KRITOVAC, Zagonetni život formulara, ŽIVOT UMJETNOSTI, Zagreb, 1975, br. 22/23.
- DAVOR MATIČEVIĆ, Zagrebačka likovna kronika (Daniel Buren—Marina Abramović—Radomir Damjanović—Damnjan), SINTEZA, Ljubljana, 1975, br. 33—35.
- JEŠA DENEGRI, Oblike dematerijalizacije umetniškoga izdelka med mlado beogradsko generaciju, SINTEZA, Ljubljana, 1975, br. 33—35.
- MARKO NEDELJKOVIĆ, Oktobar 75, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1975, br. 45.
- , Wow, FLASH ART, Milano, 1975, br. 55—57.
- Z. KOVAČ, Alternative naše suvremene umjetnosti, OKO, Zagreb, 1975, br. 96.
- ZVONKO MAKOVIĆ, Trigon '75, START, Zagreb, 1975, br. 178.
- JEŠA DENERI, Damnjan, Todosijević, Urkom, POLJA, Novi Sad, 1975, br. 196—197.
- JASNA TIJARDOVIĆ, Ideologija New Yorka, POLJA, Novi Sad, 1975, br. 196—197.
- JEŠA DENEGRI, Umetnost i sistem umjetnosti, POLJA, Novi Sad, 1975, br. 200.
- JASNA TIJARDOVIĆ, Art-language grupa, POLJA, Novi Sad, 1975, br. 202.
- KOSTA VASILJKOVIĆ, Praksa čula i duha, KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 1975, br. 527.
- SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Glas iz zvučnika — Vladan Radovanović, BILTEN br. 2. IV aprilskog susreta, Beograd, 1975.
- NIKOLA VIZNER, Prošireni mediji, BILTEN br. 3 IV aprilskog susreta, Beograd, 1975.

- BILJANA TOMIĆ, Pretpostavka totalne umetnosti. Tekst u katalogu izložbe Prošireni mediji, STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, 1975.
- JEŠA DENEGRİ, Novi pristup, Teist u katalogu izložbe Prošireni mediji, STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, 1975.
- MATKO MEŠTROVIĆ, Katalitička interakcija. Tekst u katalogu izložbe Prošireni mediji, STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, 1975.
- Publikacija »Oktober 75«, Izd. STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, 1975. (tekstovi: Dunja Blažević, Raša Todosijević, Jasna Tijardović, Ješa Denegri, Goran Đorđević, Zoran Popović, Dragica Vukadinović, Slavko Timotijević, Bojana Pejić, Vladimir Gudac i Nena Baljković)
- Razgovor o proširenim medijima (11. 4. 1973), katalog Prošireni mediji, Beograd, 1975 (učestvovali: Vladan Radovanović, Jovan Ćirilov, Božidar Zečević, Aleksa Ćelebonović, Ješa Denegri, Milomir Marinović, Kosta Bogdanović i Nikola Vizner).
- Razgovor u Studentskom kulturnom centru — Prošireni mediji ili nove umetnosti (11. 4. 1974), katalog Prošireni mediji, Beograd, 1975. (učestvovali: Achille Bonito Oliva, Želimir Košćević, Barbara Reise, Dunja Blažević, Biljana Tomić, Vlado Gudac, Ješa Denegri, Davor Matičević i Giancarlo Politi).
- ZORAN MARKUŠ, Povodom Oktobra 75: Kako i čime menjati umetnost, BORBA, Beograd, 6. februar 1976.
- M. K. Dvanaest savremenih evropskih umetnika u Americi. (Z. Popović i R. Todosijević), POGLED-IT NOVINE, Beograd, 6. februar 1976.
- JÓZSEF ÓCS, Bosch+Bosch újvidéki tárlata. (Novosadska izložba grupe Bosch+Bosch), MAGYAR SZÓ, Novi Sad, 4. mart 1976.
- J(ASNA) T(IJARDOVIĆ), Časopis The Fox, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 12. mart 1976, br. 679.
- LÁSZLÓ GARAI, A Bosch+Bosch újvidéki tárlata (Novosadska izložba), KEPES IFJUSÓG, Novi Sad, 17. mart 1976.
- , Ožujak u znaku video-delatnika, START, Zagreb, 24. mart—7. april 1976, br. 187.
- JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Radovi na papiru, GALERIJA DOMA OMLADINE, Beograd, mart—april 1976.
- VLADIMIR MALEKOVIĆ, Bluff kao umjetnost, VJESNIK, Zagreb, 23. maj 1976.
- BILJANA TOMIĆ, Tekst u katalogu izložbe Fotografija kao umetnost, CENTAR ZA FOTOGRAFIJU, FILM I TV, Zagreb, maj; MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, jun; RAZSTAVNI SALON ROTOVŽ, Maribor, septembar 1976.
- JEŠA DENEGRİ, Fotografija kao delo umetnika. Tekst u katalogu izložbe Fotografija kao umetnost, CENTAR ZA FOTOGRAFIJU, FILM I TV, Zagreb, maj; MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, jun; RAZSTAVNI SALON ROTOVŽ, Maribor, septembar 1976.
- LUCY R. LIPPARD, The Pains and Pleasure of Rebirth: Women's Body Art, ART IN AMERICA, maj—jun 1976.
- ZORAN MARKUŠ, Mogućnosti fotografije. Uz izložbu »Fotografija kao delo umetnika« u Salonu beogradskog Muzeja savremene umetnosti, BORBA, Beograd, 24. jun 1976.
- ACHILLE BONITO OLIVA, Qual plasticciaccio brutto della Giudecca?, CORRIERE DELLA SERA Milano 18. jul 1976.
- LUCINDA HAWKINS To be or not to be Biennale, STUDIO INTERNATIONAL, London, septembar—oktobar 1976.
- TOMASO TRINI, Performances, DATA, Milano, septembar—oktobar 1976, br. 22.
- JEŠA DENEGRİ, Fotografija kao delo umetnika, UMETNOST, Beograd, septembar—oktobar 1976, br. 49, str. 30—37.
- JEŠA DENEGRİ, Nova umetnost, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 12. novembar 1976.
- ĐORĐE KADIJEVIĆ, Teza i antiteza, NIN, Beograd, 21. novembar 1976.
- PAVLE VASIĆ, Bijenale 76, UMETNOST, Beograd, novembar—decembar 1976, br. 50, str. 14—21.
- JASNA TIJARDOVIĆ, Art & Language grupa, POLJA, Novi Sad, decembar 1976.
- ILARIA BIGNAMINI, La photographie — un moyen de communication spécifique pour la recherche artistique, ART PRESENT, Pariz, 1976, br. 4—5.
- JEŠA DENEGRİ, Neša Paripović, SPOT, Zagreb, 1976, br. 8.
- JEŠA DENEGRİ, Fotografija kao delo umetnika, FOTO-KINO REVIJA, Beograd, 1976, br. 9—10.
- MARKO NEDELJKOVIĆ, Apsurdi Marine Abramović, STUDENT, Beograd, 1976, br. 16.
- BOJANA PEJIĆ, Beleška o mediju, STUDENT, Beograd, 1976, br. 20/21.
- SLOBODAN MIJUŠKOVIĆ, O nekim aspektima situacije (konceptualna umetnost — neoromantizam — postmoderna umetnost), STUDENT, Beograd, 1976, br. 33.
- JASNA TIJARDOVIĆ, O jednom društveno umetničkom buntu, KULTURA, Beograd, 1976, br. 33/34.
- JEŠA DENEGRİ, Profil Aprilskih susreta, UMETNOST, Beograd, maj—jun 1976, br. 47, str. 42, 47.
- JEŠA DENEGRİ, Radovi na papiru, UMETNOST, Beograd, maj—jun 1976, br. 47, str. 56.
- JASNA TIJARDOVIĆ, Festival proširenih medija, UMETNOST, Beograd, maj—jun 1976, br. 47, str. 47—49.
- JEŠA DENEGRİ, Radomir Damjanović-Damjan, UMETNOST, Beograd, jul—avgust 1976, br. 48, str. 75—76.
- JEŠA DENEGRİ, Otisci, UMETNOST, Beograd, jul—avgust 1976, br. 48, str. 92—93.
- JEŠA DENEGRİ, Raša Todosijević, UMETNOST, Beograd, septembar—oktobar 1976, br. 49, str. 53—54.
- Povodom Oktobra 75 (tekstovi: Dunja Blažević, Ješa Denegri, Goran Đorđević, Raša Todosijević i Jasna Tijardović), KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1976, br. 49.
- JEŠA DENEGRİ, Fotografija kao delo umetnika, POLJA, Novi Sad, 1976, br. 210—211.
- GILLO DORFLES, Il divenire della critica, EINAUDI, Torino, 1976, str. 43—46.
- JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Otisci, GALERIJA NOVA, Zagreb, 1976.
- BILJANA TOMIĆ, Prijateljima, Tekst u katalogu izložbe 143. No., Beograd, 1976.
- LEA VERGINE, Dall'informale alla body art, COOPERATIVA EDITORIALE STUDIO FORMA, Torino, 1976, str. 117.
- LUCY R. LIPPARD, From the Center (Feminist Essays on Women's Art), E. P. DUTTON, Njujork, 1976, str. 129.
- ACHILLE BONITO OLIVA, Europe—America, The different avant-gardes, DECO PRESS, Milano, 1976.
- ĐORĐE KADIJEVIĆ, Avangarda, NIN, Beograd, 16. januar 1977.
- , Biennale de Paris, FLASH ART, Milano, januar—februar 1977, br. 70—71.
- , A Bosch+Bosch csoport Dorflés könyvében (Grupa Bosch+Bosch u Dorflésovoj knjizi), MAGYAR SZÓ, Novi Sad, 17. februar 1977.
- MINJA ČELAR, Odsjaj jednog mentaliteta, POLITIKA EKSPRES, Beograd, 10. mart 1977.
- D. SMILJANIĆ, Samoubistvo medija, POLITIKA EKSPRES, Beograd, 29. april 1977.
- ALEKSANDAR ADAMOVIĆ, Šestoaprilski susreti — festival proširenih medija, STUDENT, Beograd, 18. maj 1977.
- , Tenth Paris Biennale, HEUTE KUNST, Dizeldorf, jun—jul 1977, br. 19.
- IVAN RASTEGORAC, Postoji stalni otpor prema novom, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 10. jul 1977.
- DAVOR MATIČEVIĆ, Novi mediji, fotografija, film, video, tekst u katalogu izložbe Peti trijenale jugoslovenske likovne umetnosti, SALON MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, jul—septembar 1977.
- JEŠA DENEGRİ, La situazione jugoslava, DATA, Milano, jul—septembar 1977, br. 27.
- M(IRA) VL(AJIĆ), Slobodno vreme tipomašiniste, VEČERNJE NOVOSTI, Beograd, 1. avgust 1977.
- JÓZSEF ÁCS, Idoszeruség a jugoszlav képzímuszetben, MAGYAR SZÓ, Novi Sad, 24. septembar 1977.

SLOBODAN NOVAKOVIĆ, Tungunzijanci i novi mediji — fotografija, film, video!, JEŽ, Beograd, septembar 1977.

—, Radnik tipomašinstva Miodrag Popović: O životu, o radu, o slobodnom vremenu, ART PRESS INTERNATIONAL, Pariz, septembar 1977, br. 11—15.

JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe 10e Biennale de Paris — sudionici iz Jugoslavije, GALERIJA SREĆNA NOVA UMETNOST, Beograd, oktobar 1977.

RATKO ALEKSA, Likovna avangarda — refleksi svakodnevnice, VJESNIK, Zagreb, 8. novembar 1977.

—, A Bosch+Bosch csoport nemzetközi antológiában, HID, Novi Sad, 1977, br. 3.

DAVOR MATIČEVIĆ, Zagrebačka likovna kronika, SINTEZA, Ljubljana, 1977, br. 38—40.

JEŠA DENEGRİ, Trije zgledi primarnega slikarstva: Damjan, Todosijević, Urkom, SINTEZA, Ljubljana, 1977, br. 38—40.

JEŠA DENEGRİ, Vladimir Kopicl, UMETNOST, Beograd, 1977, br. 51.

JEŠA DENEGRİ, Vladan Radovanović, UMETNOST, Beograd, 1977, br. 51.

ČEDOMIR VASIĆ, O umetnosti videa, UMETNOST, Beograd, 1977, br. 51.

JEŠA DENEGRİ, Video jugoslovenskih autora u produkciji galerije Krinzinger, UMETNOST, Beograd, jul—avgust 1977, br. 54, str. 85.

JEŠA DENEGRİ, Refleksivne slike. Tekst u katalogu izložbe Urkom, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, decembar 1977.

JEŠA DENEGRİ, Novo kao drugo (za potrebu neprestane alternative), KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1977, br. 82.

BOJANA PEJIĆ, Umetnost sedamdesetih godina, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1977, br. 85.

JEŠA DENEGRİ, Širenje tendencije primarnog slikarstva, POLJA, Novi Sad, 1977, br. 225.

MARIJAN SUSOVSKI, Ka dematerijalizaciji umjetničkog objekta. Tekst u katalogu izložbe Peti beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti, Beograd, 1977.

DAVOR MATIČEVIĆ, Novi mediji: fotografija, film, video, Katalog izložbe Peti beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti, Beograd, 1977.

TOMAŽ BREJC, Primarno, elementarno, procesualno: alternativni modeli aktuelne slikarske prakse. Katalog Peti beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti, Beograd, 1977.

GERMANO CELANT, Offmedia — nuove tecniche artistiche: video-disco-libro, CADELO LIBRI, Bari, 1977, str. 95, 103.

GILLO DORFLES, La body art, l'arte moderna 112, FRATELLI FABBRI, Ed., Milano, 1977.

VLADAN RADOVANOVIĆ, PAVLE VASIĆ, KOSTA VASILJKOVIĆ, ZDRAVKO VUČINIĆ, MIRJANA RADOJČIĆ, VASILJE B. SUJIĆ, Peti beogradski trijenale jugoslovenske umetnosti, UMETNOST, Beograd, januar—februar 1978, br. 57, str. 5—32.

P(AVLE) V(ASIĆ), Različita opredeljenja, POLITIKA, Beograd, 3. februar 1978.

JEŠA DENEGRİ, Vladan Radovanović — Ricerche (1954—1973), LA BATTANA, Rijeka, mart 1978, god. XV, br. 346.

JASNA TIJARDOVIĆ, Tekst u katalogu izložbe Plakati/radovi umetnika, SALON MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, mart 1978.

BOJANA PEJIĆ, Performance meeting. Umetnik — sopstveno umetničko delo, STUDENT, Beograd, 10. maj 1978.

SLOBODAN RISTIĆ, Likovne »predstave«, POLITIKA, Beograd, 13. maj 1978.

AMBRO MAROŠEVIĆ, Sve (ni)je moguće. »Nova umetnost«: Performans, MLADOST, Beograd, 19. maj 1978.

JEŠA DENEGRİ, Mape grafika u izdanju Galerije »Srećna nova umetnost« (Radomir Damjan, Braco Dimitrijević, Neša Paripović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom), katalog izložbe, GALERIJA KULTURNOG CENTRA, Beograd, maj 1978.

JEŠA DENEGRİ, Radomir Damjan — Uzrok umetnika — Campione dell'artista. Tekst u katalogu izložbe, STUDENTSKI

KULTURNI CENTAR — GALERIJA SREĆNA NOVA UMETNOST, Beograd, maj 1978.

JEŠA DENEGRİ, Umetnik u prvom licu. Tekst u katalogu izložbe Performance meeting, STUDENSTKI KULTURNI CENTAR, Beograd, maj 1978.

HELENA KONTOVA POLITI, Flash Art Performance, FLASH ART, Milano, maj—jun 1978, br. 82—83.

JEŠA DENEGRİ, Dvije tematske izložbe (Radovi na papiru; Grafičke mape u izdanju galerije »Srećna nova umetnost«), OKO, Zagreb, 15. jun 1978.

JEŠA DENEGRİ, Pojave dematerijalizacije umjetničkog objekta, TREĆI PROGRAM RADIO SARAJEVA, 20. avgust 1978.

JEŠA DENEGRİ, Damjan, Dimitrijević, Paripović, Todosijević, Urkom. Tekst u katalogu izložbe grafike, MODERNA GALERIJA, Ljubljana, septembar 1978.

MARIJAN SUSOVSKI, Nova umetnička praksa 1966—1978, GLAS OMLADINE, Novi Sad, 13. oktobar 1978.

RATKO ALEKSA, Razgovor kao lijek. Nova umjetnička praksa, VJESNIK, Zagreb, 31. oktobar 1978.

VESNA KUSIP, Video, filmovi, performance. Nova umjetnička praksa, VJESNIK, Zagreb, 1. novembar 1978.

ZRINKA JURČIĆ, Bez jasne koncepcije. Izložba jugoslovenske konceptualističke avangarde, OKO, Zagreb, 2. novembar 1978.

PETAR KUŠAR, Trenuci odbačenih zvukova, DNEVNIK, Ljubljana, 16. novembar 1978.

MARIJAN SUSOVSKI, Video u Jugoslaviji, SPOT, Zagreb, 1978, br. 10.

JEŠA DENEGRİ, Pariz . . . 10. bijenale mladih, UMETNOST, Beograd, mart—april 1978, br. 58, str. 56, 59—60.

JEŠA DENEGRİ, Gergelj Urkom, UMETNOST, Beograd, mart—april 1978, br. 58, str. 76.

JEŠA DENEGRİ, Dve autorske izložbe (Primeri analitičkih radova — Plakati/radovi umetnika), OKO, Zagreb, 1978, br. 158.

Tekstovi u katalogu izložbe Primeri analitičkih radova (M. Šuvaković, M. Pogačnik, M. Radojičić, S. Bogdanović, B. Demur, G. Trbuljak, G. Đorđević, G. Urkom, J. Čekić, N. Paripović, M. Savić, P. Stanković), GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1978.

PETAR KREČIĆ, Verbumprogram — umetnost kot psevdoznanost. Tekst na kocki-katalogu, BIJENALE INDUSTRIJSKOG OBLIKOVANJA, Ljubljana, 1978.

JEŠA DENEGRİ, Vladan Radovanović, Tekst u katalogu izložbe Verbo-voko vizuelna istraživanja 1954—1978, GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.

JEŠA DENEGRİ, Radomir Damjanović-Damjan poslije 1970. Nova umjetnička praksa 1966—1978 (dokumenti 3—6), GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.

JASNA TIJARDOVIĆ, M. Abramović, S. Milivojević, N. Paripović, Z. Popović, R. Todosijević, G. Urkom. Nova umjetnička praksa 1966—1978 (dokumenti 3—6), GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.

JEŠA DENEGRİ, Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija. Nova umjetnička praksa 1966—1978 (dokumenti 3—6), GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.

SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju — Ekipa A³. Nova umjetnička praksa 1966—1978 (dokumenti 3—6), GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.

JEŠA DENEGRİ, Goran Đorđević. Nova umjetnička praksa 1966—1978 (dokumenti 3—6), GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.

JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Tendenzen in der jugoslawischen Kunst von Heute, Dortmund, Berlin, Nirnberg, jun 1978 — jun 1979.

JEŠA DENEGRİ, Jovan Čekić. Tekst u katalogu izložbe, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, februar 1979.

JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Sekvence, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, mart 1978.

ZORICA MRŠEVIĆ, »Sekvence«, izložba u SKC-u, STUDENT, Beograd, 4. april 1978.

JEŠA DENEGRİ, Damnjan: radovi posle 1970, KNJIŽEVNOST, Beograd, april 1979, br. 4.

MIRJANA VESELINOVIĆ, Mogućnosti mladih, POLITIKA, Beograd, 30. maj 1979.

JEŠA DENEGRİ, Vladan Radovanović. Tekst i katalogu izložbe, GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, maj 1979.

JEŠA DENEGRİ, Zoran Popović, UMETNOST, Beograd, maj—jun 1979, br. 65.

VLADIMIR GUDAC, Van osvedočenog, POLITIKA, Beograd, 2. jun 1979.

JEŠA DENEGRİ, Jovan Čekić, UMETNOST, Beograd, jul—avgust 1979, br. 66.

BOJANA PEJIĆ, Video, beleške o mediju. Tekst u katalogu Video-video performance, IZDAVAČKI INFORMATIVNI PROGRAM STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1—5. novembra 1979, str. 1—18.

JEŠA DENEGRİ, Fotografija kao dokument o ponašanju umetnika. Tekst u katalogu izložbe IX jesenjeg salona, Banjaluka, novembar—decembar 1979.

JEŠA DENEGRİ, Umetnost u video-mediju, KULTURA, Beograd, 1979, br. 45/46.

EVA SEDAČ, Zvuk, Muzički biennale, Zagreb, 1979.

JEŠA DENEGRİ, Izgled u katalogu izložbe Nova fotografija 3, CEFT GALERIJA GRADA ZAGREBA, Zagreb, decembar 1979—januar 1980; SALON MUZEJA SAVREMENE UMJETNOSTI, Beograd, mart—april 1980; RAZSTAVNI SALON ROTOVŽ, Maribor, jul 1980.

JEŠA DENEGRİ, Raša Todosijević. Tekst u katalogu izložbe Velike južne predstave, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, februar 1980.

RENATE PARSHAU, Töne uber Computer, BERLINER ZEITUNG, 14. mart 1980.

JEŠA DENEGRİ, Jovan Čekić. Tekst u katalogu izložbe, GALERIJA NOVA, Zagreb, mart 1980.

VLATKA JURIC, Slike bez priče. Razgovor sa Zvonkom Makovićem povodom izložbe Nove pojave u hrvatskom slikarstvu, Galerija Nova, travanj 1980, OKO, Zagreb, 14. april—1. maj 1980, br. 211.

MARINELA KOŽELJ, Rekapitulacija novog slikarstva, STUDENTSKI LIST, Zagreb, 23. maj 1980, br. 768.

ZVONKO MAKOVIĆ, O novom slikarstvu, novim pojavama i koječemu drugom ili obračun jedne Marinele Koželj s izložbom koju nije vidjela, OKO, Zagreb, 12—26. jun 1980, br. 215.

MARINELA KOŽELJ, Kad banalnost dominira, duh nestaje, OKO, Zagreb, 24. jul—7. avgust 1980, br. 218.

ZVONKO MAKOVIĆ, Ti traljavi kunsthistoričari, OKO, Zagreb, 21. avgust—4. septembar 1980, br. 219.

MARINELA KOŽELJ, Ti traljavi kunsthistoričari. U povodu teksta Z. Makovića, OKO, Zagreb, 21. avgust—4. septembar 1980, STUDENTSKI LIST, Zagreb, 10. oktobar 1980.

RAŠA TODOSIJEVIĆ-DRAGOLJUB, Autorska stranica, STUDENTSKI LIST, Zagreb, 25. april 1980.

M. ŠEHOVIĆ, Radionica novog zvuka, POLITIKA EKSPRES, Beograd, 29. april 1980.

ZORAN POPOVIĆ, Autorska stranica (Glava/krug, 1968—69), STUDENTSKI LIST, Zagreb, 23. maj 1980.

JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Neše Paripovića, SALON MUZEJA SAVREMENE UMJETNOSTI, Beograd, maj—jun 1980; STUDIO GALERIJE SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, septembar 1980.

SLOBODAN RISTIĆ, Sećanje na umetnost. Povodom samostalne izložbe Neše Paripovića u Salonu Muzeja savremene umetnosti, POLITIKA, Beograd, 10. jun 1980.

JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Slika-slika, CENTAR ZA KULTURU RADNIČKOG UNIVERZITETA, Novi Beograd, jun 1980.

JEŠA DENEGRİ, Dvije beogradske izložbe (Slika-slika, Neša Paripović), OKO, Zagreb, 26. jun—10. jul 1980.

JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Grupa 143, GALERIJA LOŽA, Kopar, avgust—septembar 1980.

JASNA TIJARDOVIĆ, Radovi umetnika — primeri nove umetnosti (iz zbirke Muzeja savremene umetnosti). Tekst u katalogu izložbe, GALERIJA SCENE U ZEMUNU, septembar—oktobar 1980.

SLOBODAN VALENTINČIĆ, Sejem artizma. XI pariški bienale mladih ustvarjalcev. DNEVNIK, Ljubljana, 18. oktobar 1980.

IDA SINKEVIĆ, Novi način komunikacije. Na marginama Pariskog bienala, STUDENT, Beograd, 20. oktobar 1980.

JEŠA DENEGRİ, Retrospektiva grupe Bosch+Bosch, OKO, Zagreb, 11—25. decembar 1980, br. 228.

JEŠA DENEGRİ, Neša Paripović, UMETNOST, Beograd, 1980, br. 67.

JEŠA DENEGRİ, O performansima Marine Abramović, Radomira Damnjana i Raše Todosijevića, GRADINA, Niš, 1980, 8, XV.

RADOMAN KORDIĆ, Glas iz zvučnika, GRADINA, Niš, 1980, br. 8.

BILJANA TOMIĆ, Tekst u katalogu Camere incantate, espansione dell'immagine — video, cinema, fotografia e arte — negli'anni '70, PALAZZO REALE, Milano, 15. maj—15. jun 1980.

DAVOR MATIČEVIĆ, Tekst u katalogu izložbe Gera Urkom, GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, novembar—decembar 1980; SALON MUZEJA SAVREMENE UMJETNOSTI, Beograd, januar—februar 1981.

JEŠA DENEGRİ, DAVOR MATIČEVIĆ, Tekstovi u katalogu izložbe Damnjan 1970—1980, GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, april 1981.

BRANKA STIPANČIĆ, Stavovi umjetnika o galerijama (Goran Dorđević...), STUDENTSKI LIST, Zagreb, 15. maj 1981.

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, Sedamdesete godine, ŽIVOT UMJETNOSTI, Zagreb, 1981, 31.

JEŠA DENEGRİ, Tekst u katalogu izložbe Raša Todosijević, SALON MUZEJA SAVREMENE UMJETNOSTI, Beograd, septembar 1982; GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, oktobar 1982.

JEŠA DENEGRİ, Damnjan—Todosijević—Urkom. Tekst u katalogu izložbe Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974—1980, GALERIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, Osijek, novembar 1982.

JEŠA DENEGRİ, Nova umetnička praksa: podaci o akcijama u izvangalerijskim prostorima, GRADINA, Niš, 1982, br. 1.

NIKOLA KUSOVAC, Ukus osvete. Retrospektiva Raše Todosijevića, POLITIKA EKSPRES, Beograd, 25. septembar 1982.

ĐORĐE KADIJEVIĆ, Deo kontroverze (o izložbi Raše Todosijevića), NIN, Beograd, 26. septembar 1982.

BOJANA PEJIĆ, Ni dan bez umetnosti (o izložbi Raše Todosijevića), KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 30. septembar 1982.

JASNA TIJARDOVIĆ, Smišljene inverzije i trikovi (o izložbi Raše Todosijevića), DŽUBOKS, Beograd, oktobar 1982, br. 151.

DRAGICA VUKADINOVIĆ, Povodom izložbe Raše Todosijevića, u Salonu Muzeja savremene umetnosti, ZUM REPORTER, Beograd, 14—21 oktobra 1982.

ZORAN BELIĆ, MIRKO ŠUVAKOVIĆ, Prostorne konfiguracije, DOMETI, Rijeka, br. 7. 1982.

Bibliografija (Izgled)

R(ENE) BAKALOVIĆ, D. KULJIŠ, T. G., Intervju sa Vladimirom Jovanovićem, POLET, Zagreb, 4. april 1979.

Autorska stranica Izgleda, ZDRAVO, Beograd, 23. jun 1980.

NEBOJŠA PAJKIĆ, Ljubomir Šimunić — fotograf iz zasjede, START, Zagreb, 4. april 1981, br. 326.

GORAN GRNJIĆ, Pitki rock ekstrat, START, Zagreb, 4. jul 1981.

V. ŽIVOJINOVIĆ, Z. PIROČANAC, Izgled-okolo, naokolo, POLET, Zagreb, 22. jul 1981.

DEJAN KRSTIĆ, Časkanje s Vladimirom Jovanovićem, POLET, Zagreb, 18. decembar 1982.

Bibliografija (OPUS 4)

MARINA NIKOLIĆ, Ocena za nadahnuće, DUGA, Beograd, jun 1979.

MARINA NIKOLIĆ, Nova muzika — stari ukus, OMLADINSKE NOVINE, 1979, 197/8.
 GORAN MIJOVIĆ, Alternativa nove muzike, STUDENT, 1979, br. 18.
 MARIJA BOŽIĆ, Ništa novog, OKO, Zagreb, april—maj 1980.
 DUŠAN MIHALEK, Nova generacija, DNEVNIK, Novi Sad, 7. decembar 1980.
 KIRIL MAKEDONSKI, Problem notacije i suvremena jugoslovenska muzika, ZVUK, 1980, 4.
 SLAVKO TIMOTIJEVIĆ, Paket tišine i zvuka, OMLADINSKE NOVINE, maj 1981.
 MORIS VIT, Beogradska muzička avangarda, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1981, br. 164.
 VLADAN RADOVANOVIĆ, Situacija muzika: od sonike ka trans-muzici, KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 1981, 628.
 JADRANKA MIHIĆ, O drugoj prirodi muzike, STUDENT, Beograd, 26. maj 1982.
 JOVAN DESPOTOVIĆ, Otvorena umetnost, POLITIKA EKSPRES, Beograd, 3. avgust 1982.
 FILIP FILIPOVIĆ, Zvuk BITEFA, HRONIKA III PROGRAMA RADIO BEOGRADA, 01. 10. 1982.
 VIKTORIJA PODBOJ, Zvuk BITEFA, KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 29. oktobar 1982.

Tekstovi umetnika

M. M. SAVIĆ, Skica za teorijski pristup elementarnim/primarnim formama, GRADINA, Niš, 1980, br. 2
 M. M. SAVIĆ, Situacija nove muzike, GRADINA, Niš, 1981, br. 1
 L. M. PASHU, Nova generacija, Muzički program SKC, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1981, br. 167
 L. M. PASHU, Druga priroda muzike, KNJIŽEVNA KRITIKA, Beograd, 1981, br. 4
 L. M. PASHU, Muzika koja se čita, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1981/1982, br. 179—181
 L. M. PASHU, Muzika koja se misli, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1982, br. 183—88
 L. M. PASHU, Igra, KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 1982, br. 660
 L. M. PASHU, John Cage njim samim, KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 1982, br. 655

Bibliografija (MEČ)

M. JEFTIĆ, Mladi dolaze, NIN, Beograd, 5. oktobar 1975.
 Z. MANEVIĆ, Alternativna arhitektura, POGLED—IT NOVINE, Beograd, 21. oktobar 1975.
 Z. MANEVIĆ, Suša sa slatkim prilogom, OKO, Zagreb, 27. decembar 1979 — 10. januar 1980.
 D. POPOVIĆ, Jezik arhitekture, POLITIKA, Beograd, 26. januar 1980.
 D. POPOVIĆ, Naraštaj sunca, NIN, Beograd, 13. jul 1980.
 D. POPOVIĆ, Približiti se suncu (razgovor u redakciji), KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 20. jul 1980.
 DRAGOŠ KALAJIĆ, Moderna više ne stanuje ovde, START, Zagreb, 17. januar 1981.
 A. MILENKOVIĆ, Sedmi Salon arhitekture u Beogradu: Praksa proverava ideje, POLITIKA, Beograd, 29. januar 1981.
 J. PANTELIĆ, Busanje u tuđe grudi, OMLADINSKE NOVINE, Beograd, 7. februar 1981.
 I. MLAĐENOVIĆ, Leteti treba ovako, OKO, Zagreb, 19. februar — 5. mart 1981.
 D. SRDANOVIĆ, Solarni opsenari, DUGA, Beograd, 28. februar 1981.
 Redakcijski članak, Primary Architecture, ARCHITECTURAL DESIGN, London, maj 1981.
 MIRJANA ŽIVKOVIĆ, Arhitektura zemlje, POLITIKA, Beograd, 18. jun 1981.
 O. POPOVIĆ, Arhitektura zemlje, NOVA, Beograd, jun 1981.
 Z. MANEVIĆ, Arhitektura i/ili umetnost, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 6. jul 1981.

DRAGOŠ KALAJIĆ, Postmoderna ide na selo, START, Zagreb, 18. jul 1981.

A. MILENKOVIĆ, Traženje novog smisla, OKO, Zagreb, 17. septembar — 1. oktobar 1981.
 BILJANA TOMIĆ, BOGDAN BOGDANOVIĆ, Tekstovi u katalogu izložbe grupe MEČ, izd. STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, decembar 1981.
 Z. MANEVIĆ, Srpska arhitektura u osmoj deceniji, ARHITEKTURA, Zagreb, 1981, 176+7, str. 24—29.
 Z. MANEVIĆ, Maštovita generacija u grupi MEČ, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 11. januar 1982.
 Z. MANEVIĆ, Knock Down, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 25. januar 1982.
 A. PASINOVIĆ, Grupa MEČ, kritika, RADIO ZAGREB, 19. februar 1982.
 BILJANA TOMIĆ, Susret jugoslovenskih arhitekata, NOVA, Beograd, maj 1982.
 Z. MANEVIĆ, »Post-moderna« u Beogradu, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 21. jun 1982.
 BILJANA TOMIĆ, Grad u reinkarnaciji, KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 24. jun 1982.
 J. KOBE, Razstava MEČ, ARHITEKTOV BILTEN, Ljubljana, jun 1982.
 S. POPOVIĆ, Graditeljstvo našeg doba: Ostaviti mesta mašti, BORBA, Beograd, 8. jul 1982.
 Z. MANEVIĆ, Grupa MEČ (intervju), POGLED-IT NOVINE, Beograd, 13. septembar 1982.
 A. MILENKOVIĆ, Izložba Urbana kuća, IZGRADNJA, Beograd, oktobar 1982, 10.
 I. MLAĐENOVIĆ, Radionica za popravku kulture, OKO, Zagreb, 9—23. novembar 1982.
 Z. MANEVIĆ, Neizvesnosti arhitektonske mladeži, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 22. novembar 1982.
 D. LONČARIĆ, MEČ Beograd—Zagreb, ČIP, Zagreb, 1982, 2.
 M. MITROVIĆ, Mali veliki primer, MOJA KUĆA, Beograd, 1982, 8.
 MATA GABRŠEK-PROSENC, I jugoslovenski trienale Ekologija in umetnost EKO 80 u Razstavnem salonu Rotovž, SINTEZA, Ljubljana, 1982, 55, 56, 57.

Tekstovi umetnika

VLADAN RADOVANOVIĆ, »Rok«, br. 1, diskusija, ROK, Beograd, 1969, br. 2.
 MIROSLAV MANDIĆ, Pjesme, INDEX, Novi Sad, 27. maj 1970, br. 201.
 SLAVKO BOGDANOVIĆ, 200 ideja, INDEX, Novi Sad, 27. maj 1970, br. 201.
 SLOBODAN TIŠMA, Kvadrat. Dimenzija greške, INDEX, Novi Sad, 27. maj 1970, br. 201.
 Anketa — Zoran Popović, UMETNOST, Beograd, jul, avgust, septembar 1970, br. 23, str. 53.
 MIROSLAV MANDIĆ, Galerije, INDEX, Novi Sad, 20. oktobar 1970, br. 202.
 SLAVKO BOGDANOVIĆ, Porez na promet, INDEX, Novi Sad, 21. oktobar 1970, br. 202.
 SLOBODAN TIŠMA, Kao neko, INDEX, Novi Sad, 29. novembar 1970, br. 207—208.
 SLAVKO BOGDANOVIĆ, T,T', INDEX, Novi Sad, 29. novembar 1970, br. 207—208.
 BÁLINT SZOMBATHY, Komputer kultészet, 7. NAP, Subotica, 4. decembar 1970.
 MIROSLAV MANDIĆ i SLOBODAN TIŠMA, Prilog IV trijenalu jugoslovenske likovne umetnosti: Usaglašeni senzibilitet, Dimenzije greške, Adaktilni mobil 452, Komplementarnost, POLJA, Novi Sad, 1970, br. 143.
 VLADIMIR KOPICL, Mimohodni osvrt na odnos terasa-vrt, INDEX, Novi Sad, 1970, br. 206.
 SLAVKO BOGDANOVIĆ, Informacija 1, PROBLEMI, Ljubljana, 1971, br. 101.
 MIRKO RADOJIČIĆ, . . . , PROBLEMI, Ljubljana, 1971, br. 101.

Grupa (3 — V. Kopicl, A. Raković, Č. Drča, Transformacija trodimenzionalnog sistema u n-dimenzionalni, PROBLEMI, Ljubljana, 1971, br. 101.

SLAVKO BOGDANOVIĆ, Zatvorena-otvorena knjiga (L. N. Tolstoj, Rat i mir I), Novi Sad, 1971.

SLAVKO MATKOVIĆ, SZAIMA LÁSZLÓ, 5112a, Subotica, 1971.

VLADIMIR KOPICL, . . . , POLJA, Novi Sad, 1972, br. 156.

MIRKO RADOJIČIĆ, . . . , POLJA, Novi Sad, 1972, br. 156.

MIŠA ŽIVANOVIĆ, Projekt, INDEX, Novi Sad, 1972, br. 257.

MIŠA ŽIVANOVIĆ, Antropološki esej, INDEX, Novi Sad, 1972, br. 261—262.

MIŠA ŽIVANOVIĆ, Intervencionizam, INDEX, Novi Sad, 1972, br. 264.

MIŠA ŽIVANOVIĆ — J. ZIVLAK, Akcija transform, posvećeno Y. Kleinu, INDEX, Novi Sad, 1972, br. 266—267.

GERGELJ URKOM, RAŠA TODOSIJEVIĆ, ZORAN POPOVIĆ, Tekstovi u katalogu izložbe »Oktobar '72«, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1972.

VLADAN RADOVANOVIĆ, Cilj i mede proširenih medija, POLITIKA, Beograd, 28. april 1973.

ZORAN POPOVIĆ, Aksiomi, katalog »Oktobar '72«, STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, 1972.

GERGELJ URKOM, Strukturalna shema za dva lista čiste bele hartije. Tekst u katalogu izložbe u sastavu II aprilskog susreta, STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, april 1973.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Informacija i komunikacija kao stvaralački čin, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, novembar 1973.

BÁLINT SZOMBATHY, Az új sztripp körvonalai, MAGYAR SZÓ, Novi Sad, 8. decembar 1973.

BÁLINT SZOMBATHY, Znak i slika, NOVINE GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, 1973, br. 41.

BÁLINT SZOMBATHY, . . . , NOVINE GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, 1973, br. 42.

SLAVKO MATKOVIĆ, Strip kao pitanje, NOVINE GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, 1973, br. 42.

SLAVKO MATKOVIĆ, Novi strip kao nova konstrukcija, NOVINE GALERIJE STUDENTSKOG CENTRA, Zagreb, 1973, br. 48.

PEĐA VRANEŠEVIĆ, Svestan krize umetnosti. Tekst u katalogu izložbe »Rasponi 73«, GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1973.

GÁBOR TÓTH, BÁLINT SZOMBATHY, Physical and Semiological Information, EXPERIMENTAL ART PUBLISHERS, London, 1973.

MARINA ABRAMOVIĆ, Tekstovi u katalogu izložbe Marine Abramović, GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, oktobar 1974.

BÁLINT SZOMBATHY, A Bosch+Bosch öt éve, HID, Novi Sad, oktobar—novembar 1974.

ZORAN POPOVIĆ, Aksiomi, ČASOPIS AKADEMIJE UMETNOSTI, Beograd, 1974 (3. predbroj).

ZORAN POPOVIĆ, Moja umetnost, MOMENT, Beograd, 1974, br. 4.

GORAN ĐORĐEVIĆ, Vizuelno predstavljanje procesa u kvadratnom sistemu, MOMENT, Beograd, 1974, br. 4.

BÁLINT SZOMBATHY, A Bosch+Bosch első (festészeti) korszaka (prvi (slikarski) period grupe Bosch+Bosch), HID, Novi Sad, 1974, br. 9.

BÁLINT SZOMBATHY, A Bosch+Bosch öt éve 2 (Pet godina grupe Bosch+Bosch 2), HID, Novi Sad, 1974, br. 10.

BÁLINT SZOMBATHY, A Bosch+Bosch öt éve 3 (Pet godina grupe Bosch+Bosch 3), HID, Novi Sad, 1974, br. 11.

SLAVKO MATKOVIĆ — BÁLINT SZOMBATHY, WOW, Subotica, 1974.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Tekst u katalogu izložbe »1+1«, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1974.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Novi stavovi, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1974.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Informacija i komunikacija kao stvaralački čin, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1974.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Ad Reinhardt. Uvodni tekst za 12 pravila za Novu Akademiju, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1974.

MARINA ABRAMOVIĆ, 100 letters 1959—1973, Beograd, 1974.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, O elementarnoj ili postestetskoj umetnosti. Tekst u katalogu izložbe, GALERIJA SREĆNA NOVA UMETNOST, Beograd, februar 1975; SALON MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, maj 1975.

BÁLINT SZOMBATHY, A csere folyamata, KEPES IFJÚSÁG, Novi Sad, 10. oktobar 1975.

VLADAN RADOVANOVIĆ, Povodom signalizma. (Treća izložba signalističke poezije u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu), UMETNOST, Beograd, oktobar—decembar 1975, br. 44, str. 99—101.

BÁLINT SZOMBATHY, A mai jugoszláv művészeti tárlata Bécsben. (Izložba moderne jugoslovenske umetnosti u Beču), MAGYAR SZÓ, Novi Sad, 6. decembar 1975.

BÁLINT SZOMBATHY, A Bosch+Bosch öt éve, HID, Novi Sad, 1975, br. 1.

BÁLINT SZOMBATHY, A Bosch+Bosch öt éve 4 (Pet godina grupe Bosch+Bosch 4), HID, Novi Sad, 1975, br. 1.

Katalog grupe Bosch+Bosch (tekstovi: Predrag Šidanin, Slavko Matković, Endre Tot, Miško Šuvaković), WOW, Subotica, 1975, br. 3.

GORAN ĐORĐEVIĆ, Procesi u kvadratnom sistemu, PEGAZ, Beograd, br. 4—5, 1975.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Za-umetnost-protiv-umetnosti, STUDENT, Beograd, 1975, br. 9.

GORAN ĐORĐEVIĆ, Text, ART PRESS, Pariz, 1975, br. 20.

GORAN ĐORĐEVIĆ, Umetnost kao oblik religiozne svesti, STUDENT, Beograd, 1975, br. 23.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Umetnost i revolucija. Tekst u katalogu izložbe »Oktobar 75«, STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, 1975.

ZORAN POPOVIĆ, Za samoupravnu umetnost. Tekst u katalogu izložbe »Oktobar 75«, STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, 1975.

GORAN ĐORĐEVIĆ, Umetnost kao oblik religiozne svesti. Tekst u katalogu izložbe »Oktobar 75«, STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, 1975.

VLADAN RADOVANOVIĆ, Tekst u katalogu izložbe Prošireni mediji, STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, 1975.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Umetnost je smišljena inverzija. Tekst u katalogu izložbe Prošireni mediji, STUDENTSKI KULTURNI CENTAR, Beograd, 1975.

GORAN ĐORĐEVIĆ, Tekst-reprodukcija u katalogu izložbe 10e Biennale des Jeunes, Pariz, 1975.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Ko profitira od umetnosti a ko pošteno zarađuje? Tekst u katalogu izložbe Aspects 75, Contemporary Yugoslav Art, THE RICHARD DEMARCO GALLERY, Edinburg, 1975.

RADOMIR DAMNJAN, Tekst u časopisu, FLASH ART, Milano, decembar 1975—februar 1976.

ZORAN POPOVIĆ, For selfmanagement Art, VISION, Okland, Kalifornija, januar 1976, br. 2.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Izložba evropskih savremenih umetnika, POGLED-IT NOVINE, Beograd, januar 1976, br. 4.

RADOVAN GAJIĆ, Ne miriti se i ne slagati (razgovor sa M. Abramović), KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 7. februar 1976.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Mi u inostranstvu, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 13. februar 1976, br. 675.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Post-objektna umetnost, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 12. mart 1976, br. 679.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, (O izložbi »Štampane stvari« — Problematika primarne štampe ili nove grafike), POGLED-IT NOVINE, Beograd, 20. avgust 1976.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Napomene: 1976—1977, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 1. oktobar 1976.

- BÁLINT SZOMBATHY, Az emberi hang lehetőség, HID, Novi Sad, oktobar 1976.
- GORAN ĐORĐEVIĆ, On the Class Character of Art, THE FOX, Njujork, 1976, br. 3.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Novi aspekti savremene umetnosti (novi crteži), STUDENT, Beograd, 1976, br. 10/11.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Sa ulice: uvod u pred-istoriju, STUDENT, Beograd, 1976, br. 17.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Joseph Beuys (ličnosti sa Venecijanskog bijenala), STUDENT, Beograd, 1976, br. 22.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Ličnosti sa venecijanskog Biennala — Ivan Kožarić, STUDENT, Beograd, 1976, br. 24.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, ABVGD ABCDE, STUDENT, Beograd, 1976, br. 32.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Umetnost kao kritika društva, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1976, br. 49.
- GORAN ĐORĐEVIĆ, Klasni karakter umetnosti, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1976, br. 49.
- Intervju s Rašom Todosijevićem. Akcijom ka vrednosti, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1976, br. 55.
- ZORAN POPOVIĆ, Umetnici kao umetnička birokratija, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1976, br. 64.
- KULIĆ/MATTIONI, Tekstovi 1—69 (sv. 1), GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1976.
- KULIĆ/MATTIONI, Tekst u katalogu izložbe Nowoscesna Sztuka Jugoalawii, GALERIA WSPOLCZESNA, Varšava, 1976.
- KULIĆ/MATTIONI, Umesto uvoda. 5. Aprilski susreti, Bilten br. 1, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1976.
- KULIĆ/MATTIONI, Odgovori i pitanja. 5. Aprilski susreti, Bilten br. 6, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1976.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Tekst u katalogu izložbe Otisci, GALERIJA NOVA, Zagreb, 1976.
- VLADAN RADOVANOVIĆ, Tekst u katalogu izložbe Vladan Radovanović — mediji 1974—76, SALON MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, 1976.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Tekstovi u katalogu izložbe 1—200000 linija, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1976.
- GORAN ĐORĐEVIĆ, Neki elementi analize prostorno-kvalitativnih struktura i procesa. Tekst u katalogu izložbe Gorana Đorđevića, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1976.
- KATALIN LADIK, BÁLINT SZOMBATHY, GABOR TÓTH, FRANCI ZAGORIČNIK, Poetical Objects of the Urbanical Enviroment, EXPERIMENTAL ART PUBLISHERS, Lids, 1976.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Napomene 1976—1977, GALERIJA SREĆNA NOVA UMETNOST, Beograd, 1976.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Ko profitira od umetnosti a ko pošteno zarađuje?, VISION, Okland, Kalifornija, 1976, br. 2.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Štampane stvari. Tekst u katalogu izložbe, GALERIJA NOVA, Zagreb, 1976.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Problematika primarne štampe, POGLED-IT NOVINE, Beograd, 1976, br. 702.
- BÁLINT SZOMBATHY, Grupa 143, HID, Novi Sad, februar 1977.
- ZORAN POPOVIĆ, Borba u New Yorku, UMETNOST, Beograd, mart—jun 1977, br. 52—53, str. 73—75.
- VLADAN RADOVANOVIĆ, Mediji i kriteriji, DELO, Beograd, april 1977, god. XXIII, knj. 23, br. 4, str. 1—81.
- NEŠA PARIPOVIĆ, Izveštaj o kretanju za 25. 10. 1976. Tekst u katalogu izložbe Umjetnost, ironija itd., GALERIJA SREĆNA NOVA UMETNOST, Beograd, april 1977.
- BÁLINT SZOMBATHY, A konkrét költeszet útjai, ÚJ SYMPOSION, Novi Sad, septembar 1977, br. 148.
- DRAGOLJUB-RAŠA TODOSIJEVIĆ, Rad i stavovi jedne grupe umetnika iz Zagreba, UMETNOST, Beograd, novembar—decembar 1977, br. 56, str. 21—25.
- GORAN ĐORĐEVIĆ, Subjekt i pseudosubjekt umetničke prakse, VIDICI, Beograd, 1977, br. 3.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Šta je dada?, VIDICI, Beograd, 1977, br. 3.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Ad Reinhardt. Umetnička komika i satira, UMETNOST, Beograd, mart—jun 1977, br. 52—53, str. 70—73.
- GORAN ĐORĐEVIĆ, JOVAN ČEKIĆ, Povodom nekih radova Kazimira Maljevića, UMETNOST, Beograd, septembar—oktobar 1977, br. 55, str. 28—31.
- Razgovor o sličnosti (Ulay — Marina Abramović), KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1977, br. 78.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Konceptualna umetnost ili konceptualizam, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 1977, br. 82.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Texts (Lines — Before the Introduction into History — The Edinburgh Statement), ed. Dacić, Tbingen, 1977.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Edinburška izjava — Ko profitira od umetnosti a ko pošteno zarađuje? Tekst u katalogu izložbe Umetnost, ironija itd., GALERIJA SREĆNA NOVA UMETNOST, Beograd, 1977.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Umetnost i mišljenje. Tekst u katalogu izložbe 10e Biennale de Paris — učesnici iz Jugoslavije, GALERIJA SREĆNA NOVA UMETNOST, Beograd, 1977.
- GORAN ĐORĐEVIĆ i JOVAN ČEKIĆ, Tekstovi u katalogu izložbe Kazimir Maljevič — istraživanje znakovnog sistema, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1977.
- GORAN ĐORĐEVIĆ, Diskretne prostorne strukture i njihova veza sa teorijom grafova. Tekst u katalogu izložbe Trigon 77., NEUE GALERIE AM LANDES MUSEUM JOANEUM, Grac, 1977.
- GORAN ĐORĐEVIĆ, 1061. Tekst za izložbu Radikalni odnos prema galeriji, London, 1977.
- GORAN ĐORĐEVIĆ, O upotrebi naučne terminologije i formalizma u umetničkom delu, VIDICI, Beograd, 1978, br. 5—6.
- VLADAN RADOVANOVIĆ, Peti beogradski trijenale jugoslovenske umetnosti, UMETNOST, Beograd, januar—februar 1978, br. 57, str. 5—21.
- BÁLINT SZOMBATHY, A Bosch+Bosch fsoport hét éve (Sedam godina grupe Bosch+Bosch), HID, Novi Sad, 1978, br. 1.
- RATOMIR KULIĆ, Yves Klein. Un homme dans l'espace, UMETNOST, Beograd, jul-avgust 1978, br. 60, str. 23—26.
- KULIĆ/MATTIONI, Tekstovi 72—79 (sv. 2), 9099 (sv. 3) i Komentari, GALERIJA NOVA, Zagreb, 1978.
- VLADAN RADOVANOVIĆ, Moja istraživanja i projekti. Tekst u katalogu izložbe Nova umjetnička praksa 1966—1978. (dokumenti 3—6), GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.
- BÁLINT SZOMBATHY, Značajniji momenti u radu grupe Bosch+Bosch. Tekst u katalogu izložbe Nova umjetnička praksa 1966—1978 (dokumenti 3—6), GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.
- Grupa 143 — jedinstvo. Tekst u katalogu izložbe Nova umjetnička praksa 1966—1978 (dokumenti 3—6), GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.
- MIRKO RADOJIČIĆ, Aktivnost grupe KOD. Tekst u katalogu izložbe Nova umjetnička praksa 1966—1978 (dokumenti 3—6), GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.
- MIRKO RADOJIČIĆ, Umetnički rad van grupe u Novom Sadu. Tekst u katalogu izložbe Nova umjetnička praksa 1966—1978 (dokumenti 3—6), GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.
- KULIĆ — MATTIONI, Verbumprogram. Tekst u katalogu izložbe Nova umjetnička praksa 1966—1978 (dokumenti 3—6), GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI, Zagreb, 1978.
- KULIĆ/MATTIONI, V.E.R.B.U.M. Tekst na kocki-katalogu, BIO, Ljubljana, 1978.
- RAŠA TODOSIJEVIĆ, Najpouzdaniji trag tradicionalizma. U povodu napisa Đ. Kadjevića Pouzdaniji trag, objavljenog u NIN-u, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 25. jul 1979.
- VLADAN RADOVANOVIĆ, Interdisciplinarno i transmedijalno u umetnosti, TREĆI PROGRAM, Beograd, zima 1979.

JOVAN ČEKIĆ, O nekim problemima jezika u novoj umetničkoj praksi, KULTURA, Beograd, 1979, br. 45/46.

RADOMIR DAMNJANOVIĆ-DAMNJAN, Ničeg suvišnog u ljudskom duhu, KNJIŽEVNOST, Beograd, 1979, br. 4.

GORAN ĐORĐEVIĆ, Nova tradicija, KULTURA, Beograd, 1979, br. 45/46.

RATOMIR KULIĆ, Ideja Zenita kao ideja umetnosti i njegovo odredište u praksi kao sadržaju umetničkog dela, UMETNOST, Beograd, maj-jun 1979, god. XV, br. 65, str. 19—23.

RATOMIR KULIĆ, Povodom Vrdnika. Komunikacije '80, knjiga 2, CEP, Beograd, 1979.

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, Sećanje na Paula Klea (predavanje) — katalog Bauhaus 1919—1933, Paul Klee 1879—1940, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, 1979.

DRAGOLJUB RAŠA TODOSIJEVIĆ, Govor nultog stepena Save Valentinčića, UMETNOST, Beograd, maj—jun 1979, XV, br. 65, str. 68—73.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, Šta su linije? Katalog izložbe »Linije«, PODROOM, Zagreb, decembar 1979.

VLADAN RADOVANOVIĆ, Moje raziskave 1953—1979 (I deo), PROBLEMI, Ljubljana 1979, br. 190—191.

VLADAN RADOVANOVIĆ, Istraživanja 1953—57, PROBLEMI, Ljubljana, 1979, br. 190—191; 1980, br. 200.

VLADAN RADOVANOVIĆ, Moje raziskave 1953—1979 (II deo), PROBLEMI, Ljubljana, 1980, br. 200.

VLADAN RADOVANOVIĆ, Resinteza verbo-voko-vizuelnih tendencija, GRADINA, Niš, 1980, br. 8.

VLADAN RADOVANOVIĆ, The Composer between Man and Music, INTERFACE, Amsterdam, 1980, br. 3—4.

VLADAN RADOVANOVIĆ, Post scriptum Yougoslavie, DOC(K)S, Pariz, 1980, br. 23.

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, Primeri analitičkog crteža u radu grupe 143, Šapirografisani tekst, Beograd, 1980.

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, Primeri radova sa prostorima/strukturama i kontekstualnim svojstvima skulpture/objekta-dominantan specifični karakter mentalnih struktura/procesa. Tekst u katalogu izložbe Primeri — druga skulptura 1961—1979! od novih tendencija... minimal arta... arte povere... conceptual arta do mentalnih prostora, GALERIJA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Beograd, januar 1980.

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, Primeri analitičkog crteža u radu Grupe 143, Beograd, 1980.

RAŠA TODOSIJEVIĆ, ..., POLJA, Novi Sad, 1980, br. 258—259.

DRAGOLJUB RAŠA TODOSIJEVIĆ, Otvoreno pismo predsedništvu ULUS-a, KNJIŽEVNA REČ, Beograd, 10. april 1980.

BALINT SZOMBATHY, Sedam godina grupe Bosch+Bosch. Tekst u katalogu izložbe, SALON MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, 21. novembar — 16. decembar 1980; GRADSKI MUZEJ, Subotica, januar—februar 1981.

BÁLINT SZOMBATHY, Vladan Radovanović Munkássága, HID, Novi Sad, maj 1982.

VLADAN RADOVANOVIĆ, Verbo-voko-vizuelno u Jugoslaviji od 1950. do 1980. Tekst u katalogu izložbe, MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, Beograd, april 1982.

Art catalogo internazionale d'arte contemporanea, RIMECO. 1982/83. Milano (autorska stranica V. Radovanović)

KNJIGE UMETNIKA — AUTORSKA IZDANJA

Marina Abramović

..., Izdanje autora, Beograd, april 1973.

Zoran Belić

Zapisi, 1977—1979 (unikat).

PM OX (zapisi simbola), 1978—1980 (unikat).

Zbornik dečijih radova (crtež, tekst), 1979 (unikat).

Vežba; za jednog glumca (projekt pozorišne predstave) 1979—1980 (unikat).

Vežba; ambijent (spontano-racionalno u konstruisanju ambijenta (tekst) fotografija (dijagram), 1979—1980 (unikat).

Vežba; isti/različiti uglovi (kratka analiza fenomena (tekst/fotografija), 1980 (unikat).

Vežba; preoblikovanje prostora ili jedna kosmogonija (projekt za ambijent (tekst/dijagram), 1980 (unikat).

Stanja (zbornik aktualnih stavova o radu i fragmenata radova autora: N. Alavanja, Z. Belić, M. Dilberović, D. Jovanović, T. Lušić, J. Mišević, N. Petrović, P. Stanković) (tekst/fotografija/dijagram), 1980 (unikat).

Slavko Bogdanović

Otvorena knjiga, Izdanje autora, Novi Sad, 1970.

Zatvorena knjiga, Izdanje autora, Novi Sad, 1970.

Močvara, Izdanje autora, Novi Sad, 1970.

Zakovana knjiga, Izdanje autora, Novi Sad, 1971.

Attila Csernik

»a«, Izdanje autora, Novi Sad, 1972.

»Csernik a«, Izdanje autora, Novi Sad, 1973.

Poetry of the Letters, Izdanje autora, Novi Sad, 1974.

Vizuelna istraživanja, Izdanje autora, Novi Sad, 1974.

Katalog knjiga, Izdanje autora, Novi Sad, 1975.

Rupa O, Izdanje autora, Novi Sad, 1977.

Papir gubi, Izdanje autora, Novi Sad, 1977.

Jovan Čekić

Elementi vizuelne spekulacije No. 1, Beograd, 1975.

Elementi vizuelne spekulacije 2, Beograd, 1976.

Green Sketchbook, Beograd, 1977.

Radomir Damjanović-Damjan

Ovo je delo od proverene umetničke vrednosti, Izdanje autora, Milano, 1976.

Laslo Kerekes

Visual Research, Izdanje autora, Subotica, 1972 (unikat).

Miroslav Mandić

No. 1, Izdanje Kopicl, Vranešević, Radojčić, Novi Sad, 1971.

Slavko Matković

Hommage to Kašak, Izdanje autora, Subotica, 1972 (unikat).

Text Research (u kutiji-knjizi), Subotica, 1973.

Mapa signalističkog stripa, Izdanje autora, Subotica, 1973.

Knjiga 5114, Izdanje autora, Subotica, 1973/74.

Bogdanka Poznanović

Stellata, Izdanje I.A.C. mini-booklets No. 30, Friedrichsfehen, 1973.

Transparent Book, Izdanje autora, Novi Sad, 1974.

Permutazioni-perturbazioni dei venti, Izdanje autora, Novi Sad, 1975.

Nomination, Izdanje I.A.C., Friederichsfehen, 1975.

1978 — Respiratory book, sopstveno izdanje, Novi Sad

1980 — Proscribe, ripe, viole (n)t, perforate, wilded, falsely, honorary, envenomed, nutritive-booklet, 7×10 cm, autorsko unikatno izdanje, Novi Sad

1982 — Mail-art book (2×2 cm), Artists' Union, Nishinomiya, Japan (kolektivni projekt)

— Byron est rentré, sopstveno unikatno izdanje, Novi Sad

— Le livre respiratoire, sopstveno unikatno izdanje, Novi Sad

Vladan Radovanović

Pustolina, Nolit, Beograd, 1968.

Noćnik, Nolit, Beograd, 1972.

Maja Savić

Knjiga fotografija, Izdanje autora, Beograd, maj 1977.

Knjiga crteža, Izdanje autora, Beograd, 1977.

Balint Szombathy

Project-A-Type, Izdanje autora, Subotica, 1973 (unkat).

Tcha, Izdanje autora, Subotica, 1974 (unkat).

Droopy Look, Izdanje autora, Subotica, 1974 (unkat).

Paja Stanković

- Tekst (3 kopije), Izdanje autora, decembar 1975.
Tačke, Izdanje autora, jun 1976 (original).
Knjiga odluka (5 kopija), Izdanje autora, decembar 1976 — decembar 1979 — decembar 1982.
Obedska bara (katalog izložbe — 4 kopije), Izdanje autora, avgust 1977.
Ravnoteža I (knjiga crteža), Izdanje autora, Beograd, 1977 (original).
Ravnoteža II (knjiga crteža i fotografija), Izdanje autora, Beograd, 1977 (original).
Ravnoteža III (knjiga crteža), Izdanje autora, Beograd, 1977 (original).
Bez naziva (knjige dečjih crteža — 5 originala), Izdanje autora, leto 1978.
Kretanje belog (knjiga crteža), Izdanje autora, 1978 (original).
Kretanje crnog (knjiga crteža), Izdanje autora, 1978 (original).
Zajednička tačka (knjiga crteža — 7 originala), Izdanje autora, 1978—1979.
Dva (knjiga fotografija), Izdanje autora, 1980—1981 (original).
Sretni dani u JNA (knjiga: tri serije fotografija), Izdanje autora, 1980—1981 (original).
Združivanje (knjiga fotograma), Izdanje autora, novembar 1981. (2 kopije).

Predrag Šidanin

- Logical Coincidence, Izdanje autora, Novi Sad, 1972.
Pocketbook, Izdanje autora, Novi Sad, 1972.
A part of Space as a Space Whole, Izdanje autora, Novi Sad, 1973.
Expansion on Dot, Izdanje I.A.C., Friedrichsfehen, 1973.
... , Izdanje autora, Novi Sad, 1973.
Love, Izdanje autora, Novi Sad, 1973—1978 (šest knjiga). 1972/74, Izdanje autora, Novi Sad, 1974.
Space for ... , Izdanje autora, Novi Sad, 1974.
Body book, Izdanje autora, Novi Sad, 1975.
Art Trajectory, Izdanje I.A.C., Friedrichsfehen, 1975.
A, Izdanje autora, Novi Sad, 1976.
Open space for ... , Izdanje autora, Novi Sad, 1976.
... , Izdanje autora, Novi Sad, 1976.
About Christo, Izdanje autora, Novi Sad, 1976.

Miško Šuvaković

- Poetika znaka, tuš-unikat, 1973.
Druga geometrija (xerox, tri kopije), Beograd, 1974.
Strukture (xerox, tri kopije), Beograd, 1974.
Picture (xerox, tri kopije), Beograd, 1974.
Strukture (xerox, tri kopije), Beograd, 1975.
Klasifikacije (xerox, tri kopije), Beograd, 1975.
Painting (xerox, unikat), Beograd, 1975.
The Structures (xerox, tri različita primerka), Beograd, 1975.
Mentalne konstrukcije — radovi, xerox — 4 komada, Beograd, 1975.
Nizovi, Beograd, 1975 (unikat).
Gramatika vremena — xerox — 4 komada, Beograd, 1976.
Travaux (nacrt za pariski bijenale), Beograd, 1975—1976 (unikat).
Radovi-Lavori 2 (nacrt za Modenu), Beograd, 1976—1977 (unikat).
Radovi III (xerox, unikat), Beograd, 1977.
Strukture — Arhetip, sito — 50 komada, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1978.
Beležnica-Notebook (londonski dnevnik) — unikat — 4 komada, 1978.
Modeli/Konstrukcije (nacrti za Zajedničku školu o prostoru), 1979 (unikat).
Modeli/Specifikacije, 1979 (unikat).
Eseji o značenju — nacrti — xerox, 4 kopije, 1980.
Grupa Vaddhanano Mahaviro (dnevnik), 1980/1981 (unikat).
Elementi teorije prostornih konfiguracija, 1981 (unikat).

Slobodan Tišma

Tank, Izdanje autora, Novi Sad, 1971.

Raša Todosijević

Texts, Izdanje Dacić, Tbingen, 1977.

Gergely Urkom

News Paper — knjiga, Beograd, oktobar 1971.

* * *

- Slavko Matković, Laszlo Szaema, 5112a, Izdanje autora, Subotica, 1971.
Juhasz Erzsébet, Csernik Attila, Szituaciök, Izdanje autora, Novi Sad, 1973.
Miško Šuvaković, Paja Stanković, Knjiga fotografija, Izdanje autora, april—maj 1978 (2 originala).
Mirko Dilberović, Paja Stanković, Linija (knjiga crteža), Izdanje autora, maj 1979 (original).
Paja Stanković, Maja Savić, Knjiga zajedničkih radova, Izdanje autora, septembar 1979 — maj 1981 (original).
Zoran Belić, Nenad Petrović, Vežba; pisma, 1979—1981 (unikat).
Zoran Belić, Jusuf Hadžifejzović, Vežba; pisma, 1980—1981, (unikat).
Nada Alavanja, Zoran Belić, Mirko Dilberović, Dragana Jovanović, Tahir Lušić, Jelena Mišević, Vlada Nikolić, Paja Stanković, Vlada Pavićević, Zvuk (zbornik individualnih radova na temu zvuk/tekst/fotografija), 1980 (unikat).
Nada Alavanja, Zoran Belić, Mirko Dilberović, Dragana Jovanović, Tahir Lušić, Jelena Mišević, Vlada Nikolić, Paja Stanković, Vlada Pavićević, Dva dana (dokumentacija realizovanog projekta/tekst/fotografija), 1980 (unikat).
Nada Alavanja, Zoran Belić, Mirko Dilberović, Dragana Jovanović, Tahir Lušić, Jelena Mišević, Vlada Nikolić, Paja Stanković, Vlada Pavićević, Vežba; Evropa—Azija (dokumentacija realizovanog projekta/tekst/fotografija), 1980 (unikat).

FILMOVI UMETNIKA

Marina Abramović

Zvezda, 8 mm, c/b, nemi, Beograd, 1974.

Bosch + Bosch

- Slavko Matković, Belo plus, 8 mm, c/b, 7 min., 1971.
Slavko Matković, Linija duga 5 min., 8 mm, c/b, 5 min., 1972.
Slavko Matković, Putovanje autobusom dan i noć, 8 mm, c/bm 5 min., Subotica, 1972.
Csernik-Poth-Ladik, Opus, 8 mm, c/b, Subotica, 1973.
Csernik Attila, Telep 76, 8 mm, 5 min., Subotica, 1976.

Radmir Damnjanović-Damnjan

- Čovek od novina, S8 mm, col., 11 min., 1973.
Bandiera, S8 mm, col., 11 min., 1974.
Per il Futuro, S8 mm, col., 12 min., 1974.

Goran Đorđević

- Autoportret, S8 mm, col., nemi, Beograd, 1974.
Zelena trava, S8 mm, col., nemi, Beograd, 1974.
Fotografija, S8 mm, col., nemi, Beograd, 1974.
Magnetofon, S8 mm, col., nemi, Beograd, 1974.
Plavo nebo, S8 mm, col., nemi, Beograd, 1974.
Knjiga, S8 mm, col., nemi, Beograd, 1974.
Umetnost je iluzija, S8 mm, col., nemi, Beograd, 1975.

Neša Paripović

- N. P., 1975, S8 mm, col., 28 min., Beograd, 1975.
N. P., 1977, S8 mm, col., 24 min., Beograd, 1977.
N. P., 1977, S8 mm, col., 25 min., Beograd, 1977.
N. P., 1978, S8 mm, col., 14 min., Beograd, 1978.

Zoran Popović

- Perpetuum mobile, 8 mm, c/b, nemi, 16 fps, Beograd, 1966.
Piccadilly 1968, 8 mm, kodak col., nemi, 16 fps, 2,30 min., London, 1968.
Imaginarni krug, 8 mm, col., nemi, 16 fps, 2,30 min., Chichester, 1968.
Glava/krug, 8 mm, kodak col., nemi, 16 fps, 5 min., Beograd, 1968/69.
Film-Pattern-Image-Design — »1000 lakih komada«, 8 mm, col., nemi, 18 fps, strip trik, 5 min., Beograd, 1970.
Objekti i projekti, 8 mm, col., nemi, 16 fps, 20 min., Beograd, 1971.
Motion, 8 mm, c/b, 5 min., Zagreb, 1972.
Aksiomi, 8 mm, c/b, nemi, 16 fps, 5 min., Beograd, 1972.
Aksiomi, 8 mm, kodak col, nemi, 16 fps, 5 min., Beograd, 1972.

Aksiomi, 16 mm, c/b, zvuk sa magnetofonske trake, 16 fps, 10 min., Beograd, 1972.
Pretty Good, 8 mm, kodak col., nemi, 16 fps, 20 min., Scotland, 1973.
Bez naziva, 16 mm, c/b, zvučni, 24 fps, 27 min., Beograd, 1976.
Struggle in New York/Borba u New Yorku, 16 mm, c/b, zvučni, 57 min., Njujork, 1976.
10e Biennale de Paris, 16 mm, col., 10 min., Pariz, 1977.
Perpetuum mobile, 8 mm, c/b, Beograd, 1978.
I Never Promised You an Avant-Garden, 16 mm, kodak col., zvučni, 24 fps, 60 min., Čikago, Njujork, 1980.

Bogdanka Poznanović

Collage, S8 mm, col., Novi Sad, 1973.
Stone-Water-Light, S8 mm, col., Novi Sad 1974.

Predrag Šidanin

Ruke, 8 mm, c/b, 1972.
Yugoslav Window, 8 mm, c/b, 1973.

Napomena: Pri radu na dokumentaciji korišćeni su podaci iz publikacije *Nova umjetnička praksa u Jugoslaviji 1966—1978*, izdanje: Galerija savremene umjetnosti, Zagreb 1978.

Grupa KOD

Slobodan Tišma, Šuma duša, 8 mm, Novi Sad, 1973.
Vladimir Kopicl, Bez naslova, 8 mm, Novi Sad, 1977.
Vladimir Kopicl, Bez naziva, 8 mm, Novi Sad, 1977.

Grupa 143

Miško Šuvaković, Organizacija skulpture III & XII, 8 mm, c/b, nemi, 5 min., 1975.
Miško Šuvaković, Dancing, S8 mm, 2,5 min., Beograd, 1976.
Paja Stanković, Bez naziva, S8 mm, 3 min., Beograd, 1976.
Maja Savić, Film 1, S8 mm, 3 min., Beograd, 1976.
Miško Šuvaković, Dokumentacija I, S8 mm, 21 min., Beograd, 1976.
Maja Savić, Film 2, S8 mm, 2,5 min., Beograd, 1977.
Miško Šuvaković, Dokumentacija II, S8 mm, 15 min., Beograd, 1977/78.
Miško Šuvaković, Proces-konstrukcija prostora, S8 mm, 1978.
Miško Šuvaković, Terapija, S8 mm, c/b, 1979.
Miško Šuvaković, Drvo života, S8 mm, c/b, zvučni, 1981.
Miško Šuvaković, Skulptura-proces, S8 mm, 1981.

Verbumprogram

Ratomir Kulić/Vladimir Mattioni, Catalpa bignonioides, S8mm, col., 2 min., 1974.
Ratomir Kulić/Vladimir Mattioni, Later, S8 mm, col., 2 min., 1974.
Ratomir Kulić/Vladimir Mattioni, Linea, S8 mm, col., 2 min., 1974.

VIDEO-TRAKE

Marina Abramović

Televizija je mašina (Television is a Machine), 30 min, Akai, zvuk, London, 1972.
Ritam 4 (Rhythm 4), c/b, 45 min, Sony, zvuk, Milano, 1973.
Thomas Lips, c/b, 35 min, Sony, zvuk, Insbruck, 1975.
Toplo/hladno (Warm/Cold), c/b, 30 min, Sony, open reel, zvuk, Edinburg, 1975.
Umetnost mora biti lepa — umetnik mora biti lep (Art Must be Beautiful — Artist Must be Beautiful), c/b, 45 min, Sony, zvuk, Kopenhagen, 1975.
Oslobađanje glasa (Releasing of Voice), col., 60 min, Sony, zvuk, Beograd, 1976.

Radomir Damjanović-Damnjan

Trigon '75 — Identitet »Destrukcija knjiga Marxa, Hegela i Biblije, c/b, 20 min., 3/4 inch, PAL, zvuk, Grac, 1975.
Čitanje istog teksta, c/b, 20 min., 3/4 inch, PAL, zvuk, Tibingen, 1976.
Mrlja u prostoru ili položaj jedinke u društvu, c/b, 30 min., PAL, zvuk, Tibingen, 1976.
Čitanje Marxa, Hegela i Biblije uz svetlost šibice, c/b, 30 min., 3/4 inch, PAL, zvuk, Tibingen, 1976.
Svakodnevni ritual ispijanja kave, c/b, 30 min., 3/4 inch, PAL, zvuk, Milano, 1976.

Kretanje kao opća potreba, 26 min., 3/4 inch, PAL, zvuk, Tibingen, 1977.
Od rada ka stvaralaštvu, 35 min., 3/4 inch, PAL, zvuk, Tibingen, 1977.
Revolucije kao igra manjine, 17 min, 3/4 inch, PAL, zvuk, Tibingen, 1977.

Neša Paripović

Brdo 76, c/b, 28 min., 1/2 inch, Sony, zvuk, Brdo u Istri, 1976.
Slika I — Slika II, col., 40 min., 1/2 inch, Sony, zvuk, 1978.
Ritam, col., 25 min., 1/2 inch, Sony, zvuk, 1981.
Leva skulptura, col., 21 min., 1/2 inch, Sony, zvuk, 1982.
Pokret, Jol., 20 min., 1/2 inch, Sony, zvuk, 1982.

Zoran Popović

Aksiomi, c/b, 30 min., 1/4 inch, Scotch, zvuk, London, 1973.
Aksiomi, c/b, 30 min., 1/2 inch, Sony, zvuk, Edinburg, 1973.
Aksiomi, c/b, 15 min., 1/2 inch, Sony, zvuk, Njujork, 1973.
Art Event — August 19, c/b, 30 min., 1/4 inch, Scotch, zvuk, Edinburg, 1973.
The getaway, c/b, 30 min., 1/4 inch, Philips, zvuk, Zagreb, 1973.
I Never Promised You an Avant-Garden, col., 20 min. 1/2 inch, Sony, zvuk, Beograd, 1973.

Bogdanka Poznanović

1980 — Expansion of Light, 5 min.
— Pulseimpulse — Electronic Environment, 5 min.
— Oniric ring, 3 min.
— Via Lattea, 3 min, Sony U-Matic KCA 20.

Raša Todosijević

Pijenje vode (Drinking of Water), c/b, 30 min., Sony, zvuk, 1973.
Ko profitira od umetnosti, a ko pošteno zarađuje (Who Makes a Profit on Art, and Who Gains from it Honestly), c/b, 30 min., Sony, zvuk, Firenca, 1975.
Moje poslednje remek-delo (My Last Master-Piece), c/b, 25 min., Sony, zvuk, Beograd, 1975.
Sećanje na umetnost Raše Todosijevića (Remembrance of Raša Todosijević's Art), c/b, 30 min., Sony, zvuk, Beograd, 1976.
Was ist Kunst Patricia Hennings?, c/b, 30 min., Sony, zvuk, Brda, Istra, 1976.

Napomena: Pri radu na dokumentaciji korišćeni su podaci iz: publikacije *Nova umjetnička praksa u Jugoslaviji 1966—1978*, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1978, dokumentacije Studentskog kulturnog centra (Beograd), arhiva Ateljea 212, Arhive ameatnika, kao i odeljenja za dokumentaciju Muzeja savremene umetnosti, Beograd.

MARINA ABRAMOVIĆ

1. Dvestadeset koraka, 1973.
fotografija, 18×24 cm (1—12)
vl. privatno
2. Ritam 2, 1974.
performans, (fotografija) 50×70 cm
(1—10)
vl. privatno
3. Umetnost mora da bude lepa,
umetnik mora da bude lep, 1975.
performans, (fotografija i tekst),
50×60 cm (1—4)
vl. privatno
4. Oslobođenje memorije, 1976.
performans (fotografija, tekst i vi-
deo), 50×60 cm
U-matic c/b, zvučni
vl. MSU

ZORAN BELIĆ

5. Vežba; o transformaciji, 1980.
tekst, crtež, fotografija, 93×45 cm
(1—2), 93×101 cm (1—3)
vl. MSU

GRUPA BOSCH + BOSCH (6—20)

ATTILA CSERNIK

6. Telopis, 1975.
performans (fotografija),
51,5×35 cm (1—3)
vl. autor

LÁSZLÓ KEREKES

7. Vizuelne intervencije u slobodnom
prostoru, Subotica, 1972.
akcija (fotografija), 17×12 cm
25×19 cm
vl. MSU
8. Intervencije u slobodnom prostoru,
jezero Palić, 1973.
akcija (fotografija), 17×22 cm
(1—3)
vl. MSU
9. Vizuelne intervencije u slobodnom
prostoru, 1973.
akcija (fotografija), 18×29 cm (1—2)
vl. MSU

KATALIN LADIK

10. Poemim, 1978
fotografija, 30×39 cm (1—6)
vl. autor
11. Spuštanje Novog Sada niz Dunav,
1973.
akcija (fotografija), 40×29 cm (1—2)
vl. autor

SLAVKO MATKOVIĆ

12. Proboj, 1972.
akcija (fotografija), 29,5×19,5 cm
(1—6)
vl. autor
13. Vodoravno I, II, 1972.
letraset na papiru, 41×28,5 cm
vl. autor
14. Zaboravi ovu sliku, Memoriraj
ovu sliku, 1972.
kombinovana tehnika (fotografija u
boji, tuš), 40×28,5 cm
vl. autor
15. Botticelli Sandro, 1975.
Kombinovana tehnika (tuš, letraset
na papiru), 41×28,5 cm
vl. autor

16. Deautorizacija umetničkog dela,
1981.
akcija, (fotografije i tekst), 30×40cm
(1—8)
vl. MSU

BÁLINT SZOMBATY

17. Futbalogram I, II, 1970.
flomaster na milimetarskom papiru,
32×46 cm (1—2)
vl. MSU
18. Lenin in Budapest, 1972.
fotografija, akcija, 39×30 cm (1—2)
vl. MSU
19. Body Signalization, 1973.
fotografija, 50×60 cm
vl. autor
20. Odnos guma-meso, 1979.
fotografija, 30×40 cm (1—3)
vl. autor

JOVAN ČEKIĆ

21. Iz serije 18 crteža, 1979.
crtež tušem na milimetarskoj hartiji,
30×21 cm (1—18)
vl. MSU
22. Drawing for nothing, 1983.
tuš i zlatna boja na papiru, 70×70cm
(1—2)
vl. autor

RADOMIR DAMNJANOVIĆ-DAM-
NJAN

23. Dezinformacije (White, Yellow,
Blacke, Blue), 1972.
litografija, 51×74 cm (1—4)
vl. MSU
24. Bez naziva, 1973.
akrilik na platnu, 125×200 cm
vl. MSU
25. Identitet, 1975.
performans (fotografija), 26×39 cm
(1—8)
vl. privatno
26. Ovo je delo od proverene umetničke
vrednosti (a), 1976.
tuš, pečat na papiru, 68×50 cm
(1—3)
vl. MSU
- 26a. Ovo je delo od proverene umetničke
vrednosti (b), 1976.
tuš i pečat na formularu, 28×40 cm
(1—6)
vl. MSU
27. Samo nastavite, vaš život je perspe-
ktivian, 1976.
fotografija, 96×128 cm
vl. privatno

GORAN ĐORĐEVIĆ

28. Transformacija prostora, 1975.
crtež olovkom na milimetarskom
papiru, 29×19,5 cm (1—10)
vl. MSU

EKIPA A³

29. Autobus, Beograd, 1973.
akcija (fotografija na papiru, xerox
u boji), 28×20 cm, 50×70 cm
vl. autori
30. Oranje, Zagreb, 1973.
akcija (fotografija na platnu, herox
u boji), 28×20 cm, 50×70 cm
vl. autori

GRUPA (31—38)**ČEDOMIR DRČA i ANA RAKOVIĆ**

31. Entropija vida, 1971.
kolaž (tekst na papiru), 60×21, cm,
42,5×21 cm
vl. autori

VLADIMIR KOPICL

32. Tekst 1, IV, 1971.
mašina za pisanje, papir, 35×25 cm
vl. autor
33. Tekst 2, IV, 1971.
mašina za pisanje, papir, 35×25 cm
vl. autor
34. Tekst 3, VII, 1971.
mašina za pisanje, papir, 35×25 cm
vl. autor
35. Bez naziva, 1975.
kombinovana tehnika, 36,5×26 cm
vl. autor
36. Bez naziva, 1975.
kombinovana tehnika, 35×26cm
vl. autor
37. Bez naziva, 1975.
koubinovana tehnika, 35,5×26 cm
vl. autor

MIŠA ŽIVANOVIĆ

38. Ne-semantičko polje, 1970.
kolaž, tempera na papiru, 38×25,5
cm (1—8)
vl. autor

GRUPA IZGLEDE (39—59)**VLADIMIR JOVANOVIĆ**

39. Marlisha I, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—9)
vl. autor
40. Marlisha II, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—6)
vl. autor

SLOBODAN KONJOVIĆ

41. Naga Maja, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—6)
vl. autor
42. Njih dvoje, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—4)
vl. autor
43. Beograd, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—6)
vl. autor

MIHAJLO MIHAJLOVSKI

44. D'girls, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—12)
vl. autor

IVAN PEŠIĆ

45. Geneve, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—6)
vl. autor
46. Kongo, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—4)
vl. autor

MARKO PEŠIĆ

47. Parovi, 1980/82.
polaroid, 9×12 cm (1—6)
48. Boba, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—3)
49. Dragana, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—3)
vl. autor
50. Venezia, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—6)
vl. autor

LJUBOMIR ŠIMUNIĆ

51. Na terasi divljakove kuće, Beograd,
1980; Autoportret, Vrdnik, 1981;
U maminoj sobi, Beograd, 1981;
Interview, Beograd, 1982.
fotografija, 18×24 (1—4)
vl. autor
52. Pizzeria, Beograd, 1980; Prljavi snovi,
Beograd, 1982; Bisera, Beograd,
1981; U ulici koje više nema, Beo-
grad, Cvetkova ul. 1982.
fotografija, 18×24 cm (1—4)
53. U ulici Koste Abraševića, Beograd,
1980; Bisera, Beograd, 1981; Bisera,
Beograd, 1981; U Botaničkoj bašti,
Beograd 1982.
fotografija, 18×24 (1—4)
vl. autor
54. Mia, Beograd 1982. (posvećeno
Alfredu Stieglitzu)
fotografija, 18×24 cm (1—4)
vl. autor

ZORAN VITOROVIĆ

55. Art for SKC sake, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—6)
vl. autor
56. Oni mene, ja njih, 1982.
polaroid, 9×12 cm (1—6)
vl. autor

DRAGAN TAUBNER

57. Autoportret, 1980/82.
polaroid, 11×9 cm (1—7)
58. Polaroid with love, 1980/82.
polaroid, 11×9 cm (1—7)
vl. autor
59. Kako ubiti pijanistu? 1980/82.
polaroid, 11×9 cm (1—6)
vl. autor

GRUPA KOD (60—70)

60. Apoteoza Jacksonu Pollocku,
Tjentište, 1970.
akcija (fotografija), 24×30 cm (1—3)
vl. autori

SLAVKO BOGDANOVIĆ

61. Crna vrpca, Tjentište, 1970.
akcija (fotografija), 24×30 cm
(1—3)
vl. autor

JANEZ KOCIJANČIĆ

62. Restoran kod KOD, Novi Sad,
1970.
akcija (tekst i fotografije), 30×40cm
(1—6)
vl. autor

MIROSLAV MANDIĆ

63. 300 tačaka, Novi Sad, 1971.
fotografija, 24×30 cm (1—2)
vl. autor
64. Delo A,B,C, 1970.
fotografija, 24×30 cm (1—3)
vl. autor

MIRKO RADOJIČIĆ

65. Kvadrat-linija, kocka-prostor, hi-
perkocka-struktura, 1971.
crtež flomaster na milimetarskom
papiru, 84×59,5 cm
vl. autor
66. Bez naziva,
fotografija, 22,5×22,5 cm (1—8)
vl. autor

67. Struktura rasta-krug, 1975.
fotografija, 18×18 cm (109)
vl. autor

SLOBODAN TIŠMA

68. Crna i žuta vrpca, Novi Sad, 1970.
akcija (fotografija), 29, 5×24 cm
(1—6)
vl. autor
69. Kocka, Novi Sad, 1970.
akcija (fotografija), 23,5×29 ,5 cm
(1—4)
vl. autor

PEĐA VRANEŠEVIĆ

70. Tekst, 1971.
tuš na kartonu, 22×20 cm (1—5)
vl. autor

GRUPA MEČ (71—77)**MARJAN ČEHOVIN**

71. Atelje arhitekta 1975.
maketa 12×12×12 cm
vl. autor

DEJAN EČIMOVIĆ

72. Kuća br. 4, 1977—1979.
maketa 50×36×36 cm
vl. autor
73. Kuća br. 4, 1977—1979.
crtež tušem i olovkom u boji na
papiru, 68×69 cm
vl. autor

SLOBODAN MALDINI

74. Solarni centar, 1980.
maketa, 67×30, 2×15 cm
vl. autor

MUSTAFA MUSIĆ

75. Ulica sećanja, 1980.
maketa 87×50, 2×13 cm
vl. autor
76. Kuća u kući, 1973.
crtež tušem, olovkom u bojina
papiru 70×70 cm
vl. autor

STEVAN ŽUTIĆ

77. Spomenik gradu, kovčeg, 1980/81.
maketa 42×31×31 cm
vl. autor

SLOBODAN MILIVOJEVIĆ-ERA

78. Dezen: namera, cilj, 1971.
uzorci tkanine, 106×53 cm,
106×106 cm, 106×106 cm
vl. MSU
79. Naivna slika, 1977—83.
fotografija, 60×50 cm
vl. autor
80. Slika promenâ, 1981.
foto-film, fotografija, 68×96 cm,
24×18 cm (1—5)
vl. MSU
81. Pravo koje mi po zakonu pripada,
1983.
flomaster na papiru, 20,8×29,5 cm
vl. autor
82. »Deus ex Machina«, 1982/83.
mašina za pisanje i olovka u boji
na papiru, 30×130 cm
vl. autor

OPUS 4 (83—88)**MILIMIR DRAŠKOVIĆ**

83. Dirigent, 1980.
fotografija u boji, 9×12 cm (1—30)
vl. autor

- MIODRAG LAZAROV PASHU**
84. Semaziomuzika: 13 struktura, 13 pozicija i stanja, 1981. performans (fotografija i tekst), 18×24 cm (1—14) vl. autor
- MIŠA SAVIĆ**
85. 24 sata akord, 1976. performans (fotografija), 32,5×28 cm vl. autor
86. Dve pozicije, 1980. performans (fotografija), 23×22 cm (1—5) vl. autor
87. Svirati / Ne svirati, 1980. Ne zvuk / Zvuk performans (fotografija), 22,5×30 cm (1—2) vl. autor
- VLADIMIR TOŠIĆ**
88. Ana, 1983. plastični tapet, 45×100 cm vl. autor
- NEŠA PARIPOVIĆ**
89. Bez naziva, 1975. fotografija, 23×28 cm (1—7) vl. MSU
90. Primeri analitičke skulpture, fotografija, 23,5×29 cm (1—20) vl. MSU
91. Autoportreti, 1979. serigrafija, 48×69 cm vl. MSU
92. Odnos ruka-glava, 1979. fotografija, 28×28 cm (1—4) vl. autor
- NENAD PETROVIĆ**
93. Elementi rekonstrukcije ambijenta lebdilice, 1979. ambijent (fotografija), 18×24 cm (1—2) vl. MSU
94. Tamni ambijent, 1977. fotografija, 39×29 cm (1—5) vl. autor
95. Pelaški mit o postanku sveta, 1977—78. fotografija, tekst, 18×22 cm (1—6), 20,8×29 cm (1—6) vl. autor
- ZORAN POPOVIĆ**
96. Axiomi, 1971/72. linorez, 49×48 cm (1—8) vl. autor
97. Mentalno-prostorna definicija aksioma, 1972. crtež olovkom na milimetarskom papiru, 51×70 cm (1—20) vl. MSU
98. Filmski autoportret/privatna moda, 1976/82. 12 crno-belih fotografija, jedna kolor fotografija i tekst, 95×69 cm, 103×53 cm, 95,5×74 cm, 95×63 cm, 95×67 cm, 95×78 cm, 95×67 cm, 95×65 cm (detalj, 1—8) vl. autor
- PORODICA BISTRI POTOK (99—102)**
99. Drvo i vuna, kombinovana tehnika, 91×2 cm vl. autori
100. Kosmički krst / »iz šume« kombinovana tehnika, 22 cm vl. autori
101. Linija / »Iz šume« kombinovana tehnika, 25×16,5×2,5 cm vl. autori
102. Jing i Jang / »Iz šume«, drvo, 44,5×39,5 cm vl. autori
- BOGDANKA POZNANOVIĆ**
103. Radovi, 1970—1978. akcije, fotografija, tekst, 37×29,5 cm (od 1—8) (Srce-predmet, 1970, Kocke-reke na obali Dunava, 1971. Konzumiranje komplementara, 1971, Voda=voda, 1972/73. Signalne vatre, 1974, Permutacija — perturbacija, 1975, Pulseimpulse, 1977, Fotodokumentacija semiotičkog istraživanja mog ateljea, 1977/78. vl. autor
- VLADAN RADOVANOVIĆ**
104. Ležanje, 1957. crtež, tekst na papiru, 20×30 cm vl. autor
105. Presecanje, 1977. kombinovana tehnika, 34×54 cm vl. autor
106. Linije, 1977. kombinovana tehnika, 41×28 cm vl. autor
107. Fotografija fotopapira razvijena na istom fotopapiru, 1977. fotografija, 38×48 cm vl. autor
108. Transmodalizam I, 1978. crtež, tekst na papiru, 30×100 cm vl. autor
- GRUPA 143 (109—114)**
MIRKO DILBEROVIĆ
109. Bez naziva, 1981. crtež tušem na hameru, 29×20 cm (od 1—5) vl. autor
- MAJA SAVIĆ**
110. Asocijativne strukture, 1981. fotografija, 59×48 cm (1—7) vl. MSU
- PAJA STANKOVIĆ**
111. Bez naziva 1982. Crtež tušem na papiru, 23×23 cm (od 1—7) vl. autor
- MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**
112. Određivanje vizuelne strukture procesom formiranja strukture III, 1975. kombinovana tehnika, 13×18 cm (1—7) vl. autor
113. Identitet, 1976. fotografija, 23,5×18 cm (1—5) vl. autor
114. Iz knjige Radovi III, 1977. crtež tušem, fotografija, tekst, 69×98 cm vl. MSU
- PREDRAG ŠIDANIN**
115. Akt nasilja, 1981. fotografija, 39×30 cm (1—8) vl. autor
- RAŠA TODOSIJEVIĆ**
116. Naziv dela: Smrt na barikadama (Francuska 1862.) Naziv dela: Boja na platnu, 1975. serigrafija, platno, 70×70 cm (1—3) vl. MSU
117. Sa leve strane na desnu stranu, sa desne strane na levu stranu, 1976. litografija, 51×74 cm vl. MSU
118. Umetnikov rukopis, 1976. litografija, 51×74 cm vl. MSU
119. Nulla dies sine linea, 1976. litografija, 51×74 cm vl. MSU
120. Schafflage, 1981. tempera na papiru, 100×70 cm, 105×72 cm (1—2) vl. MSU
- GERGELJ URKOM**
121. Šest minuta rada časovnika, 1971. xerox, 21×580 cm vl. MSU
122. Bez naziva, 1977. fotografija, 100×100 cm vl. D. Blažević, Ž. Papić, Beograd
123. Induktivna propozicija XIV, 1980. akrilik i olovka na platnu, 36,5×195,5 cm (1—3) vl. MSU
124. Rad na papiru III, 1980. tempera na papiru, 18×198 (1—2) vl. MSU
- VERRUMPROGRAM (125—127)**
RATOMIR KULIĆ i VLADIMIR MATTIONI
125. Radovi (fotodokumentacija), 1974—81. Ogledi sa stvarima, 1974, fotografija; Slike (Obrazac) 1976, Ulje na platnu, 84×118,8 cm (1—6); Slike (negativi — prva transformacija), 1976, ulje na platnu, 118,8×84 cm, (1—6); Fuge, 1979, obojeni kartoni na zidu, 463×244 cm; Veliki crtež na zidu. Veliki crtež na podu, 1980. acryl, 9×2 m i 15×4 m. vl. autor
- VLADIMIR MATTIONI**
126. Enterijer, 1979, instalacija; Oprečnost kao podloga za trenutni crtež sv. Đurđa, 1979, papir na podu, 120×84 (1—6); Torzo Ahilov, 1980, ulje i akrilik na platnu, aplikacije od mermera, 119×168 cm (1—2); Sezona anđela, 1981. acryl, vodene boje, pastel, zlatna bronza na platnu, 256×128 cm (1—2); Zlatni dani. Himne i amblemi, 1981. Štapovi promenljivih dužina, karton, akril i vodene boje vl. autor
- RADOMIR KULIĆ**
127. Vladimir gavran leti posle kiše, 1980., tempera i akril na platnu, nebojeno platno, željezne pozlaćene šipke različitih dimenzija, bojani kartoni, 160×190 cm i 350×30 cm; Sinopsis za pad egipatskih idola, 1980 bojeno drvo, platno, kartonska cev, bakarna cev, ogledala, kanap, željezna šipka, pozlaćena kugla, 190×120 cm; Stol, 1981. platno na drvenoj ploči, akril, pozlaćene željezne šipke, platno, drvena ploča. 88×88 cm, 62×62×62 cm; U manidu, 1981. akril i tempera na platnu, bojani kartoni, 350 cm (lučno sečeno) vl. autor

SADRŽAJ

Jaša Denegri, Govor u prvom licu — isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-tih godina [7]

Jadranka Vinterhalter, Umetničke grupe — razlozi okupljanja i oblici rada [14]

Slavko Timotijević, Izgled [24]

Vladimir Jovanović, Ugled Izgleda [25]

Miša Savić, Opus 4 [26]

Dejan Ećimović, Grupa Meč [28]

Jasna Tijardović, Tekstovi umetnika [30]

Izbor tekstova [34]

Reprodukcije [49]

Ljubica Stanivuk, Zoran Gavrić, Hronološki pregled 1966—1980. [73]

Dokumentacija [119]

Katalog [138]

Izdanje Muzej savremene umetnosti

Za izdavača Marija Pušić

*Koncepcija i organizacija izložbe Ješa Denegri,
Jadranka Vinterhalter, Jasna Tijardović, Ljubica
Stanivuk*

*Dokumentacija Ljubica Stanivuk, Zoran Gavrić,
saradnici: Verica Španović, Milka Nenadić*

*Oprema eksponata Tehnička služba i Stolarska
radionica Muzeja*

*Fotografije Milena Maoduš, Nebojša Čanković, Miša
Savić, Slavko Timotijević, Vlada Bačlija, fotografije
nepoznatih autora iz dokumentacije SKC, Ateljea 212
i drugi*

Grafički urednik Sovra Baračković

Štampa BIGZ

Tiraž 1 000 primeraka



MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI BEOGRAD