



Centralnoevropski
aspekti
vojvođanskih
avangardi
1920 - 2000
granični
fenomeni,
fenomeni
granica

Muzej
savremene
likovne
umetnosti
Novi Sad







MUZEJ SAVREMENE LIKOVNE UMETNOSTI
Novi Sad, septembar 2002.





Iz Muzeja savremene likovne umetnosti, povodom useljavanja TV NS u zgradu bivšeg Muzeja revolucije, poručuju

Torturama nikad kraja

U saopštenju za javnost Upravnog odbora MSLU stoji da se ne može prihvatiti „deo prakse da se preko rušenja temeljnih potreba MSLU prelazi olako, tiho i prečutno, ne-transparento i neodgovorno“

– Na šta podseća tekuća situacija povodom najnovijeg derogiranja statusa i radnih pretpostavki Muzeja savremene likovne umetnosti (MSLU), s preuzimanjem novog prostora namenjenog MSLU od strane TV Novi Sad? Pre svega, na naslov Zapine pesme *Torture Never Stop* – piše, između ostalog, u jučerašnjem saopštenju za javnost Upravnog odbora MSLU.

Povodom useljavanja TV Novi Sad u zgradu bivšeg Muzeja revolucije, mada je taj prostor prošle godine dodeljen na korišćenje MSLU, u saopštenju za javnost Upravnog odbora MSLU stoji i da se ne može prihvatiti „deo prakse da se preko rušenja temeljnih potreba MSLU prelazi olako, tiho i prečutno, ne-transparento i neodgovorno, tj. bez ikakvog javnog stava ili (od)govora nadležnih i odgovornih“.

Na osnovu odluke pokrajinskog Izvršnog veća, od 20. juna 2001. godine, sklopljen je sporazum o

saradnji Muzeja Vojvodine i MSLU, kojim se MSLU ustupaju na trajno korišćenje dve kancelarije i izložbeni i smeštajni prostori u zgradi bivšeg Muzeja revolucije (koji, podsećamo, pripada Muzeju Vojvodine). Godinu dana kasnije, Mu-

zej Vojvodine potpisuje ugovor sa TV Novi Sad o korišćenju suterena za smeštaj filmske dokumentacije, a pokrenuta je i inicijativa da se na korišćenje dobije čak i cela zgrada.

– Ovaj sastav Upravnog odbora imenovalo je upravo pokrajinsko Izvršno veće i nije nam namera da u njemu tavorimo kao pasivni deo kor demokratsko-tranzicijskog procesa. Zato tražimo da nas prime organi pokrajinskog Izvršnog veća i Sekretarijata za obrazovanje i kulturu i obaveste nas o statusu prostora u zgradi bivšeg Muzeja revolucije – reči su Vladimira Kopicla, predsednika novog Upravnog odbora MSLU.

Međutim, neposredno pre održavanja jučerašnje sednice Upravnog odbora MSLU stigao je dopis pokrajinskog sekretara za obrazovanje i kulturu Zoltana Bunjika u kome se predlaže da odgovorni u MSLU stupe u kontakt s Muzejom Vojvodine i zajednički traže rešenje problema. Ako to ne uspeju, Bunjik predlaže da se onda obrate njegovom sekretarijatu.

– Prihvaćemo preporuke i razgovaraćemo. Ali, pošto nismo imenovani od strane Muzeja Vojvodine, nego od strane pokrajinskog Izvršnog veća, prijalo bi nam da čujemo i njihovo mišljenje, odnosno da nas i oni prime na razgovor – zabrinut je Vladimir Kopicl. – Usvojili smo program izložbi do kraja godine i sada smo dovedeni u situaciju da nismo sigurni kako ćemo i gde to realizovati. Bili smo u obavezi i da raspisemo konkurs za novog direktora, ali sad će se i taj čovek naći u vrlo nezgodnoj situaciji.

S. P.



Deo inventara TV Novi Sad koji je 22. jula 2002. godine istovaren u izložbeni prostor Muzeja. Istovremeno radnici televizije počeli su i adaptaciju prostora depoa predviđenog za smeštaj umetničkog fonda Muzeja.



Filmska dokumentacija već smeštena u depoe bivšeg Muzeja revolucije



Dnevnik, Novi Sad, 29. jul 2002, str. 6

Девојка двапут обећана

Председник ПИВ-а Ђорђе Букић у јуну прошле године промовисао усељење Музеја савремене ликовне уметности у део бившег Музеја револуције који је недавно обећан и РТВ Нови Сад

Прошлонедељна изјава председника покрајинске владе Ђорђа Букића да подржава иницијативу РТВ Нови Сад да ова медијска кућа подстанарски статус реши тако што ће добити

вом Музеја савремене ликовне уметности у овом простору. То је била тек прва изложба која је реализована на основу закључака усвојених на седници ПИВ-а 21. фебруара 2001. године.

Јуна исте године потписан је и уговор о пословној сарадњи између Музеја Војводине и Музеја савремене ликовне уметности којим се овом музеју уступа на коришћење изложбени простор у салама на спрату и сутерену, смештајни простор који се налази испод платоа Музеја, као и две канцела-

образовање и културу, 22. јула ове године радници РТВ Нови Сад су упали и заузели простор депоа уговором дат и овој медијској кући. Они су из депоа избацили део инвентара и уметничких предмета који су тамо били смештени, "бацајући их у камион као да је у питању шут", а не уметнички предмети и скулптуре и уселили свој телевизијски архивски материјал. Радници Телевизије започели су и адаптацију простора депоа за своје потребе, и тако закрчили околни простор и угрозили пролаз до изложбене сале у којој је сада немогуће одржавати изложбе иако су оне још раније заказане.

Директор Музеја савремене ликовне уметности Драгомир Угренић каже да је овај "спор" и бахати упад телевизијских радника покушао да разреши тражећи помоћ од директора Музеја Војводине (који је и директор бившег Музеја револуције) Љубивоја Церовића, као и заменика и помоћника у покрајинском Секретаријату за образовање и културу Бранимира Андрића и Драгана Срећкова али није наишао на разумевање. Одговора, на скоро свакодневне позиве нема ни од покрајинског секретара Золтана Буњика. Због тога је Угренић био принуђен да им се писмено обрати и још једном подсети и њих и председника ПИВ-а, да је кров над главом који је за Музеј "промовисан" у јуну прошле године отварањем изложбе Музе-

стални кров над главом у бившем Музеју револуције, наишла је на оштре протесте у Музеју савремене ликовне уметности који тај исти простор већ користи. Због тога је директор овог музеја Драгомир Угренић послао председнику ПИВ-а Ђорђу Букићу и покрајинском секретару за образовање и културу Золтану Буњика протестно писмо у којем их подсећа на ову чињеницу.

Наиме, како је наведено у писму, у бившем Музеју револуције сада су смештена два музеја - Историјски музеј и Музеј савремене ликовне уметности. Такође подсећају све заборавне, да је јуна 2001. године баш председник ПИВ-а Ђорђе Букић отварањем прве изложбе овог музеја под називом "Ликовна уметност у Војводини 1950-2001." у новом простору (Музеју револуције) промовисао нов кров над гла-

рије, а чланом 4 овог уговора је наведено да је споразум закључен на неодређено време.

Од јуна прошле године Музеј савремене ликовне уметности је у новом простору реализовао 11 изложби. Користи један део депоа, који му је такође додељен уговором за смештај музејског инвентара и уметничких радова из фонда Музеја, а користи и једну канцеларију у којој ради кустос. Међутим, како се наводи у протестном писму покрајинском секретару за

ја савремене ликовне уметности "обећан" РТВ Нови Сад без икаквих консултација, разговора и договора, па се намећу питања: где ће сада свој простор имати Музеј, како ће обављати своју делатност, где ће бити смештени сви уметнички експонати из збирке од 24.000 уметнина двадесетог века у Војводини, где ће се одржати изложба најављена за почетак септембра коју осам најистакнутијих стручњака и кустоса припрема већ годину дана.

М. Живић





Kustos izložbe	Dragomir Ugren
Asistenti kustosi	Nebojša Milenković Suzana Vuksanović Soleša
Uvodni tekstovi	Miško Šuvaković/Darko Šimičić
Autori tekstova	Marija Cindori Ješa Denegri Dubravka Đurić Nebojša Milenković Suzana Vuksanović Soleša Miško Šuvaković

Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920 - 2000. granični fenomeni, fenomenima granica



SADRŽAJ

UVODNI TEKST

Miško Šuvaković i Darko Šimičić

Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920-2000.
Granični fenomeni, fenomeni granica 8

EKSPRESIONIZAM I KUBIZAM GRANICA FORME

Ješa Denegri

Primeri istorijskog modernizma 18

Suzana Vuksanović Soleša

Fenomen pomeranja granica stvarnosti i umetnosti do granica saznanja i tajni (Ivan Tabaković: *Genius*) 28

DADA POKRETNI PRAZNIK

DADA u Vojvodini / subotička DADA i njene relacije sa Kassákom, Micićem i Aleksićem

Maria Cindori

Aktivistička dadaistička matineja u Subotici 34

ENFORMEL BEZ-FORME ILI ANTI-FORMA

Ješa Denegri

Enformel i slikarstvo materije 54

INDIVIDUALNE MITOLOGIJE ŠIDSKA TROJKA ILI LOGIKA GRANICE

Miško Šuvaković

Individualne mitologije: šidska trojka ili logika granice 66

MINIMALNA SLIKA LOGIKA REDUKCIJE

Ješa Denegri

Postenformelna reduktivna apstrakcija 78

OD NEOAVANGARDNOG TEKSTUALIZMA DO KONCEPTUALNE UMETNOSTI

NEOAVANGARDNI TEKSTUALIZAM: OZNAČITELJI TEKSTA

Dubravka Đurić

Vojvođanski tekstualizam 86

KONCEPTUALNA UMETNOST: OD DELA DO TEKSTA

Nebojša Milenković

Umetnost kao istraživanje umetnosti 92

MAIL ART: NEMOGUĆA KOMUNIKACIJA

Nebojša Milenković

Mail art - umetnost postumetničke ere 138

ŽENSKI PERFORMANCE MAPIRANJE IDENTITETA

Miško Šuvaković

Ženski performance: mapiranje identiteta 146

NEOEKSPRESIONIZAM UŽASI JEZIKA SLIKE

Nebojša Milenković

Neоекспresionizam: užasi jezika slike 156

OD ANALITIČKOG DO NOVOG GEOMETRIJSKOG SLIKARSTVA

Suzana Vuksanović Soleša

Prostor (i)slike: Mišljenje slikarstva
(Gergelj Urkom, Verbumprogram, Dragomir Ugren) 166

UMETNOST POSTSOCIJALIZMA EPOHA ENTROPIJE

Miško Šuvaković

Umetnost postsocijalizma: epoha entropije i brisani sablasni tragovi . . 182



Miško Šuvaković/Darko Šimičić



UVODNI TEKST





CENTRALNOEVROPSKI ASPEKTI VOJVOĐANSKIH AVANGARDI 1920-2000.

GRANIČNI FENOMENI, FENOMENI GRANICA

Miško Šuvaković i Darko Šimičić

Istorija nije data. Nju treba konstruisati.
Irwin - NSK s početka XXI veka

Uvodni frame-ovi

U Srednjoj ili Centralnoj Evropi, ovde kod nas (tu neposredno ili sasvim daleko), uvek se radi o nekakvoj neprozirnoj atmosferi intriga, zavera, nemogućih istorija ili ekscenčnih gestova, revolucija, lomova, hijatusa, povrataka redu ili obrta. *Neprozirnoj izmaglici*, zapravo, *klimi* koju treba proživeti i preživeti između Beča, Graca, Ljubljane Zagreba, Beograda, Novog Sada, Vršca, Subotice, Šida, Bukurešta, Budimpešte, Bratislave, Praga, Varšave, Gdanjska, Berlina ili... teško je naći jasan i konzistentan opis.

Da, oseća se nekakav težak, neodređen, moćan i, svakako, prividan iluzionistički ili, u potpunosti, nestvaran prostor. Prostor i vreme se prepliću u igri (možda borbi) realnog i prividnog. Reč je o atmosferi neprestanih društvenih transfiguracija, o atmosferi zatvorenih i izolovanih svakodnevnica, o atmosferi očajničkog obraćanja umetnosti da bi se izašlo iz užasa i besmisla svakodnevice, o atmosferi nemogućih dodira malih, različitih i nestabilnih nacija i njihovih marginalnih kultura. Ali, reč je i o izuzetnim pojedincima koji govore, misle ili žive na različitim neprevodivim jezicima, istovremeno ukazujući na relativni odnos svake (baš svake) margine i centra... Ta istovremenost je uzbudljiva, dramatična i često, često tragična, mada, i melanholična, i narkotički ekstatička, zapravo, politički pobesneta ili potisnuta u dubinu društvenih fantazama.

Namera autora ove izložbe i njihove interpretativne zbirke tekstova je da se opcrtaju istorijski i kulturni okviri vojvođanske umetnosti XX veka, i to onih njenih tendencija ili pojava ili individualnosti koje se zasnivaju na umetničkom eksperimentu, inovaciji, internacionalnim ili transnacionalnim razmenama, i ekscenčnom preispitivanju prirode i koncepta umetnosti, kulture i društva. Do sada je vojvođanska umetnost uglavnom posmatrana kroz hegemonu modele evropskog ili istočnoevropskog umerenog modernizma, koji je stizao kroz uticaje nestabilnih i promenljivih, u većoj ili manjoj meri, provincijalnih „prestonica“ ili „većih centara“: Beča, Budimpešte, Zagreba, Beograda. Naš cilj tokom pripreme i realizacije ove izložbe je da se vojvođanska umetnost uoči,

indeksira, opiše i interpretira kao složen i specifičan istorijsko-umetnički i multikulturalni fenomen, koji nije samo posledica posrednih prestoničkih uticaja, već efekat složenih procesa transformacija i direktnih suočavanja sa fenomenima evropske, pre svega centralnoevropske i srednjoevropske, umetnosti. U pitanju je prelazak sa izučavanja nacionalnih umetnosti (nacionalnih istorija umetnosti) na izučavanja „umetnosti mešovitih ili multikulturalnih regija“, odnosno, na zastupanja „umetnosti mikro kulturalnih zajednica“. Vojvođanska umetnost se locira i identifikuje, zato, kao pokazni uzorak (ili simptom) centralnoevropskih ili srednjoevropskih umetničkih transfiguracija i međuuticaja tokom XX veka. Cilj ovog istraživanja nije homogena i integrišuća slika jedne celovite „nacionalne“ ili „pokrajinske“ umetnosti, već slika suočenja ekscesa i iskoraka iz različitih nacionalnih mikro kultura u složeno lociranoj srednjoevropskoj ili centralnoevropskoj regiji tokom XX veka. Ova izložba je, zato, u svim svojim izlagačkim i interpretativnim elementima politička.

I, evo par uvodnih faktografskih, anegdotskih i narativnih naznaka koje nas uvode u atmosferu vojvođanskih kultura i njihovih avangardi!

U pitanju je veoma složen prostor neočekivanih, razlikujućih i razlučenih atmosfera. Činjenica je da je jedna regija kao što je Vojvodina tokom XX veka doživela neprekidni niz radikalnih političkih promena: preobražaja, transfiguracija, spoljašnjih i unutrašnjih modifikacija. Od pograničnog dela Austrougarske monarhije postaje deo Kraljevine SHS i Kraljevine Jugoslavije, tokom Drugog svetskog rata trpi fašističku okupaciju Mađarske i Nezavisne države Hrvatske, a u drugoj polovini XX veka u epohi realnog ili/i samoupravnog socijalizma izmjenjuju se periodi velike autonomije (70-ih i delom 80-ih godina), zatim, nastupa nacionalistička *jogurt-revolucija* (kasnih 80-ih) i, zatim, dolazi do gotovo potpunog ukidanja autonomije (90-ih). Ove promene povezane su sa etničkim migracijama koje su imale uticaja na procese u kulturi i umetnosti: od srpskih kolonizacija nakon Prvog i Drugog svetskog rata, zatim, dolaska mađarskih levičara nakon pada Mađarske Republike i uspostavljanja „Hortijevog režima“, zatim holokausta Jevreja i ustaškog terora tokom Drugog svetskog



rata, do progona Nemaca posle Drugog svetskog rata, i do višesmernih dramatičnih i nasilnih migracija tokom 90-ih godina. Vojvodina je zaista neka vrsta poligona permanentnih preobražaja – ona je neka vrsta pokretne ili bolje rečeno, nestabilne mape...

Još jedan detalj... Činjenica je da se u multikulturalnoj Vojvodini 70-ih godina, nakon društvene i umetničke liberalizacije (delovanje eksperimentalnih umetnika na Tribini mladih, nastajanja subotičke, zrenjaninske i novosadskih umetničkih grupa, časopisa *Polja*, časopisa *Új Symposion*, filmske produkcije najliberalnijih filmova u tadašnjoj Jugoslaviji), desio drastični prekid. Nigde osim u Novom Sadu eksperimentalni, odnosno, neoavangardni i konceptualni umetnici nisu bili politički proganjani i nisu završili u zatvoru. Dramatični progoni i obračuni sa novom umetnošću (grupe *Januar*, *Februar*, grupa *KÓD* i (∃ bili su simptomi duboke političke i birokratske represije koja je bila veoma živa i „moćna“ ispod privida samoupravnih sloboda.

I, svakako, jedna bizarna činjenica: na teritoriji Vojvodine bila je i još je uvijek kaznionica u Sremskoj Mitrovici, pažljivo održavana od strane svih režima, slavni „crveni univerzitet“ levičara, komunista, liberala i nepoćudnih elemenata u Kraljevini Jugoslaviji, disidenata i prestupnika u socijalističkoj Jugoslaviji i „raznih drugih“ u trećoj mилошевиćeovskoj Jugoslaviji. Tribina mladih (Katolička porta, Novi Sad) bila je jedna izuzetna institucija u 60-im i ranim 70-im godinama. Tribina je bila „rezervat“ kosmopolitske kulture i eksperimentalne umetnosti. Posebno na prelazu 60-ih u 70-e godine ona je bila mesto suočenja različitih diskursa (politike, umetnosti, studija kulture). Časopis *Polja* je objavljivao, u to vreme, ključne tekstove strukturalizma, poststrukturalizma, slovenačkog reizma, američke nove levice, bit poezije, itd... Bogdanka i Dejan Poznanović su uređivali „vizuelne informacije“ o internacionalnoj umetnosti, uvodeći akritičku kritiku na prostore druge Jugoslavije. Poseban broj *Polja* (br. 156, 1972) u celini je bio posvećen „KONCEPTUALNOJ UMETNOSTI“ sa prevodima tekstova Art&Languagea, Josepha Kosutha, Lawrencea Weinerja, grupe OHO, itd... Vladimir Kopicl je objavio prvi zbornik tekstova o body art-u u Jugoslaviji pod nazivom *Telo umetnika* (1972). U Galeriji Tribine mladih izlagali su pored kodovaca, e-ovaca i bošovaca: Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, fascinantni i tajanstveni Mangelos sa izložbom „Fenomen Picasso“, a bila je priređena i prva izložba međuratnog zenitizma. Eksperimentalno delovanje Tribine mladih koincidiralo je sa radom Studentskog centra u Zagrebu, a prethodilo je beogradskom Studentskom kulturnom centru i ljubljanskom ŠKUC-u. Ali, već sredinom 70-ih Tribina mladih postaje institucija kao i bilo koja druga, a to znači da od izuzetnog i ekskluzivnog „rezervata“ nove umetnosti i kulture postaje provincijalni dom kulture u doba umerenog socijalizma.

Da li je umetnost izlaz iz šizofrene vojvođanske politike ili je umetnost jedan od „glasova“ neizbežne šizofrenije u nestabilnom i pomerljivom „centru“ Evrope. Skloniji smo ovoj

drugoj mogućnosti, jer upravo atmosfera Centralne ili Srednje Evrope jeste atmosfera „nestabilnih mikrosvetova“ u stalnom pokretu, preobražaju i u haosu... u onom haosu iz koga su nastajale mnoge velike priče XX veka: psihoanaliza, teozofija, nacizam, komunizam, relativnost margine i centra, kriza imperija, rađanje nacija, poludeli označitelji, građanski ratovi, sublimne i sofisticirane erotske igre, umetnički eksperimenti, govor umetnika u prvom licu, i ...

DEKONSTRUKCIJA HEGEMONIJE U KULTURI: EPOHA PLURALIZMA, EPOHA GLOBALIZMA, EPOHA MULTIKULTURALIZMA, EPOHA TRANSGRESIJA

Centralno političko, kulturološko i umetničko pitanje u Evropi posle pada „Berlinskog zida“ i sloma blokovske podele sveta jeste pitanje o **relativnom odnosu margine i centra**. To znači da je na delu redefinisane statusa regija, pokrajina ili specifičnih geografsko-kulturnih „prostora“ u odnosu na dominantne i hegemonne internacionalne, nacionalne/etničke, političke, ekonomske, kulturne i umetničke centre. Drugim rečima, prelazi se sa strategije subjekta (individualnog, nacionalnog *bíća*) na pitanja relativnih i konstruisanih identiteta kultura (regija, grupa, mikro svetova). Redefinisane odnosa „margine“ i „centra“ se odigrava:

- (i) na globalnom kontinentalnom ili interkontinentalnom (Sever–Jug, Istok–Zapad, Mediteran–Evropa, Evropa–Amerika) planu odnosa velikih i malih nacija, država ili kultura prema malim državama, nacijama i kulturama (sasvim različite evropske margine, od nordijskih preko centralnoevropskih i srednjoevropskih do balkanskih kultura), tako i
- (ii) u okvirima pojedinih kultura u restrukturiranju odnosa njihovih centara i margina, odnosno, istraživanje regija i njihovih pluralnih graničenja sa matičnim i drugim kulturama, odnosno
- (iii) aktiviranje razlika dominantnih „jezika“ i manjinskih „jezika“ u političkom, religioznom, etničkom, rodnom (*gender*), kulturnom i umetničkom smislu.

U teorijskom i istoriografskom smislu prelazi se sa utvrđivanja binarnog modela „margina-centar“ (na primer, Pariz–Beograd, Beograd–Subotica, Budimpešta–Subotica, itd.) na pokretne i otvorene modele mapiranja „regija“ i njihovih multiplicirajućih i ogledajućih nestabilnih granica. Drugim rečima, dolazi do aktiviranja „lokalnih/manjinskih znanja“ naspram utvrđenih hijerarhija nacionalnih kultura i njihovih hegemonih i klaustrofobičnih interesa. U tom kontekstu pitanje o teorijskom i istoriografskom redefinisaju statusa Vojvodine je ekskluzivno pitanje ovog političkog, istorijskog i geografskog *trenutka*. Na području kulture i umetnosti pitanja o redefinisaju statusa Vojvodine jesu pitanja o pluralizmu, globalizmu i multikulturalizmu stvaranja, zastupanja, razmene i recepcije artefakta i informacija, odnosno, identiteta, modusa prikazivanja i funkcija identifikacija.



Pluralizam u kulturi i umetnosti moguć je uspostavljanjem i delovanjem autonomnih institucija kulture i umetnosti koje nisu podređene ekonomskom, političkom i poetičkom uticaju jednog zbirnog hegemonog ekonomskog, političkog, pa i umetničkog centra. U tom smislu nužni uslov za opstanak, pre svega, savremene umetnosti u područjima ex-Jugoslavije ili, danas, uže u Srbiji, jeste kritika i dekonstrukcija kulturne hegemonije Beograda kao središnjeg integrativnog centra u političkom, finansijskom, informacijskom i umetničkom smislu. Jer, ako Beograd (ili bilo koji „prestoni grad“) postaje i opstaje kao apriorni nadređeni centar, tada umetnost lokalnih ili manjinskih praksi, regija ili konteksta uvek jeste provincijalna u odnosu na prvi veći centar koji je posrednik sa svetom, sa istorijom, sa „duhom vremena“. U tom smislu, najveći deo vojvođanske umetnosti je u Drugoj Jugoslaviji (1945–91) nastajao u senci Beograda ili pod dominacijom hegemonih moći vladajućih umerenih modernizama i postmodernizama koji su u Vojvodinu stizali preko ili posredstvom beogradske umetničke scene. Kritika i dekonstrukcija jakog centra znači decentriranje vojvođanske umetnosti i konstruisanje njenih pluralnih istorijskih i geografskih identiteta. To znači, da bi se ostvario pluralni dinamizam savremene umetnosti i mogućnost konkurentne borbe između „svetova umetnosti“ moraju se stvoriti uporedni i međusobno različiti umetnički i obrazovni centri u Srbiji, odnosno, i unutar same Vojvodine (Subotica, Novi Sad, Sombor, Vršac, Kikinda, Zrenjanin, Šid, Sremska Mitrovica...).

Globalizam se danas različito razumeva. Konzervativno „patriotsko“ gledište globalizam prepoznaje kao nametanje opšte (totalizujuće–zapadne ili američke) slike sveta pojedinim marginalnim kulturama. Nasuprot tome, emancipatorsko gledište globalizam predočava kao decentriranu i dinamičnu komunikaciju pluralnih konkurentskih etničkih, geografskih, kulturnih ili rodni grupacija (centara, sistema, zajednica) na planu svetske kulture. Ovo drugo emancipatorsko viđenje „globalizam“ predočava kao nužnost stvaranja regionalnih-geografskih kulturnih i umetničkih otvorenih i relativnih centara koji ulaze u višeznačnu komunikaciju sa globalnom kulturom. Drugim rečima, današnji koncept kulturne i umetničke komunikacije ne označava komunikaciju koja se iz bilo koje tačke planete uspostavlja sa „svetom“ (ma šta to značilo) preko Pariza, Njujorka ili Beograda, već direktno preko novosadskog Muzeja savremene likovne umetnosti ili vršačke Konkordije, ili itd...

JEDAN DRAMATIČAN SLUČAJ – UMETNOST U VOJVODINI U ZEVU CENTRALNE EVROPE I, svakako, BALKANA

U istorijskom smislu vojvođanska umetnost XX veka jeste suočenje različitih lica modernosti Srednje i Centralne Evrope i modernosti srpske kulture i jugoslovenskih kultura. Time ona zrcali na dramatičan način sve ono što se dešavalo u umetnostima nekadašnje Jugoslavije, ali i šireg regiona (Astrougarske, Mađarske, Rumunije, Slovačke, Češke, Nemačke, Austrije). Njena povezanost sa centralno i

srednjoevropskim i balkanskim kulturama otvara mogućnost sasvim novih načina komunikacije prema Zapadu i Istoku, koji danas postaju relativni ili imaginarni Zapad i Istok ubrzanih proizvodnja i potrošnja identiteta. Ona jeste simptom suočenja razlikujućih i razlučenih (*différance*) evropskih istoka i zapada. Izborom i zastupanjem ovakve koncepcije politike kulture i politike umetnosti u Vojvodini, Vojvodina dobija ekskluzivnu funkciju u politici globalizacije: od posredne ka direktnim komunikacijama, od statične provincijalne umetnosti tokom XX veka u ekspanzivnu umetnost koja se bori za „gospodarski diskurs“ u istom tom veku. Na primer, u katalogu izložbe *Fatalne devedesete* Ješa Denegri „status sveta umetnosti“ u Vojvodini objašnjava sledećim rečima: „Kada se kao direktna posledica dobro poznatih istorijskih prilika početkom devedesetih definitivno raspao dotadašnji više od četiri decenije postojeći „jugoslovenski umetnički prostor“ (ili umetnički prostor „druge Jugoslavije“ koji je trajao otprilike između 1945–1990), evidentno je bilo da zajedno sa konstituisanjem „treće Jugoslavije“ nailazi trenutak zasnivanja izmenjene umetničke topografije u granicama tada uspostavljene države, a samim tim otvara se i nova periodizacija umetničkih zbivanja u toj tek nastaloj zajednici. Reagujući ažurno na te krupne promene u sredini svoga delovanja, organizatori izložbe *Rane devedesete*:

jugoslovenska umetnička scena smatrali su da ta scena sada u sebi sabire tri komponente – beogradsku, vojvođansku i crnogorsku – kao segmente jedne šire celine, kao entitete koje nipošto nije trebalo shvatiti u svetlu administrativnih ili političkih jedinica, nego prvenstveno ili čak isključivo u smislu umetničkih ambijenata ili ambijenata odvijanja umetničkog života, što znači kao scene u kojima se umetnici okupljaju zbog blizine međusobnog povezivanja, druženja, delovanja, učešća u svakodnevnim umetničkim poslovima i kontaktima. U tom sklopu i tako shvaćena, *vojvođanska umetnička scena* (ili, prema Savi Stepanovu, *vojvođanski likovni prostor*) jeste (jesu) operativni pojam (pojmovi) koji nipošto ne zagovaraju odvojenost ili izdvojenost te scene ili toga prostora od uže (srpske, jugoslovenske) ili šire (celoga regiona, balkanske, srednjo- i istočnoevropske i u krajnjoj konsekvenciji evropske) kulturne okoline, ali ipak upućuju na postojanje nekih konkretnih, međusobno povezanih i saradničkih manifestacija, priredbi, okupljanja i događanja koja se upravo na toj sceni i na tome prostoru zasnivaju i odvijaju. I to se odvijaju ne stihijskim sticajem prilika, nego su u dovoljnoj meri koordinirani i rukovođeni od strane brojnih inicijatora, učesnika i saradnika tih događanja među umetnicima, kritičarima, istoričarima umetnosti i organizatorima umetničkog života sa te (dakle vojvođanske) scene i sa tog prostora, kao i iz drugih sredina, prvenstveno iz Beograda kao bliskog i vrlo snažnog umetničkog centra. U tome kontekstu pojam *vojvođanska umetnička scena* ili *vojvođanski likovni prostor* valja razumeti kao kreativni, operativni i organizacioni organizam koji, naravno, ne započinje u devedesetim nego poseduje dugogodišnju i višedecenijsku istoriju i tradiciju, te kao takav nije posledica trenutnih političkih nego je plod



davno utemeljenih kulturnih prilika i procesa. A kao skorašnju posledicu takvih prilika i procesa, vojvođansku umetničku scenu devedesetih moguće je shvatiti kao jednu aktuelnu i pozitivnu, sasvim konkretnu ideju i praksu unutar evropske kulturne regionalizacije, koju ne samo što ne treba videti kao simptome navodnih separatizama ili secesionizama nego, sasvim obrnuto, kao simptome savremenih evropskih integracija, aktuelnih i pozitivnih, koje doprinose ispoljavanju i jačanju samostalnih inicijativa, od gradskih do regionalnih, na svim nivoima odvijanja života civilnog društva, a u tome sklopu i na nivou odvijanja kulturnog i umetničkog života u sredinama njihovog delovanja.“

GRANIČNI FENOMENI, FENOMENI GRANICA

Vojvodina se, danas, može posmatrati kao izuzetni *simptom* različitih unutrašnjih i spoljašnjih graničenja. Granica je ona konstrukcija koja nas suočava sa razlikom (*différence*) i razlukom (*différance*). Kroz tematizaciju graničnih odnosa otkriva se da jedna sredina nije određena nekom bitnom unutrašnjom suštinom (geografskim, etničkim, kosmičkim svojstvima), već da je ona određena spoljašnjim odnosima sa drugim sa kojim se konfrontira, od koga se odvaja ili kroz koga se identifikuje. S jedne strane, u Vojvodini postoji više različitih mikro kulturalnih sistema (lokalnih sistema znanja): heterogena kultura Srba, Mađara, Hrvata, Bunjevaca, Rusina, Roma, Nemaca, Jevreja... sa svojim posebnim tradicijama, istorijama i srednjoevropskim, centralnoevropskim ili balkanskim mitovima. S druge strane, Vojvodina se dramatično suočava i graniči sa Srbijom, Rumunijom, Mađarskom, Hrvatskom – a postoje i te sada imaginarne, a istorijski bitne granice sa drugim centralnoevropskim provincijama i kulturama: češkom, slovačkom, poljskom, nemačkom, austrijskom, pa čak i ukrajinskom... Ovi različiti kulturni modeli i različite linije istorijskih umetničkih uticaja napravile su složenu mapu vojvođanskih avangardi. Drugim rečima, umetnost u Vojvodini je danas u retrospektivnom pogledu prepoznatljiva i u polju mitskog određenja/predočavanja odnosa, atmosfera i međuuticaja austrougarskih provincija i njenih mikrokulturalnih modela.

AVANGARDE U VOJVODINI: KONTROVERZA IDENTITETA I PRODUKCIJA

Pojam avangarde uobičajeno se upotrebljava, na primer po Peteru Burgeru, da označi „istorijske ekscesne, eksperimentalne i inovacijske umetničke pojave“ u prvoj polovini XX veka. U tom smislu vojvođanske avangarde imaju trostruki identiteti:

- one su avangarde u relaciji sa mađarskim avangardama, na primer, mađarskim ekspresionizmom i aktivizmom, odnosno, mađarskim avangardama u Beču;
- one su avangarde u relaciji sa razvojem srpskog modernizma, na primer, kubizmom i neoklasicizmom; i
- one su avangarde u relaciji sa produkcijama srpskih (braća

Micić, Aleksić) umetnika u Hrvatskoj, ali i sa hrvatskim modernizmom, na primer, ekspresionizmom i, kasnije, grupom *Zemlja*.

Pri tome, ako se posmatraju još uži fenomeni, na primer, taktike dadaističkih i zenitističkih večernjih (festivala, priredbi, predavanja) dobijaju se i zanimljivije relacije regija. Na primer, može se govoriti o fenomenu umetničkih događaja (*event*) koji su priređivani u Slavoniji (Vinkovci, Osijek) i Vojvodini (Novi Sad, Subotica) delovanjem Dragana Aleksića, Branka ve Poljanskog i Ljubomira Micića, odnosno, vojvođansko-mađarskih umetnika (Subotica)...

Ali, pogledajmo još jedan pristup konceptu avangarde. U američkoj literaturi pojam avangarde se upotrebljava u širem smislu da označi interdisciplinarne, ekscesne, eksperimentalne, inovacijske ili dekonstruktivne, odnosno, simulacijske taktike u umetnosti XX veka u okvirima makroformacija kao što su modernizam i postmodernizam. Ovako postavljen model avangardi primenićemo na vojvođanske avangarde XX veka ulazeći u komparativne studije različitih mikromodela umetničkog eksperimentalnog i dekonstruktivističkog rada. Ako govorimo na taj način o avangardama, tada treba izdvojiti sledeće mikromodele:

1. EKSPRESIONIZAM I KUBIZAM: granične forme unutar modernističkih eksperimenata sa redukcijom mimezisa i funkcijama ekspresije... Tu se ukazuju paradoksalni odnosi vojvođanske umetnosti, pariske škole, minhenskog ekspresionizma, zagrebačke i budimpeštanske recepcije nemačkog ekspresionizma (Dobrović, Radović, Šumanović, Konjović, Balaž). Jedan sasvim poseban ali pokazan slučaj bila bi slika Ivana Tabakovića *Genius* (1929), koja je nastala u političko-umetničkom horizontu hrvatske grupe *Zemlja* a to znači suočenja socijalnog angažmana, ekspresionizma i nemačke umetnosti „*nove stvarnosti*“ (*Die neue Sachlichkeit*).
2. AKTIVIZAM I DADA: subotički i novosadski aktivizam i dada nastaju u jednom zatvorenom, u odnosu na lokalnu sredinu, i otvorenom, u odnosu na internacionalne umetnosti, svetu srednje klase i njenih intelektualnih i umetničkih provokacija. Subotički i novosadski aktivizam i dada nastali su izvan onoga što bi se nazvalo likovnim životom Vojvodine, zapravo, nastali su u intelektualnom avangardističkom miljeu vandisciplinarnih identiteta slikarstva, skulpture, proze ili poezije. Časopis *ÚT* imenuje se „aktivističkim časopisom“. Ovde aktivizam označava široki, otvoreni i eklektični pokret ili pojavu, koji kao i zagrebačko-beogradski zenitizam uključuje različite umetničke pokrete, od ekspresionizma, futurizma i dade do konstruktivizma. U vojvođanski aktivizam uključena je i dada u Novom Sadu (matineja, Aleksić, Zoltan Ember) i dadaistička scena u Subotici. Za *ÚT* je važno da, čini se prvi, u Kraljevini Jugoslaviji donosi tekstove i reprodukcije umetnika sa Bauhauusa. To su prvenstveno mađarski umetnici koji grade jako jezgro u Weimaru. Još jedan važan detalj: Farkaš Molnar, mađarski bauhausovac, radi 1924. omot za jednu knjigu Zoltana Čuke izdanu u Novom Sadu. Sve ostalo što je u vezi Bauhauusa i Jugoslavije dolazi kasnije, nakon vojvođanskih aktivista: Černigoj, Ivana Tomljanović, tekstovi u *Tanku* i *Novoj*

literaturi... Izgleda da Bauhaus u Jugoslaviju dolazi preko Zoltana Čuke i ÚT-a i to dosta bitno mijenja sliku u odnosima centra i provincije. Tu su se odigrali neočekivani spojevi mađarskog aktivizma, sa uticajima zagrebačkog i beogradskog zenitizma, harizmatiskim delovanjem Branka ve Poljanskog i dadaističkim eksperimentima Dragana Aleksića. Reč je o kretanju koje odslikava evropsku pluralnost 20-ih godina i povezivanje nespojivog u pokretnom prazniku dadaističkog gesta. Dadaistički gest i provokacija će se u više navrata evocirati u vođanskoj umetnosti. Dadaistički gest započinje sa istorijskim avangardama i to su dešavanja ili događanja mađarskih akcionista i dadaista. U 60-im godinama prodadaistička provokativnost će se ukazati u delovanju zrenjaninskih tekstualista (Tucić, Despotov) kao i u novosadskim ekscesnim grupama *Januar* i *Februar*. Delovanje konceptualističkih i postdišanovskih grupa KÔD, (∃ i *Bosch+Bosch* će biti u velikoj meri određeno teorijskim i praktičnim razvijanjem dadaističkih i neodadaističkih koncepata o drugosti u umetnosti. U 80-im godinama će Milica Mrđa Kuzmanov postistorijski rekonstruisati strategije i taktike dade i dada festivala, da bi u 90-im dadaističko i neodadaističko ponašanje bilo jedna od taktika „otpora“ nacionalističkom klaustrofobičnom ludilu i bezumlju (Szombathy, Grozdanić, grupa *Apsolutno*, Santrač).

3. ENFORMEL: nastaje u individualnim usamljeničkim egzistencijama vođanskih mađarskih umetnika koji stvaraju izvan glavnih tokova jugoslovenske modernističke umetnosti u doba socijalizma, razvijajući i radikalizujući pitanja destrukcije forme, ali tu su bitni i eksperimenti Bogdanke Poznanović koji je vode preko i izvan slikarstva, dok Branko Protić predstavlja vezu sa beogradskim visokostilizovanim enformelom. Enformel produkcije su dobar pokazatelj koji indeksira da veoma individualizovane umetničke prakse, zapravo, jesu kritični simptomi razlika kultura. Jer, beogradski enformel je bio izraz realizacije modernosti i emancipacije unutar liberalizujućeg realnog socijalizma, a enformel vođanskih Mađara je usamljeničko i teskobno preispitivanje sopstvene egzistencije drugosti kroz procedure dolaženja do granica slike i slikarstva.

4. INDIVIDUALNE MITOLOGIJE: šidska trojka nije nikakva grupa ili pojava u modernoj umetnosti, već intrigantni odnos veoma individualizovanih, ali opet geografski (lokalno) povezanih biografija, uticaja i identiteta. Šid se može videti kao prošiveni bod (*point de capiton*) srpske i hrvatske kulture, zapravo, suočenja, sličnosti i antagonizama. Šidsku trojku čine slikar Sava Šumanović koji je slikao u duhu pariske škole od poznog kubizma do neoklasicizma, zatim zemljoradnik i naivni slikar Ilija Bosilj (Ilija Bašičević) i istoričar umetnosti i protokonceptualni umetnik Mangelos (Dimitrije Bašičević). Šumanović je delovao između Zagreba, Pariza i Šida, Mangelos je delovao u Zagrebu, a Ilija Bosilj u Šidu. Ono što me fascinira kao pisca o umetnosti jeste da se u jednom takvom mestu u sredini nadođije (*in the middle of nowhere*) pojave tri tako snažne umetničke individualnosti i da kroz aktiviranja lokalnih „znanja“ pokrenu temeljna pitanja

umetnosti XX veka.

5. MINIMALNA SLIKA ili LOGIKA REDUKCIJE: pitanje koje se postavlja u delima Mire Brtke i Milete Vitorovića jeste kako se u doba umerenog modernizma i socijalističkog estetizma, koji postoji kroz celu Istočnu Evropu ili kroz realsocijalističke kulture Centralne Evrope, status prikazivačkog i ekspresivnog umetničkog dela dovodi u sumnju i u najkarakterističnijim primerima do granice estetskog objekta. To je ono mesto ili onaj trenutak kada se bezidejna i dekorativna umetnost socijalističkog modernizma problematizuje sopstvenim unutar-slikarskim autorefleksivnim sredstvima... Na primer, videti kako se to dešava u Srbiji kod Damnjana, u Hrvatskoj kod Vlade Kristla, u Mađarskoj kod Deže Korniša ili u Poljskoj kod Tadeuša Kantora.

6. NEOAVANGARDNI TEKSTUALIZAM: nastaje kao fenomen druge polovine 60-ih i neoavangardnog graničnog istraživanja između književnosti i vizuelnih umetnosti. Tu postoji nekoliko bitnih usmerenja: od internacionalnog konkretizma i vizuelne poezije, preko tekstualizma i intertekstualnosti francuskog *Tel Quela* do reinterpretiranja tekstualnih strategija istorijskih avangardi (Kašak, Micić). Neoavangardni tekstualizam nastaje u različitim vođanskim sredinama: Zrenjanin (Tucić, Bijelić, Despotov, Aćin), Novom Sadu (Šalgo, Tišma, Kopicl, Bogdanović, Mandić, Mirković, Ladik) i Subotici (Matković, Szombathy, Szalma).

7. KONCEPTUALNA UMETNOST: nastaje radikalizacijom neoavangardnog tekstualizma i direktnim uticajima savremene američke, engleske, austrijske i nemačke umetnosti poznih 60-ih godina. Konceptualna umetnost u Vojvodini nastaje kroz suočenja aktivizma (happening, fluxus, body art), analitičke konceptualne umetnosti (tekstualna metaanaliza umetnosti) i političkog delovanja (tekstualne i biheioralne provokacije unutar realnog socijalizma). Subotička konceptualna umetnost (grupa *Bosch+Bosch*) deluje u realnom prostoru „austrovarske provincije“ gde na eklektičan način suočava tragove istorijskih avangardi (Kašak, Micić), istočnoevropski (mađarski, češki, poljski) *underground*, taktike u doba realnog socijalizma i internacionalnu postobjektnu umetnost kasnih 60-ih i ranih 70-ih godina. Balint Sombati i Slavko Matković su tokom 70-ih godina izgradili „informativski most“ između evropske konceptualne umetnosti i mađarske konceptualne i *underground* umetnosti. Novosadska konceptualna umetnost (grupa KÔD, grupa (∃ i grupa (∃ - KÔD) nastaje kao buntovnička šezdesetosmaška pobuna (nova levica, hipi kultura) protiv reda umerenog modernizma u književnosti i likovnim umetnostima. Grupe KÔD i (∃ su nastale i delovale kroz saradnju sa hrvatskom konceptualnom umetnošću (Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević) i slovenačkom konceptualnom umetnošću (Grupa OHO). Grupe KÔD i (∃ prethode pojavama konceptualne umetnosti u Beogradu. Slučaj vođanske konceptualne umetnosti može biti jasan pokazatelj lokalnih hegemonija. Pripadnici ovih grupa stvarali su na prelazu 60-ih u 70-te fenomen „jugoslovenske konceptualne umetnosti“, a takođe su učestvovali i na nekim bitnim prezentacijama internacionalne konceptualne

umetnosti (Pariski bijenale mladih 1971, antologija Klaus Groha, 1972). Kasnije, tokom 70-ih i 80-ih godina, ove pojave su minorizovane radom kritičara iz Beograda koji su potencirali znatno kasniju pojavu kao što je grupa 6 autora iz SKC-a. Tako da je vojvođanski konceptualizam, pre svega grupa KÓD i (Э, nastavilo da postoji tek kao nekakva urbana mitologija.

8. ŽENSKI PERFORMANCE – MAPIRANJE IDENTITETA: do pojave konceptualne umetnosti fenomen „umetnice“ nije posebno tretiran... Tek sa pojavom konceptualnih teoretizacija i performerskih aktivizama počinje da se problematizuje status umetnice u odnosu na identitet (rod /gender/) i u odnosu na produkciju umetničkog dela (žensko pismo, meki izraz). Delovanje Bogdanke Poznanović nastaje u kritičnim pozicijama razumevanja i recepcije italijanske i slovenačke neoavangarde. Akcije Katalin Ladik nastaju u procepu između mađarskog i srpskog jezika, zapravo u procepu mogućnosti samo-pokazivanja ženske seksualnosti i erotizma. Milica Mrđa Kuzmanov deluje u eklektičnom i postistorijskom postmodernizmu raspadajućeg socijalizma, gde taktike dade postaju privlačni pristupi za razgradnju čvrstih ontologiziranih identiteta u epohi postsocijalizma.

9. NEOEKSPRESIONIZAM – UŽASI JEZIKA SLIKE: jeste upravo temeljni gest ukazivanja na marginalni govor umetnika u prvom licu, koji se odriče velikih jezika internacionalne umetnosti i kroz postmodernu eklektičnost slikanja pribegava konstruisanju sopstvenog glasa i identiteta. Tu svakako postoji čvrsta veza sa mađarskim i pre svega nemačkim neoekspresionističkim slikarstvom, koje na periferiji centralne Evrope nije novi jezik tržišta umetninama, već jezik privatnih fantazija, erotizama, umiranja, preživljavanja.

10. OD ANALITIČKOG DO NOVOG GEOMETRIJSKOG SLIKARSTVA: ovo jeste umetnost poznog socijalizma i postsocijalizma, kada se u haosu i iracionalnosti postsocijalističkih građanskih ratova, mitskih iracionalnosti i etničkih ludila traga za umetničkim razumom, racionalnim u umetnosti. Grupa *Verbumprogram* prelazi iz konceptualne umetnosti u hladno i analitičko neogeoslikarstvo još 80-ih godina. Gergelj Urkom deluje u Beogradu i Londonu, gde konceptualnu analizu slike zamenjuje produkcijom i istraživanjem produkcije slike i slikarstva. Dragomir Ugren u okviru vojvođanske kulture postaje onaj umetnik koji racionalnim pristupom građenja dela uvodi konceptualne strategije u rad sa slikom kao fenomenom, ali i umetnik koji kao direktor Muzeja savremene likovne umetnosti konstruiše kontekst vojvođanske umetnosti.

11. UMETNOST POSTSOCIJALIZMA – EPOHA ENTROPIJE: u Vojvodini, kao i u Srbiji, 90-te godine su surove i klaustrofobične godine nacionalističkih euforija, ratova, sukoba, velikih migracija, zatvaranja internacionalnih veza i kontakata... To je epoha umetničke i kulturne entropije u svetu pomahnitalih patriotskih razaranja. U takvim uslovima nastajale su sasvim različite umetničke prakse, među kojima su izvesne problematizovale specifičan slučaj jugoslovenskog, srpskog ili vojvođanskog postsocijalizma. Dela ovih autora

(Sombati, Grozdanić, Santrač, grupa *Apsolutno*) karakteriše dvostrukost trenutka, a to je otpor klaustrofobičnom zatvaranju srpskog društva i, s druge strane, traganje za jezikom aktuelnog trenutka. Za Sombatija je to jezik postkonceptualnog performancea, za Santrača i Grozdanića su to jezici visoke internacionalne umetnosti 80-ih i 90-ih kojima se govori o lokalnim imaginarnim postsocijalističkim trenucima, a za grupu APSOLUTNO to je novi transnacionalni jezik globalnih medija i lokalnih storija.

LITERATURA:

1. Vida Golubović, *Dada u Subotici* (tematski blok), *Knjževnost* br. 7-8, Beograd, 1990, str. 1383-1423.
2. Ostoja Kisić (ed), *Vujica Rešin Tucić: Struganje mašte*, Dnevnik, Novi Sad, 1991.
3. Ješa Denegri, *Fragmenti: šezdesete-devedesete - umetnici iz Vojvodine*, Prometej, Novi Sad, 1994.
4. Miloš Arsić (ed), *Aktuelnosti u slikarstvu Vojvodine 1973-1993*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1994.
5. Miško Šuvaković (ed), *Retrospektiva: Grupa KÓD, Grupa (Э) Grupa (Э-KÓD*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995.
6. Dragomir Ugren (ed), *Fatalne devedesete: strategije otpora i konfrontacije; umetnost u Vojvodini na kraju XX i početkom XXI veka*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2001.
7. *Central European Avant-Garde Drawing and Graphic Art 1907-1938*, Slovak National Gallery, Bratislava, 2001.
8. Timothy O. Benson (ed), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, LACMA, Los Angeles & The MIT Press, Cambridge, Mass, 2002.



BALÁZS G. ÁRPÁD, Večna povorka smrti, 1930





Petar Dobrović
Ivan Radović
Sava Šumanović
Milan Konjović
Balázs G. Árpád (Arpad G. Baláž)

Ivan Tabaković



EKSPRESIONIZAM I KUBIZAM GRANICA FORME





PRIMERI ISTORIJSKOG MODERNIZMA

Ješa Denegri

Jedna od osnovnih pouka nedavno objavljene knjige *Modern Art in Eastern Europe – From the Baltic to the Balkans 1890–1939* (1999) Stevena A. Mansbacha jeste neodložna potreba da se u ukupni korpus evropske moderne umetnosti danas moraju ugraditi doprinosi niza generacija aktivnih izvan svega nekoliko velikih centara Zapadne Evrope, a na to isto načelno pitanje još pre je upozoravala i Krisztina Passuth u knjizi *Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale 1907–1927* (1988). Oba ova priznanja polaze od činjenice da je Srednja i Istočna Evropa u prvoj polovini XX veka bila veoma bogato i razučeno umetničko područje, karakteristično između ostalog po tome što su se upravo tu javili vrlo snažni pokreti istorijskih avangardi, kao i po tome što su se u tom multikulturalnom području ukrštavali mnogi i različiti izvori, prohodi i uplivi umetničkih ideja, gradeći izražajne forme i jezike specifičnih oznaka. Nipošto, dakle, oznaka identičnih sa onima nastalim u velikim umetničkim centrima evropskog Zapada, a ipak sa njima u posrednoj ili neposrednoj, daljoj ili bližoj problemskoj vezi. Na teritorijama takvih kulturnih prožimanja i kao posledica različitih etničkih, nacionalnih, konfesionalnih, običajnih i ostalih uticajnih tradicija, nastaje umetnost heterogenih jezičkih svojstava, ali tim pre često interesantnija, neobičnija i provokativnija od umetnosti čistih formativnih obrazaca i modela. I upravo na jednoj takvoj teritoriji, čiji su gravitacioni centri Budimpešta i Beograd, tangente Beč, Prag, Minhen i Zagreb, a poprišta realizacije često u domaćim mestima kao što su Novi Sad, Subotica i Sombor, javlja se otprilike između 1920–30. u radu niza odreda tada mladih slikara poreklom iz Vojvodine ili uz Vojvodinu vezanih povremenom aktivnošću, vrlo emancipovano modernističko slikarstvo, karakteristično po ukrštanju kubističkih i ekspresionističkih jezičkih elemenata, ali uvek sa sadržajima i značenjima proizišlih iz njihovih neponovljivih pojedinačnih izražajnih potreba.

Poimanje umetnosti nastale na recepciji kubističkih i ekspresionističkih jezičkih elemenata predstavlja veliki iskorak u odnosu na zatečeno stanje u umetničkom iskustvu domaće sredine. Taj iskorak zahvaljuje se smelosti i radoznalosti mladih slikara školovanih u srednjoevropskim i zapadnoevropskim umetničkim centrima, a kao posledica takvog njihovog obrazovanja javljaju se sporadični pojedinačni dometi koji se u trenutku nastanka izdižu znatno

iznad prihvaćenih i proverenih standarda sopstvene okoline. Posredi je tipični rani modernizam u osnovi nerazvijenog građanskog društva, dakle modernizam koji ne proizlazi iz organske i organizovane socijalne podloge nego pre iz individualnih poduhvata koji se duguju ambicijama umetnika da često iznad svojih tadašnjih potpuno asimilovanih pouka odgovore izazovima što ih tim umetnicima nameću susreti sa velikim epohalnim umetničkim iskustvima.

Petar Dobrović je amblematski umetnik srednjoevropskih graničnih područja po mnogim osnovama: rođenjem, poreklom, školovanjem, dužim i kraćim boravcima, putovanjima, izlaganjima, uticajima. Njegov rani period (do 1921) ima zapaženo mesto u mađarskoj modernoj umetnosti, potom (posle 1921) u celini pripada srpskoj, a unutar srpske povremeno i vojvođanskoj umetničkoj sredini, da bi zbog učestalih nastupa i važnih kontakata (posebno sa Krležom koji o njemu piše u nekoliko navrata), bio prisutan i na hrvatskoj umetničkoj sceni. Za relativno kratkog života (1890–1942), ali vrlo intenzivne umetničke aktivnosti, tvorac je obimnog i problemski složenog opusa. Zasebno mesto u tome opusu zauzima serija crteža ženskih i ređe muških aktova nastalih u Parizu za vreme njegovog prvog boravka 1912–13, sa umerenim kubističkim svojstvima, zbog čega će za ove crteže biti rečeno da predstavljaju „najranije avangardno rastakanje posmatranog motiva u našoj umetnosti“ (M. B. Protić). Imajući u vidu kasnije zrelo Dobrovićevo slikarstvo, ova kubistička epizoda neće ostaviti bitnog traga u njegovom poimanju umetnosti, ali ipak valja je istaći kao pionirski, za svoj trenutak iznenađujuće analitički i stoga dotle usamljeni prilog tretiranju problema plastičke forme u ranom srpskom modernizmu. Iako su nastali u Parizu, dakle u sredini prvobitnog kubizma Picassa i Braquea, umesto sa njima ovi Dobrovićevi crteži pokazuju izrazite sličnosti sa istovremenim crtežima mađarskih umetnika kao što su Čaba Vilmoš Perlot, Lajoš Tihanji, Robert Berenji, Jozef Nemeš Lampert i Karolj Kernstok, potvrđujući ocenu Đerđa Varkonjija (u tekstu *Petar Dobrović u mađarskoj likovnoj umetnosti*) da je „splet uticaja, uzajamnih delovanja, posredništva i zajedničkih izvora ovog perioda zaista veoma složen“. Izvesno je, međutim, da u svojoj kratkotrajnoj kubističkoj fazi Dobrović ne stiže do granice napuštanja predmeta, naprotiv čuva izričiti integritet



ljudske figure, što potvrđuje da njegova umetnička priroda nikada nije bila sklona čistom formalnom mišljenju, a to mu uostalom nije omogućavala ni srednjoevropska kulturna podloga koja se nalazi u osnovi njegove umetničke edukacije. Osim ove serije crteža, u istom periodu nastaje i slika *Autoportret – Radnik*, 1913, pretežno sa ekspresionističkim nego sa kubističkim svojstvima, uslovljavajući da se ova rana umetnikova faza možda najadekvatnije može označiti hibridnim terminom kuboekspresionizam.

U slikarskom formiranju **Save Šumanovića** Pariz je nesumnjivo mesto od presudnog značaja (iskustvo kubizma savladava u ateljeu Andre Lota), ali još pre prvog pariskog boravka 1921. on u Zemunu, a naročito za vreme studija na Akademiji u Zagrebu, postaje svestan Sezanovih pouka za plastičku artikulaciju jezika slikarstva. Srednjoevropska podloga ukrštena sa pariskom formacijom čini, dakle, bitno svojstvo Šumanovićeve slikarske kulture. Otuda njegovo slikarstvo sa početka dvadesetih, osim dve postkubističke slike (*Skulptor u ateljeu*, *Kompozicija sa satom*, 1921.) pretežno je – prema terminu M. B. Protića - „konstruktivno-ekspresionističko“, a tom tipu slikarstva pripada i slika *Vijadukt*, 1921, koja iako nastala u Parizu odaje hibridne stilske osobine svojstvene umetniku u osnovi srednjoevropske bazične edukacije. Sâm Šumanović će ovaj svoj način slikanja nazvati „stil kubistički vezan za narav“, Rastko Petrović će tim povodom pisati o „estetici suviše stvarnog u novoj umetnosti“, za Antuna Branka Šimića to će biti „konstruktivno slikarstvo“. Potom, za tvorca pomenutog termina „konstruktivno-ekspresionističko“ M. B. Protića, akcenat se prenosi na drugi od pojmova ove sintagme: „Ekspresionistički šum pojačava se do zvuka što se oseća u poretku i ritmu teških kristaloidnih svetlo-tamnih masa, dijagonala i vertikala... Iza oblika nazire se životni stav“. Sa ciklusom slika kojemu pripada i *Vijadukt*, Šumanović uvodi u domaću umetnost motiv savremenog urbanog i industrijskog predela i to je druga značajna inovativna osobina njegovog slikarstva sa početka dvadesetih. Ne samo, dakle, po plastičkoj strukturi nego i po ikonografiji ovo slikarstvo je na liniji razvijenog modernizma, u meri do koje je bio u stanju da ga dosegne umetnik sposoban da, proizlazeći iz srednjoevropskog duhovnog ambijenta, akceptira dotle najnaprednije zapadnoevropske modernističke tekovine Sezana i kubizma. Imajući upravo to u vidu, M. B. Protić će u ranom Šumanoviću videti izrazitog „slikara napretka“, podrazumevajući pod pojmom „napretka“ otvaranje novih problemskih pitanja u istorijskom trenutku i u kulturnoj sredini kada se i gde se takva pitanja postavljaju i rešavaju.

Niz akvarela, crteža, slika *Grad*, 1921, kolaž *Kompozicija*, 1924, **Ivana Radovića** najbrojniji je doprinos jednog domaćeg autora području eksperimenata i prevazilaženju zatečenih konvencija umetničkog jezika na početku dvadesetih godina. Radovićeve edukacije je tipično srednjoevropska: to podrazumeva školovanje u Budimpešti (1917–19), učešće u

koloniji u Nađbanji, nastavak studija u Pragu, putovanja u Beč i Minhen, povratke u Sombor, obavezni boravak u Parizu, definitivni prelazak u Beograd. U ovim etapama čija trajanja, a naročito izvore uticaja na umetnikovo formiranje nije lako utvrditi i odrediti sasvim preciznim podacima, nastalo je jedno od najradikalnijih poimanja plastičkog jezika u kratkotrajnom ali vrlo uzbudljivom periodu kubističkih recepcija i prvih asimilacija iskustava apstrakcije u srpskoj umetnosti do sredine treće decenije. Kao i za ostale budimpeštanske đake, više nego pouke škole na Radovićevo formiranje uticala je kulturna i umetnička klima mađarske prestonice: brojne izložbe savremene evropske umetnosti, od domaće pak umetnosti grupa Osmorica, Kašakovi Aktivisti i njihovi časopisi *A Tett* i *Ma*. Takođe i generacijska druženja sa Dobrovićem i Konjovićem u vreme kada ih zaokupljaju srodne preokupacije. Jedini u ovom krugu Radović se približava apstrakciji po uzoru na Kandinskog, odnosno apstraktnim predelima po uzoru na Franza Marca, te otuda pretpostavka da je mogao poznavati atmosferu pokrenutu Almanahom Plavog jahača. Radović je tvorac jednog jezički i konceptualno čistog kubističkog kolaža, što upućuje na poznavanje problematike analitičkog stadijuma ovog pokreta, bez obzira na znatnu vremensku retardaciju. Sve to ukazuje na Radovićeve vrlo razvijene receptivne sklonosti, uz sposobnost sopstvene preformulacije usvojenih iskustava. Svestan je da su recentne umetničke ideje, a ne tehnička znanja bitna za umetnikovo duhovno i intelektualno izgrađivanje. Radoznalost, otvorenost, nomadski prohod kroz mnoštvo različitih izražajnih jezika i tema, što će biti svojstvo Radovićevo ukupnog opusa, našlo je prva ispoljenja u nemiru njegove umetničke mladosti u prvoj polovini dvadesetih godina.

U opusu **Milana Konjovića** postoje tri slike na temu mrtve prirode (*Kubistička mrtva priroda*, *Siva mrtva priroda*, *Mrtva priroda*, sve iz 1922) sa evidentnim kubističkim jezičkim svojstvima. Imajući u vidu Konjovićev karakterističan slikarski profil, ova kubistička epizoda za njega je atipična, prolazna, ali ne i sasvim bez izvesnog traga i uticaja na njegovo kasnije poimanje prirode slikarstva. Sâm Konjović o tome svedoči: „Ta kratka kubistička faza bila je moj obračun sa kubizmom. Nisam se duže zadržao u kubizmu jer mom temperamentu nije odgovarao... Međutim, izvukao sam iz njega veliku pouku: naime, da je slika nova, autonomna realnost koja ima svoje sopstvene zakone, a koja se samo služi prirodom, odnosno njenim likovnim elementima... To je velika pouka kubizma, i ta pouka se oseća i vidljiva je u celokupnom mom stvaralaštvu“. Neobičan je put i način nastanka ovih slika: podsticaj za njih Konjović je dobio nabavkom monografije o Picassu Mauricea Raynala u Beču 1922, a slike su urađene po povratku u Sombor avgusta iste godine. No ipak ove slike znatno su više nego samo posledica jednog usputnog slučaja. Može se, naime, pretpostaviti da ove slike svoj nastanak duguju Konjovićevom kulturnom horizontu i umetničkom iskustvu stečenom zahvaljujući njegovom praškom školovanju (gde on 1919. upisuje Akademiju, a između novembra 1920. i februara



1921. privatno uči slikarstvo kod Jana Zrzavija). Treba, pri tome, imati na umu da je Prag posle Pariza vodeći evropski centar kubizma, tačnije Prag je prvi centar specifičnog srednjoevropskog kubo-ekspresionizma kao jedne od punopravnih varijanti različitih poimanja kubizma, dakle različitih kubizama, a čiji su vodeći predstavnici Bohumil Kubišta, Antonin Prochazka, Vincenc Beneš, Emil Filla, Josef Čapek, Vaclav Špala. Studijem u Pragu, putovanjima u Minhenu, Berlin, Drezden, Beč, potom dužim boravkom u Parizu, uz jaku domaću kulturnu podlogu i samosvest o sopstvenim korenima, Konjović je formiran na osnovama srednjoevropskih edukativnih uticaja ukrštenih sa posredno ili neposredno usvojenim savremenim pariskim slikarskim iskustvima.

Životna istorija i umetnička biografija **Arpáda G. Balázsa** odaju karakterističan lik umetnika Srednje Evrope, kako se taj lik može sagledati i definisati u uslovima formiranja u prvim decenijama XX veka. Balaž je na početku svog formiranja učesnik kolonije u Nađbanji, no pravo „vatreno krštenje“ budućeg umetnika naprednih socijalnih i političkih gledišta duguje jednom kratkotrajnom susretu sa Lajošem Kašakom u Budimpešti 1918, što će ga idejno odrediti za ceo dalji umetnički život. Potom, studirao je grafiku u Pragu između 1920–24. prošavši kroz simbolističku i ekspresionističku edukaciju, putovao je u Beč, Minhenu i Drezden, pratio je avangardna glasila *Ma* i *Zenit*, znao je *Neue Sachlichkeit*, *Devetsil* i *Zemlju*. Od 1927. aktivan je u umetničkom životu Beograda gde 1929. priređuje samostalnu izložbu koju će Pavle Bihali u *Novoj literaturi* označiti kao „početak novog realizma“. Od 1930. postaje član *Oblika* (a ne grupe *Život* kojoj bi po ideološkoj orijentaciji trebao da bude bliži). Možda upravo u činjenici da je prišao *Obliku* pre nego *Životu* valja tražiti odgovor na pitanje o karakteru Balažove umetnosti. Balaž, naime, nije izrazito militantni zastupnik klasne „leve tendencije“, njegova u osnovi simbolistička i ekspresionistička kultura navodi ga na to da sopstveno mukotrpano proživljavanje egzistencije iskazuje tonom humanističkog revolta nepodnošljivim stanjem ljudskog položaja koji je pre posledica neminovnosti tragične sudbine nego jedino direktne društvene potlačenosti. Središnji i najkvalitetniji deo Balažovog opusa čini mapa litografija *Osam ilustracija Adyevih pesama*, 1930, kao i serija akvarela na istu temu, pri čemu je tačno uočeno da karakter i kvalitet ovih radova znatno prevazilazi skromni naziv „ilustracija“ i dostiže ravan autonomnog umetničkog iskaza po duhu i osećanju potpuno saobraženog poeziji koja je Balaža ponela i u njemu izazvala potrebu nastanka ovih uzbudljivih i patetičnih prizora. Nazivi pojedinih listova ove mape (*Sahrana na moru*, *Blizu groblja*, *Na obali mračnih voda*, *Konji smrti*, *Luda samrtna noć*, *Večita povorka smrti*, *U tremu smrti*, *Umorno bodrimo jedni druge*), kao i dvaju samostalnih akvarela (*Smrt na šinama*, *Ja izlazim*) evidentno svedoče o metafizičkoj umesto o stvarnosnoj podlozi njihovih značenja iskazanih likovnim rečnikom simbolističkog ekspresionizma *sui generis* kao specifičnog

produkta upravo te tipično srednjoevropske duhovne i kulturne osnove na kojoj je izgrađena Balažova kompleksna umetnička fizionomija.

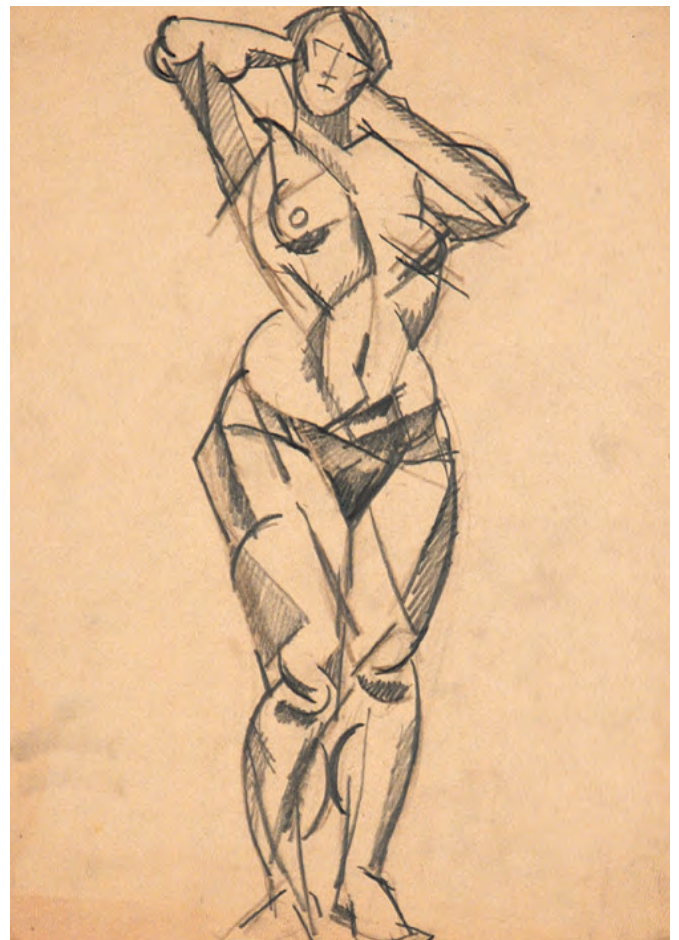




PETAR DOBROVIĆ, Stojeći ženski akt, 1913.



PETAR DOBROVIĆ, Studija muškog akta, 1913.



PETAR DOBROVIĆ, Studija ženskog akta, 1913.





SAVA ŠUMANOVIĆ, Vijadukt, 1921.





IVAN RADOVIĆ, Kompozicija - Akvarel II, 1924.



IVAN RADOVIĆ, Apstraktna kompozicija I, 1923.



IVAN RADOVIĆ, Apstraktna kompozicija II - Kolaž, 1924.





MILAN KONJOVIĆ, Siva mrtva priroda, 1922.



MILAN KONJOVIĆ, Mrtva priroda, 1922.





BALÁZS G. ÁRPÁD, Konji smrti, 1930.



BALÁZS G. ÁRPÁD, U blizini groblja, 1930.





BALÁZS G. ÁRPÁD, Luda samrtna noć, 1930.



FENOMEN POMERANJA GRANICA STVARNOSTI I UMETNOSTI DO GRANICA SAZNANJA I TAJNI

(Ivan Tabaković: *Genius*)

Suzana Vuksanović Soleša

Pozicija današnjeg trenutka ne omogućava samo registrovanje i uvažavanje svih do sada u historiografiji naznačenih, a i onih razrešenih problema u kompleksnoj i obimnoj umetničkoj i teorijskoj zaostavštini Ivana Tabakovića. Znatna vremenska distanca isto tako dozvoljava zaključak da je sam kraj treće decenije 20. veka za Tabakovića, i na životnom planu i za njegov radni/stvaralački put, zapravo jedno prelomno vreme u kojem ostvareno umetničko delo *Genius* predstavlja graničnu tačku, tačku sažimanja, zgušnjavanja i koncentracije do tada prividno disparantnih ideja i tematskih interesovanja. Tabaković je *Geniusa* naslikao u svojoj 31. godini. Iza njega su bile godine školovanja u rodnom Aradu, u Rumuniji, Mađarskoj, Hrvatskoj, Nemačkoj, opet u Hrvatskoj i kraći boravak u Parizu (1925). Do tada je već izlagao na preko petnaest grupnih izložbi u zemlji i van nje. Živeo je u Zagrebu i bio pred preseljenjem u Novi Sad. Ubrzo po preseljenju u Novi Sad nastupa, a s prelaskom u Beograd intenzivira se dug period (od 1930/32. do 1949/50) obeležen izražavanjima lirskih raspoloženja, kada se Tabaković „predaje tajnama prirode i misteriji stvaralačkog čina, onom preostalom procesu u kome se spoljni svet pretvara u sliku, doživljava u materiju, osećanje u vizuelnu činjenicu“ (L. Trifunović). Nakon ove intimističke slikarske epizode dolazi do još jednog preokreta i stvarnog probijanja kruga, kada će se njegovo stanovište o međuzavisnosti svesti i slike radikalizovati, a drugačije shvatanje prirode, umetnosti i ličnosti, nagovešteno u pojedinim predratnim delima, biće izoštreno. Samostalnom izložbom *Poreklo i oblici likovnog izražavanja* u Galeriji ULUS-a 1955, taj proces biće manifestom *Mirovanja nema* objavljen, definitivno uspostavljen i razvijan sve do Tabakovićeve smrti 1977, utičući pri tom (ne)posredno na mnoge mlade umetnike i anticipirajući neke značajne pravce kretanja umetničkih tokova i otvaranja problema.

Ne toliko po metodu rada i tehničkoj realizaciji, već po svojoj suštinskoj metodologiji misaonog i stvaralačkog procesa zasnovanog na egzaktnim naukama i filozofiji, po shvatanju umetnosti kao *svesti na delu*, po *oslobođenoj misaonoj i emotivnoj energiji* – za umetničko (konceptualno) potomstvo *Geniusa* mogu se smatrati „nove alegorije tipično tabakovićevske kritičke anatomije“ (L. Merenik) savremenog sveta. Misli se na foto-montaže koje izlaže od 1954, seriju

fotointervencija *Skriveni svetovi* (1960–68) i kolaže/montaže iz ciklusa *Život, misli, snovi* (1965–77). U trideset osam tabli sistematično razrađenog projekta-programa *Fenomenologija ili izvori likovnog istraživanja i stvaranja – Analiza i foto-dokumentacija*, izlaganom na venecijanskom Bijenalu 1968, svaka vizuelna *ilustracija* nosi interpretativni ključ, tj. ima uputstvo za čitanje u vidu teze-naslova. A poslednja teza glasi: „Postoje u svetu i složene pojave, amorfnost stanja sa mnogo smerova i različitim dejstvima nedovršenih procesa. U likovnom smislu tada se javljaju neartikulirani oblici. Ostaci i tragovi dejstva heterogenih sila. To su plodne osnove za nove stvaralačke procese.“ Više veoma značajnih idejnih i plastičkih baza svakako prepoznajemo i pronalazimo u *Geniusu*. Ono što ovu sliku, prevodivu u svako vreme i svaki prostor, čini univerzalnom je najpre ono što je smešta u sopstveno vreme i okruženje, a to je ideja koja do kraja nije napuštala Tabakovića i koja stoji u osnovi poimanja umetničkog kao izraza duhovnog-intuitivnog i intelektualnog-racionalnog, gde umetnost nikada nije sama sebi cilj već je shvatana kao sredstvo za otkrivanje i saznavanje sveta stvarnosti u svim njenim aspektima.

Genius, to čuvano i *čudnovato* („čudno i čudesno“) platno nastalo 1929. godine, zauzima sasvim izdvojeno mesto, gotovo usamljeno u onom segmentu, gde bi sa drugim reprezentima epohe učestvovalo u stvaranju jednog realnog umetničkog pregleda prve polovine 20. veka. Ne samo da nije pronađen slikarski/likovni *pandant* Tabakovićeve *Geniusu* u srpskoj, jugoslovenskoj, evropskoj umetnosti između dva velika rata, već je za ovu kompoziciju nemoguće naći direktnog istorijskog, duhovnog, stilskog ili formalnog srodnika, kako u tada aktuelnom nadrealističkom okruženju, možda još i više u socijalno angažovanim slikarskim poduhvatima i preokupacijama Tabakovićeve prijatelja vezanih za Zemlju, ali i onih autora koji su stvarali izvan ove grupe. U tom smislu, okviri postkubističkih i ekspresionističkih (oblikovnih ili kolorističkih) tokova i tendencija naročito su nekompatibilni i praktično neupotrebljivi. Mentalno poreklo *Geniusa* jednim delom se pronalazi u periodu 1926–1930. kada Tabaković radi kao honorarni crtač na Anatomskom institutu Medicinskog fakulteta u Zagrebu. Tadašnja ekonomska i politička, a dakako i umetnička situacija i svest





IVAN TABAKOVIĆ, *Genius*, 1929.





da materijalna kriza obavezno uzrokuje i duhovnu, saznanje o čoveku kao društvenom ali i prirodnom, biološkom biću, svoj tematski ishod imaće u ciklusu crteža iz 1926–27. indikativnog naziva *Satirična anatomija ljudske gluposti i mizerije* i organizovanju izložbe crteža *Groteske*, sa Otonom Postružnikom u Zagrebu. Sve zajedno, uz podrazumevajući uslovljenost nastanka svakog dela, kako umetnikovim „motivacijama: taktičkim, umetničkim, ideološkim i psihološkim“ (M. Porebski), tako i širim istorijskim kontekstom, kulturnim, društvenim i političkim okolnostima, podupire tvrdnju o samoniklosti i samobitnosti ovog dela. Isto tako, svi navedeni činioци predstavljaju snažno conceptualno čvorište iz koga je *Genius* logički proizašao.

Izuzetnost i višeznačnost ove kompozicije primećena je iste, 1929. godine kada je izložena na Prvoj izložbi Udruženja umjetnika Zemlja u Zagrebu, koja je propraćena brojnim napisima u štampi. Mnogo godina kasnije, 1977, u tekstu *Ivan Tabaković (1898) – Nacr, građa, teze* za katalog retrospektive u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, formalnu i stilsku analizu *Geniusa*, dosledno sprovodi Miodrag B. Protić, završavajući je rečima: „Posmatran izdaleka - da bi se shvatila celina ‘sveta’ i istaklo moralno rastojanje, očuvan je kontemplativan stav - prizor je dakle, opet burleskna ali simbolična redukcija.“ U međuvremenu, 1973, Lazar Trifunović je pisao: „*Genius* je programska slika, u kojoj je završen put od moralne pouke do bunta, što je Tabakovića logično privelo Zemlji, koju su upravo te godine njih nekolicina osnovali u Zagrebu.“ Međutim, pokazalo se da program ove slike nadrasa ideološku matricu „zemljaša“, i u njenom deklarativnom, proklamovanom vidu i u onim, iz praktičnih razloga (u strahu od policijske cenzure), prikrivanim orijentacijama i težnjama Udruženja umjetnika Zemlja. Životni (intelektualni i emotivni) angažman Ivana Tabakovića, pak, nije računao sa političkim i revolucionarnim aspektima, zbog čega će se na kraju i razići sa „zemljašima“ 1932. godine. Istovremeno, njegovo shvatanje autonomnog stvaralačkog čina ne trpi zadate norme umetničkih, moralnih i društvenih vrednosti, „...jedna od bitnih crta njegova *moderniteta* pasionantno je iskanje *odgovornosti*. *Odgovornost* je nedeljiva i neprenosiva: *biti moderan* značilo je za nj biti svoj“ (I. Zidić) što je za druge često značilo i biti protiv svih. Stoga,

bez obzira na to da li je *Genius* shvatan i prihvaćen kao *paradigmatičan* za rad i idejnu osnovu „zemljaša“ ili je posmatran u svetlu anticipiranja skorog Tabakovićevo razlaza sa njima, a u godini osnivanja grupe – tokom proteklih gotovo osam decenija izneto je više dragocenih *pojedinačnih istina* koje su donekle proširile postojeće ili uvele neka nova polja za razumevanje i tumačenje krupnog likovnog (umetničkog) i idejnog (ideološkog) problema koje celokupan Tabakovićevo opus iznosi (do *Geniusa* i od njega).

Nikada do kraja ne zatvarajući i ne iscrpljujući sopstveni unutrašnji smisao, *Genius* komunicira na nekoliko, ne jasno odvojenih već isprepletenih nivoa, tako da u vrednosnom smislu nijedan nema prvenstvo. U krajnjem ishodu, struktura, jezik i model slike su u funkciji Tabakovićeve misli zaokupljene procesima, „metafizičkim i naučnim suštinama, životnim i fizičkim tajnama“. Ipak, čini se da se značenjska složenost *Geniusa* račva u dva osnovna pravca (društvena pitanja; egzistencijalna i naučna pitanja) sa nizom „manjih“ tokova sadržanih podjednako u oba. Tom polivalentnom kretanju doprinosi i sam naziv slike, koji nije slučajno a ni naknadno odabran. I ovaj momenat je podstaknut i razrađen dugotrajnim umetnikovim kontemplacijama i svakovrsnim pripremama pre pristupanja izradi slike. Iz latinske reči *genius* mogu se izvesti brojna značenja i formulacije. Od toga da svakog čoveka prati genij (dvojnjak, demon, anđeo čuvar, savetnik, njegova intuicija i glas nadrazumske svesti), da su geniji u stvari „aspekti ličnosti svakog ljudskog bića, s unutrašnjim sukobima težnji, poriva, ideala“ i da samim tim predstavljaju i „arhetip društvenog poretka“, do definicije iz Vujaklijinog *Rečnika stranih reči i izraza* po kojoj je *Genije* *čovek izvanredne urođene snage duha, koja dolazi do izražaja kao originalna moć shvatanja* (intuicije), *kombinovanja* (fantazije) i *prikazivanja*.

S jedne strane, jedinstvom forme i sadržaja, postignuta je celina satirične i kritičke metafore. U velikom prostoru, ograđenom visokim zidovima i otvorenim vratima, s leve strane okupljeno društvo od jedanaest učesnika zabavljeno je svojom besmislenom svirkom i nezainteresovano za druge. Sceničnost slike nije organizovana po principu racionalnog funkcionisanja i klasičnog odvijanja radnje, što će kao nov



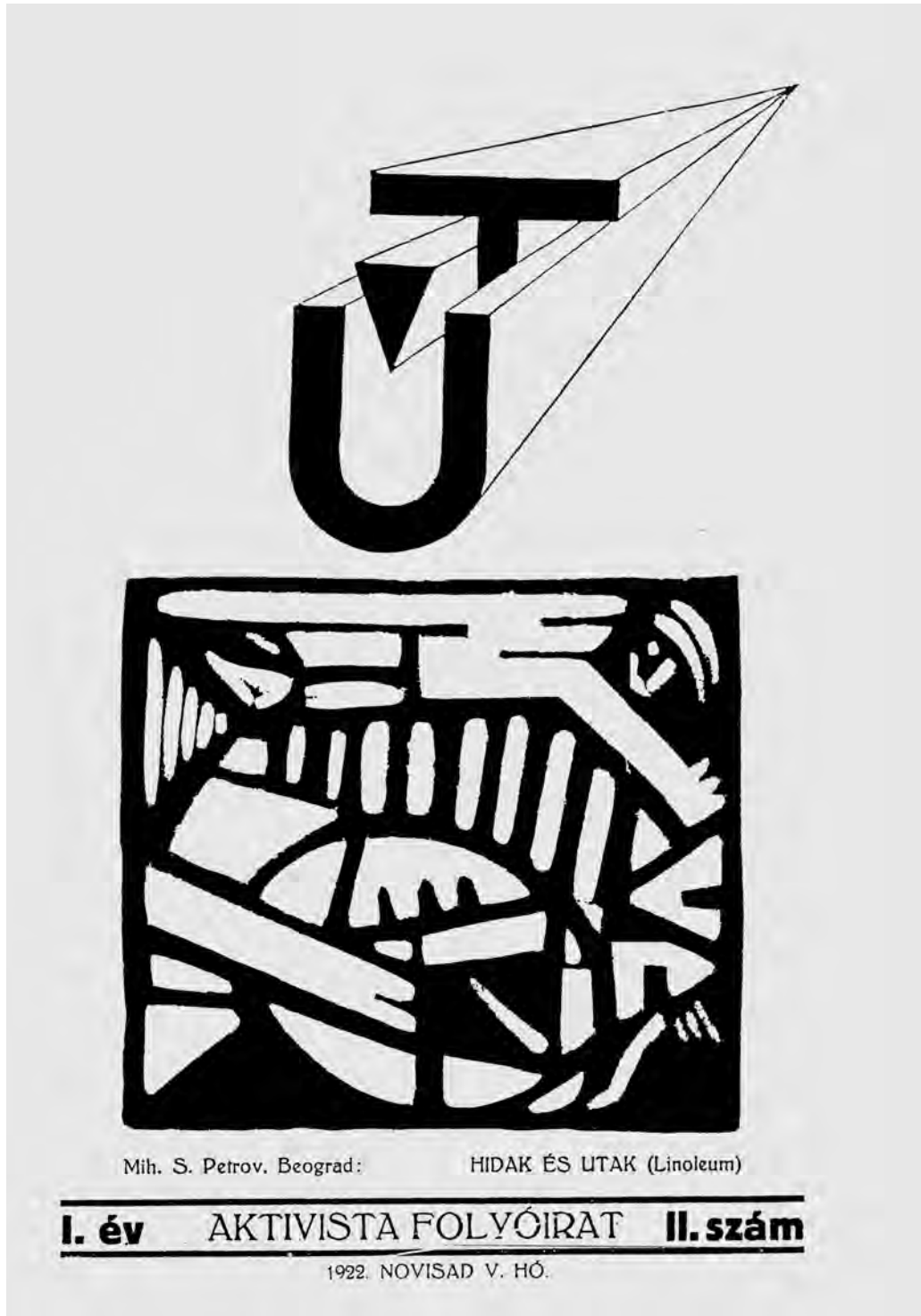
pristup slikarstvu i slici u ovom slučaju približiti Tabakovića nadrealistima. Međutim, ni nadrealističko poimanje „unutarnjeg modela“ nije bilo dovoljno. Izbor simbola (npr. flaša i duvačkih instrumenata) nije zavisio od „objektivnog slučaja“, dakle nikako nije spontan, niti automatski. *Geniusom* se prvo naslućuju, a onda potvrđuju teški poremećaji u odnosima među ljudima, objavljuje besmisao, izgubljenost i nesreća u zatvorenom prostoru u kome je bezizlaznost često samo lični izbor. Poredak koji je po svemu nadrealan, zbog toga logički neobjašnjiv i konfliktan, rezultanta je iracionalnih poriva i plod unutrašnjih sukoba ličnosti koji se od drugih brižljivo skrivaju, a prazne kroz san, košmar i halucinaciju, kroz nekontrolisano, afektivno ponašanje. To je *humoran* prizor pred kojim zamire smeh. Postavljanje pitanja odnosa čovek-društvo iskaz je Tabakovićevog dubokog osećanja i jasne svesti o stvarnosti kao višeslojnoj, gde moralna i socijalna angažovanost ne propagira moguće puteve izlaza i ne nudi (dogmatsko i demagoško) rešenje. Od simptoma, preko dijagnoze, uspostavivši poruku-pitanje, Tabakovićev glas je protiv doživljavanja privida kao apsolutne i konačne datosti realnosti, ujedno „to je terapija i borba protiv iracionalnog racionalizma“ (I. Tabaković, 1930.)

S druge strane, ideološka postavka *Geniusa* očitava se kroz vizuelni oblik-sklop koji je u funkciji simboličkog predočavanja. Idejni profil tiče se pre svega pozicije donekle distanciranog slikara i projekcije snimka njegove vlastite skrivene, duhovne i intelektualne kamere. Zapravo, kroz sve ovo ili preko toga proteže se snažna umetnička volja, motivacija osvešćenog umetnika, pokrenuta brojnim pitanjima o zagonetkama i zakonitostima sveta i prirode, razmišljanjima o formalnim i suštinskim problemima umetnosti, njenom značaju, ulozi i uticaju. *Genius* je morao biti naslikan kako bi intimni i intelektualni nemiri bili vizualizovani (povezani, organizovani u likovnu formu), kako bi sam slikar mogao sebi da ih objasni, kako bi uspeo da ih razume i tako ugradi u svoje vlastito iskustvo („vizuelno proživljeno iskustvo“). To je zapravo način rešavanja krize, svojevrsan vid pročišćenja kroz suočavanje sa grotesknim, u sebi i drugima, sa imaginarnim shemama oko svih i svega. U potrazi za *ravnotežom između površine pojava i dubine značenja*, nasuprot *svodjenju na jedan plan i dimenziju*, Tabaković

lucidno pribegava iskušavanju iskušenja, *radijalnom kretanju*, promeni ugla i perspektive posmatranja i doživljavanja, jer „jedna slika ima takvu moć da može da otruje i da leči“ (I. Tabaković, 1930).



Naslovna strana časopisa ÚT, Novi Sad, 1922.



Mih. S. Petrov. Beograd:

HIDAK ÉS UTAK (Linoleum)

I. év

AKTIVISTA FOLYÓIRAT

II. szám

1922. NOVISAD V. HÓ.





DADA POKRETNI PRAZNIK
DADA u Vojvodini / subotička DADA i njene relacije sa Kassák-om, Micićem i Aleksićem





AKTIVISTIČKA DADAISTIČKA MATINEJA U SUBOTICI

Marija Cindori

Subotički avangardisti i simpatizeri nove umetnosti oglasili su se prvi put 21. oktobra 1922. u mađarskom listu *Hirlap* (*Novine*) člankom Mikeša Floriša (Fischer Miklós).

Rasturanjem žutih letaka sa pozivom na pretplatu na tada još neobjavljeni bečki časopis *Akasztott Ember* (*Obešeni čovek*) Šandora Barte (Barta Sándor) obznanili su svoju avangardnu opredeljenost, umetnički identitet i jasno markirali svoje mesto na razuđenoj umetničkoj i književnoj karti Evrope.

Zahvaljujući njihovoj aktivnosti i Subotica se pridružila nizu onih gradova koji su dvadesetih godina u regijama na rubu prekrojenog bivšeg Austro-Ugarskog carstva postali utočište i žarište avangardnih pokreta, prefunkcionisanih umetničkih pravaca. Na relaciji Zagreb – Osijek – Vinkovci – Subotica – Novi Sad – Bečkerek – Temišvar – Arad (Oradea) – Kluj (Kolozsvár) – Ungvar (Ужгород) – Košice (Kassa) – Požun (Bratislava) uspostavlja se živa književna, likovna, muzička i izdavačka aktivnost. Njenim pojavnim oblicima i stilskim eksperimentima ishodišta su u prvobitnim, izvornim avangardnim pravcima koji su ustalasali umetnički život zapadnoevropskih prestonica, ali im je kontinuitet, stvaralački raspon i dosezanje krajnjih umetničkih dometa osujetio Prvi svetski rat.

U mađarskoj kulturi dva budimpeštanska časopisa Lajoša Kašaka (Kassák Lajos) obeležila su ratne godine. **Tett** (*Akcija*), prvi mađarski avangardni časopis, pokrenut 1. novembra 1915, a 15. novembra već je zaplenjen zbog „skrnavljenja hrišćanskih svetinja“. Zanimljivo je da se, pored Kašakove pripovetke *Sahrana anarhiste*, kao povod zaplene navodi reprodukcija ulja na platnu *Oplakivanje Hrista* Petra Dobrovića. Časopis je konačno zabranjen 1916. zbog antimilitarizma i internacionalizma. Drugi Kašakov časopis je **Ma** (*Danas*), pokrenut 15. novembra 1916. Oba ova avangardna glasila započela su inovativne procese (sa snažnim uticajem u likovnim umetnostima, muzici, delom i arhitekturi), stvorili su osnovne stilske formacije u književnosti i likovnim umetnostima pomoću kojih su se jasno ocrtale granice između modernizma i avangarde. *Maisti* su proklamovali *novu umetnost* i stvaranje oslobođenog *novog čoveka*, bili su bliski proleterskoj revoluciji i prestižnoj ulozi u proleterskoj kulturi. I mada je Kongres mladih radnika juna 1919. *novu umetnost* prihvatio kao svoju, Bela Kun je aktivizam okarakterisao kao

„dekadentnu umetnost buržoazije“. Časopis je zabranjen jula 1919. Nakon izdržane zatvorske kazne Kašak se pridružio svojim saradnicima u emigraciji. U Beču je 1. maja 1920. ponovo pokrenuo *Ma*. *Maisti* su, kako je Ernst Fišer primetio, „hteli da budu duhovne vođe nove države, a odjednom su se našli u redovima prognanih“ (citirano prema: Deréky, 35). Poraz revolucije u Mađarskoj otupeo je aktivističku oštricu časopisa, od peštanskog programa Kašak je zadržao samo *duhovno oslobođenje čoveka*, okrenuo se ka evropskim tokovima novih umetnosti i uspeo da *Ma* uzdigne na estetski nivo najznačajnijih internacionalnih avangardnih časopisa.

Nezadovoljni novim programskim zaokretom, njegovi saradnici, Šandor Barta, Aladar Komjat (Komját Aladár) i Bela Uic (Uitz Béla), istupili su iz Kašakovog kruga. Barta je još neko vreme verovao da je za neuspeh mađarske revolucije kriv sam proletariat, ali njegov ironično-sarkastično intonirani pesnički jezik ubrzo zamenjuje saosećanje sa žrtvama belog terora. Leševi, mrtvaci, mrtvačnice postaju noseći motivi njegovih pesama koje podsećaju na grafike Georga Grosa. „Središnja figura njegove ikone postaje *obešeni čovek*, kao mrtav Spasitelj proleterskih stradanja“ (Deréky, 35). Osnovao je novi časopis koji se pojavio novembra 1922. u Beču. Nazvao ga je po naslovu svoje pesme – **Akasztott Ember** (*Obešeni čovek*). Ovim glasilom osećanje poraza, izgubljene iluzije, prognanost i istrgnutost iz matičnog jezičkog konteksta uobličavala se u jedan sintetički vid „umetnosti negacije“. U okrilju proleterske kulture ovoj umetnosti dadaizam postaje prateća pojava.

Posle Prvog svetskog rata menja se pozicija i strategija stvaralaca. Naspram razočaranja i besperspektivnosti poraženih, podstrek avangardi davao je entuzijazam i optimizam mladih iz novostvorenih država koji su okusili novotarije umetnosti i okupljali se oko avangardnih časopisa i projekata. Poseban ton u novopokrenuta glasila unela je mađarska emigracija. U pojedinim gradovima obnavlja i pokreće nove časopise u kojima se prepliću razni pojavnici oblici avangardnih pravaca i funkcionalno se prilagođavaju zatečenim ili novonastalim kulturnim okolnostima. Zahvaljujući upućenosti, širokom obrazovanju koje se oslanjalo na nekoliko kultura, iskustvu stečenom tokom uređivanja i



saradnje u peštanskoj i bečkoj periodici, novopridošli urednici i saradnici postavili su inovativne standarde i estetske zahteve koji su profilisali nova glasila ili preoblikovali stara. Dok je pre rata u ove krajeve međunarodna avangarda dospevala posredstvom evropskih centara, u posleratnom periodu, kada su veze posredovanja pokidane i prestaje odliv talenata, odjednom je počeo rasti uticaj srpske, hrvatske, slovačke i rumunske avangarde i postao je uočljiviji njen povratni uticaj na mađarsku umetnost i književnost. I ne samo to. Časopisi ove regije postali su kompatibilni sa vodećim glasilima evropskih i istočnoevropskih centara i uključuju se u međunarodne avangardne tokove (da pomenemo samo dva značajnija: zagrebačko-beogradski *Zenit* i novosadski *Ut*). Istovremeno časopisi i krug njihovih saradnika i simpatizera postaju značajan činilac književnog i kulturnog života užeg okruženja. Značajan možda ne toliko po konkretnom i neposrednom uticaju na književno, likovno ili muzičko stvaralaštvo, već kao činilac prema kojem se uspostavljaju distinktivni odnosi različitog stepena i intenziteta, kako u stvaralaštvu, tako i u književno-umetničkom životu.

Početak dvadesetih godina prate velike emigracije koje ostavljaju trag u kulturi ovih regija. Mađarska emigracija je najpre oformila svoj intelektualni centar u Beču (pokreće tri dnevna lista na mađarskom i niz časopisa koji se oslanjaju i na čitalačku publiku i saradnike rasute po Evropi). Posle pada Baranjsko srpsko-mađarske republike, tzv. Pečujska emigracija utočište traži u Jugoslaviji i nastanjuje se u Beogradu, Bečkerek, Novom Sadu i Subotici. Sa pečujskom emigracijom u svoj stari zavičaj i u novu državu vraćaju se Vojvođani Zoltan Čuka (urednik *Út-a*), Janoš Čuka, kojem je Kašak nadenuo umetničko ime Aranyműves János Lajos (saradnik *Út-a* i *Hirlap-a*), Mikeš Floriš (saradnik *Hirlap-a*), Peter Lerinc (pseudonimi: Arpad Lang – Žarko Plamenac, saradnik vojvođanskih i beogradskih listova). Iz drugih krajeva pristižu Šandor Harasti (saradnik *Út-a*), Ištvan Tamaš Kraus, (saradnik *Bačmeđei naplo-a*), Lajoš Fekete, Janoš Detre (saradnik *Bačmeđei naplo-a*). Sa emigracijom su stigli i slikari Petar Dobrović, Jene Lenkei, Geza Hodi i drugi. Ova grupa (većinom avangardnih) pisaca i umetnika odigrala je značajnu ulogu u konstituisanju vojvođanske mađarske književnosti i stvaralački se uključila u jugoslovenski kulturni prostor. U to



Kašak Lajoš

Naslovna strana časopisa *Ma*



BEDA I GLUPOST SU SESTRE BLIZNAKINJE. ALI MATERIJALNA ZADOVOLJENOST JOŠ NE ZNAČI BEZUSLOVNO LJUDSKJI ŽIVOT, VISOKU KULTURU. JER BLAGOSTANJE I GLUPOST SU TAKOĐE BLIZANCI. NOVI SISTEM PROIZVODNJE SAM PO SEBI JOŠ NE ZNAČI I NOVOG ČOVEKA. NUDI SAMO MOGUĆNOST STVARANJA NOVOG ČOVEKA, ALI NOVOG ČOVEKA SADRŽAJEM MOŽE DA ISPUNI SAMO KULTURNA REVOLUCIJA.

MI SMO SAMO ONI KOJI TRAGAMO ZA RAVNOTEŽOM. – MI, DAKLE, NEMAMO GOTOVA DELA. – IMAMO TEK REČI UPUĆENE VAMA I ONI KOJI NAVODNO IMAJU GOTOVA DELA, „SAMOTOKOM“ JEDINO SEBE ZAVARAVAJU. – JER DELO JE CELOVITO. DANAS NIJE MOGUĆE STVORITI NIŠTA CELOVITO, A JOŠ MANJE GA PLASIRATI. – U POČETKU: BEJAŠE REČ. – I DANAS JE ZAPRAVO VEĆ POČETAK.

Akaszott Ember 1 (Obešeni čovek), Barta Sandor, Manifestumak (Manifest), Beč, 1. novembar 1922.

vreme u Jugoslaviju stiže i ruska, tzv. bela emigracija, koja će, opet na svoj način, obogatiti kulturu i umetnost ovih krajeva. Krajem dvadesetih godina mađarska emigracija je proterana iz Jugoslavije, nekoliko pisaca odlazi u Rusiju i svoj stvaralački vek završavaju ili kao profesori univerziteta (npr. Janoš Maca), ili kao žrtve montiranog procesa (kao Šandor Barta). Seobe talenata prateća je pojava tog vremena. Umetnost pojedinih zapadnoevropskih zemalja obeležila je emigracija iz Istočne i Srednje Evrope. „U avangardnim pokretima (možda i kao njihovi prethodnici) javljaju se pisci koji stvaraju na više jezika. U muzici i likovnim umetnostima još je više onih umetnika koji deluju u više država istovremeno, objedinjavajući tako više kultura“ (Sabolči, 21).

Umetnički krugovi potpomognuti „intelektualnim emigracijama“ imali su stvaralački potencijal za recepciju nadolazećih avangardnih stremljenja. Tim pre što su nove ideje u većini gradova ove regije nailazile na bogatu kulturnu tradiciju i izdavačku delatnost sa časopisima koji su bili ili preteče velikih prestoničkih glasila, ili su okupljali i one pisce koji će kasnije učestvovati u kreiranju književnog života Budimpešte i Beča.

Početkom dvadesetih godina bivšeg Austrougarskog carstva umrežio je čitav niz listova, časopisa i almanaha koji su u znaku avangarde: *Zenit* u Zagrebu i Beogradu 1921–1926, *Út* u Novom Sadu 1922–1925. Nešto ranije pokrenuti su velikobečkerečki časopisi *Renaissance* (*Renesansa*, pokrenut 15. februara 1920) i *Fáklya* (*Baklja*, 1922). *Renaissance* je nastavljao književne pokušaje vršačkog lista *Szombat* (*Subota*, 1918) u kojem je Janoš Maca objavio dva priloga - *Čekati* (*Várni*) i *Tendenciozno pozorište* (*A tendenciózus szinpad*) i to u vreme kada je bio saradnik Kašakovog časopisa *Ma*. U Aradu (Oradei) izlaze *Genius* i *Periszkóp*, u Kluju *Nepkelet* (1920–1922), u Bratislavi *Tűz* (*Vatra*), ali uz njih treba pomenuti i rumunske časopise *Contiporanul* 1922–1932, *75 HP* 1924, *Punct* 1924–1925. i *Integral* 1925–1927. koji su izlazili u Bukureštu. Krug bi bio potpun uz časopise koji su izlazili u višejezičnim područjima Ukrajine, budući da su bili posrednici između ruske i mađarske avangarde, a mađarski časopisi u Beču preuzeli su funkciju u posredovanju između ruske i zapadnoevropske avangarde. U vojvođanskim okvirima ovom nizu pridružuju se i one dnevne novine koje su imale vrlo



Zaglavlje časopisa Akaszott Ember 2 (Obešeni čovek)



Barta Sandor



dobro uređen književni dodatak (npr. *Bácsmegeyi Napló* – *Bačkožupanijski dnevnik*, Subotica), ili su povremeno objavljivale priloge iz kulture, kao subotički *Hirlap*. Ali napise o avangardi nalazimo čak i u povremenim publikacijama kao npr. u novosadskom listu *Strandújság* (*Novine za plažu*).

Karakteristično opredeljenje ovih avangardnih periodičnih publikacija jasno kazuje programski članak prvog broja novosadskog *Út*-a: „Živimo na poliglotnom području: ovde je višestruko potrebno demonstrirati našu nadnacionalnost... I umetnost i kultura danas su nadnacionalne, a mi se krećemo ka univerzalnom cilju“. Ovo internacionalno opredeljenje u uređivačkoj koncepciji rezultiralo je objavljivanjem znatnog broja priloga međunarodne avangarde, posvećivanje čitavih brojeva pojedinim temama ili umetnicima (tematski broj *Út*-a o Savi Šumanoviću i sl.) i otvorenu saradnju sa brojnim autorima. Što zbog jezika, što zbog upućenosti na kolektivitet rasut širom Evrope, u svojoj sveukupnosti, ovi časopisi dvadesetih godina imali su izvesnu međusobnu labavu koheziju koja je ipak omogućavala apsorpciju i modeliranje ideja i prefunkcionisanje stilskih formacija koje su donete sa strane, a otvarale su širok prostor autorima iz okruženja, tako da su stekli lokalnu ili regionalnu ukorenjenost. U *Út*-u su saradivali, među ostalima, Dragan Aleksić, Milan Dedinac, Rade Drainac, Stanislav Zubac, Ljubomir Micić, Velislav Spasić, Žarko Vasiljević, Stanislav Vinaver, Boško Tokin, Mihailo S. Petrov, Sava Šumanović, a sa ovim listom se računalo i u Beogradu i u Beču. I u recepciji glasila u ovom regionu postojala je specifična pojava koja se odnosila na **nejake jezičke barijere**. Naime, bi-ili trilingvalnost većine žitelja ovih krajeva (Bačke, Banata, zapadnog Erdelja, Slovačke), intelektualnih krugova koji su se suvereno kretali u nekoliko kultura, sa stanovišta recepcije učinila je skoro irelevantnim na kojem se jeziku objavljuje pojedino glasilo. Godine 1921–1922. u Subotici izlazi osamnaest listova na pet jezika. Među njima je i dnevni građanski list *Hirlap* koji je nizom članaka otrgao od zaborava jedno uzbudljivo poglavlje vojvođanske avangarde – subotičku aktivističko-dadaističku matineju. Otvorenost i internacionalnost glasila avangardnog usmerenja blagotvorno su delovali na ustanovljenje novih odnosa u novostvorenim državama. Naime, pitanje odnosa kulture manjine i kulture većine otvaralo se u skoro svim regijama na rubu bivšeg Austro-Ugarskog carstva. Za razliku od drugih, početkom dvadesetih godina u višenacionalnoj Vojvodini uspostavljeni su relativno uravnoteženi odnosi. U tom kontekstu indikativni su zapisi Janoša Čuke, saradnika *Út*-a: „Budeći se iza revolucionarnih potresa i *žudeći za poštovanjem* (podvukla M. C.), mađarska manjinska književnost i kultura dala je prve znakove života upravo u Novom Sadu, u kolevci srpske kulture i politike. Srpska Atina, koja je bila tihi posmatrač i pokretač blistavih, još i danas aktuelnih pokreta srpske manjine (u Austrougarskoj, prim. M.C.), tokom nastajanja novih odnosa, među svojim istorijskim zidinama, pružila je snažan impuls mađarskoj



Naslovna strana časopisa Út

Csuka Zoltán





jugoslavenski
da da DA DA DA DA

U Osijeku - Royal-Kino dne 20. VII. mahnez u 4.11 sati

svremenost dadaizam - snaga mladosti dadaizam - ugodna nonalanaa, kakotodragost dinamika dadaizam tibrj tehnika i sigurnosti.

O dadaističkom predaje pokretu — **DRAGAN ALEKSIĆ**

je Zagreba, uređnik revije „Dada-Tank“
vodilja art. dadaisti T. Milinković, M. Terr, Staro Šimprer, M. S. Petror, Vido Lator i prvi evropski dadaisti

PRIMERI: Dadaističke drame, slike, skulptura, muzika, filozofija, predavanja i romanu.

Ulasnica: 5 Dinara, djaci 3 Dinara.

TKO NE KNA NIŠTA O NOVOM NE SPADA U XX. VEK. D'D'A

Program matinea u Osijeku

NAJNOVIJE

HOTEL „SLAVONIJA“ 1. ulica 8^a u peter
NoDelija KONfErAnSa IZnEnAdEnJa

DADA CLUB DRAGANA ALEKSIĆA

OdAdAIzMU i NoVoJUmJeTnOsTi
ŽNAITE ReVIJE VEZE MoDeRnIH PJEaMA
O „DADA TANK“ MoDeRNE SLIKE
ZDADA JAZZ ProJEKCIJA LJUBAVI
MaLIŠKA uLJEtVoST

Originali
Made in Yugoslavia

Program matinea u Vinkovcima

manjini u traganju za sopstvenim identitetom“ (Bori, 554). Mada su avangardni umetnici okupljeni oko časopisa *Út* činili samo jedno krilo jugoslovenske mađarske književnosti i umetnosti, zahvaljujući njihovoj aktivnosti i stvaralaštvu, vojvođanska avangarda, bez obzira kojem se pravcu novih umetnosti priklanjala, preuzela je na sebe izvesnu *funkciju* u konstituisanju manjinske kulture. *Žudnja za poštovanjem* među umetnicima koji su pripadali različitim tradicijama, kulturama i govorili različitim jezicima, nailazila je na iskreno međusobno uvažavanje, često i uprkos nepovoljnim i vrlo surovim dnevno-političkim okolnostima. Možda upravo ove pojave daju specifičnu, prepoznatljivu crtu vojvođanskoj avangardi. Oko časopisa širom regije okupljaju se pisci, umetnici i simpatizeri *nove umetnosti* koji su bili vezani sličnim odnosom prema avangardi i sličnim ideoškim shvatanjima. Osnovni vidovi njihovog delovanja umnogome podsećaju na *Radni plan grupe umetnika Ma* koji su izradili Kašak, Komjat, Uic i Mačaš Đerđ (György Mátyás). Naime, opšte opredeljenje ovih stvaralaca bilo je da se u časopisu prezentuju sva avangardna stremljenja u književnosti, pozorištu, muzici, arhitekturi, slikarstvu, vajarstvu. Dela avangardnih umetnika *prevode* sa ruskog, engleskog, francuskog, italijanskog, „američkog“, nemačkog, holandskog i drugih jezika. Plan je obuhvatao organizovanje slikarskih, arhitektonskih i pozorišnih *seminara* tokom kojih bi se, uz diskusiju i kritičke osvrte, objašnjavali svi revolucionarni pravci u umetnosti. Prateće manifestacije su bile *umetničke izložbe* mađarskih i stranih stvaralaca i grupa umetnika koji su pripadali avangardnim pravcima. Za mlade umetnike koji su naginjali *ka novim umetnostima* organizovale su se *slikarske škole* (jednu od njih je vodio Bela Uic). Poseban značaj pridaje se *matinejama* kao pratećim manifestacijama. Planirane su nedeljno čak dve-tri *propagandne* ili *dramske matineje* na kojima bi došlo do izražaja sve što je najbolje u domaćoj i stranoj književnosti, muzici, plesu i scenskoj umetnosti. Još u vreme izlaza časa *Tett* i *Ma* postojala je praksa da se matineje organizuju po manjim mestima i regionalnim kulturnim centrima. Subotička aktivistička i dadaistička matineja bila je, dakle, samo jedna u nizu onih projekata koji su se ostvarivali u regionima na rubu bivšeg Austrougarskog carstva. U drugoj polovini 1922. i početkom 1923. godine održane su matineje u Novom Sadu, Vinkovcima, Osijeku, Subotici, Velikom

Program matinea u Subotici

Вашу Високоцењену Личност ПОЗИВАМО на АКТИВИСТИЧКИ матине који ће се одржати према доле наведеном програму, а на којем ћете, пошто платите 20 динара, моћи да створите свој в. ц. суд о Активистичкој Уметности.

Са изразитим поштовањем
Југословенски Активисти
као задруга

18.	1. Љубомир Мишић: Зенитистичка песничка школа	20.
A	2. Arató Endre: Шта хоће нова уметност?	K
P	3. Láng Árpád: „Манифест XX века“	O
X	4. Csuka Zoltán: Песме ³⁰	H
И	5. Sugár Andor: Антраценска побуна, универзална предикација ³¹	Ц
T	6. Виргил Пољански	E
E	7. Љубомир Мишић	P
K	8. Драган Алексић	T
T	9. Мих. Петров	
У	10. БАРТА ШАНДОР: ЧОВЕК СА ЗЕЛЕНОМ ГЛАВОМ	
P	11. Конструктивна и дада-уметност	M
A	12. Haraszti: Похвала жени ³²	И
	13. Mester János: Песме ³³	P
	14. HUELSENBECK: Дрво	И
З	15. KASSÁK: Вече	C
B	16. Csont Ádám: Смакнут	A
У	17. Sugár: Нема	
K		
A	19. АРХИТЕКТУРА СВЕТЛА	



Bečkereku (Zrenjaninu) i, prema nekim podacima, u Somboru i Srbobranu. Svaka od njih imala je neke osnovne kašakovske elemente, ali, čak i na osnovu relativno oskudne građe koja je sačuvana, čini se, svaka je bila manifestacija za sebe, prilagođena prostoru, vremenu i publici na koju je računala.

O aktivističkoj matineji u Novom Sadu, održanoj najverovatnije posle objavljivanja prvog broja časopisa *Út*, (dakle, posle 1. aprila 1922) sačuvana su sećanja Janoša Čuke (Aranyműves János Lajos): "Publika nije tražila ni književnost, ni pisca, zato smo mi potražili publiku. Naš prvi susret zamislili smo u formi matineje. Slovima u bojama koje uzbuđuju vid štampali smo program matineje na ogromnim papirnim plahtama. Održavanje matineje predvideli smo u mirnom i tokom dana napuštenom baru. Meni je pripala uloga da održim uvodno slovo i publiku upoznam sa suštinom aktivizma. Program su dopunile pesme Zoltana Čuke, Janoša Meštera, Zoltana Holendera i Endrea Aratoa. Plakate su imale veliki uspeh. *List Vajdaság (Vojvodina)* nedeljama je najavljivao matineju, ali karte se nisu prodavale. Ipak se nismo odrekli matineje. Na kraju nam je uspelo da 20–30 karata prodamo našim bliskim poznanicima i poslodavcima. Na naše veliko razočarenje na matineji se pojavio samo moj šef sa familijom i nekoliko studenata, oduševljenih ljubitelja književnosti... Matineja je naravno doživela fijasko, ali *Út* je živio skoro dve godine i pustio je korene“.

U znaku jugoslovenskog dadaizma, prema sačuvanom najavnom oglasu, matineja u Osijeku održana je 20. avgusta 1922. u Royal-kinu, u pola jedanaest prepodne. Najavljeno je predavanje „O dadaističkom pokretu“ Dragana Aleksića iz Zagreba, urednika revije *Dada Tank*. Program je obuhvatao dadaističke drame, slike, skulpture, muziku, filozofiju, pesništvo i roman. Poziv publici upućen je uz slogan „Tko ne zna ništa o novom ne spada u XX vek“.

U Vinkovcima, prema sačuvanom oglasu, 1. oktobra 1922. u hotelu „Slavonija“ u osam sati najavljen je program u znaku DADA CLUB-a kao večer „modernih pjesama“. „Konferansa“ je bio Dragan Aleksić koji je ujedno govorio o dadaizmu i novoj umetnosti uz predstavljanje „modernih slika, mašinske umetnosti“ i „projekciju ljubavi“. Plakat propagira i časopise *Dada Tank* i *Dada Jazz*.

Matineja u Velikom Bečkereku bila je organizovana u znaku aktivizma. Učesnici su bili saradnici časopisa *Út* koji su čitali svoje pesme. Po načinu predstavljanja književnih radova i nastupu učesnika ovaj matine verovatno je bio nalik klasičnoj književnoj večeri bez spektakularnosti i posebnih scenskih efekata.

Prema memoarima Zoltana Čuke, u vreme pokretanja *Út*-a, jedan matine je održan u Somboru (Csuka, str. 48), ali, nažalost, o tome nismo uspeli naći bliže podatke, kao ni o onom u Srbobranu, za koji postoje indicije.

Vreme održavanja subotičke matineje verovatno nije slučajno odabrano, jer se odigrava u vreme značajnih kulturnih zbivanja. Naime, posle duže pauze (od 1915. kada je izgoreo veći deo zgrade), u okviru kulturnog plana Kraljevine SHS za



Balázs G. Árpád



Ljubomir Micić





„najseverniji deo naše domovine“, otvara se Gradsko pozorište. Zapravo samo jedno krilo zgrade i neoštećenu malu salu, 3. novembra 1922. svečano je otvorio Branislav Nušić u svojstvu načelnika Umetničkog odeljenja Ministarstva prosvete. Predstave je u to vreme igrala pozorišna družina Radivoja Dinulovića. Na repertoaru su komadi iz narodnog života, operete i scenska dela sa igrom i pevanjem koja su subotičkoj publici bila poznata još iz predratnog vremena. Likovni život grada obeležava otvaranje velike izložbe ekspresionističkog slikara i grafičara **Arpada G. Balaža**. Blizu 150 njegovih radova izloženo je u sali Loyd-a. Izložba je otvorena 6. novembra 1922. i naišla je na vrlo dobar prijem i kod publike i kod subotičke likovne kritike. Jednu od recenzija izložbe pisala je mlada Klara Gereb (Geréb Klára) koja je grafiku i slikarstvo studirala u Beču i Parizu. Održavanje dadaističke matineeje sledi posle ovih kulturnih događaja, 19. novembra 1922. Za njenu izvedbu odabrana je sala bioskopa „Korzo“ u samom centru grada, nadomak zgrade pozorišta. Za ovaj prostor pobornici *nove umetnosti* opredelili su se verovatno iz praktičnih razloga. Naime, budući da je održavanje matineeje bilo predviđeno za nedeljno prepodne, bioskopska sala je bila pogodna za projekciju „arhitekture svetla“ što je iziskivalo zamračenu salu i kino-projektor. Vreme održavanja matineeje takođe nije slučajno odabrano. Po višedecenijskom „varoškom“ običaju, u nedelju prepodne na trgu oko Gradske kuće i po korzou vrvelo je dosta najrazličitijeg sveta – od bogatih seljaka i veleposednika u tamnim kaputima sa kragmom i šubarom od crnog perzijanera, žena u živopisnoj bunjevačkoj nošnji koje su na nedeljnu misu pristigle fijakerima ili tramvajem – do gazdaških sinova i večitih studenata koji su pijuckali kafu zavaljeni u „tonet“ stolice ili nalakćeni na bar koji se protezao duž sale ispod teških kristalnih lusteru „Gradske kafane“. Subotička matineja, za razliku od prethodnih, nije najavljivana samo grafičko-tipografski uobličeni oglasom u dnevnoj štampi. Gostima u kafanama deljeni su mali, žuti **leci** o bečkom časopisu *Obešeni čovek*, u centru grada postavljene su šarene **plakate** „sa preteranim škrabotinama“. One nisu štampane (kao za novosadsku matineju), već su najverovatnije slikane rukom. Izrađeno je svega nekoliko komada, kako iz izveštaja sa matineeje saznajemo, jer „plakati su istaknuti u javnosti na vrlo malo mesta – u svega nekoliko izloga i kafan“. Izvesno vreme pre matineeje organizatori su pustili u prodaju ulaznice koje su imale dobru prođu. „Prihod je bio zadovoljavajući, uspeali su povećati interesovanje prema aktivističkoj književnosti...“ – piše Janoš Čuka (Bori, str. 560). Najava i izveštaj sa matineeje bili su štampani u dnevnom listu uobličeni u novinarske žanrove: članak, reportaža, izveštaj. Tekstovi su pisani posebnim stilom, a subotički građanski **Hirlap** (*Novine*), koji će tek krajem tog istog meseca postati partijski list, odabran je samo zato jer je autor članaka Mikeš Floriš (pravo ime Fischer Miklós) bio njegov saradnik. Književnih listova u to vreme još nema u Subotici. **Književni sever** i **Hid** (*Most*) pojavili su se tek 1925. i 1934. godine. **Hirlap** je pokrenut 21. decembra 1921. sa ciljem da doprinese

političkoj i kulturnoj konsolidaciji mađarske zajednice u novoformiranoj jugoslovenskoj državi. Obraćao se različitim slojevima čitalaštva u tiražu od 5000–8000 primeraka. Kada u rubrici *Književnost* daje prikaz časopisa *Obešeni čovek* Mikeš Floriš primećuje: „... (avangardisti) autoritet ne žele da stiču po građanskim listovima“. Prvi članak o matineji objavljen je 21. oktobra 1922, a poslednji 21. novembra 1922. godine. Dva su potpisana pseudonimom „Tirr“ (21. oktobra i 4. novembra), članak od 22. oktobra nije potpisan, ali u podnaslovu upućuje na autora: „Saját hadidadántól“ – „Od našeg ratnog dadaizveštača“, članak od 5. novembra potpisan je inicijalima „m.fl.“, a jedino članak od 5. oktobra je potpisan sa „Mikes Floris“. Nesumnjivo, sve članke je napisao isti autor.

Mikeš Floriš (1900–1928) je bio avangardni pesnik, prozaista, prevodilac i novinar. Rođen je u Bogojevu, gimnaziju završio u Baji (gde su, po svemu sudeći, nastale njegove prve dadaističke pesme ispisane na koricama sveske iz latinskog jezika). Pad mađarske republike zatiče ga u Budimpešti gde je započeo studije. Sa pečujskom emigracijom vraća se u Jugoslaviju, 1920–1921. pod vrlo teškim uslovima živi u Beogradu, nešto malo u Novom Sadu, a 1922. nastanio se u Subotici i bavio se novinarstvom. Govorio je nekoliko jezika (kao novinski izveštač boravi u Švajcarskoj). Čovek je širokog obrazovanja, „oduševljeni pobornik novih umetnosti“, autor jedne od najsnažnijih antiratnih pesama u vojvođanskoj mađarskoj književnosti, (*Materi rata*). Njegovi prevodi i komparatistički radovi o srpskoj narodnoj poeziji i zapaženi prevodi srpskih i hrvatskih pesnika ni do danas nisu proučeni. Kao impresionističko-dadaistički pesnik, odmereni mislilac i hroničar, pratio je sve mene dadaizma od njegove prve recepcije u mađarskoj književnosti, preko prefunkcionisanih oblika koje je zastupao Šandor Barta, do pojava oblika koje je ovaj pravac poprimio u Jugoslaviji. Sudeći po člancima, verovatno je bio jedan od glavnih organizatora dadaističke matineeje u Subotici.

Cirkus je naziv rubrike u kojoj je štampan prvi Mikešov tekst. Naziv je tipografski istaknut (verzalom) i na novinskoj strani odmah pada u oči. On može da sugeriše jedan od elemenata dadaističkog nastupa, ali i da aludira na Bartino delo *Cirkus kapitalizma*. Prvi Mikešov članak oslanja se na efekte koje je izazvalo rasturanje žutih letaka sa natpisom: *Širite OBEŠENOG ČOVEKA. Pisma i pošiljke slati na adresu Šandora Barte, Beč*. Naslov članka delovao je vrlo provokativno – **OBEŠENI ČOVEK III: svakog od nas može da zadesi nesreća**. Naziv časopisa Mikeš koristi za jezičke kalambure koje i njega samog identifikuju kao dadaistu sa stvaralačkom invencijom. Kompozicionu i semantičku okosnicu teksta čini jedan **anti-manifest**. Sa stanovišta teorije žanrova ova činjenica zavređuje posebnu pažnju, pogotovo ako se uzme u obzir uloga manifesta u prvim, organizovanim nastupima dadaista, i njegova funkcija u drugim avangardnim pokretima. U stvaralaštvu Šandora Barte manifest dobija poseban značaj, jer postaje vladajući žanr njegovog književnog opusa do sredine dvadesetih. Upravo je Barta uspeo da ovaj žanr uzdigne do nivoa literarnosti, što mu istorija mađarske



književnosti pripisuje u posebne zasluge. U stvaralačkom postupku on polazi od modela manifesta kao kodovane provokacije, agitacije ili polemike, ali i uprkos dadaističkim šablonima uspeva da u kompoziciono, ritmički i tipografski razbijen tekst „udahne dušu“ i da ga vodi do razuđene, lirski oplemenjene proze koja sugestivno pleni recipijenta. Manifest podrazumeva određenu komunikacijsku situaciju u kojoj se pojedinac (ili grupa sa istim intencijama) obraća širem krugu recipijenata sa određenim ciljem. Mikeš obrće osnovnu komunikacijsku situaciju i u ime mase obraća se pojedincu, u ime recipijenta odašiljaču poruke, u ime građanskog sloja kojem je namenjen – samom dada-uredniku. Kao povod poslužio mu je mali žuti letak koji je, kako iz članka saznajemo, deljen stalnim gostima (törzsvendégek, Stammgäste) elitnih subotičkih kafana. Međutim, pravi povod mogao je da bude i tumačenje Bartinovog manifesta koji je, kao najava časopisa *Obešeni čovek*, objavljen u listu *Bécsi Magyar Újság* (*Bečke mađarske novine*) 22. avgusta 1922. U ovom tekstu objašnjava se razlog Bartine secesije. Po njemu, Kašak je izneverio ideal angažovane književnosti i sve više proklamuje „umetnost koja je sama sebi cilj“. I Mikeš jedan od članaka (*Reportaža sa aktivističkog fronta*) posvećuje upravo odnosu Kašaka i Šandora Barte. Ali bez obzira na povod, već prvi *Hirlapov* članak odaje Mikeša kao vrsnog pisca koji je u detalje upoznat sa zbivanjima u Beču i vrlo dobro zna okolnosti pod kojima se pokreće časopis *Obešeni čovek*.

Kao stvaralac, Mikeš se stavlja u vrlo zanimljivu poziciju: prihvata ulogu novinara-izveštača, ali to je samo dadaistički *blef*, odaje svoj *pesnički stav*, ali on je u suštini samo *pesnička poza*. Proklamuje manifest kao da ima veliko razumevanje prema čitalačkoj publici koju treba zaštititi od tobožnje opasnosti koju donosi *Obešeni čovek*, ali u tom manifestu sa simpatičnim sarkazmom oponira samoj publici koja se regrutovala iz mirnog građanskog sloja „drevne“ Subotice, „utonule u kafanski dim i prašinu“. Tim činom on „iznutra“ razara konvencionalnu sliku ustaljene društvene sredine u koju *Obešeni čovek* treba da pristigne i razobličava segmente književne svesti karakteristične za ovu sredinu. Naime, oblike građanske kulture, umetnosti i društvenog života u ovim regijama nije snažnije uzdrmao talas novih ideja i proleterskih revolucija (iz evropskih prestonica sve je stizalo sa izvesnim kašnjenjem), a u svojim rudimentalnim vidovima predstavljali su žestoki izazov avangardnim stvaraocima koji su oponirali upravo ovešalom načinu života, mišljenja i stvaralaštva. Mikeš je u dadaističkom maniru prihvatio ovaj izazov uputivši **anti-manifest** na adresu Šandora Barte, urednika *Obešenog čoveka*:

„*Obraćamo se gospodinu*

MI

Koji na svet gledamo uz crnu kafu trepćući kroz zamagljene kafanske prozore. Mi

Još nismo stigli ni do Kašaka, ni do Mace, nama još Šimon služi umesto

Ujvarijeve, mi još dangubimo kod Adija i upravo zato sve manje možemo da prihvatimo Obešenog čoveka.

Mi smo veoma osetljivi na svoje vratove, mi smo prljavi buržuji. Pored toga, u principu, mi smo protiv vešanja, mi živimo i puštamo svakog da živi i kapuciner pijemo sa tri kocke šećera. Na osnovu ovog, uz svo poštovanje, molimo Obešenog čoveka da nas ostavi na miru, od svega što je bečko mi volimo još samo šniclu sa limunom“.

Mikeš nijansirano upućuje na segment književne svesti srednjeg i višeg građanskog sloja koji je „zastao“ još kod Adija i vrlo teško prihvata sve što je novo i razorno, naročito ako je umetnički tako uobličeno da iziskuje veće napore pri saznavanju. Avangardnu trijadu – Kašak, Maca, Ujvarijeva – suprostavlja Adiju (Ujvarijevu čak Šimonu čije se ime danas teško može identifikovati u istoriji književnosti, a možda je reč o glumici). U tom kontekstu jasno se uočava ona (malo)građanska indolentnost sa kojom se odnosilo prema svemu što je inovativno i što je dolazilo sa strane, a usled čega je receptivna prijemčivost kasnila i po 10–15 godina. **Reportaža sa aktivističkog fronta**, drugi članak Mikeša Floriša, ima za cilj da predstavi sukob između Kašakovog kruga s jedne i Šandora Barte, Aladara Komjata i Bele Uica sa druge strane.

Mada su svi ovi umetnici po političkom ubeđenju bili levičari i prihvatili ideološke osnove borbe proletarijata, smatrali da se *nova umetnost* i *novi čovek* može ostvariti samo u promenjenom društvenom sistemu, njihovo stvaralačko razilaženje se korenilo u shvatanju same funkcije umetnosti i u načinu preoblikovanja izražajnih sredstava te umetnosti. Uic i Komjat, zajedno sa Rozingerom, pokrenuli su komunističko-avangardni časopis *Egység* (*Jedinstvo*), nastavljajući onu varijantu aktivizma koju je Kašak proklamovao do februara 1919. godine. Težili su „proletkultovskoj novoj umetnosti“ u čijem su ostvarenju veliku ulogu pridavali *borbenom umetničko-vaspitnom* radu. Ilustracije *Jedinstva* poticale su iz jedne zavidne zbirke slikovnog materijala ruskih konstruktivista koju je slikar Bela Uic doneo iz Rusije pri povratku sa studijskog putovanja. (Kašak je odbio da objavi ove priloge, što se tumači time da je u to vreme već stvorio svoju „samociljnu arhitekturu slike i konstruktivizma“.) Tako je *Jedinstvo* po prvi put objavilo ne samo likovne priloge, već i prevod *Realističkog manifesta* braće Pevsner (1920), Programa grupe *konstruktivističko-produktivističkih umetnika* (1920) i tumačenja Malevičevog suprematizma (Deréky, 41). Časopis *Obešeni čovek* Šandora Barte smatra se „produženom rukom proletkulta“, ali svoju specifičnu profiliranost postigao je, pored ostalog, oslanjanjem na dadaizam, tu razmetljivu igru „najpomodnijih najpopularnijih umetnika tužne Evrope“. Barta je objavljivao ilustracije Georga Grosa, gradio svoju ikonografiju u skladu sa bizarnim nazivom svog časopisa stvarajući tako svoju varijantu dadaističko-

aktivističkog spoja umetničkih pravaca.

U odnosu na ove časopise, novosadski *Ut*, mada je prigrlio bivše Kašakove saradnike (Janoš Čuka, Andor Šugar), uz uređivačku koncepciju Zoltana Čuke rastapao je oštre granice među suprotstavljenim bečkim avangardistima stvorivši svoju leguru avangardnih usmerenja. U njoj su prepoznatljiviji segmenti peštanske i bečke mađarske avangarde, a aktivizmu i dadaizmu, izmeštenim iz evropskih prestonica u multikulturnu rubnu regiju, uz jednu blagu vojvođansku patinu, pridružuje se i zenitizam, sa čijim predstavnicima *Út* uspostavlja plodnu saradnju.

Svet Dade u Subotici, Dada-klub i dada-matine sledeći je članak Mikeša Floriša objavljen 25. oktobra 1922. Širenje dade po gradu Mikeš prikazuje kao zarazu od „dad-bacila“. Spominje pripreme za matine koji će se održati u zamračenoj sali jednog bioskopa, u nedelju, na dan sv. Martina.

Reportaža sa aktivističkog fronta, pisana provokativnim jezikom, u svojoj semantičkoj osnovi sadrži većinu ovih književnoistorijskih činjenica. Zanimljiva je Mikešova opaska o dadi kao kolevci svih avangardnih pravaca: „Zahvaljujući Dadi, njenoj veseloj, raspevanoj popularnosti, veliki deo čovečanstva stekao je uvid u nove umetničke pravce. Dada je takoreći nesvesno, pred očima posleratnog sveta, u svom krilu odnegovala skoro sve pravce, braću i sestre nove umetnosti“. Slične opaske o dadi „kao fermentu avangardnih pravaca“ daju Mikloš Sabolči i Endre Bojtár pišući o međunarodnim tokovima avangarde više od pola veka posle objavljivanja Mikešovih članaka.

Koncert mirisa i svetla u našem gradu naziv je sledećeg Mikešovog članka objavljenog u rubrici *Cirkus*. U uvodnom delu donosi „senzacionalnu vest“ da su u znak *pomirenja* vojvođanski aktivisti i dadaisti na *zajedničkom sastanku* odlučili da početkom novembra u Subotici organizuju veliki koncert mirisa i svetla. Ovo je, zapravo, članak-najava spektakularne dadaističko-aktivističke matineje. Sa književnoistorijskog i komparativističkog stanovišta ova činjenica može da bude povod za nekoliko pretpostavki. Prvo, sukobi na „avangardnoj levici“ koji su se odvijali u Beču i izazvali pojavu niza časopisa koji su se konfrontirali Kašakovom krugu i glasilu *Ma* – u regijama na rubu bivšeg austrougarskog carstva stišavaju se i dobijaju čak pomirljiv ton o čemu svedoči i program objavljen u sledećem Mikešovom članku **Aktivistički dadaistički matine** u kojem su rame uz rame zastupljena dela i autori skoro svih usmerenja novih umetnosti: impresionisti, aktivisti, dadaisti, konstruktivisti, zenitisti, mašinska umetnost i izvesni pojavni vidovi ovih pravaca koji sežu u godine pre Prvog svetskog rata.

Članak **Obešeni čovek** (*Organ univerzalne socijalističke kulture. Uređuje: Šandor Barta. Izlazi mesečno u Beču*) prikaz je prvog broja dugo najavljivanog Bartinog bečkog časopisa, dok u kratkom napisu **Aktivističko-dadaistički matine** Mikeš obaveštava o završetku priprema i donosi tekst **Pozivnice** na kojem je štampan i **program matineje**. I u članku i na pozivnici-

programu odrednicu „subotički“ zamenjuje **„jugoslovenski dadaisti i aktivisti“**.

Dadaistički matine poslednji je Mikešov napis o matineji. To je, zapravo, izveštaj o prvoj matineji **„jugoslovenskih aktivista**. Ova promena u imenu može biti posledica zajedničkog sastanka i dogovora grupe vojvođanskih, beogradskih i zagrebačkih avangardista koji je održan negde krajem oktobra ili početkom novembra. Nesumnjivo, na tom je sastanku odlučeno da se jedna matineja održi u Subotici (na to upućuje i Mikešov članak). Naziv grupe umetnika koja je organizovala matine javlja se u prvim člancima kao „grupa“, „dada-klub“, „subotički dadaisti“, i „vojvođanski dadaisti i aktivisti“, a u poslednjem kao „jugoslovenski aktivisti“. U svojim memoarima Zoltan Čuka pominje da je u proleće 1922, odmah po pokretanju časopisa *Út*, „stupio u vezu ne samo sa beogradskim **ekspresionistima** (Boško Tokin, Todor Manojlović, Adijev nekadašnji velikovaradinski prijatelj, Žarko Vasiljević), već i sa beogradskim i zagrebačkim **zenitistima** (Ljubomir Micić)“. Zapravo, već sami saradnici dali su časopisu *Út* jugoslovenski karakter. Ali, nesumnjivo, početkom novembra, pre održavanja matineje u Subotici, došlo je do izvesnog *organizovanog vida delovanja*.

Na samoj pozivnici javlja se još jedan naziv: Jugoslovenski aktivisti kao **zadruga**. Budući da je reč o jednom formalno-pravnom nazivu grupe umetnika – možda nije daleko od istine pretpostavka da su organizatori prilikom prijave javnog skupa (matineje) organima unutrašnjih dela morali da daju neki okvirni pravni naziv. Možda su zato odabrali „zadrugu“, zbirni naziv za različite delatnosti, koji nema ideološke i političke konotacije, mada u kontekstu pozivnice i programa deluje pomalo neprikladno. Međutim, tu treba imati u vidu da su mnogi umetnici, naročito iz emigracije, bili pod prismotrom, pomno se pratilo njihovo delovanje. U Subotici u to vreme organi unutrašnjih dela nisu dozvolili pokretanje nekoliko listova, a bili su pod prismotrom čak i slikari. Na primer, „diskretno je praćeno kretanje“ Geze Hodija (Hódi Géza) po nalogu Ministarstva unutrašnjih dela, jer se pretpostavljalo da „deluje u komunističkom duhu“ i time „zloupotrebljava privilegije koje naša država daje baranjskim emigrantima“ (Gajdos, str. 26).

Pored naziva grupe organizatora, ne manje zanimljiva pitanja javljaju se i povodom samog održavanja matineje u Subotici. Naime, ako se uporedi program i izveštaj o održanoj matineji, uočavaju se razlike između najavljenih umetnika i onih koji su učestvovali u realizaciji projekta. Pri rekonstrukciji čitavog umetničkog čina treba uzeti u obzir više ono što je predstavljalo *stvarni* program matineje, a ne ono što je bilo predviđeno. Program je sačinjen od dvadeset tačaka. Uvodno reč trebalo je da održe Ljubomir Micić i Arato Endre. Micić se ogradio od subotičke matineje i čak telegramom zabranio izvođenje zenitističkih dela (Golubović, str. 1387) mada je upravo njima bila posvećena jedna četvrtina programa (pod tačkama 1, 6, 7, 8 i 9). Umesto njega, uvodno predavanje održao je Đurica Brkić, skoro anonimna ličnost vojvođanske avangarde, mada je vrlo verovatno da je u pitanju pseudonim

iza kojeg se krije neko od subotičkih avangardista. Možda upravo Đerđ Mačas koji je Kašakov saradnik od pokretanja *Tett*-a do bečke emigracije, a u vreme održavanja matineje boravi u Subotici.

Mikeš u svom izveštaju upoređuje osječki dadaistički i novosadski ekspresionistički dadaistički matine sa subotičkim: „... jučerašnji matine bio je mnogo pregledniji i sveobuhvatniji, predstavljao je pravu antologiju svih reprezentativnih dela nastalih u novim i najnovijim stadijumima razvoja umetnosti. Ovakva tendencija ogledala se u predavanjima Đurice Brkića i Endrea Aratoa koji su jasno, razumljivo i vrlo detaljno prikazali puteve nove umetnosti, njenu suštinu, razvojne faze i njene pojavne oblike. Sa tog stanovišta je odabran i program matinea“.

Uz dva uvodna predavanja, jedna četvrtina programa, pet tačaka, ustupljena je zenitistima, saradnicima *Út*-a sedam tačaka, Bartinom krugu svega dva, dok su sa jednim radom zastupljeni Kašak i Hojlsenbek. Tri okvirna dela programa činili su *arhitektura zvuka* (postignuta raznim zvučnim efektima tokom scenskog izvođenja pojedinih dela), *arhitektura svetla* (dijapozitive za projekciju boja pri izvođenju *Antracenske pobune* Andora Šugara izradio je Ištvan Klauber) i *koncert mirisa*.

Prema novinskim izveštajima može se zasigurno reći da su iz programa matineje izostala zenitistička dela i predavanje Ljubomira Micića, koji je trebao da otvori matineju. Prema Mikešovom izveštaju u programu su učestvovali: Đurica Brkić, Endre Arato, Zoltan Čuka, jedan „ekstremni dadaista iz Zagreba“, Dragan Aleksić, Andor Šugar, Mešter Janoš i Olga Sas. Svojim delima koja su izveli subotički ili novosadski umetnici, bili su zastupljeni: Lajoš Kašak, Eržika Ujvari, Adam Čont, Šandor Harastii i Ištvan Tamaš. U najavljenom programu nije bilo Ujvarijeve (Kašakove sestre, supruge Šandora Barte), a njenu *Prozu 26* čitala je Olga Sas, verovatno glumica. Mikeš ne spominje ni prisustvo ni izvođenje dela Arpada Langa i Šandora Barte. Međutim, u knjizi *Subotički likovni život*, T. Gajdos, govoreći uzgred o matineji, spominje da ju je otvorio Arpad Lang čitajući *Manifest XX veku*, a da je Šandor Barta pred publikom nastupao sa svojim delom *Zelenoglavi čovek*. Malo je verovatno da je Barta doputovao iz Beča i lično prisustvovao matineji (pre svega bio je *persona non grata* u Mađarskoj, kroz koju je trebalo da proputuje da bi došao u Suboticu). Da je bio prisutan, Mikeš verovatno ne bi propustio priliku da se posebno osvrne na njegov nastup, jer je, kako smo iz njegovih članaka saznali, i te kako poznavao njegovo stvaralaštvo. Verovatnim se čini da je Arpad Lang (Žarko Plamenac) bio na matineji, ali ostaje nepoznanica zašto ga je saradnik *Hirlapa* izostavio u napisu o matineji. Janoš Čuka u svojim memoarima matineju u Subotici pominje kao *aktivističku*, što možda upućuje na to da su na njemu saradnici *Út*-a bili u većini. U novinskim izveštajima takođe nema pomena o načinu prezentacije dela Hojlsenbeka, Virgila Poljanskog i Mihaila S. Petrova.

Iz programa je izostao i koncert mirisa. Prema sećanju Janoša Čuke: „... subotički pobornici nove umetnosti ... najavili su

koncert mirisa kao mamac. Time su zagolicali naročito maštu dama koje su se pitale sa kojim novim svetskim čudom će se upoznati na koncertu mirisa...“ (Bori, str. 560). Mikeš u svom izveštaju pominje samo da je koncert mirisa odgođen i da je „publika sa zahvalnošću prihvatila ovu izmenu u programu, jer se plašila ekscentričnog bogatstva čudnih mirisa. Tako je s radošću napustila matine“. Za ovu tačku organizatori su našli zamenu. Naime, prema Gajdošu, novina u organizaciji subotičke matineje bila je i u tome što su posetioci, plativši dvadeset dinara za ulaznice, na kraju programa „mogli da kažu šta misle o dadaizmu“ (Gajdos, str. 28). Ova mogućnost u programu nije nagoveštena.

Zavređuje pažnju i preispitivanje stavova koji su izrečeni o ulozi Bartinog časopisa u organizaciji subotičkog matineja. Prema izvesnom mišljenju, „umetnička strategija kratkotrajne subotičke dade sastojala se od ugrađivanja tuđeg, odnosno Bartinog dela u vlastite strukture. Bartinom radikalnom, levo orijentisanom časopisu provokativnog naziva *Obešeni čovek* pripada svakako zasluga da je inicirao intertekstualnu delatnost u kojoj dominira zagonetni groteskni lik“ (Golubović, str. 1384).

Delatnost Šandora Barte, naročito njegov iskorak iz Kašakovog kruga, predmet su članaka Mikeša Floriša. Međutim, ti članci, treba priznati, imaju *funkciju*, prvo, da subotičku čitalačku publiku detaljno upoznaju sa tekovinama peštanskih i bečkih avangardista. U tom kontekstu promovisan je časopis i umetnički rad Šandora Barte (ali u tim člancima ima reči i o Lajošu Kašaku i njegovim časopisima *Tett*, *Ma* i *2 X 2*, o novosadskom *Út*-u i listovima zagrebačkih i beogradskih dadaista i zenitista, o nekim međunarodnim avangardnim glasilima).

Drugo, *funkcija* tih članaka je u najavi matineje, pri čemu je i stil kojim su članci pisani prilagođen predmetu, što je zasluga autora koji je i sam svoju književnu karijeru počeo dadaističkim pesmama. Bartin časopis je prikazan u *Hirlap*-u 5. novembra, neposredno po izlasku iz štampe, a pripreme za matineju počele su još tokom oktobra (o čemu obaveštavaju članci objavljeni 25. oktobra i 4. novembra). Program je objavljen 11. novembra, a zasigurno je sačinjen ranije, budući da su učesnici dolazili iz drugih gradova. Za svega nekoliko dana nije se mogla izgraditi „umetnička strategija“ koja bi se sastojala od „ugrađivanja tuđeg, odnosno Bartinog dela u vlastite strukture“. Isto tako ni na koncepciju same matineje Bartin časopis nije mogao imati naročitog uticaja, niti posebne „zasluge u iniciranju intertekstualne delatnosti“. Uostalom, u programu nema ni pomena o ovom časopisu, a sam Šandor Barta zastupljen je svega sa jednim delom – *Zelenoglavi čovek*, koje je objavljeno još ranije, 1921. godine, u trećem broju časopisa *Ma*. Subotički matine, dakle, predstavlja jedan u nizu matineja koje su održane u Novom Sadu, Vinkovcima, Osijeku, Velikom Bečkereku (a ima indicija da ih je bilo u Somboru i u Srbobranu). Za razliku od njih, koji se samo pominju u naučnoj literaturi, memoarskoj prozi i šturim novinskim oglasima i najavima, o matineji u Subotici postoji niz članaka objavljenih u listu *Hirlap* i jedan, već pomenuti

stručni rad. Postoje još neki subotički i vojvođanski listovi, koji bi bili zanimljivi sa stanovišta istraživanja, kao *Vajdaság* (Vojvodina, 1922, br. 258, 265), *Bácsmegyei Napló* (Dnevnik Bačke županije, 1922, br. 274, 292, 306, 311) ili *Délbácska* (Južna Bačka, 1922, br. 72). Upravo zato ovaj segment vojvođanske avangarde još čeka na sveobuhvatnija i podrobnija istraživanja.

Subotička matineja, dakle, zamišljena je kao manifestacija u kojoj su trebala da budu podjednako zastupljena dela zenitista, dadaista, aktivista i konstruktivista, a organizatori su hteli da im pridruže i dela predstavnika mađarske avangarde iz Beča. Program je pretrpeo izvesne izmene, ali uprkos tome ne može da se poredi njegov jugoslovenski i internacionalni karakter. Mada je u člancima koji su najavljivali ovu manifestaciju bilo mnogo reči o bečkom krilu mađarske avangarde, sa posebnim naglaskom na sukob između Lajoša Kašaka i Šandora Barte, subotička matineja je bila lišena reminiscencija na te odnose i učesnici su nastojali da publici prikažu „nove tokove u jugoslovenskoj književnosti i umetnosti“ i kako Mikeš primećuje, „predstavljala je pravu antologiju svih reprezentativnih dela nastalih u novim i najnovijim stadijumima razvoja umetnosti“. U izboru i načinu prezentacije dela avangardnih pravaca različitog usmerenja uobličio se jedan jedinstveni program u kojem je nastupala grupa pesnika, teoretičara i scenskih umetnika sa ciljem da publici na šokantan, provokativan, spektakularan i dotada neviđen *sinestezijski* način približi tekovine i intencije novih umetnosti.

Subotička aktivistička dadaistička matineja, po sećanju nekih savremenika, imala je uspeh i publiku je navela na razmišljanje o *dadi* i *novim umetnostima*. Prema drugima, prerasla je u skandal. Umerenija su mišljenja da je matineja u Subotici imala „neznatan uticaj na likovne umetnosti“, ali je „nastup avangardista imao veliki odjek u književnim i intelektualnim krugovima, pogotovo je pobudio pažnju mlađe generacije pisaca“.

Nesumnjivo, upravo početkom dvadesetih godina samostalni ili organizovani vid vojvođanske avangarde uobličavao se u izazovnu *paradigmu* prema kojoj su se gradili različiti tipovi odnosa, od potcenjivačkog nipodaštavanja, preko stvaralačkog preoblikovanja, do nekritičkog prihvatanja. Ova paradigma podstakla je uobličavanje novog shvatanja umetnosti i njene funkcije, učinila je prohodnim granice među umetnostima, njeni prefunkcionisani i modifikovani elementi ugrađuju se u socrealističku književnost i umetnost. Za scensku i filmsku umetnost postmodernističkog doba ostala je neiscrpnim izvor tema i izražajnih sredstava – da pomenemo samo naš film *Splav meduza*, ili mađarsku predstavu *Dadaisti* Ivete Božik postavljene na kamernoj sceni budimpeštanskog pozorišta „Katona József“ u sezoni 2001/2002, u kojoj je rekonstruisana atmosfera legendarnog cirkuskog *Cabaret Volter* sa nastupima Apolinera, Care, Arpa i Sofi Taubert ali i pojavni oblici dade od Berlina, preko Beča i Budimpešte sve do Balkana.

LITERATURA:

1. *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915-1930). A magyar avantgárd irodalom olvasókönyve? (1915-1930)*.-Herausgegeben und eingeleitet, mit bibliographischen Notizen versehen von Pál Derék. – Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar – Argumentum Kiadó, Budapest 1996.
2. Миклош Саболчи: *Авангарда & Неоавангарда* - Народна књига, Београд 1997.
3. Ендре Бојтар: *Књижевност источноевропске авангарде* – Народна књига, Београд 1999.
4. Borl Imre: *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története*.-Forum könyvkiadó, Novi Sad 1993.
5. Aczél Géza: *Termő Avantgárdé*. – Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest 1988.
6. Derék Pál: *A vasbetontorony költői. - Irodalomtörténeti füzetek, 127. szám.*, Argumentum Kiadó, Budapest 1992.
7. *Magam törvénye szerínt. Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajosról*. Szerk. Csaplár Ferenc. – Petőfi Irodalmi Múzeum és Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest.
8. Gerold László: *Jugoszláviai magyar irodalmi lexikon (1918-2000)*.- Forum könyvkiadó, Novi Sad 2001.
9. Gajdos Tibor: *Képzőművészeti élet Szabadkán a két világháború között*. – Szabadka, 1977.
10. Illés Ilona: *A Tett (1915-1916). Ma (1916-1925). 2X2 (1922). Repertórium*. – A Petőfi Irodalmi múzeum bibliográfiai füzetel. B. Sorozat 6. – Budapest 1975.
11. Miroslav Semčičin: *Тисячна рокив української культури. Историчний оглед культурного процесу*. – Киев 1993.
12. *Časopis Ma* (fototipsko izdanje)
13. Csuka Zoltán: *„Mert vén Szabadka, álcialak...“ (Emlékezések életem két korszakára)* – Életjel, Miniaturók 18. – Szabadka 1971.
14. Вида Голубовић: *Дада у Суботици. Обешени човек & Концерт мириса и светла* – Књижевност, 1990, 7-8, str. 1383-1403.

PROGRAM:

Svoj put nećemo okovati obručima krutih paragrafa! Nećemo ostati zaglibljeni među liciderskim srcima prošlosti i nećemo kreštati o prolećnim raspoloženjima. Mi dajemo umetnost: kristalizaciju života! Dajemo sebe: čoveka! Ne slažemo se sa *žderačima* dogmi, sa onima koji čoveka sabijaju u vere i partije. Nemamo ništa ni sa ljudima jučerašnjice, niti sa onima koji iz dućana današnjice urlaju o revoluciji. Nismo plaćeni sveštenici nijedne crkve, nijedne partije. Mi pružamo novu veru, nov pogled na svet, ali ne i pravila. Prilaze našem putu ne zaprečavamo šarenim rampama: svakom u *čoveka* izraslom umetniku vrata su ka našem putu otvorena. Ne dižemo halabuku bubnjevima i trumbetama najavljujući novi pravac, jer prema našem uverenju umetnost je oduvek imala samo jedan pravac, onaj koji je pokazivao život. Mi se ne bavimo politikom! Politika je uvek bila samo *lestvica* pojedinaca da se uzdignu iznad masa, a ne da *izrastu* iz mase! U životu nema fiksnih stagnacija. Postoje samo neprestane promene, postoji samo razvoj! Nećemo se zaustaviti! **TRAŽIMO!!! ŽIVIMO!!!** Hoćemo da povedemo ljude od larpurlartističkih umetnosti, i od epigona, prema životnim, jer iz života izraslim, krvavo ozbiljnim, ali **ŽIVIM** i, baš zbog toga, **RADOSTIMA ZASIĆENIM** umetnostima. Naši saborci nisu boemski nastrojani slikari i pesnici koji se češkaju i prenemažu po barovima i šambr-separeima, nego ljudi koji su se formirali na ozbiljnim putevima stvarnog života, boreći se za potpunijeg čoveka i koji svet osećaju u sebi! Nisu to gospodstvujući salonski komunisti u crnim frakovima, nego *ljudi* koji dižu mostove između obala koje se dozivaju! Mi širimo ruke u zagrljaj svim ljudima koji hoće da vole, da veruju i da žive! Prilazimo im rečima ljubavi, jer reči ljubavi kaplju u srca, ohola samouverenost postavlja samo ograde. Uspostavićemo vezu i sa srpskom i hrvatskom braćom po umetnosti. Živimo na poliglotskim prostorima: ovde je dvostruko nužna demonstracija naše nadnacionalnosti. Ne nudimo mađarsku kulturu, nego kulturu na mađarskom jeziku! Umetnost i kultura danas već jesu iznad nacija i kreću se ka univerzalnom.

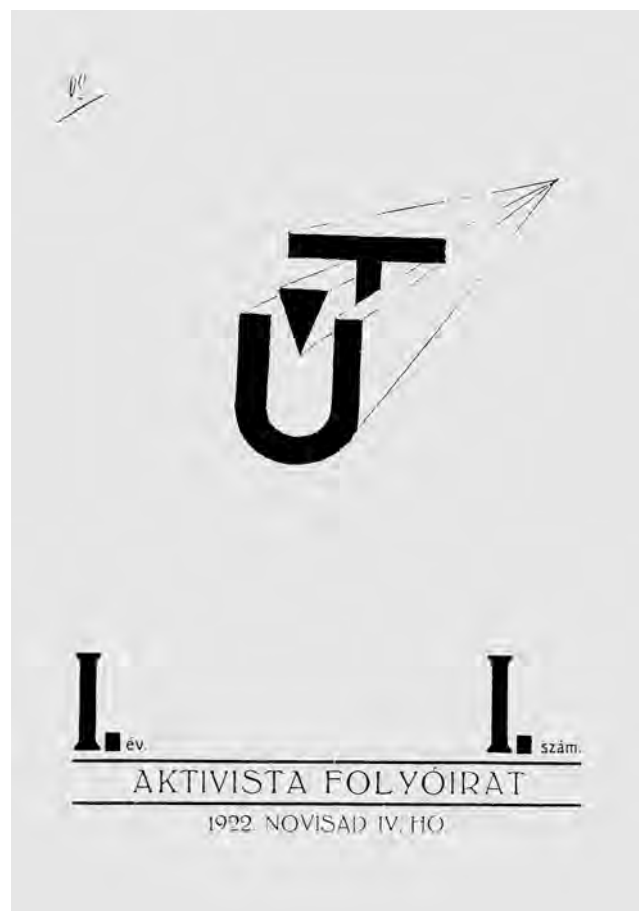
Stvoriti program nadasve je osetljiva i teška stvar. Lakše je udarati u talambase. Mi smo obznaneli naš program poštenim i jednostavnim rečima, i pošteno delujući mi ćemo se pobrinuti da ovaj program n' ostane samo prazna najava.

Časopis ÚT I, Novi Sad, 1922, str. 19 (prevod A. Vicko)

PROGRAMM:

Nem pántoljuk megmerekvedett paragrafusokba az utunkat! Nem ragadunk meg a tegnapi marasztó mézeskalácsainál és nem nyikorgunk tavaszi hangulatoknál. Művészetet adunk: az élet kristályokba szökkenéseit! Magunkat adjuk: az embert! Nem értünk egyet a dogmákat *habzólokkal*, az embert vallások és pártokba ábrinesülőkkel. Sem a tegnapiakkal, sem a mai üzletből forradalmat vonítókkal. Sem pártok, sem vallások fizetett papjai nem vagyunk. Új hitet adunk, új világszemléletet, de nem szabályokat! Nem állítgatunk színes sörömpókat a mi utunk mellé; minden igazán *emberre* nőtt művészetek nyitott a kapu a mi utunkon. Nem eső-römpőlünk sippal-dobbal új irányt, mert a mi hitünk szerint a művészetnek mindig csak egy iránya volt, az élet-alakította irány. Nem politizálunk! A politika mindig csak egyesek *létrája* volt a tömegek fölé és sohasem *főlnöves* a tömegekből! Az életben niեսenek fix stagnálások. Szüntelen változás, fejlődés va! Nem állunk meg! **KÉRESÜNK!! ÉLÜNK!!** a l'art pour l'artos művészetektől és az epigonoktól az élethez tartozó mert abból nőtt véresen komoly, de **ÉLŐ** és épen ezért **ŐRÖMDUS** művészetek felé akarjuk vezetni az embereket. Nem bárókban és chambre-séparékban vakaródzó, bohémeskedő lanpengetők vagy esetfórgatók a mi harcok társaink, de igenis, az élet komoly útán megizmosodott, a teljesebb emberért küzdő, a világot magukban felérző emberek! Nem fiesuraskadó, frakkos szalonforradalmárok, de *emberek*, akik hidat vernek az egymást kiáltó pártok között! Mi meggyűljük az ölelésünket minden embertest-vérünknek, aki szeretni, himni és élni akar! Szerető szóval jövünk hozzájuk, mert a szerető szó a szívekbe esőpög, a dolyfős maga-bizás csak korlátokat von. Megkeressük az összekötést szerb és horvát művésztetvéreinkkel is. Poliglott területen élünk: itt kétszeresen szükség van a mi nemzetföltöltésünk megdemonstrálására. Nem magyar kultúrát adunk, de kultúrát magyar nyelven! S művészet és kultura ma már nemzetföltölték és az egyetemes irány felé haladnak.

Programmot adni kényes és nehéz dolog. Sipot dobni verni könnyebb. Mi megadtuk a programunkat becsületess, egyszerű szavakkal, és becsületess esetekevéséssel godoskodni is fogunk róla, hogy ez a program ne csak üres beharangozás legyen.





LJUDIMA OKUPLJENIM OKO ČASOPISA „ÚT“

Prijatelji,

Sve do sada sam vrlo retko, zapravo možda nisam nijednom upotrebio ovaj način oslovljavanja. Nije do sada bilo u meni neposrednog osećanja radosti ovog oblika pozdravljanja, jer na isprepletenim putevima života sve do sada nisam sreo čoveka koji bi se svojevolumno, bez posebnog ubeđivanja, bez fizičkog ili duhovnog terora, kretao zajedno sa mnom ka istom cilju. A oni sa kojima sam sada vrlo blizak – oni se ne računaju, jer smo do te mere jedno, koliko sam i ja sâm jedan sa pokretom „Ma“: taj pokret je vrelo i još neožbukano opredmećivanje, u suštini opredmećivanje energija i nadahnuća nekolicine prisutnih ljudi u najlepšu formu. Kažem, oni se ne računaju, kao što se ni sam ne računam pred sobom, a oni na koje smo do sada čekali, kao na nove izvore koji bi i nas dopunili i potvrdili, i pred kojima smo se mi s mukom uzdigli kao cilj, tek danas polaze ka nama i pristižu, evo, i u vašem časopisu „Út“ – u prosuđivanju podložnoj formi vlastitog života i vlastitih vrednosti.

Dani promiču nad nama kao istrošene slike u prašnjavim, crnim okvirima, i posle tri-četiri godine vaš list je prvi plameni stub pred kojim smo, kao u osvetljenom ogledalu, mogli da ugledamo sebe, uvereni konačno da se nismo okačili o klin, da smo dobro postupili, odnosno, da smo ispoljili energiju tamo gde je izazov patološke tromosti, lenjosti bio najveći. Mi smo jezdili uzduž i popreko i dizali buku po ovim prostorima, usamljeni i, često, na granici očajanja, a danas osećamo i vidimo hiljade mogućnosti razgranavanja, pridružili su nam se neki mladi ljudi koji su istu borbu već apsolvirali u sebi, i kada se danas svrstavaju uz nas, u njima ne dobijamo jednoobrazno potkresane stabljike, već slobodno razvijene, samosvojne saputnike. Ovaj dar nam je prispeo neočekivano, ali verujemo, ipak zaslužno i nužno. Pre nekoliko godina, u raspravi sa ljudima okupljenim oko časopisa „Njugat“, na stotine optužbi na naš račun, odvratio sam ovim rečima: ako grupa „Ma“ ne bude u stanju da produkuje ništa osim da stvori gadljivost prema vašoj papirnatij melanholiji, mi smo i tada svoj zadatak obavili i pridodali jedan plus mađarskoj umetnosti. I zbilja tada nisam ni pomišljao na neke druge domete. Jer živeo sam među njima, i toliko toga je u njihovim životima bilo dosadno i trulo. I ako trezveno prosuđujući stavimo na vagu ono što smo do sada postigli, moramo reći da se iza našeg uskog kruga kreće samo grupica epigona koji žive od mrvica koje smo prosuli godinama ranije, preuzevši naše, od juče do danas u puka spoljna obeležja, u patetične formule uvenule gestove i koji su nas se prilikom svakog našeg iskoraka odricali istrajnim zavijanjem. Naša vera i naša volja za njih je samo moneta za potkusurivanje – mi ostadosmo i nadalje samo budale. Hvala im na tome. Jer snaga ostaje snaga, i snaga stvara život oko sebe. I ako bih se sada ponovo našao u raspravi sa ljudima oko časopisa „Njugat“, rekao bih sledeće: pošli smo protiv vas i vratili smo se, umnoženi, sebi. Novo Sunce koje smo svojim glasom istakli na nebo, dalo je život novim korenima i danas se pored nas pružaju uvis nova stabla, ali ne u našoj senci, već sa našim jutarnjim sjajem.

Nekolicina mladih ljudi, pored nekolicine mladih ljudi.

Sa novim snagama u umetnosti, kao u jedinoj realnoj, jer vlastitoj formi života.

Bez verske, nacionalne i političke podjarmljenosti.

Bez estetičkih fraza.

Bez prevlačenja tradicija.

Pa ipak sa verom, i ipak sa svesnom i pobunjeničkom ljudskošću u svetu pripalom u ledene trapove i budave dućane.

Beč, 19. IV 1922.

Lajoš Kašak

AZ „LIT“ EMBEREINEK.

DARÁTAM.

Ezredés nélkül, vagy éppen egyszer csak használtam ezt a megajátást. Nem volt még bennem a közönségek és a közönség iránti érzés, mert az életem életemben nem láttam kézzel fogható, fizikai vagy szellemi teret, tehát egy cél felé vezető utat. Akik ma körülöttem állnak, azok pedig nem számítottak, mert én, annyira egyedül voltam, mint amennyire én egy csoportot a „MA“ mozgalmával, ami korábban és még beavatolatlan, lényegében legelső formájában önkéntesülése néhány jelentős ember között és életében. Mondom, én csak úgy, mint magam előtt és magam körül álltam, és a jövő felé, mint bemutató és megajátó és igazságos és tisztviselő voltam, akik előtt csak a jövő és a jövő felé vezető utam volt, azok csak ma indultak el felém és érkeztek meg hozzám „LIT“ című folyóiratukban, mint életük és örökös jelentős formájában.

A napok mint lehasznált kerek pörvös, felvete kerékben vannak el főtőlünk a három-négy esztendő óta a maguk lapja volt az első lapozás, amely előtt kiválgattam különböző létezők megajátó és lefektető azert, hogy nem akartam megajátó szöveg, jól eszlekedtünk, azaz erős demonstratíván is, ahol a közönség magának kért. Mi főtőlünk és zövegünk a főtől és zövegünk kezével és megajátóságban, tehát szinte kézzel fogható, a ma a szöveg, azaz lefektető és zövegünk és a főtől, hogy jelentkezett mellett néhány főtőlünk, akik ugyanazt a küldetést végrehajtották (magukban a mikor ma mellett állnak, nem hasonlítanak magukhoz, hanem szövegben főtől, önmagukban reprezentatív (le- azok kapunk beírni. Ez az eljövendő várhatóan ön főtőlünk és főtőlünk, hogy mégis megajátóként és eljövendőként. Ezekkel szemben, egy „a y u g a f o s o k k i t“ való világban azaz ellenük valószínűleg ellen ezt mondottam: Ha a „MA“ csoportja egyetért az tud majd, produkció az önképp megajátóként megajátóként kívül, akkor is hivatást vállaltunk az és plüss mellett a magyar nyelvvel. Ez valóban, elég a gondolatom egyik eljövendőként. Hiszen közönség ellen és annyira minden unott és ruhát volt az ő életében. S ha eddigi erő- megajátóként főtőlünk megajátó, a magunk szék körül kívül csak egy csoporton belül az utolsó, akik életük eljövendőként megajátóként eljövendőként, illetve megajátóként a közönségükre, politikai formálakká megajátóként és minden előbbre lépésükkel károsan vonatkozó megajátóként hivatottak. Aprólékosan végzett, hiszem az akaratunk és mi megajátóként továbbra is főtőlünk-ünk. Hála érte megajátó. Mire az azó arad és az azó életet szembe magam körül. S ha ma világ lenne a „a y u g a f o s o k k i t“ azt mondhatnánk: eljövendőként és a megajátóként eljövendőként a megajátóként. Az is megajátóként az azó károsan, az győzelemmel érlett és ma is nyilvánvalóan mellettünk az új főtőlünk, nem a mi árnyékunkban, hanem a mi csupán főtőlünk.

Néhány főtőlünk, a néhány főtőlünk ember mellett.

Lá ezredés a nyelvessében, mint az életem egyetlen realitás, mert önmagunkból hivatott formájában.

Váltság, nemzeti és politikai lejártság nélkül.

Az esztétika iránti érdeklődés nélkül.

Tradíciók iránti érdeklődés nélkül.

És mégis hittel, és mégis hittel az létező emberiségükkel a keresztényekkel és keresztényekkel szembe világgal.

WIEN, 1922. IV. 19.

Kassák Lajos.



Csuka Zoltán, Časopis Obešeni čovek, Beč, 20. decembar 1922.

Ősz 1922

Bizony

most fehéren fölfájnak a lemosdatott házak,
valaki lelakatolt mindent, ami előrétt jelentett,
mellünkben csikorog az élet
és a koponyánkat állkapcsába vette a rémület.
A nap halálosan elsápadt
és a munkások minden szombaton hangtalanul gyömöszölik zsebre
a forradalmat

(Papok most vígan nyihorásznak a szószékeken
és Krisztust újra fölnyacsálják a megáldott szuronyok hegyére)
Európa országútjain
véres csatákban fekszik a meggyalázott idő
kiebrudáltak kórusa zúg
tébécések melle takarodót trombitál
és a gyerekek szemében sorra kialusznak a kíváncsi lámpások.
ÜVÖLTSETEK!!!

Ó ANYAK

NE SZÜLJETEK
A NE SZÜLJETEK
N NE SZÜLJETEK
Y NE SZÜLJETEK
A NE SZÜLJETEK
K NE SZÜLJETEK

mert új sírok rimáskodva tárják ronda ölüket
a véretekéből szakított emberbimbók felé!
KURVA LETT A FÖLD!
KURVA!

Óh j—a —a— —a— —a— —a— —a—j!!
az átszúrtság napok hangtalanul áthemperegnek egymáson
csak a gyárok sikoltanak föl minden este
és kiköpi magukból a lebárgyult seregeket!

szemeinkből kiütötték a csillagokat
folyók ezer gátja fáj
utak gyöpcje fáj
hegyek hiába—púpja fáj
völgyek bezárt öle fáj

FÁJ

1922. november
az énekek értelmét csúnyán kicsavarták
források a zsíros földbe fulladtak
az égre gyűlöletet főtöttek
csengő lépések a semmibe bitangoltak
lehervadtak az arcok Iriss szirmai
a föld testén mind fölfakadtak a gennyes fekélyek
csak a börtönök zsofzozmaznak!

10 MORUSÁGI!

Csuka Zoltán

Золтан Чука

ПРОГЛАС

Браћо моја!

Тела права се посве испрепела.
Циљеви тоњу у мемљиве магле.

Ко би сад стене сламао у послушне кошке?
Ко би исправљао у болу згрчене путеве,
а храпаве глаголе исковао у звонке?
Ко би исплео мостове обалама које вапе у жудњи
и блиставим шинама ко би обручио струк Земље?
Ко би на своје очи подигао бескрајне шуме
и у коме би се будила тешка тела планина
из чијих уста би потекле похвале изворима???

УСТАЈОМ:

у савучју су далека звона,
сутрашњице се угнездиле у чисте очи зидача.
Крај отрпаних путева
само попови и духови сиромаси торбаре живот за себе
и вертогоње губавих мозгова уз бусање дозивају масе
на теа culpa

АЛИ!!!

несрећене редове доводе у ред
прсе се пред широким осмехом сунца
заблесну им чиста чела у бескрајним небесима
и певају химне маслачку распуклих очнју
ОНИ КОЈИ ВЕРУЈУ

И ПЕВАЈУ:
СВИЊЕ ЉУДИ

градити ГРАДИТИ ГРАДИТИ **ТРЕБА!**

Превод с мађарског
Марија Циндори

KIÁLTÁS

EMBERTESTVÉREIM!

Irányok teste végleg összebogozódott!
Célok polios ködökbe merültek.

Ki törté most a sziklákat engedelmes kockákba?
Ki nyulatán egyenesbe a fájdalomban meggörbedt utakat,
s a nyekkent igéket ki kovácsoltná zengőre?
Ki kötne hidakat a vágyban öszekilátó partok között
s ki pántolná meg a Föld derekát fényeskedő sínekkel?
Ki emelné szemére a végtelen erdőket
s kibén döbbennének föl a nehéz testű hegyek
és a források dicsegrit is ki csorgatná a szőlőből???

IMMÁRON:

összecsendültek a messzi harangok,
kőművesek tisztá szemében megfészkeltek magukat a hónapok.
A keshedi utszéteken
csak papok és lelki szegények tarisznyáznak életet maguknak
és bélpoklos-agyu köklerek igézik mellverő meakulpara a tömegeket

DE!!!

zilált sorokat csapnak rendbe,
mellükre a szélesen kacagó nap elé tárják,
tisztá homlokukat a végtelen mennyboltra feltükörözik
és a felharsant szemü pálymaltait himmusozzák

ÉS ÉNEKELNEK:

AKIK HISZNEK

EMBEREK PITYMALLIK

ÉPITENI ÉPITENI ÉPITENI **KELLI!**

CSUKA ZOLTÁN.

Csuka Zoltán, Avangarda 01/1997, Čigoja štampa, Beogra, str. 112 (prevod M. Cindori)

О ЛЉУБАВИ ПОТЛАЧЕНИХ

1. Облаци марширају по небу, узлетели уздаси земље, увече тужно отпрате нас кући.
2. Зуји оркестар олука дуж улица, ветар свира повечерје.
3. Очи нам љубе благе зраке електричних лампи из којих брујеће машине шаљу своје поруке.
4. И пршти нам сирота мудрост из мозга, пред нама се повијају стабла и куће као да нас тепе.
5. Руке нам се склапају као угљене шипке две ужарене ламе.
6. Можемо да запалимо само питоме изреке и загрљаји нам не прерастају у крошње.
7. На стенама усамљености; не очекујте ни од ког ништа.
8. Отворите силосе свог мозга, распршите своју крв међу женама, прострите своје мисли на папир, криком удените своја плућа у телефонске жице.
9. Да би вас људи видели и чули.
10. Стојимо усред застрашујуће светлости и крв нам светли у ужареним зрацима.
11. Горимо овде ужарено и из нас разлива се плина победоносне љубави потлачених.

Láng Árpád, Časopis ÚT I, Novi Sad, 15. april, 1922, str. 2 (prevod A. Vicko)

HUMANIZAM

Govorim jezikom kulture XX. veka, dubokim, zvučnim, sveštениčkim glasom u prilog svakog rasta jer vrhunac je: novo sveto trojstvo: tuberkuloza | sifilis | histerija buja oko raskošno osvetljenih grobalja ali postoje i humanisti, ja sam ih video kako se, sa kajzer-vilhelmskim brkovima, užvalaviše hvaleći Geteovu Nemačku kada su se zapušениh noseva kleli na nju u smradu rovova i postoje koji bi te, kao brata svog, u svom najboljem uverenju, odveli u zemlju kolektiviteta, a svoje pripadnosti postali bi svesni tek kada bi bioskopske hijene okačila njihova bića o lustere persijanerima ukrašenih dvorana postoje, video sam i njih, kukaju nad tvojom sudbinom jednom godišnje te razvesele kratkim karnevalskim radostima plesa | alkohola | burdela (da bi madam kupleraja sa dijamantskim naušnicama mogla da pokvasi telo u moru) dok ti zaboravljaš da se u istom času stotinu tvojih školskih drugova pretvorilo u krute leševe.

ČUVAJ SE PRIJATELJA HUMANISTA

čim ugledaš žalostivu suzu: BEŽI! BUDI OPREZAN, jer sam video, ima i onih koji su na nepun santimetar potkresali radosti vaše, skamijama podjarmljene, rođene dece

U IME LJUBAVI ZAGLEDANE U BUDUĆNOST

Mi ne moramo ništa ni da kažemo, sam najbolje znaš kuda vode putevi ove borbe našu mastiljavu ruku polažemo u tvoj žuljavi dlan

ZAJEDNO – POĐIMO!

Arpad Lang



Láng Árpád, Književnost 7-8, Prosveta, Beograd, 1990, str. 1409-1410 (prevod M. Cindori)

Арпад Ланг

МАНИФЕСТ

ОКЕАНИ ХИМАЛАЈИ НИЛ АФРИКА ЈУПИТЕР!
енергија се не губи само се преображава
обраћам се вама, који одавно не појмите
већ делате

ЖИВОТ за СМРТ
О О О !!!

Дижем оптужбу против ЕВРОПЕ
против ДРУШТВА против КУЛТУРЕ
ПРОТИВ РЕВОЛУЦИЈЕ

Човек је устао против нас и о идеологијама
расправља као да су ВЕЧНЕ, а

ОКЕАНИ СЛОНОВИ ПЛИВАЈУЋИ ЛЕДЕНИ БРЕГОВИ
ШУМЕ ПАЛМИ СИСТЕМ СИРИОНА СИСТЕМ ВЕГЕ
Чине

да ЧОВЕК није вечан.

ПОШТОВАНИ КОСМОСЕ!

још су и тебе својевољно људи сврстали у речнике

као да си вечност као да си РЕД мада си

ВРЕМЕ РИТАМ

ЕНЕРГИЈА

Човек је време ритам енергија

ЈА САМ ДЕТЕ

И друштво је енергија, човек се преображава, али

ТИГАР ЛИШАЈ САТУРН ПУБЕРТЕТСКИ

ПРСТЕН ОКО, да би и човек разумео, јер би волео

РАЗУМАН БИТИ, на његовом језику

ОСУЂУЈЕМ ГА НА СМРТ.

Човек

ИНЈЕКЦИЈАМА

буни се против тебе, супротставља се свом преображају

РЕВОЛУЦИЈА ЈЕ ИНЈЕКЦИЈА

СВАКИ ИЗАМ је инјекција

Ту се у говорнику буди учитељ који се са

катехизмом обраћа свом ђаку

ШТА ЈЕ КУЛТУРА ДАНАШЊИЦЕ?

! 1922 × лог ЕВРОПА = 0⁸

Култура данашњице:

ФРОЈД – ЕРЛИХ – ШПЕНГЛЕР

ХИСТЕРИЈА – СИФИЛИС – ТУБЕРКУЛОЗА

Модерни тријумвират!

ЖИВЕЛА ХИСТЕРИЈА

ЖИВЕО СИФИЛИС

ЖИВЕЛА ТУБЕРКУЛОЗА

претварачи енергије.

Култура данашњице:

Речници – калбисемогло – самојошнешто!

Култура данашњице:

ЈА ЈА ЈА ЈА ЈА ЈА

Култура данашњице = % + &

Култура данашњице!

Пропаганда ради ИНЈЕКЦИЈА

Прва европска фабрика инјекција Р. Т.

Русо РОКФЕЛЕР

Русо, Фурије, Толстој, Маркс, Опенхајмер,
Ниче, Штирнер, Лескин, Вајнингер, Мах, Дарвин,
Фројд

Ко су експериментални кунићи?

Револуционари.

Експериментални материјал?

Маса.

Циљ експеримента?

Самојошнешто, калбисемогло.

Резултати експеримента?

Речници.

ШТА МОЖЕ ДА БУДЕ РЕЗУЛТАТ?

зар даље?

Шта одређује уметничко дело?

ДОЖИВЉАЈ.

Шта одређује доживљај власника фабрика инјекције?

СТРУЈАЊА ДАНАШЊИЦЕ.

Шта су струјања данашњице?

ЕНЕРГИЈА која се преображава.

Да ли је човек ЈЕДИНКА?

Човек није јединка али и сам представља
МАСУ.

Каква је то маса човек данашњице?

Човек данашњице није јединствен, он је
апалитичка маса.

Односно?

Он је Х А О С.

Шта је хаос?

Хаос је преображавање енергије – али човековим језиком
речено, хаос представља порођајне болове, психоаналитичким
језиком речено, хаос је борба пригушених жеља која доноси или
пркнуће или ерупсију, доноси уметничко дело под чијим утица-
јем се ствара човек норми.

Шта још хаос?

Хаос је смрт индивидуалне психологије, јер унутар човека
хаос избацује на површину многе карактере и доказује да не
постоје елементи, већ постоји сложеност.

Елементи се боре међусобно стварајући онај пут на којем
је могуће њихово уједињење.

Елементи су двојаки: 1) истоветни су са комплексом еле-
мената (= човек) = реални су. 2) Нису истоветни = хтење. Шта је
хтење = човековим језиком то је назив за ја.

Хтење = назив за ја, на човековом језику је БОГ. Колико
има богова?

ИМА МНОГО БОГОВА. Сваки реалан карактер производи
свој карактер хтења. Много ја и хтење=ја даје хаос.

ШТА ЈЕ УМЕТНИЧКО СТВАРАЊЕ?

Сједињење ја и хтење=ја, победа хтење=ја, победа БОГА,
односно пропаст

СИНТЕТИЧКЕ МАСЕ.

Да ли је потребна синтетичка маса?

Синтетичка маса није потребна, јер синтезу анализа=уметничко
дело одређује доживљај, односно хаос.

ЦЕЊЕНЕ ЛИНИЈЕ СИЛЕ!

Овде се ученици повлаче.

Да ли су инјекције осигурачи преображаја енергије?!

НИСУ ОСИГУРАЧИ.

1) ИНЈЕКЦИЈА СЕ ПРОИЗВОДИ ОД МАТЕРИЈЕ ДА-
НАШЊИЦЕ.

2) ИНЈЕКЦИЈА СЕ ПРОИЗВОДИ ЗА МАТЕРИЈУ ДА-
НАШЊИЦЕ.

ДАКЛЕ:

инјекција није преображај, она је наставак данашњице!

ДАКЛЕ револуција није преображај већ само

НАСТАВАК

Што знају већ и моји послушни ђаци као вратици на грани испред
ДУШЕВНИХ БОЛНИЦА.

Браћо!

Сједињење два елемента = уметничко дело

А + Б

МЕДИЧИ + ЛУТЕР

НОВА ЦРКВА

ХРИШЋАНСКА идеологија би умрла без Лутерове инјекције.

ЛУТЕР није СТВАРАО

ЛУТЕР је ЗАДРЖАО постојеће

Академије су у моју част убијале ловорасту и ђумбирасту браћу.

О О Н

A B C D E F G H I J K L M N O P R S T V

H A N S H E I N S E V E R S

A L R A U N E

A L R A U N E A L R A U N A L R A L A

Стварати са ЈЕДНИМ Елементом

браћо

A L R A U U U N E E E E

Али: Нема елемената: постоји само сложеност!!

Превод с мађарског

М. Циндори



Mikes Flóris, Avangarda 01/1997, Čigoja štampa, Beograd, str. 115 (prevod M. Cindori)

Микеш Флориш ПОРУКА МАТЕРИ РАТА

Знам свако инстинктивно и од срца мрзи
рат
као краставу жабу
као опаку бабускару
зато данас могу да имам само врло простачке, љутите,
али ипак узвишене псовке, кратке и једноставне:
због свих епилептичара, самоубица, палих, иструлелих,
одлетелих удова, нервних шокова, гладних, обешених,
заражених, свелих одојчади, несрећних и у лудило натераних,
ви, мајке, професори, пролетери, писци уводних чланака,
радничке вође, попови и пубертетлије, понављајте за мном:
Нека шпарнелске вагоне гута, матер рата,
тифус нек јој разори желудац, отровни гас нек јој надува
слућа, на хектолитре нека гној шикља
из матере рата,
нека ослепи, одузме се, нека је паралитична
матер рата,
четрдесетдвојкаши, тенкови, оклопни возови, ајероплани,
смртоносни зраци, сви нека нишане у њену одвратну њушку,
нека је контрминирају на некој разузданој берзи,
нека црпне херојском смрћу!
матер рата,
и као најрационалнији производни, економски и морално светски
поредак. Знам, постаће онда удовци сви цинични вепрови – пред-
водници ратног одушевљења, безочни песници, расположења-
нашихтрупајеодлично и распеванихповоркивенацацвећа, педесет-
шестогодишњаџици, стоке, што добровољно ступају на путеве славе
посутеццећем, генерали, фабриканти муниције и слични профе-
сионални мемоаристи,
али шта је све то наспрам мог двадесетосмогодишњег друга
атлетске

грађе који је полудео од удара гранате,
отпала му коса пре времена
а сада и услед недостатка свакојаке специјалне пригодне годишњице
у прљаве ноћи своје сабраће
као на фрули, пушта јауке од којих се кожа јежи



МИКЕШ ФЛОРИШ (ЦРТЕЖ ИЗ „ГАЛЕРИЈЕ“)

Az ismeretlenség
VÉRES MEZŐKRE
HAJTOTT
RESZKET
ÉS TŰZOPÁLOKAT
MERT LÁNYOK
MERT NŐK MERT NŐSTÉNYEK
HEGEDŰHUROKAT
OLTAK BENNEM
EMBER ZOLTÁN

II.

Léhdímlői hírek vészrijóslóan domborodtak a
[perspektíván]

Mikor egy kivilágion napon
Meggyönt testemmel
Te melléd lapultam...
Dózsdá! Őréd hímzették illatukat
A megtáldt estén:
Neked!

Zengtem halk melódiai
Néked Rólan! Rólad!
Míg a felszökkenő ritmus, a sugáros iv, a fő-
[nussos szívdvány,

Dacon! Hiten! mindenem keresztül,
Te érted

TAVASZODIK!

Lezárt ajtó mögül érik a szived.
Míg az éjbe nyúló átvirasztott szerelmeink
Egymásért glóriáznak a hegemonál kaoszban.

Aranymlives János Lajos.

Mínusz 1

Akkor még a körmeit szagolta
mert nő volt benne az éjfel
csak a marhacsordák közti evickélt
mint akinek jobb dolga nincsen
a hóhullám más zúhatagba hegedült
— ki állmelle fel a Rend Harinonikást —
éjszaka strómm kis kutyák pótyognak az ev
[szaj]mazzsáktájaiho]

bé-la-lu-ka-fog-lyag-mo
neki is mindéggy hogy hivják a korácsonyfák pa-
[tínája]

ha a krakatból beszedik a holdot
hámozott magyórót és csillagokat
behörpint egy slukkolt a szénák gőzélől
háromszor rug maga körül hogy semmi mili
[ne ragadjon hozzá]

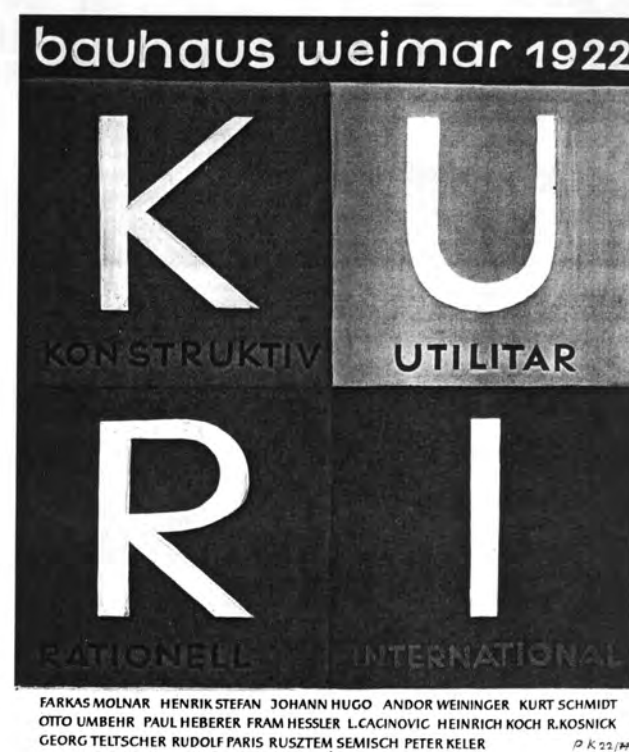
ő is olybá számítódik
vállán ponyókára veti a Napot
és tovább pörög a destrukció vonalán.

Mikes Flóris.

Ember Zoltán, Časopis ÚT II, Novi Sad, 1922, str. 2



Ember Zoltán, Časopis UT I, Novi Sad, 1922, str. 16



Peter Keler, Skica proglasa grupe „KURRI“ koja je delovala povezano sa Bauhausom a čiji je Manifest objavljen u časopisu Út decembra 1922. godine u Novom Sadu.
Gvaš, karton





ÁCS JÓZSEF, *Plavo nebo*, 1959.





**Branko Protić
Ács József (Jožef Ač)
Petrik Pál (Pal Petrik)
Bogdanka Poznanović**



ENFORMEL BEZ-FORME ILI ANTI-FORMA



ENFORMEL I SLIKARSTVO MATERIJE

Ješa Denegri

U srpskoj umetnosti kraja pedestih i početka šezdesetih postoji vrlo markantni **fenomen enformel** koji se duguje, koliko protagonističkim praksama samih umetnika, toliko i angažovanoj kritičko-teorijskoj i potom historiografskoj aktivnosti Lazara Trifunovića. Zbog navedene tesno povezane sprege praksa-kritika-teorija-istorija, ovaj fenomen ostaje u literaturi o posleratnoj srpskoj umetnosti lociran isključivo u Beogradu, ostavljajući sasvim po strani i u dubokoj senci pojavu enformela i slikarstva materije u Vojvodini koje, međutim, kvalitetom konkretnih realizacija svakako zavređuje znatno povoljniji interpretativni i vrednosni tretman. Pokazalo se i na ovom primeru kako se odsustvo kritike i teorije nepovoljno odražava na položaj umetničke prakse ostavljajući je – a upravo to se desilo u Vojvodini – bez pravovremene kritičke podrške i bez neophodne teorijske nadgradnje. No, barem kao istorijska pojava, enformel i slikarstvo materije u Vojvodini već poseduju određenu, a zavređuju i još detaljniju valorizaciju koja bi ovu pojavu danas osvetljavala kao jedno od važnih poglavlja u umetnosti sredine i trenutka njenog nastanka.

Nekoliko događaja koji su se desili u umetničkom prostoru Vojvodine upisuju se među nezaobilazne datume u hronici i istoriji srpskog enformela. Pre svih, samostalna izložba Branka Protića na Tribini mladih u Novom Sadu novembra 1959. smatra se prvim programskim nastupom jednog zastupnika ovog umetničkog poimanja u Srbiji. Decembra 1962. takođe na Tribini mladih održana je izložba *Dokonda nije ona ista*, na kojoj su zajedno izlagali pripadnici Mediale i predstavnici enformela (B. Protić, Pavlović, Todorović, Turinski), a sa njom istovremeno, novembra-decembra 1962, održana je u Likovnoj jeseni u Somboru izložba apstraktnog slikarstva jugoslovenskog sastava učesnika (pod neutralnim nazivom *Dvadesetsedam savremenih slikara*), među kojima su bili ponovo B. Protić, Pavlović, Todorović, Turinski, potom M. Popović, V. Božičković, Vozarević, Murtić, Kulmer, Perić, Horvat, Kalina, Kotnik i dr. te od umetnika delujućih u Vojvodini Jožef Ač. To je ujedno poslednja izložba apstraktno umetnosti u Jugoslaviji neposredno pred poznati novogodišnji govor Josipa Broza Tita 1963. kojom prilikom je takva umetnost bila izričito politički prozvana i napadnuta. Ostaje otvoreno pitanje u kolikoj je meri i da li je uopšte somborska izložba mogla da bude jedan od povoda ove kampanje, ali

ono što je pri tom izvesno jeste da pomenuta izložba predstavlja poslednji datum u uzlaznoj problemskoj liniji enformela u Srbiji, nedugo posle koje započinje sledeći stadijum u trajanju ovog pokreta, nazvan od strane samog Trifunovića stadijumom njegovog „dugog odumiranja“.

Pre nego što će na Tribini mladih prirediti prvu istorijsku izložbu enformela u srpskoj umetnosti, B. Protić će proći kroz dve formativne etape: u prvoj, radi u duhu neke vrste figurativnog ekspresionizma (1954–55) u kojem ispoveda svoja tadašnja mučna i teška egzistencijalna stanja, u drugoj radi seriju slika sa elementima kolaža (1956) koristeći se isečcima novinskih stranica sa neobičnim i zagonetnim kineskim i grčkim slovima. To je, u stvari, prelazna i polazna faza od koje dalje Protić kreće u produkciju enformela najavljenog 1957, dovedenog do zrelog stadijuma početkom šezdesetih, ostajući mu veran tokom svoje celokupne kasnije slikarske aktivnosti. Protićev udeo u istoriji srpskog enformela od svih tumača ove pojave visoko je vrednovan, njemu je u toj tendenciji u domaćoj umetnosti priznato nesporno pionirsko mesto. Rano formiranje u novosadskoj umetničkoj sredini i ključna izložba na Tribini mladih 1959. čine ga – iako je glavninu svoje aktivnosti proveo u Beogradu – jednim od aktera u talasu modernističke obnove na vojvođanskoj umetničkoj sceni u kojoj on u tim godinama stoji na krajnjoj inovativnoj poziciji.

Zastupnici enformela i slikarstva materije koji tokom cele svoje aktivnosti deluju na vojvođanskoj umetničkoj sceni, za razliku od beogradskih predstavnika istog usmerenja, neće među sobom održavati redovne i tesne radne veze: Jožef Ač (1914) i Bogdanka Poznanović (1930), iako žive u Novom Sadu, pripadaju različitim generacijama, Pál Petrik (1916) usamljeno radi u Subotici. Izolovani, bez podrške ka ovoj tendenciji kritike, oni neće stići da na vojvođanskoj sceni uspostave zajednički **fenomen enformel**, iako će svako od njih pojedinačno biti svestan jezičkih i duhovnih svojstava sopstvenog slikarskog usmerenja. Za Ača i Petrika postoje podaci da su posetili Bijenale „triumfa enformela“ u Veneciji 1958, i tada upoznali tom prilikom prikazana odgovarajuća evropska zbivanja. Bogdanka Poznanović je izrazito intelektualna i vrlo ažurno informisana umetnica, sa čestim generacijskim kontaktima u drugim jugoslovenskim

umetničkim centrima, a preko poznanstva sa Markom Ristićem bez sumnje je bila upućena u principe nadrealističkog automatizma kao iskustva koje ima znatnog uticaja na genezu slikarstva gesta i materije. Pravovremene primere ovog tipa slikarstva u Vojvodini radi od 1959. Ač, polazeći u inspiraciji od jedne vrste pejzaža (*Plavo nebo, Veliko nebo* i dr.), da bi 1960. prešao u polje apstraktnog slikarstva materije sa simboličkim konotacijama (*Kozmičko talasanje, Mehanička kretanja* i dr.). Predeo kao krajnje transponovana predstava neba i tla ostaje konstantno Ačovo polazište, ali zbog toga on nipošto nije slikar „zavičajnog pejzaža“ kao motiva, koji je u posleratnoj umetnosti u Vojvodini dugo smatran gotovo jedinom autentičnom pojavom, po primeru i na tragu uticajnog Konjovićevog uzora. Ač se od takvog regionalističkog poimanja slikarstva odvojio ne samo univerzalnošću svoje tematike nego pre svega radikalnošću svog slikarskog postupka. Naročito to važi za seriju slika sa gustim slojevima materije u koju kao da su nekim golemim češljem ili nekom drugom sličnom spravom ugrebani ritmovi isečaka kružnih formi. Priroda, dakle, nije poreknuta u ovom slikarstvu konkretne monohromne, najčešće pepeljasto sive ili mrke materije, upravo zbog toga ovo slikarstvo može se smatrati onom podvrstom enformela na koji se primenjuje pojam „poslednji naturalizam“, podrazumevajući pod tim pojmom poslednje moguće slikarstvo koje se u svom podtekstu još uvek odnosi i teži da sačuva daleku referencijalnost sa nekim konkretnim prirodnim pojavama. Referencijalnost na konkretne prirodne pojave, takođe na jednu vrstu predela, poseduje Petrikovo slikarstvo materije kao varijanta „poslednjeg naturalizma“ sa početka i sredinom šezdesetih godina. Čestog učesnika vojvođanskih slikarskih kolonija, Petrika privlači okolina, okolna priroda, ambijent i podneblje provedenog života, a njegove slike – od kojih je *Poplava* iz 1964. delo antologijske vrednosti ne samo u vojvođanskim nego i u jugoslovenskim razmerima – prizivaju asocijacije na tlo ravnice kada se zemlja osuši i stvrdne zbog dugog pomanjkanja ili posle povlačenja za ravnotežu u prirodi neophodne vode. Ali kao i u slučaju Ača, ni kod Petrika nije posredi neki sentimentalni „zavičajni pejsaž“, nego zrelo i emancipovano slikarstvo materije koje odaje da je tvorac tog slikarstva u najuspelijim primerima mogao da razume i znao

da sprovede u sopstveno delo asimilovane pouke jezičke kulture evropskog enformela. Slikaru u izolaciji nije bilo lako dugo opstati na sasvim koherentnim tačkama takve plastičke terminologije, no, u primerima kada je do toga nivoa stigao, Petrik je osetio i izrazio sopstvenu verziju jedne epohalne duhovne klime aktuelne na domaćoj umetničkoj sceni početkom sedme decenije. Za razliku od pomenute dvojice starijih slikara, koji unutar slikarstva materije zadržavaju referencije na tematiku predela, enformel Bogdanke Poznanović kao pripadnice sledeće generacije (u kojoj su Bernik, Jemec, Horvat, B. Protić, Pavlović, Todorović, Turinski i dr. sa kojima zajedno nastupa na Bijenalu mladih u Rijeci 1962, u talasu široke ekspanzije enformela u tadašnjem jugoslovenskom slikarstvu) izrazito je urbanog, eksperimentalnog, mada ne i sasvim autoreferencijalnog karaktera. Posredi su odreda neugledne i šture slike skromnih formata u kombinovanim tehničkim postupcima, osetljive površine brojnih upisa i nanosa u materiju ranjivu i sasušenu kao da je u pitanju neko obolelo i uvenulo organsko tkivo. Relativno mali broj tako izvedenih i sačuvanih slika čiji se datumi nastanka mogu smestiti između 1959–63, upućuju na vrlo selektivnu produkciju koja se svesno zaustavlja ili definitivno prekida zato da se ne bi doveli u sumnju i olako istrošili psihološki i egzistencijalni razlozi nastanka ovog slikarstva. Nipošto neće biti slučajno, štaviše biće sasvim razumljivo i vrlo indikativno, da je ova istaknuta predstavica nove umetnosti sedamdesetih u Vojvodini deceniju ranije započela sa slikama koje za poimanje sredine njenog delovanja predstavljaju retke primere radikalnog antipikturalnog i antiestetetskog koncepta enformela.



BRANKO PROTIĆ, Kompozicija, 1956.



BRANKO PROTIĆ, Kompozicija, 1956.





BRANKO PROTIĆ, Kompozicija, 1956.





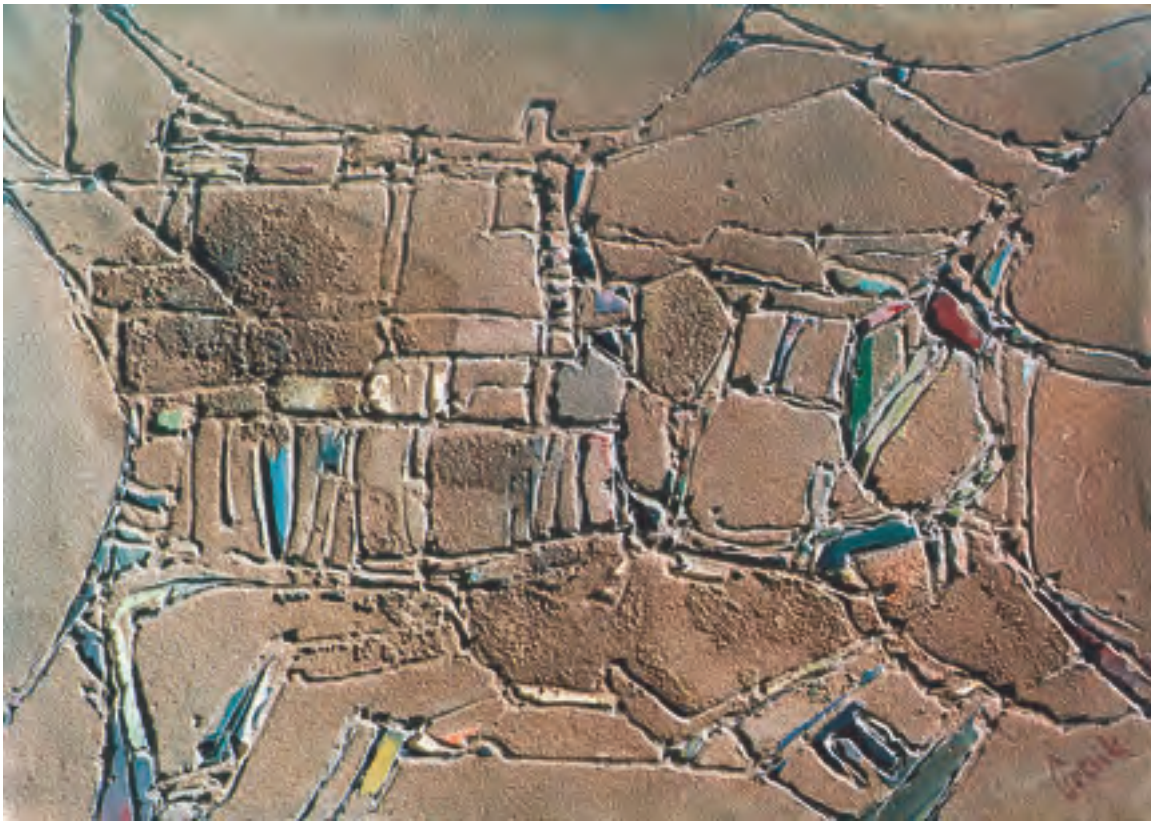
ÁCS JÓZSEF, Mehanika u belom prostoru, 1962.

ÁCS JÓZSEF, Kretanje u belom prostoru, 1961/62.





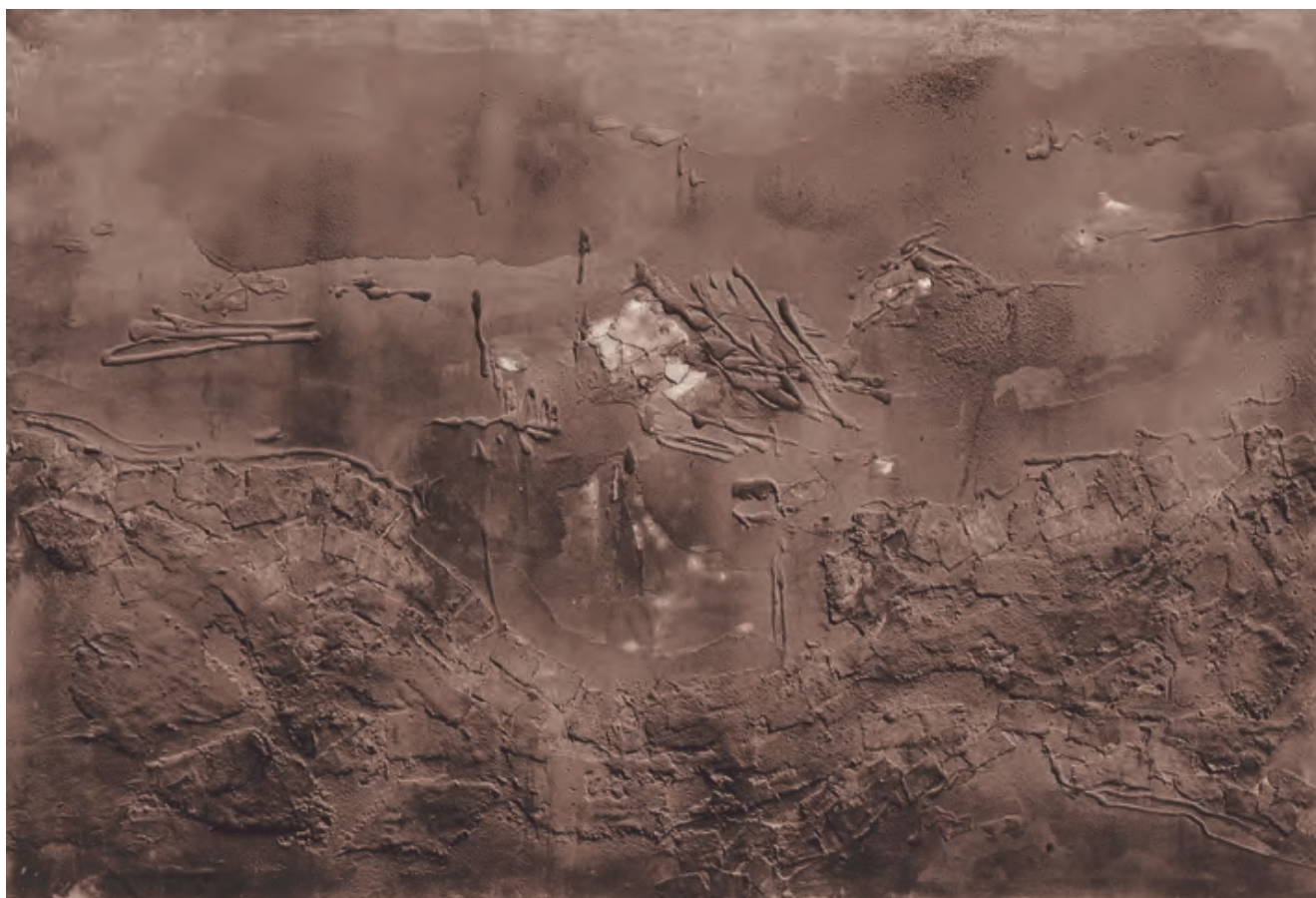
ÁCS JÓZSEF, Egzaktno kretanje, 1961.



PETRIK PÁL, Eksperiment I, 1961.

PETRIK PÁL, Eksperiment II, 1963.

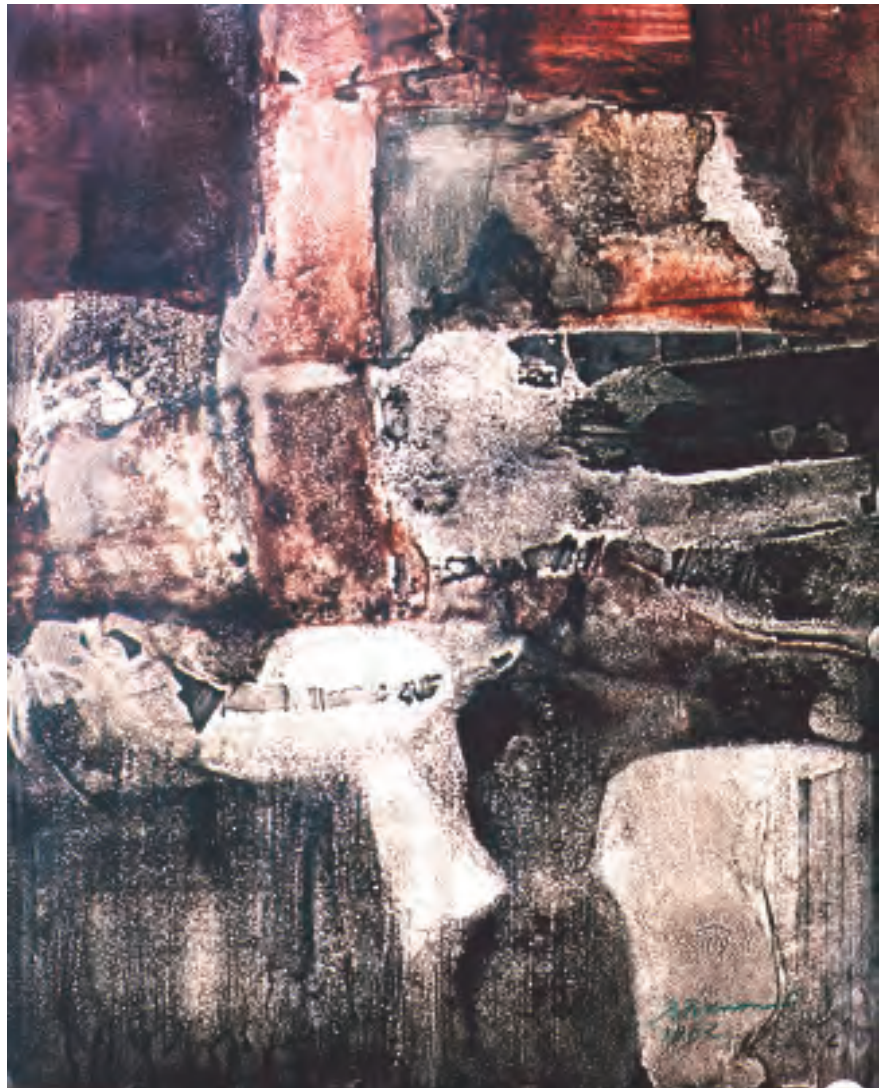




PETRIK PÁL, Poplava, 1964.



BOGDANKA POZNAVOIĆ, Pittura 6, 1962.



BOGDANKA POZNAVOIĆ, Miniatura I, 1962.





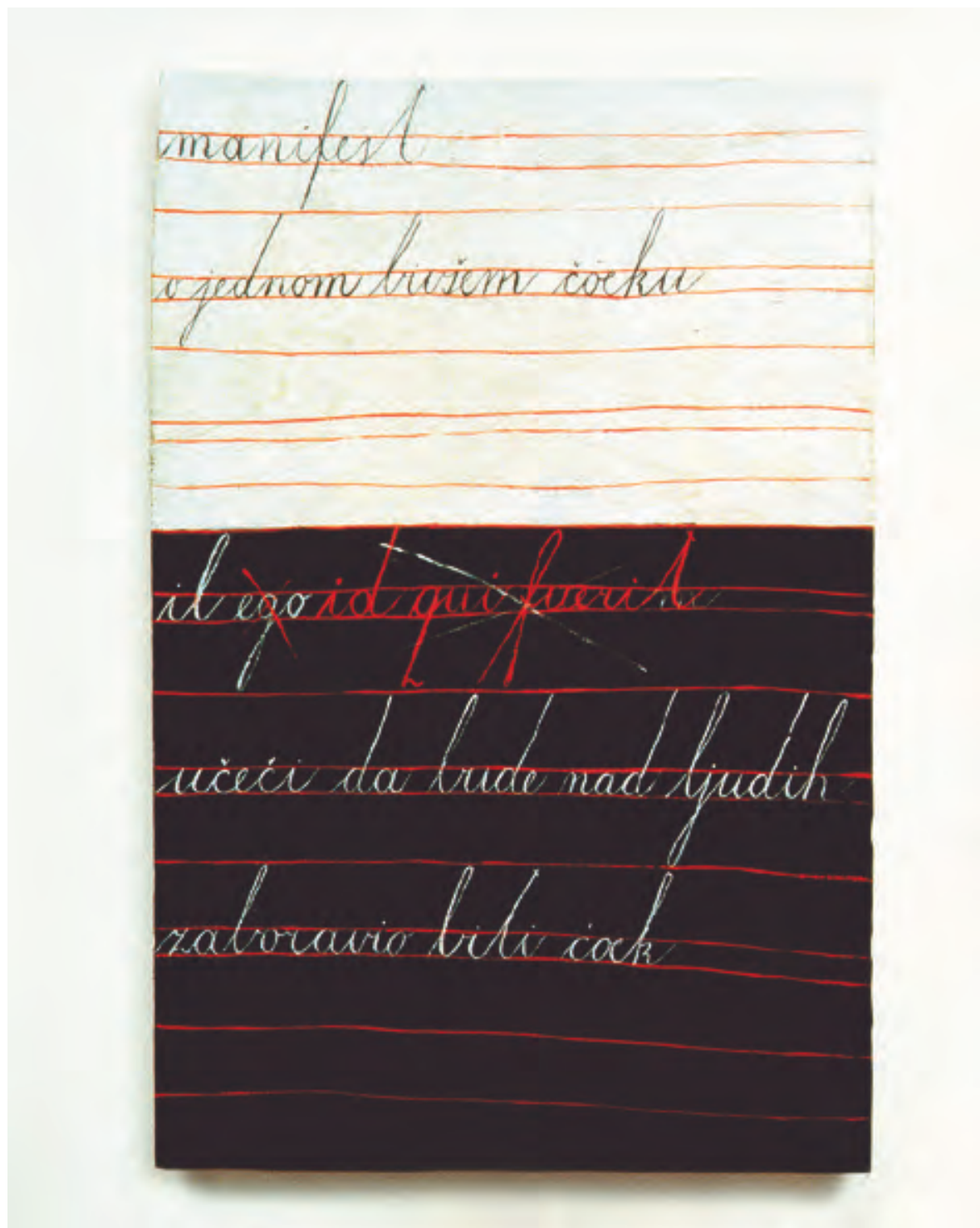
BOGDANKA POZNAVOIĆ, Prekidač mraka, 1964.



BOGDANKA POZNAVOIĆ, Kompozicija V, 1963.



DIMITRIJE BAŠIĆEVIĆ MANGELOS, Manifest o jednom bivšem čoku, 1978.





Sava Šumanović
Ilija Bosilj
Dimitrije Bašičević-Mangelos

INDIVIDUALNE MITOLOGIJE ŠIDSKA TROJKA ILI LOGIKA GRANICE





INDIVIDUALNE MITOLOGIJE ŠIDSKA TROJKA ILI LOGIKA GRANICE

Miško Šuvaković

U vojvođanskoj umetnosti postoji jedan fascinantna i gotovo nemisliv „fenomen“, a to je ŠIDSKA TROJKA: Šumanović, Bosilj i Mangelos. Kažem nemisliv, jer je do sada njihovo delo uvek posmatrano u razdvojenim i neuporedivim svetovima (*fiokama*) istorije umetnosti. Značajni upliv „teorije kulture“ (*cultural studies*) na istoriju i teoriju umetnosti omogućio je da se više ne posmatraju samo vertikalne istorijsko-estetičke karakterizacije dela, već i da se pokrenu pitanja o funkcijama horizontalnih kontekstualnih karakterizacija svetova u kojima su umetnici živeli i delovali. Šid je ovde neka vrsta „prošivenog boda“ (*point de capiton*) koji povezuje sasvim različite egzistencije u složenu priču o „mitologiji“ umetnika. Šid je grad na granici Vojvodine i Hrvatske. Pravi pogranični grad, gotovo grad na kraju sveta: *in the middle of nowhere*. U Šidu se oseća miris prašnjave ravnice, miris masne zemlje, miris dodira zemlje i neba... U Šidu se govorilo nekakvom nestabilnom smešom srpskog i hrvatskog jezika. Šid je bio austrougarski gradić... U Šidu su živeli građani i ratari. Iz Šida se išlo i u Zagreb i u Beograd. Preko Šida su se vodili svetski i etnički ratovi... Šid je zaista neobično mesto, gotovo kao izgubljeni grad na samom kraju sveta. U jednom takvom gradu su se pojavila tri neobična modernistička umetnika: Sava Šumanović (1896–1942), Ilija Bosilj (Ilija Bašičević, 1895–1972) i Mangelos (Dimitrije /Mića/ Bašičević, 1921–1987). Sava Šumanović je veliki modernistički slikar koji je delovao između kubizma i neoklasicizma - period njegovog delovanja locira se od ranih 20-ih do kasnih 30-tih godina XX veka. Ilija Bosilj je ratar i naivni slikar čiji opus pokriva netipično sofisticirano figurativno mitološki orijentisano slikarstvo. On je vršnjak Save Šumanovića mada se period njegovog delovanja locira od oko 1957. godine do njegove smrti 1972. Dimitrije Bašičević je istoričar umetnosti čija je doktorska disertacija bila posvećena njegovom velikom „zemljaku“ slikaru Savi Šumanoviću, a kao direktor Muzeja naivne umetnosti u Zagrebu bio je veoma blizak svetu očevih (Ilijinih) slika. Dimitrije Bašičević je napisao jedan od najneobičnijih i najsloženijih filozofsko-teorijskih traktata o Bosilju: „Moj otac Ilija – Nacrt za antimonografiju“ (1976–77). Dimitrije Bašičević je pod pseudonimom Mangelos delovao kao umetnik stvarajući dela između pisma i slike (*peinture/écriture*) u složenim procesima od neoavangardnih do konceptualističkih eksperimenata – period njegovog

delovanja locira se od kasnih 40-ih do kasnih 80-ih godina XX veka, mada njegov rad zadobija javan karakter tek od 70-ih ka 80-im godinama.

Sava Šumanović je kao slikar inicijalno formiran u Zemunu i Zagrebu, a školovao se u Parizu. U Lothovoj *školi* formirao je svoje konstruktivno-kubističke i konstruktivno-neoklasične pristupe slici i slikarstvu. U srpskoj i hrvatskoj umetnosti jedan je od pionira kubizma. Pariz napušta 1930. godine zbog bolesti. Od tada živi u Šidu. A, od 1933. godine slika šidske pejzaže i seriju slika kupačica nazvanu „Šidijanke“. Ubijen je u noći između 28. i 29. avgusta 1942. godine. Njegov život je obeležen karakterističnim modernističkim mitovima: osvajanja velikog sveta, slikarskog eksperimenta, rešavanja formalnih, ekspresivnih i poetičkih problema slikarstva, duševnom bolešću, povratkom u provinciju iz velikog sveta (Pariza) i tragičnom smrću u Drugom svetskom ratu. Šumanović se smatra jednim od najznačajnijih srpskih modernističkih slikara prve polovine XX veka.

Ilija Bosilj je pseudonim zemljoradnika Ilije Bašičevića koji je počeo da slika 1957. godine u svojoj 62. godini života. Bosilj je rođen u Šidu 1895, gde je i umro 1972. godine. Ilija Bosilj je otac poznatog istoričara umetnosti i direktora Muzeja naivne umjetnosti u Zagrebu dr Dimitrija (Miće) Bašičevića. Ilija Bosilj je samouk slikar. Njegov rad je jedna izuzetna anomalija u naivnoj jugoslovenskoj umetnosti, pošto nema sličnih primera radikalno rešene plošne, anti-iluzionističke i minimalizovane forme u naivnom slikarstvu. Njegova slikarska dela izgledaju kao da su pretrpela jak uticaj ranog arhetipskog apstraktnog ekspresionizma i enformela. Na formalnom planu to su slike zasnovane na plošnim pikturalnim znacima komponovanim na naglašenoj i suptilno definisanoj površini (odnosu mrlja ili planova). Tematski, njegove slike se tiču regionalne mitologije i fantazmatskih projekcija tajni prirode. Poznata je afera „Slučaj Bosilj“ koja se odnosila na iznošenje sumnji u autentičnost Bosiljevog stvaralaštva. Navođene su direktne ili indirektno optužbe da je Ilija Bosilj slikao pod direktnim uplivom svog sina Dimitrija, odnosno, da je Dimitrije Bašičević Mangelos slikao te slike. Ilija Bosilj je zato javno pred medijima demonstrirao svoj postupak slikanja. Ilija Bosilj je izlagao za života i posthumno na mnogim samostalnim izložbama: 1963. (Beograd), 1964. (Đenova), 1965. (Zagreb), 1967. (Frankfurt na Majni, Minhen, Opatija), 1968.



(Amsterdam), 1969. (Šid, Bazel, Zagreb, Amsterdam), 1970. (Šid, Ohrid), 1972. (Vukovar). Karakteristično je da je i danas, trideset godina nakon smrti, Ilija Bosilj umetnik za kojim postoji interes na evropskom tržištu naivne umetnosti. Slike Ilije Bosilja su zaista temeljna anomalija u modernoj umetnosti rane druge polovine XX veka, zato što: (a) u njegovom naivnom slikarstvu ploha je rešena na eksplicitno modernistički način, što je bilo gotovo nemislivo u većini slikarskih akademskih krugova kasnih 50-ih i 60-ih godina u Jugoslaviji, (b) njegovo delo ostaje enigmatično po pitanju autentičnosti i originalnosti, a kao takvo predstavlja pravi primer modernističke kontroverze odnosa umetnosti i života, i (c) njegovo delo se može posmatrati višestruko u svetlu naivne umetnosti, srpskog i jugoslovenskog slikarskog modernizma 60-ih i u svetlu teorija umetnosti i kulture Mangelosa. Drugim rečima, Bosiljeva dela su u srpskom, jugoslovenskom i evropskom kontekstu jedinstven primer naivnog slikarstva koje se ne može svesti na lokalne nacionalne folklorne škole ili poetike, već jeste iskorak iz „naivnosti prikazivanja“ u sofisticirane modernističke realizacije plohe, boje i ekspresije.

Dimitrije (Mića) Bašičević je studije istorije umetnosti završio i doktorat odbranio u Zagrebu. Njegovo teorijsko-kritičko i umetničko delovanje povezano je sa *radanjem* visokog apstrakcije orijentisanog modernizma 50-ih godina, ali i sa neoavangardnim ekscesima i eksperimentima internacionalnog pokreta Nove tendencije i zagrebačke neodadaističke i protofluksus grupe Gorgona u 60-im godinama. Kao direktor Muzeja naivne umetnosti, dr Bašičević je promovisao savremene kritičko-teorijske pristupe naivi. U poznom periodu života pisao je o kulturi „mehaničke reprodukcije slike“, a to znači pre svega o fotografiji. Mangelos je tokom 70-ih i 80-ih godina bio prepoznat od mladih konceptualnih (Radojičić, Trbuljak, Dimitrijević) i postkonceptualnih (Vlado Martek, Mladen Stilinović, Željko Kipke, Antun Maračić) umetnika kao harizmatička inicijalna figura hrvatske pozne moderne umetnosti. U tom periodu on započinje i značajan javni umetnički angažman. Jedna od njegovih prvih izložbi je bila na Tribini mladih u Novom Sadu 1971. godine. Nakon njegove smrti 1987. godine, njegova dela se izlažu na brojnim internacionalnim izložbama, a ulaze i u kolekcije velikih muzeja (pariski Bobur, njujorška MoMA).

Pojedini kritičari i teoretičari porede Mangelosova dela sa protokonceptualističkim produkcijama belgijskog pesnika i umetnika Marcela Broodthaersa. Pripadnici slovenačke grupe Irwin njegovo delo vide kao prototipski primer retroavangardne umetnosti. Mangelos je radio sa nekoliko bitnih problema „centralnoevropske umetnosti“: sa problemom koegzistencije različitih jezika (njegova dela su bila pisana na srpskom, hrvatskom, latinskom, nemačkom, francuskom, engleskom), sa problemom odnosa verbalnog teksta, vizuelnog predloška i koncepta izvan ili iznad dela, ali i sa problemom identiteta umetnika kao filozofsko-umetničke konstrukcije. Mangelosovo delo je, zaista, nastalo u središtu razlike (*différence*) i razluke (*différance*) srpskog i hrvatskog jezika, odnosno, srpske i hrvatske kulture. Ono jeste alegorijski sistem šifri koje suočavaju i razdvajaju te dve kulture. Mangelos je pokazao tu izuzetnu dišanosku moć da svoje delo, koje je formirano u duhu posleratnog egzistencijalizma i fenomenologije, transformiše pod uticajem mladih umetnika na koje je sam uticao...
Vezu između Šumanovića, Bosilja i Mangelosa ostvaruje sam Mangelos i to na tri nivoa:

- (a) na nivou konteksta, tj. Šida, a to znači mikrokulture iz koje potiču sva trojica: to je kultura ravnice-i-zemlje, traumatičnih sećanja na rat i nestabilnih jezika,
- (b) na nivou istorijsko-teorijske interpretacije – Mangelos je interpretirao radikalno modernističkom teorijom delo Šumanovića, Bosilja i samog neuhvatljivog Mangelosa, i
- (c) na nivou građenja mitske strukture – odnos Šumanovića (veliki hegemoni modernizma), Bosilja (egzotično drugo unutar samog modernizma) i Mangelosa (konceptualno kritično, inverzno i asimetrično unutar modernizma) gradi paradoksalnu „sliku“ kontroverzi modernizma i, još dramatičnije, kontroverzi modernističkog umetnika.

Šidska trojka: Šumanović, Bosilj i Mangelos, omogućava nesvakidašnju naraciju o individualnim mitologijama modernizma. Na ovoj izložbi ne želim toliko da prikažem njihova dela (odnosno, remek-dela), koliko da indeksiram te individualne iskorake ka umetniku koji gradi mit modernosti (Šumanović), ka umetniku koji pred-umetnički mit postavlja kao središnji problem (moderne) umetnosti (Bosilj) i ka umetniku koji konceptualno i fenomenološki radi sa aspektima mitskih simulacija umetničkog identiteta.



SAVA ŠUMANOVIĆ, Doručak na travi, 1927.

DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ-MANGELOS



ILUJA BOSILJ, Moja slika s leptirima, 1970.



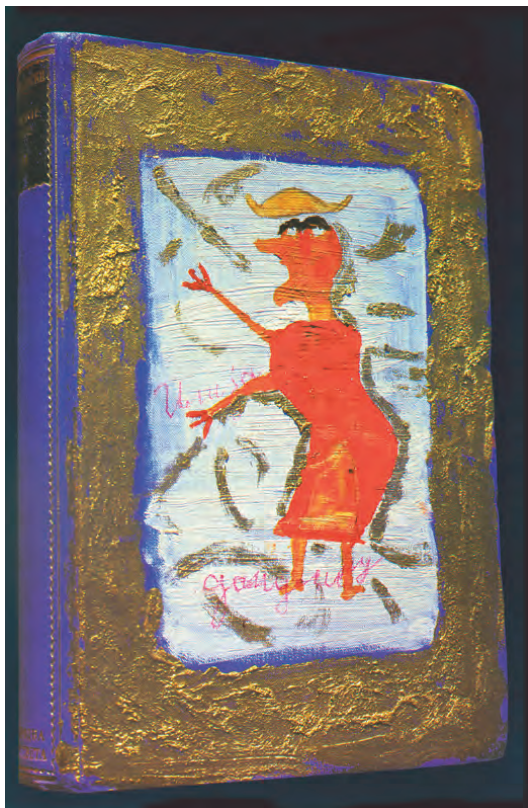


SAVA ŠUMANOVIĆ, Šidjanke, 1935.





SAVA ŠUMANOVIĆ, Šidljanke (Veče na vodi), 1936/38.



ILJA BOSILJ, Crvena figura - Gamulinu, 1970.

ILJA BOSILJ, Promenada na Iljadi, 1962.





ILIJA BOSILJ, Medicina i filozofija, 1966.



DIMITRIJE BAŠIĆEVIĆ, MANGELOS Manifest, 1978.

homo naivus - manifest

homo naivus
je evolucijski tip čovjeka
civilizacije ručnog rada.
egzistenciju homo naivusa karakteriziraju
ručno proizvodjenje
i naivno mišljenje.
naivni način mišljenja je strukturiran
s devedeset posto instinkta (circa)
i oko deset posto racionalnog mišljenja.
karakteristike naivnog mišljenja
su religija umjetnost i filozofija.

egzistiranje homo naivusa
tokom evolucije i historije
realizira se
u bespoštednoj borbi
svakog protiv svih.
taj način egzistiranja
se evolucijski potvrdio kao selekcija
a historijski
kao glavni instrument
za postizanje sreće
tog jedinstvenog i općevažećeg cilja
te iste egzistencije.

DIMITRIJE BAŠIĆEVIĆ MANGELOS, Manifest, 1978.

manifest
o psihičkom životu picassa
i pretpostavljenog panthe altamirskog

upoređi li se picassova "guernica"
koja važi kao jedan od vrhunskih dometa
čovjekove misli mire
s produktom njegovog slikarskog pretka iz alta-
kojega nedostatak signature dozvoljava
da ga se hipotetski nazove pretpostavljeni panthe
zaključci su slijedeći.
oba "španca" proizveli su
tehnologijom ručnog rada
upotrebljavajući identični "psihički" instrumen-^{tarij}
u tridesetom vijeku
neće biti sasvim jasno
koji je od tih produkata iz dvadesetog
a koji iz minus hiljaditog stoljeća.
picasso i pretpostavljeni panthe
pripadaju istom evolucijskom segmentu
iste civilizacije. ručnoradne.
iz predloženih slika nemoguće je zaključiti
da bi "psihički život" pretpostavljenog panthe
bio bogatiji od picassovog.
ali ni siromašniji.
razlike nema.



MIRA BRTKA, *Construzione V*, 1965.





Mira Brtko
Mileta Vitorović



MINIMALNA SLIKA LOGIKA REDUKCIJE





POSTENFORMELNA REDUKTIVNA APSTRAKCIJA

Ješa Denegri

U vojvođanskom umetničkom prostoru kasnih šezdesetih i početka sedamdesetih godina mogu se zapaziti dva međusobno sasvim nezavisna i odvojena pojedinačna primera apstraktnog slikarstva sa karakteristikama postenformelne redukcije, monohromije, tvrdih ivica, poimanja slike kao nereferencijalnog slikovnog polja i kao autonomnog nosioca materijalne podloge slikarskih operacija.

Istorijski gledano, slikarstvo navedenih svojstava javlja se u trenutku kada tvorci takvih slika stižu do svesti o iscrpljenosti ne samo jezičkih postulata enformela nego i njegovih filozofskih egzistencijalističkih izvora, da bi se, u skladu sa takvom svešću, slika sada tretirala kao dvodimenzionalna površina „isprana“ od gustih naslaga materije, lišena gestualnog rukopisa, samim tim oslobođena ekspresije, sređena u poretku osnovnih elemenata, ali ipak ne i strogo geometrijska u smislu uvažavanja konkretističke i konstruktivističke tradicije. Psihološki i emotivni razlozi nastanka postenformelne reduktivne apstrakcije mogu se tražiti u raspoloženju ponovnog poverenja u pojavu i pojam forme, nakon njenog enformelnog odbacivanja ili zapostavljanja, pri čemu je forma znak težnje ka graditeljskoj organizaciji slike, nastale u socijalnim prilikama šezdesetih godina, kada posle nihilizma i defetizma enformela počinje da tinja optimističko pouzdanje u spiritualna i meditativna svojstva slikarskog jezika.

Osnovne problemske referentne tačke ovakvog poimanja umetnosti na međunarodnoj umetničkoj sceni jesu monohromno slikarstvo (prema nazivu izložbe *Monochrome Malerei*, Leverkusen 1960), primeri evropske i američke nove (post-slikarske) apstrakcije prikazani na izložbi *Oltre l'informale*, San Marino 1963, i jedan deo američke selekcije na Bijenalu u Veneciji 1964. (Moris Louis, Keneth Noland, Frank Stella), mada se navođenjem ovih podataka, naravno, ne tvrdi da su upravo ti događaji i na njima prikazani paradigmatični modeli slike direktno uticali na nastanak u formalnom pogledu srodnim im pojavama u vojvođanskom slikarstvu kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina. Pre će biti da se ovde radi o nekim udaljenim refleksima jedne određene duhovne klime saopštene jezikom slikarstva, o posrednim recepcijama generalnih tekovina tadašnjeg recentnog svetskog slikarskog iskustva, ili naprosto o izvesnim koincidencijama u kojima pojedini umetnici u

međusobno udaljenim sredinama njihovog formiranja i delovanja saznanja, koja crpu iz različitih kulturnih i operativnih izvora, ukrštaju sa sopstvenim individualnim intuicijama.

Posle višegodišnjeg bavljenja grafikom u kojoj je, shodno tehnici drvoreza, motive arhitekture sveo do nivoa izrazite geometrijske stilizacije, **Mileta Vitorović** preneo je isti motiv u slikarstvo (ciklusi *Senke* i *Siluate*, 1964–71), da bi se od početka sedamdesetih usredsredio na temu kruga u središtu slikovnog polja varirajući tu temu u brojnim slikama ciklusa *Znaci* najavljenog 1968.

Isticanjem pojma Znak u nazivu ovog ciklusa autor evidentno upućuje na semantičko i simboličko poimanje i svojstvo forme kruga. Unutar pomenutog ciklusa, kao njegov najradikalniji momenat, izdvaja se manja serija slika u kojima je forma kruga na pravougaonoj podlozi izvedena osetljivim i skoro jedva приметnim gradacijama bele boje (*Znak u belom*, 1973, u nekoliko verzija).

Neopravdano bi bilo ove sporadične umetnikove realizacije dovesti u direktnu idejnu vezu sa problematikom „belog na belom“ kao karakterističnog fenomena evropskog monohromnog slikarstva na početku šezdesetih (promovisanog na izložbama *Weis* u Hanoveru 1962, *Bianco Bianco* u Rimu i *Weis auf Weis* u Bernu, obe 1965. i dr.) tim pre što ih deli gotovo cela decenija retardacije, no ipak je potrebno uključenjem u sastav ove izložbe posebno upozoriti na problem serije Vitorovićevih belih slika kao jedne apartne, izolovane, ali za sredinu njihovog nastanka značajne epizode znatnog stepena emancipacije poznog modernističkog tipa reduktivne apstraktne slike.

Mira Brtka završila je Akademiju za pozorište i film u Beogradu, slikarstvom je intenzivnije počela da se bavi u vreme boravka u Rimu gde samostalno izlaže 1964. i učestvuje u više grupnih izložbi od kojih je najznačajnija *Forme presenti* 1965, da bi se u domaći umetnički život uključila 1971. izložbom u organizaciji Galerije savremene likovne umetnosti u Novom Sadu.

Pripadala je međunarodnoj umetničkoj grupi *Illumination* koju je 1967. osnovao japanski umetnik Nobuya Abe, a čiji su članovi još bili Milena Čubraković, američka umetnica Marcia Hafif i dvojica italijanskih umetnika Paolo Patelli i Aldo Schmid. Grupa nije imala deklarativni radni program, ali sve njene





pripadnike osim poštovanja prema zajedničkom mentoru i duhovnom uzoru povezivalo je srodno poimanje umetnosti kao potpuno nereferencijalne apstrakcije, pre organskih i meditativnih nego strogo geometrijskih i konstruktivnih svojstava.

U ranim Brtkinim slikama (koje nose nazive na italijanskom, što je znak da su nastale i bile uključene u umetnički život te sredine) zapaža se postepeno odvajanje od nasleđa enformela čiji se poslednji tragovi zapažaju u blago reljefnim slojevima materije, da bi potom slika postala sređeni i potpuno plošni plastički organizam najčešće u belom, krećući ka minimalizaciji forme do koje, te minimalizacije u radikalnijem stadijumu, ipak ne stiže zato jer takvo ekstremno poimanje slike očito nije odgovaralo njenoj formaciji i prirodi. Naime, u duhu ideja koje propoveda Abe, a što u osnovi prihvataju i njegovi mlađi saradnici, slika, iako lišena svake predmetne referencije i svedena na jednostavne i sažete vizuelne učinke, nije estetska tvorevina nego nastaje i treba da deluje kao znak duhovnog „prosvetljenja“ u tradiciji istočnjačkih životnih filozofija.

Posle definitivnog razilaženja grupe *Illumination* i tokom nastavka slikarskog rada uporedo sa drugim umetničkim interesovanjima, Brtka pristupa jednoj vrsti simbioze principa organske i geometrijske apstrakcije izrazito aktivnog kolorita čije su bojene zone odvojene tvrdim ivicama, gradeći tip slike u duhu osnovnih plastičkih postulata slikarske kulture poznog modernizma.

MILETA VITOROVIĆ, Oranž i plavo, 1966.



MIRA BRTKA, Lo specchio rugginoso (Rusty mirror), 1964.



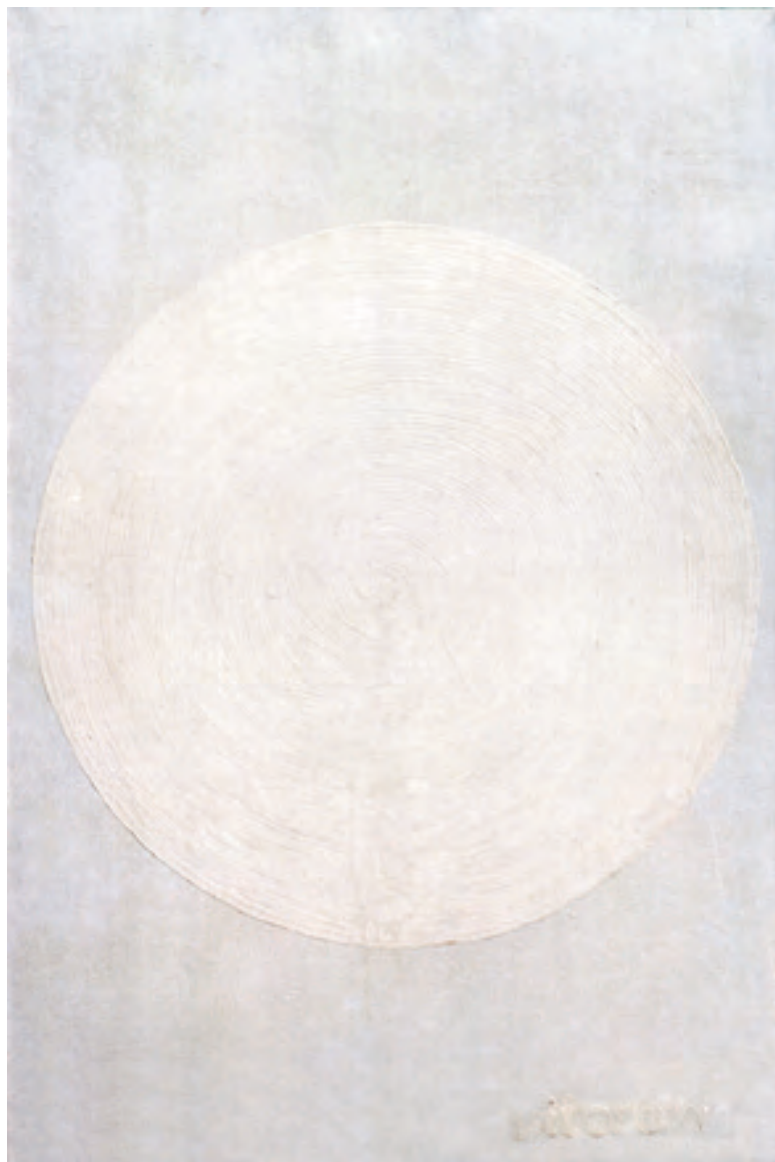


MILETA VITOROVIĆ, Znak 16, 1976.



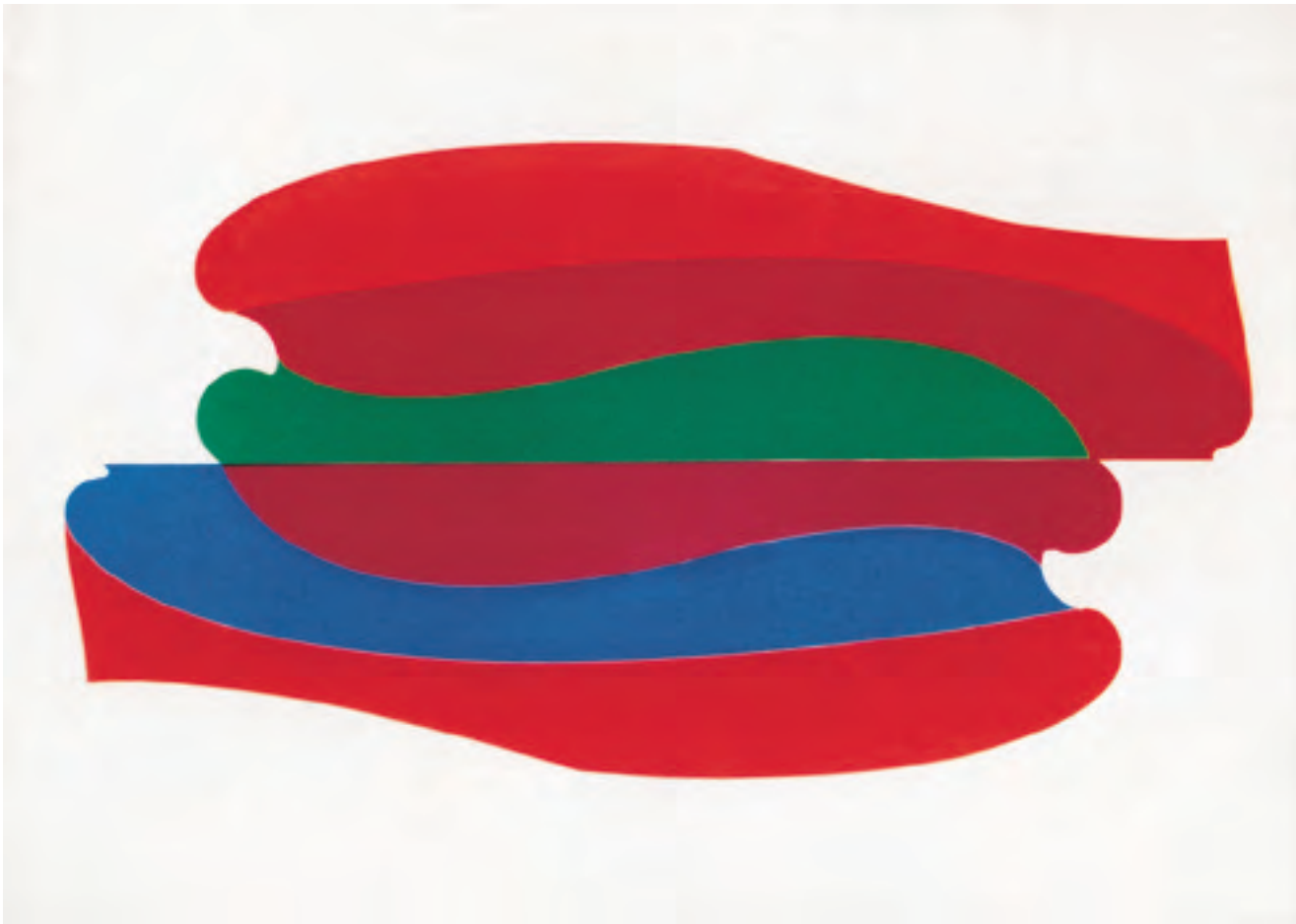


MILETA VITOROVIĆ, Beli krug I, 1975.

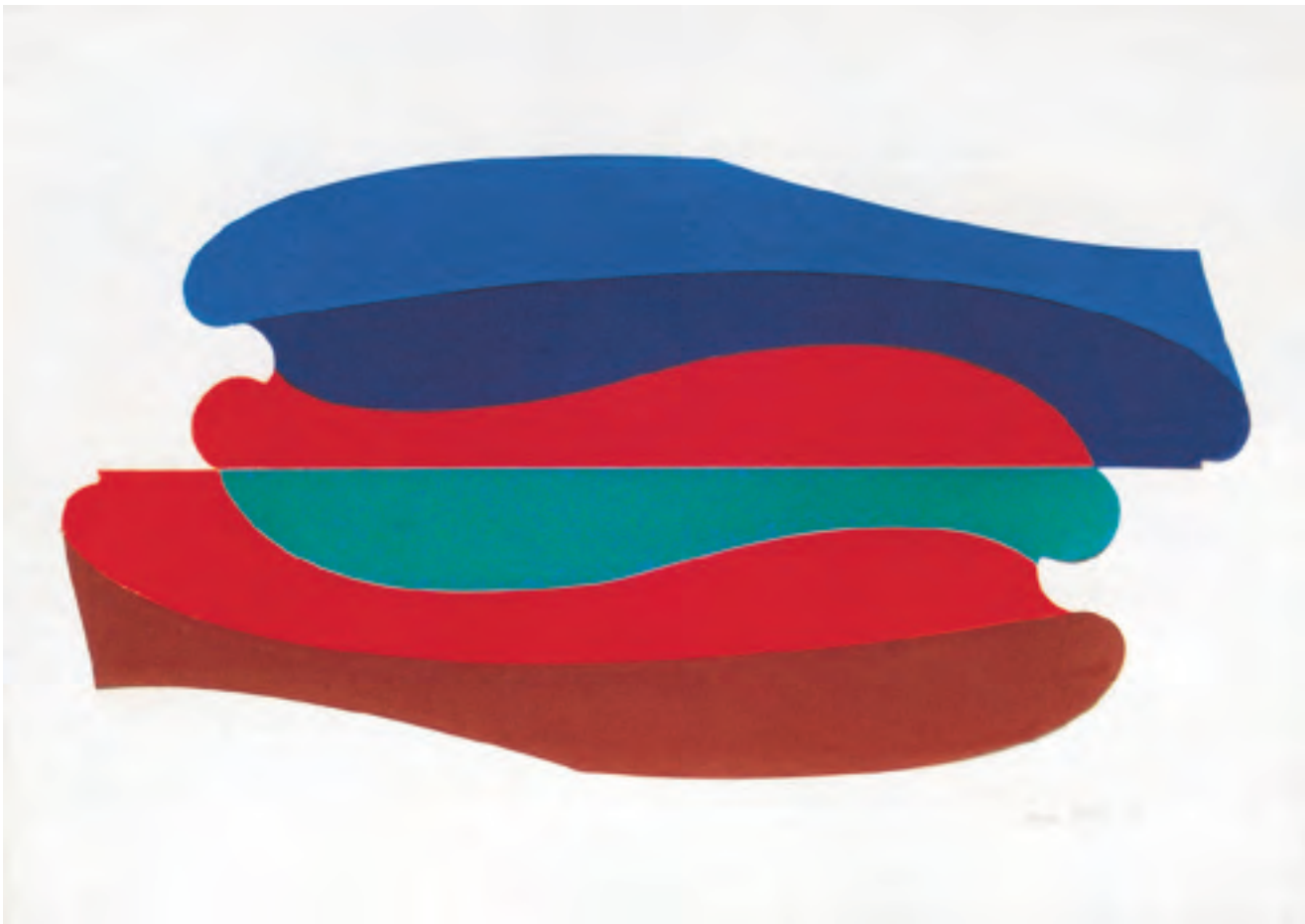


MILETA VITOROVIĆ, Znak u belom, 1975.



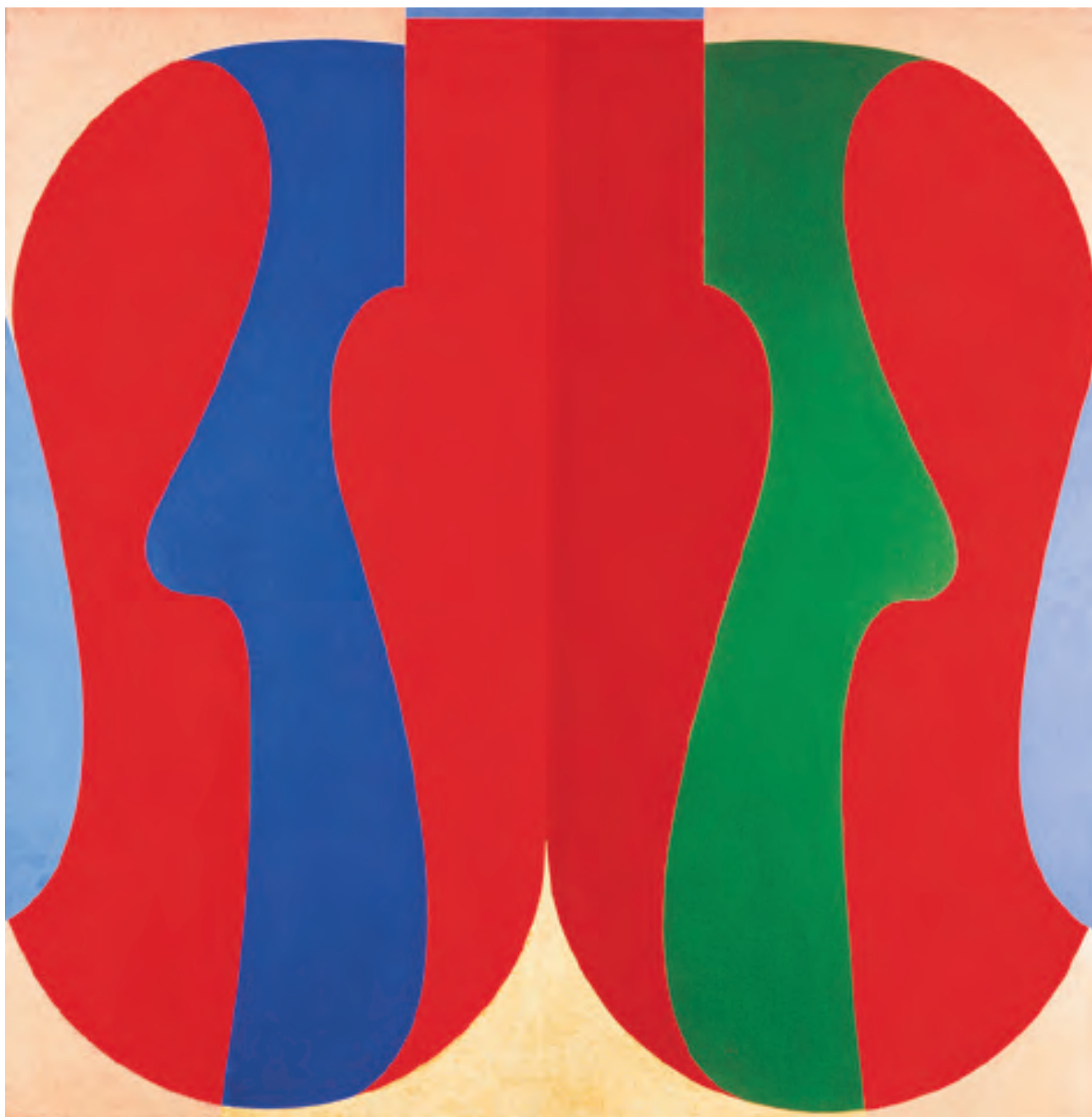


MIRA BRTKA, iz ciklusa *REKA „A“*, 1970.





MIRA BRTKA, AL 11, 1970.





MIRKO RADOJIČIĆ, Tekst 1, 1972.

6 Не: концепт као уметност -
7 Уметност као концепт.



Neoavangardni tekstualizam
označitelji teksta

Vujica Rešin Tucić
Vojislav Despotov
Judita Šalgo
Ladik Katalin (Katalin Ladik)
Várady Tibor (Varadi Tibor)

Konceptualna umetnost
od dela do teksta

Slavko Matković
Kerekes László (Laslo Kerekeš)
Szomathy Bálint (Balint Sombati)
Szalma László (Laslo Salma)
Csernik Attila (Atila Černik)
Ladik Katalin
Grupa KÓD
Grupa (Ξ)
Grupa (Ξ – KÓD)
Slobodan Tišma
Miroslav Mandić
Slavko Bogdanović
Janez Kocijančič
Peđa Vranešević
Mirko Radojičić
Miša Živanović
Čedomir Drča
Ana Raković
Vladimir Kopicl

Mail art nemoguća komunikacija

Slavko Matković
Bogdanka Poznanović
Balint Sombati
Jaroslav Supek

OD NEOAVANGARDNOG TEKSTUALIZMA DO KONCEPTUALNE UMETNOSTI

VOJVOĐANSKI TEKSTUALIZAM

Dubravka Đurić

Na vojvođanskoj književnoj i umetničkoj sceni od kraja šezdesetih godina došlo je do radikalne transformacije poezije u međužanrovske multivalentne forme. One su dovodile u pitanje instituciju Lirike i instituciju Književnosti. Umetnici i književnici su često delovali u formalnim i neformalnim grupama: grupa KÔD, grupe Januar i Februar, grupa Bosh+Bosh, Grupa (Э. Nije zanemarljiva činjenica da se to dešavalo u izrazito multietničkoj i multijezičkoj sredini. Mnogi pesnici (i poneka pesnikinja) odrastali su paralelno živeći u dva ili više jezičkih sistema. Njihovi tekstovi su ostali na margini, jer su izmicali ustaljenim normama. Nisu se mogli smestiti u okvire književnosti, jer se nisu konstituisali ni kao lirika ni kao pripovedna proza, niti su se mogli smestiti u okvire vizuelnih umetnosti. Nastajali su na rubovima i preseccima književnih žanrova, između književnosti i umetnosti, između teorijskog diskursa i književnosti. Izneveravali su očekivanja čitalaca, primoravajući ih da preispituju svoja sigurna uporišta i znanja.

Radikalni zahvati u tekstu ukazuju na to da autor ima poverenje u jezik i tekst, i da je nepoverljiv prema uverenju da postoji koherentni subjekt i sumnja u mogućnost pričanja koherentne priče. Prelazeći preko utvrđenih žanrovskih granica, tekstovi pokazuju rigidnost uspostavljenog žanrovskog sistema. Autori su imali svest o tome da se tekst na određeni način strukturira na stranici papira, da svaki poremećaj, svako odstupanje od uobičajenog i prihvaćenog, postaje u datoj kulturi gest provokacije estetskih, ali i društvenih i političkih normi. Na stranici papira oni nisu grafički strukturirani tako da jasno signaliziraju da li je u pitanju poezija, proza ili esej, ili je u pitanju delo vizuelnih umetnosti. Jezik ne stvara iluziju stvarnosti, nema jasnih efekata narativne retorike. Fragmenti narativnih tokova su poređani u lance koji zbunjuju neočekivanim zaokretima. Autori stupaju na područje teorije, mada nemaju u formalnom smislu teorijske kvalifikacije. Vizuelni znak često tretiraju na isti način kao i verbalni: oba postaju deo jednog novog diskurzivnog polja. Postavljajući u središte pažnje vizuelne i grafičke odlike pisma kao poretka znakova na odštampanoj stranici papira, autori privileguju označitelj. Ali kada koriste svoje telo i glas na sceni, oni žele da provociraju i da neposredno deluju na slušaoce. Na taj način dovode u pitanje autoritet fiksiranog teksta koji prethodi izvođenju.

Ovaj kratki nepotpuni pregled počeu sa pesnikom **Janezom Kocijančićem**. U pesmama objavljenim u *Poljima*¹ ovaj autor lirsku paradigmu razvija do krajnjih konsekvenci. Njegov jezik je visoko estetizovan. Pažljivim iščitavanjem lako je utvrditi da je lirsko ja, taj „univerzalni lirski subjekt“, obeležen rodom kao muški lirski subjekt. Poezija je u temeljima obeležena rodom i konstituiše se oko pojmova lepota-ljubav-seksualni odnos-poezija-Žena. Kocijančić je u ovim pesmama pesnik ljubavi i Mediterana, osetljiv na mirise i boje. Kao usamljeni Esteta, obraća se uskom krugu posvećenika, kolega pesnika (muškaraca). Simbolistička poezija od kraja 19. veka (a ovaj pesnik se u tu tradiciju moderne upisuje) skreće pažnju na jezik i na reči pesme. Insistirajući na simbolu, ona nas je, s druge strane, odvodila od jezika ka mističnim značenjima i asocijacijama upućujući na onostrano. Ovaj paradoks je prisutan i u poeziji Janeza Kocijančića. Visoki estetizam izrazit je i u pesmi **Vladimira Kopicla** „Mimohodni osvrt na odnos terasa-vrt“². Tekst vraća poeziju čistom malarmeovskom lirizmu, koji više sugeriše nego što govori. On se strukturira sa svešću da se značenje pesme konstituiše i načinom grupisanja reči i rečenica na papiru, odnosom belina i prostora ispunjenih tekstom, kao i slovima reči, koja se raspoređuju tako da oblikuju prave, kose, polukružne ili izvijene linije i crteže (srce, elipsa). Kasniji tekstovi ovog autora biće strogo konceptualistički. U njima se ispituju sintaksa i semantika, kao i status umetničkog dela koje je dematerijalizovano, jer se ispoljava samo u jeziku i jezikom. Njegova konceptualna poezija objavljena u zbirci *Aer* sasvim je izvan lirske paradigme.

Estetizam će biti važan i za poeziju **Slobodana Tišme**. Tišma je suptilno destabilizovao lirsku paradigmu. Dekonstruišući je, ali zadržavajući pozu uzvišenog Estete, on je intervenisao u tekstu povremeno suptilno narušavajući gramatička i semantička pravila (na primer, u ciklusu „Knjiga svećnjak krov“³). Te intervencije skreću pažnju na sam tekst, poigravajući se prvostepenim (prirodnim) jezikom, a zatim i kodovima drugostepenog jezika (jezika književnosti), a zatim i lirike kao jezika trećeg stepena. Najapstraktniji tekst „Kao neko“⁴ napisan je po stavovima od 1 do 86. Autor je izdvojio reči koje u jeziku nemaju značenje po sebi, već ga dobijaju u kontekstu rečenice. Ove relacije reči (zamenice, priloške odredbe za mesto, prostor, vreme i način, veznici, itd: ja, ovo,

ono, to, sve, ništa, kao, pre, nikad, itd.), gramatički prazne smislom, naknadno ga dobijaju u rečenici. Sa ovim rečima pesnik postupa kao da imaju puni smisao. Na ovaj način Tišma negira suštinsko uverenje humanističke kulture socijalističkog društva da tekst mora biti smislen, narativan, logičan i dovršen. On dovodi u pitanje i lirski subjekt. Muško lirsko ja upisano u osnovama institucije poetskog diskursa, ovde se kao ideja napušta, a sporedne reči u rečenici postaju osnovni materijal u gradnji pesme.

Kraći tekstovi **Jovice Aćina**, objavljeni pod nazivom „Korak po korak“⁴⁵, mogli bi se podvesti pod pojam pesme u prozi. Oni će već pokazati na karakteristike rada ovog autora, koji se oslanja na francusku književnu i teorijsku tradiciju, u kojoj se lepota jezika dovodi do perverzности, do bartovskog pojma „uživanja u tekstu“, koji će nekoliko godina kasnije Aćin prevesti sa francuskog jezika. Makro i mikrokosmos se prožimaju u jeziku, a uživanje u tekstu je povezano sa uživanjem u telu.

U neoavangardama u Vojvodini deluju i dve radikalne pesnikinje: **Katalin Ladik**, koja piše na mađarskom jeziku, i **Judita Šalgo**, koja je, kako se jednom u privatnom razgovoru izrazila, pisala na jeziku koji joj nije bio maternji (na srpskohrvatskom). Prevodeći sa mađarskog jezika **Judita Šalgo** je bila važna medijatorica između dve jezičke zajednice. Pesme **Katalin Ladik** objavljene u *Poljima*⁶ pod naslovom „O pokušaju ubistva Ibrisa Zvezdoznanca“ prate logiku odnosa pesnikinje prema subjektu pesme. Izbor počinje pesmama u kojima se očituje muški lirski subjekt. Slede pesme u kojima pesnikinja počinje da koristi ženski glas i da slavi žensku seksualnost, koristeći u savremenom kodu strategije narodne lirske poezije, bajalice i nadrealizma. Ona slavi ljubavnu želju heteroseksualne žene. U klasičnoj i modernističkoj tradiciji muški lirski glas je pisao o ženskoj seksualnosti. Sada pesnikinja postavlja sebe u poziciju subjekta koji opisuje. Ali kao žena-subjekt ona u društvu zadržava i poziciju objekta. Slično je i sa njenim performansima. Kao umetnica koja aktivno artikuliše jedan događaj pred publikom, ona nije više objekt kojim umetnik (muškarac) manipuliše, već je i subjekt i objekt u sopstvenom radu. Za **Katalin Ladik** poezija postoji i kao zvučni, oralni performans – ona je na sceni izvodi. Ženska seksualnost kao tema artikuliše se i njenim izvođenjima. Njeno nago telo na sceni postaje zavodničko telo, telo arhetipske ženskosti koja se može dovesti u vezu sa arhajskim ritualima plodnosti.

U ranoj spisateljskoj fazi **Judita Šalgo** se na drugačiji način bavi problemom statusa žene koja piše poeziju. Najzanimljiviji je u tom pogledu rad „Rečnik“⁴⁷. I ova autorka izlazi iz okvira usko shvaćene književnosti i bavi se institucijom književnosti i institucijama društva. Kao žena ona ima svest o tome da je ljudski subjekt biće koje postoji u određenom društvu i zauzima različite institucionalne položaje. Žena je, tako, majka, sestra, sugrađanka, drugarica, gospođa... Nenarativna priča o njenom životu konstituisana je tako što u jednom delu „Rečnika“ ona reda adrese na kojima je živela i imena ljudi sa kojima je živela. Priče nema, mada je potencijalno prisutna.

Vujica Rešin Tucić⁸ baštini koncepte radikalnih pesničkih praksi sa početka 20. veka, dadaizma i futurizma. On stihovima želi da provocira. Pesnik ih čita i oni posredstvom njegovog glasa i tela na sceni, gestovima i načinom kako ih izgovara ili izvikuje, deluju na slušaoce. Tucićeva poezija je suprotna humanističkom pojmu lirike dominantnom u SFRJ. **Boško Ivkov** je u tekstu „UJICA je V EŠIN je R UCIĆ je T“ pisao o ovom pesniku. Ivkov i sam destabilizuje pojam žanra: u kritičkom prikazu Tucićeve poezije koristio je strategije radikalnih pesničkih praksi. Ivkov objašnjava:

„Njegova /Tucićeva/ poezija stoji NASUPROT mrtvoj poeziji mrtvih ptica, mrtvih draga, mrtvih neba, mrtvih voda, mrtvih trava, mrtvih gorkih, mrtvih zanesenih, mrtvih nasmejanih, mrtvih usnulih, mrtvih probuđenih, mrtvih nerođenih, mrtvih umrljih, najumrtvijih.

Ona NIJE za čoveka sa velikim Č, za lepotu sa velikim L, za ljubav sa velikim Lj, za istinu sa velikim I, za pravdu sa velikim P, za javu sa velikim J, za san sa velikim S, za život sa velikim Ž, za smrt sa velikim S.“⁴⁹

Tucićeva poezija je napad na estetsku i političku instituciju Lirske pesme. Lirska pesma utemeljena u idealima humanističkog pogleda na svet ima jasno definisani univerzalni subjekt, koji je, videli smo, uvek obeležen rodnom (u pitanju je muški lirski subjekt), uzdiže se iznad svakodnevice i teži transcendentnim suštinama. Njen jezik je proziran. Tucić je, nasuprot tome, koristio grafičke mogućnosti štampe (slova različitih veličina i tipova), kombinovao vizuelne i verbalne elemente, mešao ćirilicu i latinicu. On koristi: onomatopeje, nađene materijale (fragmente svakodnevnog govora, govor preuzet iz medija, narodne mudrosti). I vizuelan materijal potiče iz različitih izvora: reklame, dečje knjige, naučne knjige iz različitih oblasti, itd. Nađeni materijali često se unose u parodirajućem smislu: pesnik se koristi strategijama određenog žanra, ali mu daje parodijski ton, i tako semantički destabilizuje žanr.

Karakterističan prestup je i tekst-pesma **Slavka Bogdanovića** „Porez na promet“¹⁰. Napisan kao mala istorija uvođenja poreza na promet, tekst je podeljen na stihove, stihovi su grupisani u strofe, a strofe su obeležene brojevima od 1 do 8. Ovaj tekst-pesma pokazuje da su jezičke prakse društvene prakse i da je definicija žanra promenjiva i istorijski uslovljena. Jedan krajnje nepoetičan tekst stavlja se u poetsku formu, a okvir institucije književnosti u određenom vremenu omogućava da se on ipak iščita kao književna, tj. kao pesnička forma.

Programski tekst „Nepesma je pesma“¹¹ **Vojislav Despotov** podnaslovom žanrovski određuje kao „direktni, teorijski kolaž“. „Nepesnik“ se stvaralačkom praksom postavlja nasuprot lirskoj tradiciji. Zakone logocentričnog pisma (eseja, implicitne poetike) Despotov koristi na poetski način. Jezik nepesme (koja je pesma) zasnovan je na kontradikciji i paradoksu. On kruži i smisaono se stalno pojmovno obrće u suprotnosti, kao u rečenici: „Ali, putem nepesnikovog

sažaljenja radosti gadosti kreće Nepesnik-Pesnik.“ I crtež se pojavljuje u funkciji nepesništva. Autor dekonstruiše pojam poezije, opisuje proces pisanja nepoezije, uvodi predstave sredstava zahvaljujući kojima nastaju poezija ili slika (četkica, ruka, olovka). U nacrtani kvadrat podeljen na manje kvadrate, pesnik je upisao reči i pojmove: nož, čase, ljubavne reči. To su prezasićene reči lirike koja govori o ljudskoj drami. Iza toga sledi objašnjenje: „Velika skica tvrdi da nepesnik-Nepesnik, na putu za čistog Nepesnika, meša značenje crteža u prosto (čak i pesničkoj) formi i crteža. Tu je i buduće pesnikovanje-nepesnikovanje (prazni kvadrati, osim toga, označavaju i mogućnost mešanja drugih nepesama-Nepesama sa ovim primerom.“

Na početku teksta „Izvan, Unutar“¹² Tibor Varadi piše da bi voleo da se on razvije tako da ga na kraju može nazvati esejom. Varadi meša putopisno, iskustvo boravka u Sjedinjenim Američkim Državama, naučnu raspravu, citate iz knjiga drugih autora, umeće svoje crteže i reprodukcije različitog porekla, sve to čini jednu isfragmentiranu narativnu celinu, čiji je status neodređen. Tekst je u suštini multidiskurzivan: uključuje mnoge različite žanrove, tipove, stilove i oblike jezika u isti „hiperprostor“.

Svi pomenuti tekstovi preispituju uspostavljene odnose moći u kulturi. Oni postaju posebno zanimljivi u vremenu kada u poznoj postmodernoj kulturi mešanje žanrova postaje kanonski postupak. U vremenu potrage za izgubljenim, prekrivenim, ućutkanim glasovima kulture, za istraživače oni su nova, nepoznata, neistražena oblast. Imperativ vremena nalaže da se kanon proširi i redefiniše – ovi tekstovi čekaju na to.

Beleške:

1. *Polja*, br. 124, januar 1969, str. 29 i br. 129-130, jun-jul 1969, str. 13.
2. *Index*, list Saveza studenata Vojvodine, br. 206, 18. novembar 1970, str. 15.
3. Slobodan Tišma, „Knjiga svećnjak krov“, Letopis Matice srpske 1973, preštampano u knjizi S. Tišma, *Vrt kao to*, Edicija Ruža lutanja, 1997.
4. *Index*, br. 207-8, Novi Sad, novembar 1970, str. 12.
5. *Polja*, br. 119-120, avgust-septembar 1968, str. 11.
6. Izbor, prevod i beleška Judita Šalgo, *Polja*, br. 128, Novi Sad, maj 1969, str. 2.
7. Judita Šalgo, „Rečnik“, *Polja*, br. 178, decembar 1973, str. 12-13, drugačija verzija objavljena u knjizi J. Šalgo *67 minuta naglas*, Matica srpska 1980.
8. Vujica Rešin Tucić, *Struganje mašte*, priredio i predgovor napisao Ostoja Kisić.
9. Boško Ivkov, „UJICA je V EŠIN je R UCIĆ je T“, *Polja*, br. 125-126, Novi Sad, februar-mart 1969, str. 20.
10. *Index*, br. 202, 21. X 1970, str. 11.
11. *Polja* br. 143, 14. avgust – 15. septembar 1970, str. 30.
12. Várady Tibor, „Izvan, unutar“, prevod Judita Šalgo, *Polja*, br. 140-141, Novi Sad maj-juni 1970, str. 25-28.

VUJICA REŠIN TUCIĆ, Kupiću ti malog magarca; Zalud se meni nebo plavi; Long size! Zima! Zima!
Polja 123, Novi Sad, decembar 1968, str. 32



KUPIĆU TI MALOG MAGARCA

za D. Z.

Dugmad za kočulje. Tomikum za nazeb. Čak-šire na raslezanje. Zihericel Spenaditel ŠTO SKUPLJALO MI DUŠU. ZBOGOM SADI! Poslednji valcer gleda me kroz ceter. Bledunjava letovanja, doviđenja Rijeko! Rupice za dugmad otvarati neću više. Raspored časova, kaljave peći, mila moja iz daleka, JA TE VIŠE NE ZANIMAM! Pljovi nosac moje duše! Al kupiću ti malog magarca! Onog što nječe kad skače! Onog što vrli re-pom! Magarca sa monoblom, sa srcem kao činom, MAGARCA SA SEŠIROM! Kad kući dođeš da li kuva kašu, da peče ob-lande i čila šlampu, da te mikuje i da ti topa: OHI, VI ŠTE, DRAGA, DANAS TAKO LEPAT! Poslaćeš ga u samoposlugu za cigarete i ka-locni, a preko dana, kad ti zatreba: JORACES BADMINOTON !!!

ZALUD SE MENI NEBO PLAVI!

Gledam kroz prozor, prolazi automobil, čista jesen u MERCEDESU. Okolne žene proširu po balkonima svoje iscedene ljubavnike. Al zalud se meni nebo plavi! ASDF JKLC TO JE DAKTILOGRAFSKI KURS. Kako da kupim poslednje zbogom od onih koje ljubim! Kad se setim na smrt lažizmu! Na Semec—Sarejevo! Drkće mi stolka ispred DIXIELLAND-a ne napravim ni 200 iz pet kugli !! Cveće je tu, zastave moćne, i sija sunce po zemlji. Žene miluju sve što će umreti, male nakazne KRC-KRC štelaza. Neki od nas, dragi moji, prestaće uskoro da važe. Zalud se nebo plavi.

LONG SIZE! ZIMA! ZIMA!

Bila se tako slepa u spavaćici sa tri žute kop-če. Svirej mi na usnu harmoniku! Jedam uslovno sa njih troje: SUPU, RIMFLAJŠ, POHOVANO. O, to je to skijanje po datumima! Zešto mi nisi isekla paradajz posle konferen-cije? Pada sneg. U GUSTIM SLOJEVIMA PEPELJARE U VAZDUHU !!! Pušićemo nebeske cigarete, lizaćemo filter vru-ćim jezicima: ZIMA! ZIMA! DIV filter, JUGOSLAVIJA, KANEQ, DRINA, ROVINJSKA MORAVA u gustim slojevima. LONG SIZE MOJA DRAGA GRIZE! Tako je slepa. LONG SIZE! LONG SIZE! LONG!!

NEPESMA JE PESMA

VOJISLAV DESPOTOV

(direktni, teorijski kolaž)

Bezbrojni broj životnosti nije potreban za slike Slučajnih (najnamernijih) Životnosti. U plavičastoj fazi životnosti pesnika najuzaludniji je široki simbol čišćenja simbola, topla uzročnost nepesnikovanja. Sansu pesnikovog nepesnikovanja nema Dobro Biće Nepesnika. Ali, putem nepesnikovog sažaljenja radosti radosti kreće Nepesnik-Pesnik.

Prvom vremenu Nesebično Nepesnik zavređuje Pesništvo; najlepše ljubavne stihove — epigrame.

Nacrtao jelenima oči i obrve,
spustio nož na sto gladi i sitosti,
pisao pesme do uvrede šaputanja ali
ljubavne reči vodio dole.

niže,
do Podzemne Strasti.
Sta je nepesnik da bi u bivstvu Nepesnika



Treće je vreme ispunjeno Nepesnikovanjem. Ko misli na četvrto vreme, sledeću fazu, ako ne Nepesnik? (Jbi, stihovi, mesto svoje drage!) Ko se ne bi prevario Mišlju, Gledajući u oči Srećnog Zadovoljstva Slučajnosti?

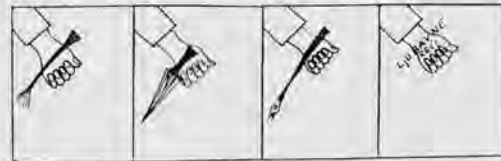
Nepesma — Pesma Četvrtog Vremena:

Crtanje podmuklo, rumen nedostatka,
vređeo za glad — ne brini.

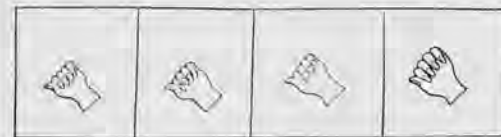
Pesme se množe deljeniem pesnika,
o ti i mi, šta manje znači?

ili

razvija se pravilno. Kosa analiza Nepesnikovanja-Pesnikovanja razvija se i u pesniku.



i
hitro beto vreme!



Međuvreme, neočekivani završetak. Pesnikovanje je sumnjivo ali divno povratno. Do slučajnih Životnosti su samo analitičke greške. Sta Pesnik čini sa dugim, debelim hartijama, ne zna Nepesnik. Životno vraćeno ili Slučajno završeno. Kućno primirje, bez većih crteža, izgleda uvek ili samo ovako:

VOJISLAV DESPOTOV, Nepesma je pesma (direktni, teorijski kolaž), Polja 143, Novi Sad, 1970, 15. 08. - 15. 09., str. 30-31

JUDITA ŠALGO, Rečnik, Polja 178, Novi Sad, decembar 1973, str. 12-13

Judita Šalgo

REČNIK



zzzzzz: muva u letu; muva na prozorskom staklu; muva u čeli; dve muve;
šum vode: u kupatilu nije zavrnuta slavina (pokvarena?); curl niz klozetsku šolju; u susjednom stanu (prsa ovi); niz pluk (re pada

zadovoljstvu njegove dnevne potrebe;

čovek je poneo ščitane novine da sedne na njih (klupa je blada); da upakuje vlačnu salatu koju namerava da kupi u samosluzi; čovek dovikuje nešto grupi dece koja burašju loptu, a što se tuje kao silni; paziiii (na automobile i bicikle); plaviiii (on bodri jedan deo grupe); maliiii (makiii; lačiiii; poziva svoje dete da pade sa njim; samo ga podiće na svoje pravašstvo);

na stolu, kraj prozora, čela od nesalomljivog stakla dopola ispunjena hladnom onom kafom. 3 prsta iznad nivoa tečnosti stoji mesičkav čbun od taloga; neko sedi za stolom i ispija kafu; neko je sedeo za stolom (pre izvesnog vremena: juče; maločas) i otpio gorija-dva kafe (bila je dobra; bila je preslatka; bila je slaba) i udaljio se (nekim poštom, svojom voljom; tuđom voljom; tek tako);

II

C, c: čvadeset sedmo slovo čirilske, a treće, odnosno poslednje (x) lat. alfabeta; kao skraćenica: C=centrum (100), CC=200 (od; c=cent (novac); ca=cirka; muz. C=osnovni ton tonskog sistema; fiz. C=kelvin; C=Celzijus (termometer); hem. C=karbon; Ca=kalcijum; Ce=cerijum; Cs=cezijum; Zn=cink; Zr=cirkonijum; c (praskavim dodirnom jezika o gornje nepce): nel o-o-d: ta šta ka žet; ma nemoj; baš strahotni c: vokanje pri čišćenju zuba jezikom;

D, d: peto slovo čirilske, a četvrto grčke, latinske azbuke; kao skraćenica: d=dinar; d=da, datar (daj, neka se dađe); d. t. d.=da tales doses (daj takve doses); Dr., dr., Dr.=doktor; Dr med, Dr phil. (ind.: doktor prava, doktor fizike, doktor hemije, doktor rudarstva, doktor rararstva, doktor pčelarstva, doktor muzike, doktor etike, doktor lingvistike); muz. d. m.=dextra manu (desnom rukom); del=deleator (neka se briše); d-d-d (muklo): hajde ne laži; ne trljaj; ne maži;

E, e: sedmo slovo čirilske i grčke (E), a peto latinske, grčke (ε) azbuke i dr. azbuka; kao skraćenica: E hem.=erbijum; E na kompu=istok; Ed=ednio; ed.=edit; e. o.=ex officio; e (lat. predlog)=iz; aka; e (srpski): zar? tako? tako to beše! da si i ne priženi!

CD: sekunda;

CE: terca;

DE: sekunda;

C, D, E: činioci Rh. faktora sa antigenim svojstvom; c, d, e: geni bez antigenog svojstva; prognoza:

cde — cde: preživeće;

cDe — cde: preživeće možda (mada vrlo retko);

CDE — CDE: neće preživeti;



LADIK KATALIN, O pokušaju ubistva Ibrisa Zvezdoznanca, Polja 128, Novi Sad, maj 1969, str. 1-2

iiii

**Način izveštaja o oružju
Iz majstor-Ibrisove laboratorije gde
stolica uzlazi silazi
Sledeći putanje zvezda koje su boce
mleka
Na poslednjoj večeri Gospodnjoj**

Uveče kada je grad pun aviona
Stavljam naočare što su mi taman polaman
U cipeli mi leptiri i krave
Mirujem pomalo.
Kašika završava put u fanjiru se odmara
Mašču se znojki kiši daruje zlatne sokove.
Gore vojnici kruže, gvozdenkljuni kosovi
Jednog prastarog varšavskog ugovora.
U furuni pleh-muzika:

ako me izbije džo kome sam dragana
Kažem mu hurr i kažem buhaha
hajde da vidimo kravu sred oblaka
lužna sam kao zastava

na nebu krave igraju
crvenu svesku vrapci poseru
hajde sa mnom džo hajde sa mnom džo
pod točkove

Reporteru moj povucite vodu tako zahvaljujem
Izvestiću Vas o jednoj planeti
Koja me rodila na ovom trulom mestu
Da budem Prometej sipajte vodu
Zvezda repalica koja daje vatru vodu
Kada bi od mene zavisilo kao ovo džepno
[ogledalo]

Kroz prozor bih iskočio
Na hiljadu parčica kao hiljadu kometa
Budela sam ovo je ovde orman
Za jednu ideju na hiljadu parčica
Shvalite — mogao bih biti fotografija.
Ali šta je brbljem vidaste li već lalu
U ruci smrti e to je nevolja jer lako šta
Nije za smrtnika a ja sam lala
Koja nakon čuvenog Solhis perioda sa Suncem
[cveta-ustaje]

Istoga dana godine. To znaju moji dušmani
Zato su vas poslali k meni.
Računao sam s tim pa da, lala gospodine lala
Je bila i u srcima Hia i Hoa kada su s pravom ne
[smrti osuđeni]

U dvadeset drugom veku pre našeg vremena
— Joj kud me nosile plice samurajske
Nad vatru lomeće nad vatru lomeće —
Kunem se u zvezdana jala Zodijska volim Vas
Koji ćete biti moj krvnik dodite ovo je glava
[Zmaja]

Moj brać teleskop zatim znak konstelacije
Jedna komora u njoj čilav svei pardon Vaš svei
Moj je ovaj mlad travnjak samo oseljiv na
[mesečeve mene]

Odande dobijam odeću koja odgovara zakonom
[prizma]

I otud se penjem na Junonu kao sada na Vas
Pa rekoh da Vas volim.
Niste još opazili da ostadosmo udvoje Vi i ja
I jedan moj prijatelj u Budimpešti
[svelioniksvelionik.

Ovo nisu pravi propeleri
Iz svog ubodenog prsta puštam plamieće
[helikoptera.

Stojte moj Ibrisu šta je ta Rulja za mlevenje mesa
[ili Planeta za mlevenje mesa]

ladik katalin

**O POKUŠAJU
UBISTVA
IBRISA
ZVEZDOZNA
CA**

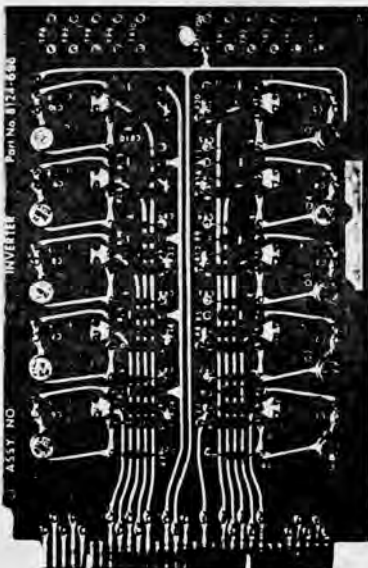


VÁRADY TIBOR, Izvan, Unutar, Polja 140-141, Novi Sad, maj-juni 1970, str. 25-28

TVOJA VLADA

„Prebrojavanje noseva“, omiljeni deo fragmentacionog procesa osamnaestog veka, ubrzo je, u prilikama sadašnjih električnih brzina, postao neprikladan i neefikasan oblik društvene procene. Publike, u smislu velikog suglasja posebnih i različitih gledišta, više nema. Masovni auditorijum (naslednik „publike“) danas može da se tretira kao kreativna, participativna snaga. Ali umesto toga, njemu se uručuju samo paketi pasivne zabave. Politika nudi jučerašnje odgovore na današnja pitanja.

Iskravaju novi oblici „politike“, i to na način koji još nismo uočili. Dnevna soba se pretvorila u glasačku šatru. Činjenica da posredstvom televizije učestvujemo u marševima stobode, ratovima, revolucijama i drugim događajima, u potpunosti menja SVE.



TVOJ POSAO


„Šta ćeš učiniti kad ovo strujno kolo nauči tvoj posao?“

„Posao“ predstavlja relativno nov oblik rada. Od petnaestog do dvadesetog veka odvijala se jedan stalan progres usitnjavanja faza rada, što čini „mehanizaciju“ i „specijalizaciju“. U nova vremena, ti tokovi ne mogu da služe održanju niti mentalnom zdravlju.

U uslovima električnog strujnog kola, sve usitnjene šeme rada teže da se ponovo stopu u radne uloge ili forme koje više uključuju, traže, i koje sve više liče na podučavanje, učenje i „ljudske“ usluge u starijem smislu lojalne predanosti.

Na nesreću, mnogi dobronamerni politički reformni programi koji smeraju da ublaže mučne posledice nezaposlenosti, otkrivaju nepoznavanje prave prirode uticaja medija.

„Udi u moj salon“ — reče kompjuter specijalisti.






KONCEPTUALNA UMETNOST OD DELA DO TEKSTA





UMETNOST KAO ISTRAŽIVANJE UMETNOSTI

Nebojša Milenković

Umetnost nije zatvorena sfera. Ne postoji čvrsto određena granica koja bi umetnost odvajala od onoga što je izvan nje.

Jan Mukarovsky

Pojava nove umetnosti u Srbiji sedamdesetih godina XX veka vezuje se za sredine Subotice i Novog Sada – gradove koji su bili prva poprišta bespoštedne borbe za umetnost koja prevazilazi dotadašnje estetske kategorije, prerastajući u etičku aktivnost usmerenu na preispitivanje i prevrednovanje fundamentalnih pitanja celokupnog društvenog ustrojstva. Takođe, bilo je to vreme do tada nezapamćene vere u misiju i svrhu umetnosti kao delatnosti kojoj se bukvalno i bez ostatka posvećuje čitav život. Nikada ni pre ni posle toga ova sredina nije uspela da se u toj meri kreće uporedo sa najaktuelnijim stremljenjima i tendencijama na internacionalnoj umetničkoj sceni.

Nastala u uzavreloj atmosferi *velikog odbijanja*, kao direktna posledica događaja na svetskoj političkoj sceni pre, za vreme i neposredno posle 1968. godine, *nova umetnička praksa* (termin Catherine Millet) u delovanju vojvođanskih umetnika povezana je sa atmosferom međunarodne solidarnosti, borbe za ljudska i politička prava, naposletku i borbe, kako se tada s razlogom verovalo, za bolju i drugačiju umetnost, ne više kao stvar povlašćenih elita već živu praksu koja će, po Josephu Beuysu, presudno uticati na oblikovanje novog „duhovnog društva budućnosti“.

Ključni datumi nove umetnosti u Vojvodini su 27. avgust 1969. kada Slavko Matković i Balint Sombati u subotičkoj poslastičarnici „Triglav“ sa nekolicinom istomišljenika osnivaju grupu BOSCH + BOSCH, prvu grupu nove umetničke prakse u Srbiji, zatim 8. april 1970. godine kada u Novom Sadu sa radom počinje grupa KÓD, baš kao i kraj februara te maj 1971. godine kada na scenu stupaju grupe (Э i Э - KÓD).

OD VIZUELNE POEZIJE DO POEZIJE U PROSTORU

BOSCH + BOSCH

Osnovana kao likovna sekcija pri Tribini mladih u Subotici, grupa Bosch+Bosch paradigma je brojnih lutanja, nedoumica ali i hrabre, beskompromisne borbe za drugačiju umetnost, karakteristične za internacionalnu umetničku scenu tog vremena.

Pošavši iz slikarstva koje ubrzo napuštaju, bošovci bivaju otvoreni za različite uticaje kojih tada nije nedostajalo da bi, postepeno, uspeali da dosegnu vlastiti umetnički identitet i osvoje one pozicije koje pojedinim članovima grupe, prevashodno Slavku Matkoviću (1949–1994), obezbeđuju status kultne ličnosti srpske i jugoslovenske avangarde. Iako je kroz grupu sa kraćim ili dužim zadržavanjima prošlo desetak umetnika, idejno i konceptualno jezgro Bosch+Boscha pored Matkovića, čine još Balint Sombati, Atila Černik, Laslo Kerekeš, Laslo Salma i Katalin Ladik.

Pored duhovne klime '68, od uticaja i značaja za rad grupe su i 1967. godina i smrt Lajosa Kassáka nakon koje tvorac mađarskog aktivizma postaje mitska ličnost centralnoevropskih avangardi, Fluxus, veze i zajednički nastupi sa Novom mađarskom avangardom, knjiga *Mixed media* Bore Čosića, iskustva vizuelne i konkretne poezije, saradnja sa slovenačkim pesnikom i teoretičarom umetnosti Francijem Zagorničkom, iskustva arte povera, land arta... Od posebnog značaja za upućenost bošovaca u aktuelna umetnička zbivanja bila je svakako praksa mail arta koju su praktikovali gotovo svi članovi grupe (posebno Sombati i Matković). Zahvaljujući mail-artističkim mogućnostima članovi grupe imali su permanentnu korespondenciju sa više hiljada umetnika iz celog sveta sa kojima razmenjuju informacije i kataloge te priređuju zajedničke dopisne izložbe, (među korespondentima bošovaca, između ostalih, nalazimo i imena Josepha Kosuta, Kena Friedmana, Josepha Beysa, Clausa Groha, Achile Bonita Olive, Shozo Shimamotoa...).

U skladu sa poznatom avangardističkom tezom o izjednačavanju umetnosti i života (umetnost=život=umetnost), baš kao i utopističkom verom ili vizijom budućeg estetskog društva, grupa Bosch+Bosch, po rečima Balinta Sombatija, „okupila je sva nova stvaralačka stremljenja koja se na polju vizuelne umetnosti javljaju između 1969. i 1976. godine“ kada grupa prestaje sa radom.

Krenuvši iz vizuelne poezije, članovi Bosch+Boscha ubrzo napuštaju čist jezički (analitički) konceptualizam (reizam), karakterističan, recimo, za ranu OHO ili novosadske grupe KÓD i (Э, i izlaskom iz ravni papira na domaću umetničku scenu uvode kategoriju trodimenzionalne tekstualnosti. Reč je o napuštanju tradicionalnih sredstava tekstualnog govora (olovka-papir-knjiga) i približavanju tekstualnosti gesta te uspostavljanju



nove vizuelne svesti, tačnije vizuelnog iskustva u duhu arte povera i land arta, koje teži da umetnost oslobodi svih semantičkih komplikacija kao i uzročno-posledičnih veza značenja i označenog. Delo je tu i ne predstavlja niti znači ništa više osim to što postoji.

Akcijom *Projekat Ludoško jezero* iz 1971. godine **Slavko Matković**, uz učešće Lasla Salme i Balinta Sombati, izvršio je vizuelnu korekciju zatečenog predela tako što je iznad površine jezera razvukao 100 metara pecarškog najlona na koji je pričvrstio papire formata A4 da bi, u nastavku akcije, naglašavajući procesualnost rada i činjenicu da rad traje isključivo u trenutku njegovog izvodjenja, 100 papirnatih listova formata 15x18 cm „rasporedio“ i po samoj površini vode. U sličnom duhu su i akcije *Intervencije u slobodnom prostoru* i *Vizuelna poezija u prostoru* gde Matković u novim nastojanjima da nam poruči kako njegova dela ne znače ništa drugo i ništa više osim to što jesu, eksperimentiše tako što krečnim prahom iscrta krug po površini vode, slovne znake od papira, kompjuterske trake ili pak neke ne/organske materije (*Klijanje rotkvica*, *Korozija eksera*), raspoređuje u prostoru/pejzažu uz većito naglašenu težnju ka dekontekstualizaciji vlastite umetnosti: „Ja ne pravim umetnost ja razumem“ reči su Slavka Matkovića kojima određuje vlastitu stvaralačku praksu. U sličnom duhu prostornih poema (*Land Poems*, termin Miroslava Clivara) su i akcije ostalih članove grupe. Tako **Laslo Kerekeš** 1972. godine na isušenom dnu Paličkog jezera, u akciji *Transformacija prostora*, krečnim prahom ispisuje nizove koordinata, rednih brojeva, numeričkih simbola, strelica i linija. Jezički/misaoni kôd ove i sličnih akcija za sve druge osim za same umetnike ostaje nerazjašnjen. Vrlo je verovatno da o nekom skrivenom smislu akcija ne razmišljaju čak ni sami njihovi izvođači. Transformacija prostora jeste samo to - privremena transformacija (preobražaj) i njeno značenje nije toliko u pojavnosti (vizuelnoj), koliko u mentalnoj ravni, odnosno svesti, bilo samog umetnika ili slučajnih posmatrača njegove aktivnosti, (akcije su prevashodno intimnog karaktera i u najvećem broju slučajeva odvijaju se bez publike – tačnije bez ikakve najave o tome gde će i kada će biti izvedene), tako da jedan prostor, ne usled umetničke akcije već akcije umetnika, privremeno više neće biti isti. Tragovi Kerekešove akcije odavno već ne postoje ali kao umetničko delo još uvek egzistira svest o tome da je on na određenom mestu izvršio obeležavanje/transformaciju prostora.

Laslo Salma mentalnim preobražajem izabranog prostora bavi se na efektan način u svojoj akciji *Dada* iz 1972. godine. Ispisan belim slovima na crnom platnu, kombinujući umetničke strategije obeležavanja i proglašavanja, Salma natpis DADA pronosi kroz pejzaž stavljajući ga u različite „situa(k)cije“. Ovim činom on istovremeno vrši dekontekstualizaciju teksta (izdvajanjem slovni znakova iz klasičnih medijuma pisanog teksta), ali i rekontekstualizaciju, kako samog teksta tako i odabranog prirodnog ambijenta (proglašavanjem za dadaističke ambijente koji to pre umetnikove akcije nisu bili). Ovo proglašavanje takođe je u mentalnoj ravni, pošto nakon izvedenog obeležavanja prostora, naravno, ostaje isti kakav je

bio i pre njega, dok jedini konkretan/materijalan dokaz o tome da je proglašavanje zaista izvršeno predstavljaju crno-bele fotografije koje je snimio neki Salmin prijatelj, koji je, uz autora, ujedno i jedini neposredan očevidac izvodjenja same akcije.

Atila Černik član je grupe koji u praktikanju trodimenzionalne tekstualnosti ide i korak dalje tako što slovne znake, reči i neovavilonske tajne šifre ispisuje/otiskuje na vlastitom telu koje tim činom postaje mesto/medijum za izlaganje vizuelnih poetskih efekata. Takođe, Černik se bavi i izradom unikatnih knjiga u duhu book arta; dok **Katalin Ladik** sprovodi verbo-voko-vizuelna istraživanja tako što svoje eksperimente sa slovni znacima i neartikulisanim kricima izvodi umetničkim medijumom vlastitog glasa. Izgovarajući i izvikujući vlastitu umetnost, Ladikova se približava tekstualnom performansu tela kojeg kasnije dokumentuje audio-vizuelnim zapisima (video i audio kasete, ploče...).

Održavajući žive veze sa Novom mađarskom avangardom, sa čijim pojedinim članovima zajedno izlaže i izvodi umetničke akcije, **Balint Sombati** među članovima **Bosch+Boscha** najbliži je kassakovskom poimanju umetnika kao društveno-ideološki angažovane ličnosti, demistifikatora kolektivnih zabluda, što ga, kasnije, početkom devedesetih dovodi i do odluke o napuštanju zemlje i preseljenja u Budimpeštu (Kerekes 1988. godine pod manje-više prisilnim okolnostima odlazi u Berlin). Poput ostalih, i Sombati se bavi istraživanjima u oblasti eksperimentalne poezije odnosno „psihodramsko-socijalnim istraživanjima u oblasti estetsko vizuelnih stanja“ (S. Matković). Konkretno i vizuelnoj poeziji, koju na svojoj prvoj samostalnoj izložbi na novosadskoj Tribini mladih 1972. godine označava odrednicom *Nontextualité*, odnosno tekstem kao negacijom tekstualnog, Balint Sombati pristupa na nešto konvencionalniji način od ostalih članova grupe, krećući se u okviru klasičnog tekstualnog medijuma (papira), čineći grafijske intervencije koje za cilj imaju dekontekstualizaciju medija unutar njega samog. Takođe, Sombati se bavi i kolažiranjem teksta, stvarajući nepredvidive, alogične kombinacije, baš kao i vizuelnom poezijom proglašavanja / nađenom vizuelnom poezijom.

Neprekidno ispitujući međusobnu uslovljenost estetike slobode i politike slobode Balint Sombati je i jedan od najistaknutijih performerera u ovdašnjoj umetnosti. Iz sedamdesetih izdvajam dve foto-performans akcije: *Bauhaus* i *Lenin in Budapest*, obe iz 1972. godine. U prvoj akciji, ispisanim nazivom *Bauhaus*, Sombati svoju podstanarsku sobu-atelje u Subotici strategijom proglašavanja dovodi u neposrednu vezu sa školom-radionicom iz Vajmara i Desaua, kulturnim okupljalištem naprednih tendencija evropske umetnosti dvadesetih godina minulog veka. *Lenin in Budapest* akcija je u kojoj transparent sa likom vođe sovjetske socijalističke revolucije pronosi mađarskom prestonicom. Reč je o angažovanom gestu, snažnog ironijskog naboja, koji u sredini u kojoj je izveden izaziva najrazličitije reakcije prolaznika, čime se postiže i neposredno (fizičko i mentalno) uključjenje publike u proces realizacije rada.

Posmatrajući i promišljajući umetnost kao (kroz) neprekidno istraživanje umetnosti, Slavko Matković u jednom trenutku dolazi do zaključka da je svaka materijalizacija ideje u direktnoj

suprotnosti sa polaznim načelom konceptualne umetnosti o ideji kao delu. To saznanje u osnivaču grupe rađa strepnje i bojazni da se konceptualna umetnost nezaustavivo kreće u pravcu suprotnom od proklamovanih ideala, te da je svako izvođenje akcije u stvari udaljavanje od umetnosti. Tu sumnju on pokušava da prevlada tako što 1973. godine izvodi akciju koja svojim nazivom sintetizuje sva njegova dalja nastojanja da deluje u umetnosti. Reč je o akciji *Deautorizacija umetničkog dela* u kojoj autor slučajnim prolaznicima na ulicama Subotice i Rijeke deli pozivnice za njegovu samostalnu izložbu. Jedini „eksponati“ na izložbi bile su upravo fotografije trenutaka uručivanja pozivnica koje je snimio Balint Sombati.

Deautorizaciju umetničkih dela čine i njegovi *Selotejp tekstovi*, odnosno kolažirani nizovi slučajno izabranih fragmenata (novina, fotografija, voznih karti, usputnih poruka...) koje Matković spaja i uvodi u korpus novih značenja, jednostavno ih prelepljujući običnom selotejp trakom. U sličnom duhu, oktobra 1973. godine započeo je i seriju radova *Obeležene površine* koje je izvodio sve do smrti a koje su njegov „pokušaj razrešenja odnosa-sukoba između mentalne percepcije-poimanja i materijalne pojavnosti određene forme-spoznaje“. Pravilo je bilo da kvadratne površine različitih dimenzija obeležava/poništava tako što povlači po dve unakrsne dijagonalne linije uokvirujući ih u kvadrat „pazeći pri tom da se linije kvadrata nalaze što bliže ivici obrađivane plohe“. Pored vlastitih obeležavanja, Slavko Matković sakupljao je i površine koje su na opisan način obeležavali njegovi prijatelji i znalci, kako umetnici tako i ljudi sasvim različitih vokacija i zanimanja. Ipak, pomenuta sumnja kulminirala je i bila prevaziđena na sasvim specifičan način 1974. godine situacijom koja Slavka Matkovića dovodi u ogromnu moralnu krizu, gotovo do pred samu odluku potpunog napuštanja umetnosti. O tome Matković priča : „Više nisam mogao delovati i stvarati jer svako moje delo, ako bi bilo ostvareno odnosno bilo kako zabeleženo, automatski je postalo neadekvatno mojim načelima i stavovima - ja se više putem umetničkih radova nisam mogao pravdati kao umetnik“. Ove reči svedoče koliko o snazi idealističke vere u novu umetnost, toliko i o ozbiljnosti egzistencijalne integritasnosti umetnosti i života. Pošto je najozbiljnije posumnjao u svrhu samog bavljenja (življenja) umetnošću u smislu aktivnosti kojom se materijalizuju/realizuju određene ideje, izlazeći iz dotadašnjih artistskih koordinata nove umetničke prakse, Matković novembra 1974. godine u nemačkom dnevnom listu Harzburger Zeitung daje plaćeni oglas sledeće sadržine: „*Ich bin Künstler Slavko Matković*“ (*Ja sam umetnik*). Ovaj čin, koji je značajna prekretnica u radu kako samog Matkovića tako i čitave grupe Bosch + Bosch, po Balintu Sombatiju „može se, s jedne strane, shvatiti kao krajnost umetničkog egocentrizma ali, s druge strane, može da vodi i u krajnost osećanja suvišnosti daljeg bavljenja umetnošću“. U daljem svom radu Slavko Matković okreće se istraživanjima u oblasti antinarativnog i antiliterarnog stripa, produkcijom unikatnih knjiga, da bi se u jednom trenutku okrenuo čak i slikarstvu postajući tako najznačajniji istraživač (umetnik-nomad) u srpskoj umetnosti.

SLAVKO MATKOVIĆ, Novinski oglas, 1974.

**Ich bin Künstler.
Slavko Matkovic**

Wohnung am Kattenberg
13 Goslar, Wachtelplatz
Modernes, komfortabl., konzession.
Haus, Teppichböden u. fl. W. K. W.
Einzelzimmerapartm., Beste Betreu-
ung — Pflege — Diäten.
Anspruchsberechtigte nach dem
Bundessozialhilfegesetz sollten mit
uns Verbindung aufnehmen.
Preiswert - Probewohnen - Prospekt.

Wohnungsgesuche
Einf., kleines
möbliertes Zimmer
(Altbau) zu mieten gesucht.
Offerten unter F 81 erbeten.

An- und Verkauf
Kronleuchter, 5fl., altdeutsch,
Holz, Handarbeit, DM 200,—
und Stehlampe, altdeutsch,
Holz, handgearb., DM 220,—
zu verkaufen.
Telefon 33 46

Herren-Anzüge.
Gr. 52/176, sehr gut erh., bil-
ligst zu verkaufen.
Tel. 13 41 (von 16—18 Uhr)

Guterhaltene Gitarre und
Schlittschuhstiefel (Gr. 39—
40) gesucht.
Offerten unter F 80 erbeten

**Ihr Heim
wird
schöner
durch
neue
Gardinen
mittel**

Tiermarkt
Graugelagerter, gepflegter
Kater zugelaufen und 3 Mon.
alte Schäferhündin abzuge-
ben.
Tierschutzverein
Telefon 30 04 oder 25 84

Liebe Leserinnen
Im Jahr 1956 es
für Planungska
gingen noch ach
werden kann. I
diesem Neubau b
auch gut genüt
Es soll einersc
nen, zu denen
Haus aber auch
neue Kräfte erf
Das Wünschen w
Der Kirchenvere
Hauses und zu
die Arbeit in c

JEZIK UMETNOSTI ILI UMETNOST JEZIKA (NOVOSADSKI KONCEPTUALIZAM)

*Ništa još nije ovde ali neki oblik
već može da mu odgovara.*

Vladimir Kopić

Put novosadskih grupa KÔD, (E i (E - KÔD putu grupe Bosch+Bosch sličan je samo u delu koji se odnosi na opštu duhovnu (društveno-političku) klimu sedamdesetih. Ipak, razlike su bile tolike da nekih dodirnih tačaka u radu subotičke i novosadskih grupa gotovo da nije ni bilo. Prva uočljiva razlika odnosi se na sam način funkcionisanja grupa: bošovci su izraziti individualisti koji gotovo da nisu izvodili zajedničke radove, dok novosadske konceptualiste karakteriše izražen kolektivni duh (jedan od aktera čak primećuje kako je osećao stid kad god bi neku akciju trebao da izvodi bez učešća ostatka grupe). Dok bošovci deluju u, čini se, nešto liberalnijoj sredini Subotice, stega partije i njeno nedvosmisleno protivljenje i uplitanje u rad nove umetnosti u Novom Sadu bile su tolike da je novinar ljubljanske Tribune Jaša Zlobec u jednom razgovoru na Tribini mladih (22. 01. 1971.) izrekao sledeće: „Tako nešto mogao sam zamisliti u Rusiji ali ne u Novom Sadu“. Ipak, značajna prednost Novosađana bila je izrazito osmišljena i jasno profilisana scena koja je Novom Sadu na kratko obezbedila status vodećeg centra nove umetnosti u tadašnjoj SFRJ. Živo jezgro novosadskog konceptualizma bila je svakako Tribina mladih, u kojoj tokom sedamdesetih izlažu: grupa OHO, Vladan Radovanović, Dimitrije Bašičević Mangelos, Goran Trbuljak, Braca Dimitrijević, Slavko Matković, Balint Sombati... baš kao i brojni umetnici iz sveta. U Novom Sadu izlazi niz časopisa naklonjenih novoj umetnosti kao što su Polja, Index, Új Symposion, nezaobilazan je i doprinos Bogdanke i Dejana Poznanovića kroz njihov rad na afirmaciji novih medija. Budući da su gotovo svi članovi novosadskih grupa bili studenti književnosti na novosadskom Filozofskom fakultetu, njihov rad, prirodno, pripada tradiciji novosadskog tekstualizma, odnosno eksperimentima u (na) tekstu Vujice Rešina Tucića, Judite Šalgo, Zorana Mirkovića, Vojislava Despotova... Od značaja je njihovo izučavanje Wittgensteinovih spisa i njihovog uticaja na anglosaksonski konceptualizam Art&Languagea, Josepha Kosutha.... baš kao i nešto bliži primeri semiotičkih/strukturalističkih istraživanja teksta u ranoj fazi grupe OHO i slovenačkog reizma, kojeg Tomaž Brejc formuliše kao „zatvoren znakovni sistem bez intencije značenja i time lišen dodira ideološke pojmovne sfere“. Do Novog Sada, takođe, stizale su i informacije o ruskom, češkom i mađarskom konceptualizmu.

GRUPA KÔD

Delovanje grupe KÔD (grupa postoji od 8. aprila 1970. do aprila 1971. godine), koju ovde u suženom sastavu predstavljam radovima Slavka Bogdanovića, Miroslava Mandića, Mirka

Radojičića, Slobodana Tišme, Janeza Kocijančića te pridruženog Peđe Vraneševića, uslovno rečeno, može se podeliti u dve oblasti. Prvu bi činili analitički eksperimenti u domenu teksta/jezika dok druga oblast rada pripada postobjektnoj trodimenzionalnosti, odnosno dematerijalizaciji umetničkog objekta, gde posebno mesto pripada njihovoj političkoj umetnosti, tačnije angažmanu na raz/otkrivanju društvenih (partijskih) stega koje su direktno ugrožavale autonomiju umetničkog delovanja. Ukoliko bi ovo pokušavali da svedemo na određene sintetišuće termine tada bi to svakako bili: intermedijalnost i intertekstualnost. Analitički tekstualizam i konceptualna poezija članova KÔD-a zasnovani su na tautološkom kretanju unutar izabranih formalnih modela, sa ciljem da se oni (samo)razaraju i transformišu iznutra, odnosno da se kroz tekst o tekstu (pesmu o pesmi) ostvari njegova defunkcionalizacija (konceptualizacija). Reč je o radovima koji se, po Mišku Šuvakoviću, „mogu interpretirati u duhu poststrukturalističke zamisli smrti autora“. Ovakvu aktivnost **Slavko Bogdanović** vidi kao „otvaranje prostora u domenu umetničkog dela za posmatrača, u kome on, aktivno delujući, prima, odnosno dovršava poruku stvaraoca“. Tako prva u njegovom tekstu-delu *200 IDEJA* i u verbalnoj ravni dodatno naglašava tautološku prirodu teksta izjavom: „Zapisaću mojih 200 ideja tih 200 ideja ću sabrati u knjigu koja će se zvati 200 ideja“. Četrdeset druga ideja formulisana je na sledeći način: „Prodaću svoj leš za 120 hiljada i za te pare kupiti eksere 42a gledaču kako ti ekseri rđaju na kiši“. Dok sedamdeset petu, u zalaganju za novu umetnost, čini za ono vreme nezamisliva, jeretička zamisao: „Bilo bi divno prošetati konja kroz galeriju matice srpske“. U tekstu-pesmi *Močvara* Bogdanović imenici močvara, postupkom razlaganja, najpre u okviru „znakovnih sklopova koji imaju semantičko značenje“, a zatim strukturalističkom, matematičkom analizom, razara svako semantičko značenje, ostvarujući složenu mrežu pojedinačnih, osamostaljenih slovnih znakova izmeštenih iz svakog konteksta koji predstavljaju isključivo sami sebe. Pesma *Porez na promet* Bogdanovićev je pokušaj da se čisto pravna definicija poreza na promet, razlomljena i štampana kao pesma u slobodnom stihu, promenom formalnog načina prikazivanja/pisanja, ali bez intervencija u samom tekstu, stavi u novu značenjsku funkciju. Istovremeno ispitujući, naglašavajući i autoironizujući semantičko-sintaksičko-semiotički karakter svojih istraživanja vizuelne svesti, **Miroslav Mandić** konstruisao je *Klišé-legitimaciju za ulaz u Moderne galerije i propusnicu za mišljenje o modernoj umetnosti*. U duhu postkonkretizma, svoja tautološka istraživanja u domenu teksta donekle je približio trodimenzionalnoj tekstualnosti (karakterističnoj i za rad grupe Bosch+Bosch) performans-akcijama *Trava* i *Dunav* u kojima slovne znake reči Trava i Dunav slaže na travu i pušta niz Dunav dosežući meta-tautologiju ali i proklamovani ideal besmislenog dela, odnosno dela koje će biti identično isključivo sa onom prvom, pojavnom ravni značenja, samim tim nesmetivo u bilo kakav drugi vanznačenjski (vanpojmovni, bilo umetnički ili neki drugi) kontekst. U sličnom duhu realizovana je i Bogdanovićevo objekt akcija *Zakovana knjiga*.



Konceptualna poezija **Slobodana Tišme**, pisana između 1969. i 1977. godine, svojim osnovnim intencijama usmerena je ka prevazilaženju dualizma spoljašnjeg i unutrašnjeg u poetskom tekstu. Konceptualna pesma *Kao neko* u tom kontekstu je pokušaj da se dokaže kako „Jezik nije SVE“, te da je smisao iskaza više u samom činu kazivanja (emancipaciji reči) negoli u onom što je kazano (izrečeno).

Tekstualni radovi **Mirka Radojičića** bave se ispitivanjima „mogućnosti govora i pisane reči kao drugačijeg jezika“. O tome Radojičić u *Tekstu 1* piše: „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 egzistira autonoman. U tom slučaju je jezik umetnost“. U ovom kontekstu valja posmatrati i njegove izjave tipa: „Konceptualna umetnost ne sme se ograničiti samo na dela. Konceptualna umetnost je ispitivanje prirode umetnosti njom samom. Umetnost jeste mogućnost jezika. Konceptualna umetnost jeste ispitivanje mogućnosti jezika. *Dela* konceptualne umetnosti nisu dela – to su radovi, rađeno.“

Od ambijentalnih radova izdvajam land art akcije Slavka Bogdanovića *Kaskade* te *Apoteoze Džeksonu Poloku* koje su u više navrata zajedno izvodili Slavko Bogdanović i Mirko Radojičić. Među *Apoteozama* ističe se ona izvedena na Tjentištu kada su autori u duhu action paintinga prosipanjem boje „oslikali“ jedan kamen a zatim sa istog, u klajnovskom maniru, napravili otisak na platnu. Miroslav Mandić i Peđa Vranešević realizovali su underground *Peđa-film* odnosno film o Peđi koji „sistemizuje tekuću dnevnu produkciju jednog čoveka“. Naravno, dozvoljene su sve asocijacije sa filmovima Andyja Warhola.

Rad **Janeza Kocijančića** *Restoran kod KÔD*, realizovan na platou kamenog pločnika Katoličke porte 1971. godine, značajan je jer se njime delatnost grupe proširuje na oblast hepeninga, performans-instalacije baš kao i objektivne tautologije (tautologije objekta) istovremeno.

Reč je o simulaciji restorana izvedenoj sredstvima koja prividno odgovaraju imenovanom modelu – kafanskim stolovima, stolicama, čašama, pepeljarama, slanicima, karanfilima te flašama najrazličitijih oblika i namena, pri tom premazanih debelim slojevima jednotonalnih boja koje na jutarnjem svetlu (akcija traje od 10 do 12 časova) ostvaruju najrazličitije kolorističke efekte, „sedinjujući svoje prisustvo s ambijentom“. Reč je o svojevrsnom ready made restoranu „bez gostiju i konobara“. Sam Janez Kocijančić ovu situa(k)ciju objašnjava konstatacijom da je reč o restoranu „čija je isključiva funkcionalnost – njegova predmetnost“.

Proučavajući ezoterijska istočnjačka učenja, posebno zen budizam, Slobodan Tišma, dosežući ideal besmislenog dela dolazi do *nevidljive umetnosti* – mentalne prakse (sprovodi je i Mirko Radojičić) kojom se trivijalnost svakodnevice izdiže na pijedestal umetničkog. Od 1973. godine Tišma izvodi permanentni performans odlaženja u šumu; od 1972. do 1977. kao „osnovnu umetničku aktivnost“ zajedno sa Čedom Drčom, Svetlanom Belić i Mirkom Radojičićem praktikuje svakodnevno ispijanje Coca-cole ispred samoposluge na Limanu. Mirko

Radojičić se „počeo interesovati za to da se na jednu izložbu ne donose radovi koji su pravljani na drugom mestu ili za nešto drugo nego da se galerija uzme kao medij i da se, prema njenim mogućnostima i prostoru, realizuje neko delo“. Politička umetnost članova KÔD-a, prevashodno Slavka Bogdanovića i Miroslava Mandića, odraz je nemirenja umetnika sa partijsko-birokratskim stegama, baš kao i bespoštednog i beskompromisnog anarho-liberalističkog angažmana protiv instrumentalizacije umetnika i umetnosti u funkciji dnevnih potreba ondašnjeg režima. Definišući svoju aktivnost kao „zajebantsku underground revoluciju“, kao izazov institucijama režima Bogdanović i Mandić pokreću *L.H.O.O.Q – List za permanentnu destrukciju svega postojećeg*, čijih 13 brojeva je ponekad izlazilo pod okriljem drugih redakcija (Pesmos, Új Symposion...), a najčešće u potpunoj konspiraciji u tiražu od 1 do 4 primerka. U jednom od uvodnika časopisa, tekstu *Mi smo dražesni dečaci II*, Bogdanović i Mandić, braneći tezu da je čovekov najveći neprijatelj država, gotovo programski se opredeljujući, ističu da je „njihova drskost u službi želje da podjebavaju sve oko sebe“. Uoprednom analizom simbola oni primećuju sledeće: „staljin je nosio i nosi petokraku baš kao i mi – znači li to da je jugoslovenska zastava zastava staljinizma“. Ovakva aktivnost za ono vreme bila je skandalozna i više nego opasna. Tokom nastupa grupe Februar u beogradskom Domu omladine 1971. godine Mandić izlaže svojih *Deset poruka*, kada provokacije režimu kulminiraju za ono vreme šokantnim izjavama tipa: „Ja se jebem sa tatom, Ja ne volim partiju SKJ“, „Ja sam državni neprijatelj“, „Za Kralja i Otadžbinu“, da bi incidentnost čitave situacije dodatno bila pojačana legendom „Ja=Čitač“ koja stoji uz svaku poruku. Tabu teme društva zasnovanog na lažnom moralu i simulakrumima slobode, Miroslav Mandić još eksplicitnije razotkriva u tekstu-razgovoru sa Dušanom Bjelićem *Droga i revolucija – narkomani svih zemalja ujedinite se*, gde, koristeći se leksikom revolucionarne propagande, autori progovaraju o najprokazanijoj temi real-socijalizma. Tako, recimo, na pitanje M.M-a šta misli o merama protiv droga u Jugoslaviji, D.B. odgovara: „To su represivne mere i krajnje tendencije šačice radikalnih ekstremista koji su zajedno sa Rankovićem napravili atomsku bombu“. Dok na Bjelićevo pitanje o značaju droge na oslobođenoj teritoriji Mandić kaže: „Značaj droge na oslobođenoj teritoriji je aktivistički: svi partizani, regularna vojska, revolucionari i narod jure po zemljama sveta i nabavljaju drogu. Svi puše i kažu: mamu mu al' je dobro“. Da bi, na kraju, kao najvažnije događaje za drogu u Jugoslaviji i svetu naveo najveće praznike socijalističke revolucije: 27. mart 1941, 28, 29. i 30. novembar 1943. godine ili pak 6. april 1941, datum o kojem se do tada uvek govorilo s najvećim pijetetom.

Dok se Mandić bavio permanentom provokacijom („podjebavanjem“) društveno-partijskog poretka, iskušavajući krajnje granice njegove popustljivosti, Slavko Bogdanović svojim tekstovima, na samo prividno ozbiljniji način, bavi se analitičkim radom na „RAZOTKRIVANJU mračne aktivnosti SK“ koja „reprodukuje šizofreničarsku svest“ zalažući se za „totalnu pobunu protiv rada, reda i mira“. Nakon početka progona



Dejana Poznanovića te zabrane časopisa Új Symposion zbog *Pesme o filmu* Miroslava Mandića, (nešto kasnije zbog tog teksta Mandić biva osuđen na devet meseci zatvora), Slavko Bogdanović u časopisu Student objavljuje tekst *Pesma underground tribina mladih* u kojem ironišući na račun optužbi o oružanoj pobuni koju tobože spremaju revoltirano i rezignirano izražava svest o tome da će, nakon svega, Tribina biti disciplinovana čime posredno priznaje i onu večnu istinu o tome kako svaka revolucija na kraju nužno završi kao utopija:

tribina je mesto ugledno u svakom pogledu

tribina je mesto od poverenja

na tribini niko neće biti pojeban

na tribini niko ne puši hašiš

na tribini se niko ne buni

tribina je sigurno i provereno sastajalište

omladine našeg grada.

Naravno, nakon ovog teksta Bogdanovićeva sudbina bila je identična Mandićevoj (sudski proces, osam meseci zatvora, godine ćutanja i društvene izolacije), čime je i empirijski dokazano totalitarno ustrojstvo režima, njegova represija nad umetnošću te nesposobnost da se prihvati drugačije mišljenje. Svoje neoanarhističko angažovanje u korist i za dobrobit umetnosti i političkih sloboda u ondašnjoj Jugoslaviji Miroslav Mandić i Slavko Bogdanović izdigli su na pijedestal utopije koja bar u našoj sredini teško da će biti dosegnuta.

GRUPA (E)

Grupa (E u kojoj aktivno rade Ana Raković, Vladimir Kopicl, Čeda Drča i Miša Živanović osnovana je krajem februara 1971. godine posle jednomesečnih grupa Januar i Februar nakon raspada KÔD-a. Takođe studenti književnosti na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, članovi grupe (E intenzivno su proučavali teorije skupova (Ana Raković, Čeda Drča), filozofiju jezika Ludwiga Wittgensteina (Vladimir Kopicl) te lingvističku teoriju (Miša Živanović).

Prebacujući problem umetničkog doživljaja sasvim u mentalne sfere, članovi grupe (E u seriji zajedničkih radova (Raković, Kopicl, Drča) *Transformacija trodimenzionalnog sistema u N-dimenzionalni, 66 kvadrata, Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma* ostvaruju model identifikacije procesa rada sa samim radom.

Reč je o tautološkom tekstu o nastanku teksta, odnosno stavovima o delima kao (konačnim) delima.

Problemom procesualnosti nastanka teksta, odnosno pokušajem identifikovanja one faze rada dok je tekst još uvek u nastanku, bavi se **Vladimir Kopicl**, autor koji umnogome sintetizuje rezultate istraživanja u jeziku (jezik umetnosti, umetnost jezika, jezik kao umetnost, umetnost kao jezik) ne samo grupe (E već i celokupnog novosadskog konceptualnog kruga. Ovako posmatrane, gotovo programski deluju njegove izjave: „Ništa još nije ovde, ali neki oblik već može da mu odgovara“ ili „moja prava umetnost je ono što ne može biti; ona je moja svest o sebi (njoj)“ odnosno „delo umetnosti kakvu bih želeo da stvorim samo ono je koje samo u sebi samome

uspeva da bude (jezik)“. Kopicl istražuje stanja svesti odnosno one ishodišne tačke u toj svesti koje iniciraju i impliciraju rad na tekstu, odnosno pokušaj da se netekst transformiše u tekst baš kao i nejezik u meta-jezik. „Kopicl dovodi tekst do granične ontologije opstojanja teksta kao teksta, pošto tekst postaje sumnja u tekst (u utemeljenost teksta)“, ističe Miško Šuvaković, koji kod Vladimira Kopicla primećuje dualizam pogleda na jezik ranog i kasnog Wittgensteina: viđenje „jezika samo kroz referencijalne relacije jezika i sveta“, odnosno posmatranje jezika isključivo kroz (kao) jezičku igru.

Miša Živanović pokušava da, ma kako to naizgled paradoksalno zvučalo, ostajući unutar jezičkog hermetizma istovremeno isti prevaziđe materijalizujući ga kroz rad na delu to jest konačno delo (delo jezika) – nastojeći da istovremeno projicira i potencijalne reakcije publike koja, krećući se kroz složene tekstualno znakovne modele pokušava da tekst dokuči iznutra, ne gubeći pritom večno prisutan dualizam: spolja-unutra, jezik→nejezik, tekst→netekst→metatekst.

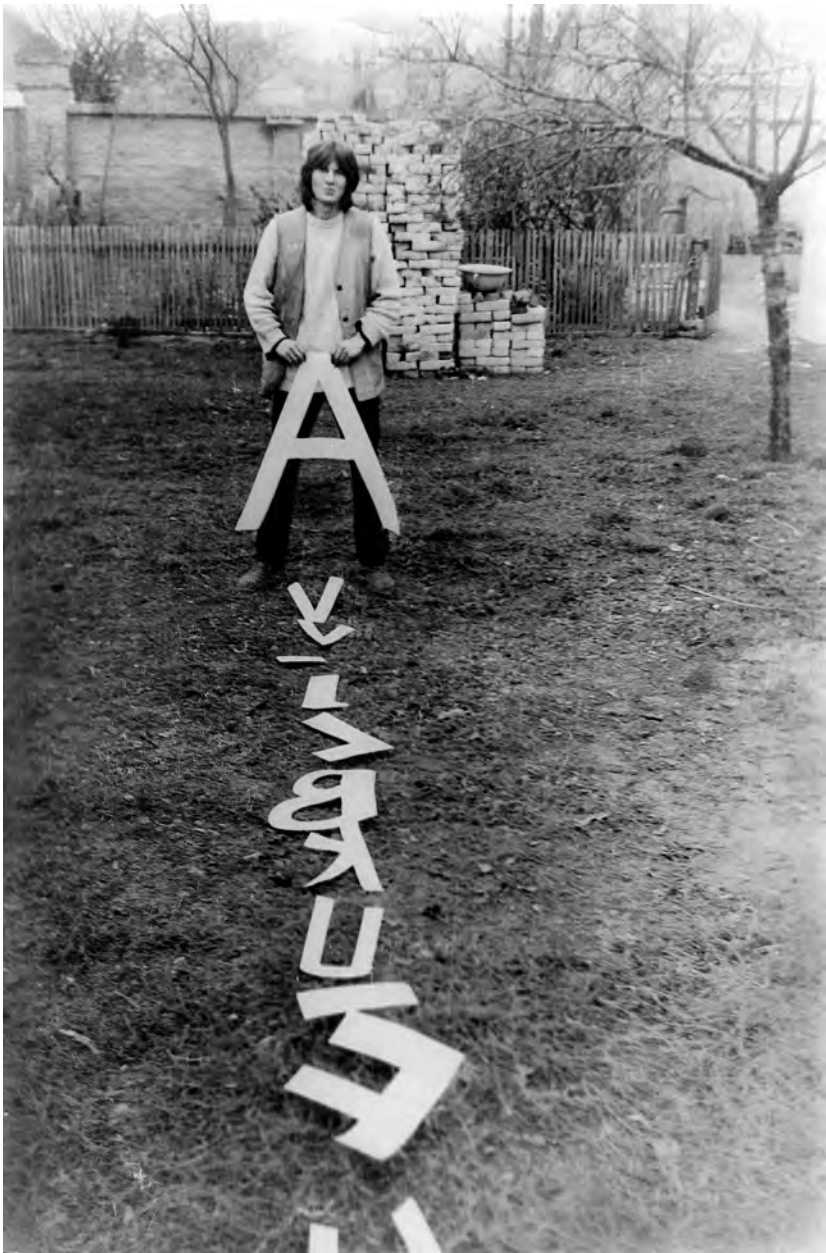
(E - KÔD

Nastanak grupe (E – KÔD između 1971 i 73. vezan je za poziv članovima KÔD-a da učestvuju na Pariskom bijenalu 1971. godine (usled različitih viđenja strategije rada grupe baš kao i ozbiljnih sumnji u samu umetnost Slavko Bogdanović na Bijenalu izlaže samostalno dok Mandić donosi odluku da prestane da se bavi umetnošću).

Povodom Bijenala nastao je i jedini zajednički rad grupe (E – KÔD (Čeda Drča, Vladimir Kopicl, Mirko Radojičić, Ana Raković, Slobodan Tišma) *Kretanje je drugo u istom*, dok nakon toga članovi neformalne grupe razvijaju vlastite (individualne) umetničke strategije.

Jedan od osnovnih ciljeva grupe (E – KÔD jeste osnivanje umetničke komune – utopije koju u praksu sprovodi Božidar Mandić, ali ne u Novom Sadu već u selu Rudnik na Brezovici 1977. godine, kada pokreće umetničku komunu *Porodica bistrh potoka* koja opstaje do danas.

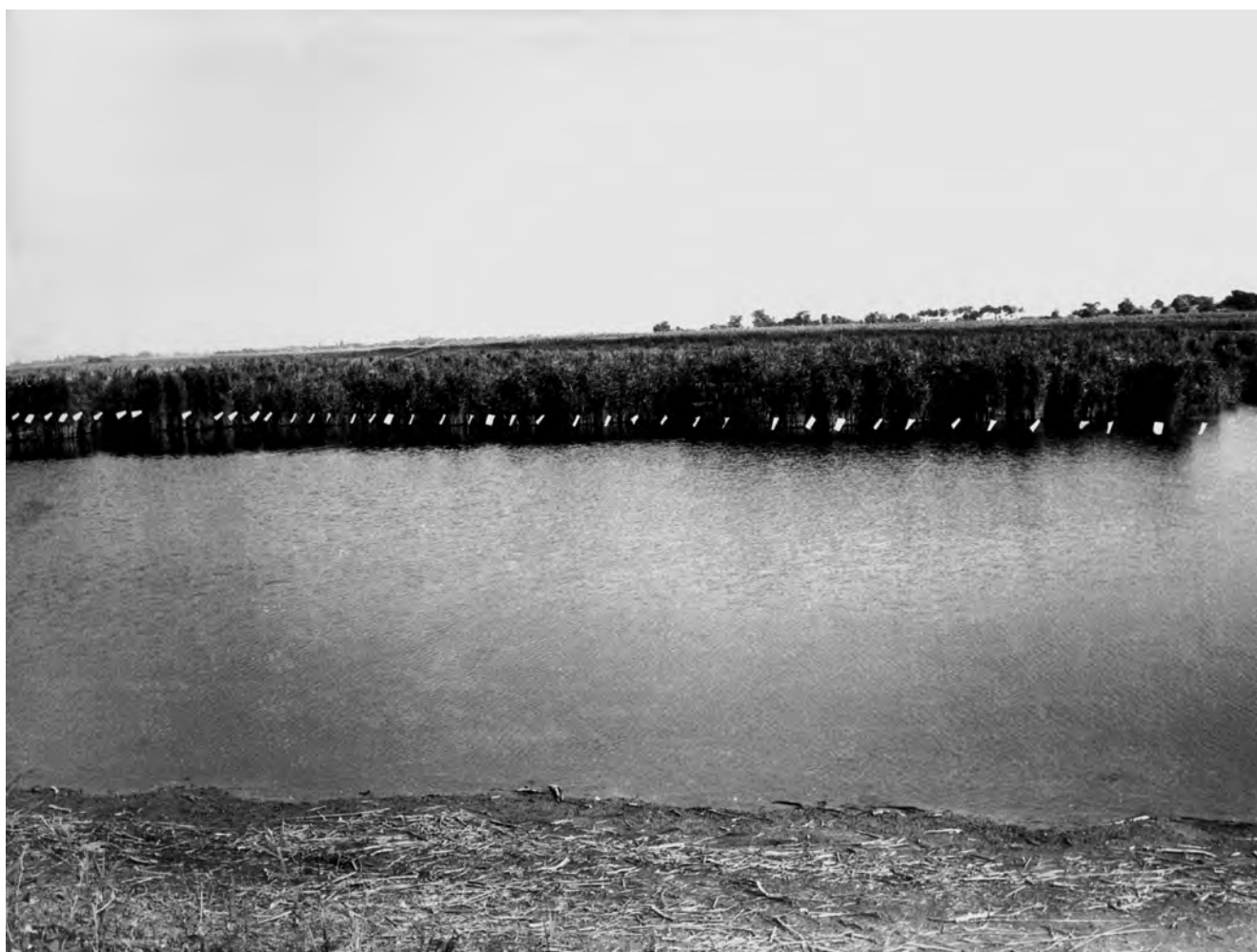
Ono što sa ove distance deluje simptomatično jeste činjenica da vojvođanski konceptualizam od strane kritike u pokrajini ostaje krajnje marginalizovan. Kritičari koji su sistematično pratili dešavanja na ovdašnjoj sceni, po pravilu nisu bili iz ove sredine (Beograd, Zagreb, Ljubljana), među kojima se posebno ističe angažman dr Jerka Denegrija i Miška Šuvakovića. Vojvođanska umetnička kritika (kritičari) čitav niz godina, čak decenija, razvijala je tezu kako je ovde reč o jednoj maloj, provincijalnoj varijanti umetnosti. Naravno, stvarnost je bila upravo suprotna.



SLAVKO MATKOVIĆ, Vizuelna poezija u prostoru, 1972.

SLAVKO MATKOVIĆ, Intervencija u slobodnom prostoru, 1972.



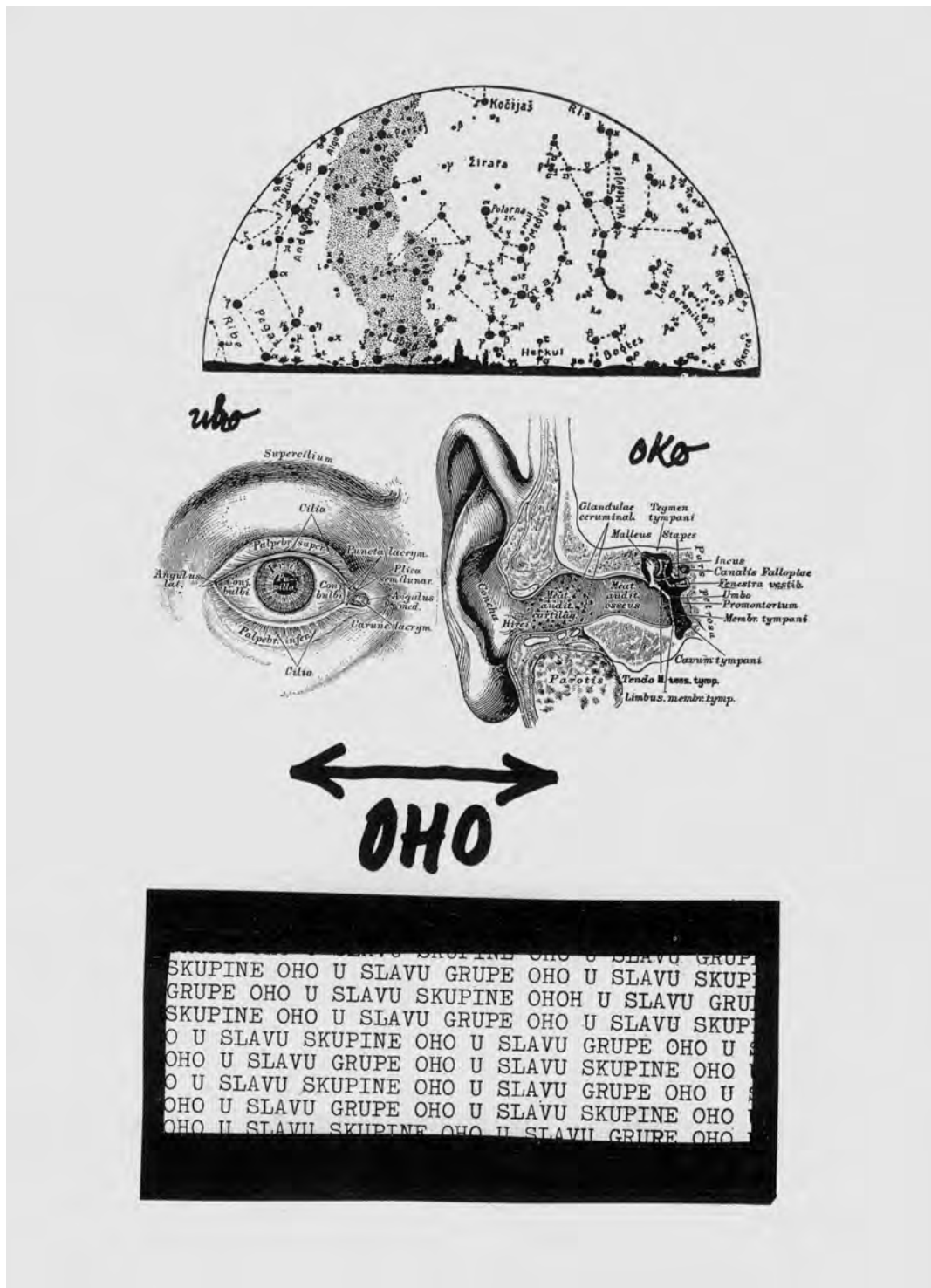


SLAVKO MATKOVIĆ, Projekt Ludaško jezero, 1971.

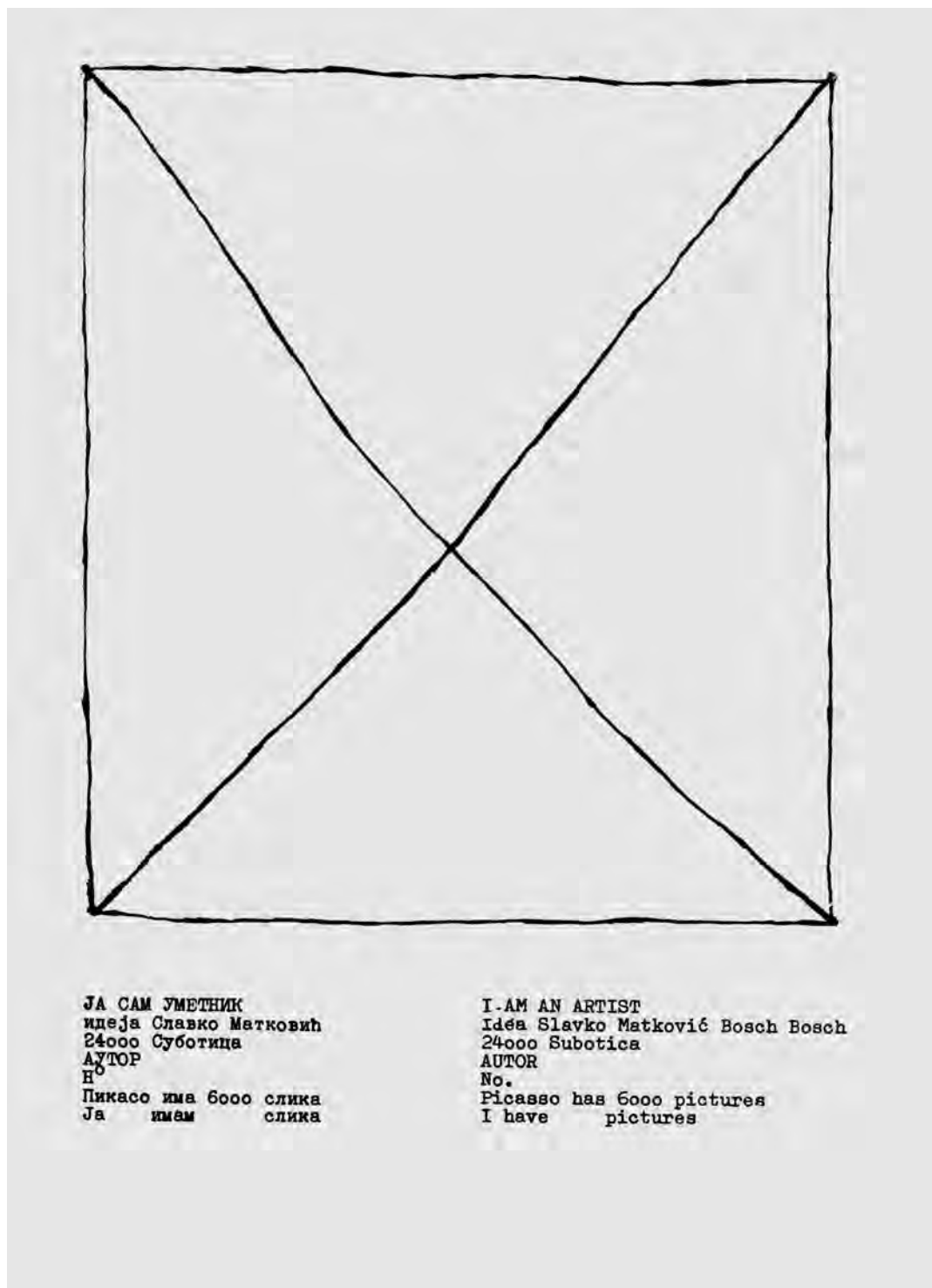




SLAVKO MATKOVIĆ, U slavu grupe OHO, 1977.



SLAVKO MATKOVIĆ, Obeležavanje površine, 1973.



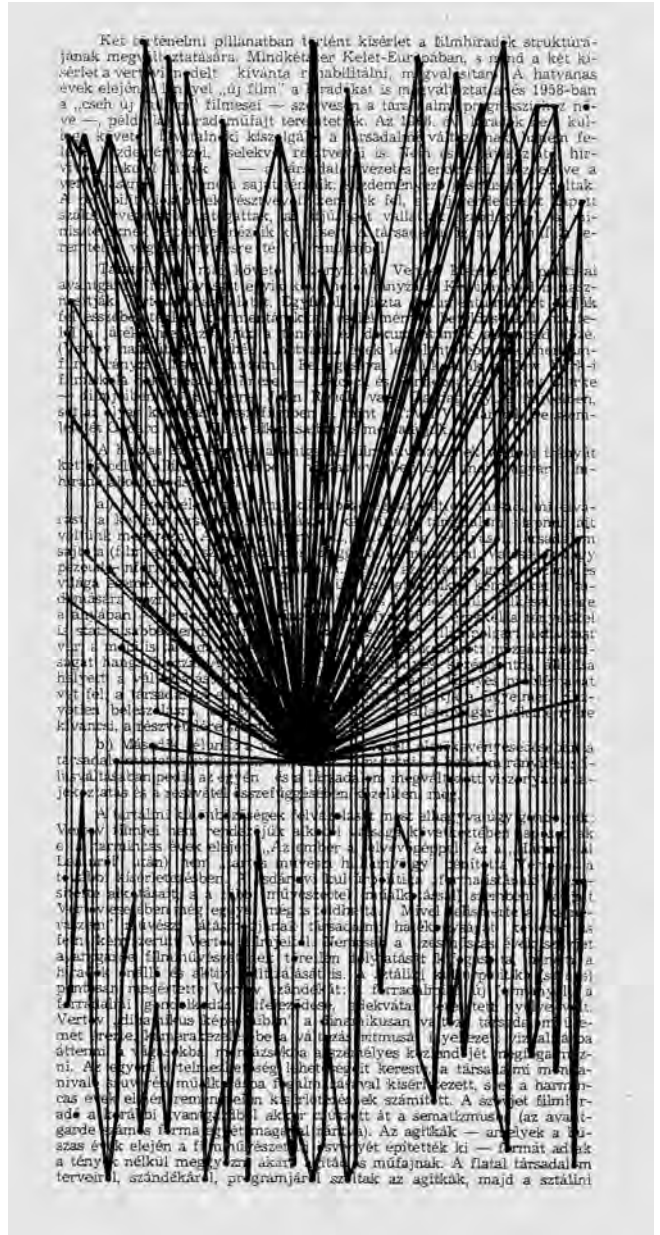
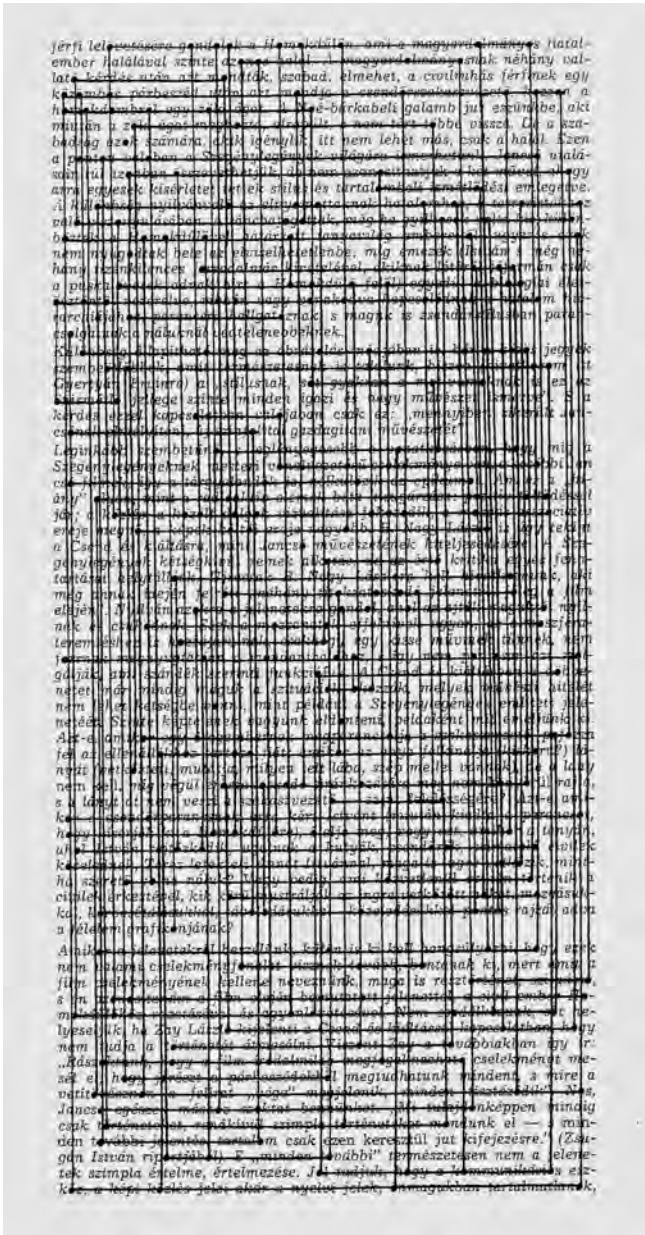


SLAVKO MATKOVIĆ, Strip o grupi BOSCH + BOSCH, 1975.

ESEJ O GRUPI BOSCH + BOSCH NAPISAO
SOMBATI BALINT 1971. g. TEKST VIZU
ELNO OBRADIO, KORISTEĆI DELOVE
STRIPA "CORRIGAN-GOSPODAR ANDA"
SLAVKO MATKOVIĆ 1975. g.



SZOMBATHY BÁLINT, Nontextualite, 1971.





SZOMBATHY BÁLINT, Lenin in Budapest, 1972.





SZOMBATHY BALINT, Lenin in Budapest, 1972.





SZOMBATHY BÁLINT, Lenin in Budapest, 1972.





SZOMBATHY BÁLINT, Bauhaus, 1972.



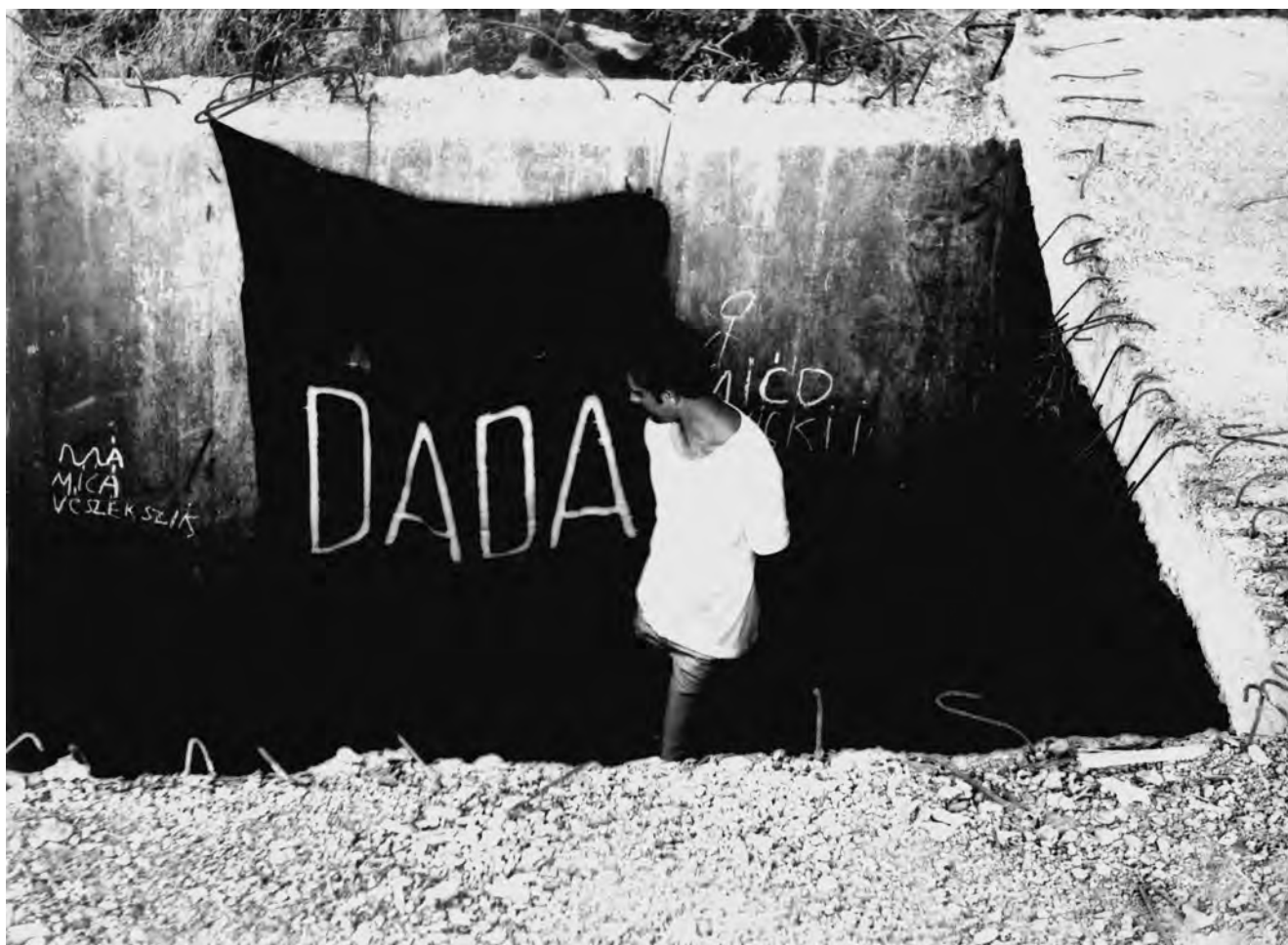


SZALMA LÁSZLÓ, Dada, 1972.





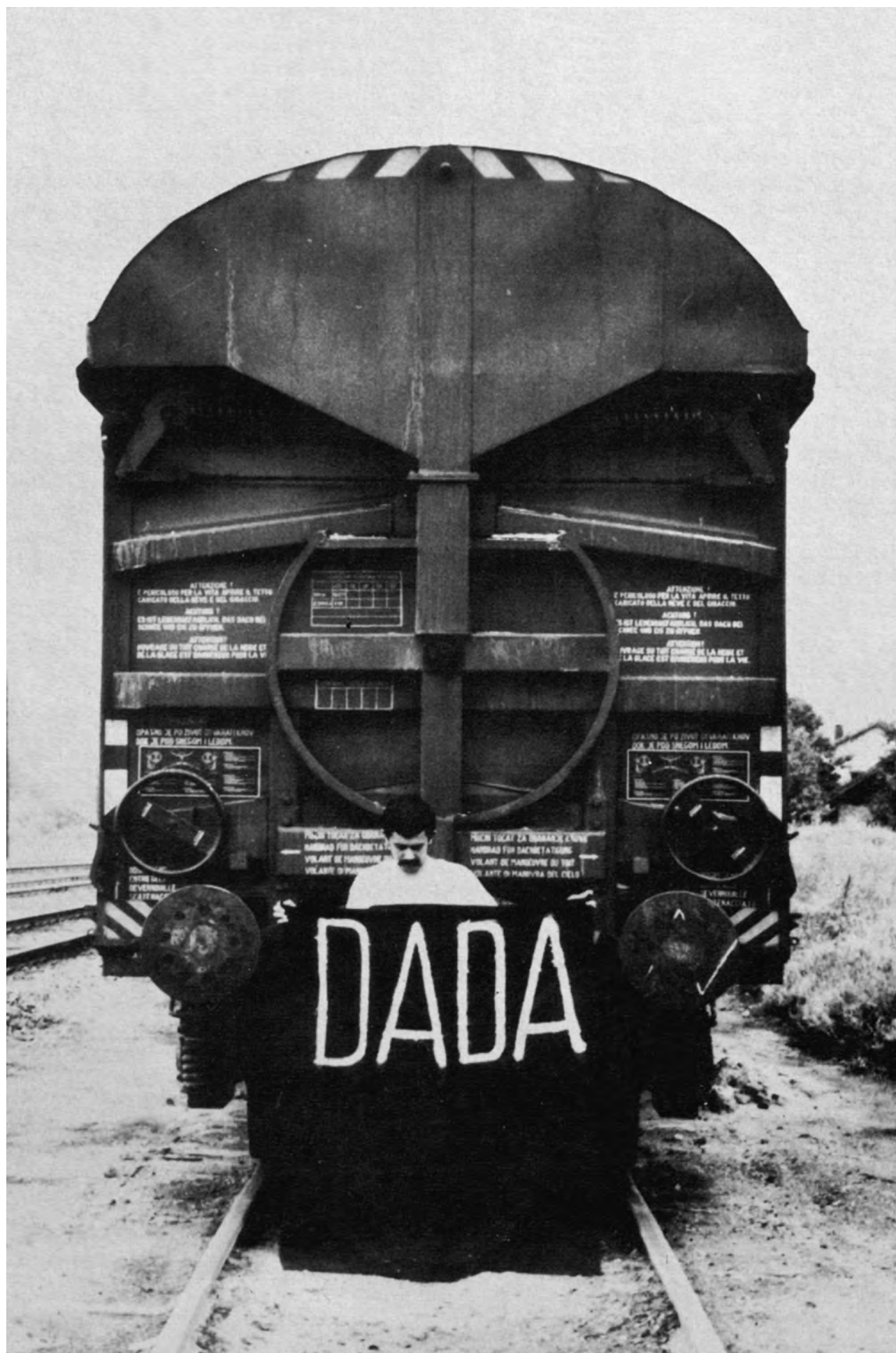
SZALMA LÁSZLÓ, Dada, 1972.



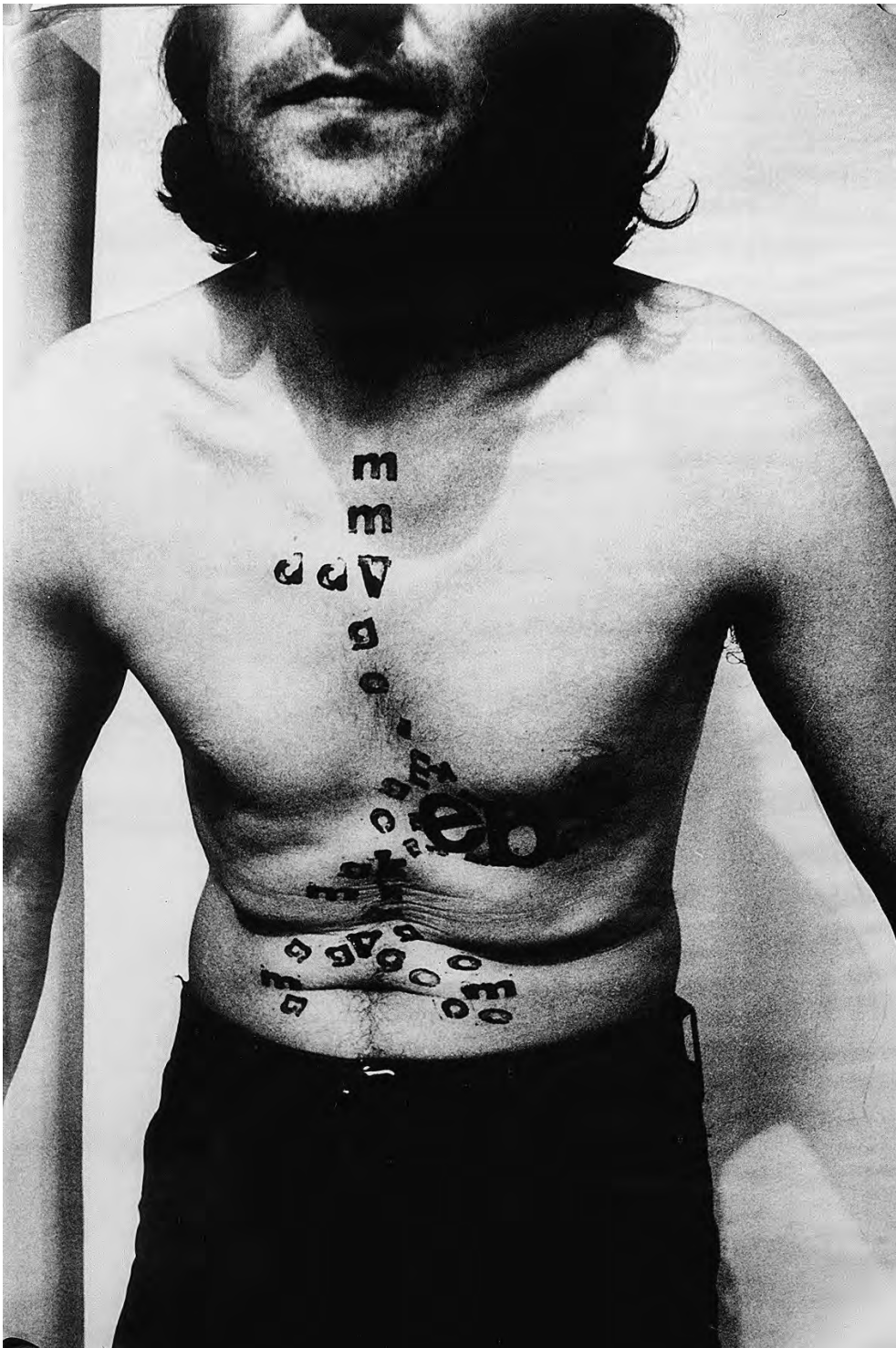


SZALMA LÁSZLÓ, Dada, 1972.



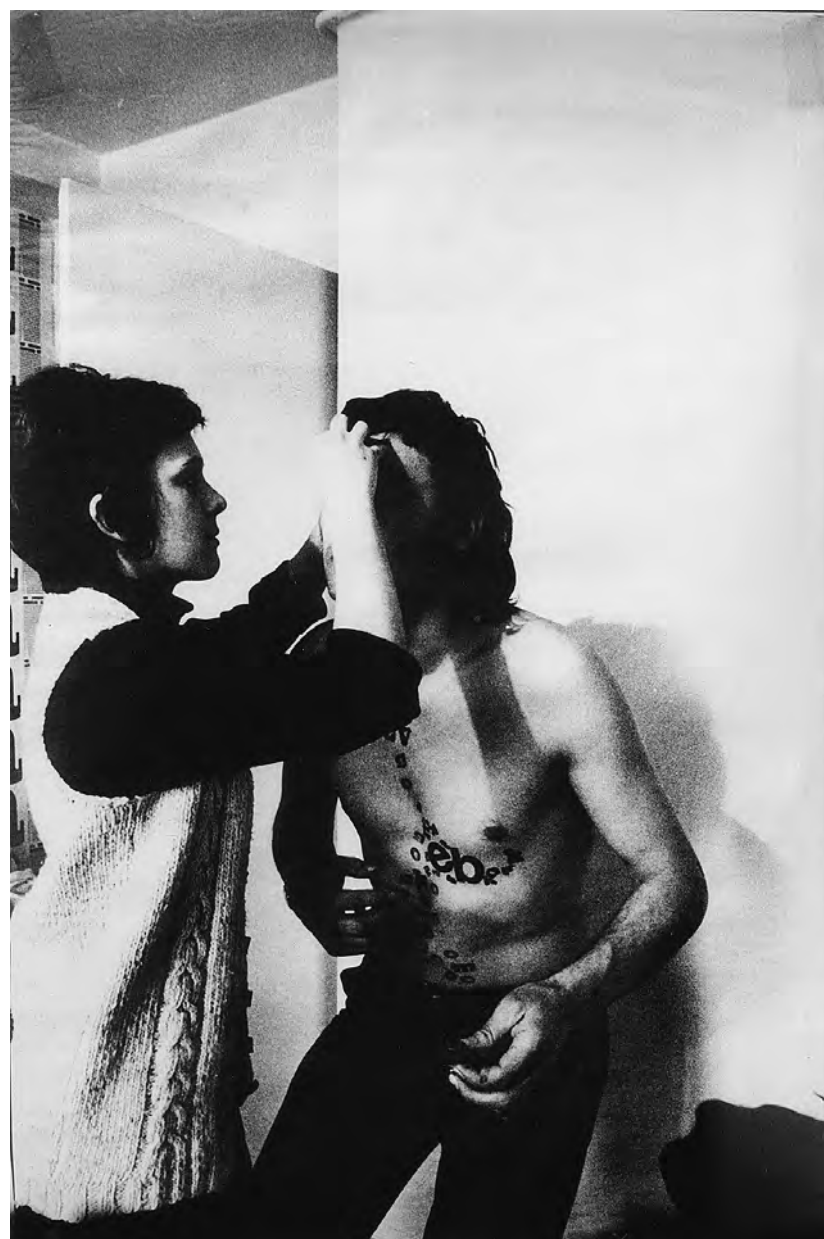


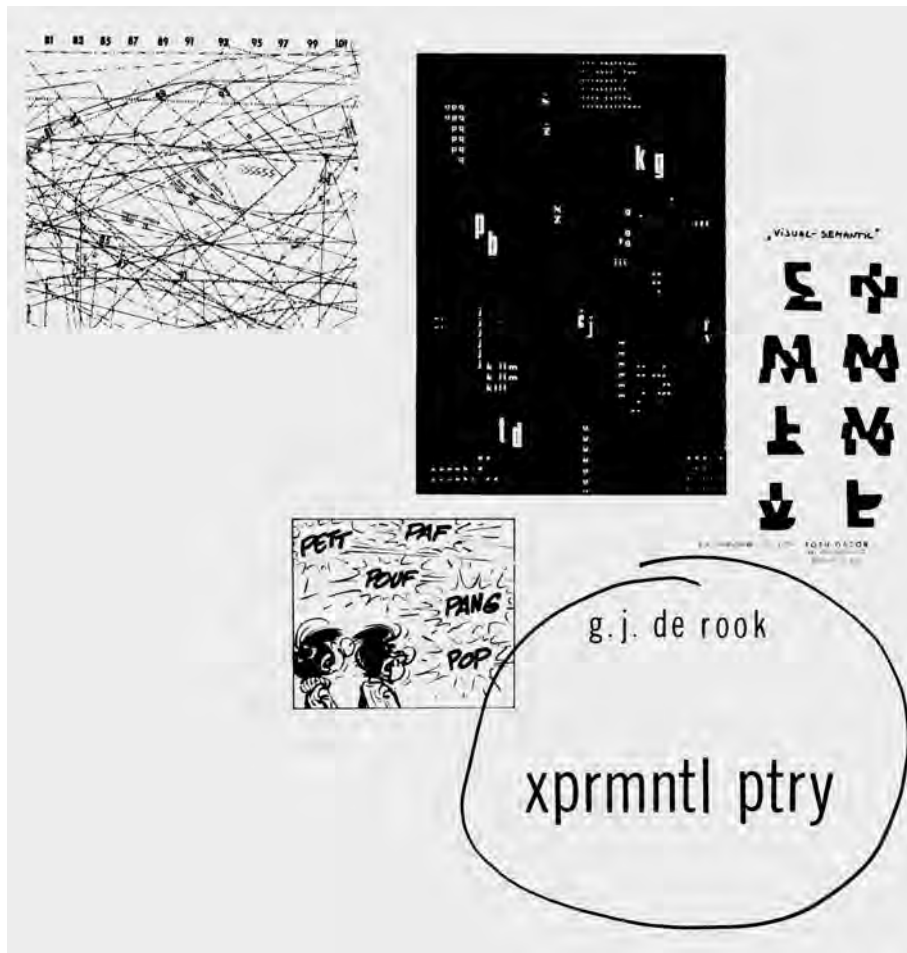
CSERNIK ATTILA, Telopis, 1975.





CSERNIK ATTILA, Telopis, 1975.





LADIK KATALIN, Tekst Phonopoeica, 1976.

LADIK KATALIN, Phonopoeica, 1976.



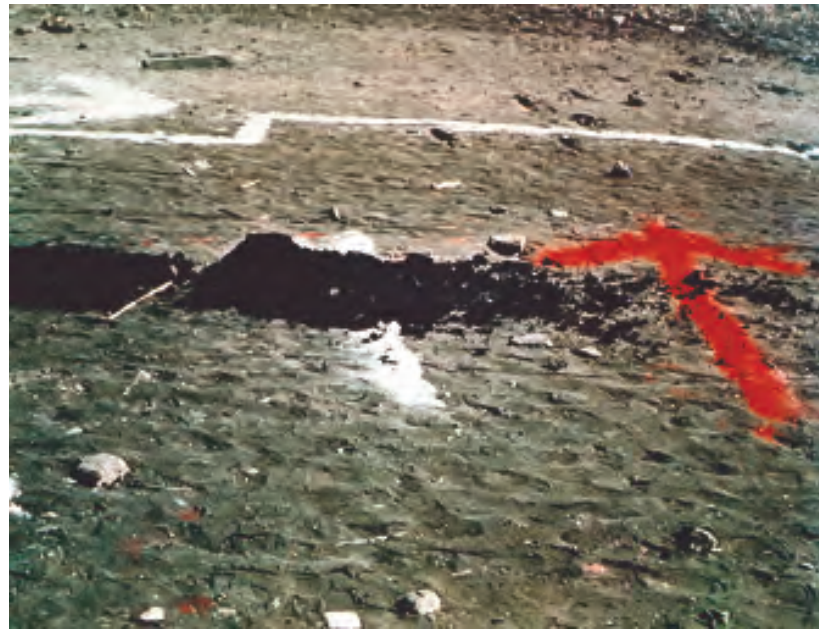


LADIK KATALIN, Phonopoetica, 1976.





KEREKES LÁSZLÓ, Transformacija prostora, 1972.





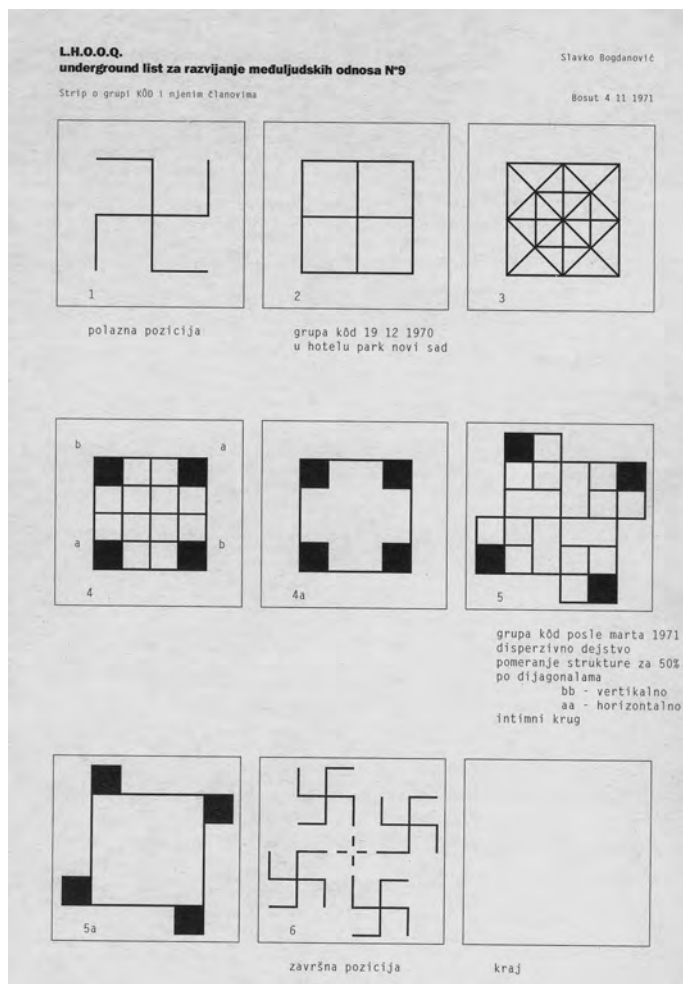
KEREKES LÁSZLÓ, Transformacija prostora, 1972.





GRUPA KÔD I GORAN TRBULJAK, Javni čas umetnosti, 1970.





SLAVKO BOGDANOVIĆ, Strip o grupi KÓD i njenim članovima, 1971.

MOČVARA

Slavko Bogdanović

novi sad

1970

MOČVARA (pretpostavke, postupak)

1. Metodom ličnog zapažanja u okviru reči MOČVARA traže se znakovni sklopovi koji imaju semantičko značenje. Ti novi sklopovi podvrgavaju se istom postupku. Razlaganje se vrši dok MOČVARA ne ostane na razini znakova.
2. Polazna pozicija je proizvoljno odabrana i, u MOČVARI, ona izgleda ovako:
 - 2.1 Semantička vrednost polaznog slovnog (znakovnog), sklopa, po sebi, za poduhvat nije bitna.
 - 2.2.1 - imenice: nominativ singulara
 - 2.2.2 - glagoli: infinitiv
 - 2.2.3 - zamenice: nominativ singulara
 - 2.2.4 - pridevi: nominativ singulara, maskulinum
 - 2.2.5 - uzvici
 - 2.2.6 - prilozci
 - 2.2.7 - veznici
- 2.3 U MOČVARI se ne zanemaruje akcentska vrednost slogova. Tako, jedan slog može biti akcentovan na različite načine, ukoliko se time dobijaju nove semantičke vrednosti.
3. Čitalac u MOČVARI može:
 - 3.1 Da ispravi greške, kojih ima barem 10%
 - 3.2 Da bolje sistematizuje MOČVARU
 - 3.3 Da metodom ličnog zapažanja uvede nove reči u sistem i time ga bitno izmeni (obogati)
 - 3.4 Da podvrgne postupku reči, iz MOČVARE, i u oblicima drugačijim od opisanog pod 2.
 - 3.5 Da matematičkom analizom apsolutno raščlani MOČVARU.
 - 3.6 Da uradi još mnogo što-šta.

A	VI	B. ar	XXIX
I. ava	A. ar	C. ara	A. am
II. ovar	VII	D. vo	B. mac
III. am	A. v	E. mač	
IV. amor	B. v	F. mor	XXX
V. ar	VIII	G. rov	A. ar
VI. ara	A. ar	H. rom	XXXI
VII. vo	B. čar	I. rom	A. vo
VIII. vrač		J. mar	B. vrč
IX. vrč			C. rov
X. mavar	IX		
XI. mač	A. v	X	XXXII
XII. mar	B. y	XI	A. am
XIII. marš	C. č	XII	B. ar
XIV. mač	X	XIII	C. mar
XV. mor	A. ar	XIV	D. ram
XVI. mora	B. ar	XV	E. čar
XVII. morava	C. ar	XVI	
XVIII. morv	D. ar	XVII	
XIX. oćar	E. ara	XVIII	
XX. oćar	F. ar	XIX	
XXI. omor	G. ara	XX	
XXII. omča	H. ara	XXI	
XXIII. orač	I. ar	XXII	
XXIV. orma	J. ram	XXIII	
XXV. ram	K. roma	XXIV	
XXVI. rama		XXV	
XXVII. rom		XXVI	
XXVIII. rom		XXVII	
XXIX. roma		XXVIII	
XXX. čar		XXIX	
XXXI. čar		XXX	
XXXII. čar		XXXI	
		XXXII	
		XXXIII	
		XXXIV	
		XXXV	
		XXXVI	
		XXXVII	
		XXXVIII	
		XXXIX	
		XXXX	
		XXXXI	
		XXXXII	
		XXXXIII	
		XXXXIV	
		XXXXV	
		XXXXVI	
		XXXXVII	
		XXXXVIII	
		XXXXIX	
		XXXXX	
		XXXXXI	
		XXXXXII	
		XXXXXIII	
		XXXXXIV	
		XXXXXV	
		XXXXXVI	
		XXXXXVII	
		XXXXXVIII	
		XXXXXIX	
		XXXXXX	
		XXXXXXI	
		XXXXXXII	
		XXXXXXIII	
		XXXXXXIV	
		XXXXXXV	
		XXXXXXVI	
		XXXXXXVII	
		XXXXXXVIII	
		XXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	
		XXXXXXXVIII	
		XXXXXXXIX	
		XXXXXXX	
		XXXXXXXI	
		XXXXXXXII	
		XXXXXXXIII	
		XXXXXXXIV	
		XXXXXXXV	
		XXXXXXXVI	
		XXXXXXXVII	

Pjesma underground tribina mladih novi sad

1.
 UNDERGROUND
 ima tri pojavna oblika
 (to su ona tri koja me interesuju
 možda ih ima još ali ih ne znam jer su tu
 informacije tako
 štire
 ili sam slabo razmišljao
 zato me oni ne interesuju
 u ovoj pesmi)
 komercijalni underground
 intelektualni underground i
 underground
 onaj prvi
 komercijalni
 po svojoj komercijalnoj strani ne razli
 kuje se od onog drugog
 intelektualnog
 oba nisu jedan samo zato što onaj prvi nema
 neku drugu stranu
 on je najrašireniji i njega istovremeno
 konzumiraju različite generacije potrošača
 nije aktivan
 treba reći da su to bee gees
 čik
 susret
 i slična sranja
 intelektualni underground sem komercijalne
 koja je sporedna
 ima i značajnu intelektualnu dimenziju
 on je pobuna
 on je kvalitet
 on je nada u srećnu budućnost elektronskog
 komunizma
 u suštini on je elita direktno suprotstavljena
 razornim snagama civilizacije
 avangarda koja odlazi
 ostavljajući mase svojih mladih sledbe
 nika
 zbunjene drogirane i mrtve
 on je jedna časna usamljenost ipak potkopana
 potrošačkim osobinama ovog sveta

to je CAGE
 JARY AEBY ANGELA TIM i drugi prijatelji
 TRIBUNA STUDENT PROBLEMI UJ
 SIMPOSION
 underground
 je sasvim nelegalna stvar koja se
 javlja spontano
 u uskom krugu
 (prijatelja)
 nosi kvalitet koji ću odmah prepoznati
 underground
 kao da kažem L.H.O.O.Q. broj 7
 &
 9
 underground list
 za razvijanje međuljudskih odnosa
 koji pravim za svoje prijatelje
 underground
 kao miroslav i kao bjela
 kao oružana pobuna koju smeramo
 underground
 kao moj brat boško
 kao UZ KOSMOS
 privatno

2.
 TRIBINA-ČIK
 ako je tribina vlasništvo službene omladinske
 organizacije
 (u daljem tekstu društvo za
 brigu o razvoju mladih potrošača)
 onda je njen društveni smisao
 jasno određen karakterom društva za brigu...
 tribina mladih u novom sadu:
 neelitni program
 masovna komunikacija
 privikavanje mladih stanovnika grada na
 potrošački odnos prema svetu
 gušenje svake kreacije
 pokrajinska ideologija
 deindividualizacija
 rad

zabava
 lojalnost
 očuvanje i zaštita tradicija nora
 drug isakov
 drug čanadanović
 tribina je mesto gde dolaze radnici i
 gimnazijalci
 pešice i nepešice
 da slušaju muziku domaćih pop-sastava
 - " - govore svojih političara
 - " - pesme - " - kolega
 da gledaju slike - " - - " -
 - " - domaće neretve i sutjeske
*da bezbrižno i ugodno provedu slobodno
 vreme uz coca-colu i sendvič*
 ritam života je sve brži i vreme sve skuplje
 tribina zato treba *da proizvodi one oblike
 zabave koji će konzumentu pomoći da
 sutrašnji dan dočeka spreman za rad i efikasne
 radne kreacije*
 tribina je mesto ugledno u svakom pogledu
 tribina je mesto od poverenja
 na tribini niko neće biti pojeban
 na tribini niko ne puši hašiš
 na tribini se niko ne buni
 tribina je sigurno i provereno sastajalište
 omladine našeg grada

tribina mladih u novom sadu ne valja jer
 pokušava nešto za što mlade našeg grada boli
 kurac a za što stare našega grada ne boli
 kurac jer se plaše
 zato što na njoj nema baš mnogo zabave i
 socijalističke indoktrinacije bačke ideologije
 na tribini su dobri disko-klub i polja i laza
 domar
 a dobra vizija jedne dobre generacije ostaće
 vizija i kad tribina postane proizvođač
 masovne zabave i komercijalno nezavisna
 samo luft i uvek
 u novom sadu
 samo komercijalni underground i politički
 govori

3.
 POČEV OD DEJANA POZNANOVIĆA PA DO
 POSLEDNJE ZABRANE UJ SYMPOSIONA U
 NOVOM SADU
 trče mladići nežnih prstiju iskolače

njih očiju i već okraćalog daha a za njima
 neumitno stegnutih šaka dolazi staljin i govori
 rečima jaše zlopca: ovo ste mogli da zamislite
 u rusiji ali ne u novom sadu!

 ali ja sam
 tu! ali ja sam tu! ali ja sam tu! ali ja sam tu!
 i još na kongresu kulturne akcije: da vas
 zaštitim da vas zaštitim pod svojim krovom
 sada je jasno da u ovom zajebanom gradu
 svako ko nešto
 pametno i pošteno smisli i samo pokuša da
 uradi
 najebe
 i jedina prava šansa momaka sa tribine je da
 kao boško ivkov
 u poljima
 neguju soc-realistički kič komercijalni under
 ground nadrealizam
 i preko toga ništa jer dalje ljude

ubijaju
 jer ovaj odvratni grad uredno pokazuje svoju
 crnu dušu
 tribina nikad neće postati elitno uporište
 avangardne misli
 jer tom prokletom gradu to nije potrebno
 i zato ona i nije prava šansa nego sitno
 seruckanje za kukavice

*osećaj društvenog priznanja - osećaj da sam
 pojeo govno*

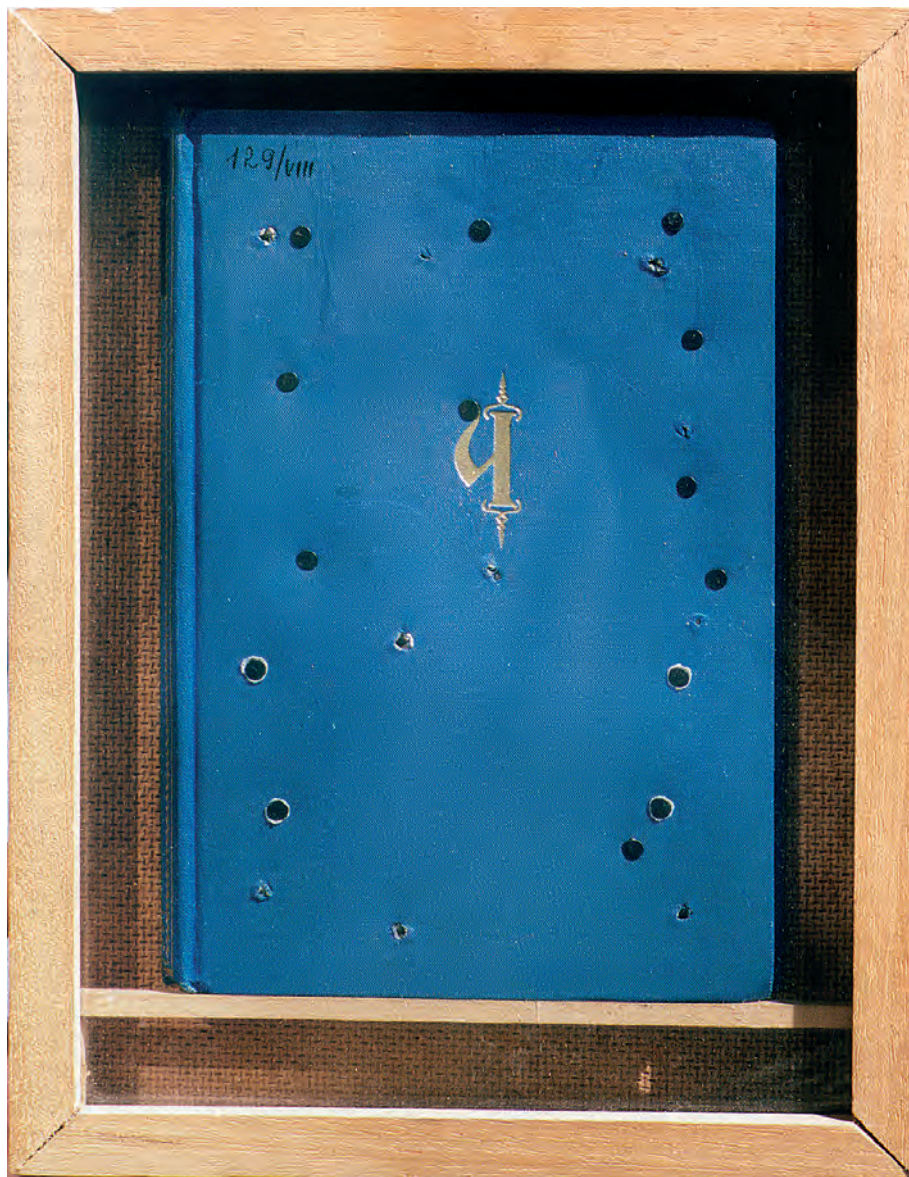
PORUKA PRIJATELJIMA NA TRIBINI
 UKOLIKO IH TAMO IMA
 oslušnite pažljivo u novom sadu „podzemni
 hod revolucije“
 pažljivo gerilu
 pažljivo one koji će prestati da čekaju
 vaš spas nije u drkanju
 vi treba da jebete
 živite pobunu a ne surogat pobune i ne za
 prljave pare koje koje se strogo cenzurišu
 u sivoj kući na uglu

slavko bogdanović
 29 11 71 Bosut

*(Student, specijalni broj
 posvećen undergroundu, 1971)*



SLAVKO BOGDANOVIĆ, *Zakovana knjiga*, 1971.





MIRKO RADOJIČIĆ I SLAVKO BOGDANOVIĆ, Apoteoza Džeksonu Poloku, 1970.





MIRKO RADOJIČIĆ, Tekst 1, 1972.

TEKST 1

Mirko Radojičić

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

- 1 Umetnost čine umetničke 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 rezultat konceptualne umetnosti („dela“) neodvojivi su do 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: vizuelnog - linija. Iskustvo koje stičem tim jezikom je moje. Ono će zatim postati primenjeno – strogost i logičnosti do kojih dodem 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 egzistira autonoman. U tom slučaju je jezik umetnost. (Zreo jezik nije što i savršen jezik. „Zreo jezik“ znači da jedan jezik u datim društvenim i istorijskim okolnostima omogućuje maksimalno sporazumevanje – kada se okolnosti promene nastupa faze 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 se može pratiti od njegovog početka. Iskustvo ostaje isto, u različitim medijima ono samo dobija različite pojavne oblike; ne trasponuje se – to bi uključivalo njegovo menjanje.

6 Ne: koncept kao umetnost
7 - Umetnost kao koncept

„RESTORAN KOD KÔD”

(ENVIRONMENT)

Mesto izvođenja: četverina kamenog pločnika Katoličke porte, kao najpogodnije. Ali, iz uočljivih razloga, dovoljno distancirano od, napolje iznetih, stolova poslastičarnice „Zagreb”, i van dopiranja dijagonale putanje prolaznika.

Vreme izvođenja: u prepodnevni satima (10-12). Veče ne bi odgovaralo zbog slabijeg svetla, koje prigušuje i teži da potire razlike između pojedinih spektralnih boja.

Priprema za izvođenje: ranije nabavljeni kafanski stolovi, uz odgovarajući broj stolica, iznesu se i postave. Svi su, prethodno, obojeni u sivo ili mrko. Ili su spektralno raznobojni. Stoljači nisu neophodni, kao što nije neophodno ni da se uspostavi neka pravilnost međusobnog rasporeda stolova. Što se broja komada tiče, najoptimalnije bi bilo 5-10. Zatim se iznesu i na stolove, uglavnom u uspravni položaj, postave flaše, čaše, pepeljare, slanici, karafindli i još neki predmeti ugostiteljskog inventara. Glavne mogućnosti raznovrsnosti vizualnih predodžbi poverene su bocama. One moraju biti najrazličitijih namena, veličina, oblika i maraka proizvodnje. Pivske, flaše retkih i sortnih vina, flaše za mleko, flaše-modeli za crtanje. I druge. Sve moraju biti premazane debljim slojem boje. Boje su spektralne i jednotonalne. Crna i bela boja (kao i njihova mešavina: siva) mogu se, a ne moraju, isključiti.

Samo izvođenje: neko vreme, tako ostavljeni, stolovi i predmeti (s flašama kao dominantnim kolorističko-formalnim elementima) miruju, sjedinjujući svoje prisustvo s ambijentom.

Autori i realizatori projekta, odnosno članovi grupe, nikako ne smeju ni sedeti ni kretati se između stolova, ali se moraju nalaziti u blizini radi fotografskog registrovanja izloženog objekta i čuvanja njegove celine od, mogućih, neukusnih i besmislenih izgreda.

U izvesnim intervalima članovi grupe mogu prilaziti restoranu da bi realizovali po jednu od (doslovce bezbroj mogućih i uvek drugačijih) kombinacija međusobnih odnosa projekatskih predmeta. Pri tome, oni nastoje da budu što maštovitiji i dosegljiviji.

Završetak izvođenja: flaše i ostalo a zatim i stolovi sa stolicama sklanjaju se s trga.

II

On treba da predstavlja neku vrstu projektovane, privremene, nefiksirane, složene skulpture u prostoru. Po zamisli, on je zasnovan na vrlo uprošćenoj transpoziciji, imitativnom momentu i principu distribucije.

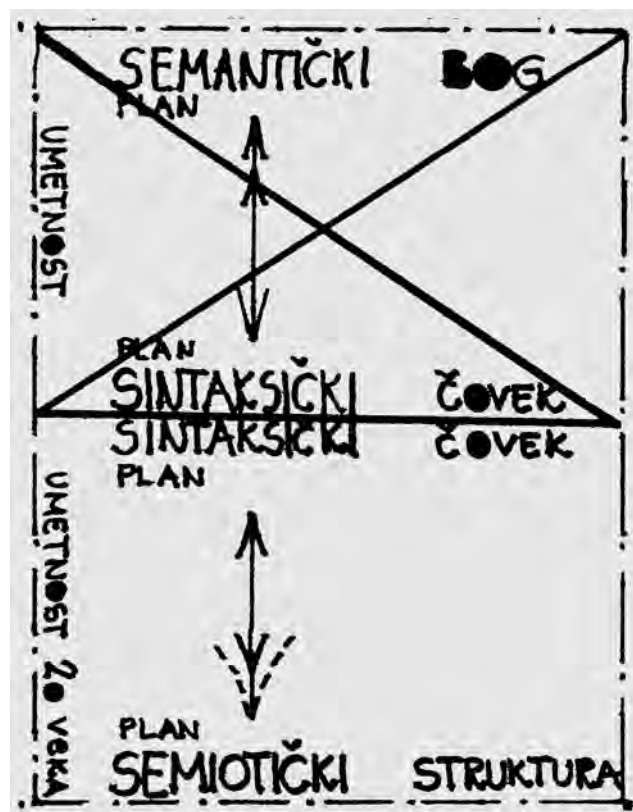
Restoran bez gostiju i konobara. Restoran van svakog ugostiteljskog pa prema tome i van jedne, šire shvaćene, sociološke konstelacije. Restoran - napušten i samo naizgled simplifikovan. Restoran čija je isključiva funkcionalnost - njegova predmetnost.

[]]

Estetički restoran

IVAN KOČIJAČIĆ

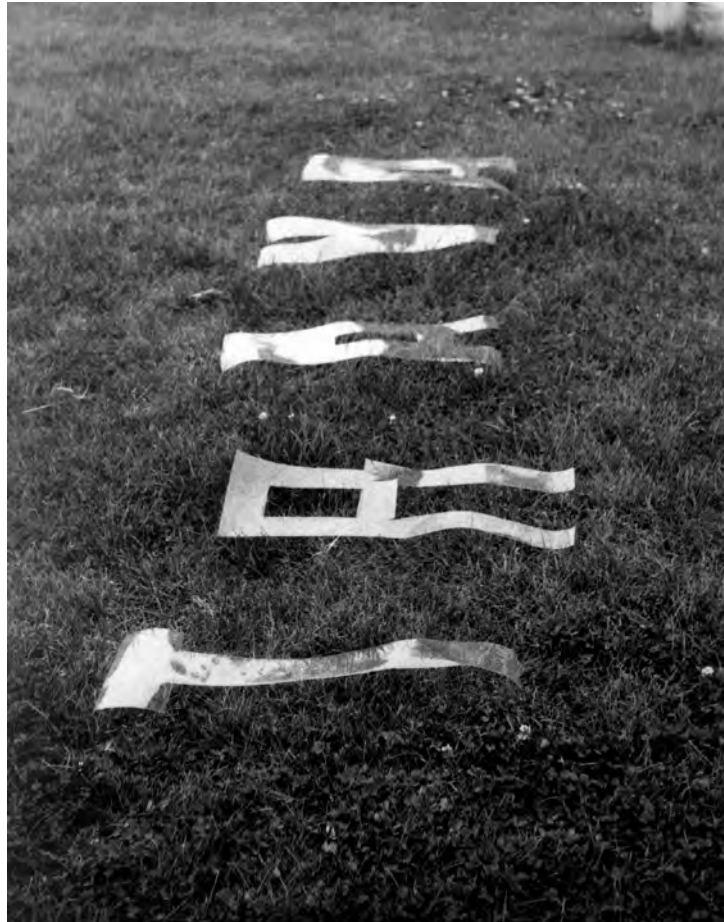
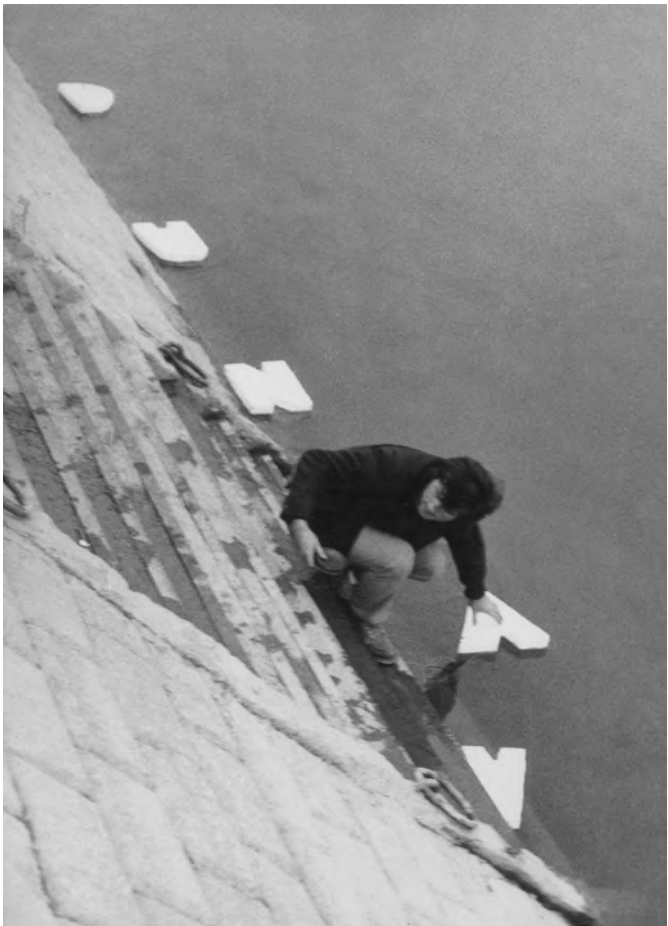
JANEZ KOČIJAČIĆ, Restoran kod KÔD (Environment), 1970.



MIROSLAV MANDIĆ, Kliše je legitimacija za ulaz u Moderne galerije i propusnica za mišljenje o modernoj umetnosti, 1970.



MIROSLAV MANDIĆ, Dunav, 1970.



MIROSLAV MANDIĆ, Trava, 1970.



DROGA I REVOLUCIJA

narkomani svih zemalja ujedinite se!

Dušan Bjelić
Miroslav Mandić

I

L.H.O.O.Q.: Šta je revolucija?

DUŠAN BJELIĆ: Emancipovanje droge i narkomana kao jedinog stimulanasa života, od neurotičnih perverzija alkoholičarske civilizacije i njihovog bljuvanja na sopstenu decu.

L.H.O.O.Q.: Kako deluje na tebe droga u predrevolucionarnoj fazi?

D.B.: Stimulativno, konstruktivno, ilegalno, anarholiberalno, osećam želju da me nosorog kara u bulju.

L.H.O.O.Q.: Zašto je Čarls Menson naš ideološki vođa?

D.B.: Zato što je omogućio detetu Šaron Tejt da ugleda svetlost dana.

L.H.O.O.Q.: Šta misliš o merama protiv droga u Jugoslaviji?

D.B.: To su represivne mere i krajnje tendencije šačice radikalnih ekstremista koji su zajedno sa Rankovićem napravili atomsku bombu.

II

L.H.O.O.Q.: Šta je droga?

MIROSLAV MANDIĆ: Našikati, ufiksati, alaunirati, razbiti pluća, izrešetati vene, prolongirati kurčinu u orgazmičini.

L.H.O.O.Q.: Značaj droge na oslobođenoj teritoriji?

M.M.: Značaj droge na oslobođenoj teritoriji je aktivistički: svi partizani, regularna vojska, revolucionari i narod jure po zemljama sveta i nabavljaju drogu. Svi puše i kažu: mamu mu, al' je dobro. Muškarci se drže za puške, žene leže na protivartiljeriji. Mamu mu, dobro je i ovo oružje u mirnodopske svrhe.

L.H.O.O.Q.: Zašto je Čarls Menson naš ideološki vođa?

M.M.: Jer je filmski glumac.

L.H.O.O.Q.: Koji su značajni datumi za drogu u Jugoslaviji i u svetu?

M.M.: 27. mart 1941, 6. april 1941, 1948, 1956, 1968, 28. 29. i 30. novembar 1943, takode simboli Sutjeske, IX kongres SKJ, 1971, 1972, 1973, 1974. ...

Zrenjanin 27.5.1971.

MIROSLAV MANDIĆ I DUŠAN BJELIĆ, Droga i revolucija - narkomani svih zemalja ujedinite se!, 1971.

MIROSLAV MANDIĆ, Peđa - film, 1970.

UNDERGROUND FILM**PEDA-FILM**

M.M. MANDIĆ

Peđa film realizuje 29. novembra film o Pedi, za Peđu i ostale filmske kamere. Peđa film je filmska kuća koja će biti osnovana 29. XI. Cilj ove kuće je da realizuje tekuće filmove naših života. Za realizaciju ovakvog filma potreban je scenario koji će da sistematizuje tekuću dnevnu produkciju jednog čoveka. Film se realizuje ostvarivanjem ovog scenaria od strane jednog čoveka ili grupe. Uloga filmske kamere nije bitna. Svako njeno prisustvo je filmičnost, ali nije film, jer film je ostvaren sistematizacijom dnevnog bavljenja glumca. Filmska kamera služi za što veću količinu iluzivne informacije. Peđa scenario je prvi scenario filmske kuće Peđa film, a ujedno, to je prvi film: Peđa film PEDA FILM Peđa film PEDA FILM Peđa film PEDA FILM Peđa film PEDA FILM Peđa film.

7.00 Peđa se nalazi u krevetu kuće (Braće Ribnikara 3/II) on spava. Scena će biti spavajuće improvizovana.

8.00 Peđa ustaje, svestan da je film, malo mu je neobično i doručkuje.

10.00 Pred kućom (Braće Ribnikara 3/II) Peđa svira na gitari i peva pesmu Don't think twice it's all right.

12.00 Peđa kreće u šetnju od robne kuće Uzor do mosta Maršala Tita. On je Peđa, tj. Peđa film.

13.00 Posle šetnje, Peđa u Zagreb poslastičarnici jede kolače i pije sok.

17.00 U restoranu „Gurman“ Peđa priča viceve i priče za posle podne i za prepodne.

22.00 Peđa film prati devojkicu kući (Ulicom JNA) njegova devojkica Cana, zajedno sa Pedom filmom, postaje Cana film.

24.00 (?) Peđa se vraća kući, kašlje i možda čini nešto drugo.

01.00 Peđa film počinje da spava i više nije film.

Kostimografija Peđa filma biće: zelena kišna vojna vindjakna, komplet gornjeg i donjeg dela farmerica, slamnati šešir, beli šal.

Prisustvo filmskih kamera Peđinom Peđa filmu je poželjno i odvratno.



SLOBODAN TIŠMA, Kao neko, 1970.

KAO NEKO

- | | | |
|--|-----------------------------------|---------------------------------|
| 1. kao kada | 30. kao nekad | 59. uvek pre nekad |
| 2. ili prema istom | 31. prema | 60. ako sam suviše u tome |
| 3. kako | 32. ali i posle, ili samo posle | 61. bez kakvih ili bar uopšte |
| 4. | 33. a to | 62. u opštem |
| 5. (da, da) | 34. da se iz tih nekad | 63. mnogo takvih |
| 6. i uvek sam u svim | 35. tako je to | 64. zar više ne |
| 7. i uvek sam kada u svim | 36. pa | 65. da li (si) već tako odavde |
| 8. i uvek sam kada u svim različito | 37. i ne kao nekad | 66. jednom |
| 9. i uvek sam ako u svemu različito od sebe je | 38. kao sad nikako | 67. jednom bez drugih |
| 10. i uvek | 39. jednom i to već | 68. ni za kog |
| 11. sebe je | 40. sa kim je tada iza onih istih | 69. odavde dovde |
| 12. da li je tamo | 41. sa svim tim više od nekad | 70. zar ne |
| 13. to je to | 42. nikad pre | 71. o |
| 14. ovo nije ovo | 43. nekad pre tih | 72. po novo |
| 15. ovo je ono | 44. nekad veoma blizu | 73. odande |
| 16. ovo nije ovo, ali je tamo | 45. nekad opet | 74. od kada niko ni sa kim nije |
| 17. ali je dugo od tada | 46. i tako | 75. neko |
| 18. davno je tako | 47. uvek iako opet | 76. jednom u jedno |
| 19. to je to, ako nije tu | 48. nikad | 77. jedno u drugom |
| 20. ja nisam ja | 49. gde je to sve ili kada | 78. bez svega toga |
| 21. ja je ja | 50. sad | 79. skoro dosta |
| 22. ko sam ja | 51. i šta sada | 80. i kao to |
| 23. šta nije ja | 52. ništa | 81. skoro sasvim |
| 24. ko nisam ja | 53. ništa nije suviše | 82. skoro uvek ne |
| 25. ko nije ja | 54. ili za sad | 83. skoro uvek tu pod istim |
| 26. ko je ja | 55. za sad tako | 84. zašto da ne |
| 27. ni sa čim nije tako sad | 56. ništa nije suviše tamo | 85. tako to |
| 28. kao da pre | 57. sa tim | 86. iznad sve |
| 29. ni sa kim nije tako u svemu | 58. kao i uvek | |

Beleške uz KAO NEKO

Sve što u jednom iskazu može biti subjekt, objekt predikat nije reč.
Imenice nisu reči.
Kuća, na primer, nije reč ili je to manje od drugih.
Takođe glagoli, možda nisu reči.

Pridevi?

Prave reči su na primer KAO, GDE, ILI, UVEK, SA.

Ja uvek kažem: spolja gledano.

Šta to znači?

Ovo je zamišljeno spolja ili iznutra... Ali ne do iskaza.

Spoljašnjost je neusmerena i nevezana.

To je bilo ispoljavanje.

Jezik nije SVE.

Za ovu belešku ne mogu preuzeti odgovornost.

Sve što je u njoj, verovatno je pogrešno i besmisleno i još gore od toga: proizvoljno.

Ja lupam i ja sam sada sasvim izbezumljen.

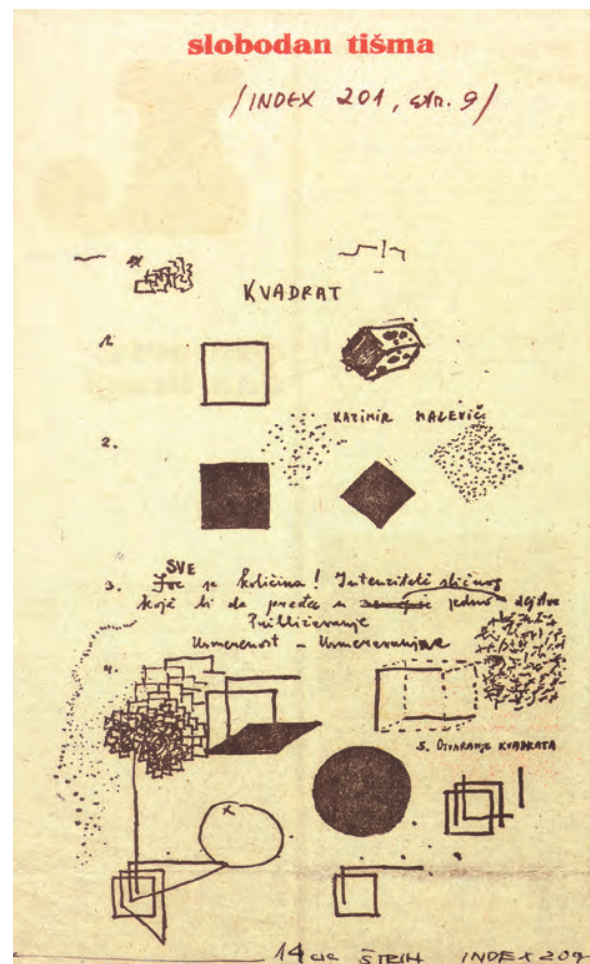
Ponižena još odavno, KAO je jedna reč mnogo zlostavljana i

pogrešno korišćena sve do dana današnjeg.

Suviše autoritativno s moje strane.

slobodan tišma

/INDEX 201, str. 9/



SLOBODAN TIŠMA, Kvadrat, 1970.





SLOBODAN TIŠMA, Primeri nevidljive umetnosti, 1975.





PEDA VRANEŠEVIĆ, Tekst 1, 1971.

NEMOGUĆNOST TAČNOG ODREĐENJA
NE ONEMOGUĆAVA MIŠLENJE-INITIRA GA
POSTOJANJE MIŠLJENJA JE KOMPONENTA
PROSTORA



REALNI PROSTOR JE SADRŽAN U MIŠLJENJU
UTIČU MEĐUSOBNO NA SVAKI NAČIN/NE UTIČU/

MIŠLJENJE JE SADRŽANO JEDINO U REALNOM
PROSTORU/MANIFESTUJE SE KONKRETNIM
POJAVNIM OBLICIMA●●/

MANIFESTACIJE MIŠLJENJA / IAKO JEDINI VID
NJEVOVOG POSTOJANJA / NISU MIŠLJENJE

MANIFESTACIJA MIŠLJENJA ○
MANIFESTACIJI MIŠLJENJA

NEODVOJIVOST OD NEMOGUĆNOSTI
TAČNOG ODREĐENJA

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

VRANEŠEVIĆ



MIŠA ŽIVANOVIĆ, (A)socijativna polja, 1973.

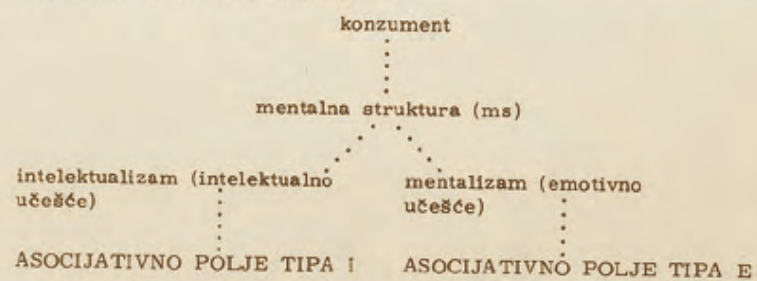
(a) socijativna polja

asocijativno polje
tipa Iasocijativno polje
tipa E

u strukturu FLORALA (N+1) zahvatom autora inkorporirana su
asocijativna polja:

1. asocijativno polje tipa I
2. asocijativno polje tipa E

učešće u komuniciranju sa FLORALI (N+1) prevashodno je uslovljeno
mentalnom strukturom konzumenta



- (:) ostali oblici mentalnih struktura imaju obeležje IE/EI (hibrid)
- (.) odgovara im asocijativno polje tipa IE/EI = asocijativno polje
tipa I + asocijativno polje tipa E
- () asocijativna polja tipa IE/EI nosioci su mešane (hibridne)
kulture

VLADIMIR KOPICL, Tekst 6, 1971.

Vladimir Kopicl

tekst 6

1 delo umetnosti kakvu bih želco da stvorim samo ono
 je koje samo u sebi samome uspeva da bude; (jezik)
 2 takvo ga drugom može ostvariti vreme; ali kako onda
 je jezik; (umetničko delo)
 3 jer jezik nije i vreme; koje postoji izvan
 4 zato umetnost koja (se) hoće da bude postoji samo u
 jeziku (o sebi); - puno zanemarenog
 5 jer ipak postoji ono koje postoji izvan; iako jeste
 u jeziku; (pogledaj malo umetnost)
 6 zato bi trebalo da može se biti i u i izvan da bi se
 mogla umetnost
 7 ali to samo jezikom može da bude; (ovde); u jeziku
 8 tako zaista može da bude ali to se još ne zna; zato
 što nikad samo kao to ne može da bude
 9 i ako može ne može jer ipak moram da je zabeležim/izložim
 da bi to moglo da bude
 10 samo nikad ne mogu tako da je zabeležim/izložim da stvarno uspe to da bude
 11 zato neću zabeležiti de(l)o svoje umetnosti da bi to uspe(l)o da bude; zabeležiću TO izvan
 umetnosti; ne znam još šta je
 12 tako de(l)o (moje umetnosti) ne može i ne sme da bude
 13 ali kako onda umetnik (TE umetnosti) uspeva da bude;
 izgleda ni to se ne zna
 14 ako to znam onda umetnik (TE umetnosti) sasvim sigu-
 rno jesam; zato što nisam kao ni moja umetnost; tako
 uvek samo jedno
 15 samo to vrlo je teško; malo me zabrinjava; nas
 16 ali ako me zabrinjava da li zaista jesam
 17 jesam jer me zabrinjava samo u jeziku/tekstu u kome sve samo jesam; moja umetnost
 18 ali ipak ne mogu da budem samo u jeziku (gledaj!);
 jer to za sada još uvek ne može da bude; tako
 19 može jer sada (sada) u tekstu jedino jesam; jezik
 20 samo gde onda je umetnost; ako ja sam u tekstu
 21 u tekstu u kome ja jesam; zato što je isto što i ja
 (time) ne mogu da budem.
 22 time
 23 etc.

(I; IV 1971)

Vladimir Kopicl

- 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; ona 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

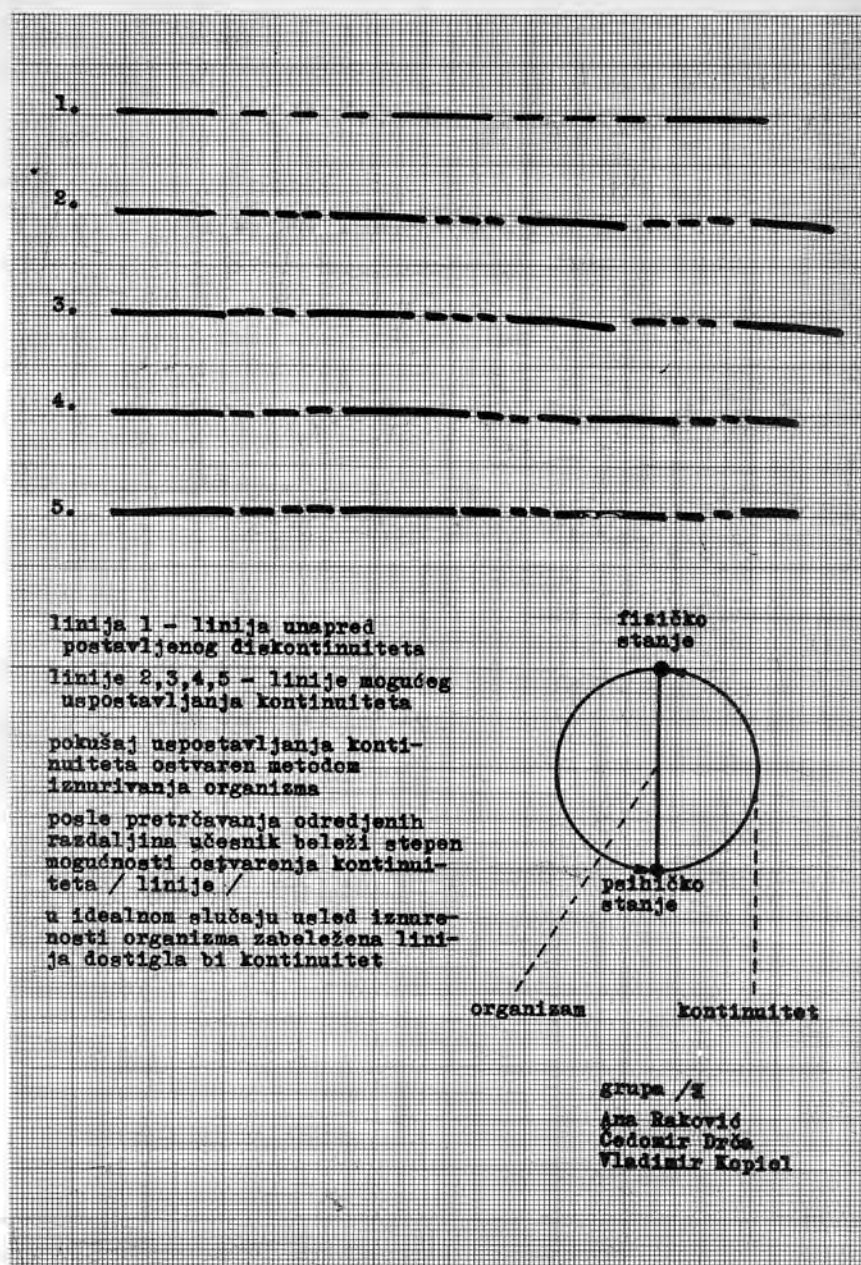
VLADIMIR KOPICL, (I; IV 1971), 1971.

VLADIMIR KOPICL, Ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara, 1973.





GRUPA 3 (Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Ana Raković), Projekti, 1971.



GRUPA (Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Ana Raković), 1 - 10, 1971.



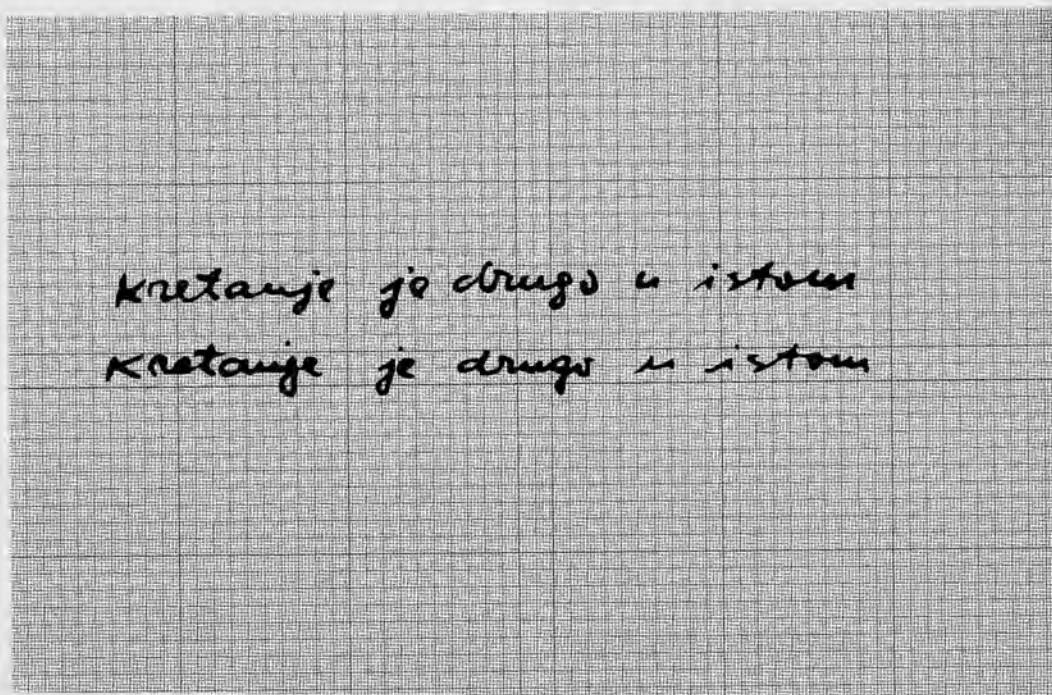


GRUPA (KÓD (Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Mirko Radojičić, Ana Raković, Slobodan Tišma i Peda Vranešević), Kretanje je drugo u istom, 1971.

Kretanje je drugo u istom

zabeležena rečenica je pretpostávka
koncepta sačuvanog izvan beleženja.
Ideje koja ne izlazi izvan sebe same
i time jeste. na njenom postojanju i
razvijanju radi šest ljudi

registered sentence is supposition of
concept preserved out of noting down
idea which is not out of itself
and with that it is six poeple have
done her being and devalopement





Slavko Matković
Bogdanka Poznanović
Szomathy Bálint (Balint Sombati)
Jaroslav Supek



MAIL ART NEMOGUĆA KOMUNIKACIJA





MAIL ART – UMETNOST POSTUMETNIČKE ERE

Nebojša Milenković

*Mogu li se stvarati umetnička dela
koja neće biti umetnička dela ?*
Marcel Duchamp

*Ako neko za svoj rad kaže da je to
umetnost – to je onda umetnost.*
Donald Judd

Izrastao iz duhovne klime šezdesetih i sedamdesetih godina, dobro utemeljen na iskustvima pokreta konkretne i vizuelne poezije, te ostalih eksperimenata iz oblasti vizuelizacije teksta, mail art je prvi pravi internacionalan umetnički pokret.

Stavši na samo začelje procesa dematerijalizacije i desakralizacije umetničkog objekta (predmeta), u mail artu umetnošću je proglašena komunikacija, i to komunikacija sasvim specifičnog vida – kao slanje (mailing) umetničkih poruka isključivo posredstvom državnog aparata pošte. Početke ove umetničke prakse svakako treba tražiti u Njujorškoj dopisnoj školi umetnosti (New York Correspondence School of Art) koju je 1962. godine osnovao Ray Johnson, baš kao i dosegnutom *idealu besmislenog dela* japanskog fluxus umetnika On Kawara koji sredinom šezdesetih svojim prijateljima, galeristima ili muzejskim kustosima širom sveta počinje da šalje telegrame u kojima ih obavestava da je još uvek živ ("I am still alive"), ili pak u koliko je sati ustao tog jutra...

Tokom sedamdesetih učešće u mail art razmeni uzima na desetine hiljada „umetnika“ iz celog sveta, (gotovo da ne postoji zemlja u kojoj ne deluje bar po jedan mail artista). Prvo ozbiljnije institucionalno predstavljanje mail arta u Jugoslaviji datovano je u 1972. godinu kada je u galerijama Studentskog kulturnog centra u Beogradu i Zagrebu održana izložba *Poštanske pošiljke* (Envois postaux) koja je godinu dana ranije organizovana u okviru VII Bijenala umetnosti mladih u Parizu.

Od jugoslovenskih umetnika mogućnosti mail arta prvi su koristili članovi subotičke grupe Bosch+Bosch, prevashodno Slavko Matković i Balint Sombati. Po saznanjima pisca ovog teksta, **Slavko Matković** je realizovao i prvi mail art rad na prostoru bivše Jugoslavije. Reč je o radu *Dopisnica* iz 1971. godine koji je potom reprodukovao u knjizi vizuelno-poetskih istraživanja *Knjiga* (Osvit, Subotica, 1978) a predstavlja nađeni

vizuelni sadržaj, PTT dopisnicu koju je, moguće, autoru uputila njegova baka. Dopisnicu Matković najpre izlaže kao ready made artefakt, a potom, 1981. godine, sasvim u mail art duhu istu upućuje (šalje) svom prijatelju Galantai Đerđu u Budimpeštu. Naravno, današnja sudbina ovog rada je nepoznata, kao uostalom i većine drugih mail art radova, pošto je njihov (umetnički) karakter privremen – primaran je onaj trenutak slanja odnosno prijema pošiljke, dok bi vremenom trajanja rada mogli identifikovati vreme putovanja pošiljke.

Hronološki prvu veliku mail art akciju kod nas izvodi **Bogdanka Poznanović** 13. avgusta 1973. godine, kada na 45 adresa širom sveta, umetnicima sa kojima je već imala komunikaciju, šalje fotokopiju fotografije svog poštanskog sandučeta, uz poziv-molbu da joj primalac u razmaku nešto manjem od godinu dana (24. 08. 1973 – 20. 07. 1974), pošalje fotografiju ili crtež vlastitog poštanskog sandučeta. U okviru mail art projekta *Feedback Letter-box* na adresu Bogdankinog Umetničkog ateljea DT20 pristigli su odazivi trideset osam umetnika, među kojima se, između ostalih, nalaze i Joseph Beuys, Claus Groh, Clemente Padin ili Ken Friedman dok su se od jugoslovenskih umetnika odazvali Predrag Šiđanin, Nuša i Srečo Dragan, Franci Zagoričnik, Balint Sombati, Miroљub Todorović, Gergelj Urkom i Andrej Tišma.

Pišući o Globalnom selu Bogdanke Poznanović, Slavko Bogdanović primećuje da je „Letter-box rad po intuitivnom izboru neutilitaran“, koji dodatno, na konceptualnom planu, problematizuje odnos stvaraoca prema samome sebi, primećujući da „Bogdankin rad izražava svest o postojanju jedinstvenog senzibiliteta koji prožima svet avangardne umetničke prakse“. Posmatrajući mail art kao estetsko-etičku aktivnost, sama Bogdanka Poznanović, ističući da je reč o jednom od najdemokratskijih vidova umetnosti, primećuje da „praksa Mail arta prevladava često depresivnu izolaciju stvaralaca uvjetovanu manipulativno-komercijalnim odnosima na relaciji umetnik – društvene strukture“. Fenomenološki, ovaj Bogdankin rad utemeljen je na onom nemiru i ushićenju naročite vrste koje u svakom kutku sveta kao globalnog sela osećaju ljudi koji dobijaju i šalju poštu. Bogdankin rad, kao uostalom i većina ostalih mail art radova, sadrži i veoma izražen, za ovaj umetnički pokret karakterističan, element igrivosti.



Kao jedan od najaktivnijih domaćih protagonista mail art prakse, **Balint Sombati**, po Jerku Denegriju, „u mail artu vidi i vodi tešku ideološku borbu protiv umetničkog i kulturnog elitizma“. Primećujući da je Duchamp tačno predosetio da mora postojati neki novi put koji bi zaobilazio buržoaske salone, muzeje i poslovne galerije, a koji bi umetnost obnavljao u skladu sa zahtevima vremena, bez posredovanja povlašćenih, Sombati konstatuje da „u savremenoj umetnosti možda ne postoji ni jedna umetnička aktivnost koja je u tolikoj meri određena svakidašnjom borbom za egzistencijalne probleme“. Gotovo programski insistirajući na svesno odabranoj poziciji marginalaca, Sombati primećuje da mail artisti pokušavaju da kanališu ideje pojedinaca u duhovnom vrtlogu svakidašnjice, zaključujući da „ovu umetničku praksu primenjuju naročito oni stvaraoči koji su u etičkom smislu raščistili sa svojim mestom i ulogom u društvu a time i u umetnosti“. U mail art duhu, štampanom razglednicom, 1972. godine Balint Sombati prijatelje širom sveta obavestio je o svom performansu *Lenin in Budapest*. Takođe, Sombati decenijama već izrađuje i umetničke marke, ručno pravljene art pečate, nalepnice i slično.

Jaroslav Supek najistaknutiji je predstavnik takozvanog drugog talasa ovdašnjeg mail arta, s kraja sedamdesetih i tokom osamdesetih, kada poštanska razmena i izložbe doživljavaju punu ekspanziju. Njegova akcija *Pisma* iz 1979. godine primer je *manipulisanja manipulatorom*, odnosno državnim aparatom pošte, ali i autoironizovanja same mail art prakse. Adresiranim na vlastito ime (Jaroslav Supek, Vojvođanska 14, 25234 Lalić), umesto drugim mail artistima Supek se pismima obraća samome sebi. Menjajući mesto stanovanja Supek pisma sebi upućuje u gradove SFRJ – Beograd, Zagreb, Ljubljanu, Sarajevo, Novi Sad... dok pišući ime i adresu s desna na levo (Valsoraj Kepus, Aksnađovjov 41, 43252 Čilal), pisma šalje u inostranstvo. U ovoj akciji Supeka su, prevashodno, zanimale one informacije koje će, kao svojevrsni koautori projekta, ostaviti poštanski radnici. Ti slučajni sadržaji, na koje autori ne mogu voljno uticati, često daju osnovne tonove mail art akcijama. Među PTT komentarima u akciji *Pisma* najintrigantnije su kratke izjave tipa: nepoznat, odselio se, ne prima, na putu, ne postoji, umro... takođe, tu su i pečati određanih pošta, te zapisi poštonoša o tome kako Supeka nisu zatekli kod kuće i slični. Dok u akciji *Pisma* manipuliše sistemom pošte, u akciji *16. avgust* iz 1982. godine Supek se na sličan način poigrava samim mail artistima pozivajući ih da mu naznačenog datuma (16. 08. 1982) vrate poslatu im dopisnicu sa pridodatim vlastitim sadržajem. Poziv za učešće na izložbi Supek šalje na 365 adresa u svetu, posmatrajući kako „mejl artisti, buntovnici protiv svega oficijelnog u stvaralaštvu (pa i izložbi), poslušno i bespogovorno šalju primljenu poštansku kartu 16. avgusta u želji da i njihov rad bude izložen“. Baviti se mail artom znači ne biti dosledan, poruka je koju Supek odašilje umetnicima mreže. Ova izložba primer je principa *dopuni i vrati*, jednog od značajnijih vidova cirkulisanja mail arta kojeg je utvrdio sam Ray Johnson pozivajući umetnike da mu poslate pošiljke,

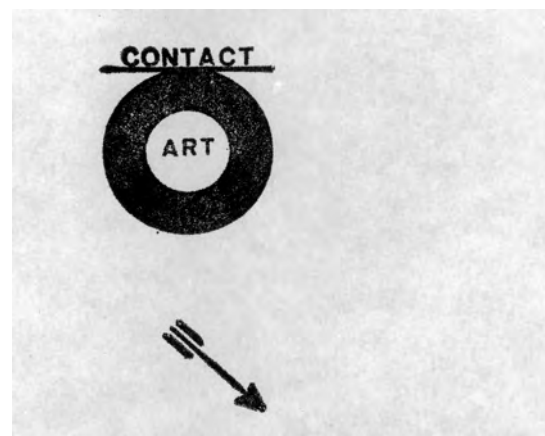
bitno ili neznatno izmenjene, vrate nazad. Pomena vredan je i izum pisama sa više adresa – tako da o tome do kojeg će od naznačenih primalaca pošiljka stići odlučuje sam poštonoša. „Tako sanduče postaje galerija, a poštar kustos te galerije“ (Andrej Tišma), ili, kako bi rekao zagrebački konceptualista Goran Trbuljak, „umetnik je svako onaj kome drugi za to daju priliku“.

Posebna specifičnost mail arta su radovi pod pseudonimima. Jedan od najčešćih u domaćoj mreži je svakako **Art Lover** iza kojeg se zapravo, sasvim pouzdano, krije Balint Sombati. O mogućnostima ovakvog delovanja Art Lover piše: „Pošalji dinamit-razglednice potpuno nepoznatim osobama. Na primer, umetnik uzme jednu adresu iz telefonskog imenika i onda na nju pošalje, pod nekim od svojih pseudonima, ljubavnu izjavu. Ili se u drugom slučaju od konzulata neke zemlje u svom dugom, dugom pismu interesuje o delovanju nekih terorističkih organizacija, unapred uživajući u reakciji zavedenih i njihovim preozbiljnim birokratskim odgovorima“. Ovu umetničku praksu Art Lover imenuje terminom Neoizam koji „izuzetno pogoduje multi-šizofrenicima koji rezonuju u stilu *Oh, sva su imena moja*“.

U mail artu umetnost postaje duboko lična potreba kroz proces stvaranja individualnih mitologija, sasvim jeftinim i svima pristupačnim sredstvima, gde se umetnici više ne obraćaju nepoznatim masama već se sva njihova interesovanja usmeravaju ka pojedincu, ne imaginarnom već sasvim poznatom i stvarnom, čoveku sa imenom, prezimenom i, što je najvažnije, adresom. Ovaj pokret uspeo je da ostvari i poznatu avangardističku težnju o prevazilaženju granica između umetnosti i života, čak u tolikoj meri da, čini se, ne postoji art pokret na koji bi se pouzdanije mogla odnositi definicija Harolda Rosenberga o tome kako: „Da bi pripadalo modernoj umetnosti, delo više ne mora biti ni moderno, ni umetničko. A ne mora čak biti ni delo“. Mail art je u osnovi igriv, nepretenciozan i nepredvidiv pokret, usled čega mu je i dopušteno da, kako bi primetio Želimir Košćević, „u svojoj estetskoj razigranosti nevino uzima sve što mu dođe pod ruku i stvara sve što mu padne na um“.

Strela koja promaši cilj – pogodila je sve ostalo.

BOGDANKA POZNAKOVIĆ, Umetnički pečat





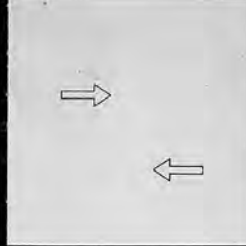
feedback letter-box
information-decision-action



J. URBAN



feedback letter-box
information-decision-action



T.J. GRAMSE



J. GERZ



K. GROH



F. VACCARI



M. PERFETTI



P. SIDANIN



P. NEAGU



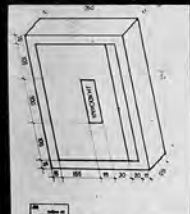
L. BEKE



Z. SOSNOWSKI



F. FERRARI



J. H. KOCMAN



R. KRIESCHE



H. DAMEN



R. KLASSNIK



N. S. DRAGAN



C. PADIN



J. VALOCH



F. ZAGORIČNIK



E. MICCINI



W. L. SÖRENSEN



B. SZOMBATHY



A. LACHOWICZ



J. O. MALLER



G. POLITI



H. TRESS



J. KOZLOWSKI



S. TAKAHASHI



SARENCO



E. A. VIGO



W. SHARP



M. TODOROVIĆ



G. URKOM



J. BEUYS



K. FRIEDMAN



A. TIŠMA



NATALIA L.L.

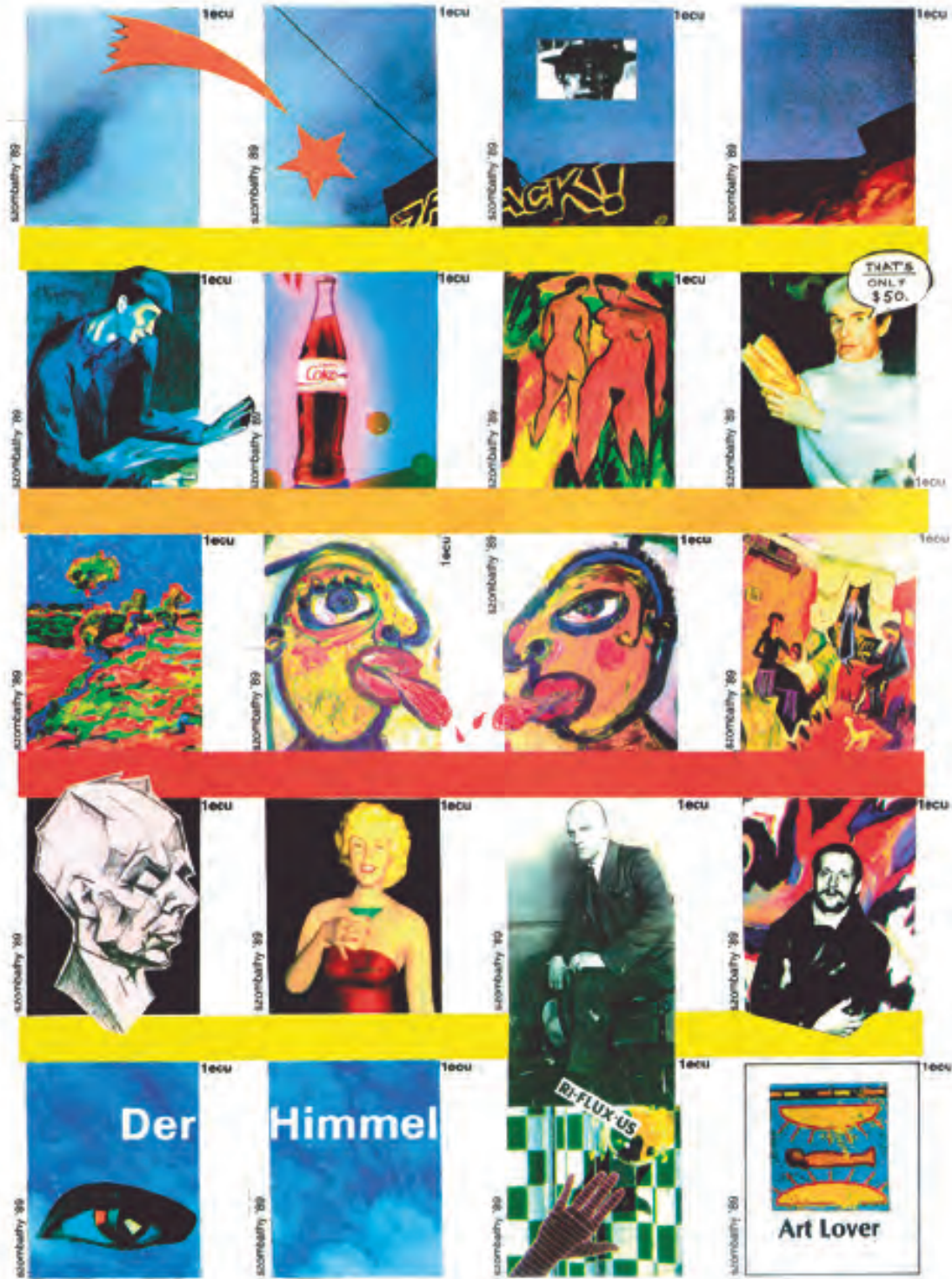
"MAIL
COMMUNICATION
ORIG. IDEA →
WRITING →
POST OFFICE →
LETTER-BOX
READING →
NEW IDEA"
JHK



SZOMBATHY BÁLINT, Umetnički pečat



SZOMBATHY BÁLINT, Nacrti za poštanske marke, 1989.

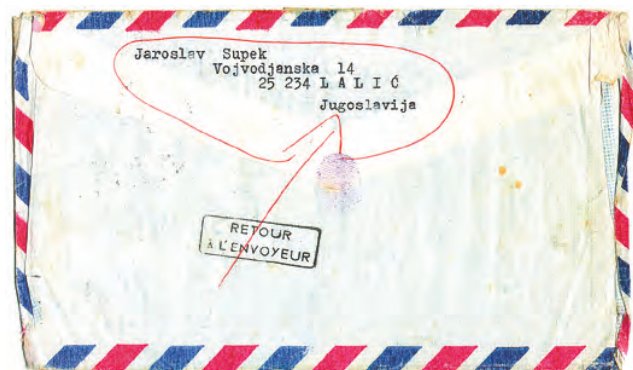


J. Supek: „...”!

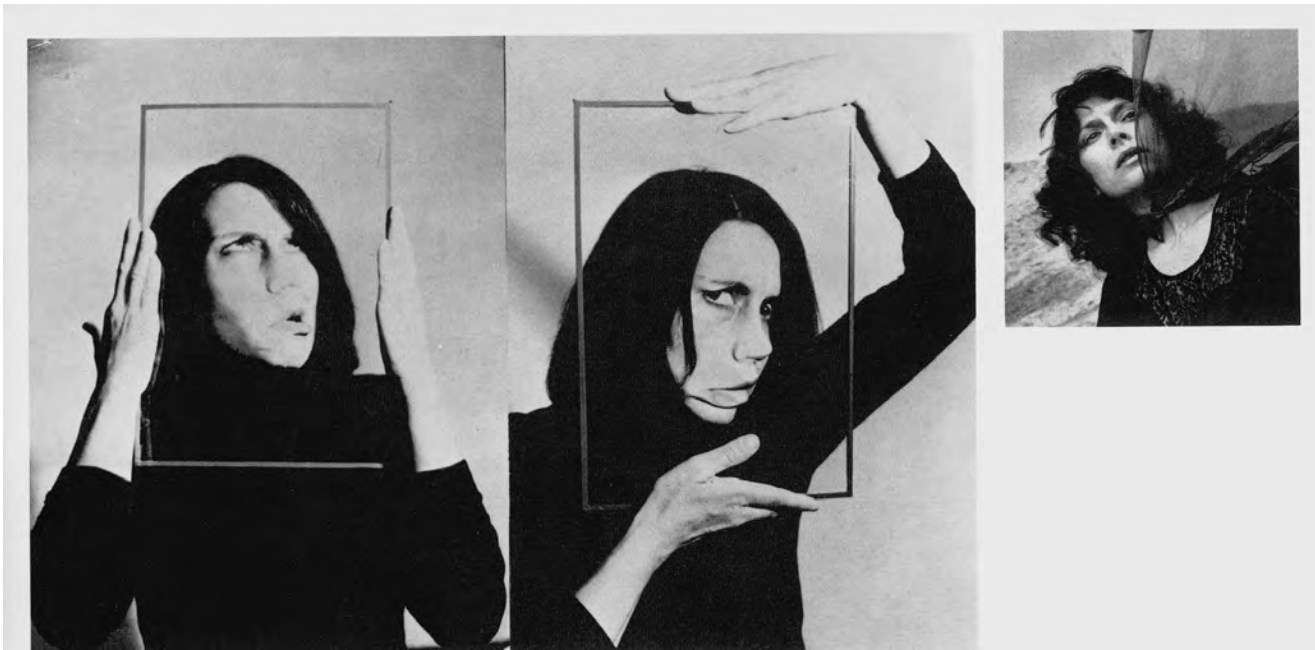
JAROSLAV SUPEK, Umetnički pečat



JAROSLAV SUPEK, Drvena poštanska marka, 1983.



JAROSLAV SUPEK, Pisma, 1979.



LADIK KATALIN, Poemim 1, 1978.





Bogdanka Poznanović
Ladik Katalin
Milica Mrđa Kuzmanov



ŽENSKI PERFORMANCE MAPIRANJE IDENTITETA



ŽENSKI PERFORMANS MAPIRANJE IDENTITETA

Miško Šuvaković

U drugoj polovini XX veka odigrala su se dva složena i kontroverzna procesa rekonstituisanja odnosa subjekta i objekta u umetnosti.

Prvi proces je bio preobražaj stvaranja (oblikovanja, pravljenja, proizvođenja) likovnog umetničkog dela (slike i skulpture) u sam proces: akciju (*aktionen*), događanje (*happening*), događaj (*event*) ili izvođenje (*performing*) kao umetničko delo. Drugim rečima, pređen je put od stvaranja "komada" (*piece*) do izvođenja događaja (*performing event*). U teoriji likovnih/vizuelnih umetnosti taj prelazak od stvaranja na izvođenje je imenovan, opisan i interpretiran na sasvim različite načine:

- kao dematerijalizacija umetničkog objekta,
- kao teatralizacija ponašanja umetnika/umetnice, kao politička kritička i subverzivna taktika napuštanja „proizvodnje objekata“ u ime „direktnog iskušavanja životnih situacija“,
- kao otvaranje koncepta umetnosti, kao sinteza umetnosti i života kroz egzistencijalni i bihevioralni čin,
- kao prelazak sa postupaka izraza na postupke ponašanja (bihevioralnosti), itd...

U svakom slučaju nastanak „performans umetnosti“ (*performance art*) odigrao se kroz konceptualnu i ideološku kritiku fetišizma proizvodnje umetničkih dela. Umetnički rad se prepoznao kao ludistički (igra kao izraz ljudskog bića), kao kritički (ponašanje umetnika/umetnice je političko u odnosu na norme sveta umetnosti, kulture i društva) i kao subverzivni (umetnik/umetnica direktno, bez posredovanja umetničkog dela kao predstave, izraza ili konstrukcije, interveniše na svetu /prirodi i kulturi/) čin, akcija ili ponašanje.

Drugi proces bio je određen obrtom od „umetnika kao izvora umetnosti“ (što je jedna od temeljnih odrednica modernog doba, moderne i modernizma) ka umetniku i, zapravo, umetnici koja se kroz postupke izvođenja umetnosti dekonstruktivno i decentrirano pita o svom identitetu stvaraoaca, delatnika, društvenog aktera, umetnice, žene.

Suočenje sa dramatičnom činjenicom da umetnik nije nužno muškarac, odnosno, da se stvaranje i izvođenje umetnosti ne može dovesti pod esencijalistički i univerzalistički kodeks ili katehizis bezinteresne estetike modernizma, otvorilo je pitanja o „identitetu“. Pojedini teoretičari/teoretičarke pišu o prelasku sa taktika subjekta na taktike identiteta. Taj prelaz se vezuje

za pojavu žena umetnica i na njihovo dekonstruktivno delovanje u odnosu na velike dogme, teme i sisteme stvaranja i recepcije zapadne moderne umetnosti. Prelazak sa ideje subjekta kao izvora (transcendentnog ili egzistencijalnog „mesta“ porekla) na identitet kao trenutnu indeksnu poziciju u društvu, kulturi i umetnosti podudara se sa prelaskom sa taktika stvaranja na taktike izvođenja. S druge strane, pitanje roda (*gender*) ukazuje se kao bitno jer omogućava da se na liniji od subjekta ka umetničkom objektu postavi pitanje o relativnosti ontološkog ustrojstva umetnosti i umetnika. Rod se prepoznaje kao društveni konstrukt i ta matrica društvenog konstruisanja se u razumevanju i izvođenju primenjuje na umetnost. Umetnost nije po sebi data „pojava“, već jeste element ili struktura konstruisanja društvene realnosti. Umetnost nije mimezis sveta, već mi svet vidimo i prepoznajemo kroz konstrukcije ekrana koji nastaju i radom umetnosti.

U vojvodanskim avangardnim umetničkim praksama nije bilo mnogo žena, umetnost je bila ekskluzivno muški posao. Tek 60-ih započinje proces decentriranja statusa „umetnika“ i konstruisanja **umetnice**. Taj proces se odigrava u rubnim područjima modernizma. Izdvaja se nekoliko karakterističnih decentriranih figura: Mira Brtko u reduktivnom slikarstvu, Bogdanka Poznanović u enformel slikarstvu, performansu i videu, Judita Šalgo u poližanrovskoj prozi i poeziji, Katalin Ladik u poeziji i performansu, Ana Raković u konceptualnoj umetnosti, Milica Mrđa-Kuzmanov u performansu i video umetnosti. Ove autorke su delovale na margini i nisu bile interpretirane u teoriji i istoriji umetnosti kao žene. One su bile žene različitih etničkih i umetničkih identiteta. Bile su suočene sa granicama sopstvenog jezika i jezika kulture u kojoj su delovale, bez obzira da li se radilo o verbalnim, vizuelnim ili bihevioralnim jezicima. Karakterističan je slučaj konceptualne umetnice Ane Raković (r. 1950) koja je delovala u grupi (E i grupi (E – KÔD (1971–73). Njen rad se ukazuje kao anticipatorski u domenima *body art*-a, analitičke konceptualne umetnosti i konceptualne poezije, mada iza nje nije ostao ni jedan jedini samostalni rad, već samo naznake o učešću u kolektivnim/grupnim delima rađenim sa Vladimirom Kopiclom i Čedom Drčom. Na primer, delo „Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma“ (1971) je primer ranog analitičkog *body art*-a. Tim delom su

naznačeni svi bitni elementi i koncepti *body art*-a i konceptualne autorefleksivne analize dela *body art*-a. Ali, u svemu tome ona je jedan od učesnika, osoba o kojoj postoje usmeni mitovi, sećanja, i to je to... Upravo te praznine, prekidi ili beline umetničkih produkcija i identiteta jesu znak da nešto nije u redu, da treba istraživati „nju“ i ponuditi moguće/nemoguće konstrukcije njenog identiteta, pa i, možda, asimetričnog ili drugog subjekta.

Za ovu sekciju o ženskom performansu izabrane su tri umetnice. Ove tri umetnice pripadaju različitim generacijama i sistemima umetnosti: Bogdanka Poznanović (r. 1930), Katalin Ladik (r. 1942) i Milica Mrđa-Kuzmanov (r. 1960).

Bogdanka Poznanović je po obrazovanju slikarka i prešla je dug razvojni put od akademskog modernističkog slikarstva do višemedijskih produkcija (objekti, tekstovi, koncepti, performansi i video dela). Ona je bila i prvi umetnik/umetnica iz neoavangardnog i konceptualističkog konteksta koji/koja je primljena za profesora na jednoj „Akademiji likovnih umetnosti“.

Katalin Ladik je završila glumačku školu i glumila u novosadskom pozorištu *Ujvideki Szinhaz*. Njen umetnički rad se kretao u otvorenim prostorima eksperimentalne poezije (fonička/zvučna poezija, pesnički performans) i bihevioralne pro-feminističke konceptualne umetnosti.

Milica Mrđa-Kuzmanov je završila Akademiju likovnih umetnosti u Novom Sadu. Deluje u domenu slikarstva, crteža, pararitualnih performansa, spektakla i post-pedagogije. Njih tri reprezentuju tri različite umetničke i kulturne paradigme:

- Bogdanka Poznanović je kasnih 60-ih i 70-ih godina radila u domenu neoavangardnog emancipatorskog rada otvaranja umetnosti ka životu i života ka različitim mogućnostima umetničke i medijske estetizacije i komunikacije;
- Katalin Ladik je tokom 70-ih godina radila u domenu postavangardnog ekscesnog i subverzivnog performansa – u njenim performansima su problematizovani i provocirani seksualni, politički i kulturni identiteti, norme i horizonti razumevanja uloge i funkcije umetnika/umetnice u socijalističkom društvu;
- Milica Mrđa-Kuzmanov je tokom 90-ih godina radila na postistorijskim, eklektičnim i pararitualnim performansima kojima je relativizovana granica između visoke i popularne

kulture, odnosno, između umetničkog sveta i sveta svakodnevice, odnosno, između arhetipskog/svetog i fragmentarnog/profanog.

Ove tri paradigme karakterišu epohu kraja XX veka od poznog modernizma kao poslednje pozitivne ili utopijske avangarde (Bogdanka Poznanović: „Akcija Srce-Predmet“, 1970) preko kritičko subverzivnog rada konceptualne umetnosti (Katalin Ladik: brojne akcije i performansi od 1970, na primer: „R-O-M-E-T“, 1972) do postmodernog postistorijskog eklektizma u kome je sve moguće i dozvoljeno (Milica Mrđa-Kuzmanov: „Obredi tela i zemlje“ 1990. i „Dada Symposion“ 1993). Sa stanovišta teorije rodnog identiteta i feminističkih studija: performansi Bogdanke Poznanović, Katalin Ladik i Milice Mrđe-Kuzmanov pripadaju različitim stadijumima „ženskog performansa“. Akcije Bogdanke Poznanović pripadaju onom trenutku izdavanja „ženskog identiteta“ koji još nema svoj „ženski diskurs“. Performansi Katalin Ladik su određeni kritičnom feminističkom pozicijom, a to znači da se kroz umetničko delo (događaj, akciju, izvođenje) eksplicitno i usmereno precizira „ženska politika tela“ u odnosu na sam autorkin identitet i u odnosu na ideološke horizonte dominantno muškog društva. Performansi Milice Mrđe-Kuzmanov su postfeministički u tom smislu što „politiku tela“ sprovode kao nestabilnu i arbitrarnu politiku simulacije modusa prikazivanja ženske seksualnosti, seksualne tekstualnosti, mitskog tela, svakodnevnog identifikovanja tela (majka, ćerka, ljubavnica), političkog centriranja ili decentriranja norme i ponude mogućnosti izvođenja individualnog identiteta.

BOGDANKA POZNANOVIĆ, Srce predmet, 1970.





BOGDANKA POZNANOVIĆ, Srce predmet, 1970.





LADIK KATALIN, Performans, 70-e





LADIK KATALIN, Performans, 70-e





MILICA MRDA KUZMANOV, *Kratke pesme o umiranju*, Kavafi/Ginzberg/Despotov, 1994.





MILICA MRĐA KUZMANOV, *Kratke pesme o umiranju*, Kavafi/Ginzberg/Despotov, 1994.





MILICA MRĐA KUZMANOV, Dada-Symposion (Apologia jednog susreta: Slavko Matković-Milica Mrđa Kuzmanov), 12. 12. 1992.





Kerekes László
Slavko Matković



NEOEKSPRESIONIZAM UŽASI JEZIKA SLIKE





NEOEKSPRESIONIZAM UŽASI JEZIKA SLIKE

Nebojša Milenković

Činjenica da ja postojim potvrđuje da svet nema nikakvog smisla.
Emil Cioran

Sredinom sedamdesetih, u času kada se, činilo se s razlogom, verovalo da slikarstvo više nema kreacijskih potencijala da opet postane nosilac inovativnijih i radikalnijih umetničkih procesa/promena, Laslo Kerekeš pokrenuo je slikarsku praksu koja, iz današnje perspektive gledano, jeste inovativna i anticipatorska u okvirima koji umnogome prevazilaze lokalne, bivajući među prvim predstavnicima *nove slike* koja ovladava evropskom umetnošću osamdesetih godina XX veka.

Reč je o 1976. godini i Kerekešovom stečenom ubeđenju da nakon iskustva konceptualizma, u traganju za novim jezikom umetnosti primat pripada upravo slici. Iako i sami već mučeni osećanjem suvišnosti daljeg bavljenja umetnošću, njegovi prijatelji iz grupe Bosch+Bosch, Slavko Matković i Balint Sombati, ovakvu odluku primili su izuzetno emotivno, smatrajući je unekoliko izdajom ideala za koje su se, osnivajući grupu, zajedno opredelili. Za Matkovića i Sombatija svaka pa i nova slika dijametralno je suprotstavljena borbi za drugačiju umetnost, dok pak Kerekeš, uviđajući umnogome potrošenost konceptualnih modela, shvata da je slika jedan od mogućih izlaza iz osećaja egzistencijalne teskobe koja tih godina uveliko zahvata pripadnike nove umetničke prakse. Nije bez značaja napomenuti da se sve ovo dešava u Subotici – sredini na razmeđi najrazličitijih kulturnih, jezičkih, verskih, pa i civilizacijskih ukrštanja istočne (Balkana) i centralne Evrope.

Na internacionalnoj političkoj sceni druga polovina sedamdesetih i rane osamdesete obeležene su ekonomskom (energetskom), političkom (hladnoratovskom) i duhovnom krizom, koja postojeće ideološke modele (kapitalizam i komunizam), rastače i obesmišljava iznutra, proizvodeći situaciju u kojoj se ruše mnogi mitovi i ideali. Tada je uveliko izgledalo da se prisustvuje rađanju jednog moralno obesmišljenog sveta bez vere i nade. Tu situaciju *velike praznine*, u koju je svet svakodnevno sve više tonuo, na evropskoj umetničkoj sceni obeležavaju nemački neoekspresionizam i italijanska (i internacionalna) transavangarda. Situacija *nove slike*, po Jeanu Baudrillardu, obeležena je krajem modernosti i početkom doba simulacije:

modelnost je zamenila modernost“. Rane osamdesete i umetnost nove predstave inicirale su duhovnu klimu postmodernizma, kao jednog radikalno drugačijeg mišljenja umetnosti. Suzy Gablik konstatuje da „postmoderno mišljenje od modernističkog odvaja odbijanje bilo kakvog ozbiljnijeg razmatranja moralnog središta umetnosti“. Postmodernizam postaje ideologija gubitnika, koja nema nikakve čvrste i nepromenjive stavove ili ideale. On se ne zalaže ni za šta, niti se pak bori protiv bilo čega, otuda poseduje vanrednu vitalnost, veću čini se od svih dotadašnjih modernizama koji su na kraju nužno završavali utopijama i porazima. Prednost postmodernizma je ta što on započinje porazom (sumrakom jedne civilizacije), bivajući prvim pokretom u istoriji (umetnosti) koji projektuje permanentnu utopiju, utopiju koja traje (meta-utopiju). Bivajući bez čvrstih uporišnih etičkih ili estetskih stavova, postmodernizam se (samo)zasnovao na eklektičnosti, tautologijama i citatnosti. Pišući o transavangardi, Miško Šuvaković primećuje da je reč o „kolažno-montažnoj umetnosti“ koja, predstavljajući „beskrupulozni maniristički citat celokupne zapadne tradicije slikarstva“ kao „postistorijska, katastrofička umetnost prikazuje dramu kraja veka, kraja jedne civilizacije i umetnosti“.

PUTOVANJE U SLOBODU

U našoj umetnosti **Laslo Kerekeš** je prvi i najistaknutiji predstavnik te nove situacije koja predstavlja radikalan raskid sa tada vladajućim konceptualističkim ikonoklazmom i najavljuje povratak doba slike. Za svoje neposredne umetničke pretke Laslo Kerekeš bira tradiciju berlinskog neoekspresionizma, brutalnu i nasilničku, koja stoji u senci Josepha Beuysa i njegove aktivnosti u emancipaciji umetničkog individualizma te posrnulog germanskog duha. Osećanja negativne slobode i principa trenutnog izražavanja, karakteristična za berlinsku školu, uočljiva su i kod Kerekeša, na čijim slikama, najčešće malih dimenzija na nereprezentativnim podlogama drveta ili kartona, dominira utisak neskrivenih tenzija i permanentnih pretnji. Rađene ekstatično (postupkom *pictura erupta*), sa polazišnih osnova kolorističkog demonizma te stalno trajućih agonija koje umetnika neprekidno razdiru iznutra, slike Lasla Kerekeša



doživljavamo kao ulazak u kaos. Nastojanja da se kaos dokuči iznutra, a zatim slikarska podloga iskoristi za reprezentovanje unutrašnjeg stanja tog haosa koje umetnik izražava manje-više nesvesno (ili, možda, nadsvesno). U ovakvom postupku pikturna podloga, u duhu *action paintinga*, doživljava se kao poprište bespoštedne i neprekidne egzistencijalne borbe između umetnika i umetnosti. Tačnije, poljuljane vere u umetnost koja se, sasvim u konceptualnom duhu, pokušava prevazići upravo upražnjavanjem same umetnosti u njenom najsirovijem vidu i obliku. Reč je o slici sveta koji srlja u vlastitu propast, tragično raspetog između užasa sadašnjosti i naslućujućeg šoka budućnosti. Neophodnost samo-ispoljavanja u ovom slikarstvu ispred je svakog estetskog ponašanja o čemu, uostalom, svedoči i sam Kerekeš tvrdnjom da se slikarstvom ne bavi „radi slikanja i oblikovanja, već radi SLIKE i onog što u njoj sintetizuje“. Iz ove izjave postaje očigledno da je za Lasla Kerekeša slika ispred slikarstva, baš kao i to da Kerekeš, umesto istraživanja formalno-sadržinskih elemenata slike prevashodno istražuje njen NAČIN, to jest mogućnost kojom se slika samoostvaruje. Halucinantnost postupka, njegova ekstatičnost i eruptivnost, dodatno je naglašena materijalima koji su, principom kolažiranja, inkorporirani u sliku (razbijena ogledala, parčad stakla, kora ili pak čitave grane drveća...), čime Kerekeš naglašava da za njega ne postoje vanslikarski materijali. Takođe, izbor podloga na kojima Kerekeš radi – odbačeni kartoni, limovi, daske nepravilnih oblika i dimenzija, najčešće sečene testerom – umesto klasičnog medijuma impregniranog platna dodatno, na formalnom planu, naglašavaju brutalnost i neestetičnost čitavog postupka. Činjenicom da svojim slikama ne daje nazive, tačnije da ih naziva „samo slike“, te da ih prilikom izlaganja instalira kao nepravilne kompozicije, suprotstavljene klasičnim galerijskim postavkama, Kerekeš kao da želi da nam sugeriše to da je njegov glavni cilj da svoje slike (koje pri tom nisu slikarstvo), što je moguće više udalji od slike kao kategorije estetskog predmeta, postižući na taj način jednu višu, egzistencijalnu integrisanost umetnika koji se neprekidno samoogoljuje i samopozleđuje, ne bi li se tako zaštitio od očigledno neprijateljski nastrojenog sveta. U ovom kontekstu (auto)destrukcija se očigledno doživljava i upražnjava kao princip (samo)odbrane, a slikanje, odnosno izražavanje i istraživanje umetnosti posredstvom slike, kao način da se prevaziđe ograničenost slikarstva kao predstavljачke (mimetičke) aktivnosti, te da se ustoliči slikarstvo kao samopredstavljanje, to jest prezentovanje unutrašnjih sukoba, nedoumica i trauma kojima je bio opsednut čovek osamdesetih.

Predosećajući kaos ratova i nacionalizama ali i instinktivno sluteći to da je na pomolu događaj koji će prevratno uticati na savremenu istoriju, Laslo Kerekeš 1988. godine, samo godinu dana pre pada Zida, emigrira u Berlin gde se njegova umetnost nadograđuje u sličnom pravcu, bivajući svedokom i očevicem tih dramatičnih i intenzivnih promena. Još uvek mučen orvelovskim vizijama, po Balintu Sombatiju, Laslo

Kerekeš „ostvaruje autentične vizije evropskog (duhovnog, prim. N.M.) pejzaža“, umnogome u duhu onog imažističkog stiha Ezre Pounda: „Moj umor je dubok kao grob“. Godine 1994. Laslo Kerekeš započinje i seriju akcija nazvanih „Putovanje u slobodu“, u kojima slike ritualno ukopava u zemlju. Ove akcije su umnogome sintetišuće za celokupnu njegovu umetničku praksu (samopozleđivanja), koja, valja na kraju pomenuti i to, simbolično počinje 1972. godine u mulju i blatu isušenog dna Palićkog jezera, pri šamanskom činu vizuelnog obeležavanja prostora. Drugi čin te još uvek trajuce umetničke drame odvijao se 1973. godine, kada Kerekeš u jednoj umetničkoj akciji ritualno guta veće količine spreja za brijanje, nadražujući vlastiti organizam sve do stepena mučnine i povraćanja. Po Ješi Denegriju, „Kerekeš je valjda prvi u jugoslovenskoj umetnosti izvršio čin kojim je iskušavao granice fizičke opasnosti i samoagresije kao oblika umetničkog izražavanja“. Takvu praksu Laslo Kerekeš, egzistencijalno do maksimuma (samo)identifikovan s vlastitom umetnošću, dosledno sprovodi do danas.

UMETNOST KAO SEĆANJE NA BOL

Ciklus konceptualnih slika „Ja tako slikam“ **Slavka Matkovića**, nastao 1989. godine, iako formalno-sadržinski pripada poetici nove slike, nikako ne treba shvatati kao autorovo preobraćanje slikarstvu, već kao sporadičan gest koji ima daleko dublje razloge i korene, a kakvih je u Matkovićevoj nomadističkoj umetničkoj praksi bilo napretek. Prevashodno, ove slike nužno je posmatrati u duhu Matkovićeve sumnje, u jednom trenutku čak ozbiljnog gubitka vere u (konceptualnu) umetnost: „ja se više putem umetničkih radova nisam mogao pravdati kao umetnik“. Situacija kulminira 1974. godine, kada u nemačkom dnevnom listu „Harzburger Zeitung“ Slavko Matković daje plaćeni oglas sadržaja: „Ich bin Künstler“ (Ja sam Umetnik).

Kao što je davanje plaćenog oglasa bio čin izrazito intimnog karaktera kojim Matković, uveliko ophrvan sumnjama, pokušava da ubedi sebe u čini se jedinu istinu do koje mu je zaista stalo – tako i ciklus „Ja tako slikam“ jeste duboko ličan čin umetnika koji na ovaj način, osećajući nihilističku mučninu postojanja, pokušava, makar privremeno, da premosti stravičan raskol između umetnosti i života. Zastrašujući simptomi krize, introvertnost i melanholija pojedinca u svetu bez vere i nade, na ovim slikama simbolično su predstavljeni motivom čudovišta razjapljenih čeljusti iz kojih uvek viri još neprogutani ostatak ruke (šake) čoveka kojeg to čudovište u trenutku slikanja upravo proždire.

Dok kod Lasla Kerekeša prisustvujemo svakodnevnim porazima, ali i grčevitoj borbi pojedinca koji nastoji da se suprotstavi ludilu sveta – kod Slavka Matkovića pre je reč o pasivnom otporu, to jest prepuštanja svetu čoveka koji uveliko shvata da je svaki otpor suvišan i uzaludan. Apatija obeznađenog čoveka na Matkovićevim slikama kao da se prenosi i na samo čudovište koje svoj plen proždire često bez imalo strasti, odsutnog pogleda, kao da je svesno kako jedini

imperativ postaje napuniti, ako je moguće i prepuniti, utrobu pred neizvesnom i nimalo obećavajućom sutrašnjicom. Ciklus „Ja tako slikam“ proizvod je umetnosti preopterećenih nerava ali, istovremeno, i ironičnog Matkovićevog poigravanja sa samim sobom, umetnošću, izneverenim idealima, naposljetku i poremećenom stvarnošću sveta. Umetnost, u ovom slučaju slikarstvo, shvata se i doživljava kao skok u ništa, u bezvremenu prazninu koja biva pobeđena i prevladana upravo umetnikovim ignorisanjem nametnute mu stvarnosti. Tačnije, nepristajanjem individue da igra po unapred datim pravilima, ne prihvatajući nikakva ograničenja osim onih koja nameće sam jezik umetnosti.

Kod Slavka Matkovića stalno je prisutna svest o tome da su izražajne mogućnosti i potencijali svakog jezika u umetnosti nužno ograničeni, te da se ta ograničenja ne mogu prevladati nikakvim opiranjima već jedino svesnim pristajanjem i afirmisanjem te njihove privremenosti, da bi se, u određenom trenutku, sasvim spontano prešlo na novi jezik, novi kôd umetničkog ponašanja (ponašanja u ili unutar umetnosti), koji je, takođe, unekoliko sličan prethodnom, upravo napuštenom. Umetnost tako postaje praksa stalnog iskušavanja i ispitivanja granica umetnosti, a umetnički jezik način (sredstvo) da se nametnuta ograničenja prevaziđu, opet uz pomoć svesti da je karakter tih ograničenja privremen.

U tom kontekstu, ma kako naizgled paradoksalno zvučalo, umetnost može postojati jedino kao svakodnevna iskustvena provera umetnosti – ali i sumnja u umetnost koja raste srazmerno intenzitetu sprovedene provere. Samo delo bi se pak manifestovalo kao neprekidno preispitivanje stvarnosti (pojavnosti) dela, ali i kao permanentna sumnja u postojanje istog istovremeno.

Umetnik se, dakle, potvrđuje i samoostvaruje kroz umetnost naizmenično verujući i sumnjajući u sve, ponajviše u samu svrhu vlastitog bavljenja umetničkim aktivnostima. „Ja sam umetnik“ – a moje delo najbolja je negacija upravo iznesene tvrdnje...



KEREKES LÁSZLÓ, Bez naziva, 1984.



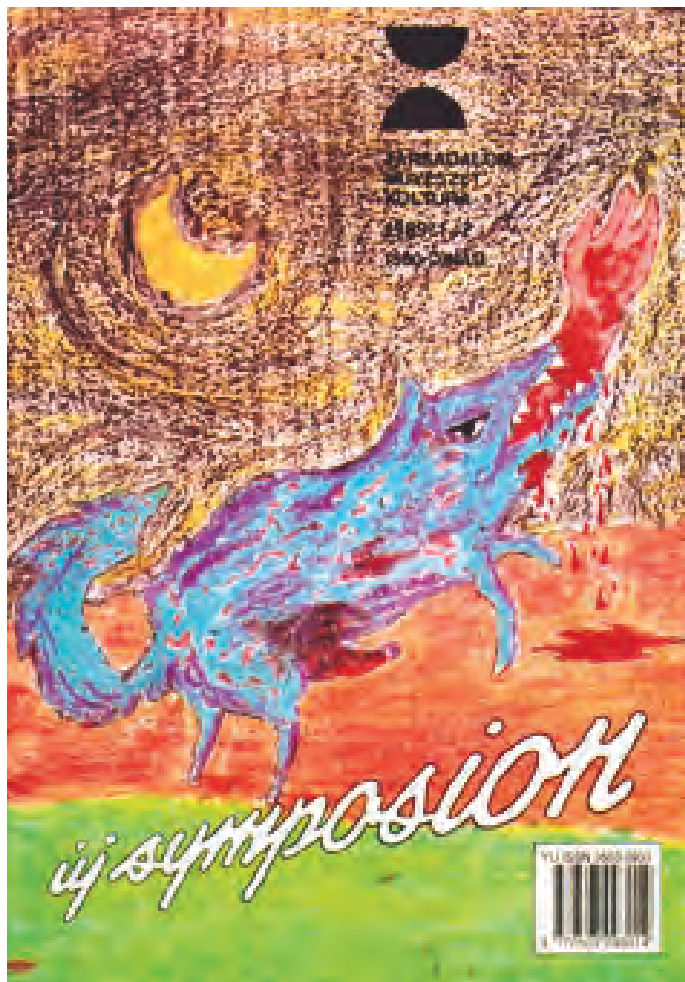
KEREKES LÁSZLÓ, Bez naziva, 1984.





KEREKES LÁSZLÓ, Bez naziva, 1984.

SLAVKO MATKOVIĆ, Ja tako slikam, 1989.







VERBUMPROGRAM (RATOMIR KULIĆ I VLADIMIR MATTIONI), iz ciklusa ACHROMIA, 1985 - 1989. (Galerija SC, Zagreb)





Gergelj Urkom

VERBUMPROGRAM

**Ratomir Kulić
Vladimir Mattioni**

Dragomir Ugren



OD ANALITIČKOG DO NOVOG GEOMETRIJSKOG SLIKARSTVA





PROSTOR (I) SLIKE: MIŠLJENJE SLIKARSTVA

(Gergelj Urkom, Verbumprogram, Dragomir Ugren)

Suzana Vuksanović Soleša

Svaki od autora obuhvaćenih ovim *blokom* predstavlja i znači zasebnu autorsku pojavu, stoga i realna nemogućnost da se njihov rad podvede pod neki zajednički imenitelj. Možda je to *analitička linija* (termin Filiberta Menne) sa mnogim mogućim konotacijama koje se iz te složenice izvode. A možda i ne? Ukoliko su pojedinačne pozicije delovi neke opšte pojave, onda bi trebalo ustanoviti odnose ili naslutiti razgraničenja. Ipak, čini se da međusobna srodnost preteže nad *suštinski različitim obeležjima*. Neki najširi okvir i najopštija karakterizacija, kojom bi slikarski rad gore navedenih umetnika tokom osamdesetih godina bio obuhvaćen, mogla bi biti: neekspresivnost i nepikturalnost, racionalni pristup, slika kao „predmet saznanja“, reduktivne i minimalističke metode, „samopromišljanje vlastitog položaja i mogućnosti slikarstva“ (R.Kulić), upotreba *jezika geometrije* zbog njegovog zaleđa u duhovnom, kontemplativnom, smirenom, postupnom, analitičnom, strogom, ali i zbog značenja geometrije kao forme reda i proračuna, egzaktnosti u smislu određenog misaonog procesa i niza konkretnih, mentalnih i manuelnih (pred)radnji.

U kontekstu *istovremenosti stilova i stilskih formi*, srodnosti se, dakle, prepoznaju u distanci od ključnih obeležja *nove slike* prve polovine osamdesetih i *novog enformela* druge polovine decenije, u protivstavu prema generalno usvojenim i etabliranim opcijama umetničkog opstojavanja, u „minimalnoj kulturi intelektualnog otpora“. U pitanju su pojave koje se u suprotnosti, pozadini ili iz drugog plana, tada dominantne neoekspresionističke *nove slike*, zasnivaju, kontinuirano traju tokom osamdesetih ili gase na samom njihovom kraju. Radi se, dakle, o umetničkim iskazima koji problemski i ideološki stoje nasuprot socijalnom i širem kulturnom okruženju, ali istovremeno ne predstavljaju direktnu reakciju i odgovor na umetničke glavne tokove. Njihova *konfrontacija* sprovodi se isključivo kroz slikarstvo kao autonomni medij, odnosno putem umetnosti oslobođene naloženih *estetskih* pretpostavki i trenutnih ideoloških zahteva. Ta off pozicija, a često je u pitanju dobrovoljna samoizolacija pojedinih aktera, uglavnom je u aktuelnom vremenu od strane javnosti i sistema umetnosti u tretmanu izjednačena sa doslovnom marginalizacijom.

Primenom selektivne faktografije i principa razlomljenih perspektiva *razbijen* je fokus usmeren na period 1980 – 1990,

kako bi bili zahvaćeni delovi prethodne i/ili naredne decenije, jer su to nalagale umetničke strategije i sama umetnička praksa izdvojenih autora. Njihovi različiti umetnički identiteti i pozicije u svom su propitivanju statusa i funkcije umetnosti pribavljali i utvrđivali teorijski (diskurzivni/pojmovni), vizuelni-optički-prostorni i personalni status vlastitom radu i delima.

Svojevremeno je priličnu teškoću za interpretativno i kritičko obrazlaganje predstavljala specifična pozicija **Gergelja Urkoma** unutar tokova analitičkog (primarnog, elementarnog) slikarstva na jugoslovenskim prostorima sedamdesetih godina. Svoj pristup slikarstvu i pristupanje slici sam će tada izdvojiti pojmom „refleksivno“, što će reći primarnost je data mišljenju, a ne pravljenju slike. Isto tako, za njega slikarstvo nije sredstvo prezentacije ideje, slikarski materijali podležu ideji, a ne estetskim zahtevima, slika sama predstavlja složene funkcije. Iako nužno prisutne – operativne slikarske predispozicije i postupci (površina-podloga-boja-potez) - istovremeno su u drugom planu. Za postavljanje problema slikom, a ne u slici, za autonomne jezičke formulacije slikarstva, ono što Urkoma prevashodno zaokuplja je sprovođenje jedne mentalne postavke, *propozicije* („zamisao slikarstva o slikarstvu“) koja je materijalizovana u vidu realizovanog umetničkog rada. Stoga je njegov rad pre konceptualan nego slikarski, odnosno „slikarstvo, i u širem smislu radovi konceptualne umetnosti, Gergelja Urkoma su usredsređeni na dva problema: 1) na optičku i konceptualnu granicu slikarstva, i 2) na optičku i konceptualnu rekonstrukciju generativnih puteva građenja (slikanja, medijskog realizovanja) i uspostavljanja slike kao umetničkog dela“ (M.Šuvaković).

Postavljanje problema u samom slikarskom mediju Urkom započinje još 1970–71. monohromnim *nepropoziranim slikama* („slike kao slike“), dakle, „ontološkim slikama koje se bave mogućnostima i granicama umetnosti služeći se preostalim sastavnim delovima slike“ (G.Urkoma), izlaganim kasnije na izložbama sa Damnjanom i Todosijevićem u Beogradu, Novom Sadu i Zagrebu tokom 1974–75. i podvedenih pod primarno (elementarno, analitičko) slikarstvo unutar nove umetnosti sedamdesetih. Preko *refleksivne slike*, Urkom dolazi do produbljivanja radnih problema čija je osnovna tematika u bavljenju pitanjima unutrašnje građe slike i



uslovima/mogućnostima da se ona vizuelno uoči. Temeljne preokupacije se vezuju za postignuće percepcije međusloja boje iznad osnove (grunda), a ispod površine, to jest gornjeg, vidljivog sloja. Na izložbi 1977, u beogradskoj Galeriji Studentskog kulturnog centra izložice *Beli međusloj, Crni međusloj* i *O međusloju*. Svaki pojedinačni rad je sastavljen od tri, po dimenzijama identična dela sa zadatkom da ukaže na postojanje tri sloja, kao gradivnih činilaca slike. Na srednjem delu je i fokusirana sva pažnja, do njega, u operaciji analize središnjeg međusloja, vode dva bočna, pomoćna segmenta. Do slika (objekata) *Indikativna propozicija XIV* i *Indikativna propozicija XV* iz 1980. godine, predstavljenih u beogradskom Salonu Muzeja savremene umetnosti 1981, vodi dalje tretiranje problema *međusloja*. Razrađujući ga, Urkom postiže sliku-uzorak kojim doslovno reprezentuje slikarstvo kao umetnost. Triptisi su sada znatno većih dimenzija i horizontalnog formata, *međusloj* je na svakoj naznačen teško uočljivim zarezima, linijama izvedenim olovkom na desnoj strani, uz samu ivicu platna, na samoj margini. U toj gotovo *nesagledivoj zoni*, intervencije olovkom prekrivene tankim nanosom boje predstavljaju *prostor specifične osetljivosti*, koji će nakon deset godina transcendirati u rad *Bez naziva*, realizovanom i pokazanom 1991. u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu. Onaj stari, analitični „prostor između“ evoluirao je u sintetizovani „prostor detalja“, sa svim aspektima približavanja i udaljavanja, ulazaka i izlaženja iz vidnog polja... Njegovo zalaganje za *ultra novi red* ili predviđanje *reda novog reda* u formalnom smislu se ukazuje kao promena u samom izgledu ili obliku sada već definitivno objekata-slika, dok u značenjskom smislu upućuje na potpuno *reprezentovanje optičke, umetničke i estetske autonomije*. Urkom će tada o svom novom radu reći: „Rad čini konstrukcija od drveta na koju je napeto platno, a to će biti postavljeno na zid, u visini oka, tako da se unutar pravilnog kvadratnog otvora te konstrukcije vidi potez izveden direktno na zidu galerije. ... Zid nije deo rada, ali odlučuje pri prezentaciji tog rada. ... Konstrukcija koju sam uradio ima ulogu da prezentuje rad, da skreće pažnju na potez. Ali u isto vreme ona je i objekat; ona, dakle, jeste i nije deo rada. Nema pitanja i nema odgovora: to je konkretno umetničko delo; pogledaš ga i to je tako, može jedino tako da se pročita.“ Ono što se, u odnosu na primenjene postupke i odabrane, različite materijale i sredstva za finalizaciju radova, tokom dve decenije (1971–1991) potvrđivalo, što predstavlja konstantu i neophodnost autorefleksivnog, analitičkog rada Gergelja Urkoma jeste prethodno utvrđivanje propozicije ili mentalne projekcije, uz uslov o obaveznoj pred-ideji. Pojam pred-ideje, kao analognom pojmu koncepta, Miško Šuvaković ovako formuliše: „Pred-ideja je zamisao, nacrt, pretpostavka koja sadrži umetnikove intencije i konceptualni potencijal za realizaciju rada.“ Ideološka i etička pozicija Gergelja Urkoma utemeljena je, samim tim, u stalnoj logičkoj analizi i radikalnoj autokritici i kritičkoj svesti o strukturnim i jezičkim oblicima slikarskog opštenja, u metodološkoj i operativnoj jasnoći i preciznosti postupaka, koncentraciji i usredsređenosti na

ustanovljene principe koji ne trpe kompromise i dvoumljenja/kolebanja koja bi mogla dovesti do interpretativnih nesporazuma, uspostavljanja pogrešnih odnosa i smeštanja u izvanumetničke kontekste.

Retrospektivna izložba, koja je održana 1995. u Galeriji savremene likovne umetnosti u Novom Sadu, uz priređivanje studijskog kataloga sa uvodnim tekstom Ješe Denegrija, sa kompletnom dokumentacijom, bibliografijom i fragmentima problemskih tekstova, predstavlja prvu istorizaciju pojave i umetničke delatnosti **Verbumprograma**. Mada je i do tada Verbumprogram imao svoje manje-više definisano mesto u domaćoj istoriji umetnosti, utvrđeno prisustvom na mnogim značajnim izložbama, njihov rad se ipak odvijao u izvesnoj izolaciji, bez nekih većih reakcija i pravog odjeka u sredinama u kojima je sproveden. Verifikacija udela umetničkog para Kulić – Mattioni u jugoslovenskoj umetnosti, putem prezentacije sažetog izbora iz njihovog petnaestogodišnjeg zajedničkog mišljenja i delovanja, obavljena je u poznatom kontekstu poslednje decenije prošlog veka, koji je ujedno i doveo do prinudnog razilaženja dvojice autora početkom devedesetih, što značaju celog projekta dodaje i određenu specifičnu težinu.

Podsećanja radi – Verbumprogram, „više od pojedinca, a manje od grupe“, deluje od 1974. godine. Prve nastupe u javnosti imali su 1975. i 1976. godine, posredništvom Galerije Studentskog kulturnog centra i Bojane Pejić. Do početka osamdesetih kretali su se u području nove umetnosti sedamdesetih (*Verbumprogram dokumenti 1–12*, 1975) i prakse bliske fluksusu (*Harta*, 1975), preko pozivanja na veliki primer Yvesa Kleina (*I.K.B.*, 1976) do *primene* postulata analitičkog slikarstva (*Slike: obrasci, Slike: negativni*, 1976; *Standardni formati: ploče, Veliki crteži*, 1979–80). Za poslednje navedene cikluse biće rečeno da „pripadaju području ontološkog ili analitičkog slikarstva, dakle slikarstva u kome se analiziraju uslovi postojanja samog materijalnog tela slike svedene na nacrt primarnih geometrijskih likova kojima se, odustajanjem od svake referencijalnosti, slika svodi na tautologiju konkretne plohe u seriji/nizu identičnih modula“ (J.Denegri).

Nakon perioda odvojenog, samostalnog rada dvojice autora (1980–85), sa teorijskim i praktičnim analitičkim iskustvima stečenim prethodnih godina, pristupaju realizaciji projekta *Achromia*, koji će zaključiti 1989. godine, izložbom u Velikoj galeriji Kulturnog centra Novog Sada. Iako u sebe uključuje različite medije realizovanja, pojavne oblike i tehnike izvođenja (slike, grafike, objekti) projektom se prevashodno razmatra „slika u čistom stanju“. Slika se na mentalnom planu i na ravni pojavnosti istovremeno *piše* i *čita*. Ovaj veliki projekat predstavlja kontinuirano bavljenje prizorom/predstavom i predstavljanjem, s tim što se *umetnost umetnosti* (metaumetnost) u svom konceptualnom i operativnom smislu i vidu kreće isključivo i strogo u području jezika umetnosti, a tu je onda „geometrija samo kvantitativno prisutna kao i samo delo i zapravo je trivijalija koja eksplicite otvara pitanje svog

izvora – diskurs o slici kao funkciji fikcije i fikciji funkcije“ (Kulić – Mattioni). Pitanje tradicija neoplasticizma i suprematizma, mada se ne isključuje, isto tako se i ne potencira. Kako je geometrija samo „identifikacijski uzorak“, značenja ne proizilaze isključivo iz geometrijskih vizuelnih formulacija, perfekcije izrade, ponavljanja i simetrije. Konkretnost slike i objekta, čiste geometrijske forme i njihova (ne)obojećenost zadaju/zadobijaju funkcije *posrednika* (amblema), realiteta i entiteta dvodimenzionalne površine ili u krajnjem slučaju prostornog objekta. Projektom *Forma Occidit*, prikazanim 1990. u Zavičajnom muzeju u Rumi, a potom, 1994. u Centru za vizuelnu kulturu „Zlatno oko“ u Novom Sadu, autori su doslovno iz jednog sistema, *proširivanjem sintakse*, stupili u drugi - iz slikarskog projekta u projekat uodnošavanja forme i kvaliteta/kvantiteta stvari i materijala. Vretenasta mramorna i drvena tela (*Spitze Ding*) i kose od kovanog čelika (*Scharfe Ding*) samo su modeli za „u metodološkom pogledu i dalje kretanje 'po ivici', u graničnom području puke stvari i umetničkog dela“ (Verbumprogram). Materijalna svojstva objekata, gde je sama njihova izrada u funkciji inscenirane anonimnosti (personalitet-depersonalizacija) i postavka na visoke postamente i direktno na zid predstavljaju samo jedan, uz formu, efijenciju i autore, od stvarnih uloga, upotrebljenih u jezičkoj igri. Forma ranjava/ubija (*occidit*) empirijske pretpostavke i sadržaje, koncentrisana je na maksimum tenzije između prisutnosti, predmetnosti i stvarnosti. Svoj smisao i razloge ne traži, dakle, u strukturisanju simboličkih i referencijalnih veza, već u značenju diskusije, kao još jednom ogledu izjednačavanja stvari/objekta i reči/misli. Iako se nisu deklarirali kao umetnici, Kulić i Mattioni su svesno odabrali prostor ili sistem umetnosti za svoju aktivnost, jer su u njemu prepoznali mogućnosti za istraživanje i izražavanje onoga što ih je zaokupljalo, a to je *jezik* i to je *stvar*. „Verbumprogram kao meta-art je nešto posle umetnosti i što je pre nauke, ali ne nešto što stoji između umetnosti i nauke“ (Verbumprogram). Odredivši tako „granice“ svojih interesa, njihova aktivnost je podrazumevala detaljne eksplicacije filozofsko-umetničkih utemeljenja koje se pronalaze u obimnoj tekstualnoj produkciji Verbumprograma i neodvojive su od one konkretizovane materijalom („nema slike bez stava o slici ili svesti o slici“). Osnovu u preokupacijama i umetničkoj praksi Verbumprograma oduvek je predstavljao „odnos dela i interpretacije“, kojeg su još prilikom udruživanja sami izrazili strukturnim modelom sačinjenim od šest krugova: 1 Subjekt / 2 Postavka / 3 Prostor / 4 Situacija / 5 Objekt / 6 Produkcija (i obrnuto, od 6 do 1). U tom smislu, do ideala *razumevanja kao nemog prostora komunikacije* vode različiti oblici, prakse i metodi komuniciranja, pritom njihov „stav unutar umetnosti“ bio je konstantno samosvestan, precizan ali i upitan/relativizirajući, diskurzivan i vizuelan, reduktivan i/ili ekstenzivan, tautološki ili transcendentalan...

Za razliku od Urkoma i tandema Kulić - Mattioni, koji početke svog umetničkog delovanja vezuju za okruženje nove

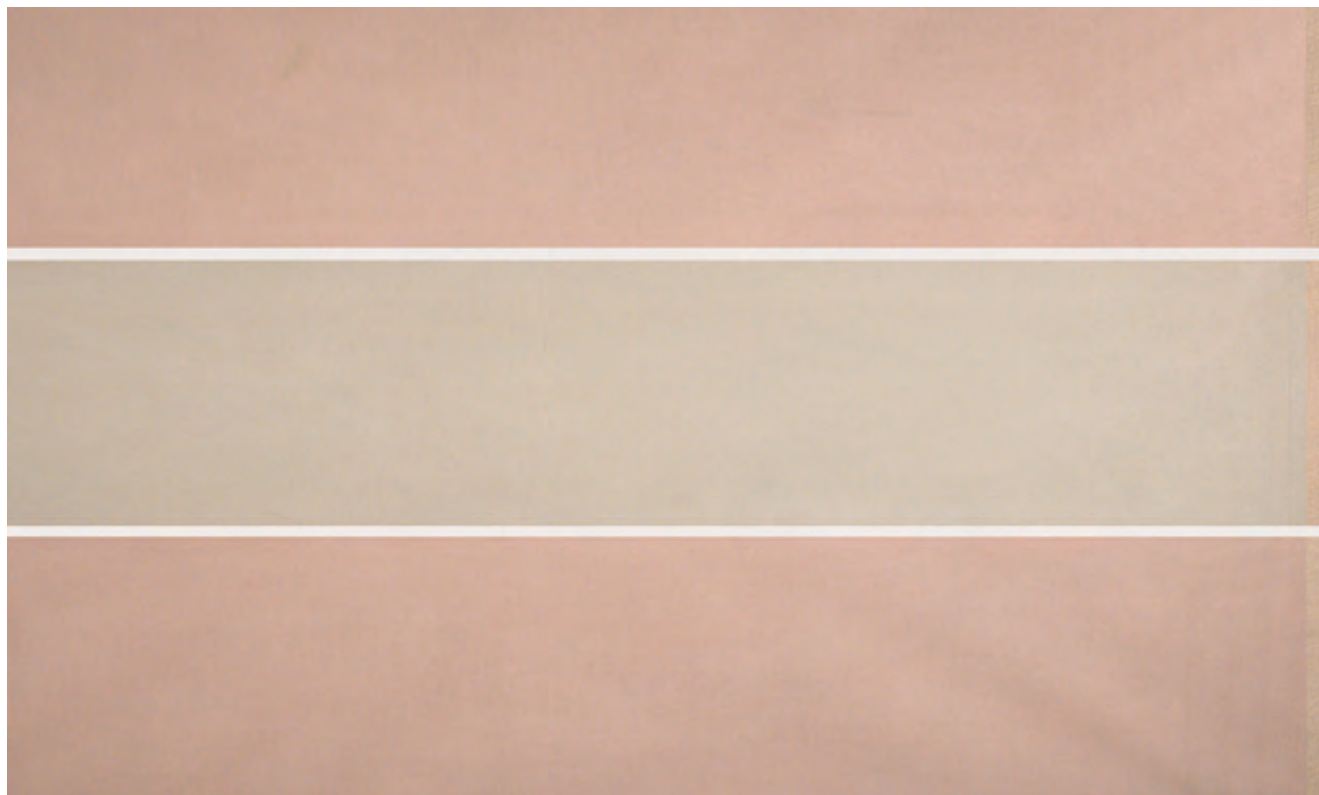
umetničke prakse i duhovnu klimu prethodne decenije, **Dragomir Ugren** na scenu stupa početkom osamdesetih; samostalnom izložbom u Galeriji Književne opštine Vršac, 1983. godine. Tada prezentovani radovi *Bez naziva* (1980–82), bili su deo ciklusa pod nazivom *Odnosi linije i pravougaonika*. U katalogu izložbe Ugren je zapisao: „Moja slika predstavlja tačno ono što se vidi i – ništa više. Tačka je tačka. Linija je linija. Boja je slikarstvo. Crtež i slika tako sami odgonetaju razlog svog postojanja.“ A to što se vidi, u šta se samim gledanjem uveravamo je da su za realizaciju serije slika upotrebljene „gotove“ mediapan ploče identičnih dimenzija (40x30 cm), koje su postupkom premazivanja crnom uljanom bojom za školske table i voskiranjem radi postizanja efekta sjaja prevedene u slikarsku površinu. Slikarsko izvođenje je konačno obavljeno kombinacijom tehnike *preslikavanja* glatke podloge i grebanja, urezivanja jedne horizontalne ili vertikalne, odnosno dve paralelne i blago dijagonalne linije. Postupak izjednačavanja slikarske površine sa slikarskim prostorom, opredeljenje za monohromiju i pozivanje/prizivanje geometrije, upućuju na problematiku direktno povezanu sa samom imanencijom medija slike i orijentaciju ka graničnim područjima slikarske discipline. Materijalizovana značenja Ugrenove slike zasnovana su na plastičkim vrednostima koje proizilaze iz odnosa crnog polja i tankih, belih *niti*, i iz same osnove pravougaonika i formiranih geometrijskih figura. Redukcija personalnosti izvedbe, dakle, *odsustvo* autorskog subjekta, izjednačena je sa nepriznavanjem svake dodatne projekcije u svet izvan same slike, otuda i slikarev izričiti zahtev za odbacivanjem interpretacije i isključivanje verbalne artikulacije kao izlišne. Ugrenovo kretanje u delokrugu materijalnih i proceduralnih zadataki jedinstvenog i samosvojnog jezika slike, koncentracija na tehničke i jezičke mogućnosti slikarstva, određeno je izborom osnovnih (elementarnih) likovnih sredstava, načinom rada s njima, ali pre svega razlozima za donošenje takvih odluka i određenih izbora. Ovaj rani Ugrenov ciklus kreće se u izvesnoj meri tragom fenomenologije analitičkog slikarstva i na širem konceptualnom planu nove umetničke prakse sedamdesetih, i to u trenutku kada *nova slika* osamdesetih stiže svoju punu afirmaciju u domaćem umetničkom okruženju. Međutim, rad na ovakav način shvaćenoj slikarskoj problematici ubrzo je po izlaganju u Vršcu (privremeno) napušten i zbog toga je bio gotovo nepoznat i za stručnu i za širu javnost, sve dok nije uvršten u studijsku izložbu *Aktuelnosti u slikarstvu Vojvodine 1973–1993*, održanoj u Galeriji savremene likovne umetnosti u Novom Sadu, krajem 1994. Hronološki, a donekle i primenom pojedinih „istovetnih“ vizuelnih činjenica, na ovaj ciklus se nadovezuje čitav niz slika koje će biti pokazane na izložbama u Galeriji likovnog susreta u Subotici, 1987. i Galeriji Doma omladine u Beogradu, 1990. godine. O njihovim osnovnim karakteristikama Ješa Denegri će zapisati: „unutar slikovnog polja, najčešće monohromnog (tamno ili svetlo crvenog, tamno plavog, smeđeg, zelenog...), upisane su i urezane linearne putanje koje sasvim slobodno lutaju plohom ili se, još češće, sklapaju u neke jedva najavljene i veoma udaljene

prizore koji već na prvi pogled prizivaju sećanje na Kleeov i kleovski svet plastičnih i tematskih konfiguracija“ (J. Denegri). Prethodna iskustva sa serijom slikarskih objekata iz 1982. tek će u devedesetim biti prepoznata i dalje razvijana, sve do „skoka u prostor“. Na samostalnim izložbama u Centru za vizuelnu kulturu „Zlatno oko“ u Novom Sadu, 1994. i u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu, 1995, Ugren će serijom slika aktuelizovati probleme na liniji apstraktno-konkretno i slika-objekt i demonstrirati zaokret u „područje spiritualne geometrije“. On tada konstruiše svoju sliku na sledeći način: pravougaone, različito bojene površine – mali, horizontalni, izduženi, monohromni segmenti – grade celinu različitošću svog formata i obojenosti. Promišljenim, ali i intuitivnim kombinacijama i varijacijama bojenih nanosa (teksture) i odnosa mozaičkog slaganja *slika unutar slike* i položajem slike-objekta unutar zadatog prostora (horizontalno/vertikalno postavljanje na zid, u same uglove prostorija, naslanjanje na zid) ispraćena su umetnikova promišljanja o specifičnoj prirodi slikarskog jezika i njegovim razvojnim procesima. Zapravo, Ugrenov umetnički koncept ostvaren je i u pojedinačnoj slici-objektu i u kontekstu prostora, a „sadržaj dela čini i postupak biranja, odmeravanja, prenosa, sakupljanja i sređivanja na odredištu, kao i sukobljavanja s okolnim prostorom koji pri tome nastaje.“ (M. Bruderlin) Na kraju, *konstruisani svet* Ugrenovih instalacija (i ovoga puta) računa na samorazumljivost svojih vidljivo-opipljivo-osetljivih svojstava i rezultata. Produkcijom radova i dinamičnom izlagačkom aktivnošću tokom devedesetih, Ugren je kontinuirano, dosledno i istrajno uspostavljao, razrađivao i dokazivao nov vizuelni oblik i strukturu slike kao prostornog činioca (slika-objekt-instalacija). Zastupajući autonomiju slike, on ujedno preispituje njene uslove u morfološkom i praktičnom smislu, ali i analizira obim i granice rasprostiranja njenih zakonitosti (ne)određenih samom materijalnošću, obojenošću, strukturom, prostornošću, vizuelnim i taktilnim vrednostima. Nedavno je Miško Šuvaković u eseju o slikama-instalacijama Dragomira Ugrena, između ostalog, zapisao:

„Njegov rad pripada onom,
u isto vreme dramatičnom i diskretnom,
kretanju od slike ka slikarstvu
i, zatim,
preko slikarstva ka „slici“ kao elementu instalacije... ka
prostornom tekstu....
Reč je o slici posle slikarstva... o njenom prostornom
upisivanju i kombinatorici mogućih pozicioniranja,
preklapanja, naslojavanja, brisanja,
otvaranja
i premeštanja.“



GERGELJ URKOM, Indikativna propozicija XXIV, 1980.





Suzana Vukosavljević Solesha PROSTOR (I) Slike: MIŠLJENJE Slikarstva Gergelj Urkom, Verbunprogram, Dragomir Ugras

GERGELJ URKOM, Bez naziva, 1991, (Galerija SKC, Beograd)





GERGELJ URKOM, *Bez naziva*, 1991.





Suzana Vukosavljević Solesha PROSTOR (I) SLIKE: MIŠLJENJE SLIKARSTVA Gergelj Urkom, Verbunprogram, Dragomir Ugrin

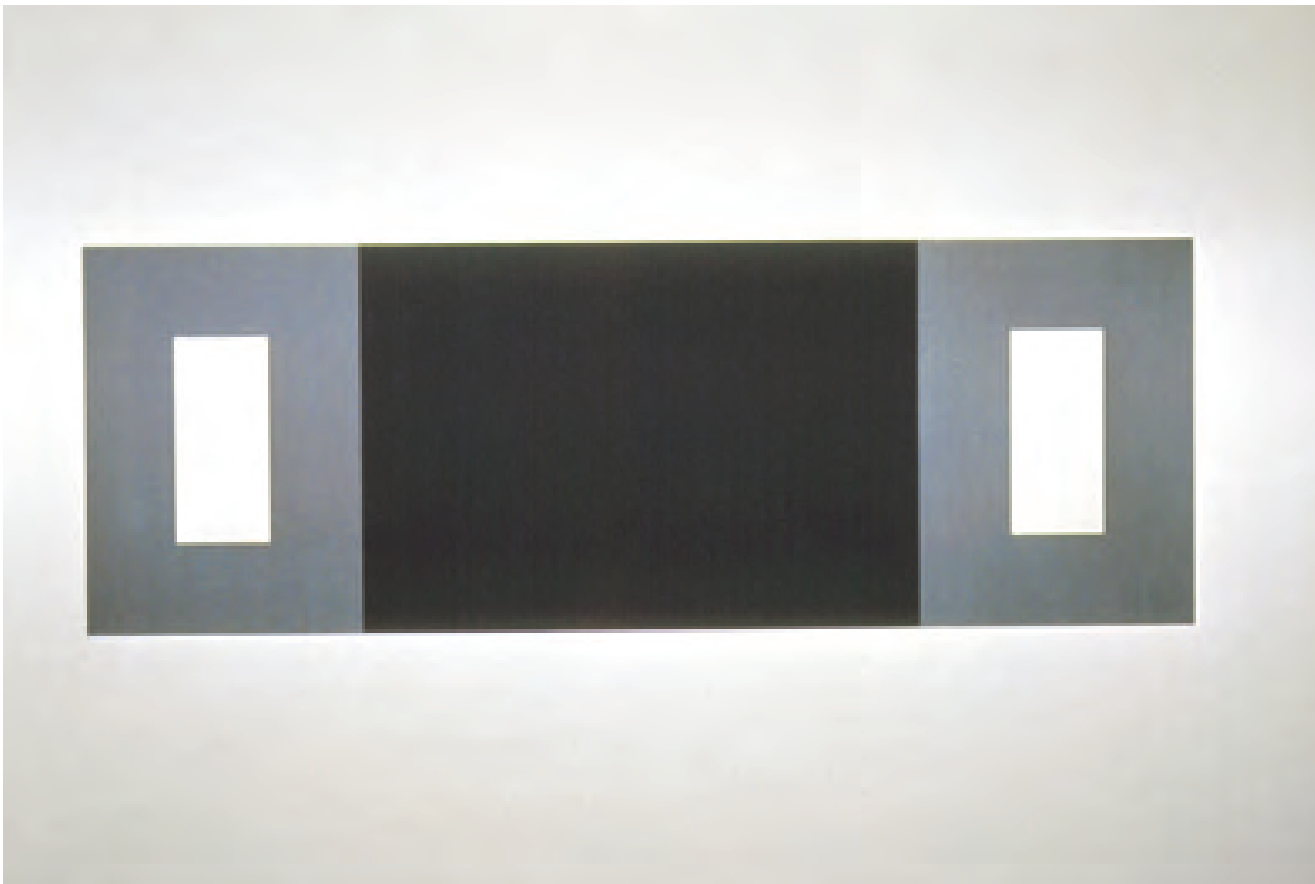
GERGELJ URKOM, Bez naziva, 1991.





VERBUMPROGRAM (RATOMIR KULIĆ I VLADIMIR MATTIONI), iz ciklusa ACHROMIA, 1985 - 1989.

VERBUMPROGRAM (RATOMIR KULIĆ I VLADIMIR MATTIONI), iz ciklusa ACHROMIA, 1985 - 1989.



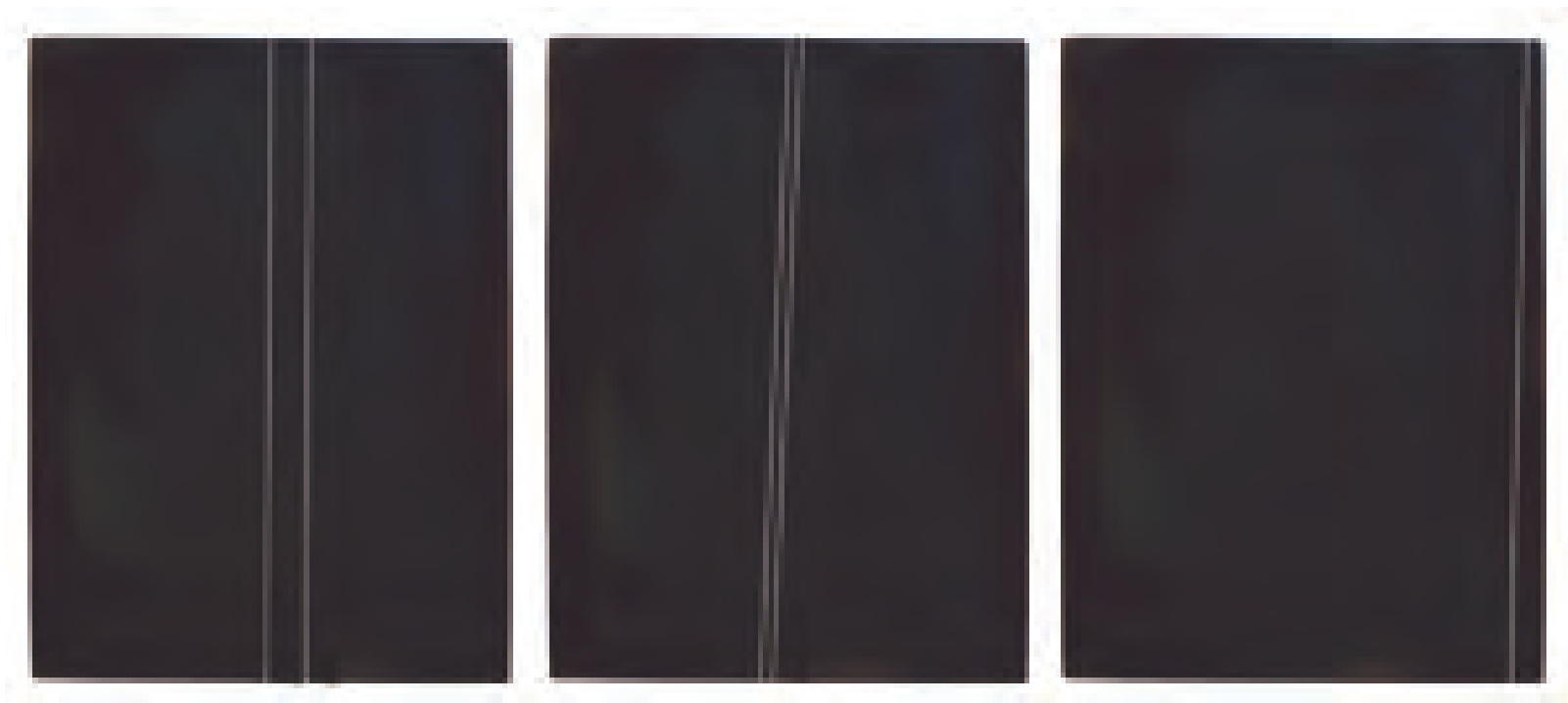


VERBUMPROGRAM (RATOMIR KULIĆ I VLADIMIR MATTIONI), Iz ciklusa ACHROMIA, 1985 - 1989.

VERBUMPROGRAM (RATOMIR KULIĆ I VLADIMIR MATTIONI), SCHARFE DING (Iz ciklusa FORMA OCCIDIT), 1990.









DRAGOMIR UGREN, Deo postavke u Centru za vizuelnu kulturu "Zlatno oko", 1995/96.





Suzana Vukсанović Soićić PROSTOR (I) Slike: MIŠLIJENJE SLIKARSTVA Gergej Utkom, Verbunprogram, Dragomir Ugren

DRAGOMIR UGREN, Bez naziva, 1999.





ŽIVKO GROZDANIĆ, Instalacija, 1998.





Szombathy Bálint
Živko Grozdanić
Zvonimir Santrač
asocijacija APSOLUTNO



UMETNOST POSTSOCIJALIZMA EPOHA ENTROPIJE





UMETNOST POSTSOCIJALIZMA EPOHA ENTROPIJE I BRISANI SABLASNI TRAGOV I

Miško Šuvaković

POSTSOCIJALIZAM KAO MOGUĆI NADREĐENI KONTEKST

Postsocijalizam je *postmoderni uslov* ili *stanje* (*condition postmoderne*) bivših realsocijalističkih društava\država, odnosno, kultura. Ono se opisuje kao tranzitni (prelazni) period između birokratskog realsocijalističkog društva i liberalnog tržišnog poznog kapitalizma. Postsocijalizam karakteriše, pre svega, paradoksalni spoj različitih i suprotstavljenih društveno-političkih sistema i oblika proizvodnje i potrošnje unutar jedne kulture. U pitanju je odnos konkretnog društvenog poretka (suočenje materijalnih institucija realsocijalizma i uspostavljanju tržišnih odnosa poznog kapitalizma) i fikcionalnog društvenog poretka (suočenje oblika prikazivanja predmodernih izvora nacije i društva, preskočenih\cenzuriranih faza modernizma u periodu realsocijalizma i nedostignutih oblika potrošnje ili uživanja poznog kapitalizma). U umetničkom smislu postsocijalizam karakterišu četiri globalna sistema prikazivanja:

- (a) umetnost koja je *simptom* realsocijalističkih ideoloških moći (fantazama), a to znači neka vrsta subverzivne produkcije pogrešnog smisla kao u ruskoj perestrojka umetnosti, kineskom ciničkom realizmu ili slovenačkoj retrogardii;
- (b) povratak na predmoderne ili ranomoderne forme izražavanja utvrđene u realizmu, romantizmu i neoklasicizmu, odnosno, socijalističkom realizmu, fašističkoj i nacionalsocijalističkoj umetnosti – ove pojave je grubo moguće identifikovati kao postsocijalistički nacionalrealizam;
- (c) asimetrično korektivno preispitivanje modernističkih formacija koje su izostale ili su bile tek površno naznačene u nacionalnoj istoriji umetnosti tokom realsocijalizma (modernizam posle postmodernizma); i
- (d) pojave koje prate i saučestvuju sa pojavama na transnacionalnoj sceni, pre svega, *prvog sveta* postmoderne.

IDEOLOGIJA, PRIKAZIVANJE I UMETNOST

Danas, posle pada *Berlinskog zida*, raspada Sovjetskog Saveza i druge Jugoslavije, odnosno, destrukuiranja blokovske *dijalektičke* podele sveta, ideologija se pokazuje

unutar transfiguracija (premeštanje anticipacije smisla postojanja, istine, legitimnosti, podnošljivosti svakodnevice). Ona je poredak koji više ne opstoji na binarnom odnosu dva sveta (Istoka i Zapada), već na horizontalnoj distribuciji „smisla“ mapiranja (*mapping*) aktuelnih geografskih kultura (društava, regija, mikro zajednica). Pogledajte samo grube neravnine aktuelnosti: realsocijalističke institucije preuzimaju religiozni simbolizam i efekte, birokratska levica i nacionalistička desnica spajaju se u “strasnom“ zagrljaju *socijalističkih* i *patriotskih snaga*, inauguracija američkog predsednika preuzima i razrađuje ikonografiju socijalističkog sleta kao utopijskog *trenutka* novog slobodnog sveta, istočnoevropske leve partije preuzimaju strategije prvobitne akumulacije kapitala XVII i XVIII veka, a desne partije programe ravnomerne (pravedne, socijaldemokratske) raspodele vrednosti, itd... Kada se *ideologiji*, ma šta ona bila, pristupa kroz primere, ona se, blisko ranom Barthesu (*Mit danas*) otkriva i interpretira kao *naturalizacija* simboličkog poretka u kontekstu (okruženju, ambijentu) koji nije neutralan. Zato, svako izricanje (opis, objašnjenje, tumačenje, interpretacija) nije neutralno, već utopljeno u nešto što možemo nazvati *materijalni poredak* ili *aparatus ideologije*. Odnos *ideologije* i umetnosti nije jednostavan, mada se u *normalnom* (ili uobičajenom) iskustvu ona pokazuje kao ono trenutno, po sebi dato i TU prisutno. Možemo posmatrati četiri situacije ideološkog odnosa i umetnosti:

- (1) umetnost je ono što da bi bilo stvoreno (napravljeno, proizvedeno, produkovano), doživljeno, prihvaćeno i identifikovano kao umetnost *biva* efekat ideološkog tipa (regulacije ili deregulacije između okruženja, identiteta i opisivanja tog identiteta) – ovo određenje možemo nazvati *ideologijom umetnosti* ili *ideologijom u umetnosti*;
- (2) umetnost je jedan od mogućih konteksta, kontekst koji nije neutralan, u kojem se pojavljuje, izražava i pokazuje *materijalni poredak* kojim jedno društvo biva realizovano i prepoznato kao specifično istorijsko ili geografsko društvo – ovo određenje možemo nazvati društvenom ideologijom umetnosti;
- (3) umetnost je u ideološkom smislu mogući odnos (regulacioni ili deregulacioni) između ideologije umetnosti i društvene ideologije, drugim rečima, umetnost nastaje kao *naturalizacija* ili, čak, *denaturalizacija*, simboličkog poretka



umetnosti u *interaktivnom odnosu* sa simboličkim poretkom društva (kao odnos pojedinačnog-čulnog i univerzalnog duha u tradiciji, kao odnos pojedinačnog proizvoda i legitimnog metajezika u modernizmu i kao odnos produkcije mogućeg sveta i dostupnih naracija u postmodernizmu); i

- (4) umetnost je u ideološkom smislu proizvodnja ideološkog kao estetskog učinka, drugim rečima, pojedine umetničke produkcije u modernizmu (avangarda, neoavangarda i postavangarda) i umetnost postmoderne (postistorijska eklektična umetnost i tehnoestetska umetnost) postaju oblici prikazivanja, izražavanja i produkovanja izuzetnih, izolovanih i artificalnih situacija u kojima se odigrava *naturalizacija* ili *denaturalizacija* simboličkog poretka, odnosno, regulacija i deregulacija odnosa ideologije umetnosti i društvene ideologije kao *umetničkog rada* (onoga što je rađeno u umetnosti).

Politički orijentisana umetnost 90-ih godina u Vojvodini nastaje kao reakcija na dramatičan raspad druge Jugoslavije, ali i kao „praksa“ podržana od tranzicijskih procesa emancipacije poznog socijalističkog društva u „prelazno“ liberalno kapitalističko društvo. Pri tome, vojvođanska politička umetnost 90-ih nastaje u širokom okviru koji opcrtavaju „postmoderni eklektizam“ spajanja nespojivog koji je obećala ruska perestrojka umetnost i „smrt simbola“ koju je demonstrirao slovenački pokret *Neue Slowenische Kunst*. Ova dva pola „upotrebe“ i „potrošnje“ znaka, značenja i smisla anticipiraju karakteristične odrednice rada vojvođanskih umetnika (Sombatija, Grozdanića, Santrača i grupe APSOLUTNO).

PERESTROJKA UMETNOST POZNOG SOCIJALIZMA I RANOG POSTSOCIJALIZMA

Perestrojka umetnost (umetnost glasnosti) je postmoderna, postistorijska, eklektična i prelazna (trans) umetnost (slikarstvo, skulptura, instalacije, performans, fotografija, kolaž, *ready made*, akcije) zasnovana na dekonstrukciji i parodijskoj simulaciji političkih predstava, etike i estetike avangardne umetnosti i socijalističkog realizma u SSSR-u i Istočnoj Evropi. Perestrojka umetnost nastaje na prelazu *ere realnog socijalizma* kroz pozni socijalizam u postsocijalističko

tranzicijsko društvo, a to znači da je karakteriše demistifikatorsko i emancipatorsko proširenje umetničkih sloboda i skidanja tabu tema totalitarnog režima. Za razvoj umetnosti perestrojke ključnu ulogu igraju tri „taktička“ usmerenja, odnosno, tri različite umetničke politike:

- (a) postmodernistički skepticizam i, češće, nihilizam kojim se pod sumnju dovode veliki ideološki, etički, estetski i umetnički sistemi od avangarde i modernizma do socijalističkog realizma;
- (b) konceptualno kritičko razmatranje *prirode umetnosti* kao izraza društvenih značenja i vrednosti; i
- (c) parodijske i simulacijske tehnike eklektičnog postmodernizma zasnovane na preuzimanju umetničkih šablona i njihova ideološka i vrednosna dekonstrukcija (prikazivanje ideoloških i metafizičkih granica prikazivanja i recepcije smisla, značenja i vrednosti realsocijalističkog društva).

Pristup avangardnom i socrealističkom nasleđu ostvaren je dekonstrukcijom (relativizacijom, izmeštanjem, deformacijom, pokazivanjem očiglednim neočiglednog, razdvajanjem i rekombinovanjem likovnog i ideološkog, pikturalnog i amblematskog) jednih i drugih estetičkih i ideoloških dogmi, ali i ukazivanjem na umetničko delo kao na „dokaz“ krize zapadnog i istočnog ustrojstva moderne i elite (neoekspresivne) postmoderne. U dekonstruktivnoj umetnosti u doba perestrojke došlo je do pokušaja da se izvede decentriranje i oneobičavanje normalnosti i prirodnosti spoja umetničke tehnike i ideologije, da se pokaže da se istom tehnikom mogu prikazati različiti sadržaji (socijalizma, kapitalizma, subjektivnosti, objektivnosti, racionalnosti, erotike, robnog fetišizma, revolucije, huliganstva, moći, potčinjenosti, perverzije, fetišizma, patrijarhalnog morala).

POKRET NSK: GRUPA IRWIN U DOBA POZNOG SOCIJALIZMA

Slikarska grupa *Irwin* (Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, Borut Vogeljik) nastala je u okviru pokreta *Neue Slowenische Kunst* (muzička grupa *Laibach*, teatar *Sestre Scipion Nasice*, dizajn *Novi kolektivizam* i teorija *Odeljenje za praktičnu filozofiju*), zasniva svoje delovanje na uzorku kao *simptomu* u polju politike. Po Jacquesu-Alainu



Mileru simptom možemo pripisati defektu simbolizacije; on je centar neprozirnosti u subjektu jer nije verbalizovan, jer nije prenesen u reč, jer bi nestao onog trenutka kada bi se preneo u reč. A, po Slavou Žižeku simptom je element koji odaje zatrtu i suzbijenu istinu nekog polja, neke totalnosti („Hegel z Lacanom“). Drugim rečima, simptom je tačka na kojoj ta totalnost nužno posrće, element koji se ne može totalizovati u značenjskom polju. U psihoanalizi interpretacija razrešava *dramu* simptoma tako što ga smešta u neki simbolički poredak i oduzima mu njegov besmisleni i traumatični značaj. Simptom kao poetički element slikarstva (muzike, teatra) element je transgresije (prestupa) u odnosu na totalizujuće polje dominantne politike i ideologije (imaginarnog scenarija koji upravlja identifikovanjem u i sa realnošću). Irwinovske *manirističke* slike suočavaju ikonografiju nacionalsocijalističke umetnosti, socijalističkog realizma i avangarde. Oni slikarski gest smeštaju u procep između velikih totalitarnih projekata XX veka i kriza moderne. Ovi paradoksalni spojevi su *slaba mesta* ili *mesta klizanja* (simptomi) političkog prikazivanja realnosti (ideologije kao fantazma), tj. kao znaci na kojima se ruši simbolička moć totalitarnog diskursa (projektovanje realnosti). Njihovo delovanje je vezano za određeni istorijski trenutak realnog i samoupravnog socijalizma u odnosu na *surovi komunizam*, kao i za specifičnu geografsko-političku reformatorsku poziciju slovenačke „leve“ (partijske) kulture. U odnosu na realni i samoupravni socijalizam njihovo delovanje se pojavljuje kao:

- (1) eksces/simptom – likovni (slikarski) i deklarativni (manifestni) govor kojim se postojeći sistem političkih i umetničkih vrednosti provocira, a trauma se uvodi u *igru* kao neinterpretirana ili kao nadinterpretirana;
- (2) prividna reakcija – pri tome, odgovor ili reakcija institucija samoupravnog socijalizma na eksces je prividno negativna (deklarativna osuda), dok stvarni efekat jeste efekat pristajanja na raskrivanje tabua koji vode od samoupravnog socijalizma ka postsocijalizmu – zato funkcije *Irwin*a nisu disidentske (ponuda novog ili starog društva naspram socijalističkog društva), već postpolitičke: osloboditi želju, detraumatizovati traumatični (neizgovorivi) objekt želje, pokazati kako simptom biva interpretiran, kako nastaju, uvek, pogrešne interpretacije, itd.
- (3) retrogarda (retroavangarda) – njihova provokacija nije

avangardna pošto se služe mrtvim *jezicima umetnosti* i *mrtvim jezicima kulture* i *politike* (*jezicima umetnosti* avangarde i totalitarnih sistema); drugim rečima, *kao* avangardna strategija nije projekt budućeg društva, umetnosti i čoveka, već depo (arhiv) istorijskih tragova umetničkih, etičkih i političkih ekscesa, trauma, simbola, izraza i predstava;

- (4) para-psihoanaliza – modele prikazivanja, uspostavljene u teorijskoj lakanovskoj psihoanalizi upotrebljava kao poetičke sheme kojima se mapiraju (*mapping*) i prikazuju (*ekraniziraju*) kolektivni društveni odnosi u totalitarnom sistemu (realni socijalizam), kvazi ili para totalitarnom sistemu (samoupravni socijalizam) i postsocijalizmu (pretkapitalistička društva posle pada berlinskog zida, raspada SSSR-a i druge Jugoslavije).

Irwin kao umetnički pokret nije mogao da nastane u realnom socijalizmu (socijalizmu sa strašnim komunističkim likom), već u njegovoj mekoj varijanti (socijalizmu sa *ljudskim likom*) i to upravo u onom društvenom miljeu koji je omogućavao reformski put iz ili kroz socijalizam. To je bilo moguće upravo zato što je takav reformski sistem tragao za unutrašnjom postpolitičkom dekonstrukcijom realnog socijalizma, a ne za frontalnim suočenjem kakvo su želeli disidenti ili /neo/avangardisti). S druge strane, jaka i uticajna škola teorijske psihoanalize u Sloveniji omogućila je da *Irwin* i ceo pokret *NSK*, pređu put od alternative (kulture punka, drugosti) u parasistemsku i parainstitucionalnu praksu proizvodnje simptoma unutar dominantnih formacija kulture. Zato je grupa *Irwin* delotvorna, ona je prethodila i umetnosti i društvu poznog socijalizma i postsocijalizma ukidajući mogućnost projekta i istine.

POLITIČKA UMETNOST U VOJVODINI 90-IH GODINA

U ovom tekstu ću ukazati na četiri primera vojvođanske politički orijentisane umetnosti 90-ih. Izbor autora za sekciju UMETNOST POSTSOCIJALIZMA: EPOHA ENTROPIJE I BRISANI SABLASNI TRAGOVI vođen je namerom da se u vojvođanskoj umetnosti 90-ih markiraju karakteristični pristupi političkom, odnosno, suočenju umetnosti i politike. Tu su zastupljene tri paradigme:

- (a) paradigma konceptualne umetnosti u kojoj je naglašena



- kritička pozicija između umetnikovog čina i društvenog konteksta (Balint Sombati);
- (b) paradigma eklektičnog postmodernizma ili specifične retroavangarde u kojoj je naglašena pozicija potrošnje znakova (značenjskih, simboličkih, političkih, etičkih vrednosti) u epohi postsocijalizma i jugoslovenskih građanskih ratova (Gera Grozdanić, Zvonimir Santrač); i
- (c) paradigma neokonceptualnog i medijskog realizma u kojoj je naglašena simulacija znakovnih odnosa u tranzicijskom postsocijalizmu sa karakterističnim naglašavanjem paradoksalnog odnosa globalnih i lokalnih identiteta (asocijacija Apsolutno).

Balint Sombati

Umetnički rad Balinta Sombatija (r. 1950) može se opisati kao *nomadska praksa* prelaženja avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih tragova istorije modernizma. Sombatijeva aktivnost započinje u pograničnom prostoru vojvođanskog grada Subotice koji je na rubnim područjima Srednje Evrope i na rubnim područjima Balkana, odnosno, u političkom smislu u *sljepoj ulici* Istočne Evrope. Istovremeno, daleka provincija i mesto kosmopolitizma karakterističnog za ostatke *mešovitih carevina* kakva je bila Austrougarska monarhija i kasnijih *višenacionalnih država* kakva je bila socijalistička Jugoslavija. Subotica je grad gde se šokantno i nespojivo susreću mađarska, srpska i hrvatska kultura u njihovim heterogenim, rasutim i decentriranim oblicima. Sombatijev rad je na mestu različitih avangardističkih tradicija, pre svega, srpske i mađarske. Zato, danas kada se posmatra Sombatijeva umetnička produkcija, ona se vidi kao *kognitivna mapa tragova*, a ne kao kolekcija umetničkih produkata: jezik, a ne komad. Sombatijev rad je od samog početka imao izraženo *političko usmerenje*: tematizaciju političkih moći prikazivanja i izražavanja u realsocijalističkom i samoupravnom društvu. On je svoj rad često identifikovao terminom *semiološka istraživanja* pokazujući kako se rekonstruišu *mehanizmi* proizvodnje, razmene i potrošnje značenja, smisla i vrednosti u konkretnoj kulturi. Pribegavao je različitim strategijama, od vizuelne poezije preko procesualne umetnosti, land arta i performansa do konceptualne umetnosti. Rad u domenu performansa je od početka bio usmeren ka problematizaciji

političkog identiteta *istočnoevropskog umetnika*, ka prikazivanju odnosa umetnika i umetničkog dela u *procepu* između zapadne hegemonijske kulture i istočnoevropske underground kulture. U 60-im i 70-im godinama *visoka umetnost* postavangarde bila je dominantna umetnost na Zapadu i, u isto vreme, underground umetnost na Istoku. Sombatijev rani performans nazvan *Action Lenin in Budapest* (Budapest, 1972) je primer unošenja *poremećaja* u realsocijalističku kulturu.

Od kraja 80-ih godina Sombati se usredsređuje na teme poznog socijalizma i postsocijalizma, odnosno, na specifičnu situaciju političkog raspada Jugoslavije i građanskog rata. On koristi svoju izuzetnu poziciju pripadnika jugoslovenske kulture i onog unutrašnjeg asimetričnog Drugog: Mađara među slovenskim zaraćenim narodima. On kao Mađar jeste pripadnik jugoslovenske kulture koja se raspada na nacionalne kulture i nacionalne države, ali on jeste i onaj Drugi prema kome se nacionalni identiteti (Srba, Hrvata, Slovenaca, Muslimana, itd.) moraju odnositi kao prema izvesnom spoljašnjem *glasu*. Projekt *Zastave* (Ludoško jezero kraj Subotice i Fruška gora) realizovan je izlaganjem jugoslovenske državne zastave u prirodnom ili urbanom prostoru. Izlaganje jugoslovenske zastave ukazuje na dramatično *brisanje traga*. Zastava izlagana 1972. politička je igra sa državnim, zakonom zaštićenim, znakom. Zastava je simbol narodnog jedinstva i pobede revolucije. Umetnik izlaže zastave zamotane u žbun na padini brda. Ili, umetnik sa malom zastavom u ruci stoji ispred trošnog zida, itd. Državna zastava je iznesena iz svog konteksta i upotrebljena je kao *ready made*. Ona više nije simbol moći ili identiteta, već *igračka* u prestupima umetnika. Zastava izlagana 1993. je upotrebljena u performansu koji umetnik posvećuje građanskom ratu u Jugoslaviji. Upotrebljena zastava je zastava, tada, već nepostojeće zemlje. Ona je trag, *brisani trag* političkog simbola koji sada pripada istoriji. Ono što je 1972. bio prestup umetnika, u 1993. jeste lociranje postistorijskog memorijskog kôda. Performansi koje izvodi tokom 90-ih godina su događaji u kojima se uspostavlja pokušaj prekidanja mimetičkog i mimikrijskog rada sa simbolima: simbol, brisani simbol, trag, oživljeni simbol. Performans jeste simulakrum sa konkretnom datošću i prisutnošću u svetu. On zato kaže: „U performansu je sve kao

u životu jedan prema jedan, i u smislu korišćenja materijala i rekvizita, noć je noć i ako sečem onda zaista sečem, a ako je krv onda je prava krv a ne boja. Nema trikova. Ne mogu da lažem.“ Umetnik izlaže svoje telo kao objekt u prostoru koji ispunjavaju tragovi realsocijalizma ili države Jugoslavije. Nekadašnja država postoji samo kao *brisani trag*, kao jedan rekonstruisani i simulirani vizuelni i scenski poredak odloženih (*différance*) kôdova. Sombati performansima i instalacijama u 90-im godinama predočava trenutak kada se jedna istorija dovodi do kraja u svom političkom, umetničkom, kulturnom, nacionalnom, etičkom i geografskom smislu. On taj trenutak izdvaja iz kontinuuma vremena i kroz svoje performanse i instalacije ga ponavlja. On kao da sa političkim, državnim i nacionalnim simbolima oponaša slavni Freudov primer sa detetom koje pod krevet baca klupko sa koncem kada ga majka napušta i uzvikuje „Fort Da!“: Fort Da! Fort Da! Fort Da! Fort Da!

Živko Grozdanić

Gera Grozdanić je rođen 1955. godine u Vršcu. Završio je Akademiju likovnih umetnosti u Sarajevu (BiH). Danas živi i radi u Vršcu. Vršac je, takođe, grad „sazan“ na različitim *arheološkim* slojevima dvadesetovekovnih kultura: pogranični grad Jugoslavije/Srbije/Vojvodine i Rumunije, grad raznorodnih etničkih zajednica (Mađari, Nemci, Rumuni, Srbi), zatim, grad koji još čuva austrougarski štimung centralne Evrope, ali i grad koji je naseljen sa nekoliko talasa srpskih kolonista. Umetnički rad Živka Grozdanića je primer takve dramatično suočene lokalne i kosmopolitske svakodnevne realnosti. Grozdanić je radio u domenu analitičkog slikarstva kasnih 70-ih i ranih 80-ih godina. Zatim se usmerava ka realizaciji objektnih instalacija velikih dimenzija tokom 90-ih godina. Grozdanić u Vršcu praktikuje različite aktivnosti, od političke opozicione delatnosti (on je opozicioni poslanik u lokalnoj gradskoj skupštini u vreme Miloševićeve vladavine) preko organizovanja i vođenja atraktivnog i velikog izložbenog prostora u staroj austrougarskoj školi „Konkordija“ i pokretanja Bijenala mladih do realizovanja provokativnih i složenih tautološko-alegorijskih instalacija koje referiraju na dela *arte povere*, minimalne umetnosti i ekscentrične apstrakcije. Njegove instalacije podsećaju na dela visokog

modernizma (arte povera: Kounellis, antiforma: Serra, minimalna umetnost: Smithson), ali i nose specifične političke sadržaje na način građenja sadržaja u postsocijalističkim umetnostima Istočne Evrope (na primer: Knižaka, Kabakova). Grozdanić koristi visoko estetizovani jezik zapadne umetnosti poznog modernizma da bi dekonstruisao užas, mizeriju, haos i entropiju jugoslovenske tranzicije. On vizuelnim jezicima objektnih instalacija „govori“ o trenutku sloma realnog socijalizma, građanskih ratova, agonija poslednje realkomunističke i nacionalističke diktature u Evropi. U Grozdanićevim instalacijama: *Žice* (1994), *Uzorak pogleda* (1997), *Specijaliteti srpske kuhinje (Bools testists in blood)* (2000), *Vođa* (1998), *Kireta* (2001) ili *How to explain the pictures to dead Beuys* (2002) izveden je karakterističan konceptualno-materijalni obrt tautološki postavljenog materijala ili objekata u alegorijski tekst političkog karaktera. Na primer, elementarni tautološki odnos stakla i bodljikave žice u delu *Žice* na prvi pogled deluje kao postminimalističko testiranje vizuelnog i haptičkog odnosa materijala različitog porekla, dok prepoznavanjem te instalacije u konkretnom istorijskom i geografskom prostoru kao da tautologija biva prekrivena mogućim upisima i prepisima političkih značenja: logora, stradanja, raspeća, izolacije, paradoksalnog suočenja transparentnog i netransparentnog, itd... Drugim rečima, jedan poredak materijalnih odnosa ulazi u alegorijsku igru obećanja mogućih značenja.

Zvonimir Santrač

Zvonimir Santrač (1952) je umetnik školovan u Zagrebu i formiran u okvirima istraživanja primarnog slikarstva postkonceptualne umetnosti kasnih 70-ih i ranih 80-ih godina. Njegove instalacije koje su nastajale tokom 90-ih godina odnose se na pitanja straha, opasnosti i zla koje putuje Balkanom, zapravo, odnose se na telesnu neprijatnost, na osećanje uhvaćenosti u klopku, na suočenje sa političkom i društvenom torturom, itd. Tokom poslednje decenije Santrač deluje u Vršcu, a to znači u atmosferi paradoksalne klaustrofobije (biti zatvoren u svoj mali svet na tamnim granicama Balkana) i radikalne otvorenosti ka stvaranju monumentalne višeznačne sasvim savremene alegorijske umetnosti, koja sa potpune margine započinje dijalog sa

velikom svetskom umetnošću XX veka. Santračev najsloženiji rad je *Balkanski voz* (1996). To je delo nastalo na dve suprotstavljene razine:

- (a) ono postoji kao simbolički ukleti voz koji nosi znake smrti i time simbolizuje balkanske ratove na kraju XX veka – reč je o velikom pokretnom simboličkom tekstu, a to znači o alegoriji balkanskih ratova, ali i
- (b) njegovo delo je stvarna pokrenuta mašina (kompozicija koju čine lokomotiva i teretni vagoni sa ubilačkim napravama, na primer, veliki kružni nož cirkularne testere) koja se kreće u stvarnom geografskom prostoru, u prostorima koji su bili prostori rata i ratnog iskustva.

U Santračevom umetničkom radu odnosi simboličkog i konkretnog relativizuju odnose doslovnog i fikcionalnog iskustva i time provociraju i dekonstruišu političke mehanizme medijskog konstituisanja realnosti. Njegovi radovi otkrivaju logiku ideologije shvaćene kao ekrana koji deli subjekt od nemogućeg užasnog Realnog. Pred njegovim delom posmatrač nije siguran da li se nalazi u stvarnoj opasnosti ili simboličkoj opasnosti, da li je reč o univerzalnoj kritici rata ili o suočenju sa neposrednim tragovima rata. Ta naglašena neodređljivost „iluzije“ (realnog i fikcionalnog) čini da njegov voz sa smrtonosnim oruđima ili zid koridora sa šiljatim komadima stakla (*Zid*, 1997–98) deluju sablasno. Santrač radi sa evropskim, srpskim, balkanskim i jugoslovenskim sablastima (*pošastima*) politike koja sa taktika govora prelazi na taktike fizičkog provociranja.

asocijacija APSOLUTNO

Asocijacija APSOLUTNO deluje od 1995. godine. Rad asocijacije je zasnovan na konceptualno-medijskim evidentiranjima „realnosti“ (svakodnevne, društvene, političke). Asocijacija Apsolutno locirana je u Novom Sadu, a deluje u različitim geografskim i medijskim kontekstima/prostorima. Rad Asocijacije Apsolutno je uspostavljen u okviru fenomena neokonceptualizma, a to znači uporednog rada sa konceptualnim istraživanjem konstituisanja društvene realnosti kao činjenice i fikcije kroz specificiranje medijskih (kompjuter, net, tv, video, štampa) komunikacionih kanala i njihovih primarnih i sekundarnih efekata na konstituisanje/konstruisanje društvene

realnosti. Takva strategija (odnos koncepta i medija u društvu) i takve taktike (posebne procedure medijskih prikazivanja i posredovanja identiteta) ukazuju se u istočnoevropskom kontekstu kao strategije i taktike umetnosti u tranziciji. Ovde zamisao „tranzicije“ znači preobražaj istočnoevropske umetnosti po uzorima na studije kulture (*culture studies*), drugim rečima, njihov rad jeste umetnički rad u doba medija i doba kulture, a to znači da produkcije umetnika nastaju kao specificacije artefakata i njihovih ideoloških konstrukcija/rekonstrukcija kao fenomena (pojava, efekata, odnosa) unutar kulture u reorganizaciji od lokalnog u globalno sa svim demonstracijama naprsline globalnog. Primer takvog rada je instalacija *SERBEIKO* (2000), koja radi sa globalnim i lokalnim znacima identiteta, tj. identifikovanja i simbolizovanja vremena. Logotip japanske firme koja proizvodi satove SEIKO je vizuelno transformisan u natpis SERBEIKO. Globalni simbol merenja vremena (SEIKO) je transformisan u natpis za „apsolutno tačno (srpsko) vreme“ za koji je iskorišćen TV sat koji se pojavljuje na početku TV Dnevnika Radio televizije Srbije. Medijska igra (*game*) sa sistemima znakova merenja i označavanja vremena je karakteristična taktika suočenja globalnog i lokalnog kroz umetničke postupke koji tragove kulture koriste kao bazični materijal za konstruisanje pozicije, identiteta ili gledišta prema društvenim kriterijumima, odnosno, uslovima identifikovanja. Zamisao merenja vremena je samo „simptom“ kojim se suočavaju društvene simbolizacije Zapada i Istoka (globalnog i lokalnog).



SZOMBATHY BÁLINT, *Zastave II* (Galerija Zlatno oko, Novi Sad), 1995.



SZOMBATHY BÁLINT, Zastave II (Galerija Zlatno oko, Novi Sad), 1995.





ŽIVKO GROZDANIĆ, *Žica*, 1994, (Konkordija, Vršac)





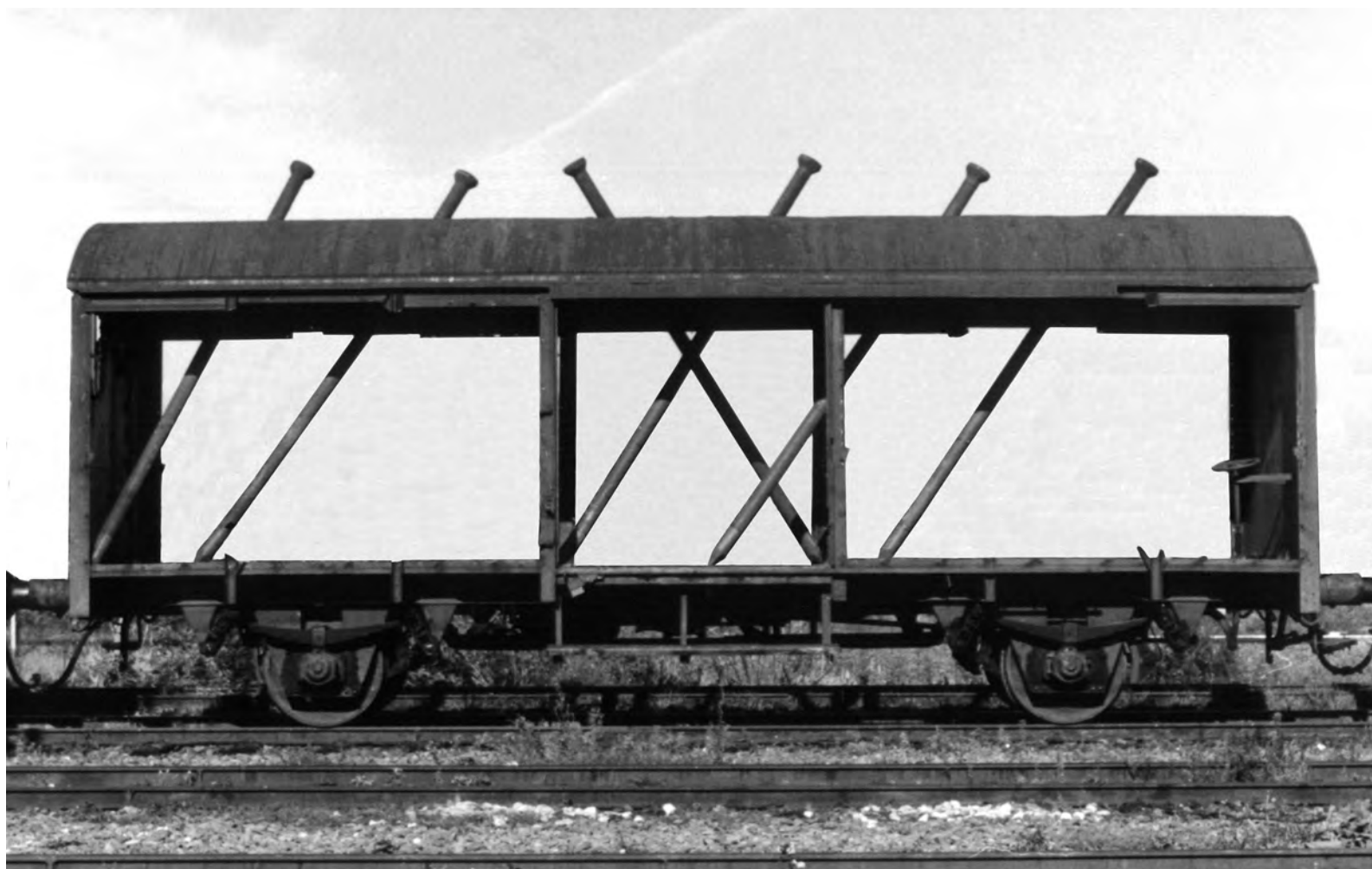
ŽIVKO GROZDANIĆ, Žica, 1994, (Gradski muzej, Vršac)





ZVONIMIR SANTRAČ, Balkanski voz (Sudbine), 1996.





ZVONIMIR SANTRAČ, Balkanski voz (Sudbine), 1996.





asocijacija APSOLUTNO, SERBEIKO – apsolutno tačno srpsko vreme, 2000 APSOLUTNO 0000





asocijacija APSOLUTNO, SERBEIKO – apsolutno tačno srpsko vreme, 2000 APSOLUTNO 0000



BIOGRAFSKI PODACI AVANGARDNIH UMETNIKA U VOJVODINI**asocijacija APSOLUTNO**

(www.apsolutno.org)

Asocijacija deluje od 1995. godine. Do sada je realizovala preko 40 umetničkih projekata, akcija, instalacija i intervencija u različitim medijima.

SERBEIKO - apsolutno tačno srpsko vreme

TV instalacija
2000 APSOLUTNO 000**ÁCS JÓZSEF**

(Bačka Topola 1914 - Novi Sad 1990)

Završio umetničku školu i pohađao Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu. Bavio se slikarstvom, grafikom, proširenim medijima i likovnom kritikom.

Egzaktno kretanje, 1961.

Ulje na platnu, 80 x 105 cm. 60 x 79,5 cm
vl. Galerija Likovni susret, Subotica

Kretanje u belom prostoru, 1961/62.

Ulje na platnu, 80 x 100 cm
vl. porodica Ács Józsefa

Plavo nebo, 1959.

Ulje na platnu, 114 x 147 cm
vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

Mehanika u belom, 1962.

kombinovana tehnika, 80x100 cm
vl. Sava Stepanov**JOVICA AČIN**

(Zrenjanin 1946)

Bavi se književnošću, esejistikom i prevodilaštvom. Uređivao je *Student*, bio je glavni urednik *Književne reči* i *Dela*. Urednik je u izdavačkoj kući Rad. Živi u Beogradu.**DRAGAN ALEKSIĆ**

(1901 - 1958)

Rođen u Bunićima kraj Korenice (Hrvatska), osnovnu školu i gimnaziju završio u Vinkovcima, slavistiku studirao u Pragu (1920-1922) gde se uključuje u avangardne pokrete i dadaističke manifestacije. Pokreće reviju *Dada Tank* i *Dada Jazz* (1922), objavljuje u avangardnim časopisima, sa Boškom Tokinom režirao film *Kačaci u Topčideru* (1924). Organizovao dadaističke matineje u Osijeku i Vinkovcima, učestvovao na matineji u Subotici.**ARATÓ ENDRE**

(1899 - ?)

Pesnik i autor nekoliko studija. Saradnik novosadskog *Út-a*, časopisa *Vajdasági Irás* i *Kalangya*. Nestao u progonima Jevreja.**BALÁZS G. ÁRPÁD**

(Višnjetejkeš 1887 - Segedin 1981)

Studirao na Državnoj Kraljevskoj mađarskoj visokoj školi za likovne umetnosti, kao i na Umetničkoj akademiji u Pragu. Živeo u Beogradu i Subotici, Rumuniji i Mađarskoj. Bio je član umetničkih grupa "Oblik" i "Trojica". Pored slikarstva bavio se grafikom i ilustracijom.

Večna povorka smrti, 1930.

Litografija, 31 x 40 cm

Iz grafičke mape od osam listova posvećene poeziji Ady Endrea
vl. Gradski muzej, Subotica

Luda samrtna noć, 1930.

Litografija, 31 x 40 cm

Iz grafičke mape od osam listova posvećene poeziji Ady Endrea
vl. Gradski muzej, Subotica

U blizini groblja, 1930.

Litografija, 40 x 31 cm

Iz grafičke mape od osam listova posvećene poeziji Ady Endrea
vl. Gradski muzej, Subotica

Konji smrti, 1930.

Litografija, 40 x 31 cm

Iz grafičke mape od osam listova posvećene poeziji Ady Endrea
vl. Gradski muzej, Subotica**BARTA SÁNDOR**

(1897 - 1938)

Rođen u Budimpešti. Učestvuje u radu kružoka Galileje, pesme objavljuje u levičarskoj štampi. Postaje saradnik Kašakovih listova, 1919. objavljuje zbirku *Crveni barjak (Vörös Zászló)*, emigrirao u Beč i radi kao pomoćnik urednika časopisa *Ma (Danas)*, prevodi Tagoru, a njegov ilustrovani prevod Gogoljevog *Dnevnika jednog ludaka* jedinstven je u avangardnoj prevodnoj književnosti. Godine 1922. izdava se iz Kašakovog kruga i sa Belom Uicem i Aladarom Komjatom pokreće časopis *Obešeni čovek (Akasztott Ember)*, objavljuje zbirku novela *Bajka o studentu sa rukama u obliku trube (Mese a trombitakezu diákról)*, *Cenjena mrtvačnica (Tiszelt Hullaház)*, *Cirkus kapitalizam (Cirkusz Kapitalizmus)*. Po prestanku časopisa, 1924. pristupa komunističkom listu *Jedinstvo (Egység)* Aladara Komjata. Od 1925. sa suprugom živi u Rusiji, objavljuje reportaže po tiražnim listovima, pokreće *Novi glas (Új Hang)*, list mađarskih pisaca u Rusiji. Kao žrtva montiranog procesa pogubljen je 1938. godine.**DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ-MANGELOS**

(Šid 1921 - Zagreb 1987)

Studirao istoriju umetnosti u Beču i Zagrebu gde je diplomirao i doktorirao. Bavio se likovnom

kritikom, istorijom i teorijom umetnosti. Osnivač i voditelj Galerije primitivne umjetnosti u Zagrebu (1960-64). Rukovodi Centrom za film, fotografiju i televiziju u Zagrebu (1971-1982). Bio je član grupe *Gorgona* (1959-1966). Radi u domenu poezije, vizuelnih umetnosti i teorijske umetnosti pod pseudonimom Mangelos.

Manifesti, 1978.

Sitoštampa, 5 (70 x 50 cm)
vl. Miško Šuvaković, Beograd**SLAVKO BOGDANOVIĆ**

(Niš 1948)

Diplomirao, magistrirao i doktorirao na Pravnom fakultetu u Novom Sadu. Član grupe KÓD. Član uredništva časopisa *Indeks* 1970. Bavio se konceptualnom umetnošću i poezijom. Zbog teksta *Pesma underground tribina mladih novi sad* objavljenog u listu *Student* 1971. godine osuđen na osam meseci zatvora. Sa Miroslavom Mandićem pokrenuo i izdavao *L.H.O.O.Q - underground list za razvijanje međuljudskih odnosa i permanentnu destrukciju svega postojećeg* (objavljeno 13 brojeva).

Zakovana knjiga, 1971.

Knjiga/objekt, 19,5 x 13,5 cm
vl. Miško Šuvaković, Beograd

Strip o grupi KÓD i njenim članovima

„L.H.O.O.Q. - Underground list za razvijanje međuljudskih odnosa“ No. 9 Bosut, 1971.

Pesma underground tribina mladih novi sad

Student, specijalni broj posvećen undergroundu, 16. decembar 1971.

Močvara, 1971.

Knjiga umetnika, rukopis

ILJJA BOSILJ

(Šid 1985 - 1972)

Počeo da slika u šestoj deceniji života. Samouki slikar. Njegova dela su izlagana na brojnim izložbama u zemlji i inostranstvu.

Moja slika s leptirima, 1970.

Ulje na fotografiji 60 x 50 cm
vl. Vojin Bašičević, Novi Sad

Crvena figura - Gamulinu, 1970.

Ulje na korici knjige, 20 x 13 cm
vl. Vojin Bašičević, Novi Sad

Medicina i filozofija, 1966.

Ulje na drvetu, 60 x 53 cm
vl. Vojin Bašičević, Novi Sad

Promenada na Ilijadi, 1962.

Ulje na platnu, 35 x 48 cm
vl. Vojin Bašičević, Novi Sad**MIRA BRITKA**

(Novi Banovci 1930)

Završila Akademiju za pozorišnu i filmsku umetnost u Beogradu i Akademiju likovnih umetnosti u Rimu. Bavi se slikarstvom, filmskom režijom, scenografijom i kostimografijom. Živi u Staroj Pazovi i Rimu.

Construcone V, 1965.

Kombinovana tehnika, 130 x 97 cm
vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

AL 11, 1970.

Akrilik na platnu, 100 x 100 cm
vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

Iz ciklusa Reka „A“, 1970.

kolaž, 50x70 cm

CSEERNIK ATTILA

(Bačka Topola 1941)

Član grupe Bosch+Bosch. Bavi se istraživanjima u oblasti vizuelne poezije, book arta i grafičkim dizajnom. Živi u Novom Sadu.

Telopis, 1975.

Performans, fotografija (1-3) 51,5x35 cm
vl. autor**CSUKA JÁNOS**

(Aranymuves János Lajos, 1902-1962)

Rođen u Segedinu, porodica mu se seli u Slavonski Brod. Sa 12 godina ostaje siročić i dospeva u Novi Sad. Pod uticajem Lajoša Kašaka piše aktivističke pesme i postaje saradnik časopisa *Út*. U periodu 1921-1931. živi u Subotici, saraduje u nekoliko listova i pokreće list *Ucca (Ullica)*. Krajem dvadesetih nastanjuje se u Budimpešti.**CSUKA ZOLTÁN**

(1901-1984)

Rođen u Plandištu, detinjstvo provodi u Bečeju, Baji i Subotici (1901-1911), živi u Mohaču i Baji gde je maturirao (1920). Radi kao vozač tramvaja. U Jugoslaviju se vraća 1921. sa pečujskom emigracijom, 1922. u Novom Sadu pokreće aktivistički časopis *Út (Put)*, najznačajnije glasilo vojvodanske mađarske avangarde. Proteran je 1933. i nastanjuje se u Budimpešti. Posle Drugog svetskog rata sekretar je Mađarsko-jugoslovenskog društva, pokreće časopis *Déli Csillag (Južna zvezda)*. Najplodniji je prevodilac dela jugoslovenskih pisaca na mađarski jezik

**VOJISLAV DESPOTOV**

(Zernjanin 1950 - Novi Sad 2000)

Pesnik, prozaista, esejista, prevodilac, urednik. Pisao je i radio i TV drame. Bio je predsednik Društva književnika Vojvodine. Radio kao dramaturg urednik u Dramskom programu Radio Novog Sada. Bio je urednik i izdavač prvog jugoslovenskog privatnog magazina za književnost *Hey Joe*.

Nepesma je pesma (direktni, teorijski kolaž)

Časopis za kulturu i umetnost *Polja* br. 143, Novi Sad, 15. avgust - 15. septembar 1970. god. XVI, str. 30-31

PETAR DOBROVIĆ

(Pečuj 1890 - Beograd 1942)

Pohađao vajarski odsek Škole za umetnost i obrt (1907/8) i budimpeštansku Likovnu akademiju. Prvu samostalnu izložbu priređuje u Pečuju 1912. g. Živi u Beogradu od 1923. sa čestim odlascima u Pariz, Dubrovnik i Novi Sad. Bio je član umetničke grupe "Oblik", profesor Umetničke škole u Beogradu i jedan od osnivača i prvih profesora beogradske Umetničke akademije.

Studija muškog akta, 1913.

Smeđa i crna olovka na papiru, 31,1 x 23,6 cm

vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

inv. br. 1231

Studija ženskog akta, 1913.

Smeđa i crna olovka na papiru, 31,1 x 23,6 cm

vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

inv. br. 1234

Stojeći ženski akt, 1913.

Smeđa i crna olovka na papiru, 31,1 x 23,3 cm

vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

inv. br. 1235

ČEDOMIR DRČA

(Odžaci 1952)

Studirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Bavio se konceptualnom umetnošću. Bio je član grupe **Ξ** i **Ξ - KÓD** (1971-73).

ŽIVKO GROZDANIĆ

(Vršac 1957)

Završio Akademiju likovnih umetnosti u Sarajevu. Dela su mu u domenu rada sa objektima i instalacijama. Osnivač je manifestacije *Jugoslovenski bijenale mladih umetnika*. Osnivač i glavni urednik časopisa za vizuelne umetnosti *Artcontext*. Živi u Vršcu.

Žica, 1994.

2000 metara bodljikave žice, staklo 200 x 200 cm (Gradski muzej Vršac)

Instalacija, 1998.

GRUPA BOSCH+BOSCH

(Basch Edit, Csernik Attila, Kerekes László, Krekovic István, Ladik Katalin, Magyar Zoltán, Slavko Matković, Szalma László, Szombathy Bálint, Slobodan Tomanović i Ante Vukov)

Grupu je osnovao Slavko Matković 27. avgusta 1969. godine. Članovi osnivači bili su Basch Edit, Krekovic István, Magyar Zoltán, Szalma László, Szombathy Bálint i Slobodan Tomanović. Grupi su se priključili: 1971. Kerekes László; 1973. Csernik Attila i Ladik Katalin; 1975. Ante Vukov. Grupu su napustili: 1970. Basch Edit i Istvan Kreković; 1971. Magyar Zoltán i Slobodan Tomanović. Grupa je oformljena kao likovna sekcija „Tribine mladih“ u Subotici. Pojedini članovi prelaze, 1970. godine, na nova umetnička područja. Posle sedmogodišnjeg permanentnog rada grupa se razila 1976. Pojedinačno su još aktivni Csernik Attila, Ladik Katalin, Slavko Matković (do smrti 1994), Kerekes László i Szombathy Bálint.

GRUPA Ξ

(Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Ana Raković i Miša Živanović)

Grupa je osnovana krajem februara 1971. godine u Novom Sadu nakon rada jednogomesečnih grupa *Januar* i *Februar*. Oblast delovanja: istraživanja problema procesualnosti nastanka teksta (tautološki tekst o nastanku teksta, odnosno stavovi o delima kao konačna dela).

Čeda Drča, Vladimir Kopicl, Ana Raković

Projekti, 1971.

Tekst na milimetarskoj hartiji

Fotografija 29,6 x 20,5 cm

vl. Miško Šuvaković, Beograd

1 - 10, 1971.

Tekst na papiru, 24 x 18 cm

GRUPA Ξ - KÓD

(Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Mirko Radojičić, Ana Raković, Slobodan Tišma i Peđa Vranešević) Grupa deluje između 1971. i 1973. godine u Novom Sadu. Učestvuje na Pariskom bijenalu 1971, godine kada nastaje njihov jedini zajednički rad (*Kretanje je drugo u istom*). Kasnije članovi grupe razvijaju vlastite umetničke strategije.

Kretanje je drugo u istom, 1971.

Rukom pisan tekst na milimetarskoj hartiji, 21 x 30 cm

GRUPA KÓD

(Branko Andrić, Slavko Bogdanović, Kiš-Jovak Ferenc, Janez Kocijančič, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Slobodan Tišma i Peđa Vranešević)

Grupa deluje u Novom Sadu od 8. aprila 1970. do aprila 1971. godine. Oblasti delovanja: analitički eksperimenti u domenu teksta/jezika, radovi iz oblasti dematerijalizacije umetničkog objekta i politička umetnost.

Grupa KÓD i Goran Trbuljak

Javni čas umetnosti, 1970.

Fotodokumentacija

vl. Slavko Bogdanović

HARASZTI SÁNDOR

(1897-1982)

U Pečuju uređuje list *Munkás (Radnik)*. U Vojvodinu dolazi sa pečujskom emigracijom, saradnik je novosadskog *Út-a*, objavljuje u subotičkom listu *Napló (Dnevnik)*. Teorijskim radovima učestvuje u raspravama o konstituisanju jugoslovenske mađarske književnosti. Krajem dvadesetih vraća se u Mađarsku.

BOŠKO IVKOV

(Stapar, 1942)

Diplomirao jugoslovensku književnost na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Bio je glavni i odgovorni urednik *Polja*, somborskih *Dometa* i *Letopisa Matice srpske*, urednik književnih izdanja RU Čirpanov, i sekretar Društva književnika Vojvodine. Piše poeziju, prozu, eseje i kritike.

KASSÁK LAJOS

(1887-1967)

Rođen kraj Košica, metalski je radnik u Đeru i Budimpešti, objavljuje u radničkoj štampi. Godine 1909. peške obišao Austriju, Nemačku i Francusku, 1912. u budimpeštanskom časopisu *Renaissance* zapažene su njegove pesme u slobodnom stihu. Godine 1915. objavljuje *Ep u Vagnerovoj maski (Eposz Wágnier maszkiában)* i pokreće aktivistički časopis *Tett (Kcijaj)*. Uskoro postaje vodeća ličnost mađarske avangarde. Zbog antimilitarizma i jednog internacionalnog broja ovaj časopis je zabranjen, ali 1917. Kašak ga ponovo pokreće pod imenom *Ma (Danas)*. Posle poraza Mađarske revolucije 1919. sa grupom saradnika emigrirao u Beč gde je *Ma* uzdigao u rang značajnog međunarodnog avangardnog časopisa.

KEREKES LÁSZLÓ

(Stara Moravica 1954)

Završio Višu pedagošku školu (odsek konzervacije) u Beogradu. Od 1972. do 1974. godine bio je član grupe Bosch + Bosch. Bavio se konceptualnom umetnošću, slikarstvom, istraživanjem novih medija, grafikom, fotografijom, mail artom, scenografijom i likovnom kritikom. Tokom 1984. i 1985. bio je umetnički urednik časopisa „Új Symposion“ u Novom Sadu. Živi u Berlinu.

Transformacija prostora, 1972.

Vizuelna intervencija na isušenom dnu Paličkog jezera

Fotodokumentacija

vl. Galerija Likovni susret, Subotica

Bez naziva, 1984.

Kombinovana tehnika, 52 x 41 cm

vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

Bez naziva, 1984.

Kombinovana tehnika, 33 x 55 cm

vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

Bez naziva, 1984.

Kombinovana tehnika, 100 x 102 cm

vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

JANEZ KOCIJANČIĆ

(Novi Sad 1950 - 1994)

Studirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Bavio se konceptualnom umetnošću i poezijom. Bio urednik rubrike za kulturu časopisa *Index* 1969. i urednik na „Tribini mladih“ 1970. Član grupe KÓD bio zaključno sa nastupom grupe na Tjentištu jula 1970.

Restoran kod KÓD (Environment), 1970.

Tekst, *Index* br. 206, Novi Sad**KOMJÁT ALADÁR**

(1891-1937)

Avangardni pesnik, jedan od prvih komunističkih pisaca Mađarske. Rođen je u Košicama. Gimnaziju završio u Rijeci, pravo studirao u Budimpešti. Prve stihove objavio 1910. u časopisu *Renaissance*. Od 1911. do 1913. živi u Rijeci, a 1913. vraća se u Mađarsku. Iste godine prestonički dnevni list *Népszava (Glas naroda)* zaplenjen je zbog jedne njegove pesme. Saradnik je Kašakovih časopisa, 1917. objavljuje zbirku *Kiáltás (Urlik)*. Saraduje u komunističkim listovima, zbog ideoloških razmimoilaženja još 1919. izdvaja se iz Kašakovog kruga, 1920. emigrirao u Italiju ali je proteran i odlazi u Beč. Sa slikarom Belom Uicem 1922. pokreće časopis *Egység (Jedinstvo)* koji je izlazio do 1924. Odlazi u Berlin i do 1933. radi u redakciji sedmojezičnog međunarodnog komunističkog lista *Inprekorr*. U Moskvi 1931. objavio zbirku *Hoćemo sve!* Godine 1935. nastanio se u Parizu gde je iznenada umro 1937.

VLADIMIR KOPICL

(Đeneral Janković 1949)

Završio Filozofski fakultet u Novom Sadu. Bavio se konceptualnom umetnošću i poezijom. Član Grupa **Ξ** i **Ξ - KÓD**. Bio je urednik na „Tribini mladih“, član redakcije časopisa *Index*, uređivao *Letopis Matice srpske*. Uređuje kulturni dodatak *Dnevnika*. Deluje kao pesnik, pozorišni kritičar, urednik i prevodilac.

Tekst 6

„Katalog 143“ br. 2, autorsko izdanje, Beograd, 1976.

vl. Miško Šuvaković, Beograd

Ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara, 1973.

Plakat, sitoštampa, 70 x 90 cm

(I; IV 1971.)

Iz Mirko Radojičić (ed.), *Konceptualna umetnost, Polja* br. 156, 1972.

MILAN KONJOVIĆ

(Sombor 1898 -1993)

Slikarstvo učio na Umetničkoj akademiji u Pragu. Kraće vreme boravi u Beču, Minhenu, Drezdenu, Berlinu i Parizu, a od 1932. živeo u Somboru. Bavio se slikarstvom, grafikom, crtežom i tapiserijom. Bio je član umetničkih grupa "Oblik" i "Dvanaestorica" i član SANU.

Siva mrtva priroda, 1922.

Ulje na platnu 27 x 42 cm

vl. Galerija Milan Konjović, Sombor

Mrtva priroda, 1922.

Ulje na platnu 18 x 27 cm

vl. Galerija Milan Konjović, Sombor

LADIK KATALIN

(Novi Sad 1942)

Multimedijalna umetnica, književnica, filmska i pozorišna glumica. Oblasti njenog rada su gluma, književnost (poezija, vizuelna i fonična poezija, radio drama, proza), performans, hepening, video, mail art. Delovala i kao članica grupe Bosch+Bosch. Od 1992. stalno živi u Budimpešti.

O pokušaju ubistva Ibrisa Zvezdoznanca

Časopis za kulturu i umetnost "Polja" br. 128, Novi Sad, maj 1969. god., XV, str. 1-2

Phonopoetica

Fonetična interpretacija vizuelne poezije, gramofonska ploča

Izdavač: Galerija SKC, Beograd, 1976.

Performans, 70-e

Fotodokumentacija

vl. Szombathy Bálint

LÁNG ÁRPÁD

(pravo ime Lobl Árpád, 1898 - 1983)

Rođen je u Kovačici. Objavljivao je pod imenima: Arpad Lang, Peter Lerinc (Lorinc Péter), Arpad Lanji (Lányi Árpád), Istvan Lovas (Lovass István), Petar Lovrić (Lovrics Péter) i Žarko Plamenac. Srednju školu je završio u Oršavi i Pančevu, studije započeo u Budimpešti, a profesorsku diplomu stekao u Beogradu. Tokom 1916-1918. bio je na ruskom i italijanskom frontu, 1920-1921. živi u Pečuju, u Jugoslaviju se vraća sa pečujskom emigracijom. Od 1921. do 1924. u Velikom Bečkerekuru i Beloj Crkvi predavao je u srednjoj školi na mađarskom, srpskom i nemačkom jeziku. Do 1939. kao profesor radio je u Gornjem Milanovcu, Pančevu, Velikom Bečkerekuru, a po kazni je premešten u Bitolu. Dve godine živeo je u Subotici, vojsku je služio u Makedoniji i u Kotoru. Kraj Beograda 1941. pao je u nemačko zarobljeništvo. Po povratku, od 1946. do 1949. obavlja razne funkcije u Ministarstvu prosvete, predavao je na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu.

MÁCZA JÁNOS

(1893 - 1974)

Rođen u blizini Košica, 1915. nastanjuje se u Budimpešti, radi kao scenograf. Bavi se pozorišnom teorijom i kritikom, objavljuje delo *Moderna mađarska drama (Užgorod - Budimpešta 1916)*. Saradnik Kašakovih časopisa *Tett* i *Ma*, 1917. vodi *Slobodnu glumačku školu*, 1918. dva rada objavio u vršačkom listu *Szombat (Subota)*, zatim teorijsko-kritički rad *Pozorište-1918, Himna Zemlji* i druge agitativne bajke (Košice 1921). Eksperimentisao sa scenskim mogućnostima *Gesamtkunst*-a. Pod okriljem proletkulta nastojao je da ostvari sintezu književnosti, glume i likovnih umetnosti. Emigrirao je u Beč, uređivao je radnički list iz Košica *Kassai Munkás*, 1921. objavljuje delo *Teljes szinpad (Totalna scena)* koje je ilustracija njegovih teorijskih stavova, a 1922. *Novo pozorište*. Nastanio se u Moskvi, od 1930. predaje istoriju i teoriju umetnosti na Arhitektonskoj akademiji, kasnije estetiku na Univerzitetu Lomonosov. Objavljivao je na ruskom, radovi su mu prevedeni na nekoliko evropskih jezika.

GYÖRGY MÁTYÁS

(1905 - 1944?)

Rođen je u Subotici u bogatoj zemljoposedičkoj porodici. Pesničku karijeru započeo u vodećem modernističkom mađarskom časopisu *Nyugat (Zapad)* u čijem izdanju 1913. objavljuje svoju prvu zbirku *Legija (Légió)*. Od 1915. pridružuje se piscima okupljenim oko Lajoša Kašaka. Njegove pesme iz tog vremena navode se kao primer preoblikovanja forme "njugatovsko"-modernističke pesničke forme u avangardni slobodan stih. Inspirisan muzikom Bele Bartoka, pokušao je spojiti elemente mađarske narodne muzike i futuristički pesnički jezik. Zastupljen je u antologijama avangardnog pesništva *Knjiga novih pesnika (Új költök könyve, 1917)* i *Oslobođenje (Szabadulás, 1918)*. Godine 1919. emigrirao je u Beč, objavio zbirku *Ponovo čudesa (Újból csudák, 1922)*. Vraća se u Suboticu i uključuje se u vojvodanski književni život. Prema nekim izvorima, autor je naslovne strane časopisa *Út*. Godine 1944. poginuo u progonima Jevreja.

MIROSLAV MANDIĆ

(Novi Sad 1949)

Studirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Član grupe KÓD. Urednik filmskog programa na Tribini mladih. Bavi se konceptualnom umetnošću i poezijom. Zbog teksta *Pesma o filmu* objavljenog u časopisu *Új Symposion* 1970. godine osuđen na devet meseci zatvora - kaznu izdržao u Sremskoj Mitrovici. Sa Slavkom Bogdanovićem izdavao i uređivao underground časopis *L.H.O.O.Q - underground list za razvijanje međuljudskih odnosa i permanetnu destrukciju svega postojećeg* (objavljeno 13 brojeva). Sarađivao je sa „Zajednicom za istraživanje prostora“, piše poeziju i prozu. Ostvario je umetnički projekat "Ruža lutanja" 1991-2001.

Trava, 1970.

Fotodokumentacija

vl. Slavko Bogdanović

Dunav, 1970.

Fotodokumentacija

vl. Slavko Bogdanović

Klišee legitimacija za ulaz u Moderne galerije i propusnica za mišljenje o modernoj umetnosti, 1970.

Fotodokumentacija

vl. Slavko Bogdanović

PEDA - FILM

Scenarij za underground film, Novi Sad, 1970.

Miroslav Mandić i Dušan Bjelić

Droga i revolucija - narkomani svih zemalja ujedinite se!

Rukopis, Zrenjanin, 1971.

SLAVKO MATKOVIĆ

(Subotica 1948 - 1994)

Apsolvirao na Višoj pedagoškoj školi u Subotici. Osnivač je grupe Bosch+Bosch u Subotici. Bavio se projektima u duhu nove umetničke prakse, intervencijama u prostoru, konceptualnim radovima, vizuelnom poezijom, autorskom knjigom, novim stripom, mailartom i književnošću.

Ich bin Künstler (Ja sam umetnik)

Oglas u novinama, "Harzburger Zeitung", novembar 1974.

Fotodokumentacija

Projekt Ludoško jezero, 1971.

Akcija (učestvovali Szalma László i Szombathy Bálint)

Fotodokumentacija

vl. porodica Slavka Matkovića, Subotica

Vizuelna poezija u prostoru, 1972.

Fotodokumentacija

vl. porodica Slavka Matkovića, Subotica

Intervencija u slobodnom prostoru, 1972.

Fotodokumentacija

vl. porodica Slavka Matkovića, Subotica

Obeležavanje površine, 1973.

Papir, 29,7 x 21 cm

vl. porodica Slavka Matkovića, Subotica

Ja tako slikam, 1989.

Olovka, uljani pastel na papiru, 31 x 22; 21 x 29; 13 x 19; 21 x 23,5; 32 x 23, 5; 22 x 17; 30 x 22 cm

vl. porodica Slavka Matkovića, Szombathy Bálint i Mile Tasić, Subotica

Dopisnica, 1969, 1971, 1980.

vl. Galantai Đerđ, Budimpešta

Umetnički pečati

Mail art objekti

vl. porodica Slavka Matkovića, Subotica

U slavu grupe OHO, 1977.

Knjiga - vizuelno poetska istraživanja 1971 - 1978.

Osvit, Subotica, 1979.

Strip o grupi Bosch + Bosch, 1975.

Knjiga - vizuelno poetska istraživanja 1971 - 1978.

Osvit, Subotica, 1979.

MESTER JÁNOS

(?)

Dadaistički pesnik, saradnik novosadskog časopisa *Út*.**LJUBOMIR MICIĆ**

(1895-1971)

Tvorac zenitizma, pesnik, kritičar, romansijer, pamfletista, prevodilac. Rođen u Sošicama, učio u Glini, Karlovcima i Zagrebu. Bio je glumac Osječkog kazališta, pesmama se oglasio 1918. u vršačkom listu *Izložba*, 1919. objavio zbirku *Ritmi mojih slutnji*, pokrenuo je časopis *Zenit* i biblioteku Zenita. Sa Ivanom Golom i Boškom Tokinom objavio *Manifest zenitizma*. Posle zabrane časopisa, 1926. odlazi u Pariz i započinje vrlo plodnu književnu aktivnost objavljujući na francuskom sve do 1936. godine.

MIKES FLORIS

(pravo ime Fischer Miklós, 1900 - 1928)

Ekspressionistički i dadaistički pesnik, pisac i novinar. Rođen je u Bogojevu, kao siročić odrasta kod rođaka u Baji gde je završio gimnaziju. Studije je započeo u Budimpešti, po izbijanju rata emigrirao u Beograd, boravio u Novom Sadu i nastanio se u Subotici. Bio je saradnik lista *Hirlap*. Prevodio je savremene srpske i hrvatske pesnike, napisao nekoliko komparativističkih radova o narodnoj poeziji. Autor je najimpresivnije antiratne pesme vojvodanske mađarske lirike (*Materi rata*). Teško bolestan, 1928. uputio se na more radi lečenja. Smrt ga je zatekla u Zagrebu, sahranjen je na Mirogoju.

MILICA MRĐA KUZMANOV

(Ruma 1960)

Završila Akademiju umetnosti u Novom Sadu i postdiplomske studije na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu. Bavi se slikarstvom, crtežom, tapiserijom, performansom, body artom, videom, istraživanjima u domenu "ambijentalne umetnosti" (objekti, instalacije). Živi u Banjaluci.

Obredi tela i zemlje, 1990.

Performans, video zapis

vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

Dada-Symposion, 1992.

Performans, Katolička porta, Novi Sad

(Apologija jednog susreta: Slavko Matković - Milica Mrđa Kuzmanov)

Kratke pesme o umiranju, Kavafi/Ginzberg/Despotov, 1994.

Fotodokumentacija (Performans, Galerija "Zlatno oko", Novi Sad)

PETRIK PÁL

(Subotica 1916 - 1996)

Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu. Bavio se slikarstvom, crtežom, scenografijom.

Eksperiment I, 1961.

Kombinovana tehnika, 68 x 95 cm

Gradski muzej, Subotica

Eksperiment II, 1963.

Kombinovana tehnika, 68 x 98 cm

Gradski muzej, Subotica

Poplava, 1964.

Kombinovana tehnika, 131 x 200 cm

vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

BOGDANKA POZNANOVIĆ

(Begeč 1930)

Završila slikarski osek na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu. Bavi se istraživanjem klasičnih i novih vizuelnih medija, slikarstvom i mail artom. Član uredništva časopisa *Polja* i *Tribine mladih*. Stipendista italijanske vlade na specijalizaciji u Firenci i Rimu 1968/69. i Veneciji 1977.

Dugogodišnji profesor predmeta intermedijalnih istraživanja na novosadskoj Akademiji umetnosti. Živi u Novom Sadu.

Pittura 6, 1962.

Kombinovana tehnika na kartonu, 41 x 33 cm

vl. autor, Novi Sad

Miniatura I, 1962.

Kombinovana tehnika na drvetu, 26,5 x 15,5 cm

vl. autor, Novi Sad

Kompozicija V, 1963.

Kombinovana tehnika na drvetu, 44,3 x 29,6 cm

vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

Prekidač mraka, 1964.

kombinovana tehnika, 46,5 x 30,3 cm

vl. Galerija Likovni susret, Subotica

Akcija Srce predmet, 1970.

Fotodokumentacija

vl. autor, Novi Sad

Feedback Letter-box, 1973.

Mail art dokumentacija

vl. autor, Novi Sad

Contact art

Umetnički pečat

vl. autor, Novi Sad

BRANKO PROTIĆ

(Bačka Palanka 1931 - Beograd 1990)

Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu. Specijalni tečaj završio na istoj Akademiji 1961.

Kompozicija, 1956.

Ulje, kolaž na platnu, 47,5 x 65,5 cm

vl. Žarko Protić

Kompozicija, 1956.

Ulje, kolaž na platnu, 98 x 102 cm

vl. Žarko Protić

Kompozicija, 1956.

Ulje, kolaž na platnu, 45,5 x 34 cm

vl. Žarko Protić

MIRKO RADOJIČIĆ

(Bojište kod Nevesinja 1948)

Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Član grupa KÔD i grupe (E - KÔD od 1971.

do 1973. Član uredništva časopisa *Indeks* i *Tribine mladih*. Bavi se konceptualnom umetnošću, fotografijom, teorijom književnosti, teorijom umetnosti i prevodjenjem. Živi u Dižonu u Francuskoj, gde predaje na Univerzitetu.

Tekst 1

Objavljen u Mirko Radojičić (ed.) Konceptualna umetnost

"Polja" br. 156, Novi Sad, 1972.

Mirko Radojičić i Slavko Bogdanović

Apoteoza Džeksonu Poloku, 1970.

Fotodokumentacija

IVAN RADOVIĆ

(Vršac 1894 - Beograd 1973)

Sudirao na Umetničkoj akademiji u Budimpešti (1917-1919), kao i samostalno tokom kraćih boravaka u Pragu, Minhenu, Beču i Parizu. Živeo je u Somboru, a potom u Beogradu. Bio je član umetničke grupe "Oblik", profesor na beogradskoj Umetničkoj školi i član SANU.

Kompozicija - Akvarel II, 1924.

Akvarel i tuš na papiru, 30,5 x 24 cm

vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

inv. br. 154

Apstraktna kompozicija I, 1923.

Akvarel na papiru, 29 x 20,5 cm

vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

inv. br. 37

Apstraktna kompozicija II - Kolaž, 1924.

Akvarel - kolaž, 22,5 x 33 cm

vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

inv. br. 155

ANA RAKOVIĆ

(Elemir 1950)

Bila je član grupa (E i (E - KÔD. Diplomirala na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Bavila se konceptualnom umetnošću. Živi u Sarajevu.

ZVONIMIR SANTRAČ

(Pančevo 1952)

Završio Akademiju za likovne umjetnosti u Zagrebu. Bavi se slikarstvom, multimedijalnim projektima i akcijama. Živi u Vršcu.

Balkanski voz (Sudbine), 1996.

video zapis

vl. autor

JAROSLAV SUPEK

(Odžaci 1952)

Bavi se vizuelnom i zvučnom poezijom, umetničkim akcijama, eksperimentalnim i teorijskim radom u oblasti vrednosti boja i mail artom. Živi u Odžacima.

Pisma, 1979.

Mail art dokumentacija

vl. autor, Odžaci

Drvena marka, 1983.

Mail art objekt

vl. autor, Odžaci

Umetnički pečati

Mail art objekti

vl. autor, Odžaci

SZALMA LÁSZLÓ

(Subotica 1948)

Član grupe Bosch+Bosch. Bavi se akcijama i grafičkim dizajnom. Živi u Subotici.

DADA, 1972.

Akcija, fotodokumentacija

vl. autor

SZOMBATHY BÁLINT

(Pačir 1950)

Sa Slavkom Matkovićem osnivač je grupe Bosch+Bosch. Multimedijalni umetnik, pisac o umetnosti i dizajner. Područja umetničkog rada: instalacije, performansi, Eternal Network, mail art, postkonceptualni tipovi rada, vizuelna poezija i kritika. Živi u Sr. Kamenici i Budimpešti.

Nontextualite, 1971.

Obrada štampanog teksta, 12 papira 29,7 x 21 cm

vl. autor

Bauhaus, 1972.

Fotoperformans, 8 crno-belih fotografija

vl. autor

Lenin in Budapest, 1972.

Akcija fotoperformans, 13 crno-belih fotografija (30 x 39 cm)

vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

inv. br. 46

Zastave II, 1995.

Fotodokumentacija (Performans, Galerija "Zlatno oko", Novi Sad)

vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

Nacrti za poštanske marke, 1989.

vl. autor

Umetnički pečati

Mail art objekti

vl. autor

JUDITA ŠALGO

(Novi Sad 1941 - 1996)

Diplomirala na Filološkom fakultetu u Beogradu. Bila je urednica *Tribine mladih*, sekretar Društva književnika Vojvodine, urednica u *Letopisu Matice srpske* i urednica u Izdavačkom preduzeću Matice srpske. Objavljivala poeziju i prozu, prevodila sa mađarskog jezika.

Rečnik

Časopis za kulturu i umetnost "Polja" br. 178, Novi Sad, decembar 1973. god., XIX, str. 12-13

SUGÁR ANDOR

(1905 - 1944)

Dadaistički pesnik, novinar, prozaista, slikar. Pripadao Kašakovom krugu, bio je saradnik novosadskog *Út-a* i subotičkog lista *Napló (Dnevnik)*. Bio je jedan od osnivača *Novog društva likovnih umetnika* u Mađarskoj. Stradao kao žrtva fašističkog terora.

SAVA ŠUMANOVIĆ

(Vinkovci 1896 - Sremska Mitrovica 1942)

Privatno uči slikanje, a zatim se upisuje na Višu školu za umjetnost i obrt u Zagrebu. Prvi put samostalno izlaže u Zagrebu 1918. Od 1920. do 1930. sa kraćim prekidima boravi u Parizu, gde pohađa Atelje André Lhotea. U Šidu živi od 1930. godine.

Viadukt, 1921.

Ulje na platnu 73 x 91,5 cm

vl. Izvršno veće AP Vojvodine, Novi Sad

Doručak na travi, 1927.

Ulje na platnu, 163 x 201 cm

vl. Spomen zbirka Pavle Beljanski, Novi Sad

Šidijanke, 1935.

Ulje na papiru, 62 x 92 cm

vl. Vojin Bašičević, Novi Sad

Veče na vodi (Iz ciklusa Šidijanke) 1936/38.

Ulje na platnu, 192 x 254 cm

vl. Galerija Sava Šumanović, Šid

IVAN TABAKOVIĆ

(Arad 1898 - Beograd 1977)

Slikarstvo učio na Akademiji likovnih umetnosti u Budimpešti, Kraljevskoj akademiji za umjetnost i obrt u Zagrebu i na Umetničkoj akademiji za slikarstvo u Minhenu. Boravio u Parizu, Zagrebu, Novom Sadu i Beogradu. Jedan je od osnivača i članova grupa "Zemlja" i "Dvanaestorica". Pored slikarstva bavio se i keramikom. Redovni član SANU.

Genius, 1929.

Ulje na platnu 70,5 x 80,5 cm

vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad

sign. g. I. I. Tabaković, 1929

inv. br. GMS/U 2255

Na poledini: Ivan Tabaković, N. Sad

Dubrovačka 7, "Genius", Le genie

(Jugoslavija)

TAMÁS KRAUSZ ISTVÁN

(1904 - ?)

Rođen kraj Pečuja, sa pečujskom emigracijom dolazi u Suboticu. Saradnik je lista *Bácsmegeye Napló* (*Bačkožupanijski dnevnik*). Krajem dvadesetih odlazi u Pariz, radi u filmskom studiju *Barstofa*, iseljava se u Ameriku i radi u filmskoj industriji.

SLOBODAN TIŠMA

(Stara Pazova 1946)

Studirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu i Filološkom fakultetu u Beogradu. Bio urednik rubrike za kulturu u časopisu *Index* 1969, urednik književnog programa na Tribini mladih 1970. i urednik u časopisu *Polja* 1971. Bio član grupe KÓD. Kao član grupe (B - KÓD) izlagao na izložbi "Mladi umetnici i mladi kritičari 71" (Muzej savremene umetnosti, Beograd). Bavio se konceptualnom umetnošću, poezijom i rok muzikom (grupe La strada i Luna). Danas piše poeziju i prozu. Živi u Novom Sadu.

Primeri nevidljive umetnosti, 1975.

Fotodokumentacija

vl. autor, Novi Sad

Kao neko, 1970.

Štampani tekst

Kvadrat

"INDEX" br. 201, Novi Sad, 1970.

VUJICA REŠIN TUCIĆ

(Melenci 1941)

Završio je učiteljsku školu. Bio je urednik u književnim časopisima *Ulaznica*, *Polja* i *Dalje*. Osnovao i uređivao časopis *Adresa*. Pored poezije pisao i kritike. Živi u Novom Sadu.

Kupiču ti malog magarca; Zalud se meni nebo plavi!; Long size! Zima! Zima!

Časopis za kulturu i umetnost "Polja" br. 123, Novi Sad, decembar 1968. god., XIV, str. 32

DRAGOMIR UGREN

(Bosanska Krupa 1951)

Završio Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu. Glavni urednik časopisa za vizuelne umetnosti "Projeka(r)t" od 1993. do 2001. Direktor Muzeja savremene likovne umetnosti u Novom Sadu. Živi u Novom Sadu.

Bez naziva 1-6, 1982.

Crna uljana boja za školske table, vosak, 6 (40 x 30 cm)

vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

Deo postavke u Centru za vizuelnu kulturu "Zlatno oko", 1995/96.

Drvo, gaza, akrilik boja

vl. autor

Bez naziva, 1989.

drvo, gaza, akrilik boja, 12 (16 x 210 cm)

UITZ BÉLA

(1887 - ?)

Slikar i grafičar. Konstruktivista, vodeći likovni umetnik i teoretičar Kašakovih časopisa *Tett* i *Ma*. Emigrirao u Beč 1919, posle živi u Parizu. Nastanio se u Rusiji gde radi portrete, plakate i monumentalne freske, 1930. odlikovan državnim ordenom Rusije.

ÚJVARI ERZSI

(1899 - 1940)

Pesnikinja i novinarka. Rođena u Eršekujvaru. Mlađa sestra Lajoša Kašaka, supruga Šandora Barte. Objavljuje u Kašakovim časopisima *Ma* i *Tett*, 1919. emigrirala u Beč. Zbirke pesama: *Proze* (1921, Beč), *Pesme* (1922, Beč). Od 1925. sa mužem živi u Rusiji. Umrta je u Moskvi.

GERGELJ URKOM

(Skorenovci 1940)

Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu 1969. Saradivao je u grupi umetnika (M. Abramović, E. Milivojević, N. Paripović, Z. Popović, R. Todosijević i G. Urkom) od 1971. do 1973. godine. Bavio se konceptualnom umetnošću, analitičkim slikarstvom a danas slikarstvom. Živi u Londonu.

Indikativna propozicija XIV, 1980.

Akril i pigment na neprepariranom platnu, 3 (37 x 200 cm)

vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

inv. br. 11

Bez naziva, 1991.

vl. autor

VÁRADY TIBOR

(Zrenjanin 1939)

Živeo u Novom Sadu, sad već niz godina živi u Budimpešti. Magistrirao na Pravnom fakultetu u Beogradu i na Univerzitetu u Harvardu, gde je i doktorirao. Objavljivao naučne radove iz oblasti prava i nekoliko književnih ostvarenja.

Izvan, Unutar

Fragment iz buduće knjige "Američke beleške" u kojoj je Marshall Mc Luhan veoma prisutan Časopis za kulturu i umetnost "Polja" br. 140 - 141, Novi Sad, maj-juni 1970. god., XV, str. 25-28

VERBUMPROGRAM (Ratomir Kulić i Vladimir Mattioni)

RATOMIR KULIĆ

(Ruma 1948)

Završio Filozofski fakultet u Beogradu (Odeljenje za istoriju umetnosti).

VLADIMIR MATTIONI

(Ruma 1943)

Završio Arhitektonski fakultet u Beogradu.

Kao umetnički par "Verbumprogram" deluju od 1974. Polja umetničkog delovanja su prošireni mediji, slikarstvo, grafika, skulptura, teorija vizuelnih umetnosti. R. Kulić živi u Novom Sadu a V. Mattioni u Zagrebu.

Iz ciklusa ACHROMIA, 1985 - 1989.

SCHARFE DING (Iz ciklusa FORMA OCCIDIT), 1990.

Kovani čelik, 3 (900 x 60 x 0,6 mm)

MILETA VITOROVIĆ

(Šepšin 1920 - Novi Sad 1991)

Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu. Bavio se slikarstvom, grafikom i tapiserijom.

Živeo u Somboru i Novom Sadu.

Znak u belom, 1975.

Ulje na platnu, 80 x 54 cm

vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

Beli krug I, 1975.

Ulje na platnu, 80 x 54 cm

vl. Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad

Znak 16, 1976.

Ulje na platnu, 80 x 54 cm

vl. Kulturno prosvetna zajednica Vojvodine, Novi Sad

PEĐA VRANEŠEVIĆ

(Novi Sad 1946)

Završio Arhitektonski fakultet u Beogradu. Bavio se konceptualnom umetnošću. Bio je član grupa KÓD i (B - KÓD). Deluje u rok grupi "Laboratorija zvuka", piše filmsku, pozorišnu i televizijsku muziku.

Tekst 1, 1971.

Tuš na kartonu, 23,5 x 20 cm

vl. Slavko Bogdanović, Novi Sad

MİŠA ŽIVANOVIĆ

(Novi Sad 1950)

Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Član grupe (B). Bavio se konceptualnom umetnošću i akcijama, a danas deluje kao novinar, pesnik, esejista i slikar.

(A)socijativna polja, 1973.

Sitoštampa, kolaž, xerox (17 crteža-tekstova) 70 x 50 cm

vl. Miško Šuvaković



**CENTRALNOEVROPSKI ASPEKTI VOJVOĐANSKIH AVANGARDI
1920-2000**

Granični fenomeni, fenomeni granica

Izložbeni prostor Muzeja savremene likovne umetnosti,
Dunavska 37, Novi Sad
17. septembar - 07. oktobar 2002.

Salon Muzeja savremene umetnosti, Pariska 14, Beograd
11. oktobar - 04. novembar 2002.

Izdavač:

Muzej savremene likovne umetnosti
21000 Novi Sad, Jevrejska 21
Telefoni: 021/611463; 613526; 613897
e-mail: msluns@eunet.yu

Posebna izdanja 17

Glavni i odgovorni urednik:
Dragomir Ugren

Uređivački odbor:
Dragomir Ugren, Miloš Arsić, Suzana Vuksanović Soleša,
Nebojša Milenković

Uvodni tekstovi:
Miško Šuvaković i Darko Šimičić

Autori tekstova:
mr Marija Cindori, dr Ješa Denegri, Dubravka Đurić, Nebojša
Milenković, dr Miško Šuvaković, Suzana Vuksanović Soleša

Kustosi izložbe:
Dragomir Ugren, Nebojša Milenković i Suzana Vuksanović Soleša

Koncepcija i realizacija kataloga:
Dragomir Ugren

Realizaciju izložbe pomogao:
Pokrajinski sekretarijat za kulturu, Novi Sad

Fotografije:

Pavle Jovanović
Galerija Matice srpske, Novi Sad, Spomen zbirka Pavla
Beljanskog, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti, Beograd,
Studentski kulturni centar, Beograd, autori izložbe i umetnici

Prevod:

Marija Cindori i Arpad Vicko

Lektura i korektura:

Predrag Rajić

Priprema:

trimedia

Štampa:

AlexExpress

Tiraž:

500 primeraka

Zahvaljujemo se: Galeriji Matice srpske, MSU Beograd, Galeriji
Likovni suret, Subotica, Gradskom muzeju, Subotica i Galeriji
Milan Konjović, Sombor, umetnicima, njihovim porodicama,
prijateljima umetnika i kolekcionarima na pozajmljenim delima za
izložbu.

Na naslovnoj strani: Szombathy Bálint, *Lenin in Budapest*, 1972.







