

R-52/2

R-52/2

K-9771

vladan
radovanović
mediji 1954-76.

salon
muzeja
savremene
umetnosti
beograd
pariska 14

18. novembar
13. decembar
1976.



BIOGRAFIJA

Rođen 5. 9. 1932. u Beogradu

- 1955. diplomirao kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Beogradu
- 1966. radi u Studiju za eksperimentalnu muziku u Varšavi
- 1968. upoznaje se sa režimom rada Servisa za muzička istraživanja u Parizu
- 1957—71. profesor teorijskih predmeta u Muzičkoj školi Stanković
- od 1971. rukovodilac Elektronskog studija Trećeg programa RB
- 1976. radi u Elektronskom studiju u Utrehtu

IZLOŽBE I KONCERTI

grupne:

- 1958. muzika, tekstovi, taktizoni, ideogrami, crteži snova, I medijala, Dom omladine Beograda
- 1963. izveden Prazvuk na Zagrebačkom bijenalu
- 1963—71. i 74. izvođenja na JMT u Opatiji
- 1968. izveden Steroon u Varšavi na festivalu Međunarodnog društva za savremenu muziku i na koncertu Muzička moderna u Beogradu
- Pustolina na izložbi vizuelne poezije u Fjunalbu prozirne slike, crteži i Pustolina na retrospektivnoj izložbi Medijale, ULUS Beograd
- 1970. izvedena Elektronska studija u Parizu, Sferoon na BEMUS-u; poliedar i Pustolina izloženi na IV trijenalu, MSU Beograd
- 1971. izvedena Evolucija na Zagrebačkom bijenalu, u Beogradu i u Dubrovniku; Sonora izvedena na BEMUS-u
- 1972—73. izvođenje Evolucije u Italiji, Nemačkoj i SAD
- 1974. izvođenje Elektre na koncertu Elektronskog studija RB
- 1976. izvođenje Elektre u Bostonu na festivalu Međunarodnog društva za savremenu muziku; izvođenje Elektre i Evolucije na BEMUS-u

samostalne:

- 1952. akvareli i crteži u Domu omladine Beograd
- 1962 muzika i crteži RU Đura Salaj Beograd
- 1969. prozirne slike, crteži i elektronska muzika, Dom omladine Beograd
- 1976. izložba verbo-voko-vizuelnih radova i serije tejp-midija u Gentu

NAGRADE:

- 1967. nagrade JRT za Sferoon
- 1968. Nolitova nagrada za Pustolinu
- 1969. I nagrada JRT za Kamerni stav
- 1971. II nagrada za Sonoru i Oktobarska nagrada za Evoluciju
- 1972. I nagrada JRT za Evoluciju
- 1974. II nagrada na konkursu Trećeg programa za radiofonsku dramu Odlazak

VAŽNIJI SPISI

- Pipazoni, Vidici 32, 33—34, Beograd 1957.
- Metod pisanja Pustoline, Vidici 51—52, Beograd 1960.
- Pustolina, Nolit 1968.
- Noćnik, Nolit 1972.
- Rok 1, diskusija, Rok 2, Beograd 1969.
- Prošireni mediji, katalog Prošireni mediji, Stud. kult. centar, Beograd
- Stavovi, bilten O, III aprilski susret, SKC, Beograd

IZBOR IZ BIBLIOGRAFIJE

- Miloš Stambolić, Velika kosmološka poema, Književne novine 346.
- Milan Komnenić, Mogućnosti i granice pisanja, Delo, decembar 1968.
- Stevan Stanić, Zamenjena iluzija, Borba, 11. 2. 1969.
- Bora Čosić, Mixed-media, Beograd 1970, tekstovi: Pustolina, Pričinjavanja i Pipazoni
- Boža Vukadinović, Noćnik Vladana Radovanovića, Delo, decembar 1972.
- Bože Žigo, San — oblik življenja po sebi, Telegram, 22. 9. 1972.
- Marko Nedić, Logikom sna i logikom jave, Politika, 3. 3. 1973.
- Kosta Bogdanović, Glas iz zvučnika, Umetnost 43, 1975.

IZLOŽENI OBJEKTI 1954—76.

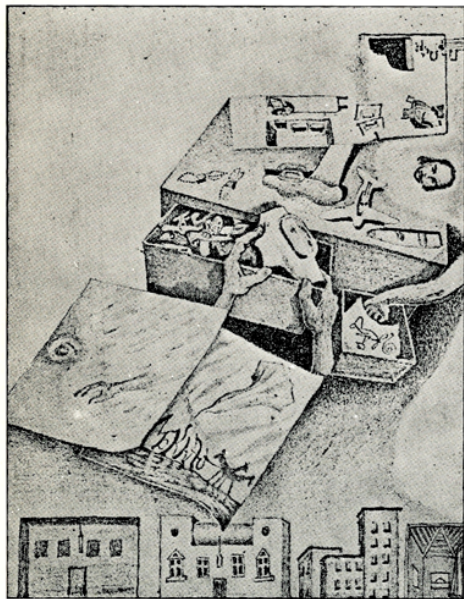
1. Crteži i prozirne slike, 1959—68.
2. Zapisi snova, 1954—61.
3. Polimedijalni projekti, 1958—70.
4. Uvedeni mediji, 1957.
5. Ideogrami, 1957—58.
6. Razvojni likovi, 1957.
7. Sinteza reči, zvuka i lika u dvodimenzionalnom prostoru, 1954—73.
8. Sinteza reči, zvuka i lika u trodimenzionalnom prostoru, 1958—75.
9. Sinteza reči, plastičkog, taktalnog i kinetičkog, 1971—76.
10. Jednosmerno prevođenje reči u sliku i uzajamno prevođenje gesta i reči, 1955—58.
11. Slobodijanja ili improvizacije, tok svesti, 1954—47.
12. Projekti događaja koji razmatraju sopstveno nastajanje, predviđaju posmatračvo reagovanje i rade sa stvarnošću i vremenom, 1955—57.
13. Predlozi za činjenje, vežbe, opisi, 1956—57.
14. Rad sa telom kao predmetom, 1956.
15. Novi projekti, 1971—74.
16. Medij ispituje sam sebe, 1973—76.

1. CRTEŽI I PROZIRNE SLIKE

(Crteži tušem i olovkom 1959—68, prozirne slike 1962—65)

Crtanje struktura — bilo apstraktnih ili sličnih mikro-makro uzorima fizičkog sveta — sa naglašenom iluzijom mase i prostora, uvek mi je izgledalo kao podražavanje, ako ne videno a ono mogućeg. Takvo crtanje kao da je naknadno uspostavljalo uzor. U »mrežastim« crtežima tražio sam načina da crtam sam crtež, a ne nešto drugo, pa makar to drugo pripadalo i jedva mogućem. Međutim, na kraju je ostajao utisak da je crtanje samog crteža ipak nedostižno. Otuda je u prozirnim slikama učinjen zaokret ka novom podražavanju. Apstraktna likovnost, udaljena od podražavanja datog kolikogod je to moguće, ovde se usmerila ka podražavanju objekata sveta konstrukturalnih sa samom apstraktnom likovnošću. Usled upornog praćenja oblika, prozirnosti, dimenzija i trodimenzionalnosti prirodnog modela, iluzija podražavanog postaje skoro potpuna. Ali, izrađena kap, na primer, više zamenjuje kap nego što izgleda kao ona. Približenjem izrađene jedinice prepostojećoj — simbolišuće kao da prelazi u simbolisanje. Gubitak metaforičnosti u prozirnim slikama značio bi gubitak složenosti zasnovane na višeznačnosti. Ipak, svest o tome da su kapi izrađene, pretegne opažanje u očuvanje iluzije. Tako je ukidanje iluzije samo iluzija tog ukidanja. Međutim, nezavisno od predmetne iluzije kapi ili zvezda, u razmeštaju jedinica leži šansa da se ublaži bukalnost podražavanja. Jer, iako je kap očigledno jedinica, iz aspekta njihovih odnosa biva svejedno što je jedinica kap.

2. ZAPISI SNOVA



(Zapisi snova, predna, poslesna i njihovo ilustriranje od 1953. sa prekidima do danas, *Noćnik*, Nolit 1973 — izbor snova zabeleženih 1953—68)

Odluka o zapisivanju snova proizišla je iz potreba za očišćenjem i iz želje da snevano spšem od zaborava. Smatrao sam da me očišćuje ako činim ono što niko nije učinio (naravno, ne znajući tada da je to već bilo činjeno). Bez obzira na sve teorije o snovima i njihovom značenju, interesovao me je samo san kao, takav, kao svojevrsna tvorevina nepodataka podražavanja koju mi predočava »drugi« stvaralac u meni.

Vероватно stoga što su bili čudesniji i neuhvatljiviji,

još više od snova zanimali su me predni i poslesni kojima pripadaju i zgručili. Zgručili kao da su nastali nepotpunim preobražajem pošiljki različitih čula. Gotovo nijedan se nije mogao ponoviti u sećanju na javi. Sve se dešavalo kao da je zgručul doživljen u nekom drugom unutarnjem prostoru, »višedimenzionalnijem« nego što je onaj u kojem se pokušava rekonstrukcija. Od posebnog značaja za mene je i doživljaj »već videnog« u prednu, ni danas svečini ništa više orazgovećen nego pre dvadesetak godina. Iuzetno iskustvo, nedosegnuto u budnom stanju, jesu doživljaji prolaznosti, celovite neprekidnosti svog življenja od rođenja do smrti, i snovne anticipacije beznačajnih događaja da javi.

U određenju pojma umetnosti nezanimljiviji su kriteriji upravljanja i stepena ličnih odluka. Međutim, nijedan od njih ne utiče na kvalitet i logiku sna. Snovi su beleženi bez ikakvih intervencija ukoliko intervencije nisu već samo beleženje, zaboravljanje i nemoguć tačnijeg saopštavanja. Prema pomenutim kriterijima, zapisi snova verovatno izlaze van umetnosti na relaciji stvaralac — delo, po načinu na koji nastaju. Po svome obličju, na relaciji zapis — čitalac, oni mogu izgledati kao umetničko delo.

3. POLIMEDIJALNI PROJEKTI

(*Taktizon-pokret-zvuk* 1958, *Raznobojni viseći objekti promenljivog intenziteta svetlosti i visine zvuka* 1970, *Audiospacial* 1975)

Polimedijalni projekti su ogranak moga delanja za koji je izvesnije da proizilazi iz umetnosti u užem smislu reči. Polimedijalnost je dalje razvijanje i stapanje pojedinačnih umetnosti i njihovih medija, za koje ostaju značajni spregovi objekta i ideje, formalnih odnosa i prezentativnosti, upravljanja i stepena ličnih odluka. Obuhvaćeni mediji se prožimaju i kroz međudejstvo menjaju, a ne prosto postavljaju naporedo. Pojam polimedijalnog se interferira sa pojmom sinteze. Sinteza i inače podrazumeva izvesan stepen prevodljivosti kao uslov svog ostvarivanja, a u polimedijalnom se posebna pažnja posvećuje bliskosti »eldosa« sa uključivim medijima. Sinteza je i u zavisnosti od jedinstvenog doživljaja, od što zasnovanije srodnosti opažanja. U polimediju, izvesna struktura postavljena u jednom mediju nije i vremenski i prostorno potčinjena strukturi u drugom mediju, prema unapred datoj strukturi ne saobražava se naknadno druga. Sve se grade i razvijaju gotovo istovremeno, kroz kontrapunktsko međudejstvo. Mesta bliskosti raznomedijalnih struktura i njihova moguća međudejstva događaju se između parametara svakog od medija. Od korespondentnosti parametara zavisi organizam međudejstava. Ukoliko oni izgledaju bliži, utoliko će odnos raznomedijalnih struktura biti razumljiviji i kada nije paralelan. Baš je i radi o tome da se u razvijanju polimedija udalji koliko od isključivog paraliteta, toliko i od neodređenog svedopuštanja.

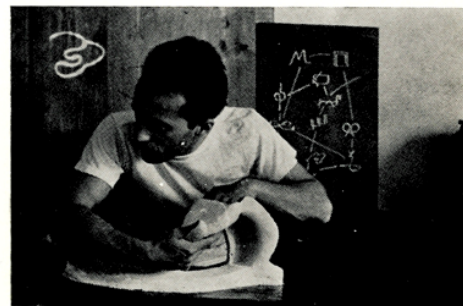
4. UVEDENI MEDIJI

(Pet taktizona 1957—58)

Iz heurističkih razloga i zahteva za stvaranjem nečega najbližeg dotad nestvorenom, tražio sam (tekst *Traganje za četvrtom takturom*, 1957) za novim medijem. Najbliže apsolutnoj stvorenosti, i ujedno najteže, izgledalo je iznaći ono najopštije: nov pristup ili rod sredstava izražavanja. Smatrao sam da je to izvodljivo u okviru umetnosti, a da joj se pojam bitno ne promeni. Čulo dodira, kao prijemnik i diskriminator taktilnih draži, izabrano je zbog boljih uslova organizovanja i upravljanja taktilnim jedinicama nego mirisnim, i zbog manje prisnosti sa fizičkim od čula ukusa. Mogućnost taktilne umetnosti nije shvaćena kao »povratak« novog pravca u umetnosti već kao »novi« rod sredstava izražavanja, koji će tek omogućiti pravce (eseji *Pipazoni I*, *Pipazoni II*). Bilo kako da se ideja o taktilnom javlja, njeno oteolovljenje je slično mate-

rijalizaciji ideja u drugim umetnostima. Kontakt sa taktizonom obavlja se kroz stilizovan pokret. U pokretu je zastupljeno organsko, u njegovom ponavljanju — obredno. Put preden, recimo, rukama ostaje u svesti u vidu »šare« izdiktirane oblikom taktizona. U »šaru« osmišljeni pokret u stvari je negativ tog oblika. Iako je taktizon objekat u prostoru, njegov izgled nije presudan. Spoljašnji prostor viđenja taktizona nije pravi prostor njegovog saznavanja, koji je unutarnji. »Grafizam« pokreta, smešten u unutarnji prostor, još je estetski drugostepen. Važniji uslov za estetsko leži u povezanosti raznih tačaka ponašanja na dodir u jednu celinu. Organizovanost glatkog i rapavog, udubljenja i ispućenja, vlažnog i suvog, toplog i hladnog itd., čini taktilnu »sliku«. »Slika« pokreta i taktilnog dva su vida iste stvari.

Da bi taktilni medij izborio samostalnost, potrebno je da taktilnost prevaziđe vulgarnu asocijativnost i podređenu ulogu korektiva pri vajanju. Uprkos polaznoj asocijativnosti, izgledi daljeg razvoja pružaju se ka formalnom i prezentacionom mišljenju. Viši stepen asocijativnosti i nekakav »prozor u duhovnost« otvoriće se kada (i ako) se taktilno mišljenje bude počelo da oslanja na iskustvo i tradiciju taktilnog mišljenja, a ne samo na iskustvo postojeće taktilne svrnosti.

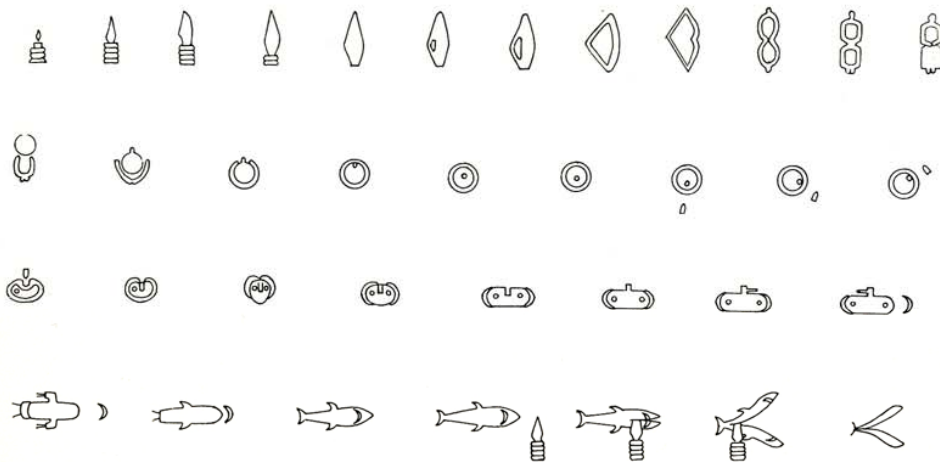


5. IDEOGRAMI

(Pravila, rečnik i tri ideograma 1957—58)

Ideogram sam uveo da bih sažeto označio izvesne doživljaje, stanja i smislove koje sam smatrao značajnim. Ili za koje sam verovao da me očišćuju. Označeni smislovi su pretežno ličnog karaktera, ali se mogu uvesti i opštiji. Ideogram nije bilo koji znak izabran da označi smisao, nije nastao jedino na osnovu konvencije. On je vizuelizacija onoga što je u smislu likovno. Vizuelnost ideograma ne označava smisao izravno, već najčešće upućuje na metaforu koja je tek neposrednije vezana za smisao. Rad na ideogramima, označavanje smisla likovima a ne rečima, bilo je u sklopu mog tadašnjeg istraživanja izražavanja i opštenja bez reči (esej *Neposredno zapisivanje poezije*). Od ideograma kao prostog zbira korak dalje bilo je zasnivanje sistema ideograma. Vizuelni znakovni organizovani u sistem stekli su poetsku funkciju. Uslov prethodnog upoznavanja znakova, a ne njihovog prepoznavanja, razgraničuje sistem ideograma od razvojnih likova i kasnije vizuelne poezije, isti uslov smanjuje komunikabilnost sistema, ali doprinosi njegovoj samoniklosti. Sistem je otvoren uvođenju novih ideograma, a i svaki je ideogram u izvesnoj meri otvoren tumačenju. Otvorenost je veća što je više ideograma dovedeno u uzajamne odnose. Čitalac uzima učešća u osmišljavanju spleta ideograma i, na izvestan način, dovršava ih i precizira za sebe. Čitanje ideograma je iskustvo drugačije od konvencionalnog. Ne samo da je ono nemušto, nego ne mora biti ni unutarnji govor sazdan od gramatički korektnih rečenica. Iako smisao mora biti uveden u pamćenje u vidu artikulisanih celina, njegovo naknadno dozevanje ne zahteva istu artikulisanost. Povezivanjem dva i više ideograma, uz dodatna pravila kojima su regulisana vremena i modaliteti, usmerava se otkrivanje rezonanci između smislova. Interferencije smislova se događaju u svesti, a nisu do detalja opisane u mediju.

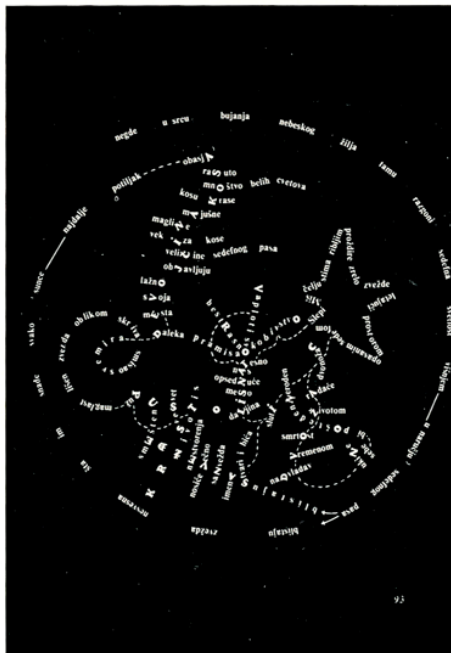
6. RAZVOJNI LIKOVİ



(Jedan primerak izveden u okviru eseja *Neposredno zapisivanje poezije 1957—58*)

Dok je za čitanje ideograma nužno poznavanje verbalnih definicija posredstvom kojih njihova vizuelizovanost postaje jasna, u razvojnim likovima se pokušalo zasnovanje ikona čiji će smisao biti čitljiv bez prethodnog učenja verbalnih definicija. Imenovani i neimenovani likovi, predviđeni za »čitanje« sleva udesno, kroz svoje promene kazuju svojevrsnu »priču« oblika. Uzimajući samo pojedine, ne suviše udaljene tačke pretpostavljenog kontinualnog razvoja, ovaj je postupak bio blizak stripu bez reči. Dalje traganje u tome smeru sam napustio, jer mi se tada učinilo da je diskretnost takvog postupka samo senka filma koji je izgledao kao pravi medij za takva istraživanja.

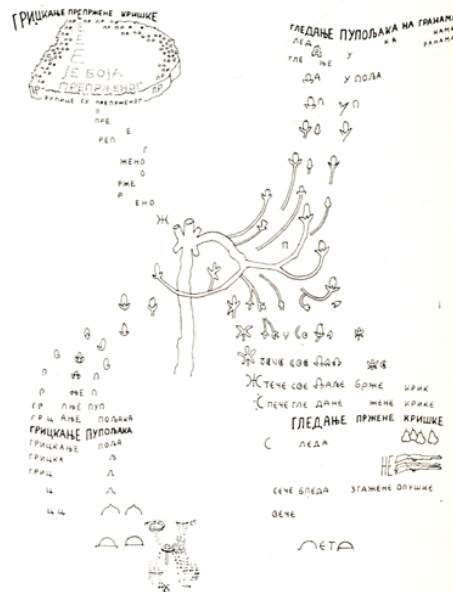
7. SINTEZA REČI, ZVUKA I LIKA U DVODIMENZIONALNOM PROSTORU



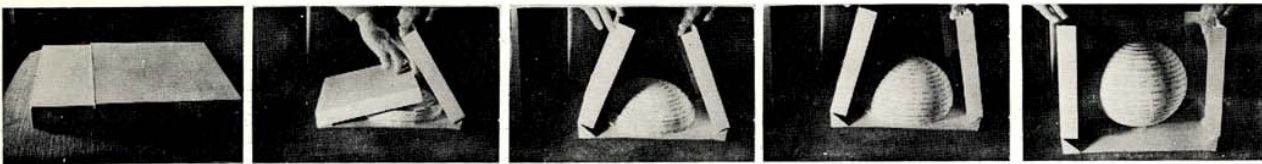
(Verbo-vizuelno: *Portret-pejsaž 1954*, verbo-voko-tipovizuelno: *Pustolina 1956—63*, Nolit 1968, verbo-voko-grafovizuelno: 25 crteža 1968—73)

U verbo-voko-tipovizuelnim radovima razvijaju se tri idioma, s tim što se zvučno i vizuelno podređuju semantičkom. Do ovog podređenja nije došlo zbog previda moguće jednakopravnosti. Uvođenjem jednakopravnosti, fonička strana teksta završila bi se u muzičkom čime bi nastao vid odnosa muzike i teksta sa povećanom proizvoljnošću značenja, mešanje dva značenja, a ne ozvučeni smisao. Slično tome, vizuelno bi se završilo u čisto likovnom. Naravno, i pored podređenosti foničkog semantičkom u težnji ka funkcionalnosti, značenje »orkestracije« pojedinih konsonanata nije svugde zaštićeno od ambivalentnosti. I vizuelni tipografski elementi u *Pustolini* (isti tip slova u dve veličine)

svojim rasporedima ocrtavaju likove usmerene ka semantičkom. U *Portretu-pejsažu* je sličan slučaj, s tim što su tamo reči ispisane rukom. *Pustolina*, delimično srodna po metodi pisanja sa brojnim (meni tada nepoznatim) svojim prethodnicama, nosi i obeležja koja joj opravdavaju postojanje. Mada je u *Pustolini* foničko, u težnji ka semantičkom, uvek zvučno paralelno sa semantičkim, vizuelno uspostavlja različite odnose. Pred uporednog, uveden je i komplementarni postupak (slika dopunjava rečeno), pa i protivrečan (reč tvrdi suprotno od onoga što slika pokazuje), čime se ukazuje na značenje kojeg bi se sama slika ili sama reč domogle sa manjom neposrednošću. Drugo, ostvarena je razvojnost vizuelnog i teksta, bliska jednosmernom muzičko-literarnom vremenu u globalu, ali je u okviru pojedinih stranica zadržan i način čitanja bliži vremenu razgledanja slike (reverzibilni, dvosmerni i svekombinacioni tekstovi). Treće, gramatički i sintaktički rad sa tekstom (ulačene rečenice koje se prelivaju jedna u drugu) nagoveštava i simboliše zakrivljenost koja je atribut vizibilne predstave o svetu izražene u kosmološkom delu *Pustoline*.



U verbo-voko-grafovizuelnim radovima slova i likovi su ispisivani i crtani da bi se izbegla jednoobraznost tipo-slova i razlika između štampanog i crtanog, da bi se ostavio trag ličnog rukopisa i omogućili slobodniji preobražaji slova u lik. Slova su »ovde« tema. Ona su videna kao znak opštijih procesa (S ćirilicom = put od nastanka do nestanka), znak ponavljanja svakodnevnih okolnosti (O = ponavljanje), ili su videnje stvari u slovnim znakovima (*Slova*) i obratno, videnje slovnih znakova u stvarima (*Sazvežđa*). Slovo ovde prevazilazi sudeoništvo u reči koja znači, i počinje samo da znači. Ovaj pristup se razlikuje od letrističkog koji ima za posledicu to da se slovo, izdvojeno iz reči, ne dosežući neko »treće značenje«, prevlađuje u likovno. Grafovizuelni radovi su relativno samostalni sistemi koji funkcionišu u smeru pripisivanja značenja ili smisla slovu, pri čemu pripisano nije puka konvencija sistema. Par slovo-glas razgranava se trostrano: pripada rečima koje imaju značenje, svojom likovnošću upućuje na neku stvar ili pojavu, i eventualno ukazuje na sinestetski efekat. Glavno zbivanje odvija se između ta dva ishodišta i tri ishoda. Neki od radova mogu se uzeti i kao grafička »partitura« za izvođenje uživo, kojom prilikom i zvučna strana dolazi do izražaja.



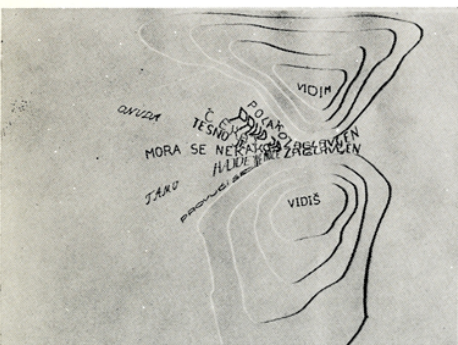
(Verbo-voko-stereo-tipovizuelni objekti: *Heksaedar* 1958, *Poliedar* 1968, *Lopta* 1971—74, *Polindrom* 1969—75)
 Još je u *Pustolini* prostor stranice bio tretiran na dva načina, kao iluzivan i kao stvaran. Iluzivan prostor stranice je i prostor opisivanog, i u tom slučaju — trodimenzionalan. Stvaran prostor stranice je dvodimenzionalan, ali nije poistovećen sa dvodimenzionalnošću kao prostim razmeštajem teksta, već upotrebljava svojstva dvodimenzionalnosti u funkciji opažanja. Tako, na primer, dva teksta postavljena u dva kraja iste stranice, nije moguće čitati istim pogledom. Ta nemogućnost istovremenog čitanja dva udaljena teksta ovde je pokrenuta u smeru simbolisanja i podupiranja značenja teksta o nemogućnosti uvida u istovremene događaje u veoma udaljenim sistemima. Pored toga, dvodimenzionalnost omogućuje i višesmernost tokova teksta i njihovo ukrštanje. Ova težnja ka prostornoj ekspanziji, ka proširenju dimenzija realizovana je u gore navedenim objektima. Tokovi teksta su od plošne postali prostorna mreža. Tekst, kao preklonik, »prebacuje« svest sa pojmljenja predmeta kao omogućivača prostorne mreže, na iluziju o drugim loptastim predmetima ili njihovim svojstvima (lopta jednako zemlja, jednako sunce, jednako ograničena beskonačnost, jednako zakrivljenost, dakle opet lopta, i sl.).
 Tekst *Polindroma*, koji ima značenje u originalu i retrogradno (pri čemu je jedinica obrtanja slovo) svojom konstrukcijom ukazuje na nevidljivo (uslovno vidljivo) prisustvo jednog dvodimenzionalnog prostora u drugom, ako se kao reper uzme konvencija čitanja sleva udesno.

kada je taktilno asocijativno (*Vidim-vidiš*), ili gotovo uporedno sa semantičkim (*Prohod*). Ali baš su ta udaljenost i izvesna nedoumica oko upotrebe taktilnog predmet komada *Belo na belom*.
 Kao što prozirnost ima ista svojstva sa obe strane, slično je i sa rečju »dohod« (u ćirilici su simetrični i reč i slova) prodenutom kroz prozir. Prozirnost omogućuje dolazak reči iz obe dubine. Ovo tretiranje dubne kao usmerene neutralisano je dvosmernošću u primerku *Dohod-zalaz* (latinitica — simetrične samo reči), čime se približilo konceptu neusmerene prozirnosti. Od kinetičke umetnosti preuzeta zavisnost opažanja promene likova od položaja posmatrača, združena je sa tekstom čiji je smisao tesno vezan za takvo opažanje. Tautologija, česta u novim projektima, ovde je u tome što izbor položaja nameće čitanje reči koje se odnose na izabrani položaj (*Kod, Ispred*). Preobražaji oblaka u *Tri lika oblaka* simulirani su preobražajima teksta takode prouzrokovanih izmenama ugla opažanja, ali sa težnjom ka predstavljaošću. Može se postaviti da lice svakog od ovih radova, pored jedne uvek prisutne površine, sažima u sebi još dve, ili u *Pet skrivenih tekstova* — još četiri.

Prve povode za razmišljanje o prevodenju našao sam u snovima, zgručulima i *Prelidu u F*. U poslednjem se postupno, kroz ponavljanje izvesne fraze, uvlači »kva-rež«. Uzor za prelid nije bila zvučna ideja, već zamišljen člankovit oblik sužen prema jednom kraju. Članici, u početku glatki, prelaze u napsle, procepljene, iz kojih ispada nekakva mrvasta tvar i trava (esej *O prevodenju*). Zvuk verovatno nije bio najpogodniji medij za otelotvorenje zamišljenog oblika, ali činilo mi se da ni neki materijal u prostoru ne bi sasvim odgovarao pravoj prirodni ideji. Ona je možda mogla i to da bude, ali ne samo to. U stvari, ona nije bila podnesna za ispoljavanje u isključivo jednom mediju. Zato sam prihvatio da se radi o ideji intermedijalnog kova, rodenoj tamo gde različiti vidovi ispoljavanja ideja, različiti mediji, imaju zajedničko mesto. »Ona je doživljaj šeme, nacrt, jer je u periodu pre ispoljenja nošena samo kao nešto što se sažava, što se ukvaruje... Doživljena šema je kao kod svoje kuće samo u zamisli, a svačom fakturom, medijem se manje-više prevodi« (esej *O prevodenju*) Teško je reći da li je ta »šema« bliža predstavi ili pojmu, ili je svojevrсна mešavina jednog i drugog. Ali, iako je ona teže određiva, iako ne postoji odgovarajući izraz za nju, ne znači da je unutarnje zrenje ne razlikuje od drugih sadržaja svesti. Ipak, treba razlučiti medijeje raznim medijima izrazive a nijednim najpodesnije, od drugih (zgručuli) koje se ne mogu izraziti nijednim medijem posebno, već samo približno naznačiti obaveštenjima zasnovanim u različitim medijima. Prvim medijejama, koje se mogu odvesti ka različitim medijima, srodne su i one do čijeg opredmečenja različitim sredstvima dolazi gotovo istovremeno.

10. JEDNOSMERNO PREVODENJE REČI U SLIKU I UZAJAMNO PREVODENJE GESTA I REČI

9. SINTEZA REČI, PLASTIČNOG, TAKTILNOG I KINETIČKOG



(Verbo-plastik: *Ruptura* 1975, *Dohod, Dohod-zalaz* 1976, verbo-kine-plastik: *Traka* 1971, *Udaljenost, Progresija* 1972—75, *Kod, Ispred, Tri lica oblika, Pet skrivenih tekstova* 1976, verbo-taktli: *L-L, Prohod* 1971, *Belo na belom, Vidim-vidiš* 1975)
 Ovo istraživanje, delom započeto poliedrima i kuglom, ovde se nastavlja uz pojačanu vezu između teksta i svojstava predmeta na kojima je tekst napisan. Uslovi saznavanja svojstava predmeta-nosača teksta podešeni su tako da postaju tema teksta. Na primer, u radovima *Udaljenost, Progresija* i naročito *Traka*, objekat je organizovan da aktivira čitača na kretanje koje ima ulogu u saznavanju teme objekta, a i samo je uključeno u temu. Taktilno i semantičko su prilično udaljeni, osim

iii

Fetek

Dubois je glatka i od tamnijeg materijala

iii

I od nedelje do nedelje

Ponedeljak i ostali dani - izuzev četvrtka - pad su u odnosu na nedelju koje se kao crn graben uzdiže iz ponedeljka. Četvrtak je uzvisina, a utorak ulagnude. Ili, možda, pro ovako

Kad pogledam šta sam nacrtao, izgleda mi da viš: ne odgovara.

(*Kouttts, Dani nedelje* 1957, *Prelid u F, Fijotanbl, Šake* 1955—58)



U radovima *Fijotanbl* i *Šake* idicmi koji se istovremeno formiraju jesu reč i pokret. Iako ovde medijeje ne nastaje prva, ona se podrazumeva kao medijanta oba odlivka. Medijeju ocrtava uvidanje zajedničkog. Zajedničko se može pokazati, ali ono samo nije medijeje, jer je pokazivanje opet na neki način izražavanje, te se stoga pojavljuje kao treći posrednik. U nekim slučajevima se polazi od datog koje izaziva na prevodenje, i koje je tada prvonastalost. To može biti reč, prizor ili šta drugo (*Kouttts, Dani u nedelji*). Kod manje objašnjivih prevodenja nekih reči uopšte se ne mora očekivati očigledna ekvivalentnost članova prevodenja, jer je ono krajnje subjektivno. Ali bez obzira na stepen intersubjektivnosti važenja prevodenja, u njemu uvek postoji paralelit čija je očiglednost veća kad je još i vreme zajednički element za članove para, na primer za niz zvukova i niz likova.

11. SLOBODIJANJA ILI IMPROVIZACIJE, TOK SVESTI

(Hoda po svome temenu, Dečak i asfalt, Suza u oku, Prozoran disk, Olovka zvonik, Saranje, Procep u oblaku, Prokišnjotina, U sali MA, Saksija i devojka, Mišelova šoljica, Obnašivanje oblačenjem, Desna obrglj potiljak, Oko, Zub 1956—57, Penkalo i balkon, Ja-Prokofjev, Stvari redom nestaju 1954—56)

Slobodijanjanja su slobodna baškaranje mašte. Nekad polaze od neposredno opaženog i vide u njemu nešto drugo. Odnos opaženog i privida ima tada karakter metafore. Suza u oku (kao) podvodni svet. U ovom slučaju neposredno opaženo u celini menja značenje. Negde se zadržava opaženo a napominje se moguće dodavanje nečega fiktivnog (Procep u oblaku). Saranje uvodi nove pristupe. Ono je istakno od psihološki slučajnih, automatskih gestova i reagovanja na njih. Na nabačene mrlje i spletove linija asociralo se drugim linijama i beležile propratne primisli. Dečak i asfalt i Saranje su srodni po složenosti planova u kojima prebivaju. Pored fiktivnog plana priče, naglašava se i postojanje plana «hartije» i «ovoga koji piše» tj. plana stvarnosti.

Nasuprot ovim radovima koji obiluju gradom i od nadrealizma preuzimaju automatizam, Saksija i devojka, Mišelova šoljica i još neki — krajnje su svedeni. U njihovoj dvodelnosti ili dvoelementnoj postavci učijiva su neka obeležja minimalizma. Elementi ispoljavaju neznačajne promene, ili smešteni u posebne vremenske ćelije — isti predmet u dve faze, ili smešteni u istu ćeliju — dva predmeta u istoj fazi.

Komad Penkalo i balkon je pokušaj kratkog automatskog teksta koji iniciraju dva prizora. Pored predmeta koji crtam, i samo crtanje postaje predmet toka svesti. Ja-Prokofjev je takode otisak onoga što «redom pada na pamet», s tim što ovaj rad nosi i pečat posebnog «modela» nadilaženja svesti koji se i drugde pojavljuje (Prokišnjotina, Dečak i asfalt). I ovde ima nekoliko planova koje su pomoću slike u slici učinjeni i očigledni. Tačnije, svaki od planova je razlišan još na potplanove; plan fikcije sadrži: Prokofjev svira, ja kao Prokofjev držim tu sliku, ja kao Prokofjev posmatram iz sale sliku sa držanjem slike sa sviranjem; realni plan činim ja, stvarni, koji sve to posmatram; budući realni plan: neko sve to posmatra, ja posmatram nekoga koji sve to posmatra.

12. PROJEKTI DOGAĐAJA KOJI RAZMATRAJU SOPSTVENO NASTAJANJE, PREDVIĐAJU POSMATRAČEVO REAGOVANJE I RADE SA STVARNOŠĆU I VREMENOM

(Četiri pričinjavanja 1955—56. Ležanje, Obred pravljenja stolice i Dve sadašnjosti 1957)

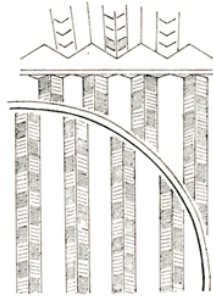
Neki od ovih radova uključuju stvarno dešavanje, po čemu su srodni sa hepeningom. U drugima se naglašavaju apstrahovanje, redukcija i ideja, čime se slute izvesna svojstva konceptualizma. Iako su Pričinjanjanja nastala u vreme pojave hepeninga, njihov nastanak je potpuno samonikao, bez uzora, kao i sve što sam načinio do šezdesetih godina.

Pričinjanjanja su za moj dalji rad bila važna, jer mi se «činilo» da skreću od osveštane umetnosti ka ne-umetnosti ili ka delatnosti duha za koju nije presudno da li je umetnost. Nazvana su po jednom osećanju: prosviravajući svoju prvu kompoziciju, otkrio sam da ona uprkos svojoj bezvrednosti pobuđuje u meni ukus mojih trinaest godina koji mi nije izgledao ispoljivi ni na koji način. Pokušaj izražavanja neizrazivog izazvao je pričinjavanje da se ostvarilo nešto dotad nestvoreno. Neizrazivo kao povod i pričin kao ishod, dali su četiri Pričinjanjanja. Time što su projektovana kao događaji, znači da su u nekoj sadašnjosti predviđena za budućnost izvedena, u kojoj će sadašnjost projektovanja postati prošlost. Ali, u rad je uvedeno i ovo razmatranje zabune sa vremenima, bilo u obliku traktata ili dijaloga sa prisutnima. Predviđanje mogućeg dijaloga sa prisutnima bilo je, u stvari, stalno nastojanje svesti da sebe nadide. Upanjanje oko izražavanja neizrazivog i stvaranja neosvarenog, kroz nadilaženje svesti, predstavljalo je svojevrstno mučenje. Mučenje i verovanje u pričinjavanje su, takode, uključeni u rad. U četvrtom Pričinjanjanju, Oduzimanju, izveden je dvostruk oblik — ideja — oblik. Prvi korak je poziv na oduzimanje konkretna koji ima «baš ovako ostvareno Pričinjanjanje», i ostavljanje onoga što se «lično nezainteresovanom obrađuje u svesti

kao grudva značenja». Drugi korak traži da sve ideje obuhvaćene radom — pričinjavanje, stvorenost, mučenje i ostale — postanu za drugoga slične bilo kojem materijalu «od kojega se da nešto načiniti», traži da se u drugome prevedu «kao unutarnje zapleteni oblik». Naknadno nutrenje dela sledi delo bilo ono prezentaciono ili diskurzivno. Ta ideja o delu kao posledica dela u njegovom odsustvu, ne može se nikako uključiti u skup organizovanih data ponudnih apcerpiranju, jer bi se ona time promenila svetom, postala bi prisutnost dela. Zato, jedino što se moglo — bilo je predložiti ideju o toj ideji, skrenuti pažnju na nju. A i to osveščivanje je uzeto kao delo. Tako, sve što je u Pričinjanjanjima nastupilo kao bitno svojstvo (ispoljeno ili samo nagovešteno), «odluskalo» se od svoje opažene predmetnosti, apstrahovalo na kraju u nekakav izvod, «shemu koju treba u sebi pojmiti kao konstrukciju. Sve iskazano izgledalo je podložno pričinjavanju da je zaista takvo, to što se pričinjavano bilo je čudno, a moguće je da se i ta čudnost samo pričinjavala.

Sličan pristup, samo u sažetijem vidu, ostvaren je i u Ležanju koje ima trodelnu strukturu. Prvo je opisano samo ležanje. Tim se opisom nije pokušao da iskaže osećaj ležanja — budući da to nije ni moguće — već da se ono naznači kao obavljena radnja. Figurica čoveka u ležećem položaju je «spomenik» ležanju i uputstvo kako da se uplozaj neki drugi ko će sopstvenim ležanjem u budućnosti završiti luk protegnut od nog ležanja, tad već uveliko prošlog. Ovde je još više podvučena svest o korišćenju vremena i o akciji drugih kao elementima dela (uslovno shvaćenog). Dok je u Ležanje uključeno stvarno događanje, u Dve sadašnjosti događanje je samo prikazano, sa naglaskom na zaludujuć dvoznačnosti «sad» jednog prizora koje može biti doživljeno i kao prošlo i kao sadašnje.

13. PREDLOZI ZA ČINJENJE, VEŽBE, OPISI



Istovremeno gledam i preko naočare i kroz njih. Ima je sale presečene na poklopec i kutiju. Vertikale od tavanice vidjene preko naočare ne nastavljaju se na one vidjene kroz naočare. Ima li glebov levo-desno, čitav svod, kao kakva velike gornje vilice posmatrene iznutra, stene da se mrda taosao klizici preko uvršćene donje vilice.

(Uzme se staklo, Uzme se srebrna hartija, Palčevi u ogledalu, Uze, Naočari, Za sušenje rublja 1956—57)

Predlozi upućuju na izvršenje neke radnje i proveru izvesnog iskustva. Oni su, po mome shvatanju, granični slučaj umetnosti (kasnije borderlajn art). Gotovo više ništa nije ostalo od mogućeg dela. Istina, crteži i tekst su izvedeni brižljivo, ali njihove pretenzije nisu veće od faktografisanja. Ipak, i u predlozima je diskretno prisutan onaj vremenski luk iz Pričinjanjanja i Ležanja. Predlog da se nešto učini dopušta pretpostavku da je slično već ranije izvršeno, mada sam nije izvršeno istog, niti je stvarni izveštaj o izvršenom. Neizvesno je ni da li će predložena radnja uopšte i biti izvedena. Predlog, kao tanka opna, razdvaja prečutni opis jednog iskustva i njegovog neizvesnog opetovanja od strane drugog lica. Ako nije značajno ono što se kao radnja predlaže, možda je značajnija svest o toj dvosmernoj otvorenosti i krajnjoj svedenosti predloga. Oni su nagoveštaj fluksus «koncerata» i propozicija za koje nije ni bitno da budu realizovane.

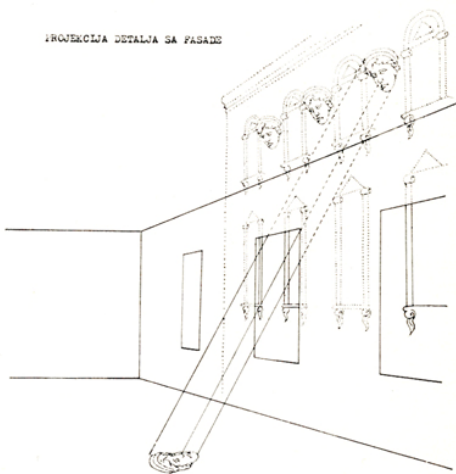
Vežbe su slične — s tim što je kod njih važno da se opisano iskustvo zaista i doživi. Naglasak je na doživljanju. Opisi se razlikuju od predloga po tome što ne pozivaju na činjenja koja možda nije ni važno izvršiti, a od vežbi — po tome što podrazumevaju da se opisano iskustvo može pojmiti i na osnovu opisa, ali nije nezamernarljivo da je u pitanju baš to iskustvo, a ne neko drugo.

14. RAD SA TELOM KAO PREDMETOM

(Pravljenje svoga tela 1956)

Možda ovaj pristup ima sličnosti sa body-artom po tome što subjekat delimično postaje objekat, ali za taj pristup nije neophodno da pripada umetnosti. Subjekt postaje ovde svoj objekat koji time nije i objekat za druge. Mada se posmatrač ne može ukiniti, ono što on može videti posmatrajući drugog u akciji, nije i ono što treba da vidi i shvati stavljajući se na njegovo mesto. Polazna tačka je jedan od doživljaja sebe: poriv da se sopstveno telo ponovo načini, ne u smislu pravljenja skulpture, nego pravljenja nečega što se oseća svojim. Dok je poriv u tautološkom odnosu prema postojećem osećanju tela, delo je odnos izloženih podataka -teksta i predmeta- prema tautološkoj vezi poriv-osećanje tela pokušaj analogizovanja te veze. To analogizovanje je krajnje nepotpuno — predmeti upiru samo u pojedine «tačke» osećanja sebe koje treba «ponovo stvoriti» (stezanje vilica, trenje tabana...). Projekat bi više zadovoljio da je mreža tačaka gušća, ali za druge nisu bili pronađeni zadovoljavajući analogoni slične vrste. Ono što je u ovom radu fizičko samo ukazuje na želju za pravljenjem tela. Ukazivanje je u onoj meri neuspešno u kojoj je teško u doživljaju izazvati samu želju, a ne tek eventualno poimanje iste.

15. NOVI PROJEKTI



Detalj sa fasade susedne zgrade projektovati pomoću povučeniš konce na pod izlozbone sale.

(Nešto u nečemu, Malo i veliko, Zgrada na ogrlici, Usredotočenje-raspršenje, Ukrštanje, Obaveštenje, Izvturna sala, Nastavak, Sadašnjost, Projekat projekta, Projekcija detalja sa fasade, Projekcija tela, Odlaganje, Poslednji rad na Aprilskom susretu 74, 1971—74)

Novi projekti besumnje duguju nešto konceptualizmu, ali iza njih ne stoji i konceptualistička doktrina umetnosti. Njihovo saopštenje je pretežno diskurzivno čak i kada se služi slikom, međutim, ne želi se da saopštenje uvek bude krajnji ishod. Svakako, moguće je razlikovati projekte za realizaciju nečega što je uputo na ideju, i realizovano koje upućuje na ideju. U slučaju pojedinih primeraka (Nešto u nečemu) važno je i doživeti izvesno iskustvo, što je moguće samo sa realizovanim projektom. Ako su bitni doznačenje ideje i mentalni procesi, onda realizovanje projekta nije bitno. Novi projekti ne daju konačan odgovor na to da li je dovoljno da ostanu u stanju upućivanja ka konceptu, ili treba da budu i realizovani. U nekim drugim projektima (Projekcija detalja sa fasade i Projekcija tela) radi se samo o neobičnijem uglu vida stvari, ukoliko je to više uopšte moguće. Naravno, izgled

dela više ne traži šansu da bude estetičan, mada bi se u načelu mogla dopadati i pronađena neuobičajenost. Neki projekti koriste već uvedene »zahvate«, na primer objavljivanje u dnevnoj štampi. Ali ovde nisu primarni objavljivanje u štampi niti široka dostupnost objavljenog, već to što umnoženost primeraka — a samim tim i objavljene rečenice — tokom vremena svakako biva redukovana na poslednji primerak, čime se potvrdi smisao rečenice o njenoj opstojnosti do poslednjeg primerka. Ovakve tautološke situacije su još jedna karakteristika preuzeta iz konceptualizma. Medutim, ja sa tautologijama radim kao sa elementima, one su uključene u sam rad, a ne nalaze u teorijskom razmatranju o njemu.

16. MEDIJ ISPITUJE SAM SEBE, TAPE MEDIUM, PAPER MEDIUM . . .

(Rad na hartiji, Obrisnost, Glas i stas, Glas iz zvučnika 1973, Glas i glas iz zvučnika, Glas iz zvučnika čita tekst 1975, Izloženi glasovi 1976)

Ova serija radova predstavlja otpor pojednostavljenom određenju da nešto postaje umetnost samim uvođenjem u kontekst umetnosti, suprotstavljanje opsenarskom voluntizmu prema kojem nešto jeste umetnost ako ja to zovem umetnošću. Nastoji da izade iz zatvorenog kruga u kojem se izvesne istraživačke aktivnosti definišu kao umetnost stavljanjem u umetnički kontekst koji je kao umetnost definisan tim istim istraživačkim aktivnostima. S obzirom na dubioznost nekih današnjih konotacija termina umetnost, izgledalo je važnije zasnovati pristup koji bi projektima obezbedio što veću nezavisnost od određenja pojma umetnosti. Pošlo se od onoga što je izvesno — od prirode medija. Odbran je zvučni medij jer je izgledao najpogodniji da se kroz njega razmatra sam on, a da to bude očigledno. Glas koji se čuje može biti i misao o posledicama čujenja samoga glasa. Zahvaljujući složenosti odnosa između prirode, načina primanja zvučnog medija i svesti o tome, ova serija projekata funkcioniše kao sistem relativno nezavisan od određenja odnosa prema kontekstu umetnosti, neumetnosti, ne-umetnosti, ali zavisan od iskustava apercepcije. Zavisnost od konteksta umetnosti u smislu da je prvo potrebno nešto smatrati umetnošću da ne bi ostalo različito od umetnosti, pokušava se da reši na taj način što ovi radovi »sa sobom nose« kontekst koji im obezbeđuje relativnu autonomnost: i pored neobaveznosti da se shvate kao umetnost, oni ne moraju zbog toga ostati (kvazi) naučna ili (kvazi) filozofska činjenica. Ne poistovećujući se ni sa filozofijom niti sa naukom, nadređeni rod, kojim projekti pripadaju, izvesno je duhovna aktivnost. Oni dejstvuju i kao prekidači svesti slušaoca kojima se shvatanje sopstvenog doživljaja prebacuje sa jednog položaja na drugi. Pored toga što razmatraju sami sebe, svoj medij, dejstvuju kao »prekidači«, projekti rade i sa vremenima i sa stepenima stvarnosti na način začat još u Pričinjavanjima. Pamćenje i reprodukcija, fiksiranje sleda događaja u jednom vremenu i reprodukovanje u drugom, dopuštaju ukazivanje na ta vremena u formi koja odgovara bilo kojem vremenu. Jedna forma sadašnjeg vremena primenjiva na određenu sadašnjost, može i u budućnosti po formi odgovarati budućoj sadašnjosti uz svest o tome da je izrečena u prošlosti.

Izdanje Muzeja savremene umetnosti, Beograd
Redakcija kataloga: Irina Subotić
Na realizaciji izložbe saradivali:
Kosta Bogdanović, Dragoljub Varajić, Ljiljana Ilić,
Viktor Vlimpl
Fotografije: Milena Maodoš
Grafička oprema kataloga: Boris Maciev
Stampa: »Srboštampa«, Beograd, Dobračina 6—8.

