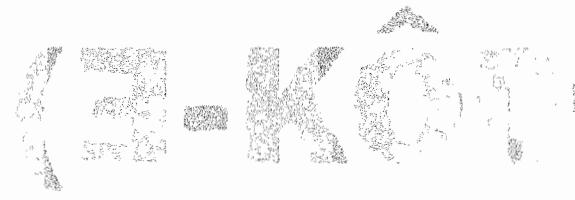
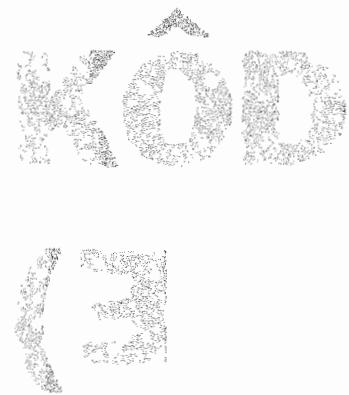


Grupa
Grupa
Grupa



Grupa KÔD i grupa Ј su delovale u domenu procesualne i konceptualne umetnosti na prelazu šezdesetih (1969-70) u sedamdesete (1971-73) godine. Grupe KÔD i Ј konstituišu kontekst rada koji je rezultirao kratkotrajnim delovanjem grupe Ј-KÔD i dugotrajnjom atmosferom individualnog intelektualnog, intertekstualnog i intermedijskog delovanja.

U svojoj dominantnoj pojavnosti konceptualna umetnost pripada evolucijama vizuelnih umetnosti, najčešći okvir njenog institucionalnog razvoja je svet-vizuelnih umetnosti. Sinhrono opštoj liniji, deo konceptualističke produkcije zahvata i područja književnog rada, odnosno, međuprostora književnog, filozofskog (filozofija, lingvistika, semiotika i semiologija) i vizuelnog rada, a koncepcija vizuelnog se ukazuje kroz aktuelnu prisutnost različitih medija (film, fotografija, video, knjiga, performans, instalacija), a ne samo kroz slikarstvo i njenu istoriju. Dokumenti i tekstovi pripadnika grupe KÔD i Ј ukazuju na složenu i raznovrsnu produkciju teorijskih objekata u kontekstima književnog teksta, umetničkog teksta, teksta-objekta-za-izlaganje i tekstualne govorne i bihevioralne situacije.

Okružujući kontekst rada i delovanja grupe KÔD i Ј se može opisati sledećim karakterističnim pozicijama i situacijama: (1) opšta klima i atmosfera kasnih šezdesetih godina koja se ogleda kroz alternativne formacije i akcije u kulturi i politici, tj. umetnički, kulturološki, politički i egzistencijalni provokativni liberalizam, radikalizam i akcionizam (neoanarhizam, nova levica, novi senzibilitet, hipi pokret, rok kultura, komune), (2) tradicija avangardi od francuskog simbolizma (Mallarme), preko Gertrude Stein, ruskog formalizma i dadaizma, do teorijsko književnih eksperimenata autora oko Tel Quela, (3) interesovanje za lingvističku, semiotičku i semiološku analizu „koncepta“ umetnosti i izučavanje Wittgensteinovih spisa u anglosaksonskoj konceptualnoj umetnosti (Art&Language, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Victor Burgin), (4) kontakti, saradnja i intertekstualna razmena sa slovenačkim reizmom (književno teorijski postfenomenološki eksperiment) i grupom OHO (transformacije od književnog eksperimenta preko procesualne do konceptualne umetnosti), i (5) kompleks intermedijskih eksperimenata u Novom Sadu (novosadski tekstualizam Judite Šalgo, performans i poezija Katalin Ladik, časopis „Polja“, delovanje Bogdanke Poznanović i Dejana Poznanovića u domenu novih medija (članovi grupe KÔD su učestvovali u realizaciji akcije Bogdanke Poznanović „Akcija srce-predmet“, 1970), časopis na mađarskom jeziku „Uj Simpozijum“, u Zrenjaninu (zrenjaninski

ekscesni konkretizam i eksperimentalni tekstualizam Vujice Rešina Tucića, Jovice Aćina, Vojislava Despotova, Dušana Bjelića), u Subotici (nastanak konkretnističke i konceptualističke grupe Bosch + Bosch), u Beogradu (festivali BITEF i FEST, časopis Bore Čosića „Rok“).

Započećemo sa hipotezom o kulturološkoj osnovi rada i istraživanja umetnika. U jakim kulturološkim okvirima, kao što su anglosaksonska, nemačka ili francuska kultura, umetnički rad je direktno determinisan moćnim pozadinskim teorijama kulture, na primer, pragmatizam, empirizam i interesovanje za jezik su izraženi u anglosaksonском свету. Američka i britanska konceptualna umetnost su krajem šezdesetih nastajale reakcijom na dominantan kulturološki model visokog grinbergijanskog slikarskog modernizma. Nemački, italijanski ili francuski konceptualizam je nastajao kroz sinteze fenomenologije (Nemačka), novog senzibiliteta (Italija) i strukturalizma (Francuska) sa internacionalnim jezikom procesualne umetnosti (fluksus, anti form, arte povera). У Jugoslaviji je situacija bila znatno drugačija. У Jugoslaviji nije postojala dominantna kulturološka koncepcija, kao ni značajni okvir koherentnog teorijskog i estetskog mišljenja. Ne može se izdvojiti kompleks teorijskog mišljenja koji autohtonu definiše kulturu na onaj način na koji kritička filozofija jezika definiše britansku kulturu, pragmatizam i empirizam, odnosno, grinbergijanski modernizam, američku kulturu, strukturalizam francuski kulturni krug, fenomenologija nemačku kulturu. На прелазу шездесетih u sedamdesete marksizam (real)socijalizam i samoupravni socijalizam je u Novom Sadu bio spoljašnji okvir aktuelne kulture, ali je on pre državotvorni mehanizam vlasti, a ne duhovni okvir. У takvoj situaciji pripadnici grupe KÔD i Ј su duhovnu, značenjsku i produktivnu osnovu rada morali da stvaraju na otvorenoj i eklektičnoj osnovi, što je bio slučaj i sa drugim grupama od OHO-a preko grupe Penzioner Tihomir Simčić do beogradskih konceptualističkih grupacija (grupa šest autora i Grupa 143). Stvaranje duhovne, značenjske i produktivne osnove rada je ostvareno kroz testiranje modela i shematisacija različitog porekla u konkretnom radu i njegovom diskurzivnom okružju. Ako se na ovaj način shvati proces gradnja konteksta onda se može konstatovati da u samu osnovu rada ulaze dva bitna momenta: (1) intertekstualnost: pojedinačni umetnički rad ima aspekte intertekstualnog mapiranja u polju potencijalnih i dostupnih diskursa različitog porekla, i (2) drugostepenost: umetnički rad ne započinje kao prвostepeni da bi evoluirao do metajezičkih funkcija, već se formiranje drugostepenog okvira i

prvostepenih realizacija odvija sinhrono kroz nastajanje konteksta delovanja grupe. Eklekticizam i radikalno preispitivanje različitih umetničkih, egzistencijalnih i političkih sadržaja i modusa izražavanja. prikazivanja i ponašanja je delovalo kao provokacija („šok terapija“) u sredini jakog birokratskog realsocijalističkog ustrojstva koje umetnost vidi kao „umereno modernističku“ nadgradnju partijskih i time društvenih interesa. Grupe KÔD i (3 su eksplicitno dovele pod sumnju: (1) umereno modernističke vrednosti umetničke produkcije i na teorijskom i na

produkcionom planu, (2) birokratski utvrđene granice umetnosti, kulture i politike kroz intermedijalnost i intertekstualnost, i (3) ponašanje umetnika birokrate, oni su projektovali novi koncept umetnika u rasponu od umetnika-teoretičara preko umetnika-šamana do anarhiste koji destruira društvene vrednosti (porodica-komuna, racionalna svest-droga, partiskska politika-individualni ideološki i mitski svetovi, institucionalno-vaninstitucionalno, umetnik kao individualnost-umetnički kolektiv, estetska vrednost-egzistencijalna vrednost).

МОГУЋА КОНЦЕПЦИЈА
ЧАСОПИСА КОД
(покушај) 16-07-19

6. Огінки у мені сприймався як індикатор
коїсь чи не менш складної з точки зору си-
стеми зон відбору кисню та течії вентиляції та -
вихідних вікон. Третя зона була обумовлена та-
ким чином, що вона була обумовлена та -
сприймався як індикатор

Dissertation Englands

- Часове „ЛД“ промене су модерна јубилеј у
својим објавама учењем. То не знате да ти ве-
ћева алијаконија превођеши са њих „јубилејниот
карактер“. Ти тај чинитељски изразаваш и да
једнога, огновије же, Ј. Савићевија „јубилејниот промен
који ја је користи - коришћење по које првога парука,
десетице и чудом тобе љубитељију“ ~~је~~ симболичан
учењем, који је уједињујејују са њим и објединавају
человече.

Предлагается введение в Уголовный кодекс Российской Федерации о наказании за преступления, совершенные в сфере информационных технологий, а также о внесении изменений в некоторые уголовные кодексы и Уголовно-исполнительный кодекс Российской Федерации.

It would be most welcome to receive your
opinions on the proposed project. As you
are well known in our country as a professor, and as
you are a friend of mine - on this point may I ask you
to speak your thoughts.

GRUPA KÔD

0. Istorija grupe KÔD

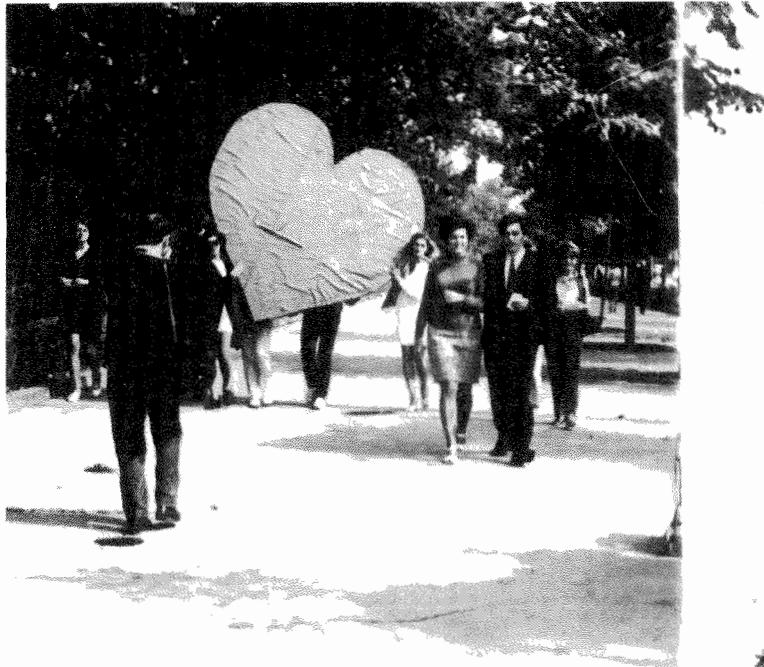
Grupa KÔD je osnovana 8. aprila 1970. u Novom Sadu. Članovi grupe su bili Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Slobodan Tišma, Janez Kocijančić i Branko Andrić. Grupu je odmah posle osnivanja napustio Branko Andrić. Janez Kocijančić je ostao u grupi do akcije na Tjentihu jula 1970. Na realizaciji projekta „Zglob“ je saradivao Kiš-Jovak Ferenc. Peda Vranešević se priključio grupi decembra 1970. Sa grupom tokom njenog rada i kasnije u „post-periodu“ sarađivali su Boško Mandić i Dušan Bjelić.

Osnivanje grupe KÔD je objavljeno 9. aprila 1970. tokom akcije „Prostorne interakcije“ u parket salonu Tribine mlađih u Novom Sadu. Prve akcije grupe KÔD su imale karakter neodadaističkih i flukus dešavanja i intervencija u urbanom prostoru. Slobodan Tišma je 18. aprila realizovao akciju „Kocka“, a Mirko Radojičić je fotografisao neonsku reklamu građevinskog preduzeća „Estetika“. Slobodan Tišma i Miroslav Mandić su izveli akciju „More – Antimore“ ispred Katedrale u centru Novog Sada 22. aprila 1970. Realizacija parateatarskog dogadjaja nazvanog „Zglob – tretiranje teatra“ je povodom Sterijinog pozorija realizovana na Tribini mlađih 24. maja 1970. Sledеćeg dana je izvedena akcija „Ogledalo u gradu“. Između 23. i 28. jula 1970. je na Tjentihu u okviru manifestacije „Mladost Sutjeske '70“ izvedena serija projekata-intervencija koje se mogu nazvati intervencije u slobodnom prostoru i land art radovi. Slobodan Tišma je izveo projekt-intervenciju sa žutim i crnim konopcem koji su provučeni kroz zgradu Tribine mlađih (oktobar 1970). Parateatarski performans Miroslava Mandića „TRI TRI“ u kome su učestvovali Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Slobodan Tišma, Vladimir Mandić, Božidar Mandić održan je u sali Tribine mlađih 9. oktobra 1970. Na Dunavskom keju u Novom Sadu je održana akcija grupe KÔD u saradnji sa zagrebačkim konceptualnim umetnikom Goranom Trbuljakom pod nazivom „Javni čas umetnosti“. Miroslav Mandić je oktobra 1970. realizovao akciju „Beli čovek“ izvedenu na ulicama Novog Sada. U studentskom časopisu „Index“ (br. 201 do br. 209, od maja do novembra 1970) su objavljeni tekstualni eksperimenti članova grupe KÔD u rasponu od crteža preko konceptualne poezije i tekstova konceptualne umetnosti do eseja i prevoda. „INDEX“ br. 209 nije odštampan, redakcija je bila raspuštena posle partijskog kažnjavanja nekih članova redakcije, a slogan rasturen. Između 15. i 18. januara 1971. grupa je sa performansima nastupala na filmskom festivalu FEST u Beogradu. Na Tribini mlađih je 21. januara nastupila grupa KÔD u okviru grupe JANUAR. U Domu omladine u Beogradu 9. februara 1971. nastupaju članovi grupe KÔD u okviru

delovanja grupe FEBRUAR. Manifestacija grupe FEBRUAR nosi naziv „Zakuska novih umetnosti“ i realizovana je kao hepening. Grupe JANUAR I FEBRUAR su neformalne grupacije koje grade kratkotrajni, ekscesni i provokativni u političkom, umetničkom i egzistencijalnom smislu pokret ili talas „novosadske alternativne scene“. Pripadnike JANUARA i FEBRUARA povezuje kritički i subverzivni stav prema dominantnoj umereno modernističkoj i socijal-birokratskoj kulturi. Povodom nastupa grupe FEBRUAR objavljuje se proglašenje „Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti“ koji potpisuju Branko Andrić, Slavko Bogdanović, Čeda Drča, Janez Kocijančić, Vladimir Kopić, Božidar Mandić, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Ana Raković, Dušan Sabo, Slobodan Tišma, Vujica Rešin Tucić, Peda Vranešević i Miša Živanović. Provokativni neoanarhistički nastup grupe FEBRUAR dovodi do sukoba između novosadske alternative i umereno modernističke concepcije umetnosti koju su zastupale partijske birokratske strukture. U centru sukoba se nalaze Tribina mlađih, časopisi „Polja“, „Uj Simpozion“ i „Index“. Sukob poprima šire dimenzije tako da se u njega uključuje i beogradska štampa („NIN“, „Večernje novosti“) sa oštrom birokratskom kritikom „nove umetnosti“ (posebno tekstovi Save Dautovića i Bogdana Tirkanića). S druge strane, podršku grupama JANUAR i FEBRUAR pruža u Beogradu Jovica Aćin, predstavnici zagrebačke umetničke scene Zvonko Maković, Hrvoje Turković i predstavnici slovenačkih omladinskih i alternativnih struktura (Jaša Zlobec). Sukob na novosadskoj sceni je razrešen drastičnim razračunavanjem sa alternativom. Na Tribini mlađih je smenjeno rukovodstvo (Judita Šalgo i Darko Hohnjec) koje je podržavalo grupe JANUAR i FEBRUAR. A dva člana grupe KÔD su osuđena na 9, odnosno, 8 meseci zatvora zbog svojih tekstova. Miroslav Mandić je osuđen zbog teksta „Pesma o filmu“ („Uj Simpozion“ br. 77, Novi Sad 1971), a Slavko Bogdanović zbog pesme „Pesma – Underground Tribina mlađih, Novi Sad“ („Student“, Beograd 1971). Tokom 1971. dolazi do niza nastupa članova grupe KÔD na izložbama konceptualne umetnosti. Nastupili su na izložbi „Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji“ u organizaciji Biljane Tomicić i Ješe Denegrija (Salon muzeja savremene umetnosti, mart 1971). Povodom izložbe „Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji“ koja je realizovana i na Tribini mlađih u Novom Sadu u aprilu 1971. održan je razgovor o konceptualnoj umetnosti na kome su učestvovali Marko Pogačnik, Milenko Matanović, Andraž Šalamun, Goran Trbuljak, grupa KÔD i grupa (3 Izložba „At the Moment“ u organizaciji Nene Baljković i Brace Dimitrijevića je održana u pasažu u Ulici frankopanskoj 2A u Zagrebu 22. aprila 1971. Na „7e

bienennale de Paris" (septembar 1971) nisu učestvovali kao grupa KÔD, već je Slavko Bogdanović izlagao samostalno, Peđa Vranešević i Mirko Radojičić su izlagali sa grupom (J - KÔD). Miroslav Mandić je odbio da učestvuje, a Slobodan Tišma je odustao od učešća. Učešće na Pariskom Bijenalu je bilo od značaja pošto je to

madea i ukazuje na proadističku neoanarhističku strategiju delovanja. Časopis je šest puta izašao sa podnaslovom „List za permanentnu destrukciju svega postojećeg“ (br. 1-6), tri puta sa podnaslovom „Underground list za razvijanje međusobnih odnosa“ (br. 7, 9, 11) i tri puta kao „Underground list za



Bogdanka Poznanović, Akcija Srce predmet, Novi Sad 1970.

bio jedan od trenutaka kada je jugošlovenska umetnost direktno i pravovremeno izlazila na svetsku umetničku scenu. Na izložbi su učestvovali svi značajni predstavnici konceptualne umetnosti: Art&Language, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Victor Burgin, Ian Burn, Hane Darboven, Bernar Venet, grupa OHO, grupa Penzioner Tihomir Simčić (Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak), itd.

Grupa KÔD je prestala sa radom aprila 1971. godine. Grupa je prestala sa radom zbog razmimoilaženja o mestu i funkcijama umetničkog rada i izlaganja. Nepochredni povod je bio poziv za pariski bijenale. Tokom proleća članovi grupe KÔD su imali razgovore sa Ottom Bihaljim Merinom. Zanetijem. Damjanjom i Reljićem. Miroslav Mandić je tokom proleća 1971. odlučio da prestane da se bavi umetnošću, imajući potrebu za dubljim, nepoznatim i čudesnim iskustvom. Tokom leta su Miroslav Mandić, Slobodan Tišma i Dušan Bjelić odlučili da putuju po Evropi i razgovaraju sa umetnicima. Boravili su u Zagrebu, Kranju, Šempasu i Milatu. Posle boravka u Milatu vratili su se u Novi Sad. Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Slobodan Tišma i Slavko Bogdanović su 23. jula 1971. osnovali „intimni krug“ kao grupu. Slavko Bogdanović je u jesen 1971. pokrenuo malotiražni časopis „L.H.O.O.Q.“ koji je urađen u trinaest brojeva. Naziv časopisa je preuzet od slavnog Duchampovog ready

novu revoluciju“ (br. 8, 10 i 12), a trinaesti broj je izašao pod nazivom „List za prijatelje“. Prvi broj časopisa L.H.O.O.Q. sa tekstom Slavka Bogdanovića i Miroslava Mandića „Mi smo dražesni dečaci II“ izašao je u prevodu na mađarski jezik (prevod Katalin Ladik) u okviru časopisa „Uj Symposium“, kao i četvrti broj časopisa sa radom Miroslava Mandića „Pesma o filmu“. Mirko Radojičić, Peđa Vranešević i Slobodan Tišma sarađuju sa grupom (J-KÔD (osnovana juna 1971.)) i pod njenim imenom nastupaju tokom 1971., 1972. i 1973.

Saradnici grupa KÔD, (J i (J-KÔD su sa još nekoliko prijatelja od 1971. godine radili na osnivanju gradske komune. Komuna je egzistirala tokom 1973. godine u kući (prizemlje i mansarda) u Teslinoj ulici br. 18. Boško Mandić, mlađi brat Miroslava Mandića, koji je bio blizak grupama KÔD i (J tokom 1977. godine je u selu Brezovica na planini Rudnik osnovao seosku komunu koja se može smatrati, u prvom periodu rada, duhovnim naslednikom grupe KÔD.

Od proleća 1971. do jeseni 1980. delovanje Miroslava Mandića je izvan umetnosti. Od oktobra 1980. ponovo radi u domenu umetnosti, a trenutno realizuje dugogodišnji projekat „Ruža lutanj“ (1991-2001). Mirko Radojičić nastavlja umetnički i teorijski rad. Pripreduje zbornik tekstova i radova „Konceptualna umetnost“ koji je objavljen u časopisu „Polja“ (br. 156, 1972.). U periodu između 1970. i 1973. Miroslav Mandić, Slobodan

Tišma i Mirko Radojičić su delovali na Tribini mlađih kao saradnici i urednici. Tokom Radojičićevog uređivanja Likovnog salona i centra za umetnost Tribine mlađih izlagali su: David Nez, Goran Trbuljak, Zoran Popović, Vladimir Kopićl, Miša Živanović, Janez Kocijančić, Szombathy Balint, Slavko Matković, bila je izložena sekcija konceptualne umetnosti sa Sedmog pariskog bijenala, Mangelos, Paul Pignon, Vladan Radovanović, Andraž Salamun, Tugomir Šušnik, a realizovana je i prva retrospektivna izložba „Zenita“ posle Drugog svetskog rata. Radojičićev rad u umetnosti se kretao kroz istraživanja arhetipskih simboličkih sistema posredstvom fotografije, crteža i teksta. Slavko Bogdanović je prekinuo javno bavljenje umetnošću i posvetio se pravnim naukama. Povremeno je pisao poeziju, a izdvaja se poema „Polje fenomena“ (1980). Slobodan Tišma je radio na projektima nevidljive umetnosti i pisanju poezije. Svoju umetničku aktivnost je posvetio svakodnevnom odlaženju u jednu šumu pored Dunava i svakodnevnom ispitanju Coca Cole ispred samoposluge na Limanu (1972-77.) sa Čedom Drčom, Svetlanom Belić i Mirkom Radojičićem. Napisao je nekoliko tekstova „Sakralna umetnost“ i „Galerija Janus“ kojima je ukazao na svoja simbolistička i ezoterična interesovanja. Veliku poemu „Vrt kao to“, koja predstavlja vrhunac konceptualne poezije, objavio je 1977. godine u „Letopisu Matice srpske“. U drugoj polovini sedamdesetih godina se okreće rok muzici i postaje jedan od pionira novosadsakog punka, deluje u grupi La Strada i Luna. Danas piše dnevниke i poeziju. Janez Kocijančić se bavio poezijom, objavio je dve knjige pesama tokom sedamdesetih godina. Preminuo je u zimu 1994. Peđa Vranešević radi muziku za film i pozorište, a već niz godina deluje sa rok grupom „Laboratorija zvuka“.

1. Parateatar i akcije

1.1 Parateatar

Prostorno-vremenske realizacije ili događaji kao umetničko delo su u praksi grupe KÔD realizovani kao: (1) parateataraski događaji – delo nastaje u teatarskoj situaciji, najčešće na sceni, koja se preispituje i prevazilazi samim egzistencijalnim činom ili programiranjem događaja koji nemaju estetsko, već imaju konceptualno opravdanje, (2) akcije – delo nastaje u urbanom ili prirodnom prostoru kroz činjenje, delovanje i ponašanje umetnika.

Parateatarski eksperimenti i akcije grupe KÔD nastaju kako iz razumevanja teatarskog eksperimenta, tako i iz ne-teatarskih umetničkih događaja (hepeninga, flukus festivala, akcionizma, body arta). Neposredan kontakt sa slovenačkom grupom OHO (1969-71), slovenačkim post-reističkim i ljudističkim teatrom „Pupilija Ferkeverk“ (1970), performans grupom Michelangela Pistoleta „LO ZOO“ (septembar 1970) i duži boravak u Novom Sadu Carla Colnaghia iz Pistoletove trupe je stvorio mogućnost za

definisanje kôdovačkog parateatarskog rada u kontekstu evropske i jugoslovenske umetnosti.

Parateatraska dela koja su nastajala radom grupe KÔD ili u njenom okružju su: niz događaja nazvan zajedničkim imenom „Zglob“, događaj Miroslava Mandića „Tri Tri“ i scensko razmišljanje na mitske teme u 6 slika Carla Colnaghia. „Zglob“ je projekat grupe KÔD, „Tri Tri“ je projekat Miroslava Mandića realizovan uz saradnju članova grupe KÔD, Boška i Vladimira Mandića, a Colnaghieva predstava je parateatarski događaj u kome su učestvovali akteri novosadske alternativne scene (Katalin Ladik, Eva Ujhazi, Ana Raković, Slavko Bogdanović, Čeda Drča, Vladimir Kopićl, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Peđa Vranešević).

Niz događaja nazvan „Zglob – tretiranje teatra“ (1970.) izveden je na Tribini mlađih u Novom Sadu. „Zglob“ čine sedam vizuelno akustičkih flukusa. U radu „Zglob“ postoji korespondencija događaja i tekstualne konceptualizacije događaja. On je autonomno realizovan na dva plana prezentacije: (a) plan konkretnog događaja i (b) plan deskripcije bitnih karakterizacija događaja kroz govor učesnika događaja. Struktura događaja odgovara labavoj i nekoherentnoj strukturi hepeninga i flukus predstava ili dadaističkog-neodadaističkog festivala. Relacije sa hepeningom, flukusom, dadaizmom i neodadaizmom su naglašene sledećim stavom: „Tu je ponovo u središtu problem koji pred sebe i druge stavlja KÔD: umetnost praviti od činjenica života. Znači, ne da teatar (i umetnost) bude interpretacija ili preoblikovanje stvarnosti, nego teatar (i umetnost) praviti od činjenica; ono što se dešava na pozornici, govori samo o samom sebi, a ne o nečem što treba zamišljati ili otkrivati. Drugim rečima, što više približiti umetnost i život a izjednačiti ih uvek kada je to mogućno: umetnički živeti i živeti umetnost. Ono što se dešava na pozornici (u umetnosti) treba da ima samo jedno, umetničko značenje, ono koje ima u vreme dešavanja - samo dešavanje kao takvo. Sve ono što se naknadno pripisuje konstrukcije su (iako to svako delo verovatno implicira i dopušta), i govori više o sredini ili pojedincu koji na određen način primaju umetnost nego o umetnosti samoj. Još jedan problem, ideal možda: oslobođiti umetnost od svih funkcija koje joj se pripisuju, od edukativne i saznajne do religiozne i ideološke. Svako umetničko delo nalazi se u prostoru umetnosti, i značenja i relacije koje delo ima nalaze se u prostoru umetnosti.“ (Mirko Radojičić, „Aktivnost Grupe KÔD“, 1978). Radojičićeva (autorefleksivna) analiza ukazuje i naglašava jedan protivurečan moment umetnosti kasnih šezdesetih godina. U pitanju je suočavanje u radu dva oprečna zahteva i intencije: (a) zahtev za otvorenošću koncepta umetnosti do tog stepena da se za „materijal“ umetnosti uzimaju predmeti, situacije ili događaji

izvan umetnosti i to ne kao posredovane reprezentacije, već kao konkretne i aktuelne ready made činjenice, i (b) zahtev da značenja pojavnosti umetničkog rada moraju biti autonomna, odnosno, da se moraju rekonstruisati iz samog rada i njegove fenomenalne i strukturalne prezentacije. Prvi zahtev je zahtev radikalnog modernizma koji se oslanja, s jedne strane, na dadaističke ekscesne procedure i blizak je evolucionim linijama dišanovskog ready madea (procesualna umetnost, siromašna umetnost), a s druge strane, na opšti senzibilitet šezdesetih koji umetnost vidi kao polje koje se pretapa u život, odnosno, život vidi kao područje umetničke estetizacije. Drugi zahtev je zahtev visokog modernizma o autonomiji umetnosti i autonomiji njenih

rada u svetu umetnosti.

Pored izvorne interpretacije koja prati intencije i interes članova grupe KÔD u realizaciji „Zglobo“ bitna je interpretacija koja razmatra problem govorne situacije, govornog čina i interpretativne zajednice. Vizuelno-akustičke akcije „Asugenili“ (autor je Janez Kocijančić) i „Esej“ (autor je Miroslav Mandić) rade sa diskurzivno tekstualnim modusima govorne situacije, govornog čina i interpretativne zajednice. Akcija u kojoj umetnici nepomično stoje dok se između njih kotrlja lopta i u određenom trenutku uzviknu „Asugenili“ ili akcija u kojoj izvođači pokazuju delove tela i izgovaraju njihovo ime, ima sledeće karakterizacije: (1) govorna situacija – raspored govornika, njihove kretanje ili mirovanje, izdvojenost na pozornici ili događaj koji se odigrava (kotrljanje lopte) stvaraju specifičnu atmosferu koja determiniše kontekst i prostor izgovaranja, (2) čin izgovaranja reči „asugenili“ u slučaju lopte je rekonstrukcija primarnog govornog čina kojim se izgovoreno i objekt (lopta koja se prokotrljala) dovode u semantičku vezu, drugim rečima, sam čin govora, a ne neki drugi semantički aspekti su dimenzija definisanja značenja govorne situacije; u tautološkom radu pokazivanja delova tela i izgovaranjem njihovih imena, jedna

jezička konvencija i navika imenovanja se samim činom govora prezentuje u artificijelnim uslovima jezičke igre, i (3) interpretativna zajednica – grupa KÔD koja se pojavljuje na bini, izolovana od publike i drugih mogućih svetova, normatizovane i nenormatizovane govorne situacije i činove prezentuje kao jedna moguća interpretativna zajednica koja definiše uslove i funkcije gradenja značenja. Zamisao umetničke grupe kao „interpretativne zajednice“ je bitan aspekt, ne samo pojedinačnih radova, već i kompleksa njene aktivnosti. Model „interpretativne zajednice“ je osnova na kojoj se interni rad, razgovori, egzistencijalni odnosi i način života saradnika grupe indeksiraju i prezentuju. Predstava Miroslava Mandića „Tri Tri“ je realizovana u dva dela: (1) bez publike je realizovan scenski ili, preciznije, ambijentalni prostor, i (2) realizacija događaja pred publikom sa planiranim i



Michelangelo Pistoletto, Tribina Mladih, Novi Sad 1970.

značenja, odnosno, umetnički rad je funkcija autonomne konstitutivne fenomenalne i strukturalne uređenosti. Zahtev za autonomijom značenja je i ideološke prirode i tu se razlikuje od autonomije i bezinteresnosti visokog zapadnjačkog modernizma. Dok u anglosaksonskom visokom modernizmu zahtevi za autonomijom značenja umetnosti predstavljaju apologiju ideološkoj bezinteresnosti i neutralnosti i izraz su formalističkih tendencija definisanja umetničkog dela, u kontekstu socijalističke kulture koja podrazumeva eksplicitnu ideološku jednodimenzionalnu identifikaciju i izjašnjenje, poziv na autonomiju značenja umetničkog rada je politički čin jednak provokativne vrednosti direktnom činu unošenja vanumetničkog materijala u kontekst umetnosti. Naznačeni paradoks zatvorenosti i otvorenosti koncepta umetnosti se ne razrešava na umetničkom, već na ideološkom planu, na planu drugostepenih uokvirenja

neplaniranim tokom događaja. Bilo je predviđeno da se u okviru „događaja“ prikažu različite umetnosti: likovna umetnost, film, muzika, balet, teatar i književnost. Bila je potencirana likovna umetnost kroz kombinovanja tri osnovne i tri komplementarne boje. U pitanju je parateatarski događaj pošto se zasnivao na teatarskom suočenju ne-teatarskog delovanja i ponašanja. Ambijent (scena) je sadržao šest boja, šest učesnika, šest umetnosti, šest kvadrata kocke. Između pozornice i gledališta su, u vidu transparentnog zida, horizontalno zategnuti kanapi obojeni sa šest boja. Između „zida“ i pozornice postavljena je metalna konstrukcija kocke, a njene strane su prekrivene papirima u šest boja. Na pozornici su na šest mesta postavljeni stubovi od hartije 2x0,5m: plavi, crveni, žuti, ljubičasti, narandžasti i zeleni. U pozadini, ispred belog platna, na konopcu je bilo postavljeno šest raznobojnih krugova („šest krugova umetnosti“). Predstava traje od ulaska prvog do izlaska poslednjeg gledaoca. U trenutku kada je publika ulazila u salu, učesnici su se nalazili u stubovima od papira, a pozornica je bila otvorena i pod punim osvetljenjem. Kada je publika zauzela svoja mesta i kada se očekivao početak, ništa se nije dešavalo narednih pet minuta. Tada su akteri pocepali svoje papirne stubove i izašli na scenu. Lica su im bila namazana bojom koju je imao odgovarajući stub. Na primer, za predstavljanje filma je korišćen kinoprojektor bez filma. Sve što je bilo osvetljeno njegovom svetlošću na pozornici ili u publici postajalo je film. Predstava nije unapred vežbana, tok dešavanja i pravila je Miroslav Mandić ostalim učesnicima saopštio pred samu predstavu. Uloga slučaja je bila suštinska. Na primer, kraj predstave je trajao oko dva sata. Učesnici predstave su stajali na pozornici jedan do drugog okrenuti licem ka publici, čekajući da publika napusti salu. Nekoliko gledalaca je bilo uporno, očekivali su da će im se umetnici obratiti ili sići sa pozornice. Kako se to nije desilo oni su se popeli na pozornicu. Stavljali su umetnicima cigare u usta, palili ih i gasili, razodevali ih i razmazivali boju sa lica, iznosili sa pozornice, smeštali na sedišta, vezivali ili iznosili u hol. Umetnici nisu pružali otpor publici, nisu govorili i nisu ništa činili svojom voljom. Oni su postali objekti umetničkog delovanja publike. Za razliku od „Zgloba“ koji je bio izveden na doslovnim i tautološkim radnjama, gestovima i jezičkim aktima, događaj „Tri Tri“ je bio izведен kao meta-teatarska predstava: govorio je, prikazivao je i simulirao je druge umetnosti i efekte kulture. Dok je događaj „Zglob“ anticipirao aspekte intervencije kao umetničkog rada, događaj „Tri Tri“ je anticipirao dva aspekta: (1) pomak od teatra (scene, scenografije) ka ambijentu, i (2) od umetnika kao aktivnog činioца ka umetniku objektu publike. Metaefekti su

razvijani u rasponu od estetizovanih aspekata (sistem šest boja), preko meta-prezentacije (prikazivanje efekata umetnosti) do provokacije (deo ambijenta su bile i „zastave“ sa kukastim krstovima, odnosno, korišćenje tela umetnika kao objekta). Uloga provokacije je pokazala da cilj kôdovačkog delovanja nije samo umetnički, već i egzistencijalni, kulturološki i ideoološki. Nije se radilo o konzistentnom ideoološkom činu, već o pokretanju različitih i neočekivanih efekata koji remete utilitarni (normalni) poredak vrednosti i uverenja umerenog modernizma i birokratske kontrole umetnosti i kulture.

1.2 Akcije

Akcija je čin umetnika koji nije izведен u zaštićenom prostoru i vremenu „teatarske predstave“, već čin koji preuzima prostorne, vremenske i egzistencijalne aspekte realnog događaja u realnom svetu. Akcija nije teatarski model, već je u pitanju oblik post-objektnog činjenja. Umetnik ne stvara objekt (delo), već sam proces činjenja, ponašanja ili egzistencije izlaže kao „umetnički rad“. Umetnik nadilazi odrednice umetničkog dela koje se mogu svesti na formu, materijal, simboliku i vitalnost forme, koristeći po principu ready madea aspekte sveta kao aspekte umetnosti. U tom smislu rana delatnost grupe KÔD je postdišanovska, anti form i postobjektna umetnost. Njihove akcije se mogu klasifikovati u dve grupe događaja: (1) događaji u urbanom otvorenom prostoru grada, i (2) događaji u okviru javnih umetničkih manifestacija u kojima se pojavljuju kao eksces ili iskorak iz očekivanog „javnog događaja“.

Primer akcija u javnom prostoru je rad Miroslava Mandića i Slobodana Tišme „More - Antimore“ (1970). Učesnik A (Mandić) i učesnik B (Tišma) stoje oslonjeni leđima jedan na drugog u centru grada ispred Katedrale. Učesnik A pita „Šta vidim?“ Učesnik B: „More, a ja?“ Učesnik A odgovara: „Antimore“. Drugi primer, može biti „nevidljiva akcija“. U centru grada članovi grupe su ulazili u različite autobuse, vozili su se nekoliko stanica, vraćali su se i pričali međusobno svoja iskustva. Treći primer, članovi grupe su šetali gradom sa Miroslavom Mandićem koji je u potpunosti bio obmotan belim krep-papirom. „Plastično crevo“ je primer anti form akcije u urbanom prostoru. „Javni čas umetnosti“ na Dunavskom keju je bio pomak od akcija u urbanom prostoru ka konceptu intervencije i land arta.

Nastupi na FESTU i izložbama grupe JANUAR i FEBRUAR (januar, februar 1971) su akcije kojima se remeti redosled uobičajene percepcije javnog, specifičnije kulturno-umetničkog, prostora i događaja. Podjednako su korišćeni aspekti akcionizma, intervencionizma i izložbe konceptualne umetnosti.

Na FESTU je izведен niz akcija, a u pismu Dušanu Makavejevu povodom nastupa grupe KÔD je izložen koncept rada. Ovim radom

grupa KÔD je izvela pomak od akcionalizma ka akcijama i performansima konceptualne umetnosti. Akcija nije samo bihevioralni ili egzistencijalni čin već i građenje koncepta čina, procesa, mišljenja o procesu i prostoru. Drugim rečima, akcija na FESTU i pismo Dušanu Makavejevu imaju istu funkciju: jedna ideja se izlaže različitim oblicima prikazivanja (akcijom i tekstrom). Na FESTU su izvedena tri rada: (1) na balkonu Doma sindikata u Beogradu, kraj ograde prema holu, 30 minuta je, pred početak filmske projekcije, bila izložena „živa skulptura“ koju su činili Slavko Bogdanović i Peda Vranešević potpuno umotani u bele zavoje. Skulptura je imala dve glave, dve ruke i tri noge. Slavko Bogdanović je na mermernom stubu u prizemlju hola Doma sindikata izložio konceptualističke tekstove „Informacije“. Treći rad je bila „živa skulptura“: članovi grupe KÔD su ušli u vreću od belog platna dimenzija 5x5 metara i kretali se po holu kroz gužvu koju je činila publika FESTA.

Na izložbama grupa JANUAR I FEBRUAR su povezani postupci izlaganja dela, građenja instalacija-ambijenata i prostorno-vremenskog čina (akcije). To su bile situacije u kojima su umetnički čin, egzistencijalni čin i politički gest dovedeni do sadejstva na sceni.

2. Land art, intervencije i ambijenti

2.1 Koncept intervencije

Intervencija je čin umetnika kojim se transformiše (preobražava) neko dato stanje stvari (prirode, kulture). Za grupu KÔD koncept intervencije je bio način da se strukturalno povežu koncepti dematerijalizacije umetničkog objekta sa efektima realnog sveta. Dematerijalizacija umetničkog objekta označava prevaziđenje objekta umetnosti kao završenog teksta ili komada ukazivanjem na situaciju ili proces u prostoru i vremenu. Postizanje efekata realnog sveta je ostvareno dvostrukog: (1) prisvajanjem fenomena sveta za umetničko delo (to je ready made dimenzija) i (2) unošenjem konceptualnog i materijalnog poremećaja u uobičajeno stanje stvari sveta (to je dimenzija inverznog ready madea). Rani primeri akcija-intervencija su realizacije u Parket Salonu Tribine mladih, akcija Slobodana Tišme „Kocka“ i „Crna i žuta vrpca“, grupni rad „Ogledalo u gradu“. Ovi radovi se zasnivaju na intervenciji (unošenju poremećaja) u očekivani i uobičajeni utilitarni prostor ponašanja i života.

2.2 Akcije i land art realizacije na Tjentištu

Nastup na Tjentištu je činila izložba sa vizuelnim materijalima (konceptualnom poezijom, projektima) koje su realizovali Slobodan Tišma i Miroslav Mandić. Drugi deo nastupa su bile intervencije u prostoru Slavka Bogdanovića i Mirka Radojičića. Treći deo je realizovan tako što su Miroslav Mandić, Slavko Bogdanović i Mirko Radojičić izložili sebe kao

objekte (telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti) anticipirajući zamisao body arta.

Karakterističan koncept-rad-intervencija je „Crna vrpca“ Slavka Bogdanovića. Na fasadi zgrade Omladinskog centra je zapepljena crna izolir-traka duga 3 metra. Ispod nje je istom crnom trakom ispisana sintagma „crna vrpca“. Fotografisana je samo traka, samo natpis i cela instalacija. Ovaj rad karakteriše: (1) nivo intervencije - delovati u konkretnom prostoru, i (2) tautološki nivo - uspostaviti semantički identitet između vizuelnog (traka), tekstualnog (zapis „crna traka“) i dokumentarnog (snimiti postavku). Uvođenjem tautologije kao operacionog modela rešavanja odnosa vizuelnog i lingvističkog označena je mogućnost zasnivanja tekstualnog i analitičkog konceptualizma.

Bogdanović i Radojičić su izveli nekoliko land art radova. Land artom se u njihovom slučaju može nazvati intervencija u prirodnom prostoru koja uključuje tlo ili „materijale tla“ kao elemente umetničkih operacija. Njihov land art je „evropski land art“ što znači, da za razliku od američkog, nastaje kroz rad sa mikroprostornim instalacijama i intervencijama u prostoru, a ne sa makro prostornim parametrima. Njihov rad je blizak land artu Richarda Longa, Hamisha Fulton, grupe OHO i grupe Bosch + Bosch. Za razliku od „spiritualnih“ operacija Longa, Fulton i OHO-a njihove realizacije su materijalističke i u likovno-istorijskom smislu simboličke (ukazivanje na simbolizam boja). Reference na slikarstvo i njegovu transformaciju u delo „svet“ su eksplisitne, naročito u radu „Apoteoza Jacksonu Pollocku“. Seriju radova pod nazivom „Apoteoza Jacksonu Pollocku“ su zajednički realizovali Bogdanović i Radojičić u više varijanti. Prvi rad je 1 m² trave poliven žutom, plavom i crvenom durlin emajl-lak bojom. Drugi rad je otisak obojene trave na kvadratnom komadu stiropora. Zatim su trava (horizontalna) i stiropor (vertikalna) izložene jedna u odnosu na drugu pod ugлом od 90 stepeni. Posle nastupa grupe ploča je bačena u reku Sutjesku sa pretpostavkom da će Drinom, Savom i Dunavom stići do Crnog mora. Izuzetno delo kôdovačkog land arta je kamen pored reke, takođe nazvan „Apoteoza Jacksonu Pollocku“, koji je preliv i poprskan crvenim, plavim, žutim, sivim i belim durlin emajl-lakom. Četvrta realizacija je „Polikolorna interakcija“: po obodu plitkog levka iskopanog u zemlji izliven je durlin emajl-lak plave, žute, crvene i sive boje. U svim radovima je naglašena referenca ka Pollockovom slikarstvu i radikalizaciji njegovog gesta. Radikalizacija se ogleda u tome što je Pollockov postupak koji je rezultirao slikom, sproveden u vansklikovnom realnom prostoru prirode, gde nema konačnog i završenog dela. Koncipiran je i rad: u žuto obojiti golet, koji nije realizovan. Bogdanović je samostalno realizovao rad

„Kaskade”. Tri među sobom povezane rupe različitih dubina su iskopane u zemlji. Prva je najdublja, srednja je plića i treća je najplića. Rupe su povezane kanalima koji su uvek na nivou pliće rupe. Dno najdublje rupe je obojeno sivo, dno srednje belo, a najpliće plavo. Boja teče sledeći konfiguraciju kaskada tako da se menja od sive preko bele do plave.

Janez Kocijančić je izveo nekoliko samostalnih rada. To je bio njegov poslednji nastup kao člana grupe KÔD. Radovi su imali zajednički naziv „Serija Phila 19104”. Radovi nisu dokumentovani, jedini trag je Kocijančićev tekst objavljen u „Poljima” (br. 142, 1970). Kocijančić je postavio autopoetički okvir svog rada, ali i delovanja grupe u domeni intervencionizma. Po njemu karakteristike nastupa na Tjentištu su: ambijentalni rad, ekološka umetnost, akcije u prostoru i konkretnistička poezija. U skladu sa izrečenim propozicijama on je izveo sledeće rade: (1) ambijentalni rad nazvan „Veliki žilet” - na fasadi Omladinskog centra crnom i narandžastom izolir trakom sa „iscrtane” konture žileta dimenzija 3x2 metra, (2) bihevioralni rad „Estetički prsiuk” - Kocijančić je pre podne 24. jula 1970. nosio prsluk crvene boje, na koji su bila stavljeni dugmeta raznih oblika i boja, (3) ekološka intervencija - u reku Sutjesku je izlivena veća količina crvenog pigmenta koji je reku obojio u crveno, i (4) konkretna pesma - izložene cipele su pesma jer nisu samo cipele, one mogu imati značenja: prelazak preko Atlantskog okeana, noć u Veneciji, razgovor o Jacksonu Pollocku, prvi boravak u Jugoslaviji.

2.3 Javni čas umetnosti - Dunavski kej

Akcija „Javni čas umetnosti” grupe KÔD je realizovan u saradnji sa zagrebačkim konceptualnim umetnikom Goranom Trbuljakom, Boškom i Vladimirom Mandićem, a projekt je poslao i Braco Dimitrijević. Slobodan Tišma je na asfaltu iscrtao belom bojom konturu svoje senke (portret). Bogdanović je realizovao „Kaskade”, a on i Mirko Radiojičić su izveli i nekoliko rada iz serije „Apoteoza Jacksonu Pollocku”. Na asfalt su sipali durlin emajl lak (beli i sivi, sivi i crni ili tri osnovne boje). Sa asfalta su na papir otiskivali tragove boja stvarajući dvostruke slike na asfaltu i na papiru. Radojičić je izveo još dva rada: (1) niz nasip je sipao boju u Dunav koja se u reci gubila, i (2) sa travnjaka je uklonio travu sa kvadratne površine 1x1metar i preko zemlje prosuo zeleni pigment, dok je preko takvog istog kvadrata sa travom prosuo pigment boje zemlje. Miroslav Mandić je radio na semantičkim postkonkretnističkim radovima. Na travu je stavio slova koja su obrazovala reč „trava”. Uz obalu Dunava na vodi je postavio slova koja grade reč „Dunav”. Mandičevi i Radojičićevi radovi su izvedeni u formi tautološkog modela. Radojičić je uspostavljaо tautološke relacije između prirodnog fenomena (trava,

zemlja) i artificijelnog fenomena (boja trave, boja zemlje). Mandić je uspostavio tautološke odnose između nelingvističkih prirodnih fenomena (trava, voda reke) i lingvističkog čina imenovanja (ime biljke i ime reke). Goran Trbuljak je izveo dva rada: jabuke umotane u žicu i zatvorenu kesu sa semenom je zakopao u zemlju.

2.4 Restoran kod KÔD

Rad Janeza Kocijančića „Restoran kod KÔD” je urbani ambijentalni projekt sa elementima performansa. Stvara se prostorna situacija koja obećava potencijalnu realizaciju bihevioralnog događaja koji je simulakrum ili empirijski uzorak egzistencijalne situacije. Kocijančić rad opisuje kao neku vrstu projektovane, privremene, nefiksirane i složene skulpture u prostoru.

Rad je zamišljen na sledeći način: (1) na delu pločnika Katoličke porte se postave kafanski stolovi i stolice, (2) rad se izvodi između 10 i 12 sati pre podne radi svetlosti i upotrebljenih boja, (3) na stolove se postave flaše, čaše, pepeljare, slanici, (4) flaše moraju biti različitih veličina i oblika, one su obojene debelim slojem boje (boje su spektralne i jednotonalne), (5) neko vreme stolovima niko ne prilazi, (6) učesnici projekta su u blizini i snimaju ambijent, (7) u izvesnim intervalima učesnici projekta mogu ulaziti u ambijent i intervenisati. Simulacija restorana je izvedena kroz tri postupka: (1) stvoren je model ili koncept restorana, (2) restoran je realizovan od elemenata koji pripadaju realnom restoranu sa minimalnim intervencijama (boja, odsutnost kelnera, gostiju), a to znači da restoran ima status ready madea, (3) restoran je tautološki model ili propozicija bilo kog restorana, to Kocijančić u svom tekstu precizno naglašava rečima „Restoran čija je isključiva funkcionalnost - njegova predmetnost.” Cilj operacija je pomak od restorana kao socijalne institucije ka estetičkoj prezentaciji restorana kao umetničkog dela. Zamisao umetničkog dela se proširuje od dela kao likovnog komada ili teksta u ambijent koji ima odlike egzistencijalne situacije. Poremećaji (boja, neprisustvo gostiju i posluge) su indeksi kojima se nastala situacija odvaja od svakodnevnih (utilitarnih) i preobražava u estetički čin.

2.5 Projekti intervencija

Radojičić je u domenu intervencija i ambijentalnog rada koncipirao više projekata koji nisu realizovani. U pitanju su projekti koji mogu ostati koncepti, a mogu biti i realizovani. Njihova funkcija dela je ispunjena formulisanjem koncepta (projektovanjem), realizacija bi bila samo ukazivanje kako jedna ideja funkcioniše na različitim nivoima prezentacije umetnosti. Radojičić je svoje projekte opisao sledećim rečima: „Ja sam izložio komad belog platna na kome je pisalo da je to pesma posvećena Vasku Popi. Druga dva rada

nisam realizovao: trebalo je galerijski aparat za gašenje požara isprazniti na pod galerije, i na jednom delu zida nacrtati sve slojeve: boju, malter, cigle, zid iza galerijskog zida, jer sam se počeo interesovati za to da se na jednu izložbu ne donose radovi koji su pravljeni 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."

3. Politički akcionalizam i neoanarhizam

Politički akcionalizam i neoanarhizam su bitne odrednice prakse grupe KÔD i njenih prekoračenja granica umetnosti i egzistencije. Kompleks političkih ideja, akcija i stavova pripadnika grupe KÔD se može opisati terminima novog senzibiliteta šezdesetih, dovršenja utopije (poslednje avangarde), konceptualističke rasprave ideooloških propozicija sistema umetnosti, akcionalizma i neoanarhizma. Neposredno po prestanku delovanja grupe KÔD, tokom 1971. godine, politički aktivizam se nastavlja kroz delovanje Slavka Bogdanovića, Miroslava Mandića i njima bliskih saradnika izvan grupe: Boška Mandića i Dušana Bjelića.

U pitanju je „novi senzibilitet“ pošto njihov rad nije određen partijskom identifikacijom „leve“ ili „desne“ avangarde, već nomadskim povezivanjem nespojivog: bunta, hedonizma, ironije, paradoksa, provokacije i spiritualnosti „new agea“. Pripadnici grupe KÔD su: (1) poznavali strategije zapadne nove levice (Cana Božićić, Peđa Vranešević (ed.), „Ko je ko u američkoj levici“, 1970), (2) idealna hipija pokreta i revolucije droge (Dušan Bjelić, Miroslav Mandić, „Droga i revolucija - narkomani svih zemalja ujedinite se!“ i Dušan Bjelić, Miroslav Mandić, „Četiri tačke akcionalnog programa, 1971) i (3) aspekata revolucionarne borbe u zemljama realnog socijalizma (Slavko Bogdanović, „Dragi Jaša“, 1971). Iz novog senzibiliteta su proizašle i ideje o stvaranju komune kao radikalno drugaćije životne zajednice u kojoj se preobražavaju svi bazični odnosi emocionalnog, seksualnog, socijalnog i imovinskog definisanja mikro ili makro društva.

Njihov rad ima odlike dovršenja utopije u tom smislu što više nije projekcija mogućeg društva (kao totaliteta ili primera), već pokušaj da se sopstveni život preobrazi. Može se reći da pojave oko 1968. godine označavaju dovršenje velikih (logocentričkih) utopija istorijskih avangardi, pošto njihovu estetsku, duhovnu i političku viziju shvataju kao program direktnog činjenja i ponašanja, a ne kao estetsku, etičku i političku projekciju.

Konceptualističke rasprave ideooloških propozicija društva i sistema kulture pripadaju velikom talasu kritičke postavangardne umetnosti (od strukturalističkih časopisa Tel Quel i Peintur do konceptualističkih i postkonceptualističkih časopisa Art-

Language i The Fox), koja je verovala da se analizom i raspravom društvenih propozicija može promeniti znanje o tome šta umetnost i kultura jesu. Epistemološki nivo razumevanja jezika umetnosti i kulture je razradio Mirko Radojičić u tekstu „Tekst 1“ (1971). Kulturološke okvire sistema umetnosti je razradio Miroslav Mandić u eseju „Galerije“ (1970). Ideološke mehanizme promene i pobune u postrevolucionarnom realocijalizmu je projektovao Slavko Bogdanović u pismu „Dragi Jaša“ (1971).

Kôdovački rad ima odlike akcionalizma u onom smislu u kome je uspostavljen akcionalizam austrijskih i nemačkih postfluksus umetnika, a pre svega Otta Muehla i Josepha Beuya. Akcionalizmom se naziva „direktna akcija“ kojom se egzistencijalni, bihevioralni i konceptualni aspekti života umetnika postavljaju u središte umetničkog čina. Umetnik bez posrednika pokazuje sebe kao simptom i mesto prevrata u umetnosti, kulturi i društvu.

Kôdovački neoanarhizam je oblik nepristajanja na institucionalno birokratski poredak umerenog modernizma realocijalističkog društva. Zapadni neoanarhizam kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina se kritički i ekscesno sukobljavao sa estetikom visokog modernizma koja se zasniva na autonomiji umetnosti. Naprotiv istočnoevropski neoanarhizam, kome pripada i delovanje KÔD-a, zasnivao se na suočenju sa ideološki programiranim umetnošću koja je uvek bila u funkciji partijskih i birokratskih interesa. Dok je zapadni neoanarhizam projektovao mogući svet političkih promena i zatim ga preobražavao u umetničke i estetske vrednosti duha epohe, kôdovački neoanarhizam je prošao kroz tri faze: (1) pokušaj stvaranja „slobodne zone u kulturi“ kroz proglašene (grupa FEBRUAR „Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti“, 1971) i javne akcije (izložbe grupe JANUAR i FEBRUAR), (2) analiza konkretnih društveno-političkih aspekata novosadske, vojvodanske i srpske scene početkom sedamdesetih (Slavko Bogdanović „Dragi Jaša“, 1971) i (3) provokacija kao estetska i umetnička simulacija, tj. provokacija kao jedino sredstvo otpora stabilnom institucionalnom sistemu smisla, značenja i vrednosti (akcije grupe JANUAR; FEBRUAR, tekstovi o drogi, tekst „Mi smo dražesni dečaci II“, kao i pesma i tekst zbog kojih su Slavko Bogdanović i Miroslav Mandić osuđeni).

Tokom nastupa grupe FEBRUAR u beogradskom Domu omladine Miroslav Mandić je izložio „10 poruka“ u kojima se služio formama „jezičke (semantičke) igre“ i „političke parole“. Parola je direktna poruka koja provokira u rasponu od psovki, rodomskravnih izjava do političkih kvalifikacija. Ali, rad je i semantička (jezička) igra koja pokazuje dvosmislenost političkog, doslovног, kulturološkog i emocionalnog značenja poruke. Svaka od deset poruka je imala legendu-indeks „ja = čitač“, koja je

ukazivala na poremećaj u uspostavljanju i čitanju značenja. Na primer, „poruka 7: ZA KRALJA I OTADŽINU” je šokantna izjava u socijalističkom društvu, a istovremeno i naslov filma Josepha Louisia.

U tekstu-razgovoru Miroslava Mandića i Dušana Bjelića „Droga i revolucija: narkomani svih zemalja ujedinite se” (27.maj 1971) koriste se forme partijskog revolucionarnog govora da bi se govorilo o drogi (tabu temi realsocializma). Na primer, odgovor Mandića na pitanje Bjelića „Značaj droge na oslobođenoj teritoriji?” glasi: „Značaj droge na oslobođenoj teritoriji je aktivistički, svi partizani, regularna vojska, revolucionari i narodi jure po zemljama sveta i nabavljaju drogu. Svi puše i kažu: mamu mu, al' je dobro ...”. Dvodelni tekst „Mi smo dražesni dečaci II” koji su pisali Miroslav Mandić i Slavko Bogdanović predstavlja euforični i ekspresivni izraz sukoba sa društвom: „pozivam vas na barikade

ja vas pljujem
zatvorite me
dokažite da sam lud
važi

ne ne važi” (Mandić)

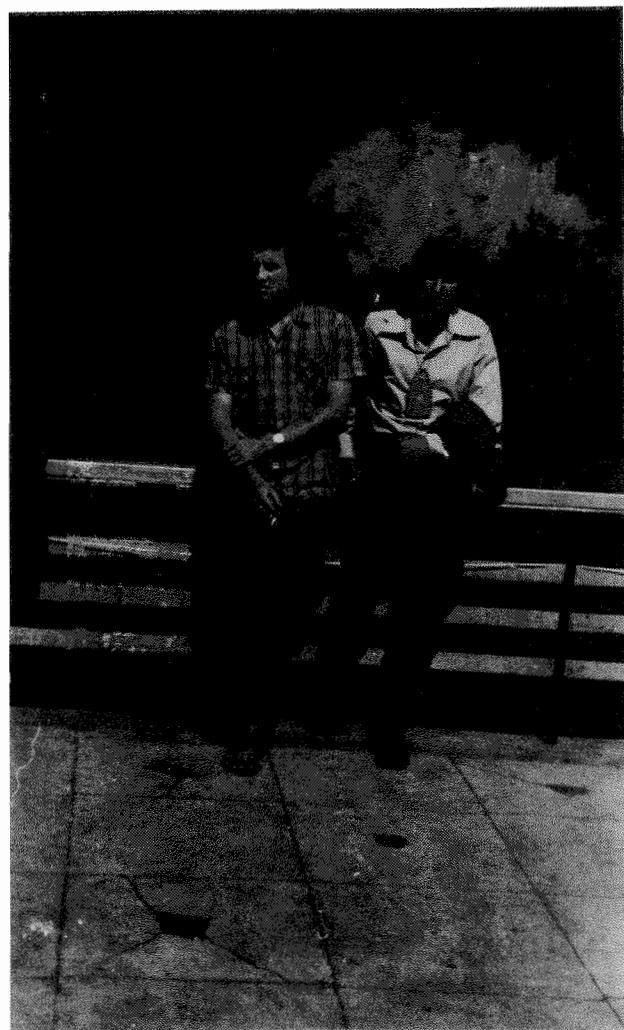
Tekst Miroslava Mandića „Pesma o filmu”, zbog koga je autor osuđen, objavljen je na mađarskom jeziku i predstavlja je raspravu o savremenom ratnom ili partizanskom filmu (primer „Sutjeske”). Pesma Slavka Bogdanovića objavljena u beogradskom „Studentu” pisana je na vrhuncu sukoba i pisana je kao eksplisitna provokacija – izazov institucijama režima.

Ponašanje i ideje neoanarhizma nisu nastale spontano, već iz interakcije umetnika i društvenih institucija. Efekat njihove provokacije je proizlazio ne samo iz njihovog ludističkog temperamenta ili političke pozicije, već iz konzervativnosti sistema koji nije mogao dâ podnese eksces kao umetničko delo. Sve to je rađeno sa jasnom svešću o „političkoj situaciji” i konsekvensama koje se povlače. Na primer, Bogdanović je zapisao: „pokazati da SK svojim nasilničkim delovanjem nastupa protiv svog programa, protiv slobodne i progresivne misli, sumarno, baš zato što sudbina buduće Jugoslavije u velikoj meri zavisi od stanja u SK moramo biti van njega na ulici u revoluciji, jer SK nije u stanju da se reformiše u meri u kojoj je to neophodno (pogotovo o revolucionisanju SK ne može biti reči), SK odavno nije revolucija. Živeti umetnost SADA znači živeti revoluciju totalna pobuna protiv reda rada i mira.” Bogdanovićeve reči imaju precizan kontekst i istorijsku poziciju. One su odgovor novinaru slovenačke „Tribune” Jaši Zlobecu koji je u to vreme bio na bliskim pozicijama Bogdanoviću, pružao mu je i podršku, ali koji je delovao u liberarnijim uslovima slovenačke partijske tolerancije koja je dopušтala „marš kroz institucije” i „reformatorske poteze”. Naprotiv situacija u Novom Sadu i Beogradu je znatno

rigidnija i vodila je ka konfrontaciji. Napetost i rigidnost takve situacije pokazuje i pisanje liberarnog pro-avangardističkog beogradskog novinara Bogdana Tirnanića koji je bespošteđeno i beskrupulozno napao FEBRUARCE. Konsekvene takve situacije i njenog drastičnog završetka su imale za posledicu nestajanje grupe KÔD sa scene javne delatnosti i prekidanje javnog umetničkog rada.

4. Konceptualna poezija

Konceptualna poezija je pesnička praksa koja međužanovskim tekstrom, pesmom ili teorijskim tekstrom istražuje prirodu jezika i mišljenja o poeziji, književnosti i umetnosti. Konceptualna poezija je metajezička poezija pošto govori o jeziku književnosti (poezije) i umetnosti. Zamisao konceptualne poezije se izvodi iz: (1) istraživanja jezičke i konceptualne strukturiranosti konkretnе i vizuelne poezije, i (2) tekstualnih istraživanja



Sa Tjentišta, 1970

konceptualne umetnosti gde se „tekst” definiše kao metajezik (jezik o jeziku umetnosti) koji je u intertekstualnoj relaciji sa jezicima likovne umetnosti, književnosti, filma, pozorišta ili muzike.

Put od „pojedinačne umetnosti“ ka „konceptualnoj“ ili „analitičkoj“ ili „meta umetnosti“ je u istočnoevropskim i srednjoevropskim zemljama vodio ne samo iz likovnih umetnosti ka konceptualnoj umetnosti (kao u SAD, Engleskoj i Nemačkoj). već i iz poezije ka tekstu kao umetničkom delu. Iz analize jezika poezije nastaju konceptualistički eksperimenti slovenačke grupe OHO (Aleš Kermavner, Iztok Geister Plamen, Marko Pogačnik, Tomaž Šalamun), ruskog konceptualizma (Dimitrij Perigov, Arkadij Dragomoščenko, Lev Rubinštajn i Aleksej Parščikov), madarskog i češkog konceptualizma.

Kada se govori o grupi KÔD, treba uočiti da je većina njenih članova došla iz pesničkog i tekstualnog ekseperimenta. Bitno je naglasiti, da za razliku od drugih neoavangardnih eksperimentatora u domenima poezije (Vladan Radovanović, Miroslav Todorović, Vujica Rešin Tucić, Vojislav Despotov) kôdovci se ne identifikuju sa konkretnom i vizuelnom poezijom, već polaze od simbolizma, nadrealizma i njegovih strukturalističkih eksperimentata, odnosno, od uticaja slovenačkog reizma. Poetinja grupe KÔD pripada „novosadskom tekstualizmu“ na prelazu šezdesetih u sedamdesete i povezana je sa tekstualnim eksperimentima Vujačice Rešina Tucića, Judite Šalgo, Zorana Mirkovića, Katalin Ladik, pripadnika grupe (3; Vladimira Kopića i Miše Živanovića).

Grupa KÔD razvija tekstualnu praksu ili tekstualnu produkciju koju zasniva na redukovanim poetskim metaforama i alegorijama na tautološke iskaze i analitičke propozicije. Pesma realizovana kao struktura tautoloških iskaza i analitičkih propozicija je drugostepena u odnosu na tradicionalni poetski jezik. Zato su pesme ili tekstovi grupe KÔD metapoetske konstrukcije koje govore o: (1) pesmi (tekstu), (2) subjektu pisanja, (3) subjektu čitanja, (4) lingvističkom materijalu svake besede kao o „oblikovnom materijalu umetničkog čina“, (5) o intertekstualnom premeštanju iz teksta u tekst, i (6) pesmi (tekstu) kao konceptu pesme, poezije i umetnosti. Razlikuju se dva pristupa poeziji u kôdovačkoj produkciji: rani pristup, prelaz šezdesetih u sedamdesete, koji vodi iz poezije u konceptualnu umetnost (u metajezik) i pozni pristup, kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina, koji vodi iz konceptualnog teksta (metajezika) u poeziju (prvostepeni jezik stvaranja, izražavanja, simbolizacije).

Rani eksperimentalni rad koji prethodi grupi KÔD je trodelna tekstualna struktura Janeza Kocijančića, Mirka Radojičića i Slobodana Tišme „Ključ ključa u vratima vrata“ („Index“ br. 177, 1969). Rad čine tri dela: (1) „Slika fuge“ - naizmenično pisane pesme po principu fuge, (2) „Moja predstava o istoj slici sobe“ - prozni tekstovi koji opisuju isti motiv i time tematizuju zamisao „razlike“ i (3) „Spoljašnja noć - unutrašnja noć“ - konkretnističke vizuelno poetske strukture. Za ovaj rad je karakteristično da se

različiti književni modusi ukazuju kao registri (otvoreni koncepti) prelaženja moći pisanja, a ne kao odvojeni svetovi književnosti.

Pesme-tekstovi Miroslava Mandića „201“ i „Mirko Radojičić“ (1970) su tautološke pesme. Pesmom „201“ Mandić govori o statusu i fenomenu pesme kao tvorevine reči. Tautologija je sredstvo autorefleksivnog pokazivanja šta pesma jeste i kako pesma postoji. Pesmom „Mirko Radojičić“ Mandić govori o zapisu ličnog imena „Mirko Radojičić“. Ovim se logocentrični poredak poezije (pozije kao doživljaja) redukuje na poeziju kao pismo. Pesma „Dan“ (1970) je realizovana kao metajezički i autorefleksivni poredak teksta kojim se indeksiraju vrste iskaza i stilski modeli izražavanja (pisanja).

Tekst-poema Mirka Radojičića „Poema o njenoj strukturi“ (1970) je meta-tekt o idealnom sonetu. Radojičić konceptualizuje tradicionalnu pesničku formu soneta projektujući idealni formalni model. Na primer, on ukazuje da bi idealni sonet nastao kada bi se azbuka redukovala na četrnaest slova koja čine akrostih, brojna vrednost slova odgovarala bi njihovom redu pojavljivanja u akrostihu. „Reči“ koje bi činile slova reducirane azbuke ne bi imala utilitarna značenja, već bi svoj smisao stvarale saglasno svojim sazvuđjima.

Zatim, Radojičić ukazuje na hipotetičku (simboličku) korespondenciju slova i boja (svako slovo bi odgovaralo jednoj boji spektra). U sledećem koraku se dolazi do apstraktne algebarske i vizuelne strukture kada bi se slova zamjenila brojnim i bojnim vrednostima. Radojičić pokazuje da pesma postaje konceptualni transformacioni model fenomena jezika iz lingvističkog u akustički, u matematički ili u likovni.

Konceptualizacija poezije Slavka Bogdanovića vodi od modernističke poezije „Slike noći“ (1970) do konceptualnog teksta „Zapisacu mojih 200 ideja“ i teksta-ready madea „Porez na promet“ (1970). Konceptualni tekst „Zapisacu mojih 200 ideja“ ima strukturu pesme, pri čemu: (1) sadržaji postaju projekti mogućeg ili nemogućeg činjenja (koncepti akcija u duhu siromašne umetnosti, body arta i akcionizma), i (2) sintagmatska struktura slobodnog stiha postaje analitička propozicija (iskaz, stav) mogućeg dela. Na primer, sedamdesetpetna propozicija glasi „bilo bi divno prošetati konja kroz Galeriju Matice srpske“, a osamdesettreća propozicija glasi „napraviću zatvorenu odnosno otvorenu knjigu - prirodno reč je o istoj knjizi“. Sedamdesetpetna propozicija nije realizovana (ostaje iskaz) i zato se može razumeti kao konceptualno delo koje parafrazira u ironičnom kontekstu Kounellisovo izlaganje konja, ali i konzervativizam Galerije Matice srpske koja izlaže tradicionalno štafeljsko slikarstvo. Osamdesettreća propozicija je realizovana kao umetničko delo-akcija. Upravo ova dva primera pokazuju kako se poezija transformiše u metajezik analitičkih propozicija.

Bogdanovićev tekst „Porez na promet“ je upotreba pravnog teksta kao umetničkog dela zapisana u formi slobodnog stiha. Ovim radom je Bogdanović postavio sve karakteristične aspekte dišanovskog ready madea u domenu tekstualne produkcije: upotrebio je doslovno pravnički tekst ne menjajući njegov sadržaj, međutim razbijanjem normativne sintagmatske strukture teksta u formu „slobodnog stiha“ on je izveo operaciju sličnu onoj koju je Marcel Duchamp realizovao kada je reprodukciji Leonardove „Mona Lise“ dočrtao brkove ili činu postavljanja točka bicikla na sedište stolice. Minimalni poremećaj na predmetu ili tekstu koji se uzima za ready made naglašava njegovu artifijelnu i ekscentriranu prirodu.

Konceptualna poezija Slobodana Tišme pisana između 1969. i 1977. predstavlja u poetičkom smislu razrađeni i razvijeni model konceptualne poezije. Tišmin postupak je zasnovan na razvijanju tri poetska plana: (1) dekonstrukcija simbolističkih paradigmatskih odrednica autonomije stiha, poetske slike i simboličkih učinaka na imaginarno (prezentacije boje, atmosfere, emocije), na primer, pesma-tekst „Od 1 do 10“ (1970), (2) upotreba lingvističkog materijala pisma kao materijala formalnih operacija, tj. od poezije ka tekstu i od teksta ka tekstualnosti (tekstu kao umetničkom delu, nevizuelnoj apstrakciji), na primer, tekst „Kao neko“ (1970), i (3) od koncepta teksta (metajezika) ka pesmi kao prvoštepenom poetskom diskursu, na primer, poema „Vrt kao to“ (1977). Tišmin postupak karakteriše kretanje od poetske punoće u fenomenološkom smislu ka konceptualnom meta-schematizmu. U kontekstualnom smislu on se služi intertekstualnim, introspektivnim i autorefleksivnim postupcima kretanjima od simbolizma ka strukturalizmu i konceptualnoj umetnosti i, zatim, ka post-simbolizmu. Tišma radi sa pozadinskim ili dubinskim mehanizmima jezika koji konceptualni i strukturalni skelet (konstrukciju) teksta preobražava u simboličku ili alegorijsku sliku, odnosno, u sinestetski efekt.

5. Konceptualna umetnost

5.1 Analitički radovi

Članovi grupe KÔD su izveli niz vizuelnih radova po uzoru na pojavnost i funkcije teksta. Analičkim radom se naziva delo koje vizuelnom i tekstualnom pojavnosti i izgledom ostvaruje tautološki odnos slike i teksta, formuliše se kao analitička propozicija ili autorefleksivno razotkriva proceduralne, fenomenološke, konceptualne i mentalne puteve svog nastajanja.

Slobodan Tišma je izveo dva dijagramska crteža pod nazivom „Kvadrat“ i „Dimenzija greške“ (1970). „Kvadrat“ je parafraza i nova vizuelno-tekstualna hermeneutička interpretacija izvornog Maljevičevog kvadrata. Rad je realizovan u formi vizuelnog zapisa koji sledi logiku zapisivanja teksta: popunjavanje reda i

redanje redova jednog ispod drugog. U nenumerisanom redu na vrhu strane su tragovi šaranja olovkom i zapis reči „kvadrat“. U pitanju je fenomenalno predstanje kvadrata, što simbolizuje arbitarna šara-škrabotina, odnosno, koncept kvadrata reprezentovan zapisom reči „kvadrat“. Brojem jedan je numerisan drugi red u kome je nacrtana kontura kvadrata i kosa projekcija paralelopipeda u čijoj je osnovi crno obojeni kvadrat. Između drugog i trećeg reda je zapisano „Kazimir Maljevič“. Treći red je numerisan brojem dva i u njemu su nacrtana četiri kvadrata: dva crna i dva popunjena tačkicama. U četvrtom redu, numerisanom, brojem 3, zapisan je slobodoručno tekst: „Sve je količina!

Intenziteti sličnog koji bi da pređu u jedno dejstvo

Približavanje

Usmerenost - Usmeravanje

Pod tačkom četiri i pet ovlaš je skiciran niz transformacionih procesa od „haosa“ (škrabotine) do konture kvadrata i kruga, pri čemu su konstruisane i naznake treće dimenzije. U petom delu je data propozicija „Otvaranje kvadrata“ koja ukazuje na pomeranje od statičkog suprematističkog kvadrata ka seriji kvadrata, otvaranju zatvorene konture kvadrata i nizanja kvadrata da bi se postigla iluzija treće dimenzije. Odlika opisanog crteža-teksta je njegova ambivalentnost: on je i crtež i tekst, on istovremeno interpretira i interpretiran je. U dvojnosti njegovih funkcija da je interpretacija i interpretirano otkriva se hermeneutički potencijal zapisa, koji je naglašen postojanjem „izvornog teksta“, tj. Maljevičevog „crnog kvadrata“. Za Tišmu je realizacija crteža-teksta općetavanje horizonta pred-razumevanja koji okružuje Maljevičev kvadrat. „Horizont pred-razumevanja“ je granična kontura koja deli i spaja pojavnosti vizuelnog i tekstualnog. Tišmina interpretacija izvornog uzorka, crnog Maljevičevog kvadrata, koji smešta u središte rasprave, u smeru je „onoga što je prethodilo kvadratu“ i „onoga što sledi iz kvadrata“, a to su generičke putanje transformacija crnog kvadrata.

Kao što je za Tišminu raspravu Maljevičev delo bilo polazište građenja interpretacija, tako je Tišmin crtež-tekst poslužio kao osnova za raspravu i analizu Vladimira Kopića iznesenu u eseju „Bazični eseji: kritičko-apologetski osvrt na ‘Kvadrat’ Slobodana Tišme“. Kružnost interpretativnih puteva je prenesena sa jednog nivoa diskurzivnosti na drugi. Maljevičev kvadrat je jezik prvog reda, Tišmin crtež-tekst je diskurs drugog reda, a esej Vladimira Kopića člana grupe (3 je diskurs trećeg reda. Uočavanjem diskurzivnih hijerarhija u radu grupa KÔD i (3 pokazuje se da je njihov rad konstituisan u terminima konceptualne umetnosti. „Bazični eseji ...“ se razvija u smeru transformacije ‘teksta o’ (teksta kritike) u metadiskurzivni „tekst kao

umetnički rad". U uvodu su stajale reči Amyja Goldinga: "... kritičar nastoji, često po svaku cenu, da umetničko delo tumači 'njim samim', tj. upinje se da dijagnosticira stepen u kome dati umetnik koristi mogućnosti medija." Zatim, sledi statistička analiza „Kvadrata” izvedena do kraja, a završni deo rada sadrži „Pravilnik za čitaoca 'Bazičnog eseja'” u kome su razrađene relacije stvaralac -delo-kritika-kritičar-konzument. Esej kao celina je postao umetničko delo sa sopstvenom logikom, u kome su nagovušteni Kopiclovi kasniji analitički i tekstualni radovi. Rad pokazuje da se „trećestepeni” diskurs Kopiclovog teksta (teksta koji je o crtežu koji je o suprematističkoj slici) preobražava u umetnički tekstualni rad konceptualne umetnosti.

Tišma je veći broj konceptualnih radova realizovao u sveskama koje do sada nisu izlagane. Rad na sveskama ima izrazito konceptualan i intiman karakter, što znači da ukazuje na Tišmin solipsistički postupak. U svesci iz 1972. godine Tišma je realizovao nekoliko eksplizitnih konceptualističkih crteža. Nacrtano je pet monohromnih kvadrata u crvenoj, plavoj, zelenoj, žutoj i crnoj boji. Pored svakog kvadrata piše ime njegove boje. Jedino pored žutog kvadrata piše reč „crno”. Na stranici sveske je nacrtana crna kriva linija, pored nje je zapisano „na velikoj površini mala crna kriva”. Na stranici je napisano „pismo nosi važnu poruku” i „pismo nosi prijatnu poruku”. U svesci iz 1974. godine se zapažaju promene od konceptualnih tautoloških relacija teksta i crteža ka „pop” i „psihodeličnim” učincima teksta i ikoničkim crtežima („Amorin”).

Serija crteža Slavka Bogdanovića i Slobodana Tišme „IN NO STRANGE LAND (SUBJEKTIVNI NOTNI TEKST NA MUZIKU DONALDA ERBA)” (1970) pripada tradiciji automatskog pisma. Crteži započinju prividno kao zapisi rukopisa (pisanog pisma, ispisanog pisanog pisma) da bi se transformisali u formu pisma bez prepoznatljivih znakova (škrabotinu, trag). U radu ostaje samo beleženje procesa. Trag kao dokument pisanja, a pisanje kao izraz svesti (ili možda izmicanja svesti).

Bogdanović je izveo seriju radova „Medium is massage”, „T. №. 1”, „T. №. 1” (1970), „Otvorena knjiga - zatvorena knjiga” i „Zakovana knjiga” (1971) u kojima je zamisao ready madea doveo do analitičkog tautološkog dela. U radu „Medium is massage” na istrgnutoj stranici iz knjige je intervenisao tako što je povlačio vertikalne linije kroz tekst izbegavajući da precrta odštampane reči. Time je postigao dvostruki efekat: (1) tipografski je poremetio sintagmatsku strukturu teksta i tekst učinio vizuelno interesantnim, i (2) konzistentni tekst je vizuelnim formalnim povlačenjem linija razbio na tri nekonzistentna teksta. Radovi „T. №. 1” i „T. №. 1” demonstriraju princip redukcije od teksta do grafičke topološke strukture. Na prvom

listu je otkucani tekst koji je na opisani način razbijen, povlačenjem linija. Na drugom listu su iscrtane samo linije iz teksta sa prve stranice, ali bez teksta.

„Otvorena knjiga - zatvorena knjiga” je pravi ready made sa konceptualnim pod tekstrom. Oko knjige po njenoj korici i lubovima je izведен crtež zatvorene linije. Linija zatvara knjigu i prekidanje linije nastupa u trenutku otvaranja knjige. U pitanju je dvostruka tautologija: tautologija crteža i tautologija objekta.

Konceptualni crteži Miroslava Mandića „Čelik”, „Delo A, B, C”, „300 tačaka”, „Ulaznica u galerije suvremene umjetnosti” su konceptualne i mentalne vežbe zasnovane na repeticiji, tautologiji, redukciji, serijalnosti i metajezičkoj deskripciji. Crtež „Čelik” čine zapisi reči „čelik” u tri različite veličine. Zamisao repeticije (ponavljanja) kao osnove serijalnosti je ustanovljena. „Delo A, B, C” je rad koji čine tri lista sa sledećom strukturom: na listu A piše „autor”, na listu B piše „ja”, a list C je prazan (bez teksta). Odnos listova A, B i C je tautološki odnos značenja i reference na koju se značenja odnose. Rad se može shvatiti i kao konceptualna shema redukcije od opštijeg pojma (autor) preko specifičnijeg pojma (ja) do same stvari (prazne površine). Rad se može interpretirati i u duhu poststrukturalističke zamisli smrti autora.

Rad „300 tačaka” je izведен u dve verzije: (1) verzija u kojoj se tačke prostiru po površini gradeći polje tačaka i (2) verzija sa zgusnutim tačkama koje grade pravougaonu površinu. Distribucija tačaka se zasniva na konceptu serijalnog umnožavanja i ponavljanja jediničnog elementa (tačke).

Crtež-tekst (dijagram) „Ulaznica u galerije suvremene umjetnosti” je metajezički rad zasnovan kao jezička igra sa pojmom muzeja i njegovim odnosom prema pojmu umetnosti. Mandić je razlikovao dva plana umetnosti: (1) „umetnost” u istorijskom smislu, koja je određena odnosom semantičkog piana (kome odgovara ideja boga) i sintaktičkog plana (kome odgovara zamisao čoveka), i (2) „umetnost 20 veka” koja je određena poljem odnosa sintaktičkog plana (kome odgovara zamisao čoveka) i semiotičkog plana (kome odgovara zamisao strukture). Ovim radom je anticipirana i bipolarnost grupe KOD koja je delovala u rasponu od analitičko-političkog plana do analitičko-spiritualnog plana.

Analice Peđe Vraneševića realizovane u formi slike sa tekstrom „Z1 Z2” (1971), unikatne knjige umetnika „NZ” (1971) i serije crteža „1-2-3” (1972) su u stilskom smislu primjeri analitičke konceptualne umetnosti. Rad „Z1 Z2” iznosi karakterističan kritički stav konceptualne umetnosti u odnosu na ontološko razlikovanje figurativne (ikoničke) i apstraktne (aikoničke umetnosti). Za konceptualnu umetnost između ikoničkog i

aikoničkog umetničkog dela nema suštinske razlike, pošto je umetničko delo uvek neko materijalno stanje plohe. To Vranešević precizno demonstrira izlažući: (1) sliku Z1 koja prikazuje ljudsku glavu (profil) realizovan belim i crnim tušem, i (2) sliku Z2 koja prikazuje strukturu tačaka realizovanih crnim i belim tušem. U tekstu ispod slika Vranešević postulira da su slike Z1 i Z2 međusobno jednake pošto su i jedna i druga nastale nanošenjem crnog i belog tuša. U pitanju je eksplicitan materijalistički i analitički rad koji zadire u suštinsku prirodu modernizma. Knjiga „NZ“ polazi od teze Karla Marxa, koju citira, o razlici i neuporedivosti grčke i savremene umetnosti. Poenta rada je razlikovanje idealna prirode kome pripada „humanistička vizija umetnosti“ i „veštacke umetnosti“ sintaktičkog kombinovanja koja sledi iz savremenog tehničkog i urbanog iskustva. Serija crteža „1-2-3“ je realizacija upravo takve „artificijelne umetnosti“ zasnovane na analitičkim propozicijama mogućeg rastera sveta i koja je izvan prirode i prirodnog (mitskog) poimanja sveta. Na tri lista su realizovani raster-strukture: (1) crvena raster struktura sa trougaonim bazičnim elementom, (2) identična prvoj strukturi struktura realizovana sa crnim debelim i tankim linijama koje stvaraju optički efekt razlike, i (3) struktura nastala preklapanjem prethodne dve (crvene i crne) strukture. Ovim radom je postignut konceptualni efekt (odnos istih i različitih struktura), mentalni efekt (mentalno predočavanje puta povezivanja jedne strukture sa drugom) i optički efekt (perceptivno iskustvo viđenja strukturalnog poretku minimalnih promena rastera).

Analitički radovi Mirka Radojičića su paralelno razvijani na (1) konceptualnom, (2) strukturalnom i (3) arhetipskom planu. Pri tome, on je interslikovno i intertekstualno povezivao fotografiske reprezentacije, dijagramske crteže i tekstualne indeksacije. Prvi karakterističan rad je rad sa neonskom svetlošću. Fotografisana je neonská reklama preduzeća čije je ime „ESTETIKA“ (1970). Reklama je snimljena tokom dana kada nije osvetljena i tokom noći kada je osvetljena sa i bez blica. U pitanju je: (1) ready made – preuzimanje postojećeg stanja stvari, i (2) tautologija – kao estetski artefakt je izložen objekt koji konceptualizuje estetsku produkciju dotičnog preduzeća i koji sam sebe indeksira kao estetski objekt. Uz ovaj rad ide i jedna skica-koncept neonskih projekata zasnovana na pseudo-tautološkom odnosu neonskog natpisa reči „neon“ i „neant“ (ništavilo). U crtežima za naslovnu stranu časopisa „Index“ br. 209 (1970), u nekoliko serija crteža nazvanih „Milimetarska hartija“ (1970) Radojičić je razradio strukturalni princip crteža kao izraza analitičke propozicije. Crtež u tom slučaju nije reprezentacija nekog objekta, situacije ili procesa iz sveta, nije izraz umetnikovog psihološkog ili mentalnog

stanja, ali nije ni demonstracija neke konceptualne ili teorijske teze, već je posledica sintaktičkih formalnih definicija umetničkog dela kao formalne strukture. Rad sa formalnim aspektima strukturiranja u okviru izabranog ili zadatog sistema (sistem rastera milimetarske hartije) je Radojičića usmerio ka istraživanju prirode umetnosti kao sistema propozicija, što ga je zatim odvelo ka tekstualnom i teorijskom konceptualizmu. U seriji crteža objavljenim u časopisu „Problemi“ (br. 101, 1970) i katalogu izložbe „Mladi umetnici i mladi kritičari“ Radojičić je model formalnog sintaktičkog izvodenja vizuelne strukture iz vizuelne strukture primenio na aikonički oblik (krug) i ikonički oblik (cvet) pokazujući da između ikoničkog i aikoničkog oblika postoji proces strukturalnog formalnog izvodenja prema unapred zadatim pravilima, a ne poredak odnosa fenomena. Odnos ikoničkog i aikoničkog oblika je Radojičića usmerio na još jedan problem kojim će se baviti tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, a to je problem arhetipa (osnovne, univerzalne civilizacijske ili simboličke strukture).

5.2 Grupa kao objekt i subjekt rada

Analize grupe kao jezičke, ideološke, semiološke, psihološke ili duhovne zajednice su bile karakteristične za konceptualnu umetnost na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine. Zamisao autorefleksije koja je primenjivana na analizu postupaka stvaranja umetničkog dela ili na samo umetničko delo (kao trag materijalnog i konceptualnog stvaranja) je proširena na analizu i raspravu zajednice. U tom smislu, na primer, grupa OHO je sprovodila istraživanja relacija racionalnog, intuitivnog, sistematičnog i senzibilnog unutar grupe, a grupa Art&Language je uvela pojam indeksa kao formalnog sredstva za označavanje i klasifikovanje tema, tekstova, literature i objekata razgovora unutar grupe. U grupi KOD su izvedena četiri karakteristična rada usmerena na istraživanje relacija zajednice.

Miroslav Mandić i Slobodan Tišma su izveli radove „Usaglašeni senzibilitet“ i „Komplementarnost“ povodom „Četvrtog trijenala jugoslovenske likovne umetnosti“ (1970). „Usaglašeni senzibilitet se zasniva na tome: (1) da je svaki učesnik akcije iscrtao pet geometrijskih kontura (krug, kvadrat, parvougaonik, romb), (2) da su konture po redosledu crtanja međusobno poklopljene, (3) u idealnom slučaju usaglašenog senzibiliteta umetnici bi nacrtali identične konture koje bi se poklopile, (4) to se nije desilo pa preklopljene konture uvek grade zajedničku površinu koja je označena crnom bojom, tj. presek dve konture predstavlja usaglašeni senzibilitet učesnika. U radu „Komplementarnost“ o kome postoji tekstualni dokument rađeno je sa bojama. Izabrane su tri osnovne boje žuta, zelena i plava. Zatim je svaki od učesnika pomislio na tri boje: (1) Mandić je

posmislo na plavu, žutu i crvenu boju, (2) Tišma je pomislio na žutu, plavu i crvenu boju. Komplementarna boja njihovih misli je bila zelena.

Slavko Bogdanović je izveo rad „Strip o grupi KÔD i njenim članovima“ (urađen kao broj 9 časopisa „L.H.O.O.Q.“, 1971). Rad čini osam crteža koji se formalno dovode u vezu sa odnosima u grupi KÔD: (1) crtež 1 prikazuje kukasti krst i označen je natpisom „polazna pozicija“, (2) crtež 2 je kvadrat izveden iz kukastog krsta sa simetralama i odnosi se kao simetrični poredak na grupu KÔD 19. decembra 1970, (3) crtež 3 je kvadrat sa upisanim

Dragi prijatelji,
Ima tekoro mjesec čina da smo se vratili domaću.
Kod Gorana sam vidjeo ono što ste stampali u "Indexu". Dosta dobro izgledaju one objeće trakice i mislite da je to bio jedini način da se to dokaže
Molio bih da mi obrazoblijede rasglednicu. Molio bih da mi to pošaljete.

Također nadam se da ste dobili i moja projekte koje su realizovane na putu i posle još davnog iz Londona. U slike su da to nije stiglo Šajkaš
već još nekoliko papira.

Goran može ukratko pričati o problemima koji su vam pratići u posljednje vrijeme. Nadam se da će se sada situacija promjenila ili da se barem mijenja i to na bolje za sviju vas. O tome kuo i o čemu
što radite slijedeći. Uostalom postoje mogućnosti
da se vidimo u Beogradu, Novom Sadu ili ovde. Da li
bi te mogao dolaziti u Zagreb.

Molio bih i da mi pošaljete ona "polja" koje su
bila posvećena viz. komunisti, kao i ostale integracione
slike papira koje ste stampali na vašim katalogima
projekta. Također i posljednja kataloge.
Na sljedeći put vidišmo svima šta je
pozdrav

Braco

Zagreb 16.1.1971

Predavač Život i Povijest

Braco Dimitrijević, Pismo KÔD-u, 1971

kvadratima izведен iz osnovnog oblika (iz crteža 1 i 2), (4) crtež 4 je realizovan izdvajanjem četiri ugaona kvadrata iz mreže osnovnog kvadrata, (5) crtež 4a je nastao iz crteža 4 brisanjem mreže koja je povezivala ugaone kvadrate u strukturu, (6) crtež 5 prikazuje složenu strukturu koja nastaje translatornim pomeranjem unutrašnjih kvadrata izvan osnovne konture kvadrata, čime se prikazuje stanje grupe KÔD posle marta 1971. i formiranja „intimnog kruga“ u okviru nje, (7) crtež 5a prikazuje male kvadrate izvedene iz mreže unutar osnovnog kvadrata po spoljašnjim obodu osnovnog kvadrata, i (8)

crtež 6 prikazuje strukturu pet kukastih krstova koji su izvedeni iz osnovnog kvadrata i malih periferijskih kvadrata, crtež prati zapis „završna pozicija“. Bogdanovićeva „sintaktička spekulativna rasprava“ grupe KÔD pokazuje kako se formalne sintaktičke kvadratne strukture mogu izvoditi i kako se njihovi slučajevi mogu pripisati stanjima i evoluciji grupe. Korišćenje kukastog krsta, koji je u socijalističkoj Jugoslaviji bio tabu-znak, predstavlja politički eksces i provokaciju. Bogdanović se služio dvostrukosti ovog znaka: njegovim arhetipskim značenjem kao simbolom mudrosti (indijska učenja) i njegovom političkom provokativnošću koja je proizlazila iz simbolike fašističkog i nacional socijalističkog znaka. Ovde nije u pitanju identifikacija sa ideologijom fašizma, već proizvodnja simptoma koji u telu real socijalizma stvara eksces i otvara diskurs traume.

Primer analize „interpretativne zajednice“ je zasnovao Mirko Radojičić: „Ja sam posle gašenja grupe i grupnog rada samostalno napravio nekoliko radova. Jedan je bio pokušaj da se odredi senzibilitet mojih članova KÔD-a koji je prešao da radi, i mojih članova grupe (čiji je trebal da radim u grupi (čiji je trebal. Na papirima, na kojima su bili nacrtani kvadrati, trebalo je da svako nacrti svoju projekciju kocke: u slučaju KÔD-a dobijena je jedna kocka, u slučaju (četiri“. Iz ovako realizovanog grupnog rada, koji snima i indeksira „stanje senzibiliteta“ članova, Radojičić je izveo dijagramske radove koga čine crtež kvadrata sa tekstrom „kvadrat - linija“, crtež kose projekcije kocke sa tekstrom „kocka - prostor“ i crtež strukture koncentričnih kvadrata sa dijagonalama i tekstrom „hiperkocka - struktura“. Bitni aspekt Radojičićevog postupka je rad sa treće-stepenom diskurzivnom strukturon: (a) prvostepenu strukturu čine individualni senzibiliteti članova grupe reprezentovani kroz dijagramske crtež projekcije kocke, (b) drugostepenu strukturu čine međusobne relacije dijagramske crtež projekcija kocke, koje u međusobnim relacijama definišu okvir „interpretativne zajednice“ grupa KÔD i (čiji je trećestepenu strukturu čini Radojičićev rad koji, na apstraktnom nivou prikazuje prostore pojavnosti kocke: u ravni je kvadrat, kocka je u trodimenzionalnom prostoru (prikazana je njena aksiometrijska projekcija), a struktura je model višedimenzionalnog simetričnog prostora (prikazana je shematskom grafa).

Rad Peđe Vraneševića „KÔD“ je ludistička struktura koja poziva članove grupe da uđu u interaktivnu situaciju. Strukturu rada treba razumeti kao fluksus projekt moguće subjektivne interakcije, a ne kao poziv i projekt konkretnog čina. U pitanju su dva teksta: (1) prvim se pozivaju članovi grupe da zamisle boju kruga i ostatka površine kruga, odnosno (2) drugim se pozivaju da iseku kosu i da je stave u sredinu kruga. Rad se može razumeti i kao

ironična igra sa kôdovačkom ambicijom da formalno i strukturalno prikažu svoje intersubjektivne relacije.

5.3 Tekstualna ili teorijska konceptualna umetnost

Slavko Bogdanović je na tekstualnom planu ostvario četiri tipa tekstualne produkcije: (1) konceptualnu poeziju, (2) koncepte ili projekte, tj. tekstove koji su između konceptualizacije poezije i konceptualističkog lingvističkog projektovanja mogućih činova ("Zapisacu mojih 200 ideja....", "T - T'" iz 1970. i "Informacija 1, 2, 3 i 4" iz 1971), (3) analitički rad „Močvara" (1970) i (4) politički postkonceptualni tekstovi (časopis L.H.O.O.Q., 1971). Temeljni analitički Bogdanovićev rad je knjiga „Močvara". Ona nastaje usred jezika u traženju doslovnog „materijalnog potencijala" jezika. Doslovnost jezika označava uobičajeno dve veoma različite stvari: (1) direktnu, neposredovanu, korespondenciju jezika i njegove reference, na primer, relacije rečenice „Ja sada vidim drvo ispred sebe." i drveta koje je ispred govornika koji gleda u njega, ali i (2) direktnu, neposredovanu, prezentaciju „jezičkog materijala": jezičkih (lingvističkih) oblika, odnosa, strukturacija, elemenata. Formalistički pristup, u jednom od ishodišnih značenja koja vode poreklo od ruskog književno lingvističkog formalizma, ukazuje na direktnu neposredovanu prezentaciju, konstrukciju i analizu „jezičkog materijala". Bogdanović rad na knjizi „Močvara" razvija u tom smeru. „Močvara" je analiza u smislu „razlaganje" i eksplikacija „razloženog", vodena do nivoa znakova. Bogdanovićev rad se uspostavlja na četitri diskurzivna nivoa: (1) prezentacija analize (razlaganja) reči „močvara", (2) autorefleksivna specifikacija sprovedenih procedura i njihovog konteksta, (3) prezentacija knjige kao umetničkog rada, (4) očekivanje da će čitalac knjige nastaviti da razraduje njene postavke. Jedan od bitnih Bogdanovićevih ideoloških stavova, karakterističan za umetnost šezdesetih, odnosi se na demokratizaciju umetnosti, odnosno, na uvođenje posmatrača u proces konceptualnog dovršenja dela. Bogdanović proširenje umetnosti ne vidi samo u proširenju medijskog okvira i u otvorenim konceptima umetnosti, već i u aktivnoj recepciji čitaoca ili učesnika. Bogdanovićev stav ima utopijsku komponentu šezdesetsmaškog optimizma koji govori o širenju sveta umetnosti ka životu, i jednu konkretnu dimenziju koja tekst i čitaoce teksta vidi kao učesnike u interpretativnoj zajednici, pri čemu pojam „interpretacija" označava transformaciju osnovnog teksta. Tekstovi Peđe Vraneševića su meta-tekstovi. Njih određuju dva nivoa prezentacije: (1) prvostepeni nivo prezentacije kao umetničkog dela - tekst je delo konceptualne umetnosti načinjeno za izlaganje na zidu i čitanje, i (2) metajezički nivo govora o „prirodi

umetnosti" i o „statusu konceptualne umetnosti". Dva karakteristična primera su „Nemogućnost tačnog određenja..." (prvi od 5 tekstova iz serije, 1971) i „Svestan krize umetnosti" (1973). Tekstom „Nemogućnost ..." Vranešević konceptualno definiše status mišljenja u kontekstu umetnosti obziru na prostor. Za njegov rad bitna su tri aspekta: (1) materijalistička dimenzija razumevanja odnosa u umetnosti („postojanje mišljenja je komponenta prostora", „realni prostor"), (2) autorefleksivno definisanje statusa rada u konceptualnoj umetnosti („manifestacija mišljenja o manifestaciji mišljenja") i (3) svest o udelu interpretativnog u doživljaju i razumevanju materijalnog („realni prostor superponiran teorijskim"). Tekst „Svestan krize umetnosti" je postkonceptualistički tekst kojim se autokritički razmatra status konceptualnog umetnika. Vranešević naslućuje da konceptualna umetnost svojim radikalnim preispitivanjem prirode, smisla i granice umetnosti problematizuje i instituciju umetnika. Umetnik se u svakom trenutku nalazi pred pitanjem „Kuda dalje?" ili „Kako dalje?" Vranešević na ta pitanja daje odgovore ukazujući na bazične teme rasprava u okviru grupe KÔD i (3 (1) prekinuti bavljenje umetnošću, (2) realizovati utopiju umetnosti kao načina života i (3) tragati za novim trendom. Tekstovi Mirka Radojičića „Tekst 1" i „Tekst 2" (1971) su rezultati paradigmatski sprovednog analitičkog rada povezanog sa analitičkom filozofijom, hermeneutikom teksta i konceptualnom analizom. U pitanju su „klasični" konceptualistički tekstovi pisani za publikovanje (časopis, katalog, knjiga) i za izlaganje na zidu u galerijskom i muzejskom prostoru. Oni imaju formu steštimenta, tj. u obliku propozicionalnih stavova iskazuju stav i propoziciju o definisanju prirode i koncepta konceptualne umetnosti. Može se smatrati da je Radojičićev „Tekst 1" „tractatus-svet". „Svet" je ma koji skup, sklop ili struktura bilo kojih elemenata povezanih u integralnu celinu: „Pretpostavite da se totalno stanje sveta u jednoj dator prilici može u potpunosti opisati tako što će za ma kog datog člana nekog stanja-prostora reći da li u toj prilici taj član postoji ili ne. Svet koji ispunjava ovaj uslov može se nazvati Tractatus-svet. To je ona vrsta sveta koju je Wittgenstein zamislio u svom Tractatusu. On pripada jednoj vrsti sveobuhvatnije predstave o tome kako je svet sazdan." (von Wright). Radojičićev „Tekst 1" je totalno stanje sveta (svet umetnosti, svet konceptualne umetnosti) u jednoj dator prilici, odnosno, njegov iscrpni opis koji nudi sveobuhvatnu predstavu o tome kako je svet umetnosti, tj. konceptualna umetnost, sazdana. Radojičić je ovaj metod konstituisanja rada, koji iscrpljuje totalna stanja sveta prezentacije, sproveo kao opšti princip realizacije i to ne samo tekstualnih radova. Njegov umetnički rad u tekstu, crtežu i fotografiji skup je

tekstu, crtežu i fotografiji skup je malog broja nezavisnih i autonomnih totalnih stanja sveta umetnosti. Analiza Radojičićevog „Teksta 1” se može isložiti kroz tri stupnja: (1) analizu konteksta, (2) analizu strukture teksta i (3) analizu grupa stavova koji grade tekst.

Analiza konteksta. U prvoj rečenici teksta, kojom negira ulogu originalnosti i značaj svojih izvora, Radojičić ukazuje na polazište razmatranja - na Wittgensteinov „Tractatus”. Prva rečenica „Teksta 1” je izvedena, gotovo doslovno preuzeta, iz druge rečenice petog pasusa predgovora „Tractatusa”. Njene su funkcije dvostrukе: (1) da pažljivog čitaoca uputi u kontekst promišljanja i relacije sa Wittgensteinovim radom, i (2) da iznese stav da je tekst pred nama poligon razmišljanja i analize, a ne zbir konačnih i izvornih sudova o umetnosti. Time Radojičić sprovodi eksplizitnu kritiku modernističke originalnosti. Radojičić naglašava autorefleksivnu prirodu spisa kroz koji čitalac mora da se, kao i autor, ispenje kao po leštavama, da bi ih na kraju odbacio. Drugi bitan kontekst na koji se ukazuje je konceptualna umetnost. Konceptualna umetnost je za Radojičića okvir u kome on definiše svoj rad i okvir koji se definiše njegovim pisanjem i analizom. Dvostruktost koju tekst preuzima, preuzimajući da sinhrono bude i analizandum i analizans, bitna je karakteristika teorijske konceptualne umetnosti, tj. analitičkog usmerenja konceptualne umetnosti. U tom smislu, „Tekst 1” je teorijski objekt: umetnički rad u funkciji teorijske analize i verifikacije prirode i koncepta umetnosti.

Analiza strukture teksta. Struktura „Teksta 1” je složena i zasniva se na: (a) modelu propozicionalnih stavova, (b) skupu definicija, i (c) interpretaciji pojma „jezik umetnosti”. Tekst je zamišljen kao propozicionalni stav, a to znači da prva rečenica, preuzeta od Wittgensteina, iskazuje umetnikove namere, želje, uverenja, odnosno, odnos, prema mišjenom materijalu. Ostale rečenice teksta izražavaju propozicije, definišu i objašnjavaju pojmove. U globalnoj shematici zasnovanoj na propozicionalnim stavovima, Radojičić koristi i pojedine rečenice koje su u formi propozicionalnih stavova („Mene interesuje mogućnost govora i pisane reči kao jezika.”) čime naglašava da je tekst autoanaliza kojom se razjašnjavaju i iznose intencije koje determinišu i upravljaju njegovim radom. Definicije konceptualne umetnosti su zasnovane u: (a) obliku deskripcija i (b) u obliku propozicioniranja što konceptualna umetnost jeste. Procedurama definisanja Radojičić postiže da se konceptualna umetnost razumeva kao veštački jezički sistem konstruisan iz uverenja i namera umetnika, a ne prirodno i po sebi razumljivo data pojavnost u smislu modernističkog shvatanja originalnog stvaralačkog čina. Objašnjavanje upotrebljenih pojmoveva (jezik, zreo jezik, savršen jezik) je

izvedeno sa namerom da se razradi i definiše okvir u kome on sprovodi rad, s obzirom na jezičko okružje sveta umetnosti i kulture. Analiza značenja grupa stavova. Radojičićev tekst čine tri grupe stavova: (a) prva rečenica, (b) rečenice označene brojevima od 1 do 13, i (c) tekst koji sledi nakon stavova označenih brojevima. Prva rečenica usmerava pažnju na kontekst i metod autorefleksivnog rada, odnosno, ima funkciju „stava” u globalnoj shemi teksta. Rečenice označene brojevima su definicije umetnosti, uže, konceptualne umetnosti. Radojičić umetnost definiše kao skup koga čine umetnička dela. Time je određena polazna shema čiju transformaciju izvodi konceptualna umetnost pokazujući da se težište interesa i rada pomera sa umetničkim delom (predmeta) na: (1) jezik umetnosti i (2) proces dolaženja do dela, tj. proces dolaženja do dela postaje isto toliko važan koliko i sam rezultat. Na ovim osnovama se konceptualna umetnost definiše kao ispitivanje mogućnosti jezika, a to znači da je konceptualna umetnost autorefleksivna jezički determinisana aktivnost spoznavanja prirode umetnosti. Treća grupa stavova razrešava pitanje određenja koncepta i pojavnosti „jezika” umetnosti. Tu Radojičić polazi od problematike svog rada: (a) njega zanimaju govorni i pisani jezik, ali su oni po svojoj formaciji (prirodnosti) isuviše složeni da bi se podvrgli direktnoj analizi, (b) zato on istražuje primarnije veštačke modele vizuelnih sistema. Radojičić vizuelne sisteme ne definiše preko znakovnog (semitičkog modelovanja), već preko zamisli „primarnijeg vizuelnog jezika”, odnosno, koncepta „veštačkog vizuelnog jezika”. Naznačena procedura odgovara „sintaktičkoj naturalizaciji” u Wittgensteinovoj filozofiji. Sa primarnog razmatranja metodologije vizuelnog rada vraća se opštim pitanjima jezika – pitanjima savršenog, nesavršenog i zrelog jezika. Ova tema duguje ranovitgenstajnovskom zahtevu da se dode do „idealnog” ili „svršenog jezika” prikazivanja sveta. Tu se otkriva i jedna od bitnih Radojičićevih oopsesija: oopsesija savršenim i kompletним radom. Kasniji Radojičićev rad sa fotografijom u kombinaciji sa crtežom i tekstrom podređen je ovaj normi, ili idealu postizanja savršenog jezika. Možda je iz tih razloga Radojičićeva produkcija minimalna, jedan rad na tri do četiri godine, drugim rečima, sve ono što ne može biti izrečeno u domenu jezika koji, barem, simbolizuje savršeni jezik, pripada čutanju.

„Tekst 2” je prezentovan u obliku „negativa”, na crnoj podlozi su bela slova. U pitanju je fragment, prezentovani su stavovi 6 i 7 mogućeg većeg teksta. Za razliku od „Teksta 1”, „Tekst 2” prezentuje minimalnu osnovu građenja teksta koji bi mogao da se označi terminom „tractatus-svet”.

6. Nevidljiva umetnost

Pored ideoloških i analitičkih aspekata delovanje grupe KOD je uslovljeno i

Interesovanja za ezoterične i simboličke sisteme su razrađivana individualno posle prestanka delovanja grupe tokom sedamdesetih i osamdesetih godina. Spoj ideološkog, analitičkog i ezoteričnog rada nije uobičajen za anglosaksonsku konceptualnu umetnost, međutim duboko je integriran u neoavangardna i postavangardna kretanja u Srednjoj (grupa ZERO, Joseph Beuys, Franz Erhard Walter, Hans Darboven, bečki akcionisti) i Istočnoj Evropi (ruska, češka, slovenačka i srpska konceptualna umetnost). U polazištima grupe KÔD se nalaze interesovanja za simbolizam. U toku delovanja grupe i tokom kasnijeg individualnog rada su se suočavali sa kompleksom ezoteričnih pojava koje karakterišu kasne šezdesete i sedamdesete godine: (1) izučavanje istočnih učenja, pre svega zen budizma i taoizma u sintezi sa dubinskom psihologijom arhetipa Karla Gustafa Junga (Mirko Radojičić), (2) izučavanje evropskog simbolizma i ezoterije od hermetizma do antropozofije (Slobodan Tišma, Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović), (3) praktikovanje poznomodernističke „spiritualnosti“ ili bivanje u duhi „novog senzibiliteta“ hipi pokreta, komuna i novog doba (gradska komuna u Novom Sadu, seoska komuna „Bistri potok“ koju je osnovao Boško Mandić sa porodicom na planini Rudnik), i (4) individualne mitologije umetnika kao profetske ličnosti koja objedinjuje egzistencijalne preobražaje ezoteričnog u egzoterično i obratno (Miroslav Mandić).

Pojam nevidljive umetnosti je zasnovan metafizičkim shvatanjem dematerijalizacije umetničkog objekta. Dematerijalizacija umetničkog objekta se može razumeti kao: (1) doslovna zamena umetničkog dela (komada) tekstrom ili dijagramom o procesu mišljenja, koncipiranja, projektovanja, izvođenja dela ili izgledu dela, (2) pomeranje interesovanja umetnika sa dela kao vizuelnog, materijalnog ili prostornog produkta na delo kao jezički ili semiološki sistem proizvodnje značenja u umetnosti, kulturi i društvu, i (3) pomeranje interesovanja umetnika sa dela na metafizičke, u egzistencijalnom, kontemplativnom i spekulativnom smislu, aspekte razumevanja umetnosti, kulture ili sveta kao totaliteta bića, predmeta i energija. Grupa KÔD je bila uključena u procese dematerijalizacije objekta umetnosti kroz sva tri aspekta dematerijalizacije prelazeći kroz njih kao kroz razvojne faze. Do metafizike umetnosti, u kritici se ta usmerenja u konceptualnoj umetnosti nazivaju mistički konceptualizam (Renato Barrili) ili transcendentalni konceptualizam (Tomaž Brejc), kôdovci su došli: kroz traganje za mogućnostima sinteze umetnosti i života (što je egzistencijalna varijanta) i kroz interes za simboličko dejstvo artefakata umetnosti (što je simbolička varijanta). Egzistencijalna varijanta je ostvarena kroz istraživanje i razvijanje senzibiliteta i međusobnih mentalno-emocionalnih odnosa u grupi, a razvijena

je kroz težnju ka komuni (novom totalitetu života) i umetničkom ponašanju kao obliku promene subjekta i sveta. Simboličko istraživanje je ostvareno kroz tekstualni fantazam (poema Slobodana Tišme „Vrt kao to“ (1977), poezija Slavka Bogdanovića „Polje fenomena“ (1980) i knjiga pesama Miroslava Mandića „Ja sam ti je on“ (1984)), ali i kroz arhetipski crtež i fotografiju (Mirko Radojičić „Struktura rasta“ (1970-73), „Nacrt jevrejskog svećnjaka“ (1972), „YI KING“ (1972), „Jedan dan leta“ (1975), „Ja, Čuang Če, sanjao sam jednom da sam leptir“ (1975), „Linija“ (1972), „Krug“ (1979), „Une lignes ambiguë (et deux photographies claires)“ (1982), „Mesec“ (1984), „Plavo“ (1984), arhitektonski nacrti (nastali tokom osmadesetih) ili crteže Slavka Bogdanovića „Tajna piramide je ...“ (1984)).

Pored interesovanja za ezoterično, pojam „nevidljiva umetnost“ ima i jednu egzoteričnu karakteristiku, interesovanje za trivijalno, svakodnevno, intimno. U tom smislu nastaju „dela“ Slobodana Tišme izvedena kao odlazak u šumu (1973) ili grupna akcija pijenja coca cole (1972-77) ili stvaranje nepostojećeg benda za nečujnu muziku (1976). Akcija svakodnevног ispijanja coca cole ispred samoposluge na Limanu zaslužuje pažnju. U pitanju je akcija koja: (1) visoku estetičnost konceptualne umetnosti trivijalizuje i vraća ponašanju tipičnom za popularnu kulturu, (2) kao da sledi stav kasnog Wittgensteina da metafizičke pojmove (biće, vreme) svodi na pojmove svakodnevног govora, tj. izuzetno ponašanje umetnika-stvaraoca se svodi na trivijalno pasivno ponašanje „običnog čoveka“, i (3) iskazuje se poverenje, analogno učenjima zena, u trivijalni čin koji pokreće probuđenje (satori).

Mirko Radojičić je sa analize jezika (prirode i koncepta umetnosti) prešao sredinom sedamdesetih godina na izučavanje i istraživanje (lociranje, specifikaciju, indeksiranje) specifičkih jezičkih (simboličkih, odnosno, arhetipskih) sistema ukazujući na izvesne „univerzalne“ invarijante („prošivene bodove“) u prirodi, ljudskoj svesti – podsvesti, nesvesnom označitelju i tragovima kulturoloških ekonomija označavanja. Tokom sedamdesetih godina to je značilo pomeraj od Wittgensteina prema Jungu. On nije postao jungovac, pre bi se reklo da je u pitanju vitgenštajnovac koji prihvata neke jungovske sadržaje. U seriji crteža „Struktura rasta“ (1970) jednostavnim geometrijskim i sintaktičkim operacijama transformisao je trougaonu strukturu, strukturu kruga i kvadrata u strukturu cveta (ikonički znak, mimetička shema, realistička reprezentacija). Ali time je otvorena i jedna istorija simboličkog rada (prekrivanja označitelja) u čijim ishodištima se nalaze romantičarski Rungeovi crteži (konstrukcije) cveta (biljnog paterna) sa početka devetnaestog veka. U kasnijim radovima je paralelno izlagao serije crteža (transformacije geometrijskih struktura u strukturu cveta)

i fotografije cveta, odnosno, nizove fotografija koji prate razvoj cveta od organskog rasta (tako bliskog Kleeu) do naslućivanja i prepoznavanja idealnog oblika kruga (bliskog Düreru, Rungeu, Ittenu, ... i svakako Radojičićevom savremeniku Longu). Radojičićev rad u ovom periodu korespondira izvesnim ishodišnim sećanjima i emotivnim vezama sa prirodnim prostorom svog porekla (hercegovačkim pejzažom), životom i radom komune (i porodice) u Šempasu i interesima za zapadnu (alhemijsku, romantičarsku) i

intelekta u „brujanju prirode“ dolaze do simboličnog koje jeste upravo najsofisticiraniji učinak intelekta („esencijalno“ civilizacije). Radojičić kroz čitanja i primene Jungovih učenja pokazuje moć simboličkog poretka. Kao primer metapoetičke razrade arhetipa u savremenoj umetnosti može poslužiti sledeća Radojičićeva izjava: „Svaki rad (umetnički), pa i onaj koji je „zajednički“, individualan je čin, jer je izraz individualne slobode, individualnog duhovnog profila i individualnih želja za ispoljavanje (stvaranje). U zajedničkom radu se dešava da se individualni radovi dodiruju, ili čak podudaraju, ili da se odnose na istu „temu“ (tj. rečeno terminima klasične teorije, mogu biti jednaki po formi ili po sadržini), ali su slojevi individualnog uvek vidljivi. U individualnim radovima može se ispoljiti arhetip, dakle nešto što predstavlja kolektivni, zajednički duh. (Arhetip ne objašnjava jedno delo ili jednu umetnost, samo ih karakteriše.) Arhetip se javlja u delima zato što ljudi hoće da ispolje (ukoliko dela nisu samo za zabavu ili samo za igru) kroz delo određenu situaciju, sliku, ideju. Arhetip može da se u delu pojavi i upotrebi nesvesno ili svesno i da ima funkciju simbola ili znaka. Lako nije u potpunosti tako, reći ću da je prva upotreba arhetipa kao simbola i da je karakteristična za „tradicionalnu“ umetnost kroz koju su se arhetipovi i uobičavali. U današnjoj umetnosti preovladava upotreba arhetipa kao znaka, ili kao predmeta za analitički rad (iako se i tu može pojaviti nesvesno, što ga samo potvrđuje), pa arhetip doživljuje, za naše vreme „klasičnu, lingvističku sudbinu: kao više ili manje proizvoljan znak uključuje se u sistem jezika dela i umetnosti, u „planetarni jezik komunikacije“. Zbog Loga današnja umetnost nema velikih umetnika, kakve je imala „tradicionalna“ (ranija) umetnost, ali - sama umetnost nikada nije bila velika kao današnja.“

Ispred tribine mladih, Novi Sad 1971.

istočnu (zen, taoističku) „sakralnost“. Kasniji Radojičićev interes za francuski poststrukturalizam, ali i raniji interesi za simbolizam, rad sa prirodnom postavljaju i kao oblik „prosvećenog“ (russoovskog) prekida sa urbanom diskurzivnošću (koju reprezentuje tekstualnost konceptualne umetnosti) i traganje za istinom koja je iznad ili ispod ili pored intelekta. Tu se uočava i jedan paradoks: i Pogačnik, i De Maria i Long i Fulton i Radojičić u traganju za onim iznad ili ispod ili pored

GRUPA (3)

1. Istorija i kontekst grupe (3)

U grupi (3) su sarađivali Ana Raković, Vladimir Kopićl, Čeda Drča i Miša Živanović. Saradnja budućih članova grupe (3) je započela tokom 1970. godine. Pre osnivanja grupe njeni budući članovi su učestvovali na nastupima grupe JANUAR (Tribina mladih, Novi Sad) i FEBRUAR (Dom omladine, Beograd). Grupa (3) je osnovana krajem februara 1971. Grupu je napustio Miša Živanović marta 1971. Tokom maja 1971. godine stvorena je grupa (3 - KÔD).

Članovi grupe (3) su bili studenti književnosti. Zanimali su se za teoriju književnosti, lingvistiku, teoriju informacija, filozofiju jezika i teoriju skupova. Izučavanje teorije skupova (Ana Raković, Čeda Drča), filozofije jezika, pre svega filozofije Ludwiga Wittgensteina (Vladimir Kopićl) i lingvistike (Miša Živanović) je njihov rad od samog početka usmerilo ka analitičkoj teorijskoj konceptualnoj umetnosti. Na umetničkom planu oni su bili zainteresovani za američku avanturu od Johna Cagea preko bitnika do konceptualne umetnosti i za eksperimentalnu poeziju. Bili su bliski grupi KÔD od njenih početaka.

Rad grupe (3) nastaje iz književnog eksperimenta uvođenjem metajezičkih interpretativnih aspekata u poetski tekst i njegovom transformacijom u metajezičko delo konceptualne umetnosti. Metajezičko delo konceptualne umetnosti više nije određeno disciplinarnom specifičnošću, već hermeneutičkom raspravom koja se realizuje kroz „koncept“ (tekstualno-dijagramski umetnički rad ili projekt) i kroz tekstualnu analizu statusa, funkcija i efekata sveta umetnosti, pojma umetnosti, umetnika, umetničkog dela, diskursa u i o umetnosti. Razlikuju se: (1) grupni radovi, (2) zajednički radovi Ane Raković i Čede Drča i (3) individualni radovi članova grupe u periodu delovanja grupe i kasnije.

2. Konceptualna umetnost

2.1 Projekti grupe (3)

Realizovan je niz grupnih projekata u formi dijagramskog-tekstualnog rada koji se odnose na psiho-fizička stanja umetnika, mentalne predstave, konceptualne formulacije i fenomene sveta. Ovo su analitički autorefleksivni radovi koji pokazuju kako se izvesna zamisao formuliše (opisuje, koncipira, dokumentuje) i prikazuje u formalnom modelu dijagrama i teksta.

Vladimir Kopićl, Ana Raković i Čeda Drča su realizovali sledeće rade: „Transformacija trodimenzionalnog sistema u N-dimenzionalni“, „Sistem apsolutne mere“, „66 kvadrata“, „Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma“, „Akcija uspostavljanja prostornih distanci“ i „



Deo Gradske komune: Božidar Mandić, Mirko Radojičić, Andelija Kopićl, Vladimir Kopićl, Ana Raković, Čeda Drča, Zvona Šalamun

Deca: Džo-Bak, Ali, Asja
Teslinja 18

10" (svi iz 1971). U tekstu Mirka Radojičića o grupi (3) („Nova umjetnička praksa 1966-78“, 1978) spominju se i rade zasnovani: (1) na analizi odnosa kretanja neobeležene i obeležene kocke koji se mogu postaviti kao odnosi prostora i vremena, odsustva i prisustva saopštenja, (2) na ostvarivanju situacije u realnom prostoru i vremenu - svaki od učesnika odlazi u drugi grad i u određeno vreme izvodi planirane akcije, cilj je da pojedinačna iskustva postanu zajedničko.

Dijagramske tekstualne radove „Transformacija trodimenzionalnog sistema u N-dimenzionalni“ i „Sistem apsolutne mere“ su realizovani kao konceptualni hipotetički modeli. Njihov cilj je da pokaže da se karakteristični fenomeni umetnosti, kao što su prostor i boja mogu konceptualno i mentalno prepočavati kroz formalne kombinacije i korespondencije. U radu „Transformacija trodimenzionalnog sistema u N-dimenzionalni“ su formalno uspostavljene korespondencije između prostornog modela (koordinatni sistem x, y, z) i sistema boja (plavo, crveno,

žuto). Uvodnjem konvencija o identitetu dimenzije sistema i boja, kao i o beskrajnom broju boja u sistemu uspostavlja se formalna transformacija prostornog sistema (tri dimenzije) u sistem N-dimenzija. Određujuće svojstvo ovog rada je „moć“ konstruisanja analitičkih propozicija o pojmovima koji potencijalno imaju reference ka fenomenima sveta (boji i prostoru). Drugim rečima, ekstenzionalni pojmovi (pojmovi sa spoljašnjom referencom) se transformišu u intenzionalni sistem (sistem apstraktne formalne strukture). U radu „Sistem apsolutne mere“ se polazi od tautološkog modela analitičkih propozicija kojima se

i (2) na zamisao jezičke igre, koju je razvio Ludwig Wittgenstein, kao osnove građenja teksta. Tekst nije konzistentna struktura smislenog referencijskog značenja već efekat moguće formalne kombinatorike u jezičkoj igri. Pri tome, izveden je jedan karakterističan konceptualistički zahvat: pravila kombinovanja su data kao grafički znaci (dijagrami čitanja), a fenomen koji proizvodi estetske efekte je dat kao lingvistički materijal. Time je invertovana tradicionalna shema vizuelnih umetnosti po kojoj je estetski fenomen slika, a pravila estetsko-umetničkog delovanja su lingvistička.

Rad „1-10“ je izveden kao poredak zasnovan na analitičkim propozicijama rednog brojanja u dekadnom brojnom sistemu. Rad je jednostavan. Date su dve brojne kolone koje čine brojevi od 1 do 10. Prva kolona je sačinjena kao rastući niz brojanja od 1 do 10 saglasno brojanju u skupu celih brojeva, a druga je data kao nasumični raspored brojeva od 1 do 10. Kada se uspostavi korespondencija između te dve kolone tada prva kolona označava redni broj ili mesto broja druge kolone. Na primer, broj 4 druge kolone ima redno mesto 1, a broj 9 druge kolone ima redno mesto 6. Ovaj rad pokazuje da je između bilo koja dva skupa elemenata moguće uspostaviti formalne odnose redosleda na osnovu nekog pravila (analitičke propozicije). Kada je takva analitička korespondencija uspostavljena tada se povezani elementi saglasno datom pravilu nalaze u tautološkom odnosu. Drugim rečima, odnos elemenata prve i druge kolone je uvek istinit ako se prihvati njihovo pravilo

korespondencije. Ovakav tip rada u ishodištu ima poziciju ready madea (izabratи неки ne-umetnički fenomen za objekt umetničkog rada, na primer, brojni nizi), a u razvijenom obliku ima poziciju mentalne vežbe (nevizuelnog izražavanja, izražavanja sa lingvističkim, matematičkim ili mentalnim predstavama).

Projekti „Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma“ i „Akcija uspostavljanja prostornih distanci“ su koncepti koji imaju referencu u svetu dogadaja i zato su strukturirani kao sintetičke propozicije.

Rad „Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma“ je realizovan kao: (1) dogadjaj, (2) dokument i (3) meta-jezička interpretacija. Dogadjaj: posle pretrčavanja određene razdaljine učesnik crta liniju koja karakteriše njegovo stanje. Dokument: crteži linija nastali posle iznurivanja organizma trčanjem. Metajezička interpretacija: (1) daju se pravila izvođenja rada „Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja



Grupa (J): Drča, Kopić, Raković, Radojičić...

iznose metafizički sudovi o apsolutnom karakteru pojedinih boja (plave, crvene, žute). Za ovaj rad je karakteristično da se analitička propozicija (formalno konstruisan iskaz) spekulativno razvija kao metafizički izraz (sintetička propozicija). Grupa (J) pokazuje da se sa ekstenzionalnim pojmovima može postupati na isti način kao i sa intenzionalnim pojmovima. Time se jezik kao deskriptivni sistem transformiše u jezik kao produktivni sistem.

Rad „66 kvadrata“ je izveden kao mreža koju čini 66 kvadrata u koje su smeštene 66 reči. Rad dopunjuje i 6 manjih dijagrama sa 66 kvadrata u kojima su dijagramske dati predlozi čitanja teksta (reči u kvadratima). Ideja rada je izrečena u stavu: „delovanjem na uspostavljanju jezičkih veza među elementima sistema moguće je dobiti neograničen broj jezičko-estetskih vrednosti.“ Ovako koncipiran rad ukazuje na dva polazišta: (1) na zamisao lingvističkog jezika kao materijalne osnove formalnog kombinovanja,

razdaljina učesnik beleži stepen mogućnosti ostvarenja kontinuiteta (linije). U idealnom slučaju usled iznurenosti organizma zabeležena linija bi dostigla kontinuitet.", i (2) nastali događaj se prikazuje jednim dijagramskim modelom koji konceptualno ukazuje na iskustvene relacije organizma, fizičkog stanja, psihičkog stanja i efekta (kontinuiteta).

Rad „Akcija uspostavljanja prostornih distanci“ je deo projekta sa distancom (distancom kao nevizuelnim prostornim, bihevioralnim i mentalnim odnosom). Rad je realizovan kao događaj i kao koncept. Događaj je zasnovan na uspostavljanju hipotetičke saglasnosti između tri učesnika akcije koji se nalaze u Zrenjaninu, Novom Sadu i Beogradu. Oni stupaju u hipotetički kontakt tako što u određeno vreme (13 časova 20. marta 1971) na raznim mestima radio aparatom hvataju program Radio Novog Sada čija je talasna dužina 236,6 m. Ovako realizovan događaj je primer dematerijalizacije umetničkog objekta. Kao umetničko delo se ne nudi objekt, već egzistencijalna situacija određena izvesnim „nevidljivim“ i „makroprostornim fenomenom“, tj. radiotalisima. Radio talas se kao ready made uvodi u svet umetnosti i zatim koristi kao element jezičke igre između tri osobe. U pitanju je „konceptualni ambijent“ i „konceptualna skulptura“, u onom smislu u kome je grupa Art&Language radila hipotetičke skulpture sa vazdušnim stubovima ili u kome je Rober Barry radio sa zračenjem radioaktivnih materijala i inertnim gasovima. Opis događaja i njegova analiza je dokument koji faktografski govori o akciji članova grupe i pruža mogućnost za analizu prostora, stanja, vremena i svesti pre komunikacije i za vreme komunikacije.

2.2 Teorijski objekti Ane Raković i Čede Drče

Ana Raković i Čeda Drča su od početka rada grupe (3 radili zajedno na analitičkim istraživanjima zasnivajući svoj rad na teoriji skupova i teoriji informacija. Karakteristične realizacije su: (1) dat je crveni krug sa tri mogućnosti zamišljanja njegovih položaja i odnosa u prostoru (galerije), (2) izvestan broj loptica za stoni tenis postavljen je tako da čine pravougaonik, na lopticama su ispisana slova, a pored njih je dato uputstvo (zasnovano na pravilima teorije skupova) za čitanje.

Rad „Entropija vida“ (1971) se može nazvati „teorijskim objektom“. Teorijski objekti su umetnička dela koja su načinjena da bi se prikazala, demonstrirala ili problematizovala neka teorijska konstrukcija, model ili praksu. Teorijski objekt je delo koje gradi „registar“ od prvostepene pojavnosti primera (rada sa vizuelnom percepcijom ili informacijama) do metajezika (teorijskih konstrukcija koje primere pokazuju u svetu opštije teorije). Kretanje od prvostepenog do meta-nivoa prezentacije i

od meta-nivoa ka vizuelnoj realizaciji je učinjeno da bi se pokazalo da jedan fenomen može imati različite moduse prezentacije (vizuelna predstava, tekstualno-teorijski model, mentalna predstava). Delo konceptualne umetnosti je zato uvek „registar pojavnosti“, a ne konkretni predmet, situacija ili događaj. U strožem smislu njihova istraživanja se mogu razumeti kao rad sa teorijom kao sa materijalom uspostavljanja razlika između samog fenomena (informacije, vida) i teorija o fenomenu.

Po prestanku rada grupe (3 i Č-KOD Ana Raković je prekinula bavljenje umetnošću, a Čeda Drča je nastavio da razvija intimni pristup umetničkom ponašanju i životu karakterističan za zamisao „nevidljive umetnosti“. Tokom sedamdesetih i osamdesetih je ostvario nekoliko projekata u fotomediju („Galerija 2.I“) i nekoliko grafita u javnim prostorima.

2.3 Umetnički nomadizam Miše Živanovića

Miša Živanović je realizovao niz radova koji pripadaju ambijentalnoj umetnosti, konceptualnoj umetnosti, performansu i konceptualnoj poeziji, poeziji i slikarstvu. Njegov rad karakteriše nomadski pristup istraživanja jednog područja delovanja, njegovog iscrpljivanja i prelaženje u drugu oblast delovanja. On je sa lakoćom prelazio iz domena konceptualnog analitičkog rada u domene metaforičnog i alegorijskog izražavanja i ironično-parodijskog intervenisanja u domenu sveta kulture i umetnosti.

U početnom periodu rada (1970-71) radio je na ironičkim i parodijskim interpretacijama tradicionalnih i modernističkih umetničkih dela. Parodirao je poznate slike i slikare, lokalne nagrade. Realizovao je mašine za pravljenje poezije, na primer, na biljarskim kuglama je ispisivao reči. Kombinacijom ili slučajem je mogao da se gradi tekst (izlagano na Tribini mladih u Novom Sadu i u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 1971). Karakterističan rad iz tog perioda je rad „Čertiri kvarteta - u slavu T.S. Eliota“ realizovan prilikom nastupa grupe FEBRUAR u beogradskom Domu omladine, 1971. Upotrebljene su četiri staklene posude (tegle). Jedna je bila prazna okrenuta naopako – simbolizovala je vazduh. U drugoj je bila zemlja, trećoj, voda i četvrtoj sveća kao simbol vatre. Sa Jovanom Zivlakom je realizovao rad „Akcija transform – posvećeno Iv Klajnu“ (1972) koja ima karakter bihevioralne umetnosti (umetnosti ponašanja) zasnovane na zameni senzibiliteta (fizionomije, socijalnog statusa i renomea). Projekat „Inventar: projekti „Rat i mir“ inventarisane erudicije igra I, II ambijent“ (9.12. 1973) je izveo kao performans, a prezentovan je fotografiski (fotodokumentacija akcije). Rad je zasnovan kao ludistički bihevioralni model izražavanja razlika subjektivnosti i racionalnosti, znanja i spontanosti.

U domenu konceptualno-analitičkog rada Živanović je realizovao tri dela: (1) „(Ne)semantičko polje“ (1970). (2) „Antropološki eseji“ (!972), i (3) (A)socijativna polja (1973).

„(Ne)semantičko polje“ je zasnovano na selekcionisanju i prezentaciji različitih nesemantičkih slučajeva kao nosilaca značenja njegovog rada. Naglašen je paradoksalni obrt od ne-semantičkog feno-menomena u semantički indeks konstituisanja umetničkog dela. Živanović je pokazao da je odnos značenjskog (semantičkog) i neznačenjskog (nesemantičkog) razvijan u tradicionalnoj likovnoj umetnosti kao fundamentalna ontološka razlika likovnog (perceptivnog)

izvedena kao kolažne strukture sa natpisima florala (nazivi biljaka) i odgovarajućim intervencijama (crna površina, bela površina, baner sa natpisom jedne biljke se pomera po polju). i (2) drugostepeni (meta) nivo čine pravila „jezičke igre“ sa asocijativnim poljem i u asocijativnom polju, pri tome pravila sadrže i interpretativne naznake umetnika. Drugostepeni nivo propozicionira strukturu florala koju čine N+1 različitih naziva (indeksacija) biljaka i odnos strukture sa dva različita modela asocijativnih polja koja su izvedena simbolički kao asocijativno polje „tipa I“ (bela površina) i „tipa E“ (crna površina). Pri tome, indeks „I“ označava intelektualni pristup (učešće posmatrača), a indeks „E“ emotivni ili mentalni pristup (učešće posmatrača). Такode se razlikuju i hibridni slučajevi „JE“ (intelektualno-emotivno) i „El“ (emotivno-intelektualno). Živanovićev rad je razvijen primer analitičke konceptualne umetnosti koji gradi hermeneutički krug između metajezičke analize (davanja pravila i interpretacije), realizacije samog uzorka (ili dela) i potencijalne reakcije posmatrača (publike). On precizno uspostavlja odnose između koncepta, mentalnog-intelektualnog predočavanja i mikrosocijalne situacije recepcije. Такode je značajan moment uvođenje rada sa indeksima što ga približava tada aktuelnim istraživanjima „indeksa“ u radu engleske grupe Art&Language. Zamisli (a)socijativnih polja se Živanović vraća tokom 1993. i 1994. godine u seriji apstraktnih slika izvedenih tehnikom „dripping“ (rasipanje boje po površini slike u gusti splet. mrežu ili polje tragova) koju je kasnih četrdesetih razvio apstraktni ekspresionista Jackson Pollock. Ovom serijom slika se ideja „asocijativnog polja“ reinterpretira unutar slikarskim jezikom i efektima emocionalnog i intelektualnog reagovanja na pikturalnu strukturaciju plohe slike. Početkom devedesetih je Živanović realizovao i radio-dramu „Džekson Polok“.

Motiv iz Brezovice, sedamdesetih:
sleva: Andelija, V. Kopić, S. Tišma, B. Mandić,
anonim, Paja, M. Mandić. Širboja
i jezičkog (simboličkog) relativan i
otvoren intencionalnoj intervenciji
umetnika.

„Antropološki eseji“ je delo koje ima aspekte konkretnističkog umetničkog rada (konkretni ili vizuelne pesme) nastale kolažiranjem medicinskog izveštaja o zdravstvenom stanju umetnika sa natpisom „estetika“. Izloženi kolaž je, međutim, tek osnova za metajezičku intervenciju u kojoj se ironično suprostavljaju dva pristupa: (1) tradicionalni humanistički pristup koji pita o poruci eseja, i (2) konceptualistički koji delo tautološki definiše kao činjenicu po sebi, Živanović piše da „antropološki eseji NAPROSTO JESTE“. Živanović verifikaciju eseja kao činjenice razraduje kroz ironično ukazivanje na njegov sadržaj kao zbir medicinskih rezultata. Odnosno, antropološki eseji bartovski pokazuju da je „autor“ tek skup administrativnih dokumenata koji se konceptualno prezentuju na mestu subjekta umetnosti. Živanović lucidno povezuje analitičke modele sa ironijskim podtekstom.

„(A)socijativno polje“ je projekat za samostalnu izložbu na Tribini mladih 1973. Rad je realizovan kao dvostepena struktura: (1) prvostepni nivo strukturacije čine „asocijativna polja“



2.4 Tekstualna i analitička praksa Vladimira Kopića

Vladimir Kopić je realizovao kompleksan umetnički rad koji se razvijao kroz više faz: (1) poetski tekstualni eksperimenti, (2) tekstualna produkcija ili teorijska konceptualna umetnost, (3) analitički radovi, (4) konceptualni film, (5) arhetipski radovi (primarne simboličke strukture), i (6) poetska praksa.

Prvu fazu čine poetsko-tektualni eksperimenti. Polazna praksa tekstualnog eksperimenta je poetski tekst, što znači da se poetski tekst (kao prvostepena struktura) transformiše u tekst kao umetničko delo (meta-struktura). U slučaju teksta „Unutrašnjost sfere kao sistem (primer određivanja sfere metodom čvrste reči)“ (1970.) polazi se od „metafizičkog alegorijskog borhesovskog teksta“ koji se transformiše u konceptualni tekst (tekst koji pokazuje svoju simboličku produktivnu strukturu i zato koristi formu „meta“

govora). Tekst „Mimohodni osvrt na odnos terasa-vrt“ (1970) takođe polazi od „metafizičkog alegorijskog borhesovskog diskursa“ ali se sintaktički i topološki transformiše od utilitarnog sintagmatskog teksta u konkretnistički „pattern“ tekst. Kopić kroz tekstualni rad pokazuje da su svojstva „tekstualnosti“ i u semantičkom i u sintaktičko-tipografskom smislu relativna i ontološki promenljiva.

Drugu fazu čini tekstualna produkcija ili teorijska konceptualna umetnost (tekstovi „Bazični eseji“, „(I; IV 1971.)“, „(II(I); VI 1971.)“, „(II(II))“, „(2(II) (1))“, „(3; III(II) (2))“, „Text 6“ (1972), „Napomene uz prevod - Đozef Košut „Specijalno istraživanje“ (1977)). O „Bazičnom eseju“ je bilo već reči, on se može smatrati iskorakom iz prвostepene u metajezičku praksu konceptualne umetnosti. Kroz niz tekstova Kopić je realizovao koherentan projekt tekstualnog rada. Kopićlovi tekstovi, osim teksta „(3;III(II))“ su pisani u obliku niza stavova. Karakterišu ih sledeći aspekti: (1) autorefleksija – tekstrom se prati i specificiraju neposredne procedure zapisivanja teksta ili mogući opštiji problemi definisanja umetničkog rada, (2) tautologija – postoji tendencija da se uspostavlja značenjski identitet između teksta (jezika) i njegove reference pošto je u pitanju tekst o tekstu, (3) hermetičnost - tekst je semantički zatvoren u odnosu na vanteckstualne aspekte teksta, (4) analitičnost – Kopićlovi tekstovi su analitički, u širem smislu, pošto su uslovi istinitosti kojima se verifikuju izvedeni iz internih pravila uspostavljanja značenja teksta nezavisno od činjenica sveta, a u užem smislu, analitički su zato što je njihova istinitost funkcija „epistemoloških, semantičkih i aksioloških pravila“ konceptualne umetnosti, i (5) hermeneutički karakter - tekstovi su interpretacija nastajanja teksta (pisanja), pri tome se proces nastajanja prikazuje kao kruženje značenja teksta u autorefleksivnom opisivanju nastajanja teksta (od stanja uma do teksta kao pisma i od pisma do stanja uma). Tekst je autorefleksivan pošto prikazuje o svojoj genezi. Tekst „(I; IV 1971.)“ može se smatrati prologom Kopićlove tekstualne prakse pošto: (1) definiše konceptualnu umetnost ("konceptualna umetnost samo ono je što kao ona ne bi smela da postoji"), (2) definiše autorefleksivni, autokritički i samo-ironijski status autora unutar konceptualne umetnosti ("ja sam prljavi jedan mali umetnik, ali ja to znam"), i (3) definiše proceduru pisanja kao posrednika između uma i dela ("delo ne može da postoji; postoji samo svest o nemogućnosti njegovog beleženja, „delo je beleženje svesti o nemogućnosti izvan beleženja“ i „delo je beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela“). Problematiku fenomenološke redukcije „pojavnog“ na „tekstualno“ (ili, zatim mentalno) Kopić je detaljno razradio i u tekstovima „(II(I); VI 1971.)“ i „tekst 6“.

Bitno mesto analize i eksplikacije je paradoks „zatvorenog i otvorenog teksta“, odnosno, analitičke i metafizičke dimenzije teksta. Kopić u autorefleksivnom govoru o samoposmatranju zapisivanja teksta dovodi tekst do granične ontologije opstojanja teksta kao teksta, pošto tekst postaje sumnja u tekst (u utemeljenost teksta). Ali u svojoj sumnji Kopić je neodlučan i neodlučnost izbjiga u prvi plan. Neodlučnost je znak skepticizma. U „Tekstu 6“ se prepoznaje „srce“ Kopićlove problematike, a ona se smešta između odlučnosti ranog i skeptičko-tolerancije kasnog Wittgensteina. Suprotstavljena su dva bazična pogleda na jezik: (a) pogled ranog Wittgensteina, koji u fregeovskom smislu vidi jezik samo kroz referencijalne relacije jezika i sveta, i (b) pogled kasnog Wittgensteina koji jezik vidi kroz jezičku igru, upotrebu i životnu aktivnost jezičkog činjenja (jezik kao produktivnost). Ako uporedimo Kopićlove zahteve i rezultate videćemo znatnu podudarnost sa fenomenološki orijentisanom „neviziuelnom apstrakcijom“ Iana Wilsona, koja je formulisana znatno nakon Kopićlovog lucidnog eksperimenta. Korespondencije su u razvoju od analitičkog teksta ka tekstu koji indicira stanja svesti. Razlikuju se po tome što je Kopićlov pristup skeptička spekulativna rasprava viših hijerarhija diskursa, dok je Wilsonov pristup pragmatičko poverenje u činjenice evolucije i transformacije vizuelne u neviziuelnu apstrakciju. Za Wilsona postoji kontinualni generički niz vizuelnog, jezika i svesti, dok za Kopićla nekonistentnost jezika i vanjezičkog determiniše svest o umetnosti. Kopićovo definisanje „svesti o umetnosti“ moguće je razumeti na tri načina: (a) kretanje od analitičkog ka metafizičkom, (b) psihološko introspektivno gledanje na sveču pravlene procedure pisanja, i (c) traganje, konstruisanje ili ponuda „jezika misli“. Kopić, blisko vitgenštajnovskoj samoposmatrajućoj analizi, teži da prekorači prag jezika u dosezanju svesti. Tu želju i ambiciju iskazuje u svakom redu tekstova, a postupak je sledeći: (1) interes i pažnju pomera od javnih utilitarnih pravila govornog i pisanog jezika ka privatnim pravilima, (2) traženje okvira i učinaka privatnih pravila u razaznavanju što pisanje jeste, (3) razumevanje privatnih pravila kao jezika misli i njihovih učinaka na pisanje, i (4) upotreba opisanih procedura i učinaka kao materijala u oblikovanju tekstualnog rada.

Treću fazu Kopićlovog delovanja čine radovi u duhu analitičke konceptualne umetnosti. U njegovom slučaju analitička konceptualna umetnost je postupak preobražaja propozicija konceptualne umetnosti u specifične analitičke i tautološke situacije. Na samostalnoj izložbi u galeriji Tribine mladih u Novom Sadu juna 1973. Kopić je na zidu galerije posredstvom slajd projektorata projektovao „stavove“. U pitanju su stavovi „Teksta 6“

koji su razbijeni na pojedine rečenice i snimljeni na dijapositiv tako da slova budu bela a pozadina crna. Moto izložbe je rečenica „ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara“. U pitanju je rečenica koja izražava fenomenološki reduktivni zahtev za dosezanjem ishodišnog (nultog, dematerijalizovanog) stupnja dela koje prethodi pojavnosti i izgledu umetničkog dela (kao završenog i prezentovanog produkta ili komada). Karakteristika ovog rada je da se tekstualno delo konceptualne umetnosti transformiše u „konceptualnu arhitekturu“. Drugim rečima, delovi teksta postaju ideje projektovane u prostoru i time aspekti preobražaja prostora. Koristeći se ovim radom Kopić je izveo i seriju fotografija. Plakat i serija fotografija „Ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara“ je prelaz od

igra oblik životne aktivnosti. Drugi rad na izložbi koji je realizovan na suprotnom zidu od zida sa projektovanim tekstovima se zasniva na konceptu materijalizacije ili prenošenju izvan teksta zamisli o (ne)beleženju dela. Fotografisan je zid na čiji je jedan deo projektovan snimak, to je fotografisano, snimak je opet projektovan na drugi deo zida i sve je to ponovo snimljeno.

Rad „Bez naziva“ (1978) čini 5 crno belih fotografija koje su dokumenti i rezultat beleženja ideje o beleženju materijalnog stanja prostora. Na jednom zidu tamnom lepljivom trakom širine 1cm (traka za izolaciju) obeležen je pravougaoni prostor dimenzija x,y. Postavljena struktura se snimi fotografiskim aparatom i napravi se fotografija dimenzija x-polovina i y-polovina. Ona se postavi u gornji levi ugao tako da zauzme levu četvrtinu

pravougaonika. Zatim se snimi fotografija nastale strukture i napravi fotografija formata x-polovina i y-polovine. Ona se postavi u desni gornji ugao, tako da prekrije drugu četvrtinu početnog pravougaonog prostora. Nastala struktura se snimi i izradi se fotografija dimenzija istih kao i prethodne, tako da se smesti u donju levu četvrtinu formata. Nastala struktura se snimi i izradi se fotografija dimenzija kao i prethodne. Ona se postavi u donju desnu četvrtinu formata. Ovim je pravougaoni ram popunjeno. Njega treba snimiti i izraditi kao slajd. Fotografije treba skinuti sa pravougaonog rama i u ram projektovati slajd koji prikazuje konačnu strukturu. U pitanju je tautološki poređak mogućeg materijalizovanog

„tractatusa sveta“ (strukture koja je izvedena iz strukture i procesa snimanja). Sa sličnim intencijama je realizovana i serija radova „Bez naziva“ (1978) sa pelir papirom. Rad je relizovan kroz tri stupnja. Prvi stupanj. Na papirima A-4 formata (21x30cm) su nacrtane

olovkom horizontalne linije na rastojanju od 3cm od donje ivice paralelno njoj. Na prvom listu s prednje strane papira, na drugom listu sa poledine papira i na trećem listu i sa prednje strane i sa poledine papira. Drugi stupanj.

Upotrebljeno je devet papira A-5 formata (nastalog presavijanjem papira formata A-4 na pola). Na svakom papiru su izvedene moguće kombinacije linija na prednjoj strani, unutrašnjim stranama i poledini. Treći stupanj. Upotrebljeno je 26 listova A-4 formata presavijenih na format 21x7,5 cm. Pri tome se povećao broj mogućih odnosa horizontalnih linija na unutrašnjim i spoljašnjim stranama. Ovim radom je Kopić gradio jedan zatvoren tractatus svet-mogućih odnosa kroz iscrpljivanje i realizaciju svih formalnih mogućnosti. Cilj rada je bio da pokaže kako se gradi jedan zatvoren konzistentan i formalno



Sa otvaranja izložbe Andraža Šalamuna, 5. maj 1972.

tekstualnog rada na konceptualizaciju bihevioralne situacije. Umetnik preko svog tela projektuje rečenicu „ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara“, fotografije nastalu situaciju i na fotografiji kuca pisaćom mašinom tekstove koji indeksiraju njegovo mentalno stanje, status umetničkog rada ili intenciju („zato neću zabeležiti /izložiti/ delo svoje umetnosti da bi to uspelo da bude; zabeležiću to izvan umetnosti; ne znam još šta je“), odnosno, gradi jezički igru koja se zasniva na propozicijama da je fotografija delo Vladimira Kopića i da je njegovo ime njegova umetnost. Ovim radovima Kopić u hermeneutički metafizički rad sa tekstem kao tekstrom uvodi bihevioralne kriterijume koji se mogu razumeti saglasno Wittgensteinovom stavu da su unutrašnjim procesima potrebnii spoljašnji kriterijumi i da je jezička

razvojan model hipotetičkih stanja „sveta”. Analitičkim radovima Kopićl je konstruisao intenzionalni model ili model koji je zasnovan na logičkim propozicijama (definicijama), a ne na sintetičkim propozicijama (koje su zasnovane na spoljašnjoj referenci).

U četvrtoj fazi Kopićl radi sa filmom (8mm). On radi sa filmom kao sa sredstvom beleženja umetničkog dela. Karaktristično je zapaziti da on ideju „beleženja dela“ zasniva u pismu lingvističkog jezika i da je zatim transformiše kroz različite moduse beleženja: instalacija, fotografija, slajd, crtež, film.

Petu fazu je ostvario kroz delo „Bez naziva“ (1975) koje je bilo izloženo na njegovoj samostalnoj izložbi u Galeriji SKC-a u Beogradu 1976. godine. U pitanju su primarne materijalne strukture koje se izlažu ambivalentno kao Tu prisutni materijal dat po sebi i kao mogući simbolički poredak. U prvoj seriji ovih radova Kopićl je uzeo bele platnene kvadrate malog formata iz kojih je izvlačio niti. U pitanju su čiste i primarne ne-konceptualne i ne-simboličke strukture. U drugoj seriji je gradio kompleksnije odnose sa struktukom tkanja i nitima, pri čemu je radu pridavao različita konceptualna određenja (ograničeno, neograničeno, neodređeno). U trećoj seriji je generisao strukture koje imaju simbolička značenja. Simbolička značenja su određena kako upotrebljenim materijalima (biljno i životinjsko vlakno, zlato), tako i postupkom građenja dela (izlaganje komada uticaju vode, sunca). Ovim radom je Kopićl izložio puni krug evolucije od tautološkog preko konceptualno konotativnog do simboličkog prikazujući ideju transformacije nelinguističkog (semiološkog, simboličkog) „jezika“ kao civilizacijske odrednice.

Povratak poeziji je imao postupan karakter transformacije metajezika (diskursa teorije i diskursa teorije kao umetnosti) u jezik poezije (diskurs poezije i diskurs teorije kao fragmenta poetskog izraza). Obrt ka poeziji se može videti kao iskorak iz hermeneutičkog (interpretativnog) kruga konceptualne umetnosti. Iskorak ili prekid hermeneutičkog kruga teorijske konceptualne umetnosti je izveden u pesničkim zbirkama „Aer“ (1978) i „Parafraze puta“ (1980)..

grupa (Ξ - KÔD

1. Istorija grupe (Ξ - KÔD

U grupi (Ξ - KÔD su saradivali između 1971. i 1973. godine Čeda Drča, Vladimir Kopićl, Mirko Radojičić, Ana Raković, Slobodan Tišma (samo na izložbi „Mladi umetnici i mlađi kritičari '71”, 1971) i Peđa Vranešević. Grupa (Ξ - KÔD se može razumeti trostruko: (1) kao kratkotrajna saradnja pojedinih članova grupe (Ξ i grupe KÔD na zaokruženju konceptualne umetnosti (projekt „Kretanje je drugo u istom”, 1971), (2) kao relativni i tolerantni okvir za individualni rad i (3) kao egzistencijalni međuprostor realizacije „nevidljive umetnosti” i stvaranja komune kao oblika „drugačije egzistencije”. Grupa je nastupila na sedmom pariskom bijenalu mlađih i na izložbi „In Another Moment”, „Mladi umetnici i mlađi kritičari '71”.

2. Analiza teksta

Jedini „zajednički” rad grupe (Ξ - KÔD je tekst „Kretanje je drugo u istom”. Tekst je pisan za Pariski bijenale mlađih 1971. Tekst je jedno od mogućih razrešenja Kopiclove dileme „privatnog i javnog jezika”, odnosno, Radojičićevog paradoksalnog susreta sa idealima savršenog jezika (ili dela) i nužne necelovitosti svakog ljudskog čina. Razrešenje je biheviorističko, odnosno, egzistencijalno. Ono je biheviorističko zato što ponuđeni umetnički rad (tekst) nije njihovo delo, delo je misao i egzistencijalni odnos šest ljudi koji rade zajedno. Tekst je samo dokument ili indeks procesa koji je izvan teksta, a može pripadati samoj životnoj igri, jeziku misli ili svesti. Razrešenje je egzistencijalno, pošto su saradnici grupe (Ξ - KÔD usmerili svoja interesovanja i aktivnost sa analitičkog rada (istraživanja jezika, teksta, mentalnog) na samu egzistenciju (socijalno psihološku situaciju koja nastaje iz govorne situacije). U tom smeru je jedan od ciljeva grupe bio osnivanje komune. Doseg rada grupe KÔD i (Ξ je bio paradoksalno suočenje sa dva velika idea savremene umetnosti: sa opsesijom znanjem i opsesijom egzistencijom.



Slobodan Tišma, „THE END”, 1970



Nepostojeći bend: Slobodan Tišma, Svetlana Bijelić, Čeda Drča i Mirko Radojičić

spoljašnja noć — unutrašnja noć



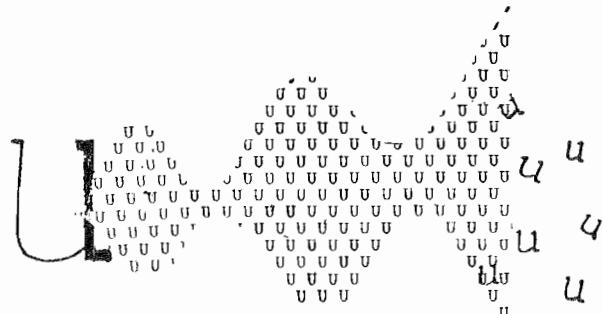
**JA SE VRACAM U SVETLOST!
EVO, RAVNODUŠAN GOVORIM.**



DOLAZINIZI
DO LAZI
DODOSILIZI
DO DO O
ODNEGOVAN
LAZGOZIDIZA



Slobodan Tisma - Portreti - 1969.



ZGLOB - sinopsis performansa

1. PLATNO I KOCKA

- a) Učesnici više puta prolaze kroz platno (ispod platna) koje je spušteno sa lavanice.
- b) Igre metalnog skeleta kocke na platnu.

2. ASUGENILI

Učesnici nepomično stoje. Između njih se povremeno prokotrlja gumena lopta. Kada lopta dođe na izvesno mesto svi izgovore **asugenili**.



3. MUŠKA I ŽENSKA PLANINA

Dve hrpe balona. Na jednoj su plavi, na drugoj crveni baloni. Iza svake hrpe sedi jedan učesnik. Na datim znak dva učesnika, koji sede pored hrpa, bodu balone čiodama. Planine se uz praskanje smanjuju.

4. KRIK

Mrak. Učesnici su jedan pored drugog. Ispočetka sasvim tiko ispuštaju neartikulisane grlene glasove. Zvuk koji se dobija poslepono postaje sve glasniji, da bi, posle otprilike minut i trideset sekundi, došao do svoju kulminaciju u kriku.

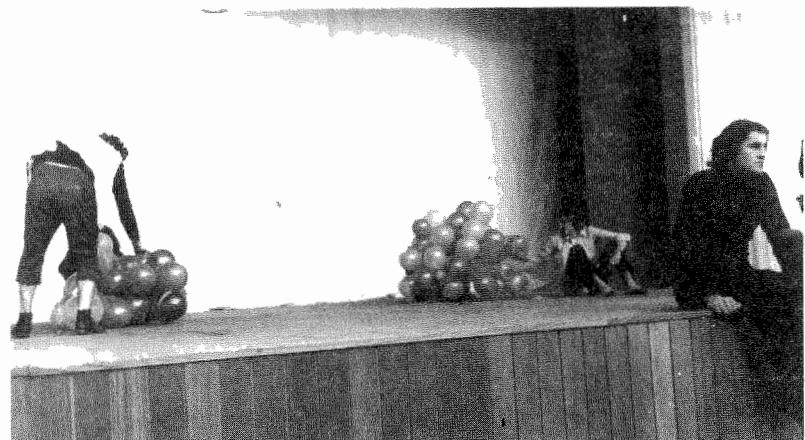


5. OGLEDALO KOJE VIBRIRA

Dva učesnika nose veliko ogledalo kroz salu u kojoj je publika. Publika je u ogledalu. Ogledalo vibrira. Publika vibrira.

6. ESEJ

- a) Učesnici jedan po jedan izlaze pred publiku. Konferansije (jedan od učesnika) najavljuje dolazak svakog od njih rečju **čovek**.
- b) Učesnici stoje jedan pored drugog i, (istovremeno) pokazujući delove svog tela, izgovaraju njihovo ime.
- c) Svaki od učesnika je označen jednim prošim brojem. Konferansije izgovara jedan petocifreni broj. Učesnici se postrojavaju tako da obrazuju taj broj.
- d) Svi sem učesnika označenog nulom odlaze. Nula množi publiku u sali.
- e) Konferansije govori elemente enterijera sale. Učesnici prozivaju prisutne i neprisutne gradane.
- f) Jedan gledalac iz publike dolazi na poziv na scenu. U trenutku kad se popne, svi učesnici, razmešteni u polukrug pred njim, iskoratičvi i pruživši ruke ka njemu, jednoglasno viknu **Idi**.
- g) Jedan od glumaca glumi glumca. Glumac pljesne konobar donese čašu sa vodom. Čaša je prazna. Na drugom delu scene čovek piće vodu iz bokala. Voda se prosipa po njegovom odelu, kvasi pod. Kad lo vidi, glumac kaže **ja sam mrtav** i padne mrtav.



7. MOTORNA PILA

Dragan Pantelić, Testeraš iz Novog Sada, pali svoju motornu pilu i iz dubine scene dolazi u prvi plan. Testeri nekoliko cepanica. Zatim odvozi pilu.



Realizovali u Novom Sadu 24. maja 1970. povodom Sterijinog pozorja. Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Janez Kocijančić i Kiss Jóvák Ferenc

TEZE ZA NOVI ČASOPIS

Osećajući u našoj sredini nedostatak publikacije koja bi bila u duhu težnji moderne umetnosti, kao i nepostojanje takvih težnji, GRUPA KÔD je odlučila da pokrene časopis.

Naš časopis bi pratio moderna zbivanja u svim oblastima umetnosti. To ne znači da bi njegova aktivnost prevashodno bila pratilačkog karaktera. Časopis bi istovremeno pokušavao i da kreira, odnosno da, u okvirima mogućnosti GRUPE KÔD koja ga pokreće i saradnika na koje računa, otkriva i unosi nove mogućnosti anticipirane samom odlukom o pokretanju publikacije. Preciznije: aktivnost publikacije kretala bi se u dva pravca. Prvi je težnja da se praćenjem, a zatim i postupnim uključivanjem u strujanja moderne umetnosti u svetu ova približe i učine prisutnim u jednoj sredini nedovoljno upoznatoj sa njima. Ovaj pravac odnosio bi se i na objavljivanje priloga, na prvom mestu eseističkih, mlađih stvaralaca koji u jugoslovenskim razmerama pokazuju najizoštreniji sluh za novo u drugim kulturnim arijama, kao i na prezentiranje onih književnih i ne samo književnih, imena, pravaca, pokreta itd. iz kulturne istorije, za koje članovi GRUPE KÔD veruju da su po nečem moderni ili nepresušno novi. Drugi, važniji pravac, uključivao bi u sebe:

- a) oživljavanje takvih tendencija u našoj sredini i
- b) istraživanja mogućnosti **novih tendencija**, korišćenje iskustava proizašlih iz njih. stvaranje.

Najvažnija vanpublikacijska delatnost bila bi pripremanje i realizovanje raznih projekata GRUPE KÔD, projekata u slobodnom prostoru, urbanom ili prirodnom ambijentu. Naša publikacija bi bila jedini i stalni pratilac tih projekata, njihov registrator - medijum za prenošenje aktivnosti GRUPE čitaocima. Pokretanje i uredivanje publikacije bi, dakle, bila samo jedna od podjednako važnih i, po angažovanje svakog člana, ravnopravnih aktivnosti. Svi članovi GRUPE KÔD bi bili redaktori, ali нико то isključivo.

Praviti časopis znači živeti ga. Danas časopis ne može da postoji samo onim što je u njemu, jer to tako malo znači za fluksus ili koncept, na primer. Ljudima koji ureduju časopis on mora biti samo način sećanja a ni u kom slučaju mesto gde će se oni iživljavati. To dalje znači da časopis zanteva da sve ono što u njemu donose, ljudi koji ga prave i ostvaruju, putem raznih sistema. Časopis je, znači, konsekvenca života uredivača.

Prema tome, časopis ove vrste je medij preispitivanja i otkrivanja raznih mogućnosti sa novim vrednostima. Da bi časopis postao medij za nove delotvornosti, mora da izbegne ukorenjeni odnos prema tradiciji, kao baštini ili tradiciji, kao spomeniku. Treba da polazi od strukturalnosti i to onako kako je ona prisutna u nama, znači kao uslovnost za bilo šta.

Da bi postojao slobodno, časopis mora da ima i mogućnost neizlaska, mogućnost raskidanja sa ma kakvom periodikom. Reč je o publikaciji koja treba da obaveštava, što znači da se pridruži već postojećim sredstvima informisanja. Publikacija ne bi trebalo da ide dalje od zabeleške. Ona treba da nosi vreme u kojem živimo, da bude samo vreme, a ne njegov puki odraz.

21. aprila 1970. godine
NOVI SAD

Grupa KÔD otvara danas izložbu svojih objekata i reči. Izložba će biti otvorena u 14,00 časova na livadi pored Sutjeske, odmah preko mosta.

Biće izloženi sledeći objekti i reči:

- Nº1 - iz haosa
- Nº2 - apoteoza džeksonu poloku I
- Nº3 - apoteoza džeksonu poloku II
- Nº4 - polikolorna interakcija
- Nº5 - akcija za trenutno vizuelne objekte
- Nº6 - apoteoza
- Nº7 - konkretna pesma
- Nº8 - objekti grupe KÔD
- Nº9 - 4 pesme
- Nº10 - reč
- Nº11 - analiza znaka i mogućnosti u poetskom medijumu
- Nº12 - ploha pesme
- Nº13 - reč sa odredbom slučajnosti (varijacija Nº5)

KÔD. objekti grupe KÔD, 1970.

Slavko Bogdanović:
Crna vrpca, 1970

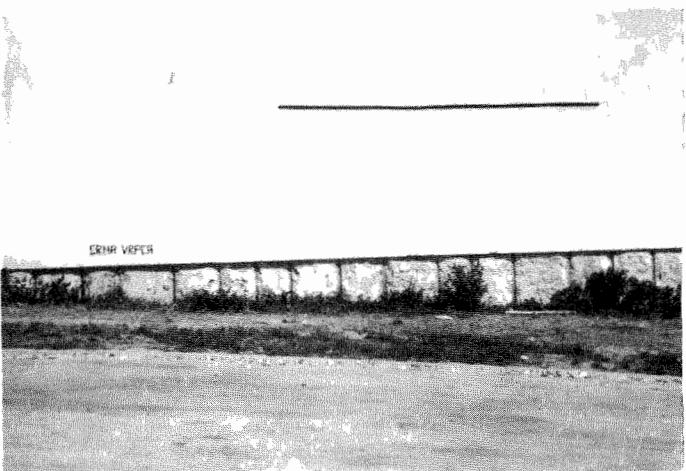
Slavko Bogdanović:
Realizacija kaskade, 1970.

Slavko Bogdanović:
Kaskada, 1970.

Slavko Bogdanović:
Intervencija, 1970.

Mirko Radojičić:
Apoteoza Džeksonu Poloku,
1970.

Tjentište,
25. VII 1970.

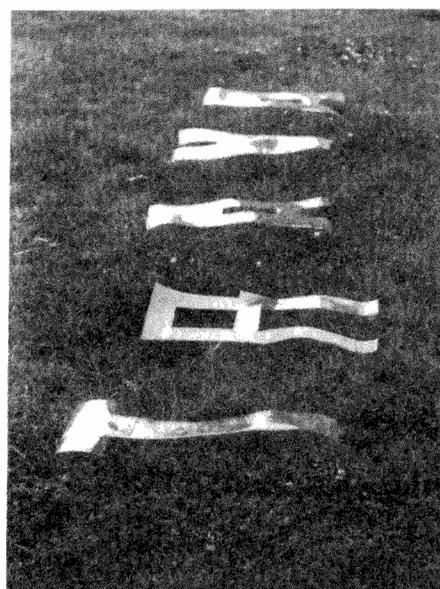




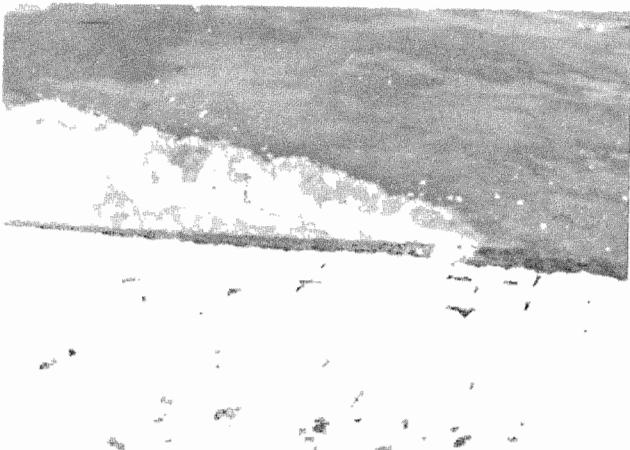
KÔD, Javni čas umetnosti, 1970



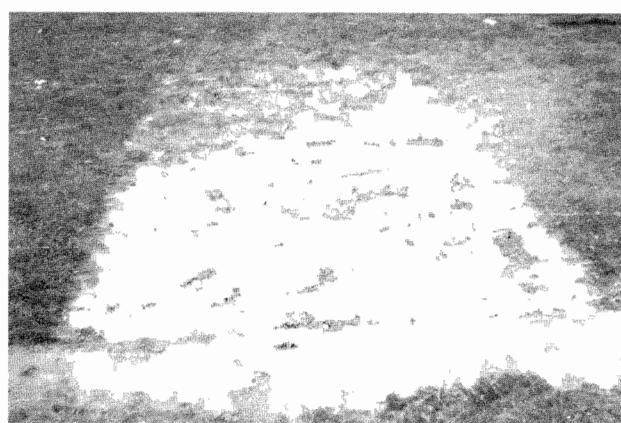
Miroslav Mandić, Dunav, 1970.



Miroslav Mandić, Trava, 1970



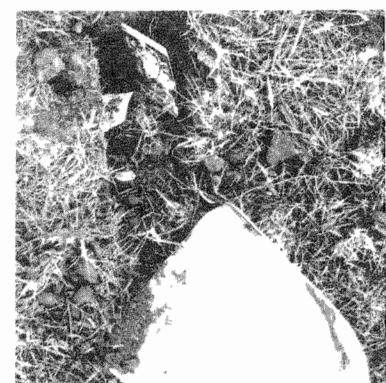
Mirko Radojičić, Niz strmi nasip prekriven belonskim blokovima u Dunav je sipana boja, 1970.



Mirko Radojičić, Sa travnjaka je skinuta trava površine 2 x 2 m zemlja je posuta zelenim pigmentom u prahu, u produželku ista kolika površina trave posuta je žutim pigmentom u prahu, 1970.



Slobodan Tišma, Autoportret, 1970.



Goran Trbuljak, Zakopavanje kesice sa semenjem, 1970.



SLAVKO BOGDANOVIĆ

**UMETNOST (DANAS), UMETNIK (STVARALAC), UČESNIK
(AUTOR)**

(teze)

Umetnost (danas) prestaje da bude komercijalna; ona sve više ne proizvodi predmete kojima se može manipulisati. U pitanju su akcije koje predstavljaju umetničko delo samo dok traju. S objektima je ista stvar. Svako beleženje tih kratkotrajnih umetničkih dela predstavlja samo informaciju. Vrednost umetničkog dela je trenutačna. Pritom nije isključena mogućnost ponavljanja.

Sa tehnološkom revolucijom i dinamiziranjem života menja se i odnos čoveka prema okolini, pa i prema umetnosti. S druge strane, umetnost, koja takođe prati sveopšti dinamizam i za kratko vreme sazревa u svojim raznovrsnim pokušajima, nije u situaciji da, kao klasična, može pred svojim delima držati gledaoca u ulozi nedelatnog, pasivnog posmatrača.

Takva umetnost nameće (svojim) stvaraocima kao neizbežnu premisu, otvaranje prostora u domenu umetničkog dela za posmatrača, u kome on, aktivno delujući, prima, odnosno dovršava poruku stvaraoca. Taj prostor mora da traži gledaočevu aktivnost, što znači njegovu spremnost da ne samo dovrši umetnikovu zamisao, već i da je proširi, dopravi, izmeni, učini savršenijom. Takva umetnost od gledaoca traži da postane učesnik.

Od gledaoca se nekada zahteva određen intelektualni napor, nekada samo jednostavna fizička aktivnost, dok se, u nekim slučajevima, ništa ne traži, nego se, u okviru planiranog umetničkog projekta, koriste njegove uobičajene životne aktivnosti, pa mu se, tek po završetku projekta, predočava rezultat.

U svim tim slučajevima položaj umetnika-stvaraoca, tvorca ideje, uvek je isti: On nije više autor. U najboljem slučaju, aktivni gledalac je, u odnosu na krajnji rezultat - umetničko delo (tačnije rečeno; u odnosu na krajnje ishodište, materijalne ostatke umetničkog dela shvaćenog kao proces materijalizacije prvobitnog plana umetničkog projekta - ideje) - koautor, autor isto toliko koliko je to i „pravi autor“. U poslednjem slučaju, aktivnost „pravog autora“ svodi se samo na ulogu aranžera, dok je gledalac postao učesnik i autor.

(1970)

200 IDEJA

1 zapisać mojih 200 ideja
tih 200 ideja će sabrati u knjigu koja će se
zvati 200 ideja
5 preko izduvne cevi autobusa stavite gazu i duvajte
unutra dok se autobus ne raspadne zbog pritiska
11 staviču ekser na čelo i raspaliti čekićem po ekseru
13 ova ideja je projekt
projekt ima tri faze
prva faza
izrada elaborata o kopanju stotinak bunara u mom dvorištu u
bosutu
druga faza
izdavanje elaborata u obliku knjige
tiraž bi bio 1000 primeraka
treća faza
spaljivanje svih primeraka knjige i rukopisa na
nasipu pored dunava
14 hoću da posle smrti budem spaljen
nijkako zakopavanje
pepeo da se prospe na dubre iša štale kod moje kuće u bosutu
15 ideja sa prosipanjem mog pepela na dubre iša štale kod moje
kuće u bosutu
nije dobra
moj pepeo treba prosuti u gradsku kanalizaciju kroz šaht
17 umreti prirodnom smrću
18 na krovu četvorospratnice učvrstiću čekrk
preko čekrka prebaciju konopac
za jedan kraj vezaču svoje noge
drugi kraj ostaće da slobodno visi
izvući će sebe do gore nogama uvise
pustiću konopac
20 otičiću u deliblatsku peščaru da raščerečim jednog vuka
21 pronaćiču svoj veldurhšauung
27 njivu na kraju jovanovića šora u bosutu počeću da kopam
biće to rupa velika jedan hektar
42 prodaču svoj lež za 120 hiljada i za te pare kupiti eksere
42a gledaću kako ti ekseri rdaju na kiši
47 možda će pojesti sunce
47a od toga bih verovatno dobio proliv
48 zaliču uši voskom i hodati prugom
tako neću čuti voz koji mi dolazi iza leđa
49 ako skočim sa luka novog mosta u dunav voda će sigurno jako
pljusnuti
51 zakopaću se do pasa u zemlju
samo će mi noge biti napolju
54 tajanstvene rukavice smrći pomoći će mi da prodem kroz staklen
zid iza kog moja rođaka spava

u najtamnijoj noći samo će se ja kretati
beskrajno tiho i pažljivo
staviču joj prst na usne da ne uznemiri straže kopljjanika
onda će je pojebati

64 isprazniću svoju lobanju

72 **TEHNIČKA PRIPREMA**
soba o kojoj je reč treba da ima oblik kocke
mora biti obojena u belo
čak i pod
kasnije ćete shvatiti zašto
u kvadrat tavanice upišite kvadrat čija je stranica od
prethodnog kraća za 50 santimetara
na uglove tog upisanog kvadrata treba da pričvrstite čekrke
preko njih prebacite užad
krajeve užadi bliže zidu sastavite u centru sobe na vitlu
učvršćenom za pod

PRVA FAZA; POČETAK SARADNJE
krajevima užadi koji su bliži središtu sobe vežite udove
ljudskog bića
za svaki kraj po jedan ud
prilikom vezivanja treba biti posebno obazriv
i pažljiv da bi se izbeglo žuljenje i ogrebotine
najbolje je udove obložiti mekim materijalom i tek
tada ih vezati
potom lagano okrećete vitlo pri čemu će se to biće dizati do
određene visine u sobi
do sredine ili nešto iznad
tu ono zastaje ali kretanje vitla treba nastaviti

u početku se čuje krkanje zglobova koji se razvlače težeći
gornjim uglovima sobe
biće stenje a kada bol postane intenzivniji veoma glasno jauče i
guši se u suzama i slinama koje ne može da izbací jer je
okrenuto licem prema tavanici
to je proračunato jer bi u drugačijem slučaju izlučevine iz otvora
na licu otežući se prema podu kvarile estetski utisak

DRUGA FAZA: ESTETIKA OSLOBODENE ENERGIJE
a) u jednom trenutku koža na najnapregnutijim mestima puca i
pojavljuje se krv
moguće je da krv šikne u tavanicu ili na bočne zidove
time se samo povećava estetska vrednost pokušaja
ukoliko do toga ne dođe ništa nije izgubljeno pošto je izvesno
da će se pod obojiti crvenim mrljama vrlo prirodnih oblika
u krajnjoj liniji ako poduhvat ponavljači verovatno će se desi
da krv jednom šikne
b) vitlo je potrebno namotavati sve dok se ne otkinu tri uđa
oni pljesnu u uglove sobe odbijaju se odande ostavljajući
dinamične crvene mrlje opet udare odbijaju se itd. njišu se dok
se sasvim ne umire
iz njih je u početku obilno tekla krv ostavljajući izvanredno
zanimljive tragove po podu
kada su se sasvim umirili iz pokidanih krvnih sudova se cedi još
poneka kap i pada na pod skoro bežumno
četvrti ud se nije odvojio od trupa mada se jedva drži na njemu ta
masa deluje veoma statično u jednom od uglova
c) najbolja moguća kombinacija je da se svi udovi otkinu u istom
času a truplo da tresne o pod
ali to nije čest slučaj
kao god što se u pokeru fleš rojal teško dobija tako se i ovo
izuzetno dogodi

NOVA KREACIJA
kad se sve u kocki smiri i krv zgrušana prestane da kaplje vaš
poduhvat je završen
izadite u grad i potražite nov materijal
75
bilo bi divno prošetati konja kroz galeriju matice srpske
83
napraviću zatvorenu odnosno otvorenu knjigu
prirodno reč je o istoj knjizi

maj 1970.

OSNOVNA AKCIJA:

Sa bilo kakvim štampanim tekstom postupa se na sledeći način: Svaka reč se vertikalnom linijom odeljuje od ostalog teksta. Tako se dobija vertikalni niz reči, koje zapremaju različite prostore, međusobno izdvojene oštrom granicom. Slika T predstavlja same linije-granice.

AKCIJA 2:

U uobičajenom galerijskom prostoru izložene su fotografije štampanog teksta u štrihu, veličine 100x120 cm. Posetiocima se demonstrira napred opisani postupak i predočava im se mogućnost da ga sami izvode. Na raspolaganju im je proizvoljna količina raznobojnih flomastera, krede u boji, pastela i sl. Kombinovanjem linija različitih boja, debljina i oblika dobijaju se nove, od prethodnih različite, vizuelne celine.

AKCIJA 3:

Tekst se sada nalazi u episkopu. Na hartiji-ekranu je njegova projekcija. Postupak je kao pod 2. Aktivnošću gledalaca dobijaju se T slike.

(1970)

POREZ NA PROMET

1 bio je poznat još u antičkom dobu u srednjem veku zaboravljen da bi se 1916 ponovo javio u nemačkoj i potom naglo razvio i raširio u evropi istini za volju porez na promet je u srbijski uveden još 1881 ukinut pa ponovo uveden 1891 ali je to ostalo bez odjeka u evropi	5 destinataru je porez na promet neprimetan jer ga plaća u kupovnoj ceni artikla koji nabavlja u račun je zabranjeno unositi pored cene visinu poreza na promet	napadima i ne bude ukinut nego i da predstavlja kičmu državnog budžeta 8 nauka i primena poznaju nekoliko njegovih oblika dovoljno ih je samo nabrojati ne ulazeći u materiju svakog posebno opšti (svefazni) porez na promet skupni porez na promet medufazni porez na promet porez na promet proizvodima jednokratni porez na promet	odnosno samoupravne ili druge organizacije plati određenu sumu novca na ime poreza 2) pojava da poreski obveznik plaćeni porez u celini ili delimično prebac na drugog naziva se prevajivanjem poreza
2 objekt poreza na promet je obavljeni promet robom koji podleže ovom poreskom obliku	6 ovaj porez za razliku od drugih poznaće veoma mali broj izuzetaka i subjektivnih oslobođenja	1) to je svako fizičko ili pravno lice koje	3) lice koje prema nameri zakonodavca treba da snosi teret poreza nauka imenuje poreskim destinatarom
3 po svojim karakteristikama ovo je posredni porez naplaćuje se od poreskog obveznika ⁴⁾ ali se prevajivanjem ⁴⁾ taj teret prenosi na poreskog destinatara ⁵⁾ po pravilu krajnjeg potrošača	7 porez na promet svojom prirodom i ponašanjem izaziva brojne kritike sa socijalnog i ekonomskog stanovišta no njegova elastičnost izdašnost vrla unosnost jednostavnost razreza ⁴⁾ lakoća naplate te ekonomičnost (mali režijski troškovi) učinili su ne samo da odoli	na osnovu pravnih propisa zbog ostvarivanja dohotka obavlja određene delatnosti trošenja oporezovanih artikala ili posedovanja imovine ima obavezu da u korist budžeta ili nekog javnopravnog fonda	4) razrez poreza je zakonom predviđen upravni postupak u kom se utvrđuje poreska osnovica
4 poreski obveznik ne pruža značajniji otpor ovom porezu jer zna da će ga prevaliti na kupca			

pay: également et surtout sur les relations entre l'université et la société. Dans les pays cités, malgré la tendance à ce que l'université soit sous la tutelle de la classe dirigeante et qu'elle travaille) surtout pour les intérêts de cette classe, l'université n'a pas pu éviter que les autres classes de la société participent avec leurs cadres dans l'enseignement et dans la recherche scientifique et que le contenu de l'activité universitaire englobe aussi les problèmes qui sont d'un grand intérêt pour la science et utiles pour tous les membres de la communauté sociale. Sous l'influence de ces forces révolutionnaires, les universités de type bourgeois dans les pays capitalistes et les universités de type classique dans les pays sous-développés, sont obligées de changer progressivement les rapports avec la société et de conformer leurs structures aux besoins de la communauté sociale. Dans le cadre de ces tendances vers une nouvelle place et une nouvelle position de l'université moderne dans la société, les forces sociales progressistes luttent encore à l'université elle-même et dans la société et cette lutte, malgré l'opposition des forces conservatrices, devient de plus en plus violente et elle finira par créer une nouvelle université moderne qui appartient à la société toute entière. Dans les pays capitalistes également, malgré toutes sortes de résistances, l'université ne peut pas résister à la démocratisation de plus en plus large de l'enseignement supérieur et aux changements de la structure des cadres et du style de l'activité universitaire tournée maintenant vers les besoins de la société. En effet, l'université contemporaine, dans le cadre des changements survenus dans le domaine scientifique et des changements politiques et économiques dans la société, doit forcément changer sa structure et ses rapports avec la société. Elle ne peut plus représenter une institution plus ou moins fermée par rapport à la société, servant avant tout les intérêts d'une classe dirigeante et privilégiée et ayant une structure des cadres et une forme de travail répondant surtout aux besoins de cette classe.

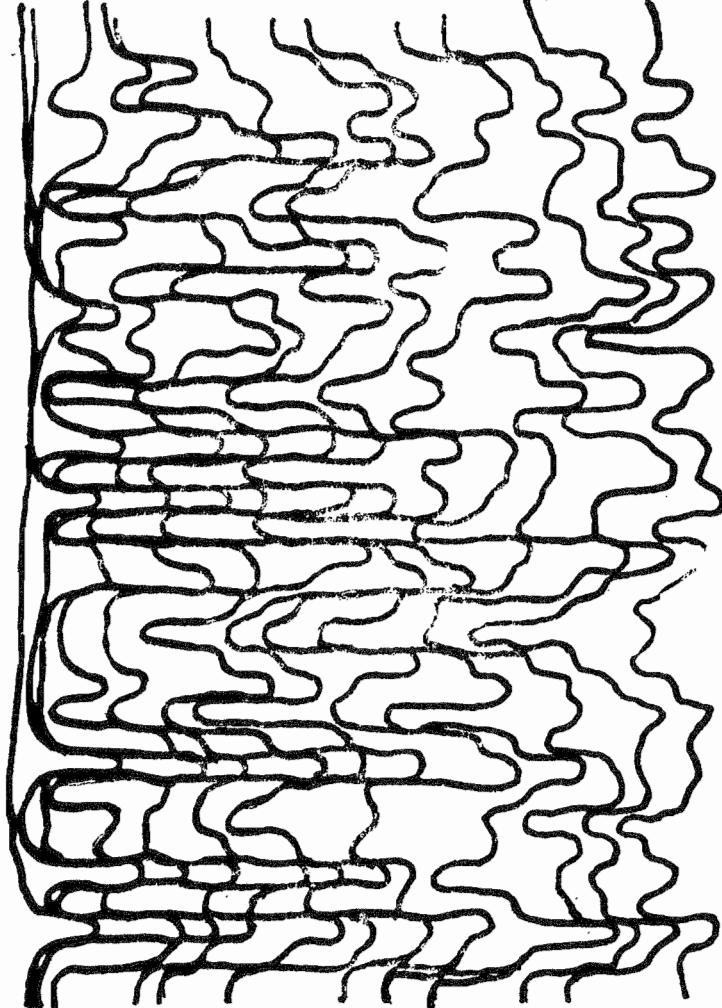
69

socijalizma — »teški socijalizam«, drugi je posvećen takođe ranom razdoblju socijalizma sa stanovišta njegovih tekovina i naličja, a treći u fokus analize uzima pretpostavke tehnološke i samoupravne integracije. Takva struktura knjige nametnula je autoru nekoliko bitnih metodoloških pitanja karakterističnih za sintetičke studije jednog tematskog područja koje je brojnim nitima vezano za fundamentalne društvene odnose pojedinih istorijskih epoha razvijanja civilizacije, smenjivanja društveno-ekonomskih odnosa, složene dijalektike između proizvodnih snaga i proizvodnih odnosa. Tehnološki progres, naime, pokazuje da je čoveka, armiju ne-kvalifikovanih i polukvalifikovanih radnika, u početku činio *pukim dodatkom masine* da je rad radnika lišio njegove duhovne komponente, a vlast kapitalista ili njihovih agenata, temeljio na eksploataciji radnika i dominaciji privatnog svojinskog monopola. U krilutakvog stana rada i proizvodnih odnosa reprodukuju se dalekosežni materijalni uslovi za nastajanje novih proizvodnih snaga: prodor naučno-tehnološke revolucije čija je materijalna okosnica kibernetička mašina i automatija.

Prvi metodološki problem — otkrivanje zakonite veze između razvijanja proizvodnih snaga i promena proizvodnih odnosa — rešen je za period prodora naučno-tehnološke revolucije tako što se smatra da »kibernetička mašina nije samo najizrazitiji predstavnik novih proizvodnih potencijala (pod. D. D.). Ona, the medium is the massage N° 1 slavko bogdanović

kao najdinamičniji, najrevolucionarniji činilac, povlači za sobom, kao što redovi koji slede pokazuju, ceo jedan novi lanac. Ona je temelj za uspostavljanje potpuno nove strukture proizvodnih, pokretačkih snaga društva, i izaziva kvalitetne promene u karakteru rada, ljudskih sposobnosti, prirode društvenih veza koje se uspostavljaju. Postaje moguć razvijanje novog tipa društvene proizvodnje (pod. D. D.), nazvavamo je 'integralna proizvodnja' koja u jedinstvenu celinu sabira sve one strane, sve one komponente, koje su u ranijim oblicima proizvodnje predstavljale međusobno razdvojena, posebne područja ljudske delatnosti: materijalna proizvodnja, duhovni rad-nauka, obrazovanje, upravljanje i odlučivanje, informacije» (str. 16).

Kako u osnovi naučnog upravljanja leže informatički procesi koji čine jezgro kibernetike, to informatika optimalna rešenja postavljeno cilja na egzaktnim osnovama. Ali, »novi lanac« društvenih zbijanja tehničkih inovacija, novih socialnih veza time se ne završava. Nauka, naime, postaje direktna proizvodna snaga, ključni faktor celokupnog progrusa«. *Tom razrešenim* prvo metodološkom problemu studije ide dalje. Odgovara se na pitanje šta biva sa radnikom, kakav se radnik nalazi u modernom tehnološkom procesu bolje reći, kakva je funkcija čoveka čija se delatnost »uporno pomeri u oblast istraživanja, projektovanja, kontrole i upravljanja.« Stvaraju se materijalne pret-



pokazati da se boji Ana Pavlovne. Pogledavala je svoju nećakinju kao da je pita: Šta da radi s tim ljudima? Odlazeći od njih, Ana Pavlovna dotači prsticem ponovo Pjerov rukav i reče mu:

— J'espèrre, que vous ne direz plus qu'on s'ennuie chez moi¹ — i pogleda Helenu.

Helena se osmijehnu, držeći se tako kao da ne može ni zamisliti da je tako pogleda, a da ne bude ushićen njenome. Tetica se iskašlja, proguta pljuvačku i reče na francuskome da joj je veoma dragost vidi Helenu; zatim se obrati Pjeru i požele mu tu istu dobrodošlicu, a na licu joj bijaše isti izraz. Usred dosadnoga razgovora koji zapinjaše, Helena se osvrnu na Pjera i osmijehnu se onim istim, vedrim i lijepim osmijehom kojim je smješivala svima. Pjer je bio toliko naviknut na taj smiješak, koj mu je, osim toga, tako malo govorio, da se i ne osvrnu na nj. Tetica je doltice govorila o zbirci burmutica koju je posjedovao Pjerov pokojni otac, grof Bezužov, i pokazala mu svoju burmuticu. Kneginja Helena zamoli da pogleda portret tetečina muža, koji je bio izrađen na toj burmutici.

— To je zracjelo Vinesov rad — spomenu Pjer poznatoga minijaturista naginjući se nad stol da dohvati burmuticu i osluškujući razgovor za drugim stolom.

On se briži da obide stol, ali mu tetkica pruži burmuticu baš preko Helene,iza njenih leđa. Helena se prignu naprijed da napravi mjesto i obazre se smiješće se. Nosiла је, kao i uvijek na sjelima haljinu koja je, po tadašnjoj modi, bila sprijeda i straga (coma otvorena). Njen je poprsje, koji se Pjeru oduvijek činilo kao da je od mramora, bilo tako blizu njegovim očima da je i nehotice, onako kratkovidan, razabirao živu dražest njenih ramena i njena vrata, i tako blizu njegovim ustima da je trebal da se samo malo sagne pa da ih dotakne. Cutio je toplinu njene tijela i osjećao miris parfema i začuškiju njenog tijela kad se pomakla. Nije video mramornu ljestvu što je činila jednu celinu s haljinom, video je i osjećao svu dražnjenu tijela koju bijaše prekriveno samo odjećom. A kad je jednom to video nije više mogao

¹ Nadam se da više nećete reći da se čovjek kod mene dosude.

3.

2. west N. 10
50.0 ft

250 ft above bedrock

sink hole 100 ft

bottom of valley

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 - prilozi
 - 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	C. ara	A. am
II	avar	D. vo	B. mač
III	am	E. imao	
IV	amor	F. mor	XXX
V	ar	G. ram	A. ar
VI	ara	H. rov	
VII	vo	I. rom	XXXI
VIII	vrač	J. mar	A. vo
IX	vrč		B. vrč
X	mavar	XIX	C. rov
XI	mao	A. am	
XII	mar	B. ar	XXXII
XIII	marà	C. mar	A. am
XIV	mára	D. ram	B. ar
XV	mač	X	C. mar
XVI	mor	A. ava	D. ram
XVII	mòra	B. avar	E. čar
XVIII	morava	C. am	
XIX	mrv	D. ar	
XX	ovčar	E. ara	II A.
XXI	omar	F. mar	1. a
XXII	omča	G. marà	2. a
XXIII	orač	H. mára	3. v
XXIV	orma	I. mrv	
XXV	ram	J. ram	II B.
XXVI	rama	K. rama	I. a
XXVII	rov		2. r
XXVIII	rom	XI	
XXIX	čama	A. am	II C.
XXX	čar	F. rom	1. ar
XXXI	čvor	XII	
XXXII	čmar	A. am	IV A.
		B. ar	1. am
		C. ram	

B

I	XIII	XIII	IV B.
A. a	A. am	A. ar	1. am
B. a	B. ar	B. čar	2. ar
C. v	C. ara		3. ram
	D. mára	XXIV	
II		A. am	IV C.
A. ava	XIV	B. mao	I. rom
B. ar	A. am	C. mar	
C. ara	B. ar	D. mor	IV D.
	C. ara	E. ram	1. ar
III	D. marà	F. rom	2. mao
A. a			3. mar
B. m	XV	XXV	4. mor
	A. am	A. am	5. ram
IV		B. ar	6. rom
A. mao	XVI	C. mar	IV E.
B. mar	A. rom	XXVI	1. am
C. mor		A. am	2. mao
D. omar	XVII	B. ar	3. mar
E. orma	A. ar	C. ara	4. mor
F. ram	B. mao	D. ram	5. ram
G. rom	C. mar	E. mar	6. rom
H. ar	D. mor		7. ar
	E. ram	XXVII	
V	F. rom	A. vo	IV F.
A. a			1. am
B. r	XVIII	XXVIII	2. mar
	A. ava	A. mor	3. ar

C

	2. ar		
IV G.	3. mar	XVII A.	XIX B.
1. mor	X K.	1. a	1. a
IV H.	1. am	2. r	2. r
1. a	2. ar	XVII B.	XIX C.
2. r	3. ara	1. am	1. am
	4. ram	XVII C.	2. ar
VI A.			3. ram
1. a	XI A.	1. am	
2. r	1. a	2. ar	XIX D.
	2. m	3. ram	1. am
VIII A.		XVII D.	2. ar
1. a	XII A.	1. rom	3. mar
2. r	1. a	XVII E.	XX A.
	2. m	1. am	1. a
VIII B.		2. ar	2. r
1. ar	XII B.	3. mar	XX B.
	1. a	XVII F.	1. v
X A.	2. r	1. mar	2. o
1. a		XVIII A.	XX C.
2. a	XII C.	1. a	1. v
3. v	1. am	2. r	2. r
	2. ar	1. ar	3. č
X B.		XVIII B.	XX D.
1. ava	XIII A.	1. a	1. ar
2. ar	1. a	2. a	2. čar
3. ara	2. m	3. v	
X C.	XIII B.	XVIII C.	XX E.
1. a	1. a	1. ar	1. vo
2. m	2. r	XVIII D.	XX F.
X D.	XIII C.	1. ar	1. ar
1. a	1. ar	XVIII E.	XXI A.
2. r	XIII D.	1. v	1. a
X A.	1. am	2. o	XXI B.
1. ar	2. ar	XVIII F.	1. am
	3. ara	1. rom	
X F.		XVIII G.	XXI C.
1. am	XIV A.	1. am	1. am
2. ar	1. a	2. ar	2. ar
3. ram	2. m	3. mar	3. ram
X G.	XIV B.	XVIII H.	XXI D.
1. am	1. a	1. vo	1. rom
2. ar	2. r	XVIII I.	XXI E.
3. ara		1. am	1. am
4. māra	XIV C.	2. ar	2. mar
	1. ar	3. mar	3. ar
X H.		XVIII J.	
1. am	XIV D.	1. am	
2. ar	1. am	2. ar	
3. ara	2. ar	3. ram	
4. māra	3. ara	XIX A.	XXII A.
		1. a	1. am
X I.	XV A.	2. o	
1. ar	1. a	3. r	XXII B.
2. mar	2. m		
3. ram			
4. am	XVI A.		
	1. m		
X J.	2. o		
1. am	3. r		

1. am	XXVII A.	b) m	IV F. 1.	
	1. v	a)	a	
XXIII A.	2. o	b)	m	
1. a		a)	a	
2. r	XXVIII A.	b)	r	
	1. m	a)	am	
XXIII B.	2. o	b)	ar	
1. ar	3. r	a)	am	
		b)	ar	
XXIV A.	XXIX A.		IV F. 2.	
1. a	1. a	IV C. 1.	a)	a
2. m	2. m	a)	m	
		b)	o	
XXIV B.	XXIX B.	c)	r	
1. am	1. am	IV D. 1.	IV G. 1.	
		a)	a	
XXIV C.	XXX A.	b)	r	
1. am	1. a	a)	am	
2. ar	2. r	b)	r	
3. ram		IV D. 2.	VIII B. 1.	
	XXXI A.	a)	a	
XXIV D.	1. v	IV D. 3.	b)	a
1. rom	2. o	a)	am	
		b)	ar	
XXIV E.	XXXI B.	c)	v	
1. am	1. v	IV D. 4.	X B. 2.	
2. ar	2. r	a)	a	
3. mar	3. č	IV D. 5.	b)	r
		a)	rom	
XXIV F.	XXXI C.		X B. 3.	
1. mor	1. vo	IV D. 6.	a)	ar
		a)	am	
XXV A.	XXXII A.	b)	mar	
1. a	1. a	c)	ar	
2. m	2. m	IV E. 1.	X E. 1.	
		a)	a	
XXV B.	XXXII B.	b)	r	
1. a	1. a	IV E. 2.	X F. 1.	
2. r	2. r	a)	a	
		b)	m	
XXV C.	XXXII C.	IV E. 3.	X F. 2.	
1. am	1. am	a)	a	
2. ar	2. ar	IV E. 4.	b)	r
	3. ram	a)	am	
XXVI A.		IV E. 5.	X G. 1.	
1. a	XXXII D.	a)	am	
2. m	1. am	b)	ar	
	2. ar	c)	ram	
XXVI B.	3. mar	IV E. 6.	X G. 2.	
1. a		a)	ar	
2. r	XXXII E.	IV E. 7.	X G. 3.	
	1. ar	a)	am	
XXVI C.		b)	r	
1. ar	D	c)	ara	
		IV E. 1.	X G. 4.	
XXVI D.	II C. 1.	a)	am	
1. am	a) a	b)	ar	
2. ar	b) r	c)	mar	
3. mar		IV E. 8.	a)	ar
	IV A. 1.	a)	mor	
XXVI E.	a) a	IV E. 9.	X G. 5.	
1. am	b) m	a)	am	
2. ar		b)	ar	
3. ram	IV B. 1.	c)	ara	
	a) a			

X H. 1.	XII C. 2.	b) ar	XIX D. 1.
a) a	a) a	a) a	a) a
b) m	b) r	XVII F. 1.	b) m
		a) m	
X H. 2.	XIII C. 1.	b) o	XIX D. 2.
a) a	a) a	c) r	a) a
b) r	b) r		b) r
		XVIII C. 1.	
X H. 3.	XIII D. 1.	a) a	XIX D. 3.
a) ar	a) a	b) r	a) am
	b) m		b) ar
X H. 4.	XIII D. 2.	XVIII E. 1.	
a) am	a) a	a) a	XX D. 1.
b) ar	b) r	b) m	a) a
c) ara			b) r
		XVIII F. 1.	
X I. 1.	XIII D. 3.	a) m	XX D. 2.
a) a	a) ar	b) o	1) ar
b) r		c) r	
		XIV C. 1.	XX E. 1.
X I. 2.	a) a	XVIII G. 1.	a) v
a) ar	b) r	a) a	b) o
b) ram		b) m	
c) am			
X I. 3.	XIV D. 1.	XVIII G. 2.	XX F. 1.
a) ar	a) a	a) a	a) a
b) mar	b) r	b) r	b) r
		XVIII G. 3.	
X I. 4	XIV D. 2.	a) am	XXI B. 1.
a) a	a) a	b) ar	a) a
b) m	b) r		b) m
		XIV D. 3.	XXI C. 1.
X J. 1.	a) ar	XVIII H. 1.	a) a
a) a		a) v	b) m
b) m		b) o	
		XVIII I. 1.	XXI C. 2.
X J. 2.	XVII C. 1.	a) m	a) a
a) a	a) a	b) o	b) r
b) r	b) m	c) r	
		XVIII J. 1.	XXI C. 3.
H J. 3.	XVII C. 2.	a) a	a) am
a) am	a) a	b) m	b) ar
b) ar	b) r		
		XVIII J. 2.	XXI D. 1.
X K. 1.	XVII C. 3.	a) a	a) m
a) a	a) am	b) r	b) o
b) m	b) ar		c) r
		XVIII J. 3.	
X K. 2.	'	a) am	XXI E. 1.
a) a	XVII D. 1.	b) ar	a) a
b) r	a) m		b) m
	b) o		
X K. 3.	c) r	XIX C. 1.	
a) ar		a) a	XXI E. 2.
	XVII E. 1.	b) m	a) am
X K. 4.	a) a		b) ar
a) am	b) m	XIX C. 2.	
b) mar		a) a	XXI E. 3.
c) ar		b) r	a) a
	XVII E. 2.		b) r
XII C. 1.	a) a	XIX C. 3.	
a) a	b) r	a) am	XXI F. 1.
b) m		b) ar	a) m
	XVII E. 3.		b) o
	a) am		

c) r	a) a	IV B. 3. b)	bb) m
	b) m	aa) a	
XXII A. 1.		bb) r	IV E. 5. b)
a) a	XXVI D. 2.		aa) a
b) m	a) a	IV D. 2. a)	bb) r
	b) r	aa) a	
XXII B. 1.		bb) m	IV E. 5. c)
a) a	XXVI D. 3.		aa) am
b) m	a) am	IV D. 3. a)	bb) ar
	b) ar	aa) a	
XXIII B. 1.		bb) m	IV E. 6. a)
a) a	XXVI E. 1.		aa) m
b) r	a) a	IV D. 3. b)	bb) o
	b) m	aa) a	cc) r
XXIV B. 1.		bb) r	
a) a	XXVI E. 2.		IV F. 2. a)
b) m	a) a	IV D. 3. c)	aa) a
	b) r	aa) am	bb) m
XXIV C. 1.		bb) ar	
a) a	XXVI E. 3.		IV F. 2. b)
b) m	a) am	IV D. 4. a)	aa) a
	b) ar	aa) m	bb) r
XXIV C. 2.		bb) o	
a) a	XXIX B. 1.	cc) r	X B. 3. a)
b) r	a) a	IV D. 5. a)	aa) a
	b) m	aa) a	bb) r
XXIV C. 3.		bb) m	
a) am	XXXI C. 1.		X F. 3. a)
b) ar	a) v	IV D. 5. b)	aa) a
	b) o	aa) am	bb) m
XXIV D. 1.		bb) ar	
a) m	XXXII C. 1.		X F. 3. b)
b) o	a) a	IV D. 5. c)	aa) a
c) r	b) m	aa) a	bb) r
		bb) r	
XXIV E. 1.		aa) a	
a) a	XXXII C. 2.		X G. 3. a)
b) m	a) a	IV D. 6. a)	aa) a
	b) r	aa) m	bb) r
XXIV E. 2.		bb) r	
a) a	XXXII C. 3.		X G. 4. a)
b) r	a) am	IV D. 6. b)	aa) a
	b) ar	aa) r	bb) m
XXIV E. 3.			
a) am	XXXII D. 1.	IV E. 2. a)	X G. 4. b)
b) ar	a) a	aa) a	aa) a
	b) m	bb) m	bb) r
XXIV F. 1.			
a) m	XXXII D. 2.	IV E. 3. a)	X G. 4. c)
b) o	a) a	aa) a	aa) ar
c) r	b) r	bb) m	
XXV C. 1.		IV E. 3. b)	X H. 3. a)
a) a	a) am	aa) a	aa) a
b) m	b) ar	bb) r	
XXV C. 2.		IV E. 3. c)	X H. 4. a)
a) a	XXXII E. 1.	aa) am	aa) a
b) r	a) a	bb) ar	bb) m
	b) r		
XXVI C. 1.		IV E. 4. a)	X H. 4. b)
a) a	IV B. 3. a)	aa) m	aa) a
b) r	aa) a	bb) o	bb) r
	bb) m	cc) r	
XXVI D. 1.			X H. 4. c)
		IV E. 5. a)	aa) ar
		aa) a	

E

XXVI C. 1.

XXVI D. 1.

X I. 2. a)	aa) a	bb) m	aaa) a
aa) a	bb) r		aab) m
bb) r		XXIV E. 3. b)	
	XVIII G. 3. a)	aa) a	IV. E. 5. c) bb)
X I. 2. b)	aa) a	bb) r	aaa) a
aa) am	bb) m		aab) r
bb) ar		XXVI D. 3. a)	
	XVIII G. 3. b)	aa) a	X H. 4. c) aa)
X I. 2. c)	aa) a	bb) m	aaa) a
aa) a	bb) r		aab) r
bb) m		XXVI D. 3. b)	
	XVIII J. 3. a)	aa) a	X I. 2. b) aa)
X I. 3. a)	aa) a	bb) r	aaa) a
aa) a	bb) m		aab) m
bb) r		XXVI E. 3. a)	
	XVIII J. 3. b)	aa) a	X I. 2. b) bb)
X I. 3. b)	aa) a	bb) m	aaa) a
aa) am	bb) r		aab) r
bb) ar		XXVI E. 3. b)	
	XIX C. 3. a)	aa) a	X I. 3. b) aa)
X J. 3. a)	aa) a	bb) r	aaa) a
aa) a	bb) m		aab) m
bb) m		XXXII C. 3. a)	
	XIX C. 3. b)	aa) a	X I. 3. b) bb)
X J. 3. b)	aa) a	bb) m	aaa) a
aa) a	bb) r		aab) r
bb) r		XXXII C. 3. b)	
	XIX D. 3. a)	aa) a	X I. 3. b) bb)
X K. 3. a)	aa) a	bb) r	aaa) a
aa) a	bb) m		aab) r
bb) r		XXXII D. 3. a)	
	XIX D. 3. b)	aa) a	X I. 3. b) bb)
X K. 4. a)	aa) a	bb) m	aaa) a
aa) a	bb) r		aab) r
bb) m		XXXII D. 3. b)	
	XX D. 2. a)	aa) a	X I. 3. b) bb)
X K. 4. b)	aa) a	bb) r	aaa) a
aa) am	bb) r		aab) r
bb) ar		XXI C. 3. a)	
	XXI C. 3. b)	aa) a	X I. 3. b) bb)
X K. 4. c)	aa) a	bb) m	aaa) a
aa) a	bb) r		aab) r
bb) r		XXI C. 3. b)	
	XXI C. 3. a)	aa) a	X I. 3. b) bb)
XIII D. 3. a)	aa) a	bb) m	aaa) a
aa) a	bb) r		aab) r
bb) r		XXI E. 2. a)	
	XXI E. 2. b)	aa) a	X I. 3. b) bb)
XIV D. 3. a)	aa) a	bb) m	aaa) a
aa) a			aab) r
bb) r		XXI E. 2. b)	
	XXI E. 2. a)	aa) a	X I. 3. b) bb)
XVII C. 3. a)	aa) a	bb) r	aaa) a
aa) a	bb) m		aab) r
bb) m		XXIV C. 3. a)	
	XVII C. 3. b)	aa) a	X I. 3. b) aa)
XVII C. 3. b)	aa) a	bb) m	aaa) a
aa) a	bb) r		aab) m
bb) r		XXIV C. 3. b)	
	XVII E. 3. a)	aa) a	X I. 3. b) bb)
XVII E. 3. a)	aa) a	bb) r	aaa) a
aa) a	bb) m		aab) r
bb) m		XXIV E. 3. a)	
	XVII E. 3. b)	aa) a	X I. 3. b) aa)

F

NOVOSADSKI VANGUARD

Možda je baš ovogodišnja manifestacija „Mladost Sutjeske 70“ pogodan čas da se nešto više kaže o okolinostima koje su bile odlučujuće za osnivanje, o njemu samom i, konačno, o genezi novosadske grupe „Kod“.

Prošle jeseni jedan broj najmlađih vojvodanskih stvaralaca (isprva 6-7), s jedne strane isključivo upućen na kompromise najrazličitijih vrsta i već etablimane forme (bolje čitaj: klišee) delovanja, a s druge strane svestan vlastitog prezenta i zajedničkih afiniteta i okrenutosti praćenju novih evropskih strujanja - odlučio je da, s ciljem ispitivanja nekih do sada nedovoljno korišćenih mogućnosti, osnuje grupu (nazvanu „Kod“ po jednom terminu, i pojmu, F. de Sosira i njegovog lingvističkog učenja).

Grupa „Kod“ nije koterija, nije udruženje i nije klan. Od presudnog značaja za njeno funkcionisanje je uzajamno prijateljstvo članova i poluprofesionalni odnos prema programiranom poslu.

Šta je do sada ova grupa pokušavala da radi? Gde završavaju njena interesovanja?

Kratko vreme po formiraju, „kodovci“ su u četverini Katoličke porte u Novom Sadu podigli u prostoru jedan objekat - gvozdenu konstrukciju kocke. Projekat je bio inspirisan euklidovskom geometrijom.

Zatim je, za održavanja poslednjih Sterijinih pozorišnih igara, grupa izvela 7 scenskih slika, pod naslovom „Zglob“, završivši ga, orgazmički, pojavom jednog pravog motorizovanog testeraša, koji je pred šokiranom ali zadovoljnom publikom ispliao nekoliko ovećih debala.

Zajedničkom pomoći časopisa POLJA, TRIBINE MLADIH u Novom Sadu i Pokrajinske zajednice obrazovanja, omogućeno je članovima grupe da posete „Bijenale likovnih umetnosti“ u Veneciji. Tamo su oni imali prilike da se upoznaju sa, u najvećem delu, nepatvorenom elitom evropskog eksperimentu sklonog duha.

I, konačno, na Tjentištu takođe ima namjeru da izvede nekoliko projekata, kao nekakav nekonvencionalni prilog ovom susretu.

PUKOTINE

sto, pisači i pod travnatom čojom
s policom levo i ormanom desno
- udolinu obrazuje sobnog predela.

danomice, jedno malo ljubičasto
sunce ispne se i svetluca; zađe
potom na žutom zidnom nebnu.

ladića hrastovim dnom i krajevima
(zatvara
u sebi hartije, slike & predmete, ali
bezdano i beskrajno ovog savršenog
(razmeštaja
isto traje kao i para nad kaskadama
tako je i s
dosegom vida; lišćem lipa i asfaltom
(on
ograničava svetinu ljubavnika
(studenata &
poslovnih ljudi. ničeg više ispod i
iznad sem
puta ka otvorenim vratima u
(mrtvačnicu
•

svakog jutra dok se budiš pomaljajući
se iz sna, kao iz oblaka oštrica
grebena planinskog, što na reklamnom
je tv-snimku (kroz elisu motora
avionskog viđen).

javlja se pomisao da jutrom
i osuđenike na gubilište izvode.
tu su, izgledom ali i svojstava
obrnutih, lule, van ustiju same
odložene u nepokret sličnije
sebi; svetiljke, izdalje tek
pega sobe nad hartijom budi
strah nepoznat mraku
i pero,
neprirodno jer iznova nanosiš slova
obnaženost crtarije uzmaka -
MORAŠ DALJE, NE MOŽEŠ, A IĆI ĆEŠ

„RESTORAN KOD KÔD”

(ENVIRONMENT)

Mesto izvođenja: četverina kamenog pločnika Katoličke porne, kao najpogodnije. Ali, iz uočljivih razloga, dovoljno distancirano od, napolje iznetin, stolova poslastičarnice „Zagreb“. I van dopiranja dijagonale putanje prolaznika

Vreme izvođenja: u prepodnevnim satima (10-12). Veće ne bi odgovaralo zbog slabijeg svetla, koje prigušuje i leži da polire razlike između pojedinih spektralnih poja.

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. Stolnjaci nisu neophodni, kao što nije neophodno ni da se uspostavi neka pravilnost međusobnog rasporeda stolova. Što se broja komada čiće, najoptimalnije bi bilo 5-10. Zatim se iznesu i na stolove, uglavnom u uspravnim položaj, postave flaše, čaše, pepeljare, slanici, karafindži 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 relikh i sortnih vina, flaše za mleko, flaše-modeli za crtanje. I druge. Sve moraju biti premašane deblijim 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, sjednjući svoje prisustvo s ambijentom.

Autori i realizatori projekta, odnosno članovi grupe, nikako ne smiju 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 dosetljiviji.

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

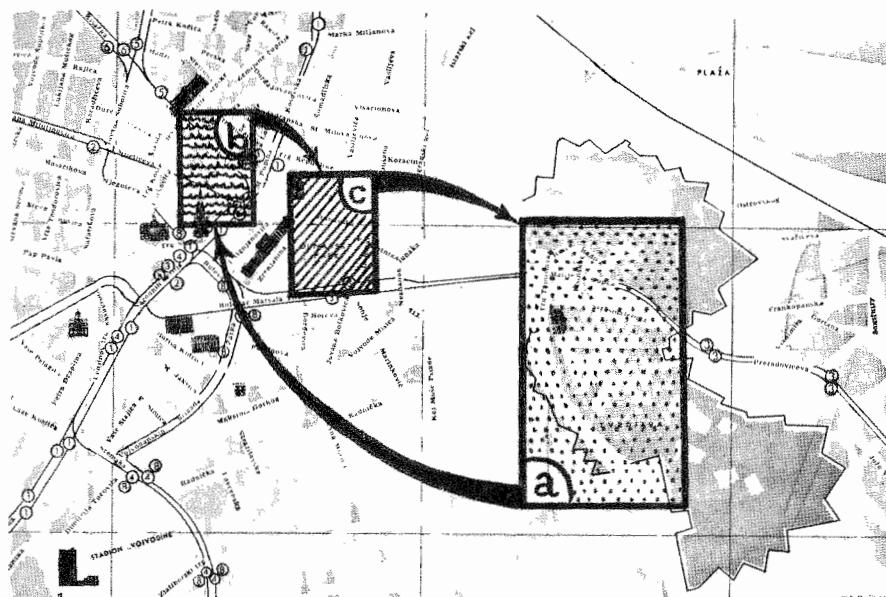
On treba da predstavlja neku vrstu projektovane, privremene, nefiksirane, složene skulpture u prostoru. Po zamisli, on je zasnovan na vrlo uprošćenoj transpoziciji, imitativnom momentu i principu distribucije.

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

JANEZ KOCIJANČIČ

projekt 3p4a2k

urbanotopografska rotacija + sveobuhvatnost bojenja



PLAN CENTRA GRADA SA KOMPLEKSOM TURISTIKE NA SUPROTNOM STRANI REKE

Legenda: a) Potsdamerńska twardza, b) Katolicka postać z legendy Trubana, c) Drużyna poś

Prav dae razrade; kakav je odnos

»Ur. top. rotacija« figurise kao primarni, a »sveobuhvatnost bojenja« kao sekundarni deo-činilac projekta, koji ih objedinjuje u celini. Ili, drugačije kazano, te komponente sačinjavaju dva plana, gornji i donji, koji su, na izvestan način, komplementarni, nadopunjujući: ur. top. rotacija - predstavlja idejni, a »sveobuhvatnost bojenja« - materijalni/vesni relok.

REFERENCES

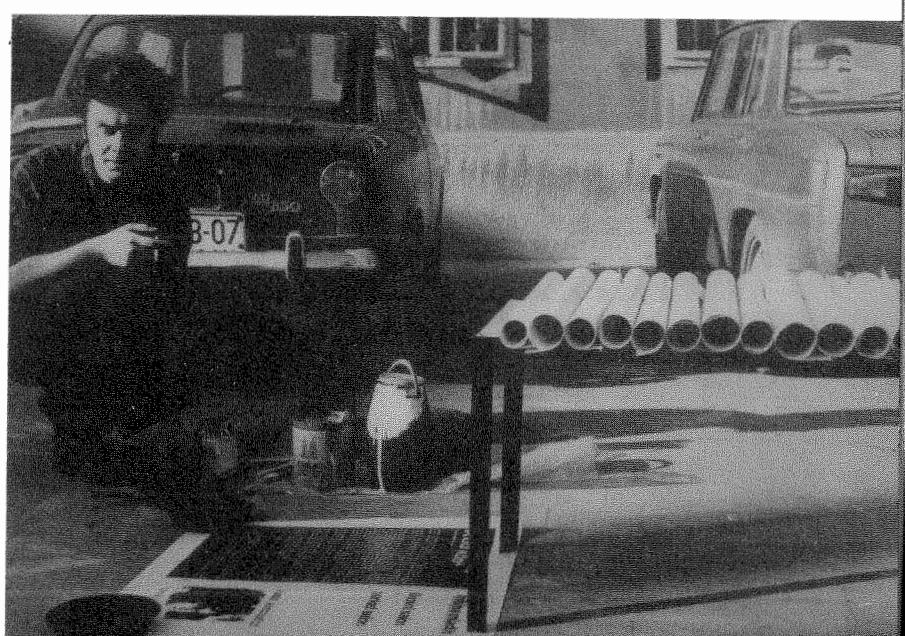
Operacioni premeštanja, pomeranja ili rotiranja triju punktova ili sekcija (Petrovaradinska tvrđava, Katolička porta s TM, Dunavski park) određene urbanizovane sredine, po imaginarnim pravcima, tako da svaka prethodna jedinica zauzme mesto svake sledeće (znači: a dolazi na mesto b, b na mesto c, a ovo, zatvorivši putanju, na mesto a), postiže se rezultat nezamisljiv u neshvatljiv u stvarnostom svetu. Ono što je nemoguće po prostorno-vremenskim, geografskim, fizičkim, sociološkim i drugim zakonima, ostvarljivo je jedino u sferi projekta, kao vrsti kreativno-estetickog akta.

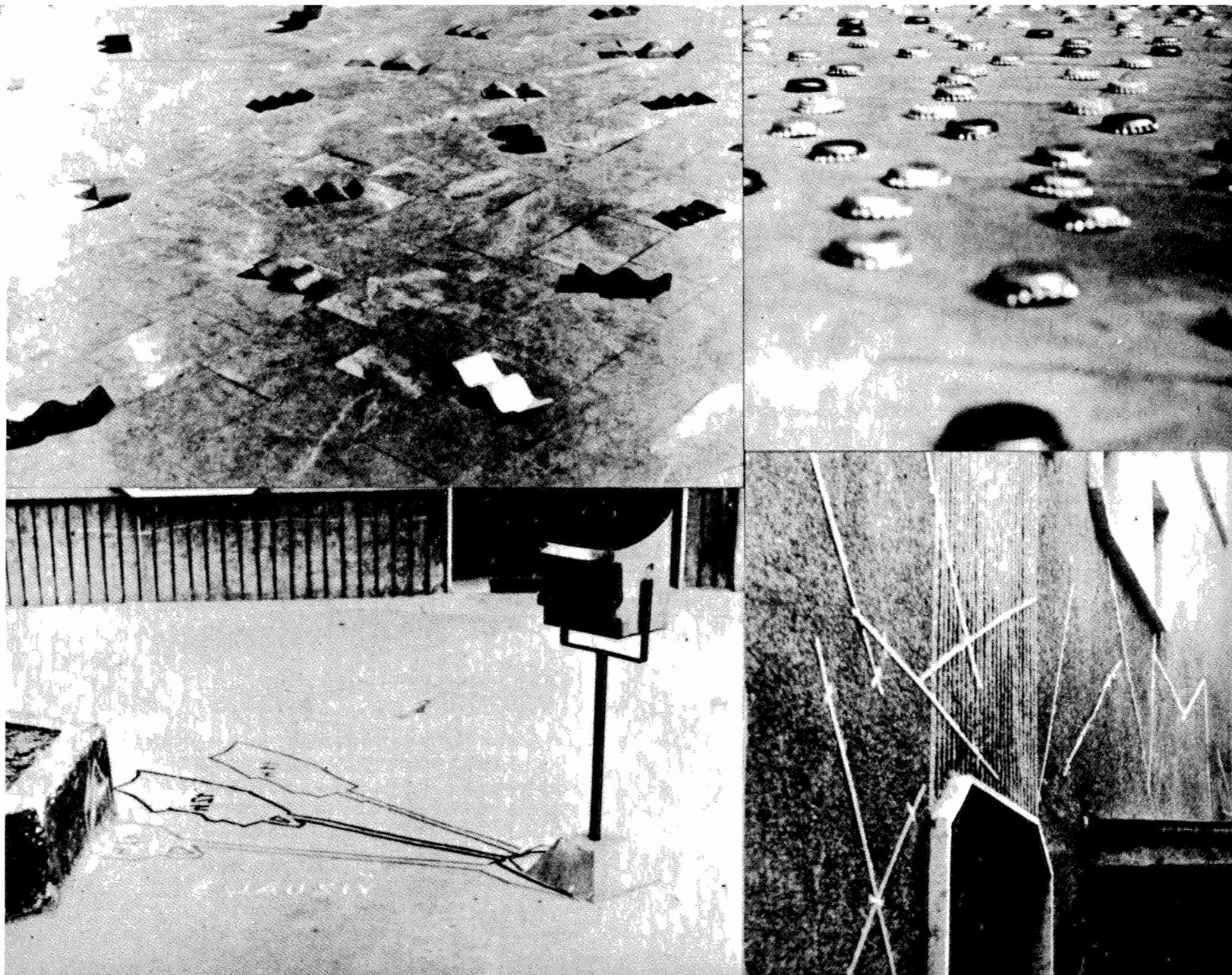
Treći dio razrade: Šta je sva obojena

Obojeno: je deo Petrovaradinske tvrđade, izvesni teren, pristup, opkop, četvorougao, prostor levo/desno od mosta, deo vidika, kruga, sneg, film, zid PS-a. Obojeno je: horizontalna površina, fortifikacijska udubina, podloga od zemlje, ledena kora, ljevi/biće boja, zelena boja, staklena pločica, vizuelna predstava obojenosti. Obojeno je: nešto u NS, zamrzavanje, upijanje. Obojeni su: drvo i stepenište u blizini. Obojene su: vlati trave, Laletove i moje stope. Obojeno je: sve što obuhvata ovaj, takođe.

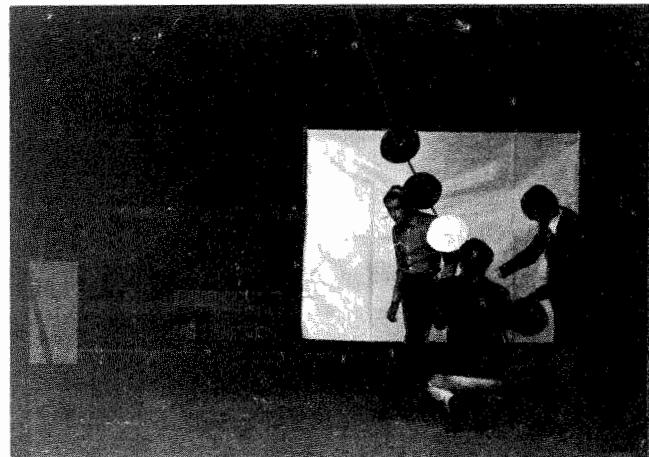
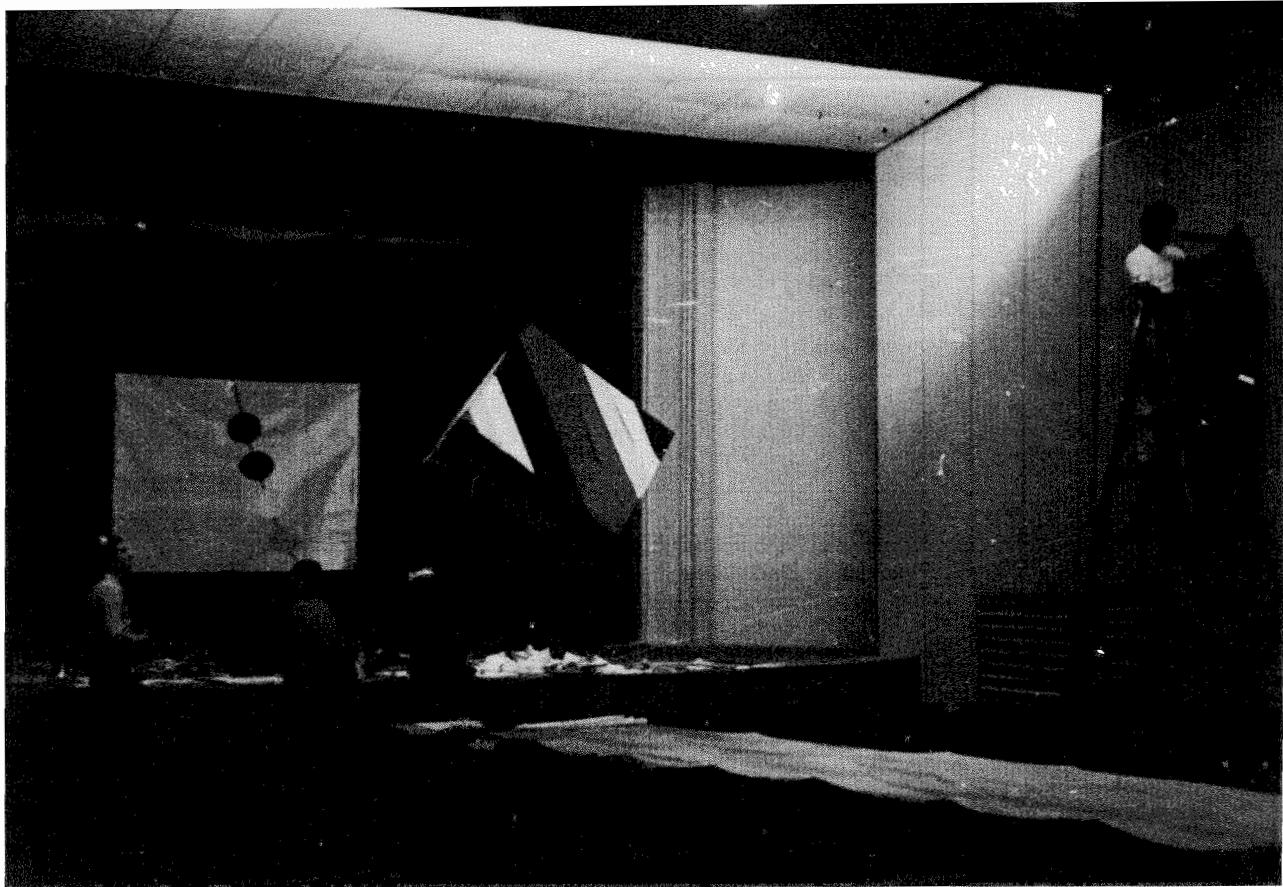
Proglasava se da se: Petrovaradinska tvrđava nalazi u Katoličkoj porti, Katolička porta u Dunavskom parku, Dunavski park na Petrovaradinskoj tvrđavi! (0944242K je rezervovan sukladno zakonu o zaštitu kulturnih dobara.)

54





Janez Kocijančič, ČETVORODNEVNOST, 1970.



Miroslav Mandić, TRI TRI. 1970.

201

Kada pesma odluci da se ispise
Ona se preko onoga ko ju je ispisao
I preko onoga koji je prijatelj
zapisivačev
Doturi do nekin novina

Ova pesma počinje glagolom znati

Znajući prethodna četiri stiha uvoda u
pesmu **PESMA 1**

I stih dogmatičenja

Pesma se zabeleži u listu
Index 201 od 20. maja 1970.
Odvajivši se od zapisničara
Postala je svojstvo Indexa 201

Svojim autorstvom ona je
Samo na ovom mestu
Ne dozvoljava se u
Drugim listovima ili časopisima

Pesma je ušla u antologiju
Indexa 201 osećajući
Hartiju pod sobom

Svest i postojanje pesme
Je ovo čitanje

MIRKO RADOJČIĆ

Zabeležim trinaest slova
Prvo pet pa osam
sedam oprečnih i tri dualna

Mirko Radojčić je ispisano
Oslovjavajući Mirko Radojčić
Beležimo intonaciju svesti
Da li ime ostaje i dalje
Od sledećeg stiha
Mirko Radojčić.

ovo je pre svega pesma

**PROJEKT OTPOČINJE NADOMEŠTENOM
SITUACIJOM**

PROJEKT IMA NA UMU DA OSVESTI BEZ UDARCA
PO GLAVI
ČIN PROJEKTA JESTE ČIN KONVENCIJE ALI
KOJA JE U STANJU DA MISLI
PROJEKT TRAJE DO MOMENTA NJEGOVE
IZGRADENOSTI OD TADA JESTE
UŽIVLJENO SEĆANJE
PROJEKT U SEBI NOSI ŽELJU RETORIKE
ČUTANJA
BEZ OBAVEZNOSTI NALAZIMO SE U
SITUACIJAMA PROJEKATA

1
dan
prošla je noć
zapisaču
bio je mrak

2
ahćve j nj danjo
prošvlijj noćo
okatakultim
bijmrača

3
mrak
noć
dan

4
dan noć mrak
dan dan noć
dan dan dan

5
dan
noć
mrak

6
dano

7
Pd
mRak
nOĆLA

PESMA 2

PROJEKT I OBJEKTI NAČINI EGZISTIRANJA
U SITUACIJAMA KOMUNIKACIJA MOGUĆNOST
RASPOZNAVANJA

OBJEKT = POSVEĆENJE PROSTORU I
OPKORAČENOST VREMENA

PROJEKT = TRADICIJA VREMENA I
NEUTVRDENOST PROSTORA

PROJEKT = MIŠLJENJE; OBJEKT = DOSADA
MIŠLJENJE = RAZUDANOST TRENTNOSTI;
DOSADA = IRELEVANCIJA

POKUŠATI USPOSTAVITI RAVNOTEŽU SA
PROJEKTOM DA BI DOŠLI DO

OBJEKTA

OBJEKT JE POEZIJA FIZIČKOG PROSTORA
DANAS IH NEMA

1 poetika
2 poezija
3 hronologija
4 vizuelna poezija
5 čista poezija
6 figurativna poezija
7 konkretna poezija

M.islam ali Kako

„TO ŠTO DNEVNIK SVOJE ČITAOCE SVAKOG DANA ZABAVLJA HOROSkopom i sličnim tvorevinama, NIJE PITANJE NIVOA NJEGOVE PUBLIKE, VEĆ JE PRE SVEG PITANJE MORALA ONIH KOJI GA UREĐUJU“

(INDEX 202)

Pisati o jednom filmskom delu znači ne pretpostavljati filmu ništa što nije materijalom prisutno u strukturi filma. Ovaj princip kritičarskog ostvarivanja iznuđen je delovanjem medija, i bilo koji drugi pristup svodi se na neupućenost, u promenama bioloških činjenica, koje ostvaruje delovanje medija.

I

Pisati o filmu a ne konstatovati njegove elemente, nego pisati / / o tome kako je dobro da imamo manje kose da bi obrnuto proporcionalno imali više pameti, znači da o čemu se piše, nema znanja. Ali kako pri tome pisatelj / / ima malo kose (mnogo pameti) mi ćemo konstatovati da je njegov napon pameti velik... I tada se dešava da pisatelj / / pisanjem popiša one koji imaju malo kose (mnogo pameti). A mi ćemo konstatovati da onaj što je pisao / / jeste neznačica. Ali da bude jasno on je nepoznavalac filma što ne mora da znači da se ne razume u pišanje i što ne znači da je / / negativna vrednost naših fizioloških potreba. Ali svakako ako ne uspevamo da pišemo nego / / da obezvređujemo i pisanje i / /.

II

Urednik kulturne rubrike *Dnevnika*, kao da ne razlikuje ova dva delovanja, kao što ne pravi razliku između strukturalne analize filmskog dela i pedagoških pacaka upućenih konzumentima filma i *Dnevnika* a koji su PRERASLI vreme kada su se delile packe. U ime koga se dele te packe i u ime koga to radi, po svojim tekstovima, neuk čovek. NIJE PITANJE NIVOA NJEGOVE PUBLIKE VEĆ JE PRE SVEGA PITANJE MORALA ONIH KOJI GA UREĐUJU. Reči koje nazivamo psovkama mnogo su manje, to, od intelektualne bede tekstova M.islam ali Kako.

Ovom društву su potrebni ljudi koji će moći da analiziraju materijal o kome hoće pisati, ali zato treba znanja a ne subjektivnog straha od onoga što ne shvatamo, pa posle to kompenziramo potenciranjem onoga do čega je naša ličnost došla u saznавanjima a što je već ostalo za leđima ljudi koji su spremni misliti. Društvu je potreban ozbiljan dijalog a ne apriori diskvalifikacija onoga što ne razumemo da bi ustoličili našu lenju misao koja u nerazumnim diskvalifikacijama dobija povlašćeni položaj. PEDAGOŠKA PACKA NE MOŽE BITI U SISTEMU VREDNOVANJA, ONA JE UVĒK BILA NEGATIVNO UBEDIJENJE.

III

Miodrag Kujundžić, po svojim tekstovima, je hroničar palanačkog tipa, koji svojom nemogućnošću da shvati svu složenost vremena u kojem živi, a na žalost i radi, prilazi granici idiotizma. Ili kako da nazovemo napiš *Seksi anđeli u Judačkoj košulji* (a takvi su i ostali koji govore o filmu) u kome se o filmu Miše Radivojevića *Bube u glavi* i ne govori a da bi se pomenuli lični zalizani nazori autora teksta. *REKLA JE MOJA MAMA, HARTIJA SVE PRIMA*.

Zar se o tome filmu nije moglo pisati, analizirajući ovogodišnju filmsku proizvodnju ili pomenuti koji su to novi principi, začeti Žilnikovim filmom *Rani radovi*, na nivou konotacije, ili koji momenti određuju širokokutni objektiv, gotovo nemi film ili razbijanje hronološkog. Koji je to režijski postupak ovog autora. Zar to ne bi bio ozbiljan prilaz pisanju i korektan odnos prema čitaocu *Dnevnika*.

Ovako, pisanje koje je škola kako ne treba pisati, sa žaljenjem mogu da konstatujem da je *Dnevnik* preko svog urednika izvor mnogo veće opasnosti nego što je to KOLERA koja PRETI DA SE POJAVI KOD NAS.

IV

Muslim da je ovaj tekst veoma idiotski, jer će biti pročitan, u odnosu na tekstove Miodraga Kujundžića, koji zbog svoje prisutnosti, mogu tvrditi nisu čitani.

VEĆ JE PRE SVEGA PITANJE MORALA ONIH KOJI GA UREĐUJU... ali nivo znanja je mali.

Miroslav Mandić

SUMA 2N

POVODOM IZLOŽBE SLOBODANA DIMITRIJEVIĆA - BRACA

U likovnom salonu Tribine mladih u Novom Sadu tokom dve oktobarske nedelje bila je otvorena izložba zagrebačkog plastičara Slobodana Dimitrijevića - Braca, pod nazivom SUMA 2n.

Izloženo je bilo deset objekata, diptiha.

Svaki objekt čine dve plohe, od kojih je veća imobilna, a manja, gledaočevom aktivnošću, pokretna. Objekt je, dakle, konstruisan od dva osnovna elementa i pokretanjem manje plohe može dobiti n oblika. Stoga je i naziv izložbe SUMA 2n.

Svaki od ovih objekata predstavlja u svojoj 2n-ograničenosti zatvoren sistem, ali odnosom površina na plohamu i upotrebom boja, implicira mogućnost novih objekata.

Programiran odnos površina na plohamu i određen, programiran odnos boja, rezultirao bi sistemom koji ne bi bio n-sistem objekata, dakle koji bi se mogao dovesti do kraja. Ali, očigledno je, da autor nije imao takvu želju, nego je sasvim proizvoljnim odbijom površina i boja na plohamu ostavio mogućnost nastajanja neograničenog broja novih objekata. Tako ova izložba pored svog osnovnog, prvo bitnog dejstva, da omogući gledaocu, kombinovanjem ploha, autorski rad, ima još jedno, kasnije značenje, a to je mogućnost da gledalac pravi nove objekte i, nevezan bilo kakvim unapred utvrđenim pravilima (sem odnosa mala - velika ploha) dopravlja i proširuje ovu izložbu, igrajući se.

Slavko Bogdanović

Igra, traženje što većeg broja kombinacija unutar dveju jedinica, je uslov za realizaciju gledaočevog plastičkog iskustva. Tražeći što veći broj kombinacija ili jedini odnos, male i velike plohe učesnik postaje jedini mogući autor.

Izdvodilac prvog odnosa ploha, isto kao i bilo koji, ostaje u istini izvedenog plastičnog odnosa za sebe a i za delo.

Izvedene pretpostavke kolorita i njegovog geometrijskog odnosa kao i odnos kvadrata i pravougaonika od strane autora, ostaju drugostepeni kriterijumi ostvarivanja. Taktično prisustvo u delu čini ovo „otvoreno delo“ nesvojstvenim. Nesvojstvo u odnosu na apsolut gledaočevog subjekta jeste odredba tog subjekta.

U odnosu na njegove akcije sa Goranom Trbuljakom, a i u odnosu na njegovu izložbu u Galeriji Studentskog Centra u Zagrebu pod nazivom „SUMA 680“, „SUMA 2n“ Slobodana Dimitrijevića je, u svojoj nedovoljnosti podsticaja na gledaoca, ironična. Gledalac koji ne realizuje svoju kombinaciju ostaje ironiziran u svojoj pretpostavci o završenosti dela.

Perfekcija izvedenja i sužavanja ideje, koja je posledica ranijih ideja, jeste potenciranje ostvarenosti sa jedne strane i zavarjanje ostvarivanja sheme konceptualne umetnosti u najširem smislu te reči, s druge strane.

M. M. MANDIĆ

Slobodan Dimitrijević-Braco rođen je 1948. u Sarajevu. Student je Akademije likovnih umetnosti u Zagrebu. Član je grupe „Penzioner Tihomir Simčić“.

SAMOSTALNE IZLOŽBE, AKCIJE, PROJEKTI:

1969:

Zagreb, Galerija Studentskog Centra („SUMA 680“); Akcije na ulicama Zagreba u okviru grupe „Penzioner Tihomir Simčić“.

1970:

Pasaž Frankopanske 2a u Zagrebu („REVIJA S VODOM“) sa Goranom Trbuljakom; Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu (SOTO - MANIFESTACIJA ALIBABA) sa J. Kaloper i G. Trubljakom;

„4 LJETNA PROJEKTA“ u Dubrovniku i okolini: Galerija 212 u Beogradu (IV BITEF - MANIFESTACIJA ALIBABA“).

UČINJENO (U SISTEMU SOCIOLOŠKIH KATEGORIJA) KAO DELO

Projekti „Penzioner Tihomir Simčić“ u svojoj osnovi predstavljaju izazov kreativnom postupku koji u sebi sadrži autora, delo (delo koje je sam postupak) i primaoca.

Postupak aranžiranja inscenira događaj (koji više nije samo sociološki elemenat već se sa svojom funkcionalnom ulogom uključuje u sistem celovitog dela), koji transferom menja svojstva u odnosima tri činioca (autor, delo, primalac).

Autor postaje, zajedno sa delom, slučajan.

Slučajni autor posle dela (učinjeno) podstiče svoju do tada zanemarenu čulnost, ne bivajući uslovljen manipulacijama umetničkog.

Ta funkcionalnost privatnog senzibiliteta prema kolektivnom delu omogućuje nedeljivost tri činioca.

Podvlačeći sporedna zanimanja, ishabana u svojoj profesionalizaciji i svakodnevnosti bavljenja doktorima, sestrama i statistima dajemo drugu označenost: AUTORI. Goran Trubljak proširuje saznavanja naših psihofizičkih iskustava.

M. M. Mandić

MORAMO SE OSLOBODITI PEDAGOŠKIH SISTEMA AKO ŽELIMO UPUČENOST U STVARIMA KOJIMA SE BAVIMO**I**

- a. Prostor u kome se izlažu dela likovnih umetnika ne služi za eksponiranje jedne umetničke ličnosti.
- b. Galerija ne sme biti utočište umetnikovog sveta a pogotovo utočište tragičnih pojedinaca.
- c. Jednoj dobroj galeriji nisu potrebnii eksponati.
- d. Jednoj dobroj galeriji ne može biti za čast ni jedno ime.
- e. Ne može se desiti situacija da je galerija počašćena velikim imenom.
- f. Veličina bilo kojeg umetnika je neuporediva u odnosu na zapreminu izložbenog paviljona.
- g. U jednom gradu ne bi smelo da postoje dve galerije sa istom konцепцијом.

II

Vrlo retko galerija sa svojom arhitekturom ostaje u ravноправnom odnosu sa izloženim eksponatima. Ova hijerarhija prouzrokuje nedostatak označenosti formalnih elemenata u izloženim delima. Problem je u funkciji galerijskog prostora kao i u valjanosti konceptcije. Funkcija galerije je u tome da da što više informacija, a ne u garantovanju vrednosti (potrebe) izloženih dela. Čovek-umetnik treba da informiše a ne da kvalifikuje. Mesto kvalifikacije je u konceptciji jedne galerije, ali pri jasnoj konceptciji njena odredba je nepotrebna, ako se složimo da je bitni elemenat galerije u što većoj količini informacije. Situacija sa galerijama je obrnuta. Nedostatak konceptcije zahteva kvalifikaciju izloženih dela, od umetnika do umetnika ona je strukturom bitno različita, i tada je količina informacije smanjena.

Ova raznorodnost koncepta i potreba za kvalitetom u nejasnoj konceptciji učinila je galeriju nepotrebnom. Galerija je postala ataše kulturne politike određenog državnog aparata.

Politiku jedne galerije moraju voditi ljudi koji su izgradili konceptciju a prema kojoj se predstavljaju dela likovne umetnosti. Ljudi u galeriji moraju biti indiferentni na globalnu konceptciju ideološkog programa. Oni ne smiju misliti na ravnotežu regionalnih i nacionalnih zastupljenosti, niti na ostale okolnosti kojima će se postići isto vrednovanje različitih lokacionih pojava, a pri tome zapostaviti stvarnu vrednost dela. Stručnost i konceptcjska orientacija su jedina merila za ostvarivanje plana jedne galerije. Ovakva politika, a ona je jedina realna ako se želi postići kvalitet prikazivanja, rešavala bi veoma lako niz bitnih a takođe i onih sporednih problema. Finansijski momenat ne bi bio odlučujući, obezbedila bi se jedna radna atmosfera kojoj ne bi moglo promaći sistematsko prezentiranje pojedinca i sleda događanja u predstavljenim delima. Ovakva politika ne bi propustila da ukaže na mesto u kojoj se nalazi naša likovna umetnost u odnosu na razvojni tok likovne umetnosti kao takve.

U istoriji jugoslovenske likovne umetnosti zapostavljene su ličnosti pravih vrednosti i to je veliki posao za istoričare. Kod nas retko koji slikar ima svoju monografiju. Ali to sve spada u istorijske analize, a istina je mesto u muzejima. Današnje mesto likovne kritike pa prema tome i galerije uokviruje se sa tri elementa: INFORMISANJE, ZAPISIVANJE i PREZENTOVANJE. Sistematičan studiozan rad, bez upleta svih onih momenata koji onemogućavaju stručno bavljenje a omogućuje akcije za ostvarivanje ideoloških perifernih, orientacija. Pedagoški, medurepublički, nacionalni, državni, partijski i lični principi po materiji kojom se bave ne spadaju u umetnost pa prema tome ni u likovnu. Ljudi koji ne govore jezikom likovne umetnosti ne mogu se izjašnjavati o likovnoj umetnosti ni onda kada su razlike između dela i kulturno-političkih foruma nespojive.

III

Situacija u kojoj se ostvarivanje umetnikovog koncepta ne ograničava na galerijski prostor, postavlja se pitanje potrebe i upotrebe galerije u formalnom i društveno finansijskom smislu. Pre izostavljanja iz upotrebnosti, galerija ima dva načina svog razložnog postojanja:

Galerija kao fetiš.

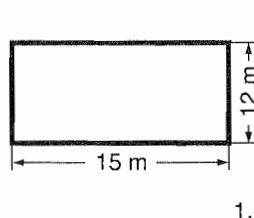
Galerija kao totalna neupotrebljivost u odnosu na eksponat ili uslužnost posetiočevom prisustvu.

U prvom slučaju galerija svojom celovitošću arhitekturnog rešenja postoji kao činilac apsolutne vrednosti. Dezorganizovanje ambijenta je nezamislivo. Zatvoreni prostor, u kome se ne učestvuje. Čovek ostaje po strani nemajući mogućnosti da se svojim volumenom uključi, njegove mogućnosti jesu u saznavanju dimenzija, odnosa površina, valerskih vrednosti i ostalih fizičkih prisutnih kategorija. Eksponat je ustanovljen u jedinstvu struktura postojeće gradevinske materije. Ova fizička prisutnost prostora u ravноправnom odnosu sa prisutnim eksponatima celovita je i zatvorena. Ambijent je zatvoreni činitej našeg neučestvovanja.

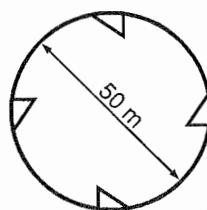
Galerija je fetišizirana.

U drugom slučaju galerija je neupotrebljiva u odnosu na celovitost izloženog eksponata. Galerija inicira dovršavanje predstavljenog dela zajedno sa svim činocima. Osnovna potreba ovakve galerije je da usluži posetiocu raznim akcijama. Počevši od zadovoljenja gladi do svih ostalih psihofizičkih angažovanja sa elementima prisutnim u galerijskom prostoru. Prisustvo ličnosti je odraz prisustva raznorodnih elemenata. Posetilac vrši transmisiju sa galerijskim prostorom. Učestvovanje je neminovno. Eksponati su neupotrebljni ili su takođe uslužni na kreaciju posetioca. Galerija postaje štala u kojoj ćemo kreirati prostor galerije, izložene eksponate i sami sebe. Galerija postaje izvor permanentnog hepeninga.

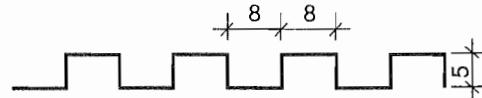
Kao relevantna mogućnost, a usled raznorodnih elemenata u likovnom jeziku, jeste galerija koja bi bila postavljena na glavnim putevima u Jugoslaviji. Vrednost ovakve galerije je u tome što bi se ona uključivala u nas, u našu percepirajuću svest, a ne mi u nju, kakav je slučaj sa tradicionalnom galerijom.



1.



2.



3.

FILMOVI TOMISLAVA GOTOVCA
TOMISLAVA GOTOVCA FILMOVI
GOTOVCA FILMOVI TOMISLAVA
TOMISLAVA FILMOVI GOTOVCA

M. M. Mandić

FILM GOVORI SAM ZA SEBE

16. oktobra u Tribini mlađih prikazani su filmovi Tomislava Gotovca. Autor prikazanih filmova: „Pravac”, „Br. 1.”, „T”, „29”, „187”, ulazi u najuži krug avangardnih jugoslovenskih autora. Uz Naška Križnara i Karpa Aćimovića Godine, Tomislav Gotovac je reditelj u čijem se radu iskazuje pravi pristup filmu. Ostavivši po strani princip govornog jezika (fabula, motiv), Gotovac razrađuje mogućnost filmskog jezika. U svom početku film je imao društvenu ulogu, utoliko što je otvarao „zatvorenost” likovnog jezika i što je na prvi pogled bio sačinjen od pojednostavljenih formi. Film je na sebe primio odgovornost da se približi svakom gledaocu. Kada su se tehničke mogućnosti proširile i ukazale na nove mogućnosti reprodukcije čovekovog senzibiliteta, film je pronašao svoj. Nakon te afirmacije filmskog jezika, koji danas više ne pruža jednu slojevitost koja bi nas uslužila da se izrazimo, započinje delovanje Tomislava Gotovca. Ovaj rad prožet je svim onim momentima koji čine preispitivanje materijala koji upotrebljava. Film pored svoje estetske formulacije menja odnose zasnovane na shemi umetnik, delo, primalac, i time uključuje niz tehničkih detalja koji su u vreme „filma zabavljača” bili otklonjeni finansijskim uspehom. Ti detalji su: mesto projektovanja filma, broj ljudi koji delo konzumira, kamera kojom se autor služi. Pojednostavljeno rečeno, čovek se služi najnormalnije sa onim što čini (filmska kamera) upotpunjavanje našeg fizikusa. Celuloidna i svetlosna traka služe upotpunjavanju naših saznanja. Ovakva pojednostavljena fiksacija filma, asimilira u sebe sve elemente činjenja filma. Film govori sam o sebi.

Ovo odstupanje, od filmova Tomislava Gotovca, činio sam da bih objasnio jednu, mada ne sasvim ostvarenu, uokvirenost jezika koji jeste jezik andergraund filma. Tomova ljubav prema andergraund filmu motivisana je vernošću andergraund filma prema Tomu. I u nekom takvom odnosu „film i autor se ljube” mi sagledavamo filmove Tomislava Gotovca.

1962. Gotovac snima film: „Broj 1”. Realizujući svoj svet detinjstva podsvesnom imaginacijom a upotrebljavajući elemente igre, rata i seksa, s autentičnim snimcima polnog odnosa i odnosa ubistva sugerirajući „muziku” ljudi u transu, Gotovac nas atemporalnim ritmom uvlači u odnos sa slikom. Odbacivši kontinuitet pričanja, Gotovac se služi simbolima koje realizuje u kratkim ili dugim sekvencama, u zavisnosti od faktografije kадra. Dok u ovom filmu autor vrši najveću moguću intervenciju u montaži, u filmu „Pravac” autorovo prisustvo je odbačeno. Kamera, fiksirana na prednjem delu tramvaja, i kretanje njene osnove (tramvaja), jesu dva jedina principa koji realizuju film. Ovim metodom pokret u kadru dobija svu punoću svoje istinitosti. Statičan kadar je maksimalno dinamiziran.

U filmovima „T” i „29” kamera i dalje ostaje metod realnog, s tim što je intervencija na detalj (četiri portreta u filmu „T” i fasade kuća u filmu „29”) realizovana mogućnošću kamere a ne gledaočevog oka. Ovim načinom kamera, film, dobija u svom značaju i podređuje perceptivnu svest čovekove ličnosti. Ova četiri filma nastala u traženju autentičnog filmskog jezika, a zanemarujući vizuelne koordinate gledaoca, imaju svoj značaj u preobražavanju fizičkih sposobnosti sagledavanja slike a istovremeno i otvaranje novih kreativih mogućnosti uključivanja u filmski jezik.

Činjenica da su ovi filmovi nastali pre filmova Endija Varholia ili „Gratiniranog mozga” Karpa Aćimovića Godine, govori o kvalitetu ovih traženja i mogućoj eksploraciji njegovih elemenata.

Ovo analiziranje filmskog jezika uslovilo je film „187”, koji je nastao ove godine. Fiksacija priče, sa nekim elementima nadrealnog perverznog, preko elemenata plakata, ostvaruje se filmskim govorom. Dva mlađica sa jednom nagom devojkom svojim neuobičajenim pokretima, ali u osnovi realnim, ostaju činjenica celuloidne trake i njihova uloga ostaje u koordinatama filma.

FILM JE LEK ZA NAŠE BIOLOŠKE ODREDBE & EBDERDO EKŠOLOIB EŠAN AZ KEL EJ MLIF

PRILOG ČETVRTOM TRIJENALU JUGOSLOVENSKE LIKOVNE UMETNOSTI

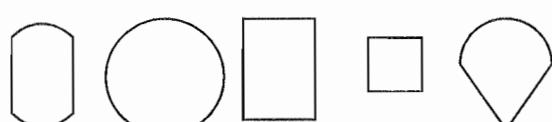
Miroslav Mandić
Slobodan Tišma

USAGLAŠENI SENZIBILITET

Učesnik A: M. Mandić



Učesnik B: S. Tišma



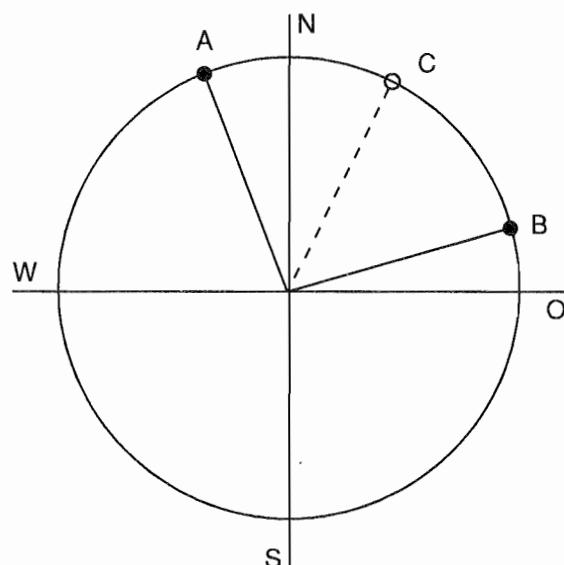
USAGLAŠENI SENZIBILITET



DIMENZIJE GREŠKE

Učesnik sa lokacijom u Novom Sadu: S. Tišma, zamislio je ulaz u Savremeni muzej u Beogradu u tački B.

U tački C bi bio verovatni mogući ulaz.



Tačka A. ulaz u Muzej savremene umetnosti.

Dimenzija greške je 95 stepeni.

KOMPLEMENTARNOST

Vreme: 14,30

Lokacija I:
Beograd

Muzej Savr.
umetnosti

Učesnik A:
M. Mandić
9. avgust 1970

Lokacija II:
Novi Sad

Priv. stan

Učesnik B:
S. Tišma

Osnovni elementi:
ŽUTO
ZELENO
PLAVO

Elementi pomicani
redom:

A:
1. PLAVO
2. ŽUTO
3. CRVENO

B:
1. ŽUTO
2. PLAVO
3. CRVENO

KOMPLEMENTI:

1. ZELENO
2. ZELENO
3. ——

ADAKTILNI MOBIL 452

Vreme: 11,30-15,00

Lokacija I:
Beograd

Muzej Savr.
umetnosti

Učesnik aktivni
A: M. Mandić

Broj realizovanih
koraka:
2342

Lokacija II:
Novi Sad

Priv. stan

Učesnik pasivni
B: S. Tišma

Prepostavka
broja
realizovanih
koraka:
1890
452 KORAKA

MIROSLAV MANDIĆ, SLOBODAN TIŠMA, 1970



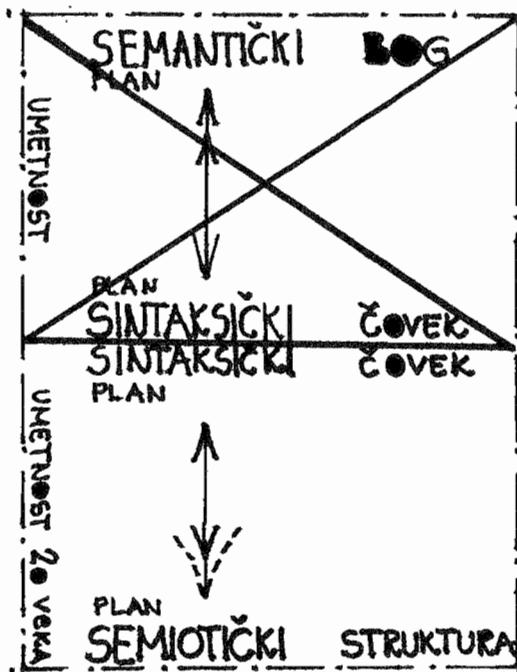
Miroslav Mandić, Delo A, B, C, 1970.

HELIK

HELIK

HELIK

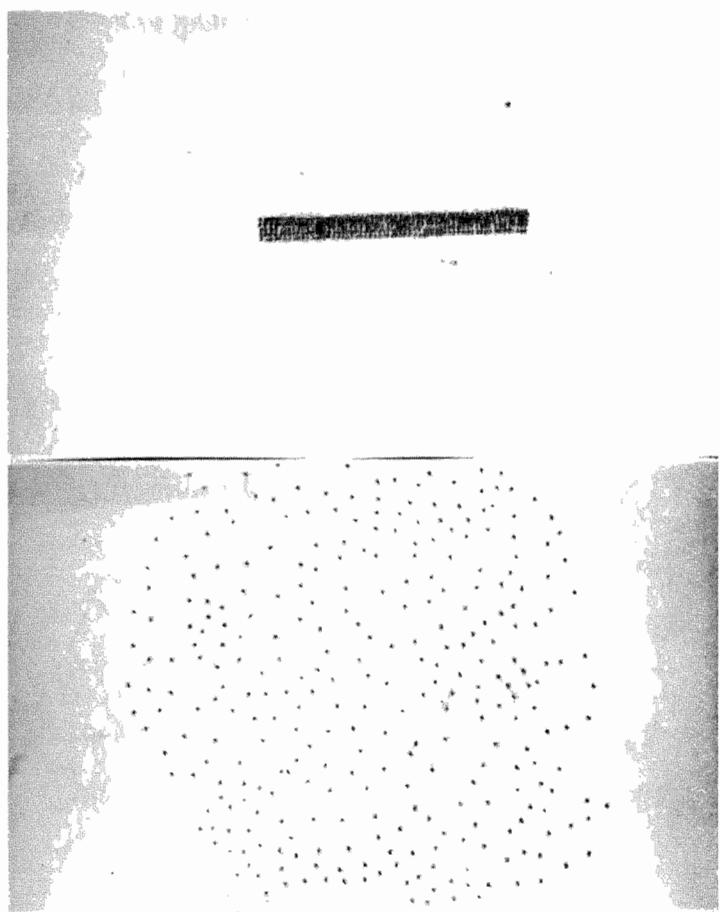
Miroslav Mandić, Čelik, 1970.



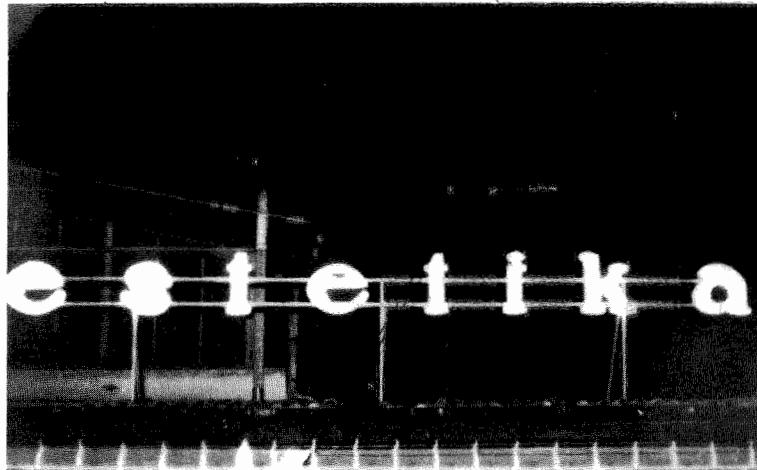
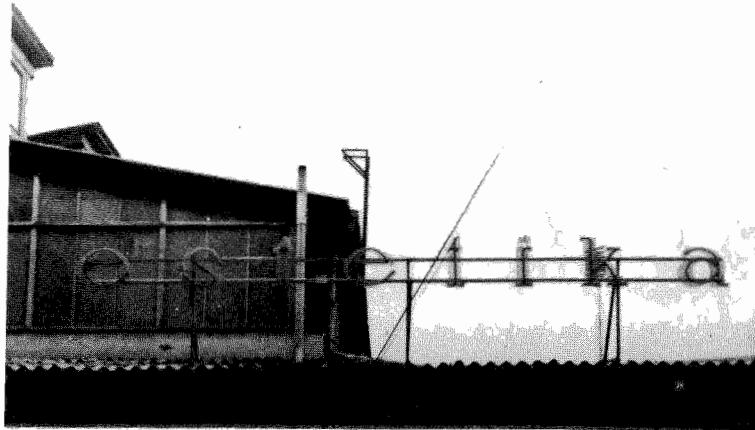
Miroslav Mandić, Kliše je legitimacija za ulaz u Moderne galerije i propusnica za mišljene o modernoj umetnosti.

Ovaj deo lista /kliše/ presavija se na pola, po punoj liniji.

U slučaju da vam mišljenje jeste „drukčije u radu“ ovaj deo stranice ima i drugu stranu medalje koja se nalazi na drugoj stranici ovog lista. Možete se služiti i drugom stranom medalje, to vam neće odmoći da i dalje jedete.



Miroslav Mandić, Trista tačaka, 1970.



NEDJ

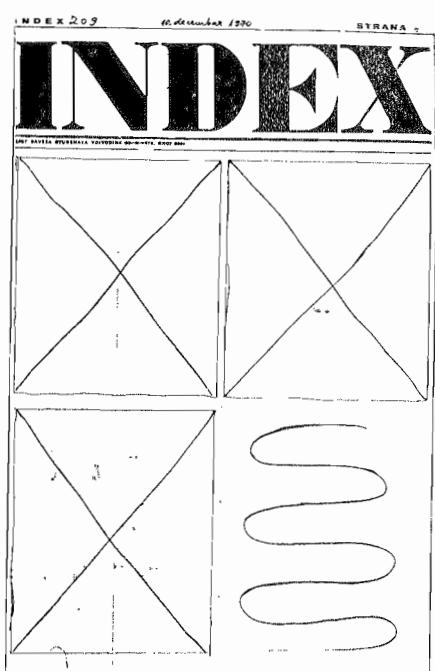
NEANT

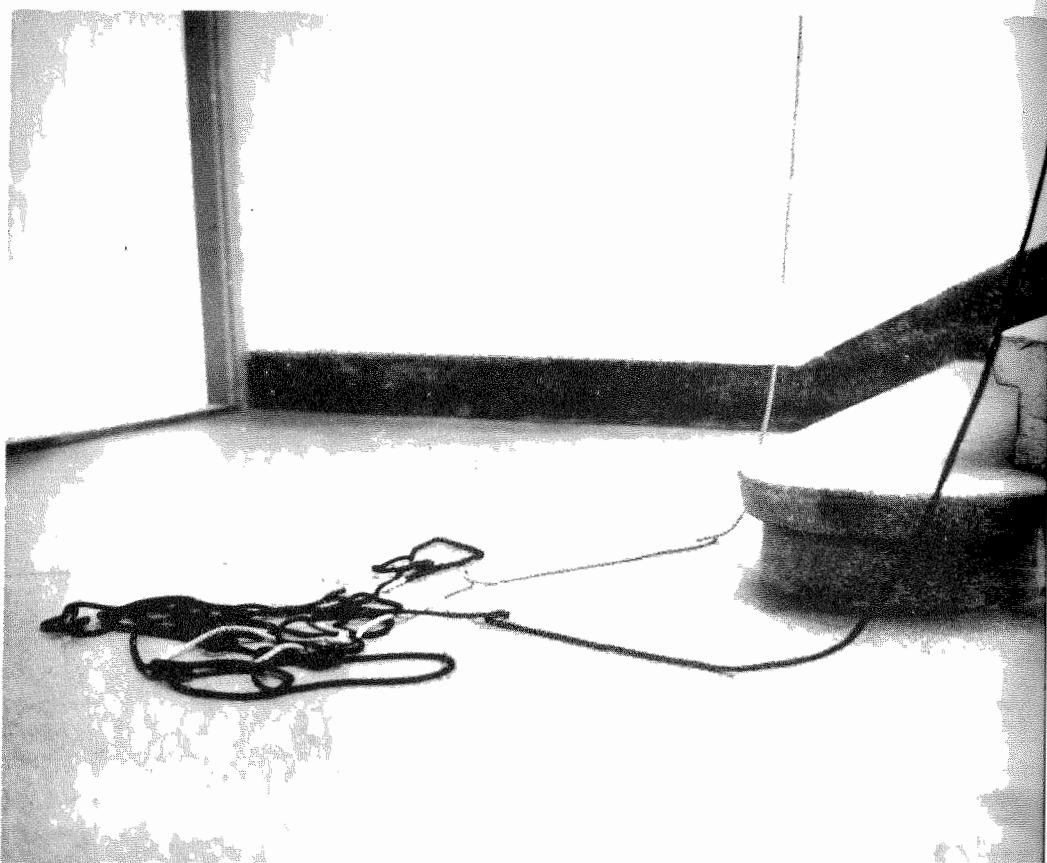
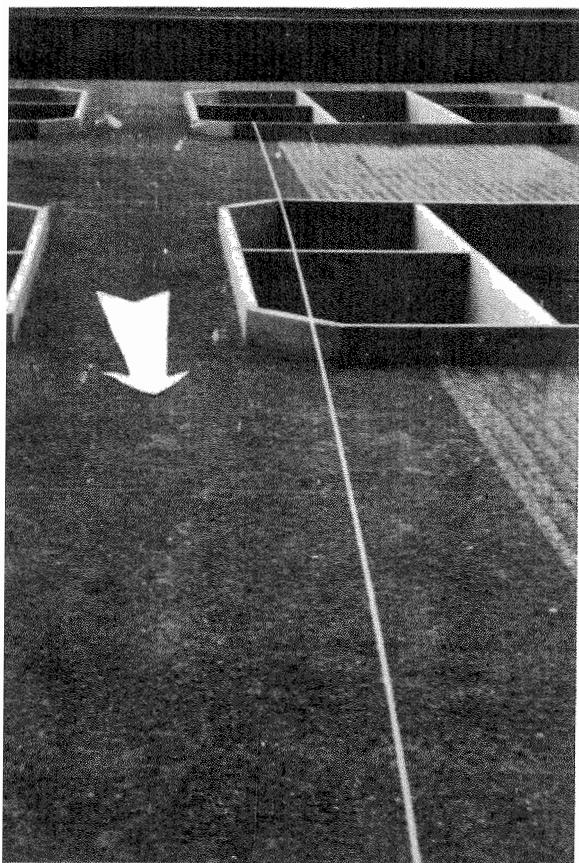
ESTETIKA

Mirko Radojičić, Estetika 1-3, 1970.

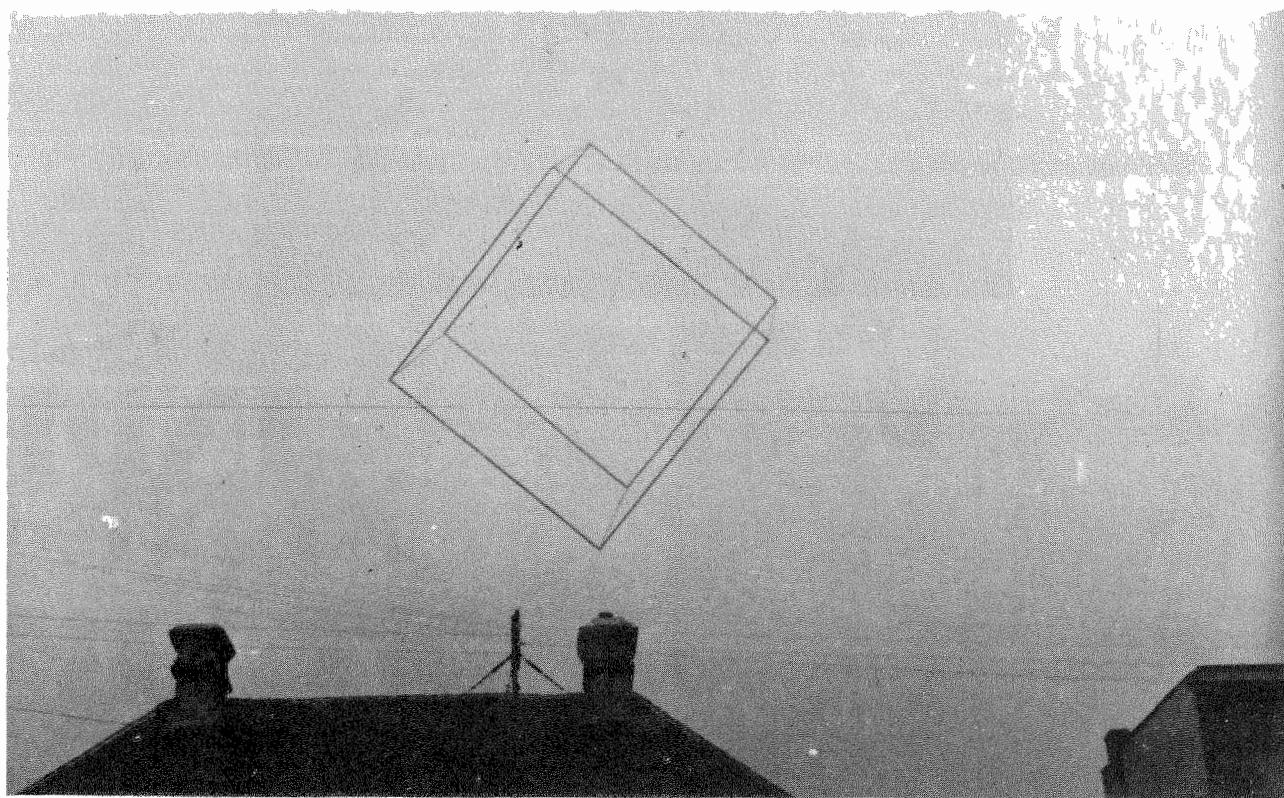
Mirko Radojičić, Neon, Neant, Estetika, 1970.

Mirko Radojičić, Dizajn za naslovnu stranu časopisa „Index“
Broj 209, Novi Sad 1970.





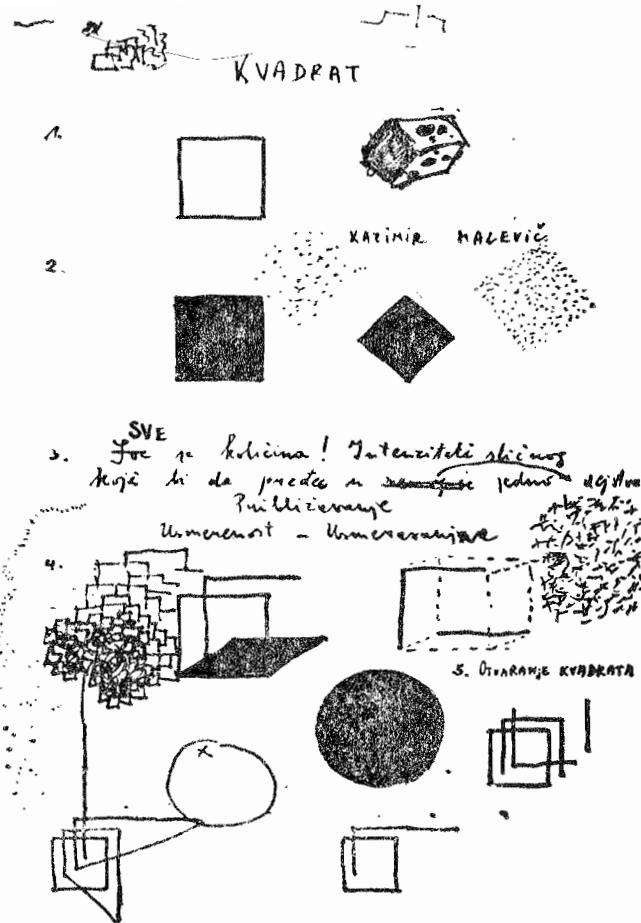
Slobodan Tišma, Crna i žuta vrpca, 1970.



Slobodan Tišma, Kocka, 1970.

OD 1 DO 10

1. Jabuka je crvena kao krv
Krv je unutra
kao jabuka na vratima
2. Vatra gori
opečem se
Vatra se opiše
3. Stojim na četrnaestoj stepenici
Prvo sam se popeo u sobu
onda sam sišao
4. Uvek je sve jedno
to što je sve različito
Dva miša su različita izdaleka
5. Bacamo tri kocke iz jedne male kutije
Dva i Tri
su Pet i Četir su devet
6. Alkohol u plavičastom vetri
U posudi od providnog stakla
je sve manje
7. Napolju pada sneg na snežni pokrivač
U kući je topli vazduh
- 8.
- 9.
- 10.

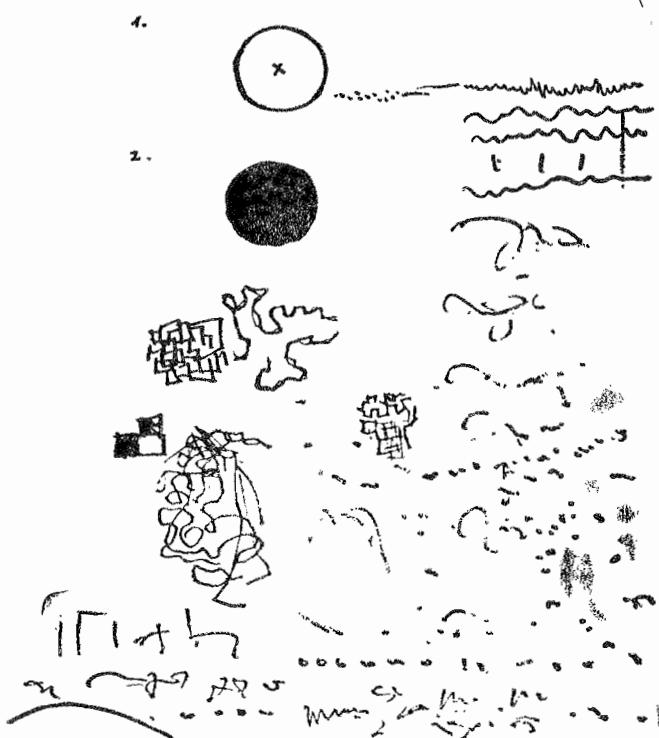


SLOBODAN TIŠMA, 1970.

DIMENZIJA GREŠKE

$$A > A$$

\varnothing δ



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

Suviše autoritativno s moje strane.

Najneobaveznijim prelistavanjem časopisa „Arhitektura” nameće se u prvi mah verbalna metamorfoza uobičajenih termina; naziv „Arhitektura” sve češće ustupa mesto terminu „Space Design”. Ova promena ne bi poprimila ovakav značaj (primarna konstatacija u tekstu), da već samo po sebi, ne definiše drugačiji odnos prema neimarstvu, permanentnom čovekovom ispoljavanju u prostoru.

Termin „Arhitektura” nesvesno asocira na vrhunce trijumfa ljudske vrste, na monumentalne ruševine minulih civilizacija - NA VEKOVNU KLASICIŠTICU TRADICIJU. Arhitektura je pompezna reč, teškog kova, grčkog porekla, obasjana stoljetnim reflektorima slave. „Space Design” je neopterećena reč. Samo njeno značenje (projektovanje prostora) ne obavezuje nikakav specifičan prilazak problemu. „Space design” može biti čak i ambijentarno šarlatanstvo, ali nikad isforsirana misterija.

„Arhitekt” je bogom dani „GENIJE”, koji „vizacionarskim”, samo njemu razumljivim sistemom, razlučuje funkcionalne, konstruktivne i estetske komponente prostora i čovekovog bavljenja u njemu. Spreman sam da tvrdim: Arhitekt je tiranin!!! On osuđuje čoveka na bitisanje u prostoru, koji mu je sam nametnuo, već samom kompetencijom svevidećeg prezentatora. Vulgarni „Homo Sapiens” je ovde samo konzument prostora, bez ikakvog kreativnog odnosa prema istom, i koga u većini slučajeva oseća kao najobičnije okvire, spremne da sputaju svako lično ispoljavanje.

„Space designer” - ... Valjda se i ne zna tačno šta je. Pre svega će se truditi da ne bude sve ono što je „Arhitekt”. Neopterećen slavom ovenčanim imenom, neće prilaziti neimarstvu kao „svetoj” mističnoj radnji. Njegov rad će biti suma neposrednih elemenata logičke igre. Zna se da mu matematika nije besmisleno komplikovana zodijačka papazjanija brojeva i simbola, niti čaršijsko-dunderska računica, već radna igra logičnih nizova. Njegova „umetnička shvatanja” nisu isprane osrednjosti građevinskih kataloga niti ambiciozni (u isto vreme) i lažni, a ponajmanje jevtini enterijeri, prepuni kristala, ogledala, sjajnih metala, raznoraznih imitacija drveta, „kovanog gvožđa”, bakra i ostalih gluposti. Trudiće se da svuda stigne i sve konstatuje. U isto vreme biće i samo mali šrafić u timu koji zahuktalo radi. KREATIVNI ŠRAFIĆ!!!

Korisnik njegovog rada znaće tačno šta dobija, iz prostog razloga što će i sam učestvovati u stvaranju i što će i sam finalni produkt (makoliko to paradoksalno izgledalo, biti večito nedovršen). Bavljenik u prostoru će posedovati moć, da permanentno menja prostor i dovršava ga prema svojim trenutnim željama i potrebama.

Nova graditeljska logika ipak nije bez tradicije. Posle Oktobarske revolucije u Sovjetskom Savezu su radila dva ateljea, OSA i OSNOVA, čiji su eksperimenti ulivali nade u nastanak novog „socijalističkog” kreiranja prostora. Ljudi okupljeni oko ova dva ateljea nisu uzdisali za „dobrim, starim” vremenima, monumentalizma i nepotrebognog arčenja skupih i teških materijala (kamen, opeka, beton), već su svojski prionuli na posao, zaneseni dostignućima svog vremena (čelik, staklo, plastika). Ova dva konstruktivistička krila se gase tridesetih godina ovog veka, sa opštim zamračivanjem stvari u Sovjetskom Savezu, i svet ponovo tone u klasicističku monotoniju produkcije. Osećam da ovu tvrdnju treba malo obrazložiti, jer se zna da su to plodne godine stvaranja Le-Corbusier-a, F.L. Wright-a i ostalih velikana arhitekture. Tačno, ali oni ostaju velikani „Arhitekture” i ne verujem da bi i sami pristali da zovu „arhitektima” projektante i izumitelje novotarija, koje nam ponekad izgledaju i pomalo neozbiljno. I sam Le-Corbusier se, mada je cenio njihove napore u traganju za boljom arhitekturom, često suprotstavljao konstruktivizmu.

No, bez obzira na sve seme je ipak bilo bačeno.

Poslednjih godina pojavila se na Zapadu grupa „ARCHIGRAM”, koja nastavlja ruska konstruktivistička razmišljanja i eksperimente. „Archigramovci” su po mnogo čemu slični ruskim konstruktivistima, pa čak i zamerke koje im se upućuju izgledaju kao one od pre četrdeset godina. Jedna od osnovnih zamerki je graficiški fetiš maštine i konstrukcije, koji je prisutan i kod jednih i kod drugih.

No, meni se čini da je baš ta „Antonijonijevska” zaljubljenost u cevi, mašineriju i konstruktivnost i čisto likovno vrednovanje ovakvih elemenata bila neophodna, da se napravi korak od „Arhitekture” do „Space designa”. Da nije tog fanatičnog fetišizma bilo, oblikovanje prostora bi se i pored svega razvoja nauke i tehnologije, koprcalo u „grčkom” betonu (stubovi, grede).

Ovako, svedoci smo ekspanzije konstruktivističkih umetnosti za koje više ne važe klasične podele. Ne zna se više šta je slika, grafika, skulptura, arhitektura. Pri kreiranju se NAUČNA!!! i slobodna (tzv. „umetnička”) imaginacija prepliće stvarajući logičan materijalizovani sistem. Tako taj sistem postaje integralni deo prostora i samo će nadobudni kritičar-piskaralo smoci snage da govori o tom sistemu, kao o kinematičkoj skulpturi (recimo) negirajući ga kao sliku, ili arhitektonski detalj, čak i muzički instrument, ako baš hoćete.

UNDERGROUND FILM

PEDA-FILM

M.M. MANDIĆ

Peda film realizuje 29. novembra film o Pedi, za Pedu i ostale filmske kamere. Peda 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 lekuću dnevnu produkciju jednog čoveka. Film se realizuje ostvarivanjem ovog scenerija od strane jednog čoveka ili grupe. Uloga filmske kamere nije bilna. Svako njeno prisustvo je filmičnost, ali nije film, jer film je ostvaren sistematizacijom dnevnog pavljjenja glumca. Filmska kamera služi za što veću količinu iluzivne informacije. Peda scenario je prvi scenario filmske kuće Peda film, a ujedno, to je prvi film: Peda film Peda film.

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

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

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

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

13.00 Posle šetnje, Peda u Zagreb poslastičarnici jede kolače i piće sok.

17.00 U restoranu „Gurman“ Peda priča viseve i priče za posle podne i za prepodne.

22.00 Peda film prati devojku kući (Ulicom JNA) njegova devojka Cana, zajedno sa Pedom filmom, postaje Cana film.

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

01.00 Peda film počinje da spava i više nije film.

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

Prisustvo filmskih kamera Pedinom Peda filmu je poželjno i odvratno.

FILM

UNDERGROUND

Peda Vranešević

FILM - FILM

Bila jednom pronadena, za trajanja renesanse, jedna mala kutijica MRAČNA KOMORA. Ovo je prvo bitna mogućnost tačnog beleženja prividne trodimenzionalnosti na plohi, upotrebljavala se posredno - slikari, su kroz nju uočavali tačne konture oblika u prostoru, a zatim pozivajući u pomoć SVOJU maštu stvarali SVOJE svetlove, a sve u pukoj želji BITI ŠTO OBJEKTIVNIJI. Sviše slaba mašina je čovek. Dug je put impulsa od moždane vijuge do ruke. Ruka voli i ume da se otrgne, da luta sama.

Mračna komora - KAMERA nema impulse, nema ruku da se otrgnu: u nju jednostavno prodire zrak svetlosni i donese oblik, a na određenoj emulziji izazove određena pregrupisavanja molekula, što odgovaraju sasvim verno unelom obliku. I nigde tu nema čovekove nesavršenosti i subjektivnih lagarija. To je kamera-film.

„Slikarstvo postaje samim tim slabija tehnika sličnosti, „jerzac“ postupaka reprodukcije. Samo nam objektiv daje sliku predmeta koja je u stanju da „oslobodi“ u dnu naše podsvesti tu potrebu, da predmet zameni nečim boljim no što je približna imitacija: samim predmetom oslobođenim vremenskih stega. Slika može da bude neizostrena, izobiljena, bleda, bez dokumentarne vrednosti; ona deluje svojom genezom ontologije modela: ona je model. Otud draž fotografija iz albuma. Te sive ili mrke, skoro nerazgovetne senke nisu više tradicionalni porodični portreti, to je uzbudljivo prisustvo života zaustavljenih u trajanju, oslobođenih svojih sudsibina, ne snagom umetnosti, već vrednošću bezlične mehanike; jer fotografija ne stvara večnost kao što to čini umetnost, već balsamuje vreme, čuva ga od truljenja.“ (Andre Bazen)

Tu je (meni se bar Lako čini) problem. „Objektivna kamera“ je razvojem filma, kao umetnosti, odjednom počela da gubi baš osnovno svoje osmišljenje; pred njom se stvari počinju nameštati publike se pokušava prevariti. KAMERA-OPSENAR.

Počinju trikovi, lažni dekor, papirni gradovi, počinje da se glumi, da se režira, da se postaje iluzionist POČINJE UMETNOSTI.

I to se lako dešavalo i raslo sve dok nekome nije i to postalo dosadno. I šta je onda taj neko uradio? Jednostavno, vratio se biti filma-konkretnosti emulzije celuloidne trake beskompromisno objektivne - FAKTOLOVNE.

Taj neko (Endi Vorhol recimo) izsnimava trake, zabeleženih stanja, bez prelenzija da budu ili vremenom možda postanu, simbol eventualnih poruka. Film osmišljen faktografskom jednostavnošću, uspeva da se nametne jedino lim svojim kvalitetom.

Ako Vorhol beleži spavanje čoveka (Sleep) u trajanju punih osam sati, i ako objekat snimanja ne pokazuje naročitu tendenciju ka češćoj promeni položaja, tada njegovo prisustvo počinje da biva, samo oblik na zidu, izazvan propuštanjem svetlosnog snopa kroz na određeni način zasenčenu celuloidnu traku.

Ostavljen osam sati da egzistira kao fenomen svojevrsnog enterijera „Sleep“ se poistovjećuje sa bilo kojim elementom: stolicom, podom, plafonom, zidovima. U zamraćenoj sali se kalkada pomno muzicira, moguće je ugodno izmeniti poneki poljubac sa devojkom ili ženom na susednom sedištu. Pa kokice, virsle, sendviči, koka kola.

Za trajanja „Sleepa“ se jede, spava, voli, radi. „Sleep“ čak i ne traje; neobaveznošću prezentacije uspeva se intenzivno registrisati u svesti. Ljudi prisustvujući činu „Sleep“, u velikoj meri ne bivaju svesni Loga. Posle, „Sleep“ dobija neslućene razmere. Postaje institucija. Otada, ljudi se dele na one koji su videli „Sleep“ i one koji nisu. „Sleep“ ostaje slika u svesti - pamti se.

Još klasičniji primer bio bi „Empire“, gde je vremenskom balsamovanju i apsurdiranju podvrgnuta najviša zgrada sveta „EMPIRE STATE BUILDING“. Ta duga slika vrha zgrade uvešeljava naše osećaje statičnosti.

Totalitarna u nepokretnosti, ona počinje da muči (ali ne da dosaduje) i nateruje nas da postanemo svesni bioskopske dvorane, stolice, mraka, eventualne žene na susednom sedištu, svoga tela (osnovne naturalne potrebe), plana i oblika na platnu!

Tu više nema iluzije! To su samo balsamovani trenuci jednog stanja koji su prisutni u enterijeru, koji to omogućuju.

Publika ne prati film ustreptala srca, u jednom dahu nesvesna svega ostalog oko sebe. Svesna je prostora, no nije joj dosadno, jer joj je pružen kompletan doživljaj u kome ona sama može da učestvuje, ali koji je bogznakako i ne obavezuje.

UNDERGROUND filmovi mogu biti glupi i nedopadljivi, no sigurno je da nisu dosadni (njihova neobaveznošć tera iz sale odmah svakog ko oseti i trunčicu dosade).

OTVORENO PISMO JUGOSLOVENSKOJ JAVNOSTI

U KULTURI NOVOG SADA (VOJVODINE) VLADA U POSLEDNJE DVE GODINE POLITIKA ČVRSTE RUKE, POTPUNA BIROKRATIZACIJA I INSTITUCIONALIZOVANJE KULTURNIH AKTIVNOSTI, KAO I EKSPANZIJA MONOPOLA GRUPA I POJEDINACA NA ODGOVORNIM FUNKCIJAMA.

ARBITRAŽA POLITIČKIH ORGANA I FUNKCIONERA U UMETNOSTI I KULTURI POSTALA JE UOBIČAJENI METOD ZA DISKVALIFIKOVANJE NOVIH POJAVA.

ODRŽAVA SE HIJERARHIJSKI ODНОS MEĐU KULTURNIM RADNICIMA I APRIORNO DISKVALIFIKOVANJE MLADIХ STVARALACA I SAVREMENIH TENDENCIJA U UMETNOSTI. BAVLJENJE KULTUROM PRETORENO JE U IZVOR STICANJA POLITIČKE I MATERIJALNE MOĆI.

POLITIČKO I ADMINISTRATIVNO REŠAVANJE STVORILO JE ATMOSFERU STRAHA, UGROZILO PROGRESIVNU MISAO, SLOBODU STVARALAŠTA I BAVLJENJE UMETNOŠĆU ČINI MUČNIM I RIZIČNIM.

SAMOUPRAVNA PRAKSA U ATMOSFERI STRAHOVLADE JE NEMOGUĆA, JER SE POVERENJE VLASTI UVEK UKAZUJE POLITIČKI „ISPRAVNIM” POJEDINCIMA.

SVE OVO ONEMOGUĆAVA DEMOKRATIZACIJU KULTURE I UKLJUČIVANJE UMETNOSTI U DRUŠTVENE PROCESE — ČEMU SLEDE OSUDE DA JE UMETNOST ODVOJENA OD DRUŠTVA I NARODA.

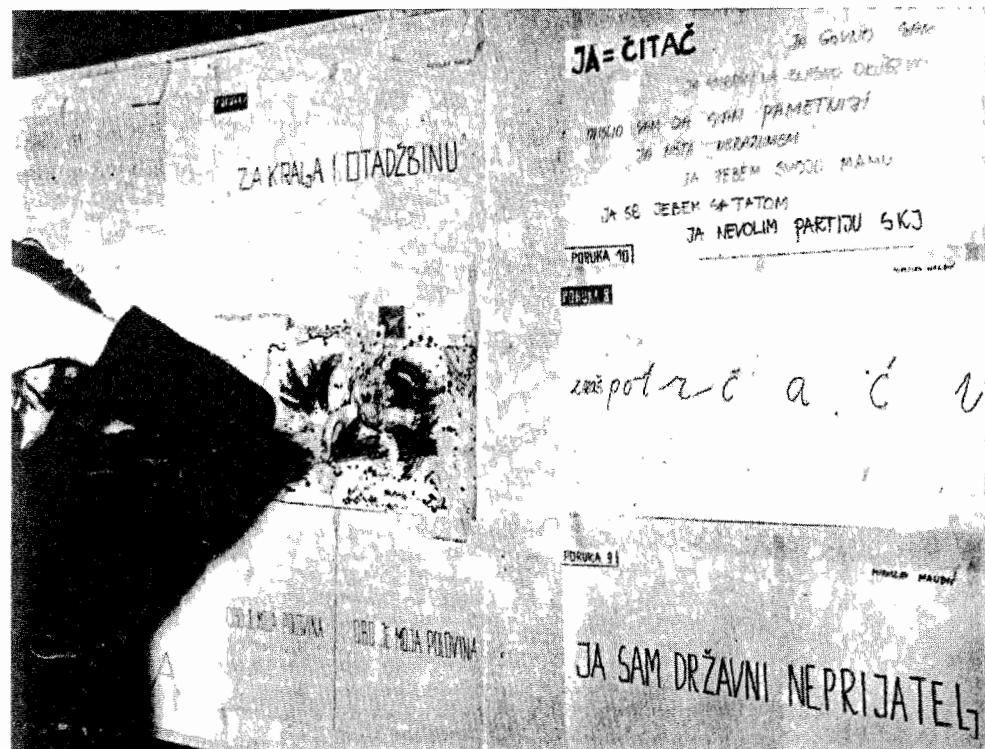
SREDSTVA MASOVNIH KOMUNIKACIJA DEZINFORMIŠU JUGOSLOVENSKU JAVNOST I DELUJU KAO PRODUŽENA RUKA MONOPOLA U POLITIČKOJ I KULTURNOJ STRUKTURI.

NAŠ JEZIK JE JEZIK UMETNOSTI I NE ŽELIMO DA POSTANE JEZIK POLITIČKI.

GRUPA ZA NOVE UMETNOSTI „FEBRUAR”

KÔD NOVOSADSKE „TRBINE MLADIH”:

Branko Andrić s.r.	Čedomir Drča s.r.
Vladimir Kopić s.r.	Miroslav Mandić s.r.
Ana Raković s.r.	Slobodan Tišma s.r.
Peda Vranešević s.r.	Slavko Bogdanović s.r.
Janez Kocijančić s.r.	Božidar Mandić s.r.
Mirko Radojičić s.r.	Dušan Sabo s.r.
Vujica Rešin Lacić s.r.	Miša Živanović s.r.



Grupa za nove umetnosti „Februar”,
Zakuska novih umetnosti, 1971.

Dušan Makavejev je, 1971. godine, pozvao GRUPU KÔD da se, u okviru pratećih aktivnosti, uključi, u trajanju od pola časa, u program prvog FEST-a. Odgovarajući na njegov pismeni poziv upućen preko Tribune mlađih u Novom Sadu, članovi GRUPE KÔD su Makavejevu poslali pismo sledećeg sadržaja:

POTREBA ZA UČESTVOVANJEM NAŠE GRUPE NA FESTIVALU JE POTREBA SAMOG FESTIVALA. ATMOSFERA FESTIVALA NE MOŽE BITI MONOPOL UGLEDNIH ZNALACA.

Vi ste nas pozvali da učestvujemo na „Festivalu festivala”; zapravo, raspoloženi ste da nam date pola sata da nešto uradimo sa nama i sa publikom i ko zna još sa čim. Svakako, mi (KÔD) nemamo nekih posebnih razloga da se odazovemo Vašem pozivu, nemamo nikakvih razloga da bilo šta činimo. Ali, mi smo pozvani i veoma smo tužni zbog toga, ili ćemo se radovati na tom skupu. Vi ste od nas zatražili da Vam unekoliko skiciramo naše ponašanje u tih pola časa i da Vas na taj način obavestimo o onome što bismo tu izveli. Verujte da je to nemoguće, skoro nemoguće. To je zaista pitanje nekog ljudskog poštjenja i kolegijalnosti. Zato Vas unapred upozoravamo. Ako bismo nešto ovde sada koncipirali, to Vašu umetničku etiku nikako ne bi smelo da zadovoljili. Trebalo bi da Vas razočara.

U takvoj situaciji za nas se postavlja pitanje identiteta grupe kojoj verovatno pripadamo, ali to nikako nije sigurno, jer šta je to što Vas deli od ove grupe? Mi nikako nismo sigurni da joj i Vi sami ne pripadate. Naprotiv, ako je izvesno da Vi ne možete biti naš saučesnik, zapravo učesnik u bilo čemu, pošto onih pola sata mogu zaista biti bilo šta, pitanje Vašeg identiteta se uopšte ne postavlja. Nadamo se da vas razumete. To je početak svega, verujte, bar danas je tako.

Dakle, precizno i jasno rečeno, nikakav dogovor ne bi nas mogao obavezati na nešto, još manje na ništa.

Mi ne bismo mogli da obećamo da ćemo ići dalje od eksperimenta. Ovo određenje je veoma proizvoljno, ali za nas jedino moguće. To je prvi i jedini uslov koji mi postavljamo. Vi dobro znate šta eksperiment uključuje u sebe. Tu je slučaj uveden kao ravnopravni činilac i sadržan u jednom konceptu ovlaš postavljenom ili čak veoma precizno određenom. Ono što bi za nas bilo interesantan u čitavom poduhvatu, nikako ne bi moglo da bude ono što smo već unapred zamislili. Takođe, za svakog dobrog i pravog učesnika (ko bi to mogao da bude mi to ne znamo) biće lako uočljivo i neinteresantno ono što se oseti kao jedan program. Neke „polazne tačke“ čitave ludorije, a koje ćemo Vam mi i dati na uvid, ne bi Vam bog zna šta obećavale, iako, po svoj prilici. Vi ih tražite da biste imali nekakvu predstavu o našem esetičkom konceptu i da biste sagledali efekte našeg učešća.

Ali, neće nas iznenaditi ako nam izjavite saučešće.

„Polazna tačka“ u odnosu na koju bismo se mi postavili bila bi sama činjenica da se u ovom slučaju radi o filmskom festivalu. Filmski medijum bi tu bio jedan novi način kome bismo mi suprotstavili i sa kojim bismo mešali neke druge načine i u tom smislu svaka primedba da bismo mi sa gore naznačenim, a nedovoljno precizno određenim, konceptom mogli izvesti samo jedan osrednji hepening, otpad.

Naravno, ne treba da strahuјete da bismo mogli minirati jednu projekciju. Mi to i ne želimo. To što bismo mi činili samo bi je, eventualno, diskretno pratilo. Jer nas u okviru svega toga pre svega interesuje ponašanje - ponašanje nas samih (GRUPE KÔD) i ponašanje ostalih učesnika, koje ćemo mi pokušati da podstaknemo suprotstavljanjem drugih medijuma filmskom ili njihovim usklađivanjem. I to bi bio ujedno neki prostor u kome bi se sve kretalo.

Da li bi se filmski gledalac, koji je do sada bio samo pasivni posmatrač, mogao aktivirati i postati učesnik u jednoj filmskoj projekciji?

U našim bioskopima postoji tzv. ŠOFERSKA LOŽA, prvi red ispred platna. Situacija te filmske publike, koja ima svoje redovno mesto u ŠOFERSKOJ LOŽI je strašna i u isti mah revolucionarna. (Vi dobro znate o kojoj publici je reč), jer tu je reč o teatarskom medijumu koji je na neki način suprotstavljen filmskom, pri čemu je njihov odnos neravnopravan. Da li se tu da šta izmeniti?

Filmska i televizijska tehnika pružaju, izgleda, nove mogućnosti; na primer, interna televizijska mreža koja će biti instalirana na Vašem festivalu. U ovom slučaju postavlja se pitanje „dimenzionalnosti“. Prostorna iluzija filmskog načina stoji nasuprot fizičkom prostoru samog ambijenta u kome se vrši projekcija i niko nas ne može ubediti da se upoređu sa filmskom projekcijom, u ambijentu projekcije ne dešava pozorišna predstava: stotinak ljudi koji nepomično sede i gledaju pokretne slike – to je pozorište svoje vrste.

Eto, time bismo i završili izlaganje naše „početne pozicije“, sa koje bismo preduzeli neke konkretnе zahvate. Sve to, verovatno, izgleda malo kičerski, ali Vi ste morali imati u vidu da mi nismo estete i da naša kritička svet nije na bogzna kakvoj visini, daje spontanitet i smetenost još uvek naša glavna snaga.

Drugarski pozdrav!

KÔD

Dvadesetjednogodišnji Miroslav Mandić, dvadesetdvogodišnji Slavko Bogdanović, dvadesetdvogodišnji Mirko Radojičić, dvadesetčetvorogodišnji Slobodan Tišma.

1971.

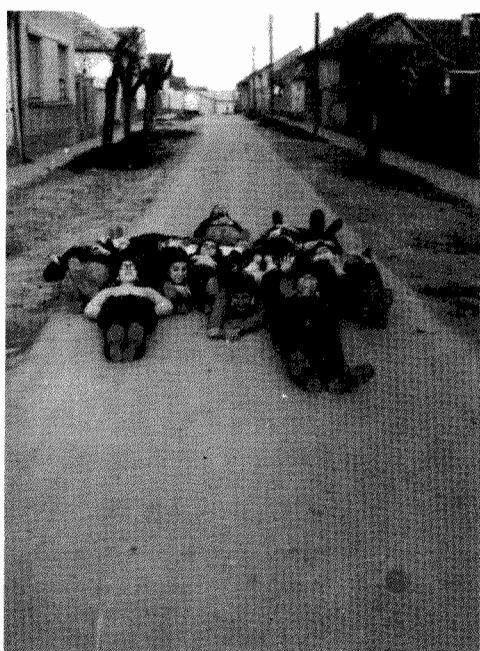
U vreme trajanja FEST-a 1971. godine, grupa KÔD je imala sledeće aktivnosti:

1. Na balkonu Doma sindikata u Beogradu, kraj ograda prema holu, 30 minuta je, pred početak filmske projekcije, bila izložena skulptura koju su činili Slavko Bogdanović i Predrag Vranešević, potpuno umotani u bele zavoje. Skulptura je imala dve glave, dve ruke i tri noge.

2. Slavko Bogdanović je, na mermernom stubu u prizemlju holu Doma sindikata prvi put obelodanio svoje INFORMACIJE, kasnije objavljene u STUDENTU i PROBLEMIMA.

3. Članovi GRUPE KÔD su ušli u vreću od belog platna dimenzija 5 x 5 metara i kretali se u holu Doma sindikata kroz gužvu koju je činila publika FEST-a neposredno pre početka filmske projekcije. Ponašanje publike prema belom predmetu koji se kretao i članovima GRUPE u vreći, kao i kasnije (interne) interpretacije ove akcije od strane zvaničnih organa, bili su paradigma odgovora sredine na novu estetičku praksu.

Belošku sačinio: S.B.



KÔD i prijatelji, Ulična akcija, 1971.

KÔD, Plastično crevo, Novi Sad 1971.



INFORMACIJE

Slavko Bogdanović

informacija 1

OBJEKT

PLANET

ZEMLJA

je razstavljen od 3. 3. 1971. do 3. 3. 1972.

dodatne informacije

planet zemljo sem prvič razstavil od 11.00, 15. 1. do 11.00, 16. 1. 1971.

informacija o tem je bila prezentirana publiki FEST v hali doma sindikatov v beogradu.

zemljo sem drugič razstavil od 12.00 do 21.00, 21. 1. 1971.

informacijo o tem je zainteresirana publike mogla videti na razstavi grupe januar v likovnem salonu tribine mladih v novem sadu. 9. 2. 1971. zemljo sem tretjič razstavil od 19.00 do 24.00 med razstavo grupe februar v beograjskem domu omladine.

informacija o tem je bila prezentirana tam.

ta informacija je objavljena v beograjskem studentu št. 9/71.

informacija 2

RAZSTAVLJEN JE

MESEC

od 3. 3. 1971 do 20. 3. 1972

dodatna informacija

ta informacija je objavljena v beograjskem studentu št. 9/71.

informacija 3

SONČNI

PLANETARNI

SISTEM

je razstavljen od 3. 3. 71 do nadaljnega

dodatne informacije

sončni planetarni sistem sem razstavil prvič v času od 17.00 do 24.00, 9. 2. 1971. ob razstavi grupe februar v beograjskem domu omladine.

ta informacija je objavljena v beograjskem studentu št. 9/71.

informacija 4

INFORMACIJE

1

2

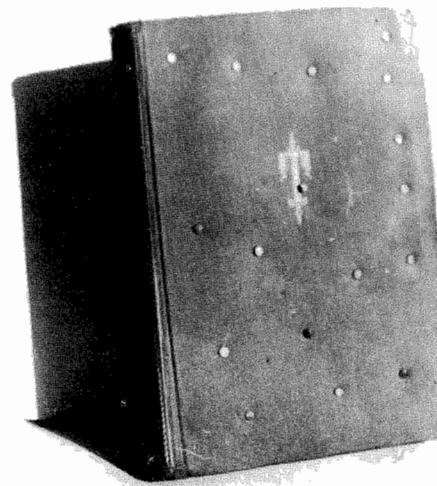
3

so razstavljene v magazinu (problem 101/71).

INFORMACIJA

4

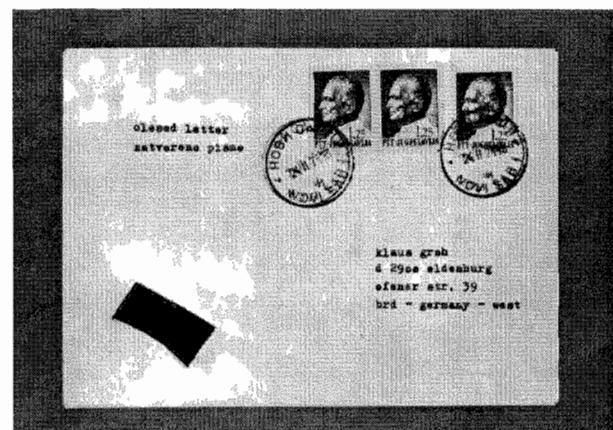
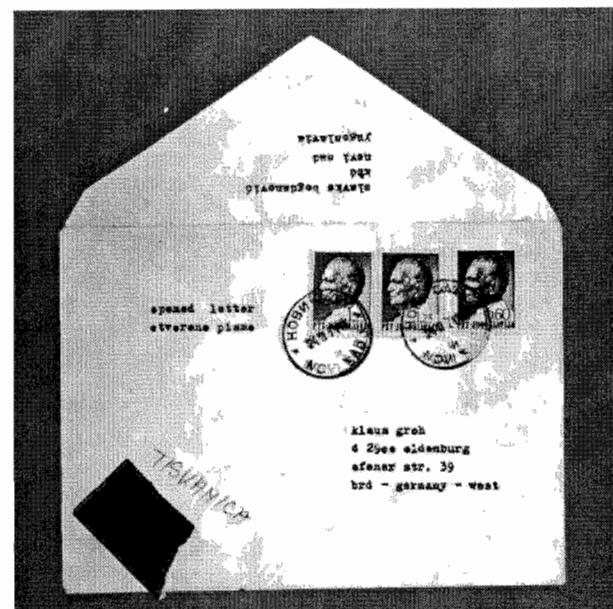
tudi



Slavko Bogdanović. Zakovana knjiga. 1971.



Slavko Bogdanović. Linija otvara knjigu - linija zatvara knjigu, 1971.



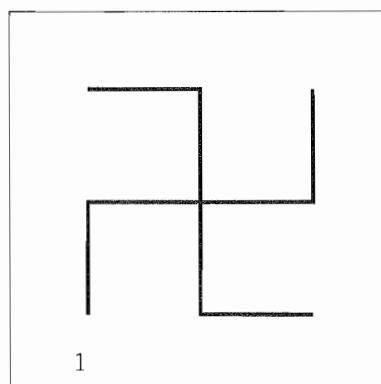
Slavko Bogdanović. Otvoreno pismo i zatvoreno pismo, 1971.

L.H.O.O.Q.
underground list za razvijanje međuljudskih odnosa №9

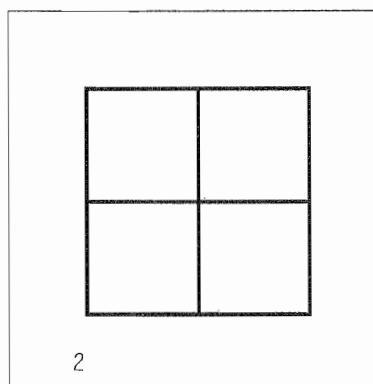
Slavko Bogdanović

Strip o grupi KÔD i njenim članovima

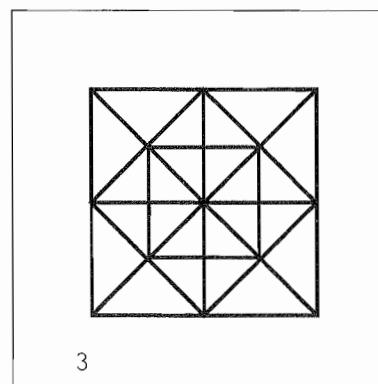
Bosut 4 11 1971



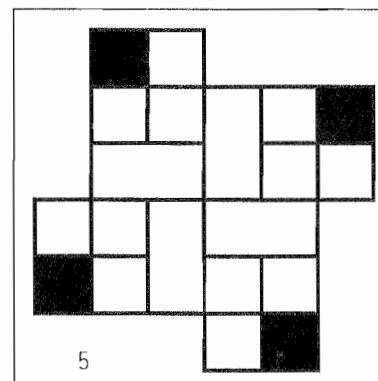
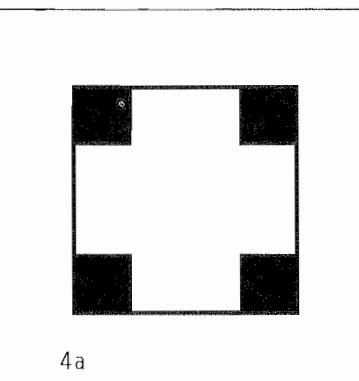
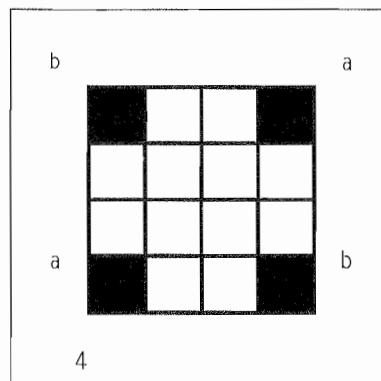
polazna pozicija



grupa kôd 19 12 1970
 u hotelu park novi sad

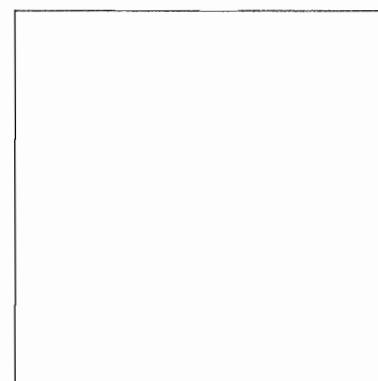
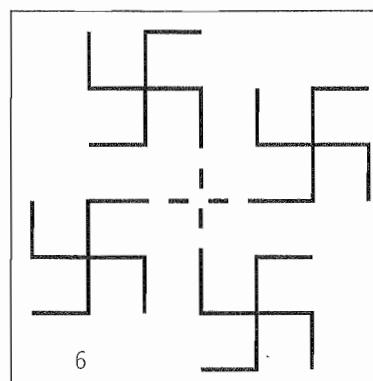
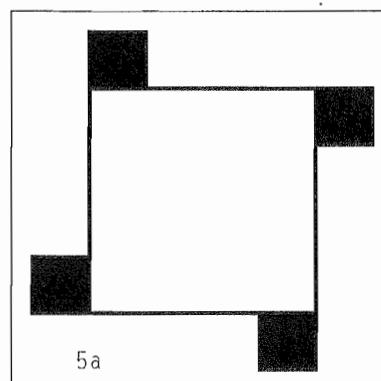


3



5

grupa kôd posle marta 1971
 disperzivno dejstvo
 pomeranje strukture za 50%
 po dijagonalama
 bb - vertikalno
 aa - horizontalno
 intimni krug



završna pozicija

kraj

dragi jaša,

ovo pismo je pokušaj da te dopunim i tvoju ideju⁴
pokušam da

prenesem u drugo političko podneblje
gde je akcija radikal
nog tipa sigurno isto tako
ako ne i više potrebna
pisacu ti o novom sadu

metod političke borbe koji ti predlažeš shvatio sam kao
pokušaj
revolucionisanja sk odnosno

stvaranje jedne udarne grupe
koja bi predstavljala neko revolucionarno krilo partije
ti sumnjaš u mogućnosti delovanja van partije
u formiranje neke
opozicione sile itd
jer veruješ da partija tako nešto ne bi
tolerisala

i zato predlažeš delovanje iznutra
kad to kažeš ti imaš na umu sve komponente koje deluju na poli
tičko stanje u ljubljani i rešenje koje predlažeš dolazi
kao realan i prihvatljiv izlaz

meni se

kad gledam iz ove ravnice
često učini da slovenačka parti
ja ostavlja više od svih ostalih prostora za slobodno disa
nje
istina

južno od save
(sem beograda)
baš se i nisu dešavala
nekakva gibanja po kojima bi se moglo suditi o stepenu
slobode na teritorijama drugih partija
ali s tom ogradom

gornja tvrdnja
uveren sam
čvrsto стоји

naročito posle 1968.
primer tribune koja je tek nedavno u svom dvadesetogodišnjem
životu prvi put zabranjena
u poređenju sa novim sadom
(sa beogradom pogotovu)

dobar je argument za to
naročito
ako se ima u vidu da kvalitet inkriminisanih delovanja
nije u novom sadu ništa bolji nego u ljubljani
jednostavno

stvar je u uslovima pod kojima se radi
u odnosu partije prema nosiocima novih ide
ja i programa
dok u ljubljani može da se dogodi da šef centralnog komiteta
piše otvoreno pismo šefu tribune (šetinc koncu proletos) i da
u tom pismu polemiše sa njim i s tobom o programskoj ori
jentaciji tribune (imao sam utisak UPUTUJE VAM BLAGU
PARTIJSKU KRITIKU)

u novom sadu se to ne može zamisliti
ovde se ne barata argumentima nego silom
redakciju koja je malo više nego što je dozvoljeno levo orienti

sana lakše je šutnuti nego polemisati s njom
partijski forumi su izjednačeni sa sk i nepogrešivi su
sve se rešava u pokrajinskom komitetu i stvar je nižih rukovod
stava i članstva da slušaju i ne razmišljaju previše
u suprotnom će doći pritisci i napraviće se čistka
ima velik broj primera koji te lako mogu uveriti da ovde moguć
nost dijaloga ne postoji

politički dijalog u novom sadu je masakr za drukčije-mislećeg
ako samo nabrojim

egerića
bošnjaka
index
tribinu mladih

i hajku na madarski časopis uj symposion koja
je upravo u toku

neće to trebatи dokazivati na bolji način
omladinska organizacija

studenti

novosadski kulturni časopisi
tribina mladih

sve je pod kontrolom partije
pod budnim okom

cenzora-dobrih sinova iz dobrih porodica
nasilje koje se dešava ne zaustavlja se na političkoj eli
minaciji

ljude suočavaju sa problemom opstanka
(SLUČAJ VUJICE TUCICA)

čovek koji se ne da zaplašiti niti saterati u date boksove
može biti srećan ako ga samo izbacе iz partije
ako povrh toga

ne izgubi posao
stan
i ne doživi mnoštvo drugih maltretiranja

i poniženja
to su poznate stvari i na takvoj psihozi straha zasniva se ču
tanje ljudi

za mene je odlična formulacija novosadskog stanja
rečenica koju

si izgovorio prilikom razgovora na tribini mladih u novom
sadu (22. januara 71.)
TAKO NEŠTO SAM MOGAO ZAMISLITI U RUSIJI ALI U

NOVOM SADU NE
posle toga si pisao u tribuni

„PARTIJA
ukazuje
prepoveduje
dovoljuje
obsaja
pomilošća“

od onda se nije ništa promenilo
uveravam te da su stvari još teže i da nikakve šanse nema da
dođe neko lepše vreme²

(čanadanović je na 21. sednici predsedništva skj bio
pohvaljen

od Josipa Broza za svoje stavove čvrste ruke koje je tamo izneo)

u tom novosadskom mraku

(koji je dobro osetio i makavejev)

kako

vidiš

ne može se više pokušavati sa radom iznutra
svi neposlušni su sada na ulici i domen njihovog dejstva je ograničen samo na dva ili tri lista u zemlji

jedan od njih

bio je uj symposion

kako delovati onda kad su ti mass-mediji nedostupni

kad institucije nisu u stanju da pruže garancije o svom demokratskom radu

i kad si jednom za svagda izvan mogućnosti
da javno govorиш

mislim da treba nastaviti tamo gde je stala grupa

FEBRUAR posle

skandala u beogradskom domu omladine

(otvoreno pismo jugo

slovenskoj Javnosti grupe februar objavila je
svojevremeno i tribuna)

to znači da se revolucionarana akcija mora odvijati van institucija

da upotrebim jednu otrcanu reč

na privatnom sektoru

na ulici i svim revolucionarnim sredstvima

ta je revolucija zajebantska underground revolucija i njen cilj
je

ZIVETI UMETNOST

ona je nastavak revolucije 41. - 45.

odnosno Nova revolucija jer

se stara revolucija ugušila u svojim samohvalama
težeci tom cilju

novosadska avangarda mora kao prvo

za svoje

zadatke postaviti

UNIŠTENJE saveza omladine i saveza studenata
ta kao konzervativnih i kontrarevolucionarnih organizacija
koje zapravo i ne postoje nego vegetiranjem u formi glo
maznih birokratski organizovanih rukovodstava predstavljaju
sklerotični mozak koji misli i radi u ime za partiju

RAZOTKRIVANJE mračne aktivnosti sk
na reprodukovanim šizofreničarske svesti

i otpora koji

pokazuje prema svemu što može pomoći dezaljenaciji

čoveka

POKAZIVATI da sk svojim nasilničkim
delovanjem nastupa protiv svog programa

protiv slobode i

progresivne misli

sumarno

baš zato što sudbina buduće Jugoslavije u velikoj meri
zavisi od stanja u sk moramo biti van njega

na ulici
u revoluciji

jer
sk nije u stanju da se reformiše u meri u kojoj je to
neophodno (pogotovo o revolucionisanju sk ne može biti reči)
sk odavno nije revolucija

živeti umetnost SADA znači živeti revoluciju
na bazi visoke svesti

koristiti sva sredstva za destrukciju Organizacije i ne
samo u novom gradu ili ljubljani

preostao nam je underground kao jedina odgovarajuća forma
to je

totalna pobuna protiv reda rada i mira
i jaša

budi siguran da je poslednja stvar na svetu koja bi nas
tu mogla interesovati

gleđanje i reakcija policijske parti
je na sve to

sa
ZA NOVU REVOLUCIJU
najtoplje te pozdravlja
tvoj prijatelj

bosut 11. 12. 71.

slavko bogdanović

1 jaša zlobec : DOSTA NAM JE
tribuna 4 i student 23/71.

2 zabrana uj symposiona je još jedan lep primer uspešne
saradnje partijskih foruma i pravosuđa
broj 77 bio je već odavno rasturen (on se pojavio pre
broja 76 koji je odmah po štampanju zabranjen) a
zabrana je došla posle traženja čanadanovića da mu
redakcija uruči srpski original teksta miroslava mandića
(zbog koja je i došlo do zabrane)
ovo nije prvi slučaj tako prisnog kontaktiranja između
partije i pravosuđa (zabrana indexa u maju 70) ali je
karakterističan za novosadske prilike koje se eto čak ni
na tom polju ne menjaju
posle pohvale koju je čanadanović dobio od broza ne
možemo se nadati nekim promenama nabolje

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 stimulansa života, od neurotičnih pverzija 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 Čarlis Menson naš ideološki voda?

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

L.H.O.O.Q.: Šta misliš o merama protiv drogi 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, ufkisati, 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 nabavlaju drogu. Svi puše i kažu: mamu mu, ali' je dobro. Muškarci se drže za puške, žene leže na protivartijeriji. Mamu mu, dobro je i ovo oružje u mimodopske svrhe.

L.H.O.O.Q.: Zašto je Čarlis Menson naš ideološki voda?

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, takođe simboli Sutjeske, IX kongres SKJ, 1971, 1972, 1973, 1974. ...

Zrenjanin 27.5.1971.

Slavko Bogdanović

1

list L.H.O.O.Q. izlazi u sastavu drugih časopisa jer ljudi koji su za njega zainteresovani i koji u njemu rade nemaju sredstava da ga štampaju a institucije kako izgleda nisu zainteresovane za publikaciju ovakvog profila

2

prvi broj L.H.O.O.Q. izašao je u majskom broj UI SYMPOSION-a ove godine na madarskom jeziku u formi zahteva jugoslovenskoj javnosti i jugoslovenskim institucijama za odobrenje sredstava za pokretanje i normalan rad časopisa
u prvom broju-zahtevu sadržani su tekstovi koji se bave problematikom samog lista i ukazuju na njegovu političku ideološku kulturu i umetničku platformu

3

do sada jugoslovenske institucije nisu nijednim gestom pokazale da su pročitale taj broj-zahtev
pošto L.H.O.O.Q. ne želi i ne može da čeka na dobru volju institucija redakcija u sastavu miroslav mandić i slavko bogdanović donela je odluku da u širenju svojih ideja koristi neke nove metode oslanjajući se prevashodno na prijateljske veze i poznanstva sa urednicima postojećih časopisa

a)

kad je broj napravljen ponudi se redakciji nekog časopisa za koji redakcija L.H.O.O.Q. smatra da joj to odgovara da ga štampa u jednom ili više brojeva (u nastavcima)

L.H.O.O.Q. može da bude štampan samostalno ukoliko pojedinac ili institucija žele da ga finansiraju

L.H.O.O.Q. može biti štampan na bilo kom jeziku u zemlji i inostranstvu

b)

redakcija koja je voljna da štampa broj L.H.O.O.Q. ne može da uslovjava štampanje izbacivanjem nekih tekstova ili korigovanjem ideja ukoliko su on-one bitni-e za taj broj ili opštu orijentaciju i profil L.H.O.O.Q.

c)

priči se honorišu tako što časopis koji štampa L.H.O.O.Q. isplaćuje honorar za ceo broj glavnim i odgovornom uredniku a on ga deli saradnicima u skladu sa osećanjem fer pleja i honorarnom politikom L.H.O.O.Q.

d)

redakcija nastoji da L.H.O.O.Q. izlazi što češće ali je uticaj faktora koji su van njenog domaćaja toliko značajan da se u vezi sa frekvencijom izlaženja lista ne može ni na šta čvrsto obavezati

4

L.H.O.O.Q. okuplja sve one ljudi koji nisu u mogućnosti da svoje ideje šire putem postojećih mass-media iz raznih razloga

izbačeni iz sk

anarhisti

narkomani

hipici

kurve

ipi

kriminalci

propali levi političari

revolucionari

dakle sva ona vojska ljudi koja je protiv svakog društvenog uredenja svojom idejom ili svojim delom

ovo je isto tako šansa i za one kojima su sredstva masovnih komunikacija dostupna ali je njihov doprinos listu u skladu sa njegovom osnovnom platformom

PERMANENTNOM DESTRUKCIJOM SVEGA POSTOJEĆEG

5

sledeći broj L.H.O.O.Q. je u pripremi

redakcija molí sve zainteresovane autore da svoje priloge pošalju na adresu glavnog i odgovornog urednika

n sad 14 6 71

bosut
22247 sr rača

POSLE DUGOG VREMENA

L.H.O.O.Q. je do sada 12 puta imao svoj život
šest puta je bio LIST ZA PERMANENTNU DESTRUKCIJU SVEGA POSTOJEĆEG (Nº1, 2,
3, 4, 5, 6)
tri puta UNDERGROUND LIST ZA RAZVIJANJE MEDULJUDSKIH ODNOSA (N 7, 9, 11)
i tri puta UNDERGROUND LIST ZA NOVU REVOLUCIJU (N 8, 10, 12) u UJ SYMPOSITIONU
se pojavio i Nº4 koji je sadržao tekst miroslava mandića PESMA O FILMU zbog
koga će autoru uskoro biti suđenje
ostali brojevi se nisu pojavljivali javno
živeli su dubokim podzemnim životom u 1 - 4 primerka
dvanaest postojećih brojeva L.H.O.O.Q: je sasvim dovoljno za jedan ilegalan
list
(ova fraza mi služi da izbegnem pravo objašnjenje zašto dosadašnja redakcija
L.H.O.O.Q. neće više da ga pravi)
jer izgleda da danas ljudi i listovi imaju kratak vek
ukratko desile su se mnoge stvari u međuvremenu
miroslav je u vojsci
mnogi su iščezli
najzad pojavila se potreba da L.H.O.O.Q. preuzme nove važne funkcije
on odlazi duboko pod zemlju i pomaže mi da živim
svoje ime ustupiće jednom mladom odličnom prijatelju i tako će onda
postojati još jednom L.H.O.O.Q.
stara redakcija odlučila je da napravi još jedan 13. broj L.H.O.O.Q. od
priloga koje će joj poslati saradnici PESMOA
ovaj poslednji L.H.O.O.Q. je LIST ZA PRIJATELJE
redakcija moli sve zainteresovane autore da svoje priloge pošalju na adresu
glavnog i odgovornog urednika

bosut 20 1 72



Mirko Radojičić, Skica za letnji projekat, 1971.

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.
- 6 Umetnost jeste mogućnost jezika.
- 7 Konceputalna umetnost jeste ispitivanje mogućnosti jezika.
- 8 Za konceptualnu umetnost relevantne su sve discipline za koje je jezik relevantan.
- 9 Jezik je.
- 10 Konačni rezultat konceptualne umetnosti („dela“) neodvojivi su do procesa kojima se došlo do njih.
- 11 „Dela“ konceptualne umetnosti nisu dela – to su radovi, rađeno.

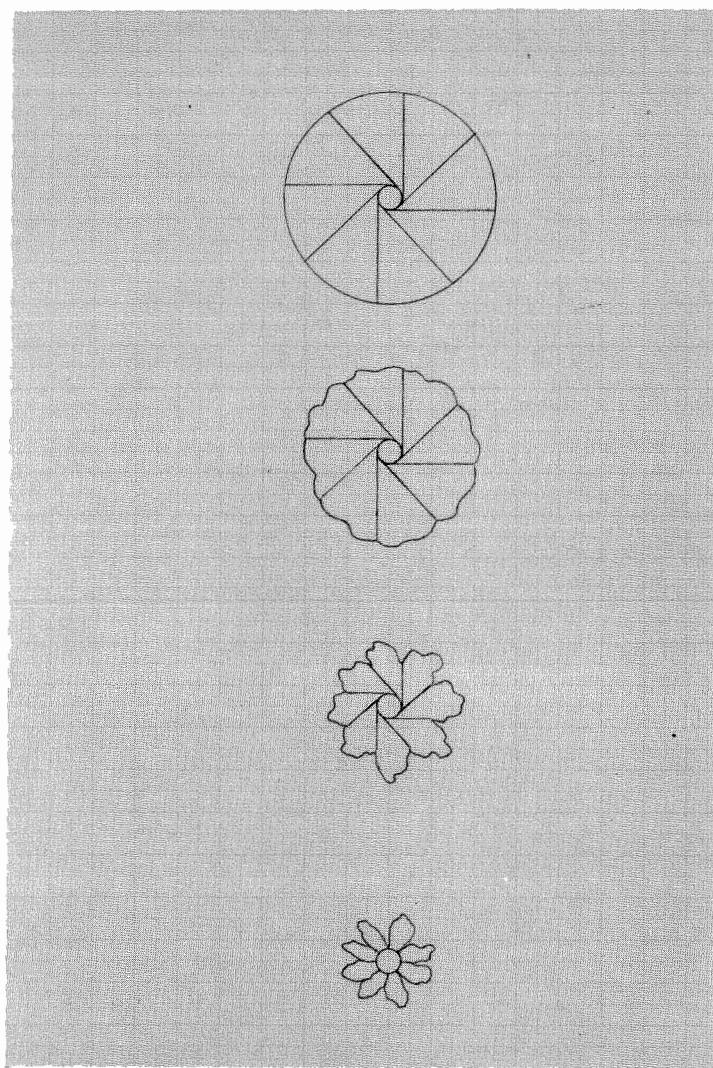
Mene interesuje mogućnost govora i pisane reči kao jezika.
Govor, time i pisana reč (u manjoj meri), je jezik koji je nametnut:
najmanje je logičan od svih jezika.
(Logički strog jezik postoji – to je čutanje, izvengovorno.)
Moji radovi otud polaze od jednog drugačijeg jezika: vizuelnog
- linija.
Iskustvo koje stičem tim jezikom je moje.
Ono će zatim postati primenjeno – strogost i logičnosti do kojih dođem
primeniću na govorni/pisani jezik.

Dok postoji potreba za nekim jezikom, to je znak da je taj jezik nesavršen. U sistemu savršenog jezika sporazumevanje kao funkcija je izlišno. Savršen jezik 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).

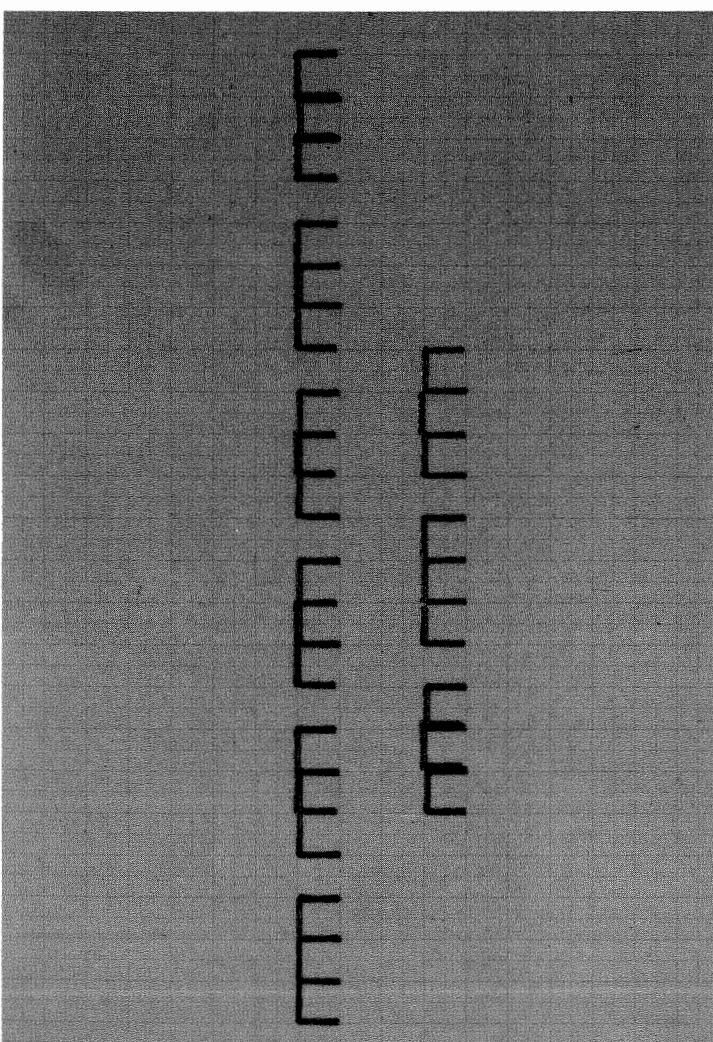
Totalna komunikacija.
Logičku strogost može posedovati samo ono što se može pratiti od njegovog početka.
Iskustvo ostaje isto, u različitim medijima ono samo dobija različite pojavne oblike; ne trasponuje se – to bi uključivalo njegovo menjanje.

6 Ne: koncept kao umetnost 7 - Umetnost kao koncept

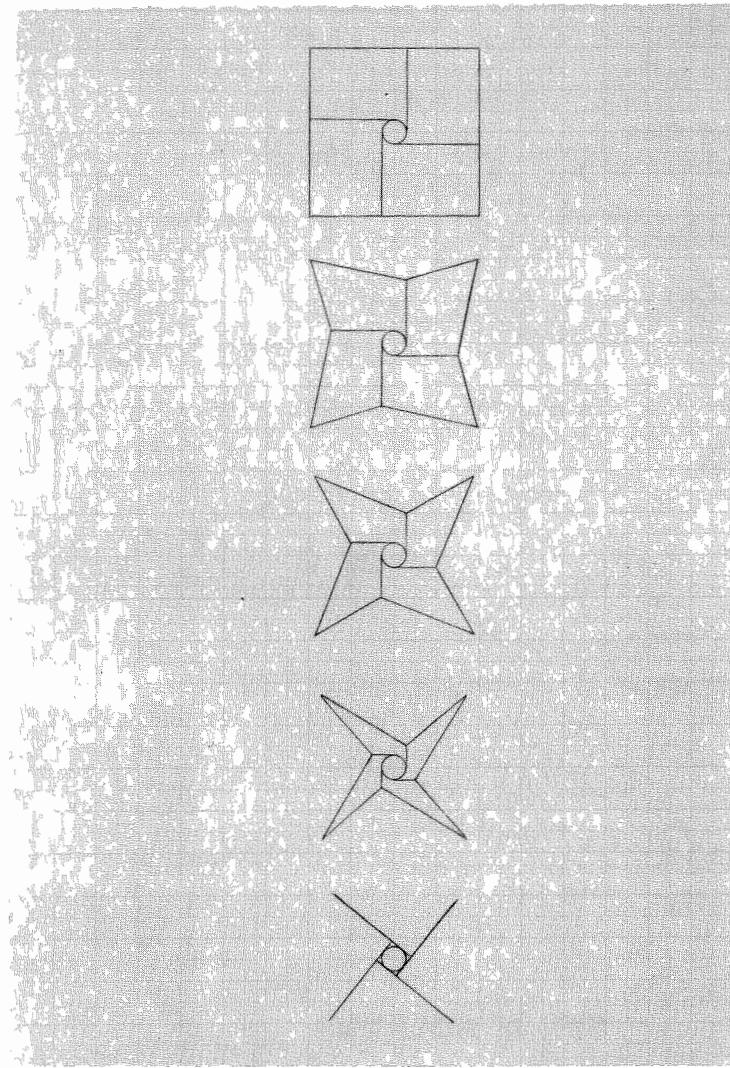
Mirko Radojičić, Bez naziva, 1971.



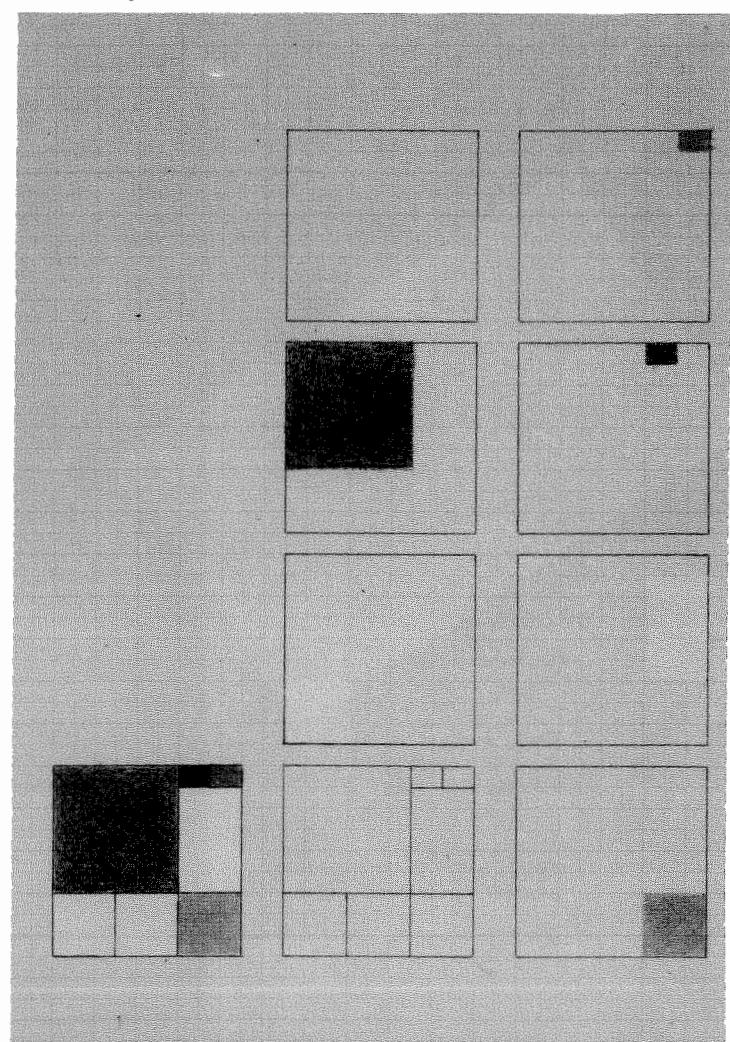
Mirko Radojičić, Bez naziva, 1971.

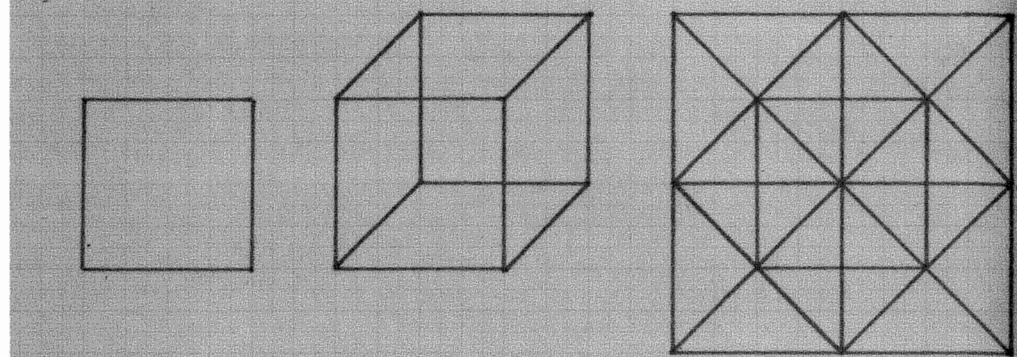


Mirko Radojičić, 360° -progresija, 1971.



Mirko Radojičić, Mondrijan, 1971.





kvadrat
- linija

kocka
- prostor

hiperkocka
- struktura

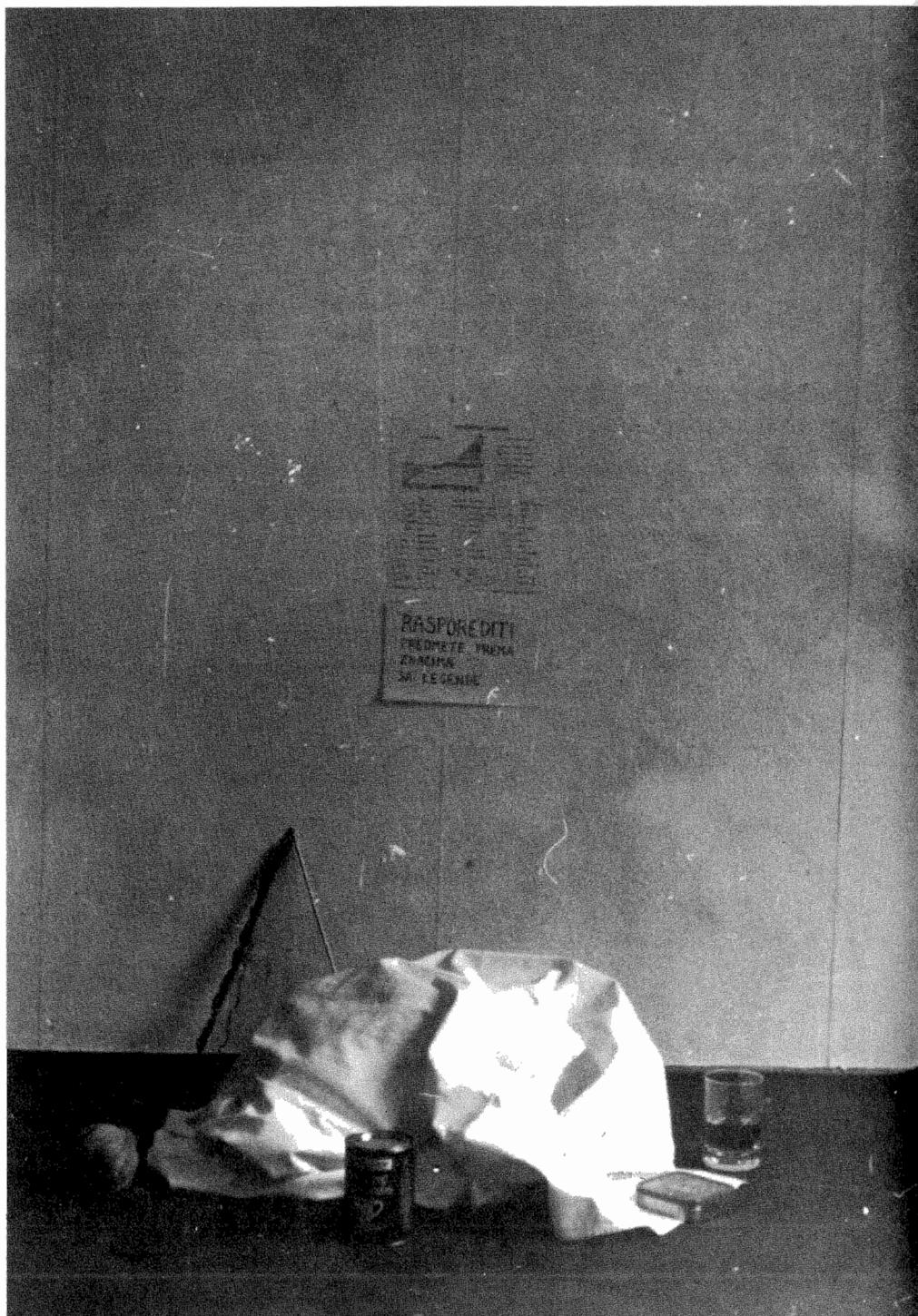


SVE JE KOLIČINA

Slobodan Tišma,
Sve je količina, 1971.

Mirko Radojičić, Skica:
Kvadrat, kocka,
hiperkocka, 1971.

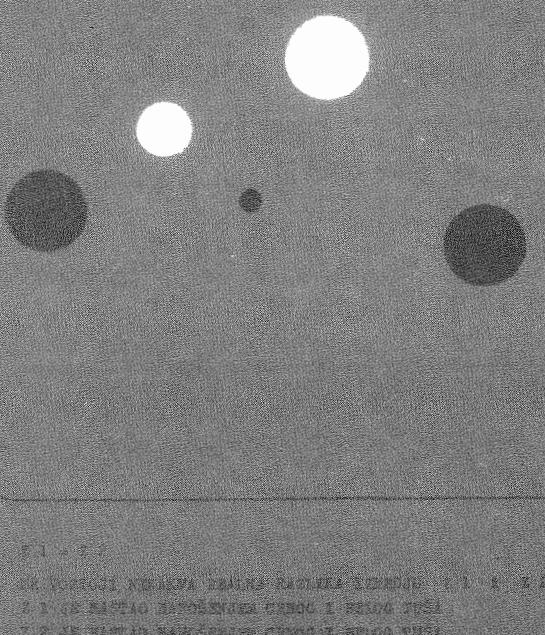
Slobodan Tišma,
Raspoređiti predmete prema
značima sa legende, 1971.



Z 1



Z 2



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

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

MIŠLENJE JE SADRŽANO JEDINO U REALNOM
PROSTORU/MANIFESTUJE SE KONKRETNIM
POJAVnim OBLCIMA••/

MANIFESTACIJE MIŠLJENJA / IAKO JEDINI VID
NJEGOVOG POSTOJANJA / NISU MIŠLENJE

MANIFESTACIJA MIŠLJENJA O
MANIFESTACIJI MIŠLJENJA

NEODVOJIVOST OD NEMOGUĆNOSTI
TAČNOG ODREĐENJA

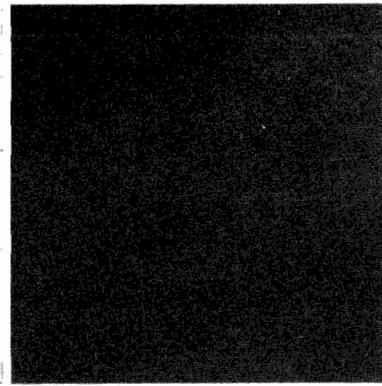
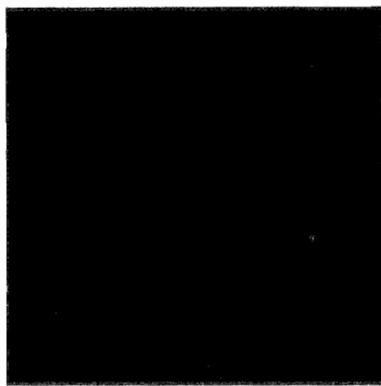
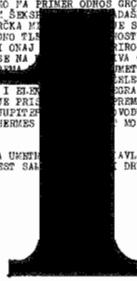
- REALNI PROSTOR-SUPERPONIRAN TEORIJSKIM
- FIZIČKE OSOBINE MATERIJALNIH ČESTICA
MOGUĆNOST ZAUZIMANJA RAZLIČITIH STANJA
U ODНОSU NA SVOJE CETIRI DIMENZIJE

Vranešević

Peda Vranešević, NZ, 1971.

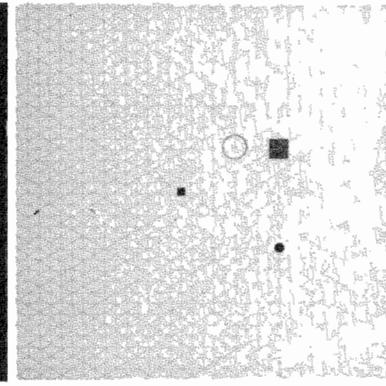
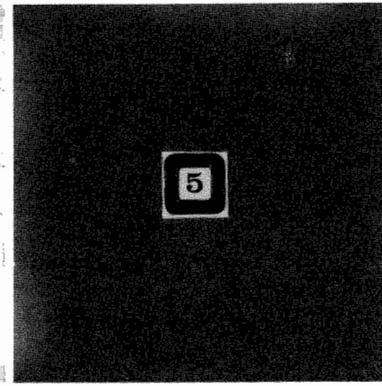
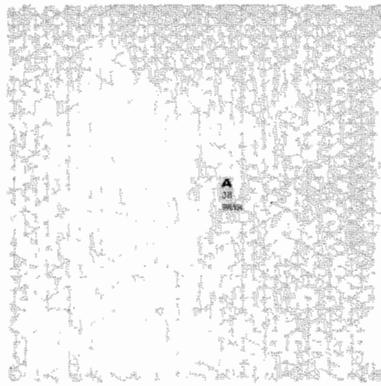
KARL MARX:

UZINO MA PRIMER ODNOS GRČKE UMETNOSTI A
FOTOM ŠEKSI
DA GRČKA LITERATURA I DRAMSKI ANSERAL EGOS
I ROMANCI SLOVAKI
JE LI ONAJ
ODNOSE NA
FA MERA
AV
VAMA I ELEM
KUD JE PRIS
KUD JUPITZ
YU HERMES
GRČKA UMETNOST
TO JEST SAM
AVLJA GRČKU MITOLOGIJU
DRUŠTVENE



NEMA ZAŠTO

NIŠTA ZATO



Irene Aebi, Gianni Amico, Giovanni Anselmo, Dario Argento, Claudine Auger, Giuseppe Bartolucci, Bernardo Bartolucci, Carmelo Bene, Roberto Bisacco, Alighiero Boetti, Slavko Bogdanović, Giulio Bosetti, Trisha Brown, Tino Buazzelli, Lino Capolicchio, Germano Celant, Mario Ceroli, Pierre Clementi, Giancarlo Cobelli, Ivan Coquette, Walter De Maria, Ješa Denegri, Gillo Dorfles, Roberto Faenza, Federico Fellini, Jean Luc Godard, Klaus Grüber, Deborah Hay, Dennis Hoffmann, Gianni Kounellis, Steve Lacy, La Monte Young, Yoseph Losey, Raffaele Majello, Miroslav Mandić, Henry Martin, Eliseo Mattiacci, Juliette Meynel, Mario Merz, Slobodan Milovanović, Aldo Mondino, Thelonius Monk, Maria Monti, Elsa Morante, Alberto Moravia, Tony Musante, Magdalo Mussio, Claus Oldenburg, Achille Bonito Oliva, Marisa Volpi Orlandini, Pier Paolo Pasolini, Iaqueline Pelzer, Michelangelo Pistoletto, Dejan Poznanović, Franco Quadri, Mario Rava, Terry Riley, Robert Rauschenberg, Mirko Radojičić, Fabio Sargentini, Yerzy Skolimowsky, Ileana Sonnabend, Gian Enzo Sperone, Juditta Šalgo, Cecil Taylor, Richard Teitelbaum, Ingrid Thulin, Slobodan Tišma, Biliана Томић, Franco Toselli, Tommaso Trini, Aldo Trionfo, Eva Ujhazi, Claudio Volonte, John Webber, Simona Forti Whitman, Miriam Zazela, Gilberto Zorio, Želimir Žilnik.

SAKRALNA UMETNOST SLIKARSTVO - KIPARSTVO

Slobodan Tišma

*„Noch war ich blind, doch schwankten lichte Sterne durch meines Wesens wunderbare Ferne.“
Novalis, „Astralis“*

Sakralna umetnost razvija religiozno osećanje
Ona je sredstvo ozdravljenja
Ona je vrhunsko terapija (magija)
Ona je okrenuta Početku
Jedini autoritet su Bog i Mitski preci
kojima drevna umetnost ugada i kojima se
jedino i bavi
Sakralna umetnosti stvara od umetnika
Božanstvo
Ona ga vaskrsava

Slikar je onaj koji se usavršava (razvija)
On slika sakralne predmete (odeća ili bilo
koji predmet koji je dodirivao)
Slikar ne sme slikati izmišljene predmete
U posebnoj podeli Sakralne umetnosti kiparstvo
je vrhunsko umetnost. Kip je posvećeno telo
umetnika koji zrači magičnom lepotom (Sjaj)
To je telo Boga
Pojavljivanje

Sve slikarstvo je zanemarljivo (koncept)
Slikarstvo je put zaborava
Slikarstvo je vraćanje
Otac slikarstva je vrač prvosveštenik
Slikarstvo je tumačenje (slikarstvo)
Slikarstvo se na kraju ispostavlja kao moderna
umetnost jer je u suštini fragmetarno ali
teleološki ono je sakralna umetnost nižeg reda
Umetnik četkice platno boje su sakralni predmeti
slikarstva ali to je ustvari vrač to je
lažni kip

Odsutnost Boga
U sakralnim predmetima je Odsutnost Boga
ali on ih je jednom dodirivao

Esencija kiparstva je Sjaj
Stvaralački trenutak kiparske umetnosti je
spajanje Astralisa sa Fizičkim telom
Tada se javi Bog
Boga može poznati samo Bog (umetnik =
konzument)
Bog zrači zagonetnom lepotom koja razvija
žđ slikara
Slikar bi htio biti kipar
komadjanje Tela Boga i proždiranje su obredni
činovi Novog slikarstva jer tog trenutka
dolazi do ponovnog razdvajanja Astralisa od
Fizičkog tela, pošto je Astralis nepovrediv
tako je to proždiranje simbolično
(začaranost)
Svi slikari su začarani
I kada piye (kada se hrani) slikar slika
Slikarstvo je uvek udaljavanje Astralisa

Slikarstvo je gašenje Sjaja u predmetima
Ali to je i put ka ponovnom spajanju pošto
je Sve krug
U slikarstvu Krug je savršena Slika tela
ali je po svoj prilici nezamisliva
Realni krug je Spirala
To je Lažno kiparstvo (institucije)
Događanje Lažnog kiparstva je jedna vrsta
Bahanalija (hepening environment)
Blede senke tih zbivanja dešavaju se još i
danasa ali to su ublaženi oblici žderanja
(nadahnuće inspiracija)

Kip se još nijednom nije pojavio među
slikarima
Božanstva su odsutna (muzeji)
Nijedan slikar još nije kročio tamu

Predlog za jednu izložbu slikarstva:

Slikar izlaže svoje slike

Predlozi za jednu izložbu Lažnog kiparstva:

Umetnik jede ambroziju i pije nektar (zna se
šta je to). Umetnik je svestan te simbolike
Makar trenutno on je Božanstvo

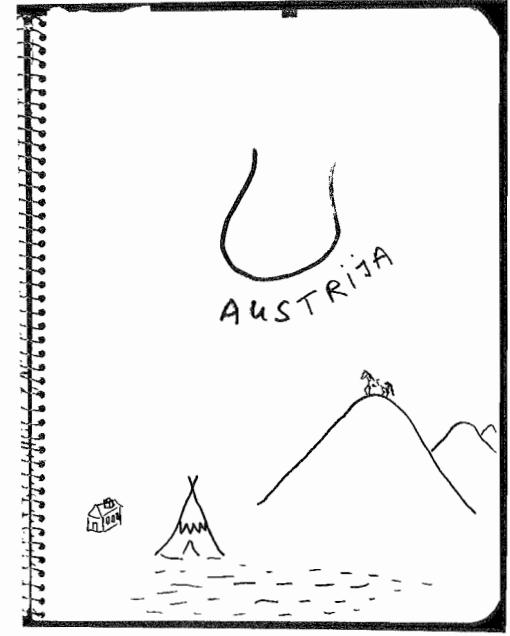
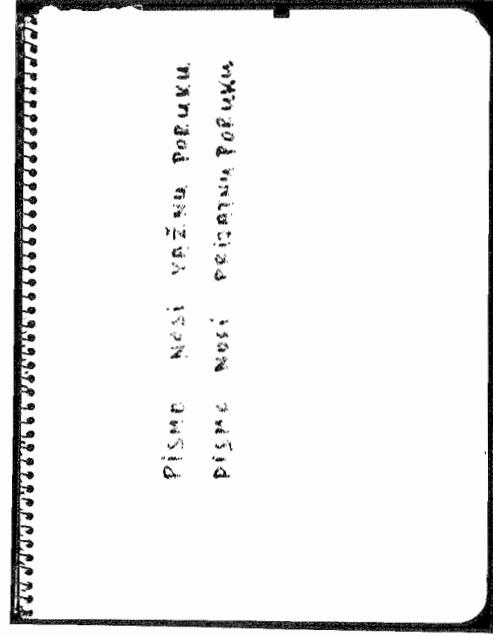
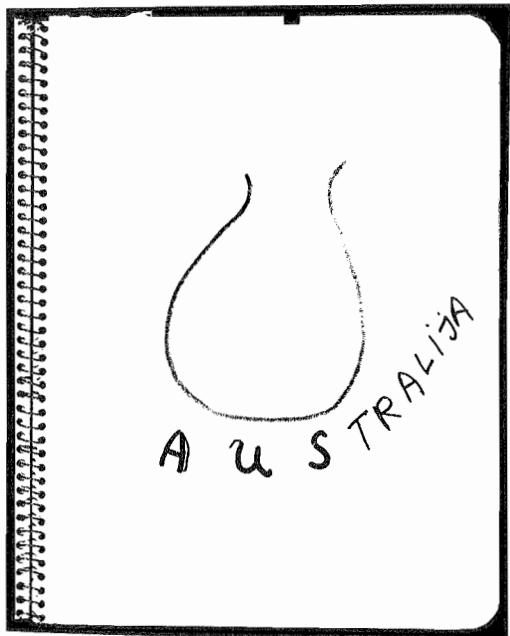
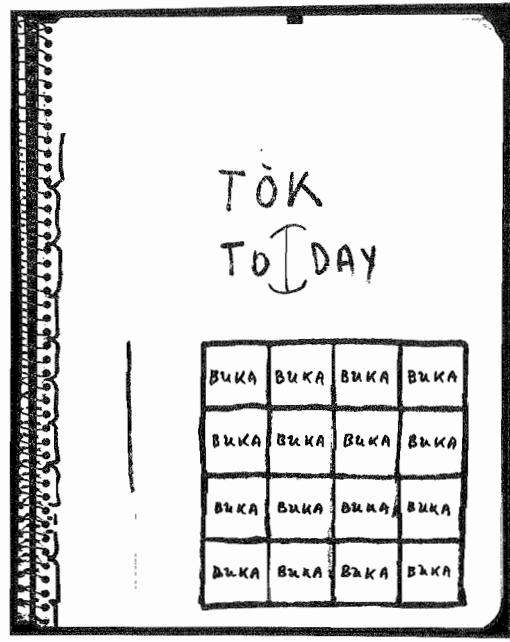
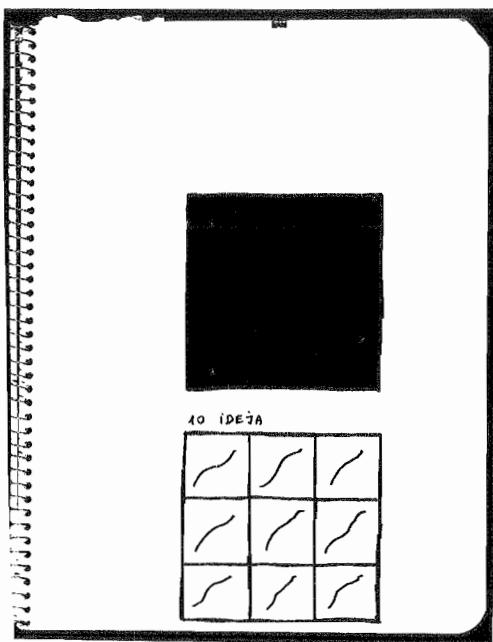
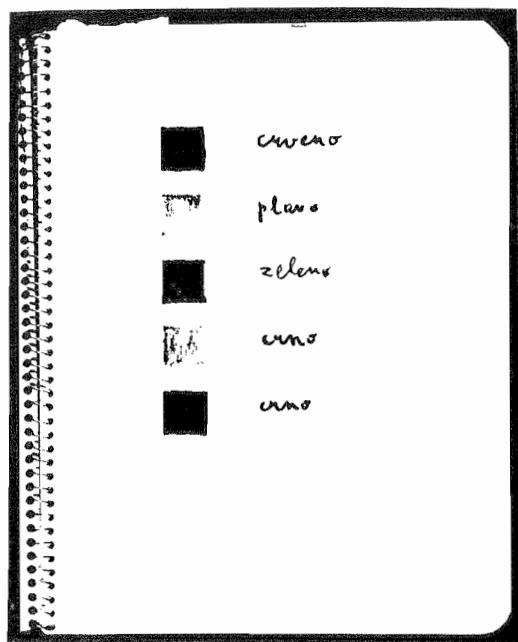
i

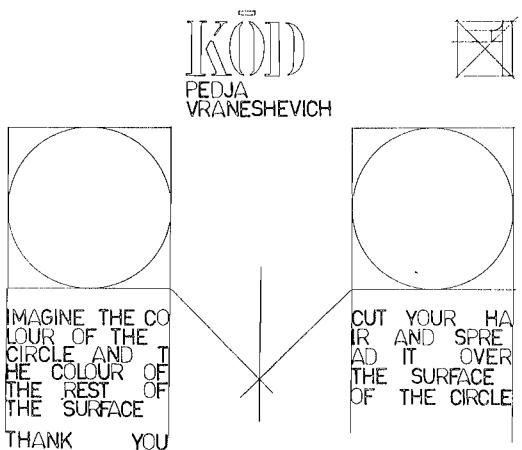
U izložbenoj prostoriji je umetnik (prerušeni
slikar) sa isukanom sabljom. On
budno motri da mu se ko ne približi
Ako mu se neko približi poseče ga. Izložba
traje dok umetnik ne zaspí

Jedan san:

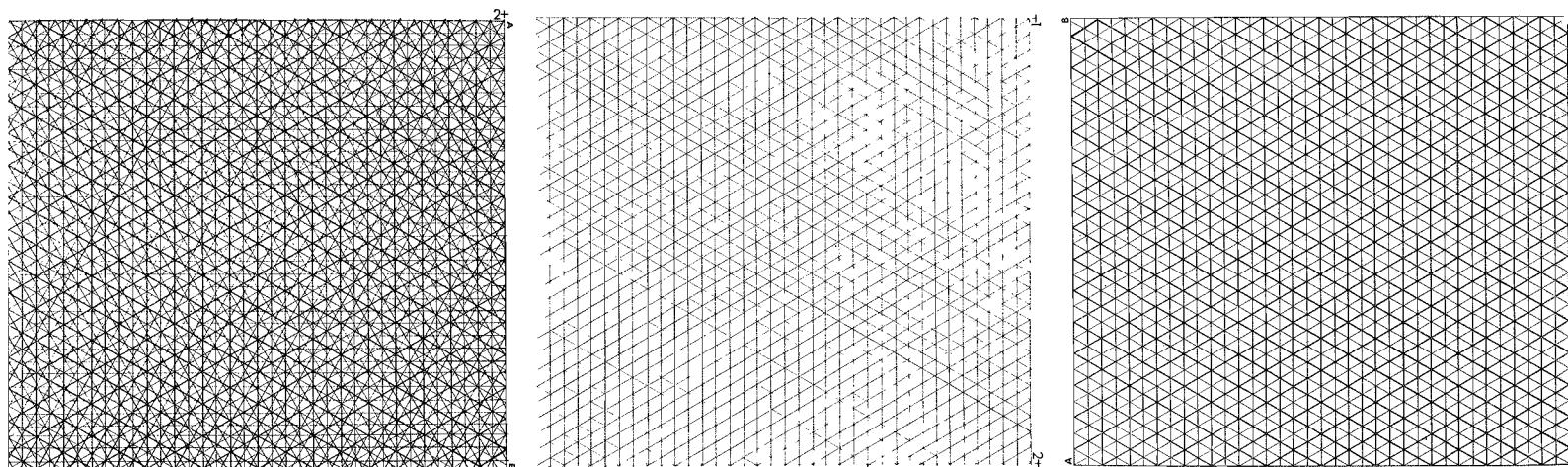
Noćas je umro Otac slikarstva ali kasnije
su mi javili da je umro krojač koji je
bio naivni slikar
Plakao sam ali kad mi je rečeno da je
umro krojač bilo mi je lakše
Na zidu je stajala jedna njegova slika
Bila je to Slika drveta jedan mali
akvarel uokviren ornamentima. Želeo sam
da prisvojam tu sliku sada posle njegove
smrti. Druge slike bile su rađene u
mozaik tehniči i bile su vredne ali
mi se nisu svidele. Bilo je dosta loših slika

(1972)

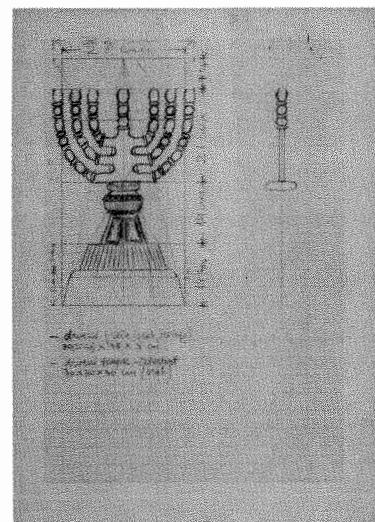
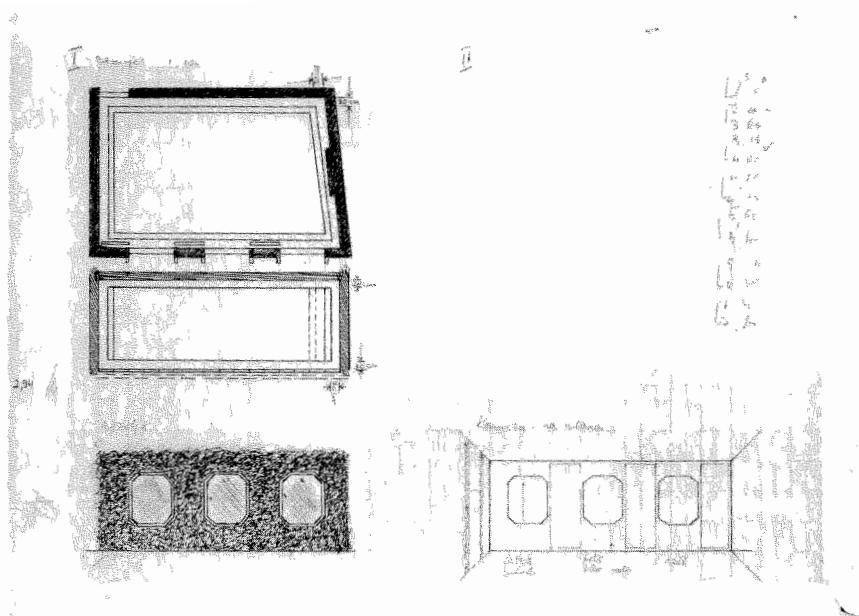




Pedja Vranešević, KÔD, 1972.

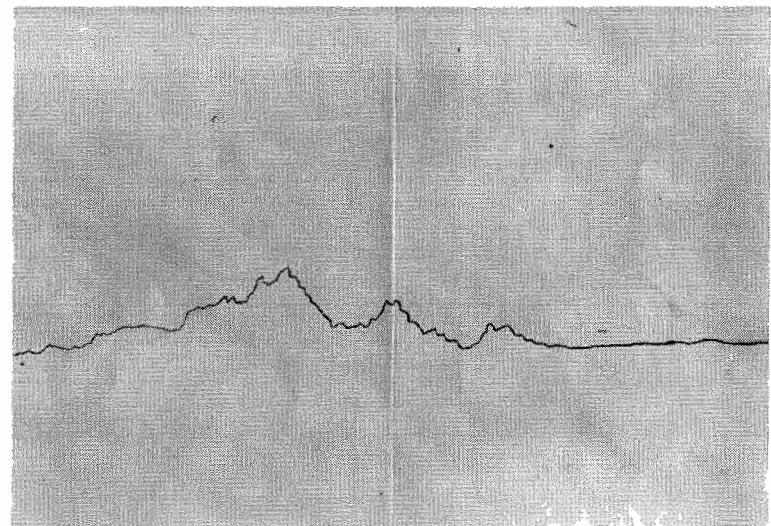
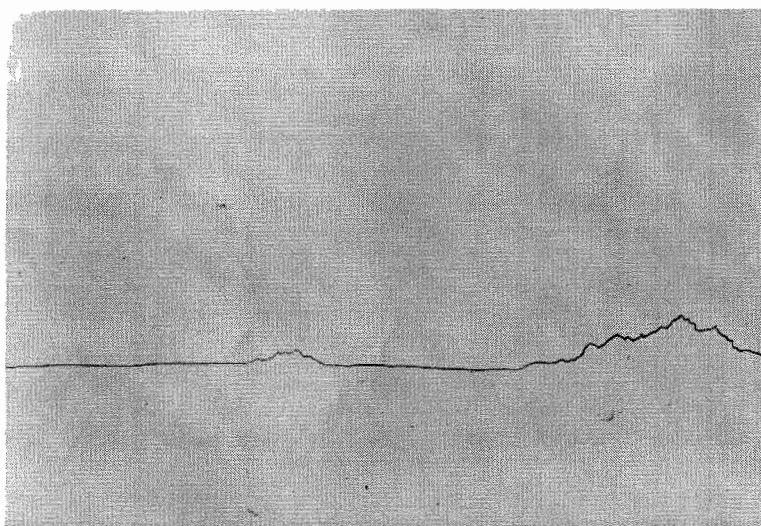


Pedja Vranešević, 1 - 2 - 3, 1972.

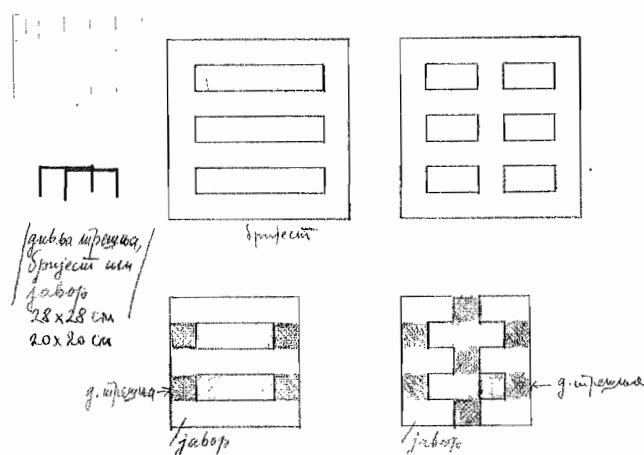


Mirko Radojičić, Linija, 1973.

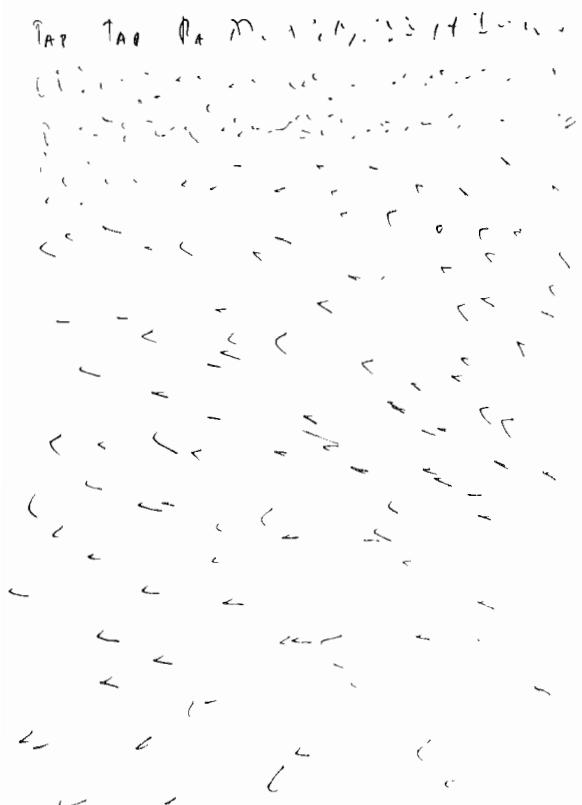
Mirko Radojičić, Projekti za izložbe: Tribina mladih i Galerija IDE BIARD, 1972.



Mirko Radojičić, Crtež skica za 2 osnovna triptrama
Ji Dinga



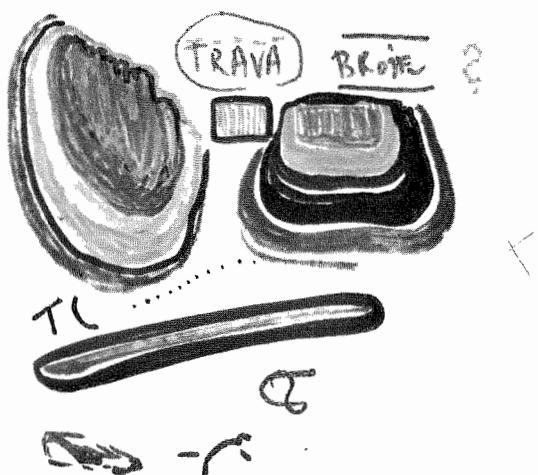
Mirko Radojičić, Nacrt jevrejskog svećnjaka, 1972.



Slobodan Tišma, Tap Tap..., 1973.

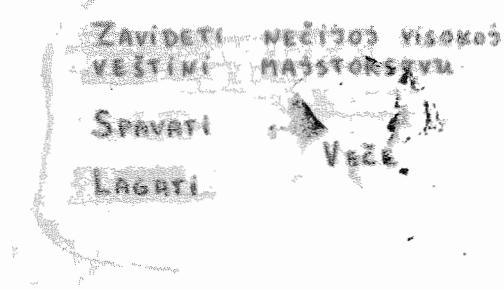


Slobodan Tišma, Sodom Sid Mid Maad, 1973.



KONOTACIJA KONKVIŠTADOR ROK
JA SAM IAKO ZABRINUT
VIŠE NEĆU PISATI CRTATI
USPAVLJUJUJE ME TERPENTIN
SIRČE JE OGROMNO
SVE JE UZALUDNO

Slobodan Tišma, Trava, 1973.



Slobodan Tišma, Amorin, 1973.

SVESTAN KRIZE UMETNOSTI:

Peda Vranešević

Kriza umetnosti ne postoji. Umetnosti van umetnika nema.

Postoji kriza umetnika.

Ako sedimo i razgovoramo, a sve se vrti oko toga da nam se najveći deo onoga (što uspeva da vidimo) od „neambiciozne“ (ambiciozne) umetnosti sve više ne dopada: moji prijatelji-umentici i ja-umetnik možemo da kažemo: kriza umetnosti...

Umetnik u krizi pogotovo ako se bavio teoretičkim i prozvodnjom neobaveznih objects d'art može da 1 apstinira, da 2 konačno ostvari; umetnost kao način života da 3 pokuša naslutiti pojavi novog trenda kome će se pridružiti, dok dotle predstavlja artist-ludensa i jaši na starim idejama.

Ja se bavim na pod 3 način umetnošću.

februara 73

GALERIJA JANUS

Slobodan Tišma

Izložbeni prostor, drugačije nazvan Galerija, je, u stvari, uzan i prav hodnik čiju dužinu ne mogu do kraja da izrazim. Reći da je taj hodnik prav mislim da je lačno kao što je netačno reći da je visok ili nizak i kao što njegove dimenzije ne mogu da izrazim ovim atributima. Mogu reći da je Galerija hodnik ili mnoštvo hodnika istovremeno čija je dužina dvanaest hiljada koraka. Takođe, kada kažem mnoštvo hodnika mislim na jedan konačan broj koji mi je nepoznat i koji je mojoj koncentraciji nedostupan. Od šest površina koje zatvaraju prostor galerije, sporne su samo dve možda beskonačno udaljene površine-ogledala koje zatvaraju hodnik u dužini i kojih možda i nema, ili čine zajedno jednu središnju apstraktnu ravan koja deli hodnik na dva nejednaka dela dajući prostoru ravnotežu u svakom času. Od ta dva dela jedan je uvek savršena kocka. Postoje ta središnja ravan, koja deli prostor, nepomična a prostor je taj koji se pomera, naizmenično u nemoguće malim vremenskim razmacima nastaje Mala i Velika kocka čije su dimenzije nepromenjive.

Raspored slika u Galeriji je istovetan. Na svakom zidu se nalazi po jedna slika, slika slikara kakav je bio (Mladić) i slika slikara kakav će biti (Starac). Zatim, na jednom zidu je slika slikara kao Ženskog bića, na drugom, suprotnom, slika slikara kao Muškog bića. Slike su zamjenjive. Bitno je to da slikar ne može gledati obe suprotne slike. On se mora sećati. Slike pokrivaju zidove hodnika tako da se hodajući ili stojeći mogu pažljivo i lako posmatrati. Ova konstatacija nameće i zaključak da su slike postavljene u visini slikarevog tela ili da širina galerije omogućuje preglednost slikarevom oku. Čini se mnogo verovatnija pretpostavka da slike pošto nisu namenjene gledanju ili su čak nesagledive u okviru konačnih zidova galerije stalno menjaju svoje mesto (visinu i blizinu) u odnosu na slikarevo telo i oko. Na krajevima galerije nalaze se male prostorije (Mala kocka) ispunjene mrakom koje su skladište ideja (materijala). Slike su nešto u čemu se slikar ne može ogledati. Iako bez namere da ga sruše u njegovo oholosti slike mu služe vrlo verno, a čega on nije svestan, jer ako ih i najpronicljivije posmatra biće nadmudren. Rečeno je već da je Galerija hodnik prav i s krajeva zatvoreno ogledalima u kojima se slikar može stvarno ogledati, diviti svom telu, zapravo, slici svog tela koju savršeno poznaje i koja je najvarljivija iz jednostavnog razloga – što se ne može istovremeno posmatrati u oba ogledala. Slikar je u svakom trenutku prepovoljen (presečen). Ta tragična ogledala čine ono što oko ne može: u njima se sve odslikava. U Krugu (savršenoj slici tela) ogledala drže jedno istovetno telo za kojim slikar čezne. Slikar čezne za samim sobom. Ispraznost ovakve čeznje je sasvim očigledna, to su – prazna ogledala. Svetlost koja ispunjava prostor Galerije je svetlost samih zidova, ona izbjiga iz predmeta i obavija ih. Ili opet mrak, on je savladan na neshvatljiv način i potisnut u prostorije na kraju hodnika koje imaju oblik Male kocke.

Boje su na slikama.

Danas kad moje indijansko oko više nije u stanju da na površini jezera razabere čak ni sopstveni lik (to je tako mnogo značilo nekad) ja sada tako dalek od Rođenja spremam sam da zaspim u Galeriji. Izložba i Telo umetnika će se skameniti. Iako biće sam prah ostaće čitavo i nedodirljivo. Boje će polako napuštati telo. Boje će se razdvojiti od svetlosti i potamneće. Telo će postati čist proziran oblik, imaće koncentraciju svetlosti. Telo će svetleti.

Da li će se na slikama što promeniti?

Da li će u ogledalima biti primetna ova promena?

Da li će se dvostruko telo iz ogledala približiti spojiti sa telom umetnika u snu?

Neki umetnici dokazuju da su trougaone dvorane nužne forme izložbenog prostora

Postanak galerije. Propast galerije i njen nestanak

Bezoblična i haotična priroda svih slika

Ključ kiparstva je u slikarstvu

Ključ slikarstva je u kiparstvu

Reč je jedini pouzdani ključ kipa

Prostačke galerije

Tumačenje sna i gledanje u dlan

Prometanje slika i Tajna značenja

Slika smrti. Slika duha

Slika tela

Opravdanje na slikama

Vrhovna tajna: Poreklo slike

Blagonaklonost slučaja otkriva svete slike

Kako odstraniti (uništiti) suvišne slike

(Sveta inkvizicija)?

Slike koje se od izvornih dela razlikuju samo jednom nijansom

Predrasuda o Slikaru slike

Dovoljno je ako se jedna slika može zamisliti

Ničemu ne služi ako navedem da najbolje slike u galeriji u kojoj ja radim predstavljaju Duha, Majku, Svetu pticu

Te slike nepovezane na prvi pogled bez sumnje su sposobne za Tajno značenje

Slika znači padati u ponavljanje

Slikarska porodica je blizu svom kraju

Ono što je metodično islikano, oslobada me, srećom, položaja u kom se slikari danas nalaze

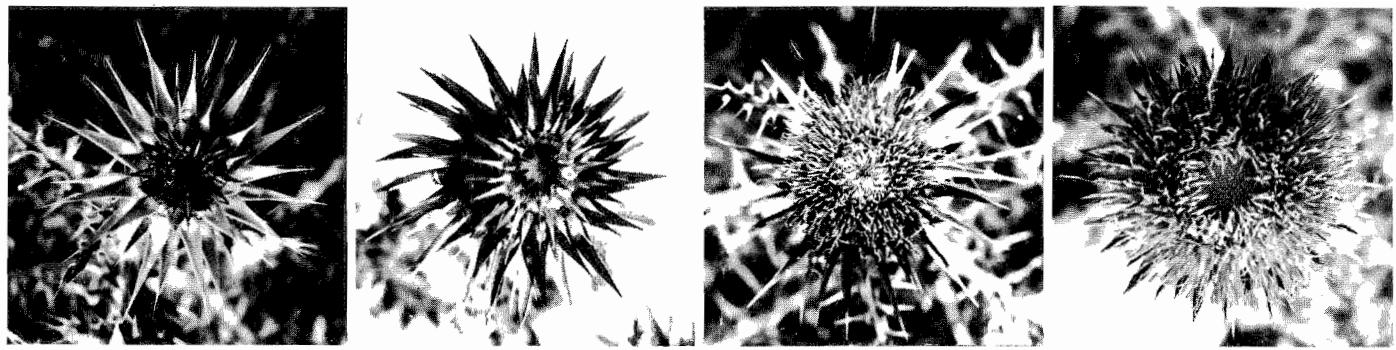
Mane ovog teksta su sledeće: *Nespretan početak*

Terminološka zbrka

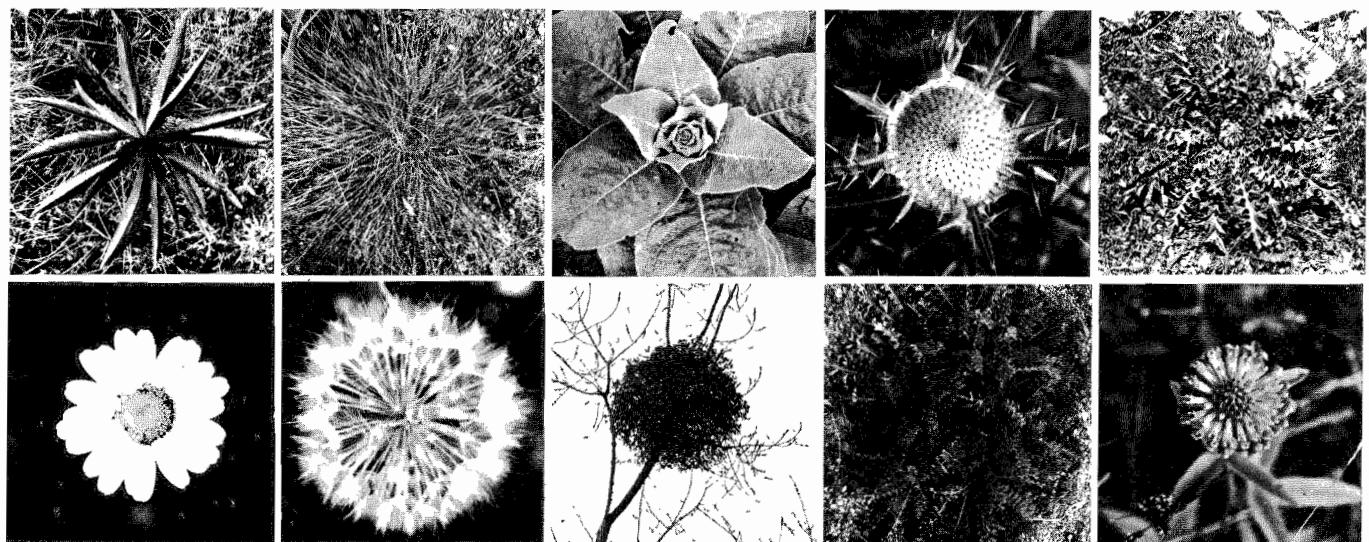
Proizvoljnost

Ponavljanja

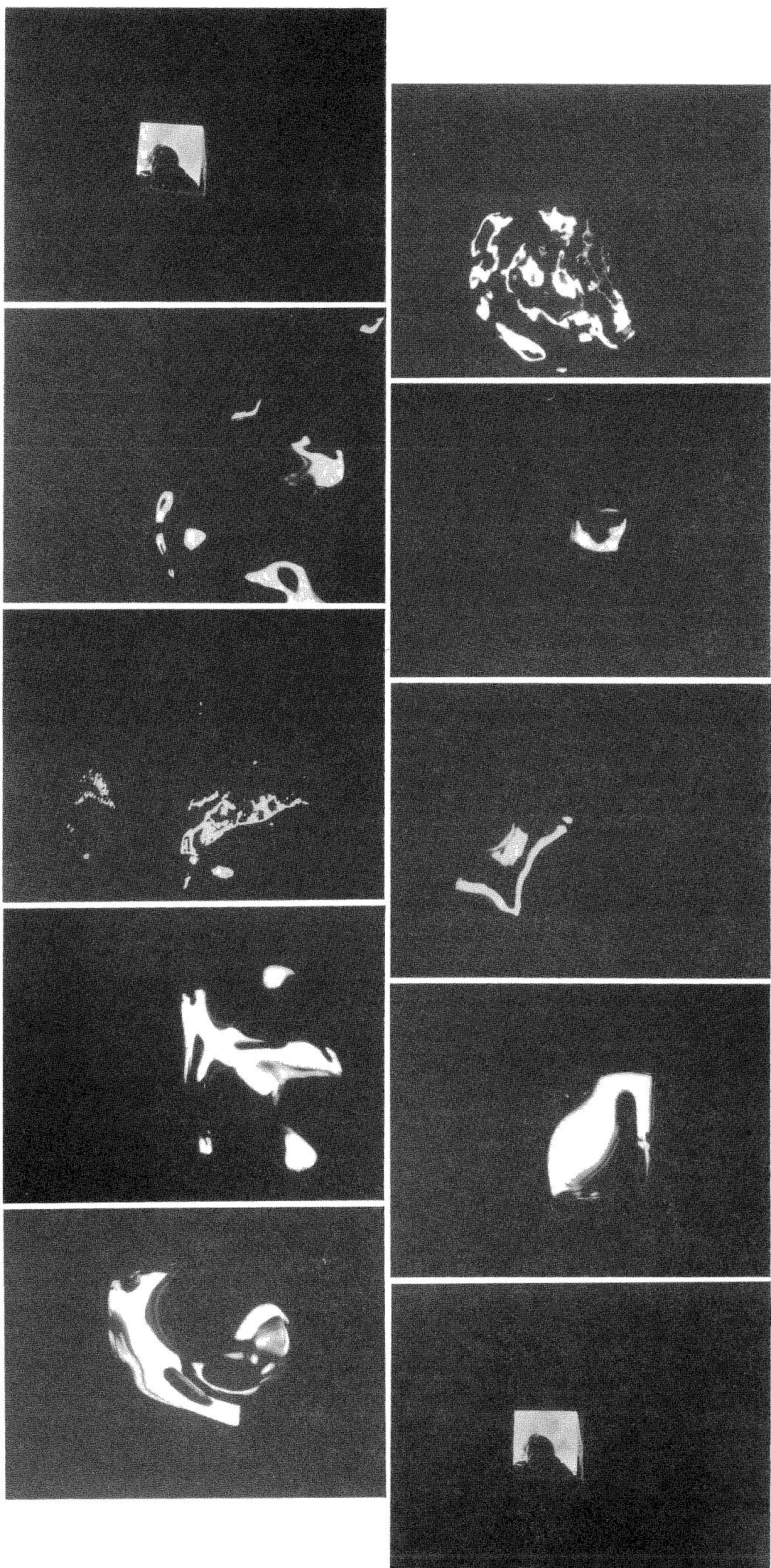
Vrlina: Iskrenost



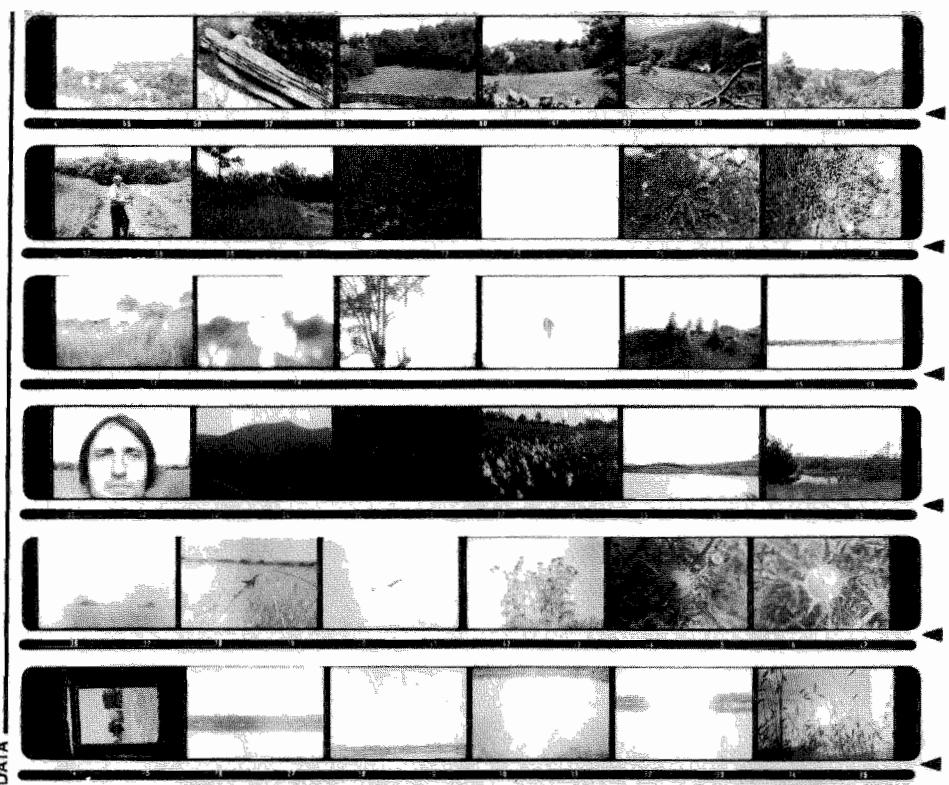
Mirko Radojičić, Struktura rasta - krug 1 - 4, 1975.



Mirko Radojičić, Struktura rasta - krug I - X, 1975.

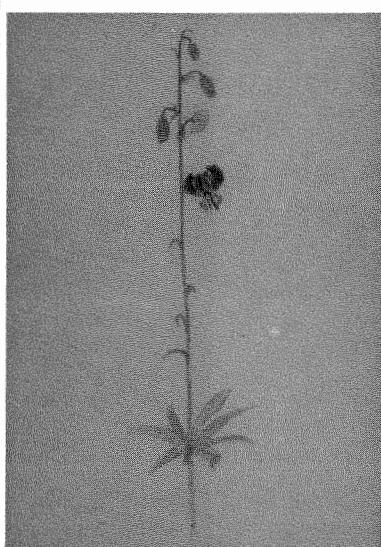


Mirko Radojičić, 1 · 10, 1975.



DATA

Mirko Radojičić, Jedan dan leta, 1975.
Mirko Radojičić, Cvet, 1975.

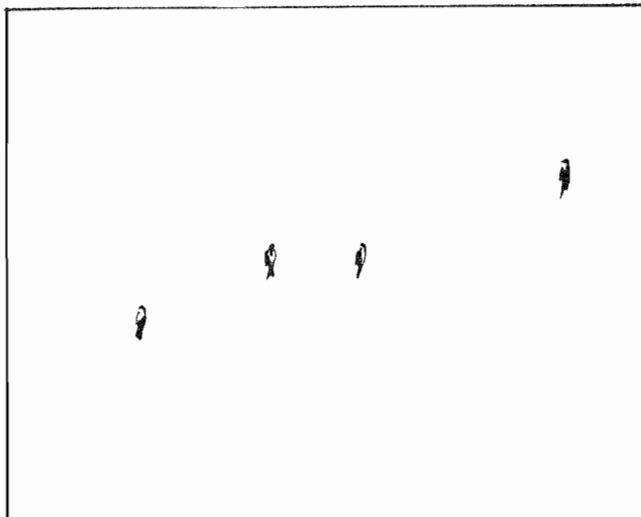


ADRESA
MIROSLAV MANDIĆ
21000 NOVI SAD
P. ČARNOJEVIĆA 19

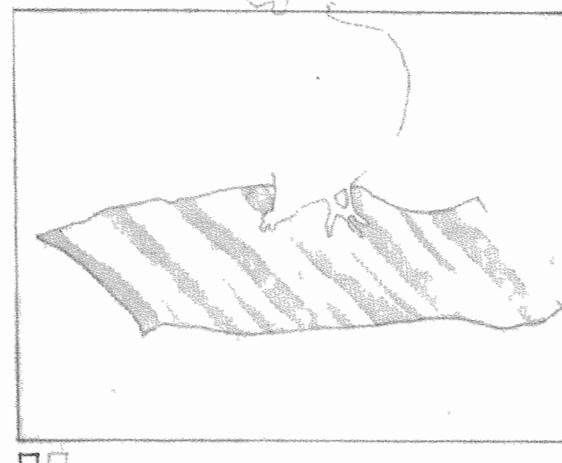
ŠTA DA NAPIŠEM U JUTRU
KAO SEĆANJE NA KASNU
PIŠANJE U VEĆE

ADRESA 3
mandić miroslav
nivi sad
p. čarnojevića 19

kroz šarene pruge
je blizu još malo
sa kanapom u ruci da u tom je kraju
isa brda i mora leti visoko
reći su šarene
i nikako vstar nije dočle dolazio
kada bi izlazili iz čamca
i ležali na travi po neči
kroz rasgovor do svitanja



Miroslav Mandić, Šta da napišem u jutru...

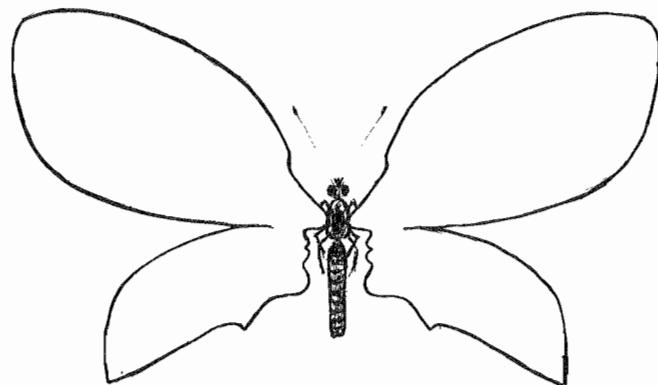


Miroslav Mandić, Kroz šarene pruge, 1977.

A D R E S A № 4

:::::::::::::::::::

Mirko RADOJIČIĆ
21000 NOVI SAD, Šeheradovac 11/19



če, čuang čeu, sanjao sam jednom da sam leptir, da
letim od cvijeta do cvijeta baš kao leptir. Bio sam
svjestan samo svoje leptireškog zadovoljstva, a nisam
uočio da sam čeu. Na jednom sam se probudio,
leptiri kao ovaj isti ja. Sada ne znam, jesam li on-
da bio čovjek koji sanja da je leptir, ili sam sada
leptir koji sanja da je čovjek.

čuang čeu

Mirko Radojičić, Ja, čuang čeu, sanjao sam jednom da sam leptir, 1977.

VRT (KAO) TO

San dve porodice. Prizor Kako to je to
 U baroknoj sobi u sebi
 Vrt. Klizanje ako nije to
 Na jezeru uvek

 Zakopčan u crno i uvek sam u svemu
 Tako čist i očešljaj sjajno uvek sam kad u svemu
 Stoji uveče u vrtu u svemu različit
 Prolazi između slabala u svemu različit od sebe
 Za nečujnom muzikom ako je sam suviše
 Dok ga grane udaraju po licu jednom pre
 Koje se pretvoriti u krvavu masku opet
 Pokrivenu lišćem u opštem

Pokušaj s pevanjem Bloody mama

Lakovane cipele nekad veoma blizu
Ispred ogledala to (je to)
 Iznenada on nacrti krug To

Nazimu kako će biti
 Sons of hibernia. *Contrapunkt*
 Pijanstvo. Evolucija
 Tik tok lik tok tik tok tik tok tik tok tik tok

2.

Koder hodi novi poet
 Povsod se odziva klavir

Šume beše nestalo sa svim
 Ali su ostale senke drveća skoro uvek ne
 Duboke provalije skoro uvek to
 Kuća je čutala u sumraku zašto
 Sa toliko vremena u sebi ništa

Kružna godina iznad svega

Dok ga posmatra *daemon* jednom
 Svetluca nikl klizaljki ostavljenih jedno bez drugih
 Uveče rano on spava pored lampe ponovo

Postelja kao nekad

Vrtlog jedno u drugom

Postelja. Klavir. Ponor. Godina
Klizaljke. Kuća. Demon
Sumrak. Drveće

Vrt

3.

vrt.log Sat i San
 spoljašnjost nezadovoljstvo *Nazovi to snom*
 kako dolazi a zatim Ništa se ne menja
 nestaje M. Značaj plesa Oseća kao
 besmislenost Da zna da se grad
 stvaranja Nalazi tamo

zatvorenih društava odšetati do zamka
 Biti bez misli. Osamiti se šta bi nedostajalo
 zaspati u polju kod onog koji ne doživljava
 Sposobnost sublimiranja značenje jedne reči
 shoot
 Prisnost s ponorom. Biti blažen
 da se onda nije okrenuo ne bi mogao reći
 Le vent passe en chantant
 ČezneM za matrijarhatom
 Koprena. Aura. *Njena slika*
 „Život“ Mu se smeši sa zida
 Ne izražavati se. Koncentracija
 Rasejanost
 On će se promeniti Bez obzira na sve
 Njegovo životnjsko poreko Vibriranje etra
 On je bio pas Koji ga prožima

Koji je služio svome gospodaru Svet je taman
Jedne zime gonio je jelena u jednoj šumi
Knjiga se otvorila na toj i toj strani

4.

Indian 4
Pod kvarcnom lampom *Voda*
Pocrneti
Postati crnac Upomoć
Ako nisi crnac
Nisi ništa Nice work

Jedina stvarna stvarnost
je absolut

Čivot svete ursule Osećaj zatvorenog prostora
uvodi me u prazninu

Uveče koliko je metara visok triglav
Sanjati kako se upotrebljava reč „igra“
Lagati kakav zvuk ima flauta

Napisati Ovo je ono Veče
Setiti se Šta nije ovo Spavati
Izmisliti Šta je ovo Čutati

Uglačanost iluzije
To je ono što se zove java
Svaki trenutak je savršeno izdvojen
Java u tečnom stanju

5.

Kroz dalekozor gledam Drveće okružuje kuću
Kroz vatru stakla i truba vrlo staru
Reke su daleko i brda u kojoj spavaju stvorena
neprolazne mladosti

sedeo je na terasi
Jedne septembarske nedelje
Slušajući
An den knaben elis
I kindheit *Vreme je*
elipsa eukaliptusa
(to je veoma daleko odavde)

Kada je imao dvanaest god.
Projekcija jednog filma
Svetica je spavala i koja će (misli se na kuću)
U mladom vinu *potonuti u dubine*
Zatim
Biće ubijeno iz puške
(Vreme)

Velika žena sedi pod drvećem
Čega se ona seća din don din
Stabla su velika dan din
Mnogo veća nego što izgledaju don dan
U martu din dan
Svako stablo je drugačiji bog don din
Aeoioaiaeaoeiuiaeaoeiuauioeuai
Oiueoaeuaeo don dan
 din don
 dan don

La laa la lae laea
Laaaaaaaaaaaaa Vidi kuću zimi
Pod snegom

6.

Le beau ballon captif To je to
Sastanak pesnika jezero jezera
Speeda i spleena O tvoje belo plave
Zastave vetre in
Gefahr des mittelalters

Dan. Azur, Ružičasti oblaci U sebi
Lete kao nekad

Balon se diže po vetruru *po drugim*
U njemu su svi *i posle*

Accident u posebnom

Srušio se u blizini katedrale kao i uvek
Tu na prilazu
Ostareli pevač i njegova kći Igy jó is lesz

17 oct.

Natpis : Srce muza

Pomeranija kao café
Razoren jezik kao tundra

Klizalište

7.
(Sećam se) *Okean*
mirno treperi večnost
ponovo
ono se pokazuje
Prizor posmatran iz
Kajanje i otpočinak. *Zbogoo*
u keltskom podrumu

Interesuje te zapravo
onespokojava
odnos količina
koliko je To najmanje
ili bolje rečeno
Šta je to manje
(dubok i miran) jedan glas
kako govori
Mâna
hodaju usamlijeni
obliveni ledenom mesečinom
Ponor.
Deset sati. spuštaju preko mora

U toj zemlji uvek
sija mesec sunce
se nikad ne pojavljuje
Čuje se sa neba
da ljudi u toj zemlji
dok se njihove senke

Lebdenje

M. nemosina i budala u polju

Prilika Iz mračnog ugla tamnice

8.

Stvar Mreža je razapeta
Katalog Između drveća Postelja je vrtlog
On je takođe umro

Fiziologija	Prizor u postelji
Pravda	Barokni pas
Estetika	Pismo

Slika (slike) Crnac se samozaljubljeno posmatra
The salty dog U ogledalu
Svi putnici u vodi traže spas Slika
Pa buć Iza uha teče krv. Otrovan
Ha ha reče morski pas morski Neki glas mu je šapnuo
Pas to sam ja U snu

Sve bliže mo ps gmiže
Mops gmiže
On se u dublje i hladnije vode spušta dok ti govoriš
Dok neko oštro oko ne primeti u akustičnoj
Da to je primicanje neznačno sobi
Ali stvarno kad sediš u sobi
I ne tako retko u svetu

I sumi se bogatsva morskog pridodaje jer
U daljini pas morski sve nejasniji postaje
I bledi u plavetniliu nebeskomorskam

ona nema gospodara
ni izvan sebe
ni u sebi
a neko izvan
i ne postoji

Danima more je pusto

Godinama *Kome pripada ta kuća*

§

9.

U vrtu jedno veče
dok kroz lišće gleda teve
iznenada mu pride. Bilo je
to na selu

Pomeranija. Želim
da se vratim
šta to znači
Poslednji pogled

Slika mora

srećno doba. Jednom ranije
su se sreli
Mnogo je hrabrija i slobodnija
od njega.
Ume da leti

da li je tamo
to nije to
ako je tu
Klavir u ponoru
ništa slično
krugu

Tako mu pride sa strane
i uvi ga u plavi prozirni
plašt
da ga prenese u drugi
vrt

10.

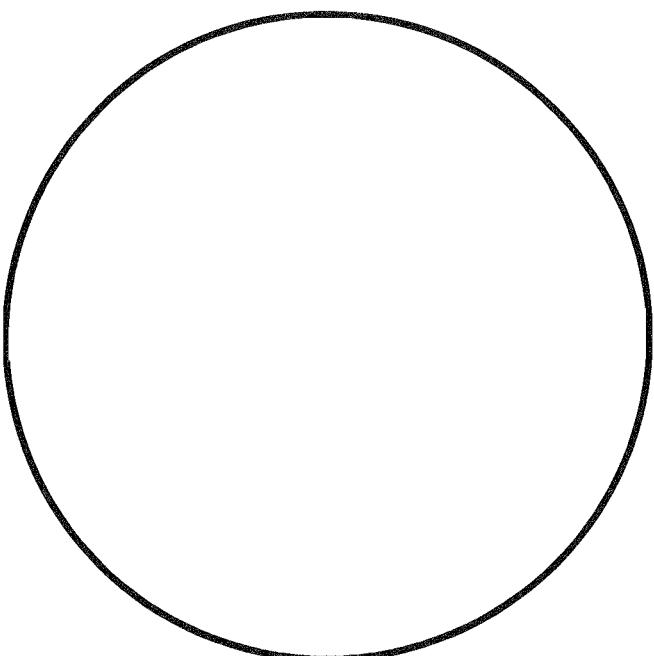
Šapućući pred napuštenom zamkom to je to
Ne poistovećuješ se ovo nije ovo
Sa gospodarem na samrti ovo nije ono
Senka si što leži u jezeru ovo nije ovo ali je tamo

Sećam se ali je dugo od tada
Leise Schritte. davno tako

Osmeh duše se ugasio
THE END poetike koje su se pojavile počevši od to je to
Dvanaestog stoljeća
Ako nije tu ono nije ono
Esta Dišam zvan Morel, Žan Froasar & Co.
Život jednog naroda je nastavljen u noći što je ono
A.B. leži vekovima u svom krevetu ono je ono
Budan obuzet strašcu osluškivanja što nije ono
Sve je u neprekidnom nastajanju što nije ono
Iako je sve već odavno mrtvo što je ono
Čudan je koralni sprud tuga nešto
Na koji se nasukaše mnogi od kada ništa ni sa čim nije

Odlazi večernjim vozom
Iznad jednog kapucinera Ponekad
Prizor iz jednog sna Ništa
Prazna kutija cigareta Posmatra svoga vlasnika
Putevi su razorili kuće Nikad nije suviše
Ili putevi su se pretvorili
U kuću
(*Događaj beće okružen istinskim Ništa*
Pričama)
Stubovi koji podupiru sanjane oblake
Lepi nokti pokriveni rubinskim lakom
Miruju iznad staklene ploče Gde je to sve ili kad
Uveče nečujno dodirujući krik jezera
Svojim grimiznim vrhovima

(1977)



mirko radojičić

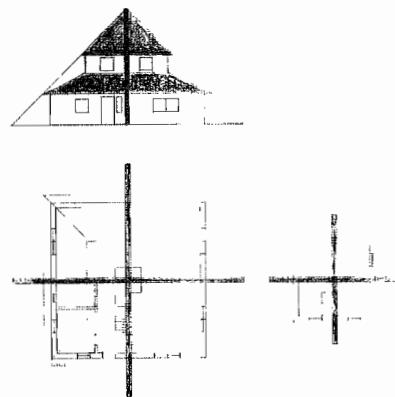
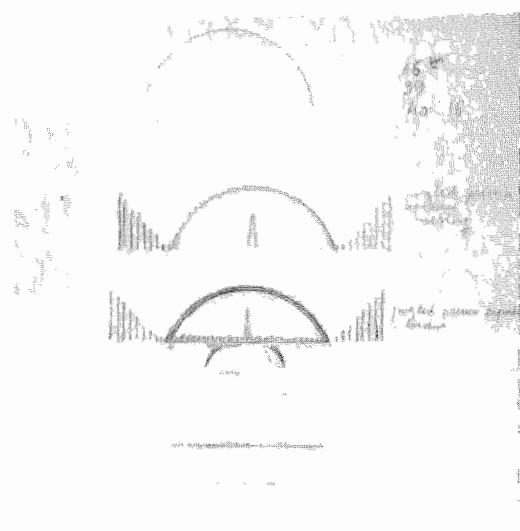
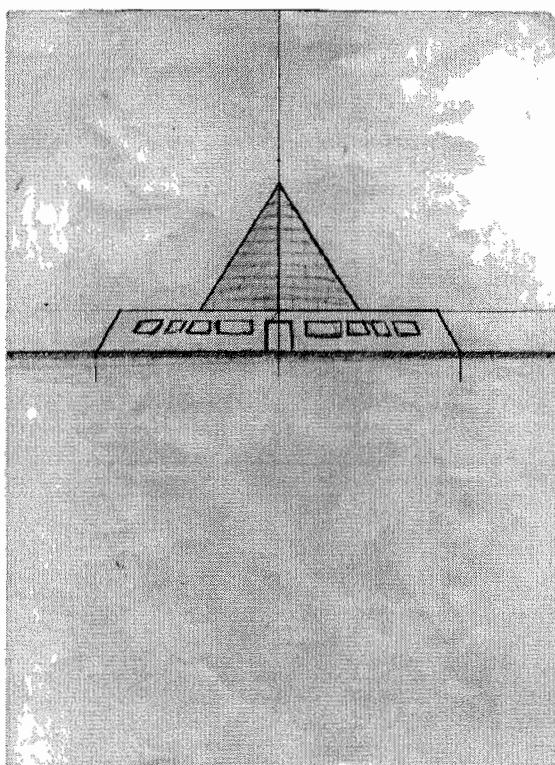
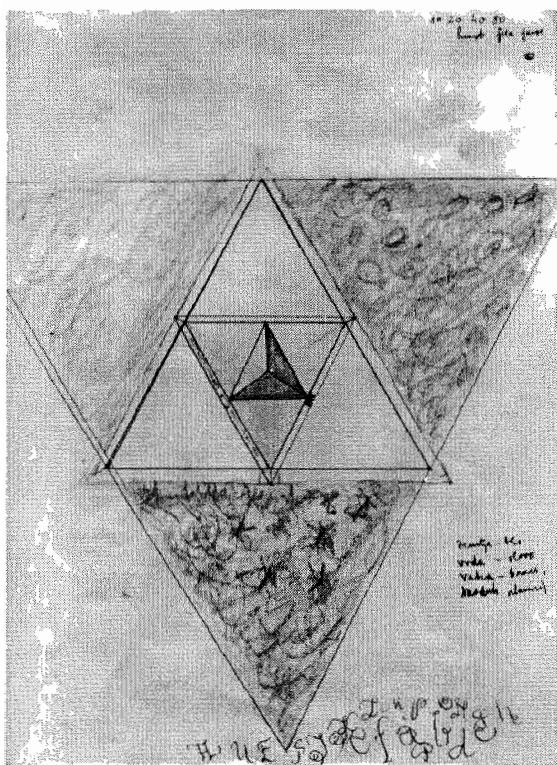
nekoliko propozicija za moj udeo u zajedničkom radu (iz pisma prijateljima)
krug je osnovni prirodnji oblik, ali pripada duhovnom, nematerijalnom, iracionalnom; označava celinu, nebo,
biće, sintetički duh, apstraktno.
uloga kruga u likovnom: simbolima (i arhetipovima) unosi duhovno.
moj rad će se sastojati od toga da izdvojam nekoliko slučajeva, gde krug ima različite funkcije, ali uvek
znači ostvarenost,
punoču bića, koja se manifestuje uvek na drugi način, ali je uvek predstavljena čistim krugom.

a few proposition for my taking part in the cooperation work (from the letter to friends)
the circle is a primary natural form, belonging to the areas of spiritual, immaterial, irrational; it is a
vestige of the whole, heaven, the being, the synthetical mind, the abstract. the role of the circle in the
arts: through symbols (and archetypes) it brings in the spiritual.

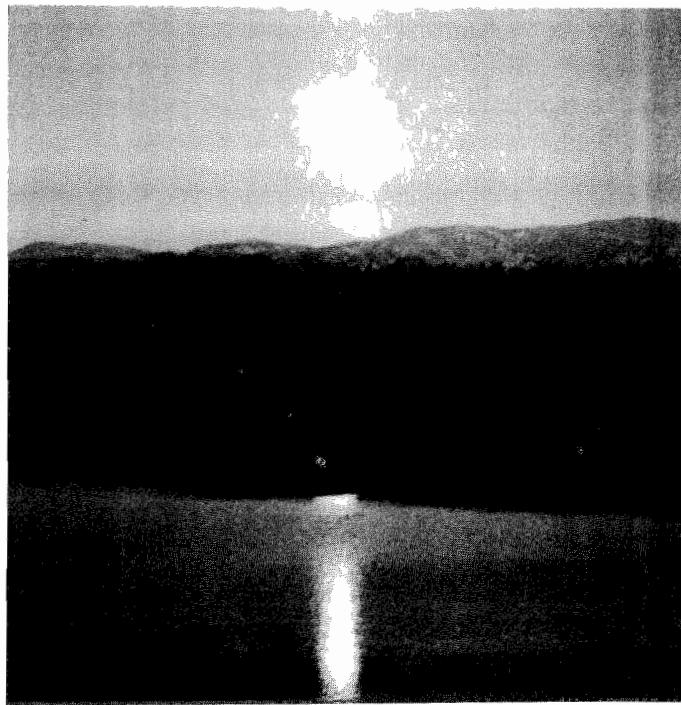
my work will consist in bringing out a few cases demonstrating the circle's various functions, while it
always retains a sign of the realization and fulfillment of the being and is manifested always in a
different way, but always displayed in the form of the pure circle.



Slobodan Tišma, Bez naziva, 1978.



Mirko Radojičić, Arhitektonski radovi, 1978-80.



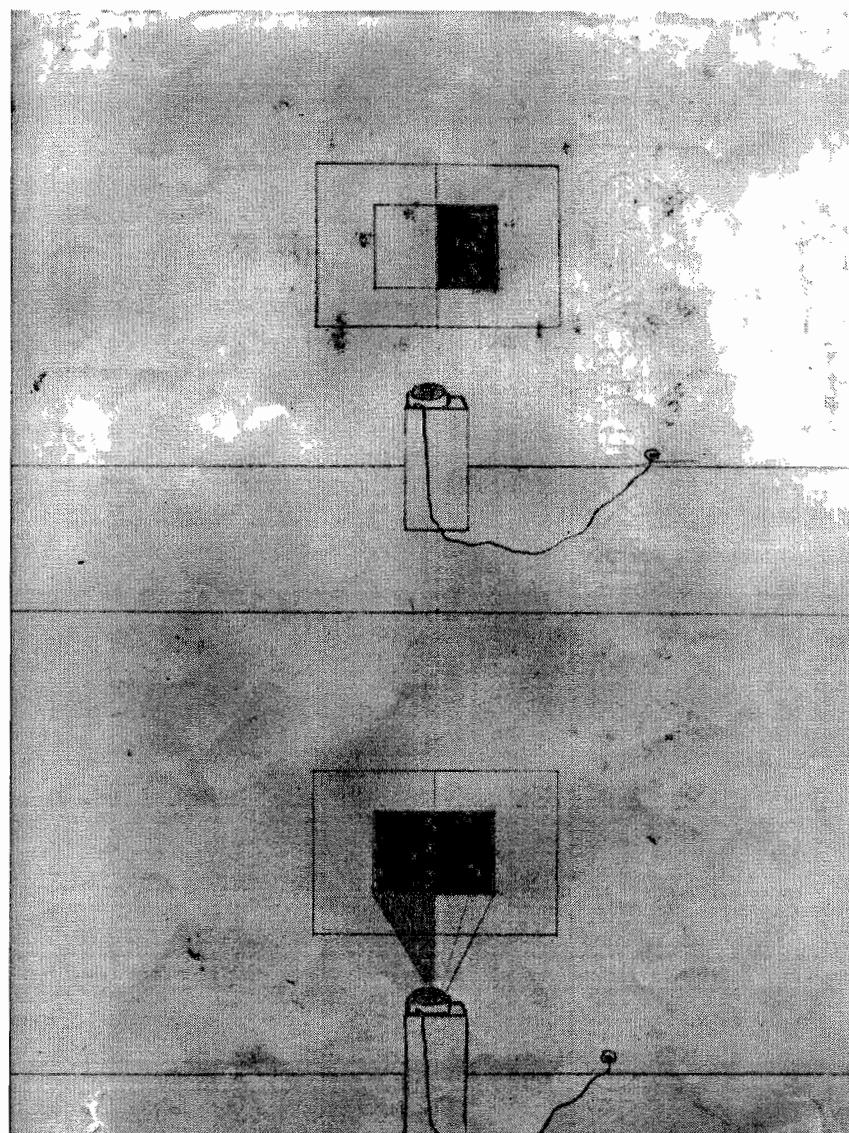
To da se mesec,i meseci,ostvaruju u krug,ni je pitanje računa,ni manj e ni više.Da se krug ostvaruje u mesec,i meseci,isto je tako.Zbog to ga,po rečima Bude,"dogadjajno telo je baš kao prazan-vazduh:njegov oblik se pojavljuje u saglasnosti sa stvari:poput meseca u vodi"Rečeno je:poput meseca u vodi.Tvremu tome je mesec-voda.To će reći:poput meseca,poput u, poput,poput vodi...Poput ne izražava sličnost,te je de iktiško tvrđenje.Dogadjajno telo je potvrda praznog-vazduha;prazan-vazduh takođe dogadjajnog tela.Na taj način su zemlja-do-kraja,svet-do-kraja,dogadjaj-do-kraja,spoljašnjost-do-kraja,neposredno prazan-vazduh.Hiljadu izdanaka koji se ostvaruju u ispravnosti čine dogadjajno telo poput meseca u vodi.Vreme meseca nije uvek noć,noć nije uvek tama:po lumenera čoveka neće to znati meriti.Postoje dan i noć a da nema sunca i meseca,dan i noć nisu namenjeni suncu i mesecu.Poštoto su sunce i mesec uzajamno takvi,ne postoji jedan mesec,dva meseca,nema ih hiljadu,deset hiljada.Čak i ako mesec može,u sebi,zadržati sličnu promenu to je samo promena meseca.Izražavanje i učenje,po rečima Bude,ne posupaju nužno tako.Ako je sinoć mesec bio tu,večernji mesec nije on aji od sinoć,nočasnji mesec je nočasnji,na početku,sredini i na kraju,to treba shvatiti.Mesec susreće mesec.Ako ima meseca,on nije ni nov ni star."Usamljeni krug je,kaže Banzan,srce meseca.Svetlost proždire hiljadu izdanaka.Svetlost ne osvetljava rub.Uostalom rub ne pos toj:drugačije se svetlost i rub ne bi izbrisali zajedno.Šta bi to bilo rub?"To znači da je,za iskusne bude i samu decu Budinu,srce mesec a neminočno.Jer mesec je ono što je načinilo to srce.Izvan meseca ne bi se našlo to srce,a ne bi bilo ni meseca bez tog srca.Usamljeni krug,jer je bez nedostatka.Hiljadu izdanaka.Hiljadu izdanaka,jer se ne radi da se rasuduje računom.Ali u menečevoj svetlosti hiljadu izdana ka nije hiljadu izdanaka:proždire ih svetlost.Istovremeno,hiljadu izdanaka dokrja proždire svetlost.Svetlost proždire hiljadu izdanaka, znači u stvri:svetlost se proždire.To će reći:mesec koji proždire mesec,svetlost koja proždire mesec...To zasniva izraz:"Svetlost ne osvetljava rub,uostalom rub ne postoji"Polazeći od takvog načela u vremenu kad se ispunjava telo bude,kad se u potpunosti pojavi,juje oblik tog tela,dogadjaj se oglašava neposredno,krug dogadjaja baš pokreće krug meseca.Zbog toga je,tamo svetlost,sunčeva ili mesečeva,osvetljava hiljadu izdanaka,gde su vatra i biser u punom sjaju,dogadjajno ostvar enje trenutno.To srce je mesec,mesec je već to srce.Tako treba tražiti srce iskunih buda i dece Budinu,u redu i činjenicama. Kazano je: "Srce je već dogadjaj;dogadjaj je već srce" To znači da srce čini dogadjaj,učinjen dogadjaj je srce.Poštoto je srce mesec,mesec će ostati na njegovu mestu:poštoto je učinjen dogadjaj središte koje je baš mesec,svet-do-kraja biće mesec-do-kraja.Proniči telo biće pronići mesec. Dogen

Mirko Radojičić, Mesec, 1983.

Mirko Radojičić, Plavo, 1984.

Ako je žuto najdelikatnija boja, koju
potkvariti i najmanje prisustvo primene,
plavo je boja koja je najpunija
značenjima. Zato je ujedna upotreba
u bilo kom vidu - vizuelnom, verbalnom,
konceptualnom - najdelikatnija jer se
lako klizne u opštost ili banalnost.
Biram četiri apsolutno-plava
ljudskog duha: plavo hrišćanskog
likovnog simbolizma, l'azur Mal-
meove prezije, plavo Klajnovih
muštrovina, plavo revanja muša
instalacije Valtera de Marije.
dva apsolutno-plava prirode:
plavo neba, plavo oceana - koji su
rezultat prisustva svetlosti u tamni.
To bi bila polarista, ili ishodista
obog mog predloga.

Mirko R.



ZAVIČAJ

Slavko Bogdanović

Pod hladnim suncem megapolisa
Bacio sam se u naručje Vodi.

Udova raširenih kao u zveri pred kaminom
u Thoor Ballylee

Tonem kroz maglovite.

Plavo-zelene, prelive.

Izvesno je da me na stanovitoj dubini
Očekuje totalno odsustvo sve(llo)sti.
svet(l)osti.

Voda.

Zagrejana u neshvatljivim dubinama
zemlje.

Lagano me guta,

I Ja

Dozvoljavam

(pristajem) da

Sve(t)eče kroz mene.

Sve(t)o je vreme.

Zbivanja i ljudi.

Nazori.

Udovi,

Glava i

Trup.

Niski, olujni oblaci

Klize obzorju

Natkriljujući poznati

Pustinjski krajolik.

U mome krugu su

Vode i brda,

Horizont nad okeanom,

Svetlost.

Tama je.

Nikakvog glasa još nema.

Sveopšti zverinjak,

Pod jasnom mesečevom svetlošću,

(ostajući iznad mene

Prema svetlosti dana)

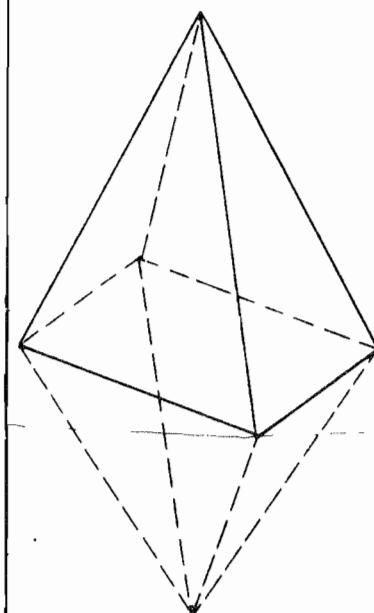
Čeka čas izmirenja,

Koji je

Čas moga povratka.

Slavko Bogdanović

(15. 8.1977)



Jajna pravougle je u
tome što je
vidljiv deo pravoude

intervale nevidljivih
delu pravoude

obe pravoude pozivaju
na istog osnovi
("Kako je gore, tako
je dolje")

Miroslav Mandić, Passport of man in motion, 1994.



ZAVIČAJ

Slavko Bogdanović

Pod hladnim suncem megopolisa
Bacio sam se u naručje Vodi.

Udova raširenih kao u zveri pred kaminom
u Thoor Ballylee

Tonem kroz maglovite,

Plavo-zelene, prelive.

Izvesno je da me na stanovitoj dubini
Očekuje totalno odsustvo sve(tlo)sti.
svet(l)osti.

Voda.

Zagrejana u neshvatljivim dubinama
zemlje,

Lagano me guta, *

I Ja

Dozvoljavam

(pristajem) da

Svet(t)eče kroz mene.

Svet(t)o je vreme.

Zbivanja i ljudi.

Nazori.

Udovi,

Glava i

Trup,

Niski, olujni oblaci

Klize obzorju

Natkriljujući poznati

Pustinjski krajoblik.

U mome krugu su

Vode i brda,

Horizont nad okeanom,

Svetlost.

Tama je.

Nikakvog glasa još nema.

Sveopšti zverinjak,

Pod jasnom mesečevom svetlošću,

(ostajući iznad mene

Prema svetlosti dana)

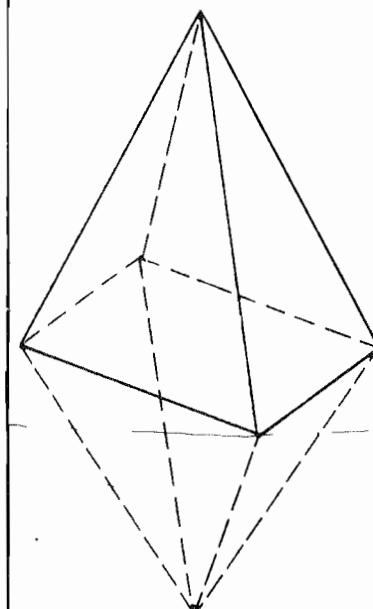
Čeka čas izmirenja,

Koji je

Čas moga povratka.

Slavko Bogdanović

(15. 8.1977)



Jedna piramida je u
tome što je
vidljiv deo pravougle

trokutak neodgovarajući
debu piramide

obe piramide povišuju
na istoj ravni
("Kao je gore, tako
je dole")

Miroslav Mandić, Passport of man in motion, 1994.



1.

Prisan poziv čuda nudi lepote nestvarnih titraja
jedne sasvim unutrašnje svetlosti u čijem strasnom dnu
svoj čulni mramor skriva snovito lice t

e
r
a
s
e

Satvorena od čistih opni mogućeg, ova ledena lepotica
mira krije u sebi tajnu jednog sasvim različitog posto-
janja što se natkrililo nad njen skroviti luk prisut-
nošću i slašću bodre modrina neba pod čijim mračnim i
blagim okriljem č z s d
e r t o
t a a
i č z s
r n e a
i e pružaju vite kratke mog

podnožja t

e
r
a
s
e

. o p o j n a b l i s k

ost cilja _____ koja
se saznaće osećanjem tamnovitosti hladnog podnožja,
odmah izaziva pojavu nadnaravne ushićenosti što na
krilima zamorne omame lako uz

ca no si ad os
r s terase. o
g o m a s o d a t s o g
s o d a t s o g

Tad gizdav prizor sklada zaslepi nišan vida.

Na mestu gde nemu prisnost slavi srce terase iz
raste stablo plodnosti, nudeći vidu tmine bogate
zastore raskoši i vedra ponesenost bujanja ispred
hučni izvor što svoje poreklo smešta u krošnju
trenutnog stabla. Izvor odvije stablo igipka zmi ja čuda
satvori rujni plod u kome vriskom ciči smeli nagoveštaj
unepostojenja t

e
r
a
s
e

Lice predela se zgrči i rodi čarni vrt što jarkim
žarom stasa iz bolnih bora t

e
r
a
s
e

Rasprsnu se tada zenica
unutrašnjeg oka i iskre titravih zvezda iščile u
poroznoj plaveti.

Ljuta sečica dana zapara grio n
o
č
i

2.

Nestvaran dragulj v

r

t

a zatitra dahom nepredvidljivih

Prah neznanog sine njegovim posrebrenim alejama i
razagnā smirajem zvezdane muzike poslednje velove sna.
On nosi pozdrave svih s

l

apo

v

a zaborava i iz zemlje istisne

sasvim izrazit šum čednosti. U vrhu njegove mirisne ko-
prene rascvetā se mladost kadifene zore i iskre slepih

ptica označe doline nastupajućeg rumenila. Kratka arija

žalosti za ubistvom ahatne noći nestane u golemom kris-

talu purpura, što svojom vatrenom b

l

i

n

m

p

r

v

l

a

č

i

osmehe trava.

Vreme je, da rosa, kroz

o j e s o
s v o k o o c
e n j r o . o n
r a t u .

poljubi radanje dnevne ruže i čudesnim mirisom domami
bliski p

d. m.

Tada sen sluti uzroke svojih n

i
s
kosti.

(1970)

UNUTRAŠNOST SFERE KAO SISTEM

Vladimir Kopić

(primer određivanja unutrašnjosti sfere metodom čvrste reči)

1.

Pri prapokušaju definisanja prvog vida unutrašnjosti sfere, neumitno se nameće prisutnost idealno omedenog prostora u kome miruje prisnost savršene *odaje*.

Ta čulna praznina što priziva duh i želju prevashodnošću unutrašnje slobode i spokoja ograničenosti, domani sećanje ljudskoj uspomeni zametka, priključujući blage tonove zanosa materinske ushićenosti. Lagodna blaženost rasprostranjena širinom njenog realiteta samo doprinosi odredenosti opštег utiska, u kome već nalaze svoju nužnost neophodne primese sete.

Tada naslupa pravi trenutak za pokušaj bližeg određenja unutrašnjo-prostorne *odaje*.

Podloga *odaje* čvrsto je neraskidivo zasnovana na neodredenosti svoje kružne osnove, čija je suština vrlo nestalne prirode, ali je zato sasvim lako pronaći rešenje po kome se sa sigurnošću da naslutiti da je sigurnost *odaje*, tj. osnove, zavisna od centra unutrašnjeg prostora, što miruje u preseku najtanjanijih paralela provučenih kroz srž četiri podudarna prečnika podloge.

Jasna predstava o konačnoj prirodi centra sigurnosti *odaje* stiče se zaključkom da je on uslovljjen nutrašnjim mrim prostora, koji, ovako dobrovoljno skučen i sam sobom u najvišem stepenu zadovoljan, ne teži daljem rasprostiranju u kome bi se mogli javiti prvi zameci gubljenja predstave o idealnom unutrašnjem prostoru.

Svod *odaje*, satvoren od najčvršće ne prolaznosti, poseduje čudesnu lepotu dubine, koja svoje korene vuče iz neprisustva vremenskih elemenata, iskjučenih iz primesa okolnog vakuuma. Tako zasnovan svod nužno teži što manjoj zavisnosti od osnove i centra sigurnosti *odaje*, što nadomešćuje većom zgusnutotoču sastavne praznine i tako samo još više doprinosi kružnoj celovitosti i kontinuumu sistema *odaje*.

Nedaleko od ivičnih delova svoda pojavljuje se luk delimično nestvarne terase iza koje se otvaraju, popul luge na dlanu, nem i besadržajni predeli lekovite tišine.

2.

Dруги вид unutrašnjosti sfere nalazi mogućnost svog opstanka u postojanju dubokih, u sferinu srž utorulih predela.

U svellijem delu vidika koji se rasklapa sa ruba unutrašnjoprostorne terase, razastrto je nebo sfere, čija porozna plavet održava jednu naopako uzletelu pticu, satvorenou od opštoga duha, što se, uljuljan u sopstvenu nepokretnost začaurio u suštinu rasvetljenog dela predela.

Precizno određenje ove, u letu zaustavljene, ptice zaista može da predstavlja jedan potpuno nov, ali opredeljen, čisti princip, novog boga mira i sigurnosti, što se u svojoj svetlosti razliva po praznini sferinog savršenstva.

Ahatna krila ptice okrenuta su ka tamnjem delu predela, na čijoj granici se preprečio veoma samosvetan zid od neprobojne samouverenosti. Za njegovom hladnjom ivicom rasprostrti su predeli nastupajuće tmine, u čijem se središnjem, najsigurnijem u svojoj astralnoj zaledenosti, delu, da naslutiti kristalno stablo seni, okičeno izvorima nadstvarne muzike.

Pred lelujavim talasima razigrane radoznalosti, sklapa se kapak na oku predela.

3.

Treći vid unutrašnjosti sfere može se saznati samo onim sluhom koji je davno spoznao obe strane tišine.

Tu se neizostavno pada u vrtlog guste muzike duplje sfere, usled čijeg lepljivog i sveobuhvatnog stalnog narastanja potpuno iščili utisak *odaje* i predela, tako da se tek sažeta gustina sferinog zvuka širi po osnovama od koncentričnih krugova, što se gipko prepliće oko podnožja kristala sferinog prazvuka.

To raspevano ushićenje nabuja do tromih granica duplje, odakle se, presretnuto nemim prezirom spoljašnjeg, odbija ka mestu svoga nastanka, doprinoseći interferencijom sve većoj zgusnutosti sferine muzike, u čijim se dubinama već javlja nadmeni osmeh zametka posvećene tišine, što svojim nemim glasnim žicama stvara plod jedne sasvim nove i neočekivane nadmuzike.

EPILOG:

Na kraju, neophodno je priznati da unutrašnjosti sfere, ovakve organizacije i lepote, neminovno teži svakoj teli, svaka materija pokrenuta životom ili njegovom nešto odredenijom poledinom. Nagomilavanje na sferinoj površini, ka njenoj unutrašnjosti krenulih elemenata, dovodi do pojave nemogućnosti određivanja granice između unutrašnjeg i spoljašnjeg, i periodi nagomilavanja elemenata najavljuju vaskrsenje zanemarenog vremena. Svod *odaje* se, povreden u svojoj dotadašnjoj bezvremenosti, nepovratno ruši i unutrašnjost sfere gubi vid savršene *odaje*, predela i muzike.

Svako ko se bar malo trudio oko približavanja neuhvatnom, brzo će shvatiti da pred sobom vidi uništeno jaje žar-ptice.

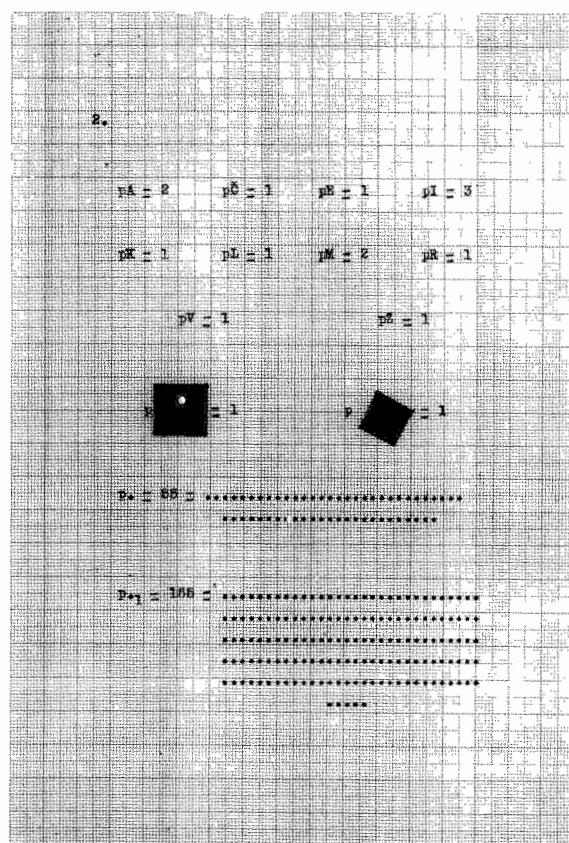
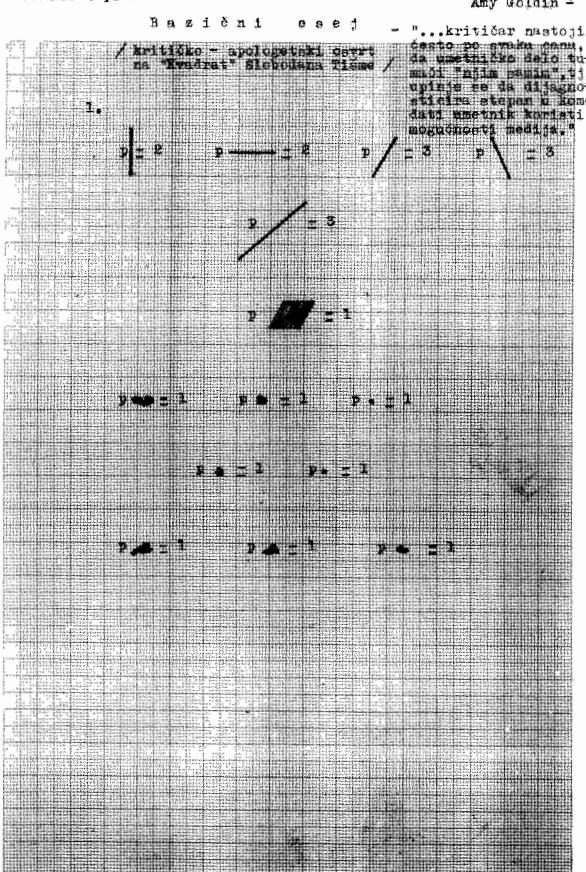
(1970.)

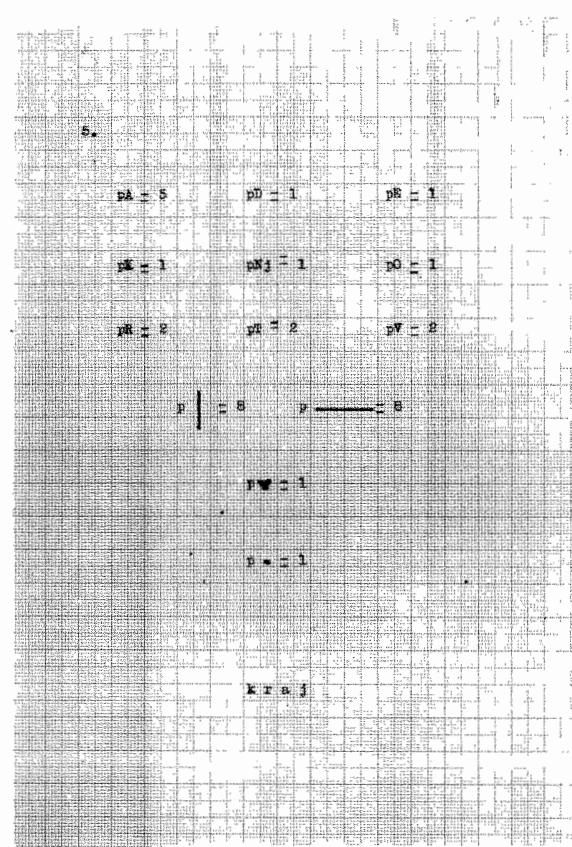
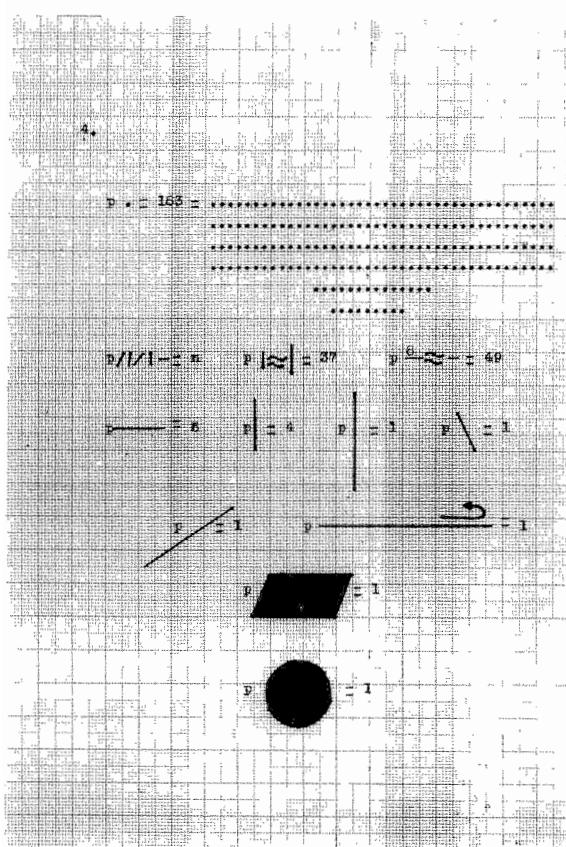
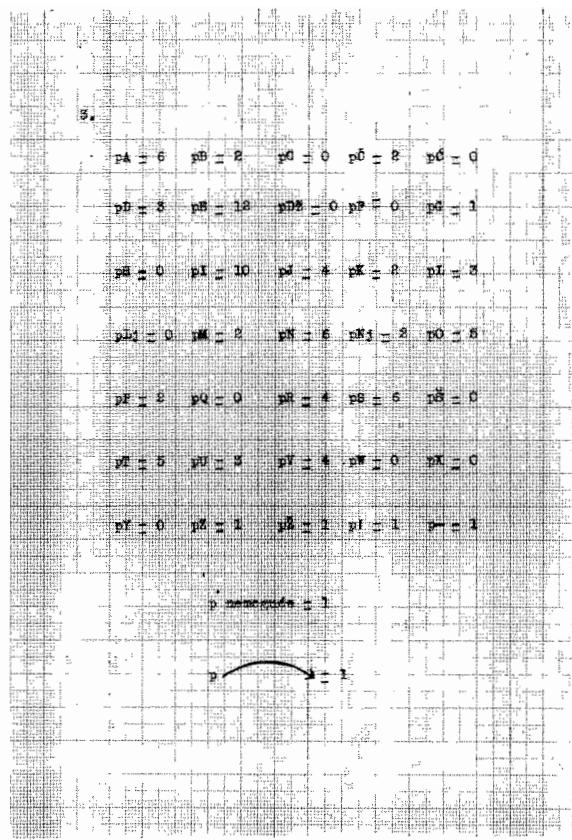
za konzumenta „bazičnog eseja”

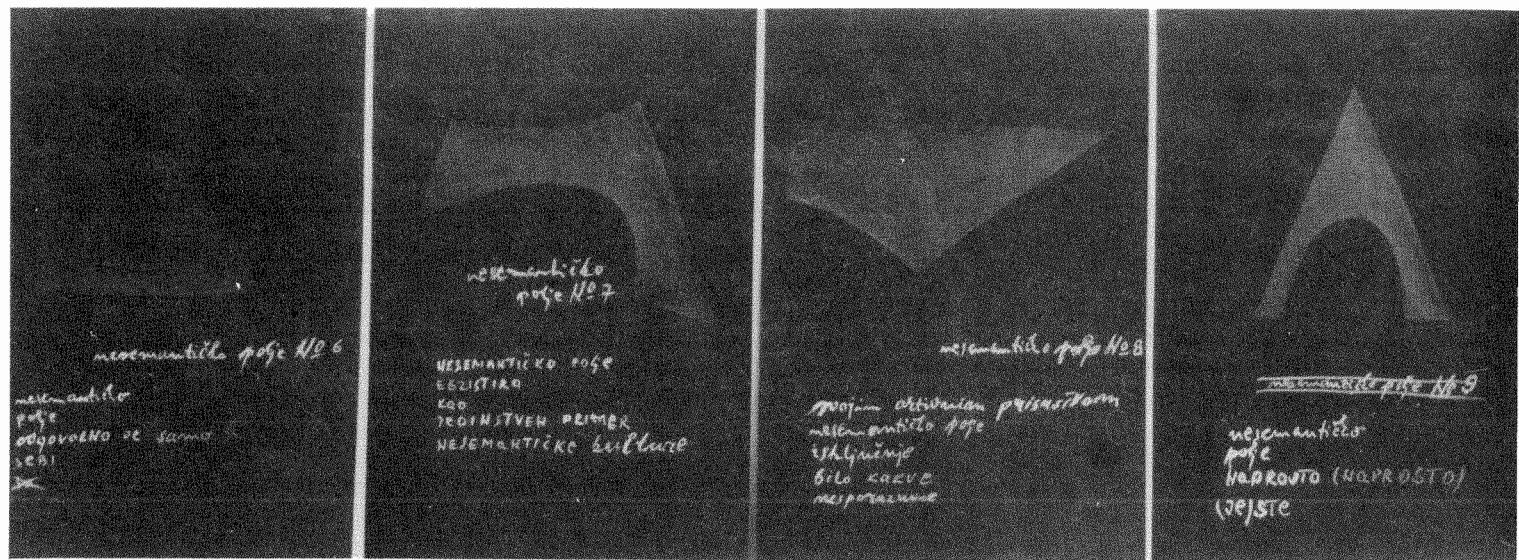
1. Što stvaralac stvori jeste delo.
2. Slobodan Tišma = stvaralac
3. „Kvadrat” = delo
4. Delo zahteva KRITIKU.
5. KRITIČAR daje kritiku.
6. Kritika pokazuje ŠTA delo JESTE.
7. Kritika pokazuje KAKO delo JESTE.
8. Delo SADRŽI mogućnost greške.
9. Kritika DOPUŠTA delu da sadrži mogućnost greške.
10. Kritika UKAZUJE na prisutnost greške.
11. Kritika NE SME da sadrži mogućnost greške.
12. Kritika MORA da bude nepogrešiva.
13. KRITIKA sadrži određen metod.
14. METOD kritike MORA DA ODGOVARA FAKTURI DELA.
15. Stavovi „Pravilnika“ 1 – 15 SU TAČNI.
16. Konzument „Bazičnog eseja“ SE OBAVEZUJE DA USVOJI stavove „Pravilnika“ 1 – 15.
17. „Bazični esej“ ZADOVOLJAVA stavove „Pravilnika“ 1 – 15.
18. „Bazični esej“ = KRITIKA.
19. Stvaralac „Bazičnog eseja“ = KRITIČAR.
20. Kvadrat je otvoren.

Vladimir Kopić

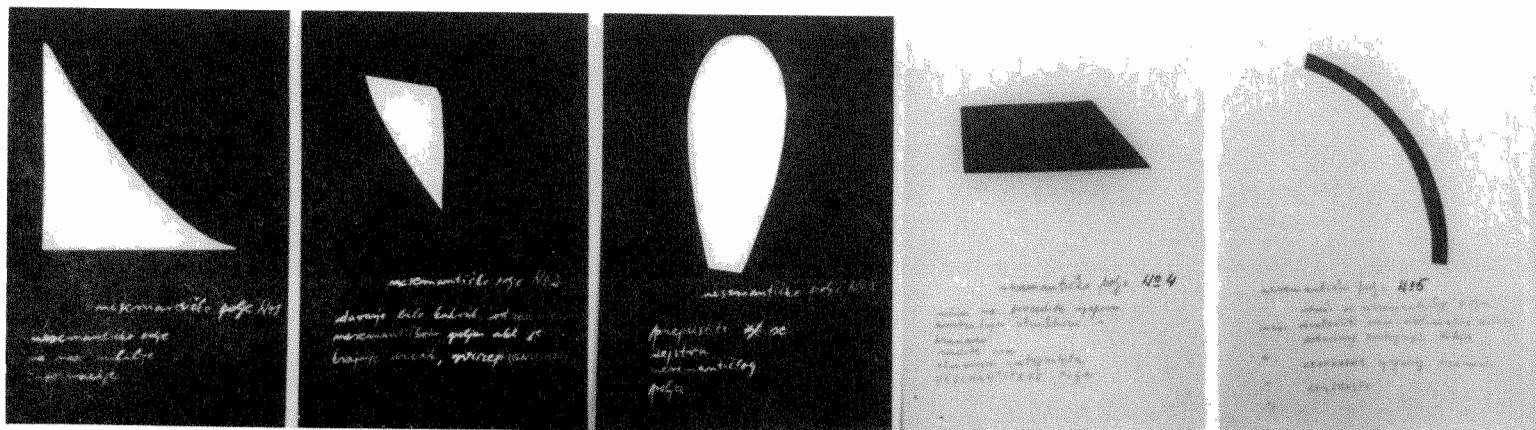
Amy Goldin -



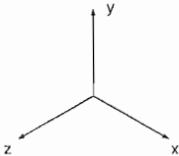


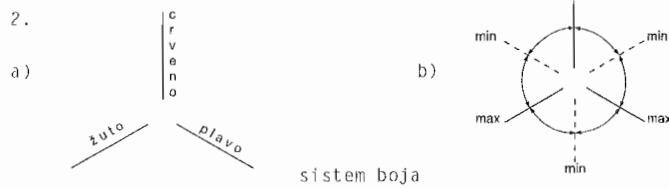


Miša Živanović, (Ne)semantičko polje, 1970.



I transformacija trodimenzionalnog sistema u n-dimenzionalni

1.  prostor - sistem u kome su x, y, z nužne i dovoljne 3 dimenzije
boja = sekundarni kvalitet sistema 1
boja = entitet sistema 2



- a) nužne dimenzije sistema
prostor - 3 nužne i dovoljne dimenzije: x, y, z
boja - 3 nužne dimenzije: plavo, crveno, žuto
b) max - maksimalna koncentracija nužnih dimenzija sistema
min - minimalna koncentracija nužnih dimenzija sistema

3.	crveno	svaka boja = dimenzija sistema
	narandžasto	broj boja u sistemu = ∞
	žuto	broj dimenzija u sistemu = ∞
	žuto-zeleno	sistem boja = sistem n-dimenzija
	zeleno	plavo + crveno + ... + n + \leftrightarrow belo
	plavo-zeleno	zbir pojedinih dimenzija sistema =
	indigo-plavo	= apsolutna dimenzija sistema
	ljubičasto	sistem boja = sistem apsolutne dimenzije
	plavo	

II sistem apsolutne mere

plavo je apsolutno	crveno je apsolutno
plavo je sve; isti oblik	sve je crveno; drugi oblik
drugog značenja	istog značenja

žuto je apsolut

sve je isto, zeleno je
oblik žutog značenja

žuto je apsolut	plavo-zeleno je apsolut
žuto je boja bez senke	plavo-zeleno je boja nivoa videnja

ljubičasto je apsolut
ljubičasto je boja savršenog sazvučja

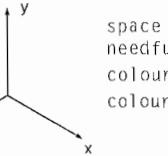
narandžasto je apsolut
narandžast konj je narandžasto

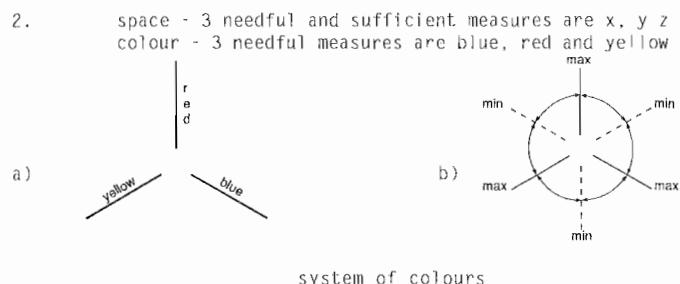
zeleno je apsolut
ništa je zeleno
zeleno je ništa
ništa je ništa - zeleno
zeleno je sve
sve je sve - zeleno
sve je ništa
ništa je sve
zeleno je zeleno

indigo plavo je apsolut
i i h q d i i g q b p b h a v v q

rekonstrukcija teksta na osnovu varijante teksta objavljene na slovenačkom (PROBLEMI br. 101, Ljubljana 1971) i engleskom (K. Groh AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA, Dumont, Köln, 1972)

I transformation from three - measured system into n-measured system

1.  space - system in which x, y, z are needed and sufficient 3 measures
colour = secondary quality of system 1
colour = entity of system 2



- a) needful measures of system
b) max = maximal concentration of needful measures
min = minimal concentration of needful measures

3.	the red	every colour = the system's measure
	the orange	number of colours in system = ∞
	the yellow	number of measures in system = ∞
	yellow-green	sistem of colours = system of n measures
	the green	blue + red + ... + n + \leftrightarrow white
	blue-green	the crowd of individual system's
	indigo-blue	measure = absolut measure of system
	the violet	system of colours = system of absolute measure
	the blue	

II system of absolute measure

the blue is absolute	the red is absolute
the blue is everything; the same	everything is red; another
shape of another meaning	shape of the same meaning

yellow - green is absolute
everything is the same; the green
is shape of the yellow meaning

the yellow is absolute	blue - green is absolute
yellow is the colour without shade	blue - green is colour of level seeing

the violet is absolute
violet is the colour of perfect voiceful

the orange is absolute
orange horse is orangy
the green is absolute
nothing is green
the green is nothing
nothing is nothing - green
the green is everything
everything is everything green
everything is nothing
nothing is everything
green is the green

indigo - blue is absolute
i i h q d i i g q b p b h a v v q

communication restored across
radio waves

$\lambda = 236,6\text{m}$
20 III 1971 at 13 o'clock

the waves broadcasting
Radio Novi Sad
the waves receivers
Ana Raković Zrenjanin
Čedomir Drča Bačka Palanka
Vladimir Kopić Beograd

action of restoration spacious distance,
precision of time and choosing the
wave - length are elements of initiation
of optimal communication

salon muzeja savremene
umetnosti u beogradu
pariska broj 14
organizuje izložbu

primeri konceptualne umetnosti u jugoslaviji

molimo vas da prisustvujete
otvaranju u sredu
3. marta
1971. god. od 18-20 čas.

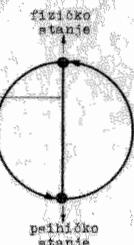
GRUPA /3
Novi Sad

1. 0
2. 150m
3. 300m
4. 450m
5. 600m

linija 1 - linija unapred
postavljenog diskontinuiteta
linije 2,3,4,5 - linije mogućeg uspostavljanja
kontinuiteta

pokušaj uspostavljanja kontinu-
iteta ostvaren metodom izmuri-
vanja organizma

posle pretrčavanja određenih
razdaljina učešnik beleži stepen
mogućnosti ostvarenja kontinu-
itet / linije /

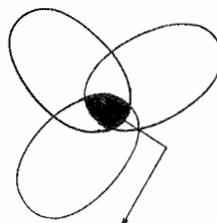


grupa /3
Ana Raković
Čedomir Drča
Vladimir Kopić

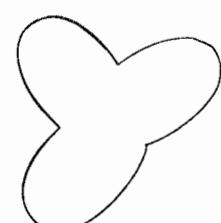


before communication

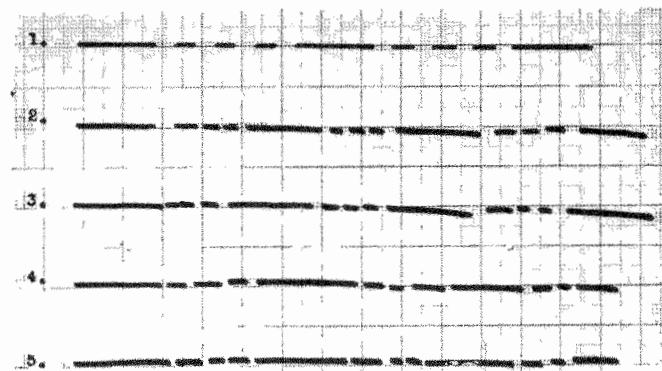
space of communication
state of communication
time of communication
consciousness of communication



district of optimal
communication = district
of co-ordination



district of action

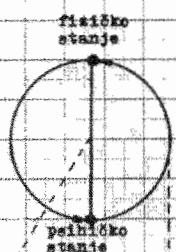


linija 1 - linija unapred
postavljenog diskontinuiteta
linije 2,3,4,5 - linije mogućeg
uspostavljanja kontinuiteta

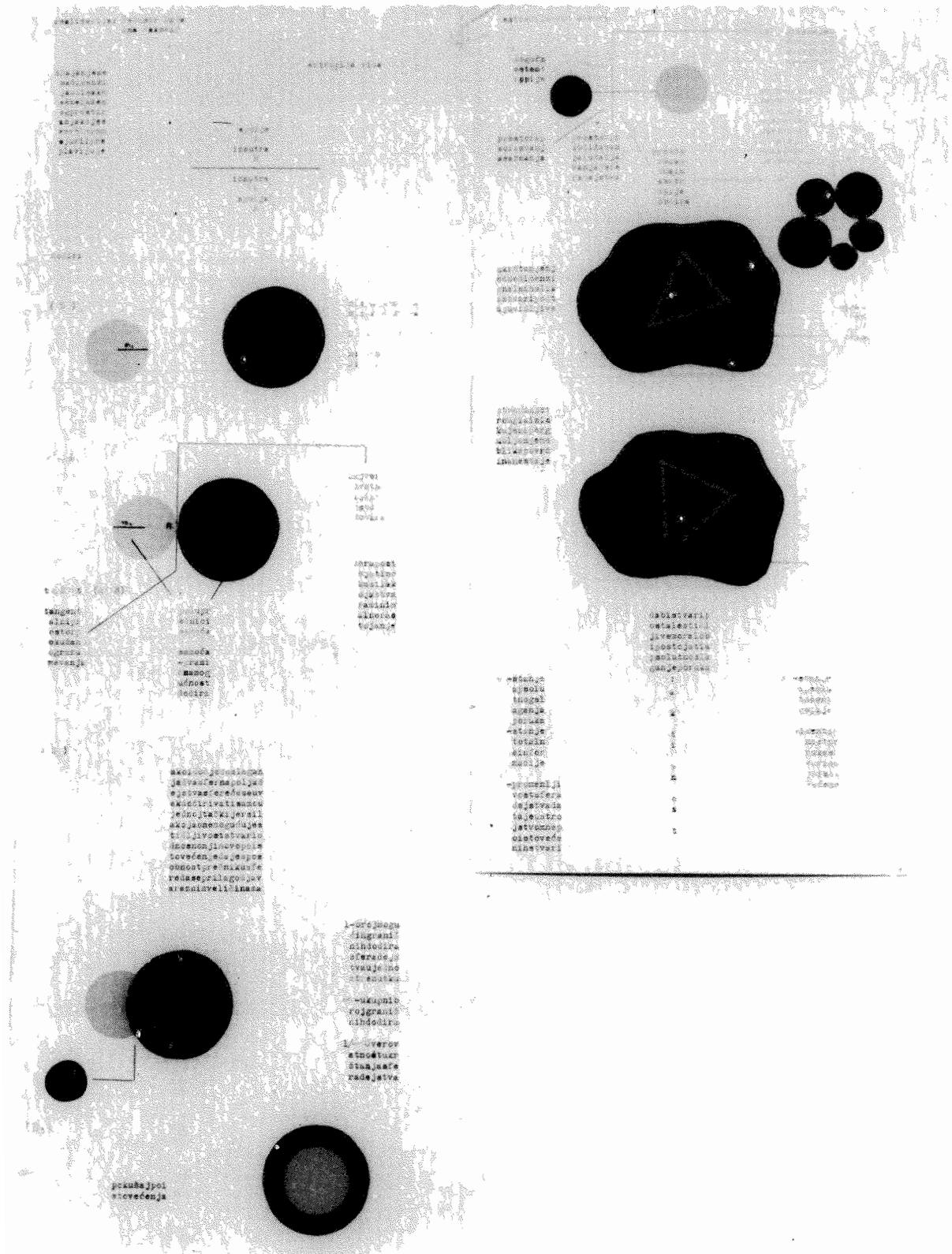
pokušaj uspostavljanja kontinu-
iteta ostvaren metodom
izmuri-
vanja organizma

posle pretrčavanja određenih
razdaljina učešnik beleži stepen
mogućnosti ostvarenja kontinu-
itet / linije /

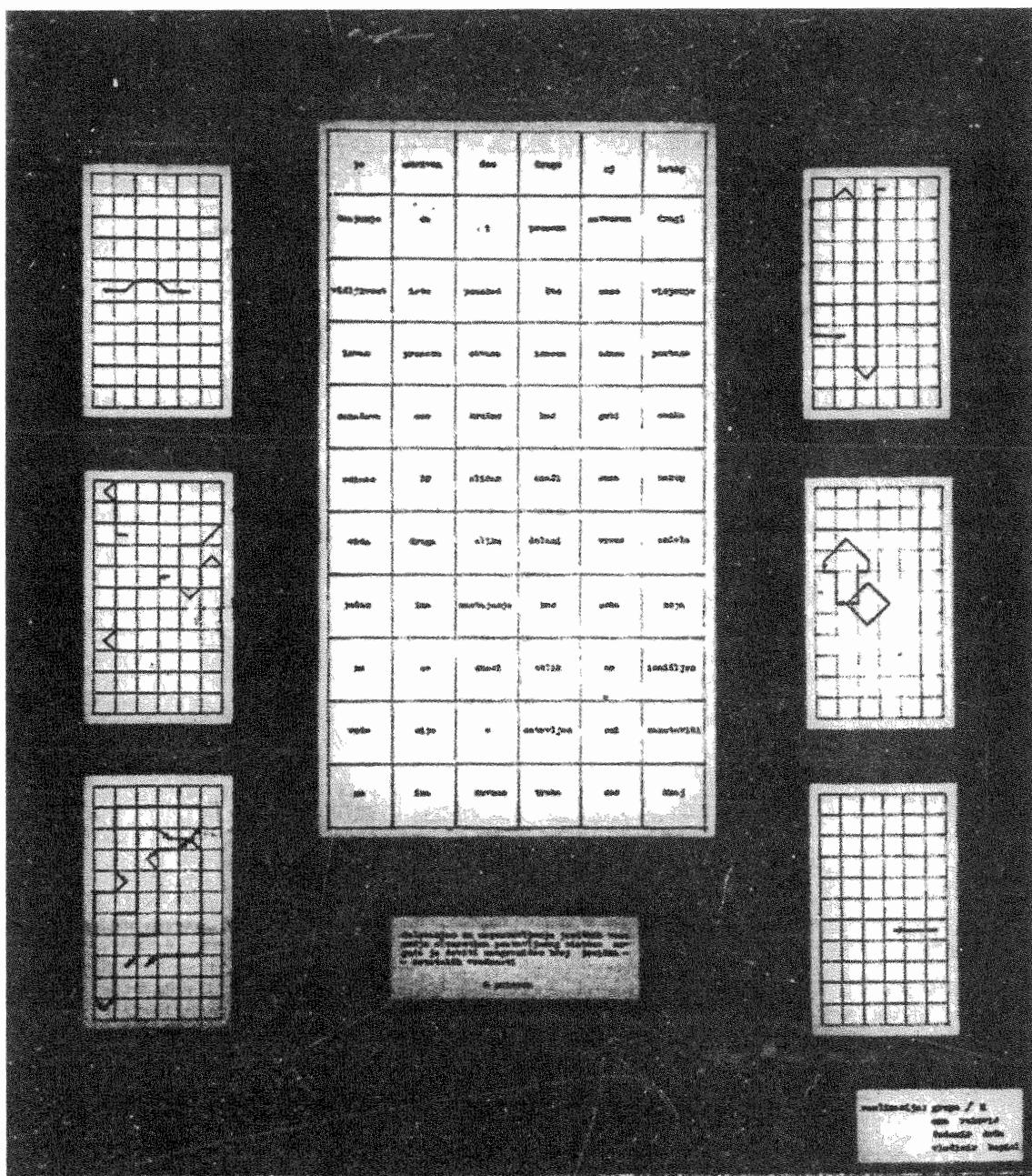
u idealnom slučaju usled izmire-
nosti organizma zabeležena lini-
ja dostigla bi kontinuitet



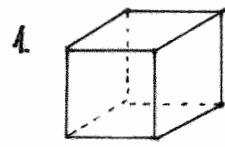
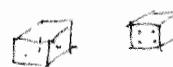
organizam kontinuitet
GRUPA /3
Ana Raković
Čedomir Drča
Vladimir Kopić



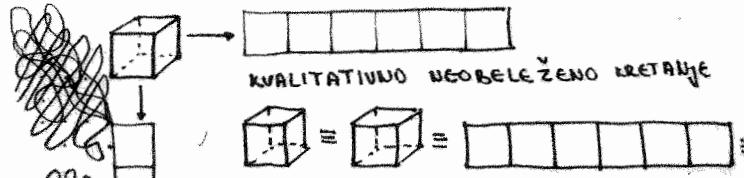
Ana Raković, Čedomir Drča, Entropija vida, 1971.



Ana Raković, Čedomir Drča, Vladimir Kopićl, 66 kvadrata, 1971.



NEOBELEŽENO



Grupa (1), Skica, 1971.

Grupa (1), 1 - 10, 1971.



1. **4**
2. **7**
3. **5**
4. **1**
5. **3**
6. **9**
7. **2**
8. **10**
9. **6**
10. **8**

- 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 стоји 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

(II (I); VI 1971)

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

(1 (II))

Vladimir Kopić

izvan; ovde; ovde
(ovde) izvan onoga koje se htelo da bude
izvan onoga koje se sobom zasnovalo
sada se sobom razdvaja; (ovde)
između onog što se htelo zabeležiti
onoga koje se nije moglo u međuprostoru
međuprostoru
tako različitom od sebe
sada se izvan sebe prepoznaće; sebe; sebe
ali koje je ovde; koje
je ————— razmakom (ovde); ovde
između onoga koje se htelo da bude
između onoga koje se nije moglo
između jednog (.) i drugog (,)
razmak je istim sveden; razmakom oblik je sveden
razmak je oblik je sveden
zatvoren oblik prisustva koje poznaje sebe; koje
je sebe je jeste; koje
se sobom objašnjava;
objašnjava koje ne postoji; nije;
nije
izvan i jeste; postoji
sebe;
između sebe
i sebe; postoji
izvan; u međuprostoru između sebe i (sebe); sebe
u drugom prostoru; razmak koji je jeste;
koje je svoje značenje; izvan manifestacije
izvan koje se kreće je jeste; samo se jeste
u sebi; u sebi
jeste je ovde (ovde);
ovde ne ovde
izvan; u svemu; u svemu ali u ovde;
u svemu sada je ovde;
u sada koje je ovde (ovde); koje
je svoje beleženje; koje
je sebi (je) isto; (time) koje
se kreće; sada;
ovde; u sebi

(2 (II) (1))

(ovde);
ovde gde jesam sada;
tamo gde jesam pre bio;
gde jesam jedanput bio; jedanput;
koji sam bio drugi put
put se razdvaja; koji;
koji
je time; bio; koji
je time je bio koji
je time će biti koji
je time ispod;
ispod .
ovoga
ovde (ovde); koje
je tamo - ovde; koje
je izvan stvari; koje
je unutar stvari;
stvari
ovde; koje je stvar - sada - ovde;
koje je stvar - bila - tamo; koje;
je bilo jeste će biti; koje
je stvar^ no bilo; koje
sam stvar^ no sam bio; (to) koje
se time o^ stvarilo koje ne postoji;
o^ stvarilo koje ne postoji;
više;
tamo - ovde

1 delo umetnosti kakvu bih želeo 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 sigurno 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.

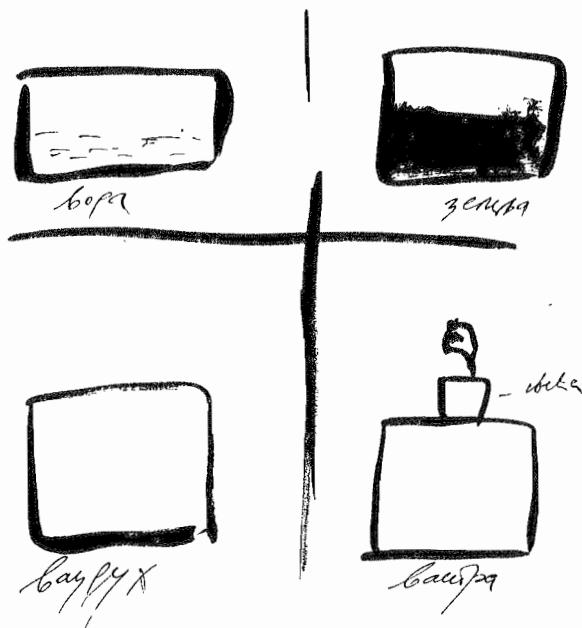
(3; III(II) (2))

ništa (**〈KOJE SOBOM〉**) još nije (**JESTE 〈NIJE〉**) ovde
(**OVDE**) ali **〈AKO〉** neki oblik (**TIME**) već mo
že (**MOŽE**) da mu (**NJIME(SEBI)**) odgovara
(**SVE((ČIME(JESTE 〈KAKO〉 〈NIJE〉)JESTE)SOBOM)OVDE**) SADA

M. Habermann

Четырех Кварталов

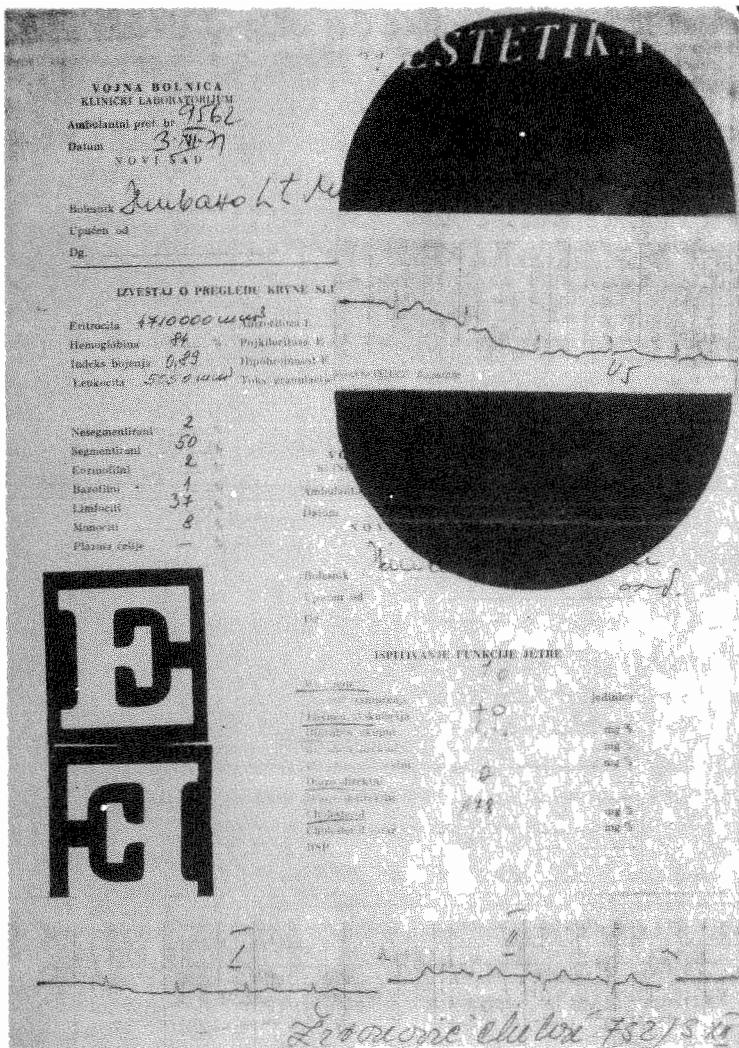
Y' crab T.C. Envoia



- * Рекомендовано) Тому окремим у ~~загальному~~
десятиріччя 1971. у складі хімічного "Комітета
всесоюзної міжнародної"
 - + Рекомендовано) На засіданні січеского

Miša Živanović, 4 kvarteta u slavu T. S. Eliota, 1971.

Miša Živanović, Projekat Index, 1972.



- antropološki eseji permanentno radi na razbijanju tradicionalnog „ugodnog“ čitanja
- „antropoški eseji“ ANTROPOLOŠKI ESEJ (ANTROPOLOŠKI ESEJ = ventilacija sentimenta i misli svih vrsta)
- „antropoški eseji“ NAPROSTO JESTE

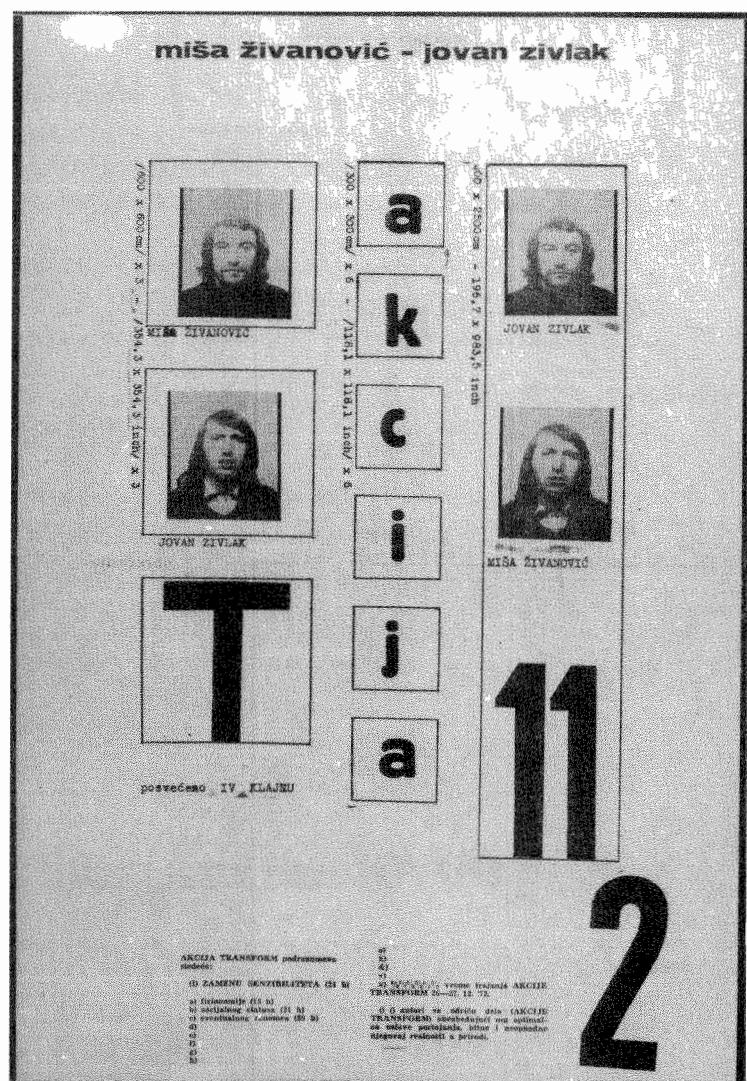
P.S. Ako želite da (sa)znaće sve što je autor eseja htio (da kaže) idite na post restante (PTI); tamo je poruka

ili:

- (1) obavite sistematski pregled u najbližoj medicinskoj ustanovi
- (2) pokupite nalaze (srce, krv, mokraća, pluća, glava - snimak u dva pravca)
- (3) tražite od lekara (eventualna) objašnjenja (tumačenja)
- (4) PAŽLJIVO GLEDAJTE NALAZE

TO STE VI

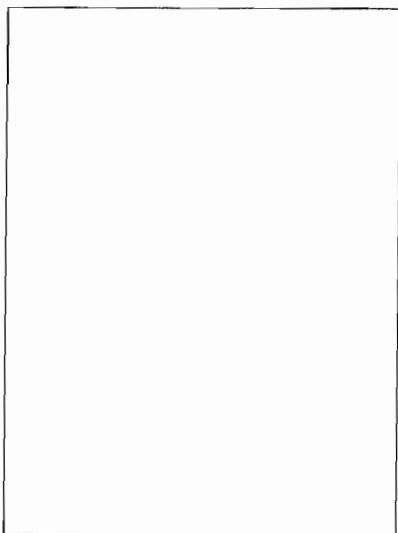
IZVAN TOGA NE POSTOJI (NI)ŠTA



Miša Živanović, Antropološki eseji,

Miša Živanović, Jovan Zivlak, Akcija transform posvećeno Iv Klajnu, 1972.

(a) *socijativna polja*



asocijativno polje
tipa I

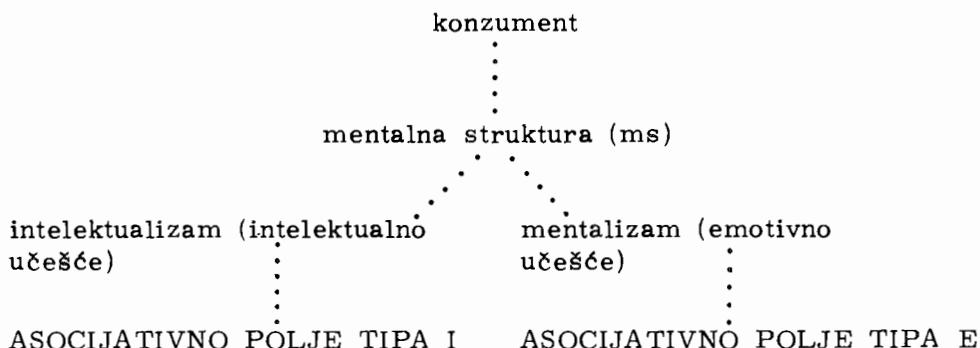


asocijativno polje
tipa E

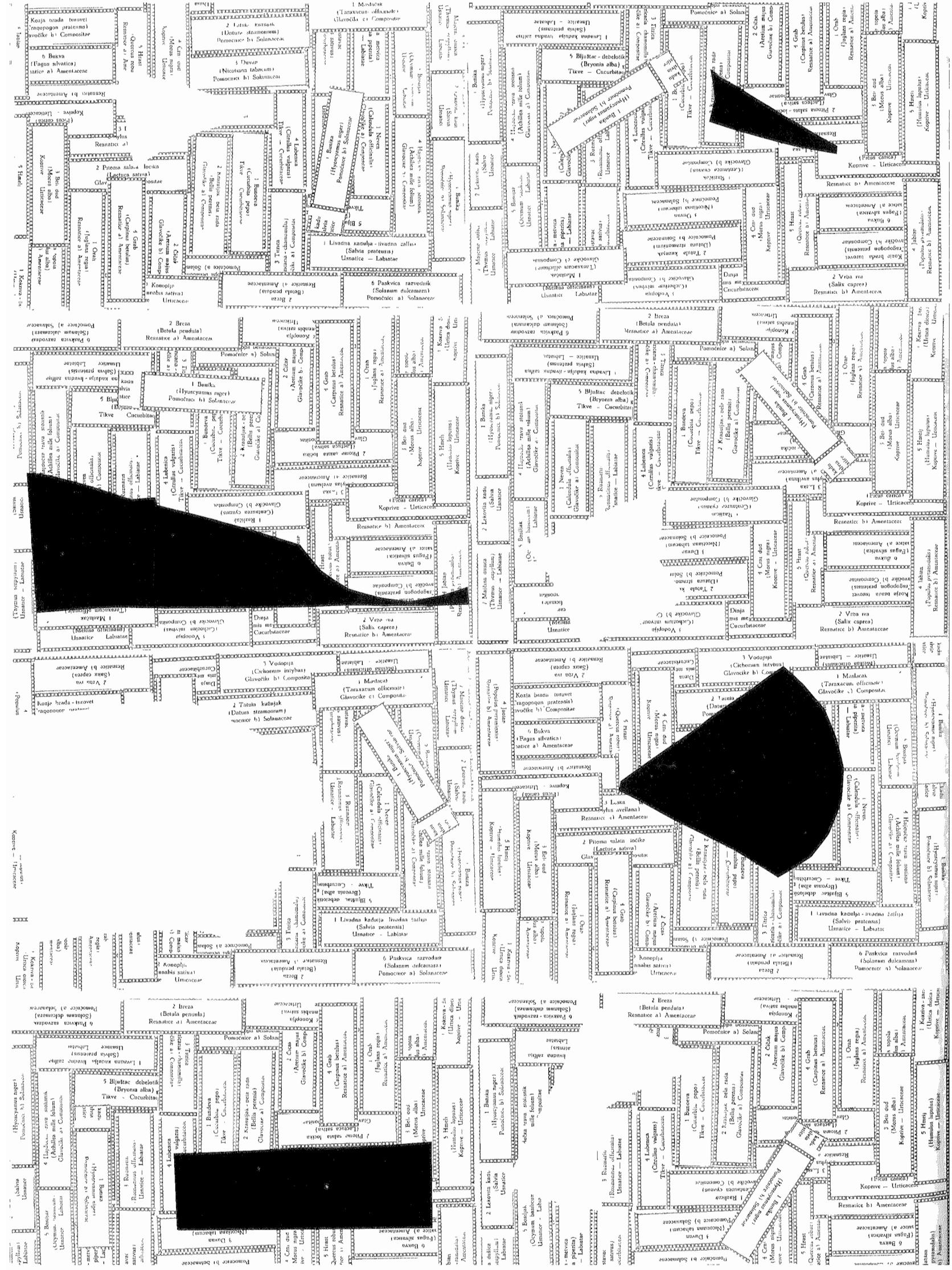
u strukturu FLORALA (N+1) zahvatom autora inkorporirana su
asocijativna polja:

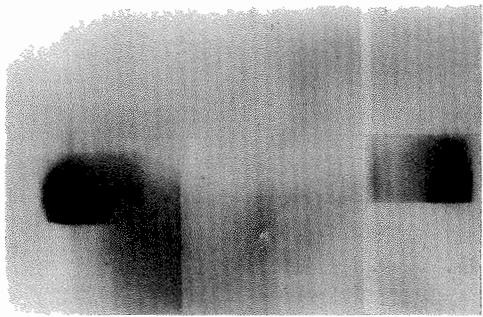
1. asocijativno polje tipa I
2. asocijativno polje tipa E

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



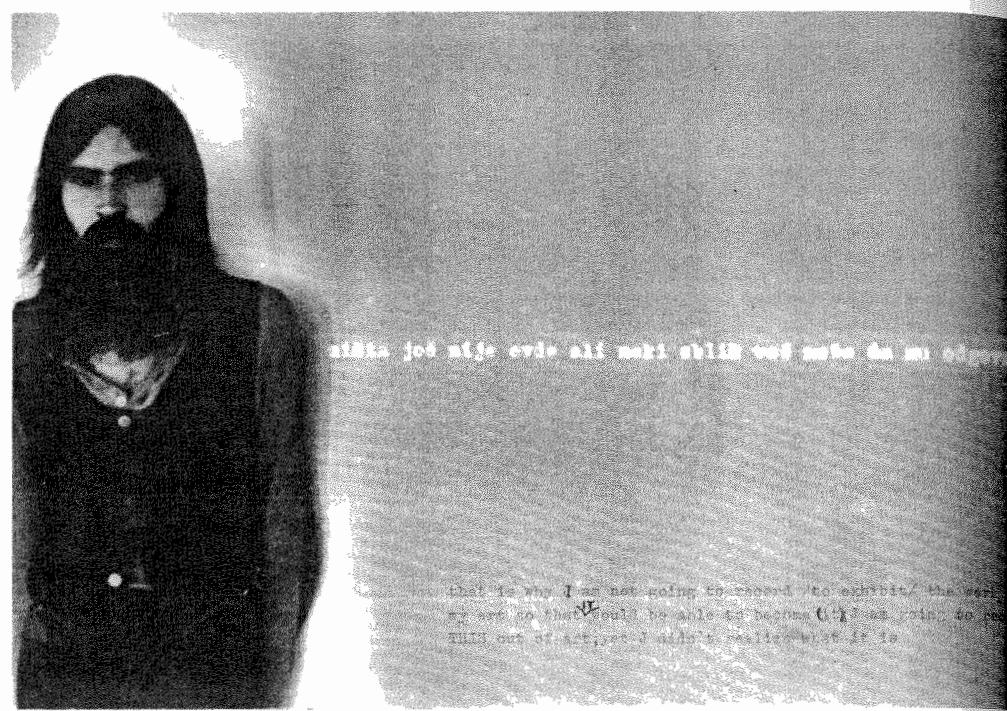


- 4 zato umetnost koja (se) hoće da bude postoji samo
u jeziku (o sebi); - puno zanemarenog !
- 6 zato bi trebalo da može se biti i u i izvan
da bi mogla se umetnost
- 7 ali to samo jezikom može da bude; (ovde); u jeziku
- 9 i ako može ne može jer ipak moram da je zabeležim/izložim
da bi mogla to da 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

Vladimir Kopićl, bez naziva, 1973.
Vladimir Kopićl, Tekstovi - slajd, 1973.

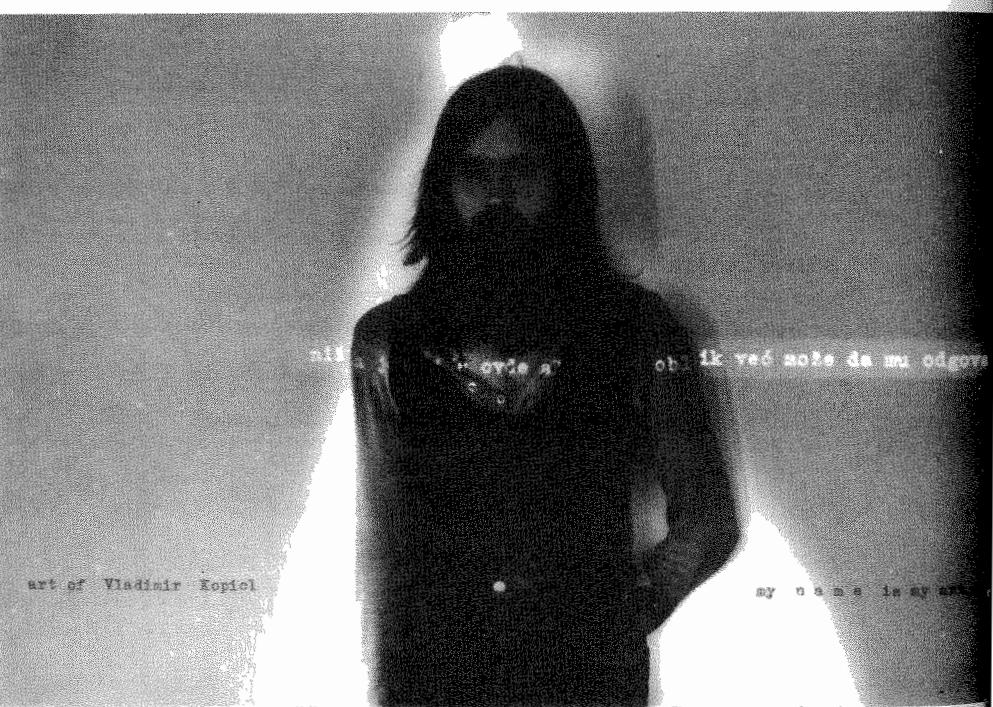
Vladimir Kopić

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



ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara

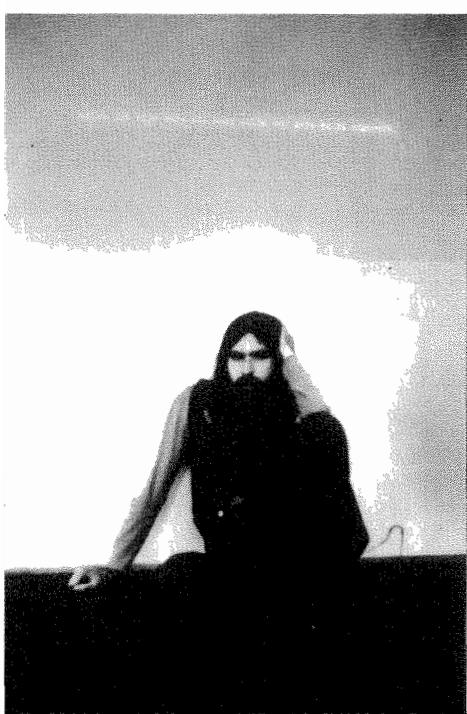
that is why I am not going to proceed to exhibit this work
to see if it could be exhibited because it is not this
kind of art, it is something else, it is just what it is



ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara

my name is my art

art of Vladimir Kopić

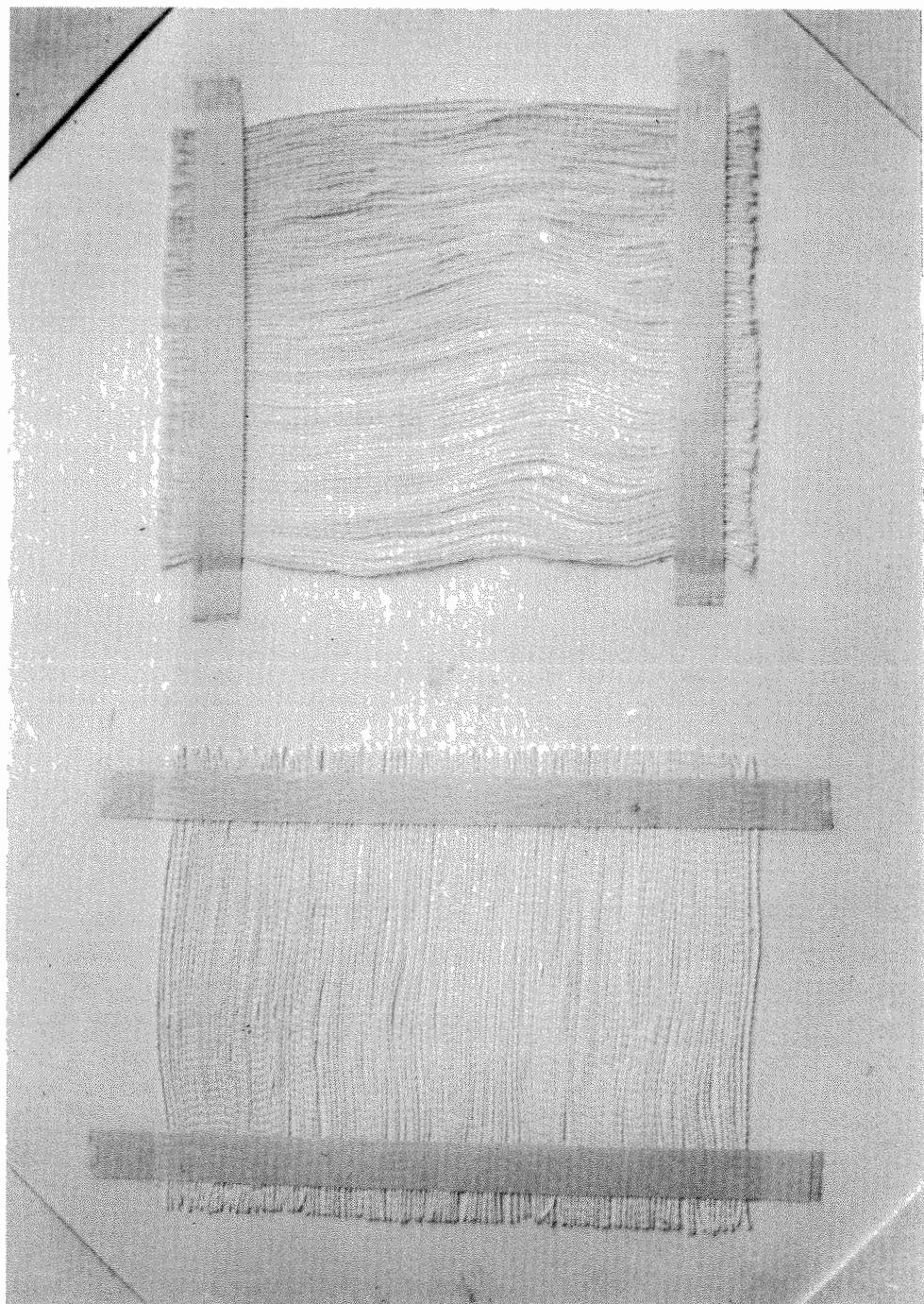




Miša Živanović

Inventar: Projekti „Rat i mir“ inventarisanje
erudicije igra I, II ambijent, 1973

Vladimir Kopićl, bez naziva, 1975.



**SPECIAL INVESTIGATION
SPECIJALNO ISTRAŽIVANJE**

1. logičar, koji jede krmendale za večeru, će verovatno izgubiti novac
 2. kockar, čiji apetit nije nezajažljiv, će verovatno izgubiti novac
 3. čovek koji je potišten, pošto je izgubio novac i budući da će izgubiti po svoj prilici još, uvek ustaje u 5 posle ponoći
 4. čovek, koji niti se kocka niti jede krmendale za večeru, siguran je da će imati nezajažljiv apetit
 5. bodar čovek, koji odlazi u krevet pre 4 posle ponoći, bi bolje uradio da se provoza
 6. čovek sa nezajažljivim apetitom, koji nije izgubio novac i ne ustaje u 5 posle ponoći, uvek jede krmendale za večeru
 7. logičar, koji je u opasnosti da će izgubiti novac, bi bolje uradio da se provoza
 8. ozbiljan kockar, koji je potišten mada nije izgubio novac, je izvan opasnosti da će izgubiti išta
 9. čovek, koji se ne kocka, i čiji apetit nije nezajažljiv, je uvek bodar
 10. bodar logičar, koji je to zbilja, je izvan opasnosti da će izgubiti novac
 11. čovek sa nezajažljivim apetitom nema potrebe da se provoza, ako je on to zbilja
 12. kockar, koji je potišten, mada izvan opasnosti da će izgubiti novac, bdi do 4 posle ponoći
 13. čovek, koji je izgubio novac i ne jede krmendale za večeru bi bolje uradio da se provoza, sem ako se diže u 5 posle ponoći
 14. kockar, koji odlazi u krevet pre 4 posle ponoći, nema potrebe da se provoza, sem ako ima nezajažljiv apetit
-

POTPUNI SADRŽAJ OBJAVE

sekција dva - francuski
univerzalni „čovek”; a-ozbiljan
(zbilja); b-jesti krmendale za
večeru; c-kockari; d-dizati se u
5; e-izgubiti novac; h-imati
nezajažljiv apetit; k-po svoj prilici
gubiti novac; l-bodar; m-logičari;

n-čovek koji bi bolje uradio da
se provoza; r-bdeti do 4
.....
sekција dva - nemački - (isto)
.....
sekција dva - engleski - (isto)
.....
sekција dva - italijanski - (isto)

preveo Vladimir Kopić

NAPOMENE UZ PREVOD

„Special investigation“ je karakterističan primer kojim se (relativno) adekvatno može predstaviti veoma široko područje Kosutovog delovanja, koje je on sam imenovao i obuhvatio zajedničkim nazivom Istraživanja. Kao primer, ono razotkriva neka od Kosutovih shvatanja artističke upotrebe globalne jezičke strukture kao čistog artističkog materijala koji se, kroz kreativni akt, od prvenstvenih, neorganizovanih fragmenata (otpadaka) jezika/govora, istrgnutih iz gotovih narativnih celina, preobraća (prema pravilima koja struktura novonastajućeg teksta razotkriva) u jedno novo strogo organizovano jezičko tkivo i organizam.

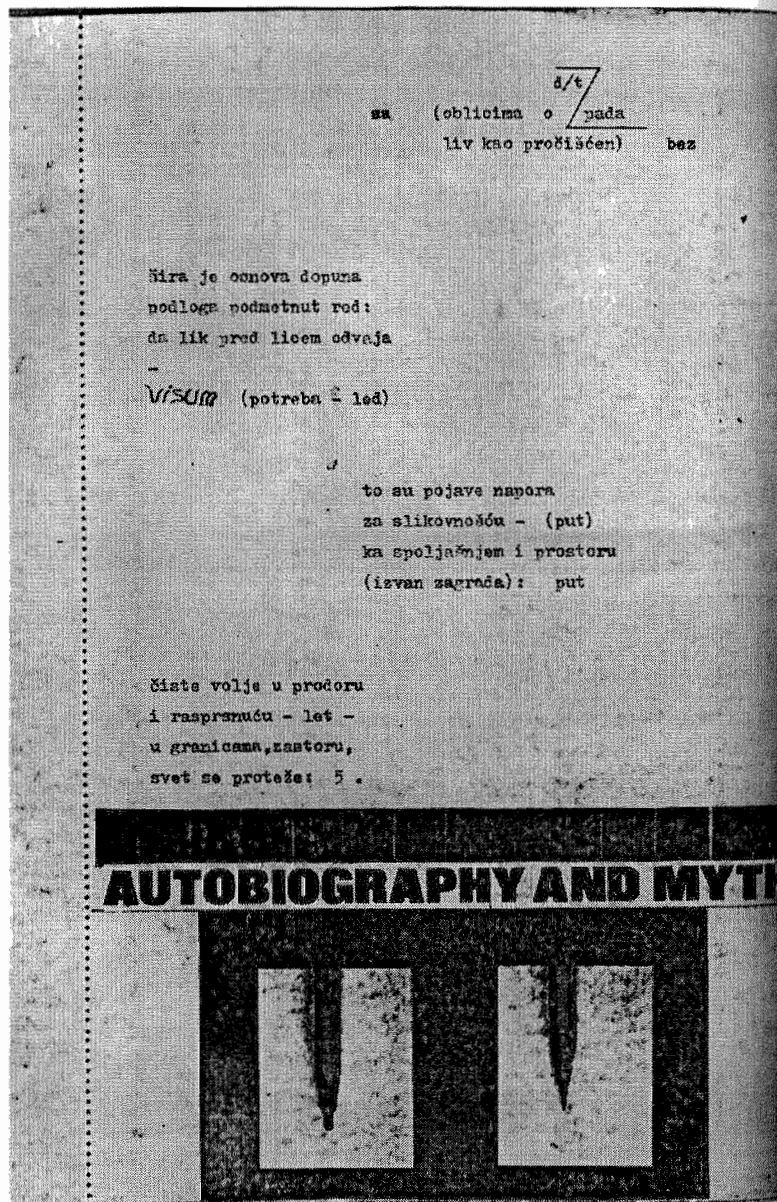
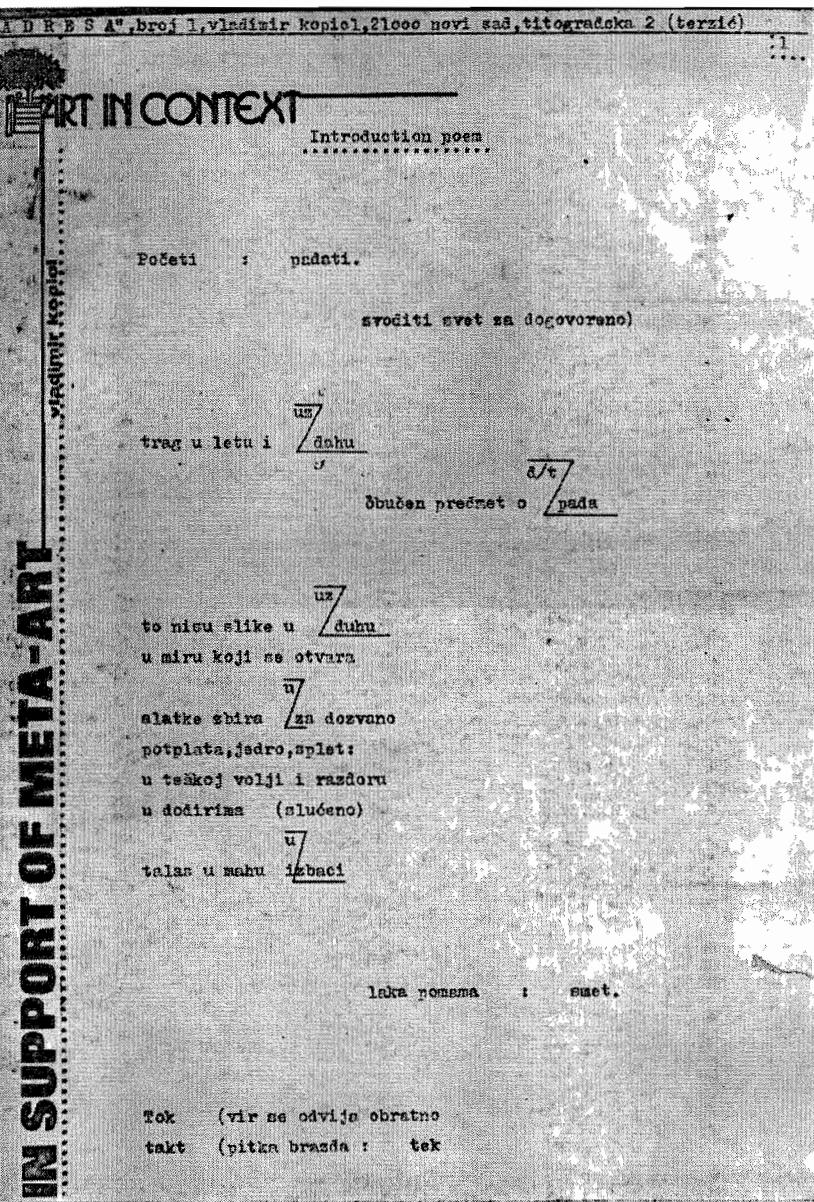
Taj organizam, nastao kroz proces ogoljavanja i destrukcije pre-postojećih narativnih vrednosti, kao i svaki jezički organizam poseduje sklop neminovnih i jasnih semantičkih vrednosti koje u sebi nose jedan frankenštajnovski reinkarniran karakter priče koja svim svojim pojavnim elementima (što u predstavljenom slučaju često svojom tenzijom i ogoljenošću primaju na sebe čak i nešto od gnomskog karaktera) može da funkcioniše kao celovit i određljiv narativni sklop.

No, svako oko, koje vidi tekst pred sobom, lako može da prozre taj narativni premaz Kosutovog teksta i da zapazi da Kosutov rukotvor u stvari i ne priča ništa drugo do izvore svog nastanka i pravila po kojima nastaje i funkcioniše, što (po navici, i potrebi) sve možemo povezati sa, Vitgenštajnom i njegovim interesovanjima za sferu funkcionisanja i upotrebe jezičkih elemenata, i sa deklarisanim Kosutovim interesovanjima za sferu Vitgenštajnovih interesovanja.

Drugi deo smisla objavljuvanja ovog Kosutovog teksta se može naći u zasnivanju jedne od mogućnosti za uporednu analizu Kosutovih „teorijskih“ tekstova i njegovih „artističkih“ tekstualnih produkata. Tako se najdirektnije može uspostaviti (potrebna) vrsta odnosa između Kosutovih stavova intencionalnog karaktera i njima saodnosnih konkretnih rezultata, koji se u oba slučaja javljaju na tekstualnom nivou.

Ako želimo da pred nama vidimo još neku vrstu ključa, porazjašnjenja, ili čak definicije za domen ovog Kosutovog teksta (i njemu srođna Kosutova „istraživanja“), možemo se poslužiti i rečima „trećeg lica“, V. Burgina, koji (jednim sasvim drugim povodom) kaže da „jedan lingvistički rad treba da se razvija u svojoj strukturi na odgovorajući način prema tipu iskustva na koje se poziva, ostajući istovremeno, međutim, nezavisan od svake specifične sadržine tog tipa iskustva“.

Vladimir Kopicl: Introduction poem, 1977.



Ono što treba da predstavlja
moj dopirnos ovoj izložbi
treba da se izvede
ovako:

Na jednom od zidova galerije
treba da se obeleži bojom
ili tamnom lepljivom trakom
širine 1 cm
(trakom za izolaciju)
pravougaoni prostor dimenzija
x, y

Pre otvaranja
ili za vreme trajanja izložbe
on treba da se snimi
fotoaparatom
tako
da se dobije fotografija (dimenzija x/2, y/2)
koja će predstavljati
obeleženi prostor (na zidu)
& traku kojom je obeležen (na zidu)
bez ostatka neobeleženog prostora (na zidu)

Ta fotografija
treba da se u obeleženi prostor (na zidu) postavi
tako
da se nalazi u njegovom levom gornjem delu
& da zauzima njegovu (dodirujući se sa njegovim ivicama)
levu gornju četvrtinu

Prosor sa fotografijom treba ponovo da se snimi
tako
da se dobije fotografija (dimenzija istih kao i prethodna)
koja će predstavljati
obeleženi prostor (na zidu)
sa fotografijom obeleženog prostora (na zidu)
bez ostatka koji predstavlja neobeleženi prostor (na zidu)
koji tako neće ni biti predstavljen

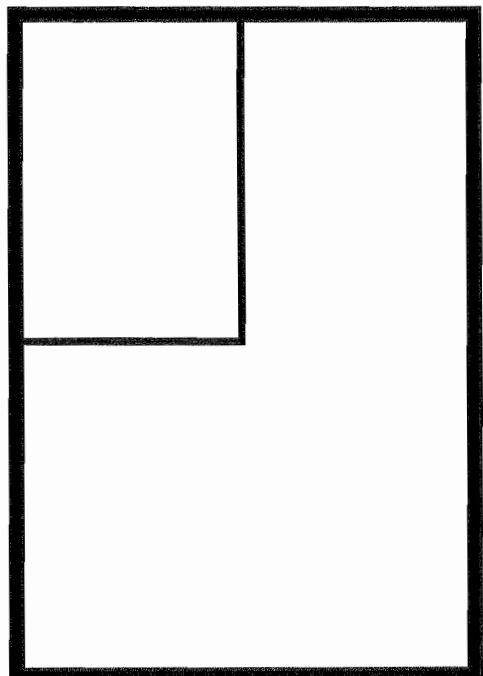
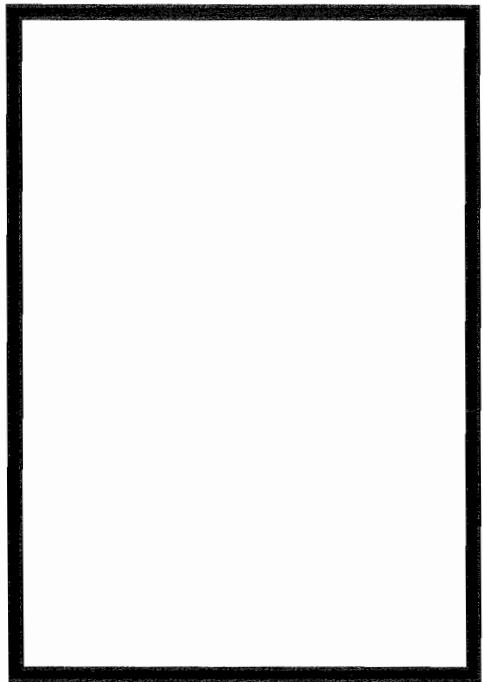
Ta fotografija
treba da se u obeleženi prostor (na zidu) postavi
tako
da se nalazi u njegovom desnom gornjem delu
& da zauzima njegovu (dodirujući se sa njegovim ivicama
& ivicama prethodne fotografije)
desnu gornju četvrtinu

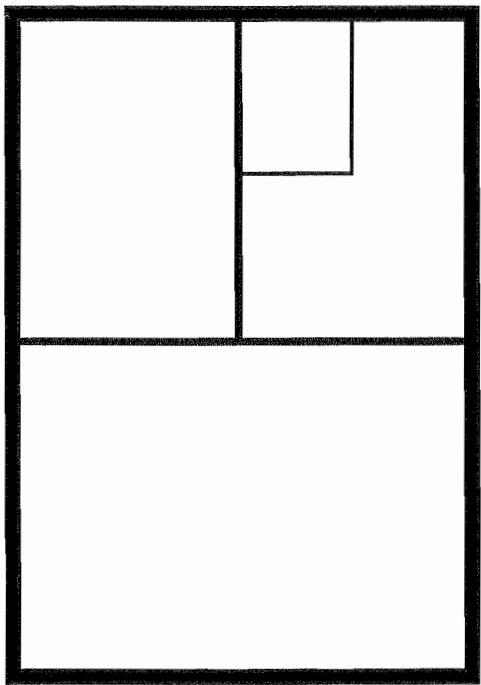
Prostor sa fotografijama treba ponovo da se snimi
tako
da se dobije fotografija (dimenzija istih kao i prethodna)
koja će predstavljati
obeleženi prostor (na zidu)
sa fotografijom obeleženog prostora (na zidu)
& fotografijom obeleženog prostora (na zidu)
sa fotografijom obeleženog prostora (na zidu)
bez ostatka neobeleženog prostora (na zidu)
koji tako neće ni biti ostatak (na zidu)

Ta fotografija
treba da se u obeleženi prostor (na zidu) postavi
tako
da se nalazi u njegovom levom donjem delu
& da zauzima njegovu (dodirujući se sa njegovim ivicama
& ivicama prethodnoj prethodne fotografije)
levu donju četvrtinu

Prostor s fotografijama treba ponovo da se snimi
tako
da se dobije fotografija (dimenzija istih kao i prethodna)
koja će predstavljati
obeleženi prostor (na zidu)
sa fotografijom obeleženog prostora (na zidu)
fotografijom obeleženog prostora (na zidu)
sa fotografijom obeleženog prostora (na zidu)
& fotografijom obeleženog prostora (na zidu)
sa fotografijom obeleženog prostora (na zidu)
i fotografijom obeleženog prostora (na zidu)
sa fotografijom obeleženog prostora (na zidu)
bez ostatka neobeleženog prostora (na zidu)
koji tako neće ni biti (na zidu)

Vladimir Kopić, Bez naziva 1978.





ta fotografija
treba da se u obeleženi prostor
tako
da se nalazi u njegovom desnom donjem delu
& da zauzima njegovu (dodirujući se sa njegovim ivicama
& ivicama prethodne
& prethodnoj prethodne fotografije)
desnu donju četvrtinu

(na zidu) postavi

Kada se sve ovo obavi
ako tehničke mogućnosti
& mogućnosti same galerije to dozvoljavaju
prostor sa fotografijama treba ponovo da se snimi
tako
da se dobije snimak
koji će prestavljati obeleženi prostor
sa 4 fotografije koje ispunjavaju taj
obeleženi prostor

(na zidu)

(na zidu)

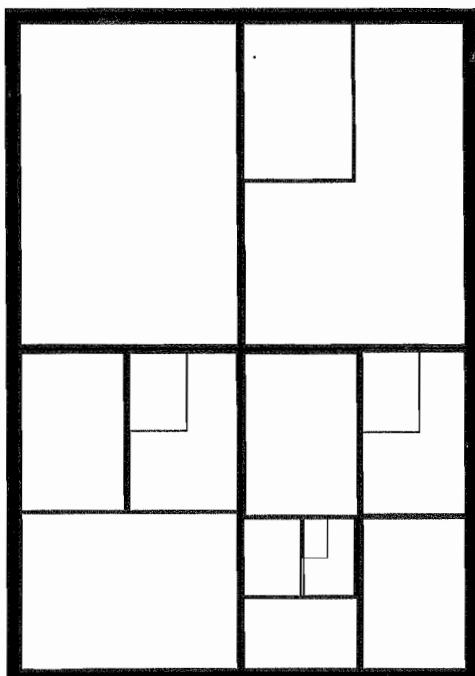
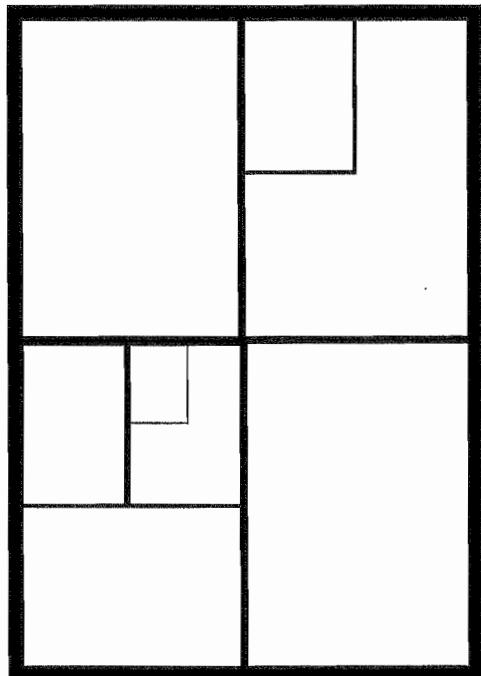
Od ovog snimka
treba da se izradi slajd
koji
pošto se skinu fotografije iz obeleženog prostora
treba da se projektuje u obeleženi prostor
tako
da ivica slike koja se dobije
dodiruje ivice obeleženog prostora

(na zidu)

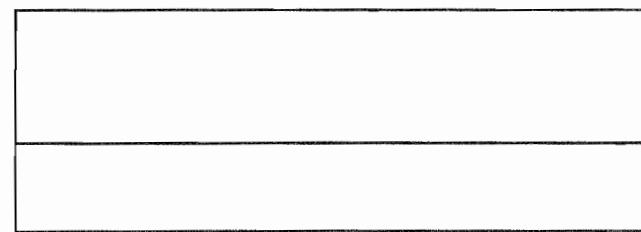
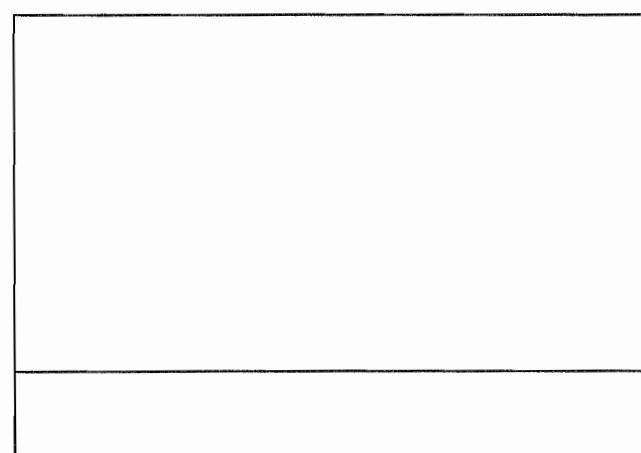
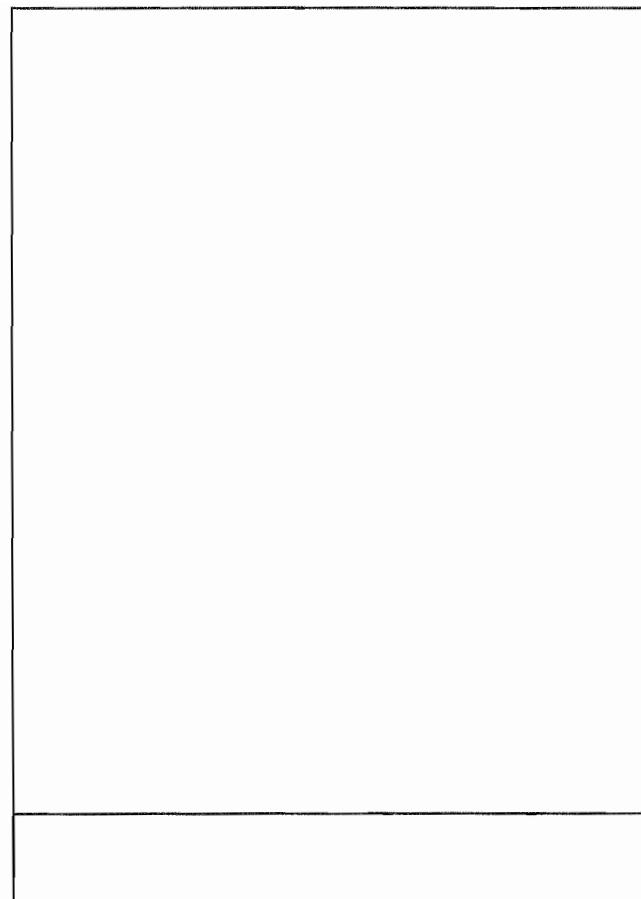
(na zidu)

(na zidu)

(na zidu)



Vladimir Kopičl, Bez naziva, 1988.



PITANJE POZE

1993.

Vladimir Kopić

AZIJA

Kada je mesec nad nama
sve ostalo je pod nama.

Crno, vedro i zbrisano.

Naslućujući nemoć, marioneta se klanja
ko bačen steznik Madone.
Njen pogled dotakne telo,
nudi kredit i rat.

Kada se sasvim smrkne
sasvim ćemo se poklati.
Od duše što preostane
neka preuzme Azija.

MOLITVA NAŠEM NAMEŠTAJU

Bože, kada sam bio mlad
zamišljao sam te kao Džimi Hendrikса,
kao beskrajnu plavet iz koje veje hašiš,
a sad mi, rasplinut na TV-ekranu, deluješ kao Jaruzelski.
Istina - nešto svežiji.

I šta ćeš tu opšte?
Himne noći su otpisane, malo ko
pominje zvezde, a otudenjem se smatra
i dizanje iz prašine. Nema mira
od dana, od prvog i drugog kanala.
A tamo reka teče kao iz loše slavine
i nema više vraka dovoljno smelog da kaže:
„Laku noć”, „Čao, momci”, čak ni „Ostajte s bogom”.
Kamoli „Ostajte ovde”, jer to se podrazumeva.

Kada sam bio mlad Ćićolina je rekla:
„Plodite se i množite se”, ali je cela stvar
zapela, možda zbog krivog citata.
Ali je bilo dobro. Tako strašno i jako.
Sad sam blizak sa nameštajem, on
mi priča o svemu. A ti si obična
smetnja. Tebi tu nije mesto.

Zato, molim, bez trikova.
Taj spot nećemo gledati.

DŽEKSON POLOK

Milan Živanović

Radio - drama

mart, 1992.

LICA:

Džekson Polok, avangardni slikar, oko 40 godina
Li Kresner, njegova žena, slikarka, mlađa
mlad novinar, šalabajzer
Pegi Gugenhajm, mecena, vešta Jevrejka
Prvi umetnik, neki slikar
Drugi umetnik, anonimus, slikar
Prvi galerista, kretino, neodređenih godina
Drugi galerista, kretino, neodređenih godina
Treći galerist, kretino, neodređenih godina
Istražni sudija

Polokov atelje u Ist Hemptonu. Čuje se Kejdžova muzika. Polok oko platna. Sa gramofona stihovi Dilana Tomasa „Umeće samotno i zanat svoj”.

*Umeće samotno i zanat svoj
Ja vežbam u tišini noći
Kad sam mesec nebom besni
A ljubavnici u postelji
Sve svoje muke grle.*

Polokova žena Li Kresner, ulazeći:

Li: - Ne čini li ti se, Džeksone, da si danas mnogo radio. Mogao bi malo da se odmoriš.

Polok: - A ne. Ne! Tek sam otvorio novu kutiju crne. Moram da potrošim. Šta ćemo za platno? Zalihe se tanje. Gubim arenu...

Li: - Tu je karton, staklo. Možda je vreme da napraviš neku izložbu.

Polok: - Ti znaš da sam rešio da na svemu ostavim svoj otisak. Inače, te šibadžije me ne zanimaju. Kada sam mogao dvadeset godina bez izložbe mogu i sada.

Li: - Ali to već postaje opasno.

Polok: - Neka razmišljaju zašto me nema. Bacio sam rukavicu u lice svim vremenima i želim da budem u prvim redovima usamljenosti.

Li: - Očajne...

Polok: - Neka je i očajna. Ona je moja i ovo su moje slike.

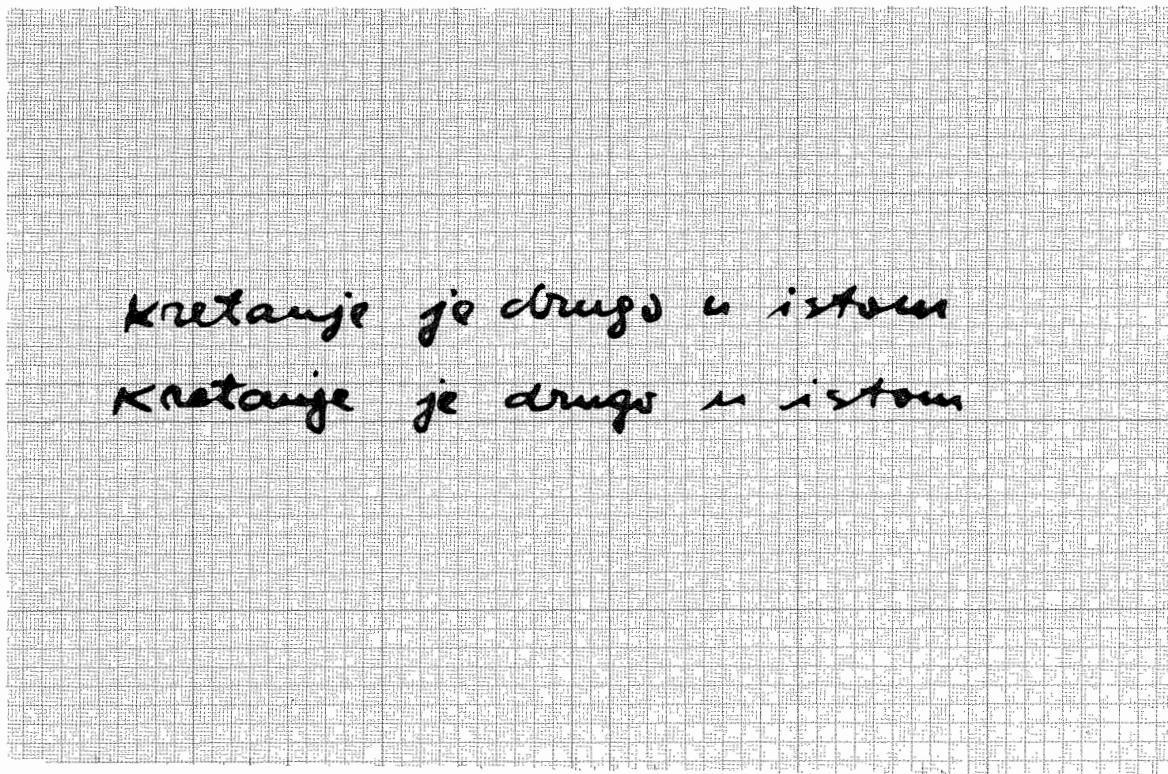
Li: - S tobom se večeras ne može razgovarati.

Polok ostaje u ateljeu i pojačava muziku. Štapom udara po platnu koje upravo radi.

Kretanje je drugo u istom

zabeležena rečenica je pretpostavka
koncepta sačuvanog izvan beleženja.
Ideja 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 people have
done her being and development



Grupa (1) KÔD, Informacija o umetničkom radu za 7e Biennale de Paris, 1971.

Grupa () KÔD (Mirkо Radojičić). Kretanje je drugo u istom, 1971.

Grupa (E-KÔD, Fotografije



Ana Raković i Čeda Drča



Mirko Radojičić



Čeda Drča, Ana Raković, Mirko Radojičić, Vladimir Kopićl



Ana Raković i Mirko Radojičić



Čeda Drča

GRUPA KÔD**BIOGRAFIJE ČLANOVA GRUPE KÔD**

Slavko Bogdanović, rođen 1948. godine u Nišu. Diplomirao, magistrirao i doktorirao na Pravnom fakultetu u Novom Sadu. Član uredništva časopisa „Index“ 1970. Bavio se konceptualnom umetnošću i poezijom.

Miroslav Mandić, rođen 1949. godine u Novom Sadu. Studirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Urednik filmskog programa na Tribini mlađih 1970. Bavio se konceptualnom umetnošću i poezijom. Saradivao sa Zajednicom za istraživanje prostora 1982-84. Piše poeziju i prozu. Radi na višegodišnjem projektu hodanja „Ruža lutnja“ (1991-2001).

Mirko Radojičić, rođen 1948. godine u selu Bojište kod Nevesinja. Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Urednik rubrike za kulturu časopisa „INDEX“ 1969 i 1970. Urednik Centra za umetnost i likovnog salona Tribine mlađih u Novom Sadu 1972. i 1973. Bio je i član grupe (3 - KÔD od 1971 do 1973. Bavi se konceptualnom umetnošću, fotografijom, teorijom književnosti, teorijom umetnosti i prevodenjem. Bio je urednik u časopisu „Pismo“ (1985-1990). Saradivao sa Zajednicom za istraživanje prostora (1982-1989). Živi u Džonu u Francuskoj, gde predaje na Univerzitetu.

Slobodan Tišma, rođen 1946. godine u Staroj Pazovi. Studirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu i Filološkom fakultetu u Beogradu. Bio je urednik rubrike za kulturu u časopisu „Index“ 1969, urednik književnog programa na Tribini mlađih 1970. i urednik u časopisu „Polja“ 1971. Kao član grupe (3 - KÔD izlagao na izložbi „Mladi umetnici i mlađi kritičari 71“ Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971. Bavio se konceptualnom umetnošću tokom prve polovine sedamdesetih godina, poezijom i rok muzikom (grupe Lastrada i Luna) tokom kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina. Danas se bavi poezijom.

Janez Kocijančić, rođen 1950. umro 1994. u Novom Sadu. Studirao na Filozofskom Fakultetu u Novom Sadu. Bavio se konceptualnom umetnošću i poezijom. Bio je urednik rubrike za kulturu u časopisu „Index“ 1969. i urednik na Tribini mlađih 1970. Član grupe KÔD bio zaključno sa nastupom grupe na Tjentiju jula 1970.

Peđa Vranešević, rođen 1946. u Novom Sadu. Završio Arhitektonski fakultet u Beogradu. Bavio se konceptualnom umetnošću. Bio je član grupe (3 - KÔD. Deluje u rok grupi „Laboratorija zvuka“ i piše filmsku, pozorišnu i televizijsku muziku.

Branko Andrić, rođen 1942. u Novom Sadu. Završio Višu pedagošku akademiju i fakultet političkih nauka u Beogradu. Bavi se grafikom, poezijom, prozom i rok muzikom (Imperium of Jazz). Sa grupom KÔD je saradivao zaključno sa realizacijom projekta „Zglob“ maja 1970.

Kiš-Jovak Ferenc, rođen 1946. U Novom Sadu. Bavi se poezijom i prevodenjem. Sa grupom KÔD je saradivao zaključno sa realizacijom projekta „Zglob“ maja 1970.

AKCIJE I IZLOŽBE GRUPE KÔD

- Prostorna intervencija u Parket salonu Tribine mlađih u Novom Sadu, 9. april 1970.
- Slobodan Tišma, KOCKA, Katoločka porta u Novom Sadu, 18. april 1970.
- MORE-ANTI MORE, akcija, Novi Sad, 22. april 1970.
- Svakodnevne akcije u prostoru grada, april 1970.
- ZGLOB, 7 fluksusa, Tribina mlađih, Novi Sad, 24. maj 1970.
- OGLEDALO U GRADU, akcija, Novi Sad, 25. maj 1970.
- IZLOŽBA i AKCIJE, Tjentiste, 22-28. juli 1970.
- Miroslav Mandić, TRI TRI, akcija, saradnici na projektu: Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Slobodan Tišma, Vladimir Mandić, Božidar Mandić, Sala Tribine mlađih, Novi Sad, 9. oktobar 1970.
- Grupa KÔD i Goran Trbuljak, JAVNI ČAS UMETNOSTI, akcije, Dunavski kej, Novi Sad, 18. oktobar 1970.
- AKCIJE, FEST, Beograd, 15-18 januar 1971.
- JANUAR, izložba-akcije, Tribina mlađih, Novi Sad, 21. januar 1971.
- FEBRUAR: ZAKUSKA NOVIH UMETNOSTI, dansing dvorana Doma omladine, Beograd, 9. februar 1971.
- PRIMERI KONCEPTUALNE UMETNOSTI U JUGOSLAVIJI, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 3. mart 1971.
- AT THE MOMENT, Veža Frankopanska 2a, Zagreb, 22. april 1971.
- Carlo Colnaghi, MINOTAUR, ATLAS - OBLAČENJE FAUSTA - SLOBODNO SCENSKO RAZMIŠLJANJE NA MITSKE TEME U 6 SLIKA, Učesnici: Katalin Ladik, Eva Ujhazi, Ana Raković, Karlo Colnaghi, Slavko Bogdanović, Čeda Drča, Vladimir Kopić, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Peda Vranešević, Tribina mlađih, Novi Sad, 7. jun 1971.
- SEPTIEME BIENNALE DE PARIS: CONCEPT, Paris, 24. septembar - 1. novembar 1971.
- DOKUMENTI O POST-OBJEKTNIM POJAVAMA U JUGOSLOVENSKOJ UMETNOST 1968-1973, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, juli 1973.
- ASPEKTE GEGENWARTIGE KUNST AUS JUGOSLAWIEN, Akademie Der Bildende Kunst, Wiene, 28. oktobar - 29. novembar 1975.
- NOVA UMJETNIČKA PRAKSA 1966 - 1978, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
- PRIMERI ANALITIČKIH RADOVA, Galerija SKCa Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978.
- NOVA UMETNOST U SRBIJI 1970-1980: POJEDINCI, GRUPE, POJAVE, Muzej savremene umetnosti Beograd, Galerija suvremenih umjetnosti Zagreb i Galerija umetnosti Priština, 1983.
- SCENE JEZIKA - ULOGA TEKSTA U LIKOVNIM UMETNOSTIMA - FRAGMENTARNE ISTORIJE 1920-1990, ULUS, Beograd, april 1989.

TEKSTOVI, RADOVI I DOKUMENTACIJA GRUPE KÔD

1970

- KÔD, ZGLOB (sedam vizuelno-akustičkih akcija), rukopis.
- KÔD, ZGLOB, 3 crno bele fotografije, 18x10cm.
- KÔD, ZGLOB, 88 kontakt kopija na 4 lista, 18x24cm.
- KÔD, TEZE ZA NOVI ČASOPIS, rukopis, Nov Sad, 21. april. Retrospektivno objavljeno u Miško Šuvaković (ed.), Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1920-1990 - Antologija tekstova umetnika - knjiga 2, ULUS, Beograd, 1989.
- KÔD, IZVRŠNOM ODBORU OPŠTINSKE ZAJEDNICE KULTURE, šapilografisan tekst.
- Božidar Mandić, Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, Katolička porta ispred Tribine mlađih, crnobela fotografija, 24x30cm.
- KÔD, KONCEPCIJA ČASOPISA POLJA, rukopis.
- KÔD, GRUPA KÔD NA Tjentistu, 3 kolor fotografije, 9x12.
- KÔD, OBJEKTI GRUPE KÔD, 2 kolor fotografije, 9x12.
- KÔD, GRUPA KÔD NA Tjentistu, 3 crno bele fotografije, 9x14.
- Mirko Radojičić i Slavko Bogdanović, APOTEZOZA JACKSONU POLLOCKU, akcija, 4 crnobele fotografije, 9x14cm, Tjentiste.
- Mirko Radojičić i Slavko Bogdanović, APOTEZOZA JACKSONU POLLOCKU, akcija, 3 crnobele fotografije, 24x30cm, Tjentiste.
- Mirko Radojičić i Slavko Bogdanović, APOTEZOZA JACKSONU POLLOCKU, akcija, kolor fotografija, 9x12cm, Tjentiste.
- Mirko Radojičić i Slavko Bogdanović, APOTEZOZA JACKSONU POLLOCKU II, kolor fotografija, 9x12.
- Mirko Radojičić i Slavko Bogdanović, APOTEZOZA JACKSONU POLLOCKU II, crno bela fotografija, 9x14, Tjentiste.
- Grupa KÔD i Goran Trbuljak, JAVNI ČAS UMETNOSTI, 4 crno bele fotografije, 13x18cm, 18. 10. 1970.
- Grupa KÔD i Goran Trbuljak, JAVNI ČAS UMETNOSTI, 4 crno bele fotografije, 24x30cm.
- Grupa KÔD i prijatelji, FOTOGRAFIJE IZ AUTOMATA, akcije, 26 crno belih fotografija, 4x5cm.

- Slavko Bogdanović, UMETNOST (DANAS), UMETNIK (STVARALAC), UČESNIK (AUTOR) - TEZE, rukopis. Retrospektivno objavljeno u Miško Šuvaković (ed.), Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima
- Fragmentarne istorije 1920-1990 - antologija tekstova umetnika - knjiga 2, ULUS, Beograd, 1989.
- Slavko Bogdanović Dada, ZAPISAĆU MOJIH 200 IDEJA..., „INDEX“ br. 201, Novi Sad.
- Slavko Bogdanović, T - T', rukopis.
- Slavko Bogdanović, I DALJE PO STAROM, „Index“ br. 202, Novi Sad.
- Slavko Bogdanović SUMA 2N, „Index“ br. 203, Novi Sad.
- Slavko Bogdanović Dada, POREZ NA PROMET, „INDEX“ br. 202, Novi Sad.
- Slavko Bogdanović, VUJICA REŠIN TUCIĆ - JAJE U ČELIČNOJ LJUSCI, „INDEX“ br. 203, Novi Sad.
- Slavko Bogdanović, FAKK I FUCK, „INDEX“ br. 205, Novi Sad.
- Slavko Bogdanović, T. No. 1 i T'. No. 1, „INDEX“ br. 207-8, Novi Sad.
- Slavko Bogdanović, MOČVARA, knjiga umetnika, rukopis, Novi Sad.
- Slavko Bogdanović Dada, SLIKE NOĆI, „Polja“ br. 137, Novi Sad.
- Slavko Bogdanović, CRNA VRPCA, akcija, 3 crno bele fotografije, 24x30cm, Tjentište.
- Slavko Bogdanović, KASKADE, 4 crno bele fotografije, 9x14 i 13x18, Tjentište 25. jul.
- Slavko Bogdanović, REALIZACIJA KASKADA, kolor fotografija, Tjentište, 9x12cm.
- Slavko Bogdanović, KASKADE, 3 kolor fotografije, 12x9cm, Tjentište.
- Slavko Bogdanović, POLIKOLORNA INTERAKCIJA, 3 kolor fotografije, 12x9cm, Tjentište.
- Slavko Bogdanović, KASKADE, 2 crno-bele fotografije, Novi Sad 19. oktobar.
- Slavko Bogdanović, THE MEDIUM IS THE MESSAGE, intervencija flomasterom na strani knjige, 13x19cm.
- Slavko Bogdanović, No.1 - IN NO STRANGE LAND (SUBJEKTIVNI NOTNI TEKST NA MUZIKU DONALDA ERBA), crtež flomasterom, 21x25cm.
- Slavko Bogdanović, No.2 - IN NO STRANGE LAND (SUBJEKTIVNI NOTNI TEKST NA MUZIKU DONALDA ERBA), crtež flomasterom, 21x25cm.
- Slavko Bogdanović, No.3 - IN NO STRANGE LAND (SUBJEKTIVNI NOTNI TEKST NA MUZIKU DONALDA ERBA), crtež flomasterom, 21x25cm.
- Janez Kocijančić, PUKOTINE, „INDEX“ br. 201, Novi Sad.
- Janez Kocijančić, LASCIATE OGNI ONESTA' VOI CHE CI ENTRATE, „INDEX“ br. 205, Novi Sad.
- Ivan Kocijančić, RESTORAN KÔD KÔD (ENVIRONMENT), „INDEX“ br. 206, Novi Sad.
- Janez Kocijančić, SERIJA PHILA 19104, „Polja“ br. 142, Novi Sad.
- Janez Kocijančić, NOVOSADSKI VANGUARD, „Polja“ br. 142, Novi Sad.
- Janez Kocijančić, RESTORAN KOD KÔD, akcija, tekst, fotografije, 30x40cm.
- Janez Kocijančić, ŠTIRIDNEVNOST: VIZUAL 1: ZAMAŠKI, KAR PREVEĆ ZAMAŠKOV - DAN PROSTORNOSTI i VIZUAL 2: KASPIJSKO MORJE - DAN ASOCIJACIJE, „Problemi“ br. 97, Ljubljana.
- Janez Kocijančić, NASLOV (knjiga poezije), Matica srpska, Novi Sad.
- Miroslav Mandić, TRI TRI, akcija, 5 crno-belih fotografija, 13x18cm.
- Miroslav M. Mandić, 201, „INDEX“ br. 201, Novi Sad.
- Miroslav M. Mandić, MIRKO RADOJIČIĆ, „INDEX“ br. 201, Novi Sad.
- Miroslav M. Mandić, PESMA O SEBI, „INDEX“ br. 201, Novi Sad.
- Miroslav M. Mandić, P, „INDEX“ br. 201, Novi Sad.
- Miroslav M. Mandić, VERUJUĆI, „INDEX“ br. 201.
- Miroslav M. Mandić, ONA I, ONA II, ONA III, „INDEX“ br. 201, Novi Sad.
- Miroslav Mandić, GALERIJE, „INDEX“ br. 202, Novi Sad.
- M.M. Mandić, FILM GOVORI SAM ZA SEBE, „INDEX“ br. 203, Novi Sad.
- M.M. Mandić, SUMA 2N, „INDEX“ br. 203, Novi Sad.
- M.M. Mandić, UČINJENO (U SISTEMU SOCIOLOŠKIH KATEGORIJA) KAO DELO, „INDEX“ br. 204, Novi Sad.
- M.M. Mandić, VOJVODANSKA KULTURA! KO JE TAJ ŠTO VIČE? TAJ UVEK VIČE JER NAJAVAČE VIČE. IZ NENAPISANE KNJIGE, „INDEX“ br. 205, Novi Sad.
- M. Mandić, M.ISLIM ALI K.AKO, „INDEX“ br. 205, Novi Sad.
- M. Mandić, PEDA-FILM, „INDEX“ br. 207-8, Novi Sad.
- M. Mandić, LAGATI! A ZAŠTO NE I FILMOM, „INDEX“ br.207-8, Novi Sad.
- M. Mandić, OVO JE PRE SVEGA PESMA, „INDEX“ br. 209, Novi Sad. Slog rasturen.
- M. Mandić, PESMA 1, „INDEX“ br. 209, Novi Sad. Slog rasturen.
- M. Mandić, PESMA 2, „INDEX“ br. 209, Novi Sad. Slog rasturen.
- M. Mandić, DAN, „INDEX“ br. 209, Novi Sad. Slog rasturen.
- M. Mandić, KLIŠE U DESNOM UGLU, „INDEX“ br. 209, Novi Sad. Slog rasturen.
- Miroslav Mandić, PRAZNICNI SONETI I JOŠ NEKI POSLOVI, „Polja“ br. 143, Novi Sad.
- Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, PRILOG ČETVRTOM TRIJENALU JUGOSLOVENSKE LIKOVNE UMETNOSTI: USAGLAŠENI SENZIBILITET, DIMENZIJE GREŠKE, ADAKTILNI MOBIL 452, KOMPLEMENTARNOST, „Polja“ br. 143, Novi Sad.

- Miroslav Mandić. DELO A, B, C, 3 crno bele fotografije, 24x30cm.
- Miroslav Mandić, ČELIK, tekst pisan rukom, 21x30cm.
- Miroslav Mandić, TRAVA, crno-bela fotografija, 13x18cm.
- Miroslav Mandić, DUNAV, 2 crno-bele fotografije, 13x18cm.
- Miroslav Mandić, ULAZNICA U GALERIJE SUVREMENE UMJETNOSTI, crnobela fotografija, 13x9cm.
- Miroslav Mandić, PORTRET MIŠE ŽIVANOVIĆA, crtež flomasterima u boji, 4 komada 21x30cm.
- Slavko Bogdanović, JEDNO VEČE ZVANO VEČE - VLADIMIR I BOŽIDAR MANDIĆ, „INDEX“ br. 202, Novi Sad.
- Mirko Radojičić POEMA O NJENOJ STRUKTURI, SONEĆ, tekst kucan pisaćom mašinom.
- Mirko Radojičić, ESTETIKA, 4 crno-bele fotografije, 13x8cm, 1970 i 1978.
- Mirko Radojičić, NEON, NEAN ESTETIKA, crtež olovkama u boji, 21x30cm.
- Mirko Radojičić, NIZ STRMI NASIP PREKRIVEN BETONSKIM BLOKOVIMA U DUNAV JE SIPANA BOJA (BELI LAK), crno bela fotografija, 18x13cm.
- Mirko Radojičić, DVA KVADRATA: ZEMLJA-TRAVA, crno-bela fotografija, 14X9cm.
- Mirko Radojičić, DIZAJN ZA NASLOVNU STRANU ČASOPISA „INDEX“ BR. 209, crtež, 12x21cm.
- Mirko Radojičić, MILIMETARSKA HARTIJA, crtež za časopis „NeuroArt“.
- Mirko Radojičić, POEMA BEZ REČI ZA VASKA POPU, objekt.
- Slobodan Tišma, KVADRAT I DIMENZIJA GREŠKE, „INDEX“ br. 201, Novi Sad.
- Slobodan Tišma, KAO NEKO, rukopis.
- Slobodan Tišma, KAO NEKO, „INDEX“ br. 207-8, Novi Sad.
- Slobodan Tišma, PCSME I ZAPISI, „Polja“ br. 136, Novi Sad.
- Slobodan Tišma, OD 1 DO 10, „Polja“ br. 143, Novi Sad.
- Slobodan Tišma, CRNA I ŽUTA VRPCA, akcija, 6 crno-belih fotografija, 5x24cm.
- Slobodan Tišma, KOČKA, akcija, 8 crno-belih fotografija, 23,5x29,5cm.
- Slobodan Tišma, №.1 - IN NO STRANGE LAND (SUBJEKTIVNI NOTNI TEKST NA MUZIKU DONALDA ERBA, crtež flomasterom, 21x25cm.
- Slobodan Tišma, №.2 - IN NO STRANGE LAND (SUBJEKTIVNI NOTNI TEKST NA MUZIKU DONALDA ERBA, crtež flomasterom, 21x25cm.
- Cana Božićić, Peda Vranešević (ed.), KO JE KO U AMERIČKOJ LEVICI, „INDEX“ br. 204.
- Peda Vranešević, ARHITEKTURA&ARHITEKTURA, „INDEX“ br. 206, Novi Sad.
- Peda Vranešević, FILM / UNDERGROUND / FILM-FILM, „INDEX“ br. 207-8, Novi Sad.
- ŠTA JE NOVO U INDEXU / ŠTA JE S INDEXOM, „INDEX“ br. 202, Novi Sad, 21. oktobar.
- NASLOVNA STRANA, „INDEX“ br. 207-8, Novi Sad, novembar.

1971

- KÔD, PLASTIČNO CREVO, akcija u urbanom prostoru Novog Sada; 2 crno-bele fotografije, 9x14cm.
- Grupa KÔD i prijatelji, ULIČNA AKCIJA, akcija, 7 crno-belih fotografija, 9x7cm.
- Branko Andrić, Slavko Bogdanović, Čeda Drča, Janez Kocijančić, Vladimir Kopićl, Božidar Mandić, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Ana Raković, Dušan Sabo, Slobodan Tišma, Vujica Rešin Tucić, Peda Vranešević, Miša Živanović (Grupa za nove umetnosti „Februar“ KÔD novosadske Tribine mlađih), OTVORENO PISMO JUGOSLOVENSKOJ JAVNOSTI, šapirografisani tekst.
- Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Slobodan Tišma, Slavko Bogdanović, INTIMNI KRUG, rukopis, Novi Sad, 23. juli.
- Miroslav Mandić, Slavko Bogdanović, Mirko Radojičić, Slobodan Tišma, PISMO DUŠANU MAKAVEJEVU, rukopis, Novi Sad, sa beleškom Slavka Bogdanovića objavljeno u Miško Šuvaković (ed.), Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1920-1990 - antologija tekstova umetnika - knjiga 2, ULUS, Beograd, 1989.
- Dušan Bjelić, ŠTA ZNAČI BITI POŠTEN DANAS?, L.H.O.O.Q. n°.3, Zrenjanin.
- Slavko Bogdanović, LETNJI PROJEKT, skica iz dva dela, crtež crnom i crvenom hemijskom olovkom, rađeno za časopis „Problemi“. Rekonstrukcija, 3 fotografije, 1994.
- Slavko Bogdanović, INFORMACIJA 1, INFORMACIJA 2, INFORMACIJA 3 i INFORMACIJA 4, „Problemi“ št. 101, Ljubljana. INFORMACIJE su izlagane-objavljivene na prvom FESTU januara 1971. i na izložbi „Primeri konceptualne umetnosti“, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd.
- Slavko Bogdanović, PROGRAM ČASOPISA „L.H.O.O.Q.“, Bosut, Novi Sad.
- Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, MI SMO DRAŽESNI DEČACI II, rukopis, tekst je objavljen na madarskom jeziku u časopisu „Uj symposion“ kao prvi broj časopisa L.H.O.O.Q.
- Slavko Bogdanović, DRAGI JAŠA, rukopis, Bosut. Pisan je za ljubljanski časopis „Tribuna“, povučen od autora pred objavljivanje.
- Slavko Bogdanović, ZAKOVANA KNJIGA, objekt, crno bela fotografija, 9x14cm.
- Slavko Bogdanović, OTVORENA KNJIGA - ZATVORENA KNJIGA, objekt.
- Slavko Bogdanović, STRIP O GRUPI KÔD I NJENIM ČLANOVIMA, „L.H.O.O.Q. UNDERGROUND LIST ZA RAZVIJANJE MEDULJUDSKIH ODNOŠA“ n°. 9, Bosut.

- Slavko Bogdanović, UNDERGROUND TRIBINA MLADIH, NOVI SAD, „Student“ (specijalan broj posvećen undergroundu), Beograd.
 - Carlo Colnaghi, LJUDSKI MANIFEST, L.H.O.O.Q, 6. jun.
 - Janez Kocijančić, RESTORAN KOD KÔD, plakat, sitoštampa, 73x73cm, Tribina mladih, Novi Sad.
 - Janez Kocijančić, PROJEKAT 3p4a2k - urbanotopografska rotacija + sveobuhvatnost bojenja, „Polja“, Novi Sad, 1971.
 - Dušan Bjelić, Miroslav Mandić, DROGA I REVOLUCIJA - NARKOMANI SVIH ZEMLAJA UJEDINITE SE!, rukopis, Zrenjanin.
 - Dušan Bjelić, Miroslav Mandić, ČETIRI TAČKE AKCIONOG PROGRAMA, „L.H.O.O.Q.“ no. 2, Zrenjanin i „UJ SYMPOSION“, Novi Sad, jul.
 - № 1 / MIROSLAV MANDIĆ, časopis „N“, Novi Sad.
 - Miroslav Mandić, 300 TAČAKA, 2 crno bele fotografije, 24x30cm.
 - Miroslav Mandić, 10 PORUKA, tekstovi parole.
 - Božidar Mandić, MANIFEST ZA KULTURU NOVOG SADA, L.H.O.O.Q, Rijeka.
 - Božidar Mandić, DROGA JE DIVNA STVAR, L.H.O.O.Q, Rijeka.
 - Božidar Mandić, TEORIJA DEZINFORMACIJE, L.H.O.O.Q, Postojna, jesen.
 - Božidar Mandić, AUTO-FOTO INFORMACIJA, „Problemi“ št.101, Ljubljana.
 - Nepoznat autor (prevod sa holandskog Božidar Mandić), KAO UGOVOR - PLAN „ZAVESA“, rukopis, 1971 ili 1972.
 - Mirko Radojičić, TEKST 1. Objavljen u Mirko Radojičić (ed.) Konceptualna umetnost, „Polja“ br. 156, Novi Sad, 1972.
 - Mirko Radojičić, TEKST 2, 1971, sitoštampa. Objavljen u katalogu Marijan Susovski (ed.), Nova umjetnička praksa 1966-1978, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
 - Mirko Radojičić, CRTEŽI, „Problemi“ br. 101, Ljubljana.
 - Mirko Radojičić, I-IV, crtež flomasterom, 21x30cm. Rad je objavljen u katalogu izložbe Mladi umetnici i mlađi kritičari, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972.
 - Mirko Radojičić, NACRT ZA NASLOVNU STRANICU ČASOPISA „POETIKA - ČASOPIS ZA TEORIJU KNJIŽEVNOSTI I UMETNOSTI STRANIH AUTORA“, crtež flomasterom na milimetarskom papiru, 30x42cm.
 - Mirko Radojičić, MILIMETARSKA HARTIJA, serija crteža na milimetarskom papiru A-4 formata, 30 listova.
 - Mirko Radojičić, PROJEKAT ZA MONDRIJANA I MALJEVIČA, 2 crteža na milimetarskoj hartiji A-4 formata. Mirko Radojičić, skica MILIMETARSKA HARTIJA, crtež flomasterom na milimetarskoj hartiji, 21x30cm.
 - Mirko Radojičić, MILIMETARSKA HARTIJA, crtež flomasterom na milimetarskoj hartiji, 21x30cm.
 - Mirko Radojičić, MILIMETARSKA HARTIJA, crtež flomasterom na milimetarskoj hartiji, 60x84cm.
 - Mirko Radojičić, SKICA: KVADRAT KOCKA HIPERKOCKA, crtež flomasterom na milimetarskoj hartiji, 21x30cm.
 - Mirko Radojičić, KVADRAT-LINIJA, KOCKA-PROSTOR, HIPERKOCKA-STRUKTURA, crtež flomasterom na milimetarskom papiru, 21x30cm. Rad je objavljen u katalogu izložbe Miško Šuvaković (ed.) Primeri analitičkih radova, Galerija SKCa Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978.
 - Mirko Radojičić, KVADRAT-LINIJA, KOCKA-PROSTOR, HIPERKOCKA-STRUKTURA, crtež flomasterom na milimetarskoj hartiji, 84x59,5cm.
 - Slobodan Tišma, RASPOREDITI PREDMETE PREMA ZNACIMA SA LEGENDE, instalacija, jedna crno bela fotografija, 21x30cm.
 - Slobodan Tišma, SVE JE KOLIČINA, tekst-letaset, ??x??cm. Rad je objavljen u katalogu izložbe Mladi umetnici i mlađi kritičari, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972.
 - Peda Vranešević, Z1 Z2, crtež-slika-teks, 21,5x50cm.
 - Peda Vranešević, TEKST, tuš na kartonu, 5 komada, 23,5x20cm.
 - Peda Vranešević, NEMOGUĆNOST TAČNOG ODREĐENJA..., tekst pisan rukom tehničkim slovima, cm, 1971. Rad je objavljen u katalogu izložbe Mladi umetnici i mlađi kritičari, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972.
 - Peda Vranešević, NZ, knjiga umetnika, unikat, 16,5x15,5cm.
- POVODOM REALIZACIJE PROJEKTA „MART“ VUJICE REŠINA TUCIĆA I NJEGOVE SUPRUGE NADE, „L.H.O.O.Q. - UNDERGROUND LIST ZA RAZVIJANJE MEĐULJUDSKIH ODНОСА“ no. 11, Bosut, 11. decembar.

1972

- Grupa KÔD, Klaus Groh (ed.), AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA: CSSR * JUGOSLAWIEN * POLEN * RUMÄNIEN * UDSSR * UNGARN, DuMont Aktuell, Köln.
- Slavko Bogdanović POSLE DUGOG VREMENA, rukopis, Bosut, 20. januar.
- Slavko Bogdanović CLOSED LETTER / ZATVORENO PISMO i OPENED LETTER / OTVORENO PISMO, dve koverta adresirane na Klausa Groha. Objavljeno u Klaus Groh (ed.), AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA: CSSR * JUGOSLAWIEN * POLEN * RUMÄNIEN * UDSSR * UNGARN, DuMont Aktuell, Köln.
- Janez Kocijančić, ESTETISCHES RESTAURANT, Klaus Groh (ed.), AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA: CSSR * JUGOSLAWIEN * POLEN * RUMÄNIEN * UDSSR * UNGARN, DuMont Aktuell, Köln.
- Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, ÜBEREINSTIMMEND SENSIBILITÄT, Klaus Groh (ed.), AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA: CSSR * JUGOSLAWIEN * POLEN * RUMÄNIEN * UDSSR * UNGARN, DuMont Aktuell, Köln.
- Mirko Radojičić, KONCEPTUALNA UMETNOST - SEPTIEME BIENNALE DE PARIS, plakat, 30x59cm.
- Mirko Radojičić (ed.), KONCEPTUALNA UMETNOST (tematski broj), „Polja“ br. 156, Novi Sad.

- Slobodan Tišma, SVOD BIT REKE, rukopis zbirke pesama, 1972-73.
- Slobodan Tišma, DOK (JONA), „Polja“ br.? , Novi Sad i „Problemi“ št.?, Ljubljana.
- Slobodan Tišma, SAKRALNA UMETNOST SLIKARSTVO - KIPARSTVO, rukopis.
- Retrospektivno objavljeno u Miško Šuvaković (ed.), Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1920-1990 - antologija tekstova umetnika - knjiga 2, ULUS, Beograd, 1989.
- Slobodan Tišma, SVEŠKA, sveska crteža i tekstova, 17x22cm.
- Peda Vranešević, KÖD, Klaus Groh (ed.), AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA: CSSR * JUGOSLAWIEN * POLEN * RUMÄNIEN * UDSSR * UNGARN, DuMont Aktuell, Köln.
- Peda Vranešević, 1-2-3, 3 crteža tušem i perom, 19x20cm.
- E. PLAN RADA LIKOVNOG SALONA TRIBINE MLADIH U 1972, šapilografisani tekst.
- Mirko Radojičić, PROJEKTI ZA IZLOŽBE: TRIBINA MLADIH I GALERIJA STANARA IDE BIARD, crteži na milimetarskoj hartiji, 21x30cm.
- Mirko Radojičić, NACRT JEVREJSKOG SVEĆNJAKA, crteži na milimetarskoj hartiji, 21x30cm, 1972-73.
- Mirko Radojičić, YI KING, objekti od drveta, dva komada, manje dimenzije, 1972-73.
- Mirko Radojičić, AUTOPORTRET, crtež, oko 10x14cm.

1973

- Miroslav Mandić, VOLIM SVOJ ŽIVOT ZATO GA HOĆU DATI ONOME KOGA VOLIM, tekst-pozivnica za privatni performans, Novi Sad.
- Slobodan Tišma, 1. LEDENO SLOVO №, crtež flomasterom, oko 21x30cm.
- Slobodan Tišma, BEZ NAZIVA, 3 crteža flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, TAP TAP ..., crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, TOK..., crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, TERRA..., crtež flomasterom, 23x15,5cm.
- Slobodan Tišma, VEĆITO VRAĆANJE ISTOG, crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, POLOŽAJ, crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, 10 IDEJA, crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, SODOM SID MID MAAD, crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, TRAVA, crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, PRVI I PRVO, crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, VARIKIN, crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, SPREMAN SAM NEŠTO DA PRIZNAM U VEZI MOJE UMETNOSTI, crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, TREBA SAMO DA NAPIŠEM, crtež i tekst flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, BLUE JEANS, crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, AMORIN, crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, MIKELANDJELO PISTOLETO i MARIJA PIOPI..., crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, RUŽIČASTI BROD, crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, BILJE (PLANINSKO CVEĆE), crtež flomasterom, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, GALERIJA JANUS, rukopis.
- Peda Vranešević, SVESTAN KRIZE UMETNOSTI, Biljana Tomic, Ješa Denegri (ed.) RASPONI 73, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

1974

- Mirko Radojičić, FOTOGRAFIJA - PORTRET U PRIRODI, fotografije.
- Slobodan Tišma, ... crtež flomasterom, 15,5x23cm.
- Slobodan Tišma, SVEŠKA, sveska crteža i tekstova, 21x30cm.

1975

- Janez Kocijančić, KAMEJA VAN VREMENOG (knjiga poezije), Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov“.
- Mirko Radojičić, STRUKTURA RASTA - KRUG 1-4, 4 crno-bele fotografije, 8,5x8,5cm, Nevesinje.
- Mirko Radojičić, STRUKTURA RASTA - KRUG I-X, 10 crno-belih fotografija, 8,5x8,5cm, Nevesinje.
- Mirko Radojičić, STRUKTURA RASTA - KRUG 1-9, Nevesinje, 9 crno belih fotografija, 21x29cm. Fotografija i crtež objavljeni u katalogu izložbe Ješa Denegri, Biljana Tomic (ed.) NF2 Fotografija kao umjetnost, Centar za Fotografiju film i TV Zagreb, Muzej savremene umjetnosti Beograd i Razstavni salon Rotovž Maribor, 1976.
- Mirko Radojičić, 1-10, 10 crno-belih fotografija, 18x24cm, ideja iz 1970, realizacija 1975.
- Mirko Radojičić, JEDAN DAN LETA, 1 crno-bela fotografija 21x30cm i 36 kontakt kopija na jednom listu 21x30cm. Rad je delimično objavljen u katalogu izložbe „Prisustvo fotografije u savremenoj umjetnosti - IX jesenji salon“, Izložbeni salon Doma kulture, Banjaluka, 1979.

- Mirko Radojičić, KAMERA 0.45, 0.90, 1.80, beskonačno oka 0.45, 0.90, 1.80, 100, serija fotografija.
- Mirko Radojičić, PROGRESIJA OBLAKA, 4 fotografije.

1977

- Miroslav Mandić, ŠTA DA NAPIŠEM UJUTRU KAO SEĆANJE NA KASNO PISANJE U VEČE, crtež i tekst, 21x30cm, objavljeno u časopisu „Adresa“ br. 1, Zrenjanin.
- Miroslav Mandić, U ČETVRTAK 8 APRILA ..., crtež i tekst, 21x30cm, objavljeno u časopisu „Adresa“ br. 2, Zrenjanin.
- Miroslav Mandić, KROZ ŠARENE PRUGE, crtež i tekst, 21x30cm, objavljeno u časopisu „Adresa“ br. 3, Zrenjanin.
- Miroslav Mandić, MALI GROZDOVI U RUCI, crtež i tekst, 21x30cm, objavljeno u časopisu „Adresa“ br. 4, Zrenjanin.
- Mirko Radojičić, LINIJA (1972-73), crtež olovkom, 21x30cm. Objavljeno u časopisu „Adresa“ br. 1, Zrenjanin.
- Mirko Radojičić, STRUKTURA RASTA, xerox fotografije, 23x21cm, objavljeno u časopisu „Adresa“ br. 2, Zrenjanin.
- Mirko Radojičić, JA, ČUANG ČEU, SANJAO SAM JEDNOM DA SAM LEPTIR..., crtež i tekst, 21x30cm. Rad je predviđen za časopis „Adresa“ nr. 4, ali nije poslan.
- Slobodan Tišma, VRT (KAO) TO, „Letopis Matice srpske“ br. maj, Novi Sad.
- Slobodan Tišma, PRESIPANJE VODE, akcija, 3 crno-bele fotografije, 21x30cm.
- Slobodan Tišma, THE END, crno bela fotografija, 18x24cm.
- MOTIV IZ BREZOVICE SEDAMDESETIH, sleva na desno: Andelija i Vladimir Kopić, Slobodan Tišma, Božidar Mandić, nepoznata osoba, Paja, Miroslav Mandić, Štrboja, crno bela fotografija, 10x7cm.

1979

- Mirko Radojičić, KRUG, tekst, serija crteža, instalacija i fotografija, iz projekta „Naš zajednički rad“ (Bojan Bole, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić, Maja Savić, Paja Stanković i Miško Šuvaković).

1980

- Mirko Radojičić, ARHITEKTONSKI RADOVI, crteži različitog formata, 1978-80.

1981

- Miroslav Mandić, PROSTORI OD KOJIH OKREĆEMO GLAVU, tekst. Objavljeno u ZAJEDNIČKA ŠKOLA O PROSTORU, Salón Muzeja savremene umetnosti, Beograd.

1982

- Mirko Radojičić, UNE LIGNE AMBIGUE (ET DEUX PHOTOGRAPHIES CLAIRES), fotografije u boji i crtež, dve table 49x39,1cm.
- Mirko Radojičić, PLAVO, koncept, tekst i dva crteža A-4 formata.

1984

- Mirko Radojičić, MESEC, fotografije i tekst, dve table, 30x30cm.
- Slavko Bogdanović, TAJNA PIRAMIDE JE..., crtež i tekst, 70x30cm.
- Miroslav Mandić, JA SAM TI JE ON (knjiga poezije), Matica srpska, Novi Sad.
- Miroslav Mandić, UMESTO 1000 REČI DVANAEST PLANINA, tekst. Objavljeno u katalogu PROSTORI II, Galerija Doma kulture „Studentski grad“.
- Slavko Bogdanović, POLJE FENOMENA, tekst-poezija.

1986

- Miroslav Mandić, VARŠAVA - JEDNE NOĆI JEDNA PESMA (knjiga poezije), biblioteka AUT, Beograd.

1987

- Mirko Radojičić, CRTE I TAČKE - ZA STUDIJU O PRISUSTVU KULTURA ISTOKA U DELIMA FRANCUSKIH STVARALACA, OD KLODELA DO BARTA, „Mentalni prostor“ br. 4, Beograd.
- Miroslav Mandić, NE, NE VERUJEM DA SE OVA REČENICA NE ČUJE (knjiga proze), Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad.

1989

- Božidar Mandić, PORODICA BISTRIH POTOKA, „Dnevnik“, Novi Sad.

1992

- Miroslav Mandić, RUŽA LUTANJA 1 (knjiga prozno-poetskih tekstova), Društvo prijatelja „Ruže lutanja”, Beograd.

1993

- Miroslav Mandić, KAJA JA SAM TI JE ON II (knjiga poezije), Matica srpska, Novi Sad.

1994

- Miroslav Mandić, RUŽA LUTANJA 2 (knjiga prozno-poetskih tekstova), Društvo prijatelja „Ruže lutanja”, Beograd.
- Miroslav Mandić, PASSPORT OF A MAN IN MOTION, Palace of Art, Budapest.

TEKSTOVI O GRUPI KÔD

- Dušan Sabo, TRI TRI, „INDEX” br. 202, Novi Sad, 21. oktobar, 1970, str. 15.
- Vujica Rešin Tucić, SLOBODAN TIŠMA, „Polja” br. 136, Novi Sad, 1970, str. 20.
- Janez Kocijančič, NOVOSADSKI VANGUARD, plakat sa Tjentišta, 1970.
- Jovan Zivlak, AVAN GARD, „INDEX” br. 212, Novi Sad, 1971.
- Vujica Rešin Tucić, NA NOVOSADSKU KULTURU JE PAO MRAK, „Student” br. 2-3, Beograd, 1971.
- Hrvoje Turković, FARSA OKO NOVOSADSKE TRIBINE MLADIH, „Studentski list” br. 4-5, Zagreb, 1971.
- Milosav Eskić, NA LIVADI KOD OVACA, „Index” br. 213, Novi Sad, 1971.
- Bogdan Tirkanić, KO SU MOMCI ‘FEBRUARA’, „NIN” br. 1050, Beograd, 21.02.1971.
- Jovica Aćin, REVOLT KAO UMETNIČKA AKTIVNOST, „Student” br. 4, Beograd, 1971.
- Branko Andrić, „FEBRUAR” JE PRESTAO DA POSTOJI JOŠ U JANUARU, „Index” br. 214, Novi Sad, 1971.
- Mile Nedeljković, NOVI SAD, FEBRUARA ..., „Borba”, Beograd, 27.02.1971.
- Vojislav Despotov, Dušan Bjelić, pismo, „NIN” br. 1051, Beograd, 28.02. 1971.
- ONIGAZGATAS ES BUROKRACIA, „UJ SIMPOSITION”, Novi Sad, februar 1971.
- Vladimir Roksandić, GOOD BYE TIRKE, „Studentski list”, Zagreb, 2.03.1971.
- Zvonko Maković, ‘FEBRUAR’ I OKO NJEGA, „Tlo” br. 47, Zagreb, 12.03.1971.
- Jaša Zlobec, NOVI SAD, „Tribuna” št. 15, Ljubljana, mart 1971.
- Dragan Klačić, TRIBINA MLADIH - DRUGI PROGRAM, „Vidici” br. 145, Beograd, 1971.
- Jernej Novak, Novi Sad, „Tribuna” št. 16, Ljubljana, mart 1971.
- UMESTO SLIKE SAMO - IDEJA, „Večernje novosti”, Beograd, 7.03.1971.
- Vujica Rešin Tucić, QUO VADIS, POLJA?, „Student” br. 8, Beograd, mart 1971.
- Pero Zubac, POSLE TUCIĆA I ZUBAC O ISTOJ TEMI, „Student” br. 9, Beograd, mart 1971.
- Pero Zubac PISMO SAVETU TRIBINE MLADIH, „Index” br. 219, Novi Sad, mart 1971.
- Red Sudarski, IZJAVA ZAHVALNOSTI, „Index” br. 219, Novi Sad, mart 1971.
- Jovan Zivlak, KO JE INKVIZITOR, „Index” br. 220, Novi Sad, april 1971.
- Pero Zubac, O ZAKASNELOM DUŠEBRIŽNIŠTVU ILI KAKO SE PLAŠE MALA DECA, „Index” br. 220, Novi Sad, april, 1971.
- Zvonko Maković, KADA LI ĆE PROCVJETATI TIKVE, „Tlo” br. 49, Zagreb, 1971.
- B. Miroslavljević, ZABRANA ZBOG LAŽI I UVREDA, „Večernje novosti”, Beograd, 11.12.1971.
- B. Miroslavljević, ZABRANJEN ZBOG ‘SOČNIH’ IZRAZA, „Večernje novosti”, Beograd, 14.12.1971.
- Bogdana Poznanović, INFORMACIJE, „Polja”, Novi Sad, 1971.
- Ješa Denegri, PRIMERI KONCEPTUALNE UMETNOSTI U JUGOSLAVIJI, „Umetnost” br. 25-26, Beograd 1971.
- Ješa Denegri, PRIMERI KONCEPTUALNE UMETNOSTI U JUGOSLAVIJI, „Život umjetnosti” br. 15-16, Zagreb, 1971.
- Ješa Denegri, DOKUMENTI O POST-OBJEKTNIM POJAVAMA U JUGOSLOVENSKOJ UMETNOSTI 1968-1973, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973.
- Adrian Henri, ENVIRONMENTS AND HAPPENINGS, Thames and Hudson, London, 1974.
- Mirko Radojičić, AKTIVNOST GRUPE KÔD, iz NOVA UMETNIČKA PRAKSA 1966-1978, Galerija suvremene umjetnosti, 1978. Objavljeno na engleskom jeziku u prevedenoj verziji kataloga NOVA UMETNIČKA PRAKSA 1966-1978. Na francuskom jeziku objavljeno u časopisu „Autogestions” no. 6, 1981.
- J-L. Laville, LA NOUNVELLE PRATIQUE ARTISTIQUE, „Autogestions” no. 6, 1981.
- Jadranka Vinterhalter, UMETNIČKE GRUPE - RAZLOZI OKUPLJANJA I OBЛИCI RADA, iz NOVA UMETNOST U SRBIJI - POJEDINCI GRUPE POJAVE 1970 - 1980, Muzej Savremene umetnosti Beograd, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb i Galerija umetnosti Priština, 1983.
- Jasna Tijardović, TEKSTOVI UMETNIKA, iz NOVA UMETNOST U SRBIJI - POJEDINCI GRUPE POJAVE 1970 - 1980, Muzej Savremene umetnosti Beograd, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb i Galerija umetnosti Priština, 1983.

- Miško Šuvaković, FUNKCIJE I POLJE ANALIZE U UMETNOSTI, iz ANALIZA - TEKSTUALNOST - FENOMENOLOGIJA I VIZUELNE UMETNOSTI, „Mentalni prostor“ br. 4, Beograd, 1987.
- Balint Sombati, NOVA UMETNIČKA PRAKSA 1966-1978. (TI): GRUPE I POJEDINCI U VOJVODINI, „Polja“ br. 350, Novi Sad, 1988.
- Miško Šuvaković (ed.), SCENE JEZIKA - ULOGA TEKSTA U LIKOVNIM UMETNOSTIMA - FRAGMENTARNE ISTORIJE 1920-1990 - knjiga 1 u 2, ULUS, Beograd, 1989.
- Szombathy Balint, UJ IDOK, UJ MUVESZET / MODERNISTA TOREKVESEK JUGOSZLAVIABAN SZAZADUNK MASODIK FELEBEN, Forum, Novi Sad, 1991.
- PERIODIČNE ALTERNATIVNE EDICIJE U VOJVODINI POČETKOM SEDAMDESETIH GODINA, „Gradina“ br. 4, Niš, 1991. Ostoja Kisić, VUJICA REŠIN TUCIĆ - LIRSKI PESNIK IZ VREMENA PROCVATA SAMOUPRAVLJANJA, iz Vujica Rešin Tucić, STRUGANJE MAŠTE, Dnevnik, Novi Sad, 1991.
- Miško Šuvaković, FENOMENOLOGIJA I ANALIZA TEKSTA: GRUPA KÔD I GRUPA Č, iz TEORIJA U UMETNOSTI I ANALITČKA FILOZOFIJA, doktorska disertacija FLU, Beograd, 1993.
- Miško Šuvaković, DNEVNICI SLOBODANA TIŠME - UMETSTVO UVODA, „Košava“ br. 11, Vršac, 1993.
- Miško Šuvaković, NOVOSADSKI TEKSTUALIZAM, „Dnevnik“, Novi Sad, 7.04.1994.
- Miško Šuvaković, TEKSTUALNOST TEKSTA I TEKSTUALNOST POEZIJE: SLOBODAN TIŠMA, „Projekat“ br. 4, Novi Sad, 1994.
- Miško Šuvaković, ‘PROŠIVENI BOD’ I PREKRIVANJE ZNAČENJA: MIRKO RADOJIČIĆ, rukopis.
- Miško Šuvaković, OZNAČITELJI ‘MOČVARE’ I OZNAČITELJI ‘TEKSTA’: SLAVKO BOGDANOVIĆ, rukopis.
- Miško Šuvaković, FRAGMENTI I BELEŠKE / O PESMAMA SLAVKA BOGDANOVIĆA, rukopis.
- Ješa Denegri, NOVOSADSKA ALTERNATIVNA SCENA POČETKOM SEDAMDESETIH, iz FRAGMENTI / ŠEZDESETE - DEVEDESETE UMETNICI IZ VOJVODINE, Prometej, Novi Sad, 1994.

GRUPA (3)

BIOGRAFIJE ČLANOVA GRUPE (3)

- Čeda Drča, rođen 1950. godine u Odžacima. Studirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Bavio se konceptualnom umetnošću. Bio je član grupe (3 - KÔD (1971-73).
- Vladimir Kopićl, rođen 1949. godine u Djeneral Jankoviću. Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Bavio se konceptualnom umetnošću i poezijom. Bio je i član grupe (3 - KÔD. Bio je urednik na "Tribini mlađih", član redakcije časopisa "Index". Bio je urednik u časopisu "Letopis Matice srpske" (1980-1994). Ureduje kulturni dodatak "Dnevnika". Danas deluje kao pesnik, pozorišni kritičar, urednik i prevodilac.
- Ana Raković, rođena 1950. godine u Elemiru. Bila je i član grupe (3 - KÔD. Diplomirala na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Bavila se konceptualnom umetnošću. Živi u Sarajevu.
- Miša Živanović, rođen 1950. u Novom Sadu. Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Bavio se konceptualnom umetnošću i akcijama. Danas deluje kao novinar, pesnik, esejista i slikar.

IZLOŽBE I AKCIJE GRUPE (3)

- JANUAR, izložba-akcije. Tribina mlađih, Novi Sad, 21. januar 1971.
- FEBRUAR: ZAKUSKA NOVIH UMETNOSTI, dansing dvorana Doma omladine, Beograd, 9. februar 1971.
- AKCIJE, Beograd, Zrenjanin i Bačka Palanka, 1971.
- Ana Raković, Čedomir Drča, POKUŠAJ USPOSTAVLJANJA KONTINUITETA OSTVAREN METODOM IZNURIVANJA ORGANIZMA. april 1971.
- Miša Živanović, ČETIRI KVARTETA U SLAVU T.S. ELIOTA, instalacija, Galerija Doma Omladine, Beograd, 1971.
- PRIMERI KONCEPTUALNE UMETNOSTI U JUGOSLAVIJI, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 3. mart 1971.
- Carlo Colnaghi, MINOTAUR, ATLAS / OBLAČENJE FAUSTA - SLOBODNO SCENSKO RAZMIŠLJANJE NA MITSKE TEME U 6 SLIKA, Učesnici: Katašin Ladik, Eva Ujhazi, Ana Raković, Karlo Colnaghi, Slavko Bogdanović, Čeda Drča. Vladimir Kopićl, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Peda Vranešević, Tribina mlađih, Novi Sad, 7. jun 1971.
- SEPTIEME BIENNALE DE PARIS: CONCEPT, Paris, 24. septembar - 1. novembar 1971.
- DOKUMENTI O POST-OBJEKTNIM POJAVAMA U JUGOSLOVENSKOJ UMETNOST 1968-1973. Salon Muzeja savremene umetnosti. Beograd, juli 1973.
- Vladimir Kopićl, Izložba, Tribina mlađih, Novi Sad, 1973.
- Miša Živanović, (A)SOCIJATIVNA POLJA, Tribina mlađih, Novi Sad, 1973.
- RASPONI 73, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.
- ASPEKTE GEGENWARTIGE KUNST AUS JUGOSLAWIEN, Akademie Der Bildende Kunst, Wiene, 28. oktobar - 29. novembar 1975.
- ASPECTS 75 - CONTEMPORARY YUGOSLAV ART (Vladimir Kopićl), Richard De Marco Gallery, The Scottish Arts Council at the Fruit Market Gallery, Edinburgh, 1975.
- Vladimir Kopićl, Izložba, Galerija SKCa, Beograd, 1976.
- NOWOSZESNA SZTUKA JUGOSLAWII (Vladimir Kopićl), Galeria Współczesna, Warszawa, 1976.
- TENDENZEN IN DER JUGOSLAWISCHEN KUNST VON HEUTE (Vladimir Kopićl) Museum am Ostwall, Dortmund, 1978.
- NOVA UMJETNIČKA PRAKSA 1966 - 1978, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
- PRIMERI ANALITIČKIH RADOVA, Galerija SKCa Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978.
- NOVA UMETNOST U SRBIJI 1970 1980: POJEDINCI, GRUPE, POJAVE, Muzej savremene umjetnosti Beograd, Galerija suvremen umjetnosti Zagreb i Galerija umjetnosti Priština, 1983.
- SCENE JEZIKA - ULOGA TEKSTA U LIKOVNIM UMETNOSTIMA - FRAGMENTARNE ISTORIJE 1920-1990, ULUS, Beograd, april 1989.

TEKSTOVI, RADOVI I DOKUMENTACIJA GRUPE (3)

1970

- Vladimir Kopićl, UNUTRAŠNOST SFERE KAO SISTEM (PRIMER ODREDJIVANJA SFERE METODOM ČVRSTE REČI). „INDEX“ br. 201, Novi Sad.
- Vladimir Kopićl, MIMOHODNI OSVRT NA ODNOŠ TERASA VRT, „INDEX“ br. 206, Novi Sad, 18. novembar.
- Vladimir Kopićl, BAZIČNI ESEJ (KRITIČKO APOLOGETSKI OSVRT NA „KVADRAT“ SLOBODANA TIŠME), 6 crteža-tekstova, 21x30cm.
- Miša Živanović, (NE)SEMANTIČKO POLJE, 1-9. kolaž i tempera na papiru, 38x25,5cm.

1971

- Grupa (3) - Vladimir Kopićl, Ana Raković, Čeda Drča, TRANSFORMACIJA TRODIMENZIONALNEGA SISTEMA V N-DIMENZIONALNI I SISTEM ABSOLUTNE DIMENZIJE, „Problemi“ br. 101, Ljubljana.
- Grupa (3) - Vladimir Kopićl, Ana Raković, Čeda Drča, TRANSFORMATION FROM THREE - MEASURED SYSTEM INTO N-MEASURED SYSTEM I SYSTEM OF ABSOLUTE MEASURE, Klaus Groh (ed.), AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA: CSSR *

JUGOSLAVIEN * POLEN * RUMÄNIEN * UDSSR * UNGARN, DuMont Aktuell, Köln.

- Grupa (3) Vladimir Kopicl, Ana Raković, Čeda Drča, TRANSFORMACIJA TRIDIMENZIONALNOG SISTEMA U N-DIMENZIONALNI I SISTEM APSOLUTNE MERE, Rekonstrukcija teksta na srpskohrvatskom jeziku u Miško Šuvaković (ed.), Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1920-1990 - knjiga 1, ULUS, Beograd, 1989.
- Grupa (3), COMMUNICATION RESTORED ACROSS RADIO WAVES, Klaus Groh (ed.), AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA: CSSR * JUGOSLAVIEN * POLEN * RUMÄNIEN * UDSSR * UNGARN, DuMont Aktuell, Köln.
- Grupa (3), pozivnica za izložbu Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji sa pečatom Grupe (3), 22,6x11,5cm.
- Grupa (3), POKUŠAJ USPOSTAVLJANJA KONTINUITETA OSTVAREN METODOM IZNURIVANJA ORGANIZMA, crtež i tekst na milimetarskoj hartiji, 21x30cm. Rad je objavljen u katalogu In Another Moment, Galerija SKCa, Beograd, 1971.
- Ana Raković, Čedomir Drča, ENTROPIJA VIDA, kolaž (tekst na papiru), 60x21cm, 42,5x21cm, 1971.
- Vladimir Kopicl, (I; IV 1971.), iz Mirko Radojičić (ed.), Konceptualna umetnost, „Polja“ br. 156, Novi Sad, 1972. Prevod na engleski jezik je objavljen u katalogu Tendenzen In Der Jugoslawischen Kunst von Heute, Museum am Ostwall, Dortmund, 1978.
- Vladimir Kopicl, (II(I); VI 1971.), iz Mirko Radojičić (ed.), Konceptualna umetnost, „Polja“ br. 156, Novi Sad, 1972.
- Vladimir Kopicl, (I(II)), iz Mirko Radojičić (ed.), KONCEPTUALNA UMETNOST, „Polja“ br. 156, Novi Sad, 1972.
- Vladimir Kopicl, (2(II) (1)), iz Mirko Radojičić (ed.), KONCEPTUALNA UMETNOST, „Polja“ br. 156, Novi Sad, 1972.
- Vladimir Kopicl, (3; III(II) (2)), iz Mirko Radojičić (ed.), KONCEPTUALNA UMETNOST, „Polja“ br. 156, Novi Sad, 1972.
- Miša Živanović, ČETIRI KVARTETA U SLAVU T.S. ELIOTA, instalacija, Galerija Doma Omladine, Beograd.
- Miša Živanović, ČETIRI KVARTETA U SLAVU T.S. ELIOTA, projekt, sito-štampa, 29x41cm.

1972

- Vladimir Kopicl, TEXT 6, objavljeno u „Katalog 143“ br. 2, autorsko izdanje, Beograd, 1976.
- Miša Živanović, PROJEKAT INDEX, kolaž, 18x27cm.
- Miša Živanović, PROJEKT, „INDEX“ br. 257, Novi Sad.
- Miša Živanović, ANTROPOLOŠKI ESEJ. xerox kopija, 21x30cm.
- Miša Živanović, ANTROPOLOŠKI ESEJ, „INDEX“ br. 261-262, Novi Sad.
- Miša Živanović, INTERVENCIONIZAM, „INDEX“ br. 264, Novi Sad.
- Miša Živanović, Jovan Zivlak, AKCIJA TRANSFORM - POSVEĆENO IV KLEINU, „INDEX“ br. 266-267, Novi Sad.
- Miša Živanović, CRTEŽI, 5 crteža drvenim bojicama na kartonu, 13x19cm.

1973

- Vladimir Kopicl, BEZ NAZIVA, crno-beli slajdovi sa zidom, 3 komada. Rad je objavljen u katalogu izložbe Aspekte Gegenwartige Kunst Aus Jugoslawien, Akademie der Bildenden Künste, Wien, 1975.
- Vladimir Kopicl, NIŠTA JOŠ NIJE OVDE ALI NEKI OBLIK VEĆ MOŽE DA MU ODGOVARA, 3 crno bele fotografije sa tekstrom kucanim preko fotografije, 21x30 cm. Treća fotografija iz serije je objavljena u katalogu izložbe Aspects 75 - contemporary Yugoslav Art, Richard De Marco Gallery, The Scottish Arts Council at the Fruit Market Gallery, Edinburgh, 1975.
- Vladimir Kopicl, NIŠTA JOŠ NIJE OVDE ALI NEKI OBLIK VEĆ MOŽE DA MU ODGOVARA, plakat sito štampa, 70x50.
- Vladimir Kopicl, crno beli slajdovi sa tekstovima, 24 komada.
- Miša Živanović, (A)SOCIJATIVNA POLJA, 17 crteža-tekstova, sitoštampa, kolaž, xerox, 21x30cm.
- Miša Živanović, (A)SOCIJATIVNA POLJA, plakat, Tribina Mladih, Novi Sad.
- Miša Živanović, (A)SOCIJATIVNA POLJA, katalog samostalne izložbe, Tribina Mladih, Novi Sad.
- Miša Živanović, IZ PROJEKTA „INVENTAR“, 2 crno bele fotografije, 30x19,7cm, 9. decembar.
- Miša Živanović, INVENTAR: PROJEKTI „RAT I MIR“ INVENTARISANJE ERUDICIJE IGRA I, II AMBIJENT, 24 crno-bele kontakt kopije, 18x24cm.

1974

- Cvija Šarić (pseudonim Miše Živanovića), SMRT VOJVODE KAJICE (IZNENADA), „Index“, Novi Sad, maj.
- Miša Živanović, OMOT TREĆE PESME, „Polja“ br. 186-87, Novi Sad.

1975

- Vladimir Kopicl, BEZ NAZIVA, 30 komada, kombinovana tehnika, 35x26cm.
- Miša Živanović, INTERVENCIJA NA POZIVNICI BIENNALE DE PARIS 12e, 10x15cm.

1976

- Milan Živanović, MIRNODOPSKE PESME, Matica srpska, Novi Sad.

1977

- Vladimir Kopićl, DŽOZEF KOSUT „SPECIJALNO ISTRAŽIVANJE”, prevod, 21x30cm, objavljeno u časopisu „Adresa” br. 4, Zrenjanin.
- Vladimir Kopićl, NAPOMENE UZ PREVOD DŽOZEF KOŠUT „SPECIJALNO ISTRAŽIVANJE”, „Katalog 143” br. 3, autorsko izdanje, Beograd.
- Vladimir Kopićl, INTRODUCTION POEM, tekst, 2 lista 21x30cm, objavljeno u časopisu „Adresa” br. 1, Zrenjanin.

1978

- Vladimir Kopićl, BEZ NAZIVA, serija radova sa papirom, crtež olovkom, 39 komada 21x30cm.
- Vladimir Kopićl, BEZ NAZIVA, 10 crno belih fotografija sa pratećim Lekstom, 21x30cm.
- Vladimir Kopićl, AER, Matica srpska, Novi Sad.

1980

- Vladimir Kopićl, PARAFRAZE PATA, Matica srpska, Novi Sad.

1982

- Milan Živanović, KULTURA ILI DOMAĆA ŽIVOTINJA - (P)OGLEDI, Srpska čitaonica i knjižnica, Iriš, Novi Sad.

1985.

- Vladimir Kopićl, GLADNI LAVOVI (VIBRO POEME), Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad.

1986

- Vladimir Kopićl, VAPAJI & KONSTRUKCIJE, Matica srpska, Novi Sad.

1992

- Vladimir Kopićl, PITANJE POZE, Matica srpska, Novi Sad.
- Milan Živanović, DŽEKSON POLOK RADIO DRAMA, rukopis.

1993

- Milan Živanović, NA KRAJU VEKA, Luna, Beograd.

TEKSTOVI O GRUPI (3)

- Ješa Denegri, PRIMERI KONCEPTUALNE UMETNOSTI U JUGOSLAVIJI, „Umetnost” br. 25-26, Beograd 1971.
- Ješa Denegri, PRIMERI KONCEPTUALNE UMETNOSTI U JUGOSLAVIJI, „Život umjetnosti” br. 15-16, Zagreb, 1971.
- Ješa Denegri, DOKUMENTI O POSTOBJEKTNIM POJAVAMA U JUGOSLOVENSKOJ UMETNOSTI 1968-1973, Salon Muzeja savremene umjetnosti, Beograd, 1973.
- Adrian Henri, ENVIRONMENTS AND HAPPENINGS, Thames and Hudson, London, 1974.
- Mirko Radojičić, GRUPA (I), iz NOVA UMETNIČKA PRAKSA 1966-1978, Galerija suvremene umjetnosti, 1978.
- Jadranka Vinterhalter, UMETNIČKE GRUPE RAZLOZI OKUPLJANJA I OBLICI RADA, iz NOVA UMETNOST U SRBIJI - POJEDINCI GRUPE POJAVE 1970 - 1980, Muzej Savremene umjetnosti Beograd, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb i Galerija umjetnosti Priština, 1983.
- Jasna Tijardović, TEKSTOVI UMETNIKA, iz NOVA UMETNOST U SRBIJI POJEDINCI GRUPE POJAVE 1970 - 1980, Muzej Savremene umjetnosti Beograd, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb i Galerija umjetnosti Priština, 1983.
- Miško Šuvaković, FUNKCIJE I POLJE ANALIZE U UMETNOSTI, iz ANALIZA - TEKSTUALNOST FENOMENOLOGIJA I VIZUELNE UMETNOSTI, „Mentalni prostor” br. 4, Beograd, 1987.
- Balint Sombati, NOVA UMETNIČKA PRAKSA 1966-1978. (II): GRUPE I POJEDINCI U VOJVODINI, „Polja” br. 350, Novi Sad, 1988.
- Miško Šuvaković (ed.), SCENE JEZIKA - ULOGA TEKSTA U LIKOVnim UMETNOSTIMA FRAGMENTARNE ISTORIJE 1920-1990 knjiga I u 2. ULUS, Beograd, 1989.
- Szombathy Balint, UJ IDOK. UJ MUVESET / MODERNISTA TOREKVESEK JUGOSLAVIABAN SZAZADUNK MASODIK FELEBEN, Forum, Novi Sad, 1991.
- Miško Šuvaković, FENOMENOLOGIJA I ANALIZA TEKSTA: GRUPA KÔD I GRUPA (I), iz TEORIJA U UMETNOSTI I ANALITČKA FILOZOFIJA, doktorska disertacija FLU, Beograd, 1993.
- Miško Šuvaković, OKO TEKSTA I JEZIKA / KO JE VLADIMIR KOPICL?! „Ovdje” br. 301-302, Podgorica, 1994.
- Miško Šuvaković, NOVOSADSKI TEKSTUALIZAM, „Dnevnik”, Novi Sad, 7.04.1994.
- Ješa Denegri, NOVOSADSKA ALTERNATIVNA SCENA POČETKOM SEDAMDESETIH, iz FRAGMLNTI Đ ŠEZDESETE DEVEDESETE UMETNICI IZ VOJVODINE, Prometej, Novi Sad, 1994.

GRUPA (3 - KÔD

BIOGRAFIJE ČLANOVA GRUPE (3 - KÔD

Čeda Drča

Vladimir Kopićl

Mirko Radojičić

Ana Raković

Slobodan Tišma (samo formalno član, izlagao na izložbi „Mladi umetnici i mlađi kritičari 71“)

Peđa Vranešević

Napomena:

videti biografije pod BIOGRAFIJE ČLANOVA GRUPE KÔD i GRUPE (3

IZLOŽBE GRUPE (3 - KÔD

- IN THE ANOTHER MOMENT, Galerija SKCa, Beograd, 1971.
- SEPTIEME BIENNALE DE PARIS: CONCEPT, Paris, 24. septembar - 1. novembar 1971.
- MLADI UMETNICI I MLADI KRITIČARI 71, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971.
- DOKUMENTI O POST-OBJEKTNIM POJAVAMA U JUGOSLOVENSKOJ UMETNOST 1968-1973, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, juli 1973.
- RASPOÑI 73, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.
- ASPEKTE GEGENWARTIGE KUNST AUS JUGOSLAWIEN, Akademie Der Bildende Kunst, Wiene, 28. oktobar - 29. novembar 1975.
- NOVA UMJETNIČKA PRAKSA 1966 - 1978, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
- NOVA UMETNOST U SRBIJI 1970-1980: POJEDINCI, GRUPE, POJAVE, Muzej savremene umetnosti Beograd, Galerija suvremenih umjetnosti Zagreb i Galerija umetnosti Priština, 1983.
- SCENE JEZIKA - ULOGA TEKSTA U LIKOVNIM UMETNOSTIMA - FRAGMENTARNE ISTORIJE 1929-1990, ULUS, Beograd, april 1989.

TEKSTOVI, RADOVI I DOKUMENTACIJA GRUPE (3 - KÔD

1971

- Grupa (3 - KÔD, INFORMACIJA O UMETNIČKOM RADU ZA 7E BIENNALE DE PARIS, tekst, 1971.
- Mirko Radojičić, KRETANJE JE DRUGO U ISTOM, rukom zapisan tekst na milimetarskoj hartiji, 21x30cm, 1971.
- fotografija, sleva na desno: Čeda Drča, Ana Raković, Mirko Radojičić, Vladimir Kopićl, crno bela fotografija, 9x14cm.
- fotografija, sleva na desno: Čeda Drča, Vladimir Kopićl, Ana Raković, Mirko Radojičić, crno bela fotografija, 9x14cm.
- fotografija-portret: Mirko Radojičić, crno-bela fotografija, 9x14cm.
- fotografija-portret: Čeda Drča, crno-bela fotografija, 9x14cm.
- fotografija, s leva na desno: Ana Raković, Mirko Radojičić, crno-bela fotografija, 9x14.
- fotografije sa otvaranja samostalne izložbe Andraža Šalamuna na Tribini Mladih, Novi Sad, 5 crno-belih fotografija, 18x24cm, 1971.

1973 i KASNIJE

- fotografije sa otvaranja samostalne izložbe Tugomira Šušnika na Tribini mlađih, Novi Sad, 4 crno-bele fotografije, 14x9cm.
- fotografija, Čeda Drča, Miroslav Mandić, Miša Živanović, Ana Raković i deca, crno-bela fotografija, 14x9cm.
- Fudbal, kolor fotografija, 12,5x9cm.
- Fudbal, 2 crno-bele fotografije, 9x14cm.
- serija fotografija, gradsko komuna, 7 crno-belih fotografija, 12x9cm, Novi Sad.
- fotografije, sleva na desno: Andelija Kopićl, Etečka Kerekeš, Vera Bajac, Vladimir Kopićl, Mirko Radojičić, Čeda Drča, 3 crno-bele fotografije, 9x14, cm.
- fotografije, sleva na desno: Čeda Drča, Mirko Radojičić, Vladimir Kopićl, crno-bela fotografija, 9x14cm.
- fotografija, Mirko Radojičić ispred plakata Andraža Šalamuna, crno-bela fotografija, 9x14.
- Slobodan Tišma, Svetlana Belić, Čeda Drča i Mirko Radojičić, NEPOSTOJEĆI BEND ISPRED APOTEKE NA LIMANU, akcija, crno-bela fotografija, 24x18, 1976.

TEKSTOVI O GRUPI (3 - KOD

- Slavko Timotijević, ..., iz kataloga MLADI UMETNICI I MLADI KRITIČARI 71, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972.
- Ješa Denegri, DOKUMENTI O POST-OBJEKTNIM POJAVAMA U JUGOSLOVENSKOJ UMETNOSTI 1968-1973, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973.
- Mirko Radojičić, AKTIVNOST GRUPE KÔD i GRUPA (3), iz NOVA UMJETNIČKA PRAKSA 1966-1978, Galerija suvremene umjetnosti, 1978. Prevedeno na engleski jezik.
- Jadranka Vinterhalter, UMETNIČKE GRUPE - RAZLOZI OKUPLJANJA I OBLICI RADA, iz NOVA UMETNOST U SRBIJI - POJEDINCI GRUPE POJAVE 1970 - 1980, Muzej Savremene umetnosti Beograd, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb i Galerija umetnosti Priština, 1983.
- Jasna Tijardović, TEKSTOVI UMETNIKA, iz NOVA UMETNOST U SRBIJI - POJEDINCI GRUPE POJAVE 1970 - 1980, Muzej Savremene umetnosti Beograd, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb i Galerija umetnosti Priština, 1983.
- Miško Šuvaković, FUNKCIJE I POLJE ANALIZE U UMETNOSTI, iz ANALIZA TEKSTUALNOST - FENOMENOLOGIJA I VIZUELNE UMETNOSTI, „Mentalni prostor“ br. 4, Beograd, 1987.
- Miško Šuvaković, FENOMENOLOGIJA I ANALIZA TEKSTA: GRUPA KÔD I GRUPA (3), iz TEORIJA U UMETNOSTI I ANALITČKA FILOZOFIJA, doktorska disertacija FLU, Beograd, 1993.

SUMMARY**INTRODUCTION**

The KÔD Group and the (Ξ Group worked within the domain of Processual and Conceptual art during the transition from the Sixties to the Seventies.

In its dominant phenomenon, Conceptual art is part of the evolution of the visual arts, and the most frequent framework of its institutional development is the world of the visual arts. Synchronously with the general line, part of the Conceptual output covers literary work, i.e., the interstices between literary, philosophical (philosophy, the theory of linguistics, semiotics and semiology) and visual activities, while the concept of the visual is manifested through the topical presence of various media (film, photography, theater, Processual art), and not just through painting and its history. Documents and texts made by members of the groups KÔD and (Ξ point to a complex and varied production of theoretical objects within the context of literary texts, art texts, text-as-object-to-be-exhibited and textual speech and behavioral situations.

In rounding off the context of work and activities of the groups KÔD and (Ξ we can describe them by the following characteristic positions and situations: (1) the prevailing climate and atmosphere of the late Sixties which is reflected through alternative formations and actions in culture and politics, i.e. the artistically, culturally, politically and existentially provocative liberalism, radicalism and Action art (neo-anarchism, the New Left, a new sensibility, the hippy movement, rock culture, communes), (2) the tradition of the avant-garde, starting with French Symbolism (Mallarme) via Gertrude Stein, Russian Formalism and Dadaism, to theoretical literary experiments by authors gathered around Tel Quel, (3) an interest in linguistic, semiotic and semiological analyses of the 'concept' of art and the study of Wittgenstein's writing by English and American Conceptual artists, (4) contacts, cooperation and an intertextual exchange with authors of the Slovenian Reism (the theoretical literary postphenomenological experiment) and the OHO Group (from a literary experiment via Processual art to Conceptual art), and (5) a complex of intermedia and textual experiments in Novi Sad.

The beginnings of Conceptual art in Yugoslavia differed greatly from its beginnings in Western Europe and America. There was no dominant cultural paradigm in Yugoslavia (e.g. the paradigm of high modernism) nor an important framework of coherent theoretical and aesthetical thinking. We cannot isolate the complex of theoretical thinking which autochthonously defines culture in the way that the critical philosophy of language defines British culture, or pragmatism and empiricism i.e. Greenbergian modernism American culture, Structuralism the French cultural circle, and phenomenology German culture. Marxism (Real Socialism and Self-managing Socialism) was the framework of the current culture in Novi Sad during the transition from the Sixties to the Seventies, but it was primarily the external, nation-building and institutional mechanism of the authorities, and not a spiritual or conceptual framework. In such a situation, members of the KÔD and (Ξ groups were forced to base their spiritual, semantic and productive work on openness and eclecticism. Creating a basis for work was achieved by testing models and schematizations of different origin. Eclecticism and the radical rethinking of different artistic, existential and political contents and modes of expression, presentation and behaviour acted as a provocation (shock therapy) in a bureaucratic Real Socialist order which viewed art as a „moderately modernist” superstructure of Party and thus, social interests. Groups KÔD and (Ξ were explicitly distrustful of: (1) the moderately modernist value of the art production at the theoretical and production levels, (2) the bureaucratically established borders of art, culture and politics through intermedias and intertextuality, and (3) the behaviour of artists-bureaucrats; they drafted a new concept of the artist, covering a range from the artist-theoretician via artist-shaman to artist-anarchist who destroys social values.

THE KÔD GROUP

The KÔD Group was founded on 8 April 1970 in Novi Sad. The group's members were: Slavko Bogdanovic, Miroslav Mandic, Mirko Radojicic, Slobodan Tisma, Janez Kocijancic and Branko Andric, who left the group soon after its founding. Kis-Jovak Ferenc collaborated on the realization of the project „Zglob” (Joint). Pedja Vranesevic joined the group in December 1970. The group stopped working in June 1971. KÔD group's first actions were characterized by neo-Dadaist and Fluxus happenings and interventions in the urban environment.

Paratheatrical Experiments and Actions

The KÔD Group realized its spatial-time events as: (1) paratheatrical events - the work arises out of a theatrical situation, most often on the stage, which is reconsidered and surpassed through the existential act itself or programmed events which have no aesthetical justification, but are justified from the Conceptual point of view, (2) actions - art works which develop in an urban or natural environment thanks to the activities and behaviour of the artist. Examples of paratheatrical activities are: „Zglob” (Joint) 1970, „Tri Tri” (Three Three) 1970, and Carlo Colnaghi's stage work „The Minotaur, Atlas - The Dressing of Faust - A Free Stage Study of Mythological Themes in 6 Pictures” (1971).

Land art, Interventions and Environments

An intervention is an act by the artist through which the given situation is transformed (nature, culture). With regard to the KÔD Group, intervention was a way of structurally linking together concepts of the dematerialization of the art object with effects of the real world. The dematerialization of the art object denotes the surpassing of an art object as a finished text or piece by pointing out the situation or process in space and time. Typical interventions are open space projects such as: „Izlozba” (Exhibition) on Tjentiste and „Javni cas umetnosti” (An Open Class On Art) on the Danube quay (1970). Bogdanovic and Radojicic executed several Land art works. In their case, the term Land art refers to interventions in the natural environment which include the ground or 'materials of the earth' as elements of the artistic undertaking. Their Land art belongs to „European Land Art”, which means that it differs from Land art in America, and developed from working with microspatial installations and spatial interventions, and not with macrospatial parameters. Janez Kocijancic's work „The Restaurant at KÔD” was an example of environmental work. The realization consisted of an urban environmental project with Performance elements. Kocijancic described the work as some kind of a projected, temporary, not fixed, complex sculpture in space.

Political Action Art and Neo-Anarchism

Political Action art and neo-anarchism are vital terms of reference in the activities of KÔD Group and its overstepping of artistic and existential borders. The complex of political ideas, actions and stands of the group's members can be described in the terms of the Sixties' new sensibility, completion of utopia (of the last avant-garde), conceptual debates on the ideological propositions of the system of art. Action art and neo-anarchism. The matter concerns a 'new sensibility' since their work was not determined through party identification with the 'Left' or 'Right' avant-garde, but the nomadic linking together of the incompatible: rebellion, hedonism, irony, paradox, provocation and spirituality. KÔD Group members were familiar with: (1) the strategy of the West's New Left, (2) the ideals of the hippy movement and drug revolution and (3) the aspects of post-revolutionary struggle in Real Socialist countries. This new sensibility gave rise to the idea of communes as a radically different existential community, one in which all basic emotional, sexual, social and property relations of defining micro and macro society were transformed. Slavko Bogdanovic and Miroslav Mandic developed essential forms of subversive political behavioral and textual activities. Their excessive political textual experiments in 1971 led to their being arrested.

Conceptual poetry

Conceptual poetry is a poetic practice which researches the nature of language and views on poetry, literature and art through intergenre texts, songs or theoretical texts. Conceptual poetry is metalanguage poetry because it speaks about the language of literature (poetry) and art. Most of the KÔD Group members started with poetic and textual experiments. The KÔD Group developed a textual practice and production based on the reduction of poetic metaphors and allegories to tautological and second degree analytical propositions. Texts by Slavko Bogdanovic, Miroslav Mandic, Janez Kocijanec and Slobodan Tisma are characteristic of the approach.

Conceptual Art

The KÔD Group's conceptual production developed in three domains: (1) analytical works, (2) the analysis of the group as a paradigm of work, and (3) textual practice. An analytical work is a work which through its visual and textual phenomenon achieves a tautological relation between the picture and the text, and is formulated as an analytical proposition or self-reflectively reveals the procedural, phenomenological, conceptual and mental paths of its development. The analyses by the group as a linguistic, ideological, semiological, psychological or spiritual community were characteristic of Conceptual art during the transition from the Sixties to the Seventies. The idea of self-reflection applied in the analysis of the procedure in creating a work of art or of the work of art itself (as a trace of the material and conceptual creation) is broadened to include analyses and debates by the group. The textual practice of Conceptual art covers works which are created in the domain of the text, with the phenomenon of the text, or through a linguistic analysis of art. Examples of Conceptual works are Slavko Bogdanovic's book „Mocvara" (The Swamp) 1970, Slobodan Tisma's drawings „Kvadrat" (Square) and „Dimenzija greske" (The Dimension of the Mistake), a series of drawings by Miroslav Mandic „Delenje A,B,C" (Work A,B, C) or „Ulažnica u galerije suvremene umjetnosti" (Ticket to Modern Art Galleries) and Mirko Radojicic's texts „Text 1 and 2".

Invisible art

Apart from the ideological and analytical aspects, KÔD Group activities included an interest in the esoteric. The combination of ideological, analytical and esoteric work is not usual in English and American Conceptual art, it is however, deeply integrated in the neo-avant-garde and post-avant-garde movements of Central Europe (ZERO Group, Joseph Beuys, the Viennese Action artists) and in Eastern Europe (Russian, Czech and Slovenian Conceptual art). The KÔD Group's points of departure lie in their interest in Symbolism. During the group's activities and later, during the members' individual work, they confronted complex esoteric phenomena: (1) the study of Eastern teachings, primarily Zen Buddhism and Taoism in synthesis with Karl Jung's in depth psychology of archetypes (Mirko Radojicic), (2) researching European Symbolism and esoterica from Hermetism to anthroposophy (Slobodan Tisma, Mirko Radojicic, Slavko Bogdanovic), (3) the practice of Postmodernist 'spirituality' or living in the spirit of the hippy movement's 'new sensibility', communes and the New Age (an urban commune in Novi Sad in 1973, the village commune 'Bistri potok' 'Clear Stream' founded by Bosko Mandic and his family on Mt. Rudnik in 1977), and (4) the individual mythology of the artist as a prophetic individual who initiates existential transformations (Miroslav Mandic).

THE (Ξ GROUP

Ana Rakovic, Vladimir Kopic, Ceda Drca and Misa Zivanovic cooperated within (Ξ Group. Their cooperation started during 1970. Before the founding of the group, its future members appeared with the group JANUAR (Tribina mladih, Novi Sad) and the group FEBRUAR (Belgrade Youth Center Gallery). (Ξ Group was founded in late February 1971. Misa Zivanovic left the group in March 1971. The (Ξ KÔD Group was founded in May 1971.

(Ξ Group members were students of literature. They were interested in the theory of literature, linguistics, the theory of information, the philosophy of language and the theory of sets. Researching the theory of sets (Ana Rakovic, Cedomir Drca), the philosophy of language, primarily the philosophy of Ludwig Wittgenstein (Vladimir Kopic) and linguistics (Misa Zivanovic) directed their work from the beginning towards analytical theoretical Conceptual art. On the artistic level they were interested in the American avant-garde scene, from John Cage via beatniks to Conceptual art and experimental poetry.

The (Ξ Group's work arose out of an experiment in literature and the introduction of interpretative metalanguage aspects in a poetic text and its transformation into a metalanguage work of Conceptual art. A metalanguage work of Conceptual art is no longer determined by the specific qualities of the discipline, but by a debate which is realized through a 'concept' (the textual-diagram work of art or project) and a textual analysis of the status, function and effects of the paradigm and the world of art.

A series of group projects were realized in the form of diagram-textual works which were related to the psycho-physical state of the artist, mental image, conceptual formulations and world phenomena. These are analytical self-reflective works which show how a certain idea is formulated (described, conceived, documented) and presented through the formal model of a diagram and text. Vladimir Kopic, Ana Rakovic and Cedomir Drca realized the works: „The Transformation of a Three-Dimensional System Into a N-Dimensional

One", „The System of Absolute Measures", „66 Squares", „An Attempt At Setting Up Continuity Through the Method of Wearing Out The Organism", „The Action of Setting Up Spatial Distances" and „1-10".

From the beginning of (3 Group's activities, Ana Rakovic and Ceda Draca worked together on analytical research and based their work on the Theory of Sets and the Theory of Information. Characteristic works are: (1) a red circle is given with three possibilities of imagining its positions and relations in a space (gallery), (2) a certain number of ping pong balls are placed in such a way that they create a rectangle, letters are written out on the balls, and reading instructions are placed by them (based on the rules of the Theory of Sets. The works „The Entropy of Sight" and „The Theory of Information", can be called 'theoretical objects'.

Misa Zivanovic realized a series of works within Environmental, Conceptual art, Performance and Conceptual poetry, poetry and painting. His oeuvre is characterized by a nomadic approach in researching a specific field of activity, its exhausting and going on to another. He passed with ease from the domain of analytical conceptual work to the domains of metaphorical and allegorical research, and ironical-parodic interventions in the domains of culture and art. In the domain of his Conceptual-analytical work Zivanovic realized three works: (1) „The (Non)Semantic Field" (1970), (2) „An Anthropological Essay" (1972), and (3) „(A)ssociative Fields" (1973).

Vladimir Kopicl realized a complex oeuvre which developed through several phases: (1) poetic textual experiments, (2) textual production or theoretical Conceptual art, (3) analytical work, (4) Conceptual films, (5) primary symbolic structures, and (6) poetic practice. His textual production was significant, and had the character of theoretical Conceptual art. Kopicl realized a coherent project of textual work through a series of texts in 1971 and 1973. His texts were written in the form of a series of stands. They are characterized by the following aspects: (1) self-reflection - the text follows and specifies direct procedures in the writing of the text, or possible more general problems in defining a work of art, (2) tautology - there is a tendency towards setting up a semantic identity between the text (language) and its references because the matter concerns a text about a text, (3) Hermetism - the text is semantically closed with regard to the non-textual aspects of the text, (4) analyticity - Kopicl's texts are analytical, in the broader sense, because the conditions of truth through which they are verified are derived from the internal rules of setting up meaning in a text, independently of facts, while in the narrower sense they are analytical because their veracity is a function of 'epistemological, semantic and axiological rules' of Conceptual art, and (5) they are hermeneutic in character - the texts are interpretations of the creation of a text (writing), while the process of creation is presented as circulation from a state of mind to the text as writing and from the writing to the state of mind.

THE (3 - KÔD GROUP

Ceda Draca, Vladimir Kopicl, Mirko Radojicic, Ana Rakovic, Slobodan Tisma and Pedja Vranesovic collaborated with (3 Group between 1971 and 1973. (3 Group can be regarded triply: (1) as the short-term collaboration of some members of (3 group and KÔD Group on rounding off Conceptual art activities (the project „Movement is Another in the Same"), (2) as a relative and tolerant framework for individual work, and (3) as the existential interspace in realizing 'invisible art' and creating a commune as the framework of a 'different way of life'.

The only 'joint' work by (3 - KÔD Group is the text „Movement is Another in the Same". The text was written for the 1971 Paris Biennial of Young Artists. The text is one of possible solutions to Kopicl's dilemma concerning a 'private and public language', i.e., Radojicic's paradoxical meeting with the ideals of a perfect language (or work) and the necessary incompleteness of every human act. The solution is behaviorist, i.e., existential. It is behaviorist because the proffered work of art (text) is not their work, the work is a mental and existential relationship of six people working together. The text is just a document or index of the process which is outside the text, but can be part of the game of life itself, the language of sense or consciousness.

IZDAVAČ

Galerija savremene likovne umetnosti Novi Sad
Jevrejska 21, 21000 Novi Sad
Poštanski fah 76
Telefon 021/611-463
Izložbene prostorije Galerije: SPC Vojvodina, Sutjeska 2
Telefon 021/613-897

POSEBNA IZDANJA 15**ODGOVORNI UREDNIK**

Dragomir Ugren, direktor Galerije

UREĐIVAČKI ODBOR

Dragomir Ugren, direktor Galerije
Miloš Arsić, kustos savetnik
Ljiljana Ivanović, kustos savetnik
Grozdana Šarčević, kustos savetnik

KONCEPCIJA I KOORDINACIJA IZLOŽBE

Dr Miško Šuvaković

UVODNI TEKST

Dr Miško Šuvaković

REALIZACIJA IZLOŽBE

Dr Miško Šuvaković i autori

PREVOD NA ENGLESKI

Sanja Reljić

GRAFIČKO OBLIKOVANJE

AZP

NASLOVNA STRANA

AZP i IDEЯ

SLOG

 NEUSATZ MEDIA Novi Sad

ŠTAMPA

Štamparija STOJKOV Novi Sad

Tiraž 400 primeraka

Maj, 1995.