The background of the cover is a photograph of a textured, light-brown surface, possibly a wall or floor. In the lower-left and lower-right areas, there are dark, shadowed hands reaching out, with their shadows cast onto the surface. The overall tone is artistic and contemplative.

# MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

## Umetnost kao istraživanje (Art as Research)

Nika Radić / Dietmar Unterkofler

#### Izdavač / Publishers

Orion Art, Beograd      Zavod P.A.R.A.S.I.T.E, Ljubljana  
www.orionart.rs      www.zavod-parasite.si  
orionart@sbb.rs

#### Direktor / Represented by

Nadežda Kovačević / Tadej Pogačar

#### Glavni i odgovorni urednik / Edited by

Dragorad Kovačević / Tadej Pogačar

#### Autori tekstova / Text authors

Nika Radić  
Dietmar Unterkofler

#### Fotografije / Photo

Pavle Šuvaković, Miško Šuvaković, Nebojša Čanković, Neša Paripović, Zoran Popović,  
Paja Stanković, Zoran Belić W, Dubravka Đurić, Boris Cvjetanović, Dejan Grba i dr.

#### Prevod / Translation

Emilija Mančić, Dubravka Đurić, Irena Šentevska

#### Recenzenti / Reviewer

dr Barbara Štajner, kustoskinja i direktorka Galerije savremene umetnosti u Lajpcigu  
dr Barbara Steiner, Curator and Director of the Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig  
Georg Šolhamer, kustos, pisac i izdavač časopisa *Springerin*, Beč  
Georg Schöllhammer, Curator, writer and editor of the art magazine *Springerin*, Vienna

#### Dizajn / Design

Katarina Popović

#### Priprema vizuelnog materijala za štampu / Editing visual material for printing

Ana Kostić

#### Naslovna strana / Front cover image

*Identitet* (zid plača), fotografija 21x30cm, 1975. / *Identity* (wailling wall), photo 21x30cm, 1975

#### Štampa / Print

Akademija, Beograd

#### Tiraž / Print run

500

ISBN 978-86-83305-54-4

Objavljivanje monografije je pomogao Fond Vujičić kolekcija, Beograd  
Supported by Vujičić collection, Beograd

# MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

## Umetnost kao istraživanje (Art as Research)

Nika Radić / Dietmar Unterkofler

# SADRŽAJ

6

NIKA RADIĆ: UMETNOST JE UVEK O TEORIJI I IZVODI SE TEORIJOM

36

DITMAR UNTERKOFER: STVARI NISU JEDNOSTAVNE!

54

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ:

54 KOLAŽI: NENARATIVI

58 STRUKTURE: TRAGOVI

62 STRUKTURE: FOTOGRAMI

68 STRUKTURE: KONCEPTI

74 STRUKTURE: STRUKTURE

98 STRUKTURE: AUTOREFLEKSIJE

108 ANALITIČKI RADOVI: KOGNITIVNI PAKETI

120 SKULPTURE: AKCIJE

136 SLIKE: ANALIZE

152 FILMOVI: IZVOĐENJE

170 PROCESI: KONCEPTI

180 IDENTITETI: ODNOSI

190 PSIHOANALIZA: TEORIJSKI OBJEKTI

206 REALIZAM: ANTIREALIZAM

216 TEORIJSKI PERFORMANSI: PREDAVAČKI PERFORMANS

234 PRILOG: RADOVI 2005-2010

278

APENDIKS

278 BIOGRAFIJA

290 IZLOŽBE / SEMINARI I PREDAVANJA / KNJIGE





# UMETNOST JE UVEK O TEORIJI I ONA JE IZVEDENA TEORIJOM

NIKA RADIĆ

Stvari izgledaju preokrenute kada jedna umetnica piše o kritičaru. Međutim, ako je kritičar u mladosti bio umetnik, a umetnik je, bar po obrazovanju, i istoričar umetnosti, situacija bar institucionalno izgleda legitimna. Na prvi pogled se čini kao da su uloge zamenjene, ali u stvari, obe osobe mogu dokazati da su u stanju da igraju i onu drugu ulogu. Ali ovakva situacija postavlja i dublja pitanja koja se dotiču nekoliko aktuelnih tema u savremenoj umetnosti: da li još uvek ima smisla držati se podele na različite "poslove" u polju umetnosti? Možemo li jasno definisati granice profesije umetnika, kustosa, kritičara i teoretičara?

Miško Šuvaković je poslednjih dvadeset godina postao poznat kao teoretičar umetnosti. Napisao je i uredio mnogo knjiga i članaka o savremenoj umetnosti i nikada nije krio svoju umetničku prošlost, ali nije naročito ni naglašavao vezu između svog prošlog jastva i svojih sadašnjih preokupacija. Međutim, zanimljivo je ponovo promisliti o tome da li su te aktivnosti odvojene ili, konačno, možemo li utvrditi da je ista osoba u pitanju i u njegovoj umetničkoj praksi i u njegovom teorijskom radu. Ili, možemo se zapitati, da li on i dalje sledi iste aktivnosti ali su se one vremenom promenile te se isti rad sada shvata i kategorizira na drugačiji način?

U Miškovom slučaju ima smisla početi sa nekoliko biografskih primedbi, jer kretanja njegove neobične karijere mogu nam pomoći da shvatimo postojanje kontinuiteta u inače neobičnom životu u kojem postoji najmanje tri definisana perioda u razvoju karijere. Primorani smo da se zagledamo u prošlost jer, mada je ovaj umetnik živ i zdrav, on više ne stvara umetnost — bar ne otvoreno, ali ko zna, možda ćemo tokom njegovog života prisustvovati još jednoj dramatičnoj promeni u njegovoj karijeri.

Kada govori o svojoj prošlosti, Miško upotrebljava prošlo vreme i kaže: "Kada sam bio konceptualni umetnik". Nakon toga dolazi period koji opisuje rečima "Kada sam bio fabrički radnik". Kada upotrebljava frazu fabrički radnik možda pomalo preteruje, ali time ukazuje na prekinutu uspešnu umetničku karijeru. Mladi konceptualni umetnik koji je puno izlagao odlučio je da neće podleći novom pokretu slikarstva koji je osamdesetih godina XX veka protutnjao muzejima i galerijama. Umesto da se prilagodi vremenu, odlučio je da završi Elektrotehnički fakultet i zaposli se u fabrici. Mora da je to tada izgledalo kao poraz, ali Miško Šuvaković je prihvatio još jedan identitet i, poput "spavača" skrivenog od javnosti napisao je doktorsku tezu o konceptualnoj umetnosti koja mu je omogućila povratak u vidu drugačije persone — postao je teoretičar.

Ali vratimo se vremenu kada je Miško bio konceptualni umetnik. Nije slučajno to što on na ovaj period ne ukazuje kao na vreme kada je bio "samo" umetnik. Ponosan je na to što nema uobičajeno umetničko obrazovanje jer nikada nije studirao na umetničkoj akademiji. Ovo, međutim, ne znači da nije, i to veoma rano, bio u kontaktu sa savremenom umetnošću na ozbiljan način. Tokom naših razgovora, on ponekad pominje kako je uvek mrzeo Šopena (Chopin) i kako su ga roditelji dok je bio dete vodili na koncerte Šenberga (Schoenberg) i Štokhauzena (Stockhausen). Smeška se dok se priseća kako je loše crtao u školi, i kako je doživeo "prosvetljenje" kada je prvi put bio u Muzeju savremene

# ART IS ALWAYS ABOUT THEORY AND IT IS PERFORMED THROUGH THEORY

NIKA RADIĆ

Things seem strangely upside down when an artist is writing a text about a critic. However if a critic used to be an artist (as a young man) and the artist is, at least by education, also an art historian, the situation seems at least institutionally legitimate. The roles seemed to have been switched at first glance, but in fact, both persons involved can provide proofs of being able to take on the other role as well. But this situation poses a more profound question that touches several actual subjects in contemporary art: does it still make sense to cling on to the division between different "jobs" in the field of art? Can we clearly define the limits of the profession of an artist, a curator, a critic and a theoretician?

Miško Šuvaković has, these last twenty years, made a name for himself as an art theoretician. He wrote and edited many books and articles on contemporary art and all this time, he has never really hidden his past as an artist, but neither did he particularly emphasize a connection between his former self and his present occupation. It is, however, interesting to rethink whether his two activities are divided, or is there, after all, a same person visible through both his practical and his theoretical work. Or, maybe, has he continued to pursue the same activities only the times have changed and the same work is understood and categorized in a different way nowadays?

Starting with a few biographical notes makes sense in Miško's case because his unusual career moves can provide a way of understanding the continuity in an otherwise strange life with at least three defined career periods. Looking into the past is also something we are forced to do because, although the artist is alive and well, he is no longer making art — at least not openly, but who knows, we might live to see another drastic career change in his life.

Miško will speak of his past and say "during the time I was a conceptual artist". Afterwards there came a period which he describes as "when I was a factory worker". The factory worker bit is somewhat exaggerated but it does show an abrupt break with a successful arts career. A very young conceptual artist who has shown extensively decided at one moment in time that he will not bend to the new movement of painting that swept the museums and galleries in the eighties. He decided, instead of adapting to times, to finish his engineering studies and get a job at a factory. It must have seemed like a defeat at the time, but Miško Šuvaković took on another identity and, as a sleeper out of the limelight, wrote a dissertation on conceptual art that enabled him to make a comeback as yet another persona — that of a theoretician.

But let's look at the time when Miško was a conceptual artist. It is not an accident that he himself doesn't refer to this period as the time when he was "just" an artist. He seems proud of not having the usual art education in the sense that he never studied at an academy. This doesn't mean, however, that he didn't get in contact with contemporary art very seriously and very early. During our conversations he sometimes mentioned how he always hated Chopin and how his parents took him to Schoenberg and Stockhausen concerts as a adult. He will also giggle and recall how he was bad at drawing at school, but he also told how he was enlightened when he first went to the Museum of Contemporary Art in Belgrade

umetnosti u Beogradu i video sliku Gabriela Stupice "Mlada", za koju je osećao da liči na njegove školske crteže koje niko nije ozbiljno uzimao u obzir<sup>1</sup>. Ovakve anegdotske priče, naravno, treba uzimati oprezno, jer uvek kada ispričamo neku priču, nužno konstruišemo sliku različitou od realnosti. Pa ipak, čini mi se da je slika mlade osobe, čije obrazovanje nije vodilo kroz celokupnu istoriju umetnosti, kroz uspone i padove njenih reprezentacijskih slika, već je išlo pravo ka savremenosti, neobična, posebno u tadašnjoj Jugoslaviji, u kojoj je sve bilo u velikoj meri kontruaisano institucijama.

Mada Miško nije pohađao klasičnu umetničku školu, uklopio se u tadašnju umetničku scenu. Dok je išao u srednju školu redovno je odlazio u beogradski Muzej savremene umetnosti i pohađao je kurseve Koste Bogdanovića o umetnosti koje je organizovalo Odeljenje za obrazovanje. Jasno je da se Miško dobro uklopio, jer se na samom početku karijere pridružio, tačnije bio je suosnivač jedne umetničke grupe koja je delovala tokom pet godina. *Grupa 143* je osnovana 14. marta 1975. kada je Miško Šuvaković imao samo 21. godinu. Dobila je naziv po datumu osnivanja, a njeni članovi su bili: Biljana Tomić, koja je vodila galeriju beogradskog Studentskog kulturnog centra, Jovan Čekić, Paja Stanković, Maja Savić i Neša Paripović<sup>2</sup>. Samo je Paripović, koji je bio desetak godina stariji od većine članova, imao akademsko umetničko obrazovanje. Drugi su bili filozofi, matematičari, inženjeri i njihovo obrazovanje je bilo vidljivo u njihovim umetničkim radovima. U tom vremenu kada se umetnost nanovo definisala, ovo nije bilo toliko neobično, a Miško će spremno kazati da je slično bilo i sa članovima nekih drugih grupa jugoslovenskih konceptualnih umetnika iz istog vremena, poput grupe OHO, K&D, (X) i grupe šest umetnika iz Zagreba.

Konceptualna umetnost se često definiše, mada ne uvek uspešno. Već u ranom periodu, čak i tradicionalni modernistički kritičari su osetili promenu paradigme koja se desila sa konceptualnom umetnošću, ali kakva je to bila promena nije bilo lako ustanoviti. Klement Grinberg (Clement Greenberg) je zanemarivao ovaj suštinski pomak, i primenjivao je modernističke standarde kritikujući rad nove generacije, kao i kritičara koji su shvatili da su neophodni novi kriterijumi a nije bilo lako reći šta je to tačno doprinelo tome da se konceptualna umetnost toliko razlikuje od onoga što se u umetnosti dešavalo proteklih više od hiljadu godina. Ideja Lusi Lipard (Lucy Lippard) o dematerijalizaciji umetnosti se i danas primenjuje<sup>3</sup>. Lipard je utvrdila da je konceptualna umetnost naglasila samu ideju te da materijalni aspekt umetnosti više nije bio važan. Pa ipak, već tokom šezdesetih mogli su se naći brojni kontra argumenti, uključujući i rad *Remarks on Air Conditioning* grupe *Art & Language* u kojem su umetnici uspešno objasnili da čak i najnematerijalniji umetnički rad koji možemo zamisliti – prazna soba – još uvek ima sve materijalne kvalitete kao i jedna slika. Ona ima određenu veličinu, načinjena je od nečega, čak i ako je to samo vazduh, ima izvesnu temperaturu, sastoji se od molekula, ukratko, ima mnogo fizičkih aspekata kao i bilo koja stvar koja čini naš fizički svet.

Jedan od problema u definisanju konceptualne umetnosti je i činjenica da ona pod tim imenom obuhvata sasvim različite prakse. U pregledu konceptualne umetnosti Piter Ozborn (Peter Osbourne) je upotrebio negaciju kao ono kako je nova generacija umetnika iz šezdesetih i sedamdesetih sebe definisala<sup>4</sup>. To nije loš pristup, jer je u pitanju bila generacija poznata kao revolucionari iz 1968. godine. Umetnost koju su počeli da prave pokušala je da odbaci pravila koje je modernizam polako uspeo da

1 Iz intervju sa Ješom Denegrijem i Miškom Šuvakovićem u video radu Nike Radić *For the Viewer*, 2008/9.

2 Mirko Dilberović, Vladimir Nikolić, Dejan Dizdar, Nada Seferović, Bojana Burić, Stipe Dumić, Momčilo Rajin, Ivan Marošević i Slobodan Šajin takođe su bili aktivni u ovoj grupi, ali kratko.

3 Lucy Lippard, J. Chandler, "The Dematerialisation of Art", in *Art International*, vol. XII, no. 2, New York, 1968.

4 P. Osborne (ed.), *Conceptual Art*, London/New York, 2002, p. 18–45.

and saw Gabriel Stupica's "White Bride" which, he felt, looked just like his own drawings at school that no one took seriously<sup>1</sup>. An anecdotal story like this is of course to be taken carefully because, every time we formulate a story, we necessarily construct an image that is somewhat different from reality. Nevertheless, the image of a young person whose education doesn't drag him through the whole history of art and it's ups and downs of representational images, but goes straight to the contemporary, is quite unusual, especially for the time in Yugoslavia when, at least that was my impression, things seemed rather controlled by the institutions.

But even if Miško didn't go to a classic art school, he still did fit into the art scene. He visited the Belgrade Museum of Contemporary Art on a regular basis during his high school time and attended Kosta Bogdanović's courses on art that were organized by the Museum's educational department. And Miško obviously wasn't a misfit because he, at the very early days of his career, joined (or rather co-founded) a group that was then active for five years. The Group 143 was founded on March 14<sup>th</sup> 1975, when Miško Šuvaković was only 21. The date of the establishment of the group gave it its name and the members were: Biljana Tomić who ran the established Belgrade SC gallery that was part of the student cultural center, Jovan Čekić, Paja Stanković, Maja Savić and Neša Paripović<sup>2</sup>. Only Paripović, who was some ten years older than most of the other members, had an art academy education. The others were students of philosophy, mathematics and engineering. Their education is visible in their work as artists. This wasn't such an unusual thing at the time when art was being newly defined and Miško will promptly name similar backgrounds among the members of some other conceptual art groups in Yugoslavia at the time, like OHO, K&D i (E and Six Authors).

Conceptual art has been often defined and not necessarily very successfully. Already in the early days, even the traditional modernist critics sensed a paradigmatic shift that occurred with conceptualizing art, but what exactly it was that accounted for the change was not so easy to pin down. Clement Greenberg ignored the fundamental shift and continued applying modernist standards for the critique of the new generation's work, but also critics who understood the need for new criteria didn't find it easy to say what exactly it was that made conceptual art different from what happened in more than a hundred years until then. Lucy Lippard's idea of the dematerialization of art is still being applied today<sup>3</sup>. She claimed that conceptual art shifted the emphasis toward the idea and that the material aspect of art was no longer important. However, already during the 60s there were counter arguments including the work "Remarks on Air Conditioning" by Art & Language that successfully made a point that even the most immaterial art work one can imagine – an empty room – still has all the material qualities that a painting would have. It has a size it is made of something, even if it is only air, it has a certain temperature, consists of molecules, in short, has quite as many physical aspects as anything that makes up our physical world.

One of the troubles with defining conceptual art is the fact that it is a name which includes many quite different practices. Peter Osborne, in his survey of conceptual art, made use of negation as something by which the new generation of artists in the 60s and 70s defined themselves<sup>4</sup>. That is not a bad approach since it was a generation we know as the revolutionary 68 people and the art they started making was also trying to abolish the rules that modernism slowly managed to establish to a level of

<sup>1</sup> From the interview with Ješa Denegri and Miško Šuvaković for Nika Radić's video "For the Viewer", 2008/9.

<sup>2</sup> Mirko Dilberović, Vladimir Nikolić, Dejan Dizdar, Nada Seferović, Bojana Burić, Stipe Dumić, Momčilo Rajin, Ivan Marošević and Slobodan Šajin were also active within the group, but for a shorter period of time.

<sup>3</sup> Lucy Lippard, J. Chandler, *The Dematerialisation of Art*, in *Art International*, vol. XII, no. 2, New York, 1968.

<sup>4</sup> Peter Osborne (ed.), *Conceptual Art*, Phaidon, London/New York, 2002, p.18-45.

ustpostavi do nivoa univerzalnih istina. Ozborn je ove negacije podelio u četiri kategorije, pripisujući ih različitim umetničkim praksama. Negiranje materijalne objektivnosti u skladu je pre svega sa idejom o dematerijalizaciji koju je uvela Lusi Lipard. Ona obuhvata sve prakse koje svoje aktivnosti nisu usredsredile na proizvodnju određenih objekata, već su u središte postavile komunikaciju do koje dolazi između umetničkog rada i njegovog recepijenta. Ove prakse obuhvataju u najvećoj meri aktivnosti fluksuma, čije se poreklo može pratiti do umetnika koji su bili na Blek Mauntin koledžu (Black Mountain College) okupljenih oko Džona Kejdža (John Cage) a koji su razvili performativne prakse unutar vizuelne umetnosti. Negiranje medija Ozborn je povezao i sa minimalnom umetnošću koju shvata kao nekakav pod-pokret konceptualne umetnosti. U ovoj negaciji medij treba shvatiti kao modernističko odvajanje posebnih umetnosti: slikarstva, skulpture i grafike. Minimalistički objekti ne pripadaju više bilo kojoj od ovih kategorija, a odlika je minimalističkih praksi da su one matematičke u načinu kako prate jednu ideju. One često koriste permutacije da bi stavove dovele do granica i, na skoro naučnički način, istražile sve njihove mogućnosti. Treća struja konceptualne umetnosti se razvila oko negiranja uspostavljenе autonomije umetničkog dela. U svojim pristupima ove prakse su bile često političke, često su se bavile institucijama, koristile su medij koji se nije smatrao odgovarajućim za umetnost, ali umetnicima je omogućavao da dođu do mnogo šire publike nego što je to bio ranije slučaj. Umetnici su koristili štampane medije kao metod distribucije ali i kao umetnički rad po sebi. Kada je Den Gream (Dan Graham) načinio rad *Homes for America* kao prilog za jedan umetnički časopis, nije ga shvatio kao reprodukciju umetničkog rada koji treba izlagati u galeriji, već su stranice časopisa bile sam taj umetnički rad. Četvrtu struju konceptualne umetnosti čine prakse koje su negirale da vizuelna forma ima neko samo njoj svojstveno značenje. Koristili su jezik kao medij, upošljavajući semiotiku i lingvistik, aludirajući na sličnosti umetnosti i jezika kao sistema znakova. Ova podela konceptualne umetnosti je korisna jer nam dozvoljava da lakše shvatimo različite prakse ali to ne znači da nam dozvoljava da jasno odvojimo određena umetnička dela. Većina njih će se uklopiti u više od jedne kategorije, što je slučaj i sa radom Miška Šuvakovića. Njegov rad je u to vreme bio veoma dobro osmišljen, ali kako je umetnik postao teoretičar, mogao je sam da kategorizira sopstveni rad. U tom smislu, kaže da se njegov rad najbolje može definisati kao konceptualna umetnost pomoću tri modela: analitička umetnost koja ukazuje na filozofska i lingvistička istraživanja umetnosti (u koju ubraja dijagramske crteže, tekstove i serije fotografija), post-medijaska umetnost u smislu korišćenja konceptualnih modela koji se mogu realizovati u bilo kom mediju ili kombinaciji medija (tekst, crtež, fotografija, film ili predavanje) i predavanja, kojima se s posebnom pažnjom bavio. Svoja "teorijska predavanja" on shvata kao post-medij konceptualne umetnosti koji je razvio iz eksplicitne teorije umetničke prakse da bi izveo teorijske performanse (na primer, *Seminar* u galeriji SKC 1978). Naravno, da je pri tom nemoguće ne pomisliti na trenutnu karijeru Miška Šuvakovića kao univerzitetskog profesora.

Budući da je rođen 1954, Miško je nešto mlađi od prve generacije američkih i zapadnoevropskih konceptualnih umetnika, koji su uglavnom rođeni ranih četrdesetih. Mada je veoma rano počeo da izlaže zajedno sa umetnicima koji su bili skoro deceniju stariji od njega, on ipak pripada prvom talasu konceptualne umetnosti u Jugoslaviji. Kontekst te zemlje utiče na to da stvari drugačije posmatramo od onoga što je u savremenim interpretacijama uobičajeno. Zapadna konceptualna umetnost je na mnogo načina bila povezana sa levičarskim pokretima koji su se razvili u kontekstu 1968. U komunističkoj zemlji ideja "levice" imala je nešto drugačije značenje. Bila je to oficijelna ideologija a uobičajena opozicija se kretala ili u suprotnom pravcu ili, kao što je često bio slučaj među umetnicima, odbijala je da se bavi politikom, pribavljajući prostor mišljenju koje je izlazilo izvan okvira oficijelne ideologije. Tada se to često zvanično interpretiralo kao dekadentni prilaz koji nije "u duhu socijalističkog društva".

universal truth. Osbourne broke down the negations in four categories ascribing different art practices to each one. The negation of the material objectivity corresponds with Lippard's notion of dematerialization most of all. It includes all the practices that did not concentrate their activities on the production of a particular object, but rather took the communication that happens between an art work and its recipient as the essence. Those practices include most of Fluxus activities, its origins can be found at the Black Mountain College artists around John Cage and they developed into the performative practices within the visual arts. The negation of medium is something Osbourne connects to minimal art which he understands as a sub movement among conceptual art. The medium in this negation is to be understood as the modernist division among particular arts: painting, sculpture and graphics. Minimalist objects do not belong to any of these categories, but what is specific for minimalist practices is that they are mathematical in the way they pursue an idea. They often use permutations to push a statement to its limits and, in an almost scientific way, explore all of its possibilities. A third branch of conceptual art is something that has evolved around the negation of the established autonomy of the art work. These practices were often political in their approach, concerned the institutions but often used media that has not been considered appropriate for art but enabled the artists to reach a much wider audience then before. The artists used printed media as a method of distribution but also as the art work itself. When Dan Graham made "Homes for America" as a contribution to an art magazine, he didn't conceive it as a reproduction of an art work that is to be exhibited in a gallery, but the pages of the magazine were the art work itself. A fourth current within the conceptual art are the practices that negated the inherent meaning of the visual form. They used language as their medium, employed semiotics and linguistics and hinted at the similarities of art and language as systems of signs. This division of conceptual art is useful in a sense that it allows for an easier understanding of many different practices but it doesn't mean it enables a clear cut division of particular art works. Most of them would fit into more than one category and so does the work of Miško Šuvaković. His work was very well thought out at the time, but having an artist turned theoretician allows for his own categorization of his work. He says his work would best be defined within conceptual art by using three different models: the analytical art referring to philosophical and linguistic research of art (where he names his diagram drawings, texts and series of photographs as examples), post media art in the sense of using conceptual models that can be realized in any medium or a combination of media (text, drawing, photograph, film or a lecture) and the lecture bit is something he was very much engaged with. He understood his "theoretical lectures" as a post-medium of conceptual art that he developed from an explicit theory of art practice to acting out of theoretical performances (the Seminar at the SKC gallery in 1978 is an example). It is of course impossible not to think of Miško Šuvaković's career as a university professor at the present moment.

Born in 1954, Miško is a bit younger than the first generation of American and western European conceptual artist that were mainly born in the early 40s, but being very young at the time of his first exhibitions, among many artists that were several years older, he nevertheless belongs to the first wave of conceptual art, especially in Yugoslavia. The context of the country also makes many things a bit different than what the usual interpretation nowadays points to. The western conceptual art was in many ways connected to the leftist movements that developed in the context of 1968. In a communist country the idea of the "left" had a somewhat different meaning. It was the official ideology and the usual opposition was either going in the opposite direction or, as was often the case among artists, declined dealing with the subject of politics thus providing a space for thought outside of the official ideology. That was then often interpreted by the officials as a decadent and "non socialist" approach. A somewhat colonial overtaking of the eastern countries by the western theory often makes subtle differences in meaning

Kada je zapadna teorija polako kolonizovala istočnoevropske zemlje, suptilne razlike su često postale nevidljive. Pokreti apstraktne geometrije iz pedesetih i šezdesetih godina u Jugoslaviji mogu poslužiti kao dobar primer. Jednostavna činjenica da ovi radovi nisu učestovali u oficijelno odobranim pokretima, učinila ih je u dovoljnoj meri političkim i kontraverznim, te je prva izložba "novih tendencija" u Zagrebu održana u avgustu kada se očekivalo da će većina ljudi biti na godišnjim odmorima na moru, pa će se tako umanjiti skandal kao i političke rasprave. Miškov rad, kao i rad *Grupe 143*, nije bio politički jer se nije bavio eksplicitno političkim temama, ali umetnički rad koji nije politički u izrazito politizovanom okruženju, morao je provocirati, nudeći drugačije mogućnosti od uobičajenih. To ne znači da se ovde treba baviti svesno subverzivnim radom, već njegovom intelektualnom ozbiljnošću, koji pokazuje opozicioni pristup u kontekstu definisanom ideologijom. Politički stav je vidljiv i u istoriji galerije Studentskog kulturnog centra i na izložbama *Oktobar 75* i na nerealizovanoj izložbi *Oktobar 76*, kada je tadašnja direktorka galerije, Dunja Blažević, pozvala umetnike da se bave "samoupravnom" umetnošću, pokušavajući da ustanovi umetnost koja bi odgovarala jugoslovenskoj verziji socijalizma. Blažević je želela da inicira pokret, koji nije zaživeo, a koji je, na prvi pogled, podsećao na umetnička levičarska *underground* samoorganizovanja, recimo, u Njujorku ranih sedamdesetih godina XX veka. Međutim, ako neko iz uticajne komunističke porodice želi da u jednoj socijalističkoj zemlji inicira takav pokret, on neće biti pobunjenički, već će postati deo oficijelne ideologije, makar se realizovao i u novoj formi kao što je to bila konceptualna umetnost. Miško Šuvaković se nalazio među umetnicima kojima je bio upućen poziv Dunje Blažević, ali je bio skloniji da proširi teoriju i umetnost u pravcu koji odgovara nekim drugim političkim svrhama, i bio spreman na posledice takve odluke.

Miškova umetnost je uvek bila o teoriji i izvodila se kroz teoriju. Nikada ga nisam čula da kaže da je bio umetnik. On uvek kaže da je bio "konceptualni umetnik" i u njegovom slučaju važno je naglasiti tu razliku. Mnogo godina kasnije, kada je u svom *Pojmovniku savremene umetnosti* definisao konceptualnu umetnost, započeo je terminom koncept izjavljujući da je to termin preuzet iz analitičke filozofije koji može imati tri različita značenja<sup>5</sup>. Koncept može biti jedan element mišljenja koji stvara misli kao što reči stvaraju rečenice. Termin se može upotrebiti i za opisivanje mentalne veze između misli i jezika i konačno, može biti plan, projekt ili program umetničke ili naučne discipline<sup>6</sup>. Ovo poslednje značenje je verovatno najvažnije za umetnost jer je konceptualna umetnost, ma koliko negirala prethodnu modernističku umetnost, sa kojom je povezana, bila zainteresovana za istraživanje sopstvenog procesa nastajanja. Ovo "nastajanje", *genesis*, može imati nekoliko interpretacija jer se može postaviti pitanje: "Zašto se umetnost uopšte stvara?", "Kako je povezana sa društvom?" Pitanje se može postaviti i na nivou pojedinačnog umetničkog rada pa će glasiti "Kako ona nastaje u svojoj fizičkoj egzistenciji". Umetnost Miška Šuvakovića je postavljala sva ova pitanja. On i drugi članovi *Grupe 143* nisu se zanimali za konačni proizvod, već su se pre bavili procesom koji je vodio ka proizvodu, ukoliko je fizičkog proizvoda uopšte i bilo. Upravo je to ono što konceptualnu umetnost čini drugačijom od drugih izuma XX veka. Konceptualna je umetnost načinila paradigmatški zaokret u smislu da više nije moguće praviti umetnost s obzirom na prethodno postojeća pravila. Ona je pokazala koliko je važan proces i kontekst, a važno je i danas (čak i kada neko, recimo, slika apstraktne slike) ponovo promisliti pozadinu, istoriju, kontekst i razloge baš te određene slike.

Miško Šuvaković govori o izlasku 'iz' umetnosti kako se ona do tada shvatala. Ali on nije studirao umetničku akademiju u kojoj se očekivalo da će slikati mrtve prirode, portrete ili apstraktne slike. Zato

<sup>5</sup> Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005, p. 308.

<sup>6</sup> Ibid, p. 308.



invisible. The abstract geometry movements of the 50s and 60s in Yugoslavia are a good example. The simple fact that these works didn't take part in the officially approved movements, made them political and controversial enough that the first exhibitions of "New Tendencies" in Zagreb were held in August in the hope that most people will be at the coast thus minimizing the scandal and political discussions. Miško's work, or for that matter that of the group 143, was not political in the sense that it worked with an explicit political topic but being non political in a highly politicized surrounding, the work must have provoked by offering a different possibility from what was usual. That does not mean we have to do here with a work that was consciously subversive, but in its intellectual seriousness, it showed an oppositional approach in a context defined by ideology. The political attitude is also visible in the history of the SKC gallery and exhibitions "Oktobar 75" and the unrealized "Oktober 76", when Dunja Blažević, acting as the director of the gallery at the time, made a call for a "self management" art, trying to find a parallel in art to the official Yugoslav version of socialism. Blažević started a movement (even if it never really came alive) that can, on first glance, appear similar to the underground artists' leftists self organizations in, say, New York of the early 70s. However, if such a call is issued in a communist country by someone with a serious family background in the communist party and a lot of political influence, the movement does not seem rebellious any more, but becomes an expansion, even if in a new form of conceptual art, of the official ideology. Miško Šuvaković was among the artists addressed by Blažević's call but he was prepared to bear the consequences and declined to stretch the theory and the art to fit someone else's political purpose.

Miško's art is always about theory and it is performed through theory. I have never heard him say that he was an artist. The expression was always that he was a "conceptual artist" and it does make an important difference in his case. Much later, as he gave a definition of conceptual art in his Glossary of Contemporary Art, he commenced with the term of concept stating that it is a term from analytical philosophy which can have three different meanings<sup>5</sup>. A concept can be an element of thinking that makes up thoughts in the way words make up sentences. The term can also be used to describe a mental connection between thoughts and language and, finally, it can be a plan, a project or a program of an artistic or a scientific discipline<sup>6</sup>. The last meaning is probably most important for arts because conceptual art is, whatever negation of the previous modernistic art it is connected with, interested in investigating its own process of how it came into being. This "coming into being", the genesis, can also have several interpretations because the question can be: "why is art being made in the first place?", "what is its connection to society?" The question can also be on the level of an individual art work asking how it was made in its physical existence. These questions were visibly being asked in Miško Šuvaković' art. Both he and the other members of the group 143 were not interested in a final product, but were rather concerned with the process that led to the product, if there was a physical product at all. And this is what makes conceptual art different from other isms of the 20<sup>th</sup> century. Conceptual art made a paradigmatic shift in the sense that it is no longer possible to make art by assuming existing rules. It has shown the importance of the process and context and it is important today (even if someone is, let's say, painting abstract pictures) to rethink the background, history, context and reasons of that particular painting.

Miško Šuvaković speaks of getting "out" of the art as it was understood until then. But he wasn't a student at an art academy where he was expected to paint still lifes, portraits or abstract paintings. In this view, it can be said that he was not getting "out" but rather "in". He got straight into the center of what was going on at the time and simply skipped the phase before. He said he was lucky. On the other

<sup>5</sup> Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, p. 308.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 308.

se može reći pre da nije izašao 'iz' umetnosti već da je u nju ušao. Ušao je pravo u središte onoga što se tada dešavalo, jednostavno preskočivši ranije faze. Rekao je da je to bila srećna okolnost. S druge strane, tačno je i to da se pravila mogu naučiti i izvan škola, odrastanjem u jednoj intelektualnoj porodici više srednje klase koja je pribavila umetnički kontekst, a Miško je kao adolescent slikao i pisao poeziju. Posećivanje izložbi verovatno je bilo obrazovanje koje je uticalo na to da postane umetnik. On pominje da je sa roditeljima putovao u Nemačku, da je u Minhenu 1970. godine video nekoliko izložbi moderne i savremene umetnosti. Kasnije su Beograd, Zagreb i Ljubljana pružali stvarni kontekst njegovom radu. Na izloži *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968-1973* održanoj u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, koju su priredili Biljana Tomić i Ješa Denegri, Miško je sreo Biljanu Tomić, koja je delovala u galeriji Studentskog kulturnog centra. Ona je mladog "umetnika" ohrabivala u njegovom interesovanju za konceptualnu umetnost, mada je on u to vreme odlučio da studira elektrotehniku. Biljana Tomić je izvršila verovatno najvažniji uticaj sa svojom interpretacijom umetnosti, praktičnom umetničkom i kustoskom aktivnošću. Moglo bi se reći da je Miško od početka do kraja sedamdesetih godina XX veka bio njen učenik. Biljana Tomić je u *Grupi 143* okupila različite ljude, pružila je prostor za prve izložbe i organizovala ih, ali je, kao dobar mentor, postavila visoki standard. Zanimljivo je da je sredinom sedamdesetih otpočela sa praksom alternativnog umetničkog obrazovanja, koju je Miško kasnije nazvao *post-pedagogijom*, a koju još uvek praktikuje.

U ovom je kontekstu Miško Šuvaković načinio svoje prve umetničke radove, bar one koje smatra umetničkim. Među tim ranim radovima, grupisanim pod naslovom *Kolaži – Nenarativi*, nalazi se nekoliko komada u kojima reč "kolaž" opisuje tehniku. Ali to nisu kolaži u modernističkom smislu. Kada je Pikaso (Picasso) počeo da lepi parčiće zidnih tapeta na slike da bi opisao zidni tapet umesto da ga naslika, nije odustao od mimetičkog kvaliteta slikarstva. Miškovi radovi nisu predstavljajući. Prvi rad u seriji, *Bez naziva* (mixed media 21x30cm, 1972) jedini je nenaslovljen. U pitanju je kompozicija citata iz časopisa, kalendara i novina. Vidimo fragmente lica, sat, delove teksta koji ne dozvoljavaju da se bilo kakav sadržaj pojavi i niz tegli iz neke reklame, što celom radu daju izgled pop arta. Mada su na teglama vidljivi američki brendovi, ostaje opšti utisak da rad više nalikuje fotokolažima iz ruske avangarde nego Endiju Vorholu (Andy Warhol). Brendovi pre ukazuju na uticaje kao i na tada dostupne časopise u boji, nego što komentarišu konzumerizam, a postoji i tekst na srpskom jeziku. Sumnjam da se Miško svesno potrudio da poveže slike sa Istoka i sa Zapada, jednostavno je koristio ono što je bilo dostupno i što je povezivalo sa spoljašnjim svetom.

Još jedan je rad, pod naslovom *Svetlost Život Tama Smrt* (mixed media 21x30cm, 1972) sličan, mada je autor i njega označio pojmom "nenarativan", a koji nudi mnoštvo mogućnosti za interpretaciju samim tim što aludira na velike teme iz naslova. Naziv dolazi od reči koje su napisane na papiru koji kao da je istrzan iz školske sveske. Reči su ispisane rukom ćirilničnim pismom, a istim flomasterom su nacrtani i crteži koji liče na tetovažu na isečenim fotografijama, koje pokazuju ruke jedne žene i jednog muškarca. Vidimo i razglednicu sa slikom starlete iz XIX veka, sličnu sliku iz sredine XX veka, likove iz stripa i isečene nemačke marke iz vremena Trećeg Rajha. Osnova sveske ima skoro detinjasti kvalitet i stripovi i lepe žene (sa različitim estetikama koje su u skladu sa različitim vremenima njihovog nastanka) kao da se uzajamno slažu na jedan, rekli bismo, skoro veseli način, ali novac donosi negativne asocijacije a ispisane reči dodaju emocionalan naboj. Reči kao da potiču iz ranije autorove poezije, za koju priznaje da ju je pisao, te ovaj rad nije moguće čitati formalno, opisivanjem odnosa boje ili kompozicije a ne dotaći se značenja njegovih sastojaka i načina kako utiču jedan na drugog.

hand it is also true that one learns the rules also outside of schools and growing up in an intellectual upper middle class family provided the art context and Miško did, as an adolescent, paint and write poetry. But visits to exhibitions were probably the real education that started him as an artist. He mentioned a trip to Germany with his parents, where he saw a couple of modern and contemporary art exhibitions in Munich in 1970. A real context to work in was provided in Belgrade, Zagreb and Ljubljana afterwards. In Biljana Tomić and Ješa Denegri *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968-1973* exhibition in Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, and Miško met Biljana Tomić who was running the SC (Student Center) gallery and decided to encourage a young man with interest in conceptual art even if he, approximately at that time, enrolled to study electrical engineering. Biljana Tomić was probably the most important influence with her interpretation of art and her practical art and curatorial activity. It can be said that Miško was her pupil from the early until the end of the seventies. Tomić was the one who connected the different people into the Group 143, who provided a space for the first exhibitions and organized them, but also expected a high standard as any good mentor would. It is also of interest that she started an alternative educational praxis in the mid seventies, that Miško later called post-education (post-pedagogy) and she continues this activity till today

This is the context in which Miško Šuvaković made his first art works. At least, as he said, first works that he considered art. Among these early works, that he himself grouped under the name "Collages – Non Narratives", are several pieces where the word "collage" describes the technique. However, they are not collages in the modernist sense. When Picasso started pasting pieces of wall paper onto a painting to describe wall paper instead of painting it, he still didn't give up on the mimetic qualities of the painting. Miško's works do not represent. The first work in the series, *Untitled* (mixed media 21x30cm, 1972) is also the only one that is untitled. The piece is a composition of cutouts from magazines, calendars and newspapers. We see fragmented faces, a watch, bits of text that don't allow any content to come through and a series of jars from a commercial, giving the whole work a pop art hint. But the general impression, although we can even read the American brands on jars, reminds more of a Russian avant-garde photo-collage, then of Andy Warhol. The brands seem rather to be an indication of where influences come from and what color magazines were available, then of a comment to consumerism. At the same time, there is also some text in Serbian. I doubt Miško was making a conscious effort to connect the eastern and western images, but simply used what was available and everyday making thus a connection to the world outside art.

Another work, *Light Life Darkness Death* (mixed media 21x30cm, 1972) has a somewhat similar look but, although being considered a "non-narrative" by the author, it offers many possibilities of interpretation just by hinting at such big topics in the title. The title comes from the words written on a paper that looks like something torn out from a school notebook. The words are written by hand in Cyrillic and the same marker has been used to make tattoo-like drawings on cut out photographs of a woman and a man's hand. We also see a card with an image of a 19<sup>th</sup> century starlet, a similar image from the mid 20<sup>th</sup> century, cartoon characters and cut up German marks from the third Reich. The notebook base has an almost childlike quality and the cartoons and pretty women (with different aesthetics corresponding to their different times) seem to go well together with each other in an almost joyful way, but the money brings negative associations and the written words add an emotional charge. The words seem to stem from the author's confessed earlier poetry and it is not possible to read the work formally, by describing the relations of color or the composition and not to go into the meaning of its elements and the way they influence each other.

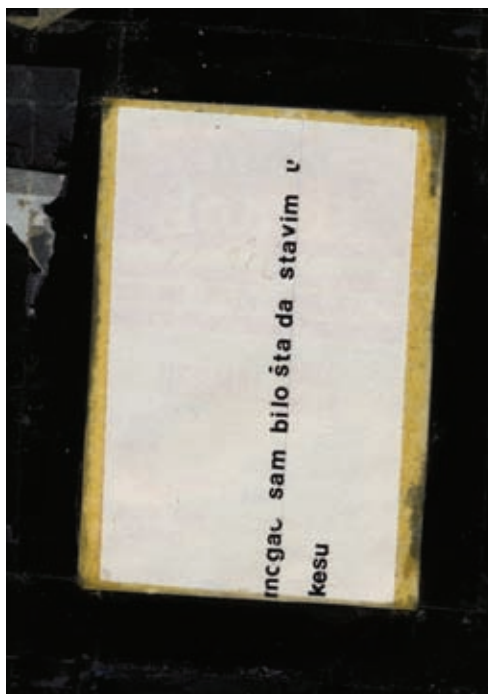


- *Bez naziva*, mixed media, 21x30cm, 1972.
- *Svetlost Život Tama Smrt*, mixed media, 21x30cm, 1972.

- *Bez naziva*, mixed media, 21x30cm, 1972.
- *Kako postati zmaj? – mrlje*, mixed media, 21x30cm, 1972.
- *Mogao sam bilo šta da stavim u kesu*, mixed media, 21x30cm, 1972.
- *Spaljeni figurativni crteži*, plastična kesa sa pepelom, 20x23.5cm, 1973.

- *Untitled*, mixed media, 21x30cm, 1972.
- *Light Life Darkness Death*, mixed media, 21x30cm, 1972.

- *Untitled*, mixed media, 21x30cm, 1972.
- *How to become a Dragon – Blots*, mixed media, 21x30cm, 1972.
- *I could have put anything into the bag*, mixed media, 21x30cm, 1972.
- *Burnt figurative drawings*, plastic bag with ashes, 20x23.5cm, 1973.





Rad pod nazivom *Kako postati Zmaj – Mrlje* (mixed media 21x30cm, 1972) likovnom stranom ne nudi tako pobesnena značenja, ali naslov pomera našu percepciju u drugom pravcu. Više nije u pitanju apstraktni komad gestualne slike već niz uputstava za nekakve apsurdne radnje. Ukoliko neko bude sledio ova uputstva, nije baš verovatno da će bilo šta uspešno realizovati, verovatnije je da će doći do opasnog, da ne kažemo zamrlnog. Ipak, odnos naslova prema radu ostaće važan i za kasnije radove Miška Šuvakovića. On ih je izlagao zajedno sa tekstualnom interpretacijom a značenje rada nastaje u igri samog rada i teksta.

Između 1972. i 1975. Miško je počeo da ispunjava i arhivira, što je bilo tako važno za konceptualnu umetnost. Pravio je koverta u koje je smeštao različite stvari i pisao je o tome zašto je važno to što je tako pažljivo čuvao (*Mogao sam bilo šta da stavim u kesu, Spaljeni figurativni crteži, Kosa – 30.11.1973, Nokti – 24.01. 1974, Prazna koverta, Uzorak bojene trave u plastičnoj kesi, Delovi olovke u plastičnoj kesi*). U njih je pohranjivao delove tela ali i smrske svakodnevne predmete. Jedna koverta je prazna a u tekstu to i piše, dok se u drugoj kaže "Mogao sam bilo šta da stavim u kesu". Smisao se ovde nalazi u ironičnoj nameri da se pažljivo sačuvaju nevažni predmeti i da se oni izlože kao umetnost, a istovremeno da se našali sa tom činjenicom i da se izjavi da nije važno ono šta se smešta u ovakve kese, da se našali sa pozicijom konceptualne umetnosti da je "sve dozvoljeno". Nije bitno šta će neko izabrati kao ready-made, bitno je narušiti sva pravila i omogućiti stvaranje novih. Međutim, ovaj rad ne treba shvatiti samo u smislu ironije, već i u smislu kako je povezan sa onim što čini konceptualnu umetnost, a to je sam proces zahvaljujući kojem je napravljen. Možda nije važno šta je u koverti, ali važna je činjenica da je nešto u nju stavljeno, da je to izloženo, i da doprinosi novom viđenju umetnosti. Zato ne iznenađuje da se u jednom od radova, *Spaljeni figurativni crteži* (plastična kesa sa pepelom 20x23,5 cm, 1973) nalaze raniji uništeni radovi. Miško će danas sa smeškom reći da je tada među umetnicima vladala moda uništavanja sopstvenih ranih modernističkih radova, ali je to bio i gest koji govori o uverenju da ono što je urađeno ima smisla i da će taj gest promeniti razumevanje umetnosti. To uverenje opravdava pedanteriju pristupa i precizno datiranje jednog nevažnog događaja, što podseća na rad Ona Kavare (On Kawara).

Već je rečeno da je konceptualna umetnost postavila proces u središte svog postojanja dok izgled i tema rada nisu toliko bili važni. Pa ipak, nemoguće je načiniti nešto što bi bilo apsolutno neutralno. Danas je konceptualna umetnost lako prepoznatljiva. Poznata su nam crna "sans serif" slova na beloj pozadini, kao i stranice fotokopirane u vremenu kada kopije nisu dozvoljavale dobro reprodukovanje senki. Ivice su bile oštre ali veći deo crnih površina postajao je svetliji a sredina papira je bila još svetlija. Čak je i reprodukcija teksta stvarala poteškoće. Ako se izuzme pisanje rukom, mogućnosti su bile ograničene. Tekst ste mogli otkucati na pisačkoj mašini ili ste mogli napraviti fotokopije, ali fotokopir mašina nije dozvoljavala uvećavanja i preciznosti. Postojale su i čuvane mašine, po svom proizvođaču nazvane *Gestetner*. One su omogućile umnožavanje teksta i korišćene su u velikim kancelarijama ili školama za jefino umnožavanje tekstova, kada je to bilo potrebno da bi se izbeglo fotokopiranje na kopir papiru. Kopije su bile štampane na lošem papiru, bile su zamrljane, ali to je bar bio normalan papir na kojem se moglo i pisati, za razliku od ranih fotokopija. Fotografije i prenosiva slova lettraseta bili su tada jedina tehnička mogućnost umnožavanja teksta. Međutim, tehnička ograničenja tog vremena davala su tim radovima poseban šarm. Ponekad su tehničke mogućnosti ograničavale izraz ali su otvarale vrata u određenim pravcima. Stvarale su se i mode oko nečega što je neko napravio, koje bi se uklopile u ideju i tehniku, a zatim su se rasprostirale sve dok to nije postalo znak vremena.

U grupi radova koju Miško naziva *Strukture: Koncepti* nalazi se i jedna serija fotografija. Po tehnicima to su fotografije, ali to su zapravo serije tekstualnih radova. Bela slova na crnoj pozadini opisuju

The work *How to become a Dragon – Blots* (mixed media 21x30cm, 1972) doesn't offer such a frenzy of meanings in the image itself, but the title pushes our perception of the work in a totally different direction. It is no longer an abstract piece of gesture painting but a set of instructions for an absurd undertaking. It doesn't seem very probable that one will succeed by following instructions and it seems it could become somewhat dangerous, not to say blotchy, but the relation of the title and the work is something that will remain similar and important for all the later works by Miško Šuvaković. He exhibited his works together with a textual interpretation and the meaning of a work comes into being in the interplay of the work itself and the text.

During the period between 1972 and 1975, Miško made use of filing and archiving that was so important for conceptual art. He made envelopes with stuff inside and wrote which matter it was that he so carefully preserved (*I Could Have Put Anything into the Sachet, Burnt Figurative Drawings, Hair – 30.11.1973, Fingernails – 24.01. 1974, Empty Envelope, Sample of Painted Grass in a Plastic Sachet, Parts of a Pencil in a Plastic Sachet*). The things in the envelopes are bodily parts but also crushed everyday objects. One envelope is empty and the text says so and another says "I could have put anything into this sachet". The irony of carefully preserving unimportant things and exhibiting them as art and, at the same time, making fun of the fact and stating that it is unimportant what one puts into these sachets, makes fun of conceptual art's position of "anything goes". It is not important what one will choose as a ready made, one broke all the rules allowing for anything to start making new ones. However, the work is not only to be understood as irony but as a connection to exactly what makes up conceptual art – the process of its making. It is perhaps unimportant what is inside an envelope, but the fact that it has been put into it and put on display is important and makes for a new vision of art. It is therefore, not surprising that one of the works, *Burnt Figurative Drawings* (plastic bag with ashes 20x23,5 cm, 1973) contains destroyed earlier works. Miško will nowadays say with a smirk that it was a fashion of the time to destroy one's own earlier modernist work, but it is a gesture of conviction that, what is being done, makes sense and will change the way art is being seen. And the conviction justifies the pedantry of approach and the precise dating of an unimportant event, similar to that of On Kawara's work.

Conceptual art turned the process, as mentioned already, into the center of its being and the look and the topic of the work of art were pushed aside. But it is impossible to make something that will look absolutely neutral. The look of conceptual art is nowadays recognizable. We know the black sans serif letters on white background, photocopied pages at a time when copies didn't allow for good reproductions of shades. The edges were sharp but larger surfaces of black became lighter and lighter towards the center. Even the reproduction of text created difficulties. The possibilities, apart from writing by hand, were limited. One could have typed it on a type writer or made photocopies on a machine that didn't allow much in the sense of enlargement and precision. There were also famous machines used in offices and called "Gestetner" after their producer. They allowed for a fast way to make many copies of texts and were used in larger offices or schools to reproduce texts cheaply when a large number was needed that exceeded the possibilities of carbon copies. The copies were smudgy and the paper was bad but at least it was normal paper one could also write on, as opposed to the early photocopies. The only technical possibilities of reproducing text on larger scale, at the time, were either photographs or transferable Letraset letters. However, the technical limits of the time also give the works a special charm. Sometimes the technical possibilities limit the expression but also open doors in a certain direction. They also create fashions around something that somebody made and that somehow fit the idea and the technique and then spread until it became a sign of the time.

In the group of works that Miško calls "Structures: Concepts" there is a series of photographs. They are photographs by their techniques but they are in fact a series of textual works. White letters on black

moгуće postavke. Danas ih možemo nazvati instalacijama. U tekstovima piše: "Pet paralelnih drvenih vertikalnih ploča između plafona i poda", "Crni kanap između dva naspramna zida". Ovako zamišljene instalacije imaju skulpturalni kvalitet, ali nisu instalacije, to su reči napisane svetlom na fotografskom papiru. Tehnika je dozvolila distanciranu hladnoću a, pošto svi tekstovi ne opisuju ovakve i slične postavke, koje možemo zamisliti u galeriji, čini se da se interes nalazi negde drugde. Dva pomenuta rada mogu se čitati kao uputstva za pravljenje nekog umetničkog rada. Čak se i drugi tekst, skriven u performativnosti, može realizovati: "Pet ljudi stoji licem okrenuto zidu / Pet ljudi stoji leđima okrenuto zidu", ali na radu pod nazivom *Numeričke strukture – Progresija* nailazimo na brojeve "145 578 6789 1456789" ispisane na njemu. Možda bi neko došao na ideju kako da ovo "uputstvo" "realizuje", ali postaje nam jasno da se tu ne radi o mogućim realizacijama, već o putu koji vodi ka mišljenju, ili, još bolje, ka raspravi. Reč "strukture" u nazivu ove serije ne znači fizičke strukture, mada Miško piše o pločama i kanapu, ali strukture su ovde mentalne konstrukcije i u tome je njihov smisao. U pitanju su partiture, poput onih o kojima je pisao Džon Kejdž (John Cage). Kejdž je koristio ovu reč bez obzira da li su one realizovane ili ne, što nije bilo bitno jer one ukazuju na činjenicu da se umetnost može konačno realizovati samo ako je gledalac aktivan.

Dimenzije crno-belih fotografija kućne izrade, veličine 18 x 24 cm ili 21 x 30 cm, odredila je tadašnja industrija. Ovi formati su korišćeni da bi se napravile kontakt kopije negativa. Neke od njih koriste tehniku i istražuju njene mogućnosti na način koji nedvosmisleno podseća na produkcije Bauhausa. Miško 1974. godine prisvaja fotografiju koju je snimio njegov otac na poslovnom putu po Sudanu i objašnjava: "Moj otac je ovu fotografiju snimio kao privatnu turističku fotografiju bez neke posebne namere, a ja sam je iskoristio za svoju umetnost." Iznenađeni smo kada vidimo da je fotografija ove lepe životinje umetnuta u ozbiljan tekstualni konceptualni umetnički rad, ali ubrzo nam postaje jasno da je prisvajanje ovog negativa oslobodilo autora od potrebe da bira predmet koji će fotografisati. S jedne strane, možemo reći da je morao svesno da izabere jednu od fotografija koje je njegov otac snimio, ali je odgovornost za izbor predmeta fotografije ostavio nekom drugom. Ready-made, u ovom slučaju negativ, koristio je da bi se upustio u neku drugu sferu. Prva fotografija u seriji je neutralna reprodukcija negativa, ali sledeći radovi obrću negative oko ose, stvarajući, višestruko eksponirane fotografije. Na prvoj postoji samo jedan pokret, zatim dva, i konačno, u poslednjoj verziji, četiri. Rezultat je rad koji se više ne bavi fotografisanom gazelom, već pre fotografskim procesom i konstrukcijom slike izvođenjem jednostavne radnje čija se definicija može iščitati iz konačnog rada. Ova definicija pravi tipična je za konceptualnu umetnost, ali pripada i nasleđu Bauhausa, a Miško Šuvaković u ovom radu čini da to postane vidljivo. Moglo bi se reći da kada vidimo ovaj rad, odmah prepoznamo uticaj Bauhausa, ali to nije toliko važno jer rad nije napravljen pod uticajem Bauhaus stila ili dizajna, već se ponovo na scenu postavlja jedan način mišljenja. Miško svesno uzima jedan skup pravila i koristi ih kao ready-made, posmatrajući mogućnosti istog procesa u drugom vremenu i u drugom kontekstu. To nije podsvestan uticaj. Ovde govorimo o namernom prisvajanju. Zato ne iznenađuje što je Miško načinio jednu seriju fotograma u čijem se naslovu pominje ime jednog nastavnika sa Bauhausa (*Fotostrukture: Analiza prakse fotograma Lasla Moholi Nađa: photogram Praxis: Photogram /1925*). Druga je napravljena u čast Mena Reja (Man Ray) i Marsela Dišana (Marcel Duchamp) (*Fotostrukture: Analiza fotografija sa prašinom Men Reja i Marsel Dišana: Dust Breeding/1920*), ali i ona posmatra proces i napušta pojavnost da bi bila samo rezultat pažljivo sleđenih upotrebljenih pravila.

Serije radova o "islamskim šarama" imaju sličnu osnovnu ideju. Miškov rad iz tog vremena ostavlja utisak da ga je realizovao neko ko je u svom pristupu potpuno ozbiljan, ali osoba koju ja danas poznajem nije toliko ozbiljna. On će svoj rani rad komentarisati sa mešavinom humora i ironije, ali nam



background describe possible setups. We would call them installations nowadays. The texts say: "Five parallel wooden boards between the ceiling and the floor", "A black rope between two opposite walls". Such imagined installations have a sculptural quality but they are not installations, they are words written with light on photographic paper. The technique allowed for a distanced coolness and, since not all the texts describe such similar setups we could imagine in a gallery, it seems the interest is somewhere else. The two mentioned works can be read as instructions for an art work. Even another text that dwells into the performative can be realized: "Five people stand facing the wall (: five people stand with their back to the wall", but the work called *Numeric Structure – Progression* has the numbers "145 578 6789 1456788" written on it. One could perhaps come up with a solution how to "realize" such an "instruction", but this work makes it obvious that it is not about possible realizations but about setting a path for thought or, even better, discussion. The word "structures" in the name of the series does not mean physical structures, even if Miško was writing about boards and ropes, but the structures are mental constructions and this is the point of all of them. They are scores in the sense Cage used the word but whether they were realized or not is irrelevant because they point to the fact that art can be finished only if the viewer takes an active part.

The homemade black and white photographs use the preset formats defined by the industry. The sizes are either 18 x 24 cm, or 21 x 30 cm which was the photographic paper normally used to make contact copies of negatives. Some of them employ the technique and explore its possibilities in a way that is openly reminiscent of Bauhaus. In 1974, Miško appropriates a photograph made by his father on a business trip to Sudan. Miško says: "My father made this picture as a private tourist photograph without a special intention, so I used it for art." It is somewhat surprising to see a photograph of a beautiful animal among the stern textual conceptual artworks, but soon it becomes clear that the appropriation of a negative liberated the author from choosing a subject and shooting a photograph. On one hand, we could say that he had to make a conscious selection among his father's photographs, but he also surrendered the responsibility of picking an image to somebody else. A ready-made, in this case a negative, has been used to dwell into another sphere. The first photograph in the series is a neutral reproduction of the negative, but the following works move the negative around an axis, creating multiple exposure photographs. In the first one there is just one movement, then two and finally four in the last version. The result is a work that is not about the pictured gazelle any more, but rather about the process of photography and the construction of the image by carrying out a simple action whose definition can be read in the final work. This definition of a rule is typical for conceptual art but is also something, and Miško Šuvaković makes it well visible in this work, that has been the heritage of Bauhaus. One could say that the Bauhaus influence is recognizable in the look of the work, but it would be an irrelevant statement because the work is not influenced by a style or design, but is restaging a way of thinking. Miško consciously takes a set of rules and uses them almost as ready-mades, and looks into the possibilities of the same process in a different time and context. It is not a subconscious influence. We are talking here about a deliberate appropriation. In this sense it is not surprising that Miško made a series of photograms that will, already in their title, bear the names of a Bauhaus teacher (*Photo Structures: Analysis of Laszlo Moholi Nagy photogram Praxis: Photogram (1925)*). The other homage goes to Man Ray and Marcel Duchamp (*Photo Structures: Analysis of Photographs with Dust by Man Ray and Marcel Duchamp: Dust Breeding*), but it is equally looking into a process and leaving the appearance to be just the result of carefully followed rules that have been employed.

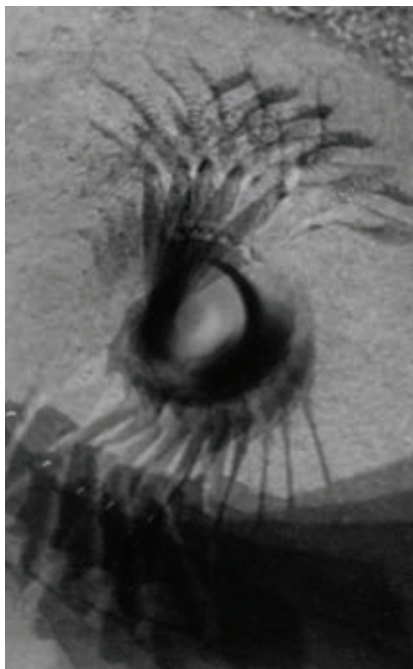
The series of works about the Islamic patterns is similar in its underlying idea. Miško's work from the time seems to be dead serious in its approach but the person I know nowadays is less stern. He will

je istovremeno jasno da je on bio dobro informisan i da je njegov rad dobro promišljen, da ostavlja malo prostora slučajnostima. Miško će danas reći da su u tadašnjoj umetnosti "egzotične teme bile u modi" u onome što se zvalo "antropološkom umetnošću". Marina Abramović je putovala na Tibet i u Australiju, kao i Klaus Rinke (Klaus Rinke) i mnogi drugi umetnici. Pojedini postkonceptualni umetnici iz tog vremena, poput Čarlsa Sajmonda (Charles Simonds), Alis Ajkok (Alice Aycock), Denija Karavana (Dani Karavan) i Roberta Morisa (Robert Morris), koristili su semiologiju, bihevizizam i ambijentalnu analizu da bi istražili druge kulture. Kada je Miško naišao na knjigu *Islamic Patterns*, koja se bavila islamskom dekorativnom ili religioznom umetnošću, to ga je navelo da istraži formalno-sintaktske strukture u različitim kulturalnim kontekstima te je odlučio da "islamske modele" iskoristi za seriju radova koji su, kako kaže, "u komunističkoj pravoslavnoj Srbiji tog vremena bili prilično egzotični". U radu *Sintaktički neoplatonizam: Analiza islamskih paterni* Miško koristi obrazac i pokazuje njegovu geometrijsku strukturu, što je u skladu sa u konceptualnoj umetnosti uvek prisutnim zahtevom da rad treba da pokaže pravila koja su u osnovi ove umetnosti, a koja su ranije ostajala sakrivena. Ovaj rad možemo posmatrati kao prirodni razvoj nekih ranijih radova koji su takođe, u tri dimenzije, istraživali mogućnosti nekoliko jednostavnih pravila na gotovo matematički način. U radu *Uslovi-Dodiri-Manifestacije* koristi se izvestan broj elemenata i nekoliko pravila kojima se manipuliše ne bi li se iscrple sve mogućnosti. Permutacije podsećaju na način kako je Sol LeWitt (Sol LeWitt) manipulirao svojim minimalističkim elementima, zanemarujući estetski utisak, želeći da pokaže kako se dolazi do konačnog rezultata.

Svi radovi Miška Šuvakovića su precizni u procesu, a ne u izvođenju konačnog proizvoda. *Linearna struktura je određena...* iz 1974. godine se sastoji iz crteža izvedenog flomasterom na standardnom papiru A4 formata. Na vrhu je otkucan sledeći tekst: "Linearna struktura je određena: - vizuelnim uslovima (crteži 2x1, 2x10), - mentalnim procesom (procesom redukcije), praznina između crteža 2x1 i crteža 2x10". Ispod njega se nalaze crteži, načinjeni od 2x1 linije, odnosno od 2x10 linija. Plave i crvene linije oblikuju formu koja podseća na slovo V, a izvedena je priborom za tehničko crtanje. Na slici Keneta Nolanda (Kenneth Noland) *Half Time* iz 1964. godine, koja je tipična za američku poznju modernističku sliku, vidimo sličan oblik načinjen linijama. Ona ukazuje na površinu slike, ne obazirući se na mogućnosti slikarstva da stvori iluziju dubine. Može se reći da je apstrakcija ove slike rezultat duge istorije slikarstva koja je, savladavši iluzionizam, počela da se zanima za ono što ostaje na površini platna, da bi se rezultat još uvek mogao nazvati slikom. Miškova *Linearna struktura je određena...* prelazi preko tog ograničenja te se više ne radi o slici. On prelazi preko mnogih problema da bi redukovao ono što je Noland smatrao da je nužno da ostane. Miška nije zanimalo kako izleda ono što je ostalo, već želi da pokaže koje se operacije koriste na tako svedenim slikama, suočavajući nas sa samim pravilima.

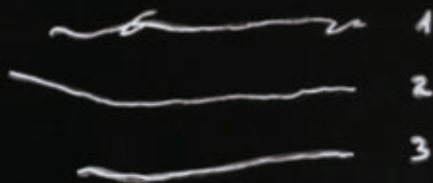
Insistiranje na vidljivosti upotrebljenih pravila podrazumeva nekoliko nužnih stvari. Prvo, pravila nisu uvek vidljiva u obliku slika, pa ne iznenađuje to što se u mnogim katalozima *Grupe 143* nalazi više tekstova nego slika. Grupa je započela rad programskim tekstom koji su napisali Biljana Tomić, Miško Šuvaković i Jovan Čekić, a koji određuje njihove buduće aktivnosti. Tekst glasi: "Stavovi realizacije: - napuštanje koncepta umetnosti likovnog; - umetnost koncept mentalnih konstrukcija; - moguće je govoriti o artikulaciji mišljenja i materijala (u razvijenom obliku mišljenje=materijal); - umetnost je skup permanentnih procesa (promena), - radovi nisu dela; ne posmatra se rad, već kontinuitet rada; kontinuitet rada je primarna mentalna konstrukcija; - moguće je govoriti o dokumentima: mišljenja, ponašanja."<sup>7</sup> Ovaj stav podseća na stavove britanske grupe *Art & Language* iz perioda rada na serijama *Indexi*.

<sup>7</sup> Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Čekić, *Programski tekst*, katalog Grupe 143, Zagreb, 1976.



• Fotostrukture – intervencija na prisvojenoj fotografiji (snimak Pavla Šuvakovića načinjen u Sudanu 1964. godine), 4 c/b fotografije 9x14cm, 1974.

• Photostructure – intervention on a photograph /taken by Pavle Šuvaković in Sudan in 1964/, 4 b/w photos 9x14cm, 1974



линија 1  
 линија 2  
 линија 3

Време цртања једне линије  
 одговара времену писања речи  
 линија

comment on his earlier work with a mixture of humor and irony, but at the same time it is obvious that he was well informed and that his work was thought through, leaving little space for accidents. Miško today, will tell that there was a "fashion of exotic topics" in art at the time in what was called "anthropologic art". Marina Abramović went to Tibet and to Australia, where also Klaus Rinke and others went. Other postconceptual artists at the time, like Charles Simonds, Alice Aycock, Dani Karavan and Robert Morris, employed semiology, behaviorism, and ambient analysis for research of other cultures. When Miško came across "Islamic Patterns", a book about Islamic decorative or religious art it led him to questions about formal syntactic structures in different cultural contexts and he decided to use the "Islamic models" for a series of works that, as she said, appeared "highly exotic in communist and orthodox Serbia at the time". *Syntactic Neo-Platonism: the Analysis of Islamic Patterns* uses a pattern and shows its geometric structure which corresponds with the always present idea in conceptual art, that of showing the underlying rules that art uses, but until the time was reluctant to show. This work seems to be a natural development of some previous works that, also in three dimensions, set up a few simple rules and explored all their possibilities in an almost mathematical way. The work *Conditions-Contacts-Manifestations 8* uses a set number of elements and several rules for their manipulation to explore how far the possibilities can go. We see the many permutations in the way Sol LeWitt manipulated his minimal elements without concern for an aesthetic impression but to show how the final result was achieved.

The precision in the process, not in the execution of a final product is something that is visible in all the work Miško Šuvaković has made. The work *Linear Structure is determined...*, made in 1974, is a marker drawing on a standard A4 sized paper. The following text is typed at the top: "The Linear structure is determined: - by the visual conditions (the drawings 2x1, 2x10), - by the mental process (the process of reduction), the emptiness between the drawing 2x1 and the drawing 2x10". Underneath are the drawings. They actually consist of 2x1 line and, respectively, 2x10 lines. The blue and red lines form a V-like shape and are obviously drawn with technical drafting equipment. Kenneth Noland's painting "Half Time" from 1964 shows a similar shape of lines and is typical of the American late modernist painting. It shows the surface of the painting, disregarding the possibilities of painting to create an illusion of depth. One can say that the abstraction of the painting is the result of a long history of painting that has achieved all the illusion it could take and became interested in seeing how much needs to be left on the surface of a canvas, in order to still call the result a painting. Miško's "Linear Structure is Determined..." passed that limit and is not a painting any more. He went into a lot of trouble to reduce even what Noland thought was necessary to leave. Miško wasn't interested in what the result looked like, but he did want to show what operations were being employed, even in such reduced paintings, and left us with the bare rules.

The insistence on the visibility of employed rules made several things necessary. Firstly, the rules are not always visible as images, so it is not surprising that many of the catalogues produced by the Group 143 consisted of more text than images. The group even started with a written program by Biljana Tomić, Miško Šuvaković and Jovan Čekić that regulated the future activities of the group. The text reads as follows: "The realization attitudes: - the abandonment of the concept of visual art; - art as a concept of mental constructions; - it is possible to talk about the articulation of thought and material (in a developed sense of thought material); - art is a set of permanent processes (changes), - the pieces are not art works; not the work is being regarded, but the continuity of work; the continuity of work is the primary mental construction; - it is possible to speak about documents: of thought, behavior."<sup>7</sup> The attitude

<sup>7</sup> Biljana Tomić, Miško Šuvaković and Jovan Čekić, Programski tekst, catalogue of the Group 143, Zagreb, 1976.

Ni oni nisu želeli da proizvedu nove objekte sa izvesnim estetskim kvalitetima koje bismo definisali kao umetnost. Želeli su da pokažu skupove pravila koje je modernizam koristio ali ih nikada nije iskazivao. U umetničkim školama se pretpostavljalo da studenti treba da shvate pravila i da ih primene ali da ih nikada otvoreno ne iskažu. Rasprave između članova *Art & Languagea* postale su najznačajnija aktivnost, a njihov rad *Index*, izlagan 1972. godine u Kaselu na izložbi *Documenta 5*, bio je prvi pokušaj da se ovakva rasprava sredi i učini vidljivom za javnost. Tekstovi izgovoreni tokom rasprava zapisani su i raspoređeni u osnovne jedinice. Ovi brojni tekstualni fragmenti su zatim arhivirani. Na zidovima oko pretinaca arhive visili su poster i sa tabelama koje su logički povezivale tekstualne fragmente. Rad je zamišljen tako da se pretpostavljalo da gledalac i gledateljka treba da imaju aktivnu ulogu i da će početi da čitaju tekstualne fragmente u skladu sa tabelama izloženim na zidovima (ili po nekom drugom redosledu ukoliko bi smatrali da je to bolji način). Rad se nije mogao shvatiti kao estetski objekt koji možemo opisati uobičajenim formalnim metodama istorije umetnosti, već se morao "konzumirati" zadobijanjem aktivne uloge u intelektualnom traganju. *Grupa 143* nije proizvela nikakav izložbeni arhiv svojih rasprava, ali je organizovala javne diskusije i u publikacijama je objavljivala tekstove o svojim aktivnostima. Miško je na izložbama kačio tekstualna objašnjenja zajedno sa netekstualnim radom, što je povremeno izazivalo kritičke opaske da izlaže svoje školske beleške, a ne umetnost. Ovo nerazumevanje vezano je za više nivoa. Pre svega, školske zapise Miško Šuvaković je prisvojio kao ready-made da bi izbegao dizajniranje formalnog aspekta rada, a tako se isticala činjenica da se rad uvek bavi konceptom, a ne realizacijom.

Jednu grupu radova možemo podvesti pod zajednički naziv *Strukture – Auto-refleksije*. Nailazimo na isti princip kao i u ranije pomenutim radovima, mada se ovde susrećemo sa serijom filmičnih naracija (*Određenje vizuelne strukture procesom formiranja strukture I-IV*), ili sa veoma rafiniranim izgledom, uprkos činjenici da je on slučajan rezultat tehničke reprodukcije (*Vreme crtanja odgovara vremenu ispisivanja reči linija*). Smisao tih radova nije da na bilo koji način budu estetski dopadljivi, već da se proces stvaranja umetnosti razbije u najmanje jedinice i da se one precizno opišu. Da bi jedna slika nastala, moramo nacrtati liniju na ravnoj površini. Ali najčešće nam nije jasno koliko je potrebno vremena za tu aktivnost. Kada se kaže da je za crtanje linije potrebno isto toliko vremena kao i za ispisivanje jedne reči, ideja vremena postaje vidljiva, iako se to objektivno ne može izmeriti. Ovi radovi su vizualizacije teorijske ideje da je svaka umetnost autorefleksivna, jer pokazuju kako je napravljena. Uobičajena razlika između umetnika koji stvaraju umetnost i istoričara umetnosti koji posmatraju umetnost u ovom slučaju nije više važna. Umetnici često pokušavaju da shvate kako je nešto urađeno, dok će istoričari umetnosti pokušati da umetnički rad postave u odnos prema drugim radovima. Ova se dva pristupa ovde poistovećuju, jer način kako je rad načinjen ujedno je njegov sopstveni sadržaj, a zahvaljujući svojim pojavnim, fizičkim svojstvima u odnosu je prema drugim radovima iz istorije umetnosti. Pošto se linija razdvajanja više ne može povući, podela na formu i sadržaj postaje zastarela.

Pisani tekst se više ne odvaja od izloženog umetničkog rada. Postaje jasno da se oni razlikuju po upotrebi. Ako je tekst objavljen u publikaciji poput kataloga, tretiraćemo ga kao tekst koji treba pročitati. Međutim, ako je tekst okačen na zid galerije, on postaje objekt koji treba gledati i mi ćemo primetiti neke njegove estetske odlike jer je postavljen u kontekst u kojem smo naučili tako da ga posmatramo. Ali, u trenutku kada počinjemo da čitamo tekst koji se nalazi na zidu, on se ponovo doživljava kao tekst objavljen u nekoj publikaciji. Svaki pokušaj da se kaže da je jedan ili drugi način percepcije ispravan, ostaviće previše aspekata bez odgovora i takvi konceptualni radovi su usmerili pogled u pravcu koji je do tada bio nemoguć.



is similar to that of the British group Art & Language during the period when they made the "Index" series of works. They were also not interested in producing new objects with some aesthetic qualities that will define them as art. They wanted to expose all those sets of rules that modernism employed but was reluctant to show. Especially at art schools, students were supposed to figure these rules put somehow, without having anyone stating them openly. The discussions among the members of Art & Language turned out to be the most important activity and the work "Index", made for the Documenta 5 in Kassel in 1972, was the first attempt to put those discussions in order and make them visible to the general public. The texts that have been said during the discussions were written and broken down to elementary units. Those text fragments were numbered and filed in cabinets like in an archive. Around the cabinets, on the walls, posters were hung on walls. The posters had tables that put the text fragments in logical relations. The work was conceived so that a viewer was supposed to take an active part and start reading the text fragments according to the tables on the walls (or another order if he/she thought it better), meaning that the work was not an aesthetic object that can be described using the usual art-historical formal methods, but it had to be "consumed" by taking an active part in the intellectual pursuit. The Group 143 did not produce such an exhibitable archive of their discussions but they did organize public discussions and texts about their activities that they printed in publications. Even in exhibitions, Miško hung textual explanations together with non textual work resulting in occasional critique that he is exhibiting school notebooks, not art. But that is a misunderstanding on several levels. First of all, the look of a school scripts is something Miško Šuvaković has appropriated as a ready-made to avoid designing the formal aspect of the work, but secondly it was also a way to show that the work is about the intellectual concept, not the visual realization.

A group of works can be defined by the common denominator of "Structures – Auto-reflections". They show the same principle as the before mentioned works, even if we encounter here a series of almost film-like narration (*Definition of the Visual Structure by the Process of shaping the Structure I-IV*), or a very refined look, despite of it being an accidental result of the technical reproduction (*The Time of Drawing a Line Corresponds to the Time Needed to Write the Word Line*). The point of these works is not to please in any aesthetic way but to break down the activity of making art into its smallest units and to describe them precisely. Drawing a line is elementary to any sort of creating an image on a flat surface. The time needed for the activity, however, is usually not apparent. But by saying that drawing the line took as much time as writing the word, makes the notion of time visible, even if it isn't measurable in an objective way. These works are visualizations of the theoretical idea that all art is auto-reflexive, because it shows how it has been made. The usual difference between artists looking at art and art historians looking at art is in this case no longer relevant. Artists often tend to try and figure out how things have been done, and art historians will try to put the art work in relation to others. In this case the two approaches become the same thing because the way the work has been made is its own content and it is related to other works in art history by the physical properties of its emergence. It also makes the division of form and content obsolete because the line dividing the two can no longer be made.

The division between the written text and an exhibited work of art also no longer exists. It becomes clear that the difference resides only in the usage. If a text is written in a publication like a catalogue, we will treat it as a text to be read. However, if it is hung on a gallery wall it becomes the object to be looked upon and we will notice some aesthetic characteristics because it is set in a context where we simply do that. On the other hand, the moment we start reading the text on the wall, it becomes a text again in the way it was in a publication. Any attempt to say that one or the other way of perception is the right one would leave too many aspects unanswered and such conceptual works shifted the view in a direction that was unprecedented at the time.

Ako tragamo za poreklom Miškovih radova poput *Definicija* iz 1975. godine, treba pre da razmotrimo analitičke filozofe nego umetnike. Metodološki pristup usitnjavanja ideja do njihovih atomskih delića može se shvatiti u kontekstu matematičkog obrazovanja Miška Šuvakovića, koje je stekao studirajući tehnički fakultet. Međutim, on se može uporediti sa još jednim autorom koji se tehnički obrazovao, sa Ludvigom Vitgenštajnom (Ludwig Wittgenstein). Vitgenštajn je odgovoran za obrt ka lingvistici u filozofiji, jer je od jezika filozofije napravio temu filozofije. Ne iznenađuje to što je Miško Šuvaković u jednoj nedavno objavljenoj filozofskoj antologiji, koju je i uredio, napisao članak o Vitgenštajnu. U njemu je napisao da je Vitgenštajn "težio bavljenju autonomnim problemima filozofije koji su pre svega problemi 'jezika filozofije' ili načina iskazivanja filozofske argumentacije i pojmovnog predočavanja u filozofiji kao takvoj."<sup>8</sup> Miško će dalje tvrditi da to Vitgenštajna čini eksplicitno modernističkim filozofom, jer ga je bavljenje autonomijom filozofije vodilo "ka temeljnim ili krajnostnim pitanjima o granicama filozofije kao granicama jezika u odnosu na mišljenje".<sup>9</sup> Možemo reći da se modernizam bavio definisanjem granica umetnosti u odnosu na ono što nije umetnost, a da je konceptualna umetnost izbrisala ove granice izjavljujući da sve može biti umetnost, ukoliko to želimo da percipiramo kao umetnost. Ali uticaj Vitgenštajna ovde nije definicija granica već kidanje na elementarne jedinice i pažljivo istraživanje odnosa pojedinih elemenata. Miškove *Definicije* sastoje se od serija rečenica koje, za početak, definišu ideju definicije. Dotle se može ići u istraživanju izvora. Ako je Vitgenštajn inicirao zaokret ka jeziku u filozofiji, onda su Miškovi umetnički radovi poput *Definicija* inicirali zaokret ka jeziku u vizuelnim umetnostima. Ali Vitgenštajn nije korespondirao samo sa upotrebom jezika u vizuelnim umetnostima. Isti metod vidljiv je i u radovima poput *Analogni procesi / Razrada fig. 52 iz Pedagoške beležnice Paula Klea*. Mada se ovaj rad sastoji samo iz vizuelnih elemenata, metod je isti. Minimalne jedinice su definisane, kao i skup pravila za manipulaciju koja se koristi, a zatim se ukazuje na različite mogućnosti odnosa ovih elemenata i njihovih pravila. Metod je izveden iz pedagoških beležnica Paula Klea (Paul Klee) namenjenih studentima Bauhausa. Razlika je u tome što ih Klee nije pisao sa namerom da one budu umetnički radovi, one objašnjavaju metod koji se može upotrebiti (i upotrebljava se) u procesu organizacije umetničkog dela.

Tokom svih godina u kojima je Miško Šuvaković bio angažovan u teorijskim raspravama on je povremeno i slikao. Na prvi pogled može nam se učiniti da ove slike pripadaju apstraktnom ekspresionizmu, pa čak i enformelu, u svakom slučaju modernističkim umetničkim delima, ali nakon pažljivijeg posmatranja postaje jasno da su one u stvari još jedna verzija iste metode koju smo ustanovili u ostalim Miškovim radovima. Slike kao da se međusobno razlikuju. Neke su monohromne, nastale su slikanjem preko ranije naslikanih slika (onih koje nisu spaljene za rad sa kovertama) a neke su manje ili više strukturirani poreci različitih oslikavanja na površini. Mada nam se čini da se one razlikuju, one su slične jer tematizuju proces sopstvenog nastanka. Način kako se slika postavlja na površinu nije vidljiv u smislu apstraktnog ekspresionizma u kojem je gest deo emocionalnog naboja rada. Gest ovde nije emocionalan. On jednostavno pokazuje proces postavljanja slike na isti način na koji je Miško pokazao kako povlači liniju u radu "Vreme crtanja odgovara vremenu ispisivanja reči linija". I u tom smislu, slike se toliko ne razlikuju od drugih radova mada su izvođene tradicionalnijim medijem.

Pa ipak, većina radova Miška Šuvakovića ostaje u granicama onoga što je konceptualna umetnost koristila kao medij. Fotografija je u vremenu konceptualne umetnosti najčešće korišćena, jer se po prvi put nije shvatala kao konkurencija slikarstvu. Dokumentarni kvalitet fotografije konceptualna

<sup>8</sup> Miško Šuvaković, "Ludvig Vitgenštajn", u Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti* (str. 123-144), str. 126.

<sup>9</sup> Ibid., p. 126.



If one should look for origins of Miško's works like the *Definitions* from 1975, it would be better to look up among analytical philosophers than artists. The methodical approach of breaking the notions down to their atomic parts can be understood against Miško Šuvaković's background of mathematical education that he received at the technical university where he studied. However, it can also be compared to the work of another man that has been educated to become an engineer, that of Ludwig Wittgenstein. Wittgenstein is responsible for the linguistic turn in philosophy, making the language of philosophy the topic of philosophy. It is not surprising that, in a recent philosophical anthology that Miško Šuvaković has edited, he saved the Wittgenstein article for himself. He writes: "Wittgenstein strived for engaging with autonomous philosophical problems that were, first and foremost, the problems of the language of philosophy, or the ways in which philosophical argumentation can be expressed and the conceptual conceiving within philosophy."<sup>8</sup> In his text Miško will further argue that this makes Wittgenstein "an uppermost modernist philosopher because the pursuit of an autonomous philosophy led him to the basic and extreme questions about the boundaries of philosophy as boundaries of language in relation to thought."<sup>9</sup> It can be said that modernism was concerned with defining the boundaries of art towards non art and that conceptual art erased these limits declaring anything as art, as long as one was willing to perceive it as such. But Wittgenstein's influence here is not the definition of limits but the breaking down to the elementary units and the meticulous examination of the relations between individual elements. Miško's "Definitions" is a series of sentences that, to start with, define the notion of the definition. It is as far as one can go back to the origins. If Wittgenstein started a linguistic turn in philosophy, then art works like Miško's "Definitions" started a linguistic turn in visual arts. But Wittgenstein doesn't correspond only to the usage of language in visual arts. The same method is visible also in works like *Analogous Processes / the Development fig.52 from Paul Klee's pedagogical sketchbook*. There is no text in this work, only visual elements, but the method is the same. The minimal units are defined, as well as a set of manipulation rules that were used and then the different possibilities among these elements and these rules are made visible. The method stems from Paul Klee's pedagogical notes he wrote for his students at the Bauhaus. The main difference, however, is that Klee didn't intend them as art works, but as an explanation of methods that can be (and are) employed in the process of organizing an art work.

During all of the time that Miško Šuvaković has engaged in theoretical discussions he did occasionally paint. At first sight his paintings can appear to be abstract expressionist, even informal and certainly modernist works of art, but after more careful observation it becomes obvious that they are in fact another version of the same method we have seen in Miško's other works. The paintings look different one from the other. Some are monochromes that were produced by painting over older works (the ones that were not burnt for the pieces with envelopes) and some are more or less orderly organized layers of different paint on a surface. However, even if their appearance is quite variable, they are similar in the sense that they all make the process of their creation into their topic. The way the paint was applied to the surface is visible not in the sense of abstract expressionism where the gesture is part of the emotional charge of the work. The gesture here is not emotional. It is simply showing the process of applying paint in the same way Miško was showing how he drew a line in the work "The Time of Drawing a Line Corresponds to the Time Needed to Write the Word Line". In this respect the paintings are not so different from the other work even if they make use of a more traditional medium.

However, most of Miško Šuvaković's work did remain within the limits of what conceptual art most often used as the medium. Photography made a grand appearance at the time of conceptual art because

<sup>8</sup> Miško Šuvaković, "Ludvig Vitgenštajn", in Miško Šuvaković and Aleš Erjavec (ed.), *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti* (p. 123-144), p. 126.

<sup>9</sup> Ibid., p. 126.

umetnost nije videla kao smetnju već kao prednost. Ona je dopuštala neutralniji, više tehnički i mehanički način reprodukovanja slike. Miško je koristio fotografiju u nekim svojim tekstualnim radovima kao jednostavan metod reprodukovanja teksta. U jednoj seriji radova na kojima je radio od 1976. do 1979. godine, koristio je fotografije po prvi put da bi napravio slike okoline. Potaknute spisima Džordža Henrika fon Rajta (Georg Henrik Von Wright), ova serija se bavila temom događaja. Fon Rajt, koji je na Kembridžu nasledio Vitgenštajna, zasnovao je teoriju događaja o podeli vremena događaja u sekvence. Nakon nekoliko tipičnih radova konceptualne umetnosti koji su obuhvatili spise i dijagrame koji objašnjavaju strukturu događaja, Miško je napravio nekoliko serija radova u kojima je po prvi put koristio naraciju. Serija fotografija pod nazivom *Događaj (Vremensko-prostorna struktura) – Analiza radova Victora Burgina (Sloane Square)* pokazuje različite arhitektonske prostore u Londonu, poput Kristalne palate (Crystal Palace). Nova značenja nastaju tako što je Miško postavio različite slike jednu pored druge. Naracija se postiže na sličan način kao u filmu. Značenje ne proizlazi iz sadržaja pojedinačne fotografije već iz niza kao u Kulješovim filmskim eksperimentima u kojima sliku jednog bezizražajnog lica jukstaponira drugim slikama (činije sa supom, žene koja leži na krevetu, pištoljem itd), dokazujući da razumevanje nastaje iz čitanja niza slika, a ne iz čitanja jedne slike. U radu *Događaj...* nije moguće stvoriti jedinstvenu naraciju ili jedinstveno emocionalno stanje, već ćemo stalno pokušavati da zamislimo niz događaja na mestima pokazanim na fotografijama.

Miško Šuvaković je eksperimentisao i sa filmom. Kratki filmovi snimani na *duploj 8* i *super 8* nastali između 1976. i 1981. godine ne koriste montažu na koju nailazimo u serijama fotografija. To verovatno ima veze sa činjenicom da neprofesionalno bavljenje filmom tada nije nudilo mogućnost montiranja, pa ukoliko je i bilo montaže, ona se realizovala radom sa kamerom, a filmovi su rađeni na pozitivu filma koji je dozvoljavao samo jedan original bez kopija. Filmovi su trajali dva i po minuta i pokazivali su autora koji je angažovan u jednostavnim radnjama. U filmu *Organizacija skulpture V* vidimo autorov abdomen u procesu disanja. U *Organizaciji skulpture XII* on prilazi kameri i udaljava se od nje. Pitala sam Miška zašto se ovaj performativni rad mora posmatrati kao skulptura a on je odgovorio "Zato što ja tako kažem". Naravno, nasmejao se ali me je to podsetilo na Brusa Nojmana (Bruce Naumann), Vita Akončija (Vito Acconci) i Denisa Openhajmera (Denis Oppenheim). Kada sam pomenula Vali Eksport (Walie Export) on je negodovao. Rekao je da je njegov rad bio izvan društvenog ili političkog konteksta i da su uticaji dolazili iz Sjedinjenih Američkih Država. Međutim, tačno je to da kontekst koji daje značenje, tako da je ovaj rad skulpturalan ako se shvati kao deo skulpturalnog konteksta a bio bi performativan kada bi se smestio u drugi kontekst. Ove radove po tehnici treba shvatiti kao filmove pa u stvari izgleda kao da pri svakom pokušaju da se oni prisilno postave u nekakav unapred definisani medij uvek ostaje nešto manjkavo.

Prvi skulpturalni rad je lakše definisati kao skulpturu jer podseća na minimalističku (ponovo američku) skulpturu iz šezdesetih ili ranih sedamdesetih godina XX veka. Miško je prisvojio dve jednostavne drvene konstrukcije u vrtu svoje porodične kuće u Beogradu nakon što je posmatrao skele na obližnjoj zgradi. *Skulptura 1x2* je kasnije uništena ali je to bio prvi rad koji je vodio ka skulpturalnim/performativnim serijama filmova i fotografija. Ovde možemo govoriti o body art-u, jer telo kao da je postalo sredstvom merenja prostora, naročito na fotografijama naslovljenim *Organizacija skulpture 1/5*. Zanimljivo je videti rad *Pet ljudi stoji licem okrenuto zidu / Pet ljudi stoji leđima okrenuto zidu*, gore pomenut u kontekstu tekstualnog konceptualnog rada, koji je bio urađen godinu dana ranije. Isti metod se pokazuje u različitom mediju, ali oba rada pokazuju koji je metod primenjen, pre nego bilo šta drugo, a to je slučaj sa svim Miškovim radovima.

it was the first time it did not come in competition with painting. The documentary quality of photography is something conceptual art didn't see as a setback but as an advantage. It allowed for a rather neutral, technical and mechanical way of reproducing an image. Miško used photography in some of his textual works where he used it as a simple method of reproduction of the text. A series of works he made from 1976 till 1979 used photographs for the first time to create images of the surroundings. Prompted by Georg Henrik Von Wright's writings, this series dealt with the topic of the event. Von Wright was Wittgenstein's successor at Cambridge and he founded a theory of events as something that can be subdivided into sequences. After a few typical works of conceptual art that included writings and diagrams explaining the structure of an event, Miško created several series of works that used narration for the first time in his work. The work *Event (a Time-Space Structure) – an Analysis of Victor Burgin's works (Sloane Square)* is a series of photographs. They show different architectural spaces that include the Crystal Palace and other places in London, but what is new here is the fact that Miško is putting different images together creating in this way new meanings. The narration here is achieved in a similar way to that of a film. The meaning doesn't come from the content of a single image but from the sequence as in Kuleshov's film experiments where he juxtaposed an image of an expressionless face to different images (a bowl of soup, a woman on a bed, a pistol etc.) proving that the understanding comes from reading a sequence, not a single image. In the work "Event..." it would not be possible to create an unequivocal narration or emotional state, but we will still try to imagine a sequence of occurrences at the sites shown on the photographs.

Miško Šuvaković also experimented in film. The short films shot on standard 8 and super 8 during the time between 1976 and 1981, didn't make use of the editing that was present in the series of photographs. That probably also has to do with the fact that nonprofessional filmmaking at the time didn't really offer possibilities of editing so if there was any, it was usually the in-camera editing and the films were made on positive film allowing for only one original and no copies. The films were two and a half minute shots of the author engaging in a simple action. In the film *Organisation of Sculpture V* we see the author's abdomen in the process of breathing. In *Organisation of Sculpture XII* he is approaching the camera and getting away from it. I asked Miško why this performative work should be considered sculpture and the answer I got was "because I say so". He laughed of course but reminded me of Bruce Naumann, Vito Acconci and Denis Oppenheim. I asked about Walie Export but he wasn't happy. He said his work was outside of a specific social or political context and his influences came from the US. It is, however, true that the context gives the meaning, so the work is sculptural if regarded as part of the sculptural context and would have been performative if put in another context. By their technique, these works should be considered films so it actually seems that an attempt to force these works in a defined medium always remains somewhat wanting.

The first sculptural work is easier to define as sculpture because it reminds of the minimal (again American) sculpture of the 70s. Miško has appropriated two simple wooden constructions in the garden of the family house in Belgrade after observing the scaffolding on a nearby building site. *Sculpture 1x2* was later destroyed but it was the first work that led to the sculptural/performative series of films and photographs. We can talk about body art here, because the body seems to become a measuring device for space, especially in the photographs *Organization of Sculpture 1/5*. It is interesting to see that the work "Five people stand facing the wall (;) five people stand with their back to the wall", mentioned above in the context of textual conceptual work, was made just a year later. The same method was shown in a different medium but both works show the employed method rather than anything else, which is the case in all of Miško's work,.

U radovima koji su grupisani pod naslovom *Identiteti: Relacije*, nastali između 1975. i 1980, fotografija je takođe privilegovani medij. Prve fotografije u seriji, *Identiteti*, sastoje se od fotografije obojene u ekspresionističkom maniru i otisnute na papir, stvarajući pomalo jednostavniju ogledalnu sliku oslikane fotografije. Serija fotografija pokazuje autorovo lice sa komadom selotejpa zalepljenim na različite delove lica. Ovaj jednostavni gest podseća na Baldesarijev (Baldessari) stav "Ja pravim umetnost" (*I am making art*) dok on ispred kamere pokreće delove svog tela<sup>10</sup>. I Miško "pravi umetnost" lepeći selotejp na svoje obraze i nos, ali primoravajući nas da posmatramo jednu takvu beskorisnu aktivnost u kontekstu umetnosti, primorava nas da ispitamo granice onoga što nazivamo umetnošću i navodi nas da sledimo jednostavno pravilo koje je sam stvorio. Prva fotografija pokazuje njegovo lice i ruku kojom lepi selotejp na oko. Traka selotejpa se zatim kreće ka nosu, obrazu, ustima i završava ponovo na dlanu ruke. Ovo kretanje selotejpa moguće je interpretirati kao nešto što ima značenje iza onoga što vidimo. Selotejp na ustima, na primer, asocira na ćutanje, namerno ili nenamerno, a trenutak kada se ruka pokrene i kad se pogled zaustavlja na dlanu stvara neku vrstu interpretativnog kruženja, ali svi ovi radovi ne bave se asocijacijama, već jednostavnim radnjama koje slede jednostavna pravila, pokazujući proces stvaranja rada. Ovo ostaje konstanta, bez obzira da li autor pleše, kao u radu *Dancing*, da li diše ili stoji. Ponekad ovaj proces obuhvata manipulisanje fotografijom, poput njenog oslikavanja kao u radu *Identitet*, ili, kao što je to u slučaju rada *Identitet (intervencija uvećanja na usnama)*, izvedenog u tamnoj komori. Za ovu fotografiju (jedna iz serije sa selotejpom) usne su eksponirane na papiru uvećavajućim staklom, a rezultat je groteskno uvećavanje dela lica ali i mnogo svetlija mrlja na jednom delu fotografije koja ostaje i podseća na balon od žvakaće gume. Asocijacija na gumu za žvakanje, međutim, neće ostati pored pažljivijeg posmatranja, jer se vidi ruka koja drži uvećavajuće staklo, pokazujući tako posmatraču kao i uvek, proces iz koga nastaje rad.

Poslednji radovi koje je Miško Šuvaković napravio kao umetnik, razlikuju se od ostalih. I oni su teorijski ali se uticaj sa Vitgenštajna prebacio na Lakana (Lacan). Moglo bi se reći da je Miškov rad bio veran zaokretu ka lingvistici, od filozofije ka nesvesnom kako ga shvata Lakan. Ako su raniji radovi pažljivo zaobilazili emocionalni i društveni kontekst, ovi radovi otvoreno prigrlljavaju psihoanalizu. *Manirizam* je fotografija načinjena, kako to Miško izjavljuje, s obzirom na Parmidžaninov (Parmigiannino) autoportret u konveksnom ogledalu. Ona pokazuje autora i u stvari je autoportret, ali tadašnje autorovo zanimanje za psihoanalizu čini od autoportreta veoma bremenit predmet. Šta je jastvo i kako ono može biti označeno za "drugoga"? Lakanova teorija znaka potiče iz strukturalističkog dualizma *signifiant* (fizički aspekti znaka: njegovo pojavljivanje ili zvuk) i *signifié* (ideja, koncept onoga što je označeno). Lakan modifikuje strukturu znaka tako što izjavljuje da ono što se nekada nazivalo *signifié* nešto je što se nikada ne može u potpunosti opisati i tako izmiče iz *signifiant* i nije sa njim čvrsto povezano. *Signifié* postaje nedostižan objekt žudnje koje Lakan naziva "a" (petit "a"). Portret po ovom pogledu nikada u potpunosti ne označava subjekt, a činjenicom da lice autora u *Manirizmu* zauzima samo mali deo aktuelnog formata, izgleda kao da se priznaje činjenica da je svaki pokušaj portretisanja osuđen na neuspeh.

Ogledalo je još jedna tema Lakanove teorije koja dodiruje temu onoga što se ne može dosegnuti. Miško Šuvaković je ovaj rad realizovao 1982. godine i nazvao ga je *Stadijum ogledala*. Rad je u stvari serija fotografija koje dokumentuju instalaciju. Sama instalacija je metalna konstrukcija na kojoj je ogledalo usmereno ka nebu. Kao i uvek, i ovaj Miškov rad je utemeljen na jeziku, naslov nas navodi na to kako da ga razumemo. "Faza ogledala" je Lakanov termin povezan sa fazom razvoja deteta u

<sup>10</sup> John Baldessari, *I am Making Art*, 1971, 18:40 min, black and white video.

Photography is also the preferred medium in the series of works grouped together under the name of "Identities : Relations" made from 1975 until 1980. The first ones in the series, *Identity*, consist of a photograph painted over in an expressionist manner and pressed onto a paper, creating a somewhat simpler mirror image of the painted photograph. A series of photographs shows the author's face with a piece of adhesive tape stuck to different parts of the face. The simple gesture reminds of Baldessari's statement "I am making art" while he was moving parts of his body in front of the camera<sup>10</sup>. Miško is also "making art" by sticking tape to his cheeks and nose, but by making us observe a useless action in the context of art, he makes us question the limits of what we call art and he also makes us follow a simple rule that he created. The first photograph shows the face and the author's hand sticking a tape onto his eye. The tape moves then to the nose, cheek, mouth and ends again on the palm of the hand. It is possible to interpret the movement of the adhesive tape as something with a meaning beyond what we can actually see. A tape on the mouth, for example, associates with silence, whether voluntary or not, or the movement starting with the hand and ending on the palm creates a sort of an interpretative circle, but all these works are not about the associations but about a simple action that follows simple rules and about showing the process of making the work. This remains constant, no matter if the author is dancing, as in *Dancing*, breathing or standing. Sometimes the process includes a manipulation of the photograph, like painting over it as in "Identity", or, as is the case in *Identity – enlargement intervention on lips*, a dark-room technique. For this photograph (one from the series with adhesive tape) the lips were exposed on paper through a magnifying glass resulting in a grotesquely enlarged part of the face but also a much lighter blotch on that part of the photograph that reminds of a burst chewing gum bubble. The chewing gum association, however, will not stand to a more careful observation because the hand holding the magnifying glass is also visible, thus showing the viewer, as always, the process of the making of the work.

The last works Miško Šuvaković has done as an artist are somewhat different than all the others. They are still theoretical but the influence has switched from Wittgenstein to Lacan. It could be said that Miško's work was true to the linguistic turn, from that of philosophy to that of the unconscious as understood by Lacan. If the previous works were careful to avoid an emotional or social content, these works openly embraced psychoanalysis. *Mannerism* is a Photograph made, as Miško states, with Parmigianino's convex mirror self portrait in mind. It shows the author and it is, in fact a self portrait, but the author's psychoanalytical interest of time makes a self portrait a very loaded subject. What is the self and how it can be signified for an "other"? Lacan's theory of signs originates in the structuralist dualism of *signifiant* (the physical aspects of a sign: its appearance or sound) and *signifié* (the idea, the concept of what is being signified). Lacan modifies the structure of a sign by saying that what used to be defined as *signifié* is something that can never be totally described thus slipping from the *signifiant* and not being tightly connected to it. The *signifié* becomes an unreachable object of desire that Lacan calls the "a" (*petit "a"*). A portrait is in this view never a full signification of the subject and the fact that the face of the author in "Mannerism" take only a small portion of the actual format, seems to be an acknowledgement of the fact that any attempt of portrayal has to succumb to failure.

The mirror is another subject of Lacan's theory touching the topic of the unreachable. Miško Šuvaković did a work in 1978 that he called *The Mirror Stage*. The work is in fact a series of photographs but they are documenting an installation. The installation itself was a metal construction that held a mirror up to the sky. As always in Miško's very language based work, the title is a clue to the interpretation of the

<sup>10</sup> John Baldessari, *I am Making Art*, 1971, 18:40 min, black and white video.

kojoj dete prepoznaje sebe u ogledalu. Termin opisuje formiranje ega uz pomoć procesa objektivizacije jastva. U Miškovom radu, međutim, ogledalo je okrenuto ka nebesima i ne dozvoljava osobi da se ogleda u njemu. Ono pre oslikava vrhove drveća koji ga okružuju nego potencijalnog posmatrača, kao što i *Manirizam* pokazuje više senke lišća nego lice. Nedosegnuti objekt žudnje postaje doslovno nedosegljiv jer u ogledalo nije moguće gledati.

Poslednji Miškovi radovi iz kasnih osamdesetih i ranih devedesetih kao da zaokružuju njegov opus. To su mali asamblaži ili objekti koji na neki način liče na neke ranije autorove radove. U nekim od prvih izlaganih radova, on je stavljao svakodnevne predmete i ostatke u kese i izlagao ih je kao vredne objekte za razmišljanje. Miškovi poslednji radovi vraćaju se ideji smeštanja objekata u kontejnere, ali objekti iz kasnih osamdesetih i ranih devedesetih godina nisu više jednostavne koverete. Neki od *Poslednjih lakanovskih ikona* su dragoceni mali objekti poput bočica parfema ili drvenih kutijica i njihov sadržaj nije samo bilo šta što bi neko našao u ateljeu ili u kući. Ovi radovi sadrže Lakanove portrete sa peskom ili sa zamućenim staklom a čak i pojedini elementi rada nude multi-referencijalne interpretacije zato što se zasnivaju na jeziku i teoriji. Poslednji napravljeni objekti su zagonetni ali to, međutim, ne znači da su otvoreni za samo jednu interpretaciju. Oni će poslužiti kao Roršahov (Rorschach) test, oni su realizacija jedne teorije u drugačijem mediju.

Danas je Miško Šuvaković najpoznatiji kao teoretičar umetnosti. Predaje na univerzitetima u Beogradu i Kopru. Napisao je i uredio nekoliko važnih i uticajnih knjiga. Kada bismo pomenuli sve njegove knjige, lista bi bila preduga. Njegovo zanimanje za predavanja, verbalizaciju i deljenje pogleda na teoriju umetnosti ima dugu istoriju. On je organizovao seminar u galeriji SKCa već 1978. godine, kao *performativni* umetnički rad dok je još bio član *Grupe 143* i učestvovao je u mnogim raspravama o umetnosti i teoriji dok je još izlagao. Mogli bi se čak i uporediti neki od njegovih spisa i njegovih umetničkih radova i naći tragovi koji čine da se obe ove njegove aktivnosti vide kao prepoznatljivi radovi jedne iste osobe. Kada je Miško napisao *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, uspeo je da analizira složene koncepte i da definiše njihove elemente sa preciznošću koja se može uporediti sa Vitgenštajnovim *Traktatusom* a to je vidljivo i u mnogim njegovim umetničkim radovima. Zanimalo ga je da vidi tačno ono što od nečega čini umetničko delo, koji su elementi nužni da bi ono postojalo i kako pojedini elementi deluju u različitim ambijentima. On manipuliše pojedinačnim elementima mnogih umetničkih radova i pokazuje ih same po sebi, ogoljavajući ih do čistog oblika postojanja. Njegov rad nije emocionalni, privatni izraz osećanja jednog umetnika, već analitički, precizan rad umetnika koji razmišlja i rad filozofa. Ono što Miško kaže, kaže precizno i jasno a ono što misli da se ne može izreći, neće izreći. Ovo ne znači da ćemo se mi u Miškovom radu suočiti sa jednostavnim konceptima, kad posmatramo njegovu umetnost ili čitamo njegove knjige. Ali ako neko želi da se bavi konceptima, pribaviće dovoljno objašnjenja. Pa ipak, Miško očekuje ozbiljni mentalni napor kada sa nekim razgovara i neće jednostavno da pojednostavi stvari do tačke kada one gube svoju suštinu. A to je vidljivo i u Miškovim spisima i u njegovoj umetnosti.

U jednom programskom tekstu *Grupe 143* iz 1976. godine, napisana je sledeća rečenica: "Ne traži se rad već kontinuitet rada; kontinuitet rada je primarna mentalna konstrukcija"<sup>11</sup>. Miško Šuvaković je sledio ovaj program poslednjih 34 godina.

Prevela sa engleskog: Dubravka Đurić

<sup>11</sup> Biljana Tomić, Miško Šuvaković and Jovan Čekić, "Programski tekst", katalog *Grupe 143*, Zagreb, 1976.

work. The mirror stage is Lacan's term primarily connected to the infant stage of human development in which a child recognizes itself in a mirror. The term describes the formation of the ego via the process of objectification of the self. In Miško's work, however, the mirror is turned to the heavens and doesn't really allow a person to look into it. It shows more of the surrounding treetops than of a potential viewer, just as "Mannerism" shows more leaf shadows than face. The unreachable object of desire becomes literally unreachable because it doesn't even seem to be possible to look into the mirror.

The last works Miško made in the late 80s make a sort of a full circle. They are little assemblages or objects that are in some way similar to some of the author's very early works. In some of the first works he has exhibited, he put everyday objects and remains into sachets and showed them as valid objects of consideration. Miško's last works returned to putting objects into containers, but the objects of the late eighties are no longer simple envelopes. Some of the *Last Lacanian Icons* are precious little objects like perfume bottles or wooden boxes and their content is not just anything one might find around the studio or the house. These works contain portraits of Lacan with sand or with glass marbles and even the respective elements of the work offer multi-referential interpretation in their being so based in language and theory. The last made objects are enigmatic but this doesn't, however, mean that they are open to just any interpretation. They will not serve as a Rorschach test but are the realization of a theory in a different medium.

Miško Šuvaković, today, is best known as an art theoretician. He is teaching at universities in Belgrade and Koper and has written and edited several very important and influential books. To mention all of his publications would be a list too long for this text but his interest in teaching, in verbalizing and sharing his opinions in art theory are not new. He did a seminar in the SKC gallery already in 1978 as a performative artwork when he was a member of the 143 Group and he took part in many discussions about art and theory during the time he was exhibiting. It would even be possible to make a comparison of some of his writing and his art works and find traits that make both activities recognizable as works by the same person. When Miško wrote the *Glossary of Contemporary Art* he managed to analyze complicated concepts and define their elements with a precision comparable to Wittgenstein's *Tractatus* and that is something that is visible in many of his art works as well. He was interested in seeing exactly what it was that made something a work of art, which elements are necessary for it to exist and how the respective elements work in different surroundings. He has manipulated single elements of many art works and has shown them on their own, baring them in their pure existence. His work is not an emotional, private expression of a feeling artist, but an analytical, precise work of a thinking artist and also of a philosopher. What Miško says, he says precisely and clearly and what he thinks cannot be said, he will pass over in silence. It doesn't mean that we will deal with simple concepts in Miško's work, whether we are looking at his art or reading his books. But if one is willing to engage with the concepts, there will be enough explanations provided. However, Miško expects a serious mental effort from his conversational partners and will not simplify things to a point of them losing their essence. Exactly this is something that is visible in both Miško's writing and art.

The following sentence was written in the programmatic text of the Group 143 in 1976: "not the work is being regarded, but the continuity of work; the continuity of work is the primary mental construction"<sup>11</sup>. Miško Šuvaković followed this program for the last thirty four years.

<sup>11</sup> Biljana Tomić, Miško Šuvaković and Jovan Čekić, "Programski tekst", catalogue of the Group 143, Zagreb, 1976.



# MIŠKO ŠUVAKOVIĆ – STVARI NISU JEDNOSTAVNE!

DITMAR UNTERKOFER

Umetnost ne mora da bude lepa, ne mora da se sastoji od objekata, slikarstvo je kao umetnički medij prevaziđen, zanatske sposobnosti nisu više potrebne da bi neko postao umetnik, metafizička pitanja u umetnosti su besmislena.

Šta je onda umetnost? Šta možemo o njoj da znamo? Ko o tome odlučuje? Pitanje o suštini umetnosti je distinktivno obeležje pre svega modernističkih i avangardnih struja u umetnosti XX veka, pre nego što je postalo određujući element same umetnosti u šezdesetim i sedamdesetim godinama. Konceptualne struje u ovom periodu, koje dolaze iz Njujorka, određuju postepeno međunarodni umetnički diskurs u smislu „globalnog konceptualizma“<sup>1</sup> i nalaze takođe i u tadašnjoj Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (SFRJ) brojne sledbenike. Među najpoznatije jugoslovenske konceptualne umetnike odnosno umetničke grupacije ubrajaju se: *OHO*-grupa, *Bosch+Bosch*, *Kod*-grupa, (*3-Kod*, *Grupa 143*, „Grupa šest umetnika“).

Umetnost Miška Šuvakovića se u svojoj najproduktivnijoj fazi upravo može smestiti u taj period ili tačnije između 1972/73. i 1980., u ono vreme kada je bio član i vodeća ličnost *Grupe 143* (1975–1980) osnovane u Beogradu. Za razliku od drugih, srodnih umetničkih grupacija u kontekstu novih „umetničkih praksi“,<sup>2</sup> *Grupa 143* se ne može označiti kao umetnička grupacija u klasičnom smislu, koja je vezana za stvaranje umetničkih objekata. Njeni članovi su pre svega bili zainteresovani za analitičko-teoretska pitanja iz oblasti kasne konceptualne umetnosti kao i za stalno dalje razvijanje sopstvenih kritičkih pozicija, tako da više nije postojala oštra granica između teoretskih i praktičnih pitanja.

Okupljanje pod imenom *Grupa 143* (ime se izvodi iz datuma 14. 03. 1975.) trajalo je pet godina, sve do februara 1980. kada se grupacija raspustila zbog različitih shvatanja pojedinih članova u pogledu na sadržinsko usmerenje kao i zbog dolaska novih struja u umetnosti.

Ova grupacija spada tako u poslednji talas umetnika „novih umetničkih praksi“, koja je u Beogradu bila usko povezana sa Studentskim kulturnim centrom (SKC). U proseku su njeni članovi bili deset godina mlađi od članova „grupe 6 umetnika“<sup>3</sup>, koja je od osnivanja SKC-a bila takođe usko povezana sa ovom institucijom. U akcije grupe spadale su pored zajedničkih prezentacija radova, redovne grupne diskusije, održavanje seminara kao i čitanje tekstova – akcije, koje su često bile održavane u krugu Studentskog kulturnog centra, ali vrlo često i u privatnim stanovima kao i u prirodi. Više nego klasični

1 *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950 – 1980s*, Queens Museum of Modern Art, New York, 1999.

2 Pojam nove umetničke prakse karakterisao je u prvoj liniji period od 1968. do sredine 70-tih i prvi put ga je upotrebila Ketrin Millet (Catherine Millet) u tekstu *Konceptualna umetnost kao semiotička praksa*, a dalje ga je razradio Ješa Denegri, koji je njime označio mnoštvo inovativnih umetničkih, kulturalnih i teoretskih tendencija koje se kreću od konceptualne umetnosti, bodi arta, performansa preko arte povera i land arta do neo dadaizma i fluksusa. Tokom izložbe u Zagrebu *Nova umjetnička praksa 1966–1978* došlo je do prve obuhvatnije historizacije tih novih tendencija u jugoslovenskoj umetnosti. Uporedi: Catherine Millet, *Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti*, u: Konceptualna umetnost, „Polja“ Nr. 156, Novi Sad, Februar 1972.

3 Marina Abramović, Neša Paripović, Raša Todosijević, Zoran Popović, Slobodan Era-Milivojević, Gergelj Urkom





umetnički kolektiv ili avangardni pokret grupa je imala karakter jedne otvorene nastavne i istraživačke zajednice, jedne vrste „duhovnog bratstva“, koja je bila nošena zajedničkim interesima i ubeđenjima. U prvom programskom tekstu, koji su napisali Biljana Tomić, Jovan Čekić i Miško Šuvaković u leto 1975. formulisane su sledeće pozicije u pogledu na sadržinski pravac *Grupe 143*:

- napuštanje koncepta umetnosti likovnog
- umetnost – koncept mentalnih konstrukcija
- moguće je govoriti o artikulaciji mišljenja i materijala (u razvijenom obliku mišljenje = materijal)
- umetnost je skup permanentnih procesa (promena)
- radovi nisu dela
- ne posmatra se rad već kontinuitet rada
- kontinuitet rada je primarna mentalna konstrukcija
- moguće je govoriti o dokumentima: mišljenja, ponašanja.<sup>4</sup>

*Grupa 143* definiše umetnost i umetnički rad na osnovu specifičnih interesa, namera i šema:

- Umetnički rad je samorefleksivan tj. kroz zajednički rad i uopštena sučeljavanja (tekstovi, seminari, predavanja) propituje se način na koji kolektivni karakter ovog rada može biti shvaćen, kako funkcioniše, tako da se dolazi do pitanja: Zašto je određena vrsta umetničkog rada moguća?
- Pošto je umetnički rad samorefleksivan, on poseduje metakarakter tj. odigrava se na jednom drugom ili trećem nivou, pri čemu je nezaobilazno stvoriti uvek „jedan jezik“, da bi se o drugom „jeziku“ nešto moglo reći. Istraživanje svakog pojedinačnog problema funkcioniše kao registar ili hijerarhija diskursa i fenomena u odnosu na metodologiju izrade umetničkog dela, na kontekst i istoriju njegove produkcije i na semantička očekivanja u njegovoj proizvodnji značenja.
- Metoda istraživanja je formalistička, što znači da postoji jedan kompleksan konglomerat značenja, koji se izvodi iz fenomenološko lingvističkih ili semiotički izvedenih radova, koji vodi do primarno izveštačenih i konvencionalnih šema. One funkcionišu kao prototipi ili polazne osnove za istraživanje kulture i umetnosti.

Miško Šuvaković sam definiše konceptualnu umetnost u svojim kasnijim tekstovima na sledeći način: „Konceptualna umetnost je samorefleksivna, analitička i proto-teoretska umetnička praksa, koja se zasniva na posmatranju prirode i koncepta, sveta umetnosti i njenih institucija. Konceptualno umetničko delo može biti koncept ili teoretski objekat.“<sup>5</sup> Analogno razumevanju autora/umetnika, u konceptualnoj umetnosti ne postoji, po mišljenju Šuvakovića, jasna linija razdvajanja između oblasti umetnosti kao teorije i umetnosti kao prakse. Teoretska praksa i teoretski objekti su ključni koncepti za njihovo epistemološko razumevanje. Ako ne postoje sveopšte važeća i formalna svojstva, koja bi dozvolila da se umetnost razlikuje od ne-umetnosti, kao dalja posledica nameće se pitanje o razlikovanju između umetnosti kao prakse i umetnosti kao teorije: „Umetnički rad *Grupe 143* bio je teoretski objekat tj. rad čija je funkcija da demonstrira teoretske pretpostavke, zamisli i konsekvence u domenu fenomenologije umetnosti. Radovi *Grupe 143* su meta radovi po tome što obuhvataju problem analize i istraživanja sveta umetnosti.“<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Miško Šuvaković, „Analitička umetnost grupe 143“, u: *Asimetrični drugi: Eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad, 1996, 183.

<sup>5</sup> Miško Šuvaković, „Conceptual Art“, u: *Impossible Histories, Historical Avantgardes, Neoavantgardes, and Postavantgardes in Yugoslavia 1918-1991*, hrsg. v. Miško Šuvaković und Dubravka Đurić, MIT, Cambridge, London, 2003, 211.

<sup>6</sup> Šuvaković, *Asimetrični drugi*, 193.

community, a kind of 'spiritual brotherhood' propelled by common interests and convictions. In their first programmatic text, written by Biljana Tomić, Jovan Čekić and Miško Šuvaković in the summer of 1975, their positions regarding the content direction of the group were stated as follows:

- abandoning of the concept of visual art
- art – concept of mental constructions
- it is possible to speak about articulation of thought and material (in the advanced form thought = material)
- art is a sum of permanent processes (transformations)
- works are not objects
- not work, but continuity of work is of interest
- continuity of work is a primary mental construction
- it is possible to speak about documents: of thought, behavior.<sup>4</sup>

Group 143 defines art and artistic work on the basis of specific interests, intentions and schemes:

- Artistic work is self-reflexive i.e. through joint action and general confrontations (texts, seminars, lectures) one examines the way in which the collective character of such work may be understood (and how it operates), raising the question: why is a particular kind of artistic work possible in the first place?
- Being self-reflexive, artistic work possesses a meta-character i.e. takes place on a second or third level, implying necessity of creation of a 'single language' if one is to speak about the other 'language'. Exploring of each individual problem operates as a registry or hierarchy of discourses and phenomena relating to the methodology of execution of artworks, the context and history of their production, and semantic expectations from their production of meaning.
- The research method is formalist, meaning that there is a complex conglomerate of meanings derived from phenomenology-, linguistics-, or semiotics-based works, leading to primary artificial and conventional schemes. They operate as prototypes or launching pads for research of culture and art.

In his later writings, Miško Šuvaković defined conceptual art in following terms: „Conceptual art is an autoreflexive, analytical and protheoretical artistic practice based on the observation of the nature and concept, worlds and institutions of art. Conceptual artwork may be concepts or theoretical objects.”<sup>5</sup> According to Šuvaković, consequently to the notion of author/artist in conceptual art, there is no sharp demarcation line between the realms of art as theory and art as practice. Theoretical practice and theoretical objects are the key concepts for their epistemological understanding. If there is no such thing as universal and formal properties to distinguish art from non-art, as a further consequence there is a question of distinction between art as practice and art as theory.

The works of the Group 143 were meta-works because they included the problems of analysis and exploring of the Artworld.<sup>6</sup>

Conceptual art is art about art – a meta-discourse concerned with conditions of creating art; with its status, how it functions and what can we know about it. The artists of the post-object era of the 1960s

<sup>4</sup> Miško Šuvaković, 'Analitička umetnost: Grupa 143', in: *Asimetrični drugi: Eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad 1996, 183.

<sup>5</sup> Miško Šuvaković, 'Conceptual Art', in: *Impossible Histories, Historical Avantgardes, Neoavantgardes, and Postavantgardes in Yugoslavia 1918-1991*, Miško Šuvaković and Dubravka Đurić (eds.), MIT, Cambridge/London 2003, 211.

<sup>6</sup> Šuvaković, *Asimetrični drugi*, 193.

Konceptualna umetnost je umetnost o umetnosti – jedan metadiskurs, koji se bavi raspravom o uslovima stvaranja umetnosti, o statusu toga šta je umetnost, kako ona funkcioniše i šta možemo da znamo o njoj. Umetnici epohe post-objekta šezdesetih i sedamdesetih godina počeli su da određuju umetnost na osnovu njenog kontekstualnog i sintaksičkog značenja. Pitanja o materijalnom kvalitetu (Da li je ova statua ili ova slika uspeli umetnički rad?) zamenjena su u različitim usmerenjima konceptualne umetnosti ontološkim pitanjima (Šta je umetnost?), epistemološkim pitanjima (Šta možemo o tome da znamo?) i institucionalnim (Ko o tome odlučuje?). Ta kritička i analitička linija (*linea analitica*), kako ju je nazvao Filberto Mena (Filiberto Menna), dovodi u pitanje ceo do tada preovladavajući koncept modernizma i raskrinkava prividno nepolitički i autonomni svet, kao jedan umetnički koncept zasnovan na izrazu, anti-intelektualizmu i intuiciji, čiju hegemoniju treba razbiti.

Spekulacija, naznaka, obilaženje, višeznačnost ne pripadaju domenu interesovanja Šuvakovića. Metodološka povezanost egzaktnosti i estetičke spoznaje u centru su njegovog područja interesovanja. Program ovog pristupa (etički motivisanog) je odvajanje fenomenoloških nauka od domena višeznačnosti i metaforičkog opterećenja. Po sopstvenom iskazu Šuvaković sledi ove ciljeve pre svega oštrim sredstvima i konsekvantnim ubeđenjem on ne zna za kompromisna rešenja, već samo za težak put direktne konfrontacije i *apsolutne* doslednosti. U umetničkoj karijeri Šuvakovića pokazao se kao najveći prelom u tom pogledu prelazni period između sedamdesetih i osamdesetih godina, dakle ono vreme kada je konceptualna umetnost i u poređenju sa međunarodnom scenom, već prešla svoj zenit i kada je došlo do povratka – koji je po Šuvakoviću neprihvatljiv i neizdrživ – na tradicionalne forme umetnosti, slikarstvo i skulpturu. Kulturalne struje koje su odgovarale postmodernizmu bile su pre svega orijentisane na slikarstvo italijanske transavangarde (Transavanguardia) i nemačkog neoekspresionizma (Neoexpressionismus).

Otvoreni konflikt, koji se ogledao i u tome što su početkom osamdesetih godina vodeći kritičari i kuratori težište svog interesovanja prebacili sa analitičke umetnosti na nove tendencije, doveo je do unutrašnje krize u Šuvakovićevom umetničkom programu, koja je obeležila i konačan kraj njegove karijere kao umetnika. „Nekad sam bio konceptualni umetnik“, izjava kojom se još i danas predstavlja prilikom predavanja odnosi se na vreme do 1980, vreme kada je Šuvaković odlučio da okrene leđa umetničkoj produkciji i da se posveti predavačkom i teorijskom radu. Toj odluci je skoro bez izuzetka ostao dosledan, iako produktivnost koja se prevashodno koncentrisala na teoretske i estetske problemske oblasti u umetnosti od tada do sada nije praktično prestajala. Oblast delovanja se preusmerila u pravcu naučnih i teoretskih publikacija, univerzitetske karijere predavača i profesora, kuratorskih i savetodavnih aktivnosti za muzeje.

Za Čarlsa Harisona (Charles Harrison) iz *Art & Language*<sup>7</sup> od 1950. godine postoje dve različite vrste narativa o umetnosti, koje on označava kao „dva glasa moderne“. Prvi je nereflektivni, formalistički narativ, koji uzdiže kult genijalnosti umetnika a samim tim to je hegemoni narativ, koji on naziva prvim glasom modernizma.

<sup>7</sup> Počeci *Art & Language*-a počivaju na zajedničkom radu Terry Atkinson-a i Michael Baldwin-a, koji su se upoznali 1966. na Coventry College of Art (danas: Lanchester Polytechnic), zajedno sastavljali umetničko-teorijske tekstove na bazi analitičke filozofije i u manjem broju delili *Art & Language Press* na Coventry-u. David Bainbridge i Harold Hurrell su učestvovali u osnivanju i u maju 1966. izlazi prvi broj novina *Art-Language*, sa doprinosima Victor Burgin-a, Dan Graham-a, Lawrence Weiner-a i Sol LeWitt-a. Od februara 1970. predstavljan su i tekstovi članova New Yorker *Art & Language*-a, Ian Burn-a i Mel Ramsden-a. Joseph Kosuth, koji je radio od 1969. kao američki izdavač *Art-Language*-a, 1976. je isključen iz grupe zato što se protivio etici grupe, koja je govorila da nijedan član ne sme nastupiti u svetu umetnosti sa sopstvenim radom.

and 1970s began to conceive art on the grounds of its contextual and syntactic meaning. The questions on material quality (Is this statue or that painting an accomplished artwork?) are replaced in various strands of conceptual art with ontological questions (What is art?), epistemological questions (What can we know about it?) and institutional questions (Who decides on that?). That critical and analytical line (*linea analitica*), as termed by Filiberto Menna, questioned the prevailing modernist concept and disclosed the apparently apolitical and autonomous art world as an artistic concept resting on expression, anti-intellectualism and intuition, whose hegemony should be terminated.

Speculating, hinting, avoiding, ambiguousness – do not enter Šuvaković's domain. Methodological correspondence between exact arts and aesthetical cognition is central to his scope of interest. The agenda of this (ethically motivated) approach comprises a demarcation of humanities sciences from the domain of multi-signification and metaphoric charge. In his own terms, Šuvaković pursued these aims notably in his earlier years partly with radical means and consequent convictions, knowing no compromise – only the hard way of direct confrontations and absolute dedication. In Šuvaković's artistic career, the greatest shift in this respect turned out to be the period of the late 1970s and early 1980s, namely the time when conceptual art (on the international scene as well) had already passed its zenith and brought about the unacceptable and unbearable return to traditional art forms of painting and sculpture. Cultural trends corresponding with post-modernism were primarily oriented towards painting of the Italian *Transavanguardia* and German *Neoexpressionismus*.

The open conflict, also reflected in the priorities which in the early 1980s unanimously turned from analytical art and aligned with the new trends on the part of leading personalities in the realms of criticism and curatorship, incited the internal crisis in Šuvaković's artistic agenda, marking the end of his career as artist. 'I used to be a conceptual artist', a statement he still uses when introducing himself in his lectures, relates to the times prior to 1980, when Šuvaković decided to turn his back on art production and dedicate himself to education, publishing and theoretical issues. He remained (almost) true to this decision, although his productivity, primarily focused on theoretical and aesthetical problems associated with art has practically not ceased ever since. His focus shifted towards scientific and theoretical publications, university career, curatorship and advisory activities for museums.

For Charles Harrison from *Art & Language*<sup>7</sup> there had been two different kinds of narratives on art since the 1950s, which he terms as 'modernism in two voices'. Not a reflective, formalist story which nourishes the cult of the genial artist and, therefore, a hegemonic story he terms the first voice of modernism. „It is not the voice of professional Modernists criticism, but rather the assenting voice of an unreflective and still unrevised Modernist culture. Its typical discourse concerns the expressive effects of works of art, which tend to be identified with – or as – the spectator's 'responsive emotion'. In this voice, the individual artist is celebrated for that wilful extension of cultural and psychological boundaries which he (or very rarely she) achieves in pursuit of newness of effect.”<sup>8</sup> Contrary to the first, the second

<sup>7</sup> The beginnings of *Art & Language* saw the collaboration between Terry Atkinson and Michael Baldwin, who met in 1966 at the Coventry College of Art (today: Lanchester Polytechnic), compiled together art/theoretical texts based on analytic philosophy, and distributed the *Art & Language Press* in Coventry on a modest scale. David Bainbridge and Harold Hurrell took part in the launch, and in May 1966 the first issue of the newspaper *Art-Language* was out, with contributions from Victor Burgin, Dan Graham, Lawrence Weiner and Sol LeWitt. From February 1970 it included contributions from the New York based members of *Art & Language*, Ian Burn and Mel Ramsden. Joseph Kosuth, the American publisher of *Art-Language* since 1969 was expelled in 1976 because he violated the group's ethics, which demanded from all members of the group not to participate in the Artworld with individual outputs.

<sup>8</sup> Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Basil Blackwell, Oxford 1991, 4.





version of the same story is a story of scepticism and critical analysis, observing the first as a typical result of particular cultural and civic pre-dispositions with specific interests. It attempts at finding an explanation for the first story, and discovering how it works. The first voice of modernism promotes independence of creativity and criticism, claiming that theory should be separated from practice. Practice is always mingled in theory and, according to this claim, depends on artists' intuitions: "The value of art is seen to lie in its disinterestedness, its spirituality and its unlikeness to language."<sup>9</sup> Theoretical rules are thus applied as non-artistic and directed against intuition – a claim strongly opposed by the conceptual artists: they revoked the separation of theory from practice and determined the internal relations between the two phenomena.

Conceptual art stands for an ultimate break with the superficiality of art history, and for determining the basic conditions of what art indeed is – and not for another break with the tradition, a brand new scandal. „Art has changed 100 times, if not more, its tradition, academism, tabus, schools, etc. because anything superficial has by nature to be changed constantly; and since the foundation remains untouched, obviously nothing is fundamentally changed ...if a dispute is possible, it cannot be formal, it can only be fundamental, on the level of art, and not on the level of the forms given to art“, Daniel Buren writes accordingly.<sup>10</sup>

The basic notion of visual arts (that art needs to comprise objects) is abandoned; the object is replaced with a language proposition, relations between conceptual art and philosophy of language (primarily Wittgenstein's and Ayer's) being crucial. Language is not used as means of expression or as a subsidiary tool for explanations – art as such becomes *language like*, implying that art is an element of comprehensive social practices, and not an individual expressive activity. In conceptual art, language assumes the role of a meta-language, namely the function to 'speak' about language. Conceptual art is termed 'art on art'; consequently, the use of language operates on a second-degree level, to reflect on the language and its role. Besides, meta-language does not 'work outside' – it is rather an internal element. What cannot be expressed in language, consequently, does not exist. In his *Tractatus* Wittgenstein claims: „4.01 The proposition is a picture of reality. The proposition is a model of the reality as we think it is.“<sup>11</sup> In his analyses of language, Wittgenstein intended to (demonstrating the limits of language) demonstrate the limits of thought and, thus, of the world.

Consistency is the key word for describing Šuvaković's overall work. In the 40 years of active reflection on art, one cannot find major shifts or changes in his fields of interest. He resisted the postmodern art tendencies which followed the dictatum of the current trends as persistently as he abstained from dubious collaborations with a view to gaining in media presence. Imperative of such an attitude may be poignantly outlined with this major sentence from Wittgenstein's *Tractatus*: "Whereof one cannot speak, thereof one must be silent."<sup>12</sup> As a result, critical interpretation of the work is no longer required, as was the case with art which concealed its ideas. What should be said is visible and may be grasped directly from the presented work: „Attending to the critical function itself is the nature of Conceptual Art. There is no further need for critical interpretation of idea and intention already clearly stated.“<sup>13</sup> Accordingly, there is no such thing as a right or wrong interpretation. According to Sol LeWitt different

<sup>9</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>10</sup> Daniel Buren, *Is Teaching Art Necessary*, September 1968, Galerie des Arts; in: Lucy R. Lippard, *Six years, the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973 (1997), 51.

<sup>11</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (1922), edition suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2003, 30.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>13</sup> Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York 1972, IX.



„To nije glas profesionalne modernističke kritike, već glas prihvatanja nerefleksivne i još uvek nepreispitane modernističke kulture. Njen tipičan diskurs bavi se ekspresivnim dejstvima umetničkih dela, koja teže da budu identifikovana sa – ili kao – ‚izazvana emocija‘ posmatrača. Taj glas slavi individualnog umetnika zbog njegovog svesnog širenja kulturalnih i psiholoških granica koje on (ili veoma retko ona) postiže prateći novinu dejstva.“<sup>8</sup>

Druga verzija istog narativa je nasuprot prvom, narativ o skepsi i kritičkoj analizi i posmatra prvi kao tipični rezultat jedne određene kulturalne i građanske predispozicije sa specifičnim interesima. On pokušava da nađe objašnjenje za prvi narativ i da otkrije, kako on funkcioniše. Prvi glas modernizma promoviše nezavisnost kreativnosti i kritike i tvrdi da teoriju treba odvojiti od prakse. Praksa je uvek upletena u teoriju i zavisi po tom shvatanju od intuicije umetnika: „Vrednost umetnosti se nalazi u njenoj angažovanosti, njenoj duhovnosti i različitosti od jezika.“<sup>9</sup> Teoretska pravila važe po tome kao ne-umetnička i usmerena protiv intuicije – tvrdnja kojoj su se konceptualni umetnici snažno suprotstavili: oni su ukinuli razdvajanje teorije i prakse i utvrdili unutrašnji odnos ta dva domena.

U konceptualnoj umetnosti radi se o tome da se jednom za svagda prekine sa površnošću istorije umetnosti i da se odrede osnove za uslove onoga šta je umetnost, a ne radi se o još jednom raskidu sa tradicijom, jednom novom skandalu.

„Umetnost se sto puta promenila, ako ne i više, njena tradicija, akademsko promišljanje, tabui, škole itd, jer sve što je spoljašnje mora da se po samoj svojoj prirodi stalno menja; i sve dok temelj ostaje nedodirnut, jasno je da se ništa fundamentalno ne menja...ako je moguća rasprava, ona ne može biti formalna, ona može biti samo fundamentalna na nivou umetnosti, a ne na nivou formi dodeljenih umetnosti.“, piše Daniel Buren (Daniel Buren) sa tim u vezi.<sup>10</sup>

Osnovna misao likovnih umetnosti, da umetnost mora da se sastoji od objekata, se napušta, objekat se zamenjuje jezičkom propozicijom. Ovde je ključan odnos između konceptualne umetnosti i filozofije jezika (u prvom redu Vitgenštajn i Ejer). Jezik se ne koristi kao sredstvo izražavanja ili kao pomoćna alatka za objašnjenje, već umetnost kao takva postaje slična jeziku (*language like*), čime se implicira da je umetnost deo jedne sveobuhvatne društvene prakse, a ne individualno ekspresivna aktivnost. Jezik u konceptualnoj umetnosti ima karakter metajezika, dakle funkciju da sam priča o jeziku. Kao što se konceptualna umetnost označava kao „umetnost o umetnosti“ tako korišćenje jezika funkcioniše na jednom nivou drugog reda, kako bi se reflektiralo o jeziku i njegovoj ulozi. Pri tome metajezik nije izvan „rada“, već je mnogo više unutrašnji element istog. Ono što se ne može izraziti jezikom tako i ne postoji. Vitgenštajn u *Tractatusu* u tom smislu piše: „4.01 Rečenica je slika stvarnosti. Rečenica je model stvarnosti, tako kako je mi mislimo“<sup>11</sup> Vitgenštajn je svojim analizama jezika težio da ostvari nameru da je pokazujući granice jezika pokazao i granice mišljenja i time sveta.

Doslednost je ključna reč za opis Šuvakovićevog celokupnog rada. U toku sada već 40 godina aktivnog promišljanja o umetnosti, ne mogu se pronaći veliki prelomi ili promene tragova u njegovom polju interesovanja. On se opirao postmodernim umetničkim tendencijama, koje su pratile diktat trendova isto tako dosledno kao što se nije upuštao u sumnjive saradnje sa ciljem da zadobije veću medijsku pažnju. Imperativ takvog stava može se pregnantno opisati sledećom ključnom rečenicom

<sup>8</sup> Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991, 4.

<sup>9</sup> isto 5.

<sup>10</sup> Daniel Buren, *Is Teaching Art Necessary*, September 1968, Galerie des Arts; u: Lucy R. Lippard, *Six years, the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, 1973 (1997) 51.

<sup>11</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (1922), edition suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2003, 30.

kinds of reading are allowed, regardless of artist's intentions and they, in a sense, unfold in different discursive frameworks: „It doesn't really matter if the viewer understands the concepts of the artist by seeing the art. Once it is out of his hand the artist has no control over the way the viewer will perceive the work. Different people will understand the same thing in a different way.”<sup>14</sup>

In his essay on the artist, philosopher Darko Hohnjec<sup>15</sup> outlined the spiritual-theoretical grounding premises of Šuvaković's work as follows:

- abstraction of the 1920s and analytical strand of conceptual art,
- logical positivism, analytical philosophy and structuralist currents in the 20<sup>th</sup> century philosophy and linguistics,
- starting from Klee or Malevich, who put forward the claim of artistic practice as theory, the artist focuses on understanding and explaining the nature, aims and methods of his work and art,
- the artists explores/questions the nature of art and refuses to accept it as something which can be straightforwardly explained. The method he implements is analytical-reductionist in nature.

What connects different approaches is embedded in the conviction that a reflection of views on apparently eternal truths in art history, and new directions in this perspective are imperative. This demands a continuous questioning and deconstruction of the established (and confirmed, mostly in the academic circles) matrices of thought and understanding of art which is ideologically connoted. Important condition for understanding Miško Šuvaković's works, regardless of the medium (photographs, actions, drawings, films or texts) lies in the combination of narrative, symbolical and language models:

- narrative model (mostly photographs or texts) explains the propositions, intentions and ethical premises underlying the work;
- symbolical model comprises drawings and schemes of syntactic visual structures; and finally
- language model describes the physical and existential conditions (e.g. painting or statements on particular events).

At the beginning of his artistic career Miško Šuvaković was concerned with simple geometrical and numerical structures and diagrams, used as an index for subsequent extremely complex works. In the series *Strukture* (Structures, 1974–75) Šuvaković, for instance, operates with linear structures, structures of numbers and geometrical structures. While the line counts as a simple visual element beside the point, use of numbers and numerical progressions demands a pronounced abstraction of expression. The number is thereby treated as an abstract expressive form, relieved of semantic meaning as a purely graphic phenomenon, observed as a symbol of mental processes. In conceptual art, one tries to ignore the individual and arbitrary in the process of closure. Therefore he chooses aesthetical media, as neutral as possible: systems, diagrams, numerical progressions are used as intermediaries in the transfer of information. Lucy Lippard suggests the links between those 'cold' systems and the structures of everyday life and routines of the individual: „Systems were laid over life the way a rectangular format is laid over the seen in paintings, for focus. Lists, diagrams, measurements, neutral descriptions, and much counting were the most common vehicles for the preoccupation with repetition, the introduction of daily life and work routines, philosophical positivism, and pragmatism.”<sup>16</sup>

Instances of this may be found in the works of On Kawara (*One Million years*, 1969), in Hanne

<sup>14</sup> Alica Legg (ed.), *Sol LeWitt*, Museum of Modern Art New York, 1978, 16

<sup>15</sup> Darko Hohnjec, 'Pretpostavke razumevanja Miška Šuvakovića i njegovog rada', in *Katalog: M. Šuvaković/ M. Savić*, SKC Gallery, Belgrade, February 1982

<sup>16</sup> Lucy R. Lippard, *Six years, the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973 (1997), xvi

iz Vitgenštajnovog *Tractatusa* „O onome o čemu se ne može pričati, o tome se mora ćutati.“<sup>12</sup> Kao posledica toga nije više potrebna kritička interpretacija dela, kao što je bilo neophodno kod umetnosti koja je skrivala svoje ideje. Ono što treba da bude rečeno je vidljivo i može se spoznati direktno iz predstavljenog rada: „Prisustvo kritičke funkcije je samo po sebi u prirodi konceptualne umetnosti. Nema potrebe za daljom kritičkom interpretacijom ideja i namera koje su već jasno pomenute.“<sup>13</sup> U tom smislu ne postoji prava ili pogrešna interpretacija, po Solu Levitu (Sol LeWitt) dozvoljene su različite vrste čitanja nezavisno od namere autora i odigravaju se u izvesnoj meri u jednom drugačijem diskurzivnom okviru: „Nije bitno da li posmatrač razume koncepte umetnika kada gleda njihova dela. Jednom kada je delo otišlo iz ruku umetnika, umetnik nema kontrolu nad načinom na koji posmatrač opaža njegovo delo. Različiti ljudi će na različiti način razumeti istu stvar.“<sup>14</sup>

Filozof Darko Hohnjec<sup>15</sup> je odredio u tekstu o umetniku duhovno-teoretske polazne osnove Šuvakovićevog rada na sledeći način:

- Apstrakcija dvadesetih godina i analitička struja konceptualne umetnosti
- Logički pozitivizam, analitička filozofija i strukturalistička strujanja u filozofiji odnosno lingvistici u XX veku.
- Polazeći od Klea (Klee) ili Maljeviča, kod kojih se nalazi teza o umetničkoj praksi kao teoriji, umetnik se koncentriše na razumevanje i objašnjenje prirode, ciljeva i metoda njegovog rada i umetnosti.
- Umetnik istražuje/problematizuje prirodu umetnosti i nju ne priznaje kao nešto, što bi se samo po sebi objasnilo. Metoda koju primenjuje pri tom je analitičko-redukcione prirode.

Ono što povezuje različite pristupe nalazi se u ubeđenju da je neophodna refleksija pogleda na naizgled nepromenljive istine u istoriji umetnosti i na nova usmerenja tog pogleda. To zahteva kontinuirano preispitivanje i dekonstrukciju etabliranih (i uglavnom u akademskom krugu potvrđenih) matrica mišljenja i jedno razumevanje umetnosti, koje je ideološki konotirano. Važan uslov za razumevanje radova Miška Šuvakovića, bilo da su oni u formi fotografija, akcija, crteža, filmova ili tekstova nalazi se u njihovoj kombinaciji narativnih, simboličkih i jezičkih modela:

- narativni model (uglavnom fotografije ili tekst) objašnjava propozicije, namere i etičke pretpostavke, koje se nalaze u osnovi rada,
- simbolički model sadrži crteže i šeme sintaktički vizuelnih struktura, i konačno
- jezički model opisuje psihička i egzistencijalna stanja (na primer slika ili izjava o nekom događaju).

Na početku svoje umetničke karijere Miško Šuvaković se bavi jednostavnim geometrijskim i numeričkim strukturama i dijagramima, koji služe kao indeks za kasnije izrazito kompleksne radove. U radovima pod naslovom *Strukture* od 1974/75. Šuvaković, na primer, radi sa linearnim strukturama, strukturama brojeva i geometrijskim strukturama. Dok linija važi kao jednostavan vizuelni element pored tačke, korišćenje brojki i numeričkih progresija zahteva povećanu apstrakciju izraza. Broj se pritom tretira kao apstraktna forma izraza, koja se oslobađa svog semantičkog značenja kao čisto grafička pojava i posmatra kao simbol mentalnih procesa. U konceptualnoj umetnosti pokušava se da se ignoriše individualno i proizvoljno pri procesu stvaranja i zato se biraju koliko je moguće estetski

<sup>12</sup> Ibid. 111.

<sup>13</sup> Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, 1972, IX.

<sup>14</sup> Alica Legg (ur.), *Sol Lewitt*, Museum of Modern Art New York, 1978, 16.

<sup>15</sup> Darko Hohnjec, "Pretpostavke razumevanja Miška Šuvakovića i njegov rada", u katalog: *M. Šuvaković/ M. Savić*, Galerija SKC, Beograd, Februar 1982, n.n.





• Susret Grupa 143 i Družine u Šempasu u Beogradu:  
Miško Šuvaković, Paja Stanković, Mirko Radojičić, Marko  
Pogačnik, Maja Savić, Biljana Tomić, Bojan Bole, vrt u  
ulici Banjički venac 16, Beograd, mart 1978. Fotografija:  
Neša Paripović.

• Meeting of the Group 143 and Družina u Šempasu  
in Belgrad: Miško Šuvaković, Paja Stanković, Marko  
Pogačnik, Mirko Radojičić, Maja Savić, Biljana Tomić,  
Bojan Bole, private garden, Banjički venac 16, Belgrade,  
March 1978. Photo: Neša Paripović.

neutralni mediji: sistemi, dijagrami, nizovi brojeva nameću se posebno kao posrednici u prenosu informacija. Lusi Lipard (Lucy Lippard) ukazuje na povezanost ovih „hladnih“ sistema sa strukturama svakodnevice i rutinama pojedinca:

„Sistemi su postavljeni preko života, na način na koji je pravougaoni format postavljen preko onog što vidimo na slikama, zbog fokusa. Liste, dijagrami, specifikacije, neutralni opisi, računanje bili su najčešći mediji za preokupaciju ponavljanjem, uvođenjem svakodnevice i radnih rutina, filozofskog pozitivizma i pragmatizma.“<sup>16</sup>

Primeri za to nalaze se u radovima On Kavare (On Kawara) (*One Million years*, 1969), brojčanim nizovima Hane Darboven (Hanne Darboven), permutacijama Sola Levita i takođe u primarnim strukturama i brojčanim progresijama Šuvakovića kao i u teoriji brojeva Paje Stankovića.

Ti jednostavni sistemi izbegavaju svaku višeznačnost i polisemiju i zato su na poseban način prikladni da se dostigne nulta tačka ekspresije, koju je *nova umetnost* šezdesetih i sedamdesetih godina označila kao *tabulu rasu*. Postupkom prema unapred utvrđenom sistemu sa jedne strane se eliminiše objekat kao najznačajniji rezultat umetničkog rada, sa druge strane rad sa najjednostavnijim vizuelnim elementima kao što su linija, tačka, mreža predstavlja povratak ka bazičnim strukturama, od koga se sve dalje može izvesti putem permutacije tj. on sam predstavlja njihove permutacije i izbegava svaku vrstu višeznačnosti i metaforike:

„U samom srcu konceptualne umetnosti nalazi se ambicija da se vrati izvorima iskustva, da se ponovo stvori primarno iskustvo simbolizacije, dekontaminisano od stava vezanog za tradicionalna vizuelna stanja, bilo da su reprezentativna ili apstraktna.“<sup>17</sup>

Druga bitna tačka orijentacije za Šuvakovića predstavlja konstruktivistička linija u XX veku, pre svega bavljenje pedagoškim konceptom Paula Klea ili Maljeviča tj. Bauhaus-školom. O *Pedagoškoj beležnici* Paula Klea iz 1925. godine (drugi tom knjiga izdatih u Bauhausu u uredništvu Lasla Moholi Nađa (László Moholy-Nagy) diskutovalo se u okviru *Grupe 143* i ona je bila osnovna tačka za praktična i teoretska istraživanja članova.<sup>18</sup>

Za izložbu *Modena 1977* Šuvaković je uradio crteže, koji su tematizovali odnos između estetskih i analitičkih struktura i imali kao polaznu osnovu *Dijagram br. 52* iz *Pedagoških beležnica* Paula Klea pod nazivom *Turmbau*. Rad Klea koji je smešten u kontekst pedagoške analize fenomenologije likovnih umetnosti, biva kod Šuvakovića konceptualno transformisan, tako što *Dijagram* Klea dobija funkciju jezičkog modela.

Upotreba materijala koji nisu umetnički ili literarno opterećeni i njihov neuobičajen način upotrebe deluju kao izazov savremenim i tradicionalnim očekivanjima. Taj stav treba razumeti kao politički, pošto je umetnost po Šuvakoviću uvek politička. Umetnost, po njemu, nije politička, i to je upravo najveći nesporazum, po tome što govori o politici, što iznosi priče o siromaštvu, o socijalnoj nepravdi, što koristi isti figurativni jezik kao i različiti realizmi, dakle zato što zamenjuje samo jednu vrstu realizma drugom, kao što to i danas rade struje nacionalnog realizma, već zato što nastaje u okviru jednog društvenog konteksta i usvaja drugačije stavove prema njemu kroz dela, misli, poglede.

Jedno od glavnih Šuvakovićevih ubeđenja je da je zadatak umetnosti da postavlja pitanja, a ne da daje odgovore. Pitanja, koja se tiču njenog postanka i pozicije u okviru širih diskursa, ali i pitanja, koja nisu deo užeg umetničkog diskursa, već koja upućuju i izvan njega i funkcionišu kao model za

<sup>16</sup> Lucy R. Lippard, *Six years, the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, 1973 (1997), xvi.

<sup>17</sup> Bernice Rose: "Sol Lewitt and Drawing", u: Alica Legg (ur.), *Sol Lewitt*, Museum of Modern Art New York, 1978, str. 35.

<sup>18</sup> Film o *Pedagoškoj beležnici* je ostao na nivou planiranja, nije realizovan.

Darboven's numerical progressions, Sol LeWitt's permutations – including Šuvaković's primary structures and numerical progressions, as well as Paja Stanković's numerical theory.

Those elementary systems escape every ambiguity and polysemy. Accordingly, they are in a special sense apt for reaching the zero level of expression, marked as *tabula rasa* by the New Art of the 1960s and 1970s. By following a pre-determined procedural system, on the one hand, the object as the most significant result of artistic labour is eliminated, and on the other, work with elementary visual elements like the line, point, matrix represents a return to the basic structures, from which everything may be further derived by means of permutation. Namely, the object itself stands for those permutations and escapes any kind of ambiguity and metaphor: „At the heart of conceptual art is the ambition to return to the roots of experience, to recreate the primary experience of symbolization uncontaminated by the attitudes attached to traditional visual modes, whether representational or abstract.”<sup>17</sup>

The other major point of reference for Šuvaković is the 20<sup>th</sup> century Constructivist line, primarily based on Malevich's and Paul Klee's pedagogic concepts i.e. the Bauhaus. Paul Klee's *Pedagogical Sketchbook* (1925) (the second volume in the series of Bauhaus books edited by László Moholy-Nagy) was discussed by the Group 143, becoming a practical and theoretical starting point for its members.<sup>18</sup>

For the exhibition *Modena 1977*, Šuvaković made drawings which thematized the relations between an aesthetical and analytical structure, having as a starting point the Diagram no. 52 from Paul Klee's *Pedagogical Sketchbook*, titled 'Turmbau'. Klee's work situated in the context of pedagogical analysis of phenomenology of visual arts was conceptually transformed by Šuvaković, who granted Klee's Diagram with a function of a language model.

Use of materials which are not artistically or linguistically 'charged' and its unconventional manners operate as a challenge to the contemporary and traditional expectations. That attitude should indeed be understood as political, since art, according to Šuvaković, is always political. However, not because (and this is the main point of misunderstanding) it speaks about politics (stories about poverty and social injustice use the same figurative language, namely replace only one kind of realism with another, thus stirring up the currents of national realism), but because it emerges within a particular social context and adopts other stances toward it through works, reflections, attitudes.

One of Šuvaković's major convictions is that art's purpose is to raise questions, and not to deliver answers: questions concerning its origins and position within a wider discursive framework, including those which do not fall into the more specific artistic discourse, but point outside of it and function as models for universal questions of human existence and its essence. Questioning and deconstruction of established (symbolical) systems in relation to their apparently unquestionable claims to universal power in certain times (for instance, the claim that art has to do with beauty, attractiveness and harmony of composition, or that the artist's mission is to render art as a visible catalyst or prophet of invisible human relations) is the driving force behind Šuvaković's thoughts and actions. Besides, there is no difference between a public presentation i.e. action, and private, personal views on the world. An individual always belongs to an overwhelming social matrix, alone in his actions or in a company. Gathering of people with common interests and intentions in groups or communities enables activation of the questions raised on the part of individuals, and their mutual connection.

Since the inception of his intellectual engagement Šuvaković was a recipient of international currents and tendencies in arts and humanities and consequently aligned with those affirming logical punctuality

<sup>17</sup> Bernice Rose: "Sol LeWitt and Drawing", in: Alica Legg (ed.), *Sol LeWitt*, Museum of Modern Art New York, 1978, p. 35

<sup>18</sup> The film referring to the *Pedagogical Sketchbook* remained in the planning stage and could not be finalized.



univerzalna pitanja o ljudskoj egzistenciji i njenom ustrojstvu. Preispitivanje i dekonstrukcija etabliranih (simboličkih) sistema u odnosu na njihov prividno neispitiv zahtev za svemoći u određenom vremenu (na primer činjenica da umetnost ima veze sa lepotom, dopadanjem i kompozicionom harmonijom, ili da je zadatak umetnika da umetnost učini vidljivom kao katalizator ili prorok nevidljivih ljudskih odnosa) osnovni je pokretač Šuvakovićevog mišljenja i delanja. Pri tom ne postoji razlika između javnog nastupa tj. delatnosti i privatnih, ličnih pogleda na svet. Pojedinaac je uvek deo jednog sveobuhvatnog društvenog *matriksa*, bilo da je aktivan sam ili u društvu. Okupljanje osoba sa sličnim interesovanjima i namerama u formi grupe ili zajednice dozvoljava da se pitanja nastala naporom pojedinca stave na raspolaganje i da se dovedu u vezu jedna sa drugima.

Šuvaković recipira od početka svog intelektualnog angažmana internacionalne struje i tendencije u umetnosti i nauci i priklanja se dosledno stavu, koji je usmeren na logičnu tačnost i spoznajni rad. To se ogleda u različitim poljima, ili preciznije medijima na preseku umetnosti, nauke, teorije, logike i analize. Metodološki postupak koji se nalazi u osnovi radova je analitičke prirode – pri tom postupku ne postoje unapred utvrđene ili stabilne „istine“ u užem smislu, koje bi zahtevale ponavljanje i preslikavanje – mimetički koncept umetnosti se ne računa, kao ni težnja ka uzdizanju (vizuelne) stvarnosti.

Radi se više o jednom analitičkom pogledu usmerenom ka unutra, na estetski konstruisan svet i njegov način funkcionisanja i diskurzivne strategije, koje treba bliže razjasniti. Modeli znanja koji proističu iz različitih izvora (konstruktivizam, kritika jezika, pozitivizam, epistemologija itd.) u službi su jednog cilja: biti akter intelektualnog i spoznajnog bivstvovanja, koje se samoodređuje, akter koji se razume kao protivnik vladajuće paradigme kasne modernističke umetnosti sa svim njenim implikacijama. Očigledno je da jedan takav analitički postupak naknadno menja i tradicionalno razumevanje estetike. Pre svega istorijsko povezivanje estetskog sa nečim što se čulno može opaziti teško je uskladiti sa konceptualnim razumevanjem umetnosti. Informacija, komunikacija (brojčano orijentisana), percepcija, postavljaju se u središte umetničke recepcije i zamenjuju tradicionalne forme prikazivanja, koje su fokus stavile na formalna pitanja u pogledu kompozicije, boje, tehnike, fizičke prisutnosti. Pojam analitičke estetike odnosi se na tradiciju analitičke filozofije, onako kako je ona pre svega u anglo-američkom prostoru kao anti-esencijalistička i time relativistička struja stavljena nasuprot ontološkim konceptima istine kontinentalno-evropskih škola mišljenja. Ono što je Vitgenštajn reflektirao u domenu filozofije u pogledu na teoretsku građevinu, biva vizualizovano u umetnosti Šuvakovića i predstavlja polaznu tačku za individualnu i medijsku transformaciju.

U konceptualnoj umetnosti se ne radi o medijskom po sebi. Menjaju se potencijalne mogućnosti prevođenja iz jednog medija u drugi, bez da se pritom promene značenja ili sadržaji pojedine medijske organizacije umetničkog dela. Ova spoznaja može pomoći da se razume celokupna intelektualna i umetnička produkcija Miška Šuvakovića. Iako se Šuvaković istovremeno eksplicitno poziva na različite tradicije i uticaje, on u svom radu kao bivši jugoslovenski, ili bolje rečeno srpski umetnik iz prestonice, ne preuzima bez refleksije konstalacije i predstave o vrednosti tih uticaja, već one postaju pre svega kritička polazišna tačka njegovih promišljanja. Beskompromisno, koncizno, samosvesno hvata sa u koštac sa njima. Njegove pozicije ne mogu se bez daljnjeg uvrstiti u širi kolektivni okvir. Njegova usmerenost je suviše hermetična, suviše zahtevna, premalo zaokupljena izazivanjem efekata ili insceniranjem spektakla, tako da je njegov umetnički rad intelektualni izazov, koji se može bliže razumeti ako se njime aktivno i intenzivno bavimo. Taj zahtev za učestvovanjem je bez daljnjeg obeležje promene u razumevanju umetnosti, koja se postepeno nametnula od šezdesetih godina. Estetsko stanje i vizuelni užitak nije ono što najveći broj konceptualnih radova izaziva – odbijanjem umetnosti



and cognitive work. This is reflected in different fields or, more precisely, different media at the intersection of art, science, theory, logic and analysis. Methodological procedure underlying his work is analytical in nature – according to this procedure, there are no pre-determined or stable 'truths' in the narrow sense, demanding repetition or copying – mimetic concept of art does not count. Neither does the tendency toward exalting the (visual) reality.

This is rather an analytical view directed towards the inside, the aesthetically constructed world, its mode of operation and discursive strategies which should be better clarified. Modes of knowledge coming from different sources (constructivism, critique of language, positivism, epistemology etc.) serve a single purpose: being a protagonist of an intellectual and cognitive existence which is self-determined; a protagonist understood as an opponent of the dominant paradigm of the late-modern art with all its implications. It is obvious that such analytical procedure subsequently changed the traditional understanding of aesthetics. Notably, historical associations of the aesthetical with something which is sensuously perceptible are hard to reconcile with the conceptual understanding of art. Information, communication and (numerically oriented) perception are the focus of artistic reception and replace the traditional forms of representation which put an emphasis on formal questions regarding composition, colour, technique, physical presence... The notion of analytical aesthetics refers to the tradition of analytical philosophy, as opposed (primarily in the English speaking world as an anti-essentialist and therefore relativist current) to the ontological concepts of truth of the continental-European strands of thought. What Wittgenstein reflected in the domain of philosophy regarding the theoretical construction, is visualized in Šuvaković's art and represents a 'launching pad' for an individual and media transformation.

Conceptual art doesn't work with media *per se*. It changes the possibilities of translation from one media into another without changing the meaning and the content of specific art. This perception may help understand the overall Šuvaković's intellectual production. Although Šuvaković at the same time explicitly refers to different traditions and influences, as a former Yugoslav or, more precisely, Serbian artist from the capital, in his work he does not adopt unreflected constellations and perceptions of the value of those influences. They rather become notably critical starting points for his own reflections. He grasps them uncompromisingly, concisely, self-consciously... His positions may not be straightforwardly aligned with the wider collective framework. His direction is too hermetic, too demanding, never preoccupied with causing effects or staging spectacles. Therefore, his artistic work is an intellectual challenge which can be thoroughly understood only if we are actively and intensely engaged with it. This demand for participation undoubtedly marks the change in understanding of art, gradually imposed since the 1960s. Aesthetical properties and visual pleasure is not what we get from the most of conceptual art – by refusing art focused on consumption and easy digestion, intellectualization of the creative process is a subversive, elitist act, defying any form of passivity and musealized position of the viewer: a feature bringing conceptual art to the vicinity of scientific disciplines. Mathematics, likewise, is not accessible to anyone without an effort; so does philosophy (or physics) demand intense engagement in order to be grasped. Art as science therefore demands a serious consideration of its assumptions, basic premises, theoretical grounds and discursive idiosyncrasies – a demand which, like a 'point de capiton', permeates Miško Šuvaković's whole *œuvre*.

Translation on English: Irena Šentevska

usmerene na potrošnju i laku svarljivost, intelektualizacija kreativnog procesa je jedan subverzivni, elitistički čin, koji se opire svakoj vrsti pasivnosti i muzejskoj poziciji posmatrača. Obeležje, koje dovodi konceptualnu umetnost u blizinu drugih teorijskih disciplina. Matematika isto tako nije razumljiva za svakog bez napora, isto kao što i filozofija ili fizika zahtevaju intenzivno bavljenje da bi se razumele. Umetnost kao nauka zahteva dakle ozbiljno razmatranje njenih pretpostavki, polaznih teza, teoretskih osnova i diskurzivnih osobenosti – zahtev, koji se kao vezivna nit provlači kroz celokupni opus Miška Šuvakovića.

Prevod sa nemačkog: Emilija Mančić



• *Grupa 143 – razgovor o izložbi: Biljana Tomić, Darko Hohnjec, Miško Šuvaković, Paja Stanković, Vladimir Nikolić, Mirko Dilberović, Maja Savić, Galerija SKCa, Beograd, 9. maj 1979.*

• *Grupa 143 – discussion on the exhibition: Biljana Tomić, Darko Hohnjec, Miško Šuvaković, Paja Stanković, Vladimir Nikolić, Mirko Dilberović, Maja Savić, SKC Gallery, Belgrade, May 9<sup>th</sup> 1979*



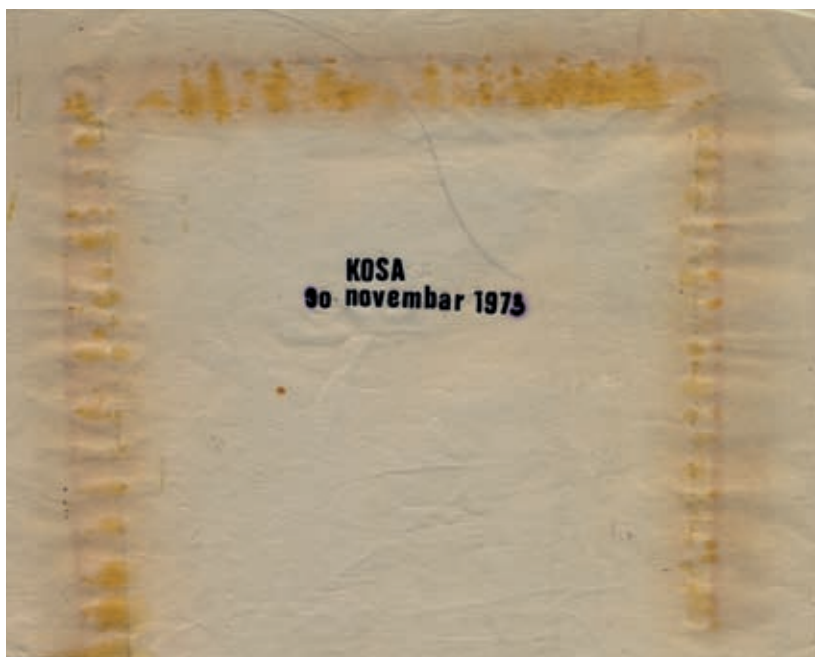
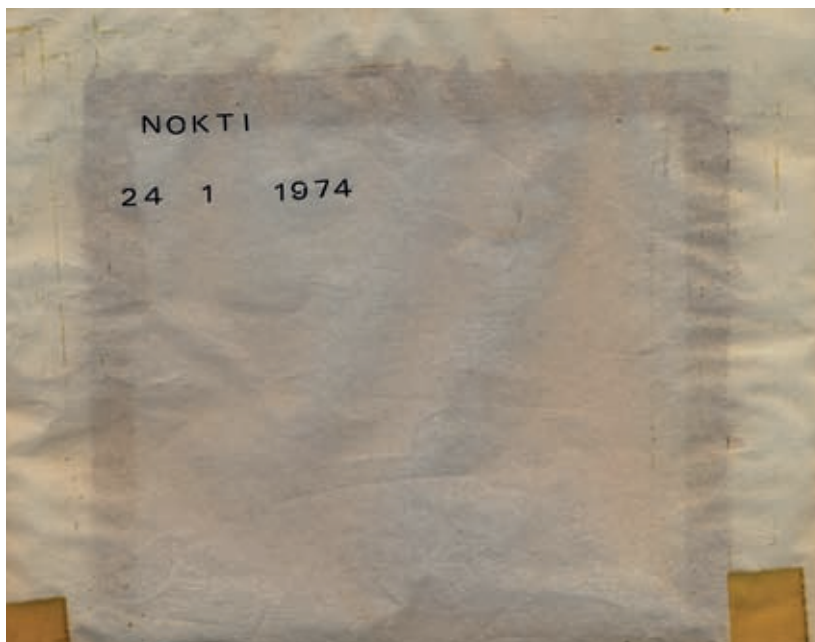
• *Seminar*, Galerija SKC-a, Beograd, 1978. (Boris Demur, Jovan Ćekić, Miško Šuvaković, Paja Stanković, Darko Hohnjec, Igor Leonard, Maja Savić, Bojan Brecej, Biljana Tomić i Marko Pogačnik)

• *Seminar*, SKC Gallery, Beograd, 1978. (Boris Demur, Jovan Ćekić, Miško Šuvaković, Paja Stanković, Darko Hohnjec, Igor Leonard, Maja Savić, Bojan Brecej, Biljana Tomić i Marko Pogačnik)

## KOLAŽI: NENARATIVI

THE END OF ART - STATEMENT (1974), IZ PAST TOUT, MEOW PRESS, BUFFALO, 1994, STR. 28-29.

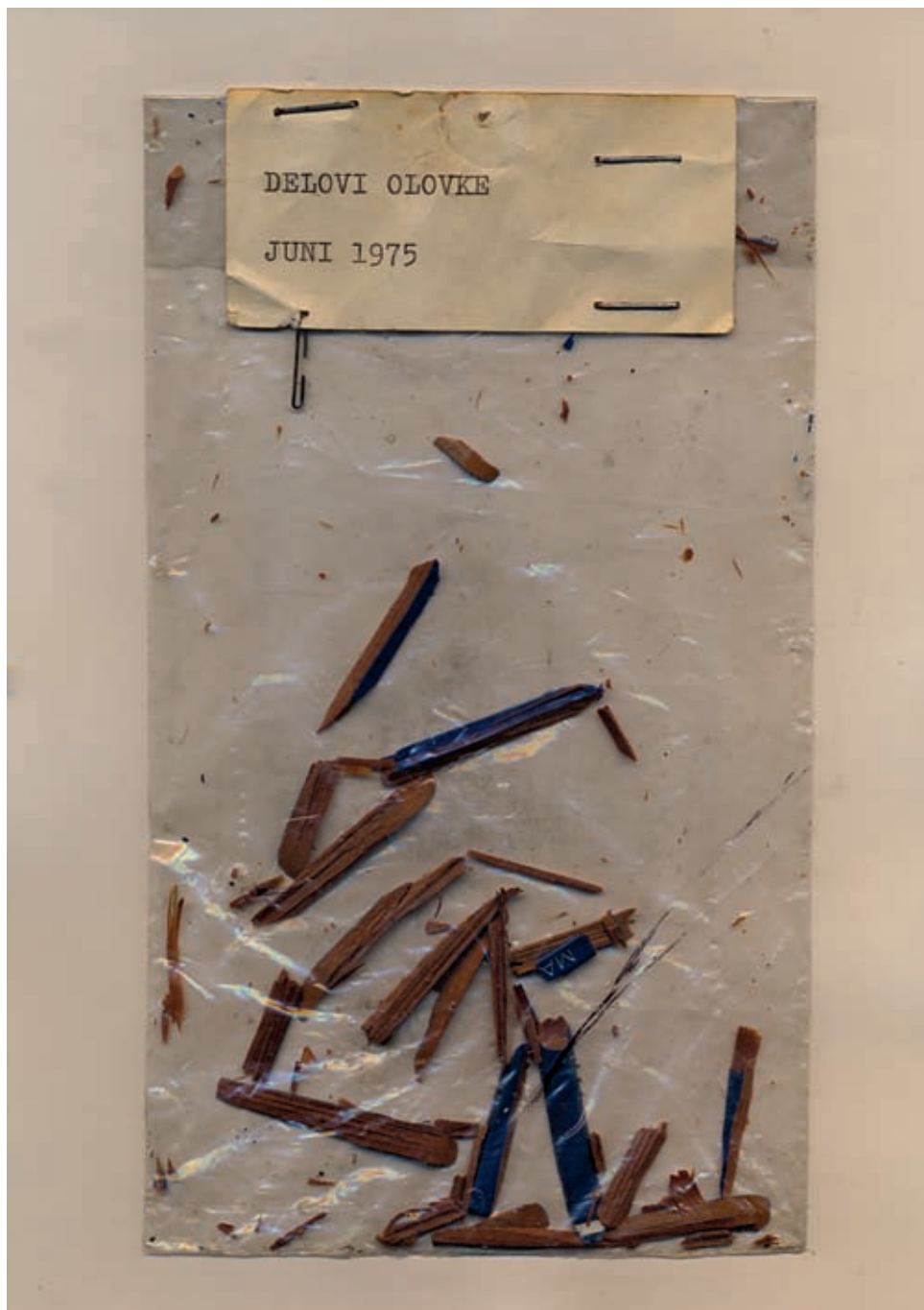
[illegible]



- *Nokti* – 24.01.1974, ručno pravljeni koverta i sečeni nokti 13x17cm, 1974.
- *Kosa* – 30.11.1973, ručno pravljeni koverta i vlas kose 15x13,5cm, 1973.

- *Nails* – 24.01.1974, hand made envelope and cut nails 13x17cm, 1974
- *Hair* – 30.11.1973, hand made envelope and hair 15x13,5cm, 1973





• *Delovi olovke u plastičnoj kesi, mixed media 10x17cm, juni 1975*

• *Parts of a pencil in a plastic bag, mixed media 10x17cm, June 1975*



• *Uzorak bojene trave u plastičnoj kesi, mixed medija*  
11x17cm, avgust 1974.

• *Sample of painted grass in a plastic bag, mixed media*  
11x17cm, August 1974



# STRUKTURE: TRAGOVİ

„PREDAVANJE (I): SPECIFIČNI KARAKTER MODELA“, IZ SEMINAR, GALERIJA SKCA, BEOGRAD, 1978, STR. 4.

PRESLIKAVANJE JE KORESPONDENCIJA IZMEĐU ELEMENATA ORIGINALA I ELEMENATA SLIKE.

U DEFINICIJI SE RAZILIKUJU TRI KARAKTERISTIČNA POJMA:

- KORESPONDENCIJA – SKUP SVIH METODOLOŠKIH POSTUPAKA (PRINCIPA NA KOJIMA SE ZASNIVAJU) – NA PRIMER: „SVAKOM ELEMENTU SKUPA X PRIDRUŽEN JE TAČNO JEDAN ELEMENT SKUPA Y“ ILI „SVAKOM ELEMENTU SKUPA CRNIH POVRŠINA PRIDRUŽEN JE TAČNO JEDAN ELEMNT SKUPA BELIH POVRŠINA“ ILI ...
- ELEMENTI ORIGINALA – (1) ELEMENTI ORIGINALA SU ELEMENTI NEKOG FENOMENA (DOGAĐAJA, STANJA STVARI, ...), (2) ELEMENTI ORIGINALA ODREĐENI KONVENCIJAMA (SELEKCIJA ČIJI SU KRITERIJUM KONVENCije) MEĐU ISKAZIMA/STRUKTURAMA.
- ELEMENTI SLIKE SE ANALOGNO ODREĐUJU ODREĐENJU ELEMENATA ORIGINALA.

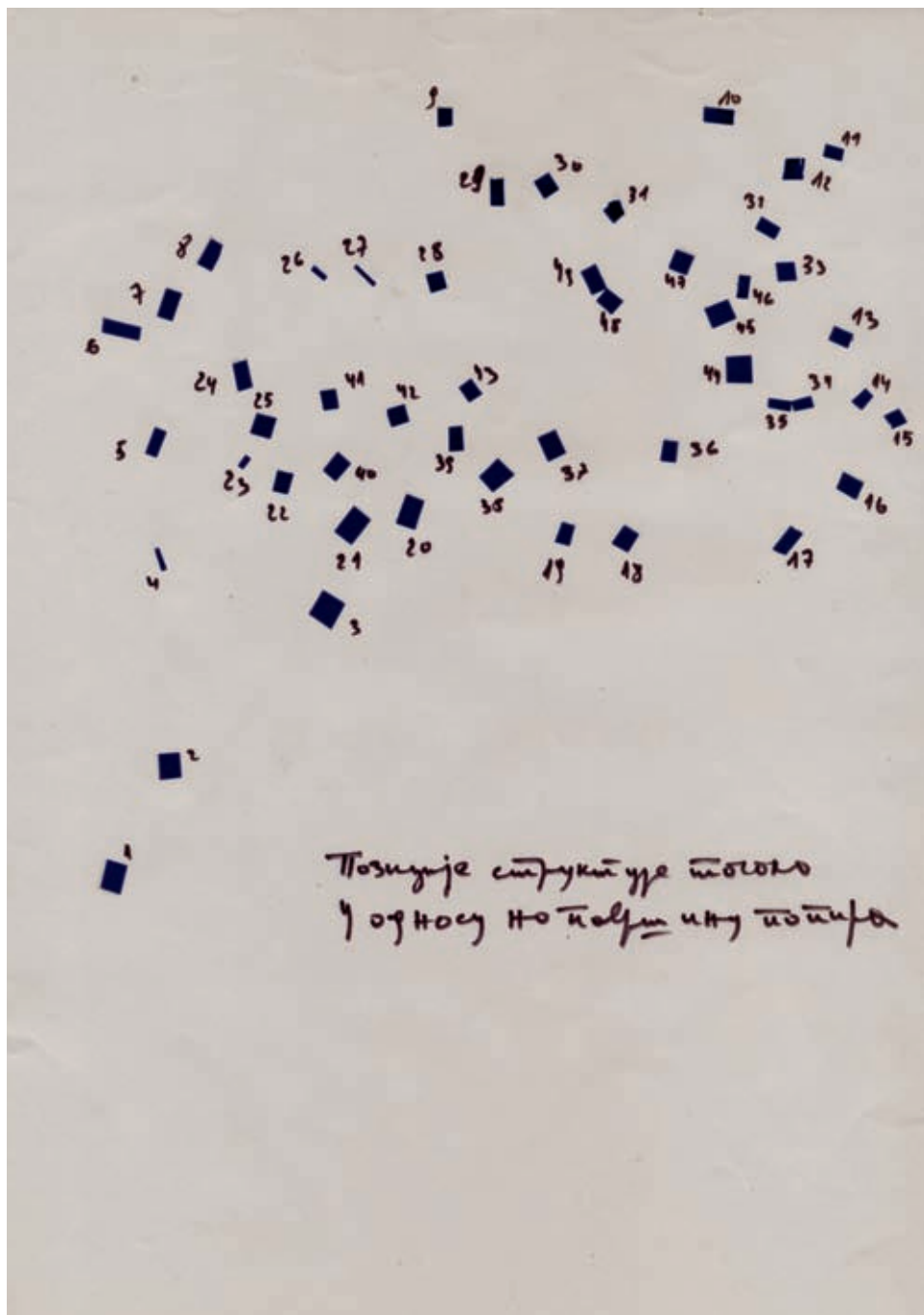
# STRUCTURES: TRACES

'LECTURE (I): SPECIFIC CHARACTER OF THE MODEL', IN SEMINAR, GALLERY SKC, BELGRADE, 1978, P. 4.

COPYING IMPLIES CORRESPONDENCE BETWEEN THE ELEMENTS OF THE ORIGINAL AND ELEMENTS OF THE REPRODUCTION.

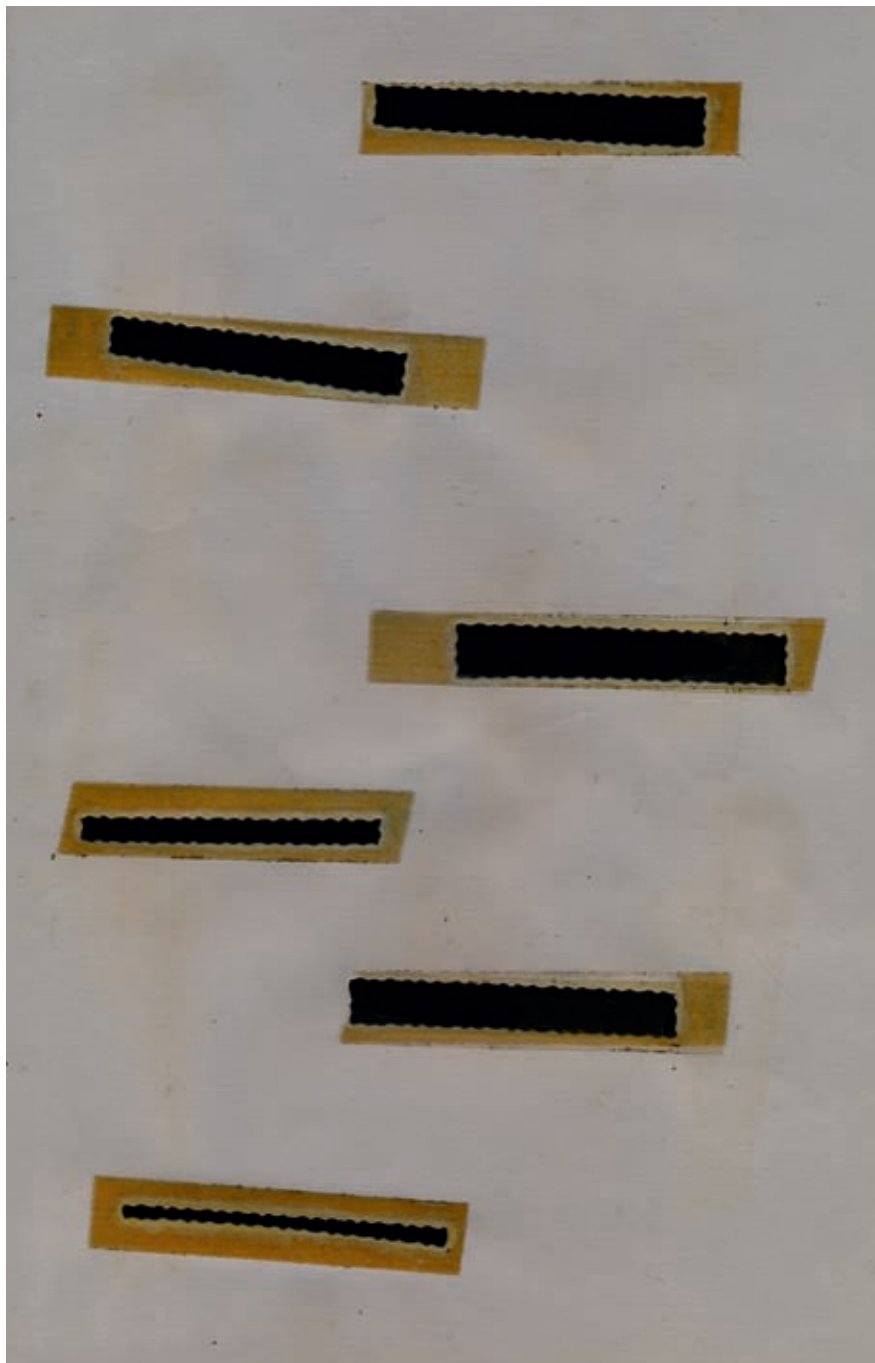
THE DEFINITION SUGGESTS THREE DISTINCT CONCEPTS:

- CORRESPONDENCE – SUM OF ALL THE METHODOLOGICAL PROCEDURES (UNDERLYING PRINCIPLES) – FOR INSTANCE: "EACH ELEMENT OF THE SERIES X CORRESPONDS TO ONLY ONE ELEMENT OF THE SERIES Y", OR: "EACH ELEMENT OF THE SERIES OF BLACK SURFACES CORRESPONDS TO ONLY ONE ELEMENT OF THE SERIES OF WHITE SURFACES, OR"...
- ELEMENTS OF THE ORIGINAL ARE: (1) ELEMENTS OF A PHENOMENON (EVENT, MATTER OF FACTS ETC.), (2) DETERMINED BY CONVENTIONS (SELECTED ON THE BASIS OF CONVENTIONAL CRITERIA) AMONG VARIOUS STATEMENTS/STRUCTURES.
- ELEMENTS OF THE REPRODUCTION ARE DETERMINED IN ANALOGY TO DETERMINATION OF THE ELEMENTS OF THE ORIGINAL.



• Pozicije strukture tačaka, mixed media 21x30cm, 1973.

• Positions of a structure of points, mixed media 21x30cm, 1973



• Šest pozicija crnih fotopovršina sa seloteipom, mixed media 21x30cm, 1973.

• Six positions of black photosurfaces with sellotape, mixed media 21x30cm, 1973



• Pozicije strukture mrlja krvi 1-0, mixed media 21x30cm, 1974.

• Positions of a structure of blood stains 1-0, mixed media 21x30cm, 1974

# STRUKTURE: FOTOGRAMI

„PRIMERI ANALITIČKE FOTOGRAFIJE U RADU GRUPE 143“, RUKOPIS, 1979.

## REFLEKSIVNA STRUKTURA:

- MOŽE SE POĆI OD WHITEHEADOVOG ODREĐENJA SPECIFIČNOG KARAKTERA: „ONO ŠTO ZAPAŽAMO JE SPECIFIČNI KARAKTER MESTA U JEDNOM PERIODU VREMENA, TO JE ONO ŠTO PODRAZUMEVAM POD JEDNIM DOGAĐAJEM. ALI ZAPAŽAJUĆI JEDAN DOGAĐAJ MI SMO TAKOĐE SVESNI NJегоVOG ZNAČENJA KAO RELATUMA U STRUKTURI DOGAĐAJA.“
- ISKAZ „SVESNI NJегоVOG ZNAČENJA“ SE MOŽE RAZUMETI POMOĆU SLEDEĆE FORMULACIJE: „REČ JE O NOVOM PRIMERU REFLEKTUJUĆE APSTRAKCIJE KOJA SVOJU SUŠTINU NE IZVODI IZ PREDMETA, VEĆ IZ DELOVANJA KOJA SE VRŠE NA NJIMA“ (J. PIAGET)

# STRUCTURES: PHOTOGRAMS

'INSTANCES OF ANALYTICAL PHOTOGRAPHY IN THE WORK OF THE GROUP 143',  
MANUSCRIPT, 1979

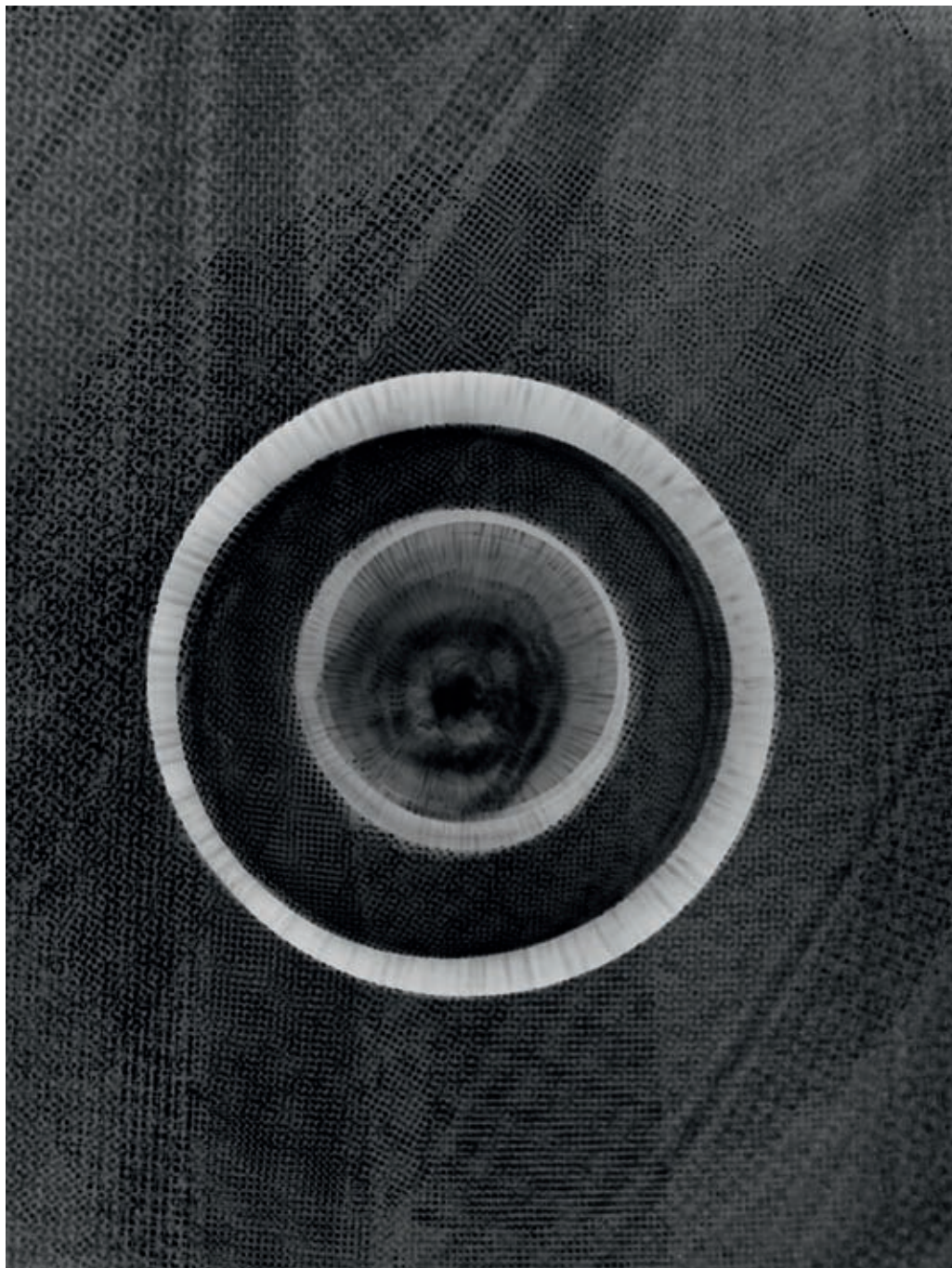
## REFLEXIVE STRUCTURE:

- WE MAY COMMENCE WITH WHITEHEAD'S STATEMENT ON THE SPECIFIC CHARACTER: "WHAT WE PERCEIVE IS A SPECIFIC CHARACTER OF A PLACE IN A CERTAIN PERIOD OF TIME, THIS IS WHAT WE IMPLY BY AN EVENT. HOWEVER, BY PERCEIVING AN EVENT WE ARE ALSO CONSCIOUS OF ITS MEANING AS A RELATUM IN A STRUCTURE OF EVENTS."
- THE STATEMENT 'CONSCIOUS OF ITS MEANING' MAY BE UNDERSTOOD IN TERMS OF THE FOLLOWING FORMULATION: "THIS IS A NEW INSTANCE OF REFLECTING ABSTRACTION WHICH DOES NOT DERIVE ITS ESSENCE FROM OBJECTS, BUT FROM ACTIONS PERFORMED UPON THEM". (ACCORDING TO J. PIAGET)



• Fotostruktura: analiza prakse fotograma Lasla Moholi Nađa: Photogram (1925), fotogram 18x24cm, 1974.

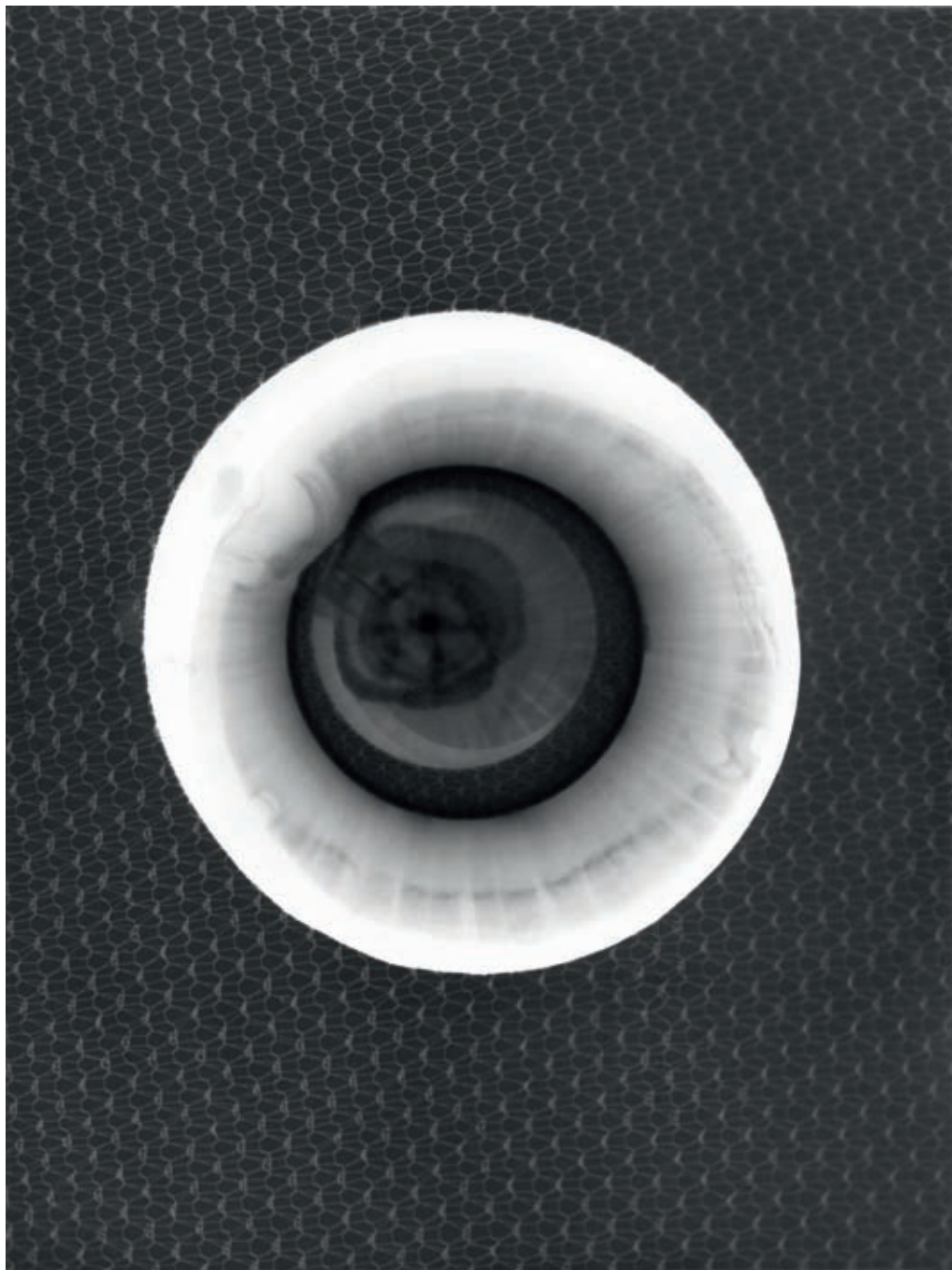
• Photostructures: analysis of practice of photograms by László Moholy-Nagy (1925), photogram 18x24cm, 1974



• *Fotostrukture: analiza prakse fotograma Lasla Moholi Nađa: Photogram (1925), fotogram 18x24cm, 1974.*

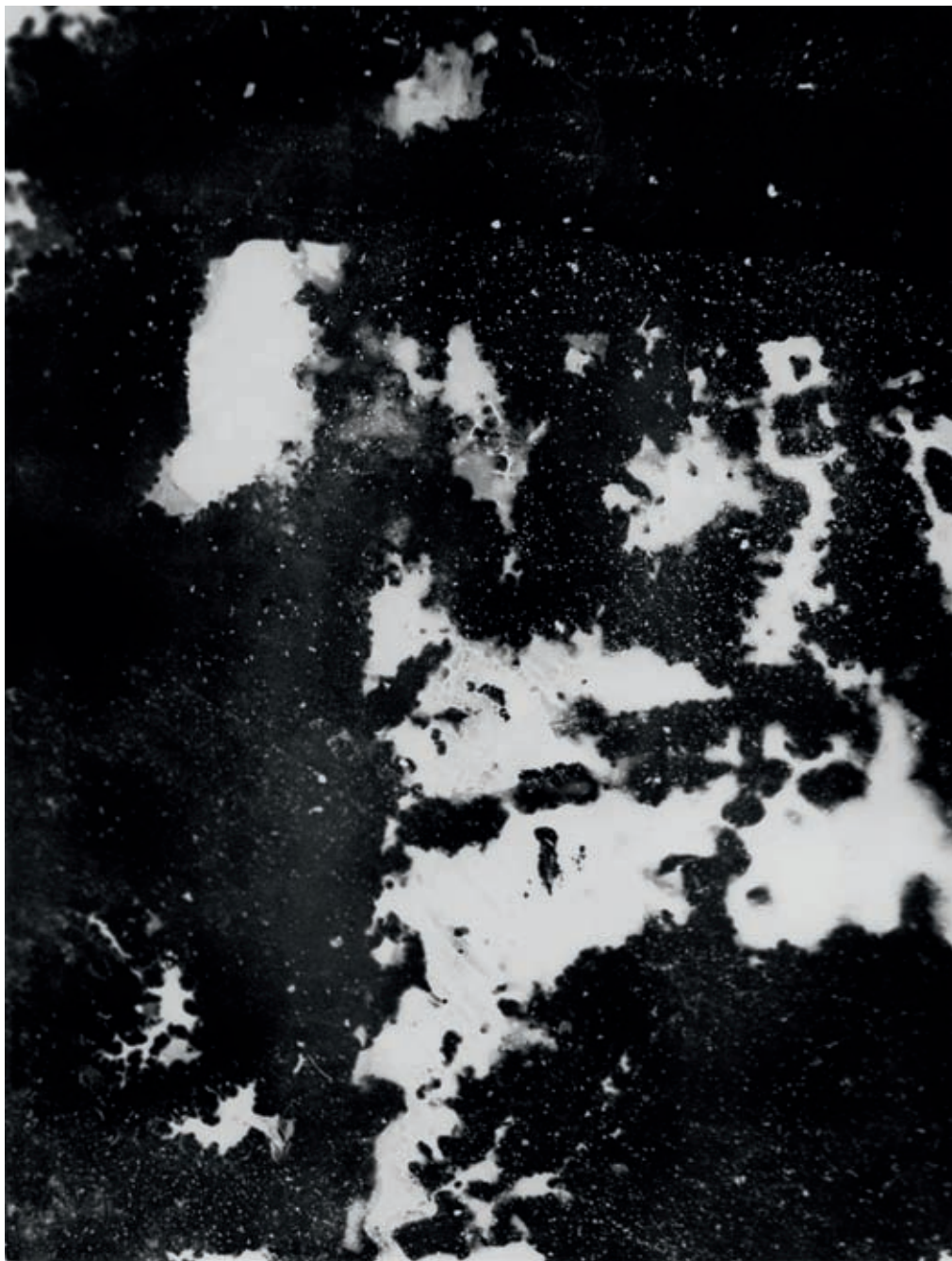
• *Photostructures: analysis of practice of photograms by László Moholy-Nagy (1925), photogram 18x24cm, 1974*





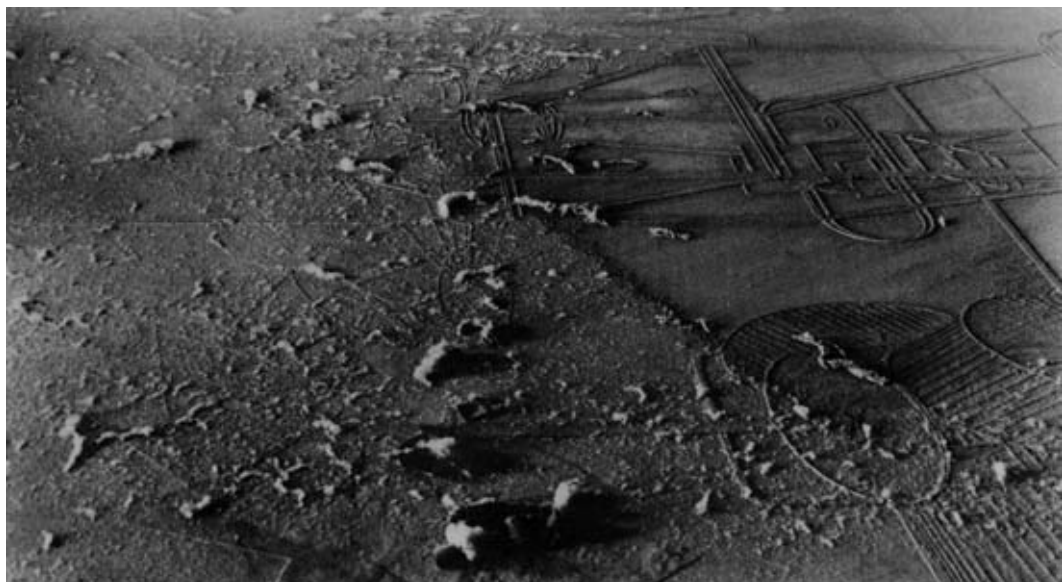
• *Fotostrukture: analiza prakse fotograma Lasla Moholi Nađa: Photogram (1925), fotogram 18x24cm, 1974.*

• *Photostructures: analysis of practice of photograms by László Moholy-Nagy (1925), photogram 18x24cm, 1974*



• Fotostrukture: analiza fotografije sa prašinom Men Reja i Marsel Dišana: Uzgajanje prašine (1920), fotogram 18x24cm, 1975.

• Photostructures: analysis of photography with dust by Man Ray and Marcel Duchamp: Dust Breeding (1920), photogram 18x24cm, 1975



• *Men Rej*, Marsel Dišan, *Uzgajanje prašine*,  
c/b fotografija, 1920.

• Man Ray, Marcel Duchamp, *Elevage de poussière*,  
b/w photo, 1920

# STUKTURE: KONCEPTI

KONSTRUKCIJE /UZ NOVO ODREĐENJE UMETNOSTI/ – FRAGMENT E (1975-76),  
IZ KATALOG 143 NO. 2, BEOGRAD, 1976.

- KONCEPT JEZIKA USLOVLJAVA KONCEPT UMETNOSTI
- ANALIZA JEZIKA DOVODI DO KRITIČKOG RAZDVAJANJA PRIVIDA I SUŠTINE
- VANJEZIČKI USLOVI (I OKOLNOSTI) DOVODE DO NAPUŠTANJA ODREĐENIH JEZIČKIH FORMI
- UNUTRAŠNJA I SPOLJAŠNJA NUŽNOST OGRANIČAVAJU (SVESNO ILI NESVESNO) FORMIRANJE BILO KAKVOG JEZIKA NA POTPUNO SLOBODAN NAČIN (B.)
- USLOVI: STROGOSTI – ČISTOTE – REDA – HARMONIJE
- ČISTUNSTVO JEZIKA NIJE JEDNOZNAČNA APSOLUTNA MOĆ JEZIKA
- RAD JE ISTOVRMEENO KONSTRUKCIJA I DESTRUKCIJA:
- KONTINUITET KRETANJA
- RAD JE ISTOVREMENO AFIRMACIJA I NEGACIJA
- FORMIRANJE (ANALIZA) UNUTRAŠNJE KONSTRUKCIJE STVARNOSTI (KONSTRUKCIJA MIŠLJENJA I PONAŠANJA U MEĐUSOBNOJ ARTIKULACIJI SA MATERIJALOM)

# STRUCTURES: CONCEPTS

CONSTRUCTION /WITH A NEW DEFINITION OF ART/ – FRAGMENT E (1975-76),  
CATALOGUE 143 NO. 2, BELGRADE, 1976/

- THE CONCEPT OF LANGUAGE DEFINES THE CONCEPT OF ART
- THE ANALYSIS OF LANGUAGE LEADS TO A CRITICAL SEPARATION OF ILLUSION AND ESSENCE
- THE OUTSIDE CONDITIONS OF LANGUAGE (AND CIRCUMSTANCES) LEAD TO THE ABANDONMENT OF DEFINED LANGUAGE FORMS
- THE INNER AND OUTER NECESSITY LIMIT (CONSCIOUSLY OR UNCONSCIOUSLY) THE FORMATION OF ANY LANGUAGE IN A COMPLETELY FREE WAY (B.)
- CONDITIONS: STRICTNESS – PURITY – ORDER – HARMONY
- THE PURIST CONCEPTION OF LANGUAGE IS NOT ONE SIDED ABSOLUTE POWER OF LANGUAGE
- WORK IS SIMULTANUSLY CONSTRUCTION AND DESTRUCTION:
- CONTINUITY OF MOVEMENT
- WORK IS SIMULTANUSLY AFIRMATION AND NEGATION
- FORMATION (ANALYSIS) OF THE INNER CONSTRUCTION OF REALITY (THE CONSTRUCTION OF THOUGHT AND BEHAVIOUR IN THE MUTUAL ARTICULATION WITH MATERIAL)

**CRNI KANAP IZMEDJU DVA  
NASPRAMNA ZIDA**

**PET LJUDI STOJI LICEM**

**OKRENUTO ZIDU**

**PET LJUDI STOJI LEĐIMA**

**OKRENUTO ZIDU**



**PET PARALELNIH DRVENIH  
VERTIKALNIH PLOČA  
IZMEDJU PLAFONA I PODA**

**five structures :**

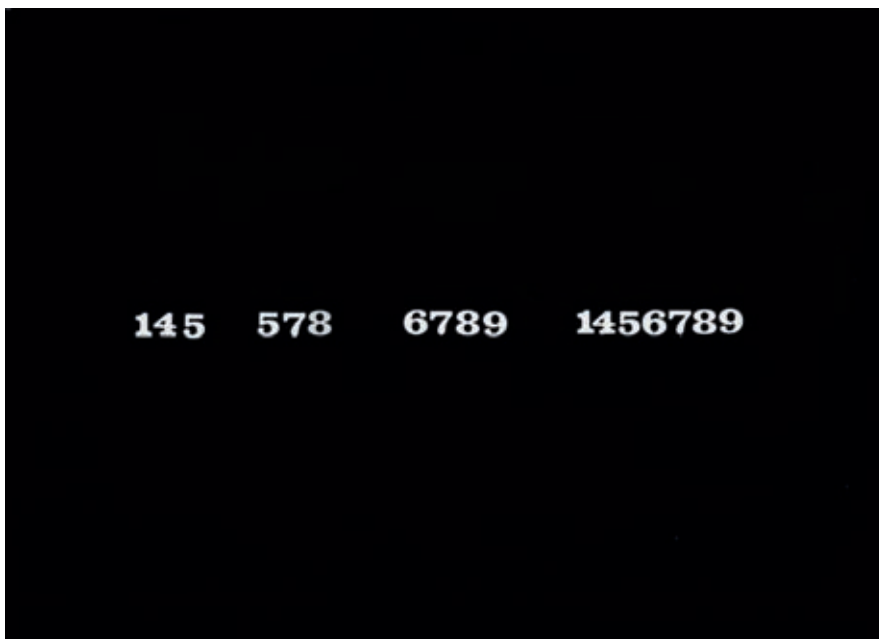
**never and never**

**life and life**

**lost and lost**

**body and body**

**time and time**



- *Crni kanap između dva naspramna zida*, c/b fotografija 18x24cm, 1975.
- *Pet ljudi stoji licem okrenuto zidu / Pet ljudi stoji leđima okrenuto zidu*, c/b fotografija 18x24cm, 1975.
- *Pet paralelnih drvenih vertikalnih ploča između plafona i poda*, c/b fotografija 18x24cm, 1975.
- *Five Structures*, c/b fotografija 18x24cm, 1975.
- *Brojne strukture – progresije: 145 578 6789 1456789*, c/b fotografija 18x24cm, 1974.
- *Black rope between two opposite walls*, b/w photo 18x24cm, 1975
- *Five people standing facing the wall / Five people standing with backs against the wall*, b/w photo 18x24cm, 1975
- *Five parallel wooden vertical plates between the ceiling and the floor*, b/w photo 18x24cm, 1975
- *Five Structures*, b/w photo 18x24cm, 1975
- *Numerical structures – progressions: 145 578 6789 1456789*, b/w photo 18x24cm, 1974

# STRUKTURE: STRUKTURE

„PREDAVANJE (II): SPECIFIČNI KARAKTER STRUKTURE/PROCESA“, IZ SEMINAR, GALERIJA SKCA, BEOGRAD, 1978, STR. 13.

TIPOVI STRUKTURA – PARTIKULARNI RADOVI:

(A) PREDMET.

(B) RADOVI SA MATERIJALIMA – KONAČNA REALIZACIJA FOTOGRAFIJA/FILM.

(C) CRTEŽI: STRUKTURE LINIJA – STRUKTURE POVRŠINA

- NUMERIČKA OSNOVA
- OSNOVA: STRUKTURA ISKAZA (PRINCIPI, KONVENCIJE, STAVOVI, ...)
- OSNOVA: CRTEŽI/DIJAGRAMI (RAD O RADU ILI RAD IZ RADA)
- OSNOVA: PROCESI MIŠLJENJA/OSEĆANJA PO SEBI.

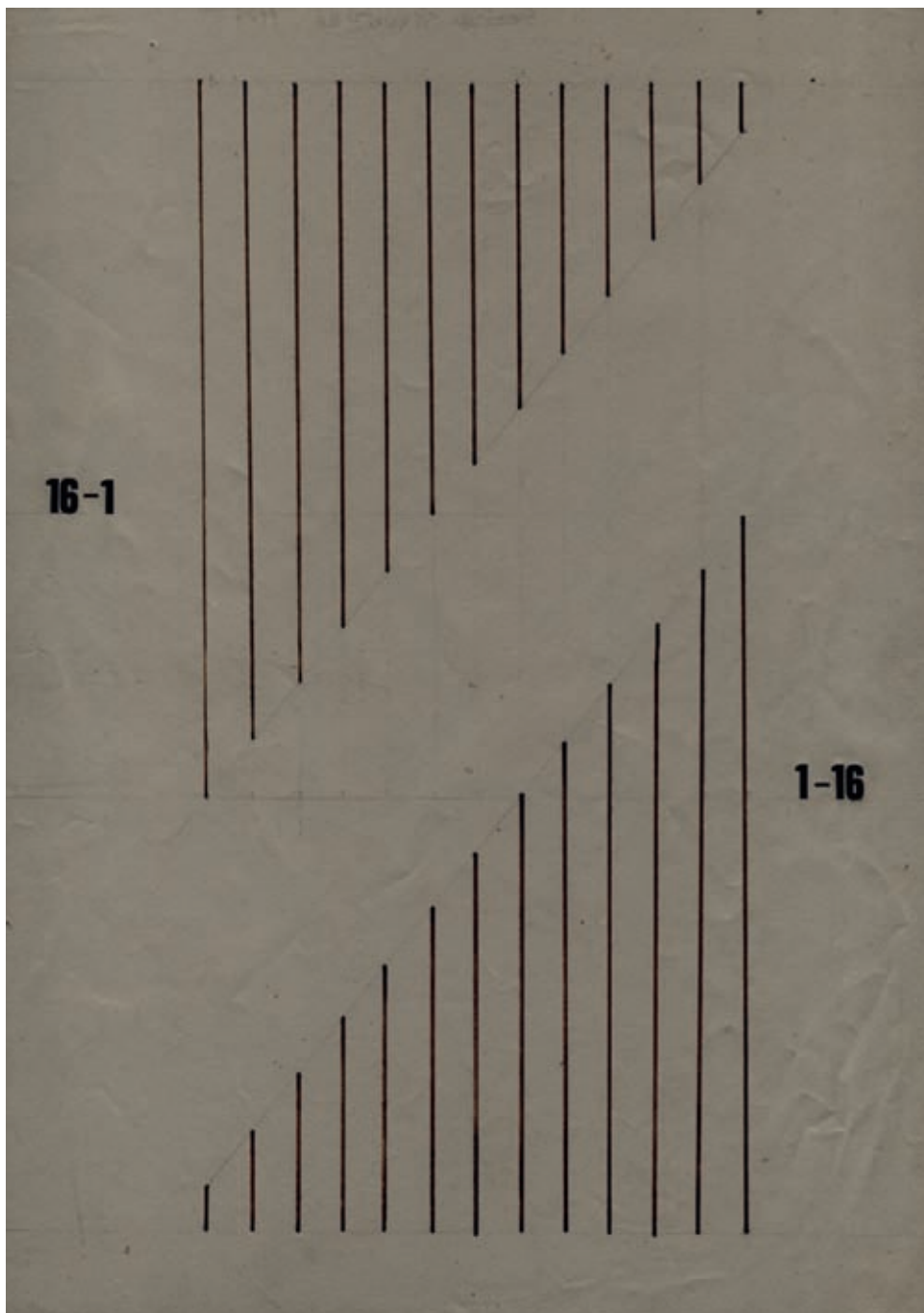
(D) STRUKTURA ISKAZA: FORMA TEKSTA

- STRUKTURA ISKAZA DEO RADA: KONSTRUKTIVNI SPECIFIČNI KARAKTER ILI DESTRUKTIVNI SPECIFIČNI KARAKTER
- STRUKTURA ISKAZA RAD PO SEBI: DOMEN „IDEJNIH“ ODREĐENJA (FORMA IZJAVE ILI FORMA ANALIZE), DOMEN ANALIZE DATIH USLOVA I OKOLNOSTI ILI SAME ANALIZE KAO METODE, ...
- U JEDNOM ILI DRUGOM SLUČAJU POZICIJA SITUACIONE STRUKTURE ISKAZA ILI FORMULATIVNE STRUKTURE ISKAZA.

(E) DIJAGRAMI: MEDIJALNI SLUČAJ STRUKTURE ISKAZA I CRTEŽA, FORMA REDUKOVANOG TEKSTA:

- ANALITIČKA POZICIJA (RAZUMEVANJE)
- POZICIJA STAVA/TVRĐENJA (OBJAŠNJENJE).



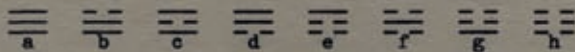


• *Strukture: 1-16 & 16-1, diagram 21x30cm, 1974.*

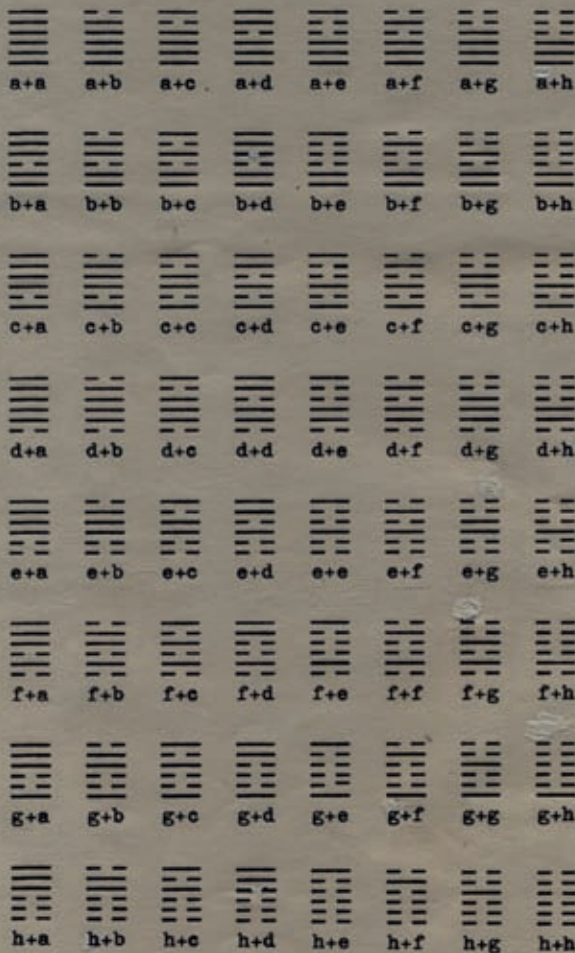
• *Structures: 1-16 & 16-1, diagram 21x30cm, 1974*

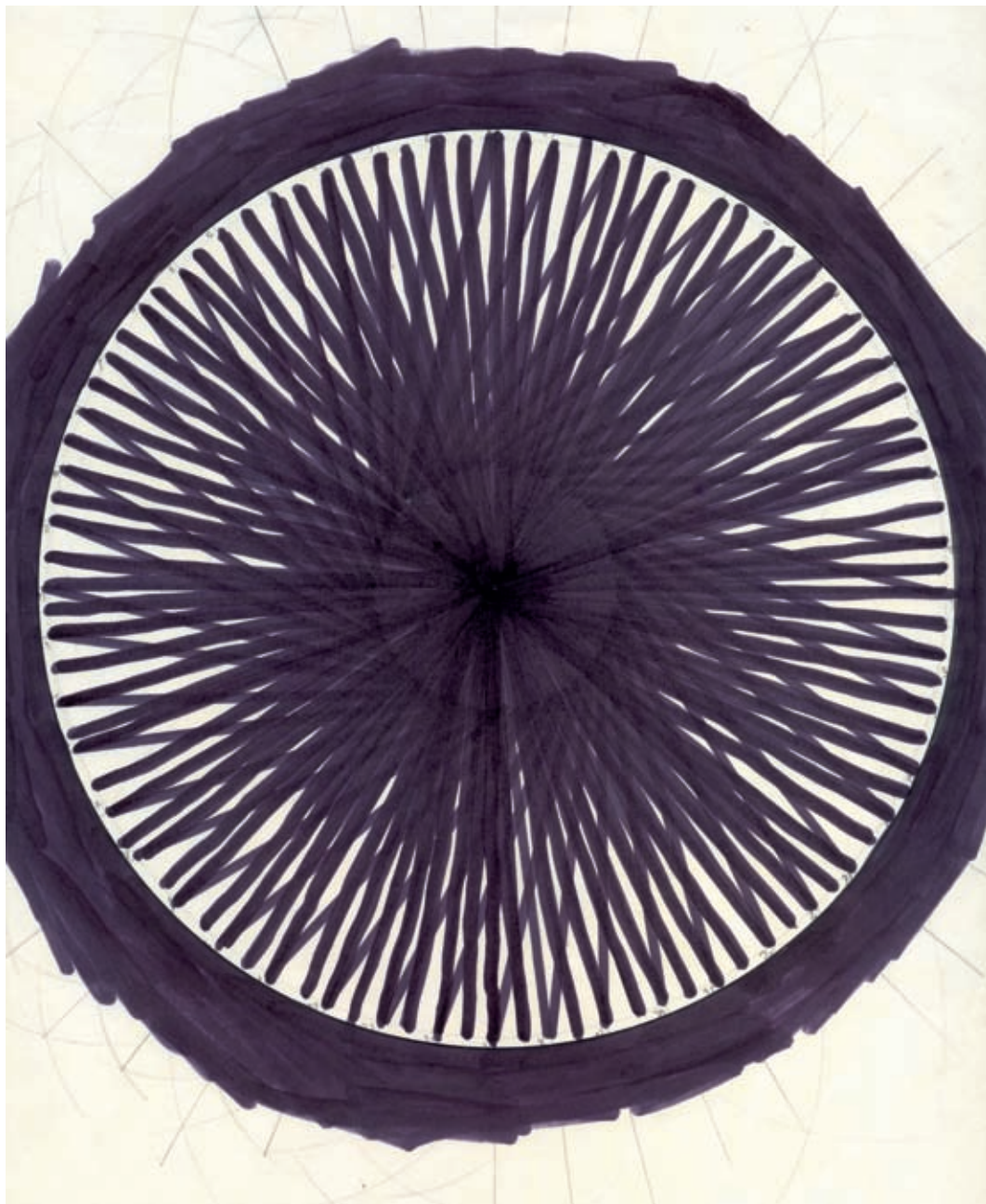


## I. the basic structures



## II. the complex structures

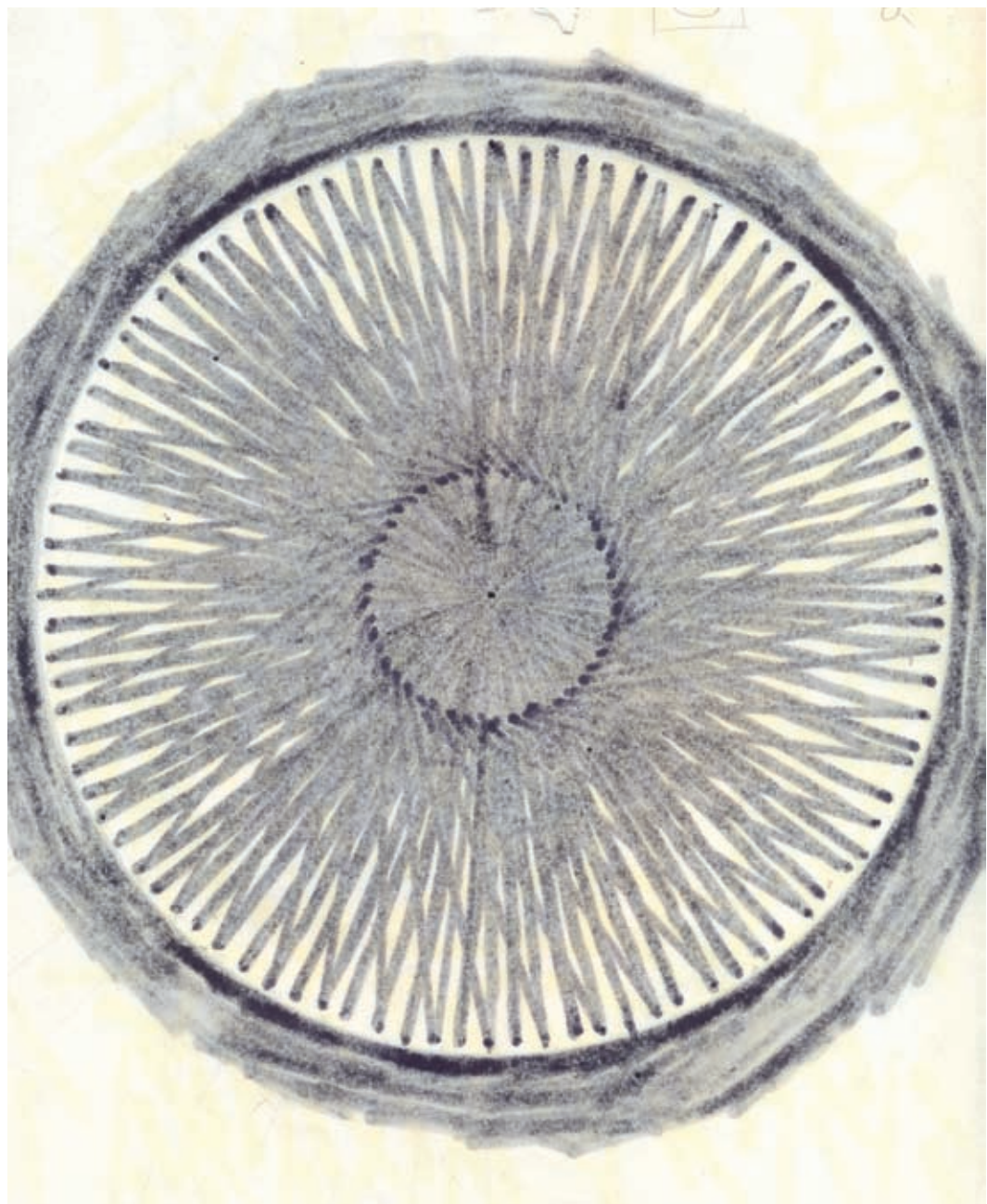




• *Lice i naličije crteža*, dijagram 21x30cm, 1975.

• *Front and back of the drawing*, diagram 21x30cm, 1975





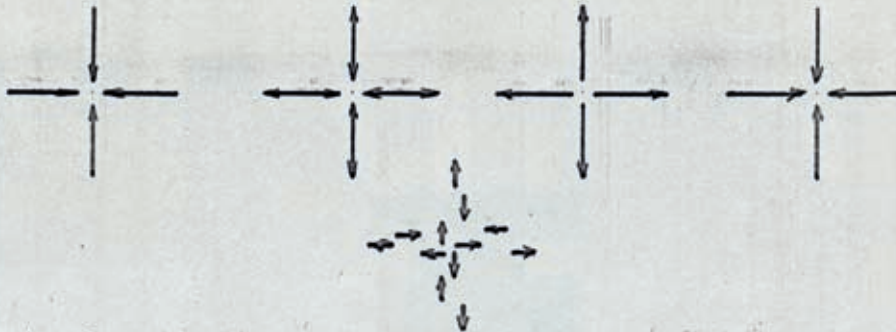
miško šuvaković

uslovi-dodiri-manifestacije  
rad (1)

the conditions-the contacts-the manifestations  
work (1)  
1978

## 1. tri primera

## three examples

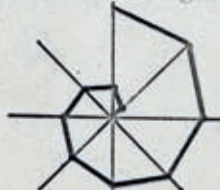


- transformacija: kontrakcija - prekidna struktura /(d1)
- transformacija: kontrakcija - ekspanzija - neprekidna struktura /(d2)
- transformacija: kontrakcija - ekspanzija - prekidna struktura /(d3)
- transformation: the contraction - the discontinued structure /(d1)
- transformation: the contraction - expansion - the continued structure /(d2)
- transformation: the contraction/expansion - the discontinued structure/(d3)

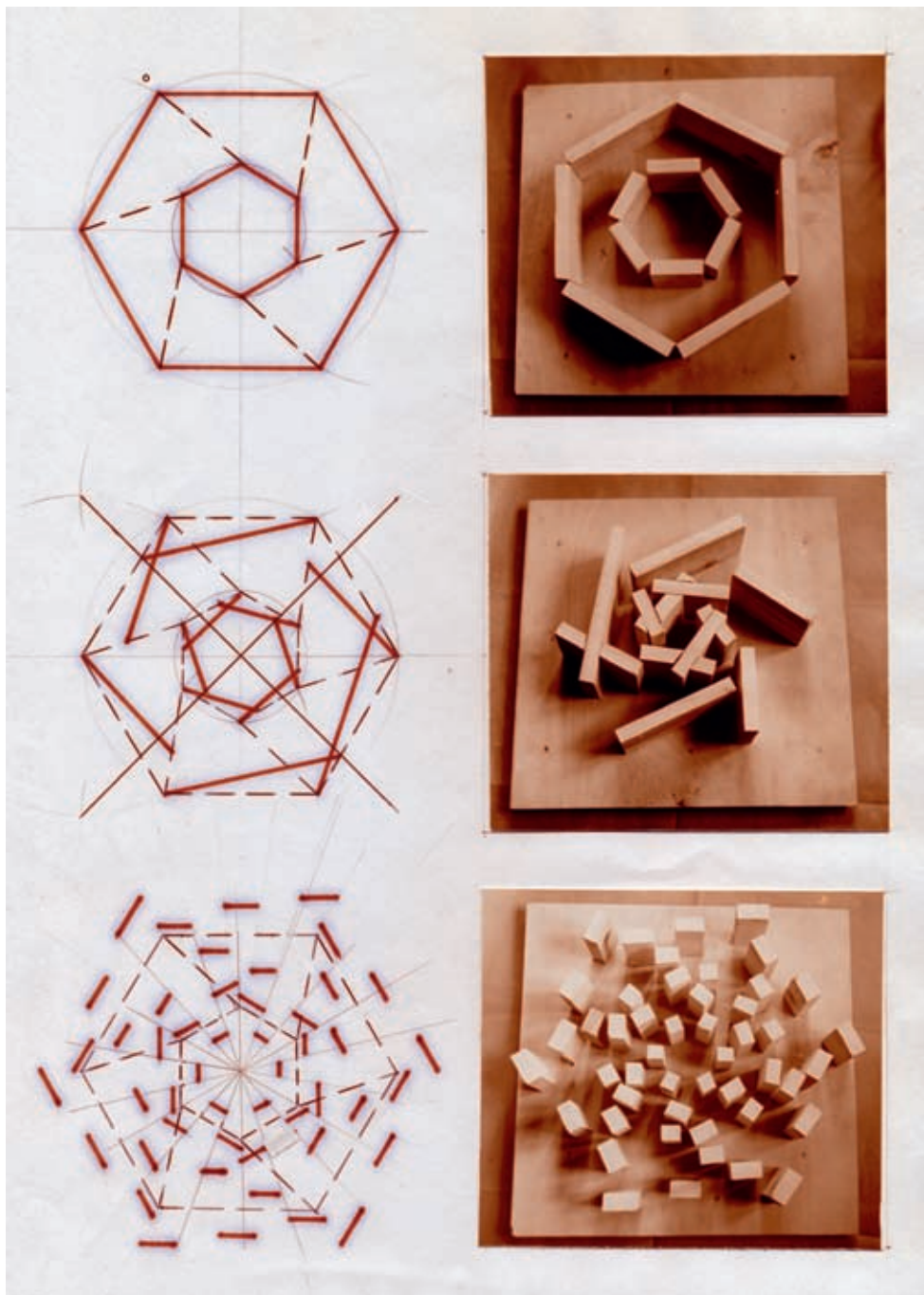
## 2. uslovi ciklusa

## the conditions of the cycle

- proces je manifestacija onoga što postojanje jeste po sebi
- proces je jedinstvo refleksije u sebi i refleksije u drugom
- refleksiju razumem kao : preslikavanje / korespondenciju ili
- refleksiju razumem kao : transformaciju energije
- nešto postaje samo iz nečega
- tri stupnja postojanja / transformacije po vrsti složenosti :  
postojanje iz koga je postajanje  
postajanje je postojanje  
postojanje koje je iz postajanja - ciklično
- a process is the manifestation of what the existence is by itself
- a process is the unity of the reflection in itself and of the reflection in the other
- I understand the reflection as: a copy / a correspondence or
- I understand the reflection as: the energy transformation
- something generates out of something only
- three levels of existence / the transformations according to the kind of complexity:  
the existence out of which the genesis is  
the genesis is the existence  
the existence which is out of the genesis - cyclically

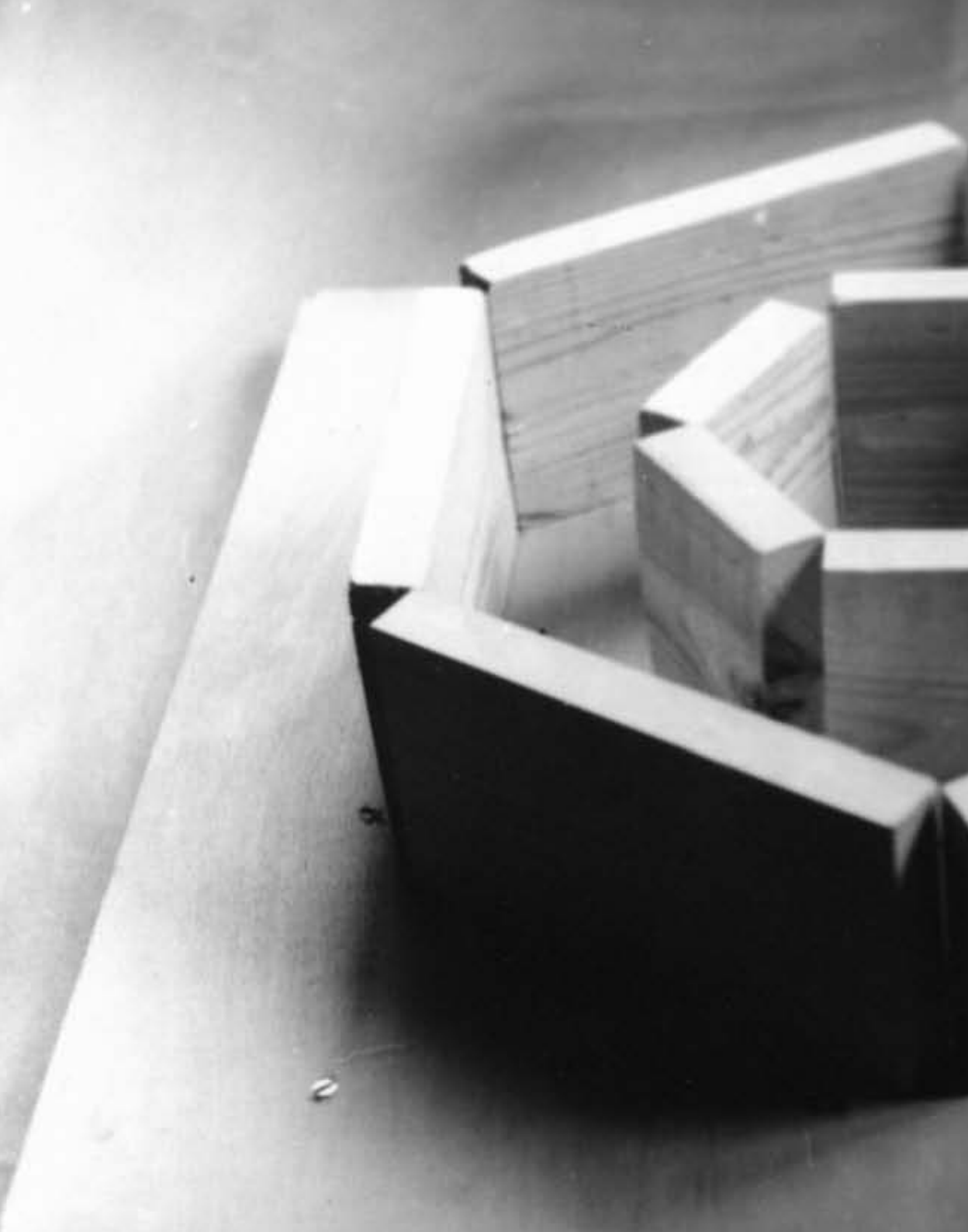




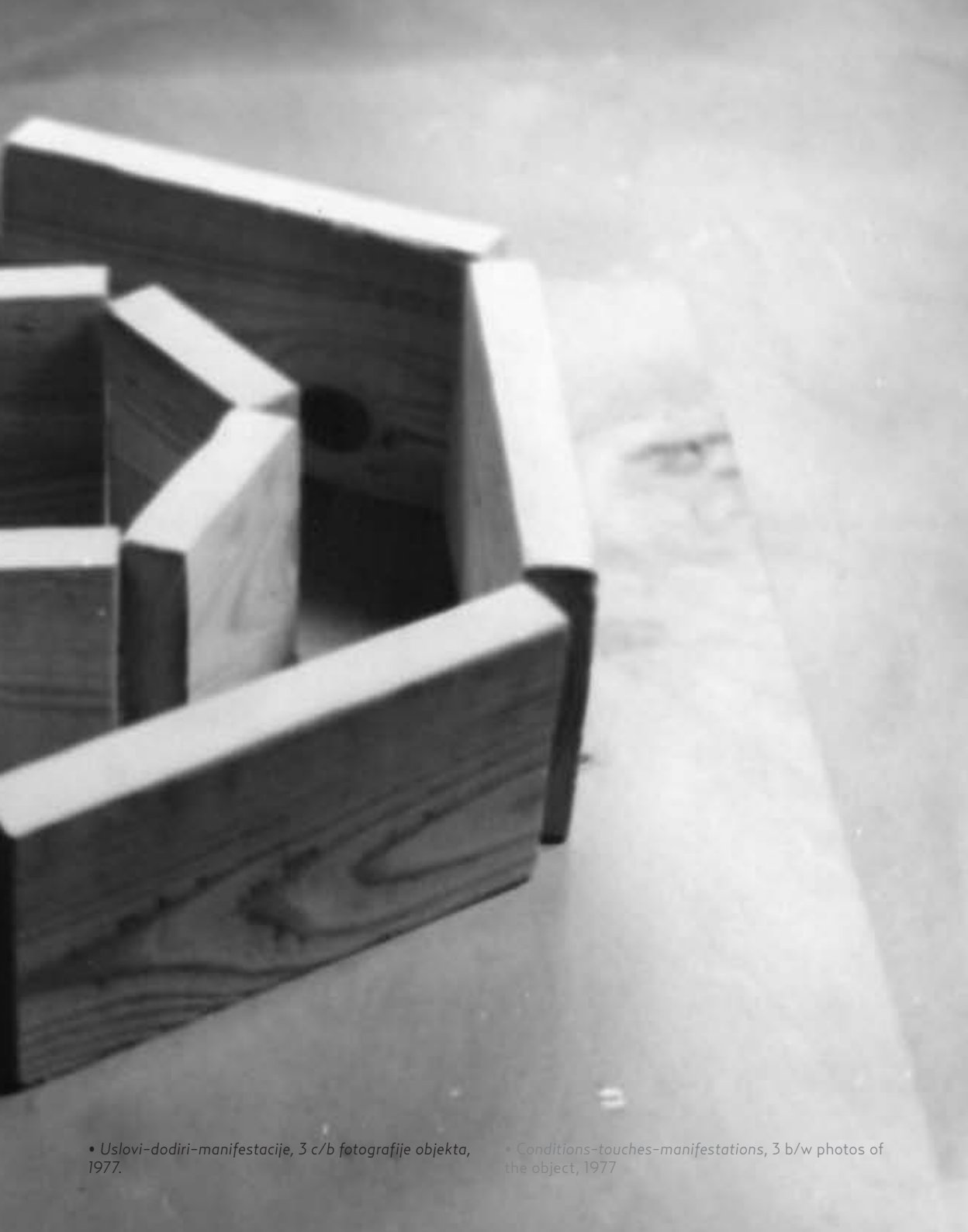


• *Uslovi-dodiri-manifestacije*, crteži i c/b fotografije  
21x30cm, 1977.

• *Conditions-touches-manifestations*, drawings and b/w  
photos 21x30cm, 1977

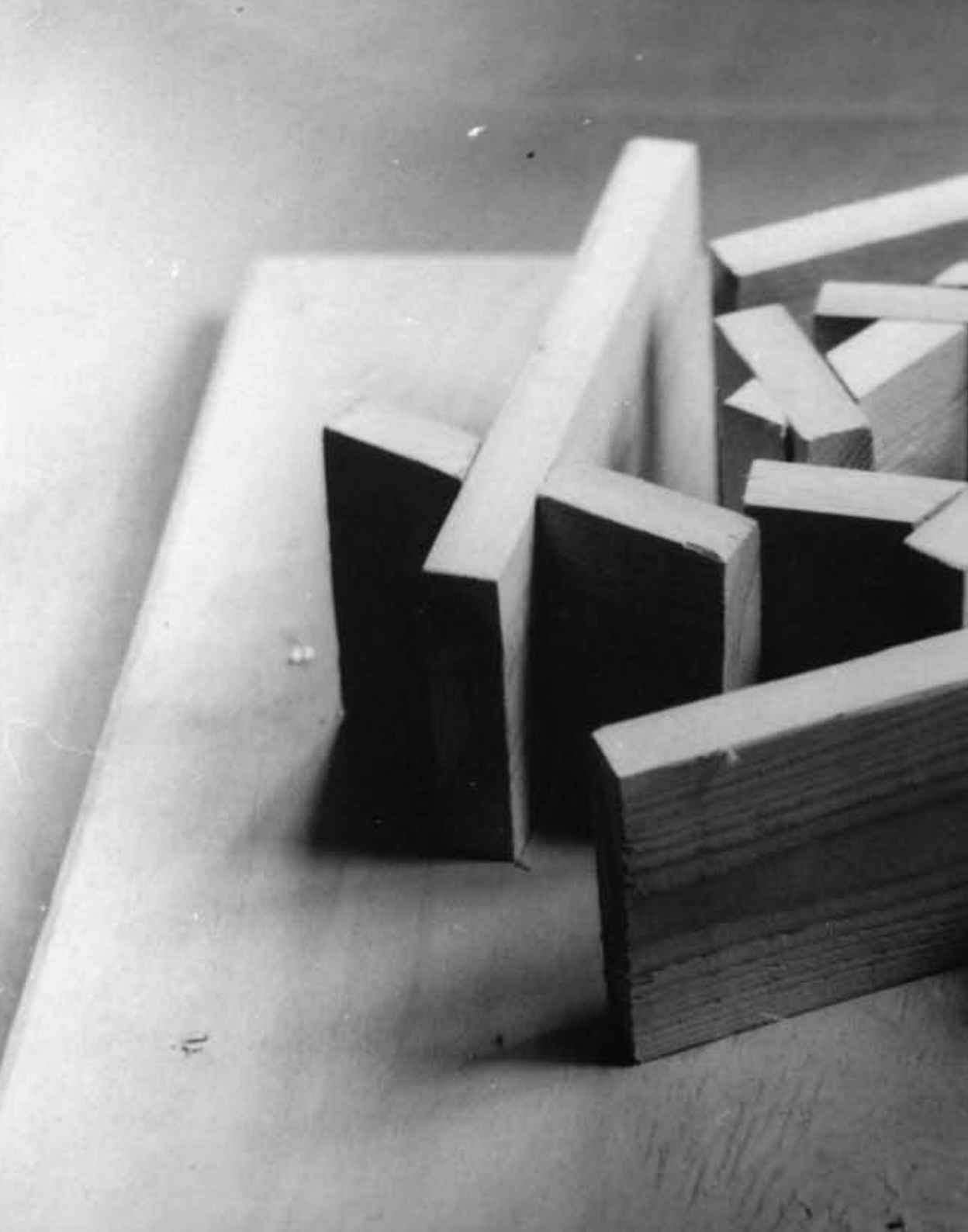






• *Uslovi-dodiri-manifestacije, 3 c/b fotografije objekta, 1977.*

• *Conditions-touches-manifestations, 3 b/w photos of the object, 1977*



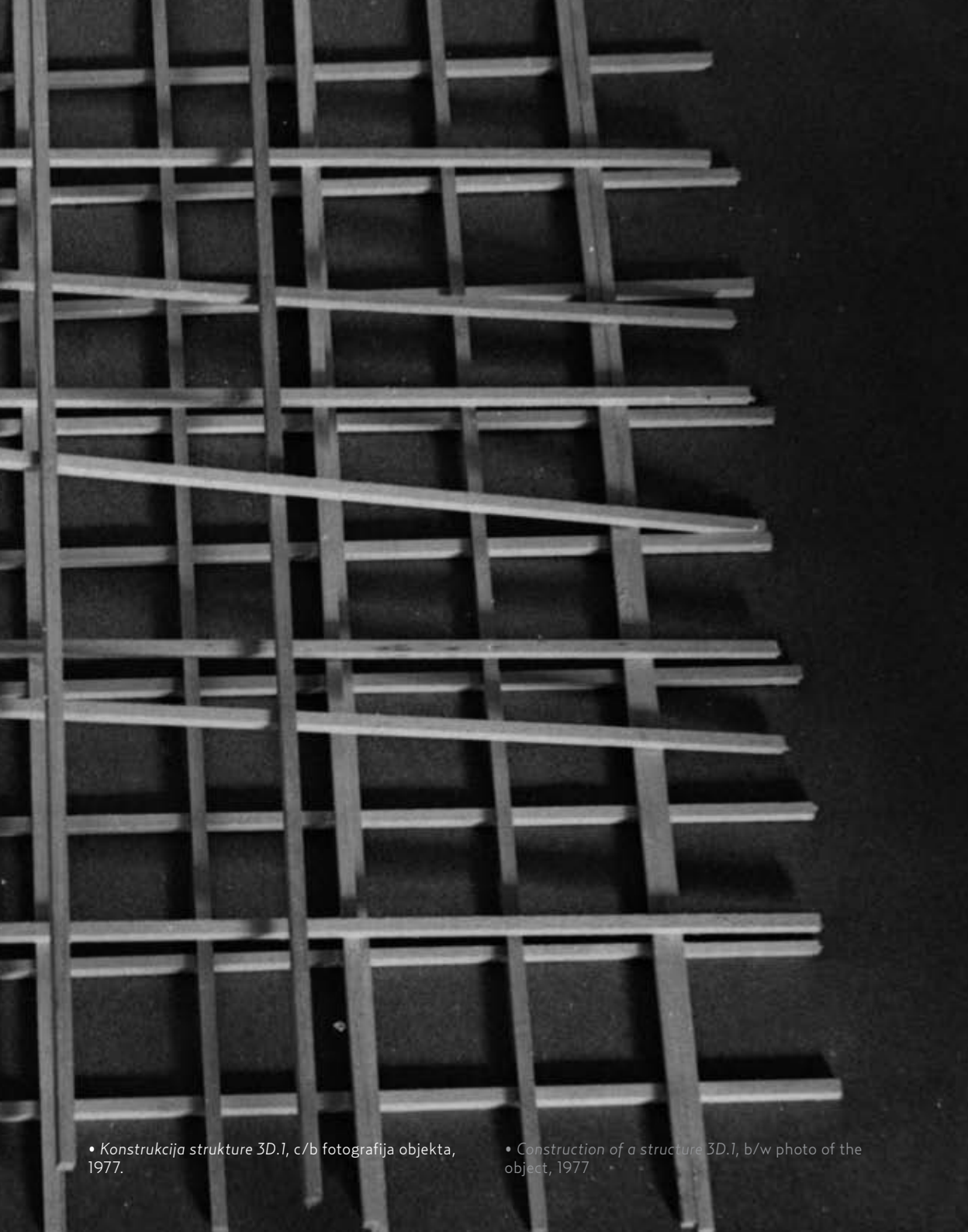






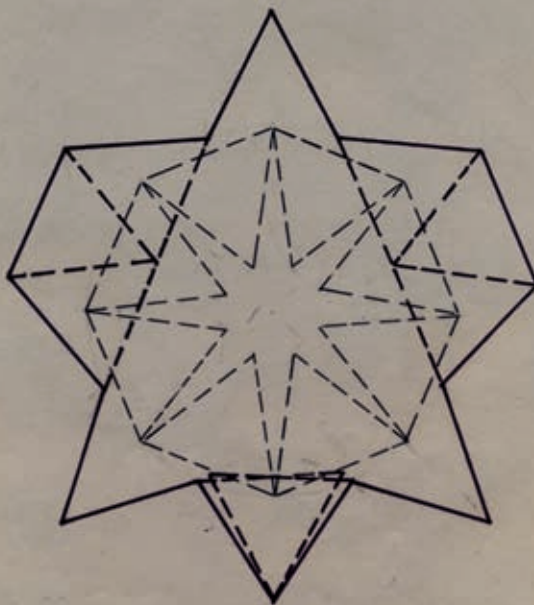
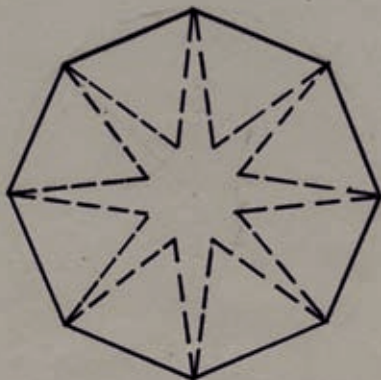






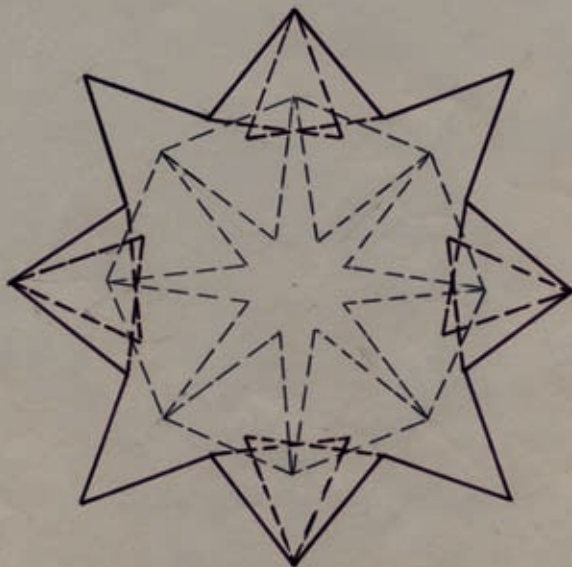
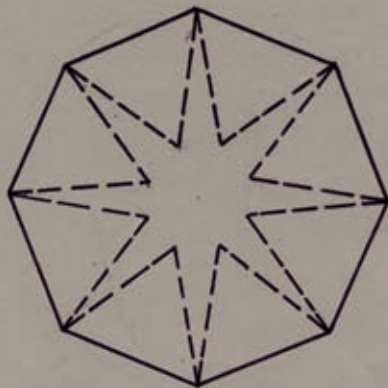
• Konstrukcija strukture 3D.1, c/b fotografija objekta, 1977.

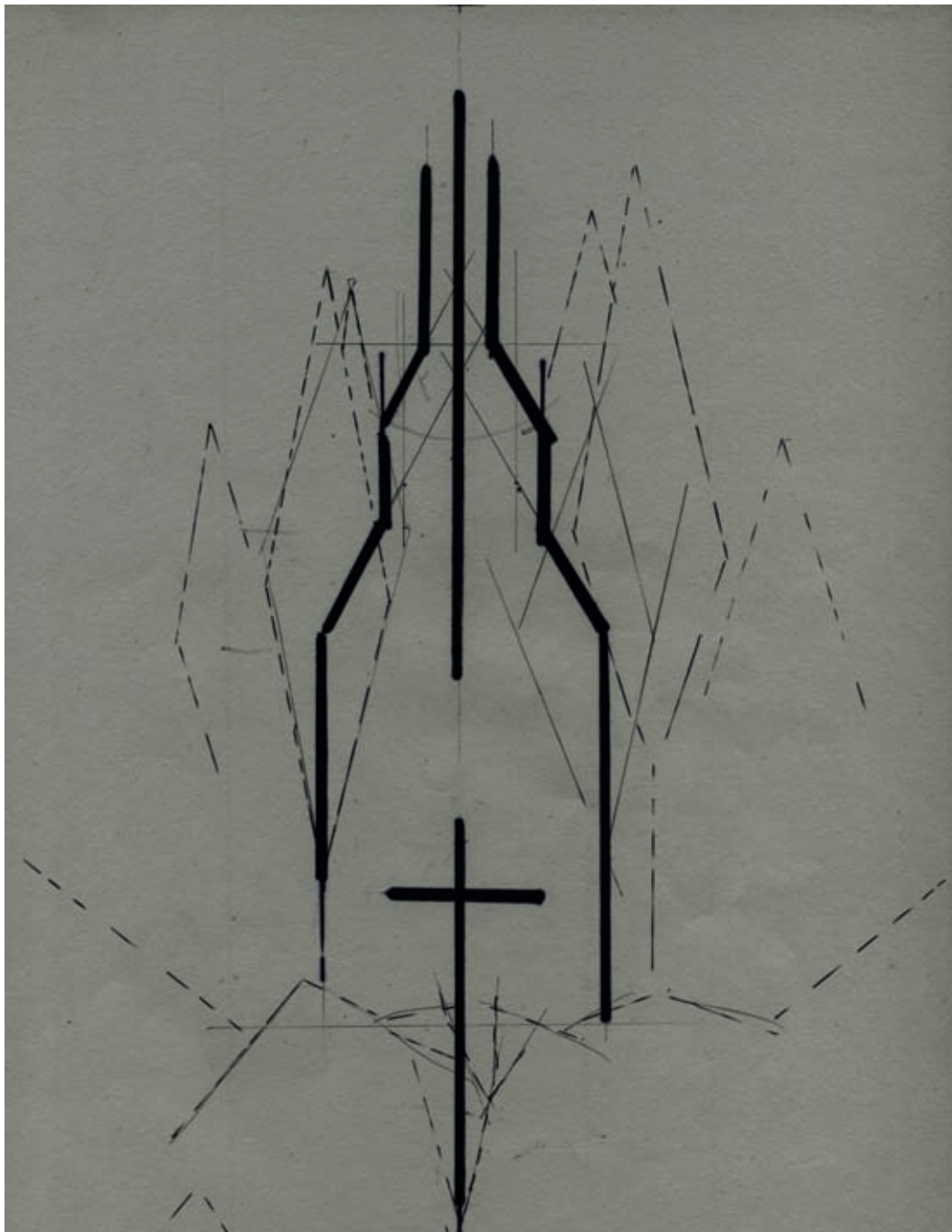
• Construction of a structure 3D.1, b/w photo of the object, 1977



• Izvođenje paterna (trougao, kvadrat, krug), 3 crteža  
21x30cm, 1977.

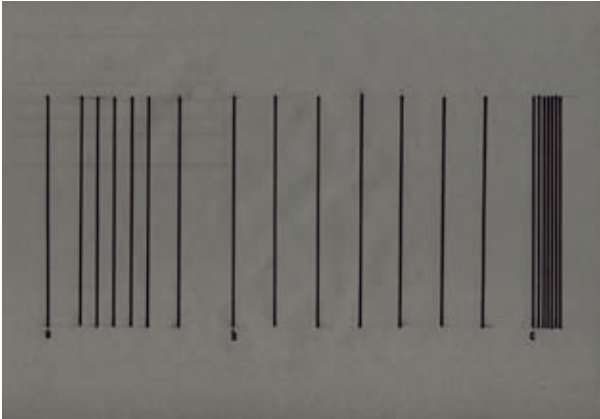
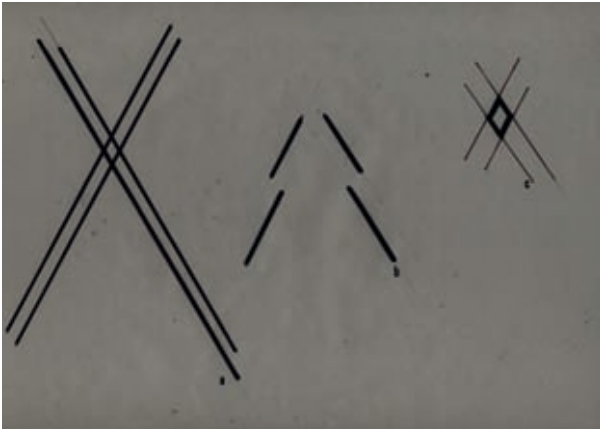
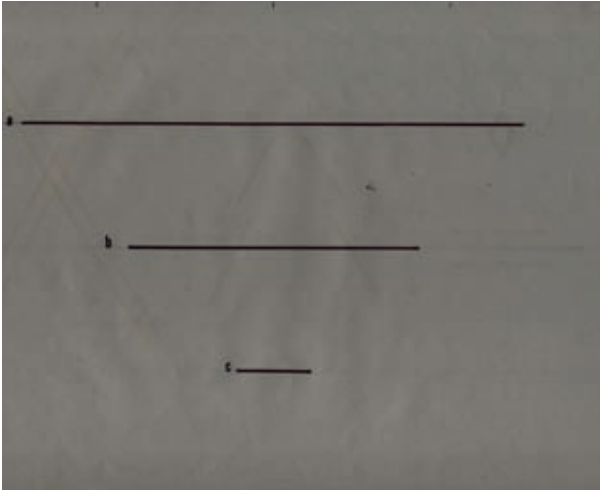
• Execution of a pattern /triangl, square, circle/,  
3 drawings 21x30cm, 1977





• *Corpus Nostrum*, 4 crteža 21x30cm, 1980.

• *Corpus Nostrum*, 4 drawings 4x21x30cm, 1980







• *Elementi teorije prostornih konfiguracija*, bojeni papiri, zid, 200x220cm i 100x220cm, 1982. (uništeno)

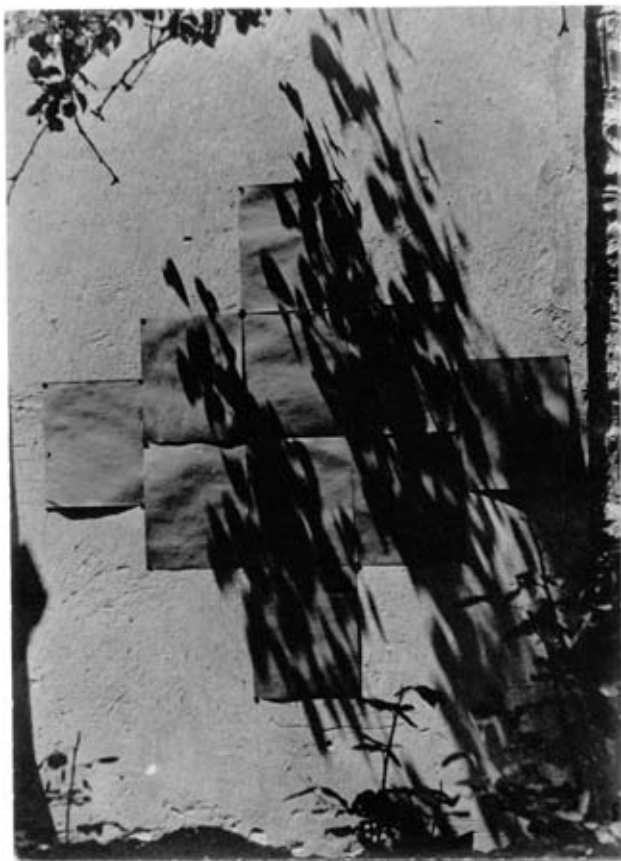
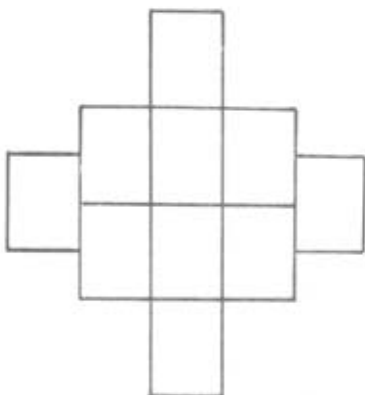
• *Elements of a theory of spatial configurations*, coloured papers, wall, 200x220cm and 100x220cm, 1982 (destroyed)





• *Elementi teorije prostornih konfiguracija, instalacija;*  
papir i zid 130x180cm, 1981. (uništeno)

• *Elements of a theory of spatial configurations,*  
installation; paper and wall 130x180cm, 1981 (destroyed)



# ELEMENTI TEORIJE PROSTORNIH KONFIGURACIJA

MAJ – DECEMBAR 1981.

ZID – PAPIR – SENKA

• *Elementi teorije prostornih konfiguracija*, c/b fotografija, crtež, tekst sa letresetom, 21x30cm, 1981.

• *Elements of a theory of spatial configurations*, b/w photo, drawing, Letreset text, 21x30cm, 1981



• *Transparentne dvoslojne strukture, crtež na hameru i paus 21x30cm, 1986.*

• *Transparent two-layered structures, drawing on rotary and tracing paper 21x30cm, 1986*

# STRUKTURE: AUTOREFLEKSIJE

„DEFINICIJE AUTOREFLEKSIJE“, U „AUTOREFLEKSIJA I TEORIJA ČINJENJA“, IZ TEORIJA U  
METNOSTI I ANALITIČKA FILOZOFIJA II: ANALITIČKA UMETNOST, DOKTORSKA DISERTACIJA  
FLU, BEOGRAD, 1991, STR. 79 I 81.

AUTOREFLEKSIJA JE SPECIFIČAN NAČIN PRIKAZIVANJA ILI „OGLEDANJA“ UMENTIČKOG RADA (SLIKE,  
PERFORMANSA, TEKSTA ITD), POSTUPKA NJEGOVOG STVARANJA I NAČINA NA KOJI ON FUNKCIONIŠE.  
CVETAN TODOROV, NA PRIMER, AUTOREFLEKSIJU ODREĐUJE SLEDEĆIM REČIMA: „UMETNOST  
DVADESETOG VEKA OTKRILA JE TO SVAGDAŠNJE SVOJSTVO UMETNOSTI: DELO PRIČA O SOPSTVENOM  
STVARANJU, ONO ŠTO JEDNO PLATNO IZNOSI, TO JE KAKO JE IZRAĐENO; TEKST KAKO JE NAPISAN“.  
... O UMETNIČKOM DELU SE MOŽE GOVORITI KAO O NEKOM PRIMERKU POGODNOM ZA „ARHEOLOŠKU  
REKONSTRUKCIJU“ OZNAČITELJSKIH MOĆI ISTORIJE UMETNOSTI, ISTORIJE SUBJEKTA, ISTORIJE TEKSTA,  
ISTORIJE SLIKE ITD.

# STRUCTURES: AUTO-REFLECTIONS

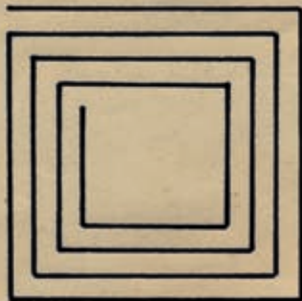
'DEFINITIONS OF AUTO-REFLECTION', IN 'AUTO-REFLECTION AND THEORY OF DOING',  
FROM ART THEORY AND ANALYTICAL PHILOSOPHY II: ANALYTICAL ART (PHD  
DISSERTATION), FLU, BEOGRAD, 1991, PP. 79 AND 81.

AUTO-REFLECTION IS A SPECIFIC WAY OF REPRESENTATION OR 'MIRRORING' OF THE ARTWORK  
(PAINTING, PERFORMANCE, TEXT ETC.), THE PROCEDURE OF ITS MAKING AND THE WAY IN WHICH IT  
OPERATES. TSVETAN TODOROV, FOR EXAMPLE, DEFINES AUTO-REFLECTION IN FOLLOWING TERMS:  
ART OF THE 20TH CENTURY DISCOVERED THIS MUNDANE PROPERTY OF ART: THE ARTWORK SPEAKS  
OF ITS OWN CREATION; WHAT A CANVAS DISCLOSES IS HOW IT WAS EXECUTED, THE TEXT HOW IT WAS  
WRITTEN...

... ONE MAY DISCUSS AN ARTWORK AS A SAMPLE SUITABLE FOR 'ARCHEOLOGICAL RECONSTRUCTION'  
OF THE SIGNIFYING POWERS OF ART HISTORY, HISTORY OF THE SUBJECT, HISTORY OF THE TEXT,  
HISTORY OF PAINTING ETC.



ODREDJENJE VIZUELNE STRUKTURE PROCESOM FORMIRANJA STRUKTURE



LINIJA SE CRTA PARALELNO HORIZONTALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO VERTIKALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO HORIZONTALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO VERTIKALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO HORIZONTALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO VERTIKALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO HORIZONTALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO VERTIKALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO HORIZONTALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO VERTIKALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO HORIZONTALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO VERTIKALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO HORIZONTALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO VERTIKALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO HORIZONTALNOJ STRANI PAPIRA  
LINIJA SE CRTA PARALELNO VERTIKALNOJ STRANI PAPIRA

iz knjige "STRUKTURE", 1975.

• *Određenje vizuelne strukture procesom formiranja strukture, tekst kucan pisaćom mašinom i crtež flomasterom 21x30cm, 1975.*

• *Determination of a visual structure in a process of forming of the structure, typewritten text and felt pen drawing 21x30cm, 1975*



• *Linije*, 2 fotograma 18x24cm, 1975.

• *Lines*, 2 photograms 18x24cm, 1975



## PAZ 1

- 1° Три паралелне вертикалне линије подредноко удабене једна од друге линије структуру
- 2° Кретање (ротација) линија линије структуру кретања
- 3° Три паралелне хоризонталне линије подредноко удабене једна од друге линије структуру





• *Određenje vizuelne strukture procesom formiranja strukture I, 4 c/b fotografije 18x24cm, 1975.*

• *Determination of a visual structure in a process of forming of the structure I, 4 b/w photos 18x24cm, 1975*

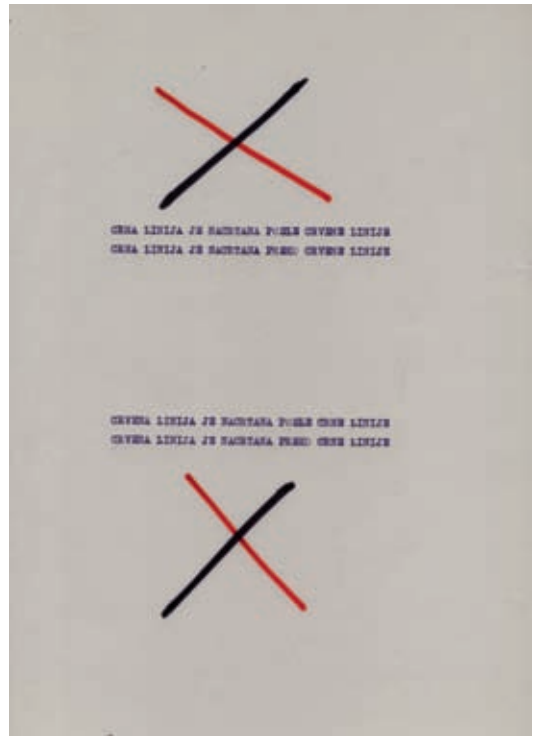
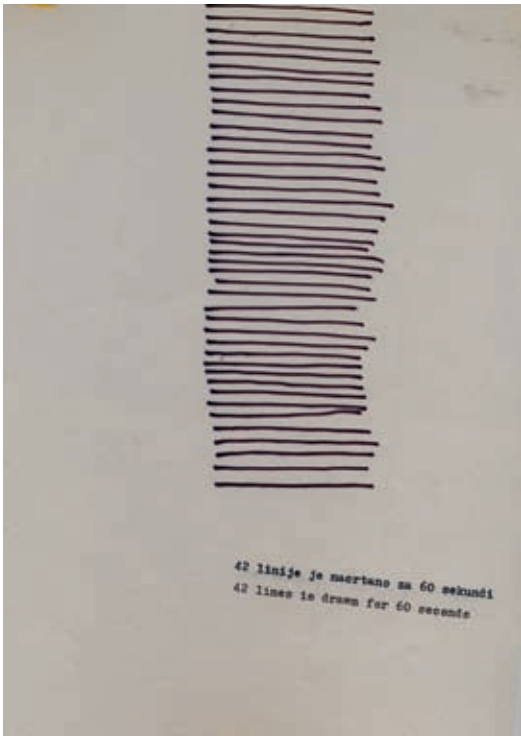




• *Određenje vizuelne strukture procesom formiranja strukture III, 7 c/b fotografije 18x24cm, 1975.*

• *Determination of a visual structure in a process of forming of the structure III, 7 b/w photos 18x24cm, 1975*

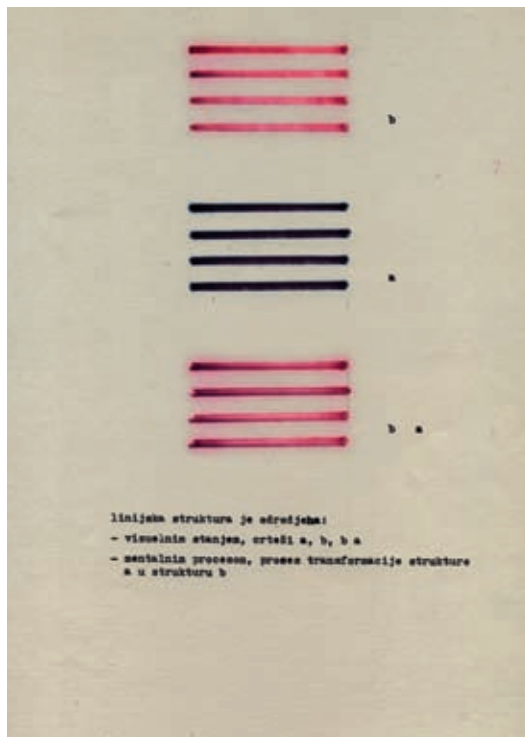
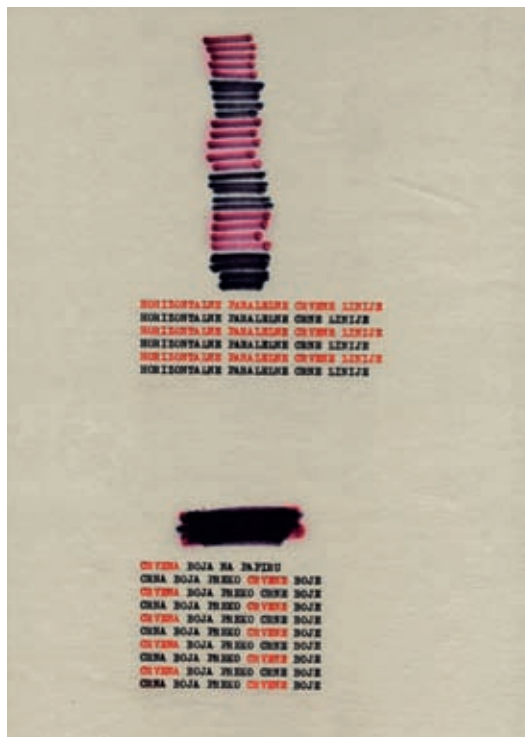




- 42 linije je nacrtano za 60 sekundi, crtež i tekst kucan pisaćom mašinom 21x30cm, 1975.
- Crna linija je nacrtana posle crvene linije, crtež flomasterima u boji 21x30cm, 1975.

- 42 lines were drawn in 60 seconds, drawing and typewritten text 21x30cm, 1975
- Black line is drawn after the red line, color felt pen drawing 21x30cm, 1975





- Horizontalne paralelne crvene/crne linije & crvena boja na papiru, crtež flomasterima u boji, kucan tekst pisaćom mašinom 21x30cm, 1975.
- Vizuelna struktura je određena vizuelnim stanjem / mentalnim procesom, crtež flomasterima u boji, kucan tekst pisaćom mašinom 21x30cm, 1975.

- Horizontal parallel red/black lines & red paint on paper, color felt pen drawing, typewritten text 21x30cm, 1975
- Visual structure is determined in a visual state / mental process, color felt pen drawing, typewritten text 21x30cm, 1975

# ANALITIČKI RADOVI: KOGNITIVNI PAKETI

„PRIMERI ANALITIČKOG CRTEŽA U RADU GRUPE 143“, ŠAPILOGRAFISAN RUKOPIS, SKC, BEOGRAD, 1980.

## DEFINICIJE POJMOVA:

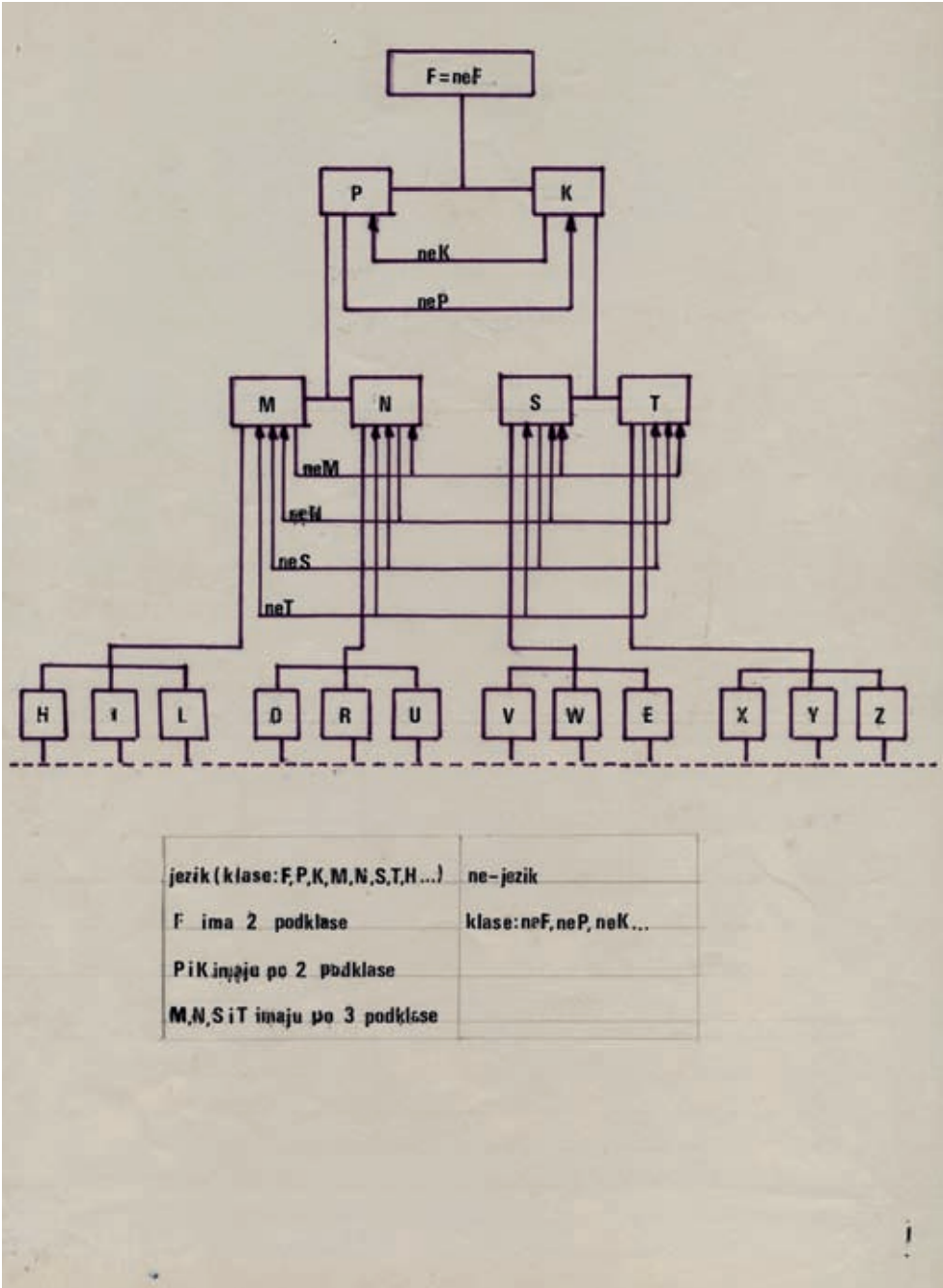
- **OBJEKT-JEZIK:** OBJEKT-JEZIK JE JEZIČKI MODEL KOJI SE FORMULIŠE ILI ISPITUJE.
- **MODEL:** MODEL JE PREDSTAVA/SIMULACIJA SITUACIJE, DOGAĐAJA, STANJA STVARI, ... ILI U FORMALIZOVANOM PROCESU REZULTAT PRESLIKAVANJA KORESPONDENCIJOM.
- **VEŠTAČKI MODEL:** VEŠTAČKI MODEL JE ARTIKULISAN SISTEM: SKUPA METODA, OBJEKATA-METODA, POSLEDICA PRIMENE SKUPA METODA, FORMULISAN U SAGLASNOSTI SA IZABRANIM KONVENCIJAMA.
- **VEŠTAČKI JEZIČKI MODEL:** VEŠTAČKI JEZIČKI MODELI SU MODELI ODREĐENI PRAVILIMA SINTAKSE I SEMANTIKE (ILI SAMO PRAVILIMA SINTAKSE).
- **METODA:** METODA JE SKUP SREDSTAVA (USLOVA KOJIMA) U KOJIMA SU MOGUĆI PROCESI AKTIVNOSTI U OPŠTEM SLUČAJU ILI PROCESI FORMULACIJE, GENERISANJA U SPECIFIČNIM SLUČAJEVIMA.
- **FORMULACIJA** JE PROCES KOJI REZULTIRA STAVOM, TEKSTOM, CRTEŽOM, ...
- **GENERISANJE:** GENERISANJE JE PROCES FORMULACIJE ODREĐEN PRIMENOM PRAVILA SINTAKE.
- **STRUKTURA** JE SKUP ELEMENATA (JEDINICA) POVEZAN ODREĐENIM RELACIJAMA (U RADOVIMA GRUPE 143 TE RELACIJE MOGU DA SE OZNAČE KAO SINTAKTIČKE RELACIJE).

# ANALYTICAL WORKS: COGNITIVE PACKAGES

'INSTANCES OF ANALYTICAL DRAWING IN GROUP 143'S WORK', HECTOGRAPHED MANUSCRIPT, SKC, BELGRADE, 1980

## DEFINITIONS OF TERMS:

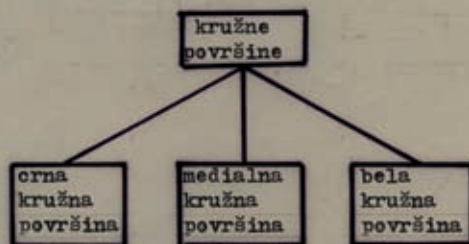
- **OBJECT-LANGUAGE:** LANGUAGE MODEL, FORMULATED OR EXAMINED;
- **MODEL:** REPRESENTATION/SIMULATION OF A SITUATION, EVENT, STATE OF AFFAIRS, ... OR, IN A FORMALIZED PROCESS, RESULT OF COPYING BY CORRESPONDENCE;
- **ARTIFICIAL MODEL:** ARTIFICIAL LANGUAGE MODELS ARE MODELS DETERMINED BY THE RULES OF SYNTAX AND SEMANTICS (OR MERELY THE RULES OF SYNTAX);
- **METHOD:** SET OF DEVICES (CONDITIONS) OF ACTIVITY IN GENERAL CASES, OR PROCESSES OF FORMULATION/GENERATING IN SPECIFIC CASES;
- **FORMULATION** IS A PROCESS RESULTING IN AN ATTITUDE, TEXT, DRAWING...;
- **GENERATING:** PROCESS OF FORMULATION DETERMINED BY USE OF THE RULES OF SYNTAX;
- **STRUCTURE** IS A SET OF ELEMENTS (UNITS) CONNECTED IN CERTAIN RELATIONS (IN THE WORKS OF THE GROUP 143 THOSE RELATIONS MAY BE TERMED AS SYNTACTIC RELATIONS).



• *Modeli / izvođenje logičkih mogućih svetova*, 4 crteža sa tekstom (Ietraset i kucano pisačom mašinom) 21x30cm, 1976.

• *Models / conceiving logical possible worlds*, 4 drawings with text (Letraset and typewritten) 21x30cm, 1976

klasi W se određuje samo isama jedna mentalna struktura



uslovi koji određuju klasu (klasa W):

1. klasa W je podklasa klase S (diagram 1)  
u navedenom primeru klasa W je crna kružna površina  
crna kružna površina je podklasa klase kružnih površina
2. klasi W je moguće odrediti klase ne-W  
postoji beskonačno mnogo klase ne-W  
u sklopu podklasa klase S (kružnih površina) moguće je odrediti  
dve klase ne-W (medialna kružna površina i bela kružna površina)
3. kontekst strukture klase  
prostorni odnos (kontekst)  
vremenski kontekst  
kvalitativni odnos klase (mentalne strukture koje se određuju  
klasi)  
odnos između klase:izvedenih i nezavisnih

A	B	C	D	E	F
G	H	I	J	K	L
M	N	O	P	Q	R
S	T	U	V	W	X
Y	1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	20
30	40	50	60	70	80

primarna rečenica  
(struktura)

A	G	M	S	Y	6
B	H	I	J	K	L
C	N	O	P	Q	R
D	T	U	V	W	X
E	1	2	3	4	5
F	7	8	9	10	20
30	40	50	60	70	80

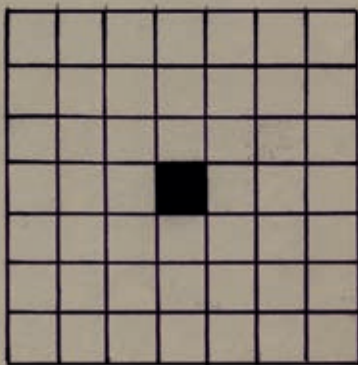
izvedena rečenica:  
pravilo formacije

$\alpha$ AG	$\beta$ BM	$\delta$ CS	$\epsilon$ DY	$\zeta$ E6	$\eta$ F30
G	H	I	J	K	L
M	N	O	P	Q	R
S	T	U	V	W	X
Y	1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	20
30	40	50	60	70	80

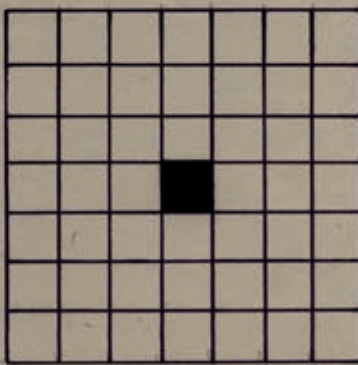
izvedena rečenica:  
pravilo transformacije

definicije:

1. jezik je bilo koji skup stvari povezanih dvema klasama pravila: pravilima formacije i pravilima transformacije
2. pravila formacije određuju dopustive nezavisne kombinacije između članova skupa (takve kombinacije se nazivaju rečenicama)
3. pravila transformacije određuju rečenice koje se mogu dobiti iz drugih rečenica



rečenica 1



rečenica 2

1. svaka rečenica sadrži jedan dominantan znak i izvesne specifikatore
2. dominantni znak se koristi u zavisnosti od konteksta kada se ukazuje na neki skup može se ukazati na ceo skup, na pojedine delove skupa
3. primer:  
 posmatraju se dve formalno (po mehanizmu) identične rečenice  
 prema kontekstu upotrebe (posmatranja) te dve rečenice su različite: razlikuju se dominantni znaci  
 u prvoj rečenici dominantni znak je crni kvadrat (kontekst elemenata: oko dominantnog znaka formira se struktura)  
 u drugoj rečenici dominantni znak je struktura (kontekst skupa)

napomena: u razmatranjima (crtež: 1, 2, 3, 4) korišćena je terminologija i polazne definicije „osnovne teorije o znacima” čarlsa morisa

3-6 februar 1976





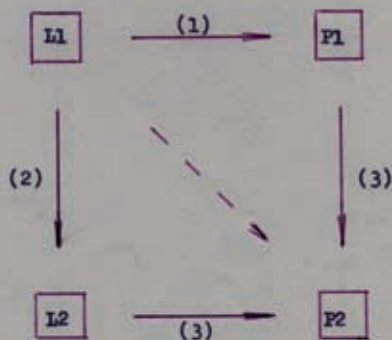
1

analogni procesi /razrada:fig.52 - pedagogical sketchbook,paul klee

- klase: površine  
linije
- podklase: površine / geometriske - organske  
linije / geometriske - organske
- relacije:  
površina - linija / analogije klasa  
linija - linija / analogije podklasa  
površina - površina / analogije podklasa
- proces rada:  
analogno procesu L1 proces P1  
analogno procesu L1 proces L2  
analogno procesu L2 / proces P2  
analogno procesu P1 / proces P2

analogi processi /elaborare:fig.52 - pedagogical sketchbook,paul klee

- classe: superficie  
linee
- sottoclasse: superficie / geometrica - organico  
linee / geometrica - organico
- ordini:  
superficie - linee / analogi di classe  
linea - linea / analogi di sottoclasse  
superficie - superficie / analogi di sottoclasse
- processo di lavoro:  
analogo processo L1 processo P1  
analogo processo L1 processo L2  
analogo processo L2 / processo P2  
analogo processo P1 / processo P2



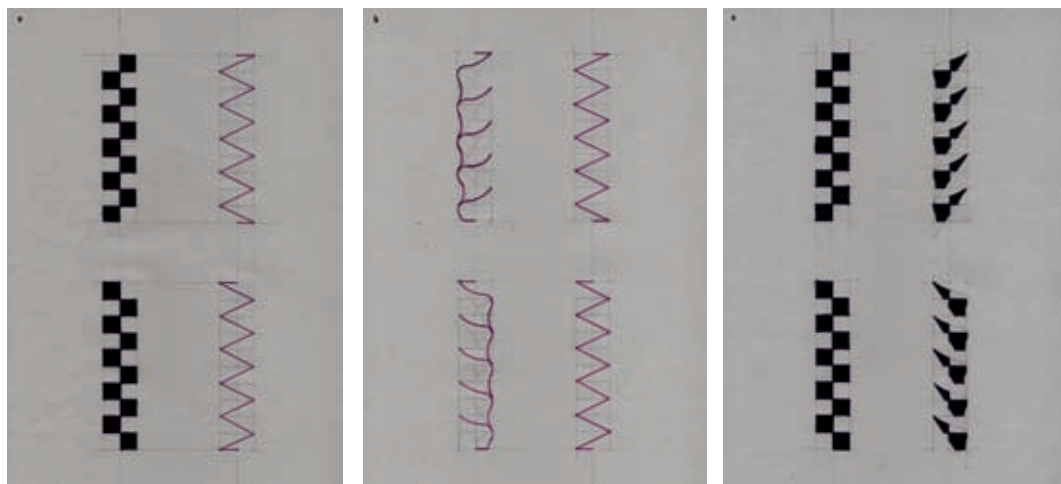


Fig. 52:  $P_1, P_2, P_3$ , etc., are the pivot points of the toppling stones. Connected with each other by a line, they form a zig-zag pattern that circumscribes the vertical axis.

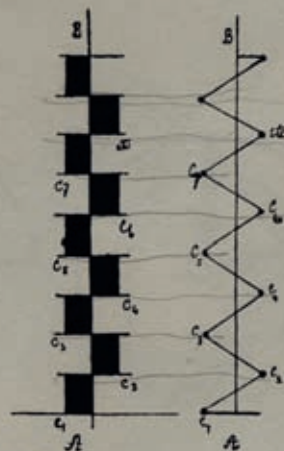
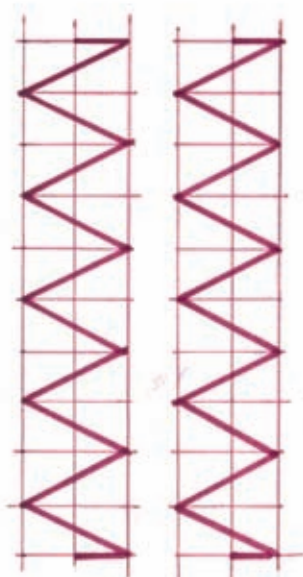


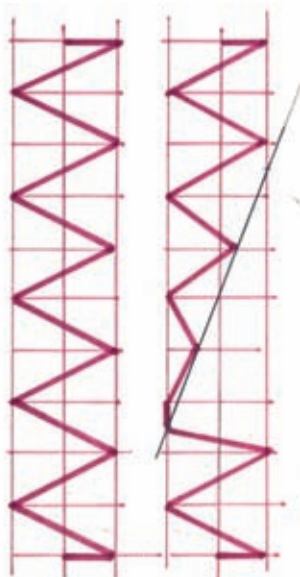
Fig. 52

- *Analogni procesi / razrada fig.52 iz Pedagoške beležnice Paula Kleea*, 3 crteža 21x30cm, 1977.
- *Paul Klee, Fig.52, iz Pädagogisches Skizzenbuch*, Albert Langen Verlag – Bauhausbücher Bd. 2, München, 1925.

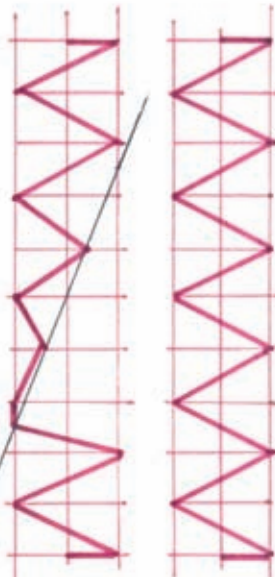
- *Analogue processes / elaborated fig. 52 from Paul Klee's Pedagogical Sketchbook*, 3 sheets from a book, 21x30cm, 1977
- *Paul Klee, Fig.52, from Pädagogisches Skizzenbuch*, Albert Langen Verlag – Bauhausbücher Bd. 2, München, 1925



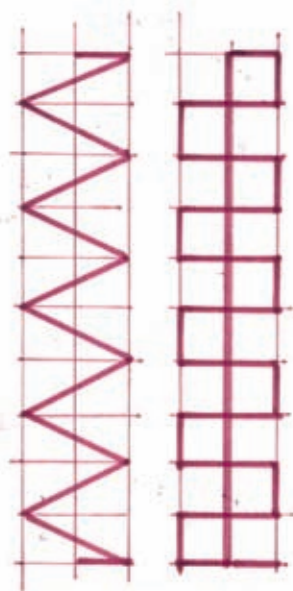
svi A su svi B



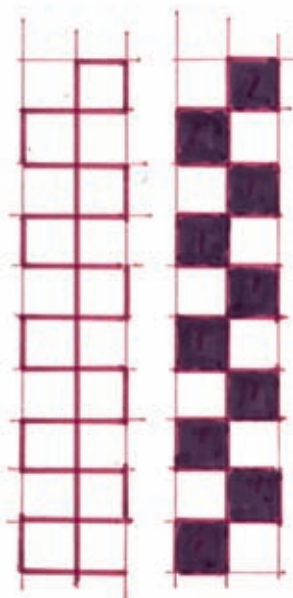
svi A su neki B



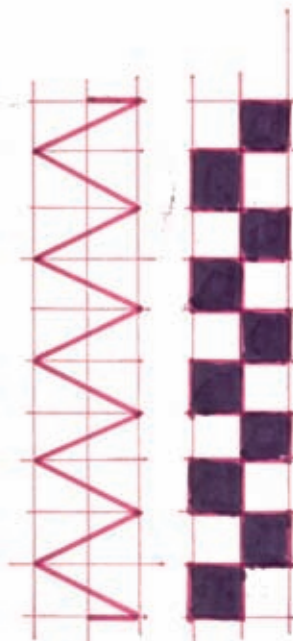
neki A su svi B



ako A onda B



ako B onda C

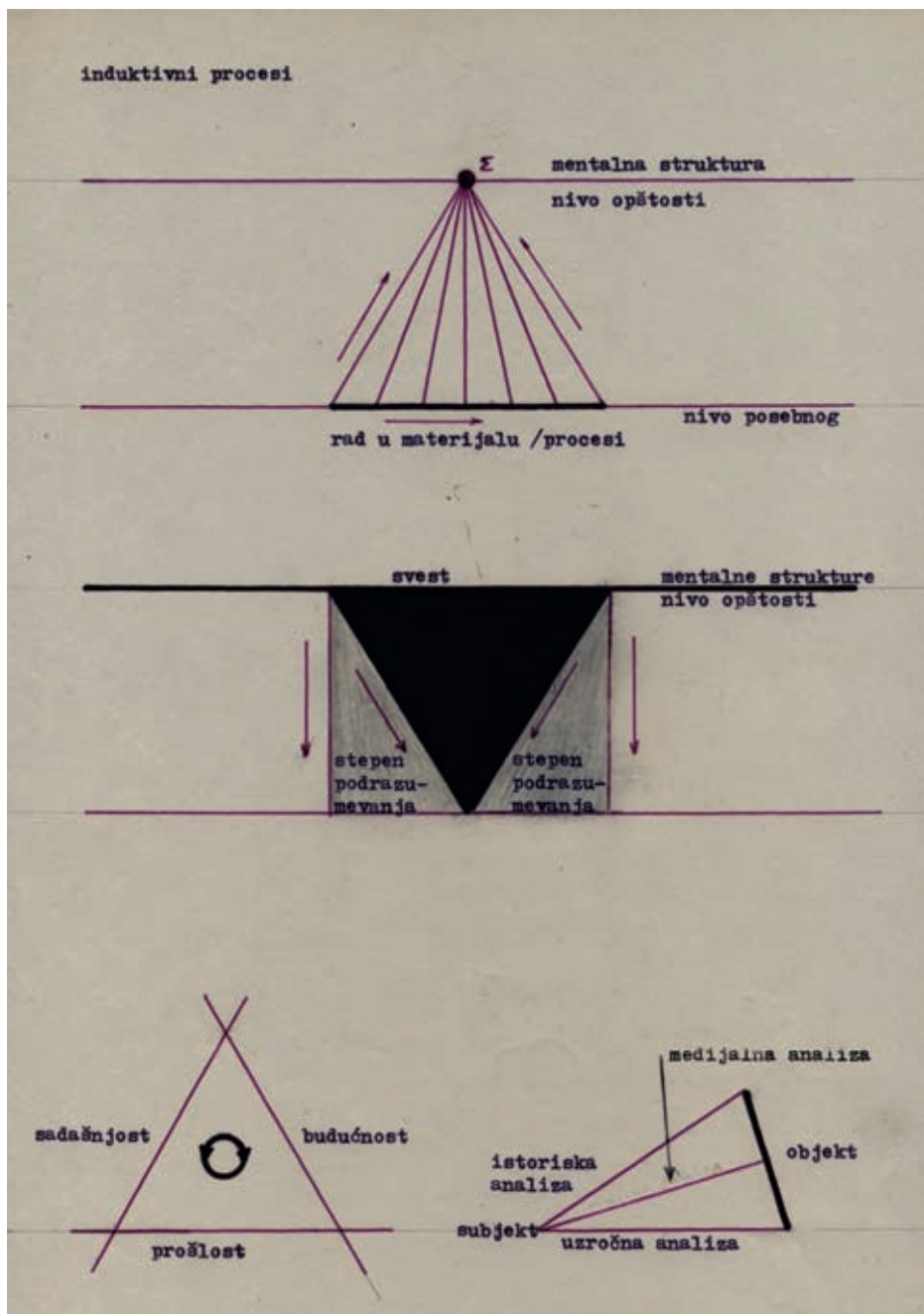


ako A onda C

• Analogni procesi: "ako A onda B", dijagram sa tekstom 21x30cm, 1977.

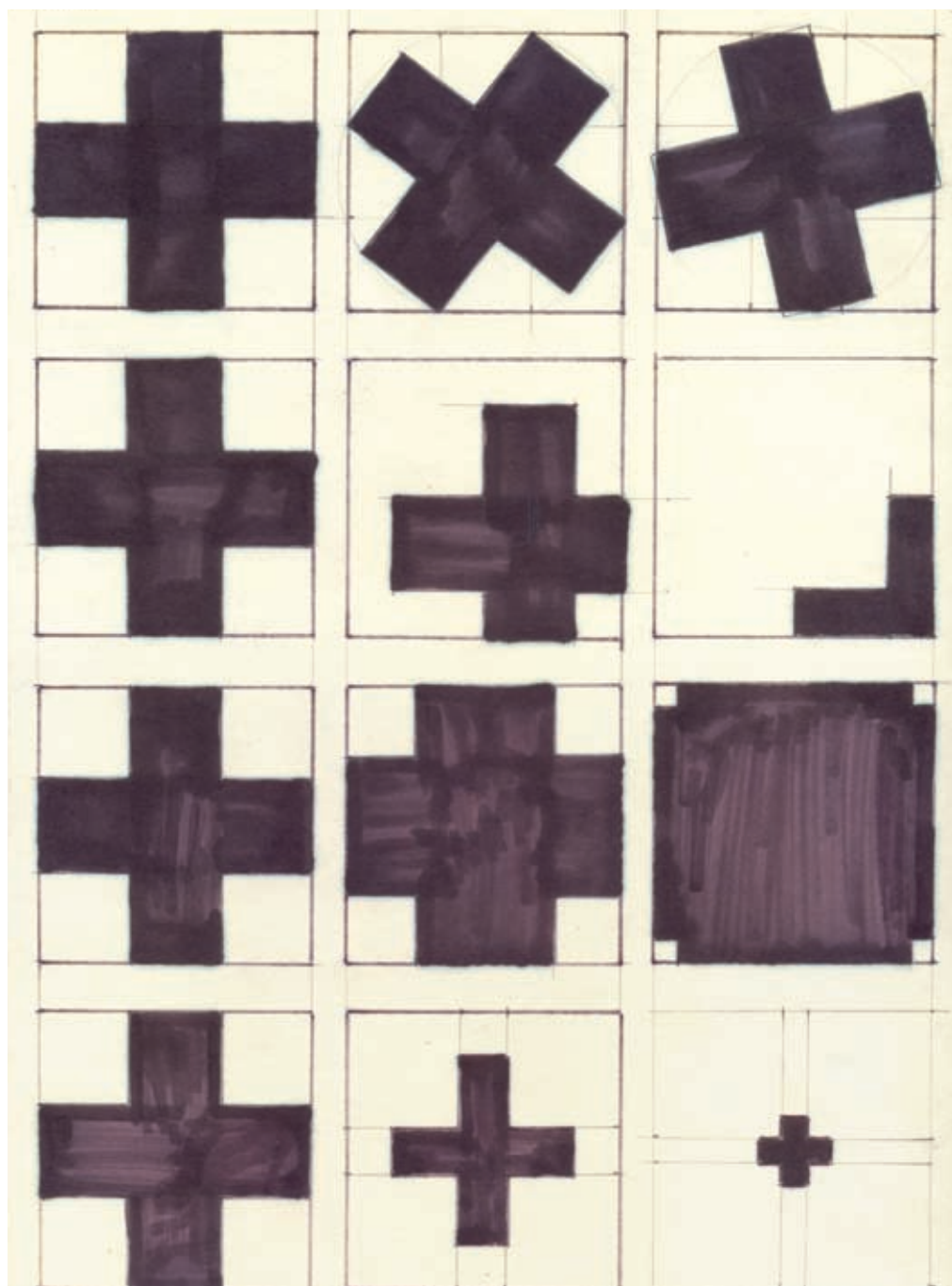
• Analogue processes: "if A then B", diagram with text 21x30cm, 1977



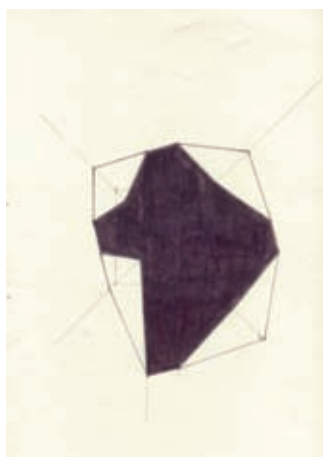
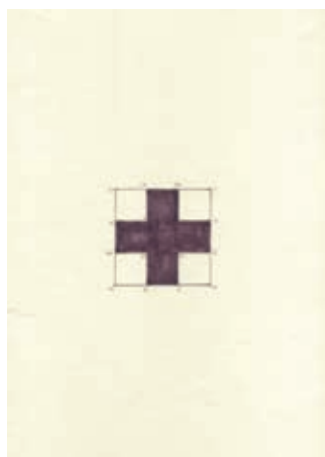


• Radovi (a) / deduktivne strukture (čitanje Hegelove Logike) – skica za Pariski bijenale, crtež sa kucanim tekstom 21x30cm, 1977.

• Works (a) / deductive structures (reading of Hegel's Logic) – sketch for the Biennale de Paris, drawing with typewritten text 21x30cm, 1977







• *Kratka rasprava o Vilijamu Blejku i Kazimiru Maljeviču* (8.02.1981), 2x crtež 21x30cm, 1981.

• *Brief discourse on William Blake and Kazimir Malevich* /8.02.1981/, drawing 21x30cm, 1981

# SKULPTURE: AKCIJE

„PREDAVANJE (I): SPECIFIČNI KARAKTER MODELA“, IZ *SEMINAR*, GALERIJA SKCA, BEOGRAD, 1978, STR. 8.

PRISTUP KOJI ME INTERESUJE ZASNOVAN JE NA SLEDEĆEM: OSNOVNI PROCESI AKTIVNOSTI SU PROCESI SAZNANJA, VREDNOSTI RADA SU SAZNAJNE VREDNOSTI, RAD JE DOKUMENT SAZNAJNOG PROCESA (MIŠLJENJA I PONAŠANJA), RAD NE ZOVEM DELOM VEĆ RADOM.

# SCULPTURES: ACTIONS

'LECTURE (I): SPECIFIC CHARACTER OF THE MODEL', IN *SEMINAR*, GALLERY SKC, BELGRADE, 1978, P. 8.

THE APPROACH I AM CONCERNED WITH STARTS FROM THE FOLLOWING PREMISES: BASIC PROCESSES OF ACTION ARE PROCESSES OF COGNITION; VALUES OF WORK ARE COGNITIVE VALUES; WORK IS A DOCUMENT OF A COGNITIVE PROCESS (THOUGHT AND BEHAVIOR); I DO NOT REFER TO ARTWORKS AS PIECES, BUT AS WORKS.



• *Skulptura 1x2* (uništeno), drvo 200x70x100cm, 1973.

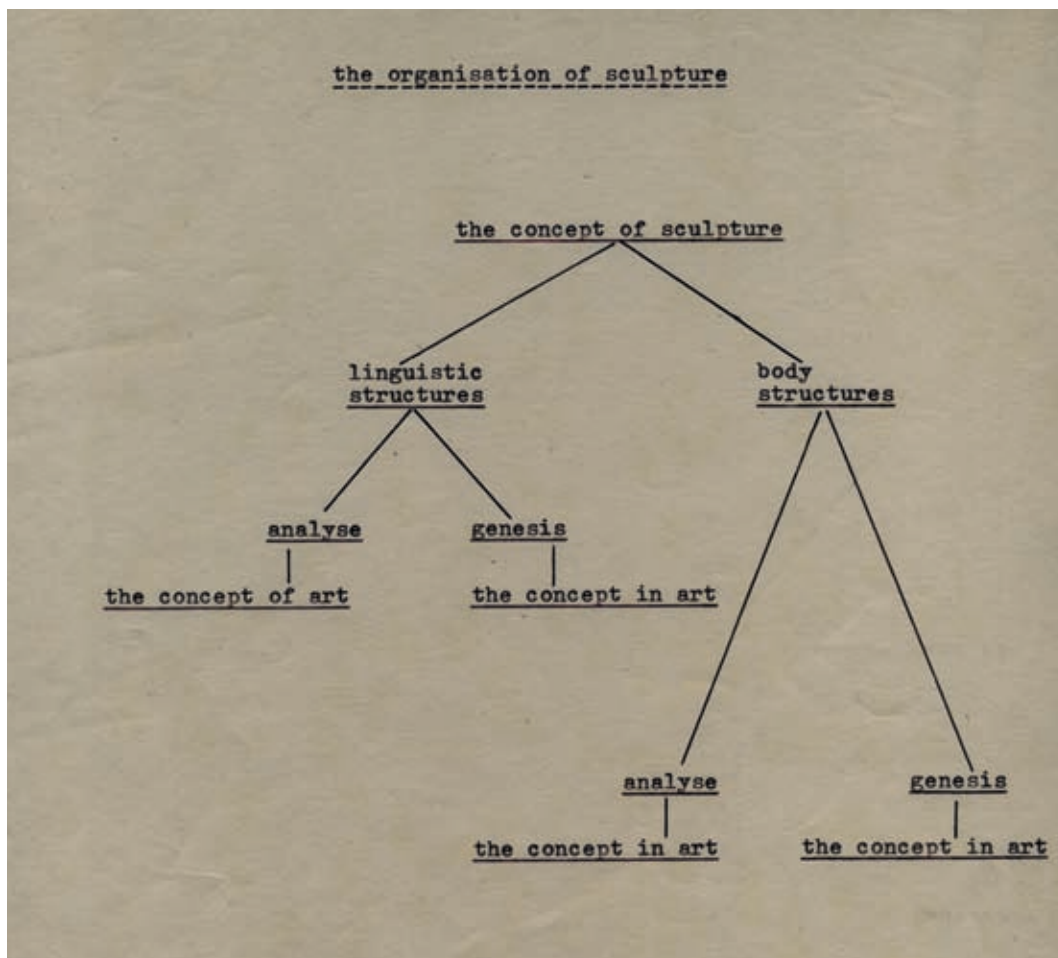
• *Sculpture 1x2* (destroyed), wood 200x70x100cm, 1973



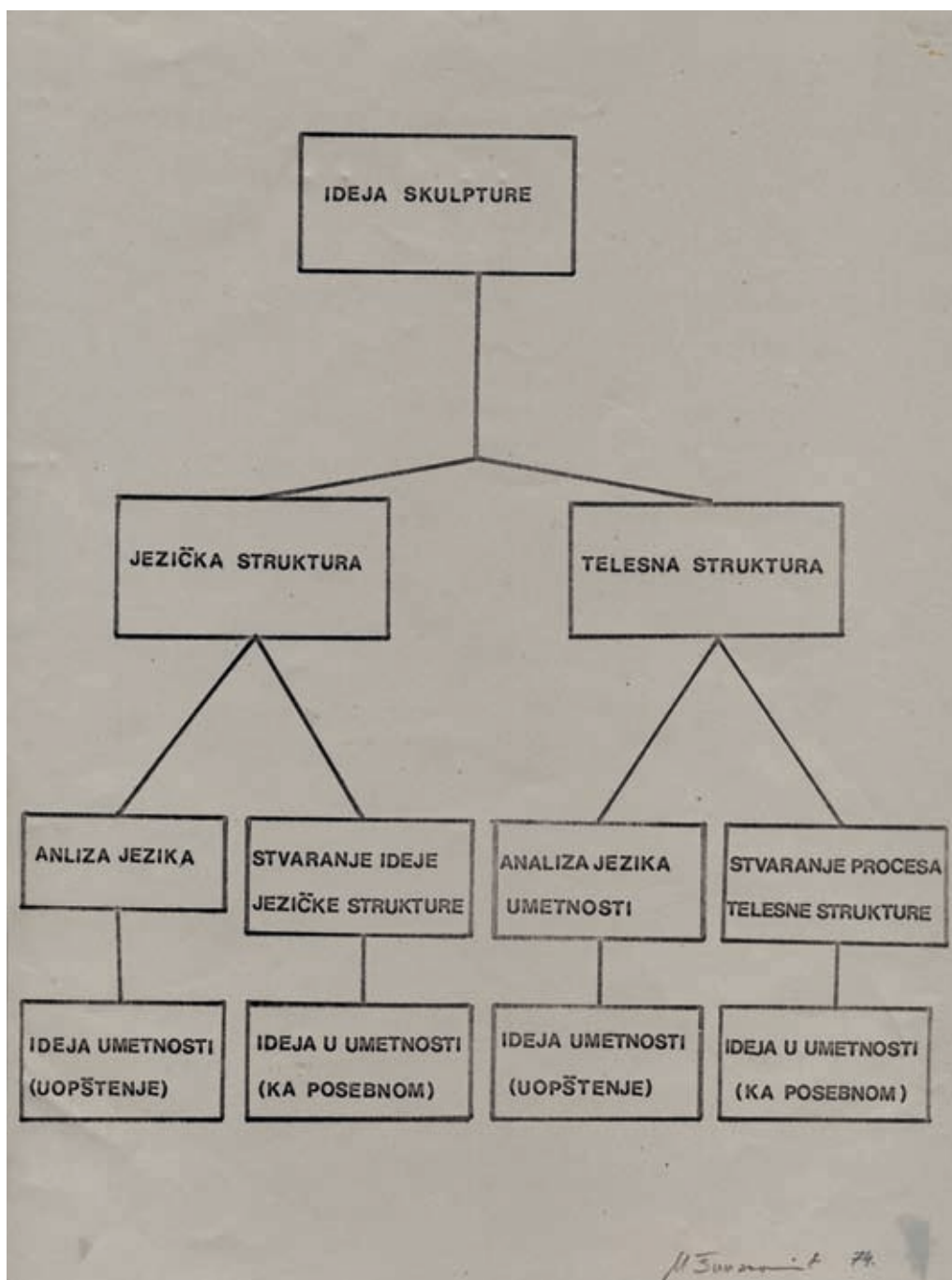
• *Organizacija skulpture 0, 2 c/b fotografije 18x24cm, 1974.*

• *Organization of sculpture 0, 2 b/w photos 18x24cm, 1974*

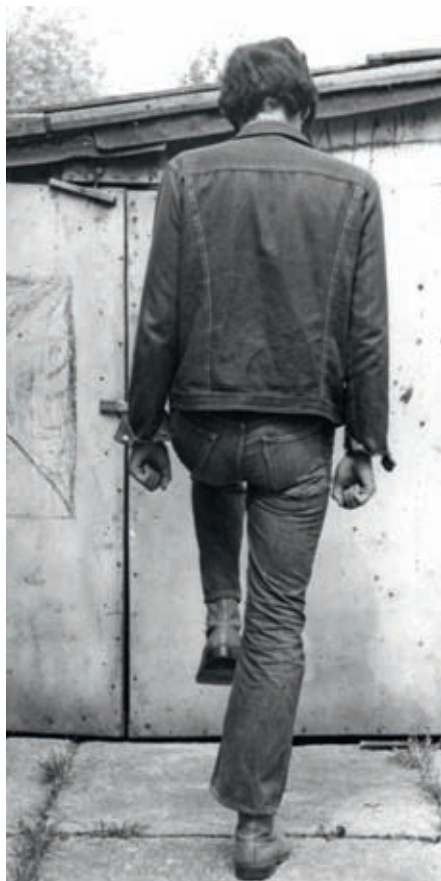












- Organizacija skulpture 1, c/b fotografija 30x20cm, 1974.
- Organizacija skulpture 1, 2 c/b fotografije 12x18cm, 1974.

- Organization of sculpture 1, b/w photo 30x20cm, 1974
- Organization of sculpture 1, 2 b/w photos 12x18cm, 1974

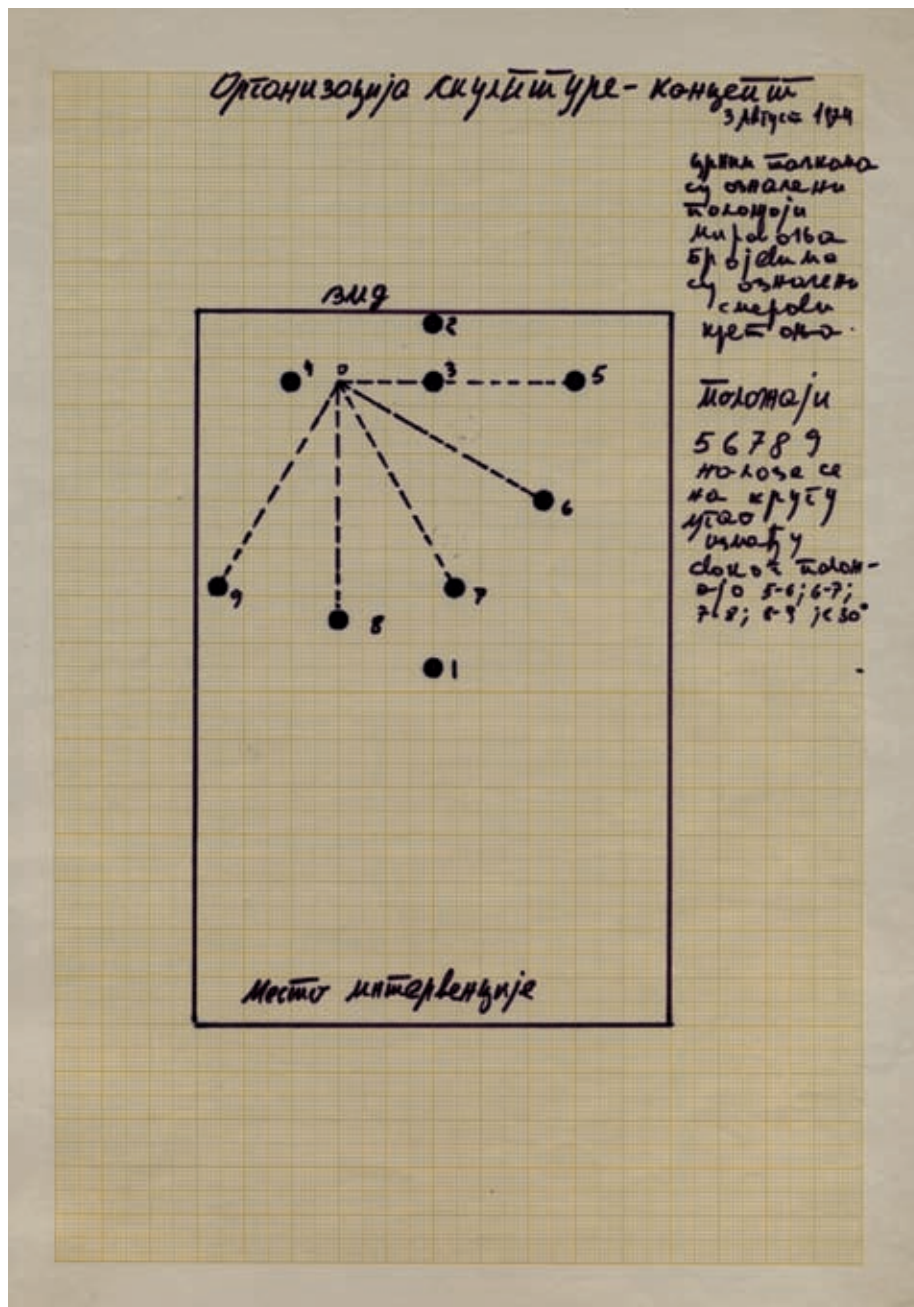


- *Organizacija skulpture 1, 2 c/b fotografije* 12x18cm, 1974.
- *Organizacija skulpture 1, c/b solarizovana fotografija* 12x18cm, 1974.

- *Organization of sculpture 1, 2 b/w photos* 12x18cm, 1974
- *Organization of sculpture 1, b/w solaritation*, 12x18cm, 1974







- Organizacija skulpture 1: trajektorije kretanja tela, dijagram na milimetarskom papiru, 21x30cm 1974.
- Organizacija skulpture 3 (oko: pogled), c/b fotografija 18x24cm, 1975.

- Organization of sculpture 1: trajectories of body motion, diagram on a graph paper, 21x30cm, 1974
- Organization of sculpture 3 /eye: gaze/, b/w photo 18x24cm, 1975

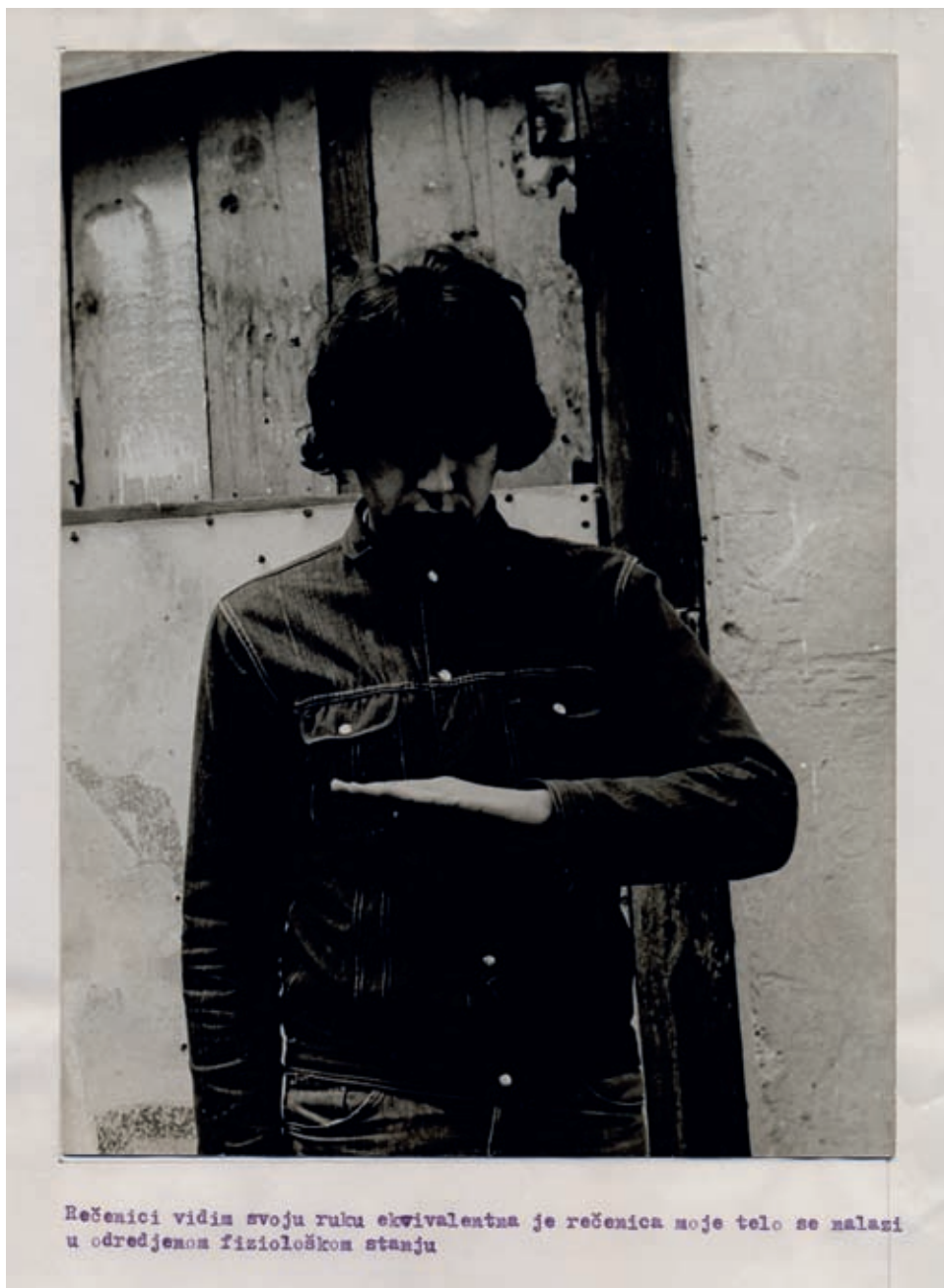






• *Organizacija skulpture V*, col. film 2x8mm, kamera:  
Zoran Popović, 1975.

• *Organization of sculpture V*, col. film 2x8mm, camera:  
Zoran Popović, 1975



• Organizacija skulpture IX: Rečenici vidim svoju ruku ekvivalentna je rečenica moje telo se nalazi u određenom fiziološkom stanju, c/b fotografija i tekst kucan pisaćom mašinom, 18x24cm 1975.

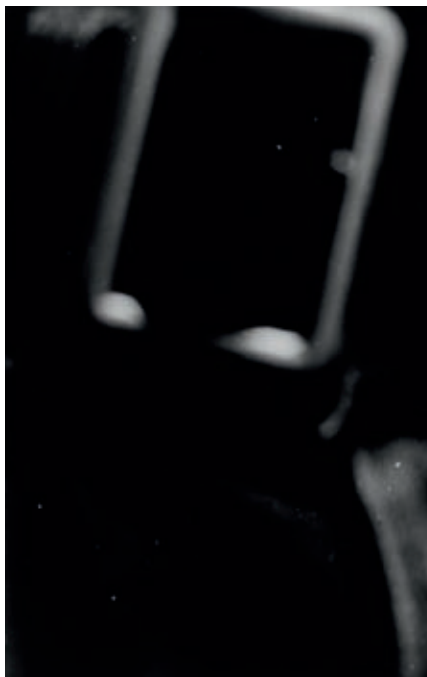
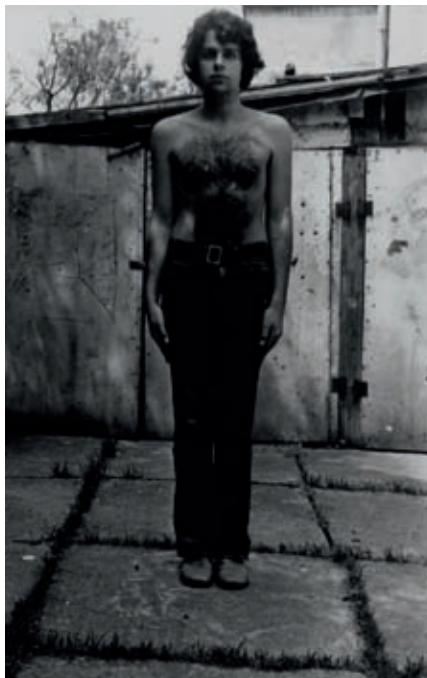
• Organization of sculpture IX: Sentence 'I see my hand' is equivalent to the sentence 'My body is in a certain physiological condition', b/w photo and typewritten text, 18x24cm, 1975



• *Organizacija skulpture XII (uvećanje)*, col. film 2x8mm, kamera: Zoran Popović, 1975.

• *Organization of sculpture XII /blow up/*, color film 2x8mm, camera: Zoran Popović, 1975





• Organizacija skulpture XII (uvećanje) – verzija 2, 4 c/b fotografije na tabli 21x30cm, 1975.

• Organization of sculpture XII /blow up/ (Version 2), b/w photo on a plate 21x30cm, 1975

# SLIKE: ANALIZE

STATEMENT: ANALITIČKO SLIKARSTVO, 1978.

KONCEPTUALNU UMETNOST I ANALITIČKO SLIKARSTVO POVEZUJE PROTEORIJSKO I POLITIČKO INTERESOVANJE ZA AUTOREFLEKSIJU, KONCEPTUALNU, LOGIČKU, SEMIOTIČKU I SINTAKTIČKU ANALIZU SLIKARSTVA KAO UMETNOSTI. ZA RAZLIKU OD DOMINANTNIH LINIJA APSTRAKTNE UMETNOSTI, CILJ ANALITIČKOG SLIKARSTVA JE PRIKAZIVANJE I SLIKARSKO INTERPRETIRANJE ASPEKATA SLIKARSTVA KAO UMETNOSTI I SPECIFIČNE VRSTE TEHNIČKO-EMPIRIJSKOG I KONCEPTUALNOG ZNANJA POVEZANOG SA SLIKARSTVOM U ISTORIJSKOM I AKTUELKOM SMISLU. ANALITIČKO SLIKARSTVO SE DEFINIŠE KAO MATERIJALISTIČKA I KRITIČKA PRAKSA EPISTEMOLOŠKOG PRELOMA UNUTAR SISTEMA I PRAKSI SINHRONIJE I DIJAHRONIJE SLIKARSTVA KAO UMETNOSTI.

VARIJANTE POJMA „ANALITIČKO SLIKARSTVO“ SU PRIMARNO, FUNDAMENTALNO I ELEMENTARNO SLIKARSTVO. U FUNDAMENTALNOM ILI PRIMARNOM SLIKARSTVU PAŽNJA SE POSVEĆUJE DIREKTNOM, DOSLOVNOM I TRANSPARENTNOM POSTAVLJANJU I IZLAGANJU SLIKARSKOG MATERIJALA I SLIKARSKIH PROCEDURA. U ELEMENTARNOM SLIKARSTVU ANALIZOM SLIKE – POJAM ANALIZA TREBA DOSLOVNO SHVATITI KAO RAZLAGANJE SLOŽENOSTI KA JEDNOSTAVNOSTI – TEŽI SE UOČAVANJU ELEMENTARNIH, NEDELJIVIH, T.J. *ATOMSKIH*, LIKOVNIH ELEMENATA BITNIH ZA ODREĐENJE PRIRODE SLIKE I SLIKARSTVA.

# PAINTINGS: ANALYSES

STATEMENT : ANALYTICAL PAINTING, 1978

WHAT CONNECTS CONCEPTUAL ART AND ANALYTICAL PAINTING ARE PRO-THEORETICAL AND POLITICAL INTERESTS IN AUTO-REFLECTION - CONCEPTUAL, LOGICAL, SEMIOTIC AND SYNTACTIC ANALYSIS OF PAINTING AS ART. UNLIKE THE DOMINANT LINES OF ABSTRACT ART, THE AIM OF ANALYTICAL PAINTING IS REPRESENTATION AND PAINTERLY INTERPRETATION OF THE ASPECTS OF PAINTING AS ART, AND SPECIFIC KIND OF TECHNICAL-EMPIRICAL AND CONCEPTUAL KNOWLEDGE CONNECTED WITH PAINTING IN HISTORICAL AND CONTEMPORARY TERMS. ANALYTICAL PAINTING IS DEFINED AS A MATERIALIST AND CRITICAL PRACTICE OF THE EPISTEMOLOGICAL TURNING POINT WITHIN THE SYSTEM AND PRACTICES OF SYNCHRONY AND DIACHRONY OF PAINTING AS ART.

VARIANTS OF THE CONCEPT OF 'ANALYTICAL PAINTING' ARE PRIMARY, FUNDAMENTAL AND ELEMENTARY PAINTING. IN FUNDAMENTAL OR PRIMARY PAINTING, THE FOCUS IS ON THE DIRECT, LITERAL AND TRANSPARENT POSITING AND DISPLAY OF THE PAINTERLY MATERIAL AND PAINTERLY PROCEDURES. IN ELEMENTARY PAINTING, THROUGH ITS ANALYSIS – THE NOTION OF ANALYSIS SHOULD BE LITERALLY UNDERSTOOD AS DECONSTRUCTION FROM THE COMPLEX TO THE SIMPLE – THERE IS A TENDENCY OF MARKING THE ELEMENTARY, INDIVISIBLE I.E. *ATOMIC* VISUAL ELEMENTS, RELEVANT FOR DETERMINATION OF THE NATURE OF PAINTING AND ITS OUTPUT.





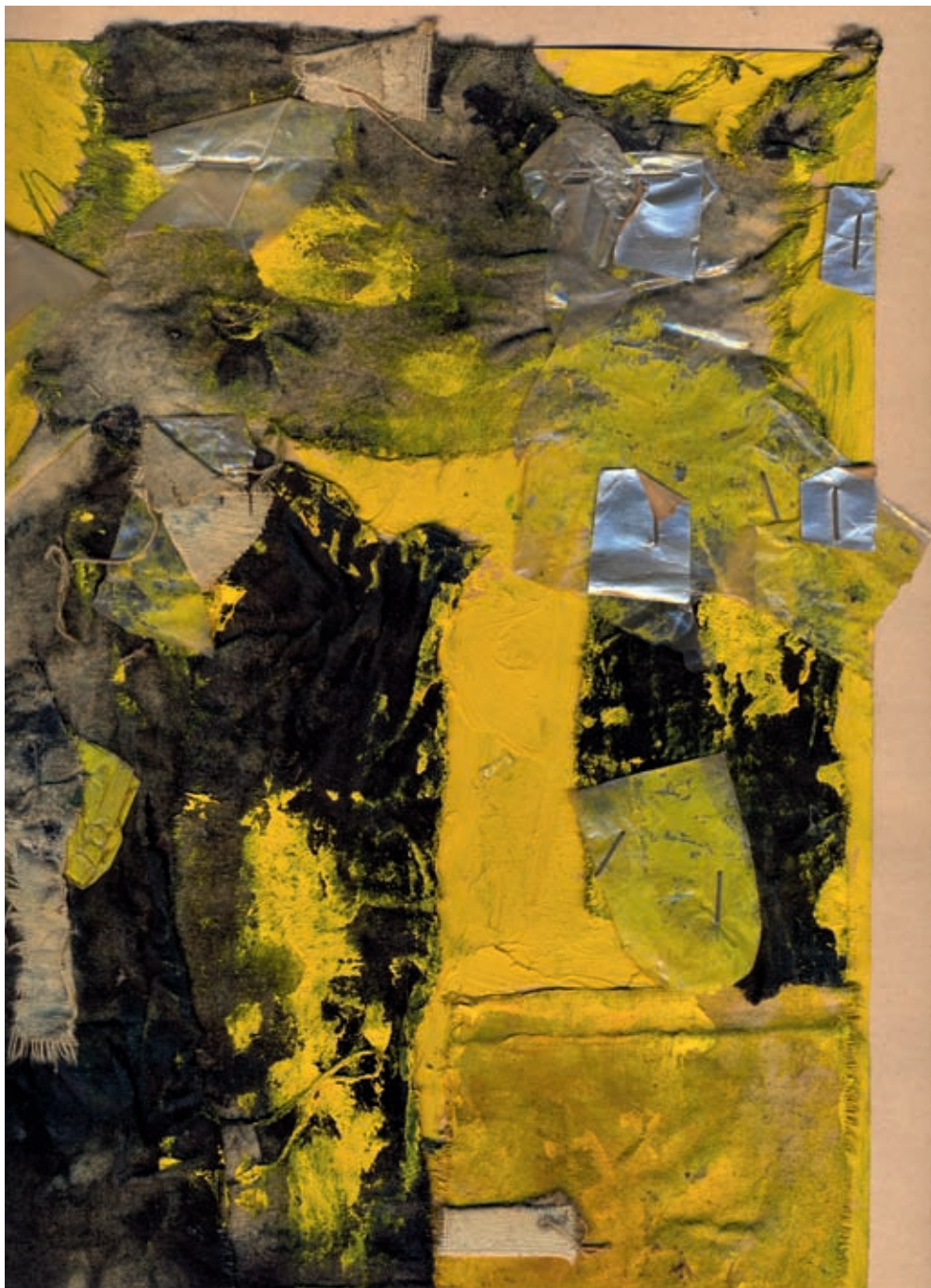
• *Utrljavanje boje*, aluminijska folija i topljeni pastel  
26,5x33cm, 1973.

• *Rubbing in paint*, aluminium foil and melted pastel  
26,5x33cm, 1973



• *Konstrukcija*, pastel lepljiva traka u boji 21x30cm, 1973. • *Construction*, pastel, color adhesive tape 21x30cm, 1973





• *Slika*, uljana boja, mixed media 21x30cm, 1973.

• *Painting*, oil paint, mixed media 21x30cm, 1973



• *Monohromija*, uljana boja na kartonu 21x30cm, 1974.

• *Monochromy*, oil paint on cardboard 21x30cm, 1974



• *Sivo na crnom (Omaž Maljeviču / analiza Maljeviča ili Omaž Rodčenkju / analiza Rodčenka), c/b fotografija 18x24cm, 1974.*

• *Grey on black (Homage to Malevich / analysis of Malevich or homage to Rodchenko / analysis of Rodchenko), b/w photo 18x24cm, 1974*

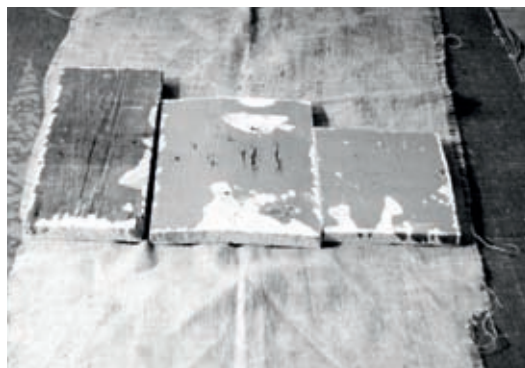
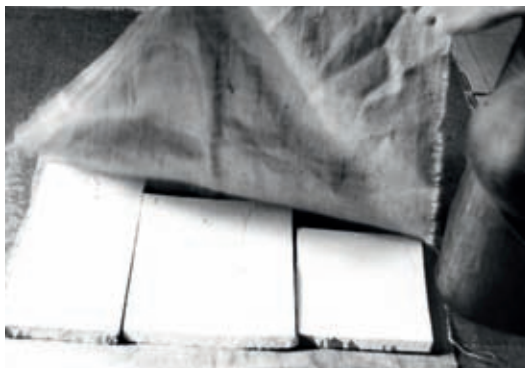


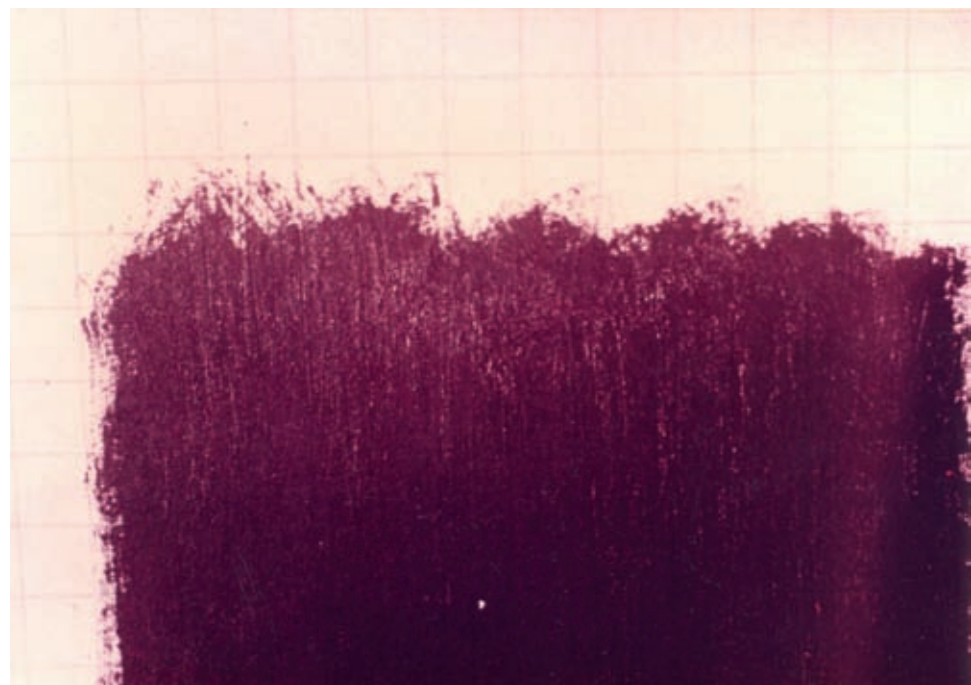
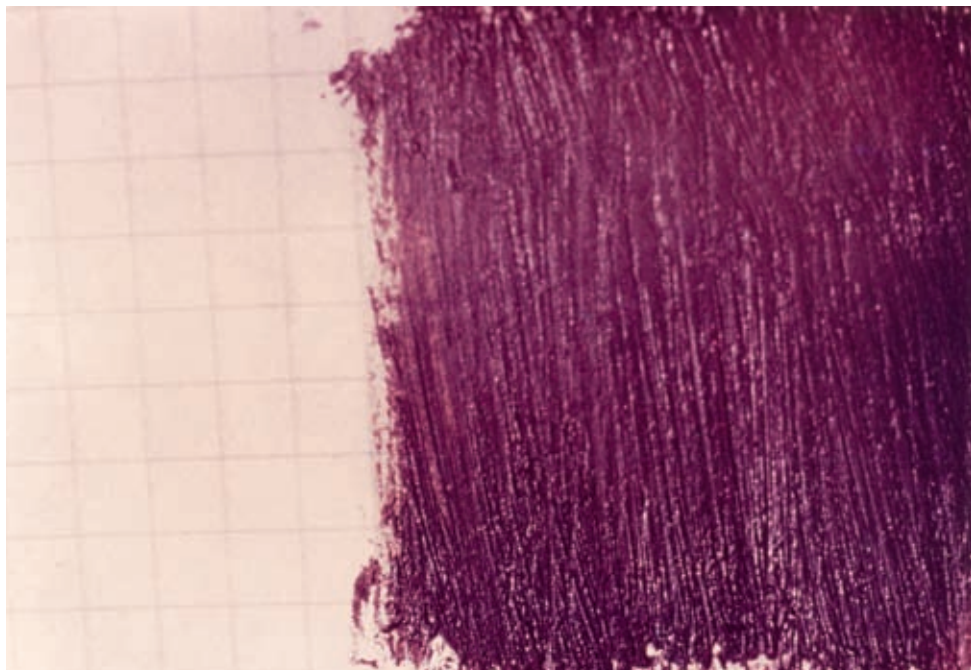


### propozicije

- tri daske su obojene u belo
- daske se odredjuju kao element procesa (proces sa slikom)
- položene su licem na gore na tkanihu
- po redu se jedna po jedna okreću licem prema tkanini
- zamotaju se u tkaninu

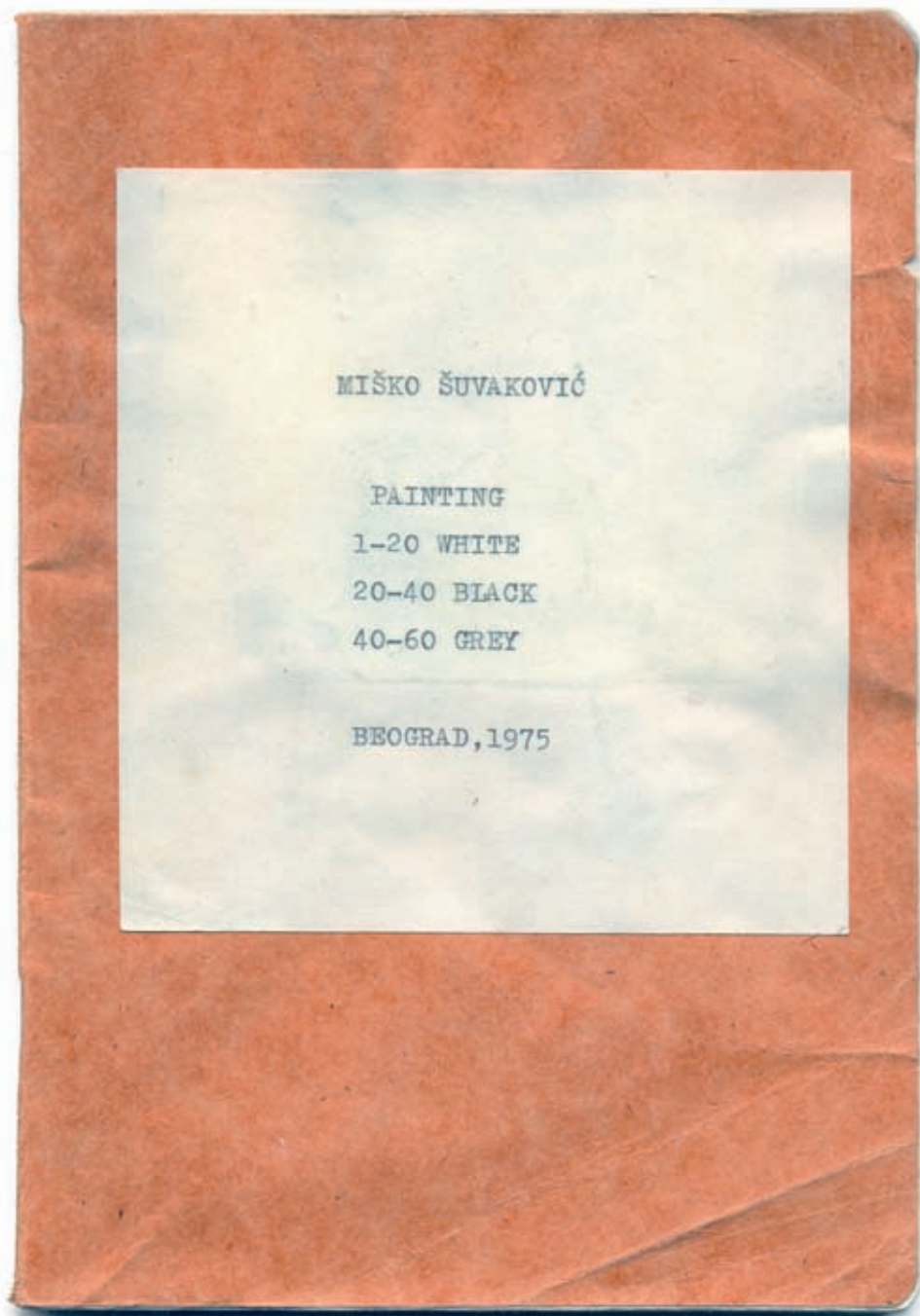






• *Paintings, 2 lista iz sveske, 18x24cm, 1975.*

• *Paintings, 2 sheets from a notebook, 18x24cm, 1975*



MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

PAINTING

1-20 WHITE

20-40 BLACK

40-60 GREY

BEOGRAD, 1975





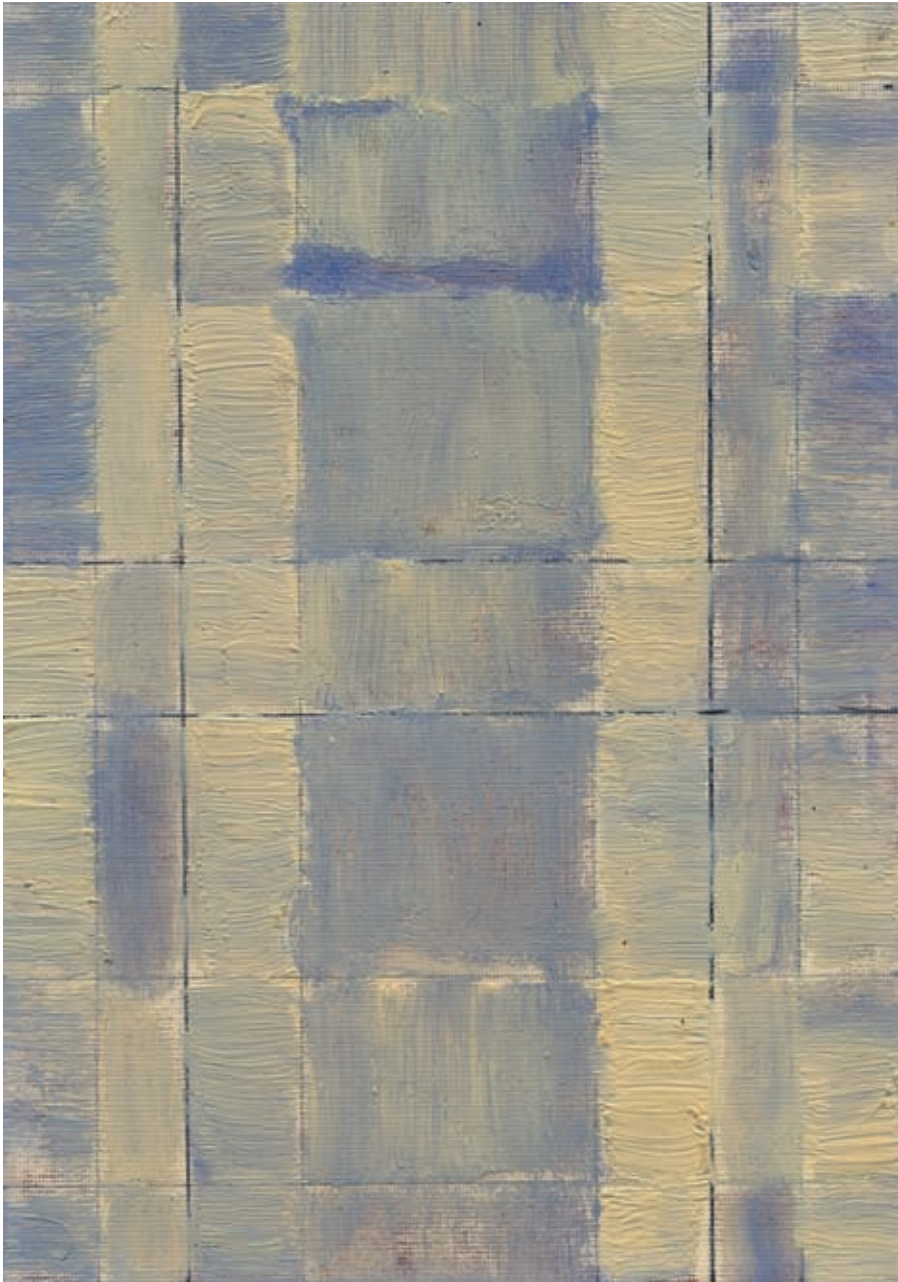






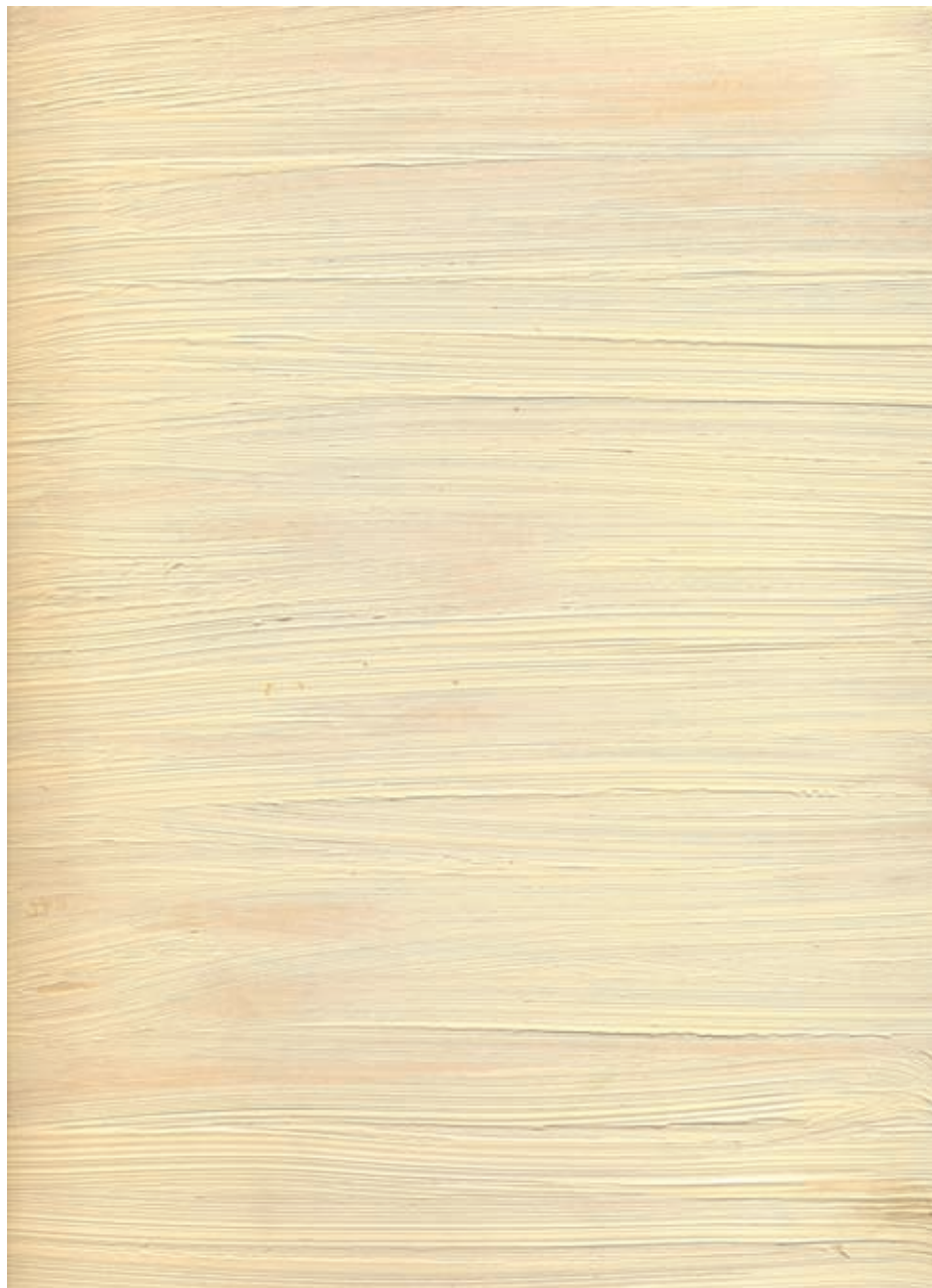
- *Belo plava slika (analiza Marka Devada)*, ulje na kartonu 21x30cm, 1975.
- *Tamno plava/zelena slika sa dva sloja na razvijenoj kartonskoj kutiji za pakovanje paste za zube*, uljana boja, mixed media oko 18x24cm, 1976.(str. 146-147)

- *White blue painting /analysis of Marc Devade/, oil on cardboard 21x30cm, 1975*
- *Dark blue/green painting with two layers on a spread cardboard box for packing tooth paste*, oil paint, mixed media cca 18x24cm, 1976 (pages 146-147)



• Analiza granice progresije (analiza Mela Bošnera, Paula Kleea i Ludviga Vitgenštajna), ulje na papiru 18x24cm, 1976.

• Analysis of borders of progression /analysis of Mel Bochner, Paul Klee and Ludwig Wittgenstein/, oil on paper 18x24cm, 1976



• \* *Slika (posle Rajmana)*, ulje na kartonu, 14,5x21,5 cm, 1975.

• \* *Painting (after Raymana)*, oil on cardboard, 14,5x21,5 cm, 1975.





• \* *Slika (posle Rajmana)*, ulje na kartonu, 23x32 cm, 1975.

• \* *Painting (after Raymana)*, oil on cardboard, 23x32 cm, 1975.

# FILMOVI: IZVOĐENJE

IZVOD IZ TEKSTA „BELEŠKE (FILMOVI: DOKUMENTACIJA 1976-1977)“

BILTEN NO. 4, 6. APRILSKI SUSRETI, SKC, 1977.

RADOVI U PODRUMU, PODRUM, ZAGREB, 1978.

- (A) FILMOM SE SLUŽIM / FILMOM SE NE BAVIM
- (B) U NAJRADIKALNIJEM OBLIKU RAD EGZISTIRA U CRTEŽU I TEKSTU (DIJAGRAMSKOJ STRUKTURI)  
/ MOŽE SE GOVORITI O FORMULATIVNOM JEZIKU
- (C) NA OVAJ NAČIN FORMULATIVNI JEZIK NIJE TEORIJSKI JEZIK (LINGVISTIKA DAJE TAJ IDENITET)
- (D) RAD: MEDIALNA FORMA TEORIJSKE I EMPIRIJSKE STRUKTURE
- (E) ČIN FUNKCIONISANJA JEZIKA U SOCIJALNOJ ULOZI OGLEDA SE KROZ:
  - PROCES PREVOĐENJA (SA JEZIKA NA JEZIK / MODELA NA MODEL)
  - PROCES PODRAZUMEVANJA (PREČUTNO ZNANJE EGZISTIRA DOK SE PRIHVATAJU  
OPŠTA ZNANJA / „PROBLEMSKA REŠENJA“/ KOJA SU VEĆ POSTIGNUTA)
- (F) PREVOĐENJE SA „JEZIKA“ DIJAGRAMSKIH STRUKTURA NA „JEZIK“ FILMA ZNAČI PREVOĐENJE SA  
„SAVRŠENIJEG JEZIKA“ NA „NESAVRŠENIJI JEZIK“
- (G) MOGUĆA ANALIZA ODNOSA PARTIKULARNIH MODELA
- (H) MERILO JEDINSTVA PRIMARNE POZICIJE JESTE MERA U KOJOJ SU POSEBNI JEZICI SPOSOBNI DA  
DOŽIVLJAVAJU ZAJEDNIČKE PROMENE

# FILM: PERFORMANCE

EXCERPTS FROM THE TEXT 'NOTES (FILMS: DOCUMENTATION 1976-1977)'

BULLETIN NO. 4, 6. APRIL MEETING, SKC, 1977

WORKS IN PODROOM, PODRUM, ZAGREB, 1978

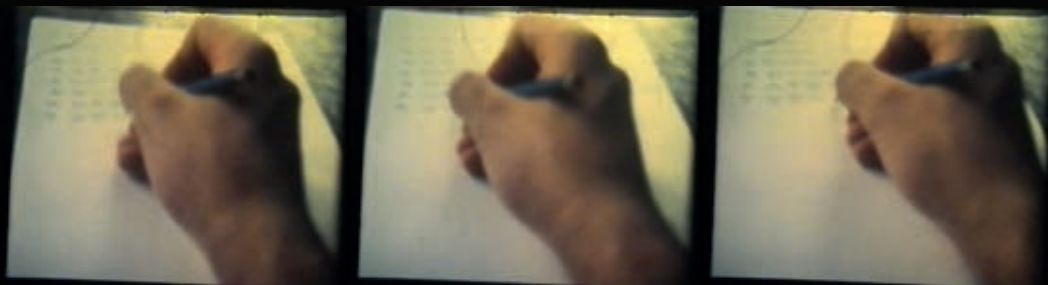
- (A) I USE FILMS/I AM NOT INVOLVED WITH FILMS
- (B) IN THE MOST RADICAL FORMS, THE WORK EXISTS IN DRAWINGS AND TEXTS (DIAGRAM STRUCTURE)  
/ ONE MAY DISCUSS A FORMULATIVE LANGUAGE
- (C) IN THOSE TERMS, THE FORMULATIVE LANGUAGE IS NOT A THEORETICAL LANGUAGE (LINGUISTICS  
IMPOSES THIS IDENTITY)
- (D) WORK: MEDIAL FORM OF THEORETICAL AND EMPIRICAL STRUCTURES
- (E) ACT OF FUNCTIONING OF THE LANGUAGE IN A SOCIAL ROLE IS REFLECTED THROUGH:
  - THE PROCESS OF TRANSLATION (FROM LANGUAGE TO LANGUAGE / MODEL TO MODEL)
  - THE PROCESS OF IMPLICATION (TACIT KNOWLEDGE EXISTS, WHILE GENERAL KNOWLEDGE IS  
ADOPTED / 'PROBLEM SOLUTIONS' / WHICH ARE ALREADY ACCOMPLISHED)
- (F) TRANSLATION FROM THE 'LANGUAGE' OF DIAGRAM STRUCTURES INTO THE 'LANGUAGE' OF FILM  
IMPLIES TRANSLATION FROM THE 'MORE PERFECT LANGUAGE' INTO THE 'LESS PERFECT LANGUAGE'
- (G) POSSIBLE ANALYSIS OF THE RELATION BETWEEN PARTICULAR MODELS
- (H) THE MEASURE OF UNITY OF PRIMARY POSITION IS A MEASURE IN WHICH INDIVIDUAL LANGUAGES  
ARE CAPABLE OF EXPERIENCING COMMON TRANSFORMATIONS





• *Dancing*, super 8, kamera: Neša Paripović, 1976.  
 Propozicija: snimati ples koje izvode muško i žensko telo  
 u četiri kadra

• *Dancing*, Super 8, camera: Neša Paripović, 1976.  
 Proposition: capture the dance performed by a man and a  
 woman in four shots



• *Pisanje*, super 8, kamera: Miško Šuvaković, 1976.

Propozicija: koristiti obe ruke u filmskom performansu – levom rukom držati kameru kojom se snima ispisivanje brojeva flomasterom na belom papiru A4 formata

• *Udarci rukom*, super 8, kamera: Miško Šuvaković, 1976.

Propozicija: koristiti obe ruke u filmskom performansu – levom rukom držati kameru kojom se snima akcija udaranja desnom šakom o površinu drvenog stola

• *Writing*, Super 8, camera: Miško Šuvaković, 1976.

Proposition: use both hands in the film performance – hold the camera with the left hand hold the camera in the left hand, film the writing of the numbers with a felt pen on a blank A4 sheet of paper

• *Hand blows*, Super 8, camera: Miško Šuvaković, 1976.

Proposition: use both hands in the film performance – hold the camera in the left hand to film the action of banging the right fist against the surface of a wooden table.





• Udarci rukom, c/b fotografije snimane tokom snimanja filma, 1976.

• Hand blows, b/w photo taken during the filming, 1976



• *Akumulacije*, super 8, kamera: Miško Šuvaković, 1976.  
 Propozicija: snimiti efekte izdaha upućenog ka suvim  
 borovim iglicama i ka površini morske vode

• *Accumulations*, Super 8, camera: Miško Šuvaković,  
 1976. Proposition: film effects of expiration directed  
 towards dry pine needles and a surface of sea water

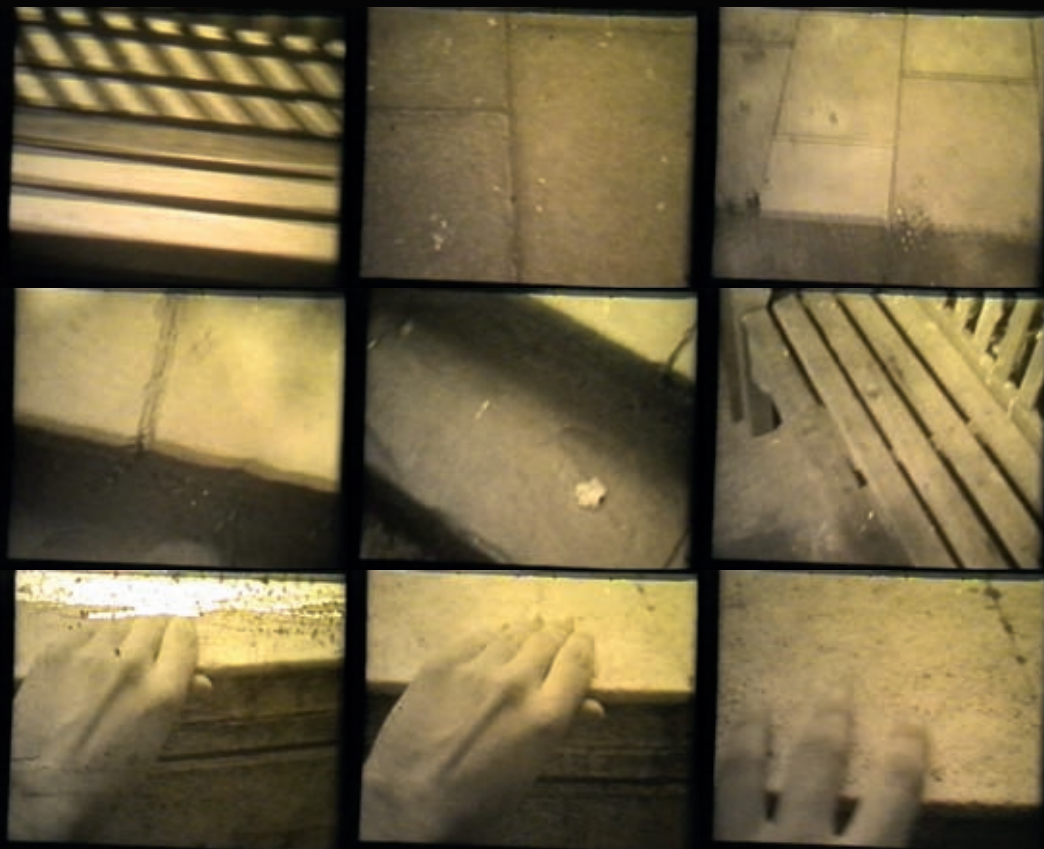




• *Hod po šumskoj stazi*, super 8, kamera: Miško Šuvaković, 1976. Propozicija: kamera u ruci snimatelja se kreće zajedno sa telom snimatelja/autora po šumskoj stazi – šumska staza referira na čitanje spisa Martina Hajdegera „Šumska staza”

• *A walk along the wood path*, Super 8, camera: Miško Šuvaković, 1976. Proposition: camera in the cinematographer's hand moves together with the body of the cinematographer/author along a wood path – a reference to reading of Martin Heidegger's *Holzwege* (Wood Paths).





• *Picadilly – St. James Church: Dodiri*, super 8, kamera: Miško Šuvaković, 1976. Propozicija: snimiti/ dokumentovati kretanje tela snimatelja/autora u dvorištu londonske crkve *St. James* – dokumentovati dodir kamena: erotizovati odnos vizuelnog i haptičkog

• *Piccadilly – St. James's Church: Touches*, Super 8, camera: Miško Šuvaković, 1976. Proposition: to film/ document the moves of the cinematographer/author's body in the courtyard of *St. James's Church* in London – to document the touch of the stone: to erotize relations between the visual and the haptic.



• *Vitgenštajn: izvođenje jezika*, super 8, kamera: Miško Šuvaković, 1976. Propozicija: filmski prikazati pojam otvorene vizuelno bihevioralne jezičke igre kao životne aktivnosti postavljene u spisu Ludviga Vitgenštajna *Filozofska istraživanja*

• *Wittgenstein: performing language*, Super 8, camera: Miško Šuvaković, 1976. Proposition: to represent on film the notion of an open visual behavioral language game, as a life activity suggested in Ludwig Wittgenstein's *Philosophical Investigations*.



• *Francuski film: ONI – JA*, super 8, kamera: Miško Šuvaković, 1977. Propozicija: ozbiljno, doslovno i pravolinijski sprovesti poetičke zahteve Žan-Lik Godara koristeći kameru super 8 na ulicama i parkovima Pariza.

• *French Film: THEM – ME*, Super 8, camera: Miško Šuvaković, 1977. Proposition: to implement seriously, literally and straightforwardly Jean-Luc Godard's poetic demands to use Super 8 on the streets and parks of Paris.







• *Vitgenštajn: beleške o boji*, super 8, kamera: Miško Šuvaković, 1977. Propozicija: filmski izvesti „konceptualizaciju“ iskustva percepcije i imenovanja perceptivnog iskustva u nemom filmu saglasno analizama postavljenim u spisu Ludviga Vitgenštajna *Primedbe o boji*

• *Wittgenstein: Remarks on Colour*, Super 8, camera: Miško Šuvaković, 1977. Proposition: to perform on film a 'conceptualization' of experience of perception and denomination of perceptive experience in a *silent movie*, in accordance with the analysis put forward in Ludwig Wittgenstein's *Remarks on Colour*.





• *Vitgenštajn: beleške o boji*, 4 col. fotografije i 4 crteža 21x30cm, 1977.

• *Wittgenstein: notes on color*, 4 col. photos and 4 drawings 21x30cm, 1977

no.8  
23.3.1978.  
17-18 h  
Regent park

SKICA ZA FILM "NAPOMENE O BOJI" (L.W)  
super 8  
oko 6 minuta

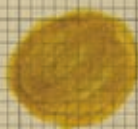
nivo I: zemlja



nivo II: voda



nivo III: vatra



nivo IV: život

Životinja u pokretu →



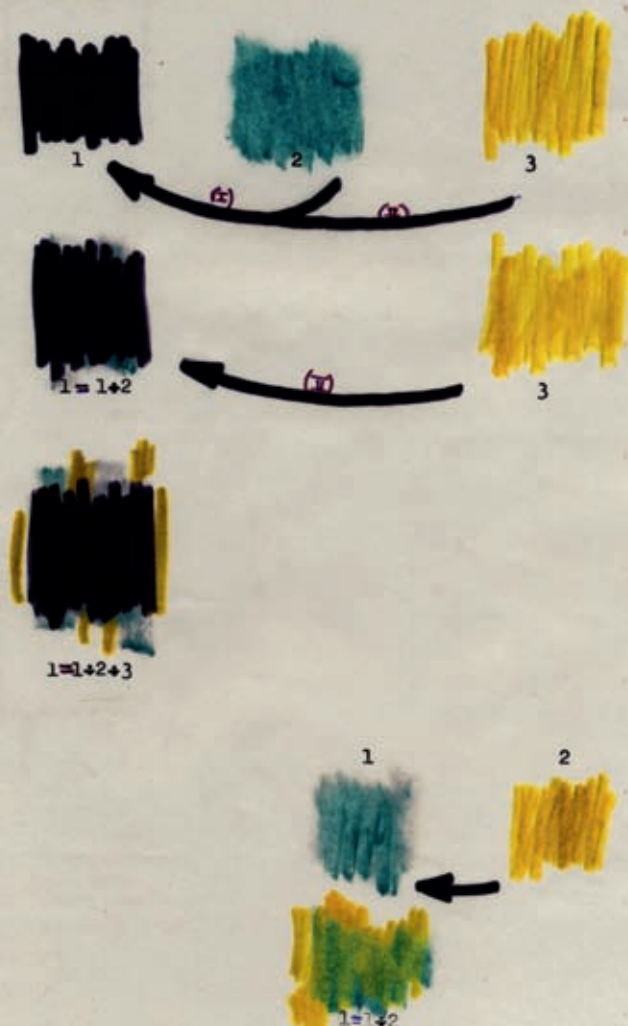
STAVOVI:

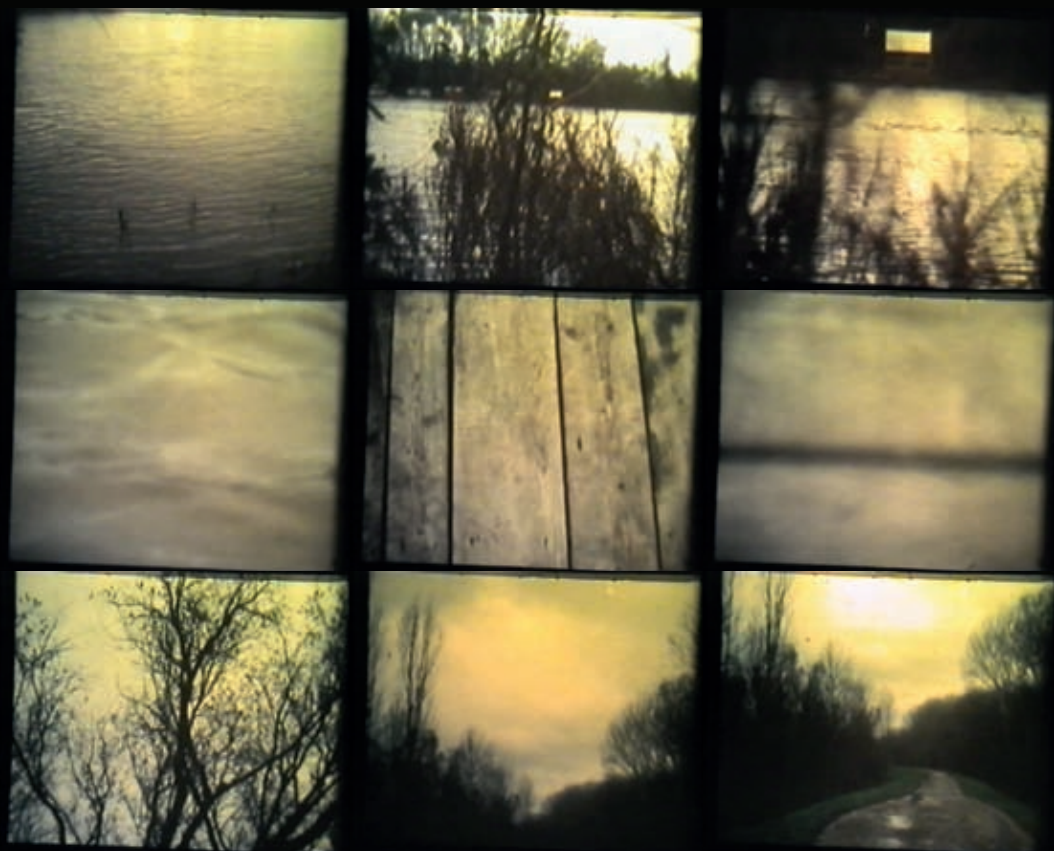
- biti
- o boji
- imati boju

poredjenja

pozitiv  
komparativ  
superlativ

- crn crnji najcrnji
- težak teži najteži
- mek mekši najmekši
- moj tvoj njegov
- prav kriv okrugao
- crn zelen žut
- .....





• *Vitgenštajn: Norveška (1913-1914) – Irska (1918)*, super 8, kamera: Miško Šuvaković, 1978. Propozicija: filmski izvesti „apstraktni biografski narativ” o izvesnim epizodama iz života Ludviga Vitgenštajna

• *Wittgenstein: Norway (1913-1914) – Ireland (1918)*, Super 8, camera: Miško Šuvaković, 1978. Proposition: to perform on film an 'abstract biographical narrative' on certain episodes from Ludwig Wittgenstein's life

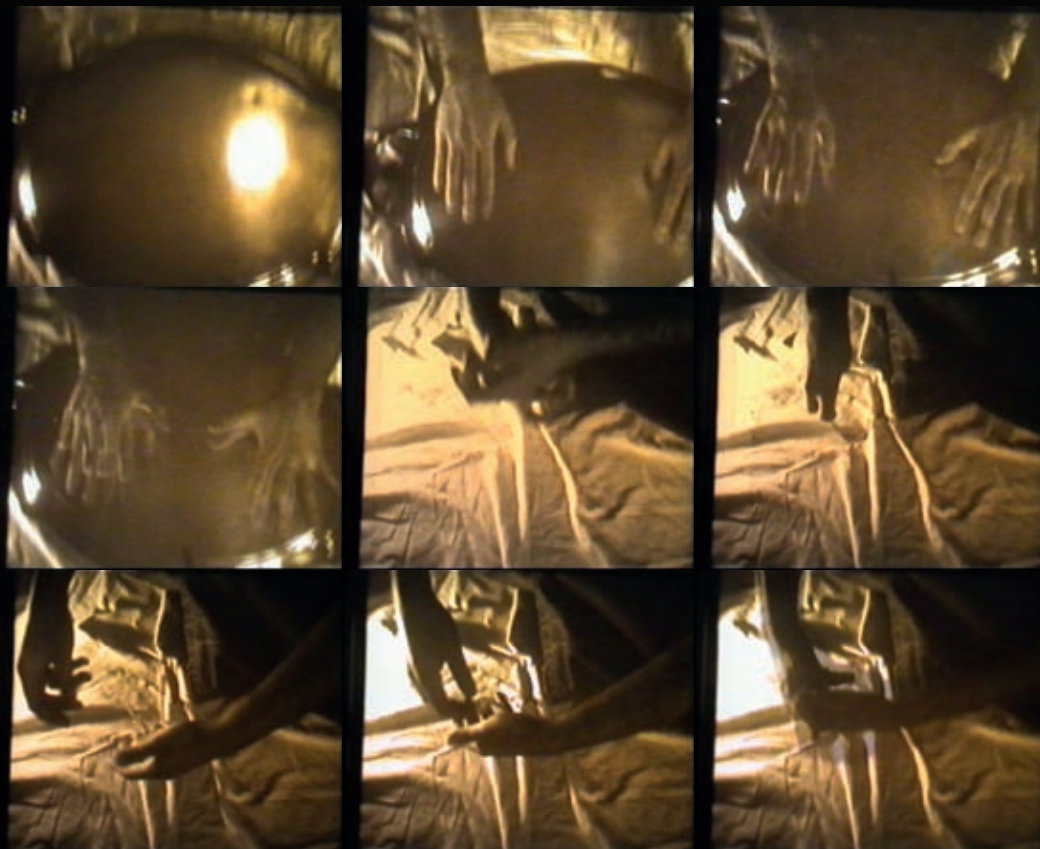




• *Vitgenštajn: govor o...*, super 8, kamera: Miško Šuvaković i drugi, 1978. Propozicija: filmski prikazati bihevioralne jezičke igre: „govora u nemom filmu” kao životne aktivnosti postavljene u spisu Ludviga Vitgenštajna *Filozofska istraživanja*

• *Wittgenstein: speech on...*, Super 8, camera: Miško Šuvaković et.al., 1978. Proposition: to perform on film behavioral language games of 'speech in silent movies' as a life activity suggested in Ludwig Wittgenstein's *Philosophical Investigations*.





• *Vežbe / Terapija*, super 8, kamera: Miško Šuvaković, 1979. Propozicija: snimiti 4 fragmentarna narativa (izvođenje ritmičkog kretanja rukama po nestabilnoj srebrnoj ogledalnoj površini, igrati se perlama od slonove kosti, ponavljati čin hodanja u istom ograničenom prostoru, dodirivati rukom upaljenu sijalicu).

• *Exercise / Therapy*, Super 8, camera: Miško Šuvaković, 1979. Proposition: to film 4 fragmentary narratives (performing rhythmic motion of hands along an unstable silver mirror surface; playing with ivory pearls; repeating the action of walking in the same limited space; touching a lighted bulb).



# PROCESI: KONCEPTI

„PREDAVANJE (II): SPECIFIČNI KARAKTER STRUKTURE/PROCESA“, IZ SEMINAR, GALERIJA SKCA, BEOGRAD, 1978, STR. 12.

## POJAM PROCESA

DOMEN(I) ODREĐENJA:

- POJAM PROCESA SE IZVODI IZ POJMA STRUKTURE I POJMA NIZA (SERIJE).
- PROCES JE „NIZ STRUKTURA“ POVEZAN ODREĐENIM PRAVILIMA.
- PRAVILA: PRAVILA SINTAKSE I PRAVILA SEMANTIKE.
- FORMULACIJA PROCESA-OBJEKTA JE DISKONTINUALNA – PRECIZNIJE U NIZU STRUKTURA POSTOJE „PRAZNINE“ IZMEĐU DVE BILO KOJE SUSEDNE STRUKTURE.

## MODEL PROCESA

- (A) PROCES JE KONAČAN.
- (B) RAZLIKUJU SE POTPUNI, DELIMIČNI I NAZNAČENI PROCESI.
- (C) PRIMER (VIZUELNE STRUKTURE (CRTEŽ)):
  - STANJE PROSTORA (POČETNO STANJE PROSTOR)
  - JEDAN BROJ STUPNJEVA RAZVITKA (K, K+1, K+2, ...)
  - GRUPA ALTERNATIVNIH MOGUĆIH KORAKA ZA SVAKI OD OVIH STUPNJEVA.
  - STANJE PROSTOR (KONAČNO STANJE PROSTOR).

# PROCESSES: CONCEPTS

'LECTURE (II): SPECIFIC CHARACTER OF THE STRUCTURE/PROCESS', IN SEMINAR, GALLERY SKC, BELGRADE, 1978, P. 12.

## THE NOTION OF PROCESS

DOMAIN(S) OF DETERMINATION:

- THE NOTION OF PROCESS IS DERIVED FROM THE NOTION OF STRUCTURE AND NOTION OF SEQUENCE (SERIES)
- PROCESS IS A 'SEQUENCE OF STRUCTURES' CONNECTED BY CERTAIN RULES
- RULES: RULES OF SYNTAX AND RULES OF SEMANTICS
- FORMULATION OF THE PROCESS-OBJECT IS DISCONTINUAL – MORE PRECISELY, IN A SEQUENCE OF STRUCTURES, THERE ARE 'VOIDS' BETWEEN ANY NEIGHBORING STRUCTURES

## THE MODEL OF PROCESS

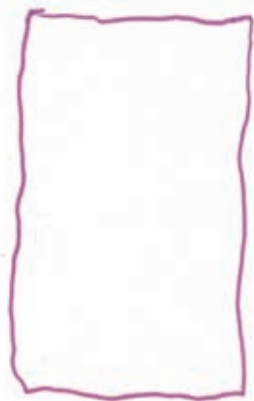
- (A) THE PROCESS IS FINITE
- (B) THERE IS A DISTINCTION BETWEEN FULL, PARTIAL AND INDICATED PROCESSES
- (C) EXAMPLE (VISUAL STRUCTURES /DRAWING/):
  - CONDITION OF THE SPACE (INITIAL CONDITION: SPACE)
  - A NUMBER OF STAGES OF DEVELOPMENT (K, K+1, K+2, ... )
  - A GROUP OF ALTERNATIVE POSSIBLE STEPS FOR EACH OF THESE STAGES
  - CONDITIONED SPACE (FINAL CONDITION: SPACE)



• *SFE – Stvari Fenomeni Efekti br. 1, 4 c/b fotografije*  
18x24cm, 1975.

• *TPE – Things, Phenomena, Effects no. 1, 4 b/w photos,*  
1975

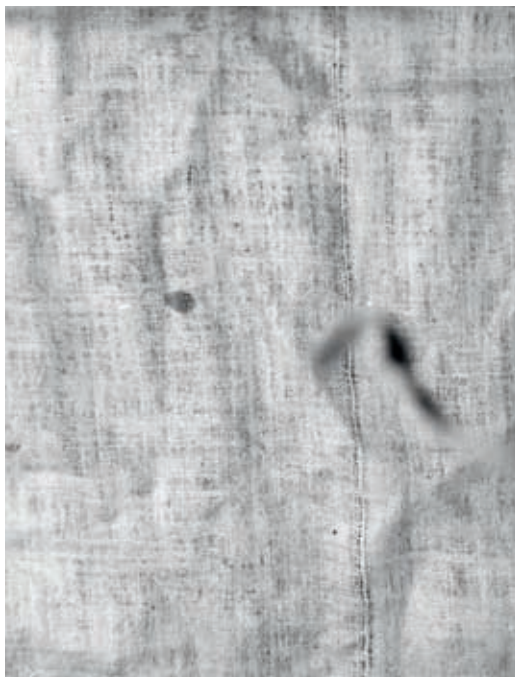
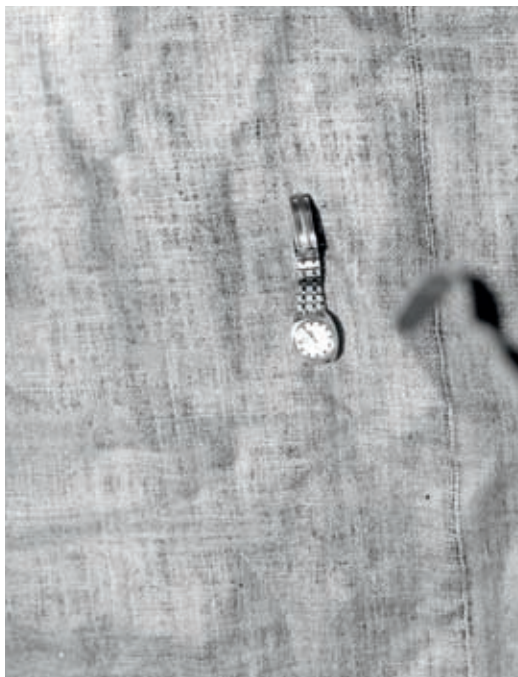




• *SFE – Stvari Fenomeni Efekti* br. 2, 3 c/b fotografije i crtež, 18x24cm, 1975.

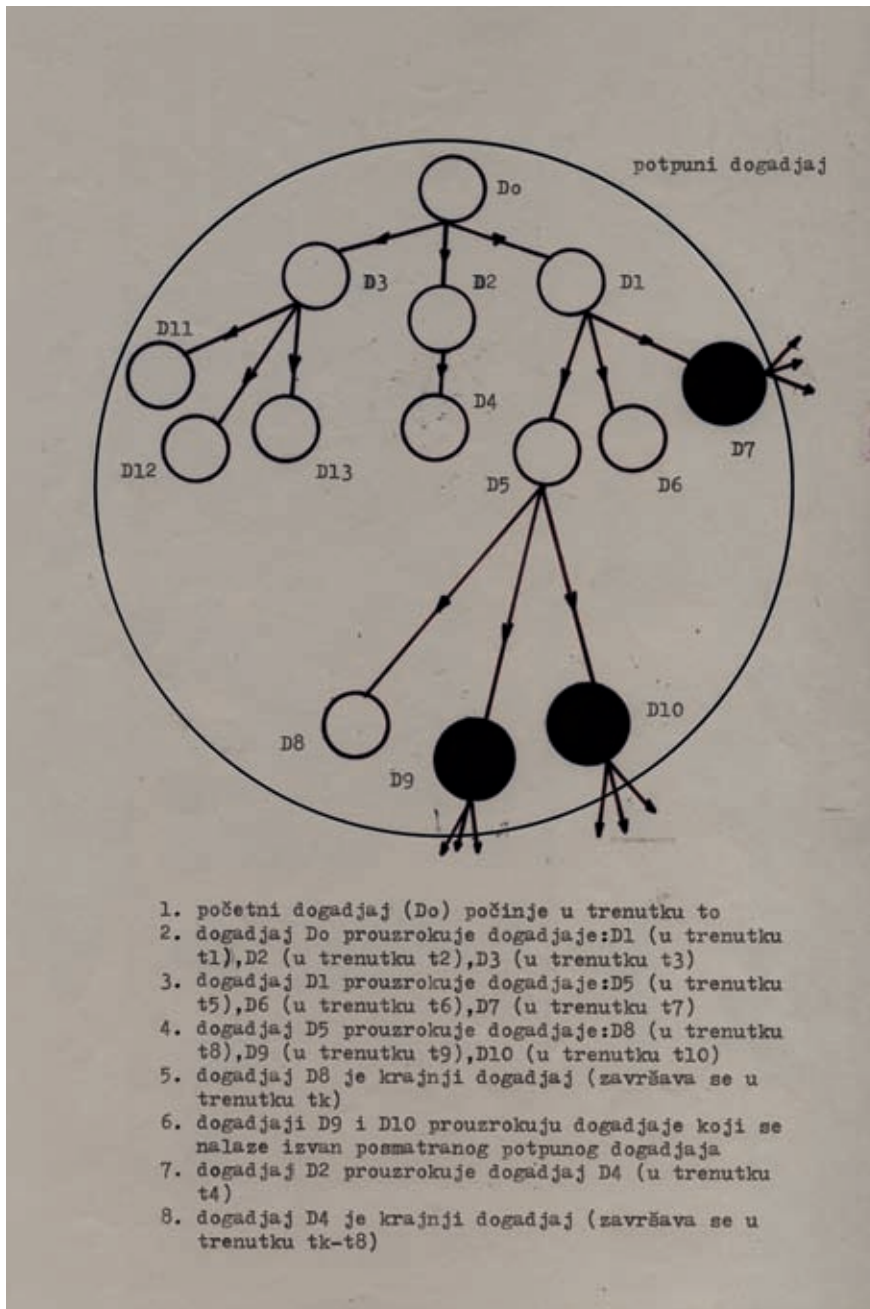
• *TPE – Things, Phenomena, Effects* no. 2, 3 b/w photos and drawing, 18x24cm, 1975





• SFE – Stvari Fenomeni Efekti br. 3, 5 c/b  
fotografija 18x24cm, 1975.

• TPE – Things, Phenomena, Effects no. 3, 5 b/w photos  
18x24cm, 1975



• Potpuni događaj – rad na Wittgenštajnovom *Tractatusu*, iz knjige *Mentalne konstrukcije (radovi)*, xerox izdanje od 5 primeraka 21x30cm, 1975.

• Complete event – work on Wittgenstein's *Tractatus*, from the book *Mental Constructions (works)*, xerox edition, 5 copies 21x30cm, 1975



• *Događaj (prostorno vremenska struktura) – analiza Viktor Burginovog rada (Sloan square), 3 c/b i 6 col fotografija različitog formata, 1977.*

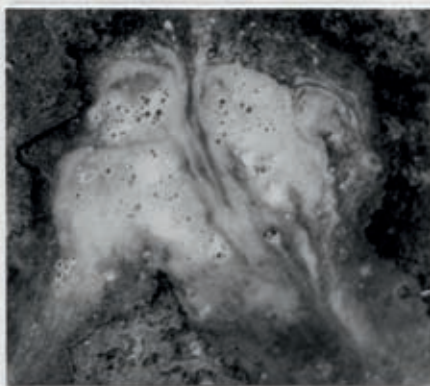
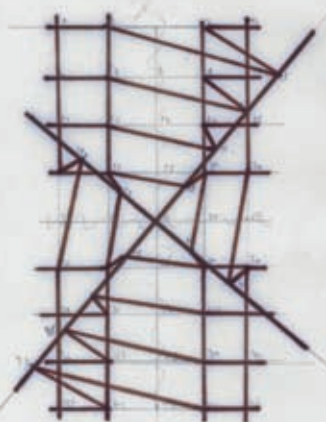
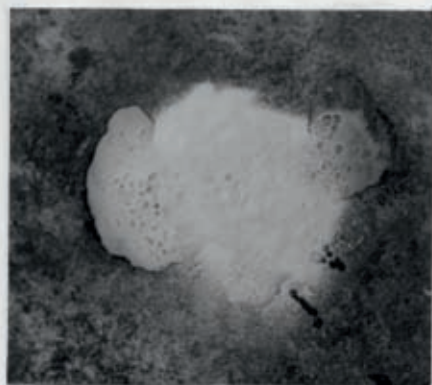
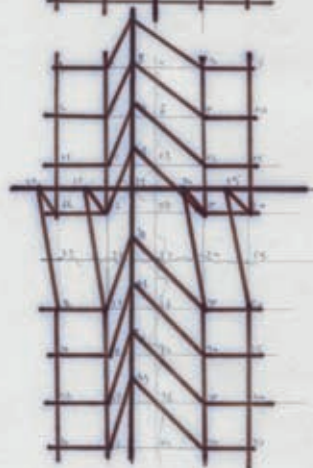
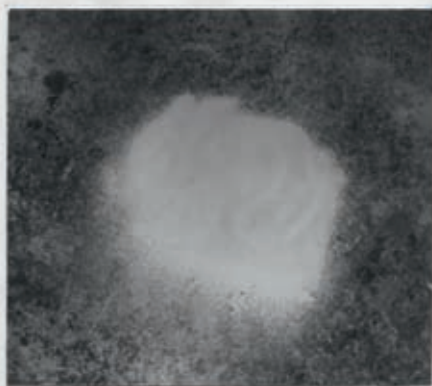
• *Event (space time structure) – analysis of Victor Burgin's work (Sloan square), 3 b/w and 6 col. photos in various formats, 1977*

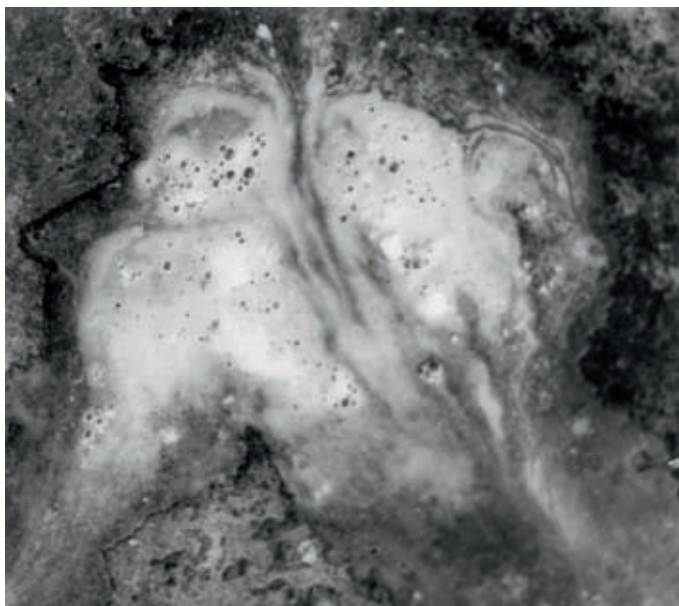












• *Rad no. 2 – uporedni procesi iz projekta Radovi III*, 1 tablica sa crtežom i fotografijama 21x30cm i 1 tabla sa crtežom i fotografijama 70x100cm, 1977-1978. (Muzej savremene umetnosti, Beograd)

• *Work no. 2 – parallel processes*, from the project (Works III), 1 plate with drawing and photos 21x30cm and 1 plate with drawing and photos 70x100cm, 1977-1978 (Museum of Contemporary Art, Belgrade)

# IDENTITETI: ODNOSI

„PREDAVANJE (III): SPECIFIČNI KARAKTER ZNAČENJA“, IZ *SEMINAR*, GALERIJA SKCA, BEOGRAD, 1978, STR. 19, STR. 21, STR. 23.

„580. JEDNOM 'UNUTRAŠNJEM PROCESU' POTREBNI SU SPOLJAŠNJI KRITERIJUMI" (LUDWIG WITTGENSTEIN).

UPOTREBA KONTEKSTA / UPOTREBA U KONTEKSTU ČINI MOGUĆIM RAZUMEVANJE / OBJAŠNJENJE KROZ PODRAZUMEVANJE I PREVOĐENJE (SA JEZIKA NA JEZIK – S A MODELA NA MODEL).

PRAVI SE RAZLIKA IZMEĐU UPOTREBE (USE) I SPOMINJANJA (MENTION) / NUŽNO JE NAVESTI I RAZLIKU IZMEĐU UPOTREBE (PO SEBI) I UPOTREBE KROZ ANALIZU USLOVA UPOTREBE.

# IDENTITIES: RELATIONS

'LECTURE (III): SPECIFIC CHARACTER OF MEANING', IN *SEMINAR*, GALLERY SKC, BEOGRAD, 1978, P. 19, P. 21, P. 23.

„580. AN 'INTERNAL PROCESS' NEEDS EXTERNAL CRITERIA" (ACCORDING TO LUDWIG WITTGENSTEIN).  
USE OF CONTEXT / USE IN CONTEXT ENABLES UNDERSTANDING / EXPLANATION THROUGH IMPLICATION AND TRANSLATION (FROM LANGUAGE TO LANGUAGE – FROM MODEL TO MODEL).

A DISTINCTION IS MADE BETWEEN USE AND MENTION / IT IS NECESSARY TO STATE THE DIFFERENCE BETWEEN USE (AS SUCH), AND USE THROUGH ANALYSIS OF THE CONDITIONS OF USE.



• *Identitet* (intervencija uvećanja na usnama) (detalj), 2 c/b fotografije 9x14cm, 1974.

• *Identity* (intervention of blow up on the lips) (detail), 2 b/w photos 9x14cm, 1974



• *Identitet* (fotografija i otisak bojene fotografije), c/b fotografija rukom bojena 24x14,5cm i otisak bojene fotografije na komadu papira 21x30cm, 1972.

• *Identity* (photo and print of a painted photo), b/w hand tinted photo 24x14,5cm and print of a painted photo on a sheet of paper 21x30cm, 1972







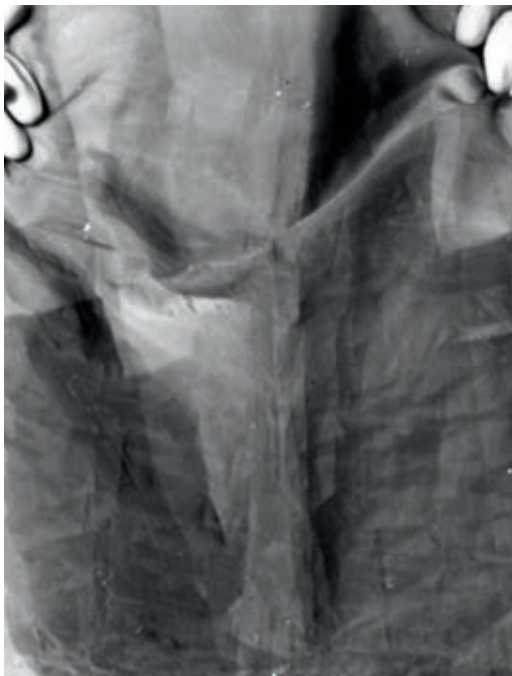
• *Identitet* (intervencija letrasetom na licu), 4 c/b fotografije 9x14cm, 1974.

• *Identity* (intervention with Letraset on the face), 4 b/w photo 9x14cm, 1974



• *Identitet (otkrivanje)*, 4 c/b fotografija 21x30cm, 1975.

• *Identity (revealing)*, 4 b/w photos 21x30cm, 1975



• *Identitet (skrivanje)*, 3 c/b fotografije 21x30cm, 1975.

• *Identity (hiding)*, 3 b/w photos 21x30cm, 1975

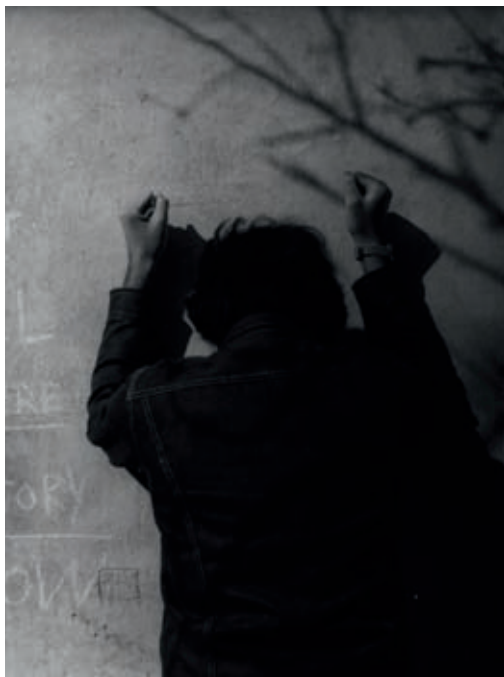
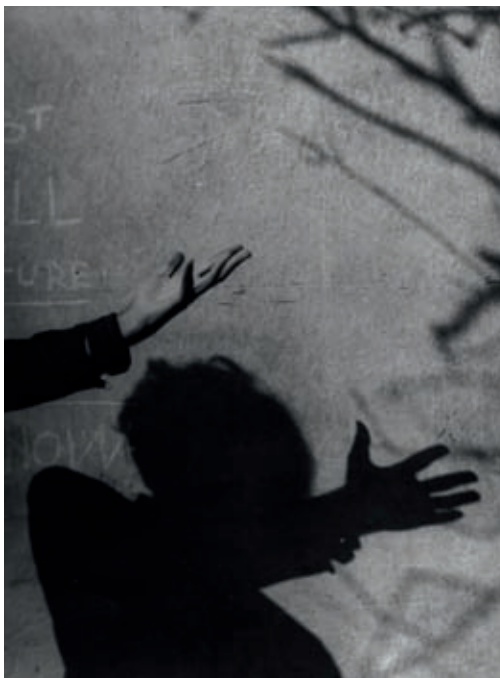
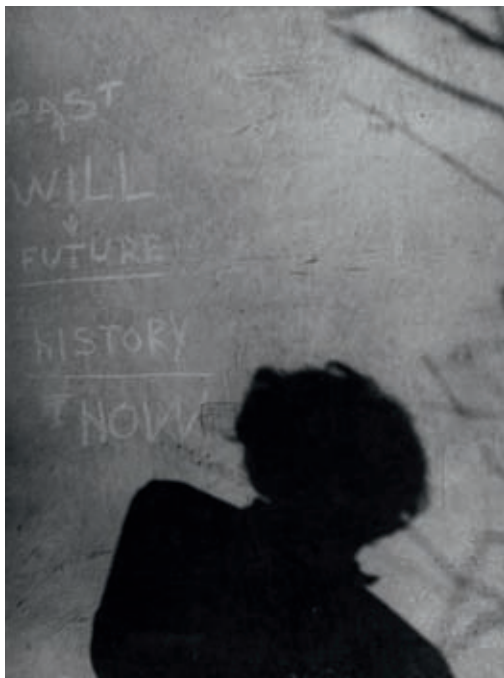




• *Identitet (astigmatizam)*, 3 c/b fotografije 21x30cm, 1975.

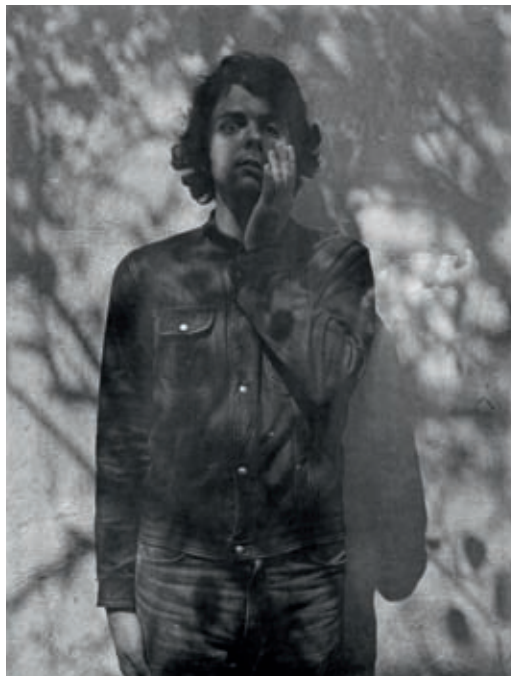
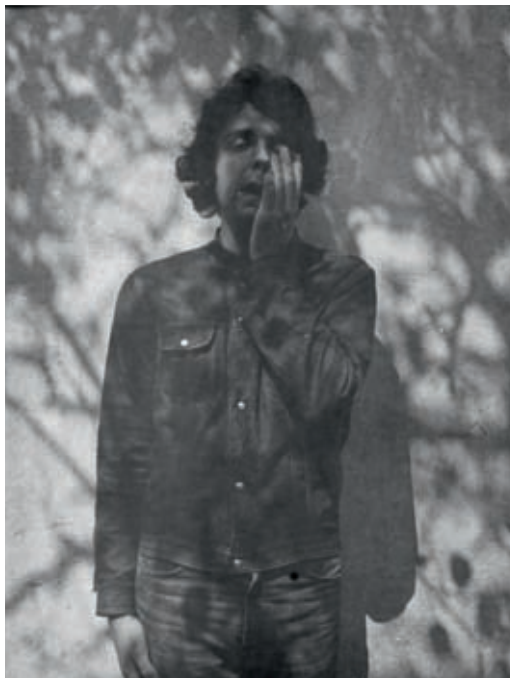
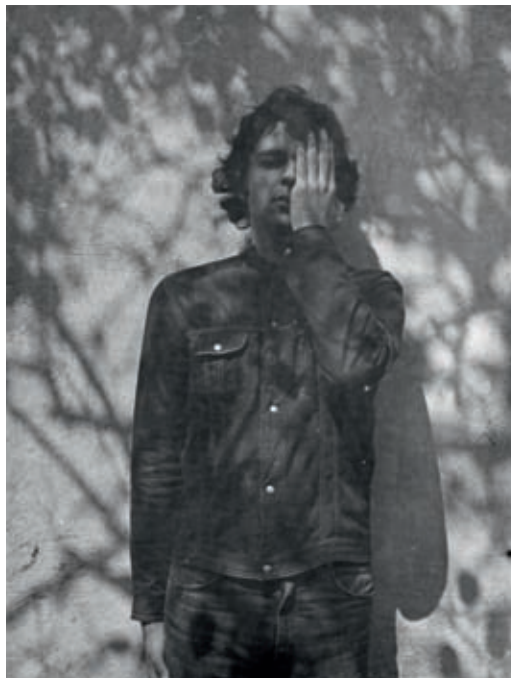
• *Identity (astigmatism)*, 3 b/w photos 21x30cm, 1975





• *Identitet* (zid plača), 3 c/b fotografije 21x30cm, 1975.

• *Identity* (wailling wall), 3 b/w photos 21x30cm, 1975



• *Identitet* (senka/ekspresija), 4 c/b fotografije 21x30cm, 1975.

• *Identity* (shadow/expression), 4 b/w photos 21x30cm, 1975

# PSIHOANALIZA: TEORIJSKI OBJEKTI

„THE COGNITIVE IMPORTANCE AND FUNCTIONS: OF THE GESAMTKUNSTWERK & THE PAS TOUT IN THE ART OF THE TWENTIETH CENTURY" (1988), IZ *PAS TOUT*, MEOW PRESS, BUFFALO, 1994, STR. 16.

NE CELO

$\forall x F(x)$  i  $\exists x \overline{F(x)}$  NIJE MOGUĆE ZAPISATI U ARISTOTELOVSKOJ LOGICI, DRUGIM REČIMA, U ARISTOTELOVSKOJ LOGICI NIJE MOGUĆE ZAPISATI DA JE SVAKO X ARGUMENT FUNKCIJE  $F(x)$  I DA EGZISTIRA BAREM JEDNO X KOJE NIJE ARGUMENT FUNKCIJE  $F(x)$ . U LAKANOVSKOM ALGORITMU IZRAZ  $\forall x F(x)$  i  $\exists x F(x)$  POSTAVLJA OSNOVU ZA RAZUMEVANJE ČINJENJA UNUTAR SVAKOG SISTEMA, UKLJUČUJUĆI I SISTEMA UMETNOSTI, TJ. OVAJ ALGORITAM PRIKAZUJE JEDNU OD OSNOVA LAKANOVSKJE METAFIZIKE.

# PSYCHOANALYSIS: THEORETICAL OBJECTS

„THE COGNITIVE IMPORTANCE AND FUNCTIONS OF THE GESAMTKUNSTWERK & THE PAS TOUT IN THE ART OF THE TWENTIETH CENTURY" (1988), IN *PAS TOUT*, MEOW PRESS, BUFFALO, 1994, P. 16.

PAS TOUT

$\forall x F(x)$  AND  $\exists x \overline{F(x)}$  ARE NOT POSSIBLE TO NOTE IN THE ARISTOTELIAN LOGIC. IN OTHER WORDS, IN THE ARISTOTELIAN LOGIC, IT IS NOT POSSIBLE TO NOTE THAT EACH X IS THE ARGUMENT OF THE FUNCTION  $F(x)$  AND THAT THERE EXISTS AT LEAST SOME X, WHICH IS NOT THE ARGUMENT OF THE FUNCTION  $F(x)$ . IN THE LACANIAN ALGORITHMS, THE EXPRESSIONS  $\forall x F(x)$  AND  $\exists x F(x)$  MAKE UP THE FOUNDATION FOR UNDERSTANDING THE ACTIVITY OF ANY OF THE SYSTEMS, INCLUDING THE SYSTEM OF ART - NAMELY, THEY REPRESENT ONE OF THE FOUNDATIONS OF THE LACANIAN METAPHYSICS.



• *Stadijum ogledala (dodir usnama)*, 4 c/b fotografije 18x24cm, 1978.

• *Mirror Stage (lips touch)*, 4 b/w photos 18x24cm, 1978

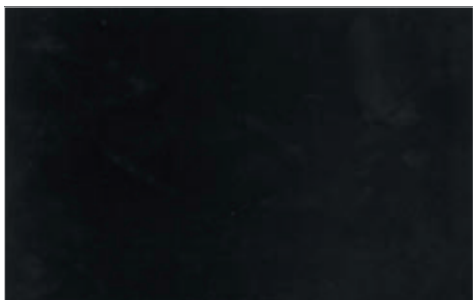




• *Stadijum ogledala (haptičko)*, 4 c/b fotografije 18x24cm, 1978.

• *Mirror Stage* (haptic), 4 b/w photo 18x24cm, 1978





• *Stadijum ogledala (zakrivljeno ogledalo / zmija)*, 8 c/b fotografija 9x14cm, Skoplje, 1981.

• *Mirror Stage (curved mirror / snake)*, 8 b/w photos 9x14cm, Skoplje, 1981

## STADIJUM OGLEDALA

'Prema tome, funkcija stadijuma ogledala pokazuje nam se kao poseban slučaj funkcije imago-a, koja se sastoji u ustanovljavanju odnosa organizma sa njegovom realnošću - ili, kako se kaže, odnosa Innenwelt-a sa Umwelt-om.'

Jacques Lacan 'Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije ja onakve kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu', 1949.

'Ne pitaj: 'Šta se u nama zbiva kad smo sigurni ...?', nego: 'Kako se u ljudskoj praksi ispoljava 'sigurnost da je to tako'?''

Ludwig Wittgenstein 'Filozofska istraživanja', 1953.

1

Proziru granicu između objekta i njegove slike, označitelja koji prepoznavamo kao čistu materijalnost lišenu svakog značenja i smisla, čini ogledalo.

2

Označitelj se uvek otkriva kao lanac (niz, uređjeni skup) označitelja-indeksa.

3

Nijedan element lanca se ne sastoji u značenju koje je on u stanju da primi ili da proizvede.

4

Upravo moment kome je oduzet smisao, neutralna tačka, je potencijalni označiteljski lanac.

5

Uspostavljanje označiteljskog lanca: čiste materijalnosti, koja se kroz neutralnu tačku (moment kome je oduzet smisao) otvara smislu/značenju, je proces strukturiranja.

6

Označiteljski lanac otkrivamo kao strukturu:  $S(0)=(D, R, A)$ , pri čemu je  $D$  skup (označiteljskih lanaca ili elemenata lanca) na kome se definišu jedan skup relacija  $R$  i jedan skup operacija ili aktivnosti  $A$ .

7

Funkcija  $K^0$  koja preslikava elemente  $O$  (označiteljskog lanca) na skup  $D$ , relacije elemenata iz  $O$  na relacije  $R$  i potencijalne operacije sa elementima i relacijama iz  $O$  (koje označitelj dopušta) na  $A$ , nazivamo korespodencijom.

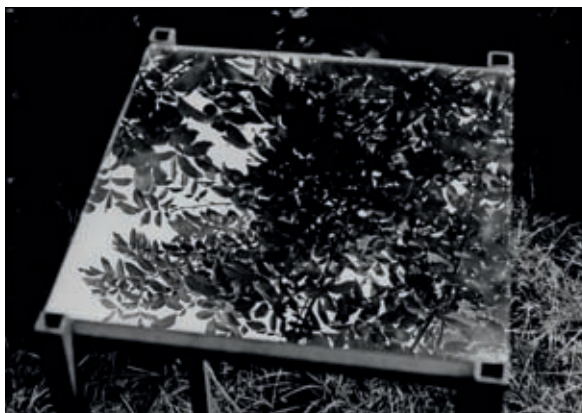
8

Interpretacijom  $I$  označiteljskog lanca  $O$  nazivamo strukturu  $S(0)$  sa korespodencijom  $K^0$ :  $I=(S(0), K^0)$ .

9

Interpretacija označiteljskog lanca  $O$  je granična situacija (moment) u kojoj se narušava neutralna tačka: označiteljski lanac se otvara smislu i značenju.

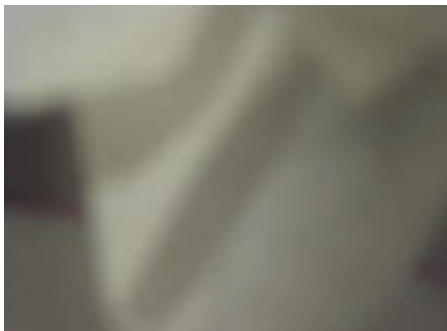
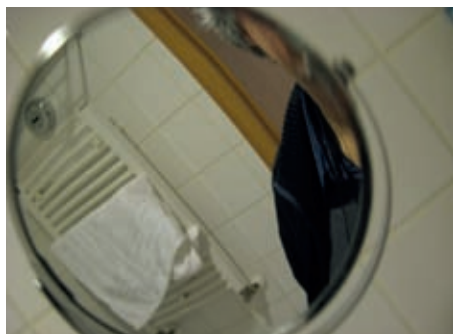




• *Stadijum ogledala*, 3 c/b i 3 col. fotografije prostorne instalacije, 1982.

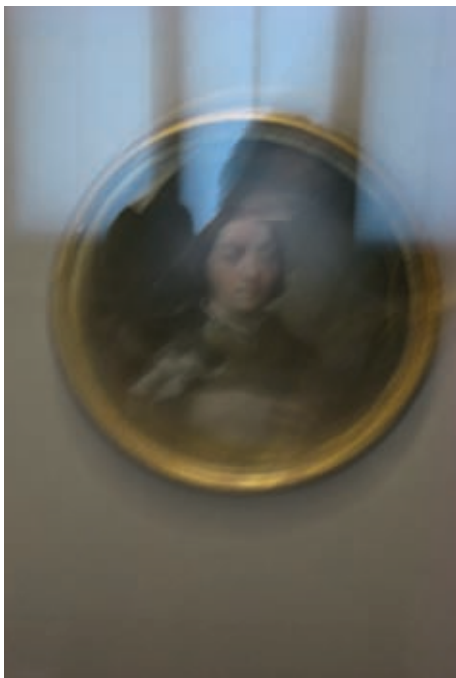
• *Mirror Stage*, 3 b/w and 3 col. photos, spatial installations, 1982





• *Rekonstrukcija „Stadijuma ogledala”, 8 col. digitalnih fotografija, 1982–2008.*

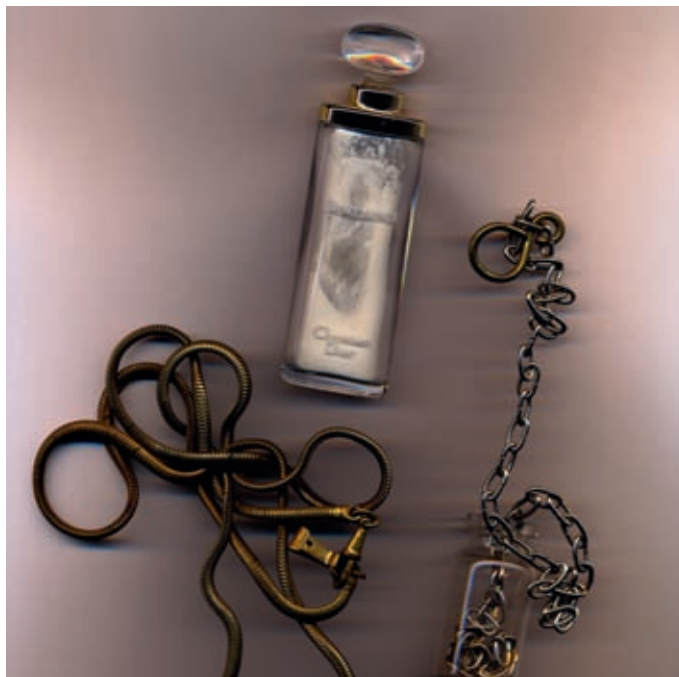
• *Reconstruction of the 'Mirror Stage', 8 col. digital photos, 1982–2008*



• *Manirizam*, 1 col. fotografija i 3 c/b fotografije 24x30cm, 1979.

• *Manirism*, 1 col. photo and 3 b/w photos 24x30cm, 1979





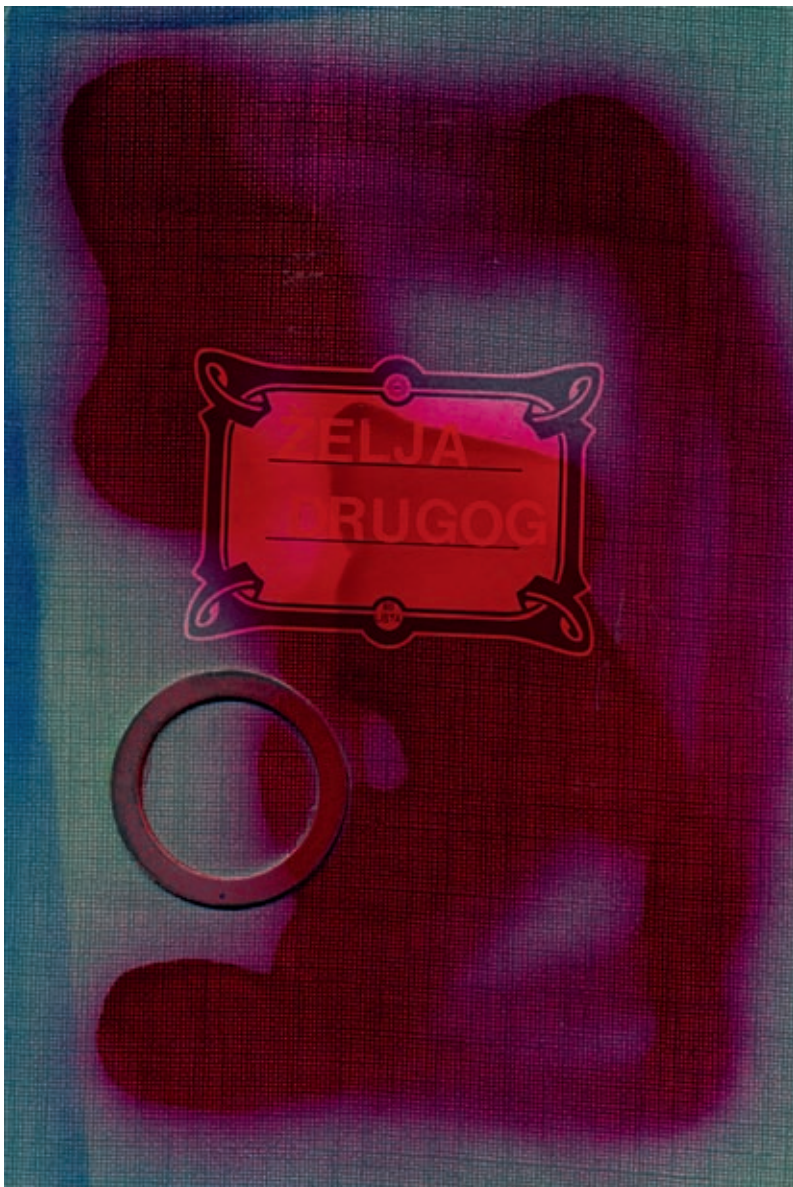
• *Poslednje lakanovske ikone (objekt 1)*, 3 mixed media situacije, 1990.

• *Last Lacanian Icons /object 1/*, 3 mixed media situations, 1990



• *Poslednje lakanovske ikone (objekt 2), 5 mixed media situacija, 1990.*

• *Last Lacanian Icons /object 2/, 5 mixed media situations, 1990*



• *Poslednje lakanovske ikone (beležnica)*, mixed media, autolak, letraset, 21x30cm, 1990.

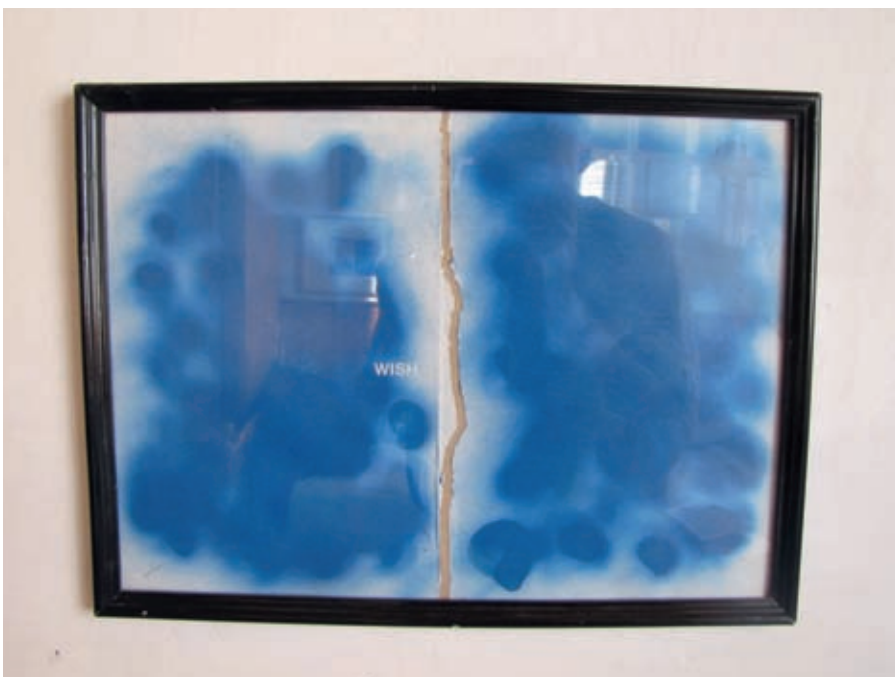
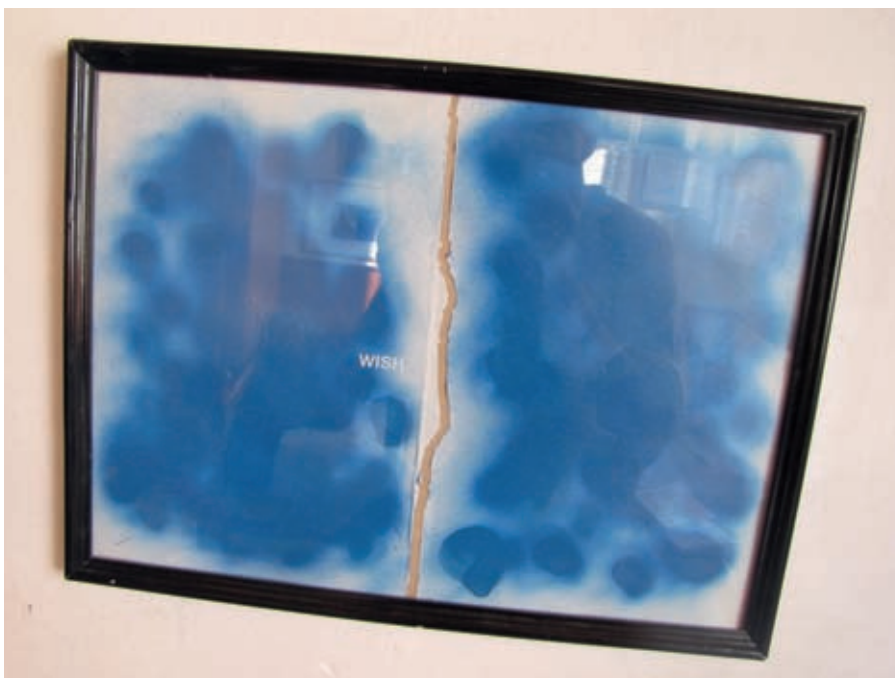
• *Last lacanian Icons /notebook/*, mixed media, Auto Lacquer Paint, Letraset, 21x30cm, 1990



• *Poslednje lakanovske ikone*, 4 mixed media situacija, 1990.

• *Last Lacanian Icons*, 4 mixed media situations, 1990

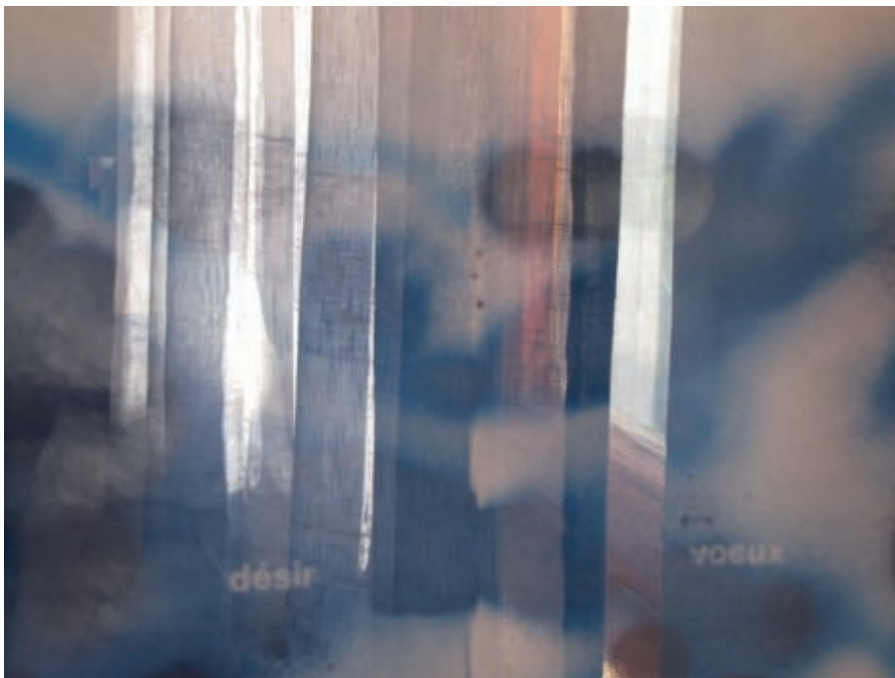




• *Poslednje lakanovske ikone*, 2 mixed media situacije, autolak, letraset, 21x 42cm, 1990.

• *Last Lacanian Icons*, 2 mixed media situations, Auto Lacquer Paint, Letraset, 1990





• *Poslednje lakanovske ikone*, 2 mixed media situacije, autolak, letraset, 21x42cm, 1990.

• *Last Lacanian Icons*, 2 mixed media situations, Auto Lacquer Paint, Letraset, 1990



• Poslednje lakanovske ikone — *Pas Tout*, kolaž, 120x60cm, 1990.

• Last Lacanian Icons — *Pas Tout*, collage, 120x60cm, 1990



**PAS TOUT**

# REALIZAM: ANTIREALIZAM

„REALIZAM I ANTIREALIZAM: ANALIZE/DISTINKCIJE KONCEPTA I POJAVNOSTI POVRŠINE“, IZ *REALIZAM ANTIREALIZAM*, GALERIJA PROŠIRENIH MEDIJA, ZAGREB, 1990.

ANTIREALIZAM POLAZI OD TOGA DA JE REALIZAM, SLIČNO REALNOSTI, MNOGOSTRUK I DA SE LAKO RASPLINE. ODNOSNO, DA „REALNOŠĆU“ – STENAMA, DRVEĆEM, MAGARCIMA ILI SLIKAMA, VEĆ OVLADAVA SKRIVENI ZAKON SIMBOLNOG, DA MI UVEK OBRAĆAJUĆI SE REALNOSTI ULAZIMO U SIMBOLNO I SIMBOLNO SIMBOLNOG. AKO SE VRATIMO UMETNOSTI, TADA ANTIREALIZAM POKAZUJE DA JE UMETNIČKO DELO PROIZVOD SUBJEKTA I TO NE SAMO SUBJEKTA KOJI GA STVARA, VEĆ I SUBJEKTA KOJI GA OPAŽA, ČITA, RAZUMEVA, DOŽIVLJAVA ITD.

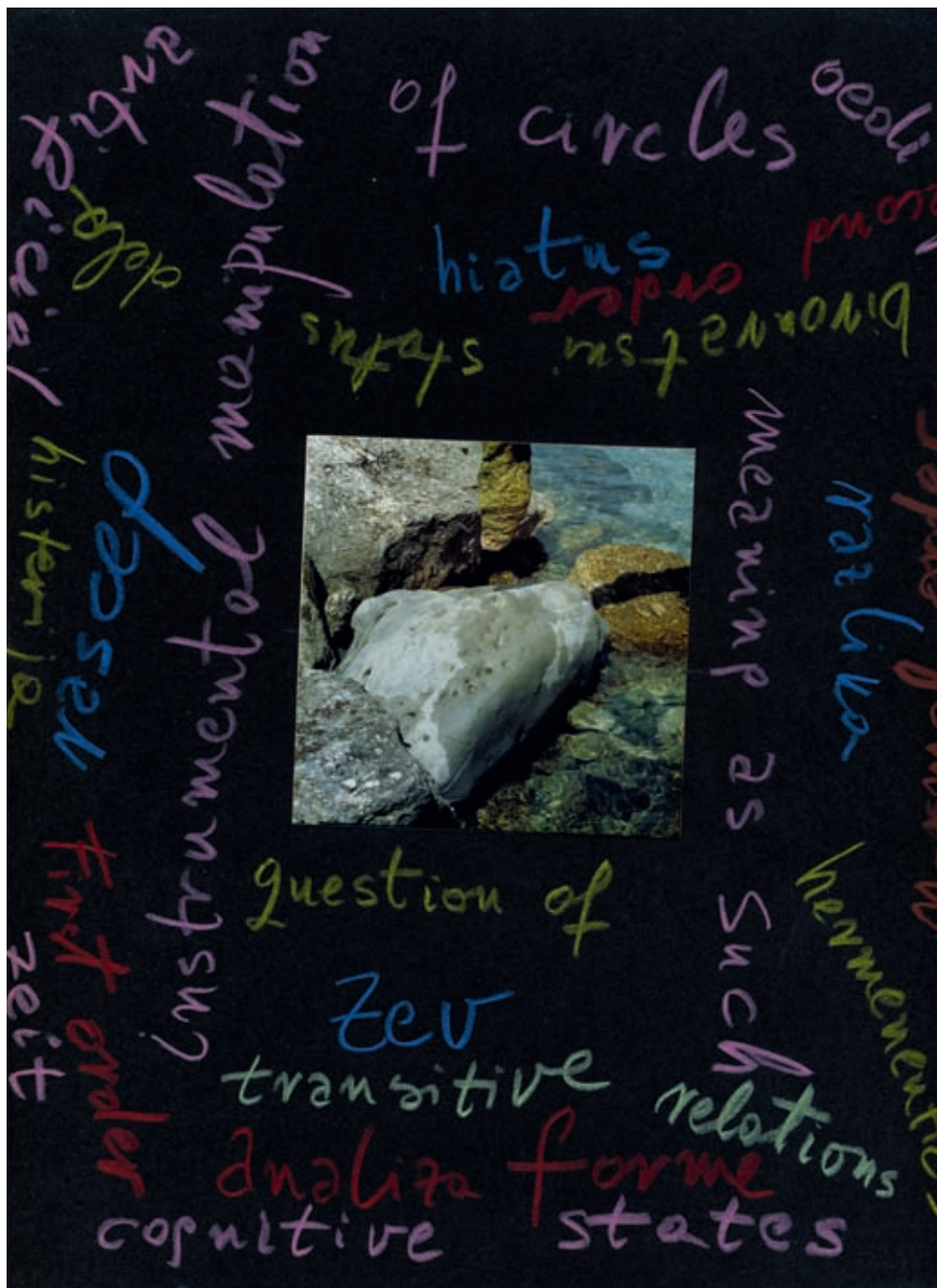
RAZLIKUJU SE DVA OSNOVNA PRISTUPA ANTIREALIZMU ILI RELATIVIZMU: (1) SKEPTIČKI ILI KRITIČKI KOJI POZIVA NA UZDRŽAVANJE OD SUDA I KOJI POZIVA NA PREISPITIVANJE ŠTA, ZAŠTO I KAKO, (2) PRODUKTIVNI, KOJI SMATRA DA SU SVE VEZE KULTURE (TIME I UMETNOSTI) ARBITRARNE, ODNOSNO, U IGRI BESKRAJNOG OBLIKOVANJA I PREOBLIKOVANJA, ODNOSNO, BESKRAJNOG OZNAČAVANJA ILI PREOZNAČAVANJA.

# REALISM: ANTI-REALISM

„REALISM AND ANTI-REALISM: ANALYSES/DISTINCTIONS OF THE CONCEPT AND PHENOMENALITY OF THE SURFACE“, IN *REALISM ANTIREALISM*, PM GALLERY, ZAGREB, 1990

ANTI-REALISM STARTS FROM THE ASSUMPTION THAT REALISM, LIKE REALITY, IS MULTIFACETED AND EVAPORATES EASILY. INDEED, THAT 'REALITY' – ROCKS, TREES, DONKIES AND PAINTINGS – IS ALREADY GOVERNED BY A HIDDEN LAW OF THE SYMBOLICAL, AND THAT WE (WHILE ADDRESSING REALITY) ALWAYS ENTER INTO THE SYMBOLICAL AND THE SYMBOLICAL OF THE SYMBOLICAL. IF WE RETURN TO ART, ANTI-REALISM DEMONSTRATES THAT ARTWORK IS A PRODUCT OF THE SUBJECT, AND NOT ONLY THE SUBJECT WHO CREATES, BUT ALSO SUBJECTS WHO PERCEIVE, READ, UNDERSTAND, EXPERIENCE ETC.

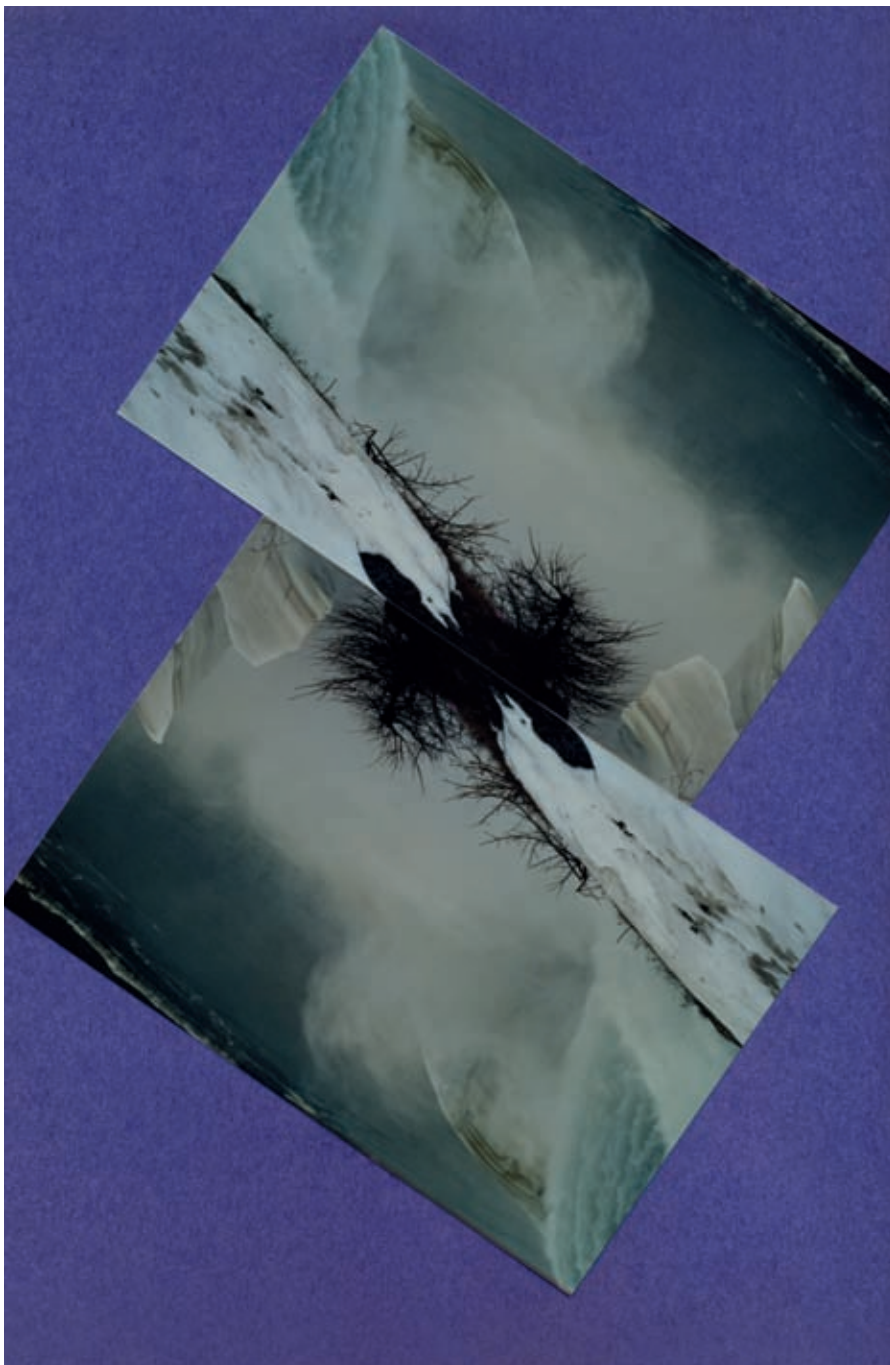
THERE ARE TWO BASIC APPROACHES TO ANTI-REALISM OR RELATIVISM: (1) SKEPTICAL OR CRITICAL, WHICH CALLS TO ABSTINENCE FROM JUDGEMENT, AND RE-EXAMINING WHAT, WHY AND HOW, (2) PRODUCTIVE, WHICH CLAIMS THAT ALL BONDS OF CULTURE (AND THEREFORE ART) ARE ARBITRARY, ENGAGED IN A GAME OF ENDLESS FORMING AND REFORMING – THAT IS, ENDLESS SIGNIFICATION AND RE-SIGNIFICATION.



• Realizam / antirealizam – teorijski objekti 1, kolaž  
24x30cm, 1990-1991.

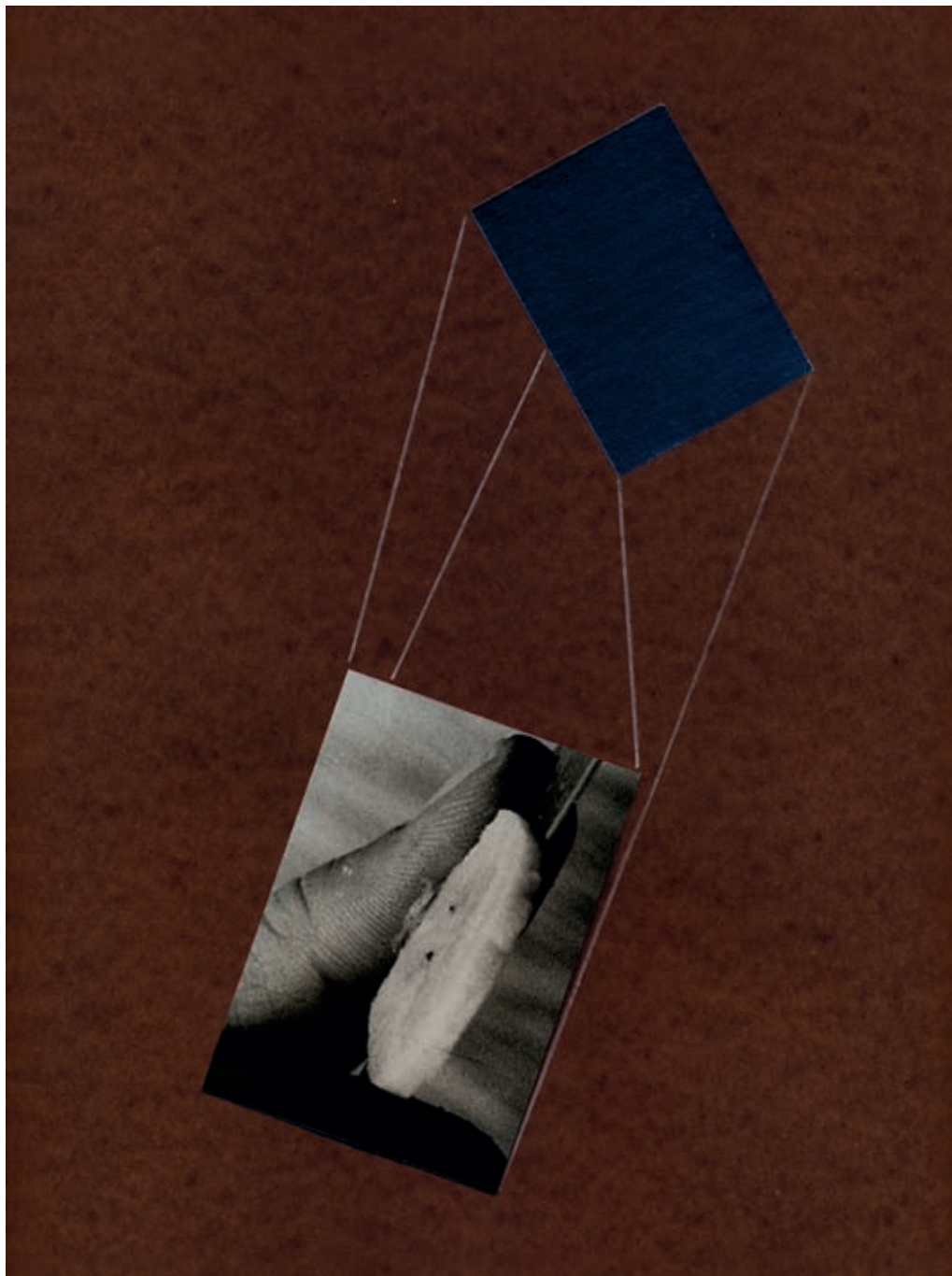
• Realism / antirealism – theoretical object, collage  
24x30cm, 1990-1991





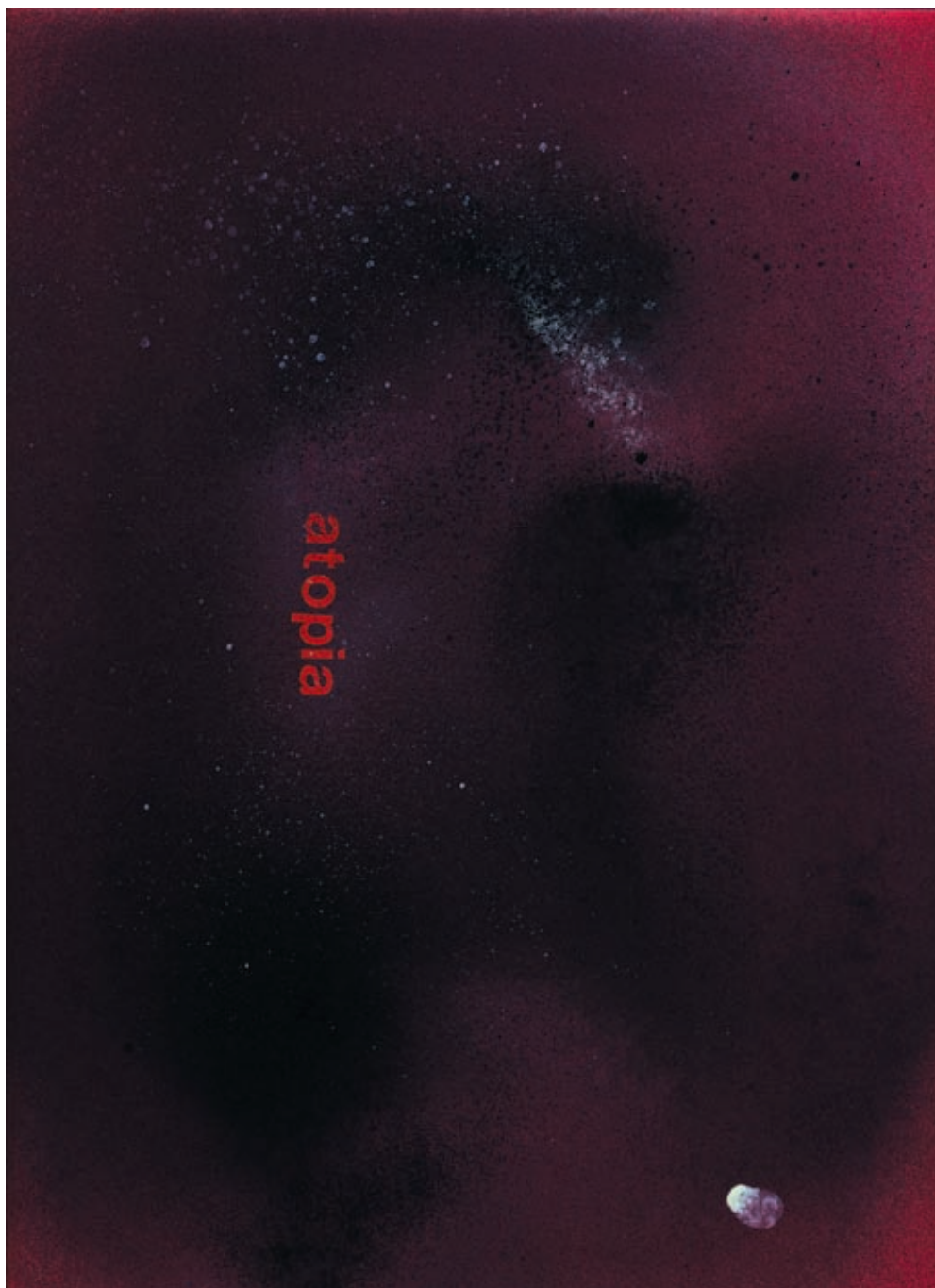
• *Realizam / antirealizam – teorijski objekt 2*, kolaž  
24x30cm, 1990-1991.

• *Realism / antirealism – theoretical object 2*, collage  
24x30cm, 1990-1991



• Realizam / antirealizam – teorijski objekt 3, kolaž  
24x30cm, 1990-1991.

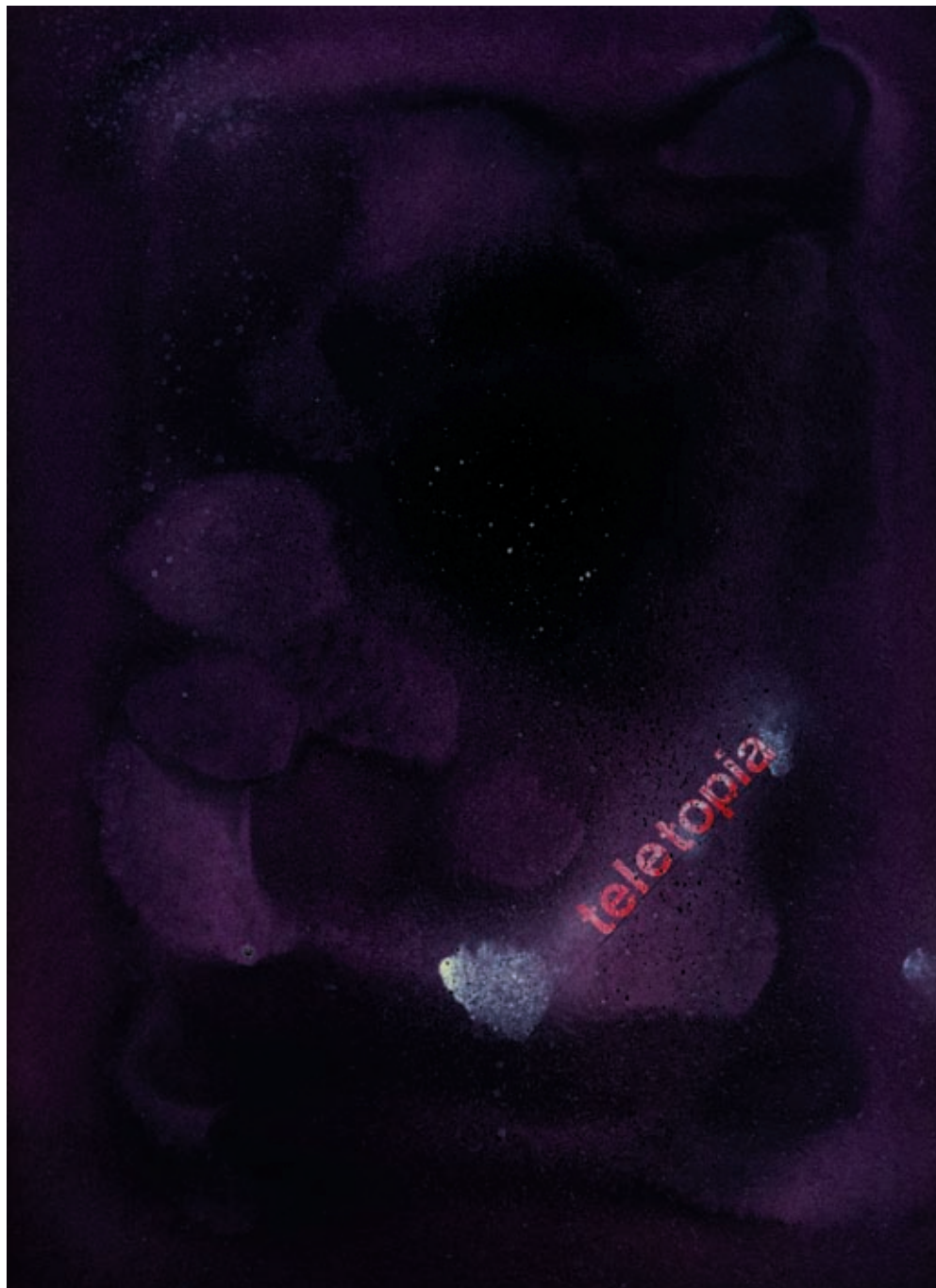
• Realism / antirealism – theoretical object 3, collage  
24x30cm, 1990-1991



• Realizam / antirealizam – teorijski objekt 4, kolaž  
24x30cm, 1990–1991.

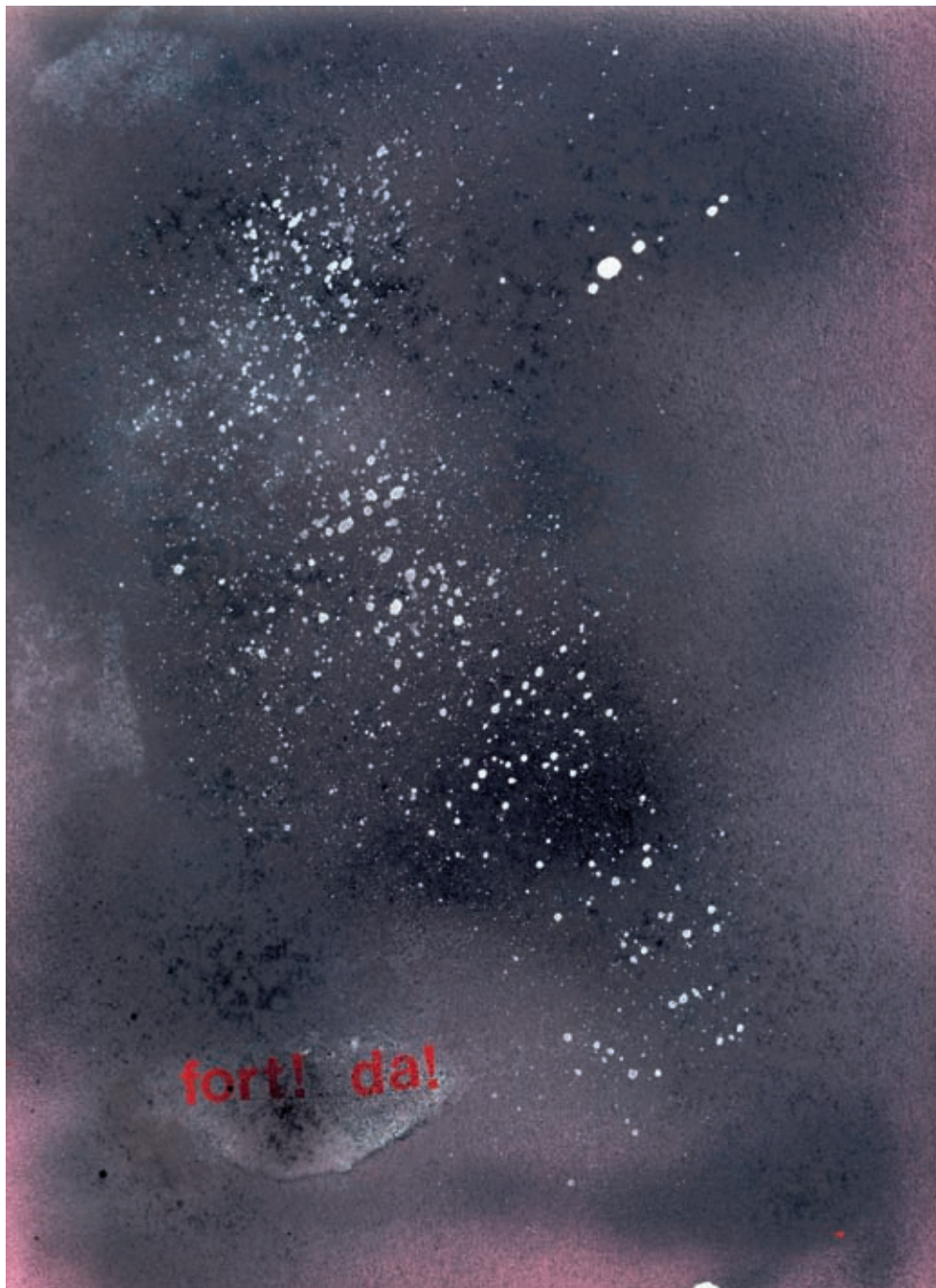
• Realism / antirealism – theoretical object 4, collage  
24x30cm, 1990–1991





• Realizam / antirealizam – teorijski objekt 5, kolaž  
24x30cm, 1990-1991.

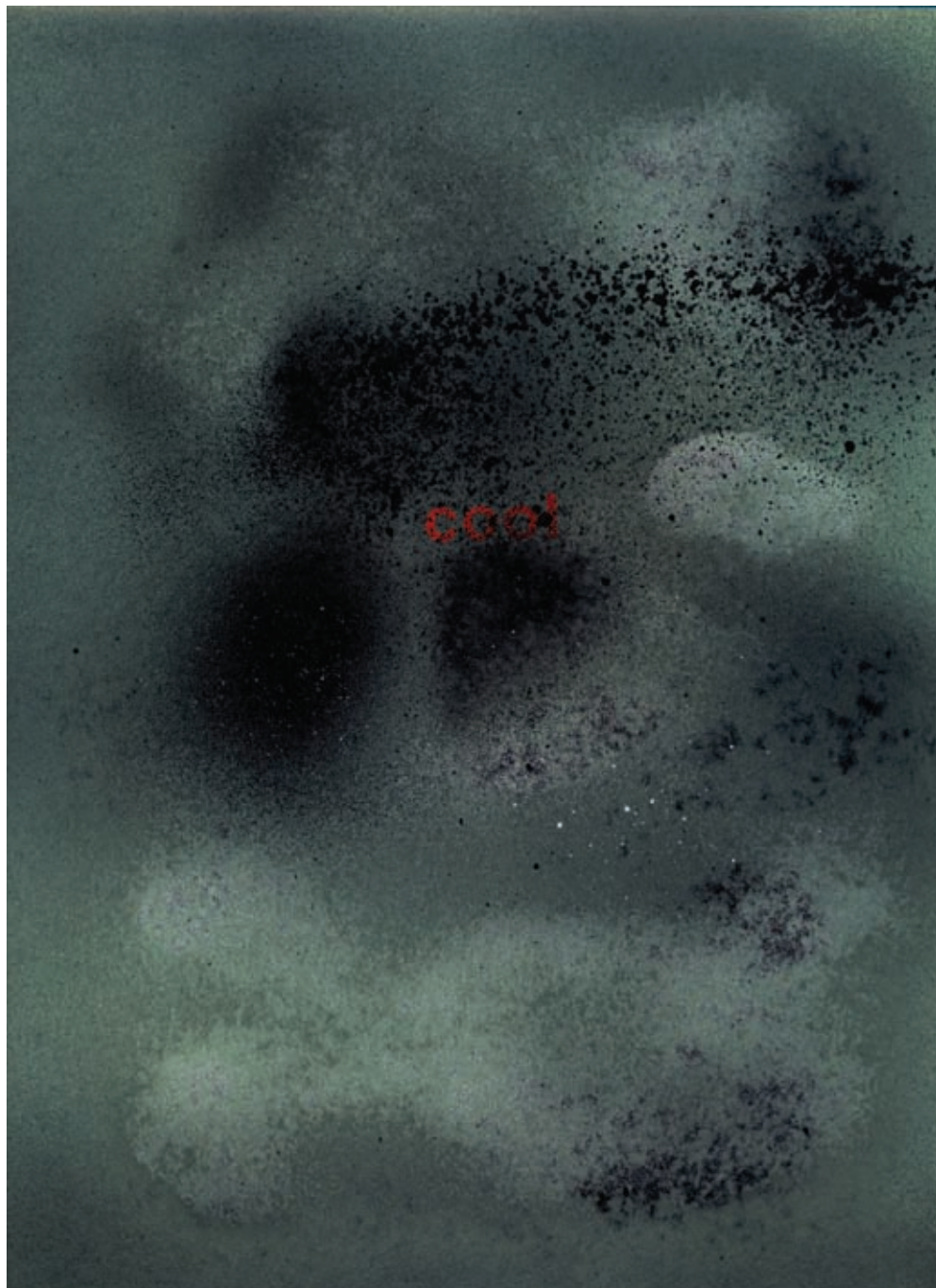
• Realism / antirealism – theoretical object 5, collage  
24x30cm, 1990-1991



• Realizam / antirealizam – teorijski objekt 6, kolaž  
24x30cm, 1990–1991.

• Realism / antirealism – theoretical object 6, collage  
24x30cm, 1990–1991





• Realizam / antirealizam – teorijski objekt 7, kolaž  
24x30cm, 1990-1991.

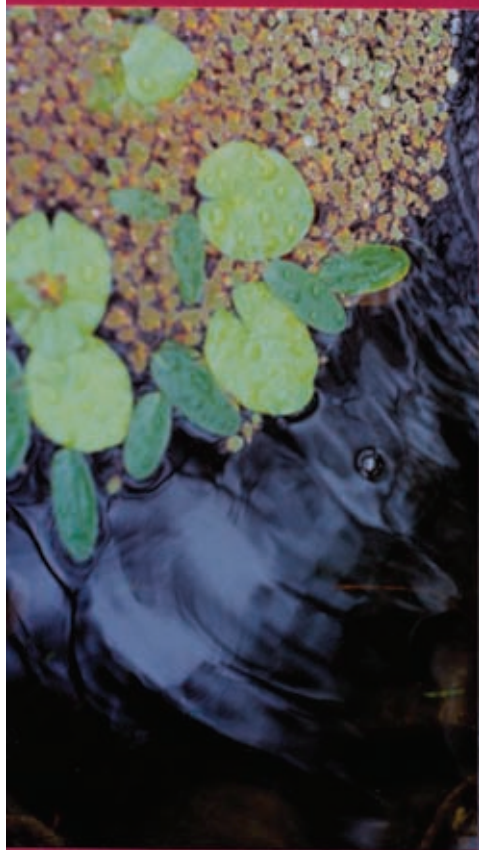
• Realism / antirealism – theoretical object 7, collage  
24x30cm, 1990-1991



• *Realizam / antirealizam – teorijski objekt 8*, kolaž  
24x30cm, 1990–1991. (kolekcija: Orion Art, Beograd)

• *Realism / antirealism – theoretical object 8*, collage  
24x30cm, 1990–1991. (collection: Orion Art, Beograd)





• *Realizam / antirealizam – teorijski objekt 9, kolaž*  
24x30cm, 1990–1991. (kolekcija: Orion Art, Beograd)

• *Realism / antirealism – theoretical object 9, collage*  
24x30cm, 1990–1991. (collection: Orion Art, Beograd)

# TEORIJSKI PERFORMANS / PREDAVAČKI PERFORMANS

„PREDAVANJE (I): SPECIFIČNI KARAKTER MODELA“, IZ SEMINAR, GALERIJA SKCA, BEOGRAD, 1978, STR. 4

... TEORIJA SE ODREĐUJE KAO SPECIFIČNA FORMA PRAKSE KOJA SE OD OVE RAZLIKUJE SVOJIM FORMULATIVNIM KARAKTEROM

„THEORETICAL PERFORMANCE“, IZ „PERFORMING THINKING“ (TEMAT), MASKA NO. 1-2 (90-91), LJUBLJANA, 2005, STR. 67-72.

SAM PRO-TEORIJSKI PRISTUP SE U NAČELU RAZVIJA KAO:

- AUTOREFLEKSIVNI PRISTUP, KADA UMETNIČKI RAD POSTAJE ISTRAŽIVANJE KONKRETNOG PROCESA UMETNIČKOG STVARANJA I FUNKCIJA UMETNOSTI U SVETU UMETNOSTI, KULTURI I DRUŠTVU;
- KONCEPTUALAN PRISTUP, KADA UMETNIK DELO PLANIRA, IZVODI I NUDI RECEPCIJI NA OSNOVU POKAZNIH KONCEPATA (IDEJA, ZAMISLI, MENTALNIH REPREZENTACIJA) KOJIMA SE PROBLEMSKI PROVOCIRA UMETNIČKA PRAKSA, ALI SE KONCEPT NUŽNO NE DOVODI DO TEORIJSKOG TUMAČENJA ILI VERBALNOG IZJAVLJIVANJA, I
- TEORIJSKI PRISTUP, KADA SE UMETNIČKO DELO ILI UMETNIČKA PRAKSA IZVODE U OKVIRU TEORIJSKIH INTENCIJA, TEORIJSKIH MREŽA INTERPRETACIJE, TEORIJSKIH OBJEKATA KAO PRIMERA UMETNOSTI ILI TEORIJSKIH PRAKSI.

PRO-TEORIJSKI PRISTUP UMETNOSTI NAJČEŠĆE POSTAJE *PERFORMANCE* PRAKSA, JER SE ZASNIVA NA TAKTIKAMA (KONCEPTIMA I PROCEDURAMA) *IZVOĐENJA* AUTOREFLEKSIVNOG, KONCEPTUALNOG ILI TEORIJSKOG UNUTAR SAME UMETNIČKE PRAKSE KAO DOGAĐAJ

# THEORETICAL PERFORMANCE / LECTURE PERFORMANCE

LECTURE (I): SPECIFIC CHARACTER OF THE MODEL, FROM SEMINAR, SKC GALLERY, BEOGRAD, 1978, P. 4

.. THEORY IS DETERMINED AS SPECIFIC FORM OF PRACTICE – THEORY *DIFFERENTIATE* FROM PRACTICE BY FORMULATIVE CHARACTER

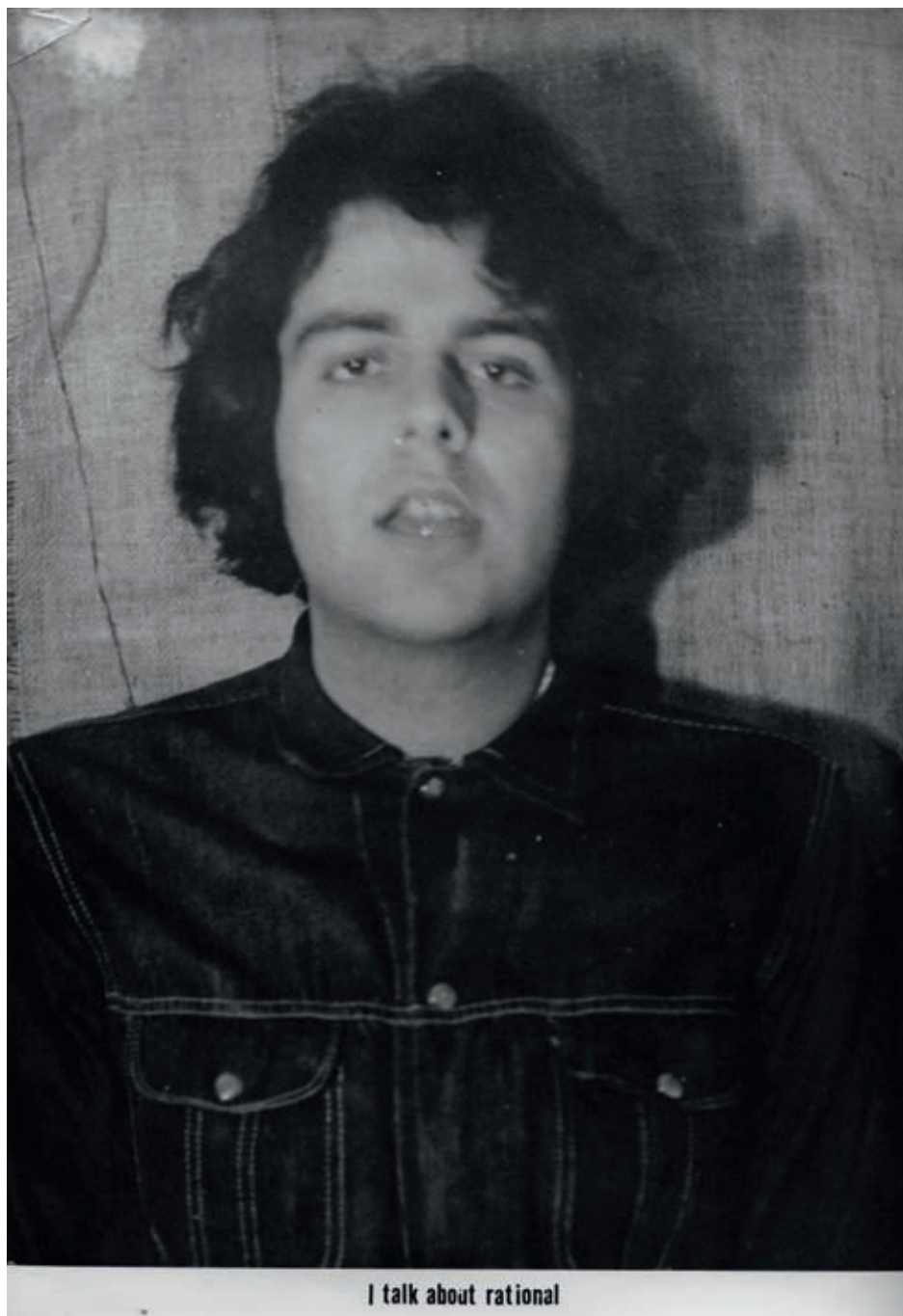
„THEORETICAL PERFORMANCE“, IN „PERFORMING THINKING“, MASKA NO. 1-2 (90-91), LJUBLJANA, 2005, P. 67-72.

PRO-THEORETICAL APPROACH IS IN PRINCIPLE DEVELOPED AS:

- SELF-REFLEXIVE APPROACH, WHEN ARTISTIC WORK BECOMES THE RESEARCH OF A SPECIFIC PROCESS OF ARTISTIC CREATION AND THE FUNCTION OF ART IN THE WORLD OF ART, CULTURE, AND SOCIETY;
- CONCEPTUAL APPROACH, WHEN THE ARTIST PLANS, EXECUTES AND OFFERS THE WORK FOR RECEPTION ON THE BASIS OF EXHIBITING CONCEPTS (IDEAS, NOTIONS, MENTAL REPRESENTATIONS) LEADING TO THE PROBLEMATIC PROVOCATION OF THE ARTISTIC PRACTICE, ALTHOUGH THE CONCEPT ITSELF DOES NOT NECESSARILY ACQUIRES THEORETICAL INTERPRETATION OR VERBAL UTTERANCE, AND
- THEORETICAL APPROACH, WHEN THE WORK OF ART OR THE ARTISTIC PRACTICE ARE EXECUTED WITHIN THEORETICAL INTENTIONS, THEORETICAL NETWORKS OF INTERPRETATION, THEORETICAL OBJECTS AS EXAMPLES OF ART OR THEORETICAL PRACTICES.

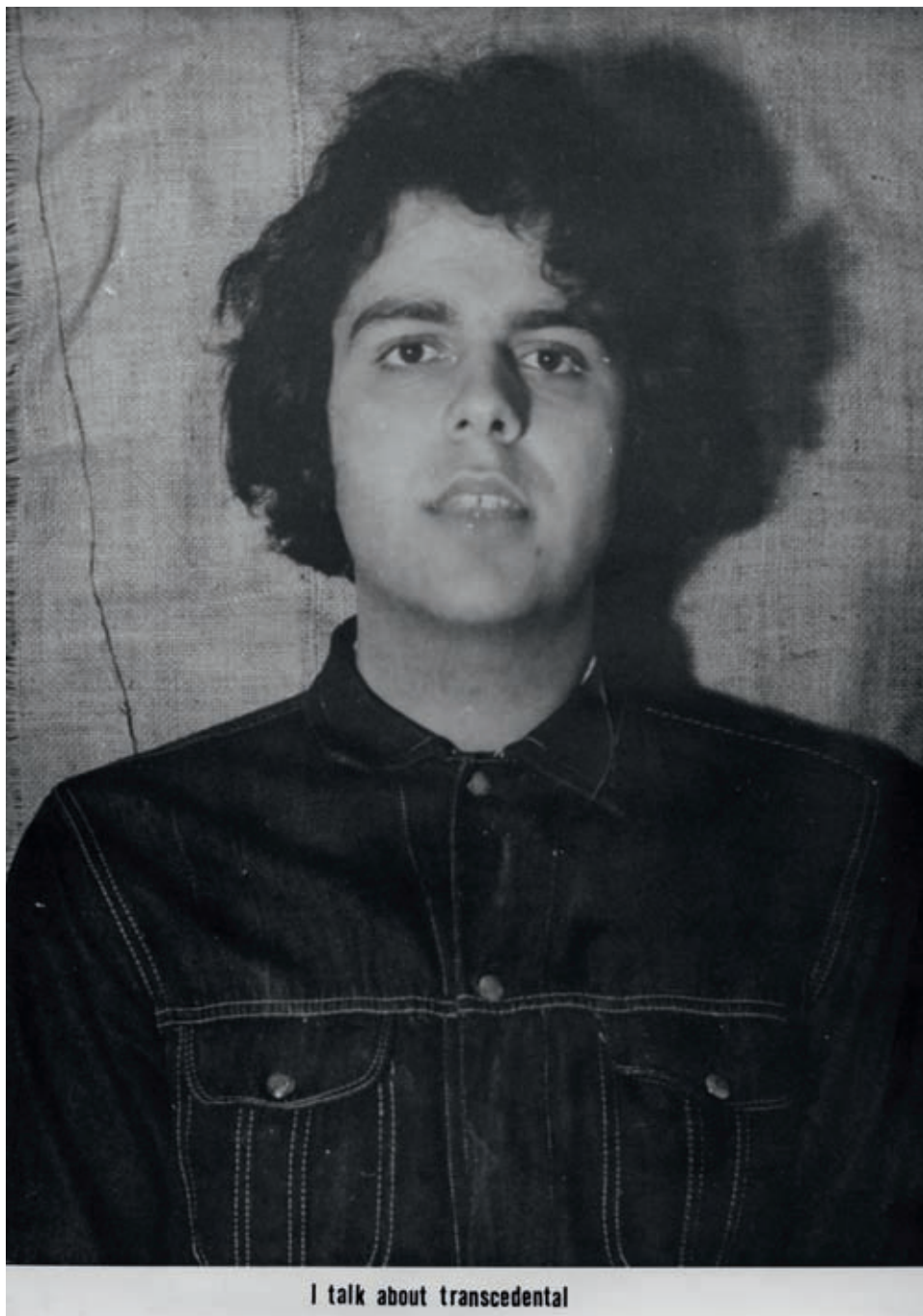
PRO-THEORETICAL APPROACH IN ART MOST OFTEN BECOMES *PERFORMANCE PRACTICE* BECAUSE IT IS BASED ON THE TACTICS (CONCEPTS AND PROCEDURES) OF *PERFORMING* THE SELF-REFLEXIVE, THE CONCEPTUAL OR THE THEORETICAL WITHIN THE ARTISTIC PRACTICE ITSELF.





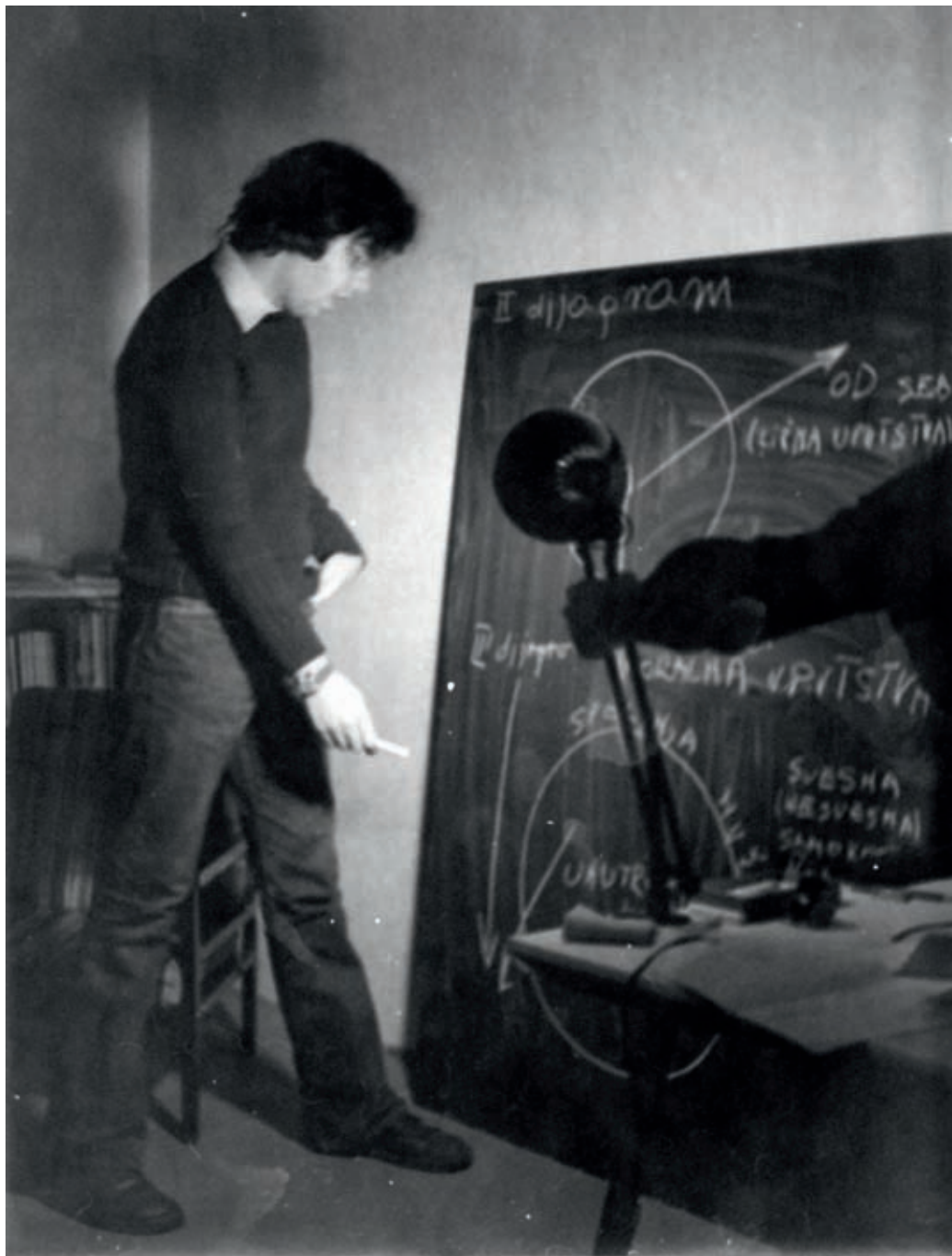
• *Govorim o racionalnom*, c/b fotografija sa letraset tekstom 21x30cm, 1976.

• *I speak of the rational*, b/w photo with Letraset text 21x30cm, 1976



• *Govorim o transcendentalnom*, c/b fotografija sa lettraset tekstom 21x30cm, 1976.

• *I speak of the transcendental*, b/w photo with Letraset text 21x30cm, 1976



• Etičke vežbe — Grupa 143: Seminar o moralu, privatni prostor u Lominoj ulici, Beograd, 16. januar 1976.

• Ethics exercise — Group 143: Seminar on Morality, private venue in Lomina Street, Beograd, January 16<sup>th</sup>, 1976



- *Predavanje (I): specifični karakter modela*, Galerija SKCa, Beograd, 8. novembar 1978.
- *Predavanje (II): specifični karakter strukture/procesa*, Galerija SKCa, Beograd, 9. novembar 1978.

- *'Lecture (I): specific character of the model'*, SKC Gallery, Beograd, November 8<sup>th</sup> 1978
- *'Lecture (II): specific character of the structure/process'*, SKC Gallery, Beograd, November 9<sup>th</sup>, 1978





• *Elementi teorije prostornih konfiguracija*, Galerija SKCa, Beograd, 16. februar, 1981.

• *Elements of theory of spatial configurations*, SKC Gallery, Belgrade, February 16<sup>th</sup>, 1981





• *Uvodno Predavanje, Zajednička škola o prostoru*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 7. septembar, 1981.

• *'Introductory Lecture': Joint School on Space*, Salon of the Museum of Contemporary Art, Belgrade, September 7<sup>th</sup>, 1981



• *Razgovor o časopisu Mentalni prostor 2* – Ješa Denegri, Milan Damjanović, Dubravka Đurić, Zoran Belić W, Miško Šuvaković i Darko Hohnjec, Galerija SKCa, Beograd, 8. mart 1985.

• *Discussion on the magazine Mentalni prostor 2* – Ješa Denegri, Milan Damjanović, Dubravka Đurić, Zoran Belić W, Miško Šuvaković and Darko Hohnjec, SKC Gallery, Beograd, March 8<sup>th</sup> 1985



• *Razgovor o Žaku Lakanu* — Nenad Mišćević, Zoran Belić, Matjaž Potrč, Radoman Kordić i Miško Šuvaković, Galerija SKCa, Beograd, 23. januar, 1986.

• *Discussion on Jacques Lacan* — Nenad Mišćević, Zoran Belić, Matjaž Potrč, Radoman Kordić and Miško Šuvaković, SKC Gallery, Beograd, January 23<sup>th</sup>, 1986





• *Realizam – Antirealizam*, Galerija PM, Zagreb, 12. februar, 1990. Ladislav Galeta, Miško Šuvaković, Julije Knifer, Gorean Petercol, Dubravka Đurić, fotograf: Boris Cvjetanović

• *Realizam – Antirealizam*, Galerija PM, Zagreb, February 12<sup>th</sup>, 1990. Ladislav Galeta, Miško Šuvaković, Julije Knifer, Gorean Petercol, Dubravka Đurić, photo: Boris Cvjetanović

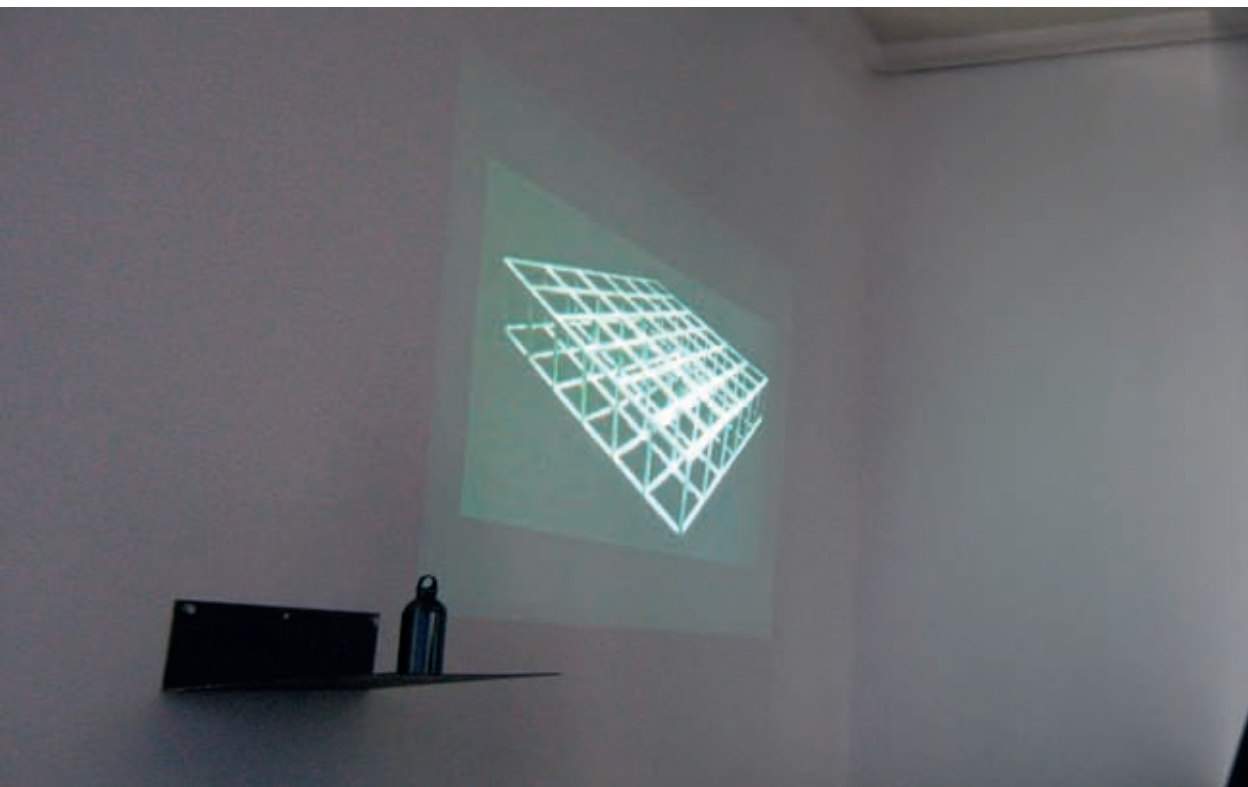






• *TkH: teorijski performans*, Narodno pozorište, Beograd, 1. april, 2001.

• *Walking Theory (TkH): theoretical performance*, National Theater, Beograd, April 1<sup>st</sup>, 2001.





• *Predavanje*, Fakultet likovnih umetnosti, Beograd, 12. februar, 2005. col. fotografija, fotograf: Dejan Grba

• *Lectures*, Faculty of Fine Arts, Beograd, February 12<sup>th</sup> 2005, col. photo, photo: Dejan Grba







• Predavanje "Neoavangarde & Konceptualna umetnost u Jugoslaviji i Srbiji", Ludvig muzej u Budimpešti, 22 juni, 2010, fotografkinja: Dubravka Đurić.

• Lecture "Neo-Avant-Garde & Conceptual Art in Yugoslavia and Serbia", Ludwig Muzeum, Budapest, June 22<sup>nd</sup>, 2010, photo: Dubravka Đurić.

## PRILOZI: RADOVI 2005-2010.

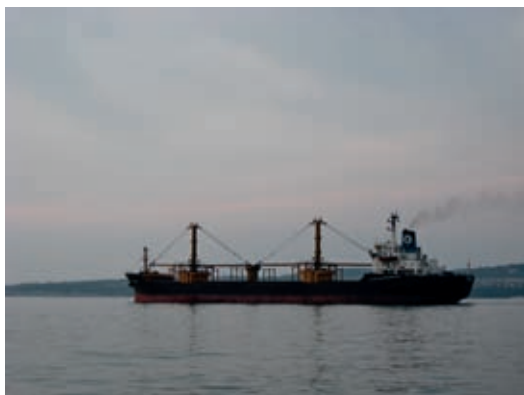
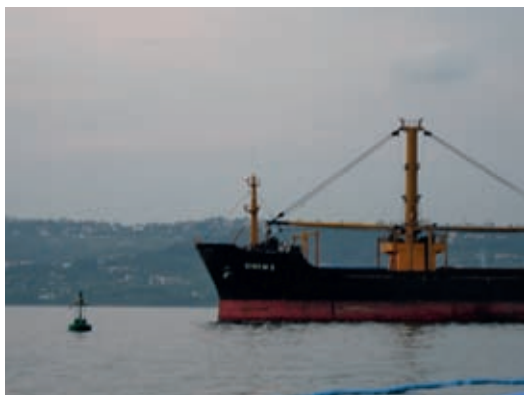
POSLE ČETRNAEST GODINA SAM NAPRAVIO NEŠTO ŠTO JE TREBALO DA BUDE ILI DA IZGLEDA KAO VIZUELNI UMETNIČKI RAD. GOTOVO NE NAMERNO SAM IZVEO ILI PRISVOJIO RAZLIČITE FOTOGRAFIJE. TO ŠTO SAM IZVEO BILO JE NEKA VRSTA SASVIM LIČNOG FOTOGRAFSKOG PISMA VEZANOG ZA PUTOVANJA I KOMUNIKACIJU SA DRUGIM LJUDIMA, ODNOSNO, ZA ČITANJE: KOREOGRAFSKIH ZAPISA, TURISTIČKIH REPREZENTACIJA, KUSTOSKIH INTERVENCIJA, GOVORNIH AKATA, NOSTALGIČNIH SEĆANJA, SAMOKRITIKE SOPSTVENOG POGLEDA ILI SLUČAJNIH ŽIVOTNIH SITUACIJA. ZA POSTAVLJANJE (*GE-STELL*) OVIH SERIJA FOTOGRAFIJA KAO UMENTIČKIH RADOVA BILA SU BITNA ČITANJA DVA TEORIJSKA TEKSTA BEZ KOJIH NE BIH IZVEO TO ŠTO SAM IZVEO. TEKSTOVI SU:

- MICHAEL FRIED, „CONCLUSION: WHY PHOTOGRAPHY MATTERS AS ART AS NEVER BEFORE“, IZ *WHY PHOTOGRAPHY MATTERS AS ART AS NEVER BEFORE*, YALE UNIVERSITY PRESS, NEW HAVEN, 2008, STR. 335-352.
- BORIS GROYS, „ART IN THE AGE OF BIOPOLITICS: FROM ARTWORK TO ART DOCUMENTATION“ I „THE CITY IN THE AGE OF TOURISTIC REPRODUCTION“, IZ *ART POWER*, THE MIT PRESS, CAMBRIDGE MA, 2008.

## APPENDIX: WORKS 2005-2010

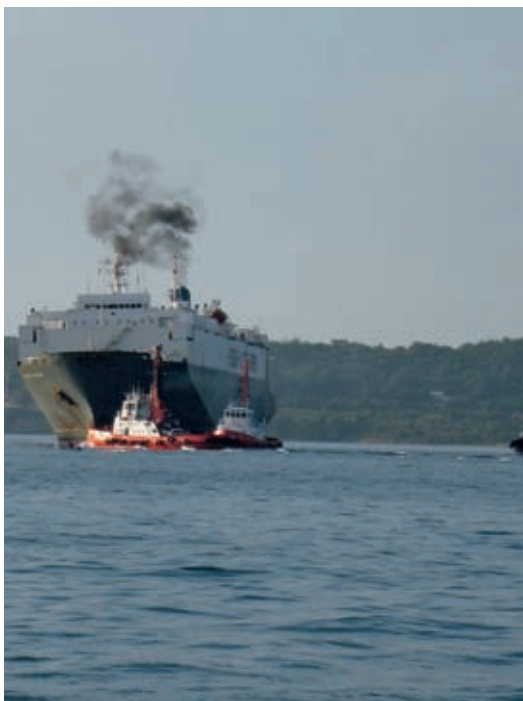
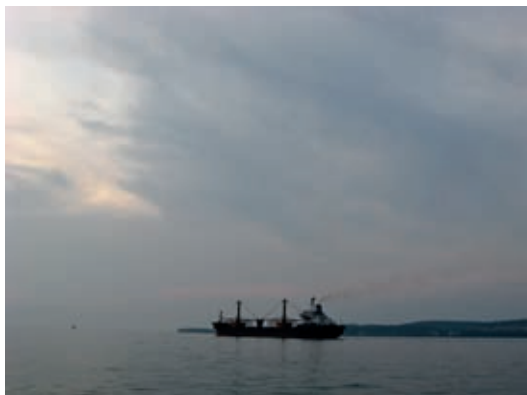
AFTER FOURTEEN YEARS OF ABSTINENCE, I MADE *SOMETHING* SUPPOSED TO BE OR TO LOOK LIKE A VISUAL ARTISTIC WORK. ALMOST UNINTENTIONALLY, I HAVE APROPRIATED DIFFERENT PHOTOS. WHAT I PERFORMED WAS *SOME KIND* OF A QUITE PERSONAL PHOTOGRAPHIC *WRITING* ASSOCIATED WITH TRAVELING AND COMMUNICATION WITH OTHER PEOPLE; IN OTHER WORDS, TO READING: OF CHOREOGRAPHIC INSCRIPTIONS, TOURIST REPRESENTATIONS, CURATORIAL INTERVENTIONS, SPEECH ACTS, NOSTALGIC MEMORIES, SELF-CRITICISM OF PERSONAL VIEWS, OR ACCIDENTAL LIFE SITUATIONS. FOR SETTING UP (*GE-STELL*) OF THIS SERIES OF PHOTOGRAPHS AS ART WORKS, READING OF TWO THEORETICAL TEXTS WAS VERY IMPORTANT TO ME. WITHOUT THEM, I WOULD NOT HAVE PRODUCED WHAT I HAVE PRODUCED. THOSE ARE:

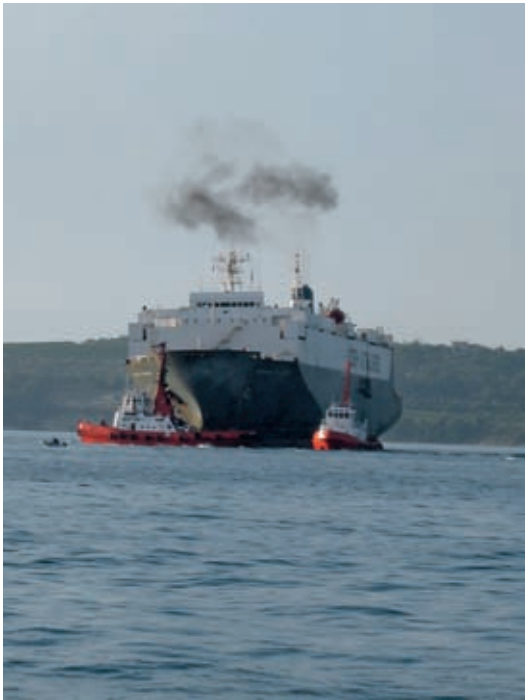
- MICHAEL FRIED, „CONCLUSION: WHY PHOTOGRAPHY MATTERS AS ART AS NEVER BEFORE“, IN *WHY PHOTOGRAPHY MATTERS AS ART AS NEVER BEFORE*, YALE UNIVERSITY PRESS, NEW HAVEN, 2008, PP. 335-352.
- BORIS GROYS, „ART IN THE AGE OF BIOPOLITICS: FROM ARTWORK TO ART DOCUMENTATION“ AND „THE CITY IN THE AGE OF TOURISTIC REPRODUCTION“, IN *ART POWER*, THE MIT PRESS, CAMBRIDGE MA, 2008.



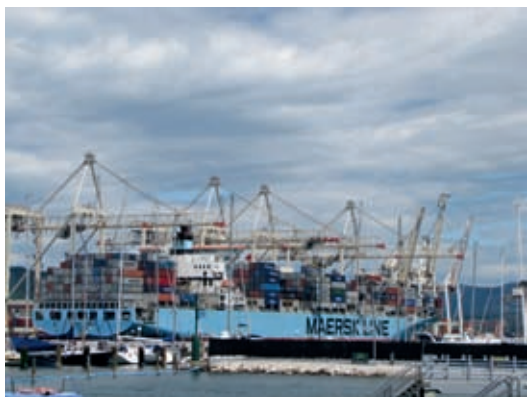
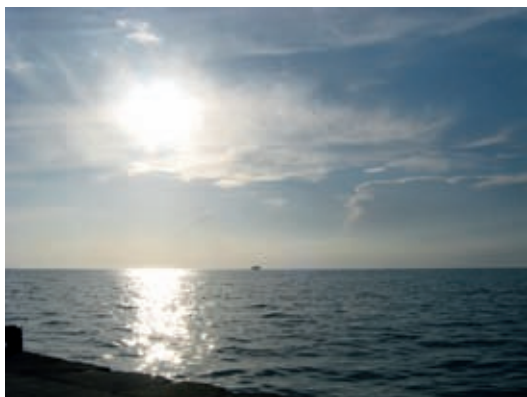
• *Koreografija: kapital i rad / višak vrednosti i simbolički kapital* (koparska luka, privatni stan u Jerevanu, prodavnica u Ankari), 21 col. digitalnih fotografija, 2008.

• *Choreography: capital and work / surplus of value and symbolic capital* (Koper harbour, apartment in Yerevan, shop in Ankara), 21 col. digital photos, 2008













• *Nostalgija za 2000im: ulični performans: Angelika Fojtuch: Inne miasto, inne życie (ul. Marszałkowska, Warszawa, 2008), 4 col. digitalne fotografije, 2008.*

• *Nostalgia for the 2000s: street performance: Angelika Fojtuch, Inne miasto, inne życie (st. Marszałkowska, Warszawa, 2008), 4 col. digital photos, 2008*



• *Kratka istorija kustoskog rada: razgovor sa Atilom Černikom*, 1 col. digitalna fotografija. Fotografkinja: Dubravka Đurić, 2009.

• *Brief History of Curating: conversation with Atila Černik*, 1 col. digital photo, photographer: Dubravka Đurić, 2009.

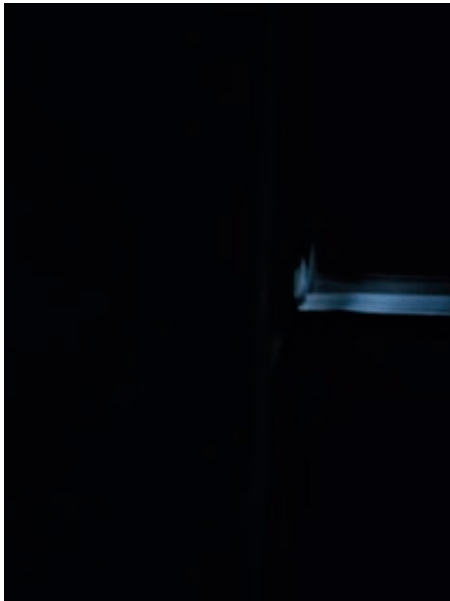


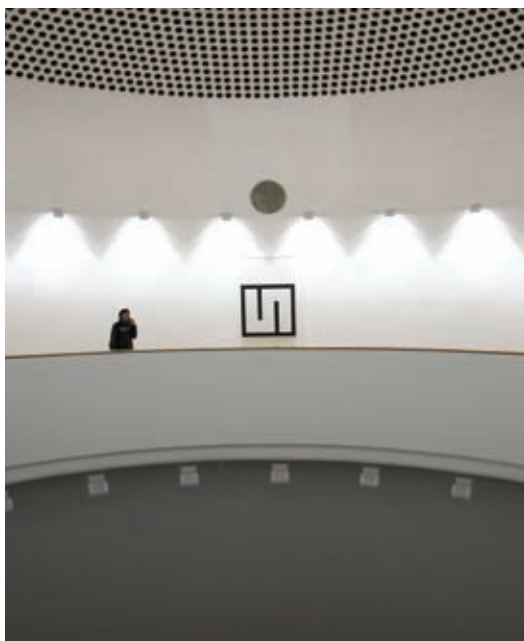


• *Kratka istorija kustoskog rada: vožnja kombijem za prenos umetničkih dela između Kopra i Pirana*, 6 col. digitalnih fotografija, 2009.

• *Brief History of Curating: ride on a van for transporting artworks between Kopar and Piran*, 6 color digital photos, 2009







• *Kratka istorija kustoskog rada*, 9 col digitalnih fotografija. Fotograf: Bors Cvjetanović, 2005.

**Beleške o projektu:** fotografije sa izložbe *Moć praznine* praznine: *Julije Knifer* – Tomo Savić Gecan, PM galerija, Zagreb, 08-28.12.2005.

Julije Knifer: *Meandar*, akrilik na platnu, 190,2x130,1cm. Iz zbirke Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb.

Tomo Savić Gecan: Staklene površine koje su onemogućavale kretanje posjetitelja u Muzeju suvremene umjetnosti Zagreb, za vrijeme izložbe *Here Tomorrow*, 2002., pretočene su u staklene čaše. Galerija PM, 2005. Čaše, 132 komada.

Voditeljica galerije PM: Iva R. Janković.

Autori izložbe: Ješa Denegri i Miško Šuvaković

• *Brief History of Curating*, 9 col. digital photos, photographer: Bors Cvjetanović, 2005

**Notes on the project:** photos from exhibition *Power of emptiness: Julije Knifer* – Tomo Savić Gecan, PM Gallery, Zagreb, December 08-28<sup>th</sup> 2005

Julije Knifer: *Menadar*, acrylic on canvas, 190, 2x130, 1cm. From the Museum of the Contemporary Art, Zagreb.

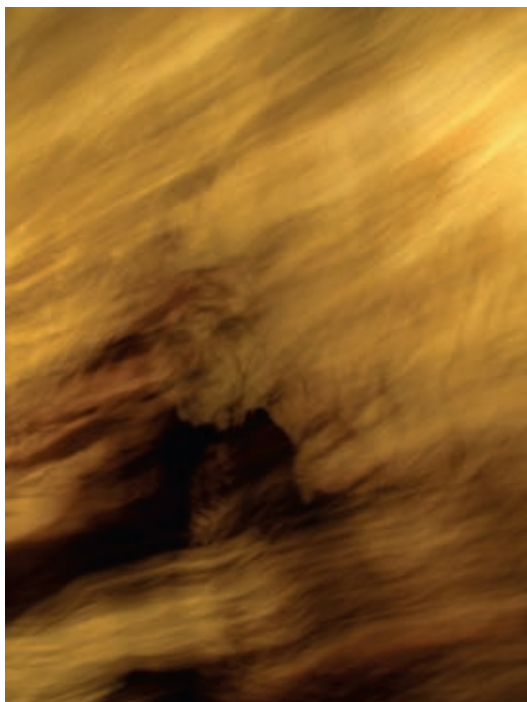
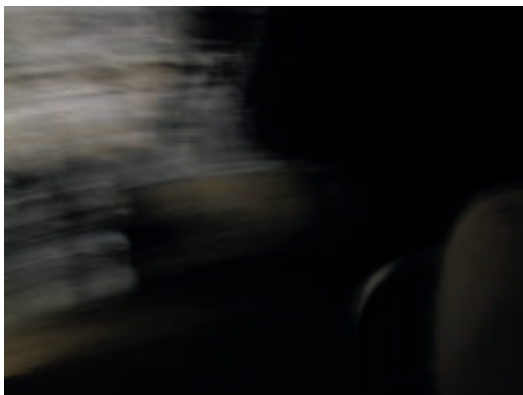
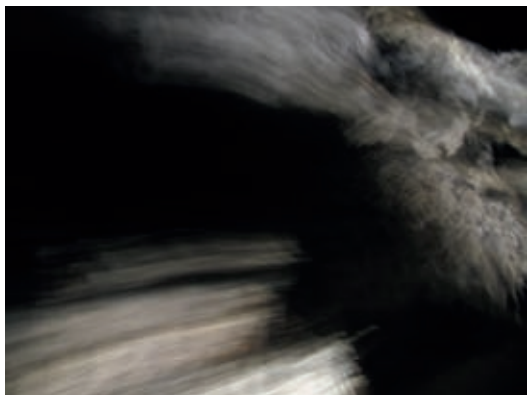
Tomo Savić Gecan: The glazed areas that made it impossible for visitors freely to circulate in the Museum of Contemporary Art in Zagreb during the exhibition *Here Tomorrow*, 2002, have been transformed into wineglasses. PM Gallery, 2005.

Glasses, 132 pieces

PM Gallery curator: Iva R. Janković

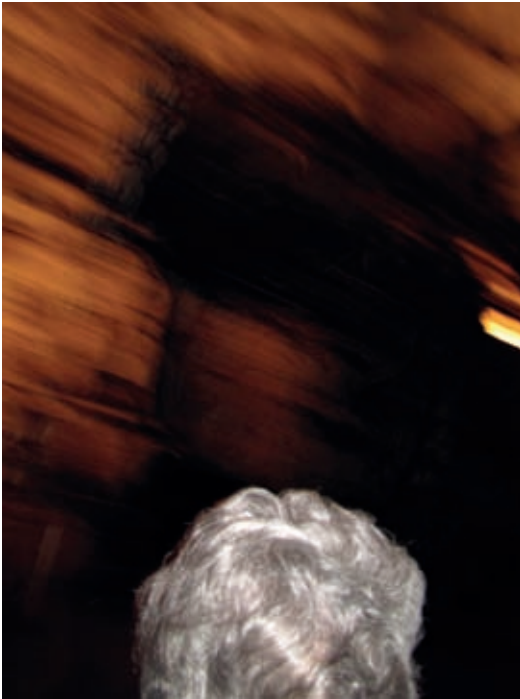
Exhibition concept: Ješa Denegri and Miško Šuvaković



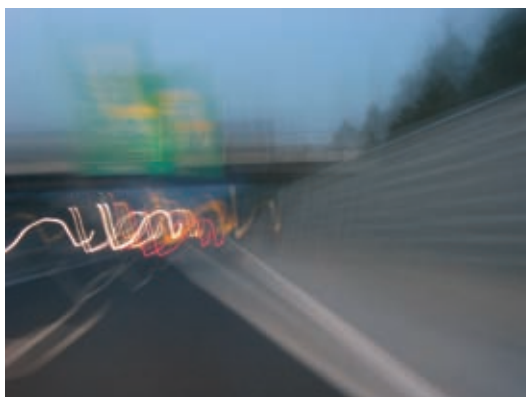
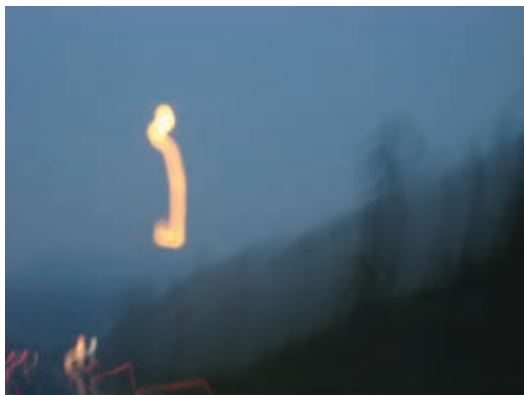
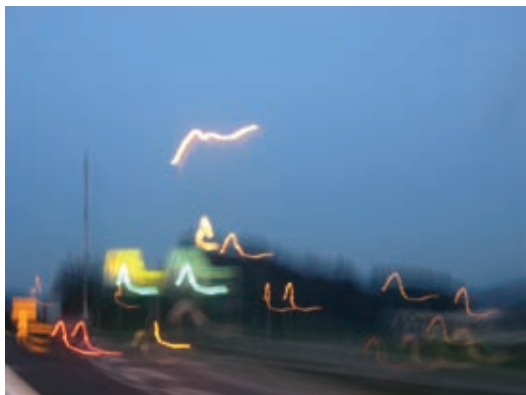


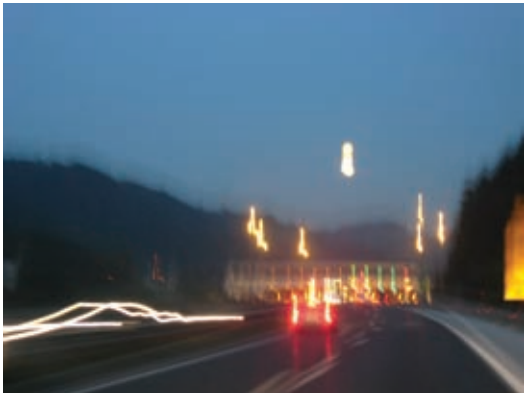
• *Koreografija: vožnja u pećini* (Postojinska jama), 9 col. digitalnih fotografija, 2010.

• *Choreography: ride in the cave* (Postojinska jama), 9 col. digital photos, 2010





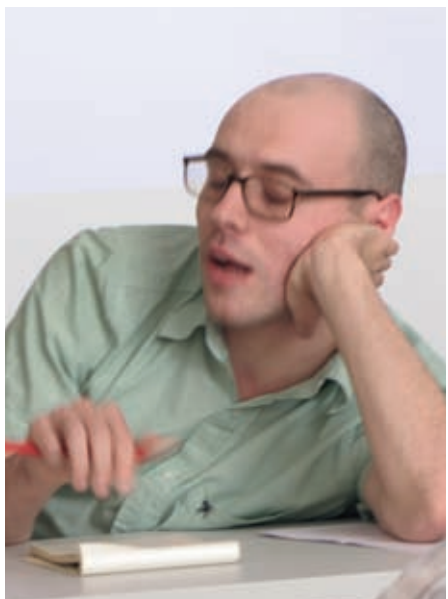






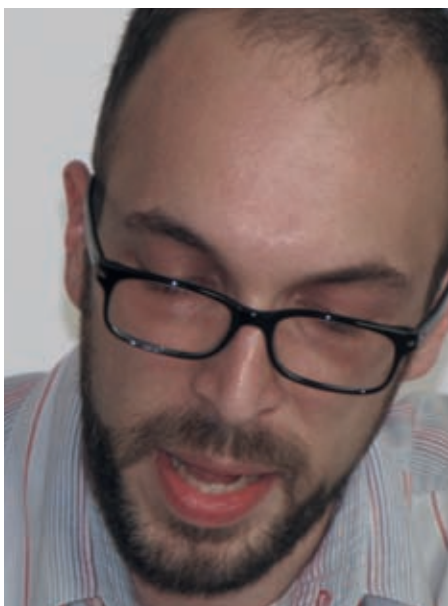
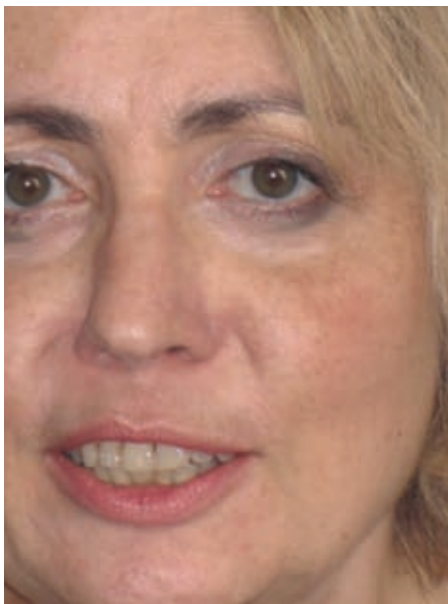
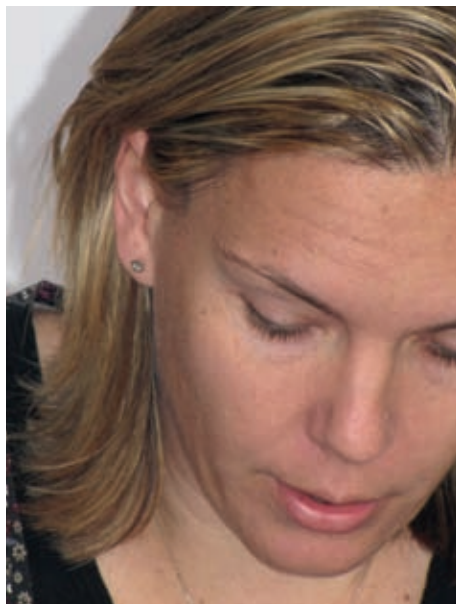
• *Nostalgija za sedamdesetim godinama – tri portreta: Zofija Kulik, Petr Štembera, Goran Trbuljak, 3 col. digitalne fotografije, London, 23. oktobar 2010.*

• *Nostalgia for the seventies – three portraits: Zofija Kulik, Petr Štembera, Goran Trbuljak, 3 col. digital photos, October 23<sup>th</sup> 2010*



• *Ona/On govori o estetskoj/umetničkoj revoluciji* (Aleš Erjavec, Miško Šuvaković, Tajrus Miler, Jakub Stejskal), 19 col. digitalnih fotografija, 2010.

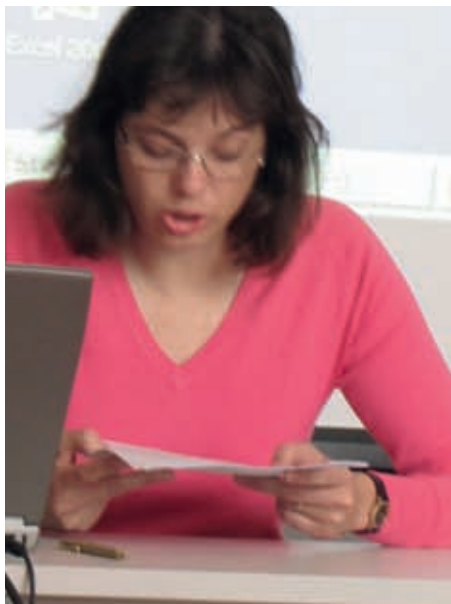
• *She/He speaks of the aesthetical/artistic revolution* (Aleš Erjavec, Miško Šuvaković, Tyrus Miller, Jakub Stejskal), 19 col. digital photos, 2010



• *Ona/On govori o estetskoj/umetničkoj revoluciji* (Katja Kolšek, Ekaterina Degot, Mihail Riklin, Nikola Dedić), 19 col. digitalnih fotografija, 2010.

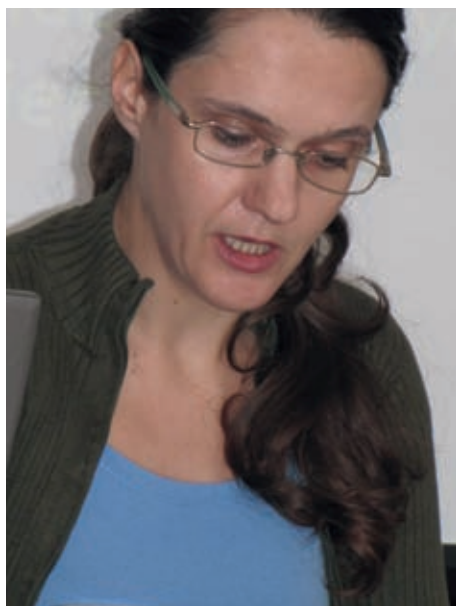
• *She/He speaks of the aesthetical/artistic revolution* (Katja Kolšek, Ekaterina Degot, Mikhail Ryklin, Nikola Dedić), 19 col. digital photos, 2010





• *Ona/On govori o estetskoj/umetničkoj revoluciji*  
(Rajner Vinter, Sebastijan Nestler, Maja Murnik, Tomaž  
Toporišič), 19 col. digitalnih fotografija, 2010.

• *She/He speaks of the aesthetical/artistic revolution*  
(Rainer Winter, Sebastian Nestler, Maja Murnik, Tomaž  
Toporišič), 19 color digital photos, 2010



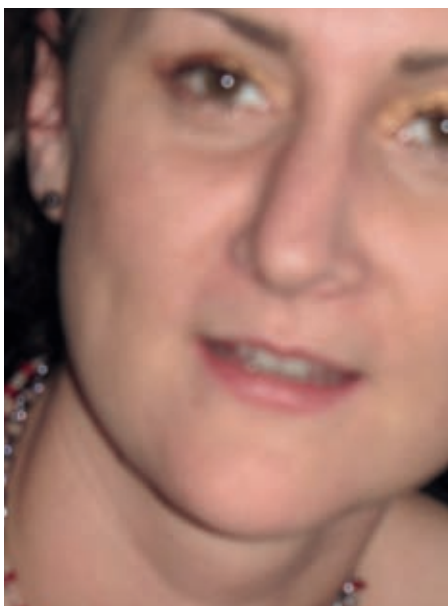
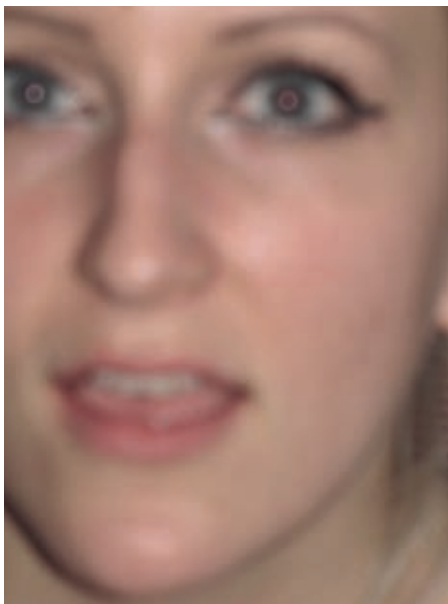
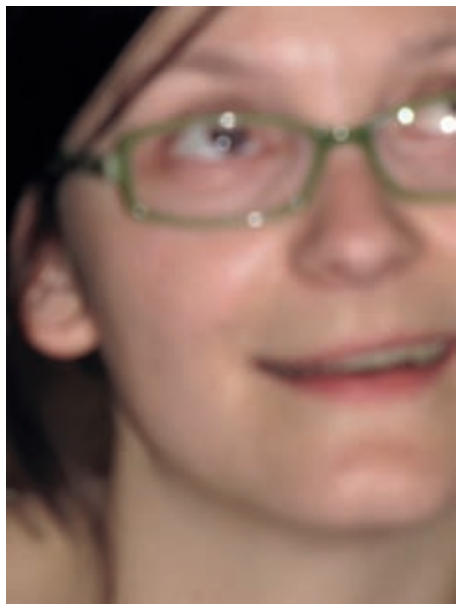
• *Ona/On govori o estetskoj/umetničkoj revoluciji*  
(Dubravka Đurić, Polona Tratnik, Mojca Puncer, Jan Babnik), 19 col. digitalnih fotografija, 2010.

• *She/He speaks of the aesthetic/artistic revolution*  
(Dubravka Đurić, Polona Tratnik, Mojca Puncer, Jan Babnik), 19 col. digital photos, 2010



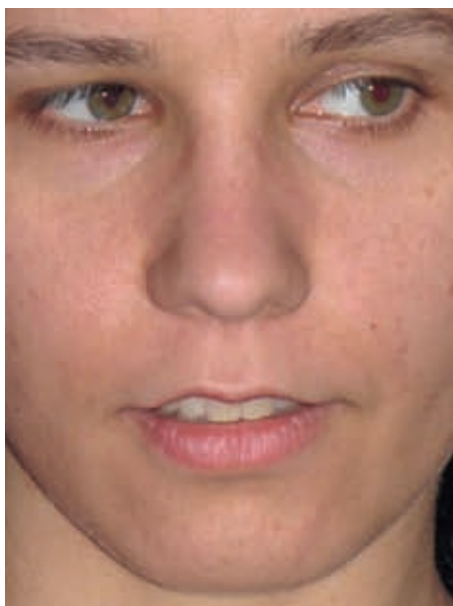
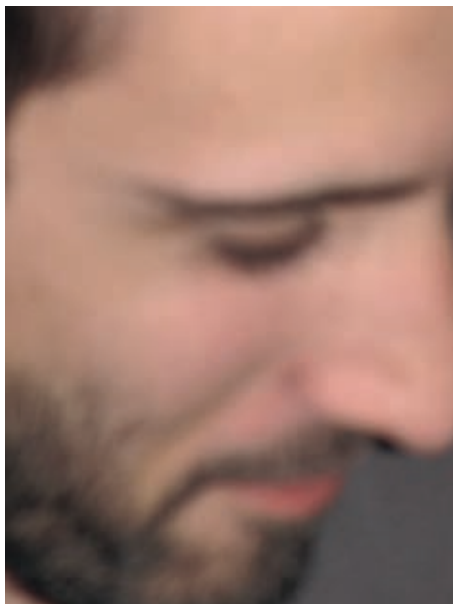
• *Ona/On govori o estetskoj/umetničkoj revoluciji*  
(Mateja Palčič, Špela Pavli, Peter Tomaž Dobrila), 19 col.  
digitalnih fotografija, 2010.

• *She/He speaks of the aesthetical/artistic revolution*  
(Mateja Palčič, Špela Pavli, Peter Tomaž Dobrila), 19 col.  
digital photos, 2010



• *Ona/On sluša predavanje: „Diskurzivna analiza sistema umetnosti na početku novog veka“* (Špela Pavli, Megi Milošević, Ana Grobler, Neža Mrevlje), 14 col. digitalnih fotografija, 2010.

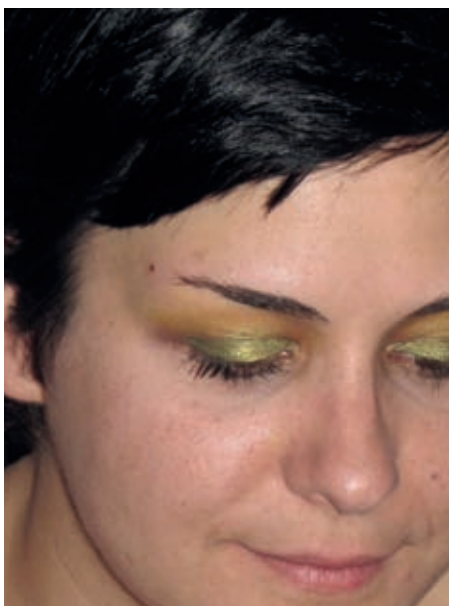
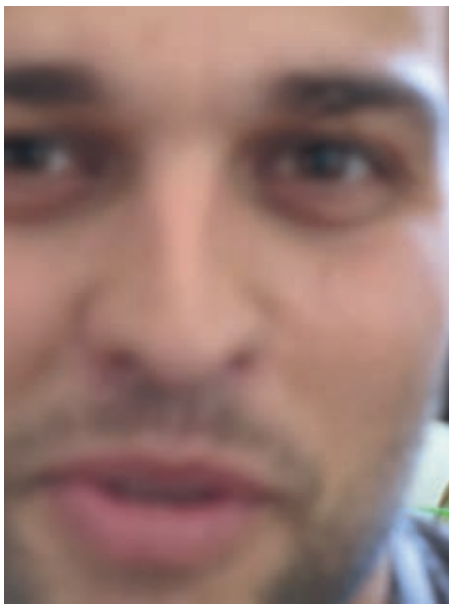
• *She/He listens to the lecture 'Discourse analysis of the art system at the dawn of the new century'* (Špela Pavli, Megi Milošević, Ana Grobler, Neža Mrevlje), 14 color digital photos, 2010



• *Ona/On sluša predavanje: „Diskurzivna analiza sistema umetnosti na početku novog veka“* (Vladimir Vidmar, Žiga Dobnikar, Silva Pavlin, Samo Gosarič), 14 col. digitalnih fotografija, 2010.

• *She/He listens to the lecture 'Discourse analysis of the art system at the dawn of the new century'* (Vladimir Vidmar, Žiga Dobnikar, Silva Pavlin, Samo Gosarič), 14 col. digital photos, 2010





• *Ona/On sluša predavanje: „Diskurzivna analiza sistema umetnosti na početku novog veka”* (Bojana Rogina, Ivan Skvrce, Mojica Založnik, Jasmina Martin Vodopivec), 14 col. digitalnih fotografija, 2010.

• *She/He listens to the lecture 'Discourse analysis of the art system at the dawn of the new century'* (Bojana Rogina, Ivan Skvrce, Mojica Založnik, Yasmina Martin Vodopivec), 14 col. digital photos, 2010



• *Ona/On sluša predavanje: „Diskurzivna analiza sistema umetnosti na početku novog veka”* (Vid Lenard, Asta Vrečko), 14 col. digitalnih fotografija, 2010.

• *She/He listens to the lecture 'Discourse analysis of the art system at the dawn of the new century'* (Vid Lenard, Asta Vrečko), 14 col. digital photos, 2010



• *Ona/On govori o izložbi potpisa* (Janez Janša, Janez Janša, Žiga Kariž, Petja Grafenauer), 4 col. digitalne fotografije, 2010.

• *She/He speaks about the exhibition of signatures* (Janez Janša, Janez Janša, Žiga Kariž, Petja Grafenauer), 4 col. digital photos, 2010



• *Koreografija pogleda: vožnja vozom London – Reding*, 5 col. digitalnih fotografija, 22. oktobar 2010.

• *Choreography Gaze: train ride London – Reading*, 5 col. digital photos, 5 col. digital photos, October 22<sup>th</sup> 2010.



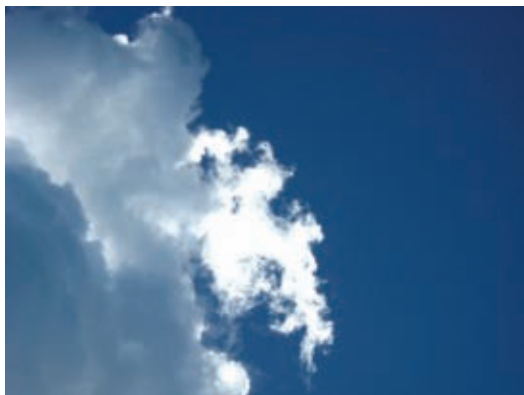






• Boris Demur govori o tome ko i šta upravlja savremenim neoliberalnim svetom – modeli teorije zavere, 9 col. digitalnih fotografija, 2010.

• Boris Demur speaks about who and what governs the contemporary neoliberal world – models of conspiracy theory, 9 col. digital photos, 2010



• *Sveti teror* (čitanje Teri Igltona), 6 col. digitalnih fotografija, 2010.

• *Holy Terror* (Reading Terry Eagleton), 6 col. digital photos, 2010



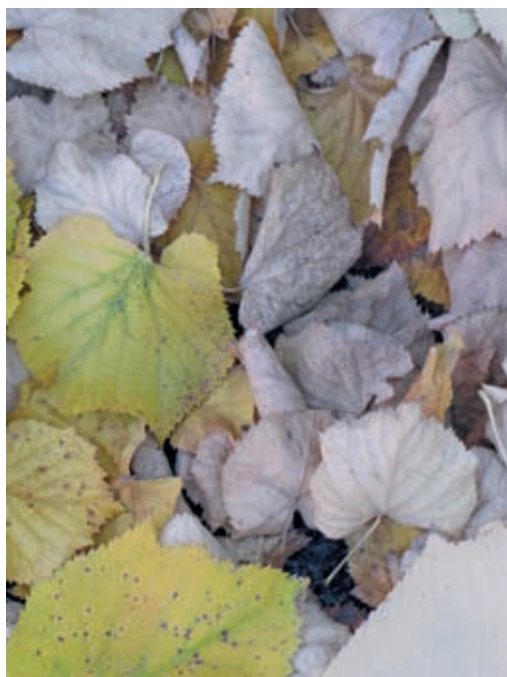
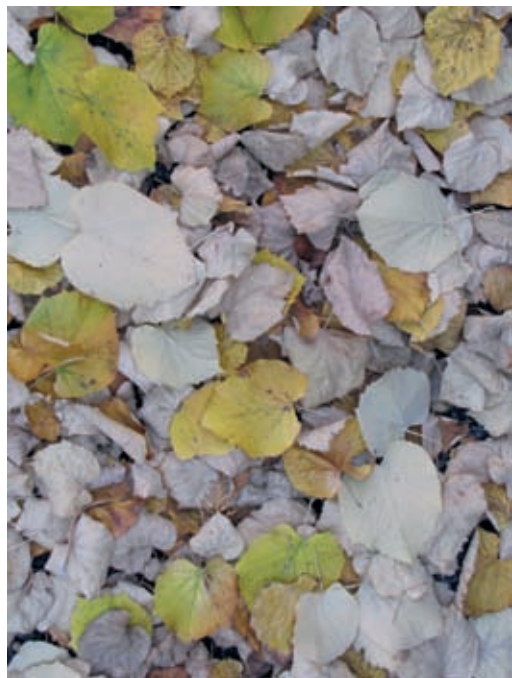


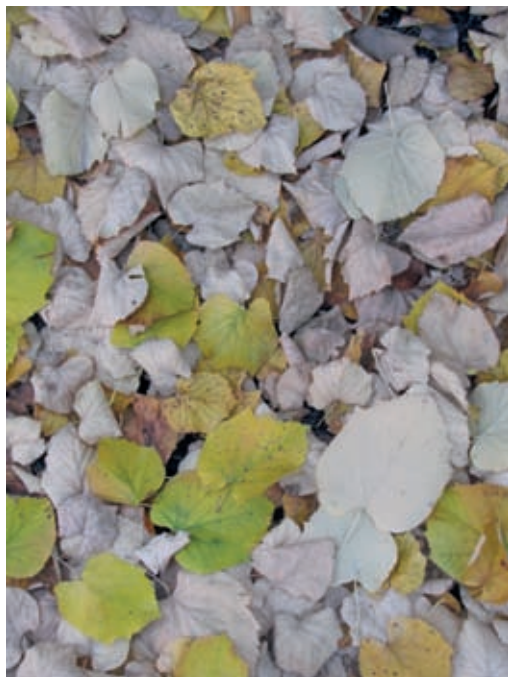
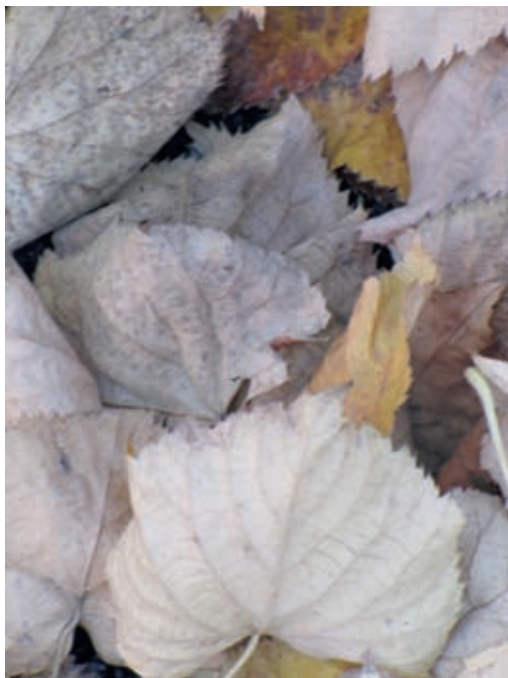
• *Nostalgija za osamdesetim: retroavangarda*, 7 col. digitalnih fotografija, 2010.

• *Nostalgia for the eighties: Retro-Avantgarde*, 7 col. digital photos, 2010



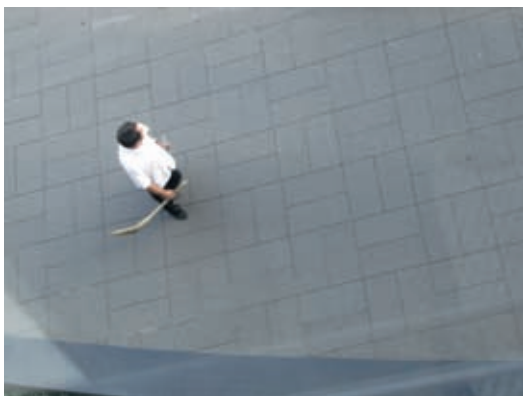
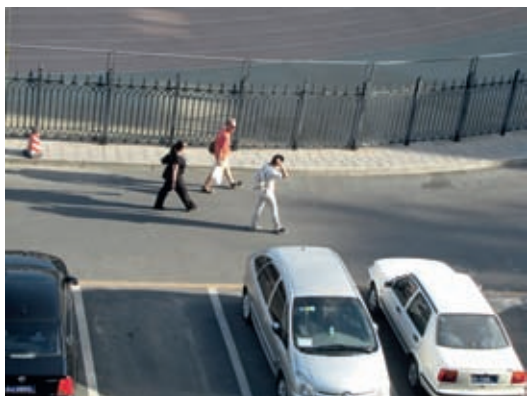






• Nostalgija za kulturnom revolucijom (čitanje Alana Badjua), 7 col. digitalnih fotografija, 2010.

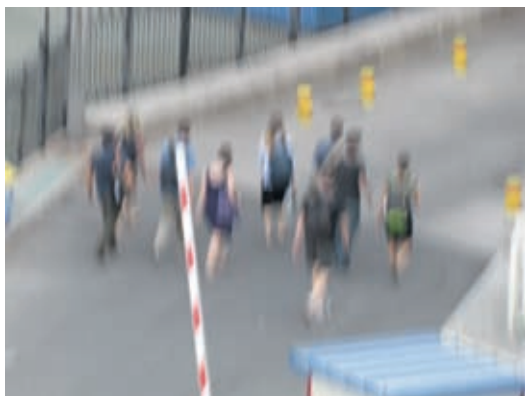
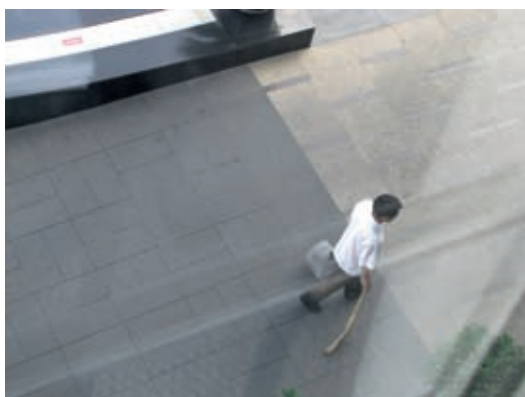
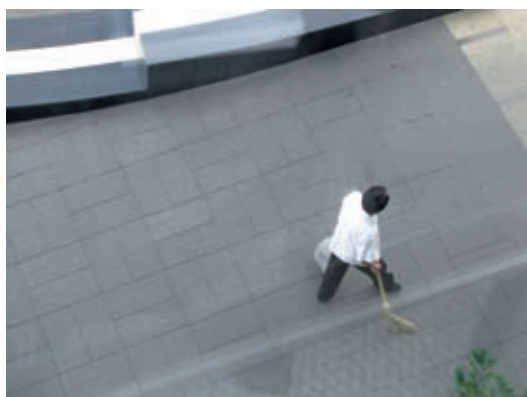
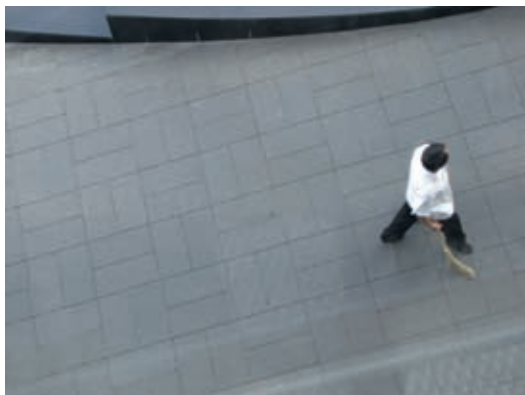
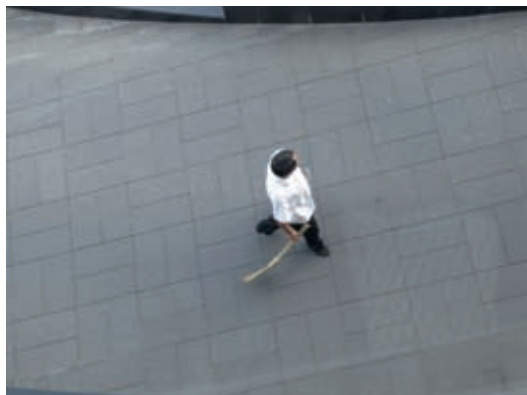
• Nostalgia for the cultural revolution (reading Alain Badiou), 7 col. digital photos, 2010

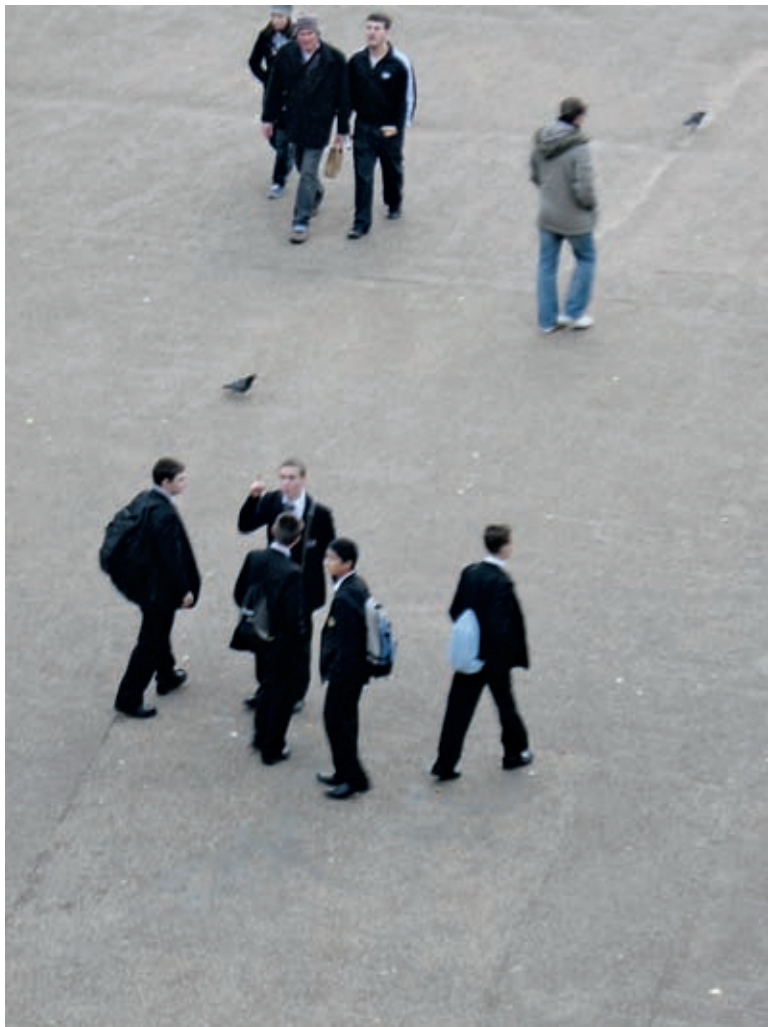


• *Koreografija pogleda: Ksi Hua Hotel, Peking, 7 col. digitalnih fotografija, 2010*

• *Coreography gaze: Xi Hua Hotel, Beijing, 7 col. digital photos, 2010*



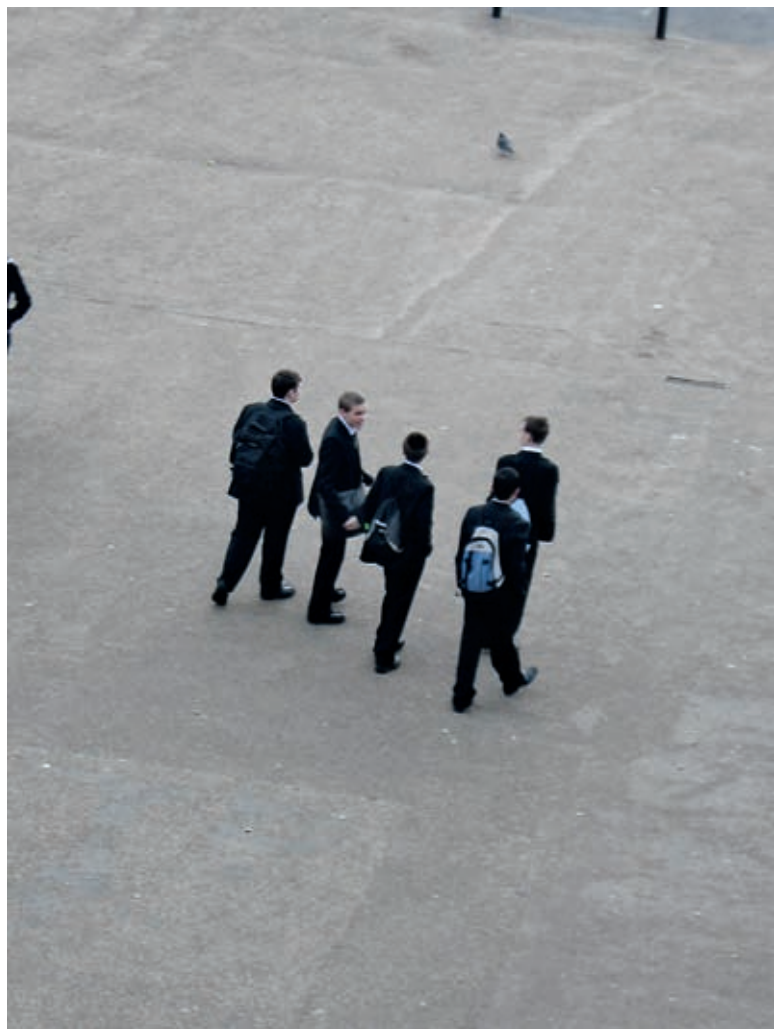




• *Koreografija pogleda: Tejt Modern*, London, 2 col. digitalne fotografije, 2010.

• *Choreography Gaze: The Tate Modern*, London, 2 col. digital photos, 2010.







• *Koreografija pogleda: Čikago*, 7 col. digitalnih fotografija, 2010.

• *Choreography Gaze: Chicago*, 7 col. digital photos, 2010.





• *Nostalgija za direktnom demokratijom: Tate Modern, 2010.*

• *Nostalgia for the direct democracy: Tate Modern, 2010.*





# BIOGRAFIJA

1954.

Rođen u Beogradu.

1968.

Studentske demonstracije i pad reformske vlade u Čeholsovačkoj su prvi ozbiljni politički događaji kojih se seća. Seća se uplašanih lica češkoslovačkih građana koji su sovjetsku invaziju dočekali na letnjem odmoru u Budvi.

1969.

Pohađa Četvrtu Beogradsku gimnaziju. Posećuje izložbu *Konstruktivna umetnost – elementi i principi* u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Prisustvuje predstavi Pupilije Frankeverk u Beogradu. Sluša muziku Karlhajncu Štokhauzena, Džona Kejdža, Džimi Hendriksa i Betlesa. Otkriva *free jazz*. Druži se sa Janošem S. Gleda Godareve *Karabinjere*, zatim, *300 udaraca* Trifoa. Piše poeziju i prozu.

1970.

Putuje po Mađarskoj, Austriji i Nemačkoj. Prelazak granice između Mađarske i Austrije ga prvi put suočava sa "gvozdenom zavesom". Prvi put uživo gleda slikarstvo *Plavag jahača*. Čita o slikarstvu Gerharda Rihtera i Zigmara Polkea. Proučava slikarstvo Paula Klea. Otkriva Pop i Op Art. Sluša muziku: Kejdža i Dženis Džoplin. Počinje da čita slovenačke neoavangardne pesnike Tomaža Šalamuna, I.G. Plamena, Francija Zagoričnika u prevodu Dejana Poznanovića. Čita časopise *Polja* i *Rok*. Zanima se za kinesku kulturnu revoluciju. Na *IV beogradskom trijanalu* otkriva konceptualnu umetnost. Otkriva rad Grupe OHO.

1971.

Otkriće dade na izložbi *Dada 1916–1966 – Dokumenti internacionalnog pokreta Dade*, Muzej savremene umetnosti u Beogradu. Gleda dadaističke filmove. Hans Rihterovi optički filmovi ga fasciniraju. Pohađa "pedagoške kurseve" Koste Bogdanovića u MSU u Beogradu.

1972.

Vakcinisan je protiv velikih boginja što ga dovodi u teško zdravstveno stanje. Maturirao je. Radi prve fotografske radove i kolaže sa "prisvojenim" materijalima. Istražuje vizuelne/nevizuelne materijale i procese. Video je bele slike iz serije *Skladišta* Leonioda Šejke na izložbi u MSU u Beogradu. Čita Sratra, Kafku i Džojso. Otkriva tekstove Julije Kristeve i Filipa Solersa u časopisu *Delo*. Upisao je Elektrotehnički fakultet u Beogradu. Na Drugim aprilskim susretima slučajno prisustvuje performansu Đine Pane. Počinje da se zanima za teorijske spise umetnika. Zanimaju ga čamci i vanbrodski motori. Pešači po Istri. Radi prve *body-art* radove.

1973.

Posećuje izložbu *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973*. u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Otkriva umetnički rad Grupe KôD i Grupe (Э. Konceptualistički tekstovi Mirka Radojičića i Vladimira Kopicla preusmeravaju njegovo razumevanje umetnosti. Njihovi tekstovi ga vode ka čitanju spisa grupe Art&Language i Džozefa Košuta. Počinje

# BIOGRAPHY

1954

Born in Belgrade.

1968

Student demonstrations and fall of the reformist government in Czechoslovakia are the first serious political events he remembers. He remembers the fear on the faces of Czechoslovak citizens who found themselves on a summer vacation in Budva at the time of the Soviet invasion.

1969

Attends the Fourth Belgrade Gymnasium. Visits the exhibition *Konstruktivna umetnost – elementi i principi* in the Museum of Contemporary Art in Belgrade. Attends a Pupilija Ferkeverk show in Belgrade. Listens to the music of Karlheinz Stockhausen, John Cage, Jimi Hendrix, and The Beatles. Discovers free jazz. Hangs around with Janoš S. Saw Godard's *Les Carabiniers*, and then *Les quatre cents coups* by François Truffaut. Writes poetry and prose.

1970

Travels to Hungary, Austria, and Germany. Crossing the border between Hungary and Austria was his first experience with the 'iron curtain'. For the first time he saw original paintings of Die Blaue Reiter. He read about art of Gerhard Richter and Sigmar Polke. Studied paintings by Paul Klee. Discovered Pop and Op Art. Listened to music by John Cage and Janis Joplin. Began reading the works of the Slovenian neo-avantgarde poets Tomaž Šalamun, I.G. Plamen, and Franci Zagoričnik, translated by Dejan Poznanović. Read magazines *Polja* and *Rok*. Entertained interest in the Chinese Cultural Revolution. Discovered conceptual art at the *IV beogradski trijenale*. Discovered the OHO Group.

1971

Discovery of Dada at the exhibition *Dada 1916–1966 – Dokumenti internacionalnog pokreta Dade*, Museum of Contemporary Art in Belgrade. Watched Dadaist films. Hans Richter's optical films fascinated him deeply. He attended Kosta Bogdanović's 'pedagogical courses' at the MCA in Belgrade.

1972

He was vaccinated against smallpox, which brought him into a grave medical condition. He graduated. Made his first photo works and collages with 'appropriated' materials. Explored visual/nonvisual materials and processes. Saw the white paintings from the series *Skladišta* (Warehouses) by Leonid Šejka at the exhibition in the Museum of Contemporary Art in Belgrade. Read Sartre, Kafka and Joyce. Discovered the texts by Julia Kristeva and Phillip Sollers in the journal *Delo*. Enrolled in the Faculty of Electrical Engineering in Belgrade. At the Second April Encounters (*Aprilski susreti*) accidentally attended Gina Pane's performance. Gets interested in artists' theoretical writings. Gets interested in boats and outboard motors. Walks around Istria. Does his first *body-art* works.

1973

Attends the exhibition *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973* (Documents on post-object phenomena in Yugoslav art 1968–1973) at the Salon of the Museum

sistematično da izučava pedagoški rad Paula Klea i Bauhauusa. Posećuje Aprilske susrete u SKCu. Upoznaje Biljanu Tomić, Dunju Blažević i Dragoljuba Rašu Todosijevića, te nešto kasnije Gorana Đorđevića, Slavka Timotijevića, Zorana Popovića, Jasnu Tijardović, Dragicu Vukadinović i Goranku Matić. Čita časopis *Polja* koji je uredio Mirko Radojčić posvećen "Konceptualnoj umetnosti" (*Polja* br. 156, Novi Sad, 1972). Realizuje umetničke radove sa materijalima, procesima, apropiacijom, pakovanjem i bihevioralnim telom. Upoznaje na studijama fotografa Dejana Dizdara. Prestaje da piše poeziju i prozu. Studira teoriju i istoriju avangarde. Studira matematičku logiku, topologiju i teoriju grafova.

1974.

Čita knjigu Ludviga Vitgenštajna *Logičko filozofski Traktat*. Sluša predavanje Jozefa Bojsa u SKCu u Beogradu. Izlaže seriju fotografija sa intervencijama letraset površinama na licu na Trećim aprilskim susretima. Razgovara sa Radomirom Damnjanom o telesnim intervencijama i autentičnosti/neautentičnosti umetničkog rada. Sluša izlaganje Akile Bonita Olive na konferenciji povodom Aprilskih susreta. Olivina konstatacija da je SKC jedna vrsta rezervata u realosocijalističkoj kulturi ga prisiljava na razmišljanje o granicama slobodnog delovanja i o iluziji *slobodne teritorije* na kojoj se našao. Radi strukturalne analize vizuelnih grafičkih modela 3D i 2D blisko So Levitovim istraživanjima "vizuelne upotrebe matematike". Izvodi primarne telesne akcije i intervencije za fotografsko snimanje. Sam snima, razvija i projektuje fotografije. Piše tekstove koje objavljuje u biltenu Aprilskih susreta. Dobija inicijalnu poduku o savremenoj umetnosti i teoriji umetnosti od Biljane Tomić. Ona ga upoznaje sa pojavom Novih Tenedncija i Gorgone. Govori o Mangelosu i OHOU. Upoznaje Nešu Paripovića i Ješu Denegrija. Kolekciju stripova koje je sakupljao od srednjih šezdesetih godina prodaje konceptulanom umetniku Goranu Đorđeviću i za dobijeni novac kupuje prve knjige sa kojima će započeti sakupljenja i proučavanje umetnosti i teorije. Čitanje postavlja kao bitnu interpretativnu umetničku i teorijsku praksu. Čita Vitgenštajna i Košuta uporedo. Počinje da čita o semiotici – Čarls Moris, Rolan Bart, Umberto Eko, Boris Uspesnki i Julija Kristeva.

1975.

Učestvuje 14. marta u osnivanju Grupe 143. Grupu su osnovali Biljana Tomić, Nada Seferović, Bojana Burić, Stipe Dumić, Momčilo Rajin, Ivan Marošević, Slobodan Šajin. Grupi se priključio Jovan Čekić tokom Aprilskih susreta. Sarađuje blisko sa Jovanom Čekićem u ranim projektima Grupe 143. Upoznao je Balinta Sombatija (Szombathy Balint). Sombati mu ukazuje na bitne razlike Istočne i Zapadne konceptualne i neoavangardne umetnosti. Sombati objavljuje njegove tekstove i fotoprojekte u časopisu WOW (no. 3, no.4, 1975-76). Imao je prvu samostalnu izložbu u Galeriji SKCa tokom juna meseca. Sa Biljanom Tomić i Jovanom Čekićem piše program Grupe 143 tokom avgusta meseca. Posećuje predavanja/radionice njujorških članova grupe Art&Language Majkla Korisa i Endrju Menarda u Galeriji SKCa. Upoznaje Darka Hohnjeca sa kojim red po red čita Hegelovu *Logiku*. Hohnjec čita logiku na nemačkoj gotici i prevodi spise na srpski. Sa Biljanom Tomić i Jovanom Čekićem posetio je Darka Hohnjeca u Novom Sadu 29. novembra. Tom prilikom upoznaje: Mirka Radojičića, Vladimira Kopicla, Slobodana Tišmu, Miroslava Mandića, Želimira Žilnika i dr. Počinje da sarađuje sa Pajom Stankovićem koji se priključuje Grupi 143. Postaje blizak sa Mirkom Radojčićem i Vladimirom Kopiclom. Studira epistemologiju istorije i vremena fon Rajta. Radi prve filmove.

1976.

Radi sa Grupom 143. Izlaže sa grupom u Galeriji Nova u Zagrebu. Izložena grupnoj izložbi jugoslovenske umetnosti u Varšavi. Na izložbi Grupe 143 u Galeriji Novoj u Zagrebu upoznaje Gorana Trbuljaka, Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Radoslava Putara, Đuru Sedera i Julija Knifera. Susret i razgovor sa Julijem Kniferom ostavlja dubok utisak i započinje dugo prijateljstvo sa retkim susretima

Contemporary Art in Belgrade. Discovers the artistic output of the Group KôD and Group (Э. Conceptualist writings by Mirko Radojičić and Vladimir Kopicl shift his interest in art towards the theoretical contributions by Art&Language and Joseph Kosuth. Begins a systematic study of the pedagogical work of Paul Klee and the Bauhaus. Attends *April Meetings festival* in SKC. Meets Biljana Tomić, Dunja Blažević and Dragoljub Raša Todosijević and, slightly later Goran Đorđević, Slavko Timotijević, Zoran Popović, Jasna Tijardović, Dragica Vukadinović and Goranka Matić. Reads the issue of the journal *Polja* edited by Mirko Radojičić, dedicated to 'conceptual art' (*Polja* no. 156, Novi Sad, 1972). Produces art with materials, processes, appropriations, packaging and his behavioral body. At the university, he met the photographer Dejan Dizdar. Stops writing poetry and prose. Reads theory and history of the avant-gardes. Studies mathematical logic, topology and graph theory.

## 1974

Reads Ludwig Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus*. Attends Joseph Beuys' lecture at the Student Cultural Centre in Belgrade. Exhibits a series of photographs with Letraset interventions on the human face at the Third April Encounters. Discusses body interventions and authenticity/non-authenticity of artistic work with Radomir Damnjan. Attends the talk by Achille Bonito Oliva at the April Encounters conference. Oliva's claim that SKC is something of a 'preserve' in a real-socialist culture forces him to reflect on the borders of free action and illusions of a *liberated territory* he found himself in. Structural analyses of 2D and 3D visual graphic models, comparable to Saul LeWitt's research on the 'visual use of mathematics'. Performs primary bodily actions and interventions for photo sessions. He shoots, develops and projects the photos without assistance. Written contributions to April Encounters bulletin. Introductory instruction on contemporary art and art theory from Biljana Tomić. She introduced him to the New Tendencies and the group Gorgona. Talks about Mangelos and the group OHO. Meets Neša Paripović and Ješa Denegri. Sells the comics he collected since the middle 60s to the conceptual artist Goran Đorđević. For that money buys the first book from his collection of art and theory books. Conceives reading as an important interpretational artistic and theoretical practice. Reads Wittgenstein and Kosuth (simultaneously). Begins to study semiotics – Charles Morris, Roland Barthes, Umberto Eco, Boris Uspensky and Julia Kristeva.

## 1975

On March 14 takes part in launching of the Group 143. The group was founded by Biljana Tomić, Nada Seferović, Bojana Burić, Stipe Dumić, Momčilo Rajin, Ivan Marošević, Slobodan Šajin. Jovan Čekić joined the the group during the April Encounters. Close collaboration with Jovan Čekić in the early projects of the Group 143. Met Szombathy Bálint who turned his attention to the important differences between the Eastern and Western conceptual and neoavangarde art. Szombathy published his texts and photo projects in the magazine WOW (no. 3, no. 4, 1975–76). First solo exhibition in the SKC Gallery in June. In August, with Biljana Tomić and Jovan Čekić, he wrote the program of the Group 143. Attends lectures/workshops of the New York *Art&Language* members Michael Coriss and Andrew Menard in the SKC Gallery. Meets Darko Hohnjec with whom he reads Hegel's *Logic* line by line. Hohnjec reads logic in the German Gothic script and translates the writings into Serbian. A visit to Darko Hohnjec in Novi Sad on November 29 with Biljana Tomić and Jovan Čekić. On this occasion, he also met Mirko Radojičić, Vladimir Kopicl, Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, Želimir Žilnik etc. Starts a collaboration with Paja Stanković who joins the Group 143. Befriends Mirko Radojičić and Vladimir Kopicl. Studies epistemology of history and time. Works on his first films.

## 1976

Works with the Group 143. Exhibits with the group in *Galerija Nova* in Zagreb. Takes part in the group exhibition of Yugoslav art in Warsaw. At the exhibition of the Group 143 in the Gallery Nova in Zagreb

i brojnim telefonskim razgovorima tokom sedamdesetih i osamdestih godina. Upoznaje aktore iz grupe šest umetnika iz Zagreba na Aprilskim susretima u Beogradu. Mladen Stilinović realizuje dve polemičke knjige u raspravi sa njegovim umetničkim radom: *Olsobođenje od znanja* i *Prisustvo ja-snoće*. Druži se sa Borisom Demurom. Dolazi do sukoba sa autorima okupljenim oko Dunje Blažević i projekta *Oktobar 85*. Odbija da učestvuje na izložbi posvećenoj "samoupravnoj umetnosti" planiranoj za oktobar mesec 1976. Učestvuje u sukobima oko "politike i umetnosti" na SKC sceni. Bojkotuju ga umetnici okupljeni oko Dunje Blažević. Dolazi do ne/očekivanog sukoba između Dunje Blažević, Jasne Tijardović i Zorana Popovića što vodi ka administrativnom dovršenju sukoba na "umetničkoj levisi". Upoznaje Marka Pogačnika prilikom njegove posete Beogradu. Počinje da sarađuje sa Majom Savić koja se priključuje Grupi 143. Kupuje u jednom komisijonu polovnu kameru *super 8*. Počinje da se bavi "teorijskim filmom". Snima film *Dancing* sa Iris Vučemilović i Nešom Paripovićem. Sa Grupom 143 priređuje projekciju filmova na Aprilskim susretima. Boravi u Londonu jedan dugi letnji mesec. Počinje sistemski da izučava rad grupe Art&Language – posebno se usredsređuje na teoriju indeksa. Sluša Teri Etkinsona (Terry Atkinson). Čita tekstove Viktora Burgina (Victor Burgin), Ričarda Longa (Richard Long) i Hamiša Fultona (Hamish Fulton). U galerijama Robert Self i Nigel Greenwood pronalazi kataloge konceptualne umetnosti. Sluša predavanja u ICA u Londonu. Gleda film Makavejeva WR. Od Gabrijele M. sluša o nemačkom postšezdesetoosmaškom terorizmu i terorističkoj levisi. Gleda Kjubrikov film *Barry Lyndon* u bisokopu na Notingemhilgeju. Druži se sa iranskim studentima sa kojim beskraino diskutuje o savremenom baletu i avangardnoj muzici. Upoznaje libanske izbeglice koji se sklanjaju od građanskog rata. Upoznaje slikara Gergelja Urkoma – u Beogradu su se sretali ali nisu razgovarali. Posećuje ga u Betovenovoj ulici u zapadnom Londonu. Razgovara sa nemačkim redite-ljem Luc Bekerom o ruskoj avangardi u piceriji u blizini Britanskog muzeja. Sluša Predavanja o Džonu Kejdžu. Sluša koncert eksperimentalne engleske elektronske muzike. Upoznaje se sa britanskom fe-minističkom teorijom vizuelnih umetnosti. Otkriva koreografski, plesački i spisateljski rad američke koreografkinje Ivone Rejner. Gleda filmove sa koreografskim eksperimentima iz šezdesetih godina. Gleda seriju filmova body art umetnika Brusa Nojmana, među kojima *Make Up*. Vraća se u Beograd. Gleda predstavu Roberta Vilsona (Robert Wilson) *Ajnštajn na plaži*. Učestvuje na izložbi povodom 10. BITEFA. Učestvuje na izložbi *Fotografija kao umetnost*. Učestvuje sa filmovima na retrospektivi *Antifilma 1963-1976*. Čita uporedo spise Kvajna (Willard Van Orman Quine) i Art&Languagea. Tekst Teri Etkinsona i Majkla Boldwina (Michel Baldwin), "De Legibus Naturae" (1971) u potpunosti menja njegovu perspektivu razumevanja "ontologije umetničkog" dela.

## 1977.

Boravi u Londonu tokom marta meseca. Druži se sa irskom porodicom. Svet se promenio. Kasna postšezdesetoosmaška atmosfera je odbačena, nastupa epoha pank. Sluša se drugačija muzika. Otkri-va minimalnu muziku. Posećuje galerije i umetnike. Posećuje školu performerske grupe *The Theater of Mistake*. Druži se sa iranskim, italijanskim, japanskim i brazilskim studentima. Odlazi na irske demon-stracije. Posmatra iranske demonstracije ispred ambasade Irana. Druži sa japanskom kaluđericom. Ne razume njenu ospesiju Dostojevskim. Izlaže sa Grupom 143 na pariskom Bijenalu. Na pariskom Bijena-lu se susreće-uživo sa slikarstvom i teorijom Marka Devada, performansima Lori Anderson. Izlaže sa budućim neoekspresionistom Anselmom Kiferom i transavangardistom Frančesko Klementeom. Sreće Endi Vorhola, kratak razgovor u javnom prostoru Grand Palea. Vraća se čitanju Vitgenštajna (*Filozofska istraživanja*). Počinje da čita Fukoa o ludilu. Čita tekst Filiberta Mene "Za jednu analitičku liniju moderne umetnosti" (*Student br. 4*, Beograd, 1977). Za izložbu Grupe 143 u Galeriji Civica u Modeni razrađuje Kleove pedagoške dijagrame. Upoznaje skulptora i teoretičara umetnosti Nenada Petrovića. Učestvuje



he met Goran Trbuljak, Dimitrije Bašičević Mangelos, Radoslav Putar, Đuro Seder and Julije Knifer. Meeting and conversation with Julije Knifer made a deep impression. They began a long friendship with rare encounters and numerous phone talks during the 1970s and 1980s. Got to know the members of the *Group of six artists* from Zagreb at the April Encounters in Belgrade. (Mladen Stilinović wrote two polemical books discussing his artistic work: *Oslobođenje od znanja* and *Prisustvo jasnoće*). Befriended Boris Demur. Conflict with the artists from Dunja Blažević's circle and the project *Oktobar 85*. Refuses to participate in the exhibition dedicated to 'socialist self-management art' planned for October 1976. Takes side in the dispute around 'politics and art' at the SKC scene. He was boycotted by the artists orbiting around Dunja Blažević. An un/expected conflict between Dunja Blažević, Jasna Tijardović and Zoran Popović lead to an administrative closure of the wider conflict on the 'artistic left'. Encounter with Marko Pogačnik during his visit to Belgrade. A new collaboration with Maja Savić who joined the Group 143. In a commission store, he bought a second-hand Super 8 camera. New interest in 'film theory'. Films *Dancing* with Iris Vučemilović and Neša Paripović. With the Group 143, hosts film screenings at the April Encounters. Spends a long summer month in London. Begins a systematic study of *Art&Language* – with a special focus on the theory of indexes. Attends Terry Atkinson's talks. Reads Victor Burgin, Richard Long and Hamish Fulton. In Robert Self and Nigel Greenwood's gallery comes across some conceptual art catalogues. Attends lectures at the ICA in London. Saw Dušan Makavejev's film *WR*. From Gabriella M. gathers some information on German post-68 terrorism and the terrorist Left. Saw Cubrick's *Barry Lyndon* at a Notting Hill Gate cinema. Befriends some Iranian students with whom he endlessly discussed contemporary ballet and avantgarde music. Met some Libanese refugees who escaped the civil war. Met the painter Gergelj Urkom – in Belgrade, they met but never talked. Pays him a visit in Beethoven Street in West London. With the German director Luc Becker discusses Russian avantgarde in a pizzeria near the British Museum. Attends John Cage's lectures. Attends a concert of British experimental electronic music. Encounter with the British feminist theory of visual art. Discovery of the choreography, dance and writings of the American choreographer Ivonne Reiner. Watches films with choreographic experiments from the 1960s. Watches a series of films on the body artist Bruce Neuman, including *Make Up*. Returns to Belgrade. Saw Robert Wilson's *Einstein on the Beach*. Takes part at the exhibition accompanying Bitef 10. Takes part at the exhibition *Fotografija kao umetnost* (Photography as art). His films are included in the retrospective of *Antifilm 1963–1976*. Reads simultaneously Willard Van Orman Quine and *Art&Language*. Terry Atkinson and Michael Baldwin's 'De Legibus Naturae' (1971) profoundly changes his perspective and understanding of the 'ontology of artistic work'.

## 1977

Spends March in London. Befriends an Irish family. The world has changed. Belated 68-ish atmosphere is despised – the punk era is coming up. Different music is on the air. Discovery of minimal music. Visits to galleries and artists. Visit to the school of the performing group *The Theatre of Mistakes*. Hangs around with Iranian, Italian, Japanese and Brazilian students. Joins Irish demonstrations. Observes Iranian demonstrations in front of the Iranian embassy. Befriends a Japanese nun. Has troubles in understanding her obsession with Dostoevsky. Exhibits with the Group 143 at Biennale de Paris. There he encounters Marc Devade's painting and theory, and Lory Anderson's performances. Exhibits with the future neo-Expressionist Anselm Kiefer and trans-avantgardist Francesco Clemente. Meets Andy Warhol: a brief conversation in Grand Palais' public space. Back to reading Wittgenstein (*Philosophical Investigations*). Begins to read Foucault (on madness). Reads Filiberto Menna on 'the analytical line of modern art' ('Za jednu analitičku liniju moderne umetnosti', *Student* no. 4, Belgrade, 1977). For the

na V beogradskom trijenalu jugoslovenske umetnosti sa analitičkim dijagramima koji izazivaju negodovanje tadašnje kritike i umetnika. Ima dug razgovor o pariskim kestenima sa slovenačkim slikarom Andražom Šalamunom.

1978.

Počinje da se bavi kustoskim radom povodom izložbe *Primeri analitičkih radova* (Galerija SKCa u Beogradu i Galerija Nova u Zagrebu). Otkriva strategije kustoskog istraživanja i prezentovanja teorijskih koncepata. Piše teorijske tekstove, drži prva teorijska predavanja. Otkriva "postmedij": predavački performans (*lecture performance*). Organizuje SEMINAR u Galeriji SKCa na kome učestvuju Biljana Tomić, Paja Stanković, Maja Savić, Jovan Čekić, Darko Hohnjec, Marko Pogačnik, Bojan Brecelj i Boris Demur. Započinje istraživanja na teoriji umetnosti i epistemologijama učenja teorije umetnosti. Istražuje metode "razgovora o umetnosti" sledeći modele Jana Vilsona (Ian Wilson) i Art&Languagea. Upoznaje Vladimira Nikolića i Mirka Dilberovića koji se priključuju Grupi 143. Odlazi u jednodnevnu letnju posetu kod Marike i Marke Pogačnik u Šempas. Upoznaje slikara i performerera Zorana Belića te slikara Jusufa Hadžifejzovića. Sa Nenandom Petrovićem i Zoranom Belićem diskutuje o fenomenološkoj, analitičkoj i semiološkoj teoriji umetnosti. Bliža mu je analitička filozofija i francuska semiologija od nemačke fenomenologije. Sarađuje sa redakcijom Likovnog programa SKCa.

1979.

Učestvuje u projektu "Naš zajednički rad" sa Markom Pogačnikom, Mirkom Radojičićem, Bojanom Boleom, Majom Savić i Pajom Stanković. Prezentuje istraživanja teorije umetnika Bauhausa na dokumentarnoj izložbi nu SKCu. Radi sa članovima Grupe 143 na izložbi u SKCu. Započinju sukobi unutar grupe. Razilaženje oko koncepcija o radu Grupe sa Jovanom Čekićem. Natalija Z. ga upoznaje sa sovjetskom Rusijom – nekoliko dugih dijaloga/monologa na ulicama Beograda. Učestvuje na letnjem seminaru Grupe 143 i Družine u Šempasu. Upoznaje Dubravku Đurić na putu za Šempas. Drugi talas sukoba u Grupi 143 tokom septembra meseca. Razilaženje oko koncepta rada Grupe 143 sa Pajom Stankovićem. Grupa 143 prestaje sa radom.

1980.

Kao kustos organizuje izložbu *Primeri druge skulpture 1961-1979*. Upoznaje Andreja Medveda. Odlazi na odsluženje vojnog roka u JNA u Skoplje pet dana pred smrt Jospia Broza Tita. Izlaže na poslednjoj izložbi Grupe 143 u Galeriji Loža u Kopru tokom avgusta. Tu susreće Tomaža Brejca i Jureta Mikuža. Bavi se izučavanjem budističke logike i semantike. Upoznaje hodžu Idrisa Bešića i od njega uči Kuran tokom vojnog roka. Čita Vitgenštajna. Ponovo čita Lakana. Proučava teorijsko delo Kazimira Maljeviča. Počinje da čita tekstove o semiologiji slikarstva Brace Rotara, Luja Marena i Žan Luja Šefera. Vraća se Lakanu i Vitgenštajnu. Učestvuje na putujućoj internacionalnoj izložbi *Fotografija kao umetnost / Umetnost kao fotografija* u SKCu (Beograd, ICA Londonu, Fotoforumu Kasel) itd.

1981.

Diplomira na Elektrotehničkom fakultetu u Beogradu. Učestvuje u projektu Zajednička škola o prostoru. Formira se nova platforma timskog rada sa Zoranom Belićem i Nenandom Petrovićem.

1982.

Ne uklapa se u postmoderni povratak slikarstvu. Kritikuje transavangardne i neoekspresionističke produkcije na beogradskoj sceni. Počinje da radi u metalnoj industriji – Fabrici vagona Goša. Kontradikcije, konflikti, započinje život "fabričkog radnika". Dopisuje se sa neokonstruktivistom Jurajem Dobrovićem.

1983.

Učestvuje u različitim projektima iz kojih nastaje ZzIP (*Zajednica za istraživanje prostora*). Sarađuje u ZzIPu sa Nenandom Petrovićem, Zoranom Belićem, Mirkom Radojičićem, Markom Pogačnikom, Dubravkom

exhibition of the Group 143 in Galleria Civica (Modena), he elaborates a pedagogical diagram by Paul Klee. Meets the sculptor and art theorist Nenad Petrović. Takes part at the *Fifth Belgrade triennial of Yugoslav art* with analytical diagrams which provoke protests on the part of contemporary critics and artists. A long conversation on Paris chestnuts with the Slovenian painter Andraž Šalamun.

## 1978

Begins his involvement in curatorial work on the exhibition *Primeri analitičkih radova* (Instances of analytical works) in SKC Gallery in Belgrade and Galerija Nova in Zagreb. Discovers some strategies of curatorial research and presentation of theoretical concepts. Writes theory. First theoretical lectures. Discovers the 'post-medium': *lecture performance*. Hosts the *SEMINAR* in the SKC Gallery attended by Biljana Tomić, Paja Stanković, Maja Savić, Jovan Čekić, Darko Hohnjec, Marko Pogačnik, Bojan Breclj and Boris Demur. Begins his research on art theory and epistemology of studying art theory. Explores the methods of 'discussing art', following the models of Ian Wilson and *Art&Language*. Meets Vladimir Nikolić and Mirko Dilberović who joined the Group 143. Spends a summer day with Marika and Marko Pogačnik in Šempas. Meets the painter and performer Zoran Belić and painter Jusuf Hadžifejzović. Discusses phenomenological, analytical and semiological art theory with Nenad Petrović and Zoran Belić. Prefers analytical philosophy and French semiology to German phenomenology. Collaboration with the editorial board of SKC's visual arts program.

## 1979

Takes part in the project 'Naš zajednički rad' (Our joint work) with Marko Pogačnik, Mirko Radojičić, Bojan Bole, Maja Savić and Paja Stanković. Presents his research on theory of the Bauhaus artists at the documentary exhibition in SKC. Works with the members of the Group 143 on an exhibition in SKC. Conflicts within the group. Disagreement with Jovan Čekić over the conception of the Group's work. Natalya Z. introduces him to Soviet Russia – in a number of long dialogues/monologues on Belgrade streets. Takes part in the summer seminar of the Group 143 and Družina v Šempasu. Meets Dubravka Đurić on his way to Šempas. Second tide of conflicts within the Group 143 (in September). Disagreement over the concept of the Group 143's work with Paja Stanković. Group 143 ceases work.

## 1980

As a curator, works on the exhibition *Primeri druge skulpture 1961–1979* (Instances of other sculpture 1961–1979). Meets Andrej Medved. Leaves Belgrade to serve in the Yugoslav army in Skopje (five days before the death of Josip Broz Tito). Takes part at the last exhibition of the Group 143 in Galerija Loža in Koper (in August). Here he met Tomaž Brejc and Jure Mikuž. Studies Buddhist logic and semantics. Meets the *khoja* (Muslim priest) Idris Bešić who instructs him in Quran during the military service. Reads Wittgenstein. Reads Lacan (again). Studies Kazimir Malevich's theoretical oeuvre. Begins to read essays on semiology of painting by Braco Rotar, Louis Marin and Jean Louis Schefer. Back to Lacan and Wittgenstein. Takes part in the traveling international exhibition *Fotografija kao umetnost / Umetnost kao fotografija* (Photography as art / Art as photography) in SKC, Belgrade; ICA London; Photoforum Kassel etc.

## 1981

Graduated at the Faculty of Electrical Engineering in Belgrade. Takes part in the project *Zajednička škola o prostoru*. A new platform for team work is launched with Zoran Belić and Nenad Petrović.

## 1982

He does not conform to the postmodernist return to painting. Criticizes the trans-avantgarde and neo-Expressionist productions on Belgrade's art scene. Begins a career in metal industry – in *Fabrika vagona 'Goša'*. Contradictions and conflicts in the life of a 'factory worker'. Has a regular correspondence with the neo-Constructivist Juraj Dobrović.

Đurić, Miroslavom Mandićem, Ružom Petrović, Jadrankom Mihić, Lazarovim Miodragom Pashuom, Doloris Čaće. Sukobi oko koncepta i platforme ZzIPa, tj. sukob između proteorijske i *new age* platforme. ZzIP se reformiše i uspostavlja kao tim ili mreža saradnika koji deluju u Beogradu (Zoran Belić, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković), Blarikumu (Nenad Petrović), Šempasu (Marko Pogačnik) i Bukureštu te Dižonu (Mirko Radojičić). ZzIP pokreće nezavisni časopis *Mentalni prostor*. Prvi broj *Mentalnog prostora* finansira otac Nenada Petrovića. Upoznao je Haralda Zemana – razgovor o simbolizmu u konceptualnoj umetnosti. Duga diskusija oko Kaspar Davidovih (Caspar David Friedrich) alpskih katedrala. Sa Dubravkom Đurić boravi u Londonu. Čita britansku teoriju poststrukturalizma.

1984.

Pronalazi Delezovu i Gatarijevu knjigu *On Line*. Otkriva njihovu teoriju rizoma. Čita i piše. Pronalazi izdanja američkog poststrukturalističkog časopisa *Semiotext(e)*. Nove perspektive za već pročitane strukturalističku literaturu. Bavi se teorijom fotografije, pre svega, fotografskim radom Viktora Burgina. Sluša predavanja Dalaj Lame u Albert holu. Izučava savremenu "postmodernu koreografiju". Upoznaje profesora estetike Milana Damjanovića. Započinje dugogodišnje prijateljstvo protkano diskusijama o savremenoj estetici i filozofiji umetnosti.

1985.

Upoznaje filozofe i estetičare Matjaža Potrča, Lev Krefta, Aleša Erjavca. Otkriva rane filozofske spise Darka Kolibaša i Nenada Mišćevića. Matjaž Potrč mu svake sedmice, narednih par godina, šalje fotokopirane knjige iz psihoanalize, filozofije jezika i, na kraju, kognitivne teorije. Čita ponovo Kvajna o "kritici ontologije" i Kripkea (Saul Kripke) o "ličnim imenima".

1986.

Upoznaje nemačkog filozofa Hajnca Pecolda u Ljubljani. Razgovaraju o filozofiji neoavangarde i neomarksizmu. Upoznaje se sa kritičkom teorijom. Obnavlja kontakte sa umetnicima Mladenom Stilinovićem i Vladom Martekom.

1987.

Prijavljuje doktorsku disertaciju "Teorija u umetnosti i analitička filozofija" na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Mentor mu je profesor Ljubomir Gligorijević. Dobija izuzetnu podršku od profesora Damjanovića. Boravi u Kaliforniji mesec dana. Tamo se upoznaje – na Univerzitetu Rvajn – sa američkom recepcijom filozofije Žaka Deride (Jacques Derrida) i Žan-Franosa Liotara (Jean Francois-Lyotard). Čita Deridine spise o pismu, razlici i razluci. Počinje da radi na rudarskim mašinama u metalnoj industriji LOLA u Železniku. Razmenjuje pisma sa Džozefom Košutom i Lorensom Vinerom, Ričardom Longom i Hamišom Fultonom.

1988.

Upoznao je Marinu Gržinić u Estetičkom društvu Slovenije. Prisustvovao je izložbi grupe Irwin u galeriji Ekurna. Upoznao na ljubljanskom aerodromu Mirjanu Veselinović Hofman posle konferencije o "Gesamtkunstwerku".

1989.

Realizuje izložbu *Scene jezika* u ULUSovoj galeriji u Beogradu. Upoznaje po drugi put konceptualnog umetnika Slavka Matkovića. Upoznaje postmodernog slikara i pisca Željka Kipkea. Često razgovara telefonom sa Julijem Kniferom. Piše o Stilinoviću, Marteku i Mangelosu.

1990.

Realizuje samostalnu izložbu u Galeriji Proširenih medija u Zagrebu. Upoznaje Darka Šimičića. Upoznaje, ponovo, Vlastu Delimar. U bliskim kontaktima je sa Mladenom Stilinovićem, Brankom Stipančić i Vladom Martekom. Objavljuje u zagrebačkom časopisu *Quorum*. Posle pisanih kontakata

## 1983

Takes part in different projects bringing together the group ZzIP (*Zajednica za istraživanje prostora*). In ZzIP, he collaborates with Nenad Petrović, Zoran Belić, Mirko Radojičić, Marko Pogačnik, Dubravka Đurić, Miroslav Mandić, Ruža Petrović, Jadranka Mihić, Lazarov Miodrag Pashu, Dolores Čaće. Conflicts over the concept and platform of ZzIP i.e. conflicts between the pro-theoretical and *new age* platform. ZzIP reforms and is re-established as a team or network of collaborators based in Belgrade (Zoran Belić, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković), Blarikum (Nenad Petrović), Šempas (Marko Pogačnik) and Bucharest and Dijon (Mirko Radojičić). ZzIP launches an independent journal *Mentalni prostor*. The first issue was financed by Nenad Petrović's father. Encounter with Harald Szeeman – and discussion on symbolism in conceptual art. Long debate about Caspar David Friedrich's Alpine cathedrals. A stay in London with Dubravka Đurić. He reads British 'post-structuralist' theory.

## 1984

Discovers Deleuze and Guattari's book *On the Line*. Discovers their theory of the rhizome. Reads and writes. Discovers issues of the American post-structuralist journal *Semiotext(e)*. New perspectives on structuralist literature he had read before. New interest in theory of photography, notably Victor Burgin's photographic output. Attends Dalai Lama's lectures in the Royal Albert Hall. Studies contemporary 'postmodern choreography'. Meets the professor of aesthetics Milan Damjanović. This is a beginning of a long friendship permeated with discussions on contemporary aesthetics and philosophy of art.

## 1985

Meets philosophers and aestheticians Matjaž Potrč, Lev Kreft, and Aleš Erjavec. Discovers the early philosophical writings of Darko Kolibaš and Nenad Mišćević. In the next couple of years, every week, Matjaž Potrč mailed him xerox copied books in psychoanalysis, philosophy of language and, lastly, cognitive theory. Reads again Quine's 'critique of ontology' and Saul Kripke's *Naming and Necessity*.

## 1986

In Ljubljana, he meets the German philosopher Heinz Paetzold. They discuss neo-avantgarde philosophy and neo-Marxism. Studies critical theory. Renews his contacts with the artists Mladen Stilinović and Vlado Martek.

## 1987

Work on the PhD dissertation 'Art Theory and Analytical Philosophy' at the Faculty of Fine Arts, University of Arts, Belgrade. His mentor is Ljubomir Gligorijević. Receives exceptional support from professor Damjanović. Stays in California for a month. There he is acquainted – at the University of Irvine – with the American reception of Jacques Derrida's and Jean Francois-Lyotard's philosophy. Reads Derrida's writings on writing, difference and difference. Begins to work on mining machinery in the metal industry 'Lola' in Železnik (Belgrade). Exchanges correspondence with Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Richard Long and Hamish Fulton.

## 1988

Encounter with Marina Gržinić at the Slovenian Society of Aesthetics. Attended Irwin's exhibition in the gallery *Equrna*. At Ljubljana airport, after a conference on the 'gesamtkunstwerk' he met Mirjana Veselinović Hofman.

## 1989

Exhibition *Scene jezika* (Scenes of language), ULUS Gallery in Belgrade. He meets the conceptual artist Slavko Matković for the second time. Encounter with the postmodern painter and writer Željko Kipke. Often talks on the phone with Julije Knifer. Writes on Stilinović, Martek and Mangelos.



upoznaje Čarlsa Herisona (Charles Harrison) u Ljubljani tokom oktobra meseca. Sa Čarls Harisonom ulazi u kritički i analitički dijalog o teoriji indeksa grupe Art&Language.

1991.

SFRJ prestaje da postoji. Radi u industriji gde je sve u rasulu. Izlaz pronalazi u čitanju i pisanju. Veze sa svetom su prekinute. Održava kontakte sa Darkom Šimičićem i slovenačkim estetičarima Levom Kreftom i Alešom Erjavcem. Sarađuje sa antiratnim časopisom *Pacifik*.

1992.

Ne učestvuje u građanskom ratu. Piše rasprave i knjige. Radi u metalskoj industriji na rudarskim mašinama. Završava doktorsku tezu. Zaokružuje rad na "teoriji umetnika" i "teoriji u umetnosti".

1993.

Inflacija. Ekonomski raspad Srbije. Totalni haos. Klaustrofobičnost. Brani doktorsku disertaciju na FLU u Beogradu pred komisijom: Ljubomir Gligorijević, Milan Damjanović i Ješa Denegri. Realizuje "malu retrospektivu" u galeriji SKCa i time zaključuje aktivni javni umetnički rad. Izlagao je na još nekoliko izložbi, ali to je bila inercija. Teorijske prakse postaju bitne za njegov rad. Počinje da čita *Kapital* Karla Marksa. Proučava američku teoriju liberalizma. Završava rukopis *Pojmovnika moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950.* za SANU. Na projektu *Pojmovnika* je sarađivao sa Olgom Jevrić, Ješom Denegrijem i Ljubom Gligorijevićem kao recenzentima.

1994.

Dobija zapaljenje pluća. Završava rukopis *Pojmovnika*. Boravi tri meseca sa Dubravkom Đurić u SAD tokom proleća 1994. Upoznaje *language* pesnike. Piše o feminističkoj njujorškoj slikarski Suzan Bi. Upoznaje Roberta Berija, Roberta Si. Morgana, Roberta Velša. Drži predavanja na SUNY Bafalo, University of California u San Dijegu i u fondaciji Roof u Njujorku. U prepisci je sa filozofom Arturom Dantoom. Bavi se teorijom, estetikom i teorijom umetnosti. Rukopis *Pojmovnika* je oštro kritikovan od lektora SANU. Profesor Dragoslav Srejić i Olga Jevrić daju podršku za objavljivanje *Pojmovnika*.

Posle 1996.

Započinje univerzitetsku karijeru 1996. godine. Predaje "primenjenu estetiku" na Fakultetu muzičke umetnosti, "teoriju umetnosti" na Interdisciplinarnim studijama Univerzita umetnosti u Beogradu, "istoriju moderne umetnosti i dizajna" na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu i "teoriju izvođačkih umetnosti" na Fakultetu za humanističke nauke u Kopru (Slovenija). Sarađivao je sa časopisima *Projekta(r)t* i *Transkatalog* u devedesetim godinama. Organizovao je sa Dragomir Ugrenom brojne izložbe u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu. Sarađuje sa platformom *Teorija koja Hoda* od 2000. godine. Sarađuje sa Estetičkim društvom Slovenije. Bavi se pisanjem i predavačkim radom.

## 1990

Solo exhibition in *Galerija proširenih medija* (PM Gallery, Expanded Media Gallery) in Zagreb. Meets Darko Šimičić. Meets, again, Vlasta Delimar. Close contacts with Mladen Stilinović, Branka Stipančić and Vlado Martek. Contributions to Zagreb-based literary journal *Quorum*. In October, after some correspondence, meets Charles Harrison in Ljubljana – critical and analytical dialogue on *Art&Language* theory of indexes.

## 1991

SFRJ ceased to exist. He works in the industry where everything falls apart. Finds comfort in reading and writing. International exchange is interrupted. He maintains contacts with Darko Šimičić and the Slovenian aestheticians Lev Kreft and Aleš Erjavec. Contributes to the anti-war journal *Pacifik*.

## 1992

Takes no part in the civil war. Writes papers and books. Works in the metal industry on mining machines. Concludes the PhD dissertation. Completes his work on 'theory of artists' and 'theory of art'.

## 1993

Monetary inflation. Economic collapse of Serbia. Total chaos. Claustrophobia. Defends his PhD thesis at the Faculty of Fine Arts. Thesis committee: Ljubomir Gligorijević, Milan Damnjanović and Ješa Denegri. 'Small retrospective' at the SKC Gallery concludes his active public artistic career. Took part in few more exhibitions, 'but that was inertia'. Theory practice gains in importance for his work. Begins to read *Das Kapital* by Karl Marx. Studies the American theory of liberalism. Concludes the manuscript of *A Glossary of Modern and Postmodern Fine Arts and Theory after 1950* for the Serbian Academy of Sciences and Arts (SANU). On this project he collaborated with Olga Jevrić, Ješa Denegri and Ljuba Gligorijević as reviewers.

## 1994

Gets pneumonia. Final touches on the manuscript of *A Glossary*. In the spring, spends three months in USA with Dubravka Đurić. Encounters with *language poets*. Writes on the New York feminist painter Susan B. Meets Robert Berry, Robert C. Morgan and Robert Welsh. Lectures at SUNY Buffalo, University of California in San Diego and Foundation Roof in New York. Exchanges correspondence with the philosopher Arthur Danto. Reads and writes cultural theory, aesthetics and art theory. The manuscript of *A Glossary* is severely criticized by the SANU proofreaders. Professor Dragoslav Srejšević and Olga Jevrić support its publishing.

## After 1996

Starts his university career in 1996. Teaches 'applied aesthetics' at the Faculty of Music, 'art theory' at the Interdisciplinary Studies of the University of Arts in Belgrade, 'history of modern art and design' at the Faculty of Architecture in Belgrade and 'theory of performing arts' at the *Faculty of Humanities in Koper* (Slovenia). He cooperated with the journals *Projecta(r)t* and *Transcatalogue* in 1990s. He organised with Dragomir Ugren several important art exhibitions in Museum of Contemporary Art in Novi Sad. Collaborates with the platform *Teorija koja Hoda* since 2000. Collaborates with the Slovenian Society of Aesthetics. Teaches and writes extensively.

translation on english: Irena Šentevska

STRUKTURE, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, jun 1975.

FILMOVI, Podrum, Zagreb, decembar 1978.

RAD 1980-1981 / PROSTORI, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, februar 1982.

UNUTRAŠNJE - SPOLJAŠNJE (sa Dubravkom Djurić), Narodno kazaliste August Cesarec, Varaždin, novembar 1982.

PRELAŽENJE FORME / NACRTI ZA ISTORIJU CRTEŽA, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, februar 1985.

REALIZAM ANTIREALIZAM, Galerija PM, Zagreb, februar 1990.

METAFigure I PARATOPOLOGIJE - FOTOGRAFIJE I TEKSTOVI 1973-1993, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, januar 1993.

## IZLOŽBE I SEMINARI GRUPE 143 / GROUP 143 EXHIBITIONS AND SEMINARS

GRUPA 143, Galerija Nova, Zagreb, april 1976.

GRUPPO 143, Galleria Civica, Comune di Modena (Italia), juni 1977.

SEMINAR (konceptcija i organizacija grupa 143), Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, novembar 1978.

GRUPA 143, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, maj 1979.

GRUPA 143, Galerija srećna nova umetnost, SKC, Beograd, maj 1979.

GRUPA 143, Galerija Loža, Kopar, avgust/septembar 1980.

## IZLOŽBE I SEMINARI ZzIP / ZzIP EXHIBITIONS AND SEMINARS

ZAJEDNIČKA ŠKOLA O PROSTORU - SEMINAR I IZLOŽBA (u saradnji sa Zoranom Belićem, Jurajem Dobrovićem, Darkom Hohnjecom, Miroslavom Mandićem, Nenadom Petrovićem, Markom Pogačnikom, Mirkom Radojičićem, Majom Savić i Pajom Stankovićem), Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, septembar 1981.

PRIMERI MENTALNIH I SPIRITUALNIH PROSTORA/RADOVA, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, mart 1983.

PROSTORI II - IZLOŽBA I SEMINAR ZAJEDNICE ZA ISTRAŽIVANJE PROSTORA (konceptcija sa Zoranom Belićem W.), Galerija - Dom kulture Studentski grad, Beograd, februar 1984.

PRIMERI FOTOGRAFIJE U KONCEPTUALNOJ I POSTKONCEPTUALNOJ UMETNOSTI 1966 - 1985 (konceptcija sa Zoranom Belićem W. i Draganom Pešićem), Salon fotografije, Beograd, januar 1985.

UMETNOST - ETHOS (konceptcija sa: Zoranom Belićem W.), Galerija Sebastian i Interuniverzitetski centar za postdiplomske studije, Dubrovnik, mart 1986.

ARHETIP (konceptcija sa Zoranom Belićem W. i Dubravkom Djurić), Etnografski muzej u Beogradu, Manakova kuća, Beograd, septembar, 1986.

KULTURE ISTOKA - VIZUELNA UMETNOST ZAPADA XX VEKA i izložba ARHETIP, Etnografski muzej u Beogradu, Manakova kuća, Beograd, septembar, 1986.

SEMINAR - PRIMERI TEKSTUALNE PRAKSE U VIZUELNIM UMETNOSTIMA DVADESETOG VEKA - ČITANJE TEKSTOVA (konceptcija sa Zoranom Belićem W. i Dubravkom Djurić), Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, april 1985 - april 1988.

PRIMERI ANALITIČKIH RADOVA, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1978.

PRIMERI ANALITIČKIH RADOVA, Galerija Nova, Zagreb, 1979.

SEMINAR, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, novembar 1978.

NAŠE SKUPNO DELO / NAŠ ZAJEDNIČKI RAD / OUR GROUP WORK, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, april 1979.

NAŠE SKUPNO DELO / NAŠ ZAJEDNIČKI RAD / OUR GROUP WORK, Studio galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1979.

BAUHAUS 1919-1933 / PAUL KLEE 1879-1940 (sa Vladimirom Nikolićem), Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, decembar, 1979.

PRIMERI, DRUGA SKULPTURA 1961-1979, OD NOVIH TENDENCIJA ... MINIMAL ARTA ... ARTE POVERE ... CONCEPTUAL ARTA DO MENTALNIH PROSTORA, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, januar 1980.

INFORMACIJE: MINIMAL ART & POST-MINIMAL ART (sa Biljanom Tomić), Galerija Studentskog kulturnog centra, januar, 1980.

DAVID NEZ / RAD 1968-1973, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, decembar 1981.

PROSTORI II - IZLOŽBA I SEMINAR ZAJEDNICE ZA ISTRAŽIVANJE PROSTORA (konceptija sa Zoranom Belićem W.), Galerija - Dom kulture 'Studentski grad', Beograd, februar 1984.

PRIMERI FOTOGRAFIJE U KONCEPTUALNOJ I POSTKONCEPTUALNOJ UMETNOSTI 1966 - 1985 (konceptija sa Zoranom Belićem W. i Draganom Pešićem), Salon fotografije, Beograd, januar 1985.

SEMINAR - PRIMERI TEKSTUALNE PRAKSE U VIZUELNIH UMETNOSTIMA DVADESETOG VEKA - ČITANJE TEKSTOVA (sa Zoranom Belićem W. i Dubravkom Djurić), Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, april 1985 - april 1988.

UMETNOST - ETHOS (konceptija sa: Zoranom Belićem W), Galerija Sebastian i Interuniverzitetski centar za postdiplomske studije, Dubrovnik, mart 1986.

ARHETIP (sa Zoranom Belićem W i Dubravkom Djurić), Etnografski muzej u Beogradu, Manakova kuća, Beograd, septembar, 1986.

SCENE JEZIKA / ULOGA TEKSTA U LIKOVNIM UMETNOSTIMA / FRAGMENTARNE ISTORIJE 1920-1990, Galerija ULUSA, Beograd, 1989.

GRUPA KÔD, GRUPA (B i GRUPA (B KÔD - RETROSPEKTIVA, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995.

TENDENCIJE DEVEDESETIH: HIJATUSI MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA (ciklus izložbi), Centar za vizuelnu kulturu "Zlatno oko", Novi Sad, decembar-april 1996.

TENDENCIJE DEVEDESETIH: HIJATUSI MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA, Centar za kulturnu dekontaminaciju "Paviljon Veljković", Beograd, juli 1996.

PRIMERI APSTRAKTNE UMETNOSTI: JEDNA RADIKALNA ISTORIJA (sa Ješom Denegrijem), Paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, avgust-septembar 1996.

RETORIČKE FIGURE DEVEDESETIH (sa Ješom Denegrijem), Galerija Doma Omladine, Beograd, Novembar 1996.

DRAGOMIR UGREN / NEŠA PARIPOVIĆ, Centar za savremenu umetnost Konkordija, Vršac, 1997.

PRESTUPNIČKE FORME DEVEDESETIH. POSTMODERNA I AVANGARDA NA KRAJU XX VEKA (sa Ješom Denegrijem), Muzej savremene likovne umetnosti Novi Sad i Centar za savremenu kulturu Konkordija Vršac, 1998.

SINTAKSE SMRTI, Konak kneginje Ljubice, Beograd, 2001.

SINTAKSE SMRTI, Konkordija, Vršac, 2001.

CENTRALNOEVROPSKI ASPEKTI VOJVODANSKIH AVANGARDI 1920-2000: GRANIČNI FENOMENI, FENOMENI GRANICA (sa stručnim timom MSLU), Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002.

POLITIKE SLIKARSTVA, Obalne galerije, Piran, 2004.

POLITIKE SLIKARSTVA, Galerija Cankarijevog Doma, Ljubljana, 2005.

MOĆ PRAZNINE: JULIJE KNIFER – TOMO SAVIĆ GECAN, Galerija PM, Zagreb, 2005.

HIBRIDNO IMAGINARNO: SLIKARSTVO I/ILI EKRAN – O SLICI I SLIKARSTVU U EPOHI MEDIJA, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2006.

KONCEPTUALNA UMETNOST, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007.

KONCEPTUALNA UMETNOST, Kuća Legata, Beograd, 2007.

KONCEPTUALNA UMETNOST, PM Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Zagreb, 2008.

KONCEPTUALNA UMETNOST, Umetnostna galerija, Maribor, 2008.

KONCEPTUALNA UMETNOST, Galerija savremene likovne umetnosti, Niš, 2009.

KNJIGE I ČASOPISI KAO UMETNIČKI RAD – OD AVANGARDE DO UMETNOSTI U DOBA KULTURE (sa Neđom Majdom, Mirjanom Savić), Galerija Atrijum – Biblioteka grada Beograda, Beograd, 2008.

ATILA ČERNIK I NJEGOVO VREME, Galerija Atrijum – Biblioteka grada Beograda, Beograd, 2009.

ZORAN TODOROVIĆ: INTEZITET AFEKTA, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2009.

NIKA RADIĆ, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2009.

SKRITE ZGODOVINE SKUPINE OHO, Galerija P74 – Zavod PARASITE, Ljubljana, 2009.

GRUPA ABS – SLIKARSTVO KAO KRITIČNI SIMPTOM TRANZICIJE, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2010.

TRIJUMF SAVREMENE UMETNOSTI, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2010.

MOĆ ŽENE: KATALIN LADIK, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2010.

## KOLEKTIVNE IZLOŽBE / GROUP SHOWS

SREĆNA NOVA UMETNOST, III Aprilski susret, Studentski kulturni centar, april, 1974.

EKSPERIMENT 6, Majski salon ULUPUS-a, Muzej primenjenih umetnosti, maj-juni 1974.

SIGNALIZAM, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, juli-septembar 1975.

NOWOCZESNA SZTUKA JUGOSLAWII - MODERN ART OF YUGOSLAWIA, Galeria Wspolczesna, Warszawa (Poljsaka), 1976.

FOTOGRAFIJA KAO UMETNOST - NOVA FOTOGRAFIJA 2, Centar za fotografiju film i TV, Zagreb; Muzej savremene umetnosti, Beograd i Razstavni salon Rotovz, Maribor, 1976.

ANTIFILM 1963-1976 (projekcije filmova umetnika), Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, jun-juli 1976.

U POVODU 10. BITEF-A, Galerija Srećna nova umetnost – SKC, Beograd, 1976.

VI APRILSKI SUSRETI, projekcija filmova Grupe 143, Studentski kulturni centar, april 1977.

V BEOGRADSKI TRIJENALE JUGOSLOVENSKE LIKOVNE UMETNOSTI, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, juli, 1977.

10E BIENNNALE DE PARIS, Palais de Tokyo, Musee d'Art Moderne, De la Ville de Paris, Paris, septembar-novembar 1977.

PLAKATI / RADOVI UMETNIKA, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, mart 1978.

NOVA UMJETNIČKA PRAKSA 1966 -1978, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1978.



- SEKVENCA, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd; Muzički salon Studentskog centra, Zagreb i Centar za multimedijalna istraživanja Studentskog centra, Zagreb, 1979.
- BEOGRAD-GENOVA / GENOVA-BEOGRAD, projekcija filmova Grupe 143, Comune di Genova, Genova, juni 1979.
- PHOTOGRAPHY AS ART - ART AS PHOTOGRAPHY 3, organizacija Fotoforum Kassel: Institut of Contemporary Art, London; Edificio Chiado, Coimbra; Centro de Arte Contemporanea Museo Soares dos Reis, Porto; Fundacao Calouste Gulbenkian, Lisboa; Fundacio Joan Miro, Barcelona; 1979.
- TEME I FUNKCIJE MEDIJA FOTOGRAFIJE, Muzej savremene umetnosti, Beograd, jul-avgust 1979.
- IX JESENJI SALON - PRISUSTVO FOTOGRAFIJE U SAVREMENOJ UMETNOSTI, Izložbeni saloni Doma kulture, Banja Luka, novembar-decembar 1979.
- UMETNOST NA RAZGLEDNICI (Grupa 143), Galerija Srećna nova umetnost, Beograd, februar 1980.
- NOVA FOTOGRAFIJA 3, CEFFT Galerija grada Zagreba, Zagreb, 1979; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd; Razstavni salon rotovž, Maribor, 1980.
- FOTOGRAFIJA KAO UMETNOST / UMETNOST KAO FOTOGRAFIJA, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, april-maj 1980.
- RADOVI UMETNIKA - PRIMERI NOVE UMETNOSTI (iz zbirke Muzeja savremene umetnosti), Galerija Scena, Zemun, septembar-oktobar 1980.
- IZLOŽBA POVODOM PRVIH DESET GODINA STUDENTSKOG KULTURNOG CENTRA, Galerija SKCa, Beograd, april 1981.
- NEKI VIDOVI JUGOSLOVENSKOG CRTEŽA SEDAMDESETIH GODINA, Muzej Savremene umetnosti - Galerija-legat Milice Zoric i Rodoljuba Čolakovica, jun-avgust 1981.
- LET BEZ NASLOVA, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzoric, Beograd, septembar 1982.
- NOVE POJAVE U JUGOSLOVENSKOJ UMETNOSTI SEDAMDESETIH GODINA, u organizaciji Muzeja savremene umetnosti: Galeria Avangarda, Vroclav, 1981; Galerija Zahenta, Varsava, 1982; Galerija kulturnog centra Filips, Ajndhoven, 1982; Galerija Dales, Bukurešt, 1982; Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1982-83.
- SAVREMENA JUGOSLOVENSKA GRAFIKA I CRTEŽ, u organizaciji Umjetničke galerije iz Banjaluke: Fundacao Calouste Gulbenkian, Lisboa, maj-avgust 1982; The Artists House, Nicosia, mart 1982; Umjetnicka galerija, Banja Luka, februar, 1983.
- NOVA UMETNOST U SRBIJI - POJEDINCI GRUPE POJAVE -1970-1980, Muzej savremene umetnosti, Beograd, april 1983; Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, maj 1983; Galerija umetnosti, Priština, jun 1983.
4. ISTAMBUL SANAT BAYRAMI YENI EGILIMLER SERGISI, Mimar Sinan Universitesi, Istanbul, 1983.
- ARMAGEDON - MOSTOVI 86, Udruženje likovnih umetnika Srbije, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, jun 1976.
- MODERNI JUGOSLOVENSKI CRTEŽ I MALA PLASTIKA, u organizaciji Muzeja savremene umetnosti: sala Dalles, Bukurest, 1985; galerija Famagusta gate, Nikozija, 1985; galerija Arheološkog muzeja, Valeta, 1986; galerija Akhnaton, Kairo, 1987.
- IZLOŽBA SEKCIJE PROŠIRENIH MEDIJA, Galerija ULUSA, Beograd, 1990.
- FOTOGRAFIJA KOD SRBA 1839-1989, Muzej savremene umetnosti i SANU, Beograd, 1991.
- IZLOŽBA SEKCIJE PROŠIRENIH MEDIJA, Galerija ULUSA, Beograd, 1992.
34. OKTOBARSKI SALON, Muzej 25. maj, Beograd, 1993.

SCENE JEZIKA. ULOGA TEKSTA U LIKOVNIM UMETNOSTIMA. FRAGMENTARNE ISTORIJE 1920-1990, knjiga 1 i 2, ULUS, Beograd, 1989.

PAS TOUT - Fragments on art, culture, politics, poetics and art theory 1994-1974, Meow Press, Buffalo, 1994.

PROLEGOMENA ZA ANALITIČKU ESTETIKU, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

POSTMODERNA (73 POJMA), Narodna knjiga, Beograd, 1995.

ASIMETRIČNI DRUGI. ESEJI O UMETNICIMA I KONCEPTIMA, Prometej, Novi Sad, 1996.

NEŠA PARIPOVIĆ AUTOPORTRETI. ESEJI O NEŠI PARIPOVIĆU, Prometej, Novi Sad, 1996.

Slavko Bogdanović POLITIKA TELA. Eseji o Slavku Bogdanoviću, Prometej i K2IK, Novi Sad, 1997.

ESTETIKA APSTRAKTNOG SLIKARSTVA. APSTRAKTA UMETNOST I TEORIJA UMETNIKA 20-IH GODINA, Narodna knjiga / Alfa, Beograd, maj 1998.

POJMOVNIK MODERNE I POSTMODERNE LIKOVNE UMETNOSTI I TEORIJE POSLE 1950, SANU i Prometej, Beograd i Novi Sad, 1999.

KOLOMAN NOVAK LUMINOKINETIKA. ESEJI O KOLOMANU NOVAKU, Prometej, Novi Sad, 1999.

POINT DE CAPITON. ESEJI, FRAGMENTI I MEDITACIJE O UMJETNICIMA, Izdanje Darko Šimičić i Božidar Raos, Zagreb, 2000.

PARAGRAMI TELA/FIGURE: PREDAVANJA I RASPRAVE O STRATEGIJAMA I TAKTIKAMA TEORIJSKOG IZVOĐENJA U MODERNOM I POSTMODERNOM PERFORMANCE ARTU, TEATRU, OPERI, MUZICI, FILMU I TEHNOUMETNOSTI, CENPI, Beograd, 2001.

FIGURA, ASKEZA IN PERVERZIJA, Hyperion, Koper, 2001.

ANATOMIJA ANGELOV. RAZPRAVE O UMETNOSTI IN TEORIJI V SLOVENIJI PO LETU 1960, ZPS, Ljubljana, 2001.

MARTEK, Meandar, Zagreb, 2002.

IMPOSSIBLE HISTORIES (urednik sa Dubravkom Đurić), The MIT Press, Cambridge MA, 2003, 2006.

VLASTA DELIMAR: MONOGRAFIJA PERFORMANS (kooautor sa Vladom Martekom i Marijanom Špoljarom), Aerografika, Zagreb, 2003.

POLITIKE SLIKARSTVA, Obalne galerije, Piran, 2004.

POJMOVNIK SUVREMENE UMJETNOSTI, Horetzky Zagreb i Vlees&Beton Ghent, 2005.

MAPIRANJE TIJELA/TIJELOM – ZLATKO KOPLJAR, Meandar, Zagreb, 2005.

STUDIJE SLUČAJA – DISKURZIVNA ANALIZA IZVOĐENJA IDENTITETA U UMETNIČKIM PRAKSAMA, Mali Nemo, Pančevo, 2006.

DISKURZIVNA ANALIZA – PRESTUP I/ILI PRISTUP 'DISKURZIVNE ANALIZE' FILOZOFIJI, POETICI, ESTETICI, TEORIJI I STUDIJAMA UMETNOSTI I KULTURE, Univerzitet umetnosti u Beogradu i Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.

FARENHAJT 387 – TEORIJSKE ISPOVESTI, Orpheus, Novi Sad, 2006.

KFS – KRITIČNE FORME SAVREMENOSTI I ŽUDNJA ZA DEMOKRATIJOM, Orpheus, Novi Sad, 2007.

KONCEPTUALNA UMETNOST, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008.

EVROPSKI KONTEKSTI UMETNOSTI XX VEKA U VOJVODINI (urednik sa Dragomirom Ugrenom), Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008.

EPISTEMOLOGY OF ART – CRITICAL DESIGN FOR PROCEDURES AND PLATFORMS OF CONTEMPORARY ART EDUCATION, TkH Belgrade, Tanzquartier Wiren, PAF St. Erme (France) i Advanced Performance Training. Antwerp, 2008.

EPISTEMOLOGIJA UMETNOSTI, Orion Art, Beograd, 2008.

FIGURE U POKRETU – SAVREMENA ZAPADNA ESTETIKA, FILOZOFIJA I TEORIJA UMETNOSTI (urednik sa Alešom Erjavcem) Atoča, Beograd, 2009.

DISKURZIVNA ANALIZA – PRESTUP I/ILI PRISTUP 'DISKURZIVNE ANALIZE' FILOZOFIJI, POETICI, ESTETICI, TEORIJI I STUDIJAMA UMETNOSTI I KULTURE, Orion Art, Beograd, 2009.

ATILA ČERNIK / CSERNIK ATTILA, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad i Vujičić kolekcija, Beograd, 2009.

SKRITE ZGODOVINE SKUPINE OHO, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E, Ljubljana, 2009.

THE CLANDESTINE HISTORIES OF THE OHO GROUP, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E, Ljubljana, 2010.

TRIJUMF SAVREMENE UMETNOSTI, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2010.

MOĆ ŽENE – KATALIN LADIK (kourednik sa Dragomirom Ugrenom), Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2010.

ISTORIJA UMETNOSTI U SRBIJI XX VEK – RADIKALNE UMETNIČKE PRAKSE, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

7.071/.072 Шуваковић М.

РАДИЋ, Ника, 1968-

Miško Šuvaković : umetnost kao  
istraživanje = (art as research) / [autori  
tekstova, text authors] Nika Radić, Dietmar  
Unterkofer ; [fotografije, photos Pavle  
Šuvaković ...[et al.] ; prevod, translation  
Emilija Mančić, Dubravka Đurić, Irena  
Šentevska]. - Beograd : Orion Art ; Ljubljana  
: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E = #The  
#P.A.R.A.S.I.T.E. Institute, 2011 (Beograd :  
Akademija). - 295 str. : ilustr. ; 21 cm

Uporedo srp. tekst i engl. prevod. - Tiraž  
500. - Biografija: str. 278-289. - Napomene i  
bibliografske reference uz tekst. - Izložbe,  
seminari i predavanja, knjige: str. 290-295

ISBN 978-86-83305-54-4

а) Шуваковић, Мишко (1954-)  
COBISS.SR-ID 181982988





PAST  
WILL  
↓  
FUTURE

HISTORY

I NOW



ISBN 978-86-83305-54-4