



*Sernile*



# Atila Černik

Miško Šuvaković

Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad  
Vujičić kolekcija, Beograd  
Novi Sad, 2009.



MUZEJ SAVREMENE  
UMETNOSTI VOJVODINE



VIJUČIĆ KOLEKCIJA  
izdava umetnost XX veka

**Miško Šuvaković**  
Atila Černik

**Izdavači**  
Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad

Vujičić kolekcija  
ATOČA d. o. o., Beograd

**Za izdavača**  
Živko Grozdanić  
Zoran Vujičić

**Urednik edicije**  
Dragomir Ugren

**Recenzenti**  
dr Ješa Denegri  
dr Nikola Dedić

**Grafičko oblikovanje**  
Dragomir Ugren

**Korektura**  
Predrag Rajić

**Štampa**

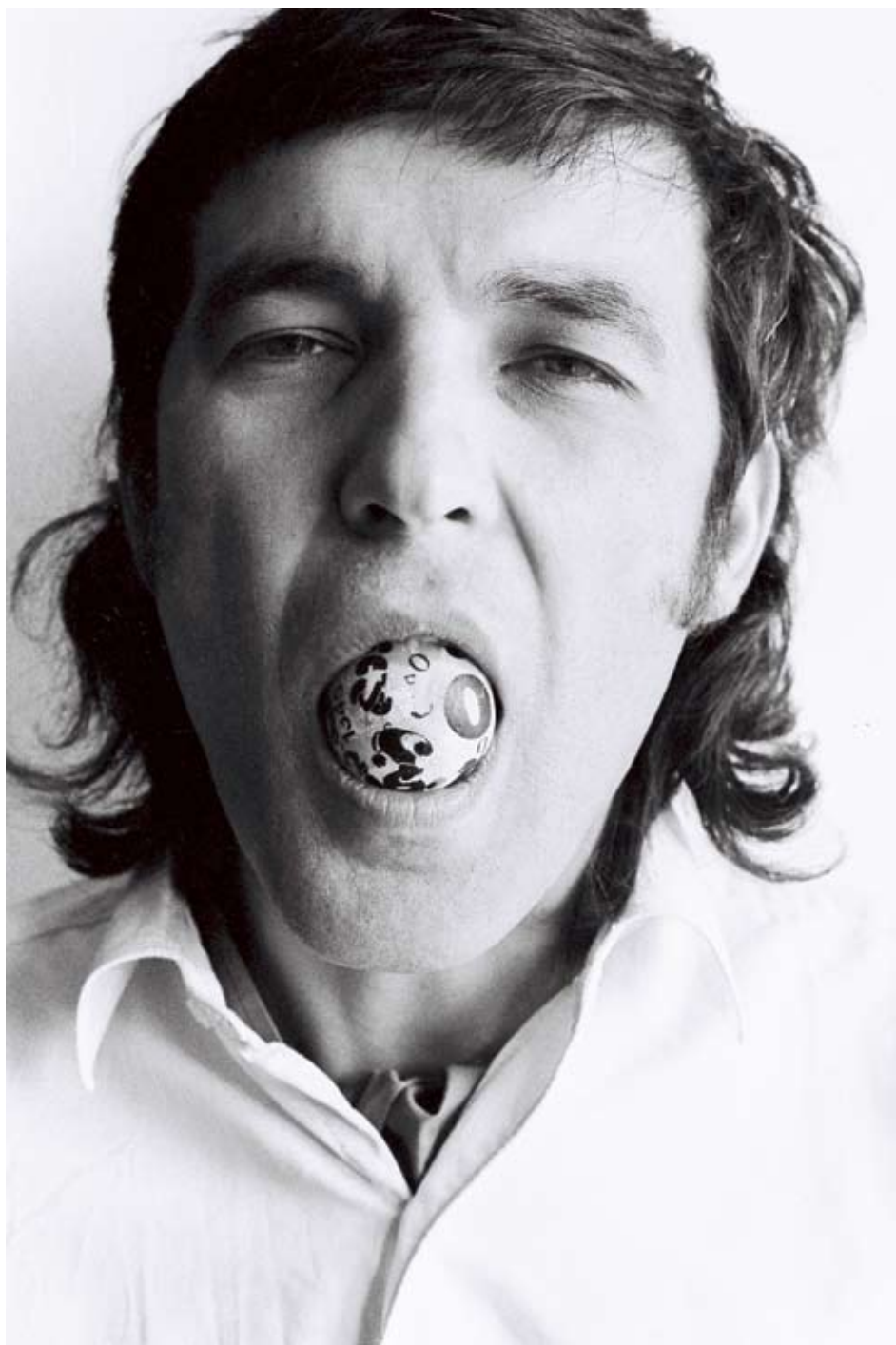
**Tiraž**  
800

**ISBN**

Naslovna strana korica: *Portret*, iz serije *Badtext*, 1972.  
Poslednja strana korica: *Pejsaž*, 1978.  
Ilustracija na strani 1: *Telex*, 1971.  
Ilustracija na strani 2: *Csiklab*, 1973.



Atila Černik, *Experox*, iz serije *Badtext*, 1972.



Atila Černik, *Experox*, iz serije *Badtext*, 1972.

## Sadržaj

9

### **Umetnost i drugi**

Alternativne i asimetrične umetničke prakse u kulturi vojvođanskih  
Mađara

25

### **Neoavangarda i konceptualna umetnost**

Eksperiment u delu grupe *Bosch + Bosch*

35

### **Atila Černik**

Život i umetnost

55

### **Atila Černik**

Produkcije i tumačenja: od dela do teksta „kroz“ telo

93

### **Srednjoevropski minimalizam**

Mikroekologije i proizvodnja subjektivnosti

98

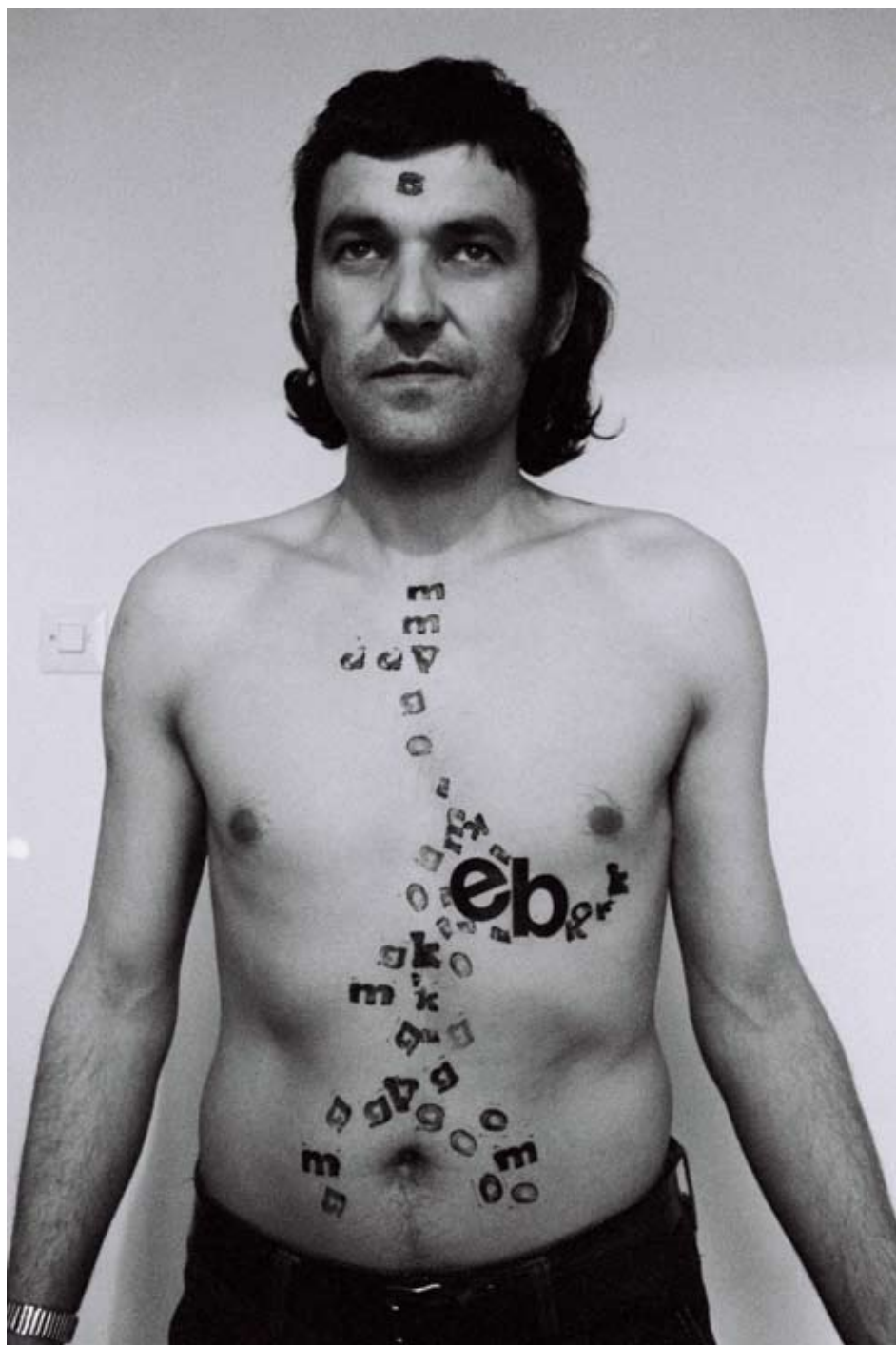
Biografija sa odabranim izložbama

102

Odabrana bibliografija

105

Rezime



Atila Černik, *Telex*, iz serije *Badtext*, 1971.



## Umetnost i drugi

### Alternativne i asimetrične umetničke prakse u kulturi vojvođanskih Mađara

Jedna od najprovokativnijih evropskih pojava moderne, neoavangardne, konceptualne, postmoderne i savremene umetnosti u Vojvodini i Srbiji je hibridni umetnički i kulturalni rad mađarskih umetnika koji su delovali i koji deluju između mađarske, srpske i jugoslovenskih kultura i umetničkih praksi. Reč je o brojnim umetnicima i umetnicama koji su delovali/delovale od raspada Austrougarske monarhije pa sve do danas. Reč je o umetnicama i umetnicima koji su bili vodeći umetnici nacionalne/nacionalnih kultura, ali i o umetnicima koji su delovali na marginama mađarskog, srpskog i jugoslovenskih društava, zapravo, o umetnicima koji su nestali u zaboravu istorija umetnosti.

Alternativna umetnost vojvođanskih ili „jugoslovenskih Mađara“ je nastajala u sasvim različitim kulturalnim situacijama prve i druge Jugoslavije, odnosno savremene Srbije: emigrantska umetnost akcionista i dadaista dvadesetih godina, marginalna ili autsajderska *umetnosti naivnih* ili *underground* umetnika tokom dvadesetog veka, visokomodernistička umetnost od pedesetih do sedamdesetih godina, odnosno eksperimentalno-neoavangardna umetnost šezdesetih, konceptualna umetnost sedamdesetih, postmoderna umetnost osamdesetih godina i savremena umetnost u doba globalizma. Alternativne ili asimetrične umetničke prakse su nastajale na samim marginama društva, ali, istovremeno, često i umrežene sa odgovarajućim internacionalnim umetničkim praksama dade, akcionizma, enformela, neoavangarde, konceptualne umetnosti itd.<sup>1</sup> Ove

<sup>1</sup> Bela Duranci (ed.), *Likovno stvaralaštvo Mađara u Vojvodini 1830–1930*, Gradski muzej, Subotica, 1973; Imre Bori, *Književnost vojvođanskih Mađara*, Matica srpska, Novi Sad, 1979; Bela Duranci, *Umetničke kolonije*, Osvit, Subotica, 1989; Dragomir Ugren (ed.), *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002; Miško Šuvaković, Dragomir Ugren (eds), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008.

umetničke prakse karakterisao je gotovo neverovatni spoj „srednjoevropskog intimizma“, „egzistencijalne zatvorenosti“ i „otuđenja“ sa hrabrim i radikalnim iskoracima u novo, drugačije i kritički delujuće.<sup>2</sup>

Za istorizaciju „mađarske moderne umetnosti“ i mađarske moderne umetnosti u Vojvodini i Jugoslaviji, svakako, bitan je događaj osnivanja umetničke kolonije u Nađbanji<sup>3</sup> (danas Baia Mare u Rumuniji) 6. maja 1896. Koloniju je osnovala grupa mladih umetnika, školovanih u Minhenu u školi Šimona Hološija (Hollósy Simon). Zamisao osnivanja kolonije su postavili mladi slikari Ištvan Reti (Réti István, 1872–1943), Janoš Torma (Thorma János, 1870–1937), Karolj Ferenci (Ferenczy Károly, 1862–1917) i Bela Ivanji Grinvald (Iványi Grünwald Béla, 1867–1940). Delovanje u koloniji u Nađbanji vodilo je ka modernizaciji mađarske umetnosti i, posredno, uticajima na umetničke prostore i kulture Vojvodine. U umetničkom obrazovanju, minhenske umetničke škole su postale uticajne po inovativnom karakteru i emancipatorskim razlikama u odnosu na bečku Akademiju i peštanske umetničke škole. Došlo je do promene sistema vrednosti – od koncepta tradicionalnog zanata i kanonske religijski ili politički funkcionalne kompozicije prešlo se na modernističku emancipaciju od tradicionalnog, na mimezisu zasnovanog, zanata i na nekanonska obećanja modernog autonomnog umetničkog izraza. Umesto istorijskih i alegorijskih slika ponudene su „predstave“ svakodnevice, pre svega predstave čulnog opažanja predela (*plein air* slikarstvo). Uticaji francuskog modernizma, od barbizonske škole do impresionizma i postimpresionizma, postaju bitni. Ištvan Reti, Janoš Torma, Karolj Ferenci i Bela Ivanji Grinvald su osnovali otvorenu slikarsku školu 1902. godine. Otada Nađbanja postaje uticajna na vojvođansku likovnu scenu i recepciju barbizonske škole, impresionizma, postimpresionizma i, nešto kasnije, fovizma. Sa kolonijom u Nađbanji pojavili su se slikari i intelektualci koji su težili ka modernom izrazu. U Nađbanji su, takođe, radili vojvođanski slikari Jožef Pehan (Pechán József, 1875–1922), Bela Farkaš (Farkas Béla, 1894–1941), Šandor Olah (Oláh Sándor, 1886–1966), Zora Petrović, Ivan Radović, Arpad G. Balaž (Balázs G. Árpád) i dr. Sa kolonijom u Nađbanji je nastao bitni fenomen vojvođanske umetnosti, a to je osnivanje i delovanje umetničkih kolo-

2 Miško Šuvaković, „Jezik umetnosti – nomadizam Slavka Matkovića“, iz: *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 122–124; i Balint Sombati, „Okruženje: Subotica“, u: „Život je san života – Mentalni kontaktor i mentalni avanturista Slavko Matković“, iz: Nebojša Milenković, „Filozofija umetnosti ili umetnost kao filozofija“, iz: Nebojša Milenković (ed.), *Ich bin Künstler Slavko Matković*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005, str. 200–202.

3 Irén Kirimi Kisdeginé (ed.), *Počeci mađarske savremene umetnosti – Slikarska kolonija u Nađbanji*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1975; Bela Duranci (ed.), *Nađbanja i Vojvođani – Sto godina umetničke kolonije*, XXXIII likovni susreti, Subotica, 1996.

nija na Paliću, u Bačkoj Topoli, Velikom Bečkereku, Ečki, Senti itd., kroz ceo dugi dvadeseti vek.<sup>4</sup>

Posebno uticajan mađarsko-nemački umetnik bio je Jožef Pehan<sup>5</sup>. Rođen je u Čibu, slikarstvo je učio na akademiji (Akademie der Bildenden Künste München, 1889–1892) i u privatnoj školi Šimona Hološija (1904) u Minhenu. Upoznao je mađarske umetnike Šandora Cifera (Ziffer Sándor, 1880–1962) i Ernea Geca (Götz Ernő), koji su bili povezani sa Nadbanjom. Boravio je u Parizu, delovao u Budimpešti gde je bio jedan od osnivača „Doma umetnosti“ (Művészház), te pod pokroviteljstvom „Doma umetnosti“ samostalno izlaže u Vrbasu, Kuli, Palanci i Somboru. Posle Prvog svetskog rata živi u Vrbasu, gde slika, vaja, komponuje, projektuje zgrade i enterijere. Jožef Pehan je u slikarskom razvoju prošao put od modernog akademizma do simbolizma, secesije sa izvesnim uticajima impresionizma. Bitan je rad i Istvana (István) Oldala, koji je otvorio slikarsko-fotografski atelje 1854. godine u Velikom Bečkereku, u kome je

4 Bela Duranci, *Umetničke kolonije, Osvit, Subotica*, 1989.

5 Bela Duranci, Bordás Győző (eds), *A két Pechán – Dva Pehana*, Forum, Novi Sad, 1982.



Jožef Pehan, *Gospodin lumpuje*, oko 1914.

radio do 1902, kada je radnju preuzeo István (István) Henrik Oldal, koji je delovao do 1921.<sup>6</sup> Tehničkim razvojem od dagerotipije do industrijske proizvodnje „mehaničke slike“ fotografija je postala sredstvo umetničkog, dokumentarnog i, svakako, ideološkog<sup>7</sup> rada u konstruisanju i predočavanju izgleda svakodnevice. Proces odvajanja fotografije od slikarstva može se pratiti upravo fotografskom evolucijom ateljea Oldalovih.

U Vojvodini (Novi Sad i Subotica) dvadesetih godina dvadesetog veka delovao je postekspresionistički, aktivistički i prodadaistički pokret mađarskih<sup>8</sup> umetnika okupljenih oko avangardnog časopisa na mađarskom jeziku *Út* (*Put*, Novi Sad, 1922–1925) i novine *Hirlap* (*Glasnik*<sup>10</sup>, Subotica, 1922). Časopis *Út* je bio blizak mađarskom aktivizmu Lajoša Kašaka (Kassák Lajos, 1887–1967), dok su subotički dadaisti, okupljeni oko dada kluba i akcionog programa dada matinea, bili bliski dadaizmu Šandora (Sándor) Barte (1897–1938).<sup>11</sup> Mađarska emigracija se formira neposredno posle Prvog svetskog rata kada su se levo orijentisani intelektualci sklanjali iz Budimpešte i Baranjske republike u vreme Hortijevog političkog terora. Avangardni centar mađarskog aktivizma se oformljuje u Beču, a deo emigracije se sklanja u Kraljevinu SHS, pre svega u Beograd, Bečkerek, Novi Sad i Suboticu.<sup>12</sup> To su bili Zoltan Čuka (Csuka Zoltán, Plandište, 1901. – Erd, 1984), Janoš Čuka (Csuka János, 1902–1962), Floriš Mikeš (Mikes Flóris), Peter Lerinc (Lőrinc Péter, pseudonimi Láng Árpád, Žarko Plamenac), a iz drugih krajeva



Časopis *Út*, III godište, br. I, Novi Sad, 1924.

6 Bela Duranci, *Zoltan Kalapish – Bečkerečki svetlopišac*, Foto-kino savez Vojvodine, Novi Sad, 1986.

7 Ovdje se pojam „ideološki rad“ koristi u smislu izvođenja društvene i kulturne subjektivizacije individuumu.

8 Imre Bori, *Književnost jugoslovenskih Mađara*, Matica srpska, Novi Sad, 1979.

9 Prema dosadašnjim saznanjima sačuvano je šest brojeva časopisa *Út*: brojevi 1, 2 i 3 iz 1922. godine, broj 1 iz 1923. godine, broj 1 iz 1924. godine i broj 1 iz 1925. godine.

10 *Hirlap* (*Glasnik*) je novina jugoslovenskih Mađara. Novina je pokrenuta u Subotici u decembru 1921. Zabrana je 1929. godine.

11 Ferenc Nemet, „Predstavnic srpske avangarde u mađarskom časopisu *Út*“, iz: Vida Golubović, Siniša Tunjević (eds), *Srpska avangarda u periodici*, Matica srpska, Novi Sad i Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1996, str. 387–393.

12 Vida Golubović, „Dada u Subotici“, *Književnost*, br. 7–8, Beograd, 1990, str. 1383–1388; i Marija Cindori, „Aktivistička dadaistička matinea u Subotici“, iz: Dragomir Ugren (ed), *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, str. 32–49.

Mađarske su pristigli Šandor Harasti (Haraszti Sándor), Istvan Tamaš Kraus (Krausz István Tamás), Lajoš Fekete (Fekete Lajós), Janoš Detre (Dettre János), kao i slikari Petar Dobrović, Jene Lenkei (Lenkei Jenő), Geza Hodi (Hódi Géza) i dr. Intelektualna i politička klima koju su ovi autori oformili bila je bitno povezana sa problemom dvostrukog statusa „emigrantske manjine“ i manjine otvorene ka emancipatorskom i internacionalnom projektu modernizma, pre svega ka avangardističkim recepcijama i razvojem Kašakovog aktivizma i



Arpad G. Balaž , *Večna povorka smrti*, 1930.

internacionalne dade.<sup>13</sup> Ovi autori su uspostavili i zadržali „govornu platformu“ mađarskog jezika, sa koje su ulazili u komunikaciju sa autorima hrvatskog i srpskog modernizma i avangarde. U ovom kontekstu je anticipiran „transkulturni“ model komunikacije među manjinskim grupama na sopstvenom – mađarskom – jeziku. Subotički umetnici, za razliku od časopisa *Út*, bili su bliski dadaističkom pristupu Šandora Barte. Barta je delovao u Kašakovom krugu u Beču do 1922, kada pokreće levičarski časopis *Obešeni čovek*<sup>14</sup> (*Akasztott Ember*, 1922–1923), koji je imao uticaja na subotičku dadaističku scenu. Subotički aktivistički i dadaistički matinei bili su povezani sa Micićevim zenitističkim i Aleksićevim dadaističkim nastupima. Na primer, pozivnica za *Matine* u novembru 1922. bila je naslovljena sa „Jugoslovenski aktivisti“. Na pozivnici su se našli sledeći umetnici: Ljubomir Micić, Endre Arato (Arató), Arpad Lang,<sup>15</sup> Zoltan Čuka, Andor Šugar (Sugár Andor), Virgil Poljanski, Dragan Aleksić, Mihailo Petrov, Šandor Barta, Lajoš Kašak i dr.<sup>16</sup>

Izvan tokova savremene umetnosti delovao je slikar Nadapati Kukac Peter (Nagyapáti Kukac Péter, Bačka Topola, 1908–1944). Novija – kulturalno orijentisana teorijska tumačenja istorije umetnosti vode ka izdvajanju i identifikovanju marginalnih ili *outsiderskih* umetničkih praksi, tj. ka lociranju i interpretiranju marginalnih drugosti u odnosu na velike umetničke prakse i diskurse univerzalnog modernizma. Internacionalnom apstrahujućem modernizmu se, često, suprotstavljaju regionalni *singularni realizmi*. *Singularnim realizmima* naziva se pokušaj celovitog zahvatanja vidljive pojedinačnosti, fragmentarnosti ili regionalnosti. Reč je, takođe, o opsesivnom zdravorazumskom realizmu koji je vezan za sasvim određeno geografsko, životno i kulturalno određenje subjektivnosti i svakodnevnog života. Može se, zato, napraviti jasna razlika između „naivnih“, „amaterskih“ ili „privatnih“ umetničkih delatnosti, kao kanonizovanih „izvornih“, „egzotičnih“, „patrijarhalno-konzervativnih“ ili „komercijalnih“ slikarskih produkcija naivne umetnosti, naspram *outsiderskih* neuklopljenih i provokativnih, ponekad subverzivnih ili, tek, boemskih slikarskih i oblikovnih praksi. *Outsiderstvo* sadrži jedan, nameran ili nameran, kritički čulno predočivi potencijal koji je izvan ili iznad kanona moderne umetnosti i zvaničnih kulturalnih dominacija, odnosno građanskih ili akademskih kanon-

13 Timothy O. Benson (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, LACMA, Los Angeles, 2002; i Timothy O. Benson, Éva Forgács (eds), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*, LACMA, Los Angeles, 2002.

14 Časopis *Akasztott Ember* (*Obešeni čovek*) je aktivistički časopis koji je izdavao Šandor Barta u Beču 1922. i 1923. godine.

15 Láng Árpád, *Idő és művészet (Aktivista írók)*. Életjel, Szabadka, 1972; u prevodu: Arpad Lang, *Vreme i umetnost (Aktivistički spisi)*. Életjel, Subotica, 1972.

16 Vida Golubović, „Dada u Subotici“, *Književnost*, br. 7–8, Beograd, 1990, str. 1383–1388; prilog, str. 1401.





Peter Nadapati Kukac, *Do pustare se čuje muzika sa radija*, 1932.

izacija umetničkog, estetskog i kulturno vrednog. Reč je, najčešće, o opsesivnim doslovnim realizmima kojima se svet čini vidljivim do detalja, i to detalja koji kao da su jednako vredni i bitni za razumevanje i doživljaj viđenog – onoga što vidi slikar kao svoju bitnu i okružujuću realnost. Jedan od preteča i anticipatora žara „seoskog slikarstva“ i „regionalnog realizma“ u Vojvodini je Peter Kukac Nadapati.<sup>17</sup> Rođen je i živeo je u Bačkoj Topoli i okolini. Rođen je kao deveto dete u seoskoj porodici. O njegovom školovanju nema podataka, sem podatka da

<sup>17</sup> Juhász Erzsébet, Bordás Győző i Csemik Attila, *Nagyapáti Kukac Peter – 1908–1944*, Forum, Novi Sad, 1985.

je završio prvi razred državne građanske škole 1922–23. godine. Postoji i jedan nepotpisan novinski članak o talentovanom crtaču iz Topole, koji je objavljen u *Hirlapu* 1923.<sup>18</sup> Peter Bičkei (Péter Bicskei), učitelj crtanja iz Topole, podržavao je i želeo da omogući umetničko školovanje Peteru Nađapatiju Kukacu. Postoje kontroverzni podaci o tome da je Peter Nađapati verovatno učio slikanje kod Šandora Olaha ili Arpada G. Balaža, te da je išao u Italiju<sup>19</sup> radi izučavanja umetnosti, odnosno da nije nikada ni krenuo na put za Italiju već da je deo novca za put propio itd. Ostatak života je proveo lutajući po salašima oko Bačke Topole, gde je slikao domačine, prizore sa salaša ili gradske prizore za novac, hranu, piće i prenoćište. Sve te priče o Peteru Kukacu Nađapatiju prerasle su u lokalne mitove o usamljenom i talentovanom čoveku negde na *kraju sveta*.<sup>20</sup> Njegov realizam je blizak i analogan realizmima njegovih savremenika okupljenih oko hrvatske grupe *Zemlja*, te nešto manje blizak slikarima naivne Hlebinske škole, koje su podržavali članovi grupe *Zemlja*.<sup>21</sup> Peter Nađapatijev dosledni realizam se može porediti i sa njegovim savremenikima, slikarima, iz konteksta nemačke nove objektivnosti (*Neue Sachlichkeit*), pre svega onim autorima koji su bili orijentisani ka seoskim temama ili pojavnosti gradske, odnosno seoske srednje klase, među kojima su Ernst Tomas (Ernst Thomas), Grete Jirgens (Grethe Jürgens), Karl Riter (Karl Rüter).<sup>22</sup> Sasvim paradoksalno i retrospektivno, njegovo slikarstvo se može porediti sa američkim regionalnim realizmima<sup>23</sup> karakterističnim za američke provincijalne slikare devetnaestog veka i prve polovine dvadesetog veka, na primer sa izvesnim slikama Edvarda Hiksa (Edward Hicks), Džona Stjuarta Karija (John Stuart Curry), Tomasa Harta Bentona (Thomas Hart Benton), Granta Vuda (Grant Wood). Slikarske primere iz njemu savremene umetnosti nije – sigurno – mogao poznavati, mada sličnosti između njegovih dela i izvesnih slikarskih produkcija postoje. Te sličnosti su, verovatno, posledica bliskih uslova života i slikarskog rada unutar zatvorenih i dalekih provincija, gde slikar reaguje zdravorazumskim pogledom i racionalnim *pismom* na vidljivi svet koji želi i mora da prikaže.

18 Članak iz *Hirlapa*, god. 3, br. 160, 15. jul 1923.

19 Imre Šafranji, „Na tragu Nađapati-Kukaca“ (1957), iz: *Odlazak*, Forum, Novi Sad, 1972, str. 112.

20 Bela Duranci, „Tri dečaka siromaha“, iz: *Vojvodina – bogatstvo razlika*, KI društvo PČESA, Novi Sad, 2002, str. 77–89.

21 Josip Depolo, „Zemlja 1929–1935“, iz: Protić, M. B. (ed.), *1929–1950: Nadrealizam Postnadrealizam Socijalna umetnost Umetnost NOR-a Socijalistički realizam*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, str. 36–50.

22 Sergiusz Michalski, *New Objectivity – Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919–1933*, Taschen, Köln, 2003.

23 Videti, na primer: Erika Doss, *Benton, Pollock, and the politics of modernism – From regionalism to abstract expressionism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995; ili Jonathan Harris, „The vernacular tradition“, u: „Modernism and Culture in USA, 1930–1960“, iz: Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison (eds), *Modernism in Dispute – Art since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993, str. 18–24.





Emerik Feješ, *Novi Sad*, oko 1967.

Druga velika figura mađarske autsajderske umetnosti je Emerik Feješ. Rođen je u Osijeku 1904. godine, a njegova porodica se naselila u Novom Sadu 1909. Izučio je dugmetarsko-češljarski zanat kod oca. Radio je i živio između dva svetska rata kao dugmetar, češljar, trgovački pomoćnik i strugar u raznim gradovima Kraljevine SHS i Jugoslavije (Beograd, Rijeka, Zagreb, Celje, Maribor, Osijek). Tokom Drugog svetskog rata živio je u Pešti i Nadvaradu (Nagyvárad). Vratio se u Novi Sad 1945, gde ostaje sve do smrti 1969. godine. Slikarstvom je počeo da se bavi 1949. godine nakon odlaska u invalidsku penziju. Izlaže od 1955. godine. U ranom periodu radio je aktove, portrete, mrtvu prirodu i žanr-scene, a od 1954. godine radi isključivo na arhitektonskim prizorima. Feješ je u žanrovskom smislu postao slikar gradova. Bio je jedan od retkih urbanih slikara opsednut modernošću i kulturnom naslojenošću pojavnosti grada. Izvodio je jednostavne, modernistički pročišćene kompozicije frontalnih predstava arhitektonike, kao i alogične perspektive.<sup>24</sup> Arhitektonika je prikazana izrazito geometrizovano, sa naglašenim horizontalnim i vertikalnim linijama, te jasnim bojama. Većina njegovih dela je nastala na osnovu uzoraka u crno-belim razglednicama gradova (*Parlament u Pešti*, 1955; *Sv. Marko, Venecija*, 1956; *Milano*, 1958; *Brisel, Gradska većnica*, 1959; *Motiv iz Minhena*, 1958; *Notr Dam, Pariz*, 1962; *Big Ben, Parlament*, 1962; *Beč, Stephansdom*, 1967; *Subotica*, 1960).

Imre Šafranji<sup>25</sup> (Sáfrány Imre, 1928–1980) delovao je kao akademski slikar, kritičar, ilustrator, novinar i pisac. Veliki deo njegove umetničke zaostavštine uništen je u požaru koji je zahvatio subotičku Gradsku kuću u novembru 1970. Razrađivao je slikarska dela karakterističnih modernističko-ekspresivnih stilizacija biljnih ili životinjskih motiva: *Čkalj* ili *Paun* (1956). Njegov stilizovani asocijativni i emotivno tonirani ekspresionizam je

24 Mića Bašičević (ed.), *Feješ*, Seljačka umjetnička galerija umjetnosti, Zagreb, 1956; Matko Meštrović, *Emerik Feješ*, Galerija Doma sindikata, Beograd, 1969; *Emerik Feješ*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1997; Vladimir Crnković, „Emerik Feješ”, iz: *Strani majstori iz kolekcije Hrvatskog muzeja naivne umjetnosti*, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb, 2006, str. 46–48.

25 Tolnai Ottó, *Sáfrány Imre*, Novi Sad, 1978; Imre Šafranji, *Na tragu* (putopisi, eseji, kritike), Osvit, Subotica, 1971.



Imre Šafran, *Ljubičasti šaman*, 1976.

svakako bio deo atmosfere socijalističkog estetizma. Umetnik je u svom opusu načinio jedan neočekivani iskorak serijom kolaža iz 1970. Ti kolaži su bili jednostavne strukture nađenih pa citiranih papirnatih predmeta kao što su vozne karte, ulaznice, flajeri, omoti itd. Karakteristično je da kolaži nemaju asocijativan već izrazito doslovan karakter, što ih čini ekscesom u odnosu na njegov slikarski opus.

Pojava enformela u Vojvodini odigravala se, za razliku od Beograda, na marginama socijalističkog estetizma malobrojnim i u veoma izolovanim eksperimentima sa statusom i potencijalima *dekonstruisanja* autonomije i pikturalno-mimetičko-ekspresivne određenosti slikarske površine. Istoričar umetnosti Ješa Denegri u istorizacijama<sup>26</sup> vojvođanskog enformela ukazuje na autentičnu individualističku i usamljenu prirodu istraživanja granica enformela: „Zastupnici enformela i slikarstva materije koji tokom cele svoje aktivnosti deluju na vojvođanskoj umetničkoj sceni, za razliku od beogradskih predstavnika istog

26 Ješa Denegri, „Enformel i slikarstvo materije“, iz: Dragomir Ugren (ed.), *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, str. 52–53; Ješa Denegri, „Enformel u Vojvodini“, iz: Ješa Denegri, *Šezdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1995, str. 48–54; i Ješa Denegri, „Enformel u Vojvodini“, iz: „Koincidence i paralele: pojave enformela u Španiji i Srbiji“, *Zbornik Katedre za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta*, Beograd, 2006, str. 30–31.



Jožef Ač, *Egzaktno kretanje*, 1961.



usmerenja, neće među sobom održavati redovne i tesne radne veze: József Ács i Bogdanka Poznanović, iako žive u Novom Sadu, pripadaju raznim generacijama, Pál Petrik usamljeno radi u Subotici. Izolovani, bez podrške kritike ka ovoj tendenciji, oni neće stići da na vojvođanskoj sceni uspostave zajednički fenomen enformela, iako će svako od njih pojedinačno biti svestan jezičkih i duhovnih svojstava sopstvenog slikarskog usmerenja. Za Ača i Petrika postoje podaci da su posetili Bijenale 'trijumfa enformela' u Veneciji 1958. i tada upoznali prikazana odgovarajuća evropska zbivanja. Bogdanka Poznanović je izrazito intelektualna i vrlo ažurno informisana umetnica, sa čestim generacijskim kontaktima u drugim jugoslovenskim umetničkim centrima, a preko poznanstva sa Markom Ristićem bez sumnje je bila upućena u principe nadrealističkog automatizma kao iskustva koje ima znatnog uticaja na genezu slikarstva gesta i materije.“ Izuzetan kvalitet vojvođanskih enformel-slika je njihova pikturalna nereferencijalnost, plošna reduktivnost i očigledna neasocijativnost. Slikar i kritičar Jožef Ač<sup>27</sup> je u malom broju slika (*Egzaktno kretanje*, 1961) realizovao izrazite, gestualne i materijalno pozicionirane slike koje se mogu okarakterisati kao dela radikalnog enformela. Slikar i scenograf Pal Petrik (Subotica, 1916–1996) je ukazao na procese istraživanja i razrađivanja unutar materijalnog pikturalnog polja slike (*Eksperiment I*, 1961). Aktivizam Jožefa Ača nalazi se iza brojnih projekata u vojvođanskim kolonijama, na primer delovanje grupe *EK* u koloniji u Senti.

27 Herceg János, Sziveri János, Sava Stepanov, *Ács József*, Forum, Novi Sad, 1986.



Pal Petrik, *Eksperiment I*, 1961.



Ferenc Mauriç, *Strelšte*, 1971.



Mikloš Biro, *Al' ko je kriv što volim kamenje*, oko 1968.

Ferenc Mauriç (Maurits Ferenc, 1945) je u okviru nove figuracije razvio prepoznatljivi slikarski izraz, razvijan od apstraktnog ekspresionizma i egzistencijalističke figuracije do pop-arta. Reč je o sasvim ubrzanom modernističkom stvaranju koje je obećalo kritični izraz i predočivost subjektivnosti u poznom modernizmu.

Jedna od neobičnih, ekscentričnih i marginalnih figura subotičke scene bio je i Mikloš Biro<sup>28</sup> (Bíró Miklós, 1948–1975). Njegove modernističke slike, na primer *Bez naslova* (1970), nastajale su kao specifični gestovi urbanog usamljenika koji reaguje na aktuelnost i egzistencijalne teskobe modernosti. Reč je o novofigurativnim egzistencijalistički motivisanim kompozicijama u kojima se približavaju ekspresivni gest i karikaturalne predstave. Po Slavku Matkoviću, bitna odlika slikarstva Mikloša Biroa je razlika između sveta i pogleda u egzistencijalnom otkrivanju svakodnevnih oblika života.<sup>29</sup> Biro je bio neka vrsta hroničara-slikara subotičkog intelektualnog života.

Umetnici sa radikalne margine u epohi postmoderne bili su, svakako, Bada Dada i dr Marijaš.<sup>30</sup> Oni su sa *autsajderskih* pozicija, izvan umetničkog i kulturnog sistema prešli u domene alternativnih umetničkih praksi subvertirajući

28 Bíró Miklós (1948–1975), Forum, Novi Sad / Újvidék, 1984.

29 Slavko Matković, „Biro Miklošu pred slike“, iz: *Bíró Miklós (1948–1975)*, Forum, Novi Sad / Újvidék, 1984, str. 23.

30 Katalog: *Dr Marijaš + Bada Dada*, Dom omladine, Beograd, 1995; ili Szombathy Bálint, *dr Máriaš Képzőművészete*, A38 Kulturális Kht. – Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2007.



Bada (Tibor) Dada, *Palički monstrum se povlači*, druga polovina 80-ih.

moć visoke umetnosti, te povezujući i konfrontirajući visoku i popularnu kulturu – vizuelne umetnosti i *rok-punk* ponašanje. Tibor Bada (Bada Dada, 1963–2006) rođen je u Novom Sadu. Završio je srednju grafičku školu u Novom Sadu. Pohađao je Višu novinarsku školu u Beogradu. Bavio se stripom, slikarstvom, poezijom, urbanim aktivizmom, performansom i rok muzikom. Radio je u studiju crtanog filma Čabe (Csaba) Varge u Budimpešti. Izlagao je grupno od 1977, a samostalno od 1981. godine. Bada Dada je beskompromisni umetnik koji je delovao na presecima individualnih i javnih pop-urbanih mitologija. Njegovo pesničko, performersko, strip-crtačko ili slikarsko delo bilo je deo izvođenja urbanih folklor Novog Sada, Beograda i Budimpešte u devedesetim godinama XX veka. Poigravao se sa kritikom potrošačkog društva, kulturnim ikonama i taktikama kič prikazivanja i izražavanja. Dr Marijaš (dr Máriás Béla, 1967) nastupa od 1986. godine. Razradio je stil marginalne i urbane vizuelne i performerske ekspresije. Bada Dada i dr Marijaš su uspostavili poetičko-metaforičko-simbolički izraz reagovanja i improvizovanja u apsurdnim situacijama iz života „malog čoveka“. Uloga *autsajdera* je postavljena kao kritički model intervencije u savremenom tehnokratizovanom svetu. Nastupali su sa muzičkom performans grupom *Naučnici* (*Tudósok, Scientists, Scholars*) i izdavali muzičke trake / CD-e.

Jedan poseban i izuzetan slučaj jugoslovensko-vojvodansko-mađarske umetnosti je delovanje grupe *Bosch+Bosch*, koja označava i određuje bitni iskorak od neoavangardnog eksperimenta, preko konceptualne umetnosti, do pluralnih postmodernih praksi i savremenih tendencija. U kontekstu *Bosch+Boscha* prepoznatljiv je umetnički rad Atila Černika (Csernik Atilla).





Bosch + Bosch, kolektivni rad, 1970.





# Neoavangarda i konceptualna umetnost

## Eksperiment u delu grupe Bosch + Bosch

Neoavangarde<sup>31</sup> se najčešće opisuju kao ekscesne, eksperimentalne i emancipatorske umetničke prakse koje su nastajale kao rekonstrukcije, reciklaže ili revitalizacije specifičnih praksi istorijskih avangardi, posebno dade, nadrealizma ili konstruktivizma; zatim kao konkretno zamišljane, ali marginalno pozicionirane, projekcije velikih modernističkih i avangardističkih tehnoloških, emancipatorskih, političkih i umetničkih *utopija*; te, konačno, kao uspostavljanja autentičnih kritičkih, ekscesnih, eksperimentalnih i emancipatorskih umetničkih praksi u hladnoratovskoj klimi dominirajućeg visokog modernizma na političkom Zapadu i dominirajućeg socijalističkog modernizma na političkom Istoku.<sup>32</sup>

Istorijske avangarde su nastajale od kraja devetnaestog veka do poznih dvadesetih i ranih tridesetih godina dvadesetog veka. Karakteriše ih ekscesni, eksperimentalni i inovatorski umetnički aktivizam u buržoaskom industrijskom društvu. Naprotiv, neoavangarde više nemaju status prethodnice ili pokretačke paradigme u odnosu na modernu i modernizme, već imaju karakter korektivne, alternativne, kritičke ili subverzivne prakse unutar dominantnog visokog modernizma, odnosno socijalističkog modernizma, razvijenog

31 Mikloš Sabolči, *Avangarda & Neoavangarda*, Narodna knjiga, Beograd, 1977; Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge MA, 2000; Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003; i, svakako, Hal Foster, „Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?“, iz: *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str. 1–33.

32 Laura Hoptman, Tomaš Pospiszył (eds), *Primary Documents – A Source Book for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The MOMA, New York, 2002; Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge Mass, 2003, str. 210–245; Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003; Irwin (ed.), *East Art Map – Contemporary Art and Eastern Europe*, Afterall Books, London, 2006.



Atila Černik, *Textgalan*, 1978.

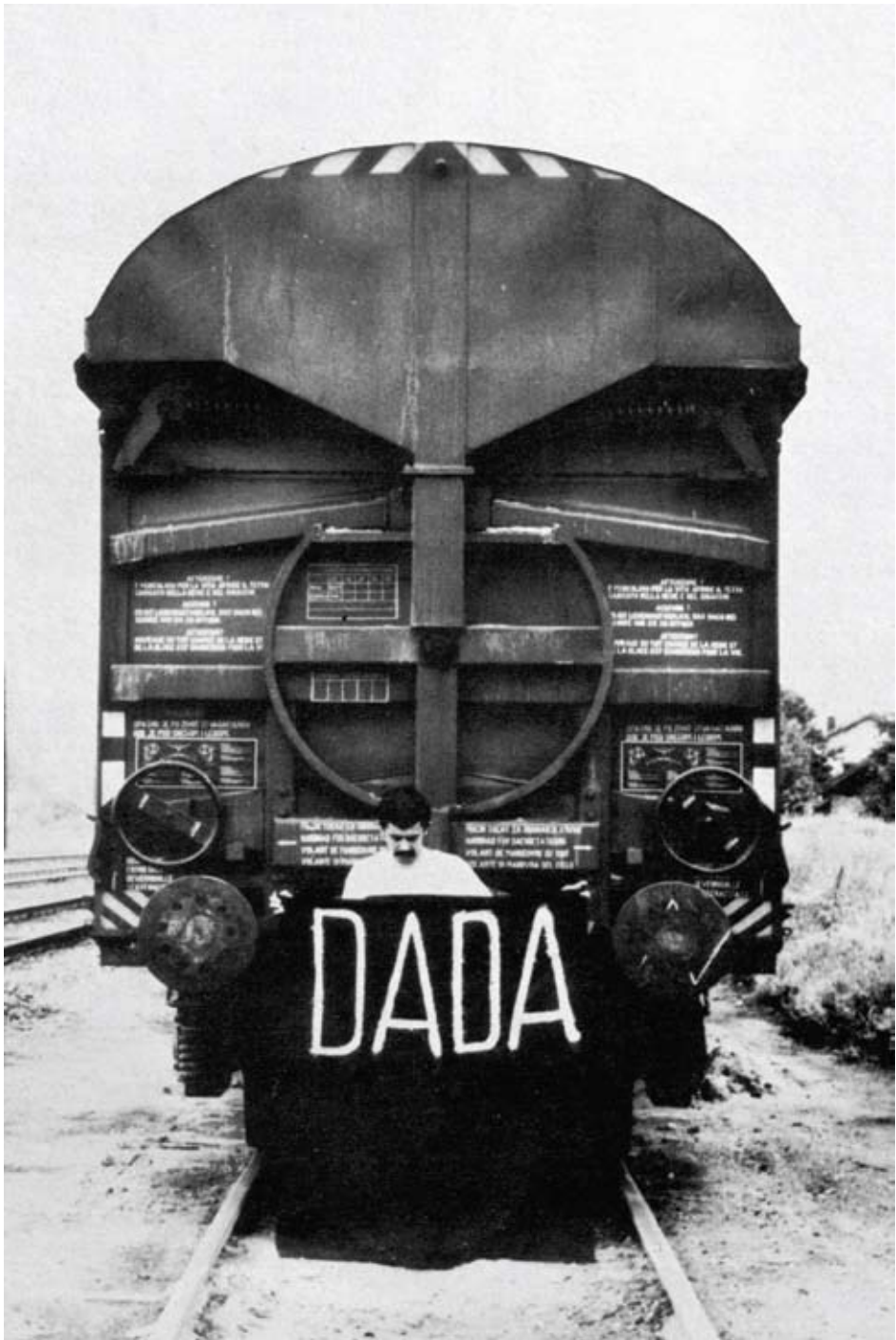
postindustrijskog društva. Paradigme neoavangarde se, zato, ne mogu jednostavno identifikovati kao *avangarda iz druge ruke*<sup>33</sup>, već se *moraju* interpretativno preispitivati kao izvođenja različitih kritičkih, emancipatorskih, stvaralačkih, proizvodnih ili bihevioralnih mogućnosti u umetnosti i kulturi visokog hegemonog modernizma.

„Neoavangardom“ se, zato, imenuju eksperimentalne, istraživačke, ekscesne i kritičke umetničke prakse, tj. umetničke grupe, pokreti i individualne prakse koje razvijaju imanentnu kritiku dominantnog modernizma posle Drugog svetskog rata. „Neoavangardom“ se – u najopštijem smislu – označavaju *pojave posle enformela*, različiti neokonstruktivizmi, neodada, fluksus, hepening (*happening*), književna istraživanja (letrizam, konkretna poezija, vizuelna poezija, *pattern* tekstualnost, fonička poezija, performans poezija, novi roman, razni oblici tekstualnih proizvodnji i performativnih akcija), eksperimentalna i elektronska muzika, eksperimentalni i antidramski, odnosno telesni i ambijentalni teatar, eksperimentalni film (*underground* film, strukturalni film, politički film, prošireni film), strukturalna *high-tech* arhitektura i dizajn.

Umetničko delo u jednom trenutku prestaje da bude sam, završen i zatvoren *komad*<sup>34</sup>, tj. stvoreni oblikovani komad. Umetničko *delo* postaje složeno izvođenje (*performing*) proizvodnje, razmene i potrošnje odnosa pojava i koncepta kao složenih višemedijskih tekstova u specifičnim istorijskim i kulturalnim kontekstima – svetovima umetnosti i kulture. Umetničko delo je neka vrsta semiološki odredljivog *tekstualnog događaja* koji stabilizuje ili destabilizuje kontekstualnu situaciju, a to znači funkciju i mikroekologiju, umetničkog dela. Zato se neoavangardom kao protokonceptualizmom nazivaju sasvim heterogena, često neodređena i otvorena *polja* praktičnih i konceptualnih transformacija pojavnosti,

33 Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998, str. 91.

34 Umberto Eco, *Otvorena djela*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.



Laslo Salma, *Homage to Dada*, 1972.



Laslo Kerekeš, *Subotica-Zadnja stanica*, 1989.

statusa i funkcija umetničkog delovanja i ontologiziranja dela u paradigmama modernizma početkom druge polovine dvadesetog veka. U neoavangardnim protokonceptualizmima započinje složeno i hibridno istraživanje odnosa: umetnik–delo–kontekst–društvo.<sup>35</sup>

Konceptualna umetnost<sup>36</sup> (*Conceptual Art*) je autorefleksivna, analitička, kritička, proteorijska i metajezička umetnička praksa zasnovana na istraživanju karaktera, koncepta i sveta umetnosti. Umetnička dela koja nastaju u konceptualnoj umetnosti su *koncepti* (vizuelno-verbalni predlošci) i *teorijski objekti* (umetnička dela kao uzorci teorijske rasprave), koji se pojavljuju na institucionalnom, aksiološkom ili interpretativnom *mestu* izlaganja likovnog umetničkog dela, a njihov smisao je:

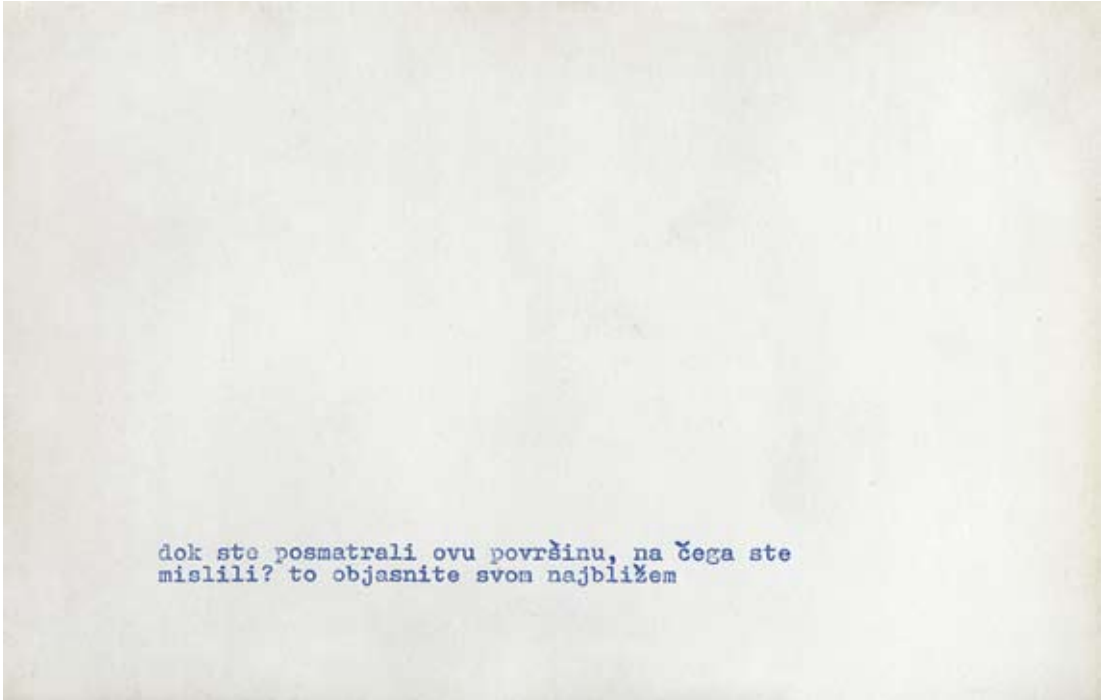
(a) unošenje poremećaja u tradicionalne i uobičajene modernističke konvencije stvaranja, prezentovanja, recepcije i potrošnje autonomne i visokoestetski izvedene umetnosti; i

(b) zasnivanje proteorijskog istraživanja u domenima umetničkih praksi iz kojih je teorija bila isključena (modernistička nemost slikarstva i skulpture).

Konceptualna umetnost je autorefleksivna pošto se zasniva na specifikaciji procedura izvođenja umetničkog dela, na proteorijskoj indeksaciji konteksta izvođenja i recepcije umetničkog dela, odnosno na analizi sveta ili sistema umetnosti kao oblika kulturalne i društvene politike. Konceptualna umetnost je

35 Redakcijski uvodnik: „Umetnost, društva/tekst“, *Razprave Problemi*, št. 3–5, Ljubljana, 1975, str. 1–10.

36 Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972; Ann Goldstein, Anne Rorimer (eds), *Reconsidering The Object of Art: 1966–1975.*, The MOCA, Los Angeles, 1996; Alberro, Alexander, Stimson, Blake (eds), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1999.



dok ste posmatrali ovu površinu, na čega ste  
mislili? to objasnite svom najbližem

Atila Černik, *dok ste posmatrali ovu površinu*, 1973.

analitička jer je zasnovana na posmatranju umetnosti u formalnom i političkom smislu kao *društvenog konstrukta*, a ne kao područja autonomnog estetskog, bezinteresnog iskustva. Konceptualna umetnost je stvarno – ili pseudo – kritička praksa jer se zasniva na problemskom pristupu statusu i funkcijama umetnosti, kulture i društva. Reč je o proteorijskoj praksi jer se u konceptualnoj umetnosti uspostavlja važnost intelektualnog (konceptualnog i teorijskog) rada ili, barem, konceptualnih i teorijskih referencijalnosti. Metajezički ili drugostepeni status konceptualne umetnosti uspostavljen je time što se konceptualna umetnost postavlja kao interpretacija, modelovanje ili zastupanje pojedinačnog problema umetnosti, sa pozicije *jezika* ili teorija, odnosno iskustva izvan umetnosti. Time što traže gledište izvan umetnosti na umetnost, konceptualni umetnici započinju, bitnu i temeljnu, autokritiku a, zatim, kritiku modernizma i modernističke utopije o samoj ili autonomnoj umetnosti. Pri tome, konceptualna umetnost kao autorefleksivna, kritička, proteorijska i metajezička praksa u umetnosti jeste *istraživačka praksa*. Njen istraživački karakter se razlikuje od pronaučnog istraživačkog karaktera neokonstruktivizma i istraživačkog emancipatorskog rada *fluxus* umetnika, po tome što se u njoj *istraživanje* određuje kao *konceptualna terapija* sopstvene discipline u Vitgenštajnovom



Atila Černik, *Vizualizacija slova*, 1973.

(Wittgenstein)<sup>37</sup> smislu ili kao, neka vrsta, detektivskog pretraživanja *problemskih slučajeva* u složenim praksama i bihevioralnostima sveta umetnosti, kulture i društva.

Jugoslovenska konceptualna umetnost je nastajala u složenim procesima koji su prvobitno, do 1971. godine, nazivani „konceptualna umetnost“, a, zatim, tokom sedamdesetih i ranih osamdesetih godina kao „postobjektne pojave“, „nova umetnost“, „prošireni mediji“ i „nova umetnička praksa“<sup>38</sup>. Pojam „nova umetnička praksa“ se ustalio i označavao je različite umetničke pojave (u likovnim umetnostima, književnosti, filmu, teatru, muzici) koje su bile umetnička analiza, kritika, subverzija i nadilaženje tada važećeg umerenog socijalističkog modernizma. Pojam *nova umetnička praksa*<sup>39</sup>, zbog svoje otvorenosti, te namerne i pozitivne neodredljivosti, ubrzo po predlogu i prvoj upotrebi, uveden je u opticaj u kolokvijalnom kritičkom žargonu, gde je ostao dugo primenjivan,

37 Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.

38 Marijan Susovski (ed.), *Nova umetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

39 Videti belešku 6.



uz dodatak *nova umetnička praksa sedamdesetih*, da bi se time priznalo i istaklo da je i posle ovog perioda u savremenoj umetnosti došlo do niza „novih praksi“ (naravno, drugačijeg porekla, karaktera i značenja).<sup>40</sup> Pojam „nova umetnička praksa“ je uveden da bi se napravio interpretativni kontekstualizujući diskurs koji je trebalo da poveže sasvim različite umetničke produkcije neoavangardi šezdesetih (*Gorgona*, *minimal art*, vizuelna poezija, konkretna poezija, *happening*) i ranih postavangardi sedamdesetih (konceptualna umetnost, *land art*, *body art*, *performance art*, *video art*, politička umetnost, analitička umetnost, ambijentalna umetnost, feministička umetnost) u aktivističkoj konfrontaciji prema dominantnim modernističkim tendencijama unutar samoupravnog socijalističkog društva. Drugim rečima, pojam „nova umetnička praksa“ je sa zamislama „konceptualne umetnosti“ povezao zamisli „protokonceptualizma“ i zamisli „postkonceptualizma“. *Nova umetnička praksa* je postala obeležje za stadijum konceptualizacije, performativnog rada i otvaranja novomedijskih produkcija i aktivnosti u jugoslovenskoj umetnosti.

40 Ješa Denegri, „Nova umetnička praksa“, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 22–24.



Atila Černik, *Letrex 73*, 1973.



Balint Sombati, *Bauhaus*, 1972.





Atila Černik, *Telex*, iz serije *Badtext*, 1971.

gazdasági  
podással

Két év múlva tejezik be a DTD csatorna

fémfeldolgozó v  
létre terméke  
6 árusítására

szagot. Tudni ke  
a hitelösszeg fo  
kelt bankok, a v  
eladó teremti elő  
felét biztosítja a  
hogy a pénzes  
erős 110 millió  
kelnek tehát  
kell előteremni  
lik majd össze a  
10 dinár, amely  
és a vállalatok in  
alap csak a  
gyártott terméke  
ló árusításáról g

Mag  
a

A kombinátok

A mezőgazdasá  
binátok a legna  
zatermelők az or  
az árusítására n  
nyadát szolgálat  
ellenére

a termelést  
visszatérítendő  
leket mégsem  
ják, hanem a  
galmi és a m  
vállalatok

A pénzügyekben  
üzemek tehát le  
kereskedőkkel v  
dolgozókkal szer  
ni. Ki vannak  
mekit, hiszen az  
rint kedvezőtlen  
szabónak.

A Jugoszláv  
nátok Egyesület  
szerint a ke  
mintegy 90 sz  
is felvásárolják,  
tehát nem is bo  
Ezéből kifolyólag  
sére van félve  
la terményfőződe

rendelés  
bona tusa  
jen gazdasá  
relettől  
fügőben  
dig.

A kombinátok körve-

## bort iszunk

lásra hívják fel a figyelmet a szakértük  
rom aranyérem a pincegazdaságoknak

rossz minőség vagy téves  
címkék miatt.  
Az ismert pincegazdasá  
gok közül a szepani NAVIP,  
a Beograd Kombinat verse  
el borpincedje, az északi kom  
binát, erdői gazdasága és a  
Belje Kombinat nyerte a  
legjobb aranyérmet. Sikere  
rük annál szembetűnőbb,

vitatta a szőlészet és a bo  
rásszat helyzetét. A borok  
minőségének további javít  
tása, hovatovább a minőség  
állandósága érdekében a  
szakemberek szük  
ségei, hogy Szovjet  
szónál a szőlő fel  
sával foglalkozó p  
daságok és mező

Más szóval: mi  
az autótól újvide  
rádi makna ti  
kerül, mint an  
sörvényben erre  
előirányzat, n  
ni kell a tús

Négyórás v  
a földműve  
nyugdíjbiztosít

Meglepően hozza  
a vita a földműve  
díjbiztosításának k  
csaknem négy óra  
váltgatják egymást  
vialók a szociál

kormány nevébe  
mányi Tanács által  
a ILIN számolt be az  
ezzel kapcsolatos felmér

lésén

eszközök  
tis és h  
valamint  
lefektet  
ozalban  
a szerbi  
közösség  
vét még  
pviselőha  
tt a T  
ának la

továbbá  
energeti  
szen a 2  
ell vésze  
d mego  
ek szeme  
e Vajdas  
építési.  
tanács  
zatot és  
inden vi

CSORBA  
SIFLA

Ilipa

ron levő  
12 nap  
gy eszté  
d állítan

Petar J  
bónapag  
nyaghiak  
st, amik  
kellene  
nég fon  
sapr tus  
rmelési  
Agassit  
das sinc  
e be leva  
a term  
noalat E  
van az C  
nát és a  
sejve

pinellé  
Végreb  
gy frák  
milyen  
ató a sz  
l tett in  
hetéges  
litható le  
dag fois  
a textil  
nyersar  
nem lebe  
várak k  
külföld

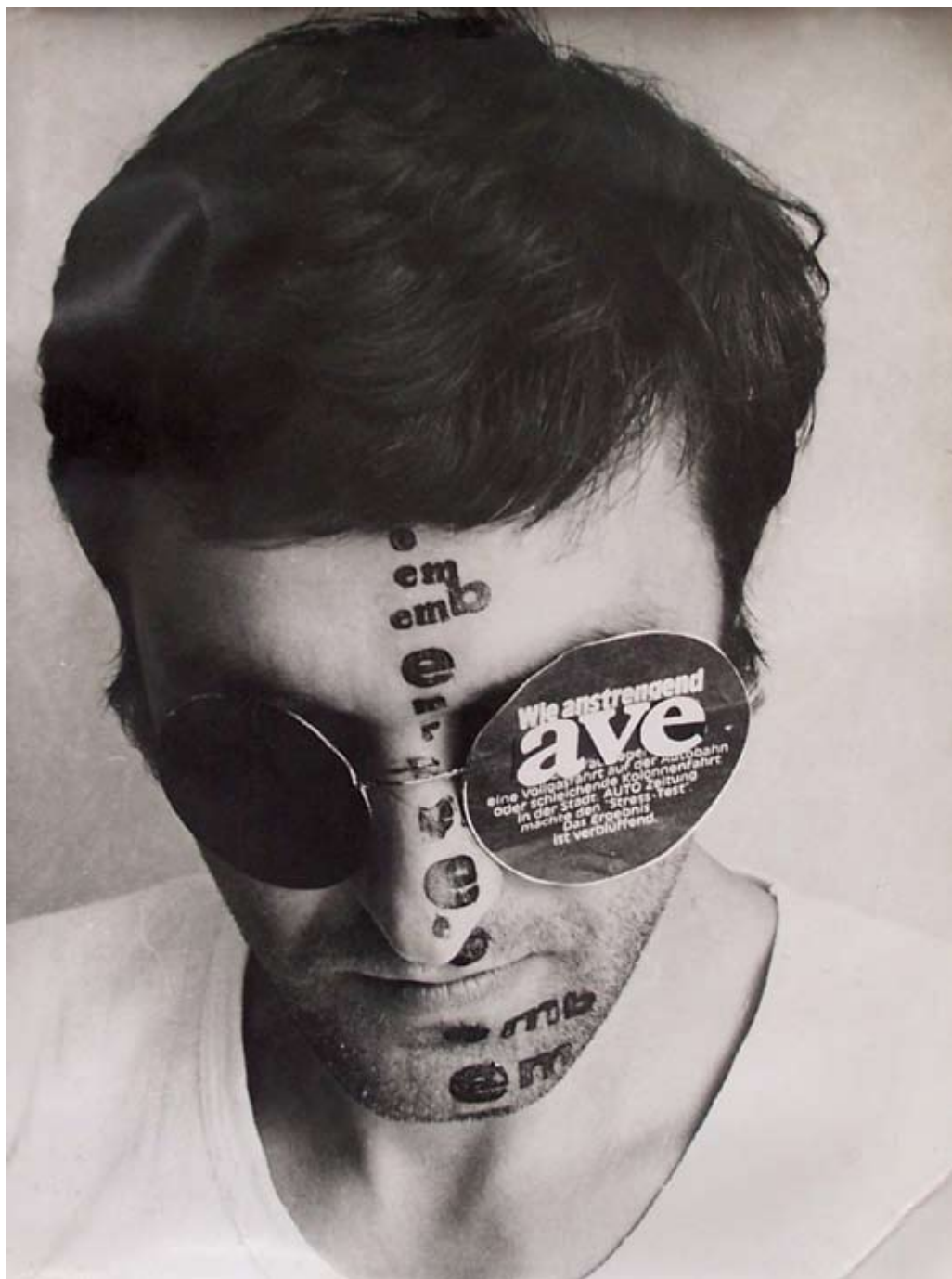
# Atila Černik

## Život i umetnost

Atila Černik je rođen kao deseto dete u pobožnoj porodici u Bačkoj Topoli početkom Drugog svetskog rata. Studirao je različite škole koje su ga vodile ka bavljenju umetnošću – Višu pedagošku školu likovnog smera u Novom Sadu, istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu i Školu lepih umetnosti (Ecol de Beaux Arts) u Montrealu. Radio je kao nastavnik likovne umetnosti u osnovnim školama i Gimnaziji u Bačkoj Topoli, kao fizički radnik u Montrealu u Kanadi, te kao dizajner u izdavačkoj kući Forum u Novom Sadu od 1969. do 2002. godine. Boravio je kratko vreme u Njujorku (1965. godine). Bio je to tada susret sa svetom njujorškog pop-arta i neodade. Oženio se sa književnicom Eržebet Juhas (Juhász Erszébet, 1947–1998), koja je imala veliki uticaj na njegov umetnički rad i interesovanja. Eržebet Juhas je bila spisateljica, istoričarka umetnosti, profesorka, novinarka, bibliotekarka i naučnica. Doktorsku tezu iz mađarske i jugoslovenske književnosti<sup>41</sup> odbranila je 1990. Njena proza je referirala na uzroke i posledice modernog otuđenja i gubljenja tradicionalnih vrednosti individualne i kolektivne subjektivnosti. Koristeći kolažno-montažni postupak kombinovanja dokumenata i podataka, sa jedne strane, i sopstveno iskustvo, sa druge, ona je u svojoj prozi i esejima „oživila“ nestali svet bačke građanske porodice iz palanačkog miljea.<sup>42</sup> Atila Černik je sa Eržebet Juhas radio na prvoj monografiji o slikaru Peteru Kukacu. Atila je izveo ilustracije za neka prozna dela Eržebet Juhas. Atila i Eržebet su imali dvoje dece, ćerku Emse (Emese, 1972–2001) i sina Eleda (Előd, 1976). Atila Černik živi sa Irenom Vadoc u Bačkoj Topoli od 2004. godine. Radio je kao ilustrator i dizajner u više časopisa i novina, među kojima su *Képes Ifjúság* (1969–1986), *Dolgozók* (1969–

41 Juhász Erszébet, *Az Osztrák-Magyar Monarchia válsághangulata Krúdy Gyula és Miroslav Krleža műveiben*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Novi Sad, 1990.

42 Juhász Erszébet, *Esti följegyzések : (egy évad a balkáni pokolból)*, Forum, Újvidék, 1993.



Atila Černik, *ave*, iz serije *Badtext*, 1972.



Atila Černik, *extam*, iz serije *Badtext*, 1972.





Atila Černik, *Experiment, portret*, iz serije *Badtext*, 1971.



Atila Černik, *exert*, iz serije *Badtext*, 1972.

1990), *Magyar Szó* (1990–1995) i *Jó Pajtás* (1995–2002) pri izdavačkoj kući Forum u Novom Sadu.

Njegov umetnički rad se razvijao sporo i suptilno koncentrisan oko minimalističkih izraza u okviru intervencija u poznomodernističkoj i postmodernoj vizuelnoj kulturi. Sa Jozefom Ačom, Palom Petrikom, Jožefom Markulikom, Ferencom Mauričem i Jožefom Benešom učestvovao je u delovanju grupe *EK* (*Erőt Kölcsönző* – u slobodnom prevodu: *izvor snage*) u umetničkoj koloniji u Senti<sup>43</sup> 1969. godine. Grupa je delovala do 1971. godine. Cilj grupe je bio iniciranje autentičnog i antiprovincijalnog umetničkog rada. Umetnici su na intuitivno predloženim zamislima umetnosti posle enformela, posle pop-arta i usred talasanja radikalnih šezdesetih naslutili da „umetnost treba ugraditi u sam život“. Dok je Jožef Ač bio pokretač dešavanja, Atila Černik je delovao iz pozadine kao sigurni, smireni i neprimetni bitni saučesnik. Černik je prošao kroz grupu *Bosch+Bosch* i u svojim grupnim umetničkim projektima je uvek ostao na konceptima traganja za novim senzibilitetom, novim disciplinarnim izražavanjima i stvaranja gde nisu sasvim čvrste granice između umetnosti i svakodnevnog života – tj. preobražaja umetničkog čina u приметnu ili neprimetnu akciju u svetu ljudskih odnosa.

Černik se kretao u prostorima u kojima su se već izdvajale uticajne figure ili grupe: Katalin Ladik, Judita Šalgo, grupa *Bosch+Bosch*, grupa *KôD*, grupa (Ξ), grupe *Januar* i *Februar*, časopisi *Új Symposion* i časopis *Polja*, te umetnici, aktivisti i intelektualci oko Tribine mladih u Novom Sadu i u Subotici oko Likovnih susreta.

Marksizam (realsocijalizam i samoupravni socijalizam) je u Novom Sadu i Subotici na prelazu šezdesetih u sedamdesete bio spoljašnji zvanični okvir aktuelne kulture, pri čemu je pre bio državotvorni mehanizam vlasti,

43 Olga Kovačev Ninkov, „Geneza programskog stvaralaštva umetničke kolonije Senta“, iz: Miško Šuvaković, Dragomir Ugren (eds), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008, str. 584–594.



Jožef Ač u Parizu 1974, fotografija Atila Černika

a ne kontekst *žive* i aktivne kritičke kulture. U takvoj situaciji, pripadnici grupa *Bosch+Bosch*, *KôD* i (Ξ, odnosno brojni intelektualci i umetnici su značenjsku i produktivnu osnovu rada morali stvarati na otvorenoj i eklektičnoj osnovi, što je bio slučaj i sa drugim jugoslovenskim grupama – od *OHO-a*, preko grupe *Penzioner* *Tihomir Simčić*, do beogradskih konceptualističkih grupacija (*Grupa šest autora* i *Grupa 143*). Stvaranje značenjske i produktivne osnove rada ostvareno je testiranjem modela i shematizacija različitog porekla u konkretnom radu i njegovom diskurzivnom okruženju. Ako se na ovaj način shvati proces građenja konteksta onda se može konstatovati da u samu osnovu rada ulaze dva bitna momenta – *intertekstualnost*: pojedinačni umetnički rad ima aspekte intertekstualnog mapiranja u polju potencijalnih i dostupnih diskursa različitog porekla, te *drugostepenost*: umetnički rad ne započinje kao prvostepeni da bi evoluirao do metajezikskih funkcija, već se formiranje drugostepenog okvira i prvostepenih realizacija odvija sinhrono kroz nastajanje konteksta delovanja grupe. Eklekticism i radikalno preispitivanje različitih umetničkih, egzistencijalnih i političkih sadržaja i modusa izražavanja, prikazivanja i ponašanja delovalo je kao provokacija (*šok-terapija*) u sredini jakog birokratskog real-







Atila Černik, *tamexp*, iz serije *Experiment o*, 1972.

socijalističkog ustrojstva, koje umetnost vidi kao *umereno modernističku* nadgradnju partijskih, a time i društvenih interesa. Vojvođanski umetnici na prelazu sedamdesetih u osamdesete su eksplicitno doveli u sumnju umereno modernističke vrednosti umetničke produkcije i na teorijskom i na produkcijom planu, birokratski utvrđene granice umetnosti, kulture i politike kroz intermedijalnost i intertekstualnost, te ponašanje umetnika birokrate; oni su projektovali novi koncept umetnika u rasponu od umetnika-teoretičara, preko umetnika-šamana, do anarhiste koji destruiira društvene vrednosti (porodica-komuna, racionalna svest – droga, partijska politika – individualni ideološki i mitski svetovi, institucionalno–vaninstitucionalno, umetnik kao individualnost – umetnički kolektiv, estetska vrednost – egzistencijalna vrednost).

Susret Atila Černika sa grupom *Bosch+Bosch* došao je preko Balinta Sombatija u Novom Sadu, s kojim je sarađivao na projektu *Mixed Up Underground* od 1972. godine. Materijali iz projekta *Mixed Up Underground* su objavljeni u časopisu *Kontaktor 972* iz 1973. godine. Časopis *Kontaktor 972* bio je smišljen kao otvorena alternativna intelektualna platforma. Časopis je pokrenuo umet-



nik Slavko Matković 1972. godine.<sup>44</sup> Rad mađarske savremene neoavangardne i konceptualne umetnosti<sup>45</sup> – Gabor Tot (Gábor Tóth), Istvan Harasti (István Haraszty), Šandor Pincehelji (Sándor Pinczehelyi), Đerđ Galantai (Galántai György), Imre Bak, Tamaš Sentjobi (St. Auby Tamás, Szentjóbi Tamás) – predstavljen je u *Kontaktoru* 972, kao i u koloniji u Senti, kada je slikar Ferenc Lantóš (Lantos Ferenc) predstavio delovanje *Pečujske radionice* 1971. godine. Grupa *Bosch+Bosch* je imala izložbe u Pečuju i Balatonboglaru 1973. godine. Izuzetna klima saradnje vojvođanskih, jugoslovenskih i mađarskih umetnika odvijala se u uslovima zaoštrene hladnoratovske klime<sup>46</sup> kada su politički istok i zapad Evrope bili dramatično razdvojeni. Jugoslavija je bila neka vrsta „medijatorske zone“, a grupa *Bosch+Bosch* stvarni posrednik u nastanku i razvoju srednjoevropskih umetničkih orijentacija od neoavangarde do konceptualne umetnosti. Izložba grupe *Bosch+Bosch* u Balatonboglaru u Mađarskoj 1973. godine bila je vrhunac takve saradnje. Đerđ Galantai je preuređio jednu crkvu u Balatonboglaru u izlagački prostor i „alternativni umetnički institut“, koji je delovao punih petnaest godina. Nova mađarska avangardna umetnost se formirala

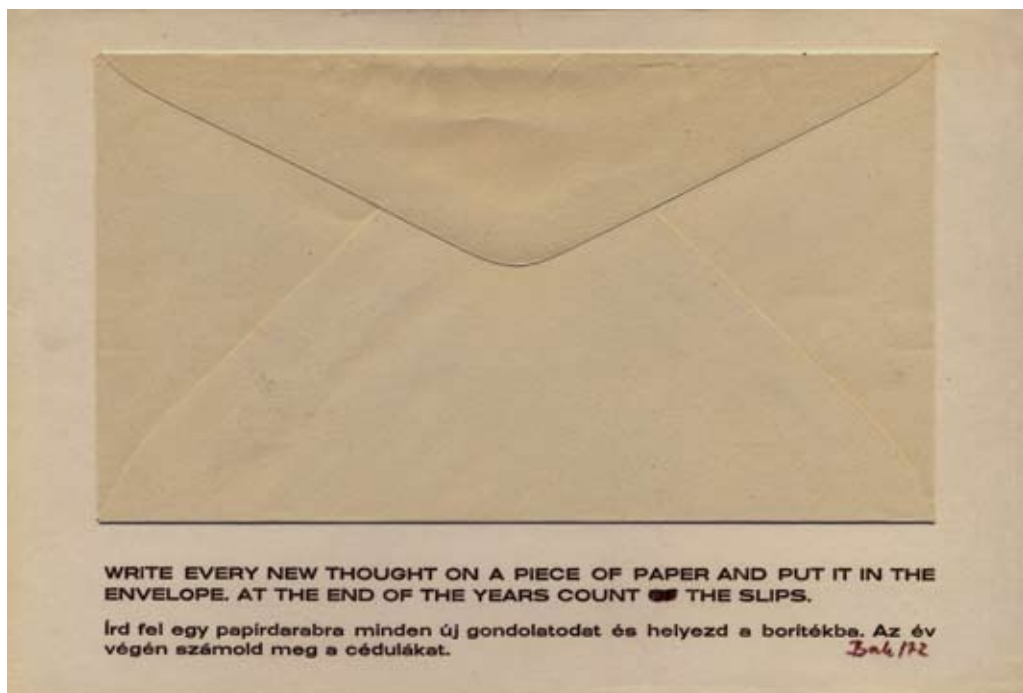
44 Olga Ninkov-Kovačev, „Ples slova – O umetnosti Atila Černika, a povodom njegove prve retrospektivne izložbe“, iz: *Csernik Attila*, Gradski muzej u Senti, Senta, 2005, str. 7; Nebojša Milenković, „Filozofija umetnosti ili umetnost kao filozofija“, iz: Nebojša Milenković (ed.), *Ich bin Künstler Slavko Matković*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005, str. 9.

45 „The Absurd as Concept – Phenomena of Hungarian Conceptualism“, iz: Joseph Kosuth, *-zeno at the Edge of the Known World*, Venice Biennale – XLV International Art Exhibition – Pavilion of Hungary, 1993, str. 185–251.

46 Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta – Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books, London, 2009.



Izložba grupe Bosch + Bosch u Balatonboglaru, 1973.



Imre Bak, *Write every new thought on a piece of paper and put it in the envelope. At the end of the years count the slips*, 1972.

izložbama u Balatonboglaru. U okviru letnjeg programa održano je jedanaest izložbi i akcija – projekcije, performansi zvučne poezije, izložbe – od 10. juna do 25. avgusta 1973. Jedna od internacionalnih izložbi je bila *Szövegek Texts*, održana od 19. do 26. avgusta. Na toj izložbi su nastupili Černik, Kerekeš, Sombati, Matković iz *Bosch+Boscha*, internacionalni umetnici Švarcenberger (Schwarzenberger), Gerc (Jochen Gerz), kao i jugoslovenski umetnici Franci Zagoričnik, Miroljub Todorović, Vojislav Despotov, te mađarski umetnici Tot, Bak, Halaš, Maurer (Maurer Dóra) i brojni drugi.

Atila Černik je sa grupom *Bosch+Bosch* počeo da sarađuje 1973. godine. Umetnički rad grupe *Bosch+Bosch*<sup>47</sup> danas se, retrospektivno, može opisati kao nomadska praksa prelaženja avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih tragova i kodova. Grupu je osnovao Slavko Matković (1948–1994) u Subotici 1969. godine. Grupa pristupa *novim umetničkim praksama* 1971. godine. Balint

<sup>47</sup> Balint Szombathy, „Značajniji momenti u radu grupe *Bosch+Bosch*“, iz: Marijan Susovski (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 48–50; Balint Szombathy (ed.), *Bosch+Bosch*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1980; Ješa Denegri, „*Bosch+Bosch*“, iz: Ješa Denegri, *Sedamdesete: Teme srpske umetnosti – Nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 43–55; Nebojša Milenković, „*Bosch + Bosch*“, u: „Umetnost kao istraživanje umetnosti“, iz: Dragomir Ugren (ed.), *Centralnoevropski aspekti vođodanskih avangardi 1920–2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, str. 90–92.





Izložba grupe Bosch + Bosch u Balatonboglaru, 1973.

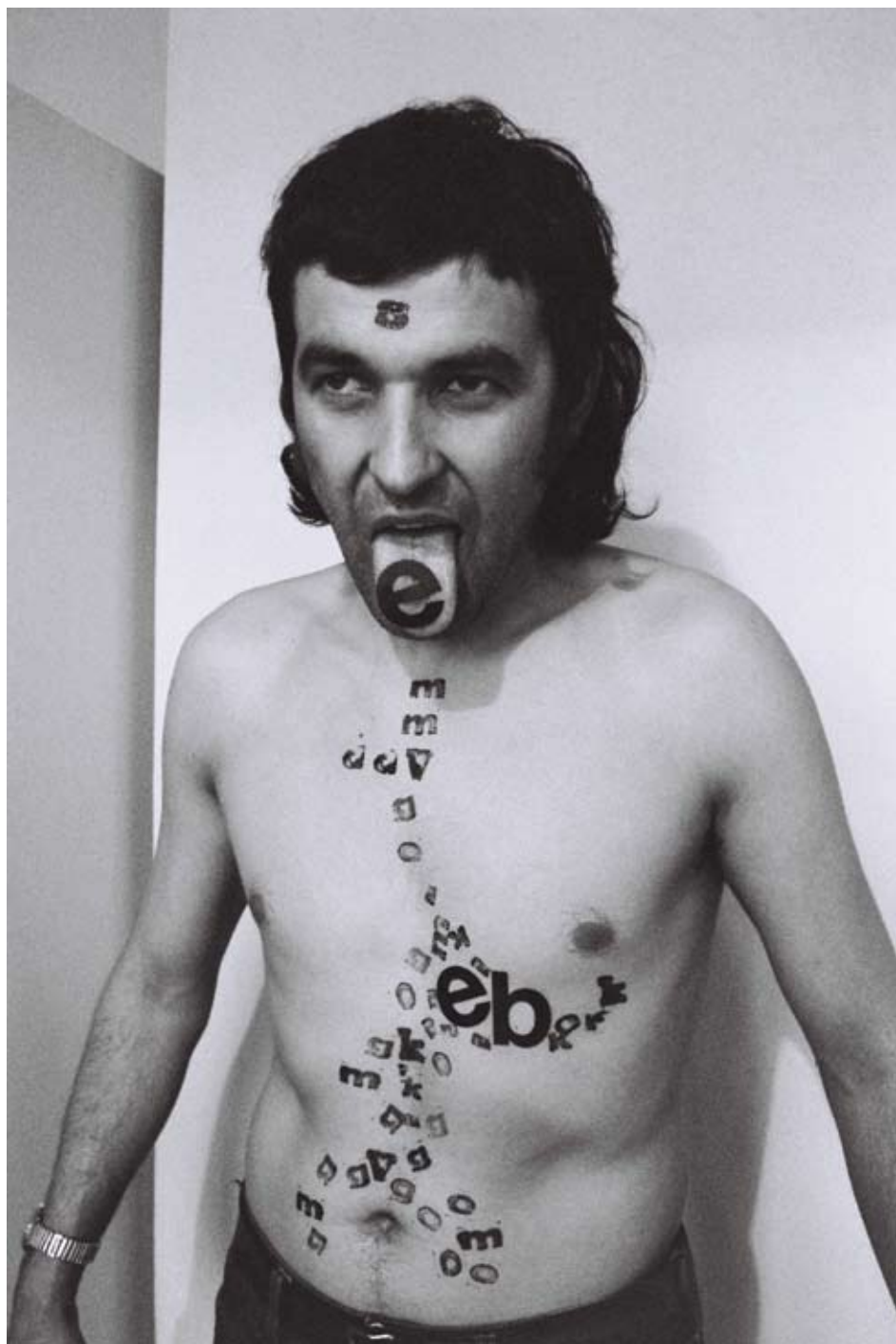
Sombati (Szombathy Balint, 1952) i Laslo Salma (Szalma Laszlo, 1948–2004) bili su u grupi od osnivanja; grupi se pridružuju Laslo Kerekeš (Kerekes Laszlo, 1954) tokom 1971, odnosno Katalin Ladik (1942) i Atila Černik tokom 1973, a Ante Vukov (1954) tokom 1975. godine.

Aktivnost grupe se odvija u pograničnom prostoru Subotice, koja je na rubnim područjima srednje Evrope i na rubnim područjima Balkana, odnosno, u političkom smislu, na rubovima Istočne Evrope. Istovremeno, daleka provincija i mesto kosmopolitizma karakterističnog za ostatke *mešovitih carevina* kakva je bila Austrougarska. Subotica je grad u kome se šokantno i nespojivo susreću mađarska, srpska i hrvatska kultura u njihovim heterogenim, rasutim i decentriranim oblicima. U paradoksalnom odnosu nespojivosti i susretanja nastajao je nomadski rad grupe *Bosch+Bosch*. Njihov nomadizam karakterišu pomaci, neprelaženje rastojanja, decentrirane priče, subjektivnosti, neuhvatljive istorije. Njihov rad je na mestu *vrelih spojeva* različitih avangardističkih tradicija i njihovih istorijskih odlika. Zato se danas, kada se posmatra njihova umetnička zaostavština, ona vidi kao mapa tragova, a ne kao zbirka produkata (jezik, a ne telo). Bilo to u poretku vizuelnog, pisanog ili bihevioralnog diskursa, nijedan element ne može funkcionisati kao znak bez upućivanja na neki drugi ele-

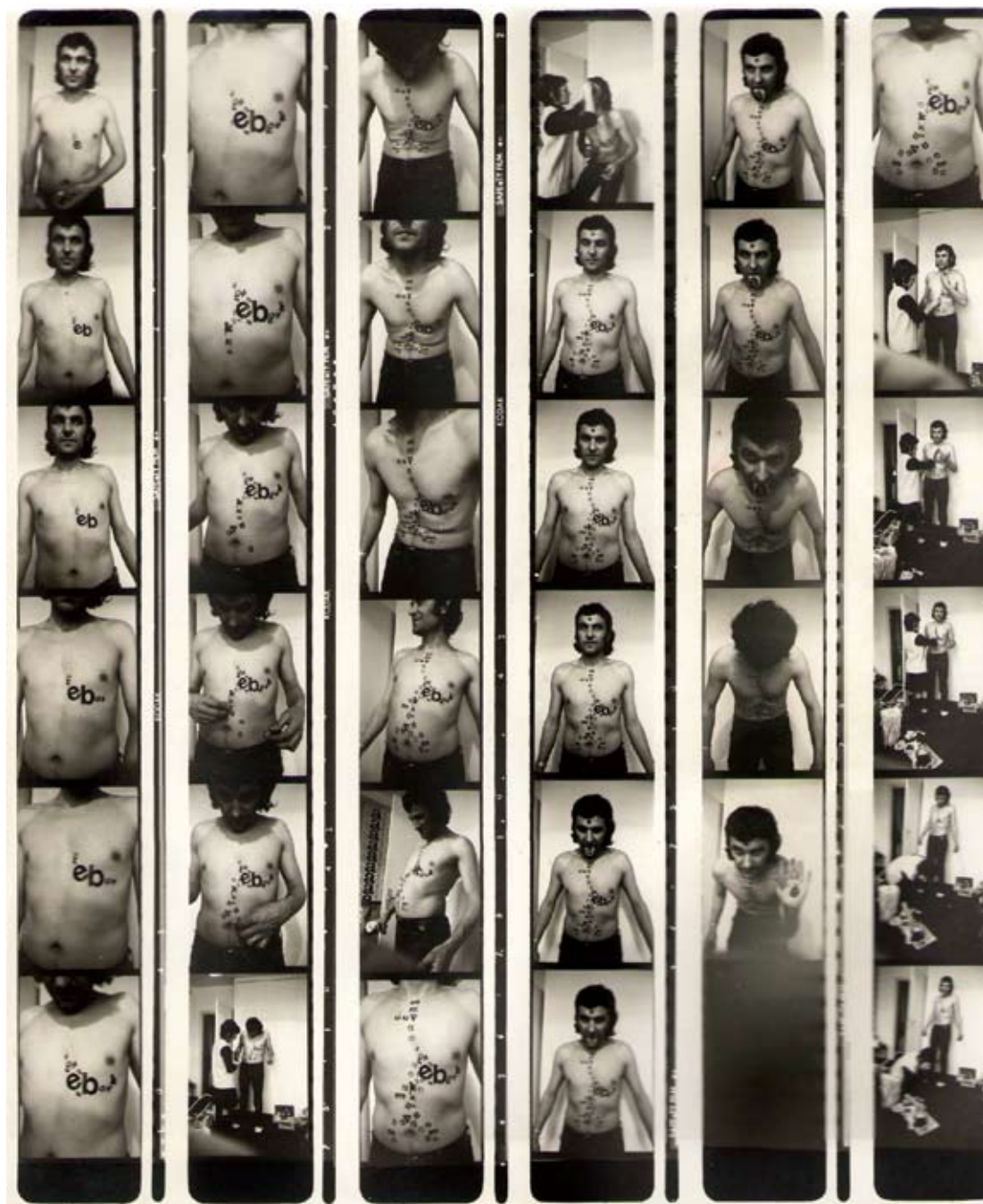




Šandor Pincehelji, 1. object – project 1971, realizacija, 1972.



Atila Černik, *Telex*, iz serije *Badtext*, 1971.



Atila Černik, Dokument o experimentu *Telex*, iz serije *Badtext*, 1971.





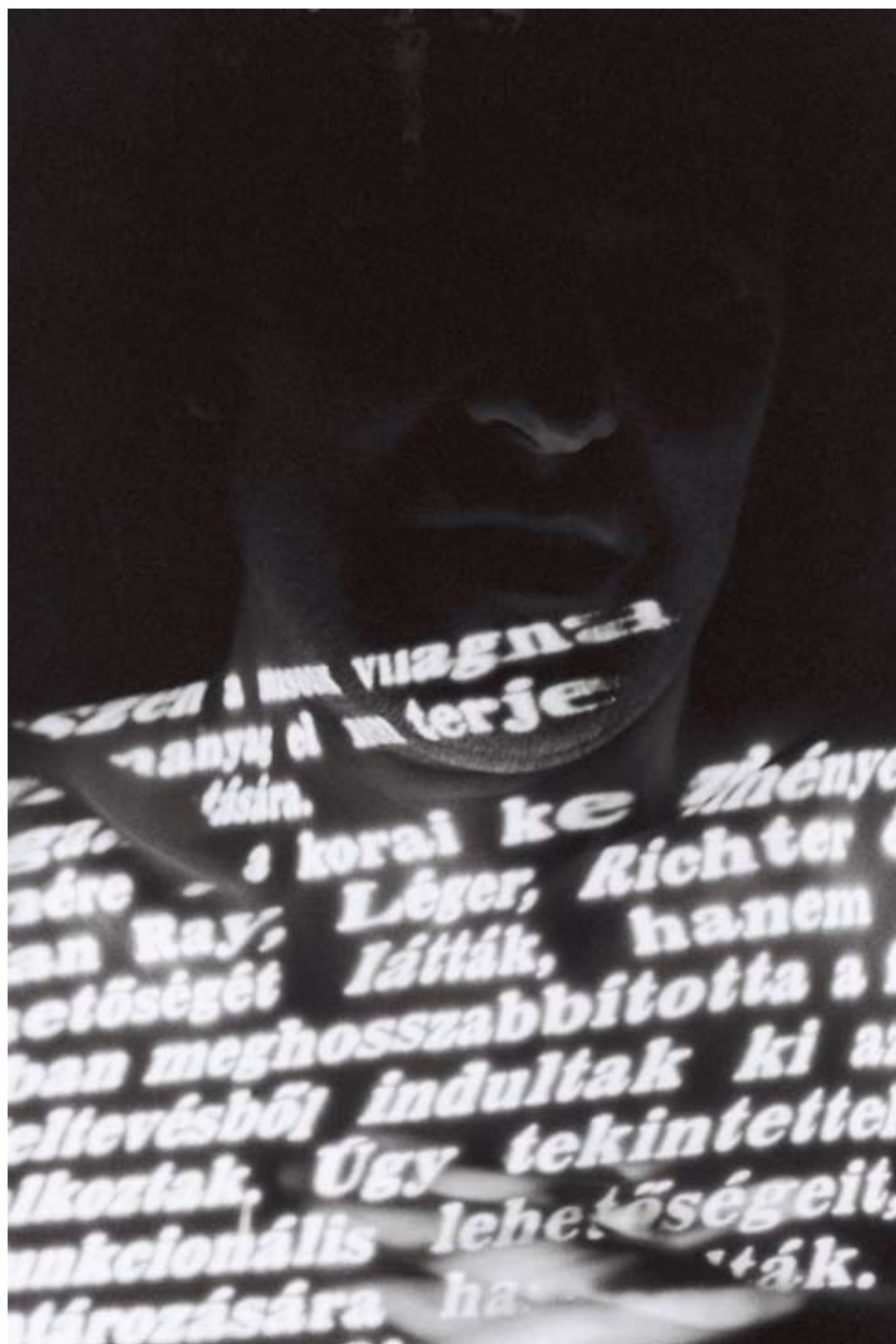
Atila Černik, *Telex*, iz serije *Badtext*, 1971.

ment koji pak nije jednostavno prisutan. To lančano (nomadsko) povezivanje, u *bošovskom* radu, čini da se svaki element konstituše počev od traga drugih elemenata lanca ili sistema u njemu. To lančano i, zatim, mrežno povezivanje jeste umetnički (vizuelni, lingvistički, bihevioralni) tekst koji se proizvodi kroz transformacije drugih tekstova (slika, oblika ponašanja, izraza, kodiranja). Nema nevinih tekstova, u pitanju su tekstualni promiskuiteti. Matković kao da je odslikavao i umnožavao *leksije* avangardnih efekata prelamajući ih kroz neprozirnosti neoavangardnih eksperimenata i postavangardnih transfiguracija (premeštanja) značenja, smisla i vrednosti. Delovanje članova grupe odvijalo se u domenu prostornih intervencija, *land arta*, *siromašne umetnosti*, *mixed media*, *project arta*, konkretne poezije, konceptualne umetnosti, vizuelne semiologije, novog stripa, *mail arta* itd. Pojedini su autori, uporedo sa praktičnim umetničkim radom, razvijali teorijsku i kritičku praksu (Slavko Matković, Balint Sombati). U prvom periodu rada uspostavljeno je vizuelno mapiranje prirode, neposrednog čovekovog okruženja, a kasnije se pažnja sve više usmeravala na istraživanje subjekta umetnosti i kulture. Vremenom je u grupi preovladavao stav o povezivanju i prožimanju umetnosti i života, to jest, sve je veći broj pojava iz svakidašnjice dobio umetnički karakter. Grupa *Bosch+Bosch* je okupila sasvim različita, često konkurentska, individualna nomadska i otvorena istraživanja i produkcije. Grupa nije težila stvaranju homogene zajednice, već, naprotiv, otvorenom i provokativnom suočavanju različitih aktuelnih pozicija. Skoro da ne postoji pojava u aktuelnoj umetnosti koja se u *Bosch+Boschu* na neki način nije problematizovala, isprobala ili izvela. Rad grupe se može imenovati terminom *nova umetnička praksa* ili *semio umetnost*, pre nego konceptualna umetnost, pošto su istraživanja bila usmerena ka hibridnim potencijalnostima umetničkog stvaranja i istraživanja. Laslo Kerekeš je izvodio intervencije u prirodnom prostoru (intervencije na dnu Paličkog jezera, 1971–72). Laslo Salma je izvodio neodadaističke intervencionističke projekte (*Dada*, 1972). Atila Černik je radio u domenu konkretne, vizuelne i bihevioralne poezije (*Telopis*, 1975). Katalin Ladik je delovala kroz performerske akcije u rasponu od foničke poezije, preko pesničkih performansa (*Partitura*, 1977), do bihevioralnih feminističkih akcija (sa Janezom Kocijančičem, *R-O-M-E-T*, scensko-muzički hepening, 1972). Ante Vukov je radio konceptualne radove sa zamislama i pojavnostima svakodneвно iscrtavanih linija (*Linija*, 1975).





Atila Černík, *Projexp*, iz serije *Badtext*, 1974.



Atila Černík, *Projexp*, iz serije *Badtext*, 1974.



Atila Černik, *Projexp port*, iz serije *Badtext*, 1974.

## Atila Černik

### Produkcije i tumačenja: od dela do teksta „kroz“ telo

Atila Černik, umetnik, ilustrator, dizajner i pesnik, razvio je i razradio umetnički rad u smeru „novog senzibiliteta“<sup>48</sup> šezdesetih: otvorenih i slobodnih umetničkih praksi između likovnosti, poezije i dizajna unutar vizuelne kulture poznog modernizma i nastajuće postmoderne. Njegov umetnički rad je situiran unutar dišanovske tradicije posmatranja, izbora, preoznačavanja i preimenovanja, te postignuća neizvesne neutralnosti i prividne pasivnosti. On je umetnik koji se ponaša kao da je izvan umetničkog toka ili izvan društvene borbe, mada je, zapravo, tu usred dešavanja. U duhu šezdesetosmaške emancipacije „tela“ on otkriva telo kao instrument umetničkog rada u praksama performansa i pokazivanja tela kao izvora ljudske subjektivnosti, a to znači kritičke i subverzivne tu-prisutnosti u modernom svetu.

Černik je izveo mali broj umetničkih dela koja se mogu prepoznati, zbirno, kao veoma koherentan i čvrst opus postdišanovskog i srednjoevropsko-poznosocijalističkog neoavangardnog „interventnog“ umetničkog delovanja. Njegova prividna statičnost i antinomadizam – naspram euforičnih nomadizama i akcionizama njemu bliskih umetnika iz *Bosch+Boscha*: Slavka Matkovića,<sup>49</sup> Balinta Sombatija<sup>50</sup> i Katalin Ladik<sup>51</sup> – odgovor je na poznu modernističku i neoavangardnu kulturu koja je kvalitete dinamizma i permanentne promene postavila kao najviše umetničke i kulturalne vrednosti. Černik nudi kulturalne i, time, egzistencijalne, te bihevioralne modele koncentracije, introvertnosti i

48 Herbert Marcuse, *Kraj utopije / Eseji o oslobođenju*, Stvarnost, Zagreb, 1978.

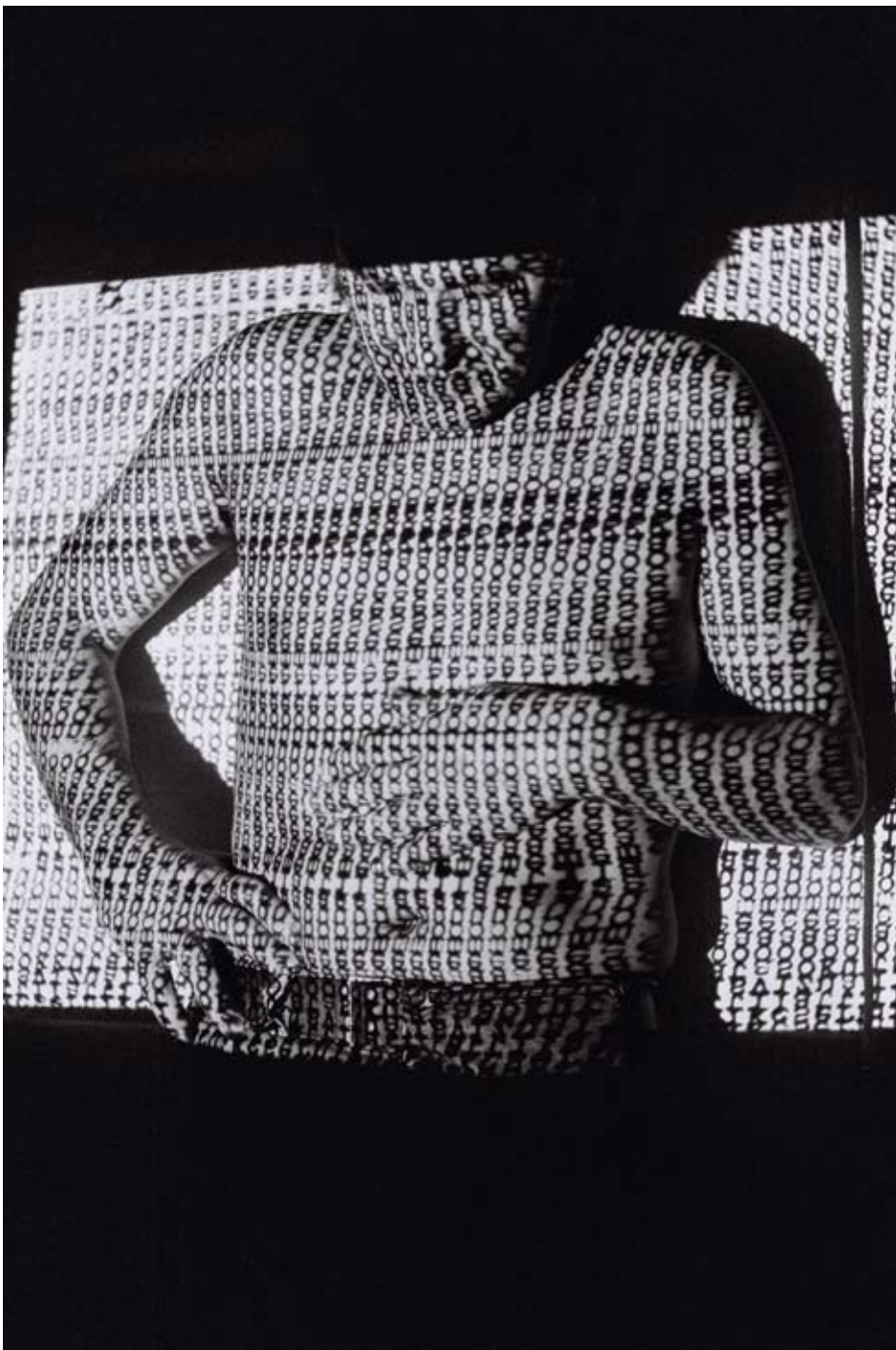
49 Nebojša Milenković (ed.), *Ich bin Künstler Slavko Matković*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005.

50 Nebojša Milenković (ed.), *Szombathy Art*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005.

51 Miško Šuvaković, *Katalin Ladik*, rukopis monografije, 2009.







Atila Černik, *Projexp bod*, iz serije *Badtext*, 1974.



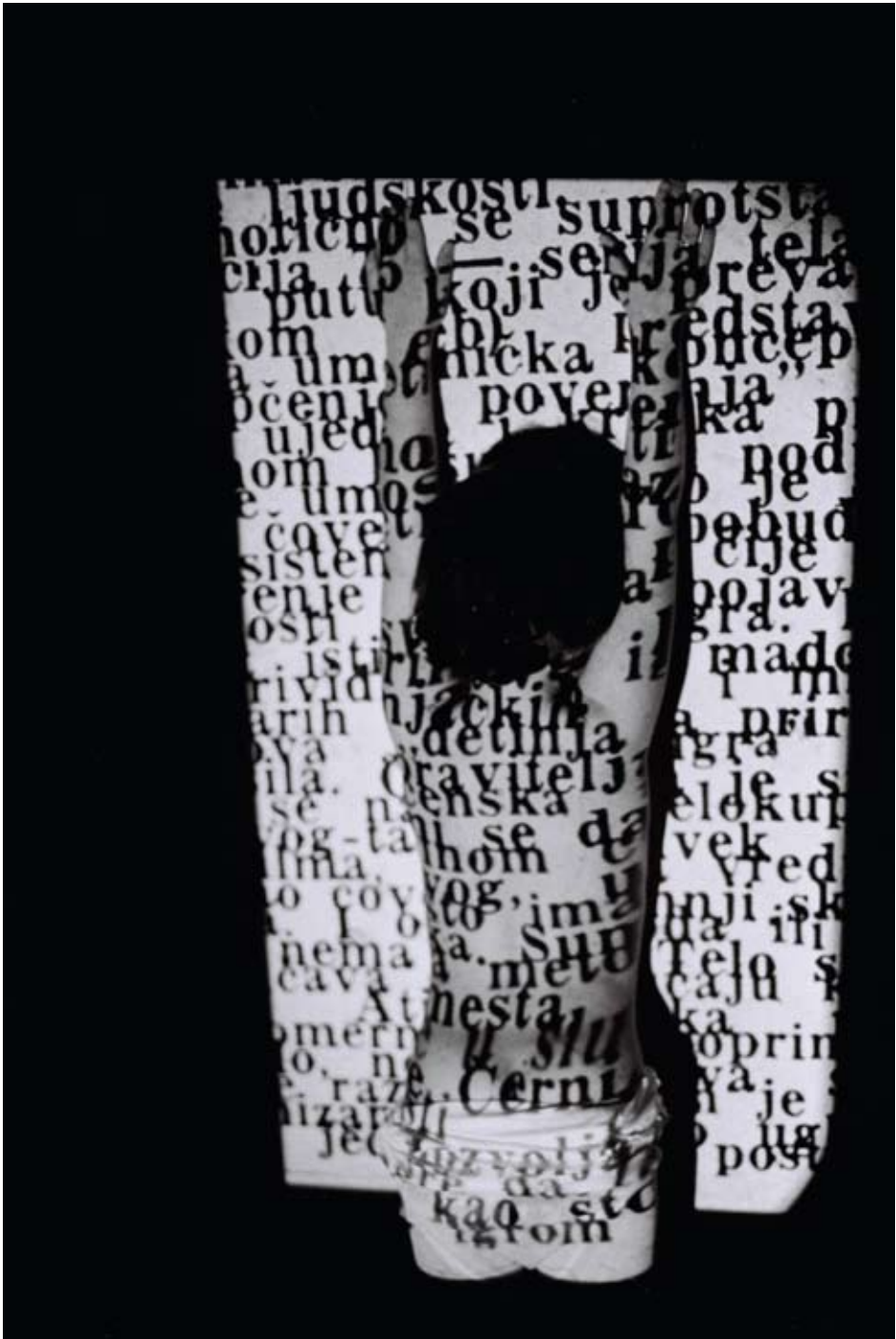
Atila Černik, *Projexp*, iz serije *Badtext*, 1974.

minimalnih pomaka u razvoju ili nerazvoju umetničke prakse – kao kritiku i, svakako, subverziju ekstatičkih *disiminacija*<sup>52</sup>: proizvodnju neuporedivih razlika unutar neoavangardnih produkcija i modela ponašanja. On se suočava sa kontradikcijama masovnih vizuelnih kultura poznog modernizma i nastajuće postmoderne, kao i sa kontradikcijama<sup>53</sup> tekstocentrizma i okulocentrizma u izvođenju savremenih subjektivnosti.

Njegova rana dela, vezana za grupu *EK*, su neke vrste kolaža, asamblaža, tj. neodređenih *ready madea* kojima se referira ka svakodnevicu i predmetima svakodnevice. On je radio sa tragovima „života“, koje je transponovao u neestetizovani poredak – na primer, kolažno delo *Ribarstvo* (Gradski muzej, Senta, 1971) – ili sa omažima „regionalnom identitetu“ – na primer, slika *Senta* na kojoj je gusto ispisana reč „Zenta“ (Kolekcija izdavačke kuće Forum). Černik je „regionalni umetnik“ u onom smislu koji će postmoderna teorija prepoznati

52 Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago, 1981.

53 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.



Atila Černik, *prx p m*, iz serije *Badtext*, 1974.



Atila Černik, *Rotext*, 1974.

deceniju kasnije kao „kritički regionalizam“<sup>54</sup> u odnosu na arhitekturu i u odnosu na vizuelnu kulturu. Černikov „sasvim lični kritički regionalizam“ proizlazi iz neoavangardističkog suočenja sa unutrašnjim granicama velike i hegemonne internacionalne modernosti, ali i sa srednjoevropskim osećajem – a taj osećaj je jedan od temeljnih paradigmatiskih okvira njegovog života i rada – izolovanosti, usamljenosti i smeštenosti u daleki nesavladivi „topos“ *izgubljene* Evrope. Reč je o mitu o „toposu“ kulture koja je izvan centra i koju karakteriše sofisticiranost i profinjenost naspram hegemonne brutalnosti civilizacijskih i kulturnih centara – čak i lokalnih prestonica i njihovih kultura kao što su Budimpešta ili Beograd. Taj mit obeležava poetiku srednjoevropskog „kritičkog regionalizma“ i, u ničeansko-kafkijanskom smislu – „nihilizma“, a u dišanovskom smislu „subverzivne pasivnosti“.

Umetnička praksa Marsela Dišana (Marcel Duchamp) je uticala na avangardnu, neoavangardnu i post-avangardnu umetnost dvadesetog veka, pa, svakako, i na Atilu Černika. Uticaji su bili sasvim direktni, ali i posredni, suptilno motivisani ili preobraženi lokalnim ili regionalnim taktikama odgovora na „dejstva moći“. Prvi Dišanovi uticaji su realizovani u internacionalnoj dadi i nadrealizmu između dva svetska rata. Za dadu je koncept *ready made* bila mogućnost aktivističke emancipacije od stvaranja i proizvodjenja umetničkog objekta kao završenog komada. Za nadrealizam *ready made* je bio komunikacioni kanal ka magiji, fetišizmu i metaforijsko-alegorijskom potencijalu običnih svakodnevnih objekata koji mogu pokrenuti afekte nesvesnog. Nadrealistički *ready made*, asamblaži, objektne pesme su objekti neobičnog izgleda čija funkcija nadilazi umetnička očekivanja u stvaranju magijskog efekta, erotsko-fetišističkog učinka i otvaranja govora iz nesvesnog. *Ready made* ima slične učinke za nadrealiste kao i omaška, pripovedanje sna ili automatski crtež. Za neoavangardne pokrete pedesetih i

54 Kenneth Frampton, „Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance“, iz: Hal Foster (ed.), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983, str. 16–29.





Atila Černik, *Projexpcol*, iz serije *Badtext*, 1974.





Atila Černik, *Experiment sa Ladik Katalin*, 1971.

šezdesetih, kao što su fluksus, neodada i hepening, koncept *ready madea* postaje sredstvo beskrajnog širenja domena umetničkog rada na „stvarni“ prirodni i društveni svet. *Ready made* je sredstvo emancipacije subjekta od umetnika kao stvaralačkog bića i kao izvođača ili producenta unutar sveta umetnosti, ali i moćno kritičko sredstvo provociranja i subverzije dominantnih estetičkih kriterijuma prosuđivanja vrednosti umetničkog unutar svetova i institucija moderne umetnosti. Karakteristično je da su neodadaisti i fluksus umetnici započeli svoje eksperimente pod uticajem Dišanovih zamisli *ready madea*, ali da su oni uticali i na njega da četrdesetak godina posle prvih *ready madea* redefiniše i reciklira svoju poetiku i izvede rekonstrukcije i reinterpretacije izgubljenih primera<sup>55</sup>. Koncept *ready madea* se primenjivao i u vizuelnoj/konkretnoj poeziji, procesualnoj umetnosti, *body artu*, *land artu* i performansu (*performance artu*). U konceptualnoj umetnosti je izvedena revizionistička primena zamisli *ready madea*. Konceptualna umetnost je pokret diskurzivnog i analitič-

55 Uporediti Duchampove zapise o *ready madeu*, „Readymades“ iz beležaka za „The Green Box“ sa njegovim kasnijim tekstom „Apropos of Readymades“, iz: Michel Sanouillet, Elmer Peterson (eds), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975, str. 32–33 i 141–142.



Atila Černik, *Experiment sa Ladik Katalin*, 1971.



Atila Černik, *Experiment sa Ladik Katalin*, 1971.



Atila Černik, *Experiment sa Ladik Katalin*, 1971.



Atila Černik, *Experiment sa Ladik Katalin*, 1971.





Atila Černik, *Experiment sa Ladik Katalin*, 1971.

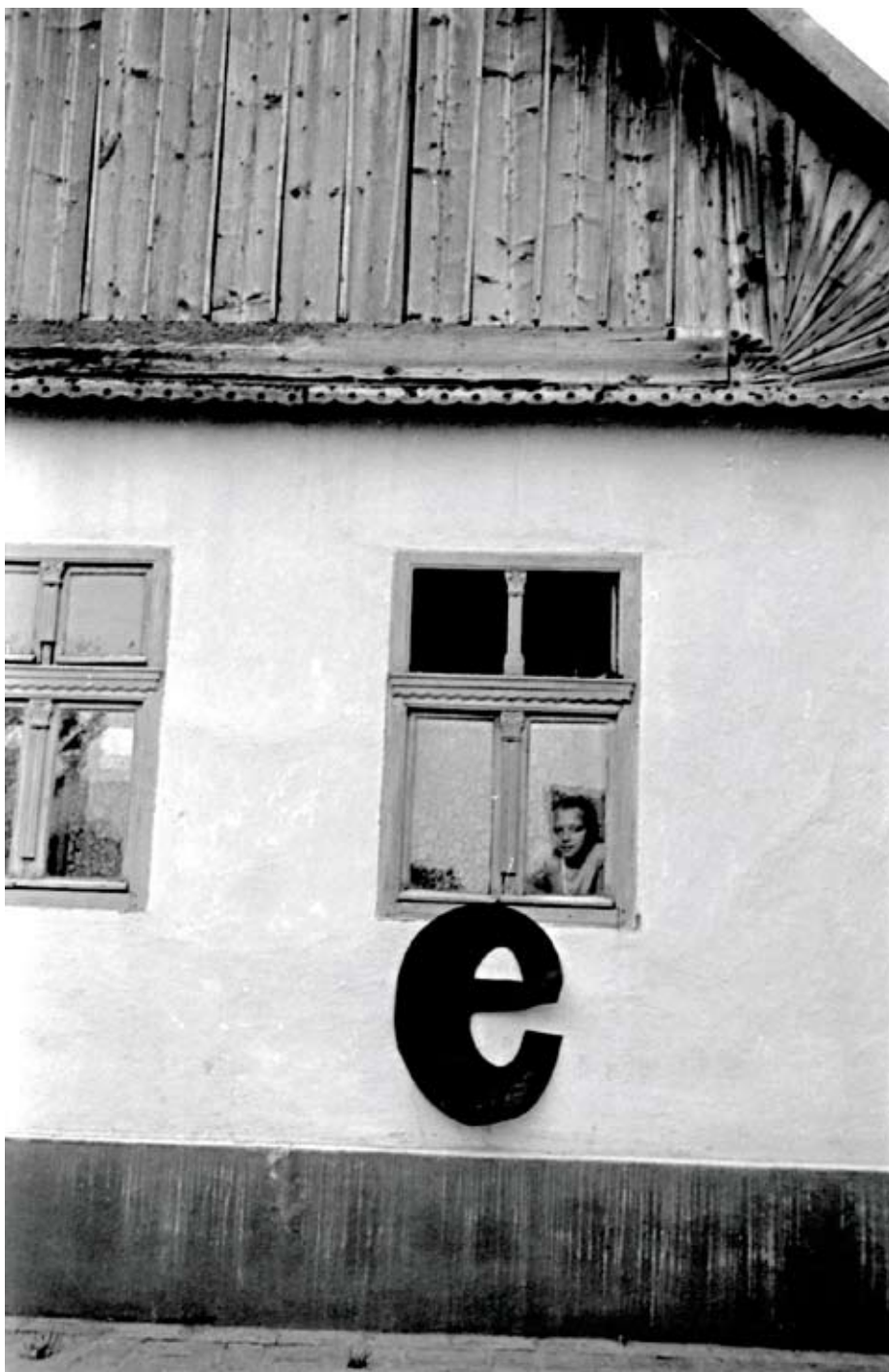


Atila Černik, *Blackux*, 1973.

kog karaktera, nastao u vizuelnim umetnostima krajem šezdesetih godina. Za konceptualnu umetnost nije bitna produkcija umetničkih radova (objekata, situacija ili događaja), već istraživanje uslova produkcije, funkcionisanja i recepcije, odnosno indeksiranja umetničkog rada. Uloga i funkcija *ready madea* u konstituisanju konceptualne umetnosti je bazična. Prvi period pokreta konceptualne umetnosti, tokom kasnih šezdesetih godina, je eksplicitno dišanovski, jer je karakteristična metodologija konceptualnih umetnika izvedena iz zamisli i shema *ready madea*. Iz shema *ready madea* izvedena je apstraktna strategija koja pokazuje da je kao umetničko delo moguće upotrebiti ne samo objekte, situacije ili događaje (što je elaborirano u dadi, nadrealizmu, neodadi, fluksusu, situacionizmu), već i diskurzivne i teorijske konstrukcije i modele. Atila Černik je došao u kontakt sa „dišanovskom tradicijom“ preko pop-arta, procesualne umetnosti i, svakako, konceptualne umetnosti. Njegov pristup „dišanovskom ponašanju“ je trostruk:

- upotreba modela grafičkog dizajna kao „materijala“ umetničke intervencije ... varijanta *ready madea*;
- upotreba sopstvenog tela kao „objekta i subjekta“ umetnosti ... varijanta performativnosti;
- intencionalna subverzivna pasivnost ... umetnik je prividno neutralni „agent“ ili „indeks“ sveta umetnosti ... dišanovsko ponašanje koje pokazuje naličje „umetnosti kao rezervata slobode“.

Černikovo neutralno i pasivno, a u kulturalnom smislu introvertno ponašanje, ponašanje sa distancom prema svetu, nije u referentnom odnosu



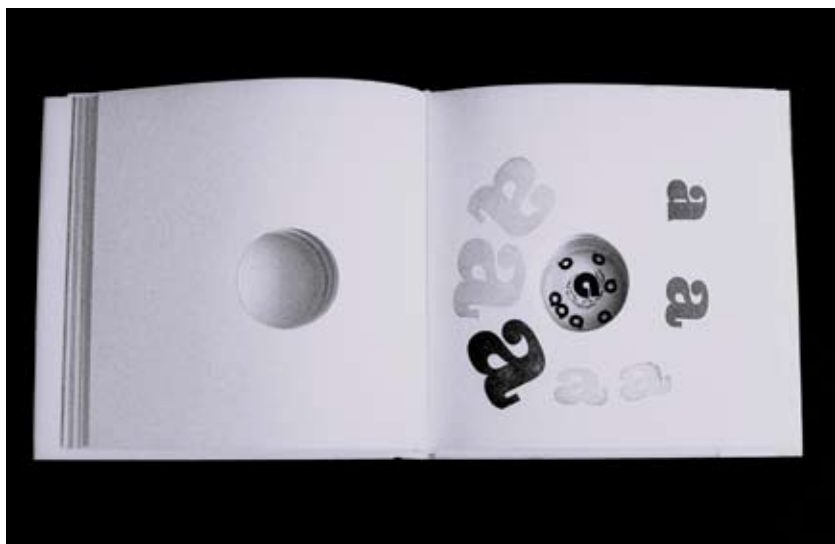
Atila Černik, *eh*, 1974.



Atila Černik, ex e, 1973.







Atila Černik, knjiga-objekt „A“ 1973.

i puteva tragova življenja i egzistencijalnih konsekvenci življenja. Černikov rad je praksa lociranja i označavanja neizvesnih konsekvenci imenovanog tela u pokretu, gestu i zauzimanju životnog oblika naspram drugog. Naznačeni poriv ka egzistencijalizmu odvaja ga od drugih vizuelnih pesnika, konceptualnih i procesualnih umetnika. Černik upotrebljava „svoje telo“ kao „ekran egzistencije“ tu negde na kraju sveta, u ravnici u kojoj kao da nestaje sve pod naslagama prašine. Njegov gest telom, pokret u prostoru, minimalna grimasa ili gestualnost su instrumenti beleženja i provociranja aktuelnosti i njenih vizuelnih reprezentacija u „tekstovima kulture“.<sup>57</sup>

Atila Černik je koncept teksta, i to materijalnog, čulno predočivog „teksta“, postavio kao središnju zamisao umetničkog rada. Koristio je termine „Badtext“, „Teletext“, „Protex“, „Rotext“, „Alfatext“ ili „Videotext“<sup>58</sup> da bi označio izvođenja vizuelne pojavnosti verbalnog teksta na telu, na objektima, u urbanim prostorima ili u medijskim reprezentacijama. Za njega je *ideja* teksta pretpostavljena kao osnovni koncept umetničke prakse – tekstualne prakse izvođenja i intervenisanja, pre nego završenog i postignutog tekstualnog rezultata. Tekst je izvođen vizuelnim mutacijama i prekoračenjima normiranih medija prezentacije teksta.<sup>59</sup> Zaista, sasvim bartovski rečeno: Černik ide dalje

57 Achile Bonito Oliva (ed.), *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990–1962*, Mazzotta, Milano, 1990.

58 Csernik Attila, *Text*, Forum, Novi Sad, 1985.

59 Branimir Donat, Max Bense, Tomaž Brejc, Željko Bujas, Vera Horvat-Pintarić, Siegfried J. Schmidt, „Oslikovljena riječ – Konkretna poezija“ (temat), *Bit International*, br. 5–6, Zagreb, 1969.



Atila Černik, *Suunta*, 1975.



Atila Černík, *Eakasx*, 1973.

od „završenog organski celovitog umetničkog dela“ ka vizuelnom događaju izvođenja i postavljanja vizuelnog teksta u svet. Može se reći: „... budući da je tekst onaj *društveni* prostor koji ne ostavlja sigurnim nijedan jezik, izvana, niti bilo koji subjekt iskazivanja na položaju suca, gospodara, analitičara, ispovjednika, tumača“.<sup>60</sup>

Černikovi „vizuelni tekstovi“, tj., neodređeno rečeno, „vizuelna poezija kao tekstualna praksa“ – na primer, komadi objavljeni u knjizi *A* (1975) – grafičke su operacije izvođenja i predstavljanja vizuelnih potencijalnosti izolovanog slova „a“. Umetnik nije pošao od tipične konkretističke ili vizuelno-pesničke *platforme* vizualizacije verbalne poezije, već od grafičkog oblikovanja znaka i njegovog centriranja kao asemantičkog uzorka u svakodnevnoj vizuelnoj kulturi. On je, po efektu i koncentraciji na vizuelnog nosioca znaka, mnogo bliži zamislima „typoezije“ Biljane Tomić nego konceptima *vokovizuela* Vladana Radovanovića<sup>61</sup> ili *signalizma* Miroljuba Todorovića<sup>62</sup>. Typoezija<sup>63</sup> je vizuelno-poetska praksa koja gradi topografske, tipografske i likovno-grafičke strukture sa slovima, gde slovo ili zadržava svoju slovno-znakovnu funkciju ili postaje „sam“ vizuelni znak, te apstraktna vizuelna struktura. U pitanju je produkcija optičkog poretka vizuelnih nosilaca značenja. Naznačena je tanka *granična linija* između označitelja i znakova poezije:

typoezija – je metapoezija logične, misaone i vizuelne konkretizacije plastičnog znaka u prostoru i vremenu.

typoezija – se percipira kao impersonalna, procesualna struktura unutar subjektivnih jezičkih zakonitosti. Njena glavna kvaliteta je komunikativnost i internacionalnost.<sup>64</sup>

Ali, dok je Biljana Tomić do „typoezije“ dolazila iz razrađenih eksperimentalnih strategija i taktika slovenačkog reizma i italijanske siromašne umetnosti (*arte povera*), Atila Černik do reduktivnih postavki slova–znaka–označitelja dolazi iz sasvim konfrontiranih izvora:

- iz grafičkog dizajna koji referiše o popularnoj vizuelnoj kulturi i njenim hegemonizacijama polja pogleda;
- iz egzistencijalistički motivisane kritike „tekstocentrične otuđujuće kulture“ poznog modernizma; i

60 Roland Barthes, „Od djela do teksta“, iz: Beker, M. (ed.), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986, str. 186.

61 Vladan Radovanović, *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987.

62 Miroljub Todorović, *Signalizam*, Gradina, Niš, 1979.

63 Želimir Košćević, Biljana Tomić, „Typoezija“, iz: *Tendencije 4*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1969, str. n.n.

64 Biljana Tomić, „Typoezija“, *Problemi*, št. 105, Ljubljana, 1971, str. 34.



Atila Černik, *Handex*, 1973.

- iz „kritičkog regionalizma“ koji odbacuje provincijalnost srednjoevropskih palanki, ali i preispituje hegemonost internacionalnih jezika i uticaja u umetnosti i kulturi.

Istoričarka umetnosti Olga Ninkov-Kovačev s pravom ističe: „Njegovo umetničko viđenje je 1973. godine sledeće: *Naša tekstocentrična kultura upropastila je naš vizuelni 'nervni sistem'. Moramo iz početka da učimo da gledamo, vidimo. Naša okolina, svagdašnjeg, pa i najbanalnijeg, može da pruži vizuelni, estetski doživljaj kao pola kilograma boje na platnu. Prostor u kojem se krećemo je beskonačnost vizuelnih informacija* (iz teksta kataloga Balatonboglar, 1973).“<sup>65</sup>

Černik zamisli vizuelne poezije vidi kao taktike destrukcije. Na primer, Zoltan Šebek (Sebök Zoltán) piše o Černikovoj *poeziji*: „Jezička aktivnost vizuelne poezije je destruktivna: jezik se lomi, slova kidaju iz uobičajene sredine, jezik se redukuje na svoje vizuelne kvalitete i pokazuje vlastite prostorne energije – buka se pretvara u tišinu, jezik se otkriva kao mogućnost jezika, svet kao mogućnost svetova“, odnosno, „vizuelna poezija čini rupu u postojanju: u postojećem jeziku i postojećem svetu. Čini to, pre svega, zato što je verbalni jezik – kao što je to odskora slučaj i sa izražajnim sredstvima gotovo svih um-

<sup>65</sup> Olga Ninkov-Kovačev, „Ples slova – O umetnosti Atila Černika, a povodom njegove prve retrospektivne izložbe“, iz: *Csernik Attila*, Gradski muzej u Senti, Senta, 2005, str. 7.





černík atřva



Atila Černik, *Experox*, iz serije *Badtext*, 1972.

etnosti – izgubio nevinost“.<sup>66</sup> Ova ambivalentnost Černika čini izuzetnim eksperimentatorom: on je spreman da se prepusti dizajniranom novomedijskom radu i da postavi tekstovima „teška pitanja“ egzistencijalizma: ljudskosti u svetu koji je pun tekstova, a koje on želi da preobrati iz utilitarne funkcije čitanja u telesne afekte gledanja.

Atila Černik telu pridaje izuzetan značaj. Telo je za njega „telo događaja“, a ne reprezentacija ili slika tela – tj. figura u slikarstvu, fotografiji ili filmu. On se usredsređuje na telo kao na mesto događaja – nekada i kao na nosica događaja – kojim je teško manipulisati. Telo se opire. Telo je nešto što delovanjem povlači izvesne/neizvesne konsekvence za život. Telo je za Černika: moderno telo medijskog egzibicionizma i hrišćansko telo, tj. otelotvorenje Njega na koga ljudi liče ali koji ne liči na ljude. Černik ne izriče svoj religijski stav, ali se pokorava onome što je neizrecivo i o čemu treba ćutati.

Černikovo telo je, takođe, prisutno u umetničkim delima. On izvesna dela imenuje naslovom *Telopsis* (1975). Reč je o povezivanju „tela“ i „pisma“, reč je o telu koje piše i telu koje je pisano. Na početku je bila reč. Na kraju je reč koja

66 Zoltan Šebek, „O jeziku (Povodom radova Atila Černika)“, iz: Černik Attila, *Text*, Forum, Novi Sad, 1985, str. 9.



Atila Černik, *Experox*, iz serije *Badtext*, 1972.



Atila Černik, *Exemper*, 1978.

traži svoj vizuelni izgled. Telo je, zato, egzistencijalni grč ili ekspresivni gest pokazivanja reči. U nekim delima se projektuje slajd sa tekstem na telo. Svetlost pada na telo i stvara analognu ekransku sliku „telopisa“. U drugim projektima koristi se letraset da bi se ispisao tekst na površini tela. Koža je bitni ekran Černikove umetnosti. Nekada radi sa svojim telom, a nekada sa telom drugog/ druge. Radi sa telom ćerke i supruge. Radi sa telom pesnikinje i performerke Katalin Ladik.

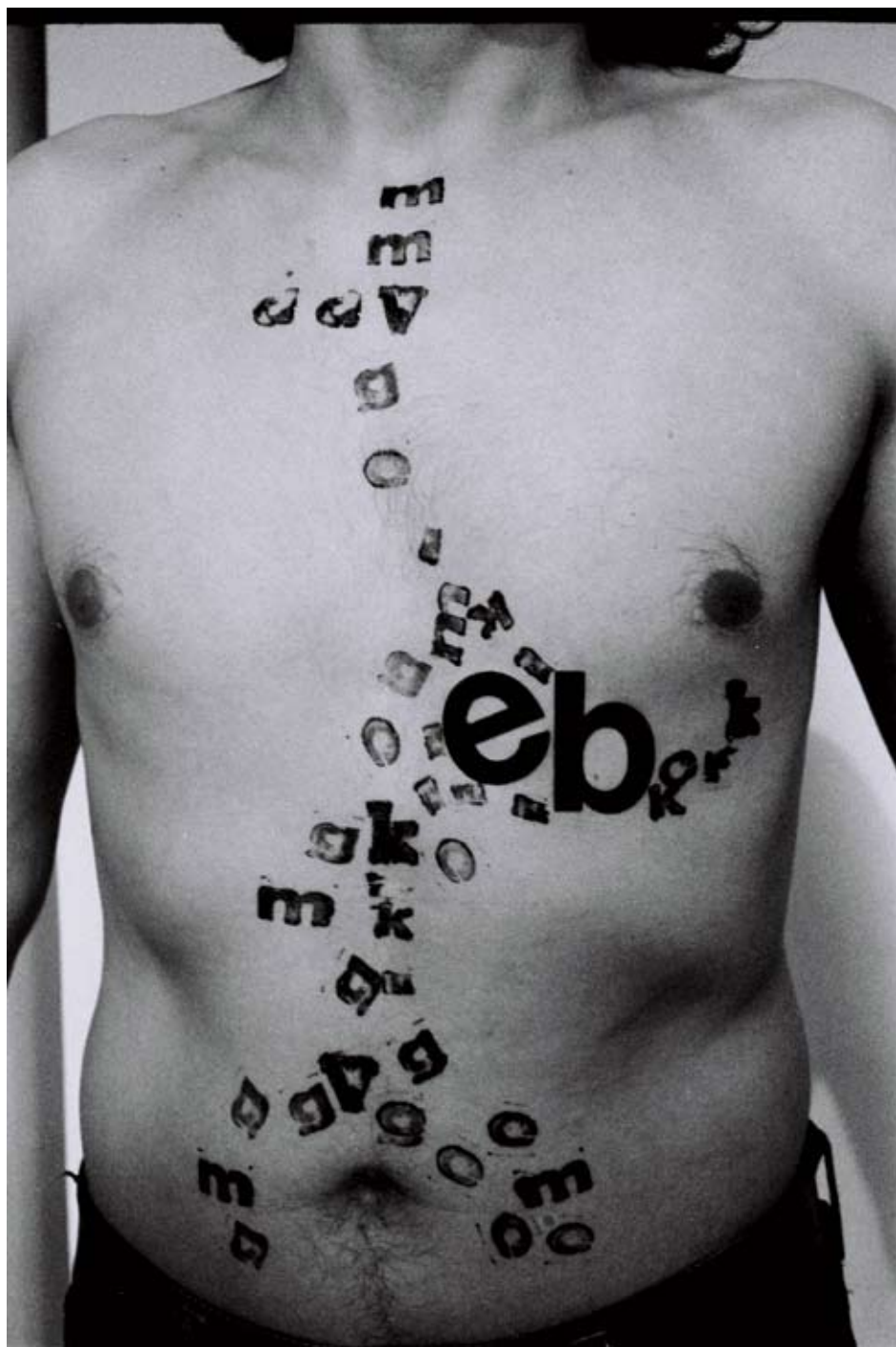
Izvodi takozvane fotografske performanse – akciju pred kamerom. Događaj koji se snima i postaje dokument: odloženo telo-tekst u fotografskoj slici.

Izvodi intervencije sa lopticama<sup>67</sup> od papira na kojima ispisuje slova kao što ih ispisuje na telu. Površine loptica od papira su hrapave i grube. Letraset ne naleže i raspada se. Slovo se rasipa pokazujući svoju materijalnu, nikada do kraja pokazanu označiteljsku *prirodu*. Loptice stavlja na lice – stavlja ih na oči, ali i pored dojke, ali i u kutiju ili u sasvim apstraktni prostor sa podlogom od štampanog teksta.

Niz „postupaka iz grafičkog dizajna decentrira, čini ne utilitarnim, već umetničkim gestom oslobođenim od očekivanja i funkcija potrošačkog

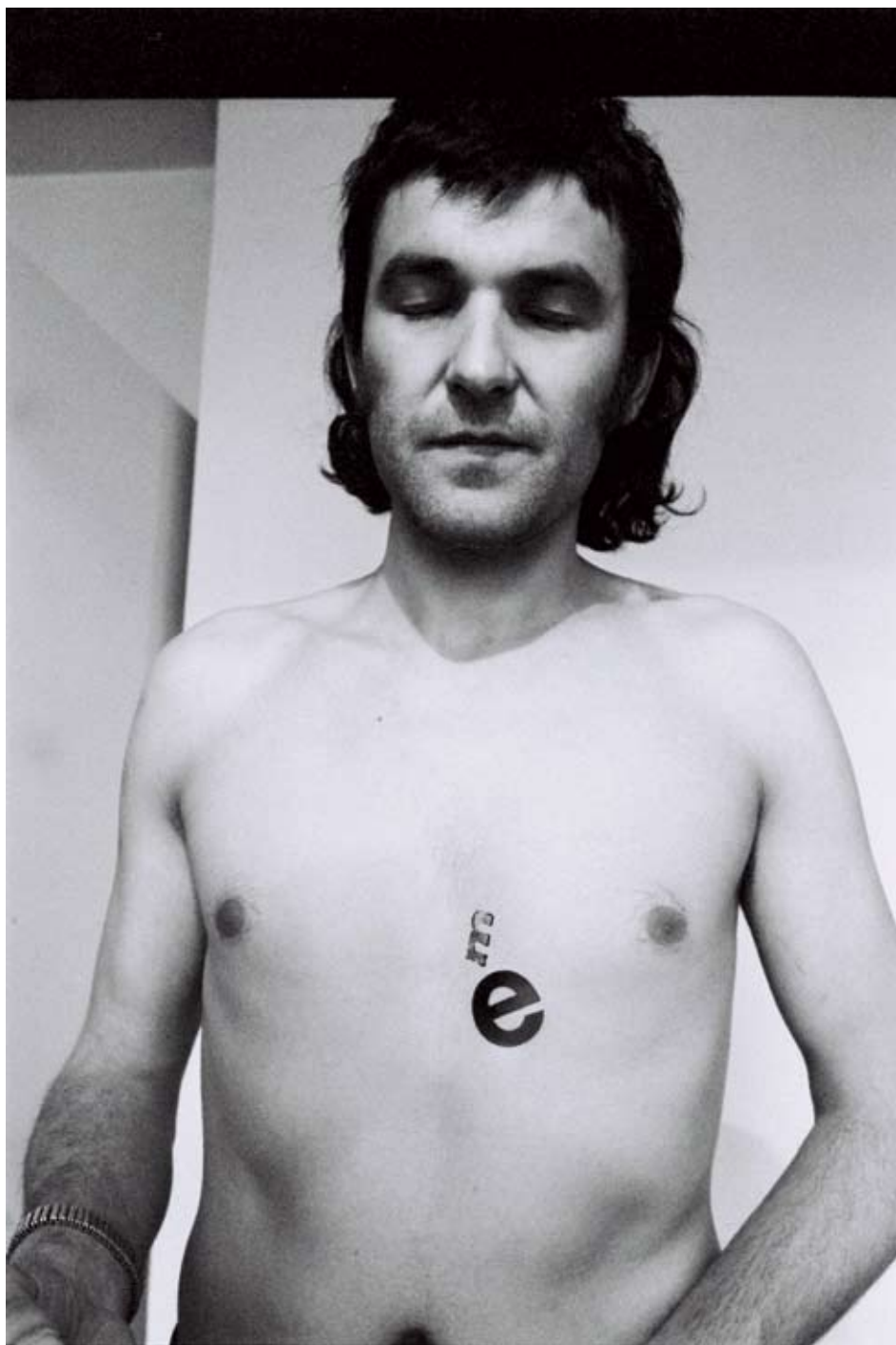
67 Csernik Attila, *e74 publisher '74*, samostalno izdanje, Novi Sad, 1974.





Atila Černik, *Telex*, iz serije *Badtext*, 1971.





Atila Černik, *Telex*, iz serije *Badtext*, 1971.

društva. Kao da ide ka nultom *stupnju pisma*<sup>68</sup>, ali se u *nultom stupnju pisma* ne pokazuje izvor sveta ili uma, već se pojavljuje telo<sup>69</sup>, a to telo je suštinsko za Černikovo kretanje po potencijalnostima umetnosti.

Ali, šta je telo u Černikovom svetu? Telo je, prividno, dizajnirani objekt ispred kamere. Na telu kao objektu, koji pisanjem postaje ekran, odigrava se događaj umetnosti. Černik je pisao po telu letraset slovima, modernim pronalaskom industrijski proizvedenih slova za nalepljivanje. Ali letraset je krhak, lomi se i rasipa. Zapis slova na telu je nestalan. Slova pucaju i brišu se. Ta entropijska dimenzija znakova koji se raspadaju fascinira pogled koji odašilje Černik.

Telo je, zatim, opna ili omotač koji odvaja nešto, oblik života, od okruženja. Okruženje je svet. Telo je, međutim, i „stvar“ koja ispunjava neki prostor i razlikuje se od okolnog ambijenta po zatvorenoj celovitosti. Telo je živa stvar ili živi predmet koji se može identifikovati sa individuum ili subjektom kao njegova materijalna prisutnost ili pojava. Telo je jedina prisutnost oblika života. Telo je autonomni biološki organizam. Telo je spoljašnja – površinska – pojava organizma. Organizam je nešto živo. Živo/život je dar ili otpor darovanju. Telo je nosilac ili izvršilac radnje – performativna dimenzija tela. Telo je odnos diskurzivnog, vizuelnog i haptičkog pozicioniranja pojavnosti ljudskog organizma – oblika života – kao stvarne ili prividne celine. Telo je ono od *ljudskog bića* što se može prikazati na fotografiji, slici ili skulpturi. Telo je ono što može biti pobožno. Ali, telo je i materijalni ekran na kome se može postaviti tatu, ugriz, zapis, odnosno bilo koji izvedeni, tj. ostavljeni trag erotskog ili mističkog ponašanja. Černik istražuje performativnost tela – a to znači gestualnog tela u pokretu, kretanju, izmeštanju, tela u uspešnoj ili neuspešnoj komunikaciji. Ali, kako njegovo telo komunicira? – odgovor je: *ono* komunicira kao neka vrsta ekrana. Ekran je površina kože tela na kojoj se projektuje slika. Černik radi sa dvostrukošću projektovane slike – sa telom i sa samim telom. Umetnik nudi vidljivost „oblika života“ koji prima sliku i prenosi je ka pogledu posmatrača umetnosti. Ekran je površina na koju se projektuje ili na kojoj se formira slika. Na Černikovom telu se projektuje slika sa slovima. Na njegovom telu se ispisuje vizuelni tekst fonetskog pisma. On radi sa modelom „telopisa“. Površina njegovog tela se u metaforičnom semiološkom smislu može opisati kao ekran koji omogućava beskrajna prelaženja pogleda površinom i uspostavljanje čitanja koje ne mora biti uspešno. Černik nudi poruku ali do poruke se ne stiže.

68 Rolan Bart, „Nulti stepen pisma“, iz: *Književnost mitologija semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 3–54.

69 Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.

Černikovo ponašanje je istovremeno blisko „ponašanju“ junaka iz poslednjih kadrova Antonionijevog (Michelangelo Antonioni) filma *Blow Up* (1966). U poslednjim kadrovima tog filma grupa mladih ljudi igra stvarno/nestvarnu igru, na primer tenis, sa loptom koje nema, a oni se ponašaju kao da igraju igru – bacaju i hvataju loptu koja je fikcija. Igra se ne igra jer nema instrumenta igre: lopte. Igra se igra jer se oni ponašaju kao da igraju igru sa loptom.

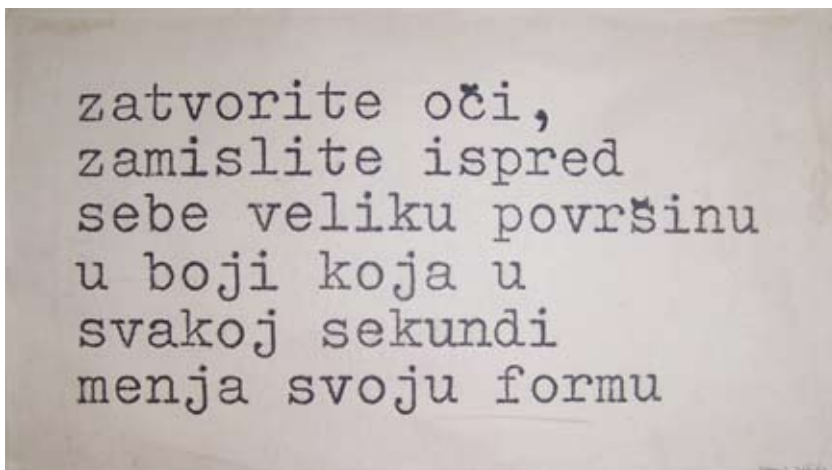
Černik nudi svoje telo ili telo drugog kao ekran pisma – poretka znakova fonetskog pisma, on kao da komunicira, ali poruke nema. Poruka je potencijalnost fikcije koja je ponuđena i zatim odložena, izgubljena ili, zapravo, nikada nije ponuđena. Černik oduzima jeziku njegovu moć, mada on u svojoj unutrašnjoj zatvorenosti – usred „jezika misli“ razvija nešto što može biti religiozna ili seksualna ekstaza. Vizuelna površina njegovog tela je slika na ekranu. Površina njegovog tela u gestu nije ništa drugo nego analogija fantazmu, što će reći „okvir“ koji za svaki subjekt uslovljava skupinu njegovih prikaza. Fantazam se u teorijskoj psihoanalizi definiše kao ekran koji odvaja subjekt od prave i simbolički neodredive i neuhvatljive realnosti – Boga ili genitalija: molitve ili erotske igre. Odnos slike i onoga što ona prikazuje i izražava nikada nije direktan i doslovan nego je posredovan tekstom (tekstom kulture) ili fantazmom<sup>70</sup> – pojedinačnim ljudskim<sup>71</sup> odvajanjem subjekta od realnosti. U tom smislu njegovo telo kao ekran doslovno ne prikazuje realnost ili neke aspekte

70 Giorgio Agamben, *Stanzas – Word and Phantasm in Western Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

71 Hal Foster, „The Crux of Minimalism“, iz: *Individuals / A Selected History of Contemporary Art*, Abbeville Press Publishers, New York, 1986, str. 162–183.



Mikelandelo Antonioni, *Uvećanje (Blowup)*, 1966.



Atila Černik, *zatvorite oči*, 1973.

sveta (misao, emociju, Boga, političku moć, želju), nego ih prikazuje posredstvom teksta na koji upućuje (biblijski tekst, politički tekst, ljubavno pismo, privatna ispovest, jezička igra, masmedijska poruka). Drugim rečima, između površine tela-ekrana Atila Černika i oka koje ga posmatra u procesu posmatranja i viđenja uspostavlja se jedan „fiktionalni ekran“ oko kojeg se odigrava „oslobođenje želje“ u skrivanju i otkrivanju *oblika života*, što je pre svega izuzetno erotsko iskustvo.

Izvesni tekstovi su izvedeni oko 1975. godine kao konceptualni radovi o odnosu „tela“, „ideje“ i „performativnosti“ – zapravo, tu je bilo reči o nekoj vrsti „kognitivnog mapiranja“ predočivosti telesnog čina u jeziku i mislima. Ovi kratki tekstovi su neka vrsta „konceptualne reprezentacije“ telesne potencijalnosti izvođenja pozicije:

postavite vašu stopalu na crnu osnovu, posmatrajte je za vreme pokreta i u stanju mirovanja

zatvorite oči, zamislite ispred sebe veliku površinu u boji koja u svakoj sekundi menja svoju formu

pokušajte da svesno registrujete vizuelni doživljaj koji se pruža ispred vas dok analizirate formu leve šake

sedite, izaberite najlepši predmet u vašoj okolini  
zatim, posmatrajte ga pet minuta

posmatrajte tri minuta oblake, kakve ste forme opazili

mrđajte prstima desne šake, posmatrajte za to vreme

dok ste posmatrali ovu površinu, na šta ste mislili? To objasnite svom najbližem

sedite pored prozora, posmatrajte i fiksirajte vizuelne vrednosti ulice

na ovoj hartiji nacrtajte slovo koje vam se najviše dopada

pokrećite levu šaku i za to vreme registrujte vizuelni doživljaj tog prizora

pogledajte kroz prozor i posmatrajte sliku koja je ispred vas

podignite šaku do visine očiju, zatim je okrećite

zamislite da je sve oko vas ljubičasto

izaberite u prostoriji jedan zid. Merama i površinom kakav utisak ostavlja na vas, taj doživljaj svesno registrujte.<sup>72</sup>

Ovi tekstovi su kucani na pisačoj mašini. Izlagani su kao kopije kucane na mašini ili kao fotokopije uvećanog teksta kucanog na pisačoj mašini. Svi ti tekstovi su konceptualne indeksacije „mikroekologija“ koje umetnik istražuje u odnosu na svoje telo ili telo posmatrača. Tekst je posrednik kojim se telo otuđuje i iz iskustva uvodi u poredak pojmova i načina na koji pojmovi stvaraju čovekov okružujući svet. On je radio s tom primarnom strategijom lociranja neutralne ili trivijalne, odnosno minimalistički pretpostavljene situacije. Černikovi tekstovi su primeri pragmatičnog lociranja minimalnih uslova racionalnog govora i pisanja o iskustvu tela i iskustvu percepcije okolnog ambijenta. Kako je smisao Černikovog teksta, bilo da je odštampan u knjizi ili izložen na izložbi, određen referencom i načinom na koji je ona data, pitanje načina davanja reference ima središnji značaj. Način na koji je referenca data tekstu treba shvatiti funkcionalno. Smisao teksta je funkcija koja daje referencu kao svoju vrednost. Funkcija zavisi od svega u svetu, ona je funkcija celokupnog mogućeg sveta u kojem se referenca nalazi i zato ona, svojim karakterom mikroekologije, pokazuje da je reč o mapiranju Černikovih neposrednih i bliskih okruženja. Njegov rad više naglašava kontekst nego sadržaj, on ukazuje na to da je značenje teksta određeno svetom u kome je referenca data ili u kome

72 Csernik Attila '75, Galerija SKC-a, Beograd, 1975.



je referenca izvedena, a to znači mikroekologijom umetnika i mikroekologijom saučesnika–posmatrača–čitaoca.

Černikovi intervencionistički radovi sa objektima, zatim u urbanom ambijentu ili prirodi, zasnovani su na „minimalističkoj taktici“ unošenja poremećaja u kontekst svakodnevice. On je sa slovima na fasadi kuće ili intervenisanjem na zemlji, ili u njoj, pokazao da se mogu vršiti poremećaji telesnog rada (*bodywork*) unutar vantekstualnog sveta, koji se time preobražava u neku vrstu prostornog, događajnog ili dokumentarno-medijskog teksta. Černik, za razliku od Balinta Sombatija i Slavka Matkovića, nije radio sa urbanim semiologijama, tj. otkrivanjima marginalnih, potisnutih, skrivenih ili potencijalnih značenja urbanog prostora ljudskog života i komunikacije. On je istraživanja i intervencije usmerio na „ekološki“ prostor i njegov preobražaj u univerzalni i autonomni prostor umetničkog uprizorenja.

Intervencionistički radovi, od postavke slova-znaka na kući do radova sa zemljom / u njoj / na njoj, imali su još jedan aspekt, a to je aspekt apropijacije – prisvajanja „prostora“. Najtipičniji radovi sa apropijacijskom proceduralnošću su postavljanja prezimena „Csernik“ u ambijent i time prevođenje ambijenta u „Černikov prostor“, odnosno dela sa postavljanjem reči „art“ ispred delova tela, čime je izvedeno prisvajanje tela „od oblika života“ u „stanja umetnosti“.



Atila Černik, *Pejsaž*, 1978.



Atila Černik, *Pejkorex o*, iz serije *Intervencije*, 1976.

Postupci prisvajanja su izvedeni operacijom imenovanja, tj. pridodavanjem imena neimenovanom ili u kulturi drugačije imenovanom prostoru/telu. Imenovanje nije samo dodavanje semantičke vrednosti prostoru ili telu, već i preuzimanje prostora i tela kao posebne vrste „vlasništva“ i njegovog situiranja u polju simboličkih kapitala. Atila Černik aproprijaciju izvodi sa jednom bitnom i „blagom“ humornom motivacijom: ironijskog, a to znači gotovo poučnog ukazivanja na to da se sve može imati i da imati sve jeste krajnja instanca siromaštva. Svaka aproprijacija<sup>73</sup> je obećanje preobražaja. Čin preuzimanja anticipira promenu materijalnog poretka u simboličko polje vrednosti. Ali, humor, parodija i ironija jesu instrumenti kojima se dovode u pitanje vrednosni simbolički poreci.

Umetničko delovanje Atila Černika se odigrava i oko uloge performativnosti (izvodljivosti, izvođenja) subjektivnosti, subjektive privatnosti i javnosti posredstvom umetničke prakse i njenih konsekvenci. Performativnost je pove-

73 Benjamin H. D. Buchloh, „Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke“ (1982), iz: David Evans (ed.), *Appropriation*, Whitechapel London i The MIT Press Cambridge MA, 2009, str. 178–188.



zana odnosom prema telu i telesnom izvođenju samog umetnika ili saučesnika. Černik je bio sklon saučesništvu i saučesničkom radu – od delovanja u grupama *EK*, *Bosch+Bosch*, do akcija sa Katalin Ladik ili članovima sopstvene porodice. Saučesništvo je postavljeno kao mikroekološka situacija uspostavljanja primarnog telesnog i bihevioralnog odnosa i izvođenja odnosnih potencijalnosti. Na primer, ruke koje se poigravaju lopticom sa tekstom ili telo koje se svlači i prima na sebe upise slova – performans sa Katalin Ladik. Devojčica sa lopticama sa tekstom na očima. Izvođenje telesnih gestova samog umetnika Atila Černika – na površinu tela je projektovan slajd sa tekstom, na telu je ispisan letraset tekst – poredak slova.

Hrvatski eksperimentalni kompozitor Milko Keleman je na osnovu predmetne/telesne poezije ili tekstualnih radova Katalin Ladik i Atila Černika komponovao delo *Yebell*,<sup>74</sup> koje je izvedeno, u okviru umetničkog programa, na *XX olimpijskim igrama* u Minhenu 1. septembra 1972. godine. Komad je izvela grupa *Acezantez*, pri čemu je Ladikova bila vokalni izvođač. Ladikova i Černik

<sup>74</sup> Milko Keleman, *Labirinti*, MIC Koncertne direkcije, Zagreb, 1991, str. 164.





Atila Černik, *Drukor*, iz serije *Intervencije*, 1976.





su realizovali filmove (*O pus*, 8 mm, 6 minuta) i video-televizijske (*Televideo 72*) radove, prenoseći „tu-prisutni performans“ u odloženu medijsku sliku i rad sa otuđenjem u medijskoj slici.

Černik se sa jasnim konceptualnim razlozima bavio „dokumentovanjem“ performansa ili performativnih i interventnih situacija – pored fotografija, filma i videa, bitni dokumentacijsko-arhivski medij su bile knjige. Knjige<sup>75</sup> su bile istovremeno autonomna umetnička dela – objekti za sebe i po sebi, ali i arhivi<sup>76</sup> sabiranja, prezentovanja i komuniciranja njegovog rada. U tim radovima može se otkriti Dišanova zamisao o „portabl muzeju“ kao muzeju sabiranja ili mikromuzeju jednog umetnika,<sup>77</sup> koju Černik razrešava kao knjigu–objekt–arhiv. Mogu se spomenuti primeri knjiga kao umetničkog dela: *Knjiga a* (3 komada, 1973), *Szituációk / Situacije* (autorsko izdanje, 1973), *a* (25 komada, 1973), *Papir* (unikat, 1974), *Poetry of the Letters* (40 primeraka, 1974) itd.

75 Csernik Attila, *e74 publisher '74*, samostalno izdanje, Novi Sad, 1974; Csernik Attila, *Text*, Forum, Novi Sad, 1985; Csernik Attila '75, Galerija SKC-a, Beograd, 1975.

76 Charles Merewether (ed), *The Archive*, Whitechapel London i The MIT Press Cambridge MA, 2006.

77 Ecke Bonk, Marcel Duchamp: *The Portable Museum – An Inventory*, Thames & Hudson, London, 1989.



Attila Černik, *Artlabx*, iz serije *Experiment o*, 1979.

## Srednjoevropski minimalizam

### Mikroekologije i proizvodnja subjektivnosti

Kako bi izgledala gledaocima drama Samjuela Beketa (Samuel Beckett) *Čekajući Godoa*<sup>78</sup> da je mišljena i napisana u hladnoratovskoj istočnoj Evropi negde između Beograda i Budimpešte ili Praga i Varšave? Postavljeno je pitanje o karakteru i prirodi „apsurda“ na političkom i kulturalnom Istoku i Zapadu. To pitanje nema jednoznačni odgovor, već pre vodi ka detaljima „događaja apsurda“ i „afekta apsurda“ u različitim preoblikovanjima samog života koga nikada i nema bez oblika.

Umetnička dela Atile Černika su jednostavna – kada radi sa medijima on ih upotrebljava u njihovom materijalnom „siromaštvu“ ili nealegorijskoj doslovnosti. On deluje na način na koji trošnost medijskog dela pokazuje telesnost pisma i otkriva materijalnost teksta. Černik se služio sasvim različitim medijima: ljudskim telom, knjigom kao umetničkim delom, štampanim otiskom iz štamparskih proba, trošnim objektom/objektima, *ready madeom*, fotografijom kao dokumentom, fotografijom kao tekstom, fotografijom kao slikom (*image*), zatim filmom, videom, televizijom, slajd projekcijom, ali i intervencionističkim oblicima delovanja u prirodnom i urbanom prostoru. Ovi sasvim različiti „mediji“ nisu bili izraz njegove egzistencijalne neodlučnosti ili aktivističkog nomadizma, već „želje“ da u svakom obliku istraživanja (izražavanja i komunikacije) pronade „isto“, a to je *nulti stupanj* predočivosti i izražajnosti pisma i *traga* pisma, tj. teksta. Černik je na sasvim radikalan i autentičan način razvio jednu vrstu srednjoevropskog ili poznosocijalističkog minimalizma.

<sup>78</sup> U očekivanju Godota (fr. *En attendant Godot*, engl. *Waiting for Godot*) je drama sa podnaslovom *Tragiko-medija u dva čina*. Samjuel Beket je napisao ovu dramu tokom kasnih četrdesetih godina, a izdao je 1952. godine.



Samjuel Beket, *Čekajući Godoa*, režija: Vasilij Markovč, glumci: Mića Tomić, Rade Marković, izvedeno u zgradi Borbe, 1956.

Evropska „minimalnost“ – Beketa ili Joneska – bila je u drami i prozi vođena egzistencijalističkom opsesivnom okrenutošću ka apsurdnu moderne otuđenosti. Prazna ljuska tela.<sup>79</sup>

Američki minimalizam (*minimal art*) težio je ka „nultoj tački“ pojavnosti slike i skulpture, odnosno umetničkog dela koje nije ni-slika-ni-skulptura, već, po Donaldu Džadu (Donald Judd), *specifični objekt*<sup>80</sup> (objekt, instalacija, arhitektura).

<sup>79</sup> Alain Badiou, *On Beckett*, Clinamen Press, 2004.

<sup>80</sup> Donald Judd, „Specific object“, iz: *Complete Writings 1959–1975 \ Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the editor Reports Statements Complaints*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1975, str. 181–189.

Atila Černik je težio ka „nultom stupnju pisma“, gotovo neprimetnom izvođenju interventnog prostora akcije unutar poznomodernističke vizuelne kulture. Američka minimalna umetnost je pokazivala monumentalnost, teatralizovanost<sup>81</sup> i težnju ka otvaranju i osvajanju urbanih prostora, pa je time bila orijentisana ka „makroekologijama“<sup>82</sup>. Atila Černik je, naprotiv, ušao u polje „mikroekologija“<sup>83</sup>, a to znači onih minimalnih prostornih, telesnih i tekstualnih odnosa koje treba preispitati, istražiti, izvesti i prezentovati kao vidljivosti

81 Michel Fried, „Art and Objecthood“, iz: Gregory Battcock (ed), *Minimal Art – A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co., INC, New York, 1968, str. 116–147.

82 Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson – Essays with illustrations*, New York University Press, New York, 1979.

83 Felix Guattari, *The Three Ecologies (Continuum Impacts)*, Continuum, London, 2008.



Atila Černik, *Vizuelna akcija*, 1973.

*oblika života* unutar gustina života srednje Evrope. Američki minimalizam je vodio ka velikom ispražnjenom prostoru individualnog osvajanja nepoznatih prostranstava ili nepreglednosti megalopolisa. Černik deluje usred brujanja jezika, slojeva subjektivnosti i velikih gustina kulturalnih tragova srednjoevropskih istorija i naslojenih kultura. Njegovi mali pomaci – *govor u prvom licu*<sup>84</sup> – i delovanje, ponašanje, te življenje vodili su ka pokazivanju simptoma traumatične krize humaniteta i ljudske egzistencije između okružujuće ekologije poznog socijalističkog društva i virtuelne medijske ekologije internacionalnih modernizacija, i time obuhvatanja i preplitanja pisma i života na površini tela koje je tu i tamo u prisutnosti i odlaganju. Černik je razvio strategije biranja i pretraživanja. Suočio se sa entropičnim mestima jezika i pokušao da jezik vrati „telu“ u odnosu na medijsku mrežu informacija i konstitucije javne ideološke sfere iznad i preko tela.

Telo, i to *singularno telo* pojedinca, postalo je neutralno, gotovo neprimetno oruđe kojim se na marginama Evrope preispituju i dovode u pitanje moći kontrole razuma i osećajnosti, a to znači „tela“ – svakog tela – koje jeste poslednje utočište, ali i tamnica subjektivnosti. Njegov minimalizam je kontradiktoran, radikalno izolovan i ljudski motivisan.

84 Ješa Denegri, „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“, iz: M. Susovski (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 7.





Atila Černik, *Druk*, iz serije *Intervencije*, 1976.

# Atila Černik

## Biografija sa odabranim izložbama

**1941** Atila Černik se rodio 8. februara u Bačkoj Topoli kao deseto dete u porodici pobožnih roditelja, trgovca Jožefa Černika (József Csernik) i majke domaćice Ilone Gjantar (Gyantár Ilona)

**1956** Završio je osnovnu školu u Bačkoj Topoli

**1958** Objavljen mu je, 2. oktobra, prvi crtež u nedeljnom listu za mlade Ifjúság u Novom Sadu

**1961** Završio je Srednju ekonomsku školu u Subotici

**1961** Prvi put izlože na izložbi vojvodanskih studenata u foajeu pozorišta u Bačkoj Topoli

**1962** Umire otac Jožef

**1964** Završio je Višu pedagošku školu, likovni smer, u Novom Sadu

**1964** Radi kao likovni pedagog u osnovnim školama 20. april i 7 jul a zatim u Gimnaziji u Bačkoj Topoli.

**1964** Prva samostalna izložba u foajeu pozorišta u Bačkoj Topoli

**1965** Upisao se na studije istorije umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Studije napušta nakon godinu dana i odlazi u Montreal (Kanada) gde godinu dana radi kao fizički radnik. Na kratko boravi u Njujorku gde se upoznaje sa tada aktuelnom umetnošću a pre svega sa pop-artom.

**1967** Upisao se na Ecol de Beaux Arts u Montrealu ali se ubrzo posle toga vraća kući u Bačku Topolu i iste godine odlazi u vojsku

**1969** Ženi se sa književnicom Juhas Eržebet (Juhász Erzsébet) koja će imati veliki uticaj na njegov stvaralački rad.

**1969** Odlazi u Novi Sad i počinje da radi kao grafički dizajner u NIŠRO Forum. Od tada pa do odlaska u penziju 2002. radio je kao ilustrator i grafički dizajner u više časopisa i novina: Képes Ifjúság (1969 – 1986), Dolgozók (1969 – 1990), Magyar Szó (1990 – 1995) i na kraju u dečjem listu Jó Pajtás (1995 – 2002) odakle je 2002. otišao u penziju. U omladinskom listu Képes Ifjúság pokrenuo je rubriku za likovnu umetnost.



Porodica Černik 1944. Stoje (sleva na desno): sestra Bernadett, sestra Irán, deda Gyantár Tamás, i sestra Lóri; sede: otac Csernik József i Atila u krilu, ispred brat Őcsi, i sestra Prűcűke, mama Gyantar Ilona i brat Dénes u krilu.



Atila Černik otvara izložbu mladih umetnika Vojvodine na Tribini mladih, 1970

**1969** U Umetničkoj koloniji Senta osniva sa Jožefom Ačom, Ferencom Mauričem i Jožefom Benešom umetničku grupu „EK“ (Erőt Kölsönző).

**1970** Uzima učešće u radu Tribine mladih u Novom Sadu gde je sve do 1986. godine organizovao izložbe mladih vojvođanskih umetnika. Sa Juditom Šalgo (Salgó Judit) priredio je 1972. godine izložbu mađarske avangarde

**1971** Počinje zajednički rad sa sa Jožefom Ačom i Jožefom Markulikom (Markulík József). Sa njima se sastaje tri-četiri puta tokom godine uglavnom u Čantaviru i Novom Sadu. Zajednički eksperimentalni rad trajao je do 1980 godine.

**1971** Realizuje prve vizuelne poetske radove i sa njima priređuje samostalnu izložbu na Tribini mladih u Novom Sadu.

**1972** Sa Balintom Sombatijem pokreće, u Novom Sadu, alternativni

časopis „Mix up underground“. U prvom i jedinom objavljenom broju saradnici su bili mladi, jugoslovenski (u većini vojvođanski) intelektualci, pisci i umetnici. Sadržaj časopisa objavljen je naredne 1973. godine u časopisu Kontaktor 972 koji je osnovao i uređivao Slavko Matković. Pored jugoslovenskih saradnika po prvi put su objavljeni i prilozi mađarskih umetnika i pisaca: Gabor Tot, Istvan Harasti, Šandor Pinchehly, Đerđ Galantai, Imre Bak i Tamaš Sentjobi.

**1972** Sa Siveri Janosom i Rac Janošom (Racz Janosom) osniva, u selu Mužlji pored Zrenjanina, likovnu koloniju za mlade stvaraocce.

**1972** Rodila se ćerka Emese Černik (Csernik Emese)

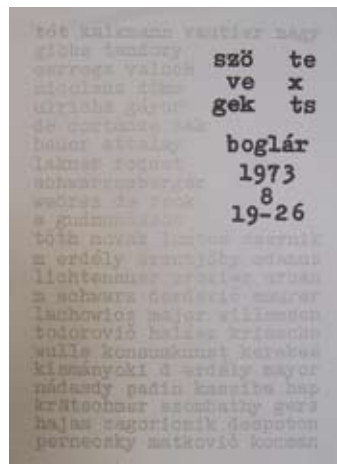
**1972** Realizuje prve tekstualne radove na telu sa Katalin Ladik, a potom sa Eržebet Juhas i na vlastitom telu.

**1972** Osniva nagradu za likovnu umetnost Peter Nađapati Kukac u Bačkoj Topoli

**1973** Na poziv Galantai Đerđa učestvuje na izložbi pod nazivom *Szövegek Texts* u Balatonbogláru (Balatonboglár), Mađarska. Na izložbi učestvuje sa filmom "The



Zajednički rad grupe EK, Senta, 1973.



Plakat izložbe *Texts* u Balatonbogláru, 1973.



Atila Černik sa Ferencom Mauričom, 1979.

positions of letter O" koji je realizovao sa Katalin Ladik i Pot Imreom. U narednom periodu, pored filma, uradiće i sedam video radova.

**1973** Realizuje prvu knjigu-objekt pod nazivom „A", zatim slede: „Knjiga", 1974; „Katalog 75", 1975; „Sfera", 1997, a veći broj knjiga je načinio u okviru radnih skupova na određene teme u Umetničkoj koloniji, Senta. Takva je knjiga pod



Atila Černik sa ćerkom Emese, suprugom Erzebet Juhas, i sinom Eledom na dodeli nagrad *Hid* u Forumu 1987.



Atila Černik sa Jožefom Ačom 1975.

nazivom „Hleb". Do 2009. uradiće oko 60 knjiga-objektata.

**1973** Postaje član umetničke grupe Bosch+Bosch. U grupi ostaje do njenog raspada 1976. godine

**1973** Učestvuje na izložbi Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973 priređene u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Beograd

**1974** Samostalna izložba u galeriji Udruženja primenjenih umetnika i dizajnera Vojvodine, Novi Sad. Izložbeni prostor ovog Udruženja je, sve do 2008, jedino mesto u Novom Sadu u kojem su Černiku priređivane samostalne izložbe. U istom prostoru priredio je izložbe 1978, 1987, 1990 i 2004.

**1975** Samostalna izložba u Galeriji Studentskog kulturnog centra, Beograd

**1975** Učestvuje na izložbi Aspekte/ Gegenwärtige Kunst aus Jugoslawien, priređene u Akademie der Bildenden Künste u Beču

**1976** Rodio se sin Eled Černik (Csernik Előd)

**1976** Učestvuje na izložbi Grupa Bosch+Bosch: Projekti, Likovni salon Tribine mladih, Novi Sad

**1978** Učestvuje na izložbi Nova umjetnička praksa 1966–1978 u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb

**1978** Umire majka Ilona

**1980** Retrospektivna izložba grupe Bosch + Bosch u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Beograd i u Galeriji nova u Zagrebu 1981. godine

**1981–1982** Učestvuje na izložbi Pojave u jugoslovenskoj umetnosti sedamdesetih godina u Muzeju savremene umetnosti, Beograd

**1982** Izložba grupe Bosch+Bosch, Gorenjski muzej, Kranj

**1985** Objavljuje knjgu vizuelne poezije „TEXT". Izdavač je NIŠRO Forum, Novi Sad

**1985** Dobija Nagradu Nadapati Kukac Petera

**1987** Samostalna izložba u Gradskoj kući u Subotici

**1990** Dobija nagradu Ač Jožef koju je ustanovila Umetnička kolonija Senta





Atila Černik sa Slavkom Matkovićem u Senti 1991.



Atila Černik, *Spomen na senčansku bitku*, Senta, 1996.

**1995** Radi prve kompjuterske grafike

**1998** Umire supruga Juhász Erzsébet

**2001** Umire ćerka Emese

**2002** Odlazi u penziju, napušta Novi Sad i vraća se u Bačku Topolu gde 2004 počinje da živi sa Irenom Vadoc

**2002** Učestvuje na izložbi Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. (Granični fenomeni, fenomeni granica) u Muzeju savremene likovne umetnosti, Novi Sad i Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu

**2003** Objavljuje knjigu „Equiem“ sa CD dodatkom u tiražu od 50 primeraka

**2004** Dodeljena mu je Forumova nagrada za likovnu umetnost

**2004** Samostalna izložba u Art galeriji, Bačka Topola

**2005** Učestvuje na izložbi Kolekcije Marinko Sudac pod nazivom: Rubne posebnosti: Avangardna umjetnost u regiji od 1915-1989, priređene u Galerijском centru Varaždin, potom učestvuje i na izložbama Kolekcije priređene 2006. u Muzeju savremene likovne umetnosti, Novi Sad i u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka 2007. godine

**2008** Samostalne izložbe u Galeriji Zlatno oko, Novi Sad; Galeriji likovni susret, Subotica; Gradskom muzeju, Senta i Art galeriji, Bačka Topola



Atila Černik sa Irenom Vadoc



Balint Sombati, Atila Černik i Laslo Salma u Varaždinu na izložbi *Rubne posebnosti*, 2005.



# Izabrana bibliografija

Ács, József. „Csernik Attila újvidéki tárlata”, *Magyar Szó*, Novi Sad, 17. mart 1971, 9. Štampa.

Slavko, Matković. „Rime u oblicima. Vizuelna poezija nije ni slikarstvo u režima ni poezija u slikama”, *Sada* III, 5, Subotica, dec. 1972, 22–23. Štampa.

Szombathy, Bálint. „Vajdasági alkotók a balatonboglári kápolnatárlatokon. Művészeti életünkben egy egységes szellemi áramlat van kialakulóban”, *Magyar Szó*, Novi Sad, 15. sep. 1973. Štampa.

Szombathy, Bálint. „A Bosch+Bosch öt éve”, *I Híd*, 10. sz., Novi Sad, 1974. Štampa.

Ješa, Denegri. „Grupa Bosch+Bosch”, *Umetnost*, Beograd, 1975, 41–42. Štampa.

Szombathy, Bálint. „A Bosch+Bosch öt éve”, II–III–IV *Híd*, 1. sz., Novi Sad, 1975. Štampa.

Ács, József. „Kísérletezés a betűvel. Csernik Attila belgrádi tárlata”, *Magyar Szó*, Novi Sad, 14. feb. 1975, 12. Štampa.

Szombathy, Bálint. „A mai jugoszláv művészet tárlata Bécsben”, *Magyar Szó*, Novi Sad, 6. dec. 1975. Štampa.

Sziveri, János. „A szubjektum átminősülése. Csernik Attila akcióiról”, *Új Symposion*, 133. sz., Újvidék, 1976, 208–110. Štampa.

Ács, József. „Bosch+Bosch újvidéki tárlata”, *Magyar Szó*, Novi Sad, 4. Mart 1976.

Szombathy, Bálint. „Experiment–Bücher. Jugoszláviai szerzők kísérleti könyveinek

kiállítása Stuttgartban”, *Magyar Szó*, Novi Sad, 5. maj 1976. Štampa.

Sebők, Zoltán. „Egyenrangú dialógusok”, *Képes Ifjúság*, 1447. sz. Novi Sad, 8. jun 1977, 23. Štampa.

Ács, József. „Csernik Attila vizuális költészetéről”, *Új Symposion* 153. sz., Novi Sad, 1978, 47–48. Štampa.

Szombathy, Bálint. „Značajni momenti u radu grupe Bosch + Bosch”, katalog *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb. Štampa.

Ács, József i Đorđe Jović. Tekst kataloga nagrade Peter Nadapati Kukac, Bačka Topola, 1980. Štampa.

Ács, József. „Gyerekek, színek, játékok. Nagyapáti díjasok: a pacséri Gyermekművésztelep. Torok Sándor és Csernik Attila”. *Magyar Szó*, 19. Okt. Novi Sad, 1980. 11. Štampa.

Triposky, Géza. „A művésztelep története – Istoriya umetničke kolonije”. Zentai Művésztelep – Umetnička kolonija Senta. Forum, Novi Sad, 1980. Štampa

Szombathy, Bálint. *Sedam godina grupe Bosch + Bosch*, katalog retrospektivne izložbe, *Bosch + Bosch*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980. Štampa.

Aczél, Géza. *Képersek*. Kosmosz Könyvek, Budapest, 1984, 126–127.

Ješa, Denegri. „Retrospektiva grupe Bosch+Bosch”, *Oko*, Zagreb, 1981. Štampa.

Jadranka, Vinterhalter. „Umetničke grupe – razlozi okupljanja i oblici rada”. *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980, pojedinci, grupe, pojave*. Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983, 14–23. Štampa.

Petőcz, András. „Vizualitás és líraiság – Csernik A. Text”. *Új Symposion*, 11–12. sz. Novi Sad, 1985, 45–46. Štampa.

Likovni susret – Képzőművészeti Találkozó 1962–1987. Subotica, 1988. Štampa.

Médium–Art. Válogatás a magyar experimentális költészetből – Selection of Hungarian Experimental Poetry. Szerk. Fráter Z. – Petőcz A. Magvető Könyvkiadó, Budimpešta, 1990. Štampa.

Szombathy, Bálint. *Új idők, új művészet*. Forum Könyvkiadó, Novi Sad, 1991. Štampa.

Bálint, Szombathy. „Periodične alternativne edicije u Vojvodini početkom sedamdesetih godina”. *Gradina* 4, Niš, 1991. Štampa.

Olga Kovačev. *Kolekcija slika „Forum”*. KOC Thurzó Lajos, Senta – Zenta, 1994. Štampa.

Olga K. Ninkov. „Művészház nélkül is. Zentai Művésztelep 96”. *Magyar Szó*, Novi Sad, 28. Avg. 1996. 11. Štampa.

Léphaft, Pál. „Panoptikum. Csernix”. *Magyar Szó*, Novi Sad, 8. Jan. 1997. *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, Budimpešta, 1999. Štampa.

Szombathy, Bálint. „A Vajdasági

Bosch+Bosch csoport. Külön világban és külön időben". Budimpešta, 2002, 259–262. Štampa.

Olga, Ninkov K. „Geneza programskog stvaralaštva umetničke kolonije Senta. Ötvenéves a Zentai Művésztelep” – 50-godišnjica Umetničke kolonije u Senti. KOC Thurzó Lajos, Senta – Zenta, 2002. Štampa.

Olga, Ninkov K. „Vožnja na likovnom biciklu sa Atilom Černikom, Laurom Peić i Editom Kadić”. *Rukovet* br. 5–8, god. XLVIII, Subotica, 2002, 20–22. Štampa.

Nebojša, Milenković. „Konceptualna umetnost od dela do teksta”. *Centralno-evropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000*. Muzej savremene umetnosti, Novi Sad, 2002. Štampa.

Kovacsev, N. Olga. A vajdasági magyar könyvillusztráció (1918–2000). „Az elsüllyedt jelek”. A 20. századi magyar könyvillusztráció Magyarország határain kívül. Magyar Képzőművészek és Iparművészek Társasága, Budapest, 2003, 5–56. Štampa.

Kovács, Zita. „Csernik Attila illusztrációihoz”. *Magyar Szó, Novi Sad*, 3–4 maj 2003. 26. Štampa.

HG (Herceg Elizabetta). „Színes tinták. Táborozás utáni beszélgetés Csernik Attila grafikusművésszel”. *Magyar Szó, Novi Sad*, 29. Jul 2003. 11. Štampa.

Dr. Gulyás, Gizella. *Kortárs Vajdasági Magyar Művészek Lexikona*. Atlantis, Novi Sad, 2003.

Olga, Ninkov K. „WOW! – Svaralaštvo 70-ih iz vizure lista grupe Bosch+Bosch”. *Ex Pannonia* br. 5–7, Subotica, 2003, 75–79.

*Neuporedivi identiteti. Kolekcija vojvodanske umetnosti za Muzej XXI veka*. Muzej savremene umetnosti, Novi Sad, 2003.

Olga, Ninkov Kovačev. „Slavko Matković u senčanskoj koloniji”. *Rukovet*, Subotica, 2004, 21–22.

NK: „Megemlékezés Topolyán”. *Magyar Szó, Novi Sad*, 10. Nov. 2004. 15.

## Ilustracije knjiga

Lévay, Endre. *Malomkövek*. Elbeszélések. Novi Sad, Forum, 1970.

Podolszki, József. *Hinta*. Versek. Forum, Novi Sad, 1970.

Tóth, Ferenc. *Halál a síkban*. Versek. Forum, Novi Sad, Novi Sad, 1970.

Podolszki, József. *Koponyakötés*. Versek. Forum, Novi Sad, 1974.

Juhász, Erzsébet. *Fényben fénybe, sötétben sötétbe*. Próza – versek. Forum, Novi Sad, 1975.

Majtényi, Mihály. *Betűtánc*. Forum, Novi Sad, 1975.

Brasnyó, István. *Másként s másként*. Versek. Forum, Novi Sad, 1978.

Juhász, Erzsébet. *Homorítás*. Regény. Forum, Novi Sad, 1980.

*A messzeség virraszt*. A mai ruszin költészet antológiája. Forum, Novi Sad, 1984.

Csernik, Attila. *Text*. Vizuális költemények. Forum, Novi Sad, 1985.

Sebők, Zoltán. *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*. Művészettörténet. Képes Ifjúság, Novi Sad, 1987.

Szűcs, Imre. *Kölyökkorukor*. Gyermekversek. Forum, Novi Sad, 1988.

Pap, József. *Hunyócska*. Versek. Forum, Novi Sad, 1989.

Juhász, Erzsébet. *Senki, sehol, soha*. Próza. Forum, Novi Sad, 1992.

Duško, Trifunović. *Hangulatszép*. Versek. Prometej, Novi Sad, 1992.

Matuska, Márton. *Hazánk, a mostoha*. Riportok. Magyar Szó – Püski, Novi Sad – Budimpešta, 1994.

Juhász, Erzsébet. *Műkedvelők*. II kiadás. Regény. Kijarat, Budimpešta, 1995.

Bogdán, József. *Szedő indája*. Gyermekversek. Forum, Novi Sad, 1998.

*Vajdasági marasztaló*. Tanulmánykötet. MTT Könyvtár 3. Subotica, 2000.

Németh, István. *Ima Tündérlakért*. Gyermekirodalom. Forum, Novi Sad, 2000.

Tóth, Ferenc. *Önvédelem*. Versek. Logos, Tóthfalu, 2000.

Marija, Lovrić. *Suncokret*. Gyermekirodalom. Marija Lovrić, 2003.

Juhász, Erzsébet. *A régi ház*. Gyermekirodalom. Forum, Novi Sad, 2004.



Atila Černik, *bajaix*, Baja (Mađarska), 2002.



Atila Černik, *momegr*, 2000.

Atila Černik

Miško Šuvaković

One of the most provocative appearances of the modern, neo-avant-garde, conceptual, postmodern and contemporary art in Vojvodina and Serbia can be seen in the hybrid artistic and cultural work of Hungarian artists who worked and are working between the Hungarian, Serbian and Yugoslav cultures and artistic practices. They are the numerous artists who have worked since the dissolution of the Austro-Hungarian Empire until the present day. They are the artists who are prominent in their national culture/cultures, but also the artists who worked on the margins of the Hungarian, Serbian and Yugoslav societies, the artists who disappeared in the oblivion of art histories.

An alternative art of the Vojvodinian or “Yugoslav Hungarians” was being created in entirely different cultural contexts of the first and the second Yugoslavia, and contemporary Serbia: the emigrant art of the Actionists and Dadaists of the 1920s, the marginal or outsider *art of the naïve* or *underground* artists during the 1920s, the high-modern art between the 1950s and 1970s, that is the experimental-neo-avant-garde art of the 1960s, the conceptual art of the 1970s, the postmodern art of the 1980s and the contemporary art in the age of globalism. Alternative or asymmetric artistic practices (the colony in Nagyban-ya at the beginning of the twentieth century, the Dadaists and the Actionists in the exile during the 1920s, the outsider art during the twentieth century, Art Informel during the 1950s, the new figuration, neo-avant-garde and the conceptual art in the 1960s and the 1970s, the postmodern art during the 1980s and the globalism at the turn of the century) were being created on the very margins of the society, but were, at the same time, also often intertwined with suitable international artistic practices. These artistic practices were characterized by an almost unimaginable confluence of “central European intimism”, “existential

isolation” and “the alienation” with courageous and radical steps forward into something new, different and critically-acting.

Neo-avant-gardes are typically described as excessive, experimental and emancipatory artistic practices which arose as reconstructed, recycled or revitalized specific practices of historic avant-gardes, especially Dada, surrealism or constructivism; then, as specifically envisioned, but marginally positioned, projections of great modern and avant-garde technological, emancipatory, political and artistic *utopias*; and, finally, as an establishment of authentic critical, excessive, experimental and emancipatory artistic practices in the Cold War climate of the domineering high modernism in the political West and the domineering socialist modernism in the political East.

Yugoslav conceptual art was created during a set of complex processes which were originally, until 1971, called “conceptual art”, and, later on, during the 1970s and the early 1980s, “post-object appearances”, “new art”, “expanded media” and “new artistic practice”. The term “new artistic practice” was used most often and it signified different artistic practices (in visual arts, literature, film, theatre and music) that were the artistic analysis, critique, subversion and the succession of the moderate socialist modernism of the period. The term *new artistic practice*, because of its openness, and a deliberate and positive indeterminacy, soon after it had been proposed and used for the first time, was used in the colloquial language of the critics, where it was being applied for a long time, with the addition of the phrase *new artistic practice of the 1970s*, in order to acknowledge and emphasize that there was a series of “new practices” after this period (they were different in origin, character and meaning).

\*\*\*

Atila Černik was born as a tenth child in a religious family in Bačka Topola at the beginning of World War II. He studied at different schools that guided him towards the work in art – Higher Pedagogical Academy, Department of Visual Arts in Novi Sad, the History of Art at the Faculty of Philosophy in Belgrade and the School of Fine Arts (Ecol de Beaux Arts). He worked as an art teacher in elementary schools and in the Grammar school in Bačka Topola, as a labourer in Montreal, Canada, and as a designer in a publishing house Forum in Novi Sad between 1969 and 2002. He spent a short amount of time in New York (in 1965). That was the time of his introduction to New York’s world of pop-art and neo-Dada. He got married to Erszébet Juhász, a writer (1947-1998), who had a great influence on his artistic work and his interests. Erszébet



Juhász was a writer, an art historian, a teacher, a journalist, a librarian and a scientist. Černik's artistic work developed slowly and was subtly concentrated around minimalist expressions within the interventions in the late-modern and post-modern visual culture. Together with József Ács, Pal Petrik, Jožef Markulík, Ferenc Maurič, and Jožef Beneš, he participated in the work of the *EK* group (*Erőt Kölcsonzó* – which, loosely translated, means: *the source of strength*) in an art colony in Senta in 1969. Černik had already been a part of social groups which included eminent figures or groups: Katalin Ladik, Judita Šalgo, the group *Bosch+Bosch*, the group *KôD*, the group (∃), the groups *January* and *February*, magazines *Új Symposion* and *Polja*, and the artists, activists and intellectuals centred around the Youth Stand in Novi Sad and the organization Likovni Susret in Subotica.

The meeting of Atila Černik with the group *Bosch+Bosch* in Novi Sad was arranged by Balint Szombathy with whom he collaborated on the *Mixed Up Underground* project since 1972. The materials from the *Mixed Up Underground* project were published in the magazine *Kontaktor 972* in 1973. The magazine *Kontaktor 972* was envisioned as an open alternative intellectual platform. The magazine was established by artist Slavko Matković in 1972. The work of the Hungarian contemporary neo-avant-garde and conceptual art – Gábor Tóth, István Haraszty, Sándor Pinczehelyi, György Galántai, Imre Bak, Szentjóni Tamás – was introduced to the *Kontaktor 972*, as well as to the colony in Senta, when painter Ferenc Lantos introduced the work of the *Pécs workshop* in 1971. The group *Bosch+Bosch* had exhibitions in Pécs and Balatonboglár in 1973. An exceptional climate of cooperation of Vojvodinian, Yugoslav and Hungarian artists was created in a tense Cold War climate when the political East and West in Europe were dramatically separated. Yugoslavia was, in a sense, a “zone of mediation”, whereas the *Bosch+Bosch* group was an actual mediator in the appearance and the development of central European artistic orientations from neo-avant-garde to conceptual art. The exhibition of the *Bosch+Bosch* group in Balatonboglár in Hungary in 1973 was a climax of this cooperation. György Galántai redesigned a church in Balatonboglár into an exhibition space and an “alternative art institute”, which remained active for fifteen years. A new Hungarian avant-garde art was formed by means of exhibitions in Balatonboglár. Within the programme planned for that summer, there were eleven exhibitions and events – projections, performances of sound poetry, exhibitions – from 10<sup>th</sup> June to 26<sup>th</sup> August 1973. *Szövegek Texts* was the name of one of the international exhibitions, held from 19<sup>th</sup> to 26<sup>th</sup> August. The exhibition included artists such as Černik, Kerekes, Szombathy, Matković from *Bosch+Bosch*, international artists such as Schwarzenberger, Jochen Gerz, as well as Yugoslav artists such as

Franci Zagoričnik, Miroljub Todorović, Vojislav Despotov, and the Hungarian artists such as Tóth, Bak, Halaš, Dóra Maurer and many others.

Atila Černik collaborated with the group *Bosch+Bosch* from 1973 to 1976. The group joined *new artistic practices* in 1971. Balint Szombathy (1972) and Laszlo Szalma (1948-2004) were members of the group from its beginning; Laszlo Kerekes (1954) joined the group in 1971, Katalin Ladik (1942) and Atila Černik in 1973, and Ante Vukov (1954) in 1975. The activities of the group took place in and around Subotica, which was situated on the border of central Europe and Balkan, that is, in a political sense, on the edges of eastern Europe. The group did not strive towards the creation of a homogenous community; on a contrary, it strived towards an open and provocative confrontation of the positions present at the time. Laszlo Kerekes performed interventions in natural surroundings (the interventions at the bottom of Lake Palić, 1971-72). Laszlo Szalma created neo-Dadaist interventionist projects (*Dada*, 1972). Atila Černik worked in the field of a concrete, visual and behavioural poetry (*Telopis / Bodygraph*, 1975). Katalin Ladik worked by means of performances in the range between phonic poetry, poetic performances (*Partitura / Score*, 1977) and feminist actions (with Janez Kocijančič, *R-O-M-E-T*, a dramatic musical event, 1972). Ante Vukov created conceptual pieces with ideas and manifestations of daily drawn lines (*The Line*, 1975).

Atila Černik, the artist, the illustrator, the designer, the poet, developed and extended his artistic work in the direction of a “new sensibility” of the 1960s: open and free artistic practices between the visual art, the poetry and the design within the visual culture of the late modernism and the rising postmodernism. His work as an artist is situated within the Duchampian tradition of observing, choice, re-signifying and renaming, and an achievement of an uncertain neutrality and a seeming passivity. He is an artist who behaves as if he is outside the artistic flow, or outside the social struggle, when, in fact, he is in its very centre. In the spirit of the 1968’s emancipation of the “body”, he reveals the body as an instrument of an artistic work in the practices of performances and the display of the body as a source of human subjectivity, which means a critical and subversive presence in the modern world.

Atila Černik came into contact with the “Duchampian tradition” through pop-art, processual art and, certainly, through conceptual art. His approach to the “Duchampian behaviour” is threefold:

- the use of models of graphic design as “materials” of artistic intervention ... a type of *ready made* art;

- the use of one's own body as an "object and a subject" of art ... a type of performance art;
- an international subversive passivity ... an artist is seemingly a neutral "agent" or an "index" of the world of art ... the Duchampian behaviour which displays the other side of "art as a reservation of freedom".

Černík had clear conceptual reasons to "document" performances or performative and intervening situations – besides photographs, films and videos, books were also an important medium for documenting. Books were at the same time anonymous works of art – objects by itself and in itself, and also the archives which were summing up, presenting and communicating his work. In those works, it is possible to unravel Duchamp's idea of the "portable museum" as a museum of revision or a micro-museum of an artist, which Černík resolved in the form of book-object-archive. One could mention examples of books as pieces of art: *Book a* (3 pieces, 1973). *Szituációk / Situacije / Situations* (author's edition, 1973), *a* (25 pieces, 1973), *Paper* (unique item, 1974), *Poetry of Letters* (40 pieces, 1974), etc.

Atila Černík's artistic work is simple – with regards to the media, he uses them in their own material "poverty" or non-allegoric literacy. He acts in the same way as the dilapidation of the works of media shows the corporeal traits of letters and reveals the material traits of the text. Černík used different media: the human body, the book as a piece of art, prints from the preparatory stages in printing, expendable object/objects, *ready made* objects, the photograph as a document, the photograph as a text, the photograph as an image, the film, the video, the television, the slide projection, but also the interventionist form of work in the natural and urban surroundings. These different "media" were not an expression of his existential indecisiveness or activist nomadic style, but a "desire" to discover the "same", which is the zero degree of the articulation and the expressiveness of the letter and the *mark* of the letter, i.e. text, in every form of exploration (expression and communication). Černík developed, in a radical and authentic manner, a variety of central European or late-socialist minimalism.







