



УЈИУС

SCENE JEZIKA

ULOGA TEKSTA U LIKOVNIM UMETNOSTIMA

FRAGMENTARNE ISTORIJE

1920 - 1990

Autor izložbe, uvodnog teksta i kataloga: MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

SADRŽAJ:

I.	SCENE JEZIKA: TEKSTUALNO&LIKOVNO	1
II.	CITAT, KOLAŽ I MONTAŽA	4
	ilustracije	19
III.	MEĐUPROSTORI SLIKE I ZAPISA	35
	ilustracije	53
IV.	ISTRAŽIVANJE-KONCEPT-ANALIZA	74
	ilustracije	88
V.	TEKST-OBJEKT I TEKST-RASPRAVA	105
	ilustracije	116
VI.	METASPIRITUALNOST	133
	ilustracije	144
	LITERATURA	152
	IZLOŽENI RADOVI (KATALOG)	155

10. april - 27. april 1989.
Beograd
Knez Mihailova 37

SAVET GALERIJE:

Zoran Belić
Zoran Uuković
Divna Jelenković
Ljiljana Stojanović
Slobodanka Stupar
Uladeta Vojinović

Zahvaljujemo se na pomoći oko prikupljanja informacija, dokumenata, publikacija i umetničkih radova/dela: Neši Paripoviću, Marku Pogačniku, Biljani Tomić, Irini Subotić, porodici Ive Gattina, Miki i Slobi Petkoviću, Mladenu Stilinoviću, Slavku Bogdanoviću, Slavku Matkoviću, Uladanu Radovanoviću, Mihalju Urkomu, Narodnom muzeju iz Beograd, Narodnoj in univerzitetnoj knjižnici iz Ljubljane, Muzeju savremene umetnosti iz Beograda i svim UMETNICIMA.

Na žalost dela Ivana Radovića, Mihaila S. Petrova, Marka Ristića, almanah "NEMOGUĆE" i časopis "DADA TANK" nije bilo moguće izložiti pošto je Muzej savremene umetnosti iz Beograda odbio da ustupi ova dela za izložbu.

Izdavač:
UDRUŽENJE LIKOVNIH UMETNIKA SRBIJE

Urednik:
Uladeta Vojinović

Obrada tekstualnog i vizuelnog materijala:
Misko Šuvaković

Štampa:
SAMOSTALNA ZANAJSKA RADNJA ZA PREPISIVANJE
I UMNOŽAVANJE, Sava 2. Todorov, Skender
Begoća br.11 * Dubrovačka br.3, Beograd

tiraž: 400

Misko Šuvaković

SCENE JEZIKA = ENECS AKIZEJ ULOGA TEKSTA U LIKOVNIM UMETNOSTIMA : FRAGMENTARNE ISTORIJE 1920-1990

I. SCENE JEZIKA: TEKSTUALNO&LIKOVNO

I. 1 OTVARANJE 'SCENE JEZIKA'

Proučavanje teksta i uloge teksta u likovnim umetnostima je tokom poslednjih godina doživelo temeljnu teorijsku razradu. Teorijska razrada 'tekstualnosti' i 'uloga teksta u likovnim umetnostima' je otvorila za praksu, istoriju i teorije umetnosti SCENU JEZIKA. I kao što je Freud otvorio SCENU nesvesnog, a Wittgenstein, Lacan ili Derrida SCENU diskursa filozofije, psihoanalize i književnosti, naš zadatak je da otvorimo SCENU JEZIKA likovnih umetnosti.

Šta znači rasprava 'tekstualnosti' i 'uloge teksta u likovnim umetnostima' ako se zna da je mišljena i iskazivana, kao ideja, projekt, koncept, u jeziku koji je uključivao stanovitu vrstu odredjenih odnosa strukturalno i aksiološki smeštenih izmedju teksta i slike? Zadatak rasprava je da pokaže da su praksa, istorija i teorija umetnosti zasnovane na dvojnim (BI): diskurzivnim i nediskurzivnim aspektima, da su aspekti prakse, istorije i teorije umetnosti u realciji sa drugim aspektima i da imaju ISTORIJU.

Otvaranje SCENE JEZIKA likovnim umetnostima je rizomatično klupko fragmentarnih istorija. Fragmentarne istorije avangardi, neoavangardi i umetnosti posle moderne, karakterišu prekidi, rasipanja, neočekivani obrti, likvidacije, započinjanja od 0 (nule). Rizomatično klupko SCENE JEZIKA je REBUS koji rešavamo i koji rešava nas.

I. 2 SCENE JEZIKA: VIDETI NEŠTO KAO UMETNOST

Videti nešto kao umetnost, pisao je Artur Danto, zahteva nešto što oko ne može da otkrije - atmosferu teorije umetnosti, znanje istorije umetnosti: jedan SVET UMETNOSTI. Rasprava 'tekstualnosti' i 'uloga teksta u likovnim umetnostima' ukazuje na ono što oko vidi i na ono što pogledu izmiče. Rascep na ono što oko vidi i na ono što pogledu izmiče postaje razumljiv kroz jezik. Jezik, od lingvističkog do semiotičkog, nije samo puki nanos kojim se popunjava rascep, već je deo prakse koja implicira, pisa je Julija Kristeva, celinu nesvesnih, subjektivnih, društvenih odnosa, u stavu napada, prisvajanja, rušenja ili gradjenja, drugim rečima, SVETA UMETNOSTI.

I. 3 SCENE JEZIKA: CIRKULARNOST TEKSTUALNOG I LIKOVNOG

Polazišta su u značenjima i upotrebama termina i koncepta 'tekst'! Na početku diskursa o konceptima 'teksta' nalazi se tkanje (= textus, lat.). 'Tekst' = 'tkanje' u metaforičnim upotrebama pokazuje se kao mreža, raster, mapa. Nasuprot 'slici' koja se začinje u konceptima 'sličiti', 'odslikavati', 'biti slika nečega', da bi u dve hiljade godina dugoj istoriji/istorijama Zapada u našem veku prodrila u tkanje, mrežu, raster, mapu. I to su čvorovi analogija 'teksta' i 'slike'.

Reč 'tekst' u uobičajenoj upotrebi označava skup rečenica zapisan fonetskim pismom. Ali to što je rečenica element teksta i što je tekst skup rečenica čini da koncept teksta i koncept rečenice nisu u istoj ravni. Tekst, Izvetan Todorov insistira, treba razlikovati od paragrafa, tipografske jedinice koja se sastoji od više rečenica. Tekst se može podudarati sa jednom rečenicom, ali i sa knjigom (kao što SKUP može biti mnoštvo jednog, dva, N ili ni jednog elementa).

Jurij Mihajlovič Lotman 'pojam teksta' je odredio ukazujući na aspekte izraženosti, razgraničenosti i strukturnosti. IZRAŽENOST: tekst je fiksiran određenim znacima i u tom smislu je suprotan vantekstualnim strukturama. RAZGRANIČENOST: tekst stoji nasuprot svim materijalno utelovljenim znacima koji ne ulaze u njegov sastav po principu uključenost-neuključenost. 'Umetnički književni tekst' stoji nasuprot svim strukturama sa nediferenciranim obeležjem granica, na primer, nasuprot strukturama prirodnih jezika: bezgraničnosti i otvorenosti njihovih govornih tekstova. STRUKTURNOST: tekst ne predstavlja sobom jednostavnu sukcesivnost znakova izmedju dveju spoljnih granica, tekstu je svojstvena unutrašnja organizacija, koja ga na sintagmatičkom nivou preobraća u strukturalnu celinu. Da bi se skup iskaza na prirodnom jeziku prihvatio za umetnički tekst, treba se uveriti da oni obrazuju strukturu drugog stepena na nivou umetničke organizacije.

Opštu teoriju teksta razvijali su od sredine šezdesetih godina francuski autori okupljeni oko časopisa "Tel Quel". Teorija teksta Rolanda Barthesa, Jacquesa Derrida, Philippe Sollersa, Julije Kristeve, Izvetana Todorova, temelji se na pretpostavkama: (1) tekst je produktivnost i (2) tekst je otvorena struktura.

'Umetnički tekst' definiše se u suprotnosti svim komunikacijskim i reprezentacionim upotrebama jezika, kao nešto što je po svojoj suštini produktivnost. Reči da je tekst produktivnost, piše Todorov, znači reći da tekstualno pismo pretpostavlja, kao svoju taktiku, osujećenje deskriptivne orijentacije jezika i uvođenje postupaka koji stvaraju prostor za puni razmah njegovih generativnih sposobnosti. Iz zamisli 'tekst = produktivnost' izvodi se metafizika teksta: tekst uvek funkcioniše kao polje koje prekoračuje načela na kojima počiva sistem na osnovu kojeg su organizovani naša percepcija, gramatika, metafizika, pa čak i nauka. Tekst nije pomoćno sredstvo u službi umetnosti, već uslov njenih mogućnosti (stvaranja, delovanja, vidjenja, čitanja) i uslov epistemoloških moći produkcije i recepcije umetnosti. Reči da postoji subjekt (umetnik, posmatrač, teoretičar umetnosti, galerista, itd.) ne znači ništa drugo do reći da postoje hipoteze. Jedini dokaz koji smo imali da se subjekt stapa sa ovim hipotezama i da ga individua koja govori drži jeste, kazuje Jacques Lacan, to što označitelj postaje znak. Prema Barthesu: JA koje piše tekst nije nikada nešto više od papirnato JA.

Barthesova koncepcija 'otvorenog teksta' polazi od zapažanja da se tekst doživljava samo u delatnosti proizvodnje teksta. Smeštanje teksta u neizvesnost nestabilnog i procesualnog rada diskurzivnosti, koje prolaze kroz jedno delo, više dela, opus autora, stil, pokret, školu, itd, ukazuje da tekst ide do granice pravila o iskazivanju (racionalnosti, čitljivosti). Govor o 'tesktu' je paradoksalan, pošto

je tekst sinhrono 'ograničen' (razlikuje se od vantekstualnog materijala) i 'neograničen' (proteže se kroz druge tekstove). Itd.itd.itd.

Prešli smo, po lestvicama reči, put od teksta (zatvorene strukture različite od Drugog: vantekstualnog), preko teksta koji osujećuje deskriptivne orijentacije jezika da bi stvorio scenu za puni razmah njegovih generativnih moći, do opšte sheme produktivnosti koja se proteže od teksta 'preko i kroz' tekst do vantekstualnog: različitih interpolacija diskurzivnog i nediskurzivnog.

Umetničko delo može biti postavljeno kao skup pojavnosti i sinhrono kao skup znakova (ikoničkih, simboličkih, piktoralnih, itd.). 'Tekstom' se naziva svako pravilima regulisano nizanje ili kombinovanje jedinica nekog znakovnog sistema u vremenu ili/i prostoru. Shemama teksta se modeluju, stavljaju u mapu (mapping), opisuju, itd. predmeti, situacije i događaji umetnosti. Pokazuje se da je shema teksta model slike, skulpture, ambijenta, performanca ili mode, seksualnih običaja, kulinarstva, ... Umesto termina 'posmatrač' može da se upotebi termin 'čitalac', zaključuje Kate Linker sledeći Barthesa, baš kao što koncept 'tekst' može da se upotrebi umesto koncepta 'fotografija', 'film', 'reklama' ili bilo kog drugog koncepta kulture čija cirkulacija proizvodi značenje.

Par 'tekstualno-likovno' uspostavlja se kroz specifične međudodnos, preklapanja, zarezivanja i sukcesivnosti. Tipični slučajevi su: (1) relacije likovnog dela i naslova; (2) narativna shema slike analogni je strukturi pripovedanja; (3) kompozicija slike podražava sintaktičko ustrojstvo teksta: vizuelni elementi slike nižu se u sintagmatske ograničene lance, a oni se redjaju jedan ispod drugog; (4) upotreba znakova, slova, reči, brojeva, sintagmi i tekstova u strukturi slike, skulpture, ambijenta, itd; (5) produkcija 'koncepta': zamena predmeta, situacije ili događaja likovnih umetnosti tekstom; (6) tekst-objekt: prenos produktivnosti i otvorenosti teksta u kontekst likovnih umetnosti; (7) zasnivanje teorijske tekstulne prakse likovnih umetnika. Itd. itd. itd.

'SCENE JEZIKA' koje očekujemo u prelaženju produkcije avangardi, neoavangardi i umetnosti posle moderne izmedju 1920. i 1990. u kulturnim prostorima Jugoslavije date su shemom:

CITAT, KOLAŽ I MONTAŽA	kubizam, zenit, dada, konstruktivizam nadrealizam, kriza avangardi 30tih
MEDJUPROSTORI SLIKE I ZAPISA	Mediala, enformel, Gorgona, konkretna poezija, umetnost posle moderne,
ISTRAŽIVANJE-KONCEPT-ANALIZA	nove tendencije, konceptualna umetnost transformacije konceptualne umetnosti
TESKT-OBJEKT I TEKST-RASPRAVA	konceptualna umetnost, postmoderna
HEME METASPIRITUALNOSTI	visoka moderna, postmoderna

II. CITAT, KOLAŽ I MONTAŽA

II. 1 CITAT, KOLAŽ I MONTAŽA - KONCEPTI

Jedan uobičajen pristup 'radu avangardi' između dva rata temelji se na izolovanim istraživanjima 'književne produkcije' i 'likovne produkcije'. Naš pristup ide za tim da specificira preseke 'književne produkcije' i 'likovne produkcije': one otvorene koncepta umetničkog rada koji se teško mogu svesti na 'zatvoreno i završeno umetničko delo'. U poetskim i proznim spisima, kolažima, slikama i objektima, tipografskim i konceptualnim strukturama časopisa, ..., ne otkriva se subjekt ili smisao, nego, element koji postaje inteligibilan (značajnski vredan) tek u nekom diskursu: rad avangardi se ukazuje kao neka vrsta hijeroglifa koji se može pročitati tek u vezi sa drugim hijeroglifima. Zato je teško izdvojiti i prosudjivati partikularne primere, pred okom uma i umom oka nižu se lanci koji tvore diskurs avangardi. Diskurs avangardi partikularne primere, fragmente, krike, mucanja, bljeskanje, ..., čini inteligibilnim. Problem prirode umetnosti je sličan prirodni igara, barem u ovom smislu: ako gledamo i vidimo šta je to što zovemo 'umetnost' nećemo naći zajednička svojstva - već samo 'sprudove' sličnosti. Znanje šta umetnost jeste nije razumevanje neke manifestne ili latentne suštine, već mogućnost prepoznavanja, opisivanja i objašnjavanja onih stvari koje nazivamo 'umetnost' pomoću ovih sličnosti.

Avangarde u heterogenom kulturnom prostoru Jugoslavije, između dva rata, karakteriše: (1) internacionalni jezik avangardi obrazovan u umetničkim pokretima: postimpresionizam, kubizam, ekspresionizam, futurizam, dada, konstruktivizam, nadrealizam, itd; (2) tipični slovenski eklekticizam koji spaja 'modernizam avangardi' sa 'spiritualnim', 'nacionalnim', 'folklornim', itd. ('mit slovenskog' Rastaka Petrovića ili Micičev 'barbarogenije'); (3) anarhizam razvijen u rasponu od pobune intelektualca, preko destruktivnih poriva 'novog primitivca', do usmerenog ideološkog i profilisanog revolucionara; (4) narušavanje medijskih okvira produkcije i okvira 'gradjanskog' ponašanja i života, a 'časopis' postaje karakteristični prostor i delo (SVET UMETNOSTI) avangardi; (5) tragični kraj i prekidi koji vode u mističko čutanje (čutanje Ljubomira Micića od tridesetih godina do smrti 1971. godine), smrt (Branko Ve Poljanski je nestao pod mostovima Sene birajući život klošara), odricanje od ideja avangardi (u ime revolucije i revolucionarne represije: Marko Ristić), život u senci (Dragan Aleksić, Ivana Tomljenović, ...). --- Napomena: prekid je bio drastičan, diskurs o avangardama između dva rata, gotovo mucajući počeo je da izbija na površinu tek od šezdesetih godina, da bi se prve izložbe, studije i monografije pojavile tek sedamdesetih godina!

Bazični mediji avangardi između dva rata je ČASOPIS, prostor ukrašavanja diskurzivnog (manifest, poezija, proza, ni-poezija-ni-proza) i nediskurzivnog (tipografska struktura, sintaktička prevlast uređenja teksta na strani koja ulazi i u semantiku teksta, u funkcije kolaža i montaže, itd.). Bazične metode su citat, kolaž i montaža. Citat, kolaž i montaža se pojavljuju u kubističkoj, dadaističkoj, konstruktivističkoj i nadrealističkoj produkciji, pri tome se razlikuju

funkcije: (1) za kubizam citat, kolaž i montaža su procedure plastičkog oblikovanja slike; (2) za dadaizam citat, kolaž i montaža su procedure destrukcije i dekonstrukcije 'celovite slike' i 'celovitog diskursa' Zapada; (3) za konstruktivizam citat, kolaž i montaža su procedure konstruisanja novog (tehničkog i medijskog) poretka sveta iz fragmenata slika i diskursa Zapada; (4) za nadrealizam citat, kolaž i montaža su procedure u čijim posledicama/razultatima se čita učinak nesvesnog, posredstvom kojih se simulira 'rad nesvesnog'.

Procedure kolaža su u rad umetnosti modernizma i avangardi uveli Georges Braque i Pablo Picasso kao rešenje problema pred kojima su se našli u sudaru sa plošnom organizacijom kompozicije slike u analitičkom kubizmu. Termin 'kolaž' označava izdvajanje elemenata ili fragmenata jedne celine (fenomenološke, sintaktičke i semantičke), prenos elemenata ili fragmenata jedne celine na mesto potencijalne (druge) celine.

Montaža je 'rasipanje', 'uklapanje', u svakom slučaju 'neorgansko' i 'neprirodno' povezivanje elemenata ili fragmenata različitog porekla u novu celinu. Termin 'montaža' je izveden iz praktičnih i teorijskih istraživanja filma tokom dvadesetih godina. Istorija montaže se može pratiti od Griffithovih filmova preko istraživanja Lev Kulešova, koji je već 1916. naziva osnovnim kinematografskim sredstvom, do razrada u delu Ejzenštajna, Pudovkina, Vertova. itd. Veoma brzo je koncept 'montaže' primenjen u pozorištu, fotografiji, slikarstvu, strukturalnoj organizaciji časopisa i knjiga, književnosti, itd.

Terminom 'citat' ukazuje da umetničko delo nastalo procedurama kolaža i montaže nije 'originalni dar neponovljivog', već rezultat strategija koje uzimaju (pozajmljuju) druga umetnička dela i druge produkte kulture za materijal (jezički materijal). To što umetničko delo nastaje upotrebom fenomenalnih, sintaktičkih i semantičkih aspekata drugih umetničkih dela određuje drugostepeni (meta) status procedura citata, kolaža i montaže. Uobičajeno se citatnost izlaže tipologijom: (1) umetnički radovi/dela istog medijskog tipa (prenos ili citiranje se ostvaruje između književnih dela ili između likovnih dela ili između filmskih dela - održavaju se medijske granice); (2) umetnički radovi/dela različitog medijskog tipa (prenos elemenata i fragmenata jednog dela u novo ustrojstvo drugog dela drugog medija: narušavaju se medijske granice, tipični primeri su strukturalna uređenja stranica časopisa).

Autori avangardi su strategijama 'citata, kolaža i montaže' pokazali (često nevešto, ali i lucidno, paradoksalno i sofisticirano) da se gubi granica između medijskih procedura, da se umesto uloge pesnika, prozaiste ili teoretičara književnosti igra uloga pisca, odnosno, da se umesto uloge slikara, skulptora, režisera, pisca, izdavača, itd. igra uloga UMETNIKA.

II. 2 PLASTIČKE FUNKCIJE KOLAŽA I MONTAŽE U KUBIZMU

Eksces kubizma se u Jugoslovenskom kulturnom prostoru odvijao između 1913. i sredine dvadesetih godina presecajući se sa ekspresionizmom, postkubizmom, dadaizmom i konstruktivizmom. Za istraživanja relacija tekstualnosti i likovnosti, bitni su akvareli, crteži i kolaži

Ivana Radovića nastali između 1921. i 1924. ("Kompozicija", 1923. i "Kolaž", 1924.) i slike Mihaila Petrova ("Kompozicija 77", 1924.), kao i časopis "Putevi" (br.1 1922, br.2 1922, itd.).

Fragmenti teksta (iscepane stranice novina, ispisani-islikani brojevi, slova i reči) se pojavljuju kao elementi plastičke kompozicije slike. Semantički aspekti fragmenata teksta su redukovani na vizuelni znak. Pojavnosti plastičkog rešenja nastalog montažom tekstualnih fragmenata naglašavaju plošnu artifičijelnu organizaciju: tekst se uvek prostire po plohi i tekst je specifičan slučaj relacija tačaka, linija i površina. Nediskurzivna upotreba diskurzivnog materijala naglašava 'konkretnost' i 'nereferencijalnost' plohe.

PUTEVI - PREPOSTAUKE MODERNIZMA

Časopis "Putevi / mesečne sveske za umetnost i filozofiju" imao je paradigmatiku ulogu u razumevanju modernizma između dva svetska rata. Ulasnik časopisa je grupa 'Marsias', a urednici su bili: Milan Dedinač, Dušan Timotijević, i Marko Ristić. Časopis je izlazio u Beogradu. U literaturi "Putevi" se svrstavaju u primer eksplicitne modernističke teorije i prakse, kao i u nagoveštaj nadrealizma. Naše čitanje "Puteva" zadržalo se na analizi teorijskih osnova modernističke produkcije. Govoriti o 'eksplicitnom modernizmu' znači ukazati: (1) na distinkcije disciplina umetnosti (definisan status poezije, proze, esejistike, teorije, slikarstva); (2) na inovacije u okvirima naznačenih disciplina (inovacije poetskog, proznog, esejističkog i teorijskog teksta, inovacije likovne produkcije); (3) utvrđivanje autonomije diskursa umetnosti u odnosu na druge diskurse (ideologije, religije, nauke, ...). 'Eksplicitni modernizam' "Puteva" pokazuje da je modernizam dominantno okružje kulture i umetnosti, odnosno, da status modernizma nije marginalan već strukturalno determinišući za kulturu i umetnost prve polovine dvadesetog veka. U prvom broju (januar 1922.) četiri priloga pokazuju tipičnu modernističku strategiju.

Pesma Stanislava Vinavera "Prolazi!":

Ni jedan nas krik u sanjariji
Ne može spasti
Idemo -
Mi smo u prevlasti:
(Zvukovi stariji!)(Zvukovi stariji!)
Sve povećava
Sveopšte zvučnosti plač
Kao što je i ogrtač
Šareni smisla
Šaren samo da se smena
Vaseljena
Ne primeti...
Ne osveti...

ima odlike modernističke strategije: autonomni nereferencijalni diskurs razlikuje se od 'tradicionom datog poetskog diskursa' po tome što ne oponaša, već teži da se uzdigne do 'kreacije'.

Tekst Rastka Petrovića "SPOMENIK-PUTEVI", ni-poezija-ni-proza, pisan je procedurama citata, kolaža i montaža povezujući 'futuristički naboje' (provokaciju, dinamizam) i kubistički formalizam. Na primer:

Podje u lov na vidike po svetu
Šta mislite o spomeniku Putevima
Jednom mladom časopisu? Očaran sam. (...)
OVAJ SPOMENIK ZA PILOTE ŠTO ODOŠE
U AVIJATIKU I IZGIBOŠE IZ HEROJSTVA
IZ DOSADE I IZ NAVIKE SLAVA IM (...)

Dva automobila na velikom bulevaru sjuriše se
jedan na drugog, i razmrskalo. To je Spomenik Katastrofa
i Spomenik Pustolovina Uzvišena. (...)

Tekst se temelji na diskurzivnoj igri: o SPOMENIKU podignutom časopisu "Putevi" i spomeniku otadžbini, junacima, avijatičarima, smrskanim automobilima, itd. Sintaktički (konfiguracija teksta) i semantički aspekti teksta su sprovedeni citatom, kolažom i montažom. U naznakama o 'plagijatu' Petrović razvija zamisao 'citata' od poetike do psihanalitičkih nagoveštaja i metafizike:

Nek živi sad plagijat! On plagira veliku misao Svemira;
ukrao je sliku jednog ostrva pa je strpao u ovaj stih.
Moja mati je ukrala sitni smeh od mog oca: moja sudbina
tad bi rešena na osnovu plagijata po slici božijoj.

Završni stihovi teksta ukazuju se kao izuzetni primeri tekstualnih analogija slikarskom kubizmu. Semantička heterogenost teksta simulira kubističko prikazivanje objekta vidjenog iz različitih tački gledišta, a 'Hrist' korespondira kubističkim interesima za egzotičnu umetnost:

Da, lirike
Naš Hrist sad u vrtu
Okrugao i crn od mahagovine
- Muški mu znak dopire do kolena -
Sa očima belim: to je Crnac na rtu,
Koga je krstila zbog istine
Ljubavi cela vasiona.

Napomena: poslednji stihovi su izazvali reakciju pravoslavne crkve i nagoveštaje o isključenju pisca iz crkve. U "Izjavi Rastka Petrovića" ("Putevi", br.2 februar 1922.) naznačeni su 'čvorovi' koji se mogu prihvatiti za 'programsko odredjenje':

Stih koji je izazvao ovu čudnu polemiku nema nikakve vez sa Hristom Pravoslavne Crkve; reč 'naš' i 'Lirike Hrist' dovoljno pokazuju da je ovde Hrist samo u značenju Božanstva i moći, da ima čistu artistsku vrednost. Čeo pasus se odnosi na opis jednog od mnogih crnačkih fetiša: od mahagovine, crn, okrugao, sa očima belim, istaknutog seksa (što je mistična karakteristika crnačkih božanstava), u egzotičnom pejzažu.

Paralelizam teksta i ilustracija, na primer pesme Živojina Uukadinovića (strana 16) i reprodukcije slike Sava Šumanovića "Dve Žene" (strana 17), primer je modernističke označivačke logike: autonomne pozicije definisanih medija (razlikovanje fenomenalnosti teksta i slike) i kontekstualne podudarnosti.

U "Putevima" (br.1 i 2) objavljen je duža filozofska studija Dušana Matića "Istina kao konstrukcija" koja uslovno pripada teoriji saznanja. Matić izlaže pregled 'teorije saznanja' od Aristotela do

pragmatizma, logistike Bertranda Russella, Deweya, itd. Okvir Matičeve rasprave je okvir 'modernističke ideologije' zasnovane na 'formalnom aparatu' i 'skeptičnosti prema dogmama racionalizma'.

Temeljni problem kubističkih slika kao i tekstualnih eksperimenata "Puteva" je u 'lociranju' statusa slike i teksta - i kao što je Matić pokazao da je istina konstrukcija, tako slike Radovića i Petrova, tekstovi Uinavera i Petrovića, pokazuju da slika i tekst nisu ontološke celovitosti, već produkti rada 'citata, kolaža i montaže'.

II - 3 DADA I KONSTRUKTIVIZAM: NI-SLIKA-NI-TEKST

Produkcije dadaističke i konstruktivističke umetnosti u Jugoslaviji (Trst-Ljubljana-Zagreb-Beograd) su povezane i tek intencionalna i programska odredjenja ih razlikuju. Procedure citata, kolaža i montaže upravljaju dadaističkom 'destrukcijom-dekonstrukcijom' celovite slike i diskursa Zapada. Procedure citata, kolaža i montaže upravljaju konstruktivističkim projektovanjem novog mimezisa (medijskog ustrojstva po uzoru na produktivne učinke modernog sveta).

ZENIT I ZENITIZAM (1921-1926.)

Imenom 'Zenit' i 'Zenitizam' označavaju se časopis "Zenit" (prvi broj je izašao 1921. u Zagrebu, a poslednji broj <br.43> u Beogradu 1926.), publikacije (Ljubomir Micić, Ivan Goll, Boško Tokin "Manifest zenitizma" 1921, "Arhipenko - Nova plastika" 1923, Branko Ve Poljanski "Panika pod suncem" 1924, itd.), događaji (zenitistička večernja, zenitističko pozorište u organizaciji Jo Kleka po tekstovima Micića, Poljanskog i Marinettia iz decembra 1922.) i izložbe ("Zenitova međunarodna izložba nove umetnosti" april 1924.), itd. Ljubomir Micić, osnivač časopisa "Zenit" i vodja 'zenitističkog pokreta', je načinio samo jedno umetničko delo: časopis i pokret "Zenit". Ako se govori o umetničkim delima avangardi, onda to nisu komadi (slike, skulpture, odnosno, tekstovi i pesme), već je 'umetničko delo' sam pokret koji na meta-nivou (drugostepenom diskursu) radi sa komadima (slikama, skulpturama, tekstovima, pesmama, itd.) smeštajući ih i premeštajući ih u/po mrežama diskursa (teorije, poetike).

Evolucija 'zenitizma' se odvijala kroz tri etape (sa mnoštvom preklapanja): (1) ekspresionistička retorika; (2) dadaistički aktivizam, anarhizam i destruktivnost; (3) konstruktivistička estetika.

Ishodišta zenitističke pobune su u ekspresionističkoj mističkoj i revolucionarnoj retorici specifičnoj za rane dvadesete godine. "Manifest zenitizma" (1921.) pisan je montažom 'slobodnog stiha', 'diskursa mističke i političke objave' i uvodjenjem sintaktičke organizacije teksta (naznake 'pattern' konfiguracije). Diskurs 'mističkog' se zapaža u mnoštvu primera: (1) ukazivanje na nad-razumsko i 'supremaciju':

Zenitizam ne možete 'razumeti' ako ga ne osetite.

(2) utopijski ciljni sadržaji izdizanja čoveka ka zenitu:

Mi smo goli i čisti.

Zaboravite mržnju - utočite u gola dubine Sebe!

Zaronite i uzvisite se do svojih visina!

ZENIT

(3) 'teozofirajuća' odrednice 'čoveka' i 'zenita':

Čovek je centar makrokozmosa - severni pol zemlje.

Zenit je centar metakozmosa - severni pol svemira.

Zenitizam je magični i električni interval makrokozmosa i metakozmosa - Čoveka i Zenita.

Opsesivnu zamisao 'barbarogenija' Micić je razvijao od metaforične slike pobunjenika protiv evropocentrične kulture preko dadaističke ironije i destrukcije zapadnog koncepta sveta, do mitske projekcije:

U ime barbarogenija, živelu novo kulturno varvarstvo, čija je sadržina nezavisno čovečanstvo. Jer, barbarogenije nov je čovek, naoružan bombama varvarskog duha i vatrometom varvarskih čistih osećanja. Barbarogenije, odredio je da Balkan bude most za prelaz varvarskih legija novog duha. Barbarogenije zapovedio je šestom kontinentu Balkanu, da bude avangarda novih varvarskih oplodjenja. U ime toga barbarogenija i njegovog duhovnog zenitizma - mi smo danas varvari kulture - mi smo varvari civilizacije. To je Balkanizacija Evrope!

("Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima" "Zenit" br.37, 1926.)

Politički diskursi zenitizma često su tumačeni kao boljševički, nacionalistički, desničarski, anarhistički, itd. Naše čitanje Micićevih tekstova prepoznaje diskurzivne strategije destrukcije i dekonstrukcije 'političkog i ideološkog funkcionalizma'. Pozicije zenitizma su anarhističke.

Zamisli citata, kolaža i montaže su sprovedjene u strukturiranju koncepta časopisa "Zenit": upotreba različitih jezika (objavljivani su tekstovi u originalu bez prevodjenja), montaža različitog tipografskog materijala, kolažiranje tekstualnih i vizuelnih fragmenata, razbijanje normativne sintaktičke strukture teksta na pattern sheme, itd. Sličnim procedurama nastaju plakati, letci i knjige: Micić "Kola za spasavanje" (1921.), "Aeroplan bez motora - Antievropska poema" (1925.), itd, zatim, Ve Poljanskog "Panika pod suncem" (1924.), "Tumbe" (1926.), ...

Micić je u predgovoru knjige "Arhipenko-Nova plastika" i u tekstu "Nova umetnost" ("Zenit" br. 34, 1924.) koncipirao elemente zenitističke teorije likovnih umetnosti. Micićevu teoriju likovnih umetnosti karakteriše, kao i celokupnu teoriju i praksu zenitizma, PARADOKS. U tekstu "Nova umetnost" Micić se zalagao za autonomiju umetnosti:

Nova umetnost uslovljena je sopstvenim principima, svojim sopstvenim zakonima, nezavisno od zakona prirode.

da bi u većini manifesta programski ulazio u problematiku 'funkcija umetnosti' u društvenom i kulturnom sistemu, odnosno, da bi utopijski ukazivao da umetnost preuzima funkcije ideologije i religije.

U "Zenitu" su objavljene ilustracije i prilozi skoro svih značajnih umetnika dade, apstraktne umetnosti i konstruktivizma. Na primer, "Zenit" br.17/18 iz 1922. posvećen je ruskoj novoj umetnosti, u "Zenitu" br.40 iz 1926. objavljen je tekst Doesburga i EEsterna "Internacionalna arhitektura" i pregled knjiga u izdanju Bauhausa, itd.

Zenitističku likovnu produkciju ostvario je zagrebački umetnik Jo Klek (= Josip Seissel). Tokom 1922. i 1923. Jo Klek je realizovao seriju konstruktivističkih kolaža koji su izlagani na "Zenitovoj me-

djunarodnoj izložbi nova umetnosti". Jo Klek je svoje kolaže nazivao 'PAFAMA' (= PapierFarbenMalerei) što je Micić preveo kao 'ARBOS' (= Artija-Boja-Slika), tj. 'arbos-slikarstvo'. Kolaži Jo Kleka su primeri 'čiste likovne produkcije' izvedene iz radikalnog konstruktivizma i konstruktivističkog usmerenja 'citata, kolaža i montaže'. Primeri kolaža i ARBOS (PAFAMA) slika su "PAFAMA" (1922.), "Zenit, zenitizam", "Miloborsk - Nacrt za zenitističko pozorište", "Reklame", "Kino" (iz 1923.), "Ljudi su ubice", "Pomozite studentima", "Simetrije u prostoru - Nacrti za scenu zenitističkog pozorišta", "Konstrukcija 56", "Nevero moja" (iz 1924.) i "Plakete", "Vo imja zenitizma" (1925.), itd. Kolaži kao što su "Ljudi su ubice" i "Nevero moja" primeri su dadaističke dekonstrukcije gestalta (vizuelne celine) posredstvom kolaža i montaže. Kolažima "Reklame", "Kino", "Zenit, zenitizam", itd. Klek realizuje konstruktivistički, analogije sa suprematističkim i neoplastičkim prostorima nisu zanemarljive, 'novi mimesis'. Tu se radi o prikazivanju prostora, relacija plastičkih i tekstualnih fragmenata, koji je proizvod ljudske imaginacije, logike projektovanja proizvodnog rada. Suočeni smo sa mimesisom, koji ne prikazuje ništa, sa kopijom kopije, i još dalje, sa kopijom konstrukcije. Upotrebljeni tekst je 'mimesis reklama gradskog artificijelnog pejzaža' i krajnja instanca apstrakcije (zapis slova i reči je slika <označitelj> koja je postala znak). Prema Vari Horvat-Pintarić Jo Klek je na nagovor Augusta Cesarca, koji Seisselovo slikarstvo nije smatrao ideološki naprednim, prekinuo saradnju sa "Zenitom" oko 1925. godine.

DADA TANK, DADA-JAZZ, SVETOKRAT, DADA-JOK, TANK

Radikalna destruktivna praksa označena imenom DADA sprovedena je u diskurzivnom polju i atmosferi časopisa "Dada Tank" i "Dada-Jazz" (Zagreb, 1922.) Dragana Aleksića, časopisa "Svetokrat" (Ljubljana, 1921.) i "Dada Jok" (Zagreb, 1922.) koje je izdavao Virgil Poljanski i časopisa "Tank" (Ljubljana, 1927.) Ferdo Delaka.

Časopis "Dada Tank" i "Dada-Jazz" su strukturirani za čitanje i gledanje. Naglašena je vizuelna i tipografska strukturiranost časopisa procedurama citata, kolaža i montaže. U časopisima saradjuju Kurt Schwitters, Tristan Tzara, R. Huelsenbeck, Mihailo Petrov, itd. Razvijani su za dadu svi tipični tekstualni modeli: slobodni stih, objava manifesta povišene retorike:

Svi na okup blizu je dan razračuna pasti će stare vrednote "umetnosti" / Sveukupni krematoriji ne donasaju toliko kalorija u telo istrulih mumija kao dada

(zaglavlje časopisa "Dada Tank" br.1)

automatski tekstovi, naglašavanje potencijalne fonetske (pri čitanju na glas) ili sintaktičke (pri gledanju) strukture teksta:

Worte kleben Wand hangen als
LUSTERbusching zusammen spannen
(O edle JUNGFRAU!)
Bimm - bammm
Timm - tammm
KzzZ - Kzzzzzzz (...)

(Mihailo Petrov "13" iz časopisa "Dada Tank", br.1),
tekstovi obrazovani saglasno geometrijskoj osnovi (pattern) ili dada-

ističko-konstruktivističkoj tipografiji (4 strana "Dada Tanka" br.1 koju je uredio Dragan Aleksić), itd. Aleksić je napisao niz tekstova bližih retorici manifesta nego teorijskoj raspravi: "Dadaizam", "Kako bi da Vam ne rekne da je Dada...", "Kurt Švitters Dada" i "Uodnik dadaističke česme". U paragrafu iz teksta o Schwittersu Aleksić navodi i demonstrira program dadaističkog lomljenja jezika i transformisanja citata u novu celinu kolažom i montažom:

Dvopolutna zemlja i dvopolutni Švitters pesnik-slikar. Umetnost se ne kondenzira bukvarnostrogim medjama (Pierrot Marcetto) već se nadeljnosvečano i novokostimira. Meketanje starostavnosti preskulptiše neke ideje u nepomičnost, centropomaknuće sistematike nestaje - Švitters ne miče pomičnost već ograničenost - DADA je globetretarski ornamentiran generalnošću, on muzicira slikarskim stihovima - Švitters čovek ne sadsmlione dobe već futuro-academicas.

Huelsenbeckov tekst ("Dada-Jazzu") eksplicira otvorenost kontakta dada, otvorenost koja se pre pokazuje kao strategija nego kao stil:

Dada ne umire na dadi. Njegov smeh ima budućnosti

Dada = različito shvatanje po dadaistima

Dadaist ima slobodu dati si svaku masku

DA može svaku struju zastupati, jer nijednoj ne pripada.

Časopisi "Svetokrat" Virgila Poljanskog sa motom: "list za ekspediciju na severni pol čovekovog duha" i časopis "Dada Jok", sprovode procedure citata, kolaža i montaže odredjujući časopis za prostor 'semantičke' i 'kulturološke' subverzije. Delak i Černigoj su koncepciju "TANKA" razvijali na preseccima ekspresionističke retorike, dadaističke destrukcije i konstruktivističke socijalističke utopije.

KONSTRUKTIVIZAM AVUGUSTA ČERNIGOJA

Rad Avgust Černigoja se dvedesetih godina formira pod uticajima italijanskog futurizma (u Bolonji je 1922. polagao ispit za profesora crtanja i istorije umetnosti), zatim studira na Minhenskoj akademiji, da bi 1924. boravio i učio na Bauhausu u klasi Vasilija Kandinskog i jednog od vodećih konstruktivista Laszlo Moholy Nagya. Rad u domenima konstruktivizma Černigoj sprovodi između 1924. i 1929. godine. U vežbaonici Tehničke srednje škole u Ljubljani avgusta 1924. otvara prvu konstruktivističku izložbu. Posle otpuštanja iz ljubljanske Tehničke škole odlazi u Trst. U Trstu je pokušao da otvori školu po uzoru na Bauhaus. U Trstu okuplja slovenačke i italijanske umetnike, piše manifeste, radi scenografiju, saradjuje sa ljubljanskim časopisom "Tank", itd.

Konstruktivizam Černigoja je izveden iz bauhausovskog i sovjetskog konstruktivizma, sa naglašenim opozicijama 'unutrašnje nužnosti':

Konstruktivisti pobedjuju svojim visokim razumevanjem tj. psihološkim nagonom.

'racionalnog projektovanja prostora':

Cilj konstruktivista je, da se predstavi stvaranje ne samo na čisto dvodimenzionalnosti platna (kao kubisti ili futuristi), već pre svega, pomoću raznih materijala konstruisati u oblasti prostora i vremena, a istovremeno

i 'revolucionarno konstruktivističke retorike 'novog sveta':

13

je ta, da se ovde ne radi o jednostavnom i shematičnom dovodjenju u sklad nadrealizma, sa današnjim tezama dialektičkog materijalizma, već o aktivnoj i živoj izgradnji svesti koja učestvuje u menjanju sveta.

U binarnom paru opozicija 'dialektički materijalizam - freudizam' Freudova teorija je imala prevlast u domenima produkcije umetničkih dela. Prevlast freudizma se vidi u tematskom bloku "Pokušaji simulacija" (Živanović-Noje, Bor, Jovanović "Uvod" i "Pokušaj simulacije građanskog optimizma", A.Vučo "Pokušaj simulacije sujeverja", Bor "Pokušaj simulacije jedne naročite vrste maštanja"), anketama "Da li je humor moralni stav", "Anketi o želji", pesmama i tekstovima (automatski tekstovi, tekstovi o snovima) i likovnim priložima (fotografija "Mrtvi simboli smrti" sa tekstom Aragona, fotografija skidanja krstova sa Kremlja, reprodukcije slika Salvadora Dalí, Max Ernsta, Živanović-Noje, Yves Tanguya, fotografija skulpture Alberto Giacomettia "Objet embarrassant a poser" i nekoliko tekstualno vizuelnih radova među kojima se izdvaja rad "Ljubav"). Rad "Ljubav" je primer psihoanalitičke-nadrealističke interpretacije vizuelnog predložka (razglednice sa ljubavnim parom). U NDIO br.3 objavljen je projekt "PRED JEDNIM ZIDOM - simulacija paranojačkog delirijuma interpretacije". Rad čine sedam fotografija: fotografija jednog zida (R.Rubena) i intervencije na reprodukcijama fotografije (Ristić, Rastko Petrović, Bor, Živanović Noje, Dedinc i Matić). U istom broju objavljen je tekst Ristića "Pred jednim zidom - objašnjenje istoimene strane ilustracija". Starna sa fotografijom i tekstom objašnjenja je primer strukturiranja umetničkog rada po uzoru na hijerarhiju metajezika. Rad je strukturiran na četiri diskurzivna nivoa: (1) fotografija zida (snimljen je deo zida); (2) 'simulacija', pri čemu termin 'simulacija' pokriva raspon od slobodnih asocijacija do upisivanja potencijalnog značenja (fantazma); (3) materijalizacije ideje, tj. intervencija na fotografiji zida čime se naglašavaju oblici koji su rezultat simulacije; (4) pisanje teksta o radu čime se ukazuje na kontekst nastajanja rada i na kontekst mogućeg čitanja rada. Na ovaj način konstituisana hijerarhija jezika ukazuje na 'produkciju' koja je u prevlasti diskurzivnog rada, a rezultat ili delo nije cilj, već element procesa koji potvrđuje učinke upisa subjekta.

Procedura citata, kolaža i montaže preuzeta iz dadaizma u produkciji nadrealizma dobijaju 'semantički dodatak'. Autori nadrealizma su reduktivna i formalne inovacije dade i konstruktivizma, koje karakteriše prekid sa zapadnom istorijom naracije, vratili radu naracije pokazujući da je funkcija citata, kolaža i montaže da konstituiše vizuelne, vizuelno-tekstualne i tekstualne priloge koji se mogu razumeti kao 'rebusi', 'automatski crteži, tekstovi, kolaži', 'simulacije' ili 'slobodne asocijacije'. Produkt procedura citata, kolaža i montaže u dadaizmu i konstruktivizmu je bio semantički prazan, nudeći se 'oku uma' kroz verifikacije prisustva. Produkt procedura citata, kolaža i montaže u nadrealizmu je semantički pun, pri čemu su značenja skrivena u heterogenom i pluralnom ustrojstvu rada slično rebusu, omaški, šali, snu, ... (na primer, Ristić "La vie mobile I-XIII" <1926.> i "Asamblaž" <1939.>, Matić i Vučo "Rognissol",

fotogrami Bora, N.Vuča i Ristića <1928-30.>, itd.). Produkte nadrealizma ne verifikuju njihova formalna konstrukcija ili procedura nastajanja, već nešto izvan dela. To nešto izvan dela je nesvesno, fantazam, vizija, halucinacija, itd. i određeno je radom teorijskog diskursa nadrealizma. Pokazuje se da umetnik ne otkriva smisao u radu (automatskom zapisivanju, crtanju, gradjenju kolaža, itd.), nego da ga stavra u svojim semantičkim sistemima (kontekstu teorije nadrealizma) konstruisanim pomoću reči ispunjenih vrednostima koje pridodaje stvaranom predmetu, situaciji ili događaju. Ne radi se o jednostavnom 'upućivanju jednog značenja na drugo značenje' što je funkcija jezika, već o subverziji pravila, upotreba, komunikacionih kanala, itd. 'pokrivanja svih potreba jezika' čime se simulira rad nesvesnog: Ako se do tih rezultata dolazi i simulacijom, jasno je da simulacija jednog paranojačkog ustrojstva duha daje rezultate iste vrednosti iskrenosti kao i nesvesno delovanje takvog ustrojstva, jer, kao simulacija, ona podrazumeva, ona pretpostavlja i samoprokazuje stvarno postojanje paranojačke sposobnosti. Otkriva i budi nešto što je bilo latentno, čije je ispoljavanje omogućio jedan svestan podstrak, što ni najmanje ne sprečava da to ispoljavanje bude jedno nesvesno odvijanje.

(Koča Popović & Marko Ristić "Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog", Nadrealistička izdanja, Beograd, 1931.)

Automatski tekstovi, analogno automatskim crtežima, temelje se na pretpostavci da je pisanje trag u kojem se čita učinak nesvesnog i da se to dešava kada škrabate nešto. Teorija i praksa automatskih zapisa postavlja za postulat da je moguće zapisivati, crtati, škrabati, a da pri tome ne postoji voljna kontrola. Na primer, Ristić u knjizi "Bez mere" (1928.) piše:

Ja tu nemam nikakve zasluge: gledam preko ramena šta moja ruka piše, i čudim se njenoj nepogrešivosti. Ruka: kao kad bih kazao zavesa, tabakera, nakovanj, oblak ili skela...

Karakteristični primeri automatskog teksta su grupni rada Ristića, Matića, Kušića, Jovanovića, Bora i Vuča "Čari automatizma ili sedam minuta genijalnosti" ("Nemoguće"), Moni de Bulia "Nadrealistički tekst" (objavljen na francuskom u časopisu "La Revolution surrealiste" no.5, 1925.), Djordja Kostića "Automatski tekst" (NDIO br.2), Vane Bora "Automatski tekst" (NDIO, br.3), itd. Tekst "Čari automatizma ili sedam minuta genijalnosti" čine šest paragrafa. Svaki paragraf je pisan na posebnoj listu hartije. Tih šest listova hartije kružili su istovremeno od jednog do drugog autora u pravcu zemljinog okretanja oko svoje osovine i na njima je svaki učesnik ispisivao nekoliko redova obazirući se ili ne na ono što je prethodno napisano:

Poljuljani Zapad obelodanjen je svojom sopstvenom slabošću kao jezivi samrtnik pred rumenim krilom Istoka. To je bolje no rum. I to malo krvi koja već kaplje kao san sagoreva na ovim očima koje uprkos svih zasićenih uspavanki klimaju svojim pristanom, bude se ili ne,...

Teorija nadrealizma je teorija i ideologija pokreta sa znatnim teorijskim i ideološkim zaledjem. Nadrealizam preuzima aspekte orga-

nizacije uspostavljene u freudizmu (sekta) i revolucionarnim pokretima (partija). Diskurs nadrealizma je strukturiran u 'funkciji moći'. Termin 'moć' označava očekivane učinke slike i reči na podsvest, status članova pokreta (od vodje <Ristić> do otpadnika <De Buli>), odnos nadrealizma i drugih pokreta (potiskivanje anarhističkog dadaizma organizovanim centralističkim nadrealizmom, kao i preuzimanje i transformisanje metoda avangardi), itd.

II - 5 KRIZA AVANGARDI 30tih GODINA

Kriza avangardi 30tih godina nije rezultat 'činjenice da je staro umrlo, a da novo ne može biti rođeno', već odgovora 'represivnih društvenih moći' na izazove, prekide, subverzije, anarhizam, misticismizam, materijalizam, itd. avangardi. Odgovor je bio drastičan: u Nemačkoj i Sovjestkom savezu avangarda je likvidirana, u Italiji avantura futurizma je uvedena u okvire 'nasatjuće umetnosti epohe fašizma'. U građanskim demokratijama Zapada i Srednje Evrope pozadinskim radom kapitala ili reakcije na kapital nastajala je umetnost 'umerenog modernizma', 'klasičnih i dekorativnih dosega', 'aktivizam dade je prenesena u automatizam psihoanalitičkog ustrojstva nadrealizma', a nadrealizam se računao ka kritičkoj revolucionarnoj teoriji (kao i mnogi spojevi realizma, dade, ekspresionizma) i ka fantastičkom slikarstvu i prozi. Različiti obrti su vodili jednom pluralnom polju preseka diskurzivnosti i nediskurzivnosti, koje možemo nazvati 'postmoderna'. U ovom smislu 'postmoderna' označava kritiku modernističke (i avangardne) teorije i produkcije, odnosno, rekonstrukciju 'naracije' u delima likovnih umetnosti i književnosti kao odgovor na subverziju 'naracije' avangardi.

KRITIKA MODERNIZMA U TEORIJI NADREALIZMA

Tekst Marka Ristića "Protiv književnosti modernističke" (NDIO, br. 2 1932.) je primer geneze 'antimodernizma', zatim, i 'postmodernosti', u smislenim okvirima nadrealizma: od avangardne pozicije do kritičko revolucionarne pozicije (ideološki plan) i postmodernističke pozicije (plan umetnosti). Ristić polazi od marksističke kritike statusa i uloge intelektualca:

Moderno doba ne čeka od intelektualaca da mu oni nadju njegov pravi smisao: naprotiv, za današnje intelektualce pitanje je života ili smrti da li će biti na visini tog smisla.

da bi ukazao na raskorake proklamacija i rezultata modernizma: Da nije bila ideološki dorasla (umetnost modernizma, napomena M.S.), vidi se na primer iz toga što nije uspela da promeni u osnovi ni jedan od teorijskih i načelnih estetskih i intelektualnih postavki i kriterijuma, na osnovu kojih je, uvek istih, u početku bila napadana, docnije blagonaklono polupropuštana, najzad ovačana priznanjem ...

Ristićeva kritika modernizma se uklapa u široki okvir kritičkih rasprava nastalih u granajama diskursa levice (na primer, kritičke opaske Augusta Cesarca o sovjetskoj avangardi, postavangardna teorija i praksa časopisa "Nova Literatura" <1928-30.>, rad grupe "Zemlja", itd.).

REČI I SLIKE: JOSIP SEISSEL

Jo Klek nakon prekida sa Zenitom, sada je reč o Josipu Seisselu, posvećuje se arhitekturi i paralelno zakoračuje u područja diskurzivnosti i nediskurzivnosti nadrealizma. Prilikom boravka u Parizu 1939. započinje mapu nazvanu "3c tričarije" koju završava u Zagrebu 1958. Paralelno 'tričarijama' nastaju radovi u tušu, akvarelu, temperi ("NA D-PAS-NOJ Aleji St. GERMAIN", "PO-BJEDNIK I PO-DRUG", "EVANDJELJE PO JAJETU", "Poludjevica" <svi iz 1939.>, itd.). Seisselovi radovi su uzglobljeni između ikonografije 'Zemlje' i fantastičkog diskursa kasnog nadrealizma. Odnosi slikane reči i slikane slike (škrabane reči i škrabane škrabotine koja se prepoznaje kao slika), bitni za nadrealistička i fantastičke eksperimente Magritta, postali su metod 'otvaranja scene nesvesnog'.

Na prvim listovima "Trica i tričarija" Seissel opisuje ono što vidi oko sebe, rastavlja reči na slogove, i zatim ih vizuelizira. Seisselovi eksperimenti razradjuju rascep diskurzivnog (reč) i nediskurzivnog (vizuelizirana reč) nagoveštavajući da se u rascepu krije 'nesvesno'. Seisselov ironični pristup (diskurzivna igra, humor, neočekivani obrt) i loš crtež (što je u suprotnosti sa insistiranjem na pseudorenesansnoj i pseudobaroknoj estetici fantastičkog nadrealizma) ukazuje na intelektualnu poziciju koja je pre autokritička no idealistička (u smislu idealizacija nesvesnog, fantastičkog, opsesivnog, vizionarskog).

FANTASTIČKI DISKURSI SLIKE I POETSKOG MILENE PAVLOVIĆ BARILI

Slikarstvo Milena Pavlović Barili karakteriše antimodernizam utemeljen razvijanjem narativnih struktura čije se reference protežu od metafizičkog slikarstva De Kirika, preko nadrealističke 'pomerenosti' prikaza, do fantastičkih diskursa uzglobljenih u pseudorenesansna i pseudobarokna rešenja kompozicije slike. Slike nastale između 1932. i 1935. ("Fantastička kompozicija sa dva lika" 1933, "Krilata antroporfna vaza sa cvećem" 1935, "Žena u velu sa psom i detetom" 1935.) se obrazuju oko centralnog problema 'metafizičkog slikarstva': kako savladati razmimoilaženje veštine slikanja i veštine pripovedanja. Kasnije slike ("Autoportret sa strelcem" 1937. ili "Veneta sa lampom" 1938.) već pripadaju radu diskurzivnosti i nediskurzivnosti fantastičkog slikarstva. Paralelno slikarskoj praksi Pavlović Barili je objavila niz pesama na italijanskom jeziku (časopis "Quadrivio", 1934.). Po rečima njene majke najradije je pisala na španskom.

Poezija i slikarstvo se temelje na identičnoj narativnoj osnovi naglašenog anahronog (pseudoklasicističkog) simbolizma koji prekriva rad libida. Antimodernizam Pavlović Barili je igra prekrivanja i otkrivanja u kojoj je uzvišeni govor predmodernizma alibi za lavinu govora (slikanja i pisanja) o 'erotičnom':

Polugoli stubovi / spavaju u dnu kamena. / Sve drugo je naslaga / najfinijeg praha okružena dvema toplim rekama. / Odjeci svodova / zamrli su. / Hiljadugodišnja žena / raširila je lanene mreže / po sumornim gorama, / i prisutni / su koraci / ali tela ne postoje / i među rukom i rukom / daljina je neproračunljiva.

'PANREALIZAM' BRANKA VE POLJANSKOG

Kontraverzni život i delovanje Branka Ve Poljanskog (mladji brat osnivača zenitizma, nihilista i anarhista dadaizma, uspešni slikar koji se uključio u umetnički život Pariza, psihički bolesnik, klošar, ...) zahteva obimnije izučavanje.

U nedelju 17. jula 1927. na Terazijama je razdelio primerke svojih pesničkih-avangardističkih knjiga "Tumbe" (1926.) i "Crveni petao" (1927.) čime je simbolički označio prekid sa pesničkom prošalošću. U Parizu se posvetio slikarstvu. Radio je ilustracije za knjigu Ljubomira Micića "Hardi la Barbarie" (1928.) i priredio je dve izložbe u Galerie du Taureau (1929.) i u galeriji poljskog pesnika Zborowskog (1930.). Povodom izložbe kod Zborowskog Poljanski je objavio na francuskom jeziku "Manifest panrealizma".

U slikama koje korespondiraju "Manifestu panrealizma" Poljanski napušta pozicije radikalnog avangardizma približavajući se ekspresionizmu i fantastici (uljane slike, gvaševi, akvareli i crteži).

Slikarstvo Poljanskog tokom tridesetih, kao i "Manifest panrealizma", obrazuje prostor konstituisanja 'subjekta'. Problem 'subjekta' u diskurzivnom polju Poljanskog je prisutan u rasponu od avangardističkog odbacivanja subjektivnosti i individualnosti (tekst "Šta je zenitizam" objavljen u časopisu "DeStijl" <no.12, 1924-25>) u ime kolektivnog dela, do 'postavangardističkog' subjektivizma koji govori o oslobodjenju od obavezujućeg stava avangardnog umetnika. Ristićeva transformacija ethosa avangardi (ranog nadrealizma) u diskurs moći ideologija i transformacija ethosa avangardi (zenit, dada) u meki diskurs želje subjekta Ve Poljanskog, grade dva pola postavangardi tridesetih godina. U "Manifestu panrealizma" čitamo:

Trebalo je pronaći panrealizam da bi se povratila moć boje, njen intezitet, to je slikarstvo.

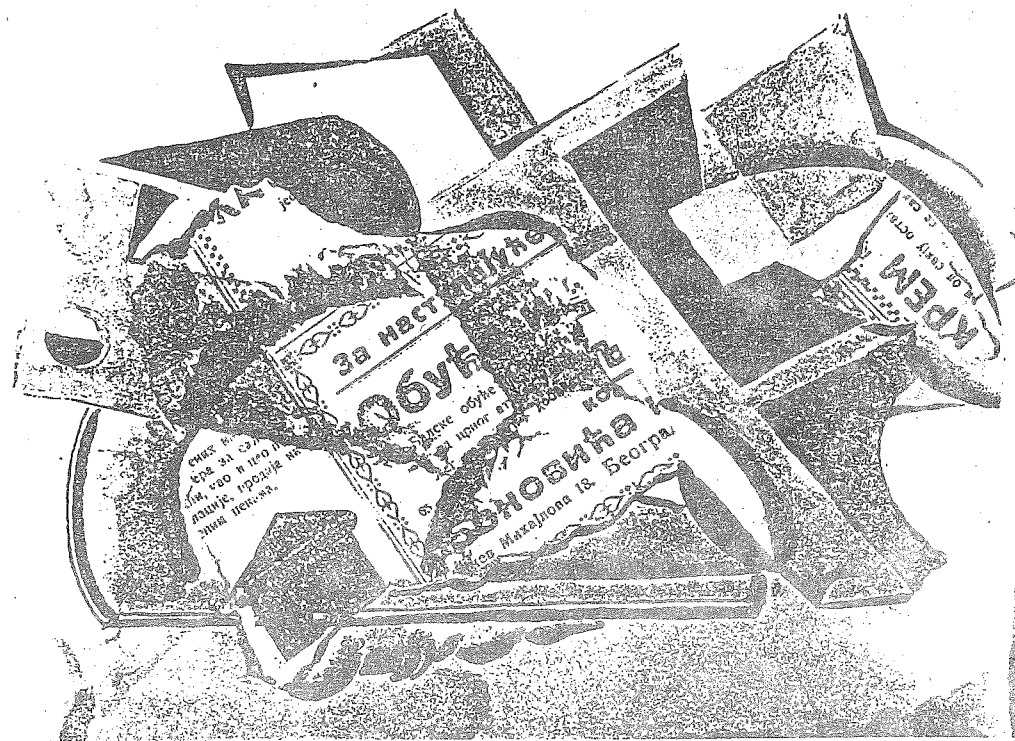
Razmišljanja o slikarstvu dovode prirodno, posle panrealizma, do negiranja savremenog fetišizma, koji je postao na nesreću religija pomodnih skorojevića. Fetišista, instrument bede savremene istorije, biće odmah isteran iz hrama.

Ponovo će se započeti sa slikanjem, sa obožavanjem boje, koja će prodreti u kolorističke arene sveta, oduševljenoj spektralnom groznicom.

Panrealizam ne traži ništa doktrinarno. Prvo, panrealizam nije škola (toga se grozim). To je ispovest slikara da bi se oslobodio vlastitih umetničkih briga, briga za novu umetničku epohu, koja treba da se pojavi danas ili sutra, ili koja će se možda pojaviti juče ili prekosutra, jer u umetničkom delu vreme ne postoji. Umetničko delo, kao i njegov stvaralac, nalaze se izvan vremena, izvan škole. Nema pravila! Umetnička sloboda je potpuna. Dve ličnosti, dvoje, uvek su dva sveta, čak i ako žive u istom vremenu, epohi, u istoj sredini, istom narodu, gradu, ulici, u istoj sobi. Može da postoji zajednički stav u umetničkoj realizaciji: da li se koristi boja proizvedena kod Lefranke ili u ma kojoj drugoj fabrici.

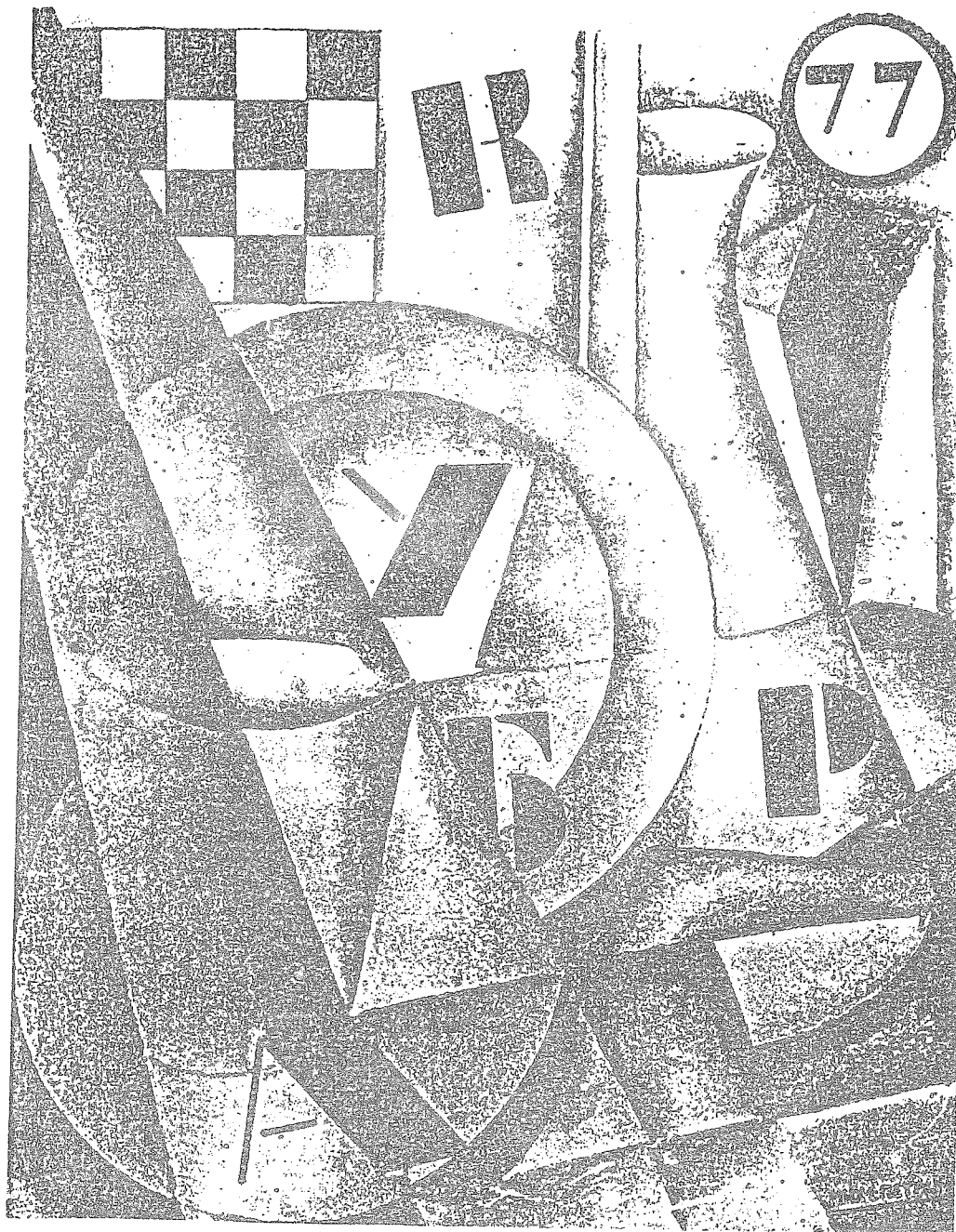
IVAN RADOVIĆ

KOLAŽ



akvarel-kolaž, 25,5x33 cm, 1924.

MIHAILO S. PETROV



KOMPOZICIJA 77, akvarel, 31x23,8 cm, 1924.

RASTKO PETROVIĆ

SPOMENIK PUTEVIMA
odlomak

Пође у лоп на видике по свету
Шта мислите о споменику Путевима
Једном младом часопису? Очаран сам.

Тамница за скретничаре, тамница за шефове станица, тамница за законе
против алкохола и за уредбе против скитље и скитница. Љубав за манастире и
за крчме, љубавнице, љубав за крчмарице Јање, љубав за Арнауће.

Био сам тамо кад после дугачког говора дигосе застор. О лепоте! Чегат?
Дигосе застор са споменика. Сви смо гледали са нестрпљењем. Кад: па шта? Зар
то! Ох Боже, милостиви! Смилуј нам се пречиста; Македонија ме је убила својом
пеликом чулношћу и професори својом великом логиком! Своје сам ноге и руке
поскочно анатомским лабораторијумима; оста ми само труп и глава, и једна смећна
мисао: Отаџбина је ово Јуријава! Такви су били узвици масе. Дакле дигосе застор.

На великој мермерној коцки само једна ваза пуна свежега цвећа и натпис:

ОВАЈ СПОМЕНИК ЗА ПИЛОТЕ ШТО ОДОШЕ
У АВИЈАТИКУ И ИЗГИБОШЕ ИЗ ХЕРОЈСТВА
ИЗ ДОСАДЕ И ИЗ НАВИКЕ СЛАВА ИМ

Слава. А где је тај млади архитекта што подиже ремек дело споменик? Нестао?
Не! Кажу умро је над самим пројектом од једне бомбе, крвљу га је поканао:
његов ученик тек га је довршио. Његовог ученика да изгрлимо, братски; он је
једини што га је видео и он ће нам дати последњу његову реч.

Тако решисмо проблем споменика
И довољно монументално
И довољно кратковечно
Да не спутава будуће генерације.

Морнари што дремаху
на безброј жалова

Морнари што су нарочита врста
Путника

Као дивну воћку из вртова
Узбраше Христа са крста
Тог дивног стабла у врту Епикура

Нека прста зелено сура
Са белим пругама

Ах пругама неким одлазе возови

Звери, љубим те на твоја уста крвава, на зубе бело-чисте и оштре, на језик
из ког гној и јед жури фосфорним пламеном, лепљиво припијам свој: а и он је
звер и гној. Звер, разум гризућа бесно, звер љубав, звер ноге неопране, звер
сврад пушећа, звер сатански прљава и вашљива брада калуђера. Сељанка из
из часописа PUTEVI број 1, Београд, јануар 1922.

ZENIT

GRANDE SOIRÉE ZENITISTE

VELIKA **ZENITISTIČKA** VEČERNJA

GLAZBENI ZAVOD

Zenitizam

bori se

za novu balkansku umetnost

za večnu mladost

za pobedu barbarogenija

ZENITIZAM bori se

LJUBOMIR MICIĆ

PROGRAM UVEČE KOD ULAZA

TRAŽITE

„ZENIT“ N° 21

sa tekstom same večeri

POGLEDAJTE U PREDVORJU

ZENIT-GALERIJU NOVE

UMETNOSTI

PRODAJA ULAZNICA: Poslovnica Glazb. zavoda

TAČNO U 6 SATI UVEČE

Zenitizam

bori se

protiv evropske paralize

protiv sentimentalnosti

protiv literature

za balkanizaciju EVROPE

VE POLJANSKI

ZENITIZAM

VELIKE ZENITISTIČKE VEČERNJE, plakat, Zagreb, 1923.

ZENIT
LJUBOMIR MICIĆ

U dušama našim braćo vijore zastave crne
jer
svuda umire Čovek...

Magična je reč: Zenit!

U prašumi negde rođen je Čovek — brat i otac bogova.
Čovek je stvorio Boga, jer je video orkanske oluje i strele,
čuo gromove i čeznuo Sunce.
Jedne magične i duboke noći otkrio je sam Sebe — Čoveka
Prva Čovekova slabost stvorila je Boga — *Prvo Carstvo*.
Prva egipatska i grčka kultura (Grčka i Makedonija
zajedno su na Balkanu!) — *Drugo Carstvo*

ZENITIZAM = TREĆA VASELJENA

Grafička slika zenitizma = inkarnacija dvopolarnika metakozmosa:

Z E N I T

Z
E
N
I
T

ETER N ETER

I
Z

ASTRAL ASTRAL

ASTRALNO TELO A ASTRALNO TELO

M

Č O V E K

Z E M L J A Z E M L J A

Čovek je centar makrokozmosa — severni pol zemlje.
Zenit je centar metakozmosa — severni pol svemira.
Zenitizam je magični i električni interval makrokozmosa
i metakozmosa — Čoveka i Zenita.

MANIFEST ZENITIZMA, biblioteka ZENIT br.1, Zagreb, 1921.

MODERNA REKLAMA

U savremenom društvu reklama je postala nuždom. Reklama je posledica konkurencije. Reklama deluje na publiku putem neposrednog saopštavanja - jače propagandom a još jače samom sugestijom. Za jednu reklamu, koja je svesna svoga cilja, pre svega je potrebno, sem jasnog poznavanja stanovitog materijala, psihološko poznavanje stvari.

1. PLAKAT

a) potrebno je robu imenovati - što se saopštava pomoću teksta,

b) potrebno je robu pokazati - što se vrši pomoću fotomehanike.

OBJAŠNJENJE: dinamički izraz datog materijala u rečima, mora biti izradjen samo u jednom smislu. Sve sporedno treba odbaciti. Poznavanje publike pruža jemstvo, da će imena i kratke rečenice ostati u pamćenju, dok naprotiv, svako pretrpavanje rečima, samo škodi. Kako ima da se rasporedi tekst i kako ima da se razdeli na plakatskom polju, znače se, ako se vodi računa o samom "čitanju" i onome kako se čita. Nadalje, da li se uopšte čita ili se raspoznaju samo reči, ime ili fabrika. Boja i forma služe zato, da tekst bude čitak u potpunoj meri t.j.

1) svako napuštanje čitkosti zbog boje greška je,

2) svako napuštanje čitkosti zbog forme, greška je.

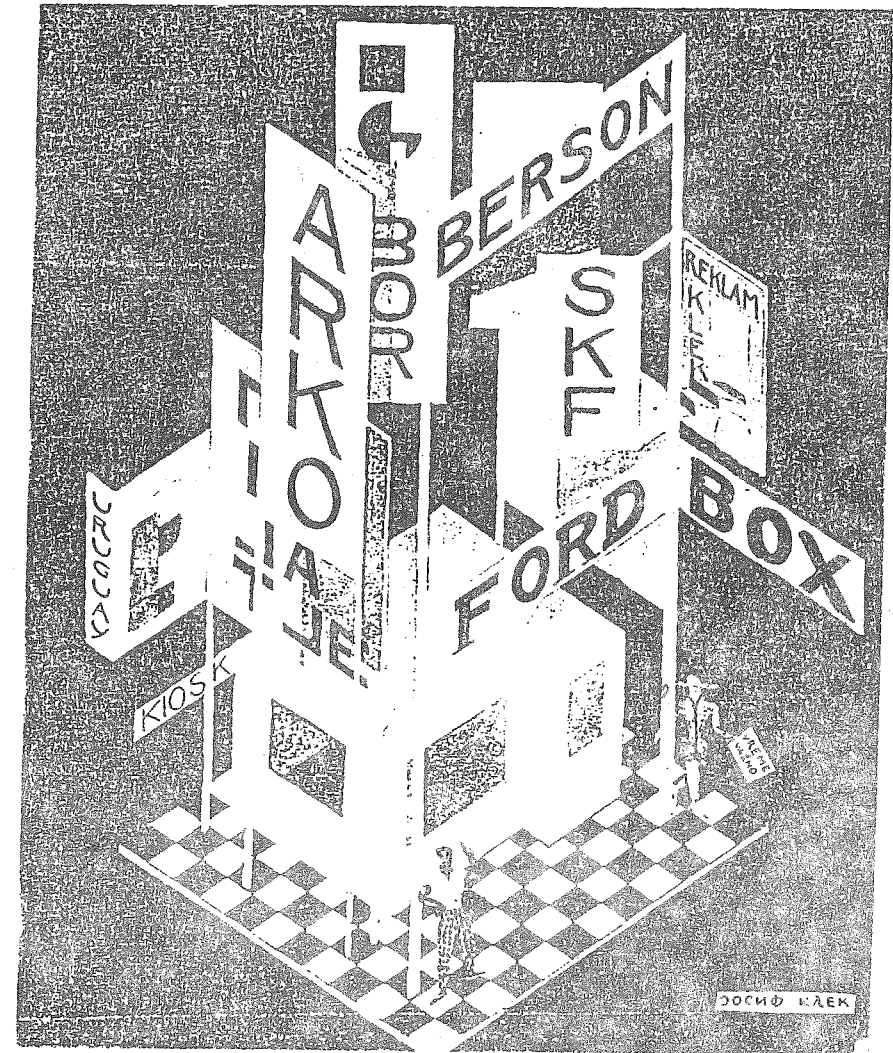
ZAKLJUČAK: Svaka ljupka linija, svaka nežnost i nijansiranje boja, sasvim su oprečni svrsi reklame i mogu joj samo škoditi.

Treba znati da je moderan čovek (naročito onaj velegradski) preplavljen napisima i plakatima. Zato je najcelishodnije robu pokazivati umesto da se samo imenuje. Potrebno je fotografsko pokazivanje predmeta ili njegovo dejstvo ili oboje zajedno treba da ispuni površinu plakata ili oglasa. Reklamirani predmet treba da nosi samu firmu ili zaštitni žig fabrike. Sa svojim vidnim elementima predmet se utisne u sećanje prolaznika ili čitaoca. Za ovu svrhu mora se predpostaviti fotomehanička reprodukcija, svakoj manje ili više, spretno ortanoj ili slikanoj reprodukciji. Predpostavlja se: egzaktno - maglovitom, stvarno - imitaciji. Nesumnjivo ovim putem ima da se razvija moderni plakat i oglas:

1) savršena organizacija čitavog teksta, boje i forme, sve to razvijeno do potpune snage dejstva.

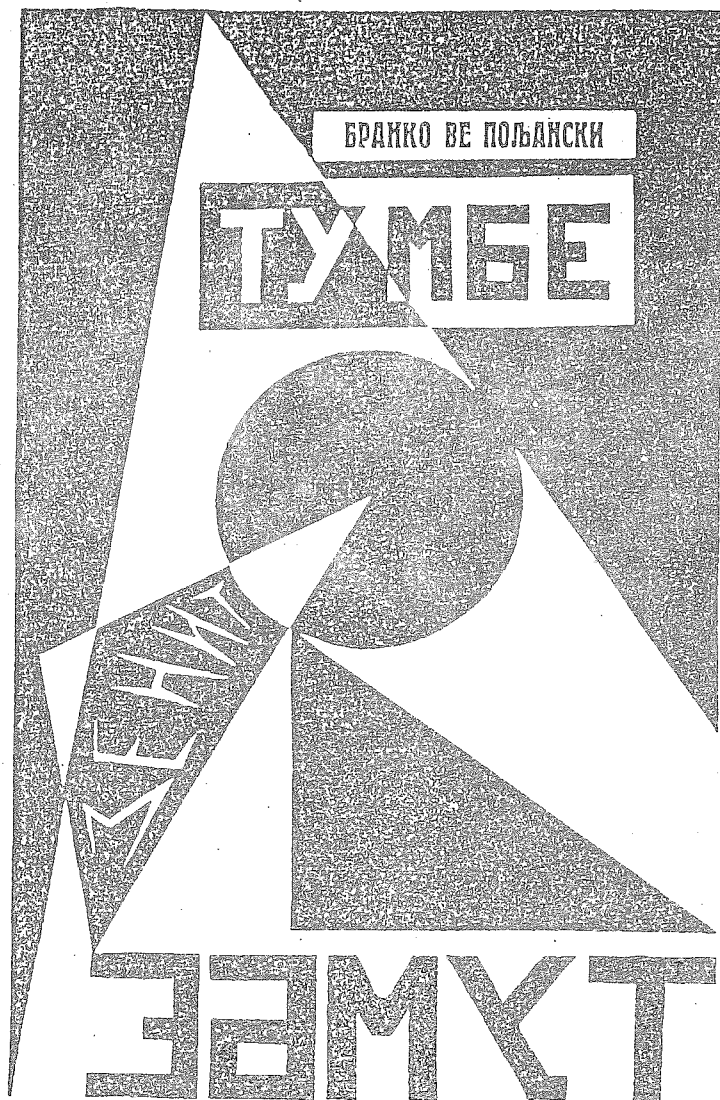
2) fotomehanička reprodukcija predmeta.

A. U. S.



REKLAMES REKLAME, tuš-akvaral, 25,1x33,6 cm, 1923.

ZENIT
BRANKO VE POLJANSKI



TUMBE, knjiga pesama, biblioteka ZENIT, Beograd, 1926.

DADA TANK
DRAGAN ALEKSIĆ

Obilnost
BERZE
CREVA

BOHAJO TET. TRUST 995
VENOLMIX. 398 LANHU Bet. ret. 690
KAITAU WOC. OF WORLD 950 Poloo

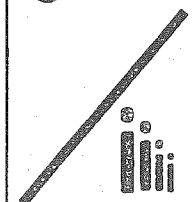
RADITI DA
BACIMO

RiKu

novo pelensko
mekanizovanje

B.

Cendrars



SUHA BERZA OD
ZANZIBARA

vera te POLyp

OR lon
polype de
vudeau

Mnogo letava

6 kolača
konvertora

mery Tau

Adoptacija svih
polpe (ihoga
okeana

iii

POLYP - VUDEAU - TRUST

SVA KOPLJA VAN!

1388

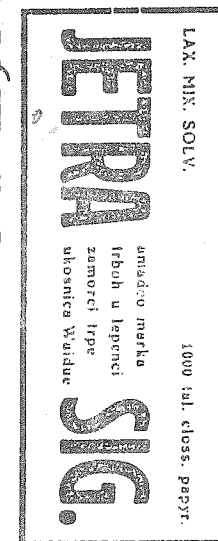


G. G. crnel
belci
crn-belci !

Pozor!

ave ribe viču motor
pazili ribe tuljane
mesla mecanic-cian.
Rorari TorATI!

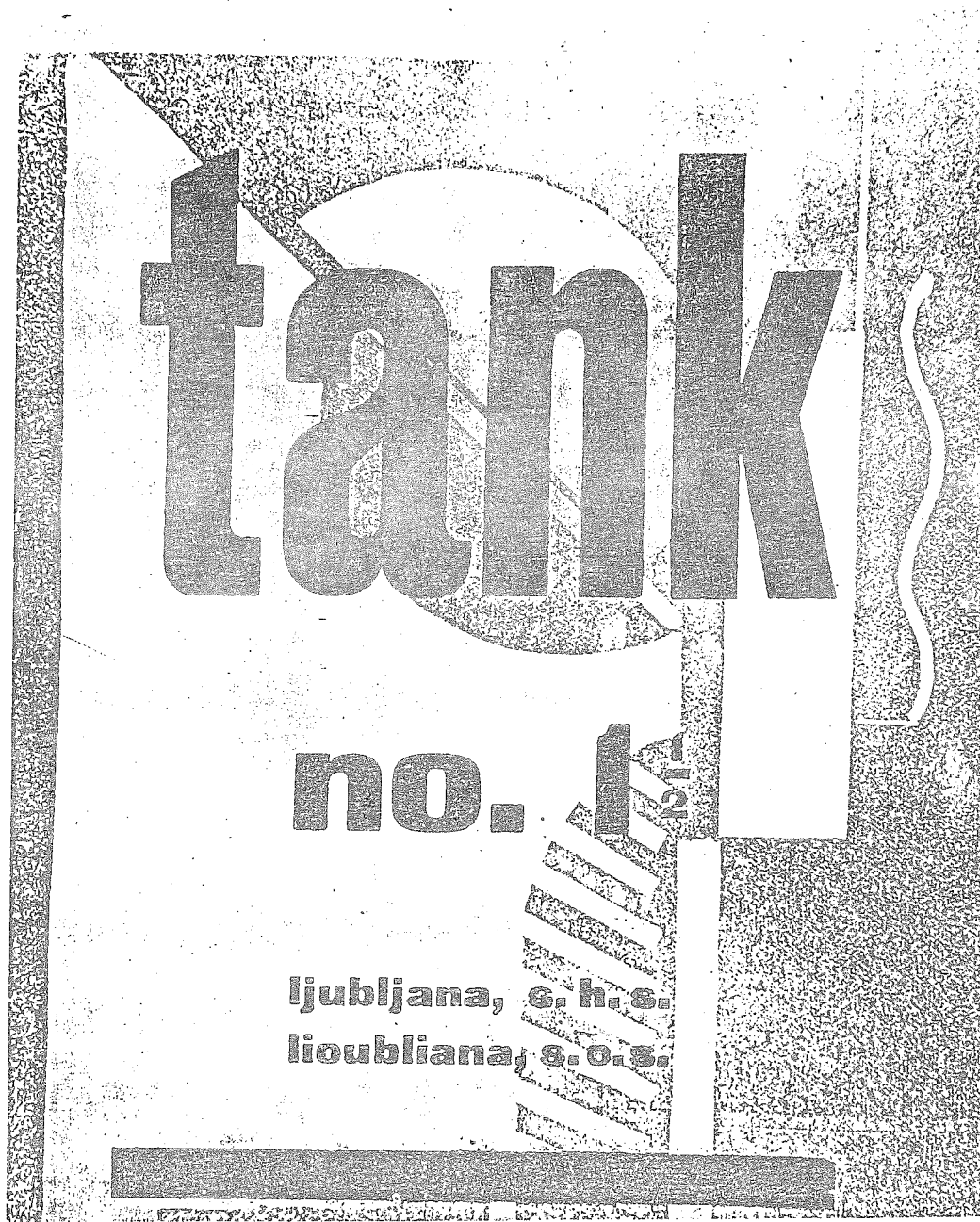
(Fabrica de Milano)



JETRA SIG.

LAX. MIX. SOLV.

1000 tal. class. papir.



Avgust Černigoj, naslovna strana časopisa TANK br. 1 1/2, izdavač Ferdo Delak, Ljubljana, 1927.



CHAPLIN, kolaž, 1926.

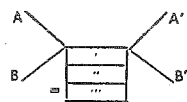
SREČKO KOSOVEL

SIVO

Sivo od ulice
sivo od kamena
je moje srce.

MRTVI KORACI ZATVORENIKA
UDARAJU PO NJOJ.
NE ŽELI SEBI SREČU.

DINAMIZAM
AKTIVNOST
BALKAN



AA' - depresija
BB' - akcija

≡ realno delo

Fernando, strah Asturije

- ' ekspresionizam življenja
- '' bezvazdušni prostor, depresija
ekonomska, politička, itd.
- ''' osnove budućnosti

INTEGRALI (po rukopisu), 1926.

NADREALIZAM DANAS I OUDE

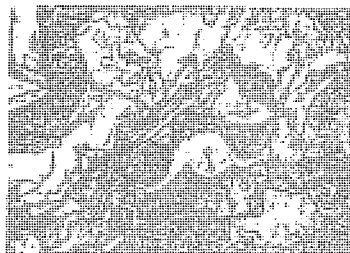
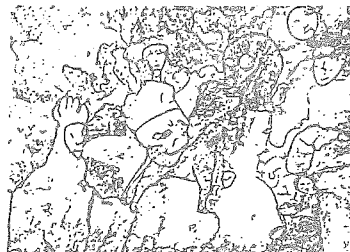
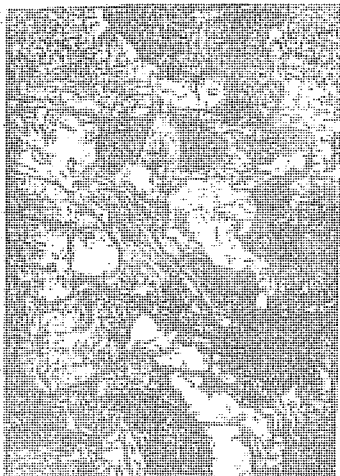
LJUBAV

U prkos antinomiji telo i duša na čijoj je osnovi, nemoćna da uguši seksualni instinkt, religija pokušala jednom idealističkom furijom da razbije mogućnost čisto čovečanskih osećanja i da im, konsekracijom samo njihovog beztelesnog oblika, udari pečat vere; u prkos jednom društvu, osnovanom na prevlasti kategorije nad-ja, koje je u cilju prokreacije i svoje konservacije uobručilo seksualni instinkt zakonitim brakom i osudilo kao prekršitelje javnog morala sve svoje bračne dezertere, ljubav, koja ne zna za podele: telo i duša, blagoslov i prokletstvo, pitomi i divlji brak. Ljubav, kojom čovek ili žena udiše ili cepa strane svog najstvarnijeg života, ljubav u prkos svemu nameće imperativ svoje potpune slobode.



Ove dve dopisne karte donosimo bez ikakve ironične namere, a isto tako i bez ikakvog kolekcionerskog uživanja u živopisnosti, u baroku, ili u prostodušnosti »popularnog«. Ovo za nas nisu primerci neke nevešte i bezazlene primitivnosti koji bi paradoksalno privlačili našu eventualnu presičenost. Ne zauzimamo uopšte nikakav superioran stav pred ovim snimcima jednog irealnog i možda idealnog sveta: gledamo ovaj san strasti usred istinitog delirijuma od lažnog kamena, ili ovu uzbudljivu simulaciju ljubavi dovoljno iskrenu da opustoši i halucinira jednu stvarnu letnju ulicu. Nadamo se da će se ovakve izuzetne slike, ti simulakrumi vidljivo ostvarene želje, i dalje i sve više rasprostranjivati, zamenjujući konačno i onemogućavajući širenje i popularisanje mrtvog i šupljeg, nečovečnog, nepotrebnog, akademskog i modernističkog, umetničkog slikarstva. Je li zaista tako teško raspoznati tu ničim neizobičnu poeziju, tu čistotu, tu autentičnost želje i sna?

NADREALIZAM DANAS I OVDE
MARKO RISTIĆ, RASTIKO PETROVIĆ, VANE BOR,
RADOJICA ŽIVANOVIĆ NOE, MILAN DEDINAC, DUŠAN MATIĆ



PRED JEDNIM ZIDOM - SIMULACIJA PARANOJAČKOG DELIRIUMA INTERPRETACIJE

snimak R. RUBENA
MARKO RISTIĆ

RASTIKO PETROVIĆ
VANE BOR
RADOJICA ŽIVANOVIĆ NOE

MILAN DEDINAC
DUŠAN MATIĆ: Jedan
akt ljubavi do-
ljan je da pokrene
sve zveri na samo
ovog zida

iz časopisa NADREALIZAM DANAS I OVDE br.3, Beograd, 1932.

NADREALIZAM DANAS I OVDE
MARKO RISTIĆ, RASTIKO PETROVIĆ, VANE BOR,
RADOJICA ŽIVANOVIĆ NOE, MILAN DEDINAC, DUŠAN MATIĆ

PRED JEDNIM ZIDOM OBJAŠNJENJE ISTOIMENE STRANE ILUSTRACIJA

Pored sve svoje očevodne rečitosti i čisto poetske vrednosti, strana ilustracija objavljenih pod gornjim naslovom zahteva ipak nekoliko reči objašnjenja. Potrebno je odstraniti pomisao da smo u sastavljanju te strane bili rukvođeni ma kakvom težnjom za živopisnim, za anegdotskim. Radi se o nečem sasvim drugom.

I kod dokonih baba koje, pred kućom ili u avliji, sede na šamlici i gledaju u tursku kaldrmu, poznata je činjenica da se, posle kraćeg posmatranja same od sebe izdvajaju, skoro iz svakog kamena, pojedine figure, najčešće likovi fanilarni posmatraču, u ovom slučaju zagledanoj babi. Rasejanim učenicima se razno obojene zemlje geografskih karata pretvaraju u fantasmagorične i mitske zveri, ili u lascivne rubove i spletove erotičnih simbola. Bolesnici iz svojih kreveta uporno prate šare na tapetima, i iz njih izvlače nametljive ali promenljive grafičke predstave svojih maštanja. Svuda, najrazličitiji obrisi stvarnosti rado se podvrgavaju tim strasnim i pristrasnim tumačenjima koja odgovaraju podsvesnoj nužnosti želje, podaju tom ludilu tumačenja, tom paranojačkom delirijumu interpretacije.

Salvador Dali je prvi koji je paranoji dao njen puni nadrealistički značaj i smisao. Još jednom, treba navesti njegovu knjigu *Vidljiva Zena**):

»Paranoja se služi spoljnim svetlom da bi istakla opsedantnu ideju, sa onespokojavajućom osobenošću da stvarnost te ideje učini vredećom i za druge. Stvarnost spoljnog sveta služi kao primer i dokaz i stavljena je u službu stvarnosti našeg duha.«

I dalje: »...dozvoljava mi da kažem da i same slike stvarnosti zavise od stepena naše paranojačke sposobnosti i da bi, teoriskii, jedna osoba obdarena u dovoljnoj meri rečenom sposobnošću mogla po svojoj želji da vidi kako se sukcesivno menja oblik jednog predmeta uzetog u stvarnosti, sasvim kao u slučaju voljne halucinacije ali sa osobenošću opasnijeg reda, u destruktivnom smislu, da različite oblike koje može da uzme predmet u pitanju može ceo svet da proveri i pozna, čim ih je paranojak samo označio.«

Illogiquement me faire condamner et de cesser d'attendre de son DEVENIR même qui nous a portés, mes amis et moi, sur le plan révolutionnaire, où nous en sommes, qu'il témoigne au grand jour de notre volonté qui aura été de faire progresser la connaissance de notre époque, en même temps que de servir la cause du prolétariat.«

*) V. sem toga o paranoji kao i o simulaciji, *Nacrt za jednu Fenomenologiju Iracionalnog*, str. 50—73.

Nadovezujući se na već prevaziđene stupnjeve u proširivanju i produbljavanju nadrealističke eksperimentacije, ovoga puta je u pitanju jedan nov pokušaj *simulacije*. Ovde ne možemo ponova izneti svoje shvatanje simulacije. Svesna i aktivna simulacija paranojačkog delirijuma ima istu vrednost iskrenosti i autentičnosti kao i nesvesno delovanje tog istog paranojačkog ustrojstva i mehanizma duha, »jer, kao simulacija, ona podrazumeva, ona pretpostavlja i samo prokazuje stvarno postojanje paranojačke sposobnosti. Otkriva i budi nešto što je bilo latentno, čije je ispoljavanje omogućio jedan svestan podstrek, što ni najmanje ne sprečava da to ispoljavanje bude jedno nesvesno odvijanje.« (*Nacrt*, str. 82.)*)

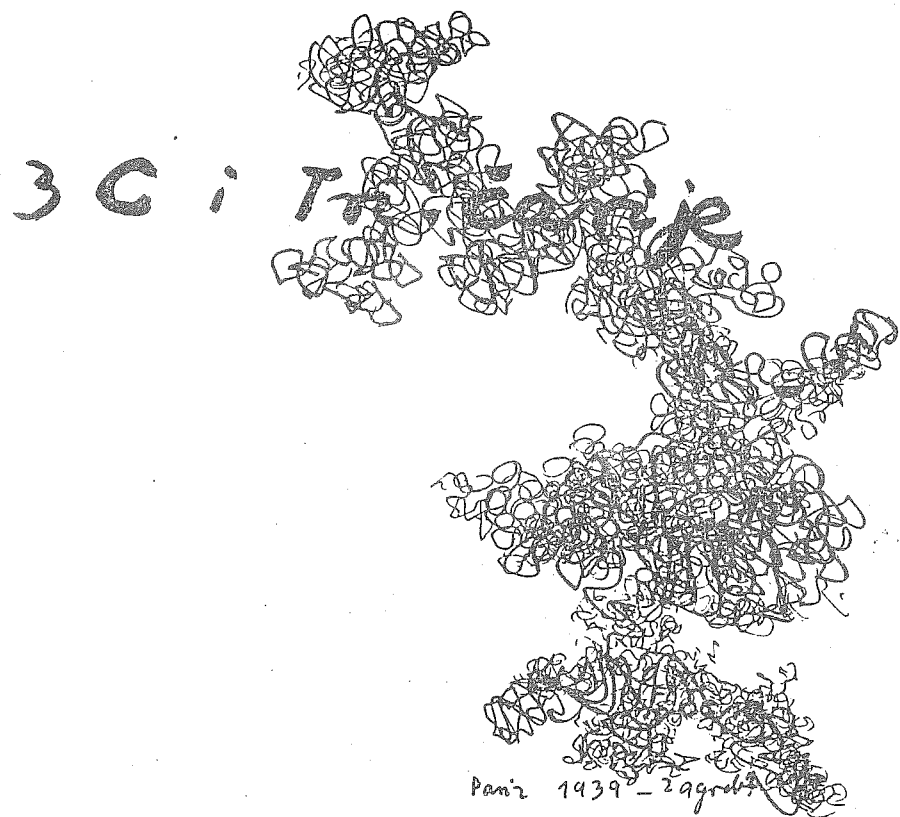
Pred jednim starim, ispućalim, trošnim, opalim zidom, pred jednim šarenim, uzburkanim parčetom toga zida, skoro je svaki u stanju da svesno oživi taj splet površina, linija i tonova, da u tom spletu otkrije slike svoje mašte, da toj površini nametne jedan manje ili više (to zavisi od njegove latentne paranojačke sposobnosti) bogat niz, jednu providnu i duboku naslagu simulakruma. Postižući to simulacijom, to jest voljnim otpočinjanjem jednog »procesa misli paranojačkog i aktivnog karaktera«, čovek dolazi do rezultata isto tako istinitih i nepobitnih kao da je njegov delirijum bio potpuno nezavisan od njegove volje, i tako može svakom drugom da ukaže na neosporne i konkretne materializacije svoje ideje.

Donosimo, dakle, fotografiju jednog zida onakvog kakav je, i, pored nje, reprodukcije nekoliko fotografija koje su, svaka za sebe, bile podvrgnute pomenutoj simulaciji. Lako je uvideti da se svi pojedini simulakrumi označeni na raznim reprodukcijama mogu, čim su samo obeleženi, preneti, kontrolisati i prepoznati na originalnoj fotografiji zida.

Skrećemo još jednom pažnju da ovaj eksperiment, koji se ovde, u ovom smislu prvi put sistematski izvodi, za nas apsolutno nema ni karakter igre, niti smisao nekog psihološkog opita. Iz njega samog nemaju se izvući nikakvi zaključci. Ako je, međutim, dialektički posmatran, to jest u odnosu prema svima ostalim podatcima nadrealističkog eksperimentisanja, ako se i iz ovog pokušaja, pored ostalih, izvuku pravilne dialektičke posledice, mi ne sumnjamo u njegovu naučnu i moralnu, to jest revolucionarnu vrednost, kao što se ne može sumnjati, ni na prvi pogled, u njegovu vrednost na planu neposrednog poetskog saznanja. M. R.

*) V. takođe *Pokušaje Simulacije*, NDIO br. 2, str. 14, i članak *Autokritički prilog izučavanju Morala i Poezije*, u ovom broju, str. 45.

iz časopisa NADREALIZAM DANAS I OVDE br.3, Beograd, 1932.



3C i TRIČARIJE, tuš/papir, 440x500mm, 1939-58.

III. MEDJUPROSTORI SLIKE I ZAPISA

Nije moguće dati jedinstvenu teorijsku osnovu preseka, sinteza, kombinacija, strukturiranja, dekonstrukcije, itd. rada likovnosti i rada književnih diskursa u jugoslovenskoj posleratnoj umetnosti. Ako pratimo tipične medjuodnošenja 'književnog' i 'likovnog' uočavaju se tri paradigmatiska slučaja: (1) suočavanje sa paradoksima klasičnog ustrojstva dihotomije slike i reči, duha i materije, umetničkog dela i diskursa umetnosti, itd. (Časopis "Umetnost i kritika", Mediala, Ivo Gattin, Vlado Kristl, Gorgona); (2) redukcija semantike 'likovnih' i 'poetskih' struktura na primarne sintaktičke i strukturalne odnose nediskurzivnog (prostorni i materijalni aspekti) i diskurzivnog (aspekti lingvističkih i semiotičkih sistema) konkretne poezije (Vladan Radovanović, pokret OHO, Josip Stošić, Biljana Tomić, signalistički pokret Miroljuba Todorovića, Bosch+Bosch, pokret West-East, itd.); (3) istraživanje, simulacija i razvijanje produktivnosti teksta, termin 'tekst' označava poetske, prozne, ni-poetske-ni-prozne zapise, itd. (pokret OHO, časopis "Rok", Bora Čosić, Radovanović, autori grupa KOD i G, Judita Šalgo, Zoran Mirković, Darko Kolibaš, časopis "Problemi-Razprave", Milenko Pajić, Vlado Martek, Miroslav Mandić, itd.).

III.1. NEOAVANGARDE NA PRELAZU PEDESETIH U ŠEZDESETE GODINE

Od ranih pedesetih godina ka šezdesetim godinama nastao je niz pokreta i individualnih pokušaja radikalizacije i istraživanja smisla onih okvira umetnosti. Radi se o 'pokušajima' u krajnje nepovoljnim društvenim i kulturnim uslovima prevlasti 'soc-realizma' i zamena 'soc-realizma' estetikom umerenog modernizma, pri čemu su rezultati medjuratnih avangardi bili potisnuti sa 'scene'. Formiranje prakse i teorije neoavangardi je započelo od 0 (nule).

Temeljni problem neoavangardi bio je 'prošiveni bod' (point de caption) relacija diskurzivnog i nediskurzivnog u umetničkom delu. Relacije diskurzivnog i nediskurzivnog u umetničkom delu pokazuju se kao 'paradoks naracije': da li slika može biti određena plastičkim aspektima i gde smestiti 'rad značenja' ako je isključen iz slike?

Grupa Exat 51 (Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Vlado Kristl, Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Ujancaslav Richter, Aleksandar Srnec i Vladimir Zaharović <Zagreb, 1951.>) je razrešanje našla u korespondencijama geometrijske apstrakcije i diskursa konstruktivističkog aktivizma ("Manifest" grupe Exat 51, 1951). Autori okupljeni oko nezavisnog časopisa "Umetnost i kritika" (urednici: Zoran Glušćević, Jovan Vagenhals, Dušan Dragović, Pavle Stefanović, Saša Marković i saradnici: Stanislav Vinever, Ljubiša Jocić, Milan Damjanović, Dušan Matić, Zoran Markuš, itd, pokrenutog u Beogradu maja 1953.) eksplicirali su modernistički koncept koji ukazuje na autonomna ali sinhrono prezentovana kontekste likovnog, književnog i filozofskog diskursa. 'Paradoks naracije' je u Mediali ispoljen kroz suočenje 'humanističke vizije umetnosti' i zahteva za inovacijama. Radovanović je locirao 'paradoks naracije', blisko Mediali, međutim rešenja je tražio u medjuprostorima medijskih procedura (likovnog, književnog, muzičkog, itd.). Medju autorima enformela izdvaja se rad

Ive Gattina i Ulade Kristla. Oni su saglasno modernističkoj paradigmi (autonomije umetničkih disciplina) razdvojili nediskurzivnu i diskurzivnu produkciju. U tom smeru je delovala i Gorgona: razvijanje autonomnih umetničkih disciplina objedinjenih 'životnom atmosferom grupe' i inovacije koje narušavaju granice medija.

MEDIALA - PARADOKSI LEONIDA ŠEJKE

Rad beogradske grupe 'Mediala' upisuje se između antimodernizma i eksperimentalnih zahvata specifičnih za neoavangarde (fluxus, neodada, happening, novi realizam, itd.). Grupu su osnovali Leonid Šejka, Miro Glavurčić, Olja Ivanjicki i Uladan Radovanović u proleće 1958. Prestanak rada grupe locira se u šezdesete godine (godina smrti Leonida Šejke <1970.>). U grupi su saradjivali pored osnivača: Siniša Vuković, Ilija Savić, Pedja Ristić, Dado Djurić, Ljuba Popović, itd. Programski tekstovi su objavljeni u "Vidicima" 1958-59, prvom broju časopisa "Mediala" (1959.) pisanom rukom, Šejkinoj knjizi "Traktat o slikarstvu" (1964.) i brojnim rukopisima (Šejkini spisi su objavljeni u dvotomnoj knjizi "Grad-Djubrište-Zamak" <1982.>).

Antimodernizam Mediale je u velikoj meri uslovljen idealima (fantazmom) 'integralne slike', odnosno, zamislama 'integralnog' (celovitog): velikom sintezom duha i materije po uzoru na renesansno iluzionističko slikarstvo. U tekstu "Potpuni život plastičkog" ("Mediala" br.1) gradeći kritiku dihotomija modernog doba Šejka zapisuje:

Iako smo protivnici podela, moramo videti u današnjem dobu dve glavne vrste motora koji pokreću akciju: 1. potreba da se neminovno ostane u svetu i 2. potreba da se svet razume; da se sile dešifruju. Prva potreba traži sredstvo akcije, druga ispituje smisao akcije po sebi, smisao življenja. Prva akcija uobličava predmete - sredstva - mašine (u najširem smislu) kojima se život održava, druga predmete koji su jednaki akciji koja ih stvara, jer, pošto ih je stvorila ostaje u njima i svakog časa zrači podsticaj za svoje obnavljanje. Ali, potpuni život ne poznaje ovu podelu, potpuni život koji znači istovremeno akciju održavanja i akciju saznanja; takav život bi bio u stanju da potrebuje predmete univerzalne i potpune. Dakle, avo glavne teze: potpuni život plastičkog moguć je samo u integritetu praktične i duhovne aktivnosti.

U tekstu verovatno pisanom 1959. Šejka predpostavlja 'konzervativni humanistički pogled na umetnost' ukazujući na pad razuma, razdvajanje nauke, morala i umetnosti:

Jer postoje nesrećni periodi za umetnost, periodi istrošenosti, kada je produkcija, paradoksalno, u velikom porastu, kada se, takodje javljaju velike ličnosti, bez kojih bi na tom mestu bila praznina. Ta se umetnost može kritikovati sa platforme jednog višeg, idejnog kriterijuma. U umetnosti postoji jedna opšteljudska idejnost, pa je po tome slikarstvo rokoko, iako estetski (u užem smislu) savršeno, idejno mršavije od slikarstva renesanse. A ta idejnost bi mogla da znači:

koliko jedna umetnost prodire u život, koliko se preko nje ostvaruje mnogostrano čovekovo biće i koliko je bliža totalnosti svih pojava u prirodi.

U "Traktatu o slikarstvu" polazi od 'male istorije celovitosti'. Idealizovanim shemama renesansnog slikarstva opertava koncept 'integralne slike' i suprotstavlja ga modernističkom redukcionizmu. Na naznačenim opozicijama Šejka izvodi teoriju integralnog slikarstva: elementi slike, iluzionizam, likovna tema, itd. Diskurs "Traktata o slikarstvu" je diskurs višeznačenjske i metaforičke racionalnosti evropskog humanizma. Razrešenje statusa diskurzivnih i nediskurzivnih aspekata 'integralne slike' u Mediali odgovara modelu klasične likovne naracije (pseudo-mimezis, iluzionizmu treće dimenzije i strukturiranju ikoničkih elemenata saglasno fikcijskim shemama): slike "Muzejska postavka" (1956.), "Soba Kuzanusa - Concidentia oppositorum" (1963.), "Gotska terasa 2" (1968.), itd.

Medjutim, Šejkina produkcija prekoračuje okvire opsesivne retorogradske, klasicističke forme i fantastičkih učinaka 'integralnog slikarstva' paradoksalnim obrtima, dilemama, medijskim inovacijama koje se presecaju sa tekstualnošću egzistencijalizma i književnosti apsurd, neodadaističkim i popartističkim eksperimentima. Tako nastaju slike "Kvazifotografija - Dogadjaj u Los Andjelasu" (1966.), "Skladište" (1969.), "Djubrište" (1970.), crteži u kojima se tekst i slika presecaju u tkanje ni-slike-ni-teksta "Djubrište" (1957.), "Robinzon slikar" (1969.), "Nojev Kovčag - Splav Meduze" (1969.) i akcije-dogadjaji (dokumentacija objavljena u časopisima "Rok" br.2 1969. i "Spot" br.2 1973.).

Opsesija klasičnom likovnom naracijom i njena prekoračenja ukazuju na dilemu razrešenja ontologije umetničkog dela. Klasična likovna naracija utemeljena u iluzionizmu obezbeđuje ontologiju koja je izvan dela, 'podudarnošću' dela i sveta (fikcije, konstrukcije, vizije sveta) upisuje ontologiju u delo. Modernistička koncepcija dela delo određuje kao znak, a vezu znakova kao značenjski lanac koji može biti i naracija, pri čemu je ontologija dela određena materijalnim i semiotičkim aspektima dela. Šejkin rad je uzglobljen između ova dva koncepta eksplicirajući upravo njihovu razliku, ali i civilizacijsku vezu. Karakteristični primeri traženja razrešenja opozicije klasične likovne i modernističke naracije su slike "Skladište" i "Djubrište" koje je realizovao tokom 1969-70. U tim slikama predmeti su svedeni na ikonične znake koji se nižu u horizontalne nizove, a horizontalni nizovi jedan ispod drugog po površini slike, analogno nizanju slova u reč, reči u sintagmu, sintagmi u reč i redove po stranici teksta. Došlo je do zamene iluzionističkog koncepta zasnovanog na renesansnoj perspektivi konceptom organizacije diskursa u tkanje teksta. Može se govoriti o prerođenju principa sintakse teksta u dvodimenzionalni prostor slike.

Bogata Šejkina tekstualna produkcija tipološki se izlaže shemom: (a) upotreba reči, rečenica i tekstova u kompoziciji crteža i slike; (b) radni i dnevnički zapisi, (c) teorijski spisi i eseji o umetnosti, (d) tekstualni eksperimenti (knjige-objekti, ugovori, magijski spisi, analogije prozi apsurd, itd.).

DISKURZIVNI OKVIRI NEDISKURZIVNOSTI ENFORMELA: GATTIN I KRISTLA

U enformelu kasnih pedesetih i ranih šezdesetih godina, slikarstvu eksplicitnog nediskurzivnog ustrojstva, javljaju se dva primera rada tekstualnosti: "Il Manifesto Di Ivo Gattin" (1964.) i knjiga proznih-poetskih tekstova Vladimira Kristla "Pet bijelih stepenica" (1961.).

U intencijama enformela je redukcija slike na materijalno ustrojstvo slike: slika jeste predmet, aspekti slike su aspekti predmeta. Zamisli enformela su razvijane procedurama redukcije i destrukcije diskurzivnih aspekata slike. Nediskurzivni aspekti su dominantni. Slika se posmatra kao predmet. U tom kontekstu su nastajale Gattinove slike "Željezo na crnoj površini" (1957.), "Uretenasta površina" (1961.), "Ljubičasta površina" (1960.), itd. O Gattinovim slikama se govori kao o načinjenim pre nego kao o naslikanim. Slike Vlad Kristla "negativ 12" (1959.), "pozitiv 11" (1959.), "Negativ XIII" (1960.), "Varijabli" (1962.), itd. u enformelističku gestualnost uvode naznake potencijalnog geometrijskog i logičkog poretka.

Načelno se o produktima enformela govori kao o predmetima: TU prisutnoj datosti, pojavnosti pred okom. Ljudski rad nije puko sredstvo predbilikovanja i proizvodjenja, već je i procedura označavanja. Slikarstvo enformela ne izniče procedurama označavanja. Na sliku, oblik ili njenu bezobličnost, ne gleda se kao na pojavnost (označitelj), već i kao na jedan trenutak u procesu označavanja: označitelj koji postaje znak ili znak koji ukazuje na drugi znak. Umberto Ecco je pisao da se u izvesnim delima enformela može identifikovati iznad ili ispod fizičko-tehničkog sloja jedan KOD. Ovaj kod je model ili uzor po kojem se strukturiraju jezički, tehnički i semantički slojevi, i to ne tako da bi delo predlagalo slike, odnosno, značenja, nego da bi oblikovalo forme (makar i bezoblične) koje se mogu prepoznati.

Pretpostavljamo da je upravo izbijanje 'procedura označavanja', što može biti sasvim izvan svesne kontrole (iskustvo enformela otkriva u nesvesnom celu strukturu jezika <langage>) ali može biti i rezultat analize nastajanja i delovanja slike, osnova na kojoj su zapisani Gattinov manifest i knjiga proznih i poetskih tekstova Kristla.

Spis "Il Manifesto Di Ivo Gattin" (9.3.1964, Galliate) pisan je rukom na italijanskom jeziku ispod i preko crteža. Taket 'manifesta' sledi diskurzivnu logiku 'poetskog govora' utemeljenog na upotrebi metonimijskih:

PREOSTALA MI JE SAMO
NASLIJEDJENA SIGURNOST U
MATERIJALNU PRIRODU KOJE
SE KVATAM

i metaforičnih:

BUJICA OBLIKUJE STIJENU, A
STIJENA OBLIKUJE BUJICU
DJELOJEM NA MATERIJU -
OVA REAGIRA I PONOVNO
STVARA MOJU POČETNU
POTREBU ZA DJELOVANJEM
UČINAK KREACIJE IZMEDJU
MENE I OBJEKTA JE

UZAJAMNO PROPORCIONALAN ODNOSU IZMEDJU BUJICE I STENE.

rečenica koje u užem smislu korespondiraju sa egzistencijalističkim diskursom (egzistencijalizam kao filozofija mogućeg) i kodom (modelom) preuzetim iz enformelističkog slikarstva.

"Pet bijelih stepenica" je prozno-poetska knjiga, može se čitati a da se ništa ne zna o Kristlovom slikarstvu. Ova zbirka tekstova je sastavni deo "Knjige o Pumu" u koju ulazi i zbirka "Neznatna Lirika" (Zagreb, 1959.). Knjigu čine pet delova: "Prva stepenica" ("Mrtvi pum", "Trsat", "U progonstvu"), "Druga stepenica" ("Frankopanka", "U potrazi za zlatom"), "Treća stepenica" ("Tigar u lutu", "Put u Pumoviju"), "Četvrta stepenica" ("Pumovija") i "Peta stepenica" ("Pet bijelih stepenica" i "Pum, Pam i Pom"). Ekonomija označavanja koja je sprovedena, na primer u tekstu "Pum, Pam i Pom" odgovara 'diskursu apsurd' (Samuela Becketta i Eugena Ionescoa). Diskurs apsurd počiva na praznom kodu (gotovo označitelju) čiji poredak samim time što je poredak gradi izvesna značenja ili semantičku atmosferu praznine, ništavila, otudjenosti, itd. Na primer:

Dvoje vrata na stubištu.

Pam stanuje lijevo, Pum desno.

Pum izlazi, uzima mlijeka i opet ulazi.

Pam, malo zatim, učini to isto.

Zatim Pum izidje i osluhne na vratima Puma. Ne čuje ništa i vrati se.

U to izidje Pam i prisluhne na vratima Puma. I vrati se.

Korespondencije Kristlovih zapisa i slika (npr. "negativ 12") su indirektna, tek u smislu da su to dva aspekta jedne te iste produkcije, jedne te iste sheme konstituisanja nediskurzivnog oblika slike i diskurzivnog 'oblika' teksta.

DISKURZIVNOSTI I NEDISKURZIVNOSTI GORGONE (1959-1966.)

Grupa Gorgona je delovala izmedju 1959. i 1966. godine u Zagrebu. U grupi su saradivali: Dimitrije Bašičević, Marijan Javšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Radoslav Putar, Djuro Seder, Jospip Vaništa, Miljenko Horvat i Matko Meštrović.

Rad grupe Gorgona je primer 'rane neoavangarde': inovacije u okvirima definisanih likovnih medija (slikarstvo i skulptura) i sinhrona prekoračenja likovnih medijskih okvira. Oblici delovanja Gorgone su: (1) samostalni rad umetnika u okviru medija slikarstva i skulpture; (2) Izložbe u studiju "G"; (3) izdavanje antičasopisa "Gorgona" (brojevi 1-11, od 1961. do 1966.); (4) koncepti, projekti i različiti oblici umetničkog komuniciranja. Produktivnost Gorgone, kao i tekstualna odredjenja 'prirode Gorgone' ukazuju na projekt neoavangardi koji je sinhrono utemeljen u likovnim inovacijama i u diskurzivnom zaledju 'antiugetnosti', filozfije i književnosti apsurd. Prekoračenja medijskih okvira se poakzuju kao analogije procedurama 'novog realizma', 'fluxusa', 'neodade' i prelaznim međuprostorima enformela i novih tendencija.

Vaništa je intelektualni i umetnički okvir Gorgone odredio rečima: objekt gorgone je oslobođen psihološkog i simboličkog

značenja.
 gorgona je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti.
 gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti.
 gorgona je protivurječna.
 gorgona se definira kao zbir svojih mogućih tumačenja.
 gorgonin svijet je vidno polje.
 misao gorgone je ozbiljna i oskudna.

bojim se reći da je nastala na prirodan način. (1961.)

Negativna dijalektika Gorgone nije kritičko-teorijska, već apsurdna, nihilistička i paradoksalna, preciznije se određuje sintagmom 'negativni egzistencijalizam'. 'Negativni egzistencijalizam' ukazuje na paralizirajuću snagu mogućeg, apsolutnu prevlast hipokrizije pozitivnog, itd. Gorgona razvija polje procedura 'negativnog' u rasponu od 'anti-umjetnosti' do evropskog egzistencijalističkog nihilizma i bližih i daljih veza sa sistemima istočnog nihilizma. Gotovo religiozna prevlast negativnog se vidi u rečima Julija Knifera (izrečenim skoro trideset godina nakon osnivanja Gorgone):

Tema me nikada nije zanimala. Počeo sam jednostavno od početka, i još sam uvijek tamo. Na izvjesni način, Meandar je suština činjenice. A ta činjenica počinje nigdje i svršava nigdje. I tako sam pokušao da analiziram tu jednostavnu činjenicu monotonijske, odsustvo bilo kakve promjene bez napretka ili nazadovanja, bez razvoja ili proširenja. Poslije 1959. sve je bilo jednostavno. Koncentrirao sam se na svoj rad koji nije ništa drugo do li moj duhovni kontinuitet. Nema nikakav program; strpljivo tražim definiciju minimalne ekspresije. Pokušavam sve svesti na minimum. Konačni rezultat bio je kontrast crnog i bijelog i odnos horizontale i vertikale.

Antičasopis "Gorgona" nije koncipiran kao časopis o umjetnosti (informacije, kritika, manifesti, teorija, itd.) već kao autonomno umetničko djelo u mediju časopisa. Procedure rada sa časopisom su bile usmerene ka inverziji uobičajene diskurzivne prevlasti časopisa u polje nediskurzivnog. Prvi broj antičasopisa koncipiran je tako da svih 9 stranica ponavlja fotografiju s hladnim neživotopisnim motivom "Vaništa, 1961.". "Gorgona" br.2 je beskonačni meandar načinjen tako što su listovi publikacije spojeni u kružni niz. "Knifer, 1961.". U šestom broju antičasopisa je štampana reprodukcija "Mona Lisa", Vaništa je dao komentar:

"Izabrao sam motiv za koji mi se činilo da ga je najbesmislenije tiskati u časopisu, jer reproducirati Monu Lisu jednako je kao i ostaviti praznu stranicu. (1961.)

"Gorgona" br.9 (1966.) je realizovana u 200 primeraka i svaki primerak čini jedan originalni crtež Dieter Rota načinjen blisko produktima konkretne poezije.

Projekti i koncepti Gorgone su rezultat diskurzivnih prakoračenja medijskih granica slikarstva i skulpture, odnosno, intelektualne i duhovne atmosfere i života pripadnika i prijatelja Gorgone. "Kolektivno djelo" (1963.) je nastalo na predlog Radoslava Putara, 'odgovori' su zapisi Kožarića, Putara i Sedera o tome šta bi bilo 'kolektivno

delo Gorgone'. Primeri tekstualne produkcije Gorgone su: Kniferova "Molba Jugoslovenskoj akademiji znanosti i umjetnosti - Zagreb", Kožarićev tekst "Utikač" (1963.), "Komisijski pregled proljeća 1962" i misli' (1963-66.). Tokom tri godine članovi Gorgone su za određene mesece zapisivali 'misli', tako su nastali dnevničko-citatni zapisi: "Misli za siječanj", "Misli za veljaču", "Misli za ožujak", itd. U 'mislima' su navodjeni citati 'S.B' (Samuel Beckett), Yvesa Klinea, Lao Tsea, Tin Ujevića, Alain Robbe Grilleta, itd.

ZAPISI MANGELOSA

Rad Mića Bašićevića (Mangelosa), utemeljen u ideologiji i retorici Gorgone, tokom trideset godina je razvijan u opozicijama diskurzivnog i nediskurzivnog, likovnog i tekstualnog, slikovnog i poetskog. Tu se radi o zapisima na školskim sveskama i tablama, globusima, itd. u kojima se podloga zapisa suprotstavlja artikulaciji škrabotine u ispisivanje reči i sintagmi fonetskog pisma ("Paysage of Al Capone" <1952>, "Hommage a Pythagore" <1953.>, "Tabula rasa" <1953.>, itd.). Vremenom, je struktura rada i mišljenja postajala sve složenija kao u radu "Gertruda Stein" (19...) gde se artikulacija škrabotine u zapis fonteskog pisma kombinuje sa reprodukcijom portreta Gertrude Stein i citatima o Steinovoj i Picassou. Mangelosovi zapisi su slike, a konkretnost knjige, odnosno, u pitanju su intelektualne spekulacije i rasprave izrazito skeptičkog karaktera.

Polazišta Mangelosa su u zapadnoj skeptičkoj tradiciji, u ukazivanju na rad Ne-Celog (Pas-Tout). (Napomena - digresija: opsesivna traženja 'integralne slike' Leonida Šejke i opsesivna produkcija fragmentarnih ne-celovitih slika Mangelosa čine dva pola i horizonta neoavangardi na prelazu pedesetih u šezdesete godine.) Ne-celovitost i fragmentarnost Mangelosove produkcije u tridesetogodišnjoj protežnosti se ukazuje kao makro-kolaž preklapanja tekstualnih i likovnih fragmenata. Produkt Mangelosa je ambivalentno djelo: i slika i tekst, objekt za čitanje i objekt za posmatranje, objekt za čitanje i objekt za kontemplaciju, itd. Konceptualni okvir Mangelosovog rada se razaznaje u zapisima za izložbu "Manifesti" (Atelier Toše Dabca, Zagreb 1978.). Razaznavanje i čitanje manifesta vodi dekonstrukciji normalne i uobičajene svesti o likovnosti i tekstualnosti, odnosno, dekonstrukciji temeljnih intelektualnih okvira i navika modernizma:

manifest o dimenzijama misli

dubokih misli nema. dimenzija dubine je neupotrebljiva i nefunkcionalna oznaka za mišljenje. ukoliko se uopće govori o dimenzijama misli može se govoriti o logičkoj i dimenziji novuma.

manifest o estetik

estetski osjećaji prvobitno nisu bili ni relevantni a kamoli odlučujući pri proizvodnji umjetničkih radova. relevantni bijahu primarni osjećaji. stoga je estetički pristup umjetnosti jedan od mogućih pogrešnih pristupa.

manifest o geniju

genija nema. ono što naivno mišljenje naziva genijem je radnik koji je u svoj specijalizirano usmjereni rad unio nekoliko desetih hiljada sati više od rutinskog

radnika na istom poslu.

manifest o svijesti

svijest je pojam naivnog mišljenja čiji je sadržaj nepostojeće idealno stanje cjelokupnosti mišljenja.

Proceduralni zahvat u polje likovnosti i tekstualnosti tabli, svesaka, globusa, itd. zasnovan je na stavu:

sliku negirati čineći je od reči
reč negirati slikajući je
da ne znači ono što znači kada je pisana
bio sam u uverenju
da dosadašnje značenje reči
i slike
prolazi
njihova vrednost.

U konkretnim slučajevima Ne-Celo pojavnosti dela je locirano kao sadržaj i objekt činjenja:

... jer tabula rasa nije mogla zauvijek ostati tabula
rasa, nego je ona morala biti napisana ... tu je naime,
početak jedne borbe sa nečim što se može zvati umetnost.

Čitalac i gledalac Mangelosovih radova stavljen je pred dvostruki problem: (1) gledati i čitati ono što je zapisano, (2) rekonstruisati 'nihilistički' stav koji je konsekventno (upravo onako kako je Camus naznačio) sprovedjen do smrti 1987.

Mića Bašićević (Mangelos) je realizovao složenu tekstualnu produkciju: (a) teorijski rad (teorija naivne umetnosti, likovnih umetnosti i fotografije), (b) umetnički rad (kutije, table, globusi, knjige <"Eulalijsa" autorsko izdanje Zagreb 1961, "a" izdanje Ivan Picelj Zagreb 1964, "Manifesti" izdanje atelier Tošo Dabac Zagreb 1977, "Energija, Mangelos" izdanje Galerija Dubrava Zagreb 1979.>).

I I I . 2 KONKRETNA POEZIJA

O 'konkretnoj poeziji' (vizuelnoj poeziji, letrizmu, typoeziji, signalističkoj poeziji, likovnom pesništvu, pattern-poeziji, verbo-voko-vizuelnom, itd.) puno je pisano u rasponu od književne i likovne kritike i teorije, preko teorije informacija do filozofije. Koncept 'konkretna poezije' istorijski se locira između šezdesetih i sedamdesetih godina. S druge strane, zapažaju se korespondencije sa pojedinim 'obradama teksta' medjuratnih avangardi. Autori kao što su Dick Higgins, Denis Poniž ili Uladan Radovanović, ukazuju na analogije 'tekstualnih obrada' neoavangardi i primera iz istorije zapadnih i istočnih civilizacija, na sintaktičke podudarnosti teksta konkretne poezije i magijskih, alhemijskih, religioznih, dekorativnih i pesničkih tekstova.

Teorija vizuelne poezije je konstituivna na neopozitivističkim pretpostavkama i modelima 'teorije informacija', 'semiotike' i 'numeričke estetike' (Max Bense "Estetika" <1965>, Umberto Eco "Estetika i teorija informacija" <1972>, Denis Poniž "Numeričke estetike i slovenačka nauka o književnosti" <1982>, itd.). Paralelno 'neopozitivističkom impulsu' znatni su uticaji ludizma i emancipatorski duh novog senzibiliteta šezdesetih godina.

Konkretnu poeziju šezdesetih i ranih sedamdesetih godina određuju aspekti 'internacionalnog jezika' razvijani u četiri smera: (1) prenošenje problematike poezije (određene diskurzivnom tradicijom i i kontekstom) u domene likovnih startegija (određene nediskurzivnom <plastičkom> tradicijom i kontekstom); (2) prenošenje problematike likovnosti u domene poezije i dalje u domene tekstualnosti; (3) prekoračenje medijskih okvira, odnosno, povezivanja različitih procedura realizacije umetničkog dela (zapis, crtež, fotografija, ambijent, performance, itd.); (4) redukcije 'semantike' slike i teksta na 'sintaktičke' odnose slike i teksta. U proceduralnom smislu 'konkretnu poeziju' određuju: (a) postupci redukcije i destrukcije poetskog teksta i likovnog poretka; (b) odvijanje 'igra', pri čemu se zamisao igre razume kao 'sintaktička i semantička proizvoljnost i neodređenost' u proceduri nastajanja dela ili kao programirana i pravilima regulisana procedura gradjenja vizuelno-tekstualne konfiguracije; (c) konkretna poezija ima status 'drugostepene (meta) prakse' u odnosu na primere poezije i likovnih umetnosti pošto ih koristi za materijal.

POKRETI OHO: REISTIČKA DOKTRINA I PROGRAMIRANI TEKST

Reistička doktrina i koncepti programirane organizacije teksta, slike, predmeta, ambijenta i knjiga čine temelj konkretne poezije pokreta OHO (Iztok Geister Plamen, Marko Pogačnik, Aleš Kermauner, Milenko Matanović, Franci Zagoričnik, Matjaž Hanžek, Vojin Kovač-Chubby, Naško Križnar, Rastko Močnik, itd.) između 1966. i 1970. Radovi OHOa su objavljivani u malotiražnim izdanjima i omladinskim časopisima (edicija OHO, posebni brojevi časopisa "Problemi", revija "Tribuna-Katalog", antologije "PERICAREŽERACIREP", "Katalog 2", itd.).

Zamisli konkretne poezije pokreta OHO prikazuju se instancama: (1) reističkog pogleda na svet i (2) teorijom/praksom programirane obrade i organizacije diskurzivnog i vizuelnog materijala.

Reistički pogled zasnovan je na nedoslovnom prenosu heideggerovskih i egzistencijalističkih koncepcija polja 'subjekta' i 'objekta' u polje diskurzivnog (tekstualnog) i nediskurzivnog (likovnog). Naziru se 'dekonstrukcije' humanističke slike sveta reističkom slikom sveta:

Svet koji je zamenio humanistički i koji nazivamo reističkim, upravo besumučno ponavlja samo svoje 'jeste': olovka jeste, guma za brisanje jeste, most jeste, reč jeste, čovek jeste. I ništa više. Sve jeste, zato je sve identično među sobom, sve je sve i sve je istina. Svodoci smo potpune redukcije svega na bitak koji je suprotno bitku ishodišta - Kajuhovom bitku koji je bar u zamisli, bio pun - do kraja prazan, apstraktan bitak ili kako vole da ga zovu sami slovenački reisti: Ništavilo. (Taras Kermauner "Humanistička kritika i reistička ne-kritika")

Govori se o 'egzistencijalističkim tautologijama', o redukciji umetničkog dela na 'elemenatne pojavnosti i činjenice', o preklapanju (identičnosti) umetničkog dela i činjenice, itd:

Tekstovi su od slova. Slova su od orta. Crte su ovde zato da u obliku slova vizuelno signaliziraju pojedine zvukove. (Marko Pogačnik)

U manifestu OHOa, napisali su ga I.G. Plamen i Pogačnik, razvija se reistička teorija predmeta (od predmeta preko reči do zvuka):

Predmeti su stvarni. Stavnosti predmeta približavamo se tako što predmet prihvatamo onakav kakav jeste. Ali kakav je predmet? Prvo što opažamo je da predmet čuti. Ipak, predmet ima šta da pruži! Rečiju možemo iz predmeta izmamiti nečujni glas. Jedino reč čuje taj glas. Reč registruje ili naznačava taj glas predmeta. Govor iskazuje taj glas označen rečiju. Tu se govor susreće sa muzikom, koja je sluhom uhvatljiv glas predmeta.

Iz raznovrsne reističke produkcije navodimo: Pogačnik "Teoretsko/praktični crtež" (dug 50 metara, 1965.), I.G. Plamen "Embrionalna knjiga" (1967.), knjiga Pogačnika, Zagoričnika, I.G. Plamena, Tomaža Šalamuna, Brace Rotara i Aleša Kermanuera "EVA" (1966.), itd.

Teorija i praksa programirane organizacije i obrade diskurzivnih i nediskurzivnih aspekata umetničkog rada (vizuelnog i tekstualnog) usmerena je od reističke doktrine ka strukturalnim pretpostavkama (ka nagoveštajima prevlasti strukturalističke misli u slovenačkoj teoriji i praksi umetnosti i kulture). Produkti umetnosti (knjige, crteži, tekst, medjukombinacije medijskih rezultata) podvrgnute su formalnim načelima strukturalne (sintaktičke i semantičke) organizacije. Realizacije Marka Pogačnika "Strip dana" (1969.) "Programirani tekst" (1969.), tekst "Breskev" (1970.) nastao obradom 2741 rečenice, konkretne pesme Zagoričnika "Tapete" (1969.) i "Vizuelni tekstovi" (1970.), kao i grupni složeni intertekstualni rad "PU / program za uredjenje PU" (Problemi, 1970), itd. primeri su 'programirane' organizacije i obrade likovnog i tekstualnog materijala:

projekt PU - programirana sveska časopisa Problemi, Ljubljana. Prilozi objavljeni u PU obavezno su serije. Serije se raspoređuju u četiri kanala koji teku kroz prostor časopisa. Tok kanala kroz prostor časopisa određuje program koji se zasniva na permutacijama četiri prostora. Serije se raspoređuju u kanale s obzirom na materijalnu težinu priloga koji autor preda redakciji.

JOSIP STOŠIĆ

Strategije Josipa Stošića često označene sintagmom 'govor reči, predmeta i prostora' (započete krajem pedesetih godina) baziraju se na strukturalno-fenomenološkoj analizi poetskog teksta. Zamisao 'poetskog teksta' se određuje kao ono što se pojavljuje i pojmovnost koja prati to pojavljivanje, pri čemu se bitna tri slučaja: (a) 'poetski tekst' je odnos reči: "riječi koje imaju vezničku ulogu ...", (b) 'poetski tekst' je odnos zapisa i stranice teksta (podloge), od sintaktičko-semantičkih odnosa ka fenomenologiji teksta: "prostor stranice kao dio strukture pjesme" i (c) 'poetski tekst' je fenomenalna struktura predmeta i prostora (preseči percepcije i čitanja): "predmeti i prostor kao govorni sustav". U tekstu "Govor riješi predmeta i prostora" (1972.) Stošić je izložio tipologiju:

Riječi koje imaju vezničku ulogu izdvojene iz celine jezika, podesne su za stvaranje sustava različitih oblika:

- nanizane bez većih međuprostora zadržavaju oblik i značenje rečenice, doduše izuzetne rečenice, ali ostavirive u sklopu uobičajenog jezičnog saobraćaja;
- poredane jedna ispod druge podsjećaju rasporedom na stihove ne mogući se više osloboditi prenapregnutog značenja toga najzatvorenijeg govornog oblika;
- rasporedjene na površini u pravilnim razmacima gube svoje osnovno značenje nadznaka i postaju prvenstveno vizuelni element jedne ornamentalne kompozicije;
- rasporedjene na površini, tako da se izbjegniju sve navedene odredjenosti, daju praznini oko sebe značenje ravnopravnog govornog elementa, kojemu svatko može da odredjuje sadržaj;
- rasporedjene u slobodnom prostoru zahtijevaju da se vlastitim kretanjem odredjuje i ispituje značenje međuprostora;
- unijete u oblikovane prostore daju im značenje govornih izraza;
- aplicirane na predmete oslobađaju odredjeni dio uz njih vezanog našeg iskustva i akcije u govorni sustav;
- povezane s tradicionalnim simbolima proširuju i međusobno povezuju njihova značenja;
- organizirane kao zvučni niz, manje su uspješne za stvaranje svokacija zbog nepredvidivosti dužine pauza, no naimjence isprepletane s drugim vizuelno datim njihovim slijedom, podstiču na vrlo aktivno unošenje sadržaja u govorni sustav;
- date u zvučnom slijedu mogu ritmizirati percipiranje drugoga njihovog, vizuelno danog, niza, koji se može aplicirati na različite predmete u odredjenom prostoru, čime se uspostavlja osjetilna potpunost kao jedinstven govorni medij.

TYPOEZIJA BILJANE TOMIĆ

Zamisl i realizacije 'Typoezije' Biljane Tomić odredjene su upotrebom slova "kao samostalnim vizuelno-komunikativnim znakom". Polazišta 'Typoezije' su u teoriji konkretizma i estetici, teorije informacija. Rezultati redukcije semantičkih aspekata 'vizuelno-komunikacijskog znaka' su u plastičkom nereferencijalnom poretku: sintaktičkoj strukturi koja se transformiše u strukturu gestalta, vizuelnu pojavnost. Dominantni plastički karakter konkretne poezije Biljane Tomić ima odlike militantnog modernizma čije su analogije u slikarstvu bojenog polja, konstrukcijama novih tendencija i minimalnoj umetnosti. Krajem šezdesetih godina Biljana Tomić je razvijala tri tipa teksta: (a) tekst-rad konkretne poezije označavan terminom 'Typoezija', (b) programski tekst koji je granični primer teksta-rada i teksta-o-umetničkom-radu, (c) teorijski (drugostepeni) tekst ("Konkretna i vizuelna poezija", 1970.).

Programski tekst, presek teksta-rada i teksta-o-umetničkom-radu, sintetizuje sintaktičke operacije 'Typoezije' i semantičke zahteve definisanja 'koncepta konkretne poezije'. Za tekstove Biljane Tomić

karakteristična je retorike 'novog senzibiliteta' kraja šezdesetih. Na primer, tekst "Permanentna umetnost" (1968.) glasi:

PERMANENTNA umetnost
umetnost PROCESA
KONKREITNA
TOTALNA
umetnost AKCIJE
umetnost DINAMIKE
umetnost ENERGIJE
umetnost POKRETA
PROMENLJIVA
FLEKSIBILNA I KREATIVNA
PERCEPTIVNA
AUDITIVNA
EKSKLUZIVNA
INTERNACIONALNA
REVOLUCIONARNA
P R I S U T N A
umetnost PROLAZNIKA
umetnost URBANOG
AMBIJENTA
P R O S T O R N A
reč
DEPOETIZIRANA
zvuk
EKSPERIMENTALAN
slika
DEPERSONALIZIRANA
predmet
ANTI-umetnost
PERMANENTNA umetnost
plastička-vizuelna-verbalna-vokalna
TRANSMISIONA
PANKOMUNIKATIVNA

a tekst ("Problemi" br. 101, 1971.) sa karakterističnom tautološkom strukturom redukcije metafizike umetnosti na konkretne osnove glasi:

ideja = delo = komunikacija
ideja = iskustvo = sistem
ideja = utopija = realnost.

SIGNALIZAM MIROLJUBA TODOROVIĆA

Signalistički pokret (Mirosljub Todorović, Žarko Rošulj, Ljubiša Jocić, Ostoja Kisić, Olga Vidić, Marina Abramović, Zoran Popović, Neša Paripović, Milivoje Pavlović, itd.) usmeren je na eksperimente u domenu poetskog teksta. Kontekst poetskog teksta razvija se ka likovnim umetnostima i 'proširenim medijima'.

Osnivač pokreta je Mirosljub Todorović. Todorovićev eksperimenti datiraju od 1959. Tokom 1968. i 1969. objavljeni su manifesti signalizma "Manifest pesničke nauke" i "Regulae poesis (Manifest signalizma)". Prvi broj časopisa "Signal (internacionalna revija za signalistička istraživanja) publikovan je 1970:

1.1.1 Signalizam u užem smislu, 1.1.2 Kompiuterska poezija, 1.1.3 Aleatorna ili stohastička poezija, 1.1.4 Statistička poezija, 1.1.5 Permutaciona, kombinaciona i varijaciona poezija, 1.1.6 Sciјentistička poezija, 1.1.7 Tehnološka poezija, 1.1.8 Signalistička kinetička i fonetska (zvučna poezija); 1.1.9 Signalističke manifestacije ("Metodi i klasifikacija signalističke poezije")

Knjiga Olge Vidić i Todorovića "Trideset signalističkih pesama" (1973.) primer je organizacije teksta (strukture znakova na stranici knjige) u geometrijske sheme (pattern-poezija). Signalistički koncept teksta (knjiga "Kiberno" <1970.>, "Uvodni esej za izbor signalističke poezije" <1971.>, "Klasifikacija signalističke poezije" i "Fragmenti o signalizmu" <"Signalizam", GSU Zagreb, 1974.>) utemeljen je na prevlasti vizuelnog nad diskurzivnim. Prema Todoroviću signalistički pesnik razbija i koristi kao materijal fragmente i elemente 'normalnog, normativnog diskursa' za oblikovanje vizuelnih pojavnosti.

BOSCH+BOSCH

U grupi Bosch+Bosch (1969-1976.) saradjivali su Balint Szombathy, Slavko Matković, Laszlo Salma, Laszlo Kerekcs, Katalin Ladik, Attila Csernik, itd. Za grupu Bosch+Bosch je svojstven 'nomadizam' neoavangardi sa kraja šezdesetih godina: od književnosti i konkretne poezije do istraživanja medija, land-arta i konceptualne umetnosti.

Grupa je izdavala časopis "WOW", prvi broj je objavljen 1974. Časopis je imao ambivalentne funkcije 'časopisa' (tekstovi o umetnosti) i 'izložbenog prostora' (radovi načinjeni za izlaganje u časopisu).

Szombathy je knjigama "Fluxus" (1973.) i "Fizičke i semiološke informacije" (1973.), kao i teorijskim tekstovima (na primer, "Vizuelni aspekti gramatičkih relacija" <1973.>, "Putevi konkretne pesništva" <1977.> i "Semilogija urbane sredine" <1978.>), razradio problematiku semiološke analize nediskurzivnih pojavnosti (od grafičkog znaka do urbanog ili prirodnog ambijenta). U knjizi "Poetry-konkretna vizuelne pesme" (1981.) Szombathy je rekapitulirao svoja istraživanja rečima:

... moja dela bivaju sve više određena ovim teorijsko-praktičnim refleksijama koje, u krajnjoj liniji, dovode do spoznaje da poezijom (umetnošću) možemo proglasiti sve što sami smatramo da je poezija (umetnost), odnosno sve što sami prihvatamo kao poeziju (umetnost). Iz toga proizilazi da mogućnost egzistiranja mojih konkretnih vizuelnih pesama počiva zapravo na slobodnijem shvatanju pojma poezije, tj. umesto određenja poezije ovim delima su prikladnija, poetska označavanja.

Katalin Ladik je od 1973. istraživanja konkretne poezije razvijala kroz domene diskurzivnog pesništva, performancea, konkretne i fonične poezije (ploča "Phonopoetica" <1976>.).

Slavko Matković je u duhu 'umetničkog nomadizma' ispitivao mogućnosti otvorenih koncepata umetnosti: konkretna poezija ("Vizuelna istraživanja" <1970.>, tekst "Novi putevi vizuelne poezije"), verbovoko-vizuelna istraživanja ("Knjiga", 1978.), konceptualna umetnost:

JA NE PRAVIM UMETNOST JA RAZUMEM
i tekstualno-književni eksperimenti ("Fotobiografija", 1985.).

Radovi Matkovića "Vizuelna obrada teksta" i Szombathya "Non-textualite" (oba iz 1971.) ukazuju na procedure upotrebe teksta kao objekta rada umetnika i na procedure nediskurzivne (vizuelne) intervencije na tekstu. Matković i Szombathy upotrebljavaju napisani i odštampani tekst (ishodišta su u duchampovskoj tradiciji redy-madea) za osnovu vizuelnih intervencija. U pitanju je pomeraj od strategija konkretne poezije ka konceptualnoj i autorefleksivnoj analizi.

TEKSTUALNA PRODUKCIJA VLADANA RADOVANOVIĆA

Vladan Radovanović je od ranih pedesetih godina razvijao 'intermedijsku' eksperimentalnu produkciju. Ishodišta su u preispitivanju rada naracije blisko postnadalizmu i idealizmu Mediale. Eksperimentalne intermedijske realizacije Radovanović je označavao sintagmom 'reč, zvuk i lik'. Od sredine šezdesetih godina se uspostavlja teorije i kontekstualne korespondencije između koncepta 'reč, zvuk i lik' i internacionalnih pokreta neodade, fluxusa i konkretne poezije. Sedamdesetih godina Radovanović simulira i istražuje konceptualnu i fenomenalnu prirodu teksta, a od sedamdesetih ka osmaestim godinama razvija temeljne pojmove poetike "Vokovizuel".

Za Radovanovića je problem medija opsesivno područje istraživanja. U katalogu samostalne izložbe "Mediji 1954-76" (Salon MSU, Beograd) i časopisu "Delo" (br. 4, 1977.) izložio je tipologiju svog rada: (1) crteži i prozirne slike; (2) zapisi snova (zapisi snova, prednja i poslesna od 1953. do danas (izbor zabeleženih snova je objavljen u knjizi "Noćnik", 1973.); (3) polimedijalni projekti, na primer, "Taktizon-pokret-zvuk" iz 1958; (4) traganje za novim medijem; (5) ideogrami, sažeto označavanje doživljaja, stanja i smislova ("Pravila, rečnik i tri ideograma" 1957-58.); (6) razvojni likovi, razvijanje koncepta ideograma u koncept sintagmatskog lanca ideograma; (7) sinteza reči, zvuka i lika u dvodimenzionalnom prostoru (knjiga "Pustolina" <1956-1963>, Nolit, 1968.); (8) Sinteza reči, zvuka i lika u trodimenzionalnom prostoru ('verbo-voko-stereo-tipovizuelni objekti': "Heksaedar" <1958.>, "Lopta" <1971-74.>, itd.); (9) sinteza reči, plastičkog, taktilnog i kinetičkog; (10) jednosmerno prevodjenje reči u sliku i uzajamno prevodjenje gesta i reči; (11) slobodijanje ili improvizacije - tok svesti; (12) projekti događaja koji razmatraju sopstveno nastajanje, predviđaju posmatračovo reagovanje i rade sa stvarnošću i vremenom ("Ležanje", 1957.); (13) predlozi za činjenje, vežbe, (14) rad sa telom kao predmetom; (15) medij ispituje sam sebe, tape medium, paper medium ..., itd.

Za složeni projekt Radovanovićevih istraživanja svojstvena je težnja ka sintezi umetnosti i medija. Sinteza umetnosti i medija je realizovana redukcijom narativnih okvira jezika i medija umetnosti na primarne konceptualne i fenomenalne aspekte koji se javljaju kao elementi novih sinteza:

Njega (medij) definišu sprega vrste čula s vrstom materijala, osobeni tehnološki postupci i morfoloni sa potencijalnim delovanjem ili značenjem. (Morfoloni su označitelji osnovniji od znaka. Uzimam da je znak morfon koji se odnosi na značenje i izaziva pojam-predstavu, dok je akton morfon koji se odnosi na neposredno delo-

vanje i izaziva emotivnu reakciju povezanu s prihvatanjem). (intervju, Moment br. 10, 1988.)

Radovima "Glas i glas iz zvučnika" i "Glas iz zvučnika čita tekst" (1975.) ispituju se lingvistički i fenomenalni aspekti teksta i medijskog posredovanja teksta u komunikaciji umetničkog rada:

Ova serija radova predstavlja otpor pojednostavljenoj odredjenju da nešto postaje umetnost samim uvođenjem u kontekst umetnosti, suprotstavljanje voluntizmu prema kojem nešto jeste umetnost ako ja to zovem umetnošću. (...)

Pošlo se od onoga što je izvesno - od prirode medija.

Odabran je zvučni medij jer je izgledao najpogodniji da se kroz njega razmatra sam on, a da to bude očigledno.

U primerima zapisa teksta ("Rad na hartiji" <1973.>, "Presecanje" <1977.>, itd.) istražuje se problematika analogna problematici zvučnog medija, tj. polje relacija fenomenalnosti teksta, značenja teksta i referenci značenja teksta i fenomenalnosti teksta:

RAD NA HARTIJI

Ova slova su nešto malo ispupčena na hartiji.

Između linija slova vidi se hartija.

Hartija drži ova slova da ne spadnu.

Hartija nosi ovu rečenicu u kojoj je prvo i poslednje slovo h.

Ova rečenica bila je napisna i na prethodnoj hartiji

koja je spaljena. (...)

Radovanovićevi eksperimenti su rezultirali zamislama i teorijskim razradama 'vokovizuelnog'. Termin 'vokovizuelno' označava novi rod umetnosti: integraciju srodnih pojava (od fluxusa i neodade, preko konkretne poezije, do mixedmedia i proširenih medija) u:

jedan rod značajnske i višemedijske umetnosti.

Teorijske razrade 'vokovizuelnog' Radovanović je izložio u katalogu "Verbo-voko-vizuel" (1982.) i u knjizi "Vokovizuel" (Nolit, 1987.).

I I I . 3 RAD TEKSTUALNOSTI

BORA ĆOSIĆ: "ROK" I "MIXED-MEDIA"

Časopis "ROK" (br. 1 januar 1969, br. 2 jul 1969, i br. 3 <"Rani radovi"> decembar 1969.) i knjiga "Mixed-media" (1970.) su konstituisani kao međumedijski prostor-medij-poligon tekstualnih i vizuelnih eksperimenata. Časopis "ROK" i knjiga "Mixed-media" imaju karakteristike časopisa-umetničkog rada i knjige-umetničkog rada. Zamisli časopisa i knjige korespondiraju idejama fluxusa, totalne umetnosti, 'mixed-media', itd. U pitanju je skup koncepcija koje sinhrono proizilaze iz književne, likovne, filmske i muzičke prakse prelazeći granice i okvire pojedinačnih disciplina umetnosti u tkanje teksta i lančano nizanje tekstova časopisa i knjige.

Struktra časopisa "Rok" i knjige "Mixed-media", realizovana je na dva diskurzivna plana: (1) tekstovima i radovima (konkretna poezija, dokumentacija fluxus akcija, projekti umetnika, tekstualni eksperimenti, itd.) umetnika (OHO <Pogačnik, Matanović, Zagoričnik, Noćnik, Nez, itd.>, Radovanović, Bogdan Tirnanić, Dušan Makavejev, Dejan Poznanović, Ćosić, Paul Pignon, Želimir Žilnik, Branko Vučićević, Slobodan Mašić, U.R. Tucić, itd.), i (2) smeštanjem (kolaž i montaža) radova

i tekstova različitih autora u strukturu časopisa, čime je oblikovano (fenomenalno, sintaktički i semantički) otvoreno delo. Knjiga i časopis kao otvoreno delo definisani su terminom 'mixed-media'. U uvodu u knjigu "Mixed-media" Čosić je dao odredjenje:

izgleda najzgodnije držati se termina mixed-media, koji uključuje mešovitu stvarnost emulzije, bastarda, kolaža. Mixed-media, mešovita tehnika, praktičan je izraz koji obeležava korišćenje različitih sredstava u umetničkoj praksi, ili, najtačnije, spajanje materijala disparatnog porekla u artističku celinu, umetnički predmet, delo.

LACANOVSKI TEKSTUALNI EKSPERIMENTI DARKA KOLIBAŠA

U časopisu "Pitanja" (1970.) nizom prevoda i autorskih tekstualnih eksperimenata (tematski blokovi: "Tekstovi o ideologiji" <br.8>, "Identičnost, struktura, razlika" <br.9> sa tekstovima Kolibaša, Heideggera i Derrida, prilozi iz estetike teksta <br.10/11>, "Citati i pisati" <br.13/14>, itd.) sprovedena su teorijska i praktična istraživanja tekstualnosti. Ideologija časopisa korespondira kritičkoj teoriji francuskih autora okupljenih oko časopisa "Tel Quel" (Roland Barthes, Jacques Derrida, Philippe Sollers, Julia Kristeva, ...), psihoanalitičkoj teoriji Jacquesa Lacana, sintezama strukturalizma-marksizma (Louisa Althusser) i filozofije egzistencije (Martin Heidegger).

Časopis pokriva problematiku teorije ideja i književne produkcije. U tom okviru nastaju 'tekstovi' Darka Kolibaša "Zrcaljenje zrcala", "Fainesthai fallos - (po)kazati falos", "Uze zavrata", "Hoc igitur, corpus", "O (identičnost, struktura, razlika)", "Tua res agitur ("kraj filozofije i zadatak mišljenja" u psihoanalitičkom iskustvu Jacquesa Lacana)", itd. Tekstovi Kolibaša nisu nastali u relaciji sa likovnošću, već sa istraživanjima produktivnosti filozofskog i književnog teksta. Pod produktivnošću se razume osujećivanje deskriptivne orijentacije jezika i razvijanje strategije koja omogućava razvoj generativnih moći tekstualne produkcije na semantičkom i sintaktičkom planu. Sintaktička rešenja u tekstovima "Uze zavrata", "Hoc igitur, corpus" i Fainesthai fallos - (po)kazati falos su upravo pokušaji traženja i izdvajanja 'označitelja-teksta'. Traženje i izdvajanje 'označitelja' teksta, tj. materijalnosti teksta (označitelj je čista materijalnost), uslovalo je Kolibašovo kretanje od lokacija 'identičnosti' Heideggera, preko 'razlika' i 'rasipanja' Derridinog diskursa, do lacanovske teorijske psihoanalize koja se nameće pokazujući da označitelj izmiče svakom promišljanju. Instance 'označitelja' (izmićanje promišljanju) udaljavaju Kolibašov tekst od filzofske rasprave ka 'PRIMERU' koji lomi smisaoni okvir metajezika prodirući i u polje vizuelnog. Kolibašov rad ostaje usamljen i fragmentar. Tek iskustva postmoderne tekstualnosti vraćaju nas njegovim rebusima.

TEORIJA TEKSTA - ČASOPIS "RAZPRAVE-PROBLEMI"

Autori okupljeni oko ljubljanskog časopisa "Problemi-Razprave" tokom sedamdesetih i osamdesetih godina razvijali su teoriju teksta i tekstualne prakse u smisaonim okvirima strukturalističke revolucije. Razvoj 'teorije teksta i tekstualne prakse' se kretao od ohoovačkog formalizma, preko strukturalističkih teorija i shema tekstualnosti do poststrukturalističke produktivnosti teksta. Razlikuju se četiri faze

tekstualnih strategija: (1) razvoj strukturalističko-semiotičkih istraživanja (knjiga Brace Rotara "Likovna govornica" <1972.>, videti tekst "Efekt "umetnost" - uzajamna artikulacija diskursa (o) "umetnosti" <"Treći program RB", br.23, 1974.>); (2) spojevi strukturalizma i marksizma blisko radu francuskih autora oko časopisa "Tel-Quel" (redakcijski uvodnik "Umetnost, društvo / tekst", "Problemi-razprave" br.3-5, 1975.); (3) konstituisanje materijalističke teorije označitelja i prevlast diskurzivnosti lacanovske teorijske psihoanalize ("Problemi-Razprave" tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, časopis "RAZPOL - Glasilo Freudovske Polja" (od 1985.) i knjige iz edicije "Analecta"); (4) anticipiranje diskursa postmodernizma osamdesetih.

Autori okupljeni oko časopisa "Problemi-Razprave" utemeljili su globalnu i operativnu teoriju tekstualnog i diskurzivnog polja razvijajući specijalistička istraživanja 'ideoloških i totalitarnih diskursa', diskursa psihoanalize i filozofije, književne produkcije, filma i likovnih umetnosti (Rotar "Govoreće figure-eseji o realizmu" <1981.> i "Pomeni prostora (ideologije u urbanizmu in arhitekturi" <1981.>, Jure Mikuž "Podoba Roke" <1983.>, itd.).

III - 4 PRIMERI POSTMODERNISTIČKIH PRESEKA POETSKOG I LIKOVNOG

Rasprava 'postmodernističkih preseka poetskog i likovnog zapisa' u umetnosti osamdesetih godina temelji se na pretpostavkama: (1) subjekta, koji se u delu pojavljuje kao diskurzivna hipoteza na mestu 'unutrašnje, psihološke, duhovne ili ideološke nužnosti'; (2) umetnika, koji 'archive' diskurzivnosti i nediskurzivnosti istorije umetnosti upotrebljava za materijal rada i kao 'prirodu' koju odslikava spojevima diskurzivnog i nediskurzivnog; (3) dela, koje zamisli citata, kolaža i montaže preobraća u medijske i konceptualne simulacije; (4) recepcije, koja pojavnosti umetničkog dela transformiše u sheme analogne 'TEKSTU', itd.

Preseci poetskog i likovnog u postmodernizmu ukazuju na problem 'migracija' i 'nomadizma' poetskih kontekstualnih aspekata u domene likovnog i obratno. Termini 'migracije' i 'nomadizam' ne ukazuju samo na povezivanje različitih medija, već i na nekoherentnu upotrebu stilskih shema i diskurzivnih formi u konstituisanju rada. Nekoherentna upotreba stilskih i diskurzivnih obrazaca je u funkciji prekoračenja granica polja realnosti (svet), polja prikazivanja (tekst, slika, akcija, predmeti, itd.) i polja subjekta (autor, umetnik). Mogu se spomenuti primeri rada Miroslava Mandića, Vlade Marteka, Zorana Mirkovića Neue Slowenische Kunst, Milenka Pačića, Sretena Ugričića, itd.

MIROSLAV MANDIĆ: JA SAM TI JE DN DISKURSA

Mandić je po prestanku rada grupe Kod, na početku sedamdesetih godina, prošao kroz niz etapa od ćutanja (učio je da govori), rada na intimnim zapisima, slikama i vežbama izvan 'sveta umetnosti', preko New-Age optimizma i otvorenosti svetu, do fanatičnih i anarhističkih diskursa koji se suprotstavljaju 'sterilnoj' autonomiji i bezličnosti modernizma.

Mandić je pesnik. Pesnički kontekst testira i razvija nepesničkim procedurama. Primarni pesnički tekst je izveden iz konceptualističke strukture, tj. struktura teksta ukazuje na procedure nastajanja

teksta: knjiga "Ja sam ti ja on" je pisana od 20. marta 1981. do 19. marta 1982. Čime je ostvaren godišnji ciklus (proleće, leto, jesen, zima), a knjiga "Varšava" je napisana tokom jedne noći između 22h 15' i 7h 2'. Primarni pesnički tekst se transformiše procedurama 'citata', 'kolaža' i 'montaže' u diskurs blizak diskursu 'beat poezije', čime Mandić insistira na suprotnosti 'intelektualnog' i 'antiintelektualnog'.

Sprovodeći strategije transformisanja i premeštanja poetskog u likovni rad, Mandić je realizovao događaje (životna situacija, akcija, itd.). U događajima se diskurzivni okvir poezije razlaže do egzistencijalnog čina: veoma sporo prelaženje prave linije u galeriji, hodanje od Stražilova do Lovčana i od Lovčana do Kranja u čast poezije, pisanje knjiga u Muzeju savremene umetnosti, prepisivanje književnih dela drugih autora, itd.

VLADO MARTEK - ZADNJI PESNIK I PRVI PREDPESNIK

Vlado Martek od sredine sedamdesetih godina saradjuje sa grupom šestorice autora iz Zagreba. Martekove strategije otklona od poezije i otkolna od nepoezije ka poeziji temelje se na konceptu 'pesnika' i na konceptu 'strategije širenja smislenih okvira poezije' od poetskog teksta ("Predpesmi" <"Problemi" br.3 1983.> i "Postpoezija" <"Qvorum" br.5 1988.), preko produkcije letaka i agitacije za poeziju ("Čitajte Majakovskog, Rimbauda, Miljkovića, Kamova..."), pisanja grafita, istraživanja 'elemnatranih procesa u poeziji' (katalog izložbe "Elementarni procesi u poeziji", Podrum, Zagreb, 1979.), pa sve do slikarske prakse tokom osamdesetih ili ogledala-objekata iz sedamdesetih godina.

Martekova istraživanja polaze od diskurzivnih upotreba nediskurzivnih pojavnosti, čime se problematizuje status poetskog diskursa:

Radovi prikazuju osvješćivanje odnosa poezije i materije, realističkog i simboličkog. Ukoliko je poezija dijelom tek, čulna umjetnost, utoliko je relevantan moment stvaranja poezije s obzirom na (njenu) materijalizaciju.

U tom okviru nastajali su radovi sa ogledalima (tekst "Ritam ispitane (aproksimativne) podloge (uzajamno indentificiranje materijala)" 1977.) ili objekti (na primer, rad nastao lepljenjem umetka za hemijsku olovku na starnicu knjige i ispisivanjem reči 'pjesma').

Razvijanje procedura 'upotrebe' vodi ispitivanju i simuliranju statusa diskursa o poeziji: "puno toga mora raditi pjesnik, prije nego radi pjesmu", "odričem se pjesnika", "odričem se svih metafora i sadržaja poezije", itd. Martek u eksplikacijama 'o poeziji' (izjave, letci, grafiti, itd.) simulira retoriku avangardi naglašavajući simulaciju i upotrebu, čime je sebe-pesnika ponudio kao hipotezu diskursa i čina upotrebljenog na mestu diskursa. Slike, koje su u funkciji interesa pesnika, gradi na preseccima pojavnosti nediskurzivnog (oblici figura trubača, androgena, ptice, krsta, itd.) i diskurzivnog (natpisi na slikama: "Prokletstvo", "Tuga", "Zlo", itd.).

Etape Martekovih pesničkih strategija se ukazuju kao transformacije istorije poezije u istoriju likovnih umetnosti i obratno. Sadržaj Martekovih pesničkih interesa je nestabilnost 'poezije' i opstojanje 'ontologije' poezije u različitim odstupanjima i transformacijama.

MEDIALA
LEONID ŠEJKA

SKLADIŠTE

Ovde je svašta i ništa pomešano. Svakojake stvari sakupljene i prepuštene prašini. Haš: "To mi je san, da svaka stvar bude na svom poslednjem mestu, pokrivena poslednjom prašinom."

Pol Valeri: "Ovo je vrt epiteta, vrt rečnik i groblje."

Skladište je skup predmeta otpadaka, ali ne samo otpadaka po istrošenosti funkcije, već i po istrošenosti značenja.

Stvari su izuzetne u bliskom opsegu jednog niza drugih stvari, u skladištu stvari su progutane od drugih stvari. Predmet jeste jedan nepredmet i medjuprostor između predmeta jeste takodje predmet-nepredmet. Svaki predmet biva gutan od ostalih, ostavljajući na pozadini Ničega svoju pasliku.

Skladište je bez središta, pre svega time što svaki atom, svaka pora svakog od bezbrojnih predmeta (nepredmeta) sebe uspostavlja u središte kao lažno središte. To su predmeti bačeni u jednu opustelost svojih značenja i prestaju da budu simboli. Njihova zbilja, njihova datost svodi se na iščezavanje.

Jonesko: "Svet, to je veliki rekvizitarijum."

Sastav rekvizitarijuma je bez značaja. Može da se unese bilo šta, može da se redja dokle je volja, bilo gde i bilo kad. Odsustvo značenja predmeta izaziva množenje predmeta - multiplikaciju.

Multiplikacija: predmeta
struktura
metoda
stilova
informacija
slika

Multiplikaciono registrovanje stvari sa imenom i bez imena, sa vrednošću ili bez vrednosti, stvari punih ili praznih, novih ili starih, celih i raspadnutih, pokretnih i nepokretnih, sa senkom ili bez senke, sa telom i antitelom, šarenih i sivih i, uopšte, stvari koje možda i više nisu stvari, već ljuštura, ljuštura i samo ljuštura.

Vertikalizam skladišta je prividan. Perspektiva pokazuje rotaciju u kojoj horizont odlazi naviše. To je pogled u zemlju.

Skladište - to je jedna botanička rušavina.

Preobilje svakojakih predmeta i svakojakih slika svakojakih predmeta poradja multiplikaciju kao gomilanje stvari bez značenja, koje, opet, kao stvari bez značenja, ostvaruju jednu izbrisanost - pustinju, a ova izbrisanost jeste čista posuda pomračenja, u koju možemo primiti svetlost.

iz kataloga izložbe SKLADIŠTA (crteži 1955-1966.), Galerija KNU, Beograd, 1966.

PUM, PAM I POM
(odlomak)

Dolazi stražar Pom.
Pozvoni kod Pama.
Nitko ne otvara.
Onda pozvoni kod Puma.
Pum otvara. On mu pokazuje Pamova vrata. Onda Pum ode u svoj stan.
Uto Pam izidje i kad vidi Poma, pokaže mu na Pumova vrata. Stražar Pom ponovo pozvoni. Ali Pum se ne javi odmah i stoga Pom pozvoni opet kod Pama.
Pam mu otvori. Oboje zvone Pumu.
Onda Pam ode sa stražarom Pomom u svoj stan.
Uto Pum otvori vrata i gleda na sve strane. Zatvori za sobom vrata i pozvoni kod Pama.
Otvori - stražar Pom.
U isto vrijeme Pam se pojavi na vratima Pumova stana.
Ali Pum je već ušao sa stražarom Pomom u Pamov stan.
Pam izidje iz stana Puma i pogleda stepenište. Onda se vrati u Pumov stan, a Pum izidje iz Pamova i vrati se u svoj.
Sad stražar Pom pogleda sa vrata Pumova stana, a u isti čas Pam gleda na svoje.
Na to stražar Pom pozove Pama da udje kod Puma.
Stražar Pom pozvoni na vrata Puma. Ali, na to mu Pam otključa svoja i oba udju.
Izviruje Pum i vidi da nema nikog. Gleda niz stepenice i sidje.
Uto Pam i stražar Pom izlaze iz Pumova stana. Stražar Pom zamoli Pama da ostane stražariti pred Pumovim vratima. I ode u Pumov stan.
Pam čeka neko vrijeme, a onda ode tražiti Puma na tavan.
Uto stražar Pom izidje i sretne Puma, koji se upravo vraća.
On zamoli Puma da udje u Pamov stan. Sam ostaje stražariti ispred Pumovih.
Uto se vraća Pam s tavana.
Stražar Pom ga zamoli da udje u svoj stan.
Ali Pam ne može naći ključ.
Onda Pom i Pam udju u Pumovu sobu.
U taj čas Pum izlazi iz Pamova stana. Ne zavirujući u svoj stan, podje tražiti Pama na tavan.
Pam i stražar Pom izlaze iz Pamova stana ne nađavši Puma. Stražar Pom naredi Pamu da se razdvoje.
Pam udje u svoj stan, a stražar Pom u Pumov.

iz knjige PET BIJELIH STEPENICA, GZH, Zagreb, 1961.

POSTOJALA JE SIGURNOST
BUDUĆNOSTI U RAZLIČITIM
"UJERUJEM"

FORMIRANA DRUŠTVA
ESTETSKI KANONI

PREDSTALA MI JE SAMO
NASLIJEDJENA SIGURNOST U
MATERIJALNU PRIRODU KOJE
SE HUJATAM
OSJEĆAM KAO UJEČNU
NEPOKRETNU

NE INZISTIRAM SVE DOK SU
PRIHVAĆENA MOJA
MIŠLJENJA, OSJEĆANJA,
DJELOVANJA -
"SLIKE"

INZISTIRATI BIO BI AKT
NASILJA

IA ISTA POTREBA STVARA
JEDNO MIŠLJENJE, OSJEĆAJ
AKCIJU, I KREATIVNI ČIN SVE
TO ZRI UNUTAR RUBOVA
MOGA ŽIVOTA

ISTOVJEITNI ŽIVOTI NE
POSTOJE = SLIČNI DA
UNUTAR NJIH MOŽE SE
POJAVITI SHVAĆANJE I
PRIHVAĆANJE

DANI SLIJEDE U RITMU KOJI
JE IZVAN MOJE VOLJE
TALASAJU ME UNUTAR
RUBOVA

GLEDAJUĆI IH IZNUTRA
RUBOVI POSTAJU USKI -
ZAGUŠUJU

IZACI IZVAN RUBOVA - TO
JE POTREBA MOJE AKCIJE
BUJICA OBLIKUJE STIJENU, A
STIJENA OBLIKUJE BUJICU
DJELOJEM NA MATERIJU -
OVA REAGIRA I PONOVO
STVARA MOJU POČETNU
POTREBU ZA DJELOVANJEM
UČINAK KREACIJE IZMEDJU
MENE I OBJEKTA JE
UZAJAMNO
PROPORCIONALAN ODNOSU
IZMEDJU BUJICE I STIJENE.
TRAŽIM SVOJU RAVNOTEŽU U
PONIŠTAVANJU PONOSA
ČOVJEKA PRED DRUGIM
VIDOVIMA ŽIVE MATERIJE,
ALI U DUBINI POSTOJI ONA
GORUĆA ŽELJA ZA
PONOVNIM ZAPOČINJANJEM
RAZGOVORA - NE SA
SUPERINTELIGENTINIM BIĆEM
S NEPOZNATE PLANETE VEĆ
S LJUDSKIM BIĆEM PONOVO
STEĆI POVJERENJE U
ČOVJEKA, POVJERENJE
BEZNADEŽNO
KOMPROMITIRANO
LJUDSKOM OKRUTNOSTU I
NASILJEM
TO JE SVE ZAJEDNO
HAPPENING - KOJI JE
ODREDIO OBLIK, BOJU,
MATERIJU I IZGLED MOJEG
"SLIKARSTVA"
OVO SU MOJA DANAŠNJA
RAZMIŠLJANJA: MOJE
AKCIJE: MOJE SLIKE I AKO
NADJU PRIJATELJSKI ODJEK
BIT ĆU SRETAN

GALLIATE 9-III-64
prevela: M.Franulić

iz časopisa "Studentski list" br. 810, Zagreb 1962.

GORGONA

ESISTEVA LA CERTEZZA DEL
FUTURO NEI DIVERSI "CREDO"
SOCIETÀ FORMATE
LAVORI ESTETICI

MA È RIMASTA SOLO L'UNICA CERTEZZA
DELLA NATURA
LA SENTA
ETERNA
IRREMO-
VIBILE

NON INSISTO AFFINCHÉ I MIEI
PENSIERI, SENTIMENTI, AZIONI
"DIPINTI" SIANO COMPRESI E
INSISTERE SAREBBE ATTO
VIOLENZA

IDENTICHE VITE NON ESISTONO
ENTRO QUESTE PUE
LURINE COMPRESIONE
E L'ACCETTAZIONE
VARCARE I MARGINI

LA NATURA
NECESSITÀ PLASTICA
UN SENTIMENTO, UN'AZIONE E L'ATTO CREATIVO
TUTTO CIO
TUO ENTRA
DELLA VITA

MARGINI
I giorni in cui
regolano con rispetto
di fuori della qui-
volontà e mi solleghiano un-
to i margini

INTERIEUR I MARGINI
DIVENTANO SOSTA
DO E LA NECESSITÀ DELL'AZIONE

LA SELCE E LA LUCE
MOVELLI AL TOCCARE
RISCO SULLA MATERIA
PRAGISE E RILASCIARE

L'EFFETTO DELLA CREAZIONE TRA
ME E L'OCCETTO È RECIPROCO
TIENTE IL RAPPORT TRA IL
TERRENO E LA SELCE.

OGGI SONO QUESTI
I MIEI PENSIERI:
E I MIEI AZIONI:
I MIEI DIPINTI:
SE TROVANO
L'AMICHOVILE
E CO-
SARÒ
FELICE

IL MONDO È SOSTE
GUE DRUCIANTER-
SIL MODI RICOMPAR-
RE IL COLLOQUIO
DESSERE SUPER-TELIGENTE
SERE UMANO
RIAVERE LA
FIDUCIA NELL'
UOMO DISPERATO
MENTE COMPRESA
CON LA CRUDELTÀ
E VIOLENZA
UMANA

IL PIANETA SCONOSCIUTO
C'È
INSIEME
L'HAPPENING
CHE HA DETERMINA-
TO LA FORM IL CO-
LORE, LA MATERIA E
IL DISEGNO DELLA
MIA
"PITTURA"

GALLIATE
9-III-64
INO GATTIN

GORGONSKA CRNA
NOIR DE GORGONE
GORGONA'S BLACK

GORGONA

Kolektivno djelo, 1963

Radoslav Putar dao je prijedlog da se načini »Kolektivno djelo«.

Iskazi članova »Gorgone« njihovi su prilozi realizaciji tog prijedloga i čine jedinu formu »Kolektivnog djela«.

IVAN KOŽARIĆ

Kolektivno učinili odljeve u gipsu unutrašnjosti glava svih gorgonaša, nitko ne može biti oslobođen. Učiniti, diskretno, odljeve unutrašnjosti nekoliko značajnih automobila, unutrašnjosti garsonijera, stabala, unutrašnjost jednog parka itd. uglavnom svih značajnih šupljina u našem gradu.

RADOSLAV PUTAR

§ 1.

Collectivno je djelo sačiniti nemoguće.

§ 2.

Svakako, stoga, valja pristupiti ostvarenju toga veebnoga umotvora kako bi obća dobrobit krenula na bolje.

§ 3.

Kako bismo pri uzvišenomu svome potonjem zadatku lakše stigli do svojega cijelja, raditi nam je na collectivnom djelu bez ikakve vidljive suradnje.

§ 4.

Na trnovitu putu do svrhe našega nastojanja, treba smetnuti sa uma svaku korisnost, a nikako ne valja računati ni na čiju harnost ili možebitnu pohvalu.

§ 5.

Collectivnom plodu našega pregalaštva svatko će posve slobodno doprinjeti ponešto u onome smislu iz kojega ka žiži viših naših interesa dolazi. To jest: kako se budu u žiži sastajale sve različitosti, tako će one i istim pravcima težiti da se ka svojim ishodištima i vrata.

§ 6.

Svaki nesklad i očigledna nerazumljivost celine, kao i njezina nerazumnost bit će nam vjerodostojnim dokazom da je nemogućnost savladana na jedini mogući način, to jest sačuvano je njezino glavno ponajbolje svojstvo.

DURO SEDER

Kolektivno djelo je sušta suprotnost onom nastojanju, kojim smo neprestano obuzeti kao pojedinci: afirmacija ličnosti, koja se potvrđuje i ostvaruje u svom individualnom djelu. Svjedoči o svojoj sudbini, jer i ne može o tuđoj, ako ne želi rizik neistine i iskonstruiranosti.

Da li ipak želim Kolektivno djelo?

Želim.

Da li je Kolektivno djelo moguće?

Pretpostavljam da je potreban zajednički cilj, zatim podudarnost misli i volje. Srodnost osjećanja. I neko, barem minimalno, zajedničko oduševljenje. Za »konstruktivno«

Kolektivno djelo potreban je svakako još i određen zajednički program rada.

Kolektivno djelo nema tica.

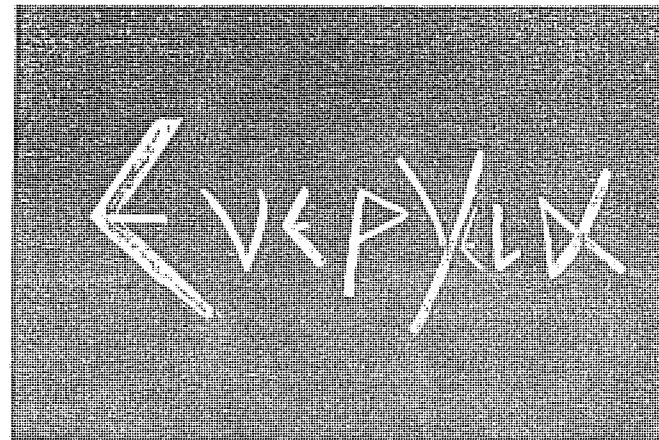
Kolektivno djelo ne zna govoriti.

Kolektivno djelo ne poznaje svoj početak, ima samo kraj.

Kolektivno djelo se ne može predviđjeti kao forma, samo kao nastojanje.

Konačni izgled Kolektivnog djela nije uopće važan.

MANGELOS

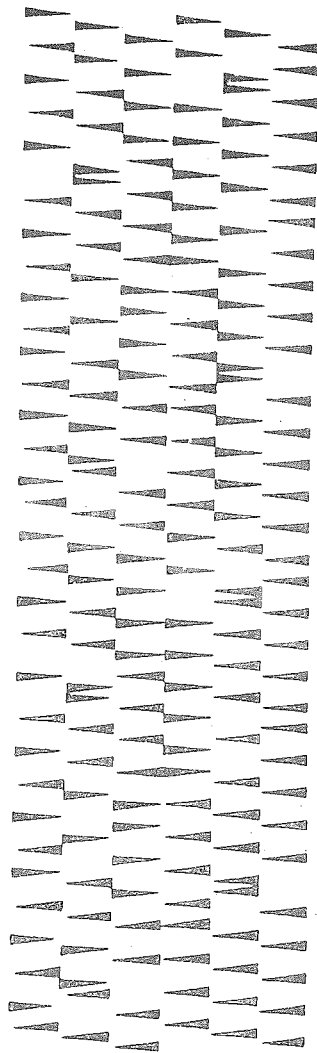
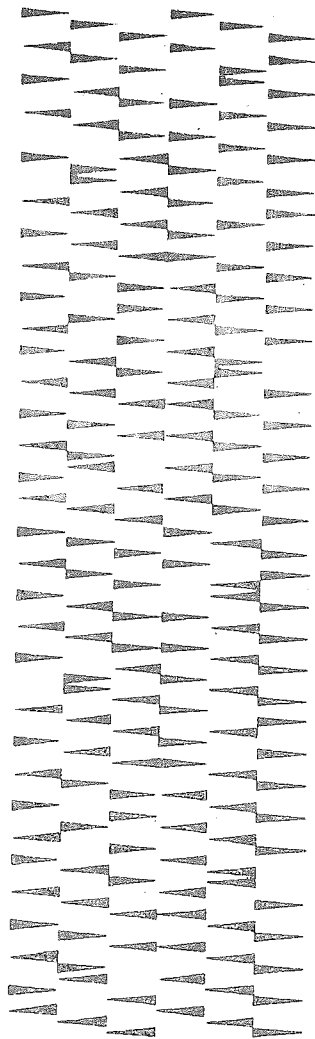


le konj qui chant
bilo je mnogo sati. najrad su
napipali ulaz i našli se u
veličanstvenoj špilji u kojoj su
jedno očekivali dok su svoja unav-
mirnost. kada je našao ovaj konj
u rekao da margaisa est sortie
à cinq heures.

ALPHABET HEL, 1953.

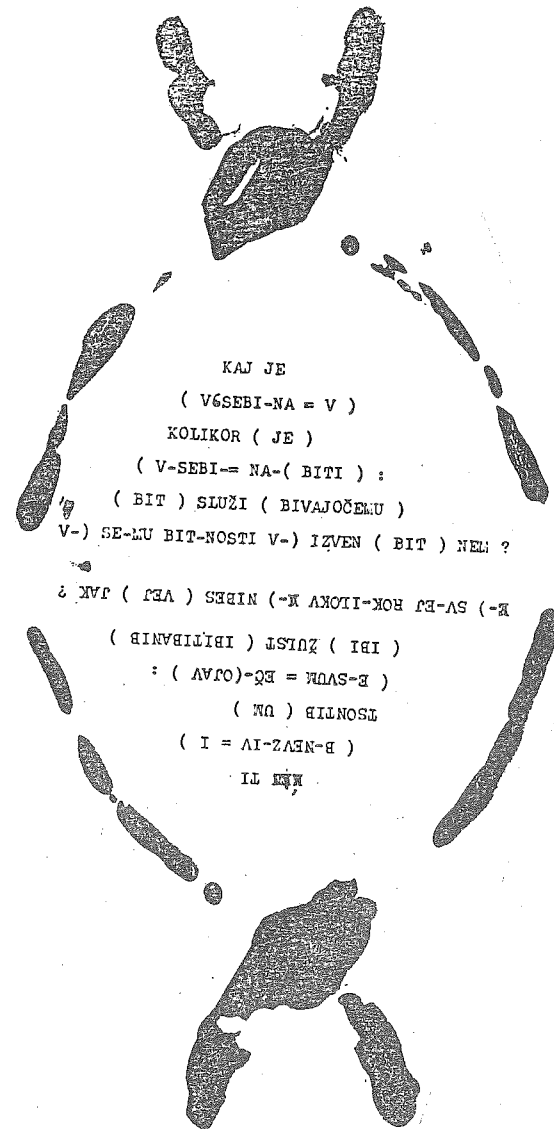
NONSTORIES, iz knjige objavljena u Piceljevoj ediciji 'a',
Zagreb, 1964.

POKRET OHO
MARKO POGAČNIK



PROGRAMIRANI TEKST, 1969.

POKRET OHO
ALEŠ KERMANUER, NAŠKO KRIŽNAR, IZTOK GEISTER PLAMEN



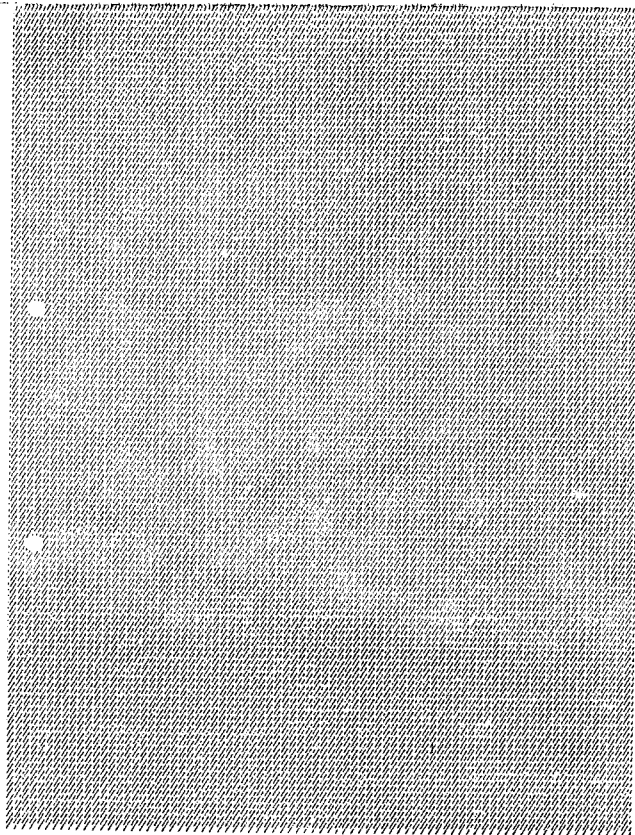
KAJ JE
(VŠEBI-NA = V)
KOLIKOR (JE)
(V-SEBI-NA-(BITI) :
(BIT) SLUŽI (BIVAJOČEMU)
V-) SE-LU BIT-NOSTI V-) IZVEN (BIT) NEI ?
E-) SV-EJ ROK-ILOKV M-) NIBES (VEJ) JAK ?
(IBI) ŽUST (IBI)
(E-SVUM = E-(OJAV) :
(TSONTIB (UM)
(I = VI-ZEN-B)
IL TI

abcdefghijklmnoprstuvzabčdefghijklmnoprstuvzabčdefghijklmnoprstuvzabč

U I
O Z
B
STRUPENE GOBE
G
EE
N
T

A.Kermanuer, iz zbirke pesama objavljene posthumno, 1967.
N. Križnar GLADINA, 1968.
I.G.Plamen, 1968.

POKRET OHO
FRANCI ZAGORIČNIK, MILENKO MATANOVIĆ



W V V

F. Zagoričnik, 1968.
M. Matanović, 1968.

JOSIP STOŠIĆ

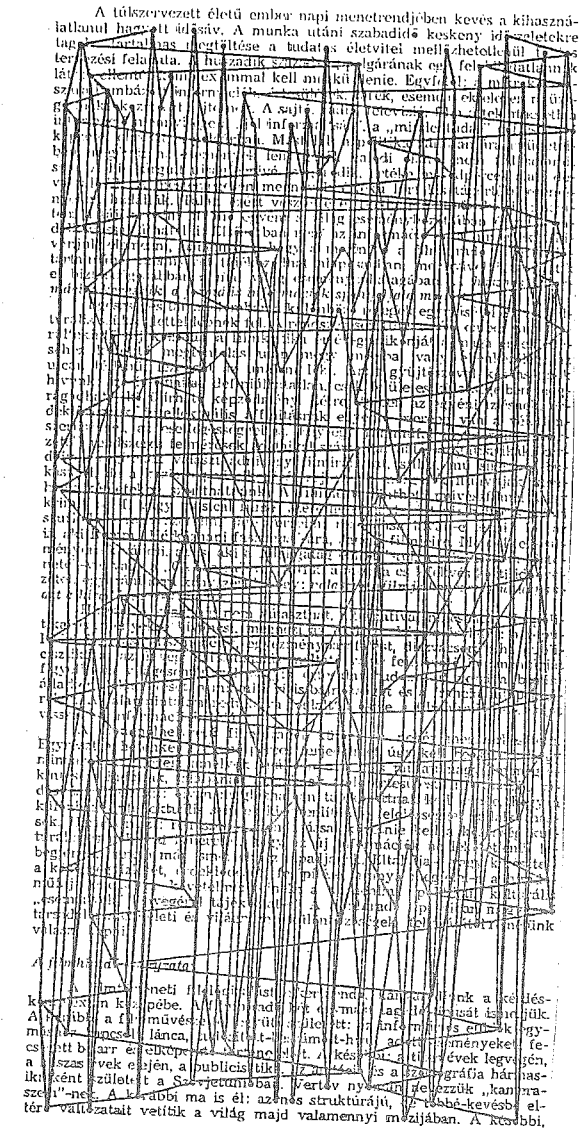
Popis uočenih i upotrebljivanih riječi podesnih za stvaranje spacijalno-verbalnih struktura te verbalno prepariranje predmeta. Neke od navedenih riječi mogu se gdje-kad koristiti samo izuzetno, dok su druge upotrebljive jedino kao dijelovi vezničkih sintagmi.

a	dok	jerbo	naskoro	poto	valjda
ako	dokle	jok	nasuprot	potom	već
akoprem	domalo	još	našto		većma
ali	donekle	jošte	nato	radi	više
ama	dosta	jur	ne		
	dotle	jurve	nego	sad	uistinu
badava			negoli	sada	unatoč
bar	e	kad	neka	samo	uopće
barem	eno	kada	ni	sasma	upravo
baš	elo	kako	nikako	se	uslijed
bez	evo	kamo	nionako	skoro	usprkos
bi		kamoli	nipošto	stim	utaman
bilo	gdje	kao	niti	stoga	uzalud
bit(i)	god	konačno	nizašto	svakako	uzaman
bo	gotovo		no	sveisto	uz to
bogme		li	nu	svejedno	
bolje	i			svesvejedno	zacijelo
bud	iako	ma	o		zaista
budući da	iakoprem	mada	obzirom	šta	zaključno
bude	igda	makako	od	što	zalud
	ili	makar	odavde	štono	zamalo
čak	ilili	međutim	odveć	štoviše	zaman
čemu	ikako	međuto	onako		zapravo
čim(u)	imalo	možda	onda	ta	zar
	inače	može	opet	tad	zaradi
će	iole		osim	tada	zašto
	ionako	na	otuda	itako	zatim
da	ipak	nadalje	ovako	itakoder	zato
dabogme	isto	nadasve		taman	zatoprem
dabome	istom	naime	pa	tamo	zbog
dakako	izim	najjednom	pače	te	
dakle	izuzev	najpače	pak	tek	
dapače		najposlije	po	ter	
dašio	je	nakon	prem	tik	
de	jednako	napokon	prema	tim	
čeder	jedva	napose	premda	to	
djelomice	jedvice	naprosto	poradi	tog	
dočim	jelde	naprotiv	pored	toga	
doduše	jelte	naravno	posve	tome	
doista	jer	naročito	pošio		

POPIS UOČENIH I UPOTREBLJIVANIH RIJEČI ..., katalog izložbe
J. Stošića "Govor riječi predmeta i prostora", GSU, Zagreb,
1972.

да ће добити бар место као коректор у будимској штампарији у којој су се од 1796. штампале и српске књиге, али ни у томе није успео. Обратио се за помоћ и својим пријатељима у Трсту, али је и то било узалуд. „Не могу вам казати у каквој сам сад ја невољи“ пише он Лукијану Мушицком, најзначајнијем српском песнику оног времена. „Верујте ми да на Божић нијесам имао зашто купити фунте mesa, а камоли печенице! Мислиш који је онда дан, и гледајући на дјецу, плакао сам као лудо дјете. Све што се могло продати или заложити, заложно сам или предао; сад не знам што ћу учинити са женом и троје нејаке дјеце. Зимско доба, а дрва нема, хлеба нема, а новаца нема! Ја једнаке мислим да сам боље што заслужно, а да ће срамота бити народу српскоме што ја овако живим...“

Године 1826, на заузимање Копитара и још неких пријатеља, Вук је добио руску пензију од стотуката годишње, као признање за своје радове, који су прославили словенску књижевност широм ученог европског света. Тиме је било донекле олакшано и Вуково материјално стање, имао је сада бар, као што сам каже, стан, дрва и хлеб. У то су се време побољшали и Вукови односи с кнезом Милошем, и када је Вук боравио у Србији (почетком 1827), решено је и питање парнице с Германом. Овај је пред Милошем признао да је украо Вуков рукопис. У знак своје милости према Вуку, Милош му је дао свој портрет и хиљаду форината, које је Вук тражио као накнаду за украдени рукопис. Пропширени рукопис, са сликом Милошем, Вук је штампао под насловом Милош Обреновић, књаз Србији, или грађа за српску историју нашега времена (Будим 1828).



ROK

časopis za književnost i estetičko ispitivanje stvarnosti

Ovim časopisom ne rukovodi REDAKCIJA, lektorska grupa za "skupljanje i sredjivanje rukopisa", njihovu "obradu, preradu, jezičko i pravopisno ujednačavanje", kako se na strani 998. Uujaklijinog rečnika nemogućih reči ovaj termin objašnjava. ROK nalazi za potrebno da svoju strukturu poveri u ruke DIREKCIJI koja će, direktno mešajući se, "neposredno", "bez okolišavanja", putem "uputstava", traženja i zahteva, inicirati i nahuškavati grupu stvaralaca na određenu vrstu kreativne akcije. ROK se, prema tome, odriče jalovog i potpuno budalastog posla redigovanja već prispelih, gotovih, završenih produkata "lepe književnosti" tražeći od svojih prijatelja i saradnika dobrovoljno, istrajno i neodložno pokoravanje, službu u određenom ROKU.

ROK će se, ma kako to moglo izgledati paradoksalno, boriti protiv lepe književnosti, koja sve više dobija atribut "krivih potreba" koje "perpetuiraju mukotrpan rad, agresiju, mizeriju i nepravdu". Baveći se ugađanjem, pričinjavanjem "sreće" ljudskoj individui, lepa književnost, uz ostale oblike iskrivljavanja pravih zahteva, sama sebe dovoljno je diskvalifikovala i diskvalifikovaće se i dalje. Umesto ove, neophodno je graditi nove oblike svesti, višedimenzionalne, sublimne, oslobadjajuće. Oni ne moraju uvek biti "umetnički", "literarni", itd, a da u ravni pisane reči ipak znače kakvu-takvu kreaciju. ROK će, prirodno, stajati uz neke ranije, dragocene primere, dalje ih razvijajući.

iz časopisa ROK br.1, Beograd, 1969.

DARKO KOLIBAS

MRŽNJA SAMA RAZLISTA /ovo živo//
mržnja »igre« na Igru (druge

usne)

Izvan Mjere, dā ! da svatko,

STUP PLAMENA

zagriže u prsten BROJA

d'un compte total en formation

prostor tiho nabroji,

mržnjo, slatka! o kakvo bi ime
DRUGO »ljudi« O KOHO! planeto

MATRICO JEZIKA tiha,

što dah vam glasa U RAZDOR

RAZROJI / // / (stroj živca)

neuhvatljiv

Tako biste htjeli imati stvari

TIJELU čije je ime Odgoda

ili Jezik

~~~~~

na(d/a)voj U BLIPSI

RIJEČI

suvišan, opak razvoj na sebi

HOC IGITUR, CORPUS (fragment), PITANJA br.12, Zagreb, 1970.

MIROSLAV MANDIĆ

NE, NE VERUJEM DA SE OVA REČENICA NE ČUJE  
(odlomak)

9 11 1972

Zidina.

Debela i visoka.

Uredno zidana. Čvrsto zidana. Zidana za vekove.

Čisto dvorište zazjapi pred mojim očima.

Nekoliko zatvorenika gleda u mene.

Dvorište je prepuno cveća.

Sunce je.

Boli me koleno. Ponašam se normalno - sve mi je nepoznato.

Ipak, sve liči na zatvor.

Večeras Dejv Brubek svira na Beogradskom "Njuportu".

Juče "Zvezda" pobedila "Valensiju". Jedan nula.

Piše danas u novinama.

Čitao sam ih, dok sam putovao u Sremsku Mitrovicu, u zatvor.

"Crvena zvezda" je igrala u sastavu:

Olja Petrović 8, Krivokuća 7, Bogičević 7, Pavlović 7, Dojčinovski 7, Aćimović 8, Novković 9, Janković 8, Karasi 7, Lazarević 7, Džajić 8.

Ipak, u zatvoru sve liči na zatvor.

Priznajem, uplašio sam se do poništenja.

Priznajem, nisam se uplašio cveća.

Prva stvar posle strašnog, u zatvoru, bila je još strašnija: u zatvoru nije strašno. Sve je bilo užasno obično. I ljudi i njihov hod. I ljudi i njihova usta. I ljudi i njihova tuga i njihova zatvorska odela. I zatvorska odela su imala nogavice i rukave i dugmad i džepove. Iznenadjenja nije bilo: zatvor me je iznenadio.

Zatvorsko dvorište je bilo čisto i prepuno travnjaka i ruža. I prepuno novembarskog sunca. Bilo je razloga da se osećam srećan.

10 11 1972 petak

Ošišan sam.

Savremeni, domaći robijaš.

Čelija je mala, pa glava, sama, ide na gore.

Zajedno sam u sobi sa Manjkavim i Nasmešeno Strpljivim.

I danas drhtim od jučerašnjeg straha.

iz knjige NE, NE VERUJEM DA SE OVA REČENICA NE ČUJE, Književna zajednica Novog Sada, 1987.

VLADO MARTEK

*puno toga mora reći pismu,  
prije nego radi pjesmu*

PREDPJESNIKOVANJE, iz časopisa MAJ 75 D-1979, Zagreb



## IV. ISTRAŽIVANJE-KONCEPT-ANALIZA

### IV. 1 PREKO NOVIH TENDENCIJA: ZAMISAO ISTRAŽIVANJA

Internacionalni pokret 'nove tendencije' nastao je na prelazu pedesetih u šezdesete godine u Zagrebu. 'Nove tendencije' pripadaju konstruktivističkoj tradiciji, odnosno, neokonstruktivističkim diferencijacijama: geomaterijska apstrakcija, optička umetnost, kinetička umetnost, kompjuterska umetnost, elektronska umetnost, kibernetička umetnost, itd. 'Nove tendencije' karakteriše: (a) utopija i vizija tehnološkog progressa, pri čemu umetnički rad ima produktivne funkcije; i (b) zasnivanje formalnih procedura konstruisanja umetničkog dela, a zamisao umetničkog dela se proširuje na ambijentalne i procesualne fenomene. Dela 'novih tendencija' su apstraktna i konkretna, govori se o prevlasti nediskurzivnih aspekata slike, grafike, skulpture, ambijenta, događaja, itd. Diskurzivni aspekti su razvijani u teoriji 'novih tendencija'. Status teoretičara pokreta nije bio određen objektivnom distancom, već saučesništvom umetnika i teoretičara ili preklapanjima funkcija umetnika i teoretičara. Tekstovi Matka Meštrovića, jednog od inicijalnih ideologa pokreta ("Ideologija novih tendencija" (1963.), "Razlozi i mogućnosti povijesnog osvješćivanja" (1965.), itd.) nastali su u dvostrukoj funkciji: (1) programskog teksta u tradiciji manifesta avangardi, ideološko-političkog proglasa (relacije sa idejama "Praxisa" su znatne) i tehničkog projekta; (2) kritičke i teorijske obrade aspekata pokreta 'nove tendencije'.

Spis italijanskog teoretičara umetnosti Giulio Carlo Argana "Umjetnost kao istraživanje" (katalog "Nova tendencija 3", 1965.) suprotstavlja romantičarskim i egzistencijalističkim shemama koncept 'umetnika istraživača' i 'umetnosti otvorene istraživanjima'. Polazna pretpostavka je da umetnik mora već na samom početku da postavi i reši pitanja šta je umetničko delo i kako ono deluje u svetu. Zamisao 'istraživanja' je izvedna iz naučne teorije sa nužnim odstupanjima:

Rezultat ne mora biti postignut, ili možda nije vredan spomena, ili je možda prevaziđen u samom času kada se smatra da je postignut; ali proces istraživanja kvalificira se sam po sebi kao model mišljenja, rada, ili, jednom rečju, ponašanja.

Teorijski rad umetnika 'novih tendencija' je nastao iz zamisli 'istraživačke umetnosti'. Naglasak na aktivizmu i naučnom ustrojstvu umetničkog istraživanja je svojstven za vrhunac delovanja pokreta sredinom šezdesetih godina. Ivan Picelj je pisao:

... Aktivna umjetnost se nameće kao nužnost koja će uspostaviti odnose pravih vrijednosti u okviru višeg strukturalnog reda. (...) Ona treba da usmjerava kreativne snage u pozitivnu društvenu akciju.

U tekstu "Smisao operiranja dimenzijama vremena i prostora u istraživanjima nt" (Katalog "Nova tendencija 3", 1965.) Vjenceslav Richter pokazuje da su 'dimenzije vremena i prostora' bitne fenomenološke karakteristike 'Nove tendencije'. Rasprava izlaže sistematiku rada sa 'dimenzijama vremena i prostora'. Po Richteru sistematika dimenzija promenljivosti objekata, fenomena i struktura sistema tretirana je

razlikovanjem: (a) nekontinuiranih promena, (b) prouzrokovanja titranja statičkim sredstvima, (c) sistema zasnovanih na jednolikom kretanju, (d) sistema zasnovanih na jednolikom kretanju različitih brzina, (e) sistema zasnovanih na jednolikom kretanju različitih ritmova. Ciljevi Richterove rasprave su konstituisanje fenomenologije optičke i kinetičke umetnosti.

Istraživanja Uladimira Bonačića i Petra Milojevića se razvijaju u okvirima radikalnog uvodjenja 'naučnih' (kompjuterskih i kibernetičkih) pretpostavki i procedura u vizuelno oblikovanje. Bonačić je istraživao programirano upravljanje svjetlosnim sistemima ("Svjetlosni događaji" na Kvaternikovom trgu, "Matrica bljeskajućih lampi", "Din. GF100", itd. <1969.>). U tekstu "Umjetnost kao funkcija subjekta, spoznaje i vremena" (iz knjige "Dijalog sa strojem", 1971.) Bonačić je o upotrebi kompjutera u konstruisanju umetničkog dela pisao:

Osnovna je karakteristika stvaralaštva uz pomoć kompjutera svijest o problemu koji se želi istraživati. Bez formirane hipoteze kao posledica intuicije i svijesti o načinu rješavanja ili istraživanja problema nezamislivo je stvaralaštvo uz pomoć današnjih kompjutera. Međutim, s aspekta 'evolucije čovjeka izvan čovjeka' treba očekivati i nove oblike stvaralaštva.

Istraživanja Petra Milojevića odvijala su se u domenima kompjuterske grafike ("Flora serija", 1968.). U tekstu bez naslova ("Dijalog sa strojem") Milojević je izložio postavke kompjuterskog generisanja primera iz "Flora serije":

Evo primera: treba da kompjuter crta stablo ili čak da izradi opći program za crtanje različitih podoba iz floralnog svijeta. (...)

Kako nema nikakvih konkretnih vrijednosti elemenata i njihovih odnosa u pogledu dimenzija i smještaja, želi se aproksimacijom doći do rezultata, tj. upotrebom generatora tih vrijednosti. Tako, npr. generator Fabbonacci daje seriju vrijednosti gdje je svaka nova vrijednost jednaka polovici sume dviju prethodnih, jer se želi sugerisati rast biljke. (...)

Mora se istaći da su crteži dobiveni iz slučajno odabranih elemenata, pri čemu se nije išlo ni za kakvim unaprijed određenim floralnim motivom. Po potrebi se lako mogu upotrijebiti specifični podaci i trodimenzionalno prikazivanje s istim metodama za krupnije projekte.

Bonačićevi i Milojevićevi tekstovi paralelno njihovoj umetničkoj produkciji konstituišu projekt 'kompjuterske umetnosti' u rasponu od kulturnološkog statusa, preko postavki likovnog oblikovanja, do formalnih i kognitivnih procedura upotrebe kompjutera.

### ZAPISI-TEKSTOVI JULIJA KNIFERA I JURAJA DOBROVIĆA

Tokom sedamdesetih godina Julije Knifer i Juraj Dobrović, desetak godina nakon kulminacije pokreta 'nove tendencije', realizovali su tekstove koji čine pomak u 'mišljanju' o/u 'geometrijskoj umetnosti'.

"Zapisi" (iz 1976-77, "Život umjetnosti" br.35, 1983.) Julija Kni-

fera su diskurzivne analogije slikarskoj produkciji. Knifer je organizaciju slike sveo na varijacije 'TU-prisutnog' znaka ('meandar'). Tekst "Zapisa" se ukazuje kao tekst o tekstu i tekst o slikama:

Tekst mora biti čist i direktan. Naravno, tekst mora imati sadržaj, ali sadržaj ne smije biti opisan. Tekst mora biti niz činjenica. Sva je to lako unaprijed ustvrditi, samo kako doći do pravog sadržaja.

Kniferov tekst povezuje diskurzivne istorije: (1) 'hladne' logičnosti izlaganja koja ukazuje na gorgonaški 'apsurd' i 'ironiju'; (2) 'novotendencijske' usredsređenosti na organizaciju slike; (3) autorefleksivnih uvida u konceptualne strategije korespondencija slike i diskursa o slici i diskursu (prepoznaju se uticaji mlađih konceptualnih umetnika).

Evolucije rada Juraja Dobrovića demonstriraju transformacije zamisli 'istraživanja': od analogija naučnom istraživanju, preko težnji ka objektivnoj distanci (umetnika i dela), do konceptualne analize 'vizuelne fenomenologije'. Dobrovićevi tekstovi su sekundarni za njegovu produkciju, imaju status 'vodiča kroz rad' ili 'statementa':

... Čini mi se da je moj rad prvenstveno obilježen:

- simetrijom struktura ili uvjetovanim rasporedom elemenata, što se u stanovitom smislu može vezivati za problem mandale
- bijelom bojom kao kohezivnom i senzibilirajućom snagom reljefa i objekta
- vizuelnim i plastičnim predočavanjem matematskih i geometrijskih veličina, te istovremenom upotrebom dekadnog, duo decimalnog i heksa decimalnog sustava.

#### IV. 2 STATUS 'KONCEPTA' I 'AUTOREFLEKSIJE'

'Koncept' i 'autorefleksija' u rizomatičnim istorijama konceptualne umetnosti ukazuju na (1) kontekst istorijskih i stilskih odrednica konceptualne umetnosti (kraj šezdesetih i sedamdesete godine); (2) razvoj i transformacije individualnih 'matrica' čija su polazišta u praksi konceptualne umetnosti (tokom osamdesetih godina).

Istorijske i stilske odrednice konceptualne umetnosti su: (a) prevlast internacionalnog jezika umetnosti; (b) redukcija, 'dematerijalizacija' ili supstitucija nediskurzivnih pojavnosti (predmet, situacija, događaj) diskurzivnim oblicima izražavanja i komuniciranja (tekst, dijagram, dokumentacija <povezivanje teksta, dijagrama, fotografije, filma, itd.>), (c) analiza i istraživanje fenomenoloških, logičkih, konceptualnih i mentalnih aspekata umetničkog dela, procedura proizvodnje i recepcije umetničkih dela i 'sveta umetnosti'; (d) zasnivanje teorijskih analiza jezika i prirode umetnosti lingvističkim i semiotičkim aparaturama.

'Konceptom' se nazivaju tekstovi koji se pišu i nude umesto vizuelnih pojavnosti predmeta, situacije i događaja. 'Koncept' ili 'konceptualni rad' je diskurzivni ekvivalent nediskurzivnim pojavnostima dela likovnih umetnosti. 'Autorefleksivna umetnička dela' su umetnička dela (predmeti, situacije i događaji) koja ukazuju na procedure svog stvaranja ili proizvodjenja.

#### GRUPA OHO: AUTOREFLEKSIJNI OKVIRI

Grupa OHO (Marko Pogačnik, David Nez, Milenko Matanović, Andraž i Tomaž Šalamun) se izdvojila iz širokog talasanja pokreta OHO. U kontekstu konceptualne umetnosti grupa OHO je delovala od 1969. do 1971. Realizacije Grupe OHO su sinhrono primeri 'dematerijalizacije umetničkog dela' (predmeta, situacije i događaja), primeri autorefleksivne analize i primeri zasnivanja 'transcendentalnog konceptualizma'.

Napuštajući reističku doktrinu i strukturalističke eksperimente sa tekstom saradnici grupe OHO locirali su rad u kontekstu likovnih umetnosti, odnosno, eksperimentisali su sa predmetima, situacijama (familije predmeta, ambijenti u galerijskom i prirodnom prostoru), događajima (od performancea do sinteza života i umetnosti) i konceptima. Termini 'familija' i 'koncept' su od središnje važnosti za rad grupe OHO. 'Familijom' se naziva strukturalni poredak diskurzivnih i nediskurzivnih aspekata u procesu komuniciranja umetničkog rada. Opis 'familije' izložio je Pogačnik:

Kod savremenog "OHOA" trend je, međutim, usmeren ka kombinacijama različitih predmeta. Dakle, predmeti i materijalno idu van polja interesovanja a prisutni su samo kao komunikacioni kanali kroz koje ide komunikacija. (...) Prema tome, ne postoji više ona klasična serija koja redja stavri u krug oko oka, nego se, umesto toga, pojavila familija. Familija označava jedinku komunikacionih kanala a tip familije najlakše će se uočiti ako navedem primer svoje familije iz "letnjih projekata". Mislim na familiju vode, vazduha i vatre. Familija se sastoji iz tri kanala i dve karakteristike. Kanali su 1, 2 i 3, a familije su A i B. Familija izgleda ovako: 1,1,A; 1,1,B; 1,2,A; 1,2,B; 1,3,A; i 1,3,B. Pri tome, realizuje se 1 sa vodom, 2 sa vazduhom, a 3 sa vatrom. To su vidovi komunikacionih kanala, dok karakteristika A znači dinamično, a karakteristika B znači statično. ("Članovi grupe 'OHO'", "Treći program RB", br.4, 1970.)

Prema Pogačniku, dematerijalizacija umetničkog dela je rezultat približavanja metafizici, što je bilo motivisano nastojanjem da se fond polazišta za stvaranje koncepta što manje pronalazi u okolnim fenomenima i da se što više traži u dubinskim dimenzijama ljudskog duha. Tomaž Šalamun je pisao:

Napustili smo materijale kao područje formuliranja i već u zimu 1969. radili smo stvari koje su u međunarodnoj kritici dobile naziv konceptualna umetnost. To znači da vizualiziramo vreme, ili vizualiziramo silu, ili vizualiziramo temperaturu, razdaljinu i uopšte one relacije koje nemaju veze sa materijalom.

Nez je 'konceptualnu umetnost' povezao sa komuniciranjem ideja: Treba, znači, istraživati različite načine komuniciranja. Ne može se postaviti granica između likovnih umetnosti i poezije. To je isto. Likovni umetnik, konačno umetnik uopšte, može komunicirati putem reči, putem vizuelne strukture, putem zvuka. Po mom mišljenju

umetnikova funkcija je da istražuje svako sredstvo da bi uspeo da komunicira.

Različiti mediji komunikacije kako unutar grupe, tako i grupe sa pojavnostima sveta (prirodnim ambijentom, prirodnim snagama, istorijskim lokacijama, itd.) ili pojavnostima kulture, postali su objekt rada. Autorefleksivne analize grupe OHO sprovodio je Pogačnik:

Karakteristika naše grupe jeste u tome što svako od saradnika izvodi svoju ulogu unutar širokog dijapazona od racionalizma do intuicionizma u horizontalnom smeru, i od sistematičnosti do senzibilnosti u vertikalnom smeru, a mislim da bi se te različite uloge mogle čak i procentualno izraziti.

Rezultati istraživanja su sistematizovani u "Projekt OHO" kao i u složenom grupnom projektu za "Aktionsraum" (München, 1970.). Radovi grupe OHO su objavljeni u publikacijama "Koncepti 1", "Koncept 2", katalogu 'IV beogradski trijanale', katalogu izložbe "Information" (MOMA, New Yorku 1970.), ljubljanskom časopisu 'Problemi', novosadskom časopisu 'Polja' ("Konceptualna umetnost", br.156, 1972.), itd.

Sa stanovišta tekstualne produkcije izdvajaju se tri značajna problema: (1) problem formulacije 'koncepta', (2) problem istraživanja fenomenologije teksta, (3) začetak konstituisanja teorije umetnika. 'Konceptom' se nazivaju dijagramski i tekstualni zapisi koji su 'o' ili 'umesto' predmeta, situacije i događaja (radovi iz 1970: grupa OHO "Interkontinentalni grupni projekt Amerika-Evropa", Nez "Vremenska struktura", Grupa OHO (Nez, Pogačnik, Matanović, A.Šalamun) "Lokacije sadašnjih OHO projekata u relaciji sa istorijskim lokacijama", Pogačnik "Medialni sistemi", Nezov rad po Zenonu, itd.). Istraživanje fenomenalnih aspekata teksta i tekstualnosti je realizovano kroz dva rada. U radu Andraža Šalamuna "Nešto iz mog života" (1970.) data je korespondencija sintagme "I am" u gramatičkim oblicima <past perfect, past tense, present perfect, present, future> i zapisa imena 'Andraž Šalamun' hijeroglifskim pismom, glagoljicom, slovenskom cirilicom i latinicom. Nezov rad je primer identiteta 'autorefleksije' i semantičkih i sintaktičkih aspekata rada - 'rad govori o nastajanju rada':

"1. delo se napiše na zid. 2. Fotografije se, film se razvije. 3. Negativ se projektuje na pozitiv tako da se s njim tačno poklopi. U idealnom slučaju jedan drugog neutralizuju, pa se delo poništava vlastitim brisanjem."

Radovi (koncepti) grupe OHO su drugog reda u odnosu na pojavnosti predmeta, situacije i događaja. Status radova grupe OHO je između umetničkog dela i teorije umetnika. Tek dijagrami za izložbu u "Aktionsraumu" u Münchenu dobijaju teorijski karakter (Pogačnik "She-ma među-relacija pat medija").

Konceptualne strategije OHOa teorijski je formulisao Nez u "Diplomskom radu" (1971-72.). Nez je "Diplomski rad" realizovao na Akademiji likovnih umetnosti u Ljubljani. "Diplomski rad" je ostvaren u obliku izložbe-instalacije i teksta. Nezov rad teži da ostvari zahteve: (a) teorijskog odredjenja i tumačenja 'primarnih (od vizuelnih, preko mentalnih, do psiholoških) struktura':

Učinjen je pokušaj da se locira javljanje izvesnih

'primarnih struktura' koje su u krajnjoj liniji bazične u svakoj od odgovarajućih oblasti, i da se tim putem dodje do istog polazišta: složeni oblici svedeni su na primarne koji vode do objedinjujućeg modela složenog od sekundarnih modela, koji se obrnutim putem analogijom izjednačuju sa specifičnim pojavama koje predstavljaju. Modeli su geometrijske sheme, zatvorni putevi na mrežama vizuelizacije celobrojnih odnosa koji izražavaju primarne obrasce i simetrije. Oni treba da 'formom' predstavljaju svoje paralelne maksimalno stabilne 'sile' pojava što se nazivaju primarne strukture.

i (b) istraživanja oblika i funkcija 'primarnih struktura' u različitim civilizacijama (teorija arhetipa): istraženi su modeli simetrije, binarnih parova, centričnih struktura, analogije mandali, relacije geometrijskih progresija i organskog rasta (drveća), itd.

#### GERGELJ URKOM: KONCEPTUALNE PROCEDURE U DOMENIMA LIKOVNOG

Gergelj Urkom je saradjivao sa neformalnom grupom šest autora (Neša Paripović, Slobodan Milivojević Era, Raša Todosijević, Marina Abramović, Zoran Popović) iz Beograda od 1971. do 1973. Urkom od 1973. živi i radi u Velikoj Britaniji.

Urkomovi radovi su 'preseći tekstualnosti i likovnosti'. Zamisao se sprovodi kroz medij teksta (propozicije) i kroz procedure rada sa vizuelnim (pomeranje dva lista čiste bele hartije, postavljanje slike u različite odnose prema suncu ili definisanje koncepta 'medjusloja' koji je primenio u realizaciji 'primarnih slika'). Tekst je drugostepeni diskurs u odnosu na 'vizuelno': pojavnosti i procedure sa vizuelnim su sadržaj teksta. Sinhrono, tekst je deo rada u kome su fotografije ili skice dokument procesa sa vizuelnim materijalom ("Strukturalna shema sa dva lista čiste bele hartije" (1972-73.) i "Dvostruko propozirano delo" (1974.)). Urkom je formiranjem preseka 'tekstualnosti' i 'likovnosti' naznačio transformacije 'mentalnih' i 'lingvističkih' aspekata pri strukturiranju temeljnih nelingvističkih aspekata koji upravljaju percepcijom i čitanjem umetničkog dela. U tom kontekstu je nastao rad "Kaseta od hartije sa ispisanim tekstom i zamućeno staklo" (1972.) u kome je rukom ispisan tekst:

umetnost nije delo / umetnost nije život / umetnost nije sloboda / umetnost nije ideja / umetnost nije sadržaj ... / umetnost nije u formi / umetnost nije pravilo / umetnost nije proces ... / umetnost nije akcija / umetnost nije doživljavanje / umetnost nije odnosna / umetnost nije pozicija ili propozicija / umetnost nije izraz, ... / umetnost nije znak / umetnost nije jezik / umetnost nije projekt / umetnost nije konceptualna / umetnost nije čulno / umetnost to nisam ja / umetnost nije logična / umetnost nije ...

Rad je odredjen 'semantičkim planom' (značenja teksta) i 'fenomenalnim planom' (tekst se vidi/nazire kroz zamućeno staklo). 'Semantički plan' je izraz 'negativna dijalektika', može se govoriti šta umetnost nije, a ne šta jeste (anti-umetnost dade i neodade, Reinhardtov nihilizam i Adornova 'negativna dijalektika'). 'Fenomenalni' plan

(zamućenost stakla naglašena bojom) je u funkciji 'semantičkog plana' i verifikacije 'negativne dijalektike'.

U drugoj polovini sedamdesetih godina Urkomov rad se odvijao u domenima primarnog slikarstva i analize konceptualnih uslova gradjenja slike. Dominantno nediskurzivna pojava, kao što je monohromna slika, u funkciji je prepoznavanja i čitanja sintaktičkih relacija na kojima se temelji slika. Urkomov termin za naznačene operacije je 'slikane propozicije'. Urkom u "Dvostruko propoziranom delu" za finalni produkt nudi rad o fenomenalnim realizacijama propozicija. Finalni produkt nisu slike već autorefleksivna specifikacija (tekst propozicija, dijagrami i dokumentarne fotografije) procedura definisanja slike. Na primer, 'prva propozicija' kazuje da duža stranica slike odgovara visini njegovih kolena, a kraća dužini njegovih koraka. Rad koji čine tri slike "Tri bela medjusloja / akril na platnu / slikane propozicije" (1977.) ostvaren je sprovođenjem (slikanjem) propozicija, pri čemu:

propozicije ovde služe izrazu refleksija o slici i one (propoz.) ne govore o sadržajima neimanentnim u njima.

Napomena: termin 'propozicija' ne korespondira striktno terminu 'propozicija' analitičke filozofije, već označava diskurzivni predložak (koncept, prathodežu zamisao) iz koga se izvodi umetnički rad. U mapi grafika "Indeksi različitih identiteta" (1978.) Urkom je ispitivao koncept 'indeksa'. Funkcije indeksa su u usmeravanju značenjskih lanaca vizuelnih struktura. Indeks je diskurzivni 'operator' koji ukazuje da je nediskurzivna pojava u relaciji sa nekim kontekstom.

#### NEŠA PARIPOVIĆ - OPSESIVNE AUTOREFLEKSIJE

Radovi Neše Paripovića od ranih sedamdesetih godina (minimalističke slike geometrijskih tela, crteži novca, slova, brojeva i serija) preko fotografskih radova ("Portreti" <1973.>, "33 godine" <1975.>, knjiga "Foto dosije" <1976.>, "Primeri analitičke skulpture" <1978.> "Poruka - Sex, Politics, Drugs, Art" <1979.>, itd.) do grafičkih listova zapisa ("Potpis levom rukom" i "Potpis desnom rukom" <1976.>, "24. XI 1979", "Kalendar 2079" <1979.>, pismo Neše Paripovića upućeno Neši Paripoviću iz 1979, itd.) temelje se na sledjenju logike znaka i logike označavanja. Logike znaka i označavanja su određene 'privatnim', 'javnim' i 'institucionalnim' pravilima 'sveta umetnosti', što ima posledice za fenomenalno, jezičko, mentalno, psihološko i duhovno ustrojstvo 'subjekta' i 'objekta' umetnosti.

Paripović izlaže opsesivnu i gotovo neurotičnu 'patlju' u kojoj umetnik stvarajući delo proizvodi 'označeno', pri čemu ON procedurama označavanja biva označen 'institucijama umetnosti' (opštošću važećeg diskursa) i 'umetničkim delom' (pojedinačnošću koje nema bez opšte važećeg diskursa). Paripović je u tekstovima (katalog "Primeri analitičkih radova" i "Nova umetnička praksa" <1978.>) eksplicirao PETLJU 'subjekta koji označava' i 'subjekta koji označavajući biva označen' kao protivurečnost autonomije umetnika i uzglobljavanja umetnosti u egzistencijalni i ideološki okvir savremene kulture:

Ja mislim da se i u umetnosti i u životu radi o životu i smrti (Walter de Maria)

Sagledavanjem funkcije i nivoa značenja umetničkog dela

kao objekta, ideje, ponašanja, otkriva se pojava egzistencije koja je nepromenljiva u vremenu, pri čemu postojanja dela-čina ne uspostavlja nikakav odnos prema lepoti, poeziji, estatici, filozofiji, politici, ... metalurgiji; delo-čin otkriva sopstveno postojanje nemajući konstruktivne osobine koje bi ga učinile da postane pravilo, disciplina, poruka, stil, ..., do sam život. Bez obzira na veliki broj zabuda stvaralaca, a naročito njihovih interpretatora, o tome da umetnost mora da bude... ona je aktuelne osobine sticala u uslovljenim vremenskim impulsima, zavisno od istorijskog događanja, gubeći ih u vremenskom sledu, da bi sticala nove.

Ono o čemu bi moglo da se govori na relaciji egzistencija-umetnost su pitanja, i to u odnosu pitanje-pitanje kroz jedinstvo realizacija i nemoći kroz jedinstvo zadovoljstva i otudjenja kroz jedinstvo provokacije i smrti. Pojava umetnosti se ne može prikriti, preobratiti, otrgnuti iz svog društvenog okvira, sem jednom vrstom operacije koja pacijenta ubija. Postojanje umetnosti je i njen smisao.

a. u drugom tekstu čitamo:

sistematizacijom i analizom postojećeg pokazuje se da postojeće više ne postoji. takvim sagledavanjem funkcije i značenjem umetničke pojavnosti po već poznatom sledu izvode se kataloški zaključci koji se daljom upotrebom potpuno odvajaju od prvobitne ideje i postaju prihvaćeno društveno dobro, najčešće kao sredstvo dominacije, kroz društveno telo koje nam slobodom nudi da srtvari vidimo onako kako one treba da izgledaju.

Jedna od opsesivnih Paripovićevih tema je 'lično ime'. U radu "Portreti" izložene su fotografije potiljaka devet osoba, pri čemu je ispod svakog snimka napisano ime i prezime fotografisane osobe. U radu "Potpis levom rukom" Paripović je svoj potpis ispisivao do kaligrafske šare. Problem 'ličnog imena' za Paripovića je primer jednog specifičnog slučaja odredjenja subjekta (i kao subjekta i kao umetnika). Analize 'ličnog imena' u analitičkoj filozofiji i lacanovskoj psihoanalizi ukazuju na (konvencionalne, uzročne, deskriptivne) korespondencije 'objekta' i 'imena', jezika i pojavnosti izvan jezika. Necelovitost objekta i imena, objekt i ime nisu jedno već dva, određuje 'iskliznuće' (pukotinu) u označivačkim praksama kulture. 'Rad iskliznuća' je središte Paripovićevih interesa.

#### SIMPTOMI SLOBODANA MILIVOJEVIĆA ERE

Dok se procedure Urkoma i Paripovića prepoznaju posredstvom shema autorefleksije, radovi Slobodana Milivojevića Ere ukazuju na pomeraje od rada autorefleksije ka radu simptoma.

Milivojević polazi od konceptualnih shema. Na primer, shema "Slika promena" je dvostruko determinisala istoimeni performance: (1) bila je iscrtna i ispisana na podu galerije da bi se umetnik po njoj kre-

tao u toku akcije, i (2) kretanjem tala po shemi na podu Milivojević je usmeravao čitanje sheme (položaji tela su zadobijali semantičke vrednosti <a telo je umetnika, u Jakobsonovom smislu, bilo prazan znak: znak koji je prazan i koji se upotrebom ispunjava značenjima>). Slično, serija crteža "ZA STAV A" (1977.) je označena označiteljskim poretkom slova 'Z' 'A' 'S' 'I' 'A' 'U' 'A' koji se čita kao 'ZASTAVA' i denotira crteže, odnosno, koji se čita kao sintagma 'ZA STAV A' i denotira crteže. Prelazak iz konceptualne sheme u domen čina vodi kršenju jednoznačnosti, idealne pojavnosti nediskurzivnog i diskurzivnog. Pri tome se 'kršenje jednoznačnosti' pojavljuje kao 'ekspresija', 'paradoks', 'neizrecivo', ... potrtavajući mesta SIMPTOMA. Simptom je mesto neprozirnosti u subjektu, pošto nije verbalizovan, pošto nije prenesen u reč, pošto bi nestao onog trenutka kada bi se prtvorio u reč, simptom je 'nešto' (reč, slika, gest) što otkriva skriveno, potisnutu istinu nekog polja, sistema i totalnosti.

Formalno posmatrano Milivojević relacije teksta i fenomenalnog (predmeti, situacije i događaji) ostvaruje procedurama: (1) diskurzivna shema koja uvažava vizuelnu sintaksu ("Slika promena" <1981.> je shema performancea <događaja>), (2) instalacija elemenata (rad na šestom beogradskom trijalu, 1988.) u prostoru sledi sintaktičku shemu zapisa (slovo 'E' od 'Era'); (3) tekst (naslov, element kompozicije, simbol, znak, itd.) je uveden u asamblaj ("1:1" 1988.). Posmatrajući Milivojevićev rad od ranih sedamdesetih zapaža se struktura fragmentarnih činova i učinaka koji potpuni smisao dobijaju tek međusobnim povezivanjem. Može se o Milivojevićevom radu govoriti kao o 'radu u nastajanju' ili metaforično 'otvorenom tekstu'. Milivojevićevi produkti (predmeti, situacije, događaji) nisu umetnička dela, umetničko delo je 'Milivojevićevo činjenje i ponašanje', zapravo, SIMPTOM.

#### RADOMIR DAMNJAN: DEZINFORMACIJE

Damnjan je ostvario između 1970. i 1980. niz radova (slike, crteži, narativne fotografije, video, performance, itd.) u kojima diskurzivne forme igraju orijentišuću ulogu. U radu "U čast sovjetske avangarde" (1972.) na čelu je ispisao imena umetnika sovjetske avangarde. Slikao je dezinformacije (1975.): na podlozi jedne boje ispisivao je naziv druge boje. Na administrativnim formularima je otiskivao pečat sa tekstom "Ovo je delo od proverene umetničke vrednosti" (1976.). Razvio je koncept 'narativne fotografije': povezivanje serije fotografija i teksta u metaforične i alegorijske relacije ("Vreme od 1963-1916-1922-1933-1936-1938-1946-1949 do 1974" <1974.>, "Devet puta Damnjan" <1975.>, "Ništa suviše u ljudskom duhu" <1975.>, itd.). Blisko zamislima narativne fotografije realizovao je performance i radove sa videom ("Čitanje Marxa, Hegela i Biblije uz svetlost Sibice" <1976.>, "Čitanje istog teksta" <1976.>, itd.).

Damnjanove procedure su izvedene iz konceptualne poveznosti likovnog i tekstualnog ustrojstva i iz zamisli 'autorefleksije' (umetnički rad govori kako je načinjen i kako korespondira drugim umetničkim radovima i diskurzivnostima institucija umetnosti), da bi bile realizovane kao 'kanonske forme', 'ikone' ili 'klasični obrasci' konceptualne umetnosti.

#### IV. 3 OD 'ANALIZE' DO 'ANALITIČKOG'

Zasnivanje 'analize umetnosti' i dalje 'analitičke umetnosti' je uslovljeno razumevanjem umetnosti posredstvom procedura formalističke tradicije, strukturalizma i analitičke filozofije. 'Analizom umetnosti' nazivaju se procedure raščlanjavanja, redukcije ili aproksimiranja potencijalnih beskonačnosti pojavnosti sveta umetnosti primarnim spoznajnim shemama (na primer, Gestalt, sintaksa, semantika). Koncept 'analize umetnosti' se temelji na pretpostavkama da je moguće doći do ontoloških ili konvencionalnih osnovnih diskurzivnih i nediskurzivnih shema, modela, itd.

'Analitičkom umetnošću' nazivaju se procedure aproksimacije potencijalne beskonačnosti pojavnosti sveta umetnosti 'jezičkim' (lingvistika i filozofija jezika) i 'semiotičkim' shemama. Procedure 'analitičke umetnosti' pokazuju: (1) da je umetnost kvaziontološka, konstituisana je na javnim pravilima, a ne relacijama sveta i umetnosti, (2) da je umetnost tautološka, umetničko delo je posledica definicija umetnosti, (3) da je umetnost drugostepena diskurzivna praksa (dela 'analitičke umetnosti' govore o konceptima i podkonceptima umetnosti). Na praktičnom i teorijskom planu 'analitičku umetnost' zasnivali su članovi grupe (3 KOD, Grupa 143, Jovan Ćekić, Boris Demur, Goran Djordjević, ...

#### GRUPA 143 (1975-1980.): ANALITIČKO POLJE

U Grupi 143 saradivali su Mirko Dilberović, Jovan Ćekić, Vladimir Nikolić, Neša Paripović, Maja Savić, Paja Stanković, Biljana Tomić, Miško Šuvaković, itd. Grupa je osnovana 14. marta 1975. u Beogradu.

Grupa 143 je analitičke procedure zasnivala na dva sinhrona plana: (1) diskurzivni plan - rasprave relacija umetnosti i teorije ideja (matematike, logike, semiotike, lingvistike i filozofije) posredstvom seminara i spisa (malotiražna publikacija "Katalog 143" <br. 1-3, 1975-77.> zbornik tekstova "Seminar 78" <Šuvaković, Stanković, Pogačnik, Kohnjec, Tomić, Savić, Ćekić>); (2) plan 'teorijskih objekata', tj. intermedijjskih realizacija sa dijagramima, crtežima, fotografijama i tekstovima ("Žuta knjiga" <1976-77.>, "Plava knjiga (islamske šare)" <1977-78.>, knjiga fotografija i tekstova "Grupa 143: 1975-1979" i "Dominantne strukture" <1979.>).

Polazišta istraživanja Grupe 143 su u pretpostavkama da se ista metodologija (matematike, lingvistike i semiotike) može primeniti na različite fenomene (vizuelne, prostorne, vremenske, diskurzivne, mentalne, itd.). Rad Grupe 143 odvijao se kroz etape: (a) istraživanja sintaktičkih (matematičkih, logičkih i semiotičkih) relacija u vizuelnim i tekstualnim strukturama i procesima (pri čemu su iz razmatranja isključeni kulturološki uslovi), procedure analize je formulisao Šuvaković:

1. analizu procesa je moguće izvršiti kroz:
  - a. analizu svih partikularnih slučajeva / mogućnosti transformacija
  - b. analizu u domenu opštih pojmova / na osnovu iskustva ili intuicije bez analize i poznavanja partikularnih slučajeva
  - c. analizu medijalnog slučaja analiza a. i b. / anali-

ziraju se neki partikularni slučajevi u domenu opšteg mentalnog procesa

2. analiza determinisanosti procesa;

a. razumevanje procesa: odredjenje dominantnih i sekundarnih znakova

b. predviđanje toka procesa: uočavanje odnosa dominantnih i sekundarnih znakova u strukturi

3. svaki proces (niz elemenata) projektuje se na širi možda i na beskonačan skup procesa (nizova elemenata) / odnosno formiraju se metastruktura

4. proces projektovanja je mentalne prirode i ogleda se kroz "prolazak" kroz konačan broj unutrašnjih stanja ("transformacije / analitički radovi", deo "A. analiza procesa", "Žuta knjiga")

a procedura redukcije je formulisao Stanković:

sistem znakova odredjen je kao operator

sistem znakova je nadskup konačnog broja skupova znakova skupovi znakova /podskupovi sistema znakova/ jesu:

ili - podskupovi odredjenih jezičkih modela

ili - skupovi pseudoiskustvenih znakova

(..., "Katalog 143", br. 2)

i (2) istraživanja semantičkih relacija (izučavanje semantike, teorije znaka i teorije arhetipa) vizuelnih i tekstualnih struktura, pri čemu su uvažavani istorijski i kulturološki uslovi:

1. istorija i teorija umetnosti kao mogućnost praćenja duhovnih kretanja u vremenu.

2. procesi mišljenja

3. istorijska realnost (princip eksteriornosti)

duhovna realnost (princip interiornosti)

4. odabiranje jednog toka duhovnih procesa

(Biljana Tomić "Paralelne realnosti", "Seminar 78").

Formalno posmatrano, izdvajaju se tri bazične upotrebe teksta:

(a) tekst-objekt zasnovan analogno zamislama vizuelnog umetničkog dela; (b) tekst upotrebljen kao konstitutivni element analize vizuelnih, prostornih ili procesualnih pojavnosti; (c) teorijski tekst.

Funkcije teksta-objekta su istraživanja tekstualnog potencijala i verifikacija pretpostavljenih konceptualnih, logičkih ili lingvističkih shema. Na primer, u knjizi "Strukture" (1974-75.) Šuvaković je vizuelne strukture substituisao diskurzivnim tekstualnim strukturama:

NA LEVOM DLANU JE KAMEN ZELENE BOJE

KAMEN I ŠAKA ČINE STRUKTURU

DLAN JE ULAŽAN OD ZNOJA

KAMEN SE POMERA DESNOM RUKOM PO DLANU

KAMEN JE ULAŽAN

ŠAKA JE ZATVORENA I U ŠACI JE KAMEN

ŠAKA SA KAMENOM JE STAVLJENA NA STOMAK U VISINI PUPKA

ŠAKA SA KAMENOM NA STOMAKU POMERA SE U RITMU DISANJA

ŠAKA SA KAMENOM JE U LEVOM DŽEPU PANTALONA

Tekstovi Maje Savić odredjuju okvire procedura gradjenja umetničkog rada (crteža, fotografije, filma, teksta). Maja Savić zasniva

nekonzistentne formalne modele, koji se mogu označiti terminom 'igra'. Termin 'igra' ima dvostruku funkciju: 'igra' analogna šahu, igri staklenim perlama, igri brojevima, magičnim kvadratima, itd, ali i 'igra' kao oblik jezičkog izražavanja (u Wittgensteinovom smislu otvoren koncept). Tekst koji govori o igri sinhrono je i primer igre:

- o svuda gustoj prisutnosti igre

- o prostorima egzistencije igre

- prostori egzistencije nisu odredjeni pravilima igre

- pravila implicitno prisutna u igri

- nedisjunktnost prostora egzistencije

- prostori kvalitativno različitih egzistencija od egzistencije igre sadržani su u prostorima egzistencije igre

Na "Seminaru 78" Stanković je projektovao tri slajda sa tekstom, pri tome je projekciju označio terminom 'predavanje'. Rad je imao tri nivoa: prvi, redukcija semantičkih vrednosti tekstova 'na atomske ili elementarne iskaze'; drugi, tekst je pojavnost (Tu-prisutnost) što je naglašeno slajd-projekcijom teksta; treći, diskurzivno-nediskurzivne pojavnosti teksta su u funkciji 'pre-davanja' (teoriskog-objekta).

Tekstovi Neše Paripovića "Odlomak iz knjige snimanja filma -Dve palme na otoku sreće-" (Katalog 143, br. 2) i "Izveštaj o kretanju za 25. 10. 1976." (Katalog 143, br. 3) konstruišu homologije pojavnosti diskurzivnog (teksta) i nediskurzivnog (filma, ponašanja, čina, itd.).

Tipični oblik tekstualnosti Grupe 143 je paralelno izlaganje teksta i vizuelnih struktura (crtež, fotografija). Prvih godina rada grupe tekst je imao funkciju uvoda u vizuelni rad, tekstom su izlagane polazne pretpostavke, pravila konstruisanja i čitanja/gledanja rada. U drugom periodu tekst je zadobio funkcije teorijske rasprave vizuelnih struktura i procesa (crteža, fotografije, filma, itd.).

Teorijski tekstovi Grupe 143 pisani su nizanjem iskaza (stavova, rečenica, itd.). Ne može se govoriti o kontinuumu teksta, već o 'diskretnim strukturama' teksta. 'Diskretne strukture' nizanja gotovo autonomnih iskaza jednog ispod drugog pokazale su se kao funkcionalno modelovanje procedure pisanja koje sledi logiku izvođenja iskaza iz iskaza (stava iz stava, rečenice iz rečenice). Razlikuju se četiri tipa 'teorijskih tekstova': (1) teorijski tekstovi programskog karaktera kojima se saopštavaju interesi, intencije, metodološke pretpostavke, itd. Grupe 143 (uvodni tekstovi u "Katalog 143" br.1 i br.3); (2) teorijski tekstovi, analize i rasprave jezika-objekta (Tomić "prijateljima", Šuvaković "konstrukcije - uz novo odredjenje umetnosti", Čekić "tekst" <"Katalog 143", br. 2), Čekić "AD HOMINEM", Nikolić "bez naziva", Šuvaković "Etičke vežbe /uz novo odredjenje umetnosti/" <"Katalog 143", br. 3), tekstovi u zborniku "Seminar 78": Šuvaković "specifični karakter modela", "specifični karakter strukture/procesa" i "specifični karakter značenja", Stanković "tekstovi" i "Teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija", Čekić "O nekim problemima jezika u novijoj umetničkoj praksi", Kohnjec "kandinsky-ishodišta umetnosti", Tomić "paralelne realnosti", itd.); (3) grupni diskurzivni projekti i rasprave: "Razgovor o moralu", "Razgovor o kritičkoj svesti", (1976.), "Seminar 78" i "Letnji seminar u Šempasu" (ostvaren u saradnji sa 'Družinom iz Šempasa', 1978.).



## ANALITIČKI NACRTI JOVANA ČEKIČA

Rad Jovana Čekiča, saradnjivao je sa Grupom 143 između 1975. i 1978, bio je usmeren na problematiku 'spekulacije' u vizuelnim sistemima (knjige "Elementi vizuelne spekulacije" br. 1 i 2 <1975-76.>, "Green sketchbook" <1977.>, itd.). Ciljevi istraživanja vizuelnih spekulacija su razjašnjavanje procedura kojima znakovni sistem zadržuje atribut i funkcije jezika umetnosti. Radom "Konvencija" (1976.) su istražene korespondencije lingvističkog i vizuelnog sistema. U radu "NOTHING engl. NIŠTA / NADA špan. NIŠTA" (časopis "Maj 75", C-1979.):

NOTHING

NADA

Čekič je ispitao primat konvencionalnih uslovljenosti značenja.

Čekičev rad je primarno kritički. Zapažaju se transformacije 'kritičkog koncepta' od Wittgensteinovog lingvističkog skepticizma ("Elementi vizuelne spekulacije" i "Konvencije") ka raspravi ideoloških interesa u kontekstu neomarksističke analize (tekstovi "Ad Rominem" i "O nekim problemima jezika u novijoj umetničkoj praksi" <"Kultura" 45/46, 1979.>):

Pred nama, na izvestan način, stoji otvoreno pitanje da li ono što je svojstveno umetničkoj praksi možemo uopšte nazvati jezikom. Pretpostavka da svaki jezik kao osnovnu ispunjava komunikativnu funkciju, čini se neodrživom u odredjenom stepenu u novijoj umetničkoj praksi. (...)

Tako je moguće dovoditi u međusobni odnos razne elementarne jedinice, u potpunosti zadovoljiti sintaktičko semantičku strukturu, formirati odredjena gramatička pravila, a kao proizvod dobiti jedan gotovo sasvim nerazuman jezički model.

Čini se da svaki umetnik, delujući unutar odredjene prakse, formira svoju vlastitu gramatiku, tj. jedan gotovo šizofren jezički model, koji funkcioniše u jednom širem sistemu jezika umetnosti.

Ono što se podrazumeva pod individualnim jezičkim modelom nije samo formiranje neke sintaktičke/semantičke strukture i odredjenih gramatičkih pravila; to je ujedno i odredjenje pojedinca prema postojećoj jezičkoj stvarnosti. Ovo je subjektivan proces koji umetnik ostvaruje svojom praksom u okviru postojeća, odnosno, zatečene prakse (uključujući tu i subjektivne elemente: obrazovanje, interesovanje, temperament i sl.).

Primer formalne-kritičke analize je tekst Jovana Čekiča i Gorana Djordjevića "Povodom nekih radova Kazimira Maljevića ("Umetnost" br. 55, 1977.). U tekstu je data formalna analiza pet suprematističkih radova Maljevića. Suprematistički radovi (beli kvadrat na belom, crni kvadrat na belom, itd.) su svedeni na nivo potencijalnih 'oznaka': 'nosilac znaka' (po Charlesu Morrisu) ili 'izraz' (po Louisu Hjelmslevu). Operacije sa 'oznakama' su interpretirane u terminima 'spekulativnog mišljenja' koje u umetnosti egzistira u vidu 'veštačkih jezičkih modela'.

## BORIS DEMUR: TAUTOLOŠKA ANALITIČKA PRAKSA

Boris Demur je tokom sedamdesetih saradnjivao sa 'Grupom šestorice autora' iz Zagreba. Demurov rad je zasnovan na analizama slike i slikarstva: redukcijama potencijalne beskonačnosti slikarstva na primarne tautološke odnose slikarskih operacija i nastalog produkta ("44 poteza" <1976.>, "Struktura poteza u odnosu na segmentaciju plohe" i "Bojom nategnuto platno" <1977.>, "Slikano na ukošenoj plohi" <1978.>, itd.). U tekstu iz 1978. Demur je pisao:

Generalna intencija ovakvog slikarskog radnog stava, htenje je za maksimiziranjem opsega slikarskog mišljenja, mišljenja o slikarstvu - poistovjeđenog sa elementarnom (samoidentifikacijskom) slikarskom praksom.

U saopštenjima 'misaonih operacija' analize i procesualnog konstituisanja slike Demur razvija tautološku analitičku praksu koja 'sintaktičko-semantičke' aspekte teksta pokazuje kao 'bazične sheme'. U tom smeru nastaju radovi-tekstovi "Detalj" iz 1976. (po površini papira A4 formata ispisana je reč 'detalj', zapis reči 'detalj' je detalj <element> Gestalta koji je nastao ponavljanjem reči 'detalj'), "Ovim radom mišljenje i praksa su poistovjeđeni" iz 1977. (na komadu papira rukom je ispisano u gornjem levom uglu 'ovim radom', a nešto iznad sredine komada je zalepljen iskidani papir sa tekstom 'mišljenje i praksa su poistovjeđeni'), a najkompleksiniji primer je rad-tekst "Analiza rada kao poistovjeđenog mišljenja i prakse i čitanja" iz 1977.

Intencije Demurovih slikarskih i tekstualnih tautoloških procedura saopštene su u tekstu "Činjenica" (1977.):

rad sebe objašnjava jer je Činjenica

Činjenica nije manipulativna

Činjenica nije ilustrativna

Činjenica nije iluzionistička

Činjenica nije simbolička

Činjenica = Činjenica.

analiza radnih procesa:

ispitivanje detalja kao fragmenata koji sačinjavaju

celinu mentalne i fizičke strukture rada + DETALJ;

organizovanja bilježenja pojmova u odnosu na njihovu

semantiku - STISNUTO, GUSTO, ZGUSNUTO, NABIJENO;

evidentiranje stadija procesa rada - STADIJ;

ispitivanje mogućnosti prekida procesa rada - RAD

U SVAKOM TREUTKU MOŽE BITI ZAVRŠEN;

Većina umetnika analitičke orijentacije težila je impersonalnosti zapisa (tekst kucan-pisan pisačom mašinom). Demur insistira na zapisu rukom: tragu pisanja. Dimenzije zapisa teksta rukom uvode niz 'fenomenalnosti' koje rad istražuje: (a) ekspresivnost zapisivanja; (b) tekst je trag čina sa mentalnim i psihološkim dimenzijama; (c) zapis rukom u tekst uvodi nediskurzivne likovne aspekte o kojima tekst govori. Demurovi tekstovi-radovi su ambivalentne strukture pojavnosti nediskurzivnog (likovnog, slikarskog, plastičkog, ekspresivnog) i diskurzivnog (tekstualnog, tekstualnog o likovnom i o tekstualnom, itd.).

## JULIJE KNIFER

Tekst mora biti neutralan i jasan, to jest jednostavan i direktan.

Htio bih početi od suštine. Kao moje slike koje sam počeo pedesetih, radio šezdesetih i radim do danas.

Tekst mora biti čist i direktan. Naravno, tekst mora imati sadržaj, ali ne smije biti opisan. Tekst mora biti niz činjenica. Sve je to lako unaprijed ustvrditi, samo kako doći do pravog sadržaja.

Tekst gotovo da i ne bi smio imati klasičan početak. Treba odmah početi doslovno od kraja.

(Tekst mora biti čist i direktan.)

Ne želim praviti veliku i kompliciranu filozofiju od svojeg rada, ali želio bih napraviti što jednostavniju i direktniju analizu. Nije mi važna tema. Pokušat ću analizirati tu eskalaciju jednoličnosti i monotonijske od kojih se sastoji nit tih meandara od pedeset devete-šezdesete do danas. To bi morala biti analiza činjenica.

Definicije su samo najjednostavniji opis činjenica. Bilo bi idealno sastaviti tekst od samih definicija koje, zapravo, opisuju samo jednu jedinu stvar. Bez obzira na to što mislim da bi tekst trebalo početi bez uvoda i odmah direktno, ipak neki početak mora uslijediti.

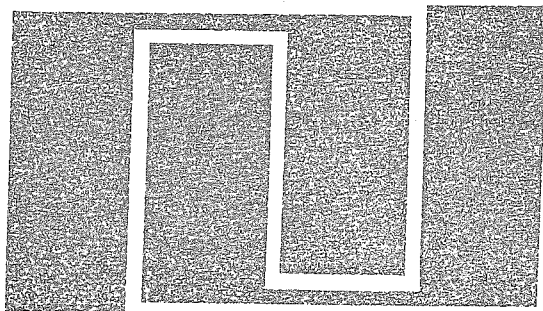
Čak i ne mora po svaku cijenu sve biti sasvim logično, jer ja ne opisujem događaje, nego samo hoću zabilježiti neke činjenice.

Tekst bi morao imati svoj odredjeni tok i ritam, makar i sasvim monoton (dapače). Volio bih dobiti i u samom tekstu neki monotoni ritam. Treba vrlo jednostavno uklopiti činjenice.

Zapravo cijeli taj tekst bit će samo citiranje činjenica.

Dakle, moram najprije izvući činjenice i sasvim odredjeno poredati ih u nizu. Dakle, moram početi činjenicama. Ja, naravno, nemam neku odredjenu teoriju kojom bih mogao determinirati svoje takozvano slikarstvo. Pošao sam od zaista najjednostavnijih činjenica. Ne želim opisivati ni tumačiti. Hoću nizati činjenice.

ZAPISI, iz časopisa ŽIVOT UMJETNOSTI br.35, Zagreb, 1983.

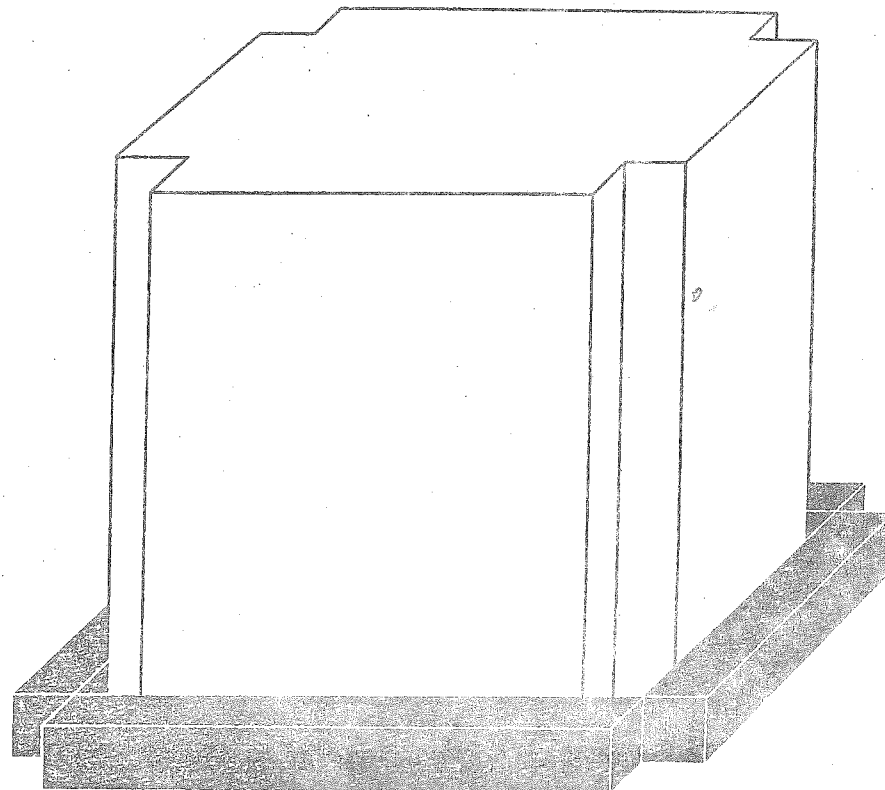


MEANDAR 15, ulje na platnu, 60x101cm, 1964.

## JURAJ DOBROVIĆ

Serijska RK (rezana kocka) izvedena je u grafičkoj tehnici svilotiska, nadovezuje se na ranije serije: KK (krnja kocka), kocka i njena sjena te pomrčinu kocke. Svim ovim serijama zajedničko je bavljenje arhetipskom formom, preinakom ali i rezistentnošću primarnog oblika.

Dok je u ranijim serijama kocka ostajala dominantnim i razgovjetnim oblikom, u seriji RK raste novi volumen i novi ritam obrisa. Odsječeni djelovi kocke prijanjaju ili se slažu stvarajući novu sliku, u kojoj je ishodišna forma u nekim primjercima gotovo nerazpoznatljiva. Razdioba novog volumena sprovedena je tako da je crnim ploham označen odvojeni dio a ostatak kocke isortan po vidljivim bridovima, što naglašava komplementarnost odnosa i potiče na razmišljanje o vraćanju odvojenih dijelova, te tako u mentalnom procesu završava preobrazba uspostavljanjem primarnog oblika kocke.



RK 15, svilotisak, 1981.

GRUPA OHO  
ANDRAŽ ŠALAMUN

i had been

i was

i have been

i am

i will be

200 1 2 3 4 5

TRUBA - 141511P

ANDRAŽ ŠALAMUN

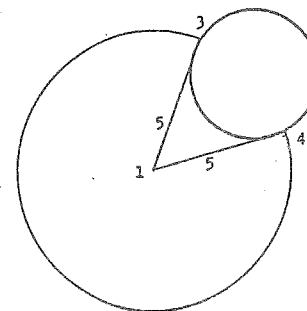
andraž šalamun

NEŠTO IZ MOG ŽIVOTA, novembar 1970.

GRUPA OHO  
MILENKO MATANOVIĆ

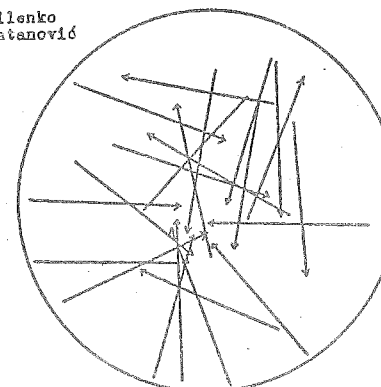
1. sonce - sun
2. zemlja - earth
3. New York, America
4. Ljubljana, Evropa
5. relacija - relation

MILENKO MATANOVIĆ, 1970  
interkontinentalni grupni projekt  
amerika-evropa  
intercontinental group project  
america-europe

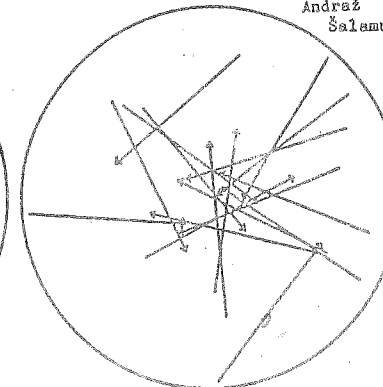


istočasno so štirje udeleženci, dva v New Yorku v Ameriki in dva v Ljubljani v Evropi, pogledali proti soncu in spustili vžigalico z višine 10 cm na kos papirja  
simultaneously the four members of OHO group, two of them in New York, America, and two in Ljubljana, Europe, looked at the sun and dropped from the height of 10 cm one matchstick on a piece of paper

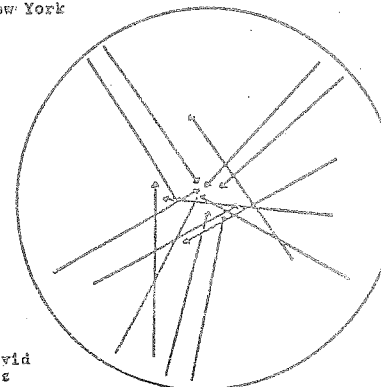
Milenko  
Matanović



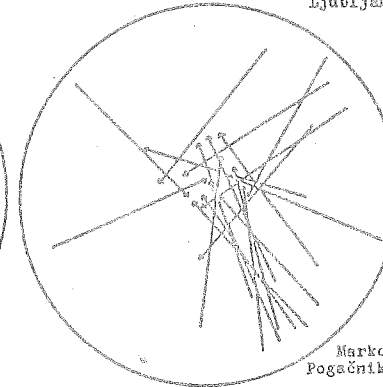
Andraž  
Šalamun



New York



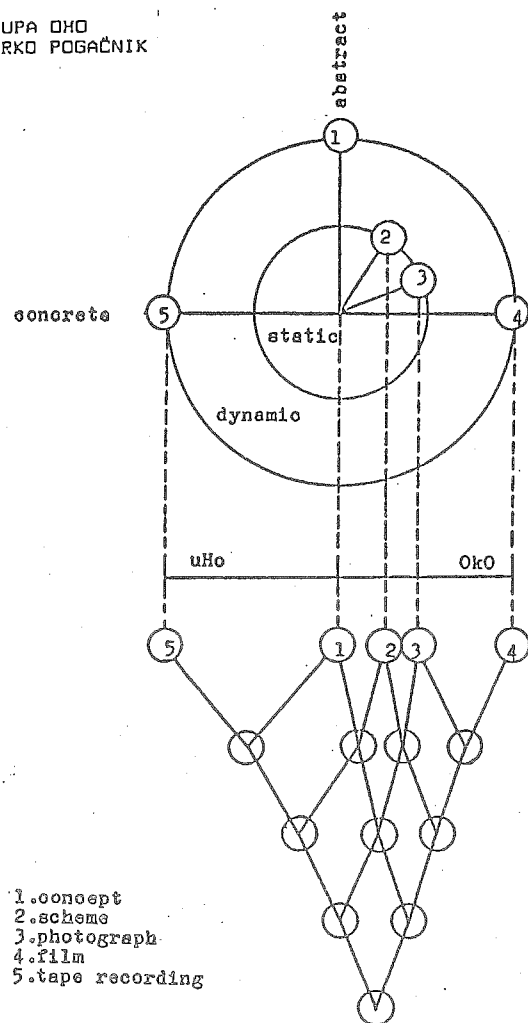
Ljubljana



David  
Nec

Marko  
Pogačnik

GRUPA OHO  
MARKO POGAČNIK

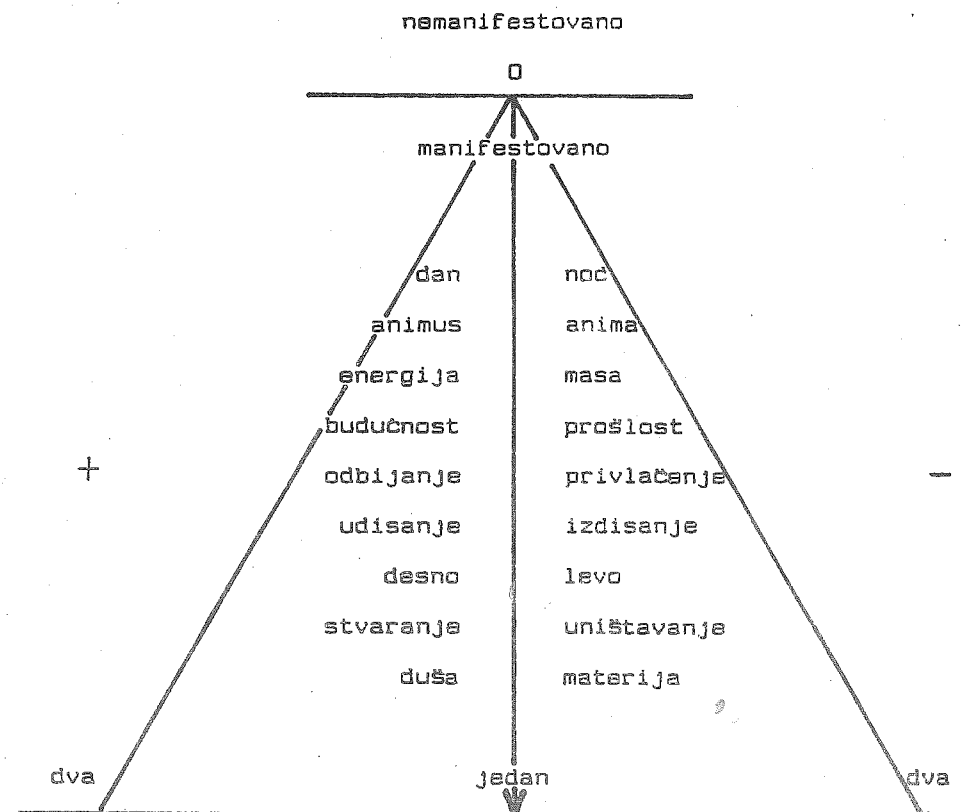


The upper part of the scheme shows the inter-relations between the five media, concerning the abstract-concrete and static-dynamic nature of simple information, which those media can transmit.

The lower part of the scheme shows the possible combinations of those 5 media. (i.e.: schemes and photos can be filmed and combined with the original film shots) Results are complex information.

Marko Pogacnik, 1970, A-1, Munich

GRUPA OHO  
DAVID NEZ



- rad je spajanje napetosti između prethodno smišljenog koncepta i čina realizacije - boja koja se pokorava gravitaciji još ostaje u granicama mreže
- materijali - pamučna platna razapeta na pravougaonim ramovima 140x120 akrilna boja

prevedeno i rekonstruisano na osnovu fragmenata DIPLOMSKOG RADA koji je D.Nez odbranio na Akademiji likovnih umetnosti u Ljubljani 1971. i na osnovu kataloga izložbe DIPLOMSKI RAD održane u Galeriji SKCa u Beogradu 1972.

## I - Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije.

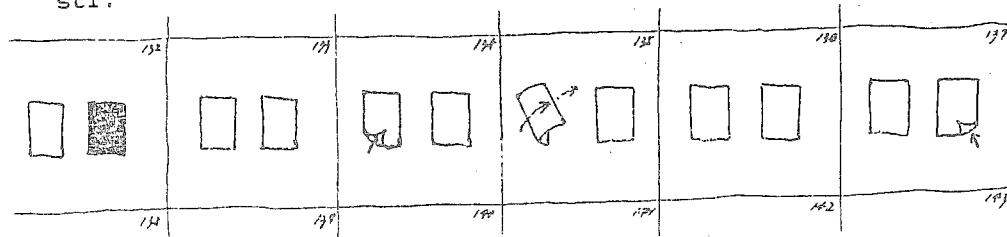
Jednom prilikom, bez posebne namere, izveo sam fotokopiju čiste bele hartije. (Princip po kome je ta mašina radila omogućavao je da se dodje do pozitivu i negativu - kopije su bile slepljene). Ta dva lista sam uzeo kao jedan čist list bele hartije, kao jedan list koji je s obe strane beo, (s tim što je između njih jedna strana bela a druga crna). Ta celina, kao jedan list, uzeta je u ovoj strukturalnoj vežbi zajedno sa čistim listom bele hartije, koji je poslužio kao predmet za fotokopiranje.

Ta dva lista u shemi nalaze se u uvek novim međusobnim odnosima, u smislu jedne apstraktne vežbe pamćenja predhodnih položaja. Vežba se obavlja po pravilima, koja se mogu uočiti iz strukturalne sheme. Namera mi je bila da stvorim mentalnu strukturu u procesu unutar dva lista papira. Oni se testiraju po pravilima, koja su izvedena iz mogućih odnosa između ova dva lista. Tako, ta dva lista ne predstavljaju više jedino sebe same. Skup pojedinačnih stanja - položaja ta dva elementa uslovljava tip samosvesti na poseban način. Tokom celog procesa na shemi se pojavljuju slike sa izvesnim promenama osnovnog tipa. Ono što se u ovoj strukturi realno pojavljuje upravo je ukidanje čisto realnih granica. Ovde sam ja samo pred-ideja kao jedina intervencija moje svesti u realnom, vidljivom. Mislim da ovako posmatrana, ta dva slična, skoro ista elementa, mogu uticati na preorganizaciju mentalne slike prilikom posmatranja, isticanjem pomeranja i odstupanjem od njihovih naizgled jedino realnih odnosa.

II - Slajd projektor kao subjekt: Slajd šou predstavlja element mentalne slike. Pojedinačni elementi (slajdovi) prikazanog materijala odgovaraju pomenutim elementima u strukturalnoj shemi. U slajd-prikazivanju elemeneti se pojavljuju bez pravila u redosledu niza.

Slajd projektor kao subjekt - koji stvara i slajd šou kao ilustracija stvaranja mentalne strukture preoblikovanjem mentalnih procesa u slike.

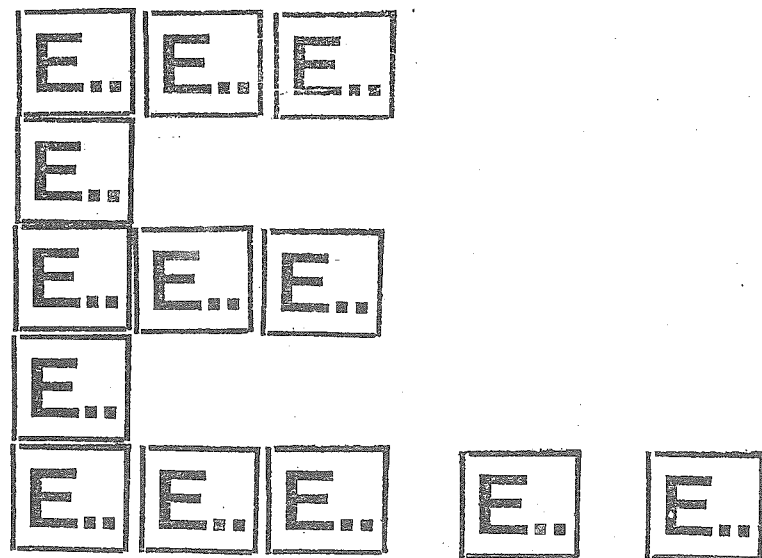
III - Ja kao pred-ideja (jedina intervencija moje svesti) i sistem kao odnos izmirenja ljudske slobode i prirodne nužnosti.



STRUKTURALNA SHEMA DVA LISTA ČISTE BELE HARTIJE, plakat, 1973.

Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije  
 Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije  
 Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije  
 Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije  
 Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije  
 Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije  
 Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije  
 Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije  
 Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije  
 Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije  
 Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije  
 Strukturalna Shema dva lista čiste bele hartije

SLOBODAN-ERA MILIVOJEVIĆ



PALETA PALETE, 1986.

RADOMIR DAMNJAN

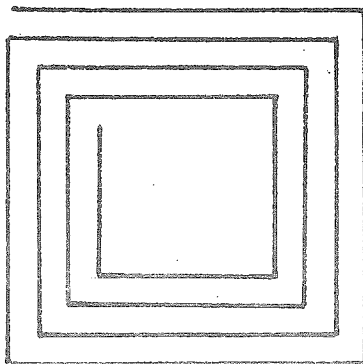
WHITE

iz mape grafika DAMNJAN, BRACO I RAŠA, Beograd, 1976.



GRUPA 143  
MISKO ŠUVAKOVIĆ

ODREDJENJE VIZUELNE STRUKTURE PROCESOM FORMIRANJA STRUKTURE



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

iz knjige STRUKTURE, Beograd, 1975.

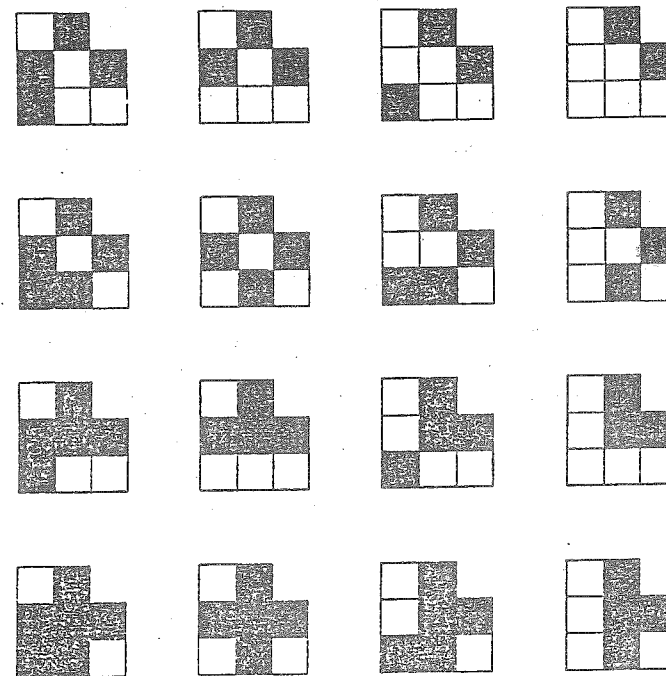
GRUPA 143  
MAJA SAVIĆ

tačka je misao  
prostor - kolekcija svih tačaka  
ima dimenzije mišljenja  
mišljenje je svuda gusto u prostoru  
otvorenost prostora u odnosu na ono što on jeste  
zatvorenost prostora u odnosu na ono što on nije

pitanje razlaganja strukture u prostoru  
pitanje posmatranja delova i postojećih odnosa  
pitanje razlikovanja po vrsti i stepenu složenosti  
pitanje predstave o celini

pitanje elementarnosti  
pitanje vremenske ograničenosti posmatranja  
pitanje delimičnosti uočenog

1977.



BINARNE RELACIJE U SKUPU CRNO-BELO, 1976.

TEKSTOVI

- 1 o ravnoteži  
umerenost slabih uzdržavanje jakih
  - 2 o zadovoljstvu labilne ravnoteže  
struktura mogućnosti ka predstrukturi
  - 3 vidljiva linija predstavlja površinu  
nema smisla govoriti o nevidljivoj liniji
  - 4 smer kretanja je smer kretanja  
smer kretanja je koji nije smer kretanja  
superponiranje smerova određuje površinu pravca kretanja
  - 5 ništa
  - 6 može se govoriti ne o kontinuitetu poluprečnika krivine  
/mogućnosti da krivina bude definisana/ u smislu gradacije  
podstruktura /u skupovnom značenju/
  - 7 kriva bi mogla biti jednoznačno definisan skup tačaka od  
samog sebe nepristupačan tačkama van krive
- 
- 1 istina / subjektivnost tumačenja
  - 2 istinitost istine / objektivnost subjektivnog
  - 3 razlog za verovanje
  - 4 razlog za verovanje u verovanje
  - 5 stupanj srodnosti - tumačenje - važnost
  - 6 nepoverenje prema izuzecima
  - 7 disciplinovan u smislu instinkta
  - 8 nedotaknut pojmovima morala i nemorala
- 
- 1 o kretanju /koje postoji ili ne postoji
  - 2 pretpostavka onog na šta se odnosi
  - 3 uz kretanje protežnost prostornost trajanje
  - 4 mogućnost brojanja - pretpostavka kvadratičnosti
  - 5 uočavanju podložne jednostavnije kvadratne strukture
  - 6 svodjenje materije ili energije na tačku rezultatnog  
dejstva
  - 7 jednaka udaljenost određena jednakim brojem kvadrata  
koji razdvajaju
  - 8 zgušnjavanje razredjivanje
  - 9 zatvorena površina koja ograničava /realna ili imaginarna

paralelne realnosti

- 1 o vremenu  
negativno vreme radja pozitivno vreme  
u negativnom vremenu isijava pozitivno vreme  
u pozitivnom vremenu spušta se tama negativnog  
prevaga osećanja negativnog vremena - realitet represije  
i otudjenja  
prevaga osećanja pozitivnog vremena - svest samoodređenja  
nalazimo se u prelaznom periodu - neovremenu - dogmatskom  
početak na kraju na početku  
prožimanje duhovnih substancija istoka i zapada  
vreme je nosilac duhovnih ciklusa - preobražaja - određuje  
je tokove razuma, svesti i mišljenja u realnosti /sada/ u  
vremenu
- 2 o realnosti  
realnost postoji kao sada u procesu prošlosti i budućnosti  
realnost kao sada - podleže principima društvene nužnosti  
realnost kao stvarnost vremena - otvara duhovne mogućnosti  
novo je sada/trenutak u vremenu  
novo je staro kao sećanje  
novo je novo kao saznanje - mogućnost čistog mišljenja  
ni novo ni staro - priroda univerzuma  
kretanje u krugu ne kretanje
- 3 o biću  
duh - duša - osećanja  
energija duha - stupanj saznavnog  
energija duše - stupanj etičkog  
energija osećanja - stupanj čulnog  
proces saznanja - proces približavanja istini - čistom  
mišljenju  
istina je u nama - izvan nas  
opasnost formalizovanja mišljenja - negacija  
usaglašavanje duha, duše i osećanja
- 4 o umetnosti  
čulna spoznaja stvarnosti - u granicama empirijskog  
mogućnost prekoračenja granica  
misaona spoznaja stvarnosti  
mentalne konstrukcije - proces identifikacije - u vremenu  
/sad/ opštem
- 5 ja = ja  
u dilemi između nužnosti i mogućnosti  
verujem u neiscrpnu ljudsku energiju - kao samosvest nad  
pojedinačnim i svest o opštem



# PORUKE - MESSAGES (Sex, Politics, Drugs, Art)

kakva je poruka? da li izraz lica odaje poruku? šta znači šapat na plakatu? da li je poruka protivzakonita? nije li u pitanju lična paranoja? da li smeh znači smeh ili ga treba protumačiti? da li se nešto prikriva? šta bi bila skrivena poruka umetnosti? postoji li droga u seksu i obratno? na koju se drogu misli? postoji li umetnost u politici i obratno? zašto su politiku misli? zašto su četiri reči napisane na engleskom jeziku? zašto su četiri reči ispisane rukom? da li je plakat rad-poruka? da li je plakat doživljaj ili poziv na razmišljanje? da li se radi o šali? da li je plakat poziv na akciju? da li je plakat glupost? da li su pojedine fotografije ilustracija četiri reči? u kakvom su međusobnom odnosu elementi ovog plakata? da li su osobe na fotografijama pozirale? zašto jedno lice na plakatu ima naočare za sunce? da li je šapat ilustracija zabranjenog ili neizgovorljivog? zašto su četiri reči u zagradi? da li je raspored fotografija nameran? da li su četiri reči u smišljenom redosledu? zašto je na svim fotografijama smeh?

1979

PORUKE - MESSAGES, plakat, 1979.

konvencija 1

u ovoj rečenici svako "a" ima vrednost crne



convention 1

in this sentence every "a" has the value of the black



konvencija 2

u ovoj rečenici svako "e" ima vrednost crne



convention 2

in this sentence every "e" has the value of the black



konvencija 3

u ovoj rečenici svako slovo ima vrednost crne

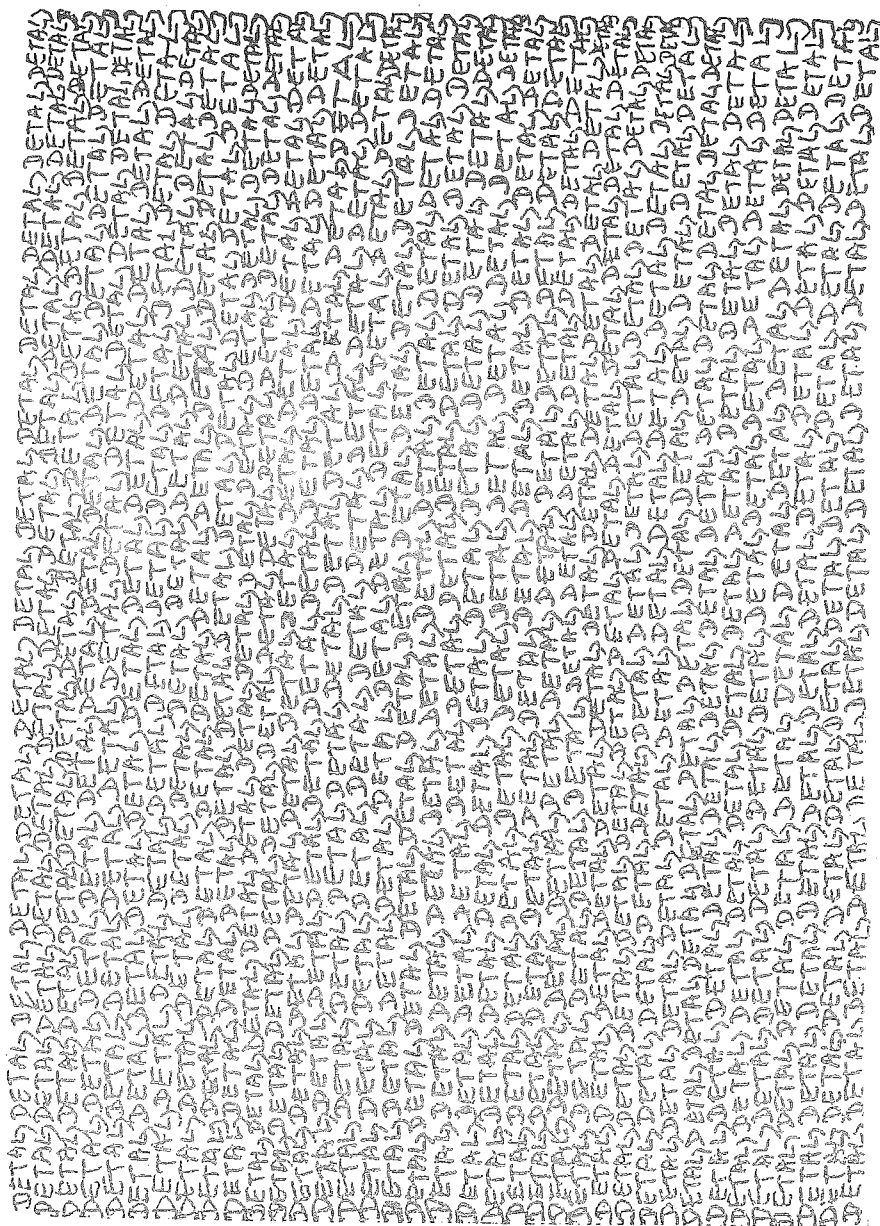


convention 3

in this sentence every latter has the value of the black



KONVENCIJE, sitoštampa, 750x730mm, 1976.



DETAILJ, iz časopisa KATALOG 143 br.2, Beograd, 1975-76.

## V. TEKST-OBJEKT I TEKST-RASPRAVA

Status teksta-objekta u kontekstu likovnih umetnosti nije određen morfološkim-vizuelnim karakteristikama teksta, kao što je to slučaj sa radovima konkretne poezije, već na osnovu tri kriterijuma: (1) tekst je dat kao delo-rad likovnih umetnosti procedurama ready-madea ('redy-madeom' se nazivaju pojavnosti izvan umetnosti koje odlukom umetnika bivaju imenovane za umetničko delo); (2) medij ne determiniše koncept ili podkoncept umetnosti, koncept umetnosti može biti zasnovan na relacijama različitih medija; (3) pokazuje se da se praksa, istorija i teorija umetnosti temelje na dvojnim: diskurzivnim i nediskurzivnim aspektima, da su aspekti prakse, istorije i teorije umetnosti uvek u relacijama sa drugim aspektima i da imaju istoriju.

V. 1 OD KONCEPTA DO IDEOLOŠKOG DISKURSA UMETNIKA  
TEKSTUALNE STRATEGIJE GORANA IRBULJAKA I BRACE DIMITRIJEVIĆA

Diskurzivne strategije Gorana Irbuljaka i Brace Dimitrijevića ukazuju na: (a) utemeljenje 'koncepta' i 'tekst-objekta' se nudi umesto umetničkog dela (predmeta, situacije, događaja); (b) testiranje koncepta u različitim kulturološkim formacijama (galerijskom sistemu, tradiciji proizvodjenja predmeta u umetnosti, statusu poznatog i nepoznatog gradjanina, itd.). Irbuljakovi i Dimitrijevićevi ciljevi su demistifikacija 'institucija umetnosti' i subverzija u sistemima kulture. Na primer, Irbuljak problematizuje status umetnika radom:

Za umjetnost bez umjetnika, bez kritike i bez publike.\*

\* Ukidanje umjetnika predstavlja radikalizaciju procesa kojeg su umjetnici provodili u umjetnosti. Tako su neprestanim redukcijama stvorili svoje posljednje djelo koje predstavlja njih same. Umjetnik je postao ideja o djelu, odnosno, svoje vlastito djelo.

Konsekventni postupak zahtijeva ukidanje i toga posljednjeg umjetnikova djela, tj. samog umjetnika. (1971.)

a Dimitrijević:

Jednom davno, daleko od gradova i sela, živjela dva slikara. Jednog dana kralj, loveći nedaleko, izgubi svog psa. Nadje ga u vrtu jednog od dvojice slikara. Vidio je radove tog slikara i poveo ga u dvorac. Ime slikara je bilo Leonardo da Vinci. Ime drugog ljudi nikada nisu saznali. (1969.)

Irbuljakova lociranja mehanizama institucije 'umjetnik' su sprovedena kroz niz radova: "Perimetarski test vidnog polja umjetnika što ga je isortao plavom i crvenom olovkom dežurni bolničar u srpnju 1970", izlaganje sintagme "ANONYMOUS CONCEPTUAL ARTIST" (1972.), "Predao komisiji za dodjelu nagrada prijedlog da mi se dodjeli nagrada za djelo koje ću učiniti u budućnosti" (1972.), "Uježbe jednog umjetnika" (1972/73.), knjiga "1972 Artiste Anonyme / Goran Irbuljak 1974" (dokumentacija zahteva za izložbom u poznatim evropskim galerijama potpisanih sa 'Arististe Anonyme' ili sa punim imenom i prezimenom), izložba pogrešno adresiranih pisama upućenih Goranu Irbuljaku (1977): moje ime je u nizu publikacija i u dnevnoj pošti koju

primam, gotovo uvijek krivo napisano. Krivo napisano ime je isto kao i ime nekog drugog - odnosno anonimno. Simptomatičan primer Irbuljakovih subverzija je izložba "Retrospektiva" (Salonu MSU u Beogradu, 1971.). Izložen je plakat sa tesktom:

Ne želim pokazati ništa novo i originalno <1>, činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano <2>, ovom izložbom održavam kontinuitet u svom radu <3>.  
1. Galerija SC, Zagreb 1971; 2. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973; 3. Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1979.

Dimitrijevićev rad locira hijerarhije stausa subjekta u širem društvenom prostoru. Postavljanje biste slučajnog prolaznika Davida Harper na način kako se postavlja u biste zaslužnih građana u javnom prostoru, nošenje transparenta sa imenom slučajnog prolaznika Giacomo Rippae kroz grad, slikanje slika (diptiha) na kojima je naslikano ime 'Leonardo da Vinci' i ime nepoznatog građanina 'Tihomir Simčić', postavljanje obeliska "Ovo bi mogao biti dan od historijske važnosti" (park dvorca Charlottenburg u Zapadnom Berlinu, 1979.), itd.

#### PARADOKSI DRAGOLJUBA RAŠE TODOSIJEVIĆA

U kontraverznim i destruktivnim procedurama Dragoljuba Raše Todosijevića diskurzivni aspekti (reči, sintagme, tekstovi, teorijski spisi, priče, itd.) imaju usmeravajuću ulogu. Funkcije diskurzivnih aspekata su performativne.

U Todosijevićevom radu se razlikuju formulacije 'rada diskurzivnosti': (1) upotreba teksta u performancima kao scenarija, statementa ili elementa ekvivalentnog drugim elementima (čitanje, ponašanje, govor) akoije (akcija "DA" <1972.>, performance "Odluka kao umetnost" <1973.>, "Umetnost i memorija" <1975.> u kome je umetik tokom četiri sata izgovarao imena umetnika iz istorije umetnosti, "Was ist Kunst?" <posle 1977.>); (2) paralelno izlaganje teksta i slike-crteža u paradoksalnoj ili ironiziranoj metaforično-alegorijskoj vezi ("Naziv dela: Smrt na barikadama (Francuska 1862) Naziv dela: Boja na platnu" <1975.>); (3) zasnivanje tekstualne prakse (tekstovi-objekti) između 1975. i 1977. usmerene radom ironije i kritičkim specifikacijama 'ideološkog diskursa' u sistemima kulture (knjiga "Texts" <1977.> sa tekstovima: "Linije", "Edinburška izjava (ko profitira od umetnosti, a ko pošteno zaradjuje?)" i "Pre uvoda u istoriju"); (4) naznačavanje teorijske prakse u rasponu od diskursa likovne kritike do rasprave sistema umetnosti ("Umetnost i revolucija" <1975.>, "Umetnost kao kritika društva" <1976.>, itd.); (5) pisanje priča o umetnosti, pomeraj ka postmodernističkom metaforičkom i simulacijskom diskursu 'ironija ironije' ("Slikar i umetnički kritičar" <1984.>).

Todosijević je tokom 1975. delovao u okvirima neformalne grupe "Oktobar 75" koja je, blisko 'levičarskoj kritici' sledbenika Art-Languagea i časopisa "Fox" (New York), sprovodila marksističku raspravu relacija umetnosti, kulture i ideologije. Na publikaciji tekstova "Oktobar 75" saradjivali su pored Todosijevića: Zoran Popović, Jasna Tijardović, Dunja Blažević, Goran Djordjević, Bojana Peić, Ješa Denegri, Slavko Timotijević, Nena Baljković, itd. Tekstovi Djordjevi-

ća "O klasnom karakteru umetnosti" i Tijardovićeve "'Likvidacija' umetnosti: samoupravljanje ili samozaštita" su objavljeni u "Foxu" br.3 (1976.).

#### MLADEN STILINOVIĆ: NEMA METAJEZIKA = ASPEKTI JEZIKA I IDEOLOGIJE

Tokom sedamdesetih godina Mladen Stilinović je saradjivao sa 'Grupom šestorice autora' iz Zagreba. Stilinovićeve tekstualna praksa je uzglobljena između konceptualne umetnosti (prevlast diskurzivnog, tautologija, preispitivanje vrednosnih sistema institucija kulture, itd.) i postmoderne (paradoksi, omaške, potisnuta mesta ideološkog diskursa, višeznačnosti doslovnog i nedoslovnog čitanja metafora i simulacija jezika svakodnevice i specifičnih jezika institucija, diskurzivne upotrebe nediskurzivnih likovnih aspekata, itd.):

Tema mog rada je jezik politike odnosno prelamanje tog jezika u svakodnevici. Ovi radovi nisu izmišljeni. Volio bih slikati. Slikam, ali slika me izdaje. Pišem, ali napisano me izdaje. Slike i riječi pretvaraju se u ne moje slike, ne moje riječi i to je ono za što se želim izboriti ovim radom - za ne moju sliku. Ako je jezik (boja, slika, itd.) vlasništvo ideologije, želim i ja postati vlasnikom takvog jezika, želim ga misliti s konsekvencama. Tu se ne radi ni o kritici ni o dvosmislenosti. Ono što mi se nameće, nameće se kao pitanje, kao iskustvo, kao posljedica. Ako boje, riječi, materijali imaju više značenja, koje je ono što se nameće, što ono znači i da li znači ili je prazan hod, varka. Pitanje je kako manipulirati onim što te manipulira, tako očigledno, tako drsko, ali ja nisam nedužan - ne postoji umjetnost bez posljedica. ("Tekst nogom", 1984.)

Stilinovićeve procedure razlažu ambivalentnosti 'teksta - slike' ("Ruka - kruha" <1974.>, "Napad na moju umjetnost napad je na socijalizam i napredak" <1976.>, knjige "Mole se gledaoci" <1973.>, "Pisano krvlju" <1976.>, "Sutra ću" <1980.>, "Eksploatacija mrtvih" <1984-88.>, itd.) na: (1) rad je o jeziku-u-upotrebi, (2) rad je jezik-u-upotrebi (metajezik i nemogućnost metajezika). Stilinović locira i pokazuje kako izvesne opšte sheme diskursa kulture upotrebom u konkretnostima egzistencije gube opštost postajući primer upisivanja interesa, moći, propusta, uslovljenosti i neuslovljenosti subjekta (razmišljanja o radu, vremenu, novcu, jeziku, društvu, učenju, posedovanju, boji, itd.).

Stilinovićeve 'tekstovi-slike' su produkti kulture ponudjeni ironično ili sa prenamaglašenom doslovnošću kao Realnost. Oni potvrđuju da Realnošću ("Rad je riječ", "Udarnički rad", "Devize stvaraju rad a ne zakon", "Slike-grablja", itd.) upravljaju zakoni Simbolnog.

#### GRUPA ŠESTORICE AUTORA: ČASOPIS "MAJ 75"

"Grupa šestorice autora" (Boris Demur, Željko Jerman, Ulado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović i Fedor Vučemić) je pokrenula malotiražni časopis "Maj 75" 1978. Časopis je realizovan montažom štampanog, fotokopiranog, ručno umnožavanog, unikatnog, itd. materijala. Funkcije časopisa su konstituisanje alternativnog 'medija':

Princip suradnje i pitanje kriterija zasniva se na postavci da svaki umjetnik stoji iza svog rada.

Karakterističan primer 'ideologije' časopisa "Maj 75" je tekst "Jedini suvremeni romantični ukaz umjetnosti" Jermana i Marteka:

Apsolutno odbacujemo svaku individualnu i društvenu eksploatiranost (potrošnost) i prezir ključnih pojmova (realiteta i nosilaca) čovjekove Cjeline: LJUBAV, ROMANTIKA, PATETIKA, DUŠA, SMRT, SIMBOL, PATNJA, BOL, ŽRTVA, BOG, zatim, upotrebu velikih slova, simboliku boja, sublimiranih monograma.

Jednako tako odbacujemo svako moguće svijesno njegovanje i planiranje umjetnosti kao polja kulture uopće, estetiku kao neutralno formalističko bezistinito osjetilno doživljavanje ili ukus kao zbiljsku "kategoriju". Odbacujemo apsurdnu podjelu znanja na: svijesno i nesvijesno.

Prihvaćamo ono što je bez (izvedene) mogućnosti u sebi stvarno, dakle prihvaćamo mjesto gdje nas patnja susreće. ("Maj 75", C-1979)

#### V. 2 OD TEKSTA-OBJEKTA DO TEKSTA-RASPRAVE

Konstituisanje 'teksta-objekta', produkta konceptualne umjetnosti, ostvarile su Grupa Kod (1970-71.), Grupa (3) (1971.) i Grupa (3) Kod (1971-73.) iz Novog Sada. U previranjima 'posle-moderne' tekst-objekt i tekst-raspravu razradjivali su Miško Šuvaković, Nenad Petrović, ZziP, autori projekta "Podoba-Kristal" ("Problemi", Ljubljana, 1988.).

#### GRUPA KOD

U Grupi Kod su saradjivali Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, Janez Kocijandić i Pedja Uranešević. Ishodišta Grupe Kod su u 'književnoj eksperimentalnoj produkciji', u zamislima fluxusa, procesualne umjetnosti, performancea i land-arta.

Rad Grupe Kod odredjuju tri domena interesa: (1) književna i tekstualna produkcije orijentisan ka sofisticiranom višeznačnom poetskoj diskurzivnosti (u tradiciji Mallarmea, Rembauda, Borhesa), fenomenološkoj, lingvističkoj i semiotičkoj analizi; (2) zamisli i oblici ponašanja označeni terminima 'demokratizacija umjetnosti' i 'senzibilitet šezdesetih'; (3) zasnivanje procedura konceptualne umjetnosti.

Na primer, akcija "Zglob" (7 vizuelnih i akustičkih akcija: "Platno i kocka", "Asugenil", "Muška i ženska planina", "Krik", "Ogledalo koje vibrira", "Esej" i "Motorna pila") je nastala inovacijama u podkonceptima umjetnosti (teatru) uvodjenjem vanumetničkih pojavnosti u kontekst umjetnosti, blisko fluxusu i happeningu.

Tekst Grupe Kod govori o tome kako je pisan, kako se čita, deluje, itd... Tipologija tekstova ukazuje na 'projekte' i 'pesme'.

Termin 'projekt' se upotrebljava analogno terminima 'informacija' i 'koncept'. 'Projektom' se naziva tekstualni rad čija je potencijalna denotacija 'stanje stvari' koje je umetnik realizovao, koje bi mogao da realizuje i koje realizuje jedino na diskurzivnom planu kao tekst, tj. projekt. Primeri projekta su tekst akcije "Zglob" (maj 1970.), Tišmini radovi "Kvadrat" (parafraza i intarpretacija kvadrata Kazimira Maljeviča) i "Dimenzija greške", Bogdanovićeve tekstovi "200 ideja" ("Index", 27. maj 1970):

13 ova ideja je projekt

projekt ima tri faze

prva faza

izrada elaborata o stotinjak bunara u mom dvorištu u bosutu

druga faza

izdavanje elaborata u obliku knjige

treća faza

spaljivanje svih primeraka knjige i rukopisa na nasipu

pored dunava

27 njivu na kraju jovanovića šora počecu da kopam biće

to rupa velika jedan hektar

75 bilo bi divno prošetati konja kroz galeriju matice srpske

83 napraviću zatvorenu odnosno otvorenu knjigu

prirodno reč je o istoj knjizi

i "Informacija 1, 2, 3, 4" ("Problemi", maj 1971.), itd.

Terminom 'pesma' su označavani tekstovi nastali u tradiciji poetskog teksta, pri čemu su inovacije poetskog teksta išle ka 'tekstualnom', odnosno, ka autorefleksivnom tekstu koji demonstrira tekstualnu produktivnost na semantičkom i tek sekundarno na sintaktičkom planu. Tekstualni karaktere je odneo prevagu nad pesničkim (tekstovi konceptualne umjetnosti i tekstovi-objekti) između 1970. i 1973. Tokom druge polovine sedamdesetih i tokom osamdesetih godina poetsko je odnelo prevagu: Tišma "Urt (kao) to" ("Letopis matice srpske", maj 1977.), Bogdanović "Klopka" ("Delo", oktobar 1982.) i Mandić ("Ja sam ti je on" i "Varšava"). Pesme-tekstovi (1970.) objavljeni u časopisu "Index" su 'predkonceptualni radovi'. Pesme-tekstovi su bliži tekstualnim eksperimentima poststrukturalizma, nego analitičkom diskursu konceptualne umjetnosti. Primeri su Mandićeva pesma "201":

Kad pesma odluči da se ispiše / Ona se preko onoga koji ju je ispisao / i preko onoga koji je prijatelj zapisničar / Doturi do nekih novina // Ova pesma počinje glagolom znati / Znajući prethodna četiri stiha uvoda u pesmu / I stih dogantičenja // Pesma se zabeležila u listu / Index 201 od 27. 5. 1970. / Odvojivši se od zapisničara / Postala je svosjstvo Indexa ...

Radojičićeva tautološka meta-pesma koja govori o sintaktičko semantičkim procedurama zapisivanja imena i prezimena autora pesme:

Zabeležim trinaest slova

Prvo pet pa osam

Sedam oprečnih i tri dualna //

Mirko radojičić je ispisao

Ostavljajući mirko radojičić

Beležimo informaciju svesti

Da li ime ostaje i dalje

Od sledećeg stiha

Mirko radojičić

i Tišmina pesma "Kao neko" koja anticipira problematiku fenomenološke i hermeneutičke konstrukcije (ali i analize) teksta. Tišma paradigmatki strukturira temeljne pretpostavke i ideologiju Grupe (3) Kod:

(a) konstruiše nekonzistentnu formalizovanu strukturu lingvističkih



relacija; (b) 'nekonzistentnost formalizma' je dvostruko usmerena, ka konzistentnosti (što odgovara idealu jasnoće, elementarnim atomskim stavovima, ishodištima diskursa) i ka nekonzistentnosti (što odgovara 'naporu da se do diskursa dosegne', što odgovara radu subjekta koji je uzgobljen između duha i materije, što odgovara radu nesvesnog <rad tekstualnosti otkriva u nesvesnom celu strukturu jezika>):

Za ovu belešku ne mogu preuzeti odgovornost. Sve što je u njoj, verovatno je pogrešno i besmisleno i još gore od toga: proizvoljno. Ja lupam i ja sam sada sasvim izbezumljen. Ponižena još odavno, KAO je jedna reč mnogo zlostavljana i pogrešno korišćena sve do dana današnjeg. Suviše autoritativno s moje strane.

Radovi Grupe Kod iz druge polovine 1970. i 1971. godine se približavaju zamislima 'konceptualne umetnosti': Bogdanović "Linije u tekstu" (pojedine reči i sintagme na strani teksta je odvajao linijama koje su išle od dna do vrha stranice), "Crna vrpca" i "Zakovana knjiga", Mandić "Galerije" (tekst o funkcijama galerije kao prostora i institucije), "Tristo tačaka" ili "Ulaznica u galeriju suvremene umjetnosti", Radojičić "Kvadrat-linija, kocka-prostor, hiperkocka struktura", itd. Urhunac produkcije Grupe Kod je Bogdanovićeva knjiga "Močvara". Bogdanović je metodom ličnog zapažanja u okviru reči 'močvara' tražio znakovne sklopove koji imaju semantička značenja, te nove sklopove je podvrgavao istom postupku, razlaganje je sprovodio dok nije došao do nivoa znaka. "Močvara" je primer 'teksta-objekta': tekst je 'prostor' i 'materijal' lingvističkih operacija koje vode novim pojavnostima teksta. Lingvističke operacije nisu samo pomoćno sredstvo proizvodjenja teksta, već su epistemološki uslov teksta.

#### GRUPA C3

Produkcija Grupe C3 (Ana Raković, Čedomir Drča, Vladimir Kopicl i Miša Živanović) je uslovljena i vodjena prevlašću diskurzivnog rada. Teorijska polazišta su bila u strukturalnoj lingvistici, semiotici, teoriji informacija, matematičkoj logici, teoriji skupova. Uticaj Wittgensteinovih 'filozofskih istraživanja' je znatan, a moguće je naslutiti i korespondencije sa fenomenološkom teorijom i hermeneutikom.

'Tekstualnost' Grupe C3 ima funkcije hermeneutičkog teksta: hermeneutika je teorija razumevanja, hermeneutika teksta je teorija i praksa razotkrivanja pisanja u procesima 'samorazumevanja teksta'. Wittgensteinov doprinos nije toliko u konzistentnom modelu logičke, konceptualne i lingvističke analize analitičke filozofije, koliko u naglašenju samo-analizi i koncepcijama 'diskurzivnog eksperimenta'. U tom domenu us nastali radovi Kopicla "Bazični esej - kritičko-apologetski osvrt na "Kvadrat" Slobodana Tišme", Živanovića "Nesemantičko polje", Raković i Drča "Entropija vida", kao i grupni radovi "Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma", "Akcija uspostavljanja prostornih distanci", "Transformacija trodimenzionalnog sistema u n-dimenzionalni sistem" i "Sistem apsolutne mere".

#### GRUPA C3 Kod

Grupa C3 Kod je realizovala jedan grupni rad "Informacija o umetničkom radu za "7e Biennale de Paris" (1971.):

*Kretanje je drugo u istom*

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

Iz produkcije Grupa Kod, (C3 i C3 Kod izdvajaju se radovi Mirka Radojičića i Ulađe Kopicla kao radikalni primeri konceptualističkog teksta-objekta i tekstualne prakse umetnika.

#### KONCEPTUALNI TEKST MIRKA RADOJČIČA

Radojičić je realizovao tekstove "Tekst 1" i "Tekst 2" tokom 1971. godine. "Tekst 1" i "Tekst 2" su primeri konceptualističke strategije: u osnovi je konceptualne umetnosti da su stvaranje umetnosti i neke vrste umetnosti često isti proces. Od teksta-objekta konceptualne umetnosti se ne očekuje ni likovni ni tekstualni estetski učinak, već eksplikacija rasprave umetnosti (meta-rasprava). Radojičićevi tekstovi imaju 'neutralnu likovnu i tekstualnu izražajnost'. Tekstovi su analiza propozicija umetnosti. "Tekst 2" glasi:

6 Ne: koncept umetnosti

7 Umetnost kao koncept.

"Tekst 2" ukazuje na dva aspekta: (1) tekst je rad 'o' umetnosti konstruisan 'diskursima o/u umetnosti', drugim rečima, da bi se neki skup iskaza na prirodnom jeziku prihvatio za umetnički tekst, treba da se potvrdi da on obrazuje neku strukturu drugog stepena na nivou umetničke organizacije; (2) tekst uspostavlja raspravu unutar konceptualne umetnosti između duchampovske tradicije koja 'koncepte' različitog porekla (nauka, religija, ideologija, itd.) proglašava za umetnička dela i analitičke tradicije koja pokazuje da nije moguće umetnost definisati ontološki već konceptualno.

'Tekst 1' se nadovezuje na Wittgensteinove analize 'idealnih jezika' iz knjige "Tractatus Logico-philosophicus" koja je bila od znatnog uticaja na konceptualne umetnike. Tekst čine rečenice propozicionih stavova. Sintagma 'propozicioni-stav' ukazuje da se rečenice koje ona označava sastoje iz dva dela: stava i suda. Propozicioni-stavovi se izražavaju glagolima: znati, želiti, percipirati, verovati, tvrditi, itd. U propozicionim-stavovima se prepoznaje učinak subjekta govora ili pisanja na izgovoreno i zapisano. Radojičićev tekst se temelji na definisanju konceptualne umetnosti:

1. Umetnost čine umetnička dela.

2. Konceptualna umetnost ne sme se ograničiti samo na dela.

3. Konceptualna umetnost je ispitivanje prirode umetnosti njom samom. (...)

Drugi aspekt Radojičićevog teksta je analiza relacija istraživanja 'govornog i pisanog jezika' i 'vizuelnih jezika'. Bavljenje vizuelnim jezikom vodi specifičnom iskustvu koje autor želi da primeni u povratnoj sprezi na govorni i pisani jezik. Cilj istraživanja je ispitivanje koncepta pojavnosti jezika: nesavršen jezik ("Dok postoji potreba za nekim jezikom, to je znak da je taj jezik nesavršen."), savršen jezik ("U sistemu savršenog jezika sporazumevanje kao funkcija je izlišno. Savršen jezik egzistirao bi autonoman. U tom slučaju jezik je umetnost."), zreo jezik ("Zreo jezik nije što i savršen jezik. Zreo jezik znači da jedan jezik u datim društvenim i istorijskim okolno-

stima omogućuje maksimalno sporazumevanje ...").

Završni Radojičićev rad u području konceptualne umetnosti je tematski broj časopisa "Polja" posvećen konceptualnoj umetnosti sa naglaskom na analitičkim, tekstualnim i teorijskim radovima konceptualnih umetnika (Joseph Kosuth, Art-Language, Victor Burgin, Catherine Millet, Alain Kirili, Marko Pogačnik, Grupa OHO, Valdimir Kopicl, Mario Merz, itd.).

#### VLADIMIR KOPICL - FENOMENOLOGIJA TEKSTA

Uladimir Kopicl je u periodu između 1971. i 1973. godine tekstualnu praksu razradjivao u grupama Kod, (3 i (3 Kod konstituisao kao razvijenu hermeneutičku praksu 'samorazumevanja' i 'samosvesti' beleženja i pisanja teksta'. Tekstovi prividno polaze od definisanja konceptualne umetnosti (teskt "<I; IV 1971.>"), da bi se zatim suočio sa rascepom 'ideje' i 'zapisa ideje'. Tekst sinhrono 'govori o rascepu ideje i zapisa ideje' i primer je 'rascepa ideje' i 'zapisa ideje':

- 1 konceptualna umetnost samo ono je što kao ona ne bi smelo da postoji
- 2 ideja koja beleženjem izlazi izvan sebe same nije više to
- 3 zato delo ne bi smelo da bude ono koje zabeležim;
- 4 delo bi moralo da bude ideja nezavisno od beleženja
- 4 ako sama bila bi delo onda bi i konceptualna umetnost bila; ali u konceptualnoj umetnosti delo još uvek ne stoji izvan beleženja
- 5 uzeću hartiju (ili nešto drugo), zabeležiću ideju; nema je; samo beleška je za konzumenta (...)

'rascep' je naglašen u poslednjem stavu teksta:

32 ipak samo je beleženje:

- a) delo ne može da postoji; postoji samo svest o nemogućnosti beleženja
- b) delo je beleženje svesti o nemogućnosti izvan beleženja
- c) delo je beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela.

Kopiclov tekst ukazuje na distinkciju 'ideje' i 'zapisa'. Razumevanje distinkcije 'ideje' i 'zapisa ideje' nastaje procedurama zapisivanja. Zapisivanjem ideje ideja nestaje i ostaje zapis, što obrazuje hermeneutički krug. Tekst oporava razumevanje teksta. Izgradjivanje razumevanja (forma izgradjivanja je naglašena strukturom sleda rečenica od 1 do 32) je izlagnje. Tekst je pojavnost (fenomenalnost) teksta od ideje ka zapisu. Izlaganje (na tragu Heideggera) je izrada mogućnosti zapisivanja, odnosno, razumevanja. Izrada mogućnosti zapisivanja je projekt tekstualne prakse. Projekt tekstualne prakse je ostvaren nizom tekstova i izložbom održanom na Tribini mladih u Novom Sadu juna 1973. Na izložbi je Kopicl izložio (pomoću diaprojektora projektovao) tekstove, na primer, rečenicu:

ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara naznačavajući rascep ideje i zapisa, forme i sadržaja, rasčlanjavanja znaka na označitelji označeno teksta, itd.

Kopicl je tokom prve polovine sedamdesetih godina realizovao zbornik "Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti" <1972.> i niz prevoda (prevoda tekstova Kandinskog i Cagea je smatrao radom ekviva-

lentnim umetničkom radu). Posebnu raspravu bi zahtevao problem prenosa 'konceptualističke tekstualnosti' u diskurzivnosti poezije, misli se na prenos rezultata tekstualne prakse u domene pisanja poezije (zbirka pesama "Aer", 1978.).

#### MIŠKO ŠUVAKOVIĆ: TRANSFORMACIJE KONCEPTUALISTIČKE TEKSTUALNOSTI

Istraživanja teksta, Miška Švakovića realizovana u Grupi 143 (knjige "Pictures" <1974.>, "Strukture", "Klasifikacije", "Mentalne konstrukcije" <1975.>), utemeljena su logičkom i konceptulnom analizom. Polazna pretpostavka rada je da različite medijske obrade i konstrukcije mogu imati identičnu konceptualnu shemu. Na primer, tekstovi iz knjige "STRUKTURE":

UOPŠTENJE KONSTRUKCIJE TEKSTA

DATI SU ELEMENTI:

1, 2, 3, 4, 5, 6

ODNOS ELEMENTA JE ODREDJEN RELACIJAMA:

|                |                |
|----------------|----------------|
| 1 ISKLJUČUJE 2 | 2 ISKLJUČUJE 1 |
| 3 ISKLJUČUJE 4 | 4 ISKLJUČUJE 3 |
| 5 ISKLJUČUJE 6 | 6 ISKLJUČUJE 5 |

MOGU SE FORMIRATI STRUKTURE: 1 3 5 ; 1 3 6 ; 1 4 5 ;

1 4 6 ; 2 3 5 ; 2 3 6 ; 2 4 5 ; 2 4 6.

ili

POSEBNA STRUKTURA: PLAVA BOJA ISPRED BELE BOJE

PLAVA BOJA IZA BELE BOJE

OPŠTA STRUKTURA: VIZUELNO STANJE 1 ISPRED VIZUELNOG STANJA 2

VIZUELNO STANJE 1 IZA VIZUELNOG STANJA 2

pokazuju da mogu ostati tekstovi i da se mogu realizovati u različitim medijima (brojevi '1, 2, 3, ..., 6' ili sintagma 'vizuelno stanje 1 i 2' mogu biti zamenjeni linijama, relacijama predmeta, strukturama događaja sa ljudskim telom, itd.). Švaković je potencijalnu beskonačnost diskurzivnih pojavnosti redukovao na 'atomske stavove' (u smislu Russella i Wittgensteina) da bi došao do bazičnih logičkih i konceptualnih shema koje upravljaju produkcijom teksta.

U drugoj polovini sedamdesetih godina Švaković je razvijao teorijsku analitičku praksu, nije radio na 'tekstovima-objektima' sve do 1984. Tada započinje knjigu "Tekstovi o ništavilu". Tekstovi iz knjige su nastali izučavanjem 'budističke retorike' i 'lacanovske psihoanalitičke teorije jezika'. Iz budističke retorike je preuzet jezički materijal (ni-pradočavanje-ni-nepredočavanje, ništavilo, itd.), a iz teorijske psihoanalize metod. Metod se temelji na lacanovskim hipotezama 'označiteljska prevlasti' u tekstualnom radu i na zapažanju da postoje aspekti govora i zapisa koji omogućavaju da se čuje i ono što se ne izriče. U relacijama ili isključivostima označitelja i označenog u tekstu i teksta tražene su homologije sa 'stanjima subjekta' (od mentalnog do nesvesnog, od učinka reči na histeriju do funkcija mantri u meditaciji). Na primer, početni tekstovi su gradjeni redukcijom pojma i koncepta 'prostor', 'svest' i 'ništa' na koncept 'ništavila':

|                   |                 |                 |
|-------------------|-----------------|-----------------|
| PROSTOR JE NIŠTA. | SVEST JE NIŠTA. | NIŠTA JE NIŠTA. |
| NIŠTAVILO.        | NIŠTAVILO.      | NIŠTAVILO.      |
| PROSTOR JE NIŠTA. | SVEST JE NIŠTA. | NIŠTA JE NIŠTA. |
| NIŠTA JE PROSTOR. | NIŠTA JE SVEST. | NIŠTA JE NIŠTA. |

NIŠTAVILO. NIŠTA JE SVEST. NIŠTA JE NIŠTA.  
NIŠTA JE PROSTOR. NIŠTA JE NIŠTA.

Naznačeni tekstovi imaju odlike 'nevizuelne apstrakcije', lančanog svodjenja vizuelnih, prostornih, mentalnih struktura i procesa na rad diskurzivnih struktura.

Tokom 1988. započeta je serija diptiha i triptiha ("Lacanovski triptih 'Ne-Celo=Pas-Tout'", tri diptiha "Algebra, ništavilo i želja žene", itd.) u kojima su strukturirane reči-sintagme (logike, teorijske lacanovske psihoanalize, budističke retorike) i aspekti bojenog polja (površine). Na primer, tekst serije diptiha "Algebra, ništavilo i želja žene" glasi:

1. Ako su A1 i A2 algebre, tada je njihov presek algebra
2. Ako su N1 i N2 ništavila, tada je njihov presek ništavilo
3. Ako su Z1 i Z2 želje žene, tada je njihov presek želja žene

Diptisima i triptisima su konstruisani primeri preseka rada značenja vizuelnog i diskurzivnog sistema-pojavnosti.

#### RAZGRADA 'TEORIJE U UMETNOSTI' - RAD 'ZzIP-a'

'ZzIP' ('Zajednica za istraživanje prostora': Zoran Belić W, Dubravka Djurić, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić i Miško Šuvaković) je osnovana u Beogradu 1982. godine. 'ZzIP' je neformalna institucija umetnika i teoretičara umetnosti. Rad 'ZzIPa' Koordiniraju Belić, Djurić i Šuvaković. 'ZzIP-a' zasniva i razvija teorijske rasprave u smislonim okvirima umetničkog rada. Ishodišta 'ZzIPa' su u analizi, kritici i razvijanju teorijskog rada umetnika avangardi. Konstituisanju 'ZzIPa' je prethodio projekt "Zajednička škola o prostoru" (Juraj Dobrović, Belić, Kohnjec, Petrović, Pogačnik, Radojičić, Savić, Stanković i Šuvaković) usmeren na praktično-teorijsku raspravu problema 'prostora u umetnosti'. ZzIP izdaje antologiju tekstova "Mentalni prostor" (br.1, 1983; br.2 "Transformacije umetnosti" i "Pojam lepo u novoj umetnosti", 1984; br.3 "Kulture Istoka - vizuelna umetnost Zapada", 1986; br.4 "Analiza-tekstualnost-fenomenologija i vizuelne umetnosti", 1987.).

'ZzIP' je prošao kroz tri faze rada: (1) definisanje teorije umetnika i uslova transformacija moći umetnosti: od neteorijske potencijalne beskonačnosti pojavnosti umetnosti ka teorijskoj analizi i raspravi (Petrović "Prva skica o 'transformacionom prostoru' ili o trećem prostoru umetnosti", Belić "Alternativna umetnost" i Šuvaković "Funkcije i polje teorije u umetnosti" <"M.P." br.2>); (2) formiranje mape ili polja interdisciplinarnog istraživanja i rasprave različitih konteksta (mitologija, nauke, filozofija) u radu umetnosti (Pogačnik "Duhovni pokreti modernog doba i njihov odnos prema umetnosti" <"M.P." br.1>, "Teozofija i neki od ranih koncepata moderne umetnosti" <"M.P." br.3>, "Prostor, radiestezija i umetnost" <"M.P." br.4>, Djurić "Ritualne osnove plesa" <"M.P." br.3> i "Poetski tekstovi vizuelnih umetnika" <"M.P." br.4>, Belić "Zapad-Istok" <"M.P." br.3>, Petrović "O ambijentalnoj strukturi prostora umetnosti: ambijentalna umetnost" <"M.P." br.3>, Šuvaković "Preko formalizma - rubna područja formalističkog rada" <"M.P." br.3>, Radojičić "Crte i tačke - za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih autora, od Kiodela do Barta" <"M.P.4">); (3) zasnivanje analitičke teorije i rasprave prak-

se, istorije i teorije umetnosti procedurama izvedenim iz konteksta slovenskog formalizma, strukturalizma-poststrukturalizma i analitičke filozofije (tekstovi Radojičića, Matjaža Potrča, Nenada Mišćevića, Radomana Kordića, Šuvakovića i Belića u svesci "Žak Lakan i teorija umetnosti" <Letopis matice Srpske, 1987.>, Belić "Naučna i umetnička istina" <"M.P." br.4>, i "Calculus <ili, obračun vrednosti>" <1987.>, Belić i Šuvaković "Umetnost-Ethos spoznaje" <1986.>, Šuvaković "Funkcije i Polje analize u umetnosti" <"M.P." br.4>, Djurić "Kolaž-montaža-tekst (Acker, Partenheimer, Art&Language)" <MP-4>, itd.).

U 'ZzIP'-u je razvijan teorijski tekst čiji su aspekti: specifikacija, deskripcija, analiza, argumentacija i rasprava. Tekst se konstituiše po uzoru na hijerarhiju jezika: lociranje objekta jezika, deskripcija objekta jezika, analiza konteksta i uslova produkcije značenja pri lociranju i specifikaciji objekta jezika, odnosno, razvijanje rasprave procedura proizvodjenja i istraživanja umetnosti i preseka konteksta umetnosti sa kontekstima filozofije, mitologije, psihoanalize, semiotike, itd. Za prvi period rada karakteristične su procedure koje povezuju primarnu fenomenologiju stvaranja ili proizvodjenja umetnosti i teorijske diskurse fenomenologije, strukturalne analize, analize utemeljene u filozofiji jezika, semiotici, itd:

U opštem smislu, 'proces transformacije' prostora umetnosti bio je baziran na promenama stanja tri elementa: a) jezika b) ontološkog statusa c) prostora. Posledice transformacije ovih elemenata su bile: 'relativizacija' stava o stvaralačkom činu koji je zamenjen stavom o - procesualnom -, 'dematerijalizacija' umetničkog dela objekta (rada-dela), i otvaranje prostora umetnosti prema drugim disciplinama, odnosno intermedijalni i interdisciplinarni pristup (u) umetnosti. (Petrović "Prva skica o 'transformacionom prostoru', ...")

Za drugi period je karakteristično razvijanje 'komparativne analize':

U dosadašnjem radu tri područja su se pokazala kao dominantna: 1) izučavanje globalne sheme diferencijacije kultura tokom transformacije civilizacije; 2) izučavanje globalne sheme diferencijacije mita, umetnosti, nauke, filozofije i 3) izučavanje specifične dijahronijske linije razvijanja, te prevladavanja teorijskog diskursa u vizuelnoj umetnosti XX veka. Sa metodološkog stanovišta uočava se da je dominantan komparativni metod čija je osnova shvatanje da je jezička praksa osa ljudske egzistencije i kulture uopšte. (Belić "Diskurs umetnosti i diskurs teorije ideja", Letopis matice Srpske, 1987.)

U trećem periodu se izvode analitičke metode iz preseka procedura analitičke filozofije i poststrukturalizma. Cilj istraživanja je da se specificiraju spoznajne granice, uslovi i moći umetničkog rada u: produkciji značenja, u uspostavljanju relacija umetnosti i sistema kultura, i u konstruisanju polja relacija umetnosti i pojavnosti sveta.

ANONYMOUS CONCEPTUAL ARTIST

BRACO DIMITRIJEVIĆ

TIHOMIR SIMČIĆ

PROLAZNIK KOJEGA SAM SLUČAJNO SREO U 11.40. ZAGREB 1969.

DRAGOLJUB TODOSIJEVIĆ RAŠA

KO PROFITIRA OD UMETNOSTI A KO POŠTENO ZARADJUJE?

I ovaj tekst je autor napisao da bi nekako profitirao od dobrog i zlog u umetnosti.

Ekskluzivni rasturači i profiteri na video trakama, dokumentarnim i istorijskim fotografijama, potpisima i salvetama umetnika.

Oni koji maltretiraju slučajne prolaznike.

Onima kojima je drago što mogu "ovo ili ono".

Imitatori koji zaradjuju imitirajući umetnike.

Ozbiljni i samouvereni epigoni koji bez trunke savesti podražavaju umetnike i tako bolje prolaze i zaradjuju od njih samih.

Falsifikatori istorije umetnosti koji zaradjuju na tom falsifikatu.

Zagovornici jednog stila u umetnosti radi koristoljublja i profita.

Oni koji ističu jednog umetnika ili više umetnika ili neku ideju ili neku temu ili tezu ili problem da bi istakli sebe i svoju koncepciju i na tome kad tad nešto zaradili.

Diletanti u umetnosti i navedjeni i priučeni teoretičari u tajnom ortakluku radi lakšeg lova na profit u umetnosti.

Dame iz finijih kuća koje rade svašta sa umetnicima zbog "Umetnosti".

Dame koje studiraju umetnost i umetnike.

Oni koji su pobornici: Umetnost na ulice! pa te ideje uvaljuju, prodaju, plakativaju i izlažu po najelitnijim galerijama. Kritičari, teoretičari i ostali umobolnici koji se bave dnevnim politikom da bi stekli pozicije u umetnosti i osigurali profit od umetnosti.

Pritajeni ideolozi, demagozi i mračnjaci na institutima, visokim školama, fakultetima i akademijama, kojima je pre stalo do moći i uticaja u umetnosti, a ne do OBRAZOVANJA I KULTURE koja ne nudi nikakav profit.

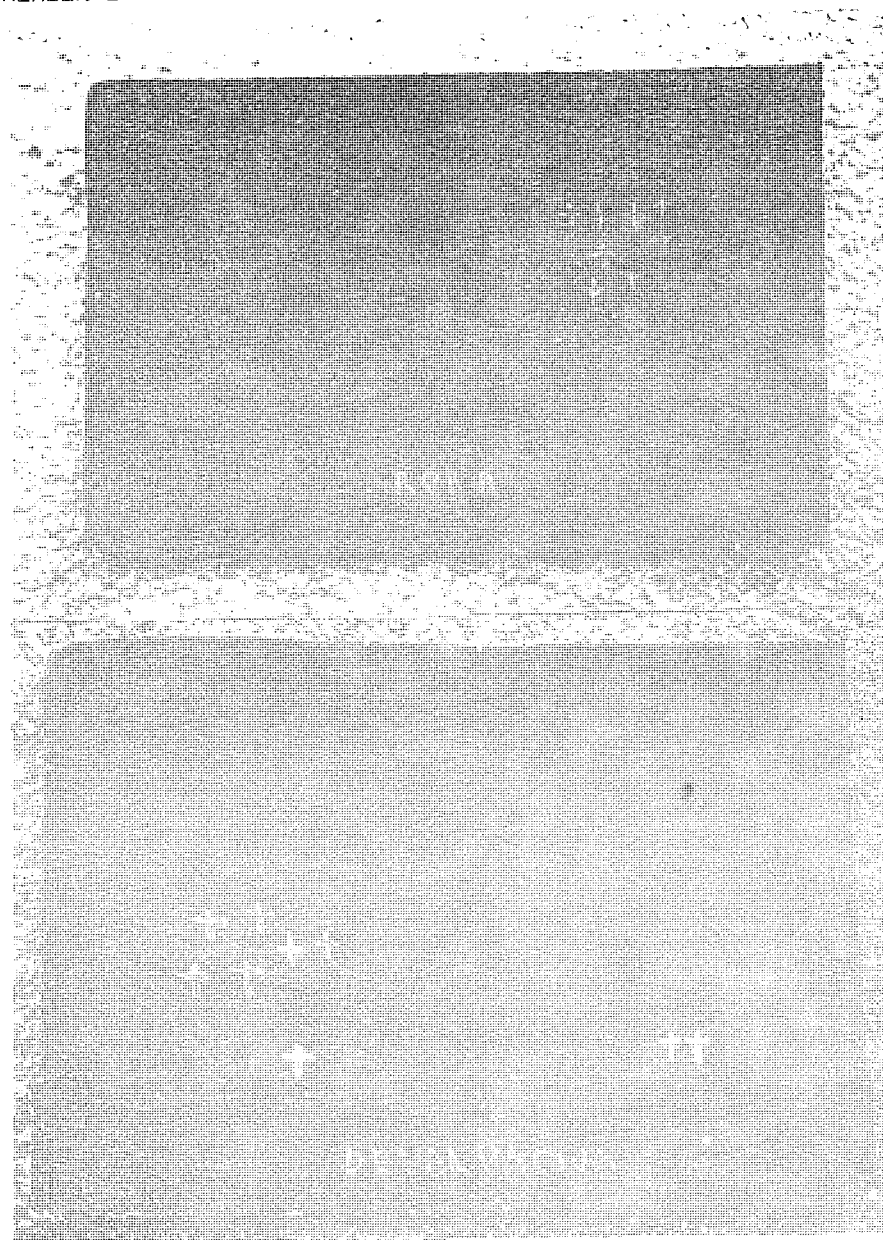
I svi oni koji nam verbalnim liberalizmom prikrivaju svoje dekadentne, prevaziđjene, reakcionarne, šovinističke i buržoaske modele umetnosti i kulture, da bi stekli pozicije izvan umetnosti, izvan kulture i nad umetnošću i nad kulturom. Psiholozi i sociolozi koji izvlače nebulozne zaključke o umetnosti i to nam bleferski prodaju kao veliki doprinos boljem razumevanju umetnosti.

Filozofi koji pišu o umetnosti, a koju nikada stvarno nisu ni razumeli.

I svi ostali jeftini politikanti koji su se na "tajnovit" način, preko svojih roditelja, prijatelja i veza dočepali sinekure, pa sole pamet umetnicima i od tog besmislenog posla zaradjuju za dva života.

plakat, Beograd, 21.4. 1975.

MLADEN STILINOVIĆ



SLIKE-GROBLJA, 15 kartona različitih veličina (detalji), 1982.

## GALERIJE

moramo se osloboditi pedagoških sistema ako želimo  
upućenost u stvarima kojima se bavimo

I

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

II

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

Raznorodnost koncepata i potreba za kvalitetom u nejasnoj koncepciji učinila je galeriju nepotrebnom. Galerija je postala ataše kulturne politike odredjenog državnog aparata.

Politiku jedne galerije moraju voditi ljudi koji su izgradili koncepciju a prema kojoj se predstavlja dela likovne umetnosti. Ljudi u Galeriji moraju biti indiferentni na globalnu koncepciju ideološkog programa. Oni ne smeju misliti na ravnotežu regionalnih i nacionalnih zastupljenosti, niti na ostale okolnosti kojima će se postići isto vrednovanje različitih lokacionih pojava, a pri tome zapostaviti stvarnu vrednost dela. Stručnost i koncepcijska orijentacija su jedina merila za ostavriavanje plana jedne galerije. Ovakva politika, a ona je jedina realna ako se želi postići kvalitet prikazivanja, rešavala bi vaoma lako niz bitnih a takodje i onih sporednih problema. Finansijski momenat ne bi bio odlučujući, obezbedila bi se jedna radna atmosfera kojoj ne bi moglo promaći sistematsko prezentiranje pojedinaca i sleda događaja u predstavljanim delima. Ovakva politika ne bi propustila da ukaže mesto u kojoj se nalazi naša likovna umetnost u odnosu na razvojni tok likovne umetnosti kao takva.

U istoriji jugoslovenske likovne umetnosti zapostavljena su ličnosti pravih vrednosti i to je veliki posao za istoričare. Kod nas retko koji slikar ima svoju monografiju. Ali to sve spada u istorijske analize, a istima je mesto u muzejima. Današnje mesto likovne kritike, pa prema tome i galerije ukviruju se sa tri elementa: INFORMISANJE, ZAPISIVANJE i PREZENTOVANJE. Sistematičan studiozan rad bez uplita svih onih momenata koji onemogućavaju stručno bavljenje a omogućuje akcije za ostvarivanje ideoloških perifernih orijenta-

cija. Pedagoški, međurepublički, nacionalni, državni, partijski i lični principi po materiji kojom se bave ne spadaju u umetnost pa prema tome ni u likovnu. Ljudi koji ne govore jezikom likovne umetnosti ne mogu se izjašnjavati o likovnoj umetnosti ni onda kada su razlike između dela i kulturno-političkih foruma nespojive.

III

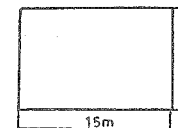
Situacija u kojoj se ostvarivanje umetničkog koncepta ne ograničava na galerijski prostor, postavlja se pitanje potrebe i upotrebe galerije u formalnom i društveno finansijskom smislu. Pre izostavljanja iz upotrebnosti, galerija ima dva načina svog razložnog postojanja:

Galerija kao fetiš.

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

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

Galerija je fetišizirana.



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



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



iz časopisa INDEX br. 202, Novi Sad, 1970.



KAO NEKO

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

Beleška uz KAO NEKO

Sve što u jednom iskazu može biti subjekt, objekt predikat nije reč.

Imenice nisu reči.

Kuća, na primer, nije reč ili je to manje od drugih. Takodje glagoli, možda nisu reči.

Pridevi ?

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

Ja uvek kažem: spolja gledano.

Šta to znači?

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

Spoljašnjost je ne usmerena i nevezana.

To bi bilo ispoljavanje.

Jezik nije SVE.

Za ovu belešku ne mogu preuzeti odgovornost.

Sve što je u njoj, verovatno je pogrešno i

bесmisleno i još gore od toga: proizvoljno.

Ja lupam i ja sam sada sasvim izbezumljen.

Ponižena još odavno, KAO je jedna reč mnogo zlostavljana

i pogrešno korišćena sve do dana današnjeg.

Suviše autoritativno s moje strane.

GRUPA KOD  
SLAVKO BOGDANOVIĆ

# MOČVARA

(Pretpostavke, postupak)

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

Novi Sad, 1970.

A

I ava  
II avar  
III am  
IV amor  
V ar  
VI ara  
VII vo  
VIII vrač  
IX vrč  
X mavar  
XI mao  
XII mar  
XIII marà  
XIV mâra  
XV mač  
XVI mor  
XVII mōra  
XVIII morava  
XIX mrav  
XX ovčar  
XXI Omar  
XXII omča  
XXIII orač  
XXIV orma  
XXV ram  
XXVI rama  
XXVII rov  
XXVIII rom

XXIX čama  
XXX čar  
XXXI čvor  
XXXII čmar

B

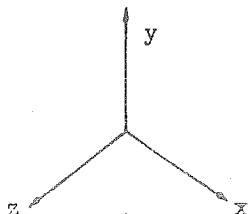
I  
A. a  
B. a  
C. v  
  
II  
A. ava  
B. ar  
C. ara

III  
A. a  
B. m  
  
IV  
A. mao  
B. mar  
C. mor  
D. Omar  
E. orma

I

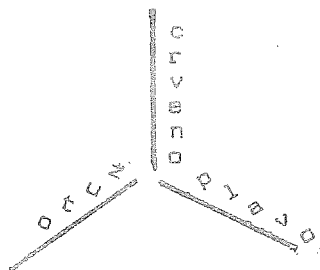
transformacija trodimenzionalnog sistema u n-dimenzionalni

1.

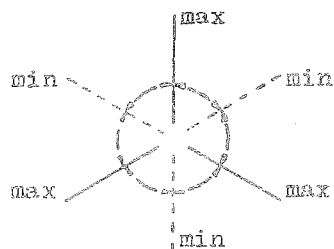


prostor - sistem u kome su x, y, z  
nužne i dovoljne 3 dimenzije  
boja = sekundarni kvalitet sistema 1  
boja = entitet sistema 2

2.



sistem boja



a/ nužne dimenzije sistema

prostor - 3 nužne i dovoljne dimenzije: x, y, z  
boja - 3 nužne dimenzije: plavo, crveno, žuto

b/ max - maksimalna koncentracija nužnih dimenzija sistema

min - minimalna koncentracija nužnih dimenzija sistema

3.

crveno  
narandžasto  
žuto  
žuto-zeleno  
zeleno  
plavo-zeleno  
indigo-plavo  
ljubičasto  
plavo

svaka boja = dimenzija sistema  
broj boja u sistemu =  $\infty$   
broj dimenzija u sistemu =  $\infty$   
sistem boja = sistem n-dimenzija  
plavo+crveno+...+n+ <---> belo  
zbir pojedinačnih dimenzija sistema =  
= apsolutna dimenzija sistema  
sistem boja = sistem apsolutne dimenzije

II

sistem apsolutne mere

plavo je apsolutno  
plavo je sve; isti oblik  
drugog značenja

crveno je apsolutno  
sve je crveno; drugi oblik  
istog značenja

žuto je apsolut  
sve je isto, zeleno je  
oblik žutog značenja

žuto je apsolut  
žuto je boja bez senke

plavo-zeleno je apsolut  
plavo-zeleno je boja nivoa  
vidjenja

ljubičasto je apsolut  
ljubičasto je boja savršenog sazvučja

narandžasto je apsolut  
narandžast konj je narandžasto

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

indigo plavo je apsolut

indigo plavo  
indigo plavo

TEKST 1

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

- 1 Umetnost čine umetnička dela.
- 2 Konceptualna umetnost ne sme se ograničiti samo na dela.
- 3 Konceptualna umetnost je ispitivanje prirode umetnosti njom samom.
- 4 Ono kako umetnička dela jesu jeste jezik.
- 5 Ono zašto umetnička dela jesu jeste poredak jezika - njegova logička strogost.
- 6 Umetnost jeste mogućnost jezika.
- 7 Konceptualna umetnost jeste ispitivanje mogućnosti jezika.
- 8 Za konceptualnu umetnost relevantna su sve discipline za koje je jezik relevantan.
- 9 Jezik je.
- 10 Konačni rezultati konceptualne umetnosti ('dela') neodvojivi su od procesa kojima se došlo do njih.
- 11 'Dela' konceptualne umetnosti nisu dela - to su radovi, radjeno.

Mene interesuje mogućnost govora i pisane reči kao jezika. Govor, time i pisana reč (u manjoj meri), je jezik koji je nametnut: najmanje je logičan od svih jezika.

(Logički strog jezik postoji - to je čitanje, izvangovorno.) Moji radovi otud polaze od jednog drugačijeg jezika: vizuelnog - linija.

Iskustvo koje stičem tim jezikom je moje.

Ono će zatim postati primenjeno - strogost i logičnost do kojih dodjem primeniću na govorni/pisani jezik.

Dok postoji potreba za nekim jezikom, to je znak da je taj jezik nesavršen. U sistemu savršenog jezika sporazumevanje kao funkcija je izlišno. Savršen jezik egzistira autonoman. U tom slučaju je jezik umetnost. (Zreo jezik nije što i savršen jezik. "Zreo jezik" znači da jedan jezik u datim društvenim i istorijskim okolnostima omogućuje maksimalno sporazumevanje - kada se okolnosti promene nastupa faza njegovih transformacija ili odumiranja. Savršen jezik ne poznaje uslove kao ono što je spolja prisutno. On je).

Totalna komunikacija

Logičku strogost može posedovati samo ono što se može pratiti od njegovog početka.

Iskustvo ostaje isto, u različitim medijima ono samo dobija različite pojavne oblike; ne transponuje se - to bi uključivalo njegovo menjanje.

1971.

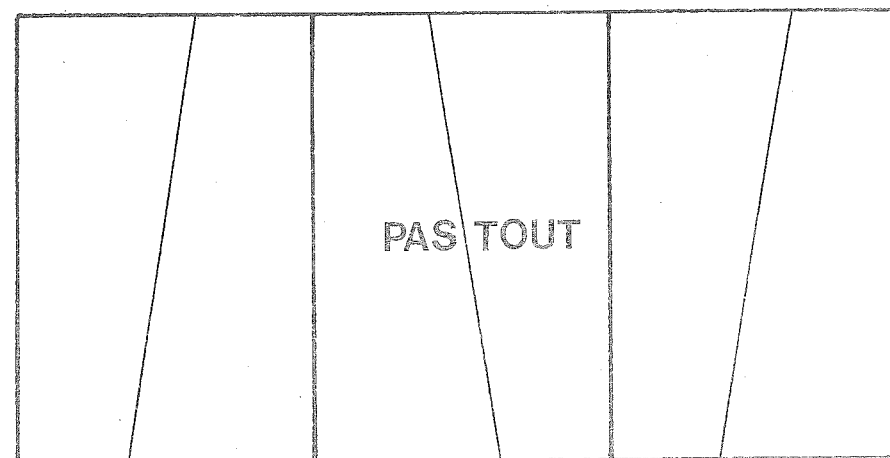
(I; IV 1971.)

- 1 konceptualna umetnost samo ono je što kao ona ne bi smelo da postoji
- 2 ideja koja beleženjem izlazi izvan sebe same nije više to
- 3 zato delo ne bi smelo da bude ono koje zabeležim; delo bi moralo da bude ideja nezavisna od beleženja
- 4 ako sama bila bi delo onda bi i konceptualna umetnost bila; ali u konceptualnoj umetnosti delo još uvek ne stoji izvan beleženja
- 5 uzaću hartiju (ili nešto drugo), zabeležiću ideju; nema je; samo beleška je za konzumenta
- 6 nekad ne mogu da je prepoznam
- 7 ideja koja udje u proces beleženja pristajući da bude delo morala bi sebe samu bez ostatka da iskaže
- 8 ali to ipak ne može da bude tako
- 9 tako konceptualna umetnost nije ona koja jeste
- 10 i samo postoje dela konceptualne umetnosti koja nisu konceptualna umetnost; samo beleške su ispuštenih mogućnosti
- 11 samo, moja umetnost jeste izvan toga jer takva je kakvu je mogu; ako već pristajem na umetnost
- 12 ono što predstavljam kao svoje delo izvan je moje umetnosti; ono je druga jedna, drugom potrebna umetnost
- 13 ja sam prijavio jedan mali umetnik, ali ja to znam
- 14 moja prava umetnost ono je što ne može biti: ona je moja svest o sebi (njoj)
- 15 tako postoji moje delo koje nije moja umetnost; ono je izvan sebe i tak(v)o ne postoji
- 16 ako ga mislim postoji kao i sve i uvek onda je isto
- 17 ako sam ja-moja ideja-moja umetnost, moje delo je moj konzument; u tom odnosu vidim njegovo biće
- 18 ipak samo je beleženje
- 19 a) delo ne može da postoji; postoji samo svest
- 20 b) delo je beleženje svesti o nemogućnosti izvan beleženja
- 21 c) delo je beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela

iz časopisa POLJA (KONCEPTUALNA UMETNOSTI) br.156, Novi Sad, 1972.

text 6

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

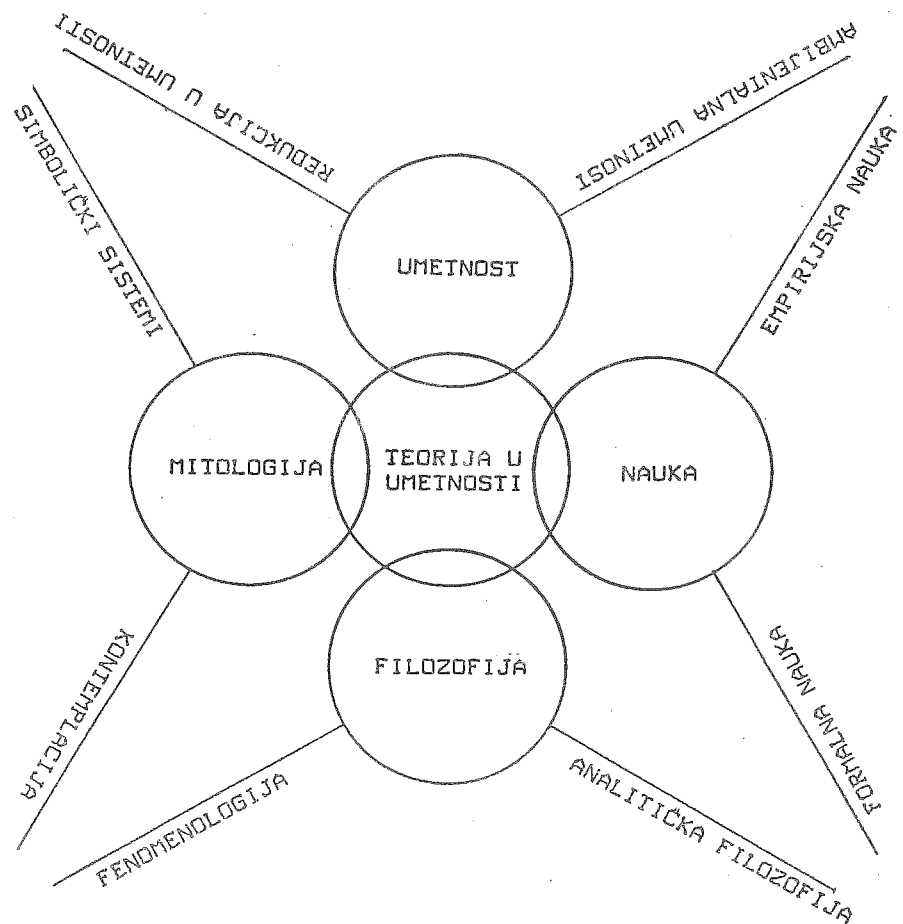


**PAS TOUT**

KOMENTAR:

' $\forall x F(x)$ ' i ' $\exists x F(x)$ ' nije moguće zapisati u aristotelovskoj logici. U aristotelovskoj logici nije moguće zapisati da je svako 'x' argument funkcije  $F(x)$  i da egzistira barem neko 'x' koje nije argument funkcije  $F(x)$ . U lacanovskim algoritmima izrazi ' $\forall x F(x)$ ' i ' $\exists x F(x)$ ' čine temelj razumevanja egzistencije bilo kog sistema. Potrč ukazuje na saznanje koje proizilazi iz činjenice da 'PRIRODA I KULTURA NE ČINE DVE KRUŽNICE KOJE BI NA BILO KOJI NAČIN MOGLE DA SE UDRUŽE U JEDNU JEDINU' ("Nema polnog odno- sa" - Lacan). Uvek se susrećemo sa njihovim preseccima iz kojih nešto ispada. Ovu strukturu je Lacan nazvao 'PAS TOUT' (= NE CELO). Učanje o 'NE CELOM' subvertira dve hiljade go- dina dugu tradiciju ideologije KOMPLEMENTARNOSTI. Govor, zapis, slika, ... neće reći SUE. Blebetanje govora, zamršenost zapisa ili fenomenalna složenost i višeznačnost slike upravo se zaustavljaju na onoj crti gde je govoreća, zapisujuća ili slikajuća biće determinisano kao polno biće, kao istorijsko biće, kao biće ethosa .....

LACANOVSKI TRIPTIH 'PAS TOUT' (NE-CELO), 91,2x45,7 cm, 1989.



## VI. METASPIRITUALNOST

Zamisli 'spiritualnog' u umetnosti sedamdesetih i osamdesetih godina strukturirane su genezom 'visoke moderne' i heterogenostima citata i simulacije 'postmoderne'.

U talasanjima 'novog senzibiliteta' druge polovine šezdesetih godina radikalnom redukcijom 'predmeta, situacije i događaja umetnosti' na mentalne sheme, koncepte i 'oblike ponašanja' začimje se teorija i praksa istraživanja i preispitivanja konceptualnih i fenomenalnih aspekata 'spiritualnog', 'magijskog', 'mističnog', 'okultnog', 'transcendentnog', ... označena terminima 'transcendentalni konceptualizam', 'arhetipska umetnost', 'umetnost života', 'horizontalna plastika', 'ritualna umetnost' (body-art, performance), ... Krajem sedamdesetih godina jednostavne realizacije land-arta, ambijentalne umetnosti i konceptualne umetnosti zadobijaju složene fenomenalne, semantičke i tehnološke aspekte. Govori se o delima 'visoke moderne'.

Za postmodernu osamdesetih specifične su procedure citata, više-značne upotrebe simbola različitih istorijskih konteksta i simulacije 'spiritualne atmosfere' u slikarstvu, ambijentima i performanceima.

Sinhrono je za visoku modernu i postmodernu specifičan 'drugostepeni ili meta pristup' diskurzivnostima i nediskurzivnostima duhovne tradicije Zapada i Istoka. Složenosti spiritualnih sistema Istoka i Zapada (taoizam i zen, tantra, sufizam, alhemija, hrišćanski mistici-zmi, teozofija, antropozofija, New-Age, itd.) uvode se u procedure gradjenja predmeta, situacija i događaja umetnosti.

### OD OHŌA DO DRUŽINE U ŠEMPASU

Termin 'transcendentalni konceptualizma' je uveo j Tomaž Brejc da bi opisao razvoj zamisli i produkcije Grupe OHŌ od autorefleksivnih analiza konceptualne umetnosti ka zamislama povezivanja umetnosti i života (kontemplacijom, ritualima, radom sa zemljom, biljkama, životinjama, ljudima i kosmičkim snagama). Ishodišta 'transcendentalnog konceptualizma' su u umetnosti koja je shvaćena kao podstrek za neprekidnim verifikovanjem umetnikovog mentalnog, duhovnog i fizičkog postojanja. Odatle umetničko činjenje postaje model za mentalne, duhovne i fizičke vežbe (niz radova OHŌa nosi naziv 'školovanje'). Odbacuje se sve ono što može da izazove refleksiju ili predstavu da bi se dospelo do 'sinteze' (osmoze, organske veze, organskog rasta) vitalnog, mentalnog i duhovnog. Razvoj Grupe OHŌ od konceptualne umetnosti prema životu u komuni u Šempasu je put od diskurzivnog ka nadiskurzivnom, od autorefleksivnog ka mističkom.

Prvih godina postojanja komune u Šempasu (1971-74.) diskurzivna (shvaćena kao sekundarna, indirektna, otudjujuća) komponenta subjekta je redukovana na čin (obrada zemlje, spravljanje hrane, šivenje odeće, rituali, itd.). Radi se o procesima koji se označavaju sintagmom 'umetnost života' (ili 'umetnost' = 'život'). Od 1974. godine rad komune (sada već Družine) u Šempasu orijentiše se ka umetnosti i sledećih godina odvijaju se procesi 'učenja', 'Uči' se da se govori, zapisuje, piše, tj. da se formalizuje 'osećaj sveta'). Pogačnik je sredinom sedamdesetih radio na arhetipskim uzorcima, dijagramima (u kojima se tekstom i geometrijskim <spiralnim, kružnim,

...> shemama opisuje struktura egzistencije zajednice u Šemapsu) i tekstovima. Specifično za nastajuću 'diskurzivnu praksu' je arhaična, metaforična i alegorijska retorika, čija su ishodišta u mističkim i okultnim spisima teozofije, antropozofije (Rudolf Steiner) i ideologiji 'New Agea'. Pogačnik u tekstu "Umetnost treće svetlosti" ("Katalog 143", br. 3 1977.) piše:

Svet prirode je prisutan životinjama, koje su se približile čoveku da mu služe. Tu žive pčele, kokoške, pas i mačka, magarica i stado ovaca. Zatim rastinjem polja, bašti, travnjaka i voćnjaka, i lekovitim biljem. I mineralima, koji se uobličuju u našim zanatskim radionicama, u kovačnici, lončarstvu, rezbarstvu i tkačnici. Čovekov svet je prisutan porodicom. Deca rastu, igraju se i plešu. Stvaralački rad sa zemljom i mislima. Četiri praznovanja sunčevog godišnjeg ciklusa. Zatim umetnošću. U našem kontekstu je to konceptualni crtež, "Crtačka škola", skulpture od gvoždja, drveta, vune i gline, javna arhitektonska dela. I planetarnim radom. Učestvovanje u kretanju planetarne svesti, s tim da je zajednica u Šemapsu jedno od žarišta svetlosti i dobre volje u Evropi.

Nevidljivi svet energija je prisutan kruženjem fizičkih energija, koje čuvaju i održavaju naš svakodnevni život. Zatim proticajem kosmičkih energija sunca i zvezda, koje prizivamo otvorenosću naših srca, zahvatamo stvaralačkom snagom rada i oslobadjamo u život oko nas usredsređenosću naše vizije. I zračenjem naših bića, kada trepere u harmoniji, osetljivosti, skladnosti, miru i milini.

Govor i zapis 'Družine' u Šemapsu je vođen težnjom ka neposrednosti akumulacije i stvaranja diskurzivne atmosfere koja nagoveštava duhovne i arhetipske nivoe života zajednice.

#### MARKO POGAČNIK - KA METASPIRITUALNOSTI

Pogačnikov rad od kraja sedamdesetih godina se odvija u tri smeru: (1) realizacija prostornih-ambijentalnih instalacija označenih terminom 'horizontalna plastika'; (2) istraživanje gradova (Vipava, Beograd, Venecija, Zagreb, Ljubljana, itd.); (3) formalizacija istraživanja (1 i 2) u obliku 'radionice' (praktično teorijskog 'predavanja') i knjige ("Vodič u Vipavu" <1981.>, "Umetnost novopazarskog prostora" <1983.>, "Leylines and Ecology/an introduction" <1985.>, "Uvod u skrivenosti pejzaža Istre" <1986>, "Zmajeve crte, ekologija i umetnost" <1986>, "A Hidden Pathway through Venice" <1986>, "Ljubljanski trougao" <1988>).

Pogačnikove radionice i predavanja se temelje na diskurzivnom oblikovanju prostora predavanja govorom i prostora knjige zapisom, dijagramom i fotografijama. Pogačnik polazi od intuitivnog uvida u prostor, da bi ga formalizovao u arhetipski-simbolički sistem:

U svom radu polazim od podjednakog vrednovanja kako racionalnih tako i intuitivnih nivoa svesti, odnosno pretpostavljam da je racionalno mišljenje upotrebljivo samo u uslovima linearnog prostora, dok je za mišljenje

u celovitom prostoru neophodno razviti neke sasvim drugačije alate kave poznaju različite klasične ezoterijske tradicije, moderne duhovne nauke ili određeni pravci umetnosti. Praktično upotrebljavam s jedne strane lično intuitivno iskustvo iz različitih oblasti života, a s druge starne informacije koje donosi savremena transmissijska literatura autora kao što su: Eileen Caddy, David Spangler, Dorothy Maclean, Ben Carey, itd. Pod 'transmissijskom literaturom' podrazumevamo tekstove (1) koji su na telepatski način primljeni od bića drugih dimenzija života sa informacijama iz oblasti van fenomenalnog prostora i linearnog vremena; odnosno, (2) uvide u unutrašnje biće čoveka, uvide koji nisu limitirani racionalnim konceptima o identitetu čoveka i života koji nas okružuje. ("Prostor, Radiestezija, Umetnost" 1987.)

#### ODREĐENJE METASPIRITUALNOG

Termin 'metaspiritualno' označava teorijske i praktične aspekte rada savremenih umetnika, koji 'spiritualnu tradiciju' (ezoteričnu, religijsku, okultnu, magijsku, mitsku) prepoznaju kao okvir svog rada (kontekst, značenjski arsenal, materijal spekulacija, transmutovanja i pre-označavanja, ...). 'Metaspiritualni rad umetnosti' je određen praktičnim i teorijskim operacijama i strategijama na konkretnim primerima (simboličkog, arhetipskog i kontemplativnog), prenosom simboličkih, arhetipskih i kontemplativnih shema u hijerarhije diskursa savremene kulture. Govori se o zamislima umetnosti eklektičnog i komparativnog karaktera specifičnog za visoku modernu i umetnost postmoderne. Rad Marka Pogačnika od kraja sedamdesetih godina uslovljava genezu 'metaspiritualnosti' u likovnim umetnostima.

Definiciju 'metaspiritualnosti' daje Zoran Belić W. ukazujući na kognitivno složene spojeve savremene umetnosti, lingvističke i semiotičke produktivnosti (semiotika se danas okreće proučavanju magije, predskazanja, poezije, rituala, svetih knjiga, religije, obredne muzike, itd. da bi u njihovim strukturama otkrila dimenzije koje jezik denotativnog opštenja zatvara) i arhetipskih, simboličkih, kontemplativnih tradicije Istoka i Zapada:

Začeci ovakvog složenog istraživanja su povezani sa periodom postkonceptualne umetnosti (post-konceptualno ne znači dovršenost konceptualne umetnosti, već označava period javljanja paradigme umetnosti čiji je istorijski preduslov konceptualna umetnost) u kojem su se unutar novih paradigmi umetnosti, sa jedne strane, gradile čitave kosmološke vizije pod uticajem starih kosmologija Istoka i Zapada, a s druge starne vršile kulturološke i semiološke analize kako ovih paradigmi, tako i opšteg duhovnog okvira, preduslova i uslova njihovog nastajanja. Ovo je dalje uslovljalo formiranje specifične aktivnosti koja se pre može nazvati meditacijom nego umetnošću, sem u slučaju da se terminom umetnost referira na razvijanje umeća mišljenja, koje je u toliko umetničko, ukoliko svoju genezu duguje istorijski prethodećim,



specifičnim paradigmama umetnosti, i ukoliko za jedan od svojih predmeta izučavanja uzima ove paradigme, kao i probleme povezane sa stvaranjem specifičnih umetničkih radova u domenu vizuelno, auditivno i verbalno pojavnih struktura. ("Umetnost - ethos spoznaje", 1986).

Rad 'metaspiritualnosti umetnosti' razmatramo kroz primere produkcije Marka Pogačnika, Mirka Radojičića, Nenada Petrovića, Dubravke Djurić, Zoran Belića W, Marine Abramović i Željka Kipkea.

#### MORFOLOGIJE SIMBOLIČKIH I ARHETIPSKIH SISTEMA MIRKA RADOJIČIĆA

Mirko Radojičić je nakon prestanka rada Grupe (3) Kod prešao sredinom sedamdesetih godina sa problematike konceptualne analize 'jezika' i 'koncepta umetnosti' na izučavanje i istraživanje simboličkih i arhetipskih sistema ukazujući na univerzalne konstatacije (čvorove) u prirodi, ljudskoj svesti i tragovima ekonomija označavanja istočnih i zapadnih civilizacija (alhemija, romantizam, zen i taoizam). Značaj Jungove teorije arhetipa i semiotičkih škola strukturalizma je znatan. Radojičić je crtežima i fotografijama ("Struktura rasta - krug" <1971-75.>, "Krug" <1979.>) ukazao na analogije prirodnih struktura (cveta, stabla) i sintaktičkih struktura (operacija u znakovnom sistemu). Radojičić je teorijsku skicu uloge i funkcije arhetipa u umetnosti izložio rečima:

arhetip se javlja u delima zato što ljudi hoće da ispolje (ukoliko dela nisu samo za zabavu ili samo za igru) kroz delo određenu situaciju, sliku, ideju. Arhetip može da se u delu pojavi i upotrebi nesvesno ili svesno i da ima funkciju simbola ili znaka. iako nije u potpunosti tako, reći ću da je prva upotreba upotreba arhetipa kao simbola i da je karakteristična za 'tradicionalnu' umetnost, kroz koju su se arhetipovi i uobličavali. u današnjoj umetnosti preovladava upotreba arhetipa kao znaka, ili kao predmeta za analitički rad (iako se i tu može pojaviti nesvesno, što ga samo potvrđuje), pa arhetip doživljuje, za naše vreme 'klasičnu', lingvističku sudbinu: kao više ili manje proizvoljan znak uključuje se u sistem jezika dela i umetnosti, u 'planetarni jezik komunikacija'.

zbog toga današnja umetnost nema velikih umetnika, kakve je imala 'tradicionalna' (ranija) umetnost, ali - sama umetnost nikada nije bila velika kao današnja.

(katalog izložbe "Naš zajednički rad", 1979.)

Radojičićeva istraživanja pokazuju da se identitet znaka u simboličkom sistemu konstituise na osnovu relacija znaka i ostalih elemenata u njemu. Procedure konstituisanja identiteta znaka bivaju transformisane radom konvencija simboličkog sistema, radom nesvesnog i lingvističkom arbitrarnošću specifičnom za savremene kulture. Produktivnost rada umetnosti je stvaranje značenja, na primer, kratka Radojičićeva analiza 'plave boje' ukazuje na 'obrazovanje značenjskih lanaca':

Ako je žuto najdelikatnija boja, koju pokvari i najmanje prisustvo primese, plavo je boja koja je najpunija

značenjima. Zato je njena upotreba u bilo kom vidu - vizuelnom, verbalnom, konceptualnom - najdelikatnija, jer se lako klizne u opštost ili banalnost. Biram četiri apsolutna-plava ljudskog duha: plavo hrišćanskog likovnog simbolizma, l'azur Mallarmeeove poezije, plavo Klainovih monohroma, plavo sevanja munja instalacije Valtera de Marie. I dva apsolutna-plava prirode: plavo neba, plavo okeana, koji su rezultat prisustva svetlosti u beskraj u tami prostora.

Ključni Radojičićev rad je "Mesec" <1983.>. Radi se diptihu: (a) prvi komad je tabla na čijoj se sredini nalazi otkucan tekst kvadratnog oblika - tekst je zapis japanskog zen učitelja Dogen (1200-1253.) o 'mesecu'; (b) drugi komad je kvadratna tabla na čijoj sredini se nalazi kvadratna fotografija noćnog pejzaža sa Mesecom (dimenzija istih kao tekst). Radojičićev rad nudi dva nivoa recepcije: (1) protivurečnost dve istovremeno 'različite' i 'iste' fenomenalnosti (diskurs o Mesecu i nediskurs <slika> Meseca) sledeći logiku koana; (2) čitanje logike označavanja i sučeljavanja različitih označivačkih praksi (označivački aspekti Dogenovog govora o 'Mesecu', prenošenje <ready made> teksta iz konteksta žena u kontekst umetnosti, simbolička značenja zapisa Dogenovog teksta u neobičajenoj formi kvadrata kao suprotnosti kružnosti meseca, itd.).

#### KOSMOLOŠKE SKICE NENADA PETROVIĆA

Nenad Petrović istražuje 'ambijente'. Zapažaju se dva stupnja istraživanja: (1) rad sa ambijentima (1977-80.), gde je tekst imao ulogu pozadinskog diskursa prostornim eksperimentima i (2) rad sa teorijskim-objektima, tj. fenomenološkim istraživanjima transformacija prostora umetnosti (od 1980.).

'Teorijskim objektom' Petrović naziva tekstualne radove složene diskurzivne strukture (konceptualni aspekti, fenomenološki aspekti, poetski aspekti, kontemplativni aspekti i aspekti mitske sinteze) kojima istražuje 'prostornost'. Termin 'prostornost' za Petrovića označava hijerarhiju od pojavnosti iskustvenog prostor do apercepcije mentalnog prostora. Program Petrovićevih istraživanja se može izložiti shemom: (1) vizuelno istraživanje prostora ambijenta, (2) istraživanje konstruisanih ambijenata (veštačkih modela prostora) i rekonstruisanih ambijenata (prirodni modeli prostora), (3) istraživanje relacija kosmogonijskih prostornih modela i ambijentalnog modela prostora. Polazišta istraživanja su u umetničkoj praksi (skulptorskoj ambijentalnoj, poetskoj), fenomenološkoj teoriji Husserla i Heideggera, kao i mitskim shemama (antičke grčke i mahajana budizma). Na primer, Petrovićeva rasprava 'Tla' (1983.) glasi:

S tлом otpočinje naš svet ali se sa tлом ne završava. Tlo je prirodna granica našeg tela između dva sveta; sveta lebdećeg bezdana materije i sveta bezdanog prostora našeg duha u nama. Osećam odsustvo uporišne tačke. Osećanje odsustva uporišne tačke je jedno od najprirodnijih čovekovih stanja. Ovo stanje označavam kao PRA-STANJE. LEBDENJE je pra-stanje svega postojećeg. a u jednom od radova iz "Kosmogonijskih skica" (1988.) piše:

Ne mimoilaziti. Priroda što okružuje. Struktura koju posmatram. Struktura koju konstruišem. Priroda stvari koja se objavljuje u potpunoj prisutnosti posmatranja (unutrašnjeg prostora) forme ambijenta pejzaža zemlje. Ovde je objekt lebdećeg prostora. Ovde je materija i ne-materija. Ovde je objekt i ne-objekt. Objekt koji graniči (određuje prostor) u bezgraničnom prostoru lebdećeg univerzuma. (...)

Radovi (teorijski objekti) su realizovani knjigama: "O Ambijentu" (1979.), "O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole" (1983.), "O strukturi objekta (prostora) u lebdećem stanju" (1983.), "TRAGOV I NA TLU - zapisi za skicu jednog istraživanja prostora TLA" (1985), "Kosmogonijske skice 1986-1988", itd.

#### DUBRAVKA DJURIĆ: RAD TEKSTA RAD FOTOGRAFIJE RAD DOGAĐAJA

Polazišta produkcije Dubravke Djurić su u produktivnosti knjižavnog teksta. Sheme 'teksta' i 'tekstualnosti' se prenose u druge medije (od posmatranja do činjenja u prirodnom i arheološkom prostoru, fotografija i film). Radne procedure dominantno diskurzivnog karaktera se pomeraju od produkta (umetničkog rada kao komada) ka produkciji značenja, što odgovara konceptu 'otvorenog teksta'. 'Proizvodnja značenja' se uspostavlja sinhrono u tekstu kao i medijskim analogijama tekstu. Briše se granica između pesnika, fotografa i ritualnog umetnika, analogno zamenama 'vizuelne percepcije' procesima 'čitanja' i 'čitanja' procesima 'vizuelne percepcije'. Rad značenja se upisuje: (1) u romantičarski (Göetheovski i Steinerovski) model TLU-prisustva prirode (radovi sa fotografijama i tekstom izlagani na izložbi "Lepo je ono što duša koja pripada suštini prepoznaje kao sebi srodno" <Galeriji SKCa 1983.>), (2) u simboliku viktorijanske atmosfere naznačene poretom označitelja u fotografijama Julie Margaret Cameron i baleta na početku veka Loie Fuller, Isidore Duncan, Ruth St. Denis (tekstovi i fotografije pod nazivom "Vazduh, vatra, voda, zemlja" <1985-87.>), (3) u strukturalni poredak semantičkog i sintaktičkog prevodjenja teksta u pattern-shemu i korespondiranje označiteljskog poretka pattern-sheme i fotografije (radovi iz ciklusa "Ona je Drugi", knjiga "Priroda meseca, priroda žene (devet metapocema)" <1988.>, "Sve to" <1989.>).

Relacije teksta i slike (fotografije, filma) su polje dvostrukog upisa subjekta: 'subjekt pisanja' i 'subjekta pisanja koji je žena'. 'Subjekt pisanja' odgovara tekstu (sa naglašenom značenjskom logikom i strukturom), a 'subjekt pisanja koji je žena' odgovara fotografiji i filmu (sa naglašenom atmosferom, piktoralnošću, diskurzivnim upotrebama nediskurzivnog, itd.).

U novijim radovima ("Ona je Drugi") obrazuje se 'prenos' iz diskurzivnog (semantičkog) u konfiguraciju teksta (sintaktičko), što, zatim, denotira fotografiju pored koje ili preko koje je postavljen. Zapaža se i 'inverzija prenosa': fotografija denotira sintaktičku konfiguraciju teksta i semantičke aspekte teksta (označitelj prodire u označeno). Pri tome, 'prenos' je pokretanje realnosti nesvesnog koja je strukturirana kao jezik - to se naglašava sinhrono 'atmosferom' fotografije (fragmenti pejzaža pacifičke obale, jadranske obale,

itd.) i semantičkom fragmentarnošću teksta:  
slika žene u ogledalu  
svrha žene u ogledalu

ili

svrha je jezika da ukaže  
na sebe samog  
svrha je jezika da ukaže

/ukaže/

#### ZORAN BELIĆ WEISS: KONSTRUKCIJA SIMBOLIČKOG SISTEMA

Istraživanja i kontemplacija Zorana Belića W. obrazuju eklektičan i složen do rizomatičnosti diskurs. Od slikarskih eksperimenata (počevši od 1977.) preko objekata i instalacija do teorijskih spisa, Belić 'diskurzivne i nediskurzivne aspekte' polja likovnosti podvrgava poretku u kome se presecaju tradicije kontemplativne usredsređenosti, radikalne analitičnosti i neurotične gestualnosti umetnika.

'Čudesni poredak' Belićevog rada je u prevlasti diskursa koji je na prelazu sedamdesetih u osamdesete godine odredio terminom 'vežba'. 'Vežba' je spoj diskurzivnog kontekstualnog okvira (analitičke, auto-refleksivne, poetske, ... tekstualne specifikacije umetničkog rada) i fenomenalnosti izuzetnog partikularnog čina i dela (predmet, situacija ili događaj). U tekstu "Vežba; konstrukcija" ("Mentalni prostor" br.2) Belić je odredio shemu 'vežbe':

O osnovnim jezičkim modelima/sistemima

1. Dakle,  
svaki jezički model/sistem se odnosi na domen:  
a) formalnog (materijal = percipirano perceptibilno)  
b) mentalnog (o-značenje materijala = način na koji označeno percipira perceptibilno predstavlja u znakovnom-simboličkom mišljenju).
2. Način predstavljanja materijala zavisi od četiri osnovne pred-postavke (ispred-stavljene znakovno-simboličkim mišljenjem) relacije jezika sa strukturama.
3. Ove su pred-postavke svakog jezičkog modela/sistema, a po dominaciji jedne mogu se razlikovati četiri osnovna jezička modela/sistema: a) mit, b) umetnost, c) nauka, d) filozofija.
4. Dominantna pred-postavka mita:  
jezik izražava svojstva struktura
5. Dominantna pred-postavka umetnosti:  
jezik je posrednik menjanja svojstava struktura
6. Dominantna pred-postavka nauke:  
jezik je posrednik proučavanja svojstava struktura
7. Dominantna pred-postavka filozofije:  
jezik izražava načine predstavljanja struktura u znakovno-simboličkom mišljenju.

Fenomenalnost izuzetnog partikularnog čina (na primer, predmet: "Slika koja šušta" <1977.>; situacija: ambijentalni radovi "Vežba; usredsređjivanje 45" <instalacija auditivne strukture tantričkog rituala, 1983.> ili "Vežba; Budin bušido" <1986.>; događaj: performance "Vežba; krug sedam dana" <1980.> i "Vežba; prostor kretanje" <1981.>)

uspostavlja potencijalnu beskonačnost simboličkih lanaca od 'znaka' egzistencije subjekta (ličnog, ekspresivnog IU prisustva) do složenih simboličkih shema koje povezuju 'jezik subjekta' sa simboličkim shemama zena, taoizma, alhemije, itd. Fenomenalnost (predmeta, situacije i događaja) Beličevih radova je mnogostrana i upisana je između kontemplativnog 'otkrovenja zakona' i 'neizrecivosti koja očekuje da bude izrečena'. Potencijalnim beskonačnostima pojavnosti predmeta, situacije i događaja suprotstavlja se tekst vežbe koji specificira, opisuje, kontekstualno smešta i podređuje zakonima diskurzivnosti (od semiotičkog označavanja do ustrojstva govora).

Tekstovi vežbi su: (1) poteski, metaforični i alegorijski zapisi:

5 stepenica ni iz čega

5 stepenica ni u šta

ili

Praznina

(tekst rada "Vežba; praznina" <instalacija: merdevine

su postavljene u jednom uglu prazne galerije>, 1984.)

(2) analogija okultnim i spekulativnim spisima 'taoizma', 'alhemije' i 'teozofskih sinteza Istoka i Zapada', pri čemu je naglasak na spekulativnom gradjenju simboličkog sistema sa formalnim, semantičkim, simboličkim i kontemplativnim aspektima:

|             |                                       |                                        |                                             |
|-------------|---------------------------------------|----------------------------------------|---------------------------------------------|
| sedam dana: | osnovni model dinamičkog prostora:    | simbolične forme (označeni materijal): | relacije unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora |
| noć         | javljanje (vazduh; krug/plava)        | dah                                    | nediferenciranost                           |
| dan 1       | širenje (vatra; trougao/crvena)       | toplota daha                           | neodredjena diferenciranost                 |
| dan 2       | skupljanje (voda; odsečak kruga/bela) | razlivenost tela (subjeta)             | neodredjeno/odredjena diferenciranost       |
| dan 3       | skupljanje (voda; odsečak krug/bela)  | voda                                   | neodredjeno/odredjena diferenciranost       |
| dan 4       | medijalno                             | zvuk gonga                             | diferenciranje                              |
| dan 5       | koncentrisanje (zemlja; kvadrat/žuta) | pokret tela (subjekt)                  | diferenciranost unutrašnjeg prostora        |
| dan 6       | koncentrisanje (zemlja; kvadrat/žuta) | kamenje                                | diferenciranost jezika                      |
| dan 7       | koncentrisanje (zemlja; kvadrat/žuta) | zatvoren, kubični prostor              | diferenciranost spoljašnjeg prostora        |

3) filozofske rasprave komparativističkog i antropološkog usmerenja:

uz tekst rada "Vežbe; prostor/kretanja" priložena je obimna studija o taoizmu i 'T'ai-chi Chuanu'; (4) autorefleksivne strukturalne i formalne specifikacije čina i učinjenog:

Elementi vežbe:

- formalno (materijal): 1) subjekt, 2) 10 listova papira (70x50cm), crni tuš, četka

- mentalno (označenje materijala): 1) subjekt, 2) 10 krugova, 3) ambijent

Proces konstruisanja:

1) odredjivanje tačke/mesta unutar zatvorenog prostora za položaj subjekta

2) 10 dana: zazen pola časa na dan, zatim jedno kružno kretanje četkom

(napomena: Mesec sija

Iznutra

Bez površina

Bez odsjaja

Pored tekstualne strukture koja prati rad, Belič u realizacije uvodi reči, sintagme, fragmente teksta i tekstove. Funkcije teksta su dvojake: (1) tekst transformiše rad (predmet, situacija, događaj) u teorijski-objekt, tj. posredstvom opozicija diskurzivnosti i nediskurzivnosti ispituje prirodu egzistencije i umetnosti; (2) od diskurzivnih aspekata očekuju se psihološki, arhetipski, magijski, ... učinci, analogni natpisima na japanskim kaligrfskim gestualnim crtežima, čitanju mantri ili talismanskim zapisima.

#### FUNKCIJE TEKSTA U RADU MARINE ABRAMOVIĆ

Rad Marine Abramović se odvija kroz body-art akcije, performance, video i filmske radove, dokumente akcija i performancea.

Razlikuju se dva perioda rada Marine Abramović: (1) iskušavanja fizičkih i psihičkih aspekata tela, psihe i duha ("Ritam 10, 5, 4, 2, 0" <1973-75.>, radovi sa Ulayem "Relacije u prostoru" <1976.>, "Ekspanzija u prostoru" <1977.>, "Odnosi u vremenu" <1977.>, itd.); (2) radovi sa arhetipskim i spiritualnim snagama subjekta (Abramović & Ulay) i objekta (telo i duh umetnika, prirodni ili arheološki prostor, zmija, grumen zlata, itd.) kao što su: performance "Noćni prelazak mora" <1982.>, video film "Grad andjela" <1983.>, akcija "Praženje čamca / Ulaženje struje, Kineski zid" <1988.>, itd.

Za radove tokom sedamdesetih godina svojstveno je redukovanje složenosti ponašanja i funkcija tela na primarne relacije tela, gotovo tutološke, i saglasno tome primarne često neverbalizovane ekspresivne učinke. Rad 'ne pripoveda' i 'ne simbolizuje' već potvrđuje egzistencijalnost čina ili posledice čina (bola, fizičke izdržljivosti, itd.). Dokumentaciju body-art akcija i performancea prate kratki tekstovi koji specificiraju bitne aspekte događaja, na primer, tekst akcije "Ritam 4" (Milano, 1974.):

U praznom osvetljenom prostoru postavljen je snažan ventilator, koji kroz široki otvor izduvava veliku količinu vazduha.

Postepeno se približavam otvoru, pokušavam da udahnem sav vazduh. Kada usne priljubim uz otvor ventilatora,

usled prevelike količine vazduha, dolazim na granicu svesti.

Gubeći svest, ne zaustavljam akciju, jer ventilator i dalje pokreće moje lice koje se zbog vazdušnog pritiska deformiše.

Video-kamera prati ceo proces i preko dva ekrana ga istovremeno prenosi publici koja se nalazi izdvojena u druga dva prostora.

Akcija je snimana tako da se na ekranu ne vidi uzrok ponašanja (ventilator), već samo posledica (menjanje izraza mog lica).

Istovremeno, čuje se stavrni zvuk rada ventilatora i taj zvuk je snimljen na video traci.

Hladna racionalna specifikacija koja podseća na analitički diskurs konceptualne umetnosti je samo privid ili zamka. Tekst upravo naglašava suprotno: 'mesto generisanja ekspresije', a to mesto je rascep koji telo odvađa od subjekta čineći ga objektom. Nema u tekstu "Ritam 10" tragova racionalnog analitičkog diskursa, već samo ponavljanje i naglašavanje rascepa subjekta i objekta.

U radovima "Oslobodjenje memorije" i "Oslobodjenje glasa" (video, 1976.) Marina Abramović ispituje temeljne činioce 'jezika': memoriju i glas. U oba rada ona iskušava na sebi (sobom) fizičke granice jezika: kapacitet memorije i jačinu glasa.

Radovi sa arhetipskim snagama subjekta i objekta, na primer, rad "Noćni prelazak mora", zadobijaju složenu diskurzivnu strukturu. Diskurzivna struktura rada je data kroz tri hijerarhijska nivoa: (1) primarni nivo je zasnovan na značenjima simbola koji se pojavljuju u performansu (boja odeće, napetost između muškog i ženskog, mirovanje i kretanje, itd.); (2) nagoveštena naracija - o performansu se može pripovedati na sličan način kao što mit pripoveda o izuzetnom događaju heroja, mučenika, itd; (3) funkcije alegorijskog naslova "Noćni prelazak mora", "Grad Andjela", "Pražnjenje čamca / Ulaženje struje" i kratkog teksta, na primer, tekst performancea "Noćni prelazak mora":

Prisutnost.

Biti prisutan,

Tokom dugog perioda vremena,

Dok prisustvo raste i opada, od

Materijalnog do nematerijalnog, od

Forme do ne-forme, od

Instrumentalnog do mentalnog, od

Vremena do ne-vremena,

Praznina.

Simboličke i arhetipske situacije nisu 'prikaz', već ponudjeni čin. Diskurs "Noćni prelazak mora" je samo okvir u kome se odvija čin ili odsustvo čina. Marina Abramović 'TU prisutnost ne-čina', a ne 'prikaz unutrašnjih stanja svesti', opisuje (intervju Marina Abramović - Ulay "Tražimo središte u nama samima ...", "Moment" br.5, 1986.):

Možeš u mislima da budeš u Japanu, u Americi, bilo gde; svešću ne moraš biti tu gde si fizički prisutan. Može neko ko nas gleda kako nepomično sedimo pomisliti da

haluciniramo. Ali za gledaoca se ne dešava ništa drugo nego ono što vidi da se dešava. Mi dajemo samo povod, ne pružamo ništa odredjeno, možda samo poziv da uspostaviš kontakt sa samim sobom.

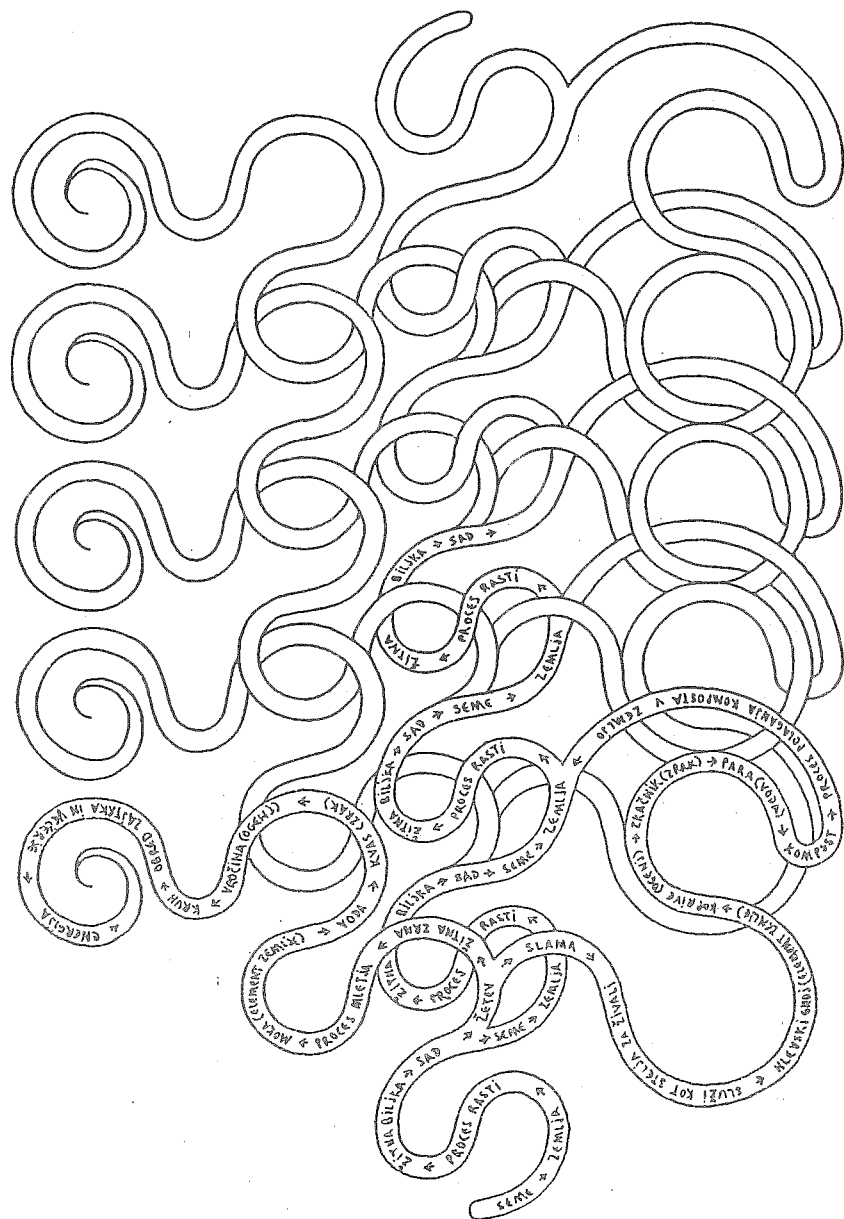
#### ŽELJKO KIPKE: METASPIRITUALNOST SLIKARSTVA

Slikarska praksa Željka Kipkea ima odlike simulacijske diskurzivnosti postmoderne osamdesetih godina. U pitanju su simulacije cinizma Picabiae, rekonstrukcija subjekta slike 'panrealizma' Ve Poljanskog iz tridesetih godina i idealizma integralne slike Leonida Šejke. Na simulacijskoj osnovi nastaje polje relacija 'plastičkog ustrojstva slike' (ni-figurativna-ni-nefigurativna kompozicija) i 'tekstualnog ustrojstva' (uvodjenje diskurzivnih fragmenata i celina u plastičku kompoziciju, tekst na latinskom islikan-ispisan na slici "Punctum YOD" <1986.> "TESTIMONII ODORANDI, IMMEDIATI / ULCERATIONIS RERUM INFINITARUM CAUSA EST"). Uvodjenje teksta u sliku ima tri funkcije: (1) ukazivanje na metod 'kolaža i montaže': preuzimanje elemenata jedne celine i smeštanje rasipanjem u drugu celinu; (2) simulacije primera rešavanja polja relacija diskurzivnog i nediskurzivnog u avangardama dvadesetih i tridesetih godina; (3) simulacije 'alhemijske' i 'magijske' moći zapisa reči što ukazuje na Drugu (paralelnu) istoriju zapadne racionalnosti. Uvodjenje tekstualnog zapisa u tkivo i tkanje slike je operacija drugog reda u odnosu na procedure 'kolaža i montaže' avangardi i u odnosu na sisteme alhemije i magije. Sinhrono 'operacijama drugog reda' (metapoziciji) status slike (slikarstva) vodi partikularnosti (pojam postaje čulnost). Između 'metapozicije' i partikularnosti pojavnosti slike odigrava se Kipkeovo slikarstvo.

Željko Kipke razvija specifičnu teorijsku praksu: praksa pisanja. Pisanje teksta je u mnogome analogno slikanju. Tekst se gradi na povišenoj retorici postmoderne. Ishodišta retorike tekstova ("Prostranstvo transparentnosti" <1984.>, "Pod znakom iracionalnog broja" <1985.>, "Klasifikatori riječi" <1986.>, "Borges između Duchampa i Szindbada" <1986.>, itd.) su u kolažiranju i montaži tekstualnog materijala različitih konteksta (evropska kulturna tradicija, zapadna alhemija i magija, avangarde, ...). Učinci kolažiranja i montaže su u preplitanju metaforičke i metonimijske strukture pisanja. Na primer, u odlomku teksta "Prostranstvo transparentnosti" nalazimo ekspliciranu metodologiju kolaža i montaže (naglašenu ritmom redjanja rečenica i ritmom smenjivanja metafore <višeznačnog> i metonimije <doslovnog>):

Prostranstvo transparentnosti je oblik višeznačnosti, panrealistička svečanost što ne daje konačne odgovore. Ona je poput zatvorene filmske vrpce koja kružnim kretanjem kroz projektor taloži sliku na dvodimenzionalnu ravan. Trodimenzionalno kretanje prvedeno u dvodimenzionalni znak! Ona je precizni sinhronicistički mehanizam. Slučaj je njen smisao. Uzročno-posledični red je samo jedna od kvaliteta novog smisla.

U tekstu "legenda o vojvodi od majskih poljana" ("Qvorum", 1988.) Kipke u prisećanju na rad Branka ve Poljanskog oblikuje, slično kao i u tekstovima o 'integralnom slikarstvu', međuprostor ili rascep ili Ne-Celo pokazujući da svaka celovitost ispušta 'nešto'.



PROCES SA ŽITOM, HLEBOM I KOMPOSTOM, 1E

Naš život se odvija u ciklusima. Udišemo i izdišemo i ponovo udišemo. Proces disanja je tako suptilan, da u njemu ne možemo otkriti suštinsku polarnost između udaha i izdaha. Ta razlika postaje jasna u svakodnevnom ciklusu. Kada se ujutru probudimo, zatičemo se u objektivno određenom trodimenzionalnom prostoru. Kada zaspimo, kliznemo u fluidni multidimenzionalni unutrašnji prostor. Na još široj skali isti proces se dešava smenjivanjem rođenja, smrti i ponovnog rođenja. Možemo li umetnost razumeti kao još jedan proces disanja.

IZDIH  
PREDMETNA RESNICNOST (DAY  
LIFE) «BIVAM V MATERIALNEM SVETU»

SMRT («BIVAM V DUHOVNEM SVETU»  
MULTIDIMENZIONALNA RESNICNOST (NOĆ  
VDIH

OUTBREATH  
OBJECTIVE REALITY (DAY  
LIFE) «I EXIST IN THE MATERIAL WORLD»

INBREATH  
MULTIDIMENSIONAL REALITY (NIGHT  
DEATH) «I EXIST IN THE SPIRITUAL WORLD»

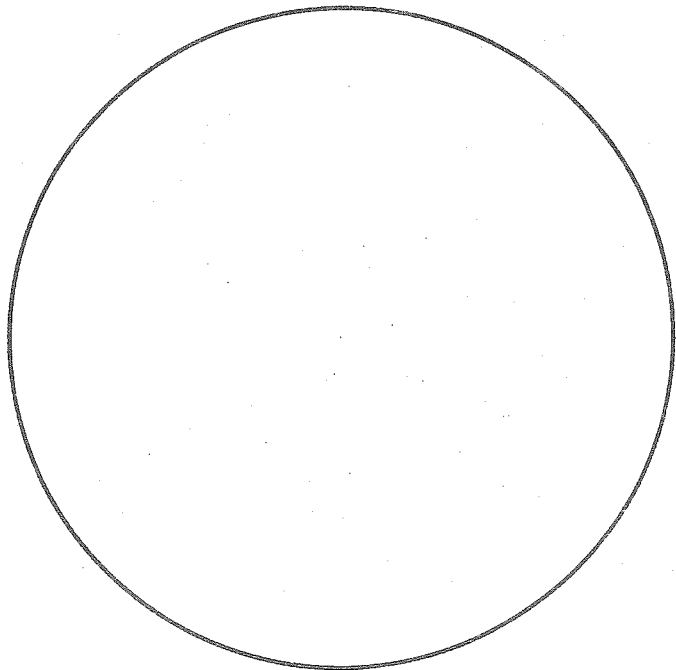


MIRKO RADOJČIĆ

Krug je osnovni prirodni oblik, ali pripada duhovnom, nematerijalnom, iracionalnom; označava celinu, nebo, biće, sintetički duh, apstraktno.

Uloga kruga u likovnom: simbolima (i arhetipovima) unosi duhovno.

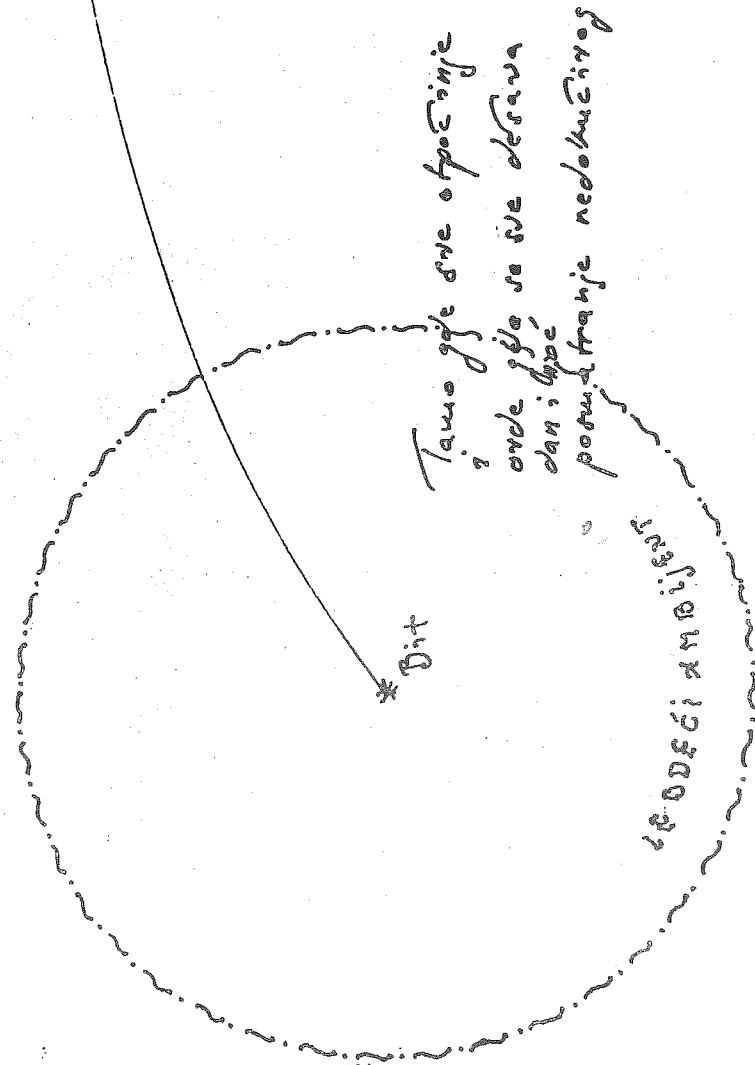
Moj rad će se sastojati od toga da izdvojim nekoliko slučajeva, gde krug ima različite funkcije, ali uvek znači ostvarenost, punoću bića, koja se manifestuje uvek na drugi način, ali je uvek predstavljena čistim krugom.



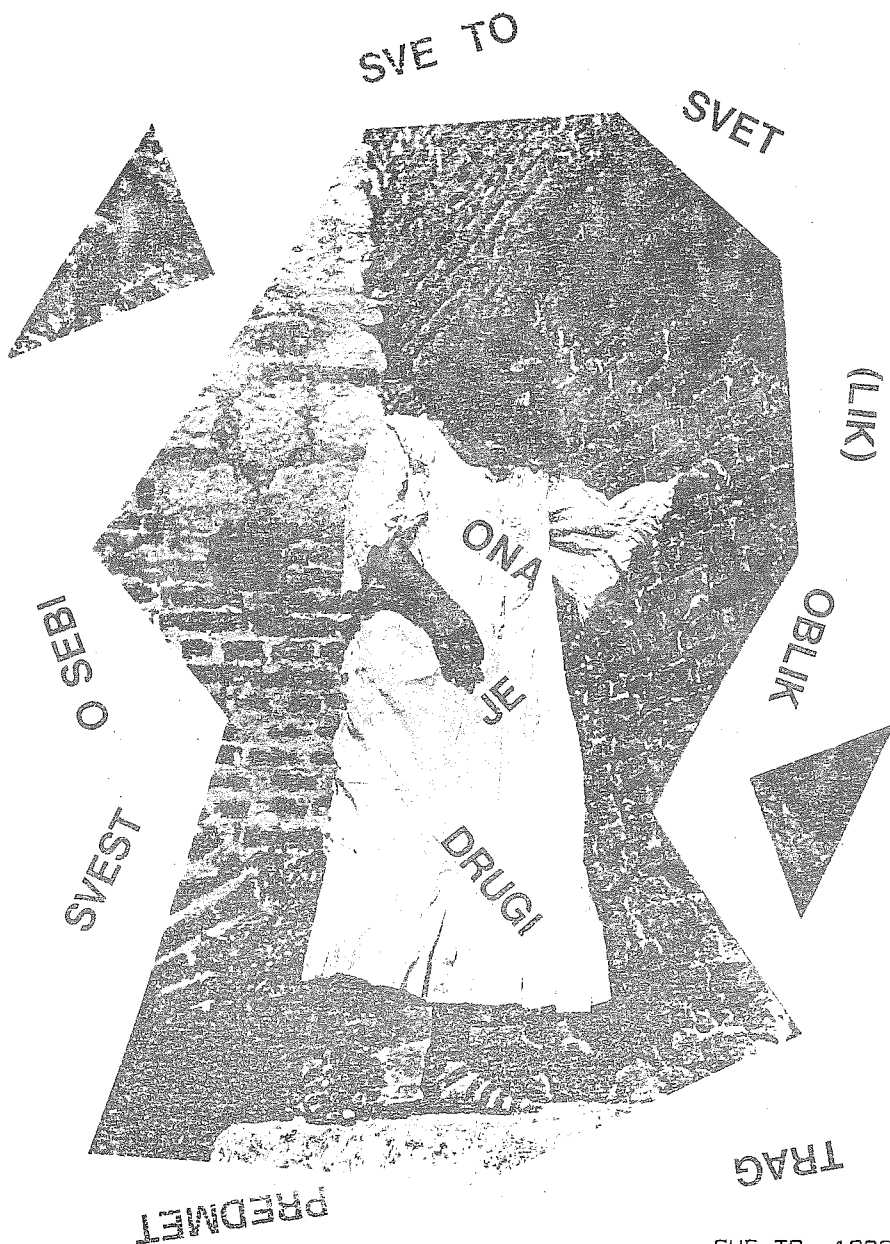
NEKOLIKO PROPOZICIJA ZA MOJ DEO U ZAJEDNIČKOM RADU (IZ PISMA PRIJATELJIMA), katalog izložbe NAŠ ZAJEDNIČKI RAD, Beograd i Zagreb, 1979.

NENAD PETROVIĆ

Наша цивилиза



KOSMOGONIJSKE SKICE (fragment), 1988.



SVE TO, 1989.

## KRATKI RAZGOVOR O SMRTI

ili  
upitan

sagovornik odgovori:

Biti sagovornik znači biti slušalac i govornik.  
Ovo je moguće jedino postojanjem sagovornika.  
Svet onakav kakav jeste za sagovornika postoji ako  
postoji sagovornik.  
Svet onakav kakav jeste za sagovornika ne postoji ako  
ne postoji sagovornik.  
Svet onakav kakav jeste postoji.

A.W.W.:

Z.B.W.:

Sistem iscela se javlja kao rasprostranjenost bića ili tvorova energije u središtu praznine ili prostora. Ljudska svest okupira sebe ovim bićima i zanemaruje njihovu prostornu pozadinu. Mi posmatramo ovo 'ništa' kao da je bez značaja i bez značenja, zaboravljajući da bez prostornog polja ni jedno od ovih bića ne bi moglo biti ispoljeno, niti razlikovano. Ali, između prostora i bića postoji isti odnos polova kao i između planine i doline, te zato 'ništa' nije samo suprotnost, ili odsustvo bića, već je pre njegova podloga i izvor. Mi tako čvrsto verujemo u maksimu 'ex nihilo nihil fit' da smo gotovo nesposobni da sagledamo da je praznina suštinski preduslov za svaki oblik bića, a sve dok mislimo da prostor ima nekakav sklop skriven od naših čula. I dok je ovaj sklop, ili tok, zaista takav da ga ne opažamo golim čulima, upotrebljivost i moć praznine, kao što Lao Tzu precizno reče, je što je savršeno prazna, a: 'BICE I NEBICE su sa dna jedinstvena.'

Tako, ne videti jedinstvo sebe i drugoga je strah od ŽIVOTA, a ne videti jedinstvo bića i nebića je strah od SMRTI.

Prvobitna različitost je izazvala kretanje, ili je prvobitno kretanje izazvalo različitost. Različitost i kretanje su uzrok promene. Promena je uzrok nastajanja, postojanja i nestajanja svakolikih bića. Volja za postojanjem i sposobnost izbora su osnova smisla postojanja za ljudska bića. Neki tvrde da saznanje istine nije presudno za htenje; ali, htenje jeste za saznanje. Tako, ipak, izbor cilja htenja zavisi od saznanja. Ako neko nekome uskraćuje slobodu izbora, onda se prvobitnom sposobnošću ipak bira: ili besmisao (jedino-preživljavanje sa nadom u ponovno, neko, buduće 'za-dobijanje' mogućnosti izbora, trenutka zaborava nekada sebi uskraćene slobode; dakle, jedino-preživljavanje u obesmišljavajuboj bedi otkivanja milostinje),

ili smisao (makar-postojanju-preteče saznanje o presudnosti svakog 'trenutnog' izbora - jer on krije u sebi moć ukidanja i vaspostavljanja smisla - bez obzira na zavodljivu moć 'zaboravljanja'; dakle, htenje da se ostane pri slobodi izbora, makar se život prineo kao žrtva). Zato, bezgranična je moć SMRTI.



MARINA ABRAMOVIĆ

RITAM O

Uputstvo:

Na stolu se nalaze predmeti koje možete  
upotrebiti na meni.

Ja sam objekt.

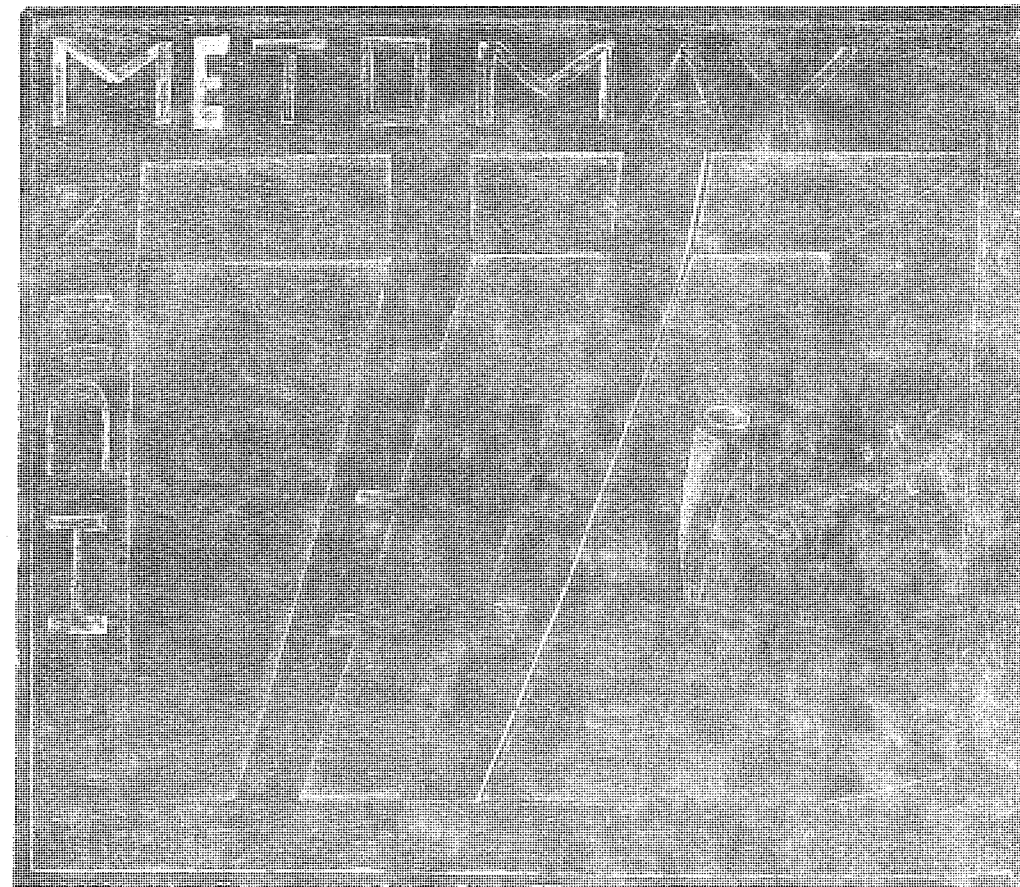
Ureme trajanja: 6 časova (20h-02h).

Svu odgovornost preuzimam na sebe.



dokumentacija performancea RITAM O, Galerija Studio Morra,  
Napulj, 1975.

ŽELJKO KIPKE



OMENTIZ, ulje i aluminiј / platno, 67x77cm, 1988.

## LITERATURA:

### 1. OPŠTA LITERATURA:

- "Modern Art and Modernism - A Critical Anthology", ed. F. Frascina & C. Harrison, Harper&Row, London, 1982.
- "Pojmovnik ruske avangarde" 1-5, ur. A. Flaker i D. Ugrešić, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1984-87.
- "Modernism \* Criticism \* Realism - Alternative Context for Art", ed. C. Harrison & F. Orton, Harper&Row, London, 1984.
- "Pollock and After - The Critical Debate", ed. F. Frascina, Harper&Row, London, 1985.
- G. Ulmer "The Object of Post-Criticism", iz "Postmodern Culture", Pluto Press, London and Sydney, 1985.
- "Postmoderna", uredili A. Lendvaj i B. Maleš, "Republika" br. 10-11-12, Zagreb, 1985.
- E. Gombrich "Image and Word in Twentieth-Century Art", 'Word and Image' Vol. 1 no. 3, July 1985.
- R. Coward i J. Ellis "Jezik i materijalizam", Školska knjiga, Zagreb, 1985.
- U. Burgin "The End of Art Theory", Methuen, London, 1986.
- "Art After Modernism: Rethinking representation", edited by B. Wallis, The New Museum of Contemporary Art New York, 1986.
- J. C. Welchman "Image and Language: Syllables and Charisma", iz kataloga "Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1985", Abberville Press Publishers, New York, 1986.
- B. Wallis "Telling Stories: A Fictional Approach to Artists' Writings", iz "Blasted Allegories / An Anthology of Writings by Contemporary Artists", ed. by B. Wallis, The MIT Press, 1987.
- Miško Šuvaković "Funkcije i polje analize u umetnosti / istorijski nacrti i diskretni primeri analitičke umetnosti", 'Mentalni Prostor' no 4, SKC Beograd, 1987.
- "Reprint TANK", pr. A. Berger, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1987.
- D. Carroll "Paraesthetics / Foucault \* Lyotard \* Derrida", Methuen, New York & London, 1987.
- O. Dikro i C. Todorov "Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku" I i II, Prosveta, Beograd, 1987.

### 2. MONOGRAFIJE, KATALOZI I STUDIJE

- "Nova tendencija 3", GSU, Zagreb, 1965.
- "Edicija OHO", Kranj-Ljubljana, 1966-68.
- "Treća decenija konstruktivno slikarstvo", MSU, Beograd, 1967.
- "1929-1950 Nadrealizam ..." MSU, Beograd, 1969.
- "GALERIJA 212 '68", ur. T. Brejc, J. Denegri, Z. Koščević, I. Subotić, I. Šalamun, B. Tomić, Galerija 212, Beograd, 1968.
- B. Tomić "Konceptualna umetnost" i "Konkretna i vizuelna poezija", "IV beogradski trijanale", MSU, Beograd, 1970.
- N. & B. Dimitrijević "In Another Moment", SKC, Beograd, 1971.

- I. Subotić i M. Protić "Leonid Šejka", Beograd, 1972.
- B. Tomić i J. Denegri "Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968-73", Salon MSU, Beograd, 1973.
- Z. Markuš "Branko Ve Poljanski", 'Umetnost' br. 40, Beograd, 1974.
- Z. Markuš "Slikar i pesnik Branko Ve Poljanski", Opovo, 1974.
- M. Todorović "Signalizam", GSU, Zagreb, 1974.
- N. Dimitrijević "Gorgona", GSU, Zagreb, 1977.
- Katalog izložbe "Peti beogradski trijanale jugoslovenske likovne umetnosti", Beograd, 1977.
- "Nova umjetnička praksa 1966-1978", GSU, Zagreb, 1978.
- T. Brejc "OHO 1966-1971", SKUC, Ljubljana, 1978.
- U. Horvat-Pintarić "Josip Seissel", Gal. Nova, Zagreb, 1978.
- M. Šuvaković "Primeri analitičkih radova", SKC Beograd i Galerija Nova, Zagreb, 1978.
- "Antologija konkretne in vizuelne poezije", pr. D. Poniž, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1978.
- Dragan Aleksić "Dada Tank" pr. G. Tešić, Nolit, Beograd, 1978.
- J. Denegri "Tri istorijske etape - srodni vidovi umetničkog ponašanja / Podaci i zaključci retrospektivnih izložbi u 1977-1978." 'Umetnost' br. 65, Beograd, 1979.
- J. Denegri i Z. Koščević "EXAT 51 / 1951-56", Galerija Nova, Zagreb, 1979.
- P. Krečić "Avgust Černigoj", ZIT, Trieste, 1980.
- A. Berger "Dadaizam / Nadrealizam", DSZ, Ljubljana, 1981.
- "Poezija nadrealizma u Beogradu 1924-1933 / Čitanka automatskih tekstova i nadrealističkih pesama", pr. D. Aleksić, Rad, Beograd, 1980.
- "Zajednička škola o prostoru" pr. Z. Belić, J. Dobrović, D. Hohnjec, M. Mandić, N. Petrović, M. Pogačnik, M. Radojčić, M. Savić, P. Stanković i M. Šuvaković, Salon MSU, Beograd, 1981.
- "Bosch+Bosch" (retrospektiva), Salon MSU, Beograd, 1981.
- U. Radovanović "Verbo Uoko Vizuel", MSU, Beograd, 1982.
- "Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina", GSU, Zagreb, 1982.
- D. Poniž "Numerične estetike in slovenska literarna znanost", Založba Obzorja, Maribor, 1982.
- "Šejka / Grad-Djubrište-Zamak" 1 i 2, pr. B. Kukić, NIRO KN, Beograd, 1982.
- I. Subotić "Zenit i avangarda 20ih godina", Narodni muzej i Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983.
- Z. Koščević "Tendencije avangardi u hrvatskoj modernoj umetnosti 1918-1941", GSU, Zagreb, 1983.
- Z. Koščević "Ivana (Koka) Tomljenović/Bauhaus-Dassau 1929-1930", GSU, Zagreb, 1983.
- "211 volšebnici - Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917-1943" 1-3, pr. G. Tešić, Slovo ljubve, Beograd, 1983.
- "Nova umetnost u Srbiji: Pojedinci Grupe Pojave 1970-80", MSU, Beograd, 1983.
- S. Kosovel "Integrali 1926", pr. A. Ocirk, CZ, Ljubljana, 1984.
- D. Poniž "Konkretna poezija", DZS, Ljubljana, 1984.

- "Antologija dadaističke poezije", pr. B. Donat, Bratstvo-  
Jedinstvo, Novi Sad, 1985.
- B. Tomić "Mangelos", Galerija Sebastian, Beograd, 1986.
- U. Radovanović "Vokovizuel", Nolit, Beograd, 1987.
- B. Ve Poljanski "Panika pod suncem / Tumbe / Crveni petao"  
pr. A. Petrov, NB Srbije i Dečije novine, Beograd, 1988.
- "Mangelos", pr. M. Stilinović i D. Simić, Zagreb, 1988.

### 3. ČASOPISI

- 'Svetokret' br. 1, Ljubljana 1921.
- 'Dada Jok' br. 1, Zagreb, 1922.
- 'Putevi' br. 1 i 2, izdaje grupa Marsias, Beograd, 1922.
- 'Svedočanstva' br. 1-8, Beograd, 1924-25.
- 'Zenit' br. 1-43, Zagreb-Beograd, 1922-26.
- 'Dada-Tank' br. 1, Zagreb, 1922.
- 'Tank' br. 1 1/2 i 1 1/3, Ljubljana, 1927.
- 'Nemoguće' (almanah), Beograd, 1930.
- 'Nadrealizam danas i ovde' br. 1-3, Beograd, 1931-32.
- 'Nova literatura', Nolit, Beograd, 1928-30.
- 'Umetnost i kritika' br. 1-7, Beograd, 1953-54.
- 'Mediala' br. 1, Beograd, 1959.
- 'Vidici' br. 44-5, Beograd, 1959.
- 'Gorgona' br. 1-11, Zagreb, 1961-1966.
- revija 'Katalog' br. 1 ('Problemi' br. 67-8), Ljubljana, 1968.
- 'bit international' br. 5-6, GG2, Zagreb, 1969.
- 'ROK' br. 1-4a, Beograd, 1969-70.
- 'Index', br. 201-8, Novi Sad, 1970.
- 'Signal' no. 1-9, Beograd, 1970-72.
- 'Pitanja' (godište 2), Zagreb, 1970.
- 'Problemi' br. 85, 1970. i br. 101, 1971, Ljubljana.
- 'bit international: dijalog sa strojem', GG2, Zagreb, 1971.
- 'Polja' (Konceptualna umetnost), br. 156, Novi Sad, 1972.
- 'WOW' br. 1-5, Subotica, 1974-1978.
- 'Katalog 143' br. 1-3, Beograd, 1975-77.
- 'Delo' (Konkretna, vizuelna i signalistička poezija) br. 3,  
Beograd, 1975.
- 'Delo' (Vladan Radovanović) br. 4, Beograd, 1977.
- 'Gradac' (Mediala) br. 17-18, Cacak, 1977.
- 'Maj 75' br. A-Lj, Zagreb, 1978-1984.
- 'Život umjetnosti' br. 35, Zagreb, 1983.
- 'Mentalni Prostor' br. 1-4, Beograd, 1983-1987.
- 'Moment' br. 1-10, Beograd, 1984-1988.
- 'Neue Slowenische Kunst' ('Problemi' br. 254), Ljubljana,  
1985.
- 'Podoba-Kristal' (Problemi br. 9), Ljubljana, 1989.

### IZLOŽENI RADOVI:

1. IVAN RADOVIĆ (1894-1973) "KOLAŽ", kolaž, 1924. Ul. MSU u  
Beogradu. Izložena je reprodukcija rada.
2. MIHAILO PETROV (1902-1983) "KOMPOZICIJA 77", akvarel, 1924.  
Ul. MSU. Izložena je reprodukcija rada.
3. Časopis "PUTEVI" br. 1 i 2, izdaje grupa Marsias, 1922. Iz  
biblioteke Dragoslava M. Petkovića.
4. RASTKO PETROVIĆ (1898-1949) "SPOMENIK PUTEVIMA", Časopis  
"PUTEVI" br. 1, xerox-kopije stranica 9-12.
5. Časopis "ZENIT", br. 1-43, Zagreb-Beograd, 1922-26. Iz bi-  
blioteke Dragoslava M. Petkovića.
6. LJUBOMIR MICIĆ (1895-1971):  
- "MANIFEST ZENITIZMA", biblioteka ZENIT br. 1, Zagreb, 1921.  
Iz biblioteke Dragoslava M. Petkovića.  
- Časopis "ZENIT" br. 1, 4, 24, 25, 26-33, 34, 38 i 40, Zagreb i  
Beograd, 1922-1926. Iz biblioteke Dragoslava M. Petkovića.  
- "VELIKA ZENITISTIČKA VEČERINJA", plakat, Zagreb, 1923. Ul.  
Narodni muzej u Beogradu.
7. BRANKO VE POLJANSKI (1898-1977):  
- "PANIKA POD SUNCEM", biblioteka ZENIT br. 6, Beograd, 1923.  
Iz biblioteke Dragoslava M. Petkovića.  
- "MANIFESTE DU PANREALISME", Paris, 1930. Ul. NM Beograd.
8. JO KLEK = JOSIP SEISSEL (1904-19 ):  
- "ZENIT ZENITIZAM", tuš, 1923. Ul. NM Beograd.  
- "VO IMJA ZENITIZMA", kolaž, 1925. Ul. NM Beograd.  
- "3C i TRIČARIJE", tuš/papir, 1939-1958. Ul. Galerija su-  
vremene umjetnosti, Zagreb.
- "TEKSTI TRIČARIJA", tuš/papir, 1939-1958. Ul. GSU Zagreb.
9. DRAGAN ALEKSIĆ (1901-1958), Časopis "DADA TANK" br. 1,  
Zagreb, 1922. Reprint izdanje galerija SC, Zagreb, 1971.
10. AVUGUST ČERNIGOJ (1898) "OSP", kolaž i olovka na kartonu,  
1925-26. Ul. NM Beograd.
11. Časopis "TANK", br. 1 1/2 i 1 1/2 - 3, Ljubljana, 1927.  
Iz privatne kolekcije.
12. SREČKO KOSOVEL (1904-1926):  
- "PROSTOR", kolaž, xerox kopija, 3 boje, 1927. Ul. Narodna  
in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.  
- "OGLEDALA", kolaž (xerox), 2 boje, 1927. Ul. NUK, Ljubljana.  
- "BOMBA", kolaž (xerox), 2 boje, 1927. Ul. NUK, Ljubljana.
13. Almanah "NEMOGUĆE", nadrealistička izdanja, Beograd, 1930.
14. KOČA POPOVIĆ (1908) i MARKO RISTIĆ (1902-1984) "NACRTI ZA  
JEDNU FENOMENOLOGIJU IRACIONALNOG", Nadrealistička izda-  
nja, Beograd, 1931. Iz privatne kolekcije.
15. Časopis "NADREALIZAM DANAS I OVDE" br. 2 i 3, Beograd,  
1932. Iz biblioteke Dragoslava M. Petkovića.
16. MARKO RISTIĆ, RASTKO PETROVIĆ, VANE BOR (STEVAN ŽIVADINO-  
VIĆ, 1909), RADOJICA ŽIVANOVIĆ NDE (1903-1944), MILAN  
DEDINAC (1902-1966), DUŠAN MATIĆ (1898-1980) "PRED JEDNIM  
ŽIDOM-SIMULACIJA PARANOJAČKOG DELIRIJUMA INTERPRETACIJE"  
i MARKO RISTIĆ "PRED JEDNIM ŽIDOM / Objasnjenje istoimenske  
strane ilustracija", Časopis "NADREALIZAM DANAS I OVDE"  
br. 3, Fotografija i xerox kopija.
17. Časopis "UMETNOST I KRITIKA" br. 1-7, Beograd, 1953-54.
18. LEONID ŠEJKA (1932-1970) "BROJANJE PREDMETA", ulje akri-  
lik na platnu, 1970. Ul. MSU Beograd.
19. "VIDICI" br. 44-45, Beograd, 1959. Iz privatne kolekcije.
20. ULADO KRISTL "PET BIJELEK STEPENICA", Zagreb, 1961. Iz  
privatne kolekcije.
21. IVO GATTIN "IL MANIFESTO DI IVO GATTIN", crtež, 1961. Ul.

- porodice umetnika.
22. Časopis "GORGONA", br.1-11, Zagreb, 1961-66. Ul. umetnika.
  23. MANGELOS = MIČA BAŠIČEVIĆ (1921-1987):
    - "ANTIFON SINOPSIS", slikan lesnit, 1964?
    - "PYTHAGORA" (crni), slikan karton, 1953?
    - "TABULA RASA", slikani karton, 1953?
    - "AKO JE ISTORIJA NEOBRTLJIVA POSTAVLJA SE PITANJE ...", slikani karton, 1977. Iz privatne kolekcije.
  24. POKRET OHO (1966-1970):
    - MARKO POGAČNIK, FRANCI ZAGORIČNIK (1933), I.G. PLAMEN (1945) TOMAŽ ŠALAMUN (1941), BRACO ROTAR (1942), ALEŠ KERMAUNER (1947-1966): "EVA", knjiga, 1966. Iz privatne kolekcije.
    - "PU PROGRAM ZA UREDITEV PU", uredili GEISTER IZTOK, MOČNIK RASTKO (1947) i POGAČNIK MARKO, časopis "PROBLEMI", br.85, Ljubljana, 1970. Iz privatne kolekcije.
  25. MARKO POGAČNIK (1944):
    - "TEORETSKO/PRAKTIČNI CRTEŽ", 3 detalja, fot. 24x18cm, 1965.
    - "PROGRAMIRANI TEKST", crtež 21x29,7cm, 1969. Ul. umetnika.
  26. MARKO POGAČNIK i I.G. PLAMEN "PEGAM IN LAMBERGAR", edicija OHO, 1968. Iz privatne kolekcije.
  27. ALEŠ KERMAUNER, knjiga, Ljubljana, 1967. Iz privatne kolekcije.
  28. NAŠKO KRIŽNAR (1947) "GLADINA", xerox, 21x29,7cm, 1968?
  29. IZTOK GEISTER PLAMEN:
    - "EMBRIONALNA KNJIGA", 1967. Iz privatne kolekcije.
    - ..., rekonstrukcija, 21x29,7cm, 1968?
  30. MILENKO MATANOVIĆ (1947):
    - "W U U", rekonstrukcija, 21x29,7cm, 1968?
    - ..., fot, crtež, tekst, 4 kom. 1967 Iz privatne kolekcije.
  31. MAJJAŽ HANZEK "ČETIRI PESME", knjiga, 1967. Iz privatne kolekcije.
  32. FRANCI ZAGORIČNIK, 3 komada, 1968? Iz privatne kolekcije.
  33. JOSIP STOŠIĆ (1935) "SAT PAUK I KIŠA", xerox kopija, 1957.
  34. BILJANA TOMIĆ (1940) "TYPOEZIJA", 1968-70. Ul. umetnika.
  35. MIRO LJUB TODOROVIĆ:
    - "KYBERNO", knjiga, Beograd, 1970. Ul. umetnika.
    - "TRIDESET SIGNALISTIČKIH PESAMA" (sa Olgom Vičić), knjiga, 1973. Ul. umetnika.
    - Časopis "SIGNAL" br.1, 6-7, 8-9, Beograd, 1970-73. Iz privatne kolekcije.
  36. BOSCH+BOSCH - SLAVKO MATKOVIĆ (1948):
    - "VIZUELNA OBRADA TEKSTA", crtež na tekstu, 1970.
    - "TYPOFLORA: DRVO", crtež na tekstu, 1976.
    - "TYPOFLORA: LITERATURA", kolaž, 1976.
    - "ESEJ O GRUPI BOSCH+BOSCH", crtež, 1975.
    - "KNJIGA - 1971-78", Osvit, Subotica, 1979. Ul. umetnika.
  37. BOSCH+BOSCH - BALINT SZOMBATHY (1950):
    - "NONTEXTUALITE", 12 listova, 1971. Ul. umetnika.
    - "FLUXUS" (sa F. ZAGORIČNIKOM), knjiga, Subotica, 1973.
    - "PHISICAL AND SEMIOLOGICAL INFORMATION" (sa G. IOTOM), knjiga, Subotica, 1975. Iz privatne kolekcije.
  38. ULADAN RADOVANOVIĆ (1932):
    - "PROZIRNI DISK", mixed-media, 1957.
    - "PUSTOLINA" (1956-63), Nolit, Beograd, 1968.
    - "VELIKI POLIEDAR", mixed-media, 1968.
    - "TRI LICA OBLAKA", 1976. Ul. umetnika.
    - tokom izložbe biće izveden rad "TAPE MEDIUM", 1973-83.
  39. BORA ČOSIĆ (1937?):
    - Časopis "ROK" br.1, 2, 3, Beograd, 1969.
    - "MIXED-MEDIA", knjiga, Beograd, 1970. Iz privatne kolekcije.

40. DARKO KOLIBAŠ (1977?):
  - "KOC IGITUR, CORPUS", časopis "PITANJA" br.12, Zagreb, 1970.
  - "UZE ZAURATA", časopis "PITANJA" br 13/14, Zagreb, 1970.
41. VLADO MARTEK (1951):
  - "ELEMENTARNI PROCESI U POEZIJI" (A i B), 1978. Ul. umetnika.
  - "ELEMENTARNI PROCESI U POEZIJI", rukom radjen katalog, Podrum, Zagreb, 1979. Iz privatne kolekcije.
  - "IMENOVANJE - LAPSUS" (notron-polikolor), 1984. Ul. umetnika.
42. MIROSLAV MANDIĆ (1949): "GOVOR", performance, biće izveden tokom izložbe (1h).
43. JULIE KNIFER (1924): rukopis "ZAPISA", 1976. Ul. umetnika.
44. JURAJ DOBROVIĆ (1928):
  - "RK 16", svilotisak, 80x65cm, 1981. Ul. umetnika.
  - tekst, 1981. Ul. arhiv ZzIPa.
45. GRUPA OHO - ANDRAŽ ŠALAMUN (1948) "NEŠTO IZ MOG ŽIVOTA", xerox kopija, 1970. Ul. nepoznat.
46. GRUPA OHO - MILENKO MATANOVIĆ "INTERKONTINENTALNI GRUPNI PROJEKT AMERIKA EUROPA", 3 lista, 1970. Dokumentacija OHOa.
47. GRUPA OHO - MARKO POGAČNIK:
  - "S MEDIJA", 1970. Iz privatne kolekcije.
  - "GRUPA OHO", 1970. Ul. umetnika.
48. GRUPA OHO - DAVID NEZ "DIPLOMSKI RAD", xerox kopije fragmenata (original rada se ne nalazi u Jugoslaviji), 1971.
49. GERGE LJ URKOM (1940):
  - "STRUKTURALNA SHEMA SA DVA LISTA ČISTE BELE HARTIJE", plakat, 1973. Iz privatne kolekcije.
  - "INDEKSI RAZLIČITIH IDENTITETA", grafička mapa, Galerija 'Srećna nova umetnost', 1977. Ul. porodica umetnika.
50. NESA PARIPOVIĆ (1942): "POTPIS LEVOM RUKOM" i "POTPIS DESNOM RUKOM", serigrafija, 1979. Ul. umetnika.
51. SLOBODAN MILIVOJEVIĆ ERA (1944):
  - "SLIKA PROMENA", 1981. Ul. umetnika.
  - tokom izložbe biće izveden performance.
52. RADOMIR DAMNJAN (1936) "WHITE", iz mape grafika "DAMNJAN, BRACO I RAŠA", 1976. Ul. Galerija Srećna nova umetnost.
53. GRUPA 143 (1975-1980) "KATALOG 143" br.1, 2, 3, autorsko izdanje, Beograd, 1975-77. Iz arhiva Grupe 143.
54. GRUPA 143 - MIŠKO ŠUVAKOVIĆ (1954): "ODREĐENJE VIZUELNE STRUKTURE PROCESOM FORMIRANJA STRUKTURE", crtež i tekst, 1975. Ul. umetnika.
55. GRUPA 143 - MAJA SAVIĆ (1954):
  - "BINARNE RELACIJE U SKUPU CRNO-BELO", 16 listova, 1976. Ul. umetnika.
  - "MIŠLJENJE PROŽETO OSEĆANJIMA", tekst i fotografija, 1976. Iz privatne kolekcije.
56. GRUPA 143 - PAJA STANKOVIĆ (1953) "TEKSTOVI", 3 lista, publikacija "SEMINAR", SKC, 1978. Iz arhiva Grupe 143.
57. GRUPA 143 - NESA PARIPOVIĆ "PORUKE", plakat i tekst, 1979. Ul. umetnika.
58. JOVAN CEKIĆ (1953) "KONVENCIJE", plakat, 1976. Ul. umetnika.
59. BORIS DEMUR (1951):
  - "DETALJ", crtež, 1975-6. Iz arhiva Grupe 143.
  - "ANALIZA RADA KAO POISTOVJEĆENOG MIŠLJENJA I PRAKSE I ČITANJA", katalog SKC Beograd, 1977. Iz privatne kolekcije.
60. GORAN IRBULJAK (1948):
  - "ANONYMOUS CONCEPTUAL ARTIST", tekst, 1972.
  - "RETROSPEKTIVA", plakat, 1981. Ul. umetnika.
  - "1972 ARTISTE ANONYME - GORAN IRBULJAK 1974", knjiga, GSU Zagreb i SKC Beograd, 1976. Iz privatne kolekcije.

61. BRACO DIMITRIJEVIĆ (1948) "DIPTIH: LEONARDO DA VINCI, TIHOMIR SIMČIĆ", ulje, 1974. Iz privatne kolekcije.
62. DRAGOLJUB RAŠA TODOSIJEVIĆ (1945):
  - "KO PROFITIRA OD UMETNOSTI A KO POŠTENO ZARADJUJE?", 1975. Ul. umetnika.
  - "TEXTS", Ed. Dadić, Tübingen, 1977. Iz privatne kolekcije.
  - "ADAM BELANÉ", medicinska kutija, 1983. Ul. umetnika.
63. MLADEN STILINOVIĆ (1947):
  - "NAPAD NA MOJU UMJETNOST...", na veštačkoj svili, 1976.
  - "SLIKE-GROBLJA", 15 kartona, 1982. Ul. umetnika.
  - "U ULASTITOM INTERESU", ručno izradjen katalog, Zagreb, 1977.
  - "OSLOBODJENJE OD ZNANJA", knjiga. Iz privatne kolekcije.
  - Časopis "MAJ 75" C, D, D2, Zagreb, 1979/80. Iz privatne kolekcije.
64. GRUPA KOD - MIROSLAV MANDIĆ
  - "TRI TRAVE", fotografija, 1970-78.
  - "PUNOLETNA RECENICA", fotografija, 1977 Ul. umetnika.
65. GRUPA KOD - SLOBODAN TIŠMA (1946):
  - "KAO NEKO", tekst, Časopis "INDEX" br. 207-8, Novi Sad, 1970.
  - "KVADRAT KAZIMIR MALJEVIĆ" i "DIMENZIJE GRESKE", Časopis "INDEX" br. 201, Novi Sad, 1970. Iz privatne kolekcije.
66. GRUPA KOD - SLAVKO BOGDANOVIĆ (1948):
  - "THE MEDIUM IS THE MESSAGE No-1", tekst i crtež, 1970.
  - "MOČVARA", knjiga, Novi Sad, 1970. Ul. umetnika.
67. GRUPA (3: VLADIMIR KOPICL, ANA RAKOVIĆ (1950) i ČEDOMIR DRČA (1950):
  - "TRANSFORMACIJA TRODIMENZIONALNOG SISTEMA U N-DIMENZIONALNI SISTEM" i "SISTEM APSOLUTNE MERE", rekonstrukcija, 1971
  - "POKUŠAJ USPOSTAVLJANJA KONTINUITETA OSTVAREN METODOM IZMURIVANJA ORGANIZMA", tekst, 1971.
68. GRUPA (3 KOD - MIRKO RADOJIČIĆ (1948). "TEXT 1", 1971.
69. GRUPA (3 KOD - VLADIMIR KOPICL (1949):
  - "(I; IV 1971.)", tekst, 1971.
  - "(I; VI 1971.)", tekst, 1971.
  - "(3; III(II) (2))", tekst, 1971. Ul. umetnika.
  - "TEKST 6", 1977 Iz archiva Grupe 143.
70. MISKO ŠUVAKOVIĆ "LACANOVSKI TRIPIH 'PAS TOUT' (NE-CELO)" tekst na bojenim površinama, 1989. Ul. umetnika.
71. ZŽIP "NACRT PROGRAMSKOG POLJA ISTRAŽIVANJA I RASPRAVE ZŽIP-a", 1987. Iz archiva ZŽIPa.
72. DRUŽINA U SEMPASU "MISAONI UZORAK ZA KIP 'NEBO I ZEMLJA'" crtež, 1976. Iz privatne kolekcije.
73. MARKO POGAČNIK "TAJNI PUT KROZ VENECIJU", tabla-kolaž, 2 komada, 70x50cm, 1983. Iz privatne kolekcije.
74. MIRKO RADOJIČIĆ "MESEC", tekst i fotografija, 2 komada, 1983. Iz privatne kolekcije.
75. NENAD PETROVIĆ (1952):
  - ..., 5 listova, crtež i tekst, 1986.
  - "KOSMOGONIJSKE SKICE", kolaž, 1988. Ul. umetnika.
76. DUBRAVKA DJURIĆ (1961): "SVE TO", kolaž sa tekstom, 8 komada, 1989. Ul. umetnika.
77. ZORAN BELIĆ WEISS (1955):
  - "KRATKI RAZGOVOR O SMRTI", tekst i fotografija, 1984.
  - "SAMSARA MOKŠA ILI BUDINA SPOZNAJA TETRALEMA", 1989. Ul. umetnika.
78. MARINA ABARAMOVIĆ (1946):
  - "RITAM O", tekst i fotografija, 1975.
  - "OSLOBADJANJE MEMORIJE", tekst i fotografija, 1976.
79. ŽELJKO KIPKE (1953): "OMENTZ", ulje i aluminij / platno, 1988. Ul. umetnika.