

НОВА УМЕТНОСТ СЕДАМДЕСЕТИХ У СРБИЈИ

РАДОМИР ДАМЊАНОВИЋ ДАМЊАН (1935) уласком у седамдесете прави заокрет ка новој уметничкој пракси и, уз шесторо уметника млађе генерације, постаје један од водећих експонената ове тенденције у Београду. Прелом се десио на изложби *Дрангуларијум* одржаној у Галерији СКЦ-а 1971, када је као експонат приложио текст писма у којем, између осталог, наводи: „Оно што волим припада нематеријалном подручју човековог бића, као што су: вера у будућност, истрајност, човечност, стваралаштво“. После тога Дамњан привремено напушта продукцију слика као завршених, материјалних и естетских предмета.



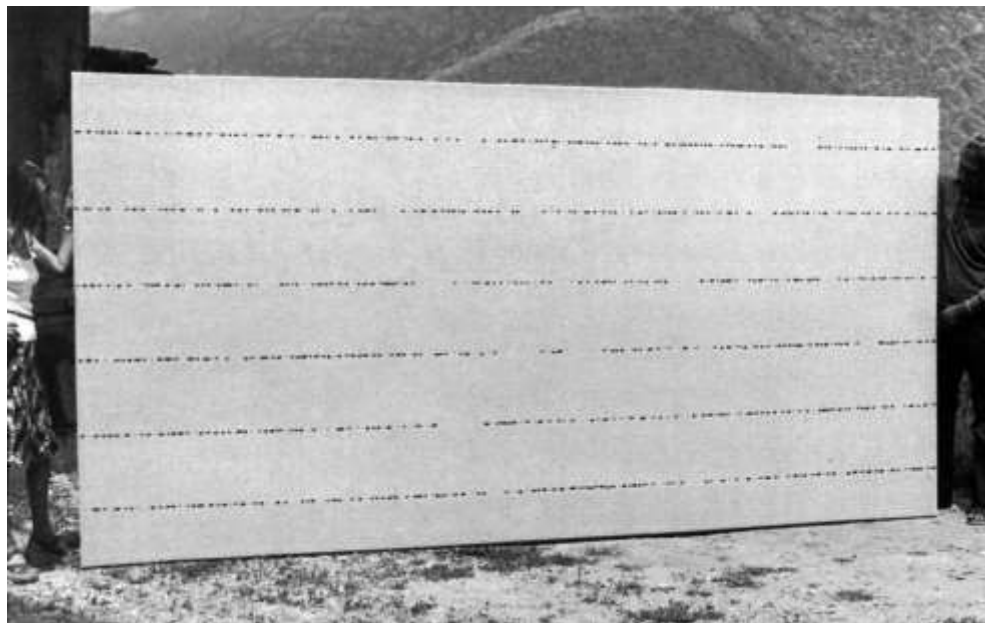
Током 1971/72. борави у САД, где започиње циклус **Дезинформације**, као и серију фотографских радова **У част совјетске авангарде**. У питању су снимци Дамњановог лица са именима Маљевича, Бурљука, Ел Лисицког, Хлебњикова и других руских уметника исписаних на челу. У тим циклусима демонстрирана су сва тада битна проблемска и идејна опредељења овог уметника, а то су :

- прелаз са ликовног/визуелног објекта ка менталним карактеристикама рада,
- субверзија институционалног „света уметности“ која се огледа у уношењу поремећаја у функционалну природу информације и инсистирању на вишезначности привида,
- успостављање референци ка историји уметности кроз рефлексије о положају авангарде у конкретном историјском и социјалном контексту.



Такође, присутна су и два опозитна приципа, а то су:

- очување аутономије уметности и
- залагање за њено непосредније укључивање у актуелна социополитичка збивања.



Problem koji u svojim poslednjim slikama nastojim postaviti sastoji se u traženju jedne što objektivnije izražajne terminologije koja će do kraja ostati verna sâmoj prirodi slikarstva. Izbegavam svaki iluzionizam, a sredstva kojima se slušim koristim u cilju konkretnih i realnih mogućnosti govora: platno smatram podlogom koja na sebe prima materiju boje, koju pak tretiram kao elemenat direktnog iskaza. Pri tome, u tom direktnom načinu rada, klonim se svakog ekspresivnog učinka, kao što i izbegavam estetske i pikturalne efekte. Slika mi, ^{ma} zapravo, služi da jedan krajnje transparenti način ekspliciram misao o sâmom procesu nastajanja slike.

Damijan

V. 1974 god.
Beograd

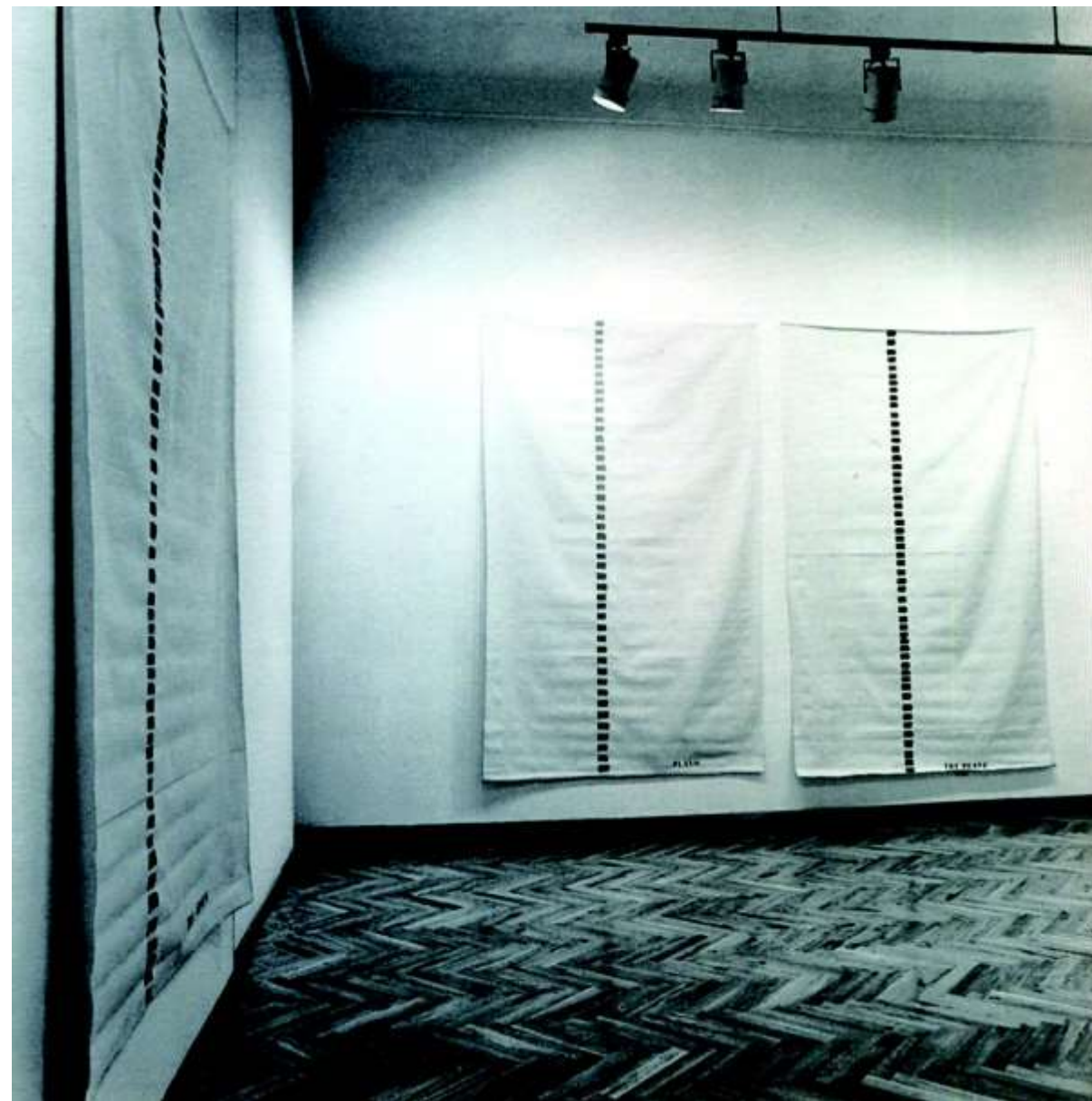
Kao i većina umetnika Damњan se, potom, priklonio strategiji mediјског номадизма. Сликаство, графика, цртеж, али и фотографија, филм, видео и перформанс, све су то медији у којима се он испољава током седамдесетих.

Елементарно сликарство, лишено сваке референцијалности, одговара му због аналитичког приступа у којем је процес сликања сведен на најједноставнију примену сликарских операција.

Дамњанове **Примарне слике** из 1973/74. крајње су аутореференцијалне, транспарентне у свом визуелном изгледу и значењу операција које до тог изгледа доводе. На препарираном платну протеже се низ паралелних трака изведених ситним потезима и сведених на једноставне трагове четке. Смисао тог крајње огољеног поступка је у евиденцији средстава „сликарства као сликарства“ и демонстрацији начина његовог извођења лишеног сваког пикторијалног и естетског својства.

У наредних неколико година Дамњан на истим принципима разрађује увек различите елементарне, стриктно аиконичке сликарске операције. Слику ослобађа рама и платно без оквира закуцава на зид галерије (*Примарне слике* 1979). На тај начин слика губи карактер конкретног предмета и егзистира једино као подлога на којој се одвија рад сликара. На таквој подлози протежу се, у вертикалном поретку, потези у истој боји. Да би нагласио подударност видљивог и менталног у конституцији такве слике и одагнао сваку сумњу да таква врста рада може да значи нешто друго осим оног што се непосредно опажа, Дамњан на самом платну исписује текст који је уједно и назив слике: *Три плаве, Пет црвених, Три зелене* итд.

Таутологија је метод и систем на којем су слике овог типа утемељене и захваљујући којем функционишу као аутореференцијална дела. Ипак, оне задржавају извесну представљачку пројекцију тиме што представљају „слике као слике“. Инсистирање на таквој аутономији знак је уметничког става са одређеним социјалним, чак политичким конотацијама.



Као такво, Дамњаново примарно сликарство комплементарно је са његовим радовима изведеним у медију фотографије, филма, videa и перформанса.



У тим радовима уметников лик обавезно приказан у техничким сликама као нова врста савременог аутопортрета, док је у перформансима Дамњан физички присутан. Године 1975. у Милану снима први видео ***Идентитет – деструкција књига Библије, Хегела и Маркса*** и учествује на манифестацији Тригон у Грацу. Том приликом изводи перформанс у којем најпре седи за столом и чита новине, које потом одбацује и прилази посуди напуњеној плаво обојеном водом. Затим узима три, за ову прилику посебно изабране књиге: *Библију*, Хегелову *Естетику* и Марксову *Критику политичке економије*, потапа их у воду и међу њиховим страницама разбија јаја, а потом све то великим ексерима закива за дрвену подлогу и повезује канапом. На крају добија гомилу уништених предмета и разореног материјала. Цео догађај прати монотона џез музика емитована са магнетофонске траке. Публика иритирано или равнодушно прати ову привидно апсурдну, али подтекстом и контекстом испуњену радњу. У каталогу је као интегрални део овог рада наведен пасус из Сиорановог дела *Кратки преглед распадања* који, иако не стоји директно у вези са описаном акцијом, постаје нека врста Дамњановог животног и уметничког креда: „Покушајте да будете слободни: умрећете од глади. Друштво вас подноси једино ако сте час сервилни, час сурови; оно је затвор без чувара – затвор из којег човек може побећи само мртав [...] мање је смешно изигравати живот но живети.“

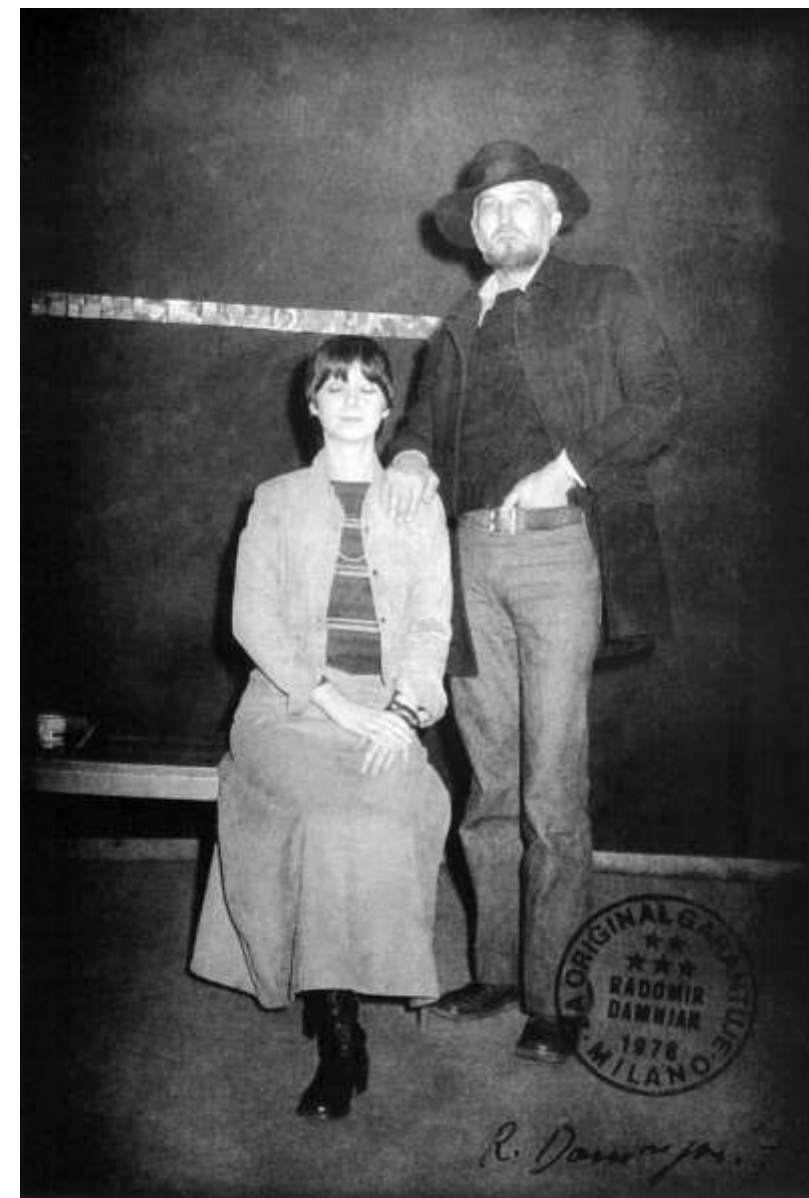
У Тирбингену Дамњан 1976. снима четири видео рада, *Читање Библије, Хегела и Маркса уз светлост шибица, Читање истог текста, Мрља у простору или положај јединке у друштву* и **Свакодневни ритуал испијања кафе**. Прва три рада су уметникове рефлексије о положају појединца у друштвеној средини и духовној атмосфери, које су затроване материјалистичким прагматизмом и репресивним идеологијама. Последњим видео радом приказана је свакодневна ритуална радња, која одаје тескобу отуђења поједица. Овим радовима Дамњан указује на опасност манипулације свих људских делатности, чак и уметности, тако што медиј телевизије користи као канал за демонстрацију једне индивидуалне субверзије.

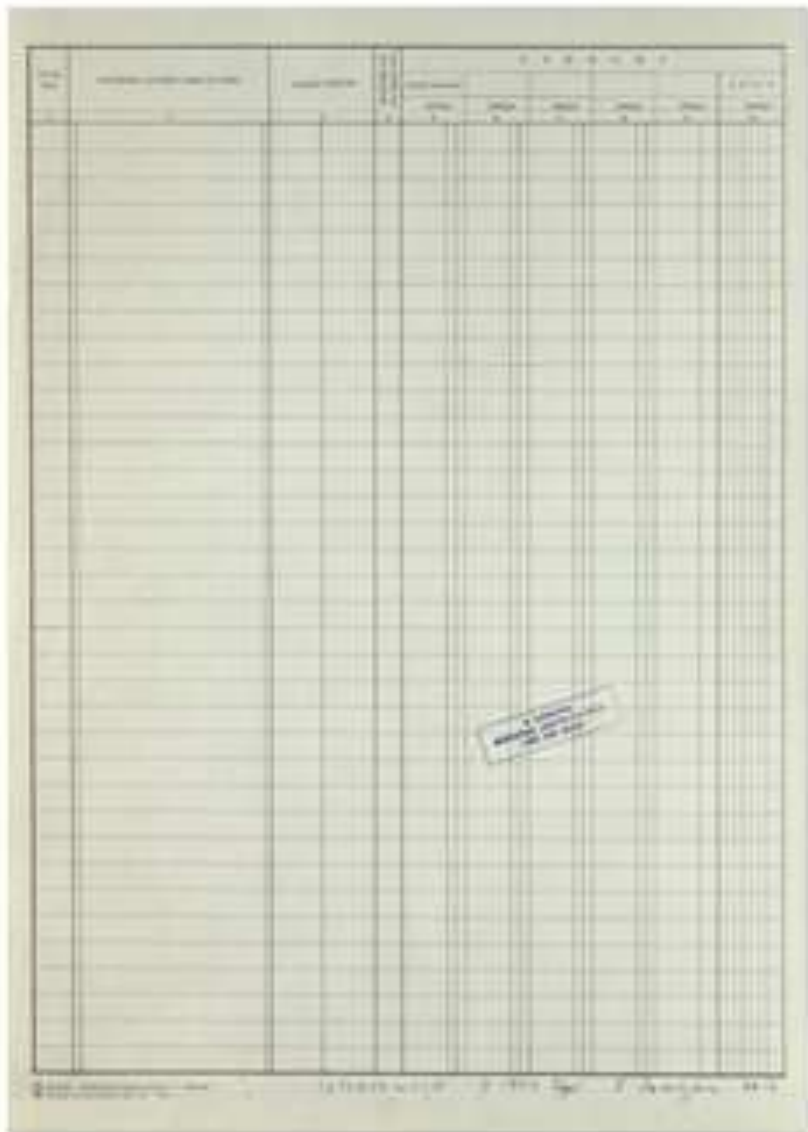


Године 1978. Дамњан у Београду и Загребу изводи перформанс **Од рада ка стваралаштву**. И овог пута у оптицају је једна апсурдна радња – гомилање мяса и велике количине воћа и поврћа око уметникових ногу – као симболични индикатор алијенираног, наметнутог рада, којем Дамњан супротставља „стваралаштво“ као једину еманципаторску и слободну људску делатност. Његови видео-перформанси и перформанси пред публиком у галеријама спадају у домен друштвено ангажоване уметности.



Сличног карактера су и филмови *Човек од новина* или *могућност комуникације* (1973), *Застава* (1974), радови у медију фотографије **Време од 1863. до 1974** (1974), *Девет пута Дамњан* (1975) и видео-радови *Кретање као општа потреба* и *Револуција као игра мањине* (1977). Оштра критичка и ироничка пројекција прожима све ове радње. У питању је симболичка иконографија уметникове запитаности над сопственим идентитетом и стањима са којима се непрекидно суочава и сукобљава, којима не налази одговоре, о којима може само да сведочи из свог искошеног и маргиналног угла.





Уметничко право да нуди дезинформације и да сам успоставља критеријуме вредновања уметности, Дамњан демонстрира у циклусима **Бесплатно уметничко дело** (1974), **Ово је дело проверене уметничке вредности** (1976) и **Узорак уметника** (1978). То су листови канцеларијског папира који садрже верификацију у виду посебног, уметничког ауторског печата.





У серији фотографских **Аутопортрета** (1979/80), Дамњан се суочава са сопственим ликом прекривеним густим мрљама боје као унезвереном маском.

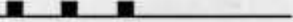
- **ГРУПА 143 (1976–1980):** Средином осме деценије наступа друга генерација припадника нове уметности седамдесетих у Београду, за које је карактеристично да су формирани изван формалних академских студија уметности. Главнина уметника те генерације окупљена је у *Групи 143*, чије су језгро чинили: **Мишко Шуваковић, Јован Чекић, Маја Савић и Павле Станковић**, уз повремено учешће Неше Париповића. Већина чланова долазе из домена техничких и егзактних наука (математика, електротехника), који су допунским образовањем стекли одређена знања из лингвистике, савремене филозофије, историје модерне уметности и увиде у тада актуелна уметничка збивања. Свој уметнички рад програмски су усмерили ка *лингвистичком и аналитичком крилу концептуалне уметности* изразито интелектуалног карактера. Насупрот првој генерацији носилаца, својствен им је врло затворени, сасвим интерни начин уметничког деловања унутар Галерије СКЦ-а са врло ретким гостовањима изван Београда.



Начин рада чланова Групе 143 одвијао се у форми самоорганизованог и самоедукативног семинара, на којем су анализирани и прорађивани кључни прилози из низа друштвено-хуманистичких наука (филозофија, уметничка теорија и историја), уз посебан осврт на списе и праксу уметника-мислилаца, почев од Маљевича, Мондријана, Кандинског, Клеа, до ЛеВита, Кошута и групе *Art & Language*. Потом та интелектуална самоизградња прераста у нешто лежерније, али и даље интелектуално бављење уметношћу кроз аналитичке процедуре у медијима цртежа и фотографије (**Мишко Шуваковић, *Идентитет – одређење визуелне структуре процесом формирања структуре III* 1975**), са наглашеним менталним и концептуалним обележјима. Циљ таквог рада јесте стицање и представљање извесних сазнајних процеса, који се визуализују посредством егзактно исцртаних схема, серија, мрежа, дијаграма или фрејмова. Они су састављени од елементарних јединица и њихових скупова, структурираних у програмиране поретке, који чине хомогену целину.

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



Управо су то генералне ознаке и за серије аналитичких цртежа, као што је заједнички циклус *Жута књига* (1975/76), Шуваковићеве *Менталне конструкције* (1975) или **Чекићеви Елементи визуелне спекулације** (1975–1977) и **Конвенције** (1976). Сами називи и у њима садржани појмови (конструкција, елементи, конвенције итд.) говоре у прилог једном изразито сцијентистичком менталитету уграђеном у темеље свих ових рационално вођених операција, вежби и експеримената. Ти апстрактни цртежи јесу визуелне творевине које се заснивају на одређеним концептима и знањима. Знања потребна да би се они реализовали нису мануелне вештине сликања или цртања, него знања систематског размишљања својствена научним дисциплинама (техника, математика, логика и филозофија). У основи тих операција лежи потреба за елементарним, проверљивим тврдњама и јасним ставовима, за недвосмисленим и једнозначним исказима. Они се успостављају као супротност модернистичком мејнстриму.

Група 143 залаже се за научну егзактност и истинитост ставова, као и за етичност одлука, инсистирајући на независности мишљења и понашања уметника као образованог и самосвесног појединца. Радикални формализам *Групе 143* негирао је сваку оригиналност показујући да уметност настаје из уметности. Такав став и програм изазвао је неповерење не само шире уметничке средине, већ и у круговима нове уметности седамдесетих који су заговарали концепт директног укључења уметника у социополитичка збивања.

ВОЈВОЂАНСКА СЦЕНА НОВЕ УМЕТНОСТИ СЕДАМДЕСЕТИХ



Почетком седамдесетих Нови Сад и Трибина младих, уз гласила *Индекс*, *Поља* и *Uj Symposion*, постају кључни пунктови нове уметничке праксе у Војводини. Појам „новосадска алтернативна сцена седамдесетих“ односи се на појаве шире од само ликовних и чисто уметничких, а тиче се и атмосфере „великог одбијања“ и критике „свега постојећег“.

Такво расположење било је блиско и неколицини уметника старије генерације, попут Јожефа Ача у улози промотивног критичара суботичке групе *Bosch+Bosch*, затим Богданки Познановић као уметници и педагогу на новосадској Академији ликовних уметности, те Дејану Познановићу као главном промотеру нове уметности збивањима седамдесетих у Војводини.



БОГДАНКА ПОЗНАНОВИЋ (1930) почетком седамдесетих
двема изложбама-акцијама у јавним просторима Новог
Сада и природе, иницира климу нове уметности.

Акцију проношења рада *Срце-предмет* улицама од
Дунавског кеја до Трибине младих реализовала је у
сарадњи са сарадницима. Реч је о предмету у облику
симбола срца начињеног од црвене пластичне фолије, у
чијој је унутрашњости био уграђен метроном, који је
симулирао ритам откуцаја срца.

Акција *Коцке-реке* састојала се у спуштању у Дунав коцки од
пластичне масе са именима различитих река, које су потом
отплутале на различите, неодредиве локације. Основна
тежња ових изложби-акција састоји се у превазилажењу
изолованог положаја уметника у односу на сопствено
окружење и у потреби за широм комуникацијом и
комуникативношћу уметничког рада.

Изложба-акција *Конзумирање комплементар* (1971)
састојала се од понуде разних врста свежег воћа, које је
публика на лицу места могла да проба, поједе или однесе.



Стога Познановић напушта сликарство и опредељује се за медије који такве релације омогућавају и олакшавају, а то су: фотографија (***Уметност интерперсоналне комуникације*** 1974–1977), дијапозитив, филм и видео. Осим тога, она остварује значајне резултате у домену инсталације, визуелне поезије и *mail arta*. Притом не прави разлику између визуелног и вербалног, а медиј обједињавања ових подручја је **књига уметника** као аутономно и интермедијално уметничко дело.



Врхунац уметничке праксе Богданке Познановић представља акција комуникације „на даљину“ скоро двогодишњег трајања ***Feedback Letter Box, информација-одлука-акција*** (1973/74), спроведена посредством поште, а уз учешће преко тридесет уметника из низа европских и изваневропских земаља. Августа 1973. Познановић је на 45 адреса широм света, уметницима са којима је већ имала комуникацију, послала фотокопију фотографије свог поштанског садучета, уз позив-молбу да јој прималац у року од годину дана пошаље фотографију или цртеж властитог поштанског сандучета. Одазвало се 38 домаћих и иностраних уметника, међу којима је био и Јозеф Бојс. Акција је спроведена са циљем да интерперсонална комуникација (размене, контакти, учешћа, познанства и нова упознавања) без граница у времену и простору замени усамљеност излагане и уметности у атељеу. Начелно, пракса *mail arta* има за циљ превладавање депресивне изолације уметника, која је последица манипулативно-комерцијалних односа на релацији уметник – друштво. Феноменолошки, овај рад Богданке Познановић упућује на немир и усхићење, које у сваком кутку света као глобалног села осећају људи који добијају и шаљу пошту.

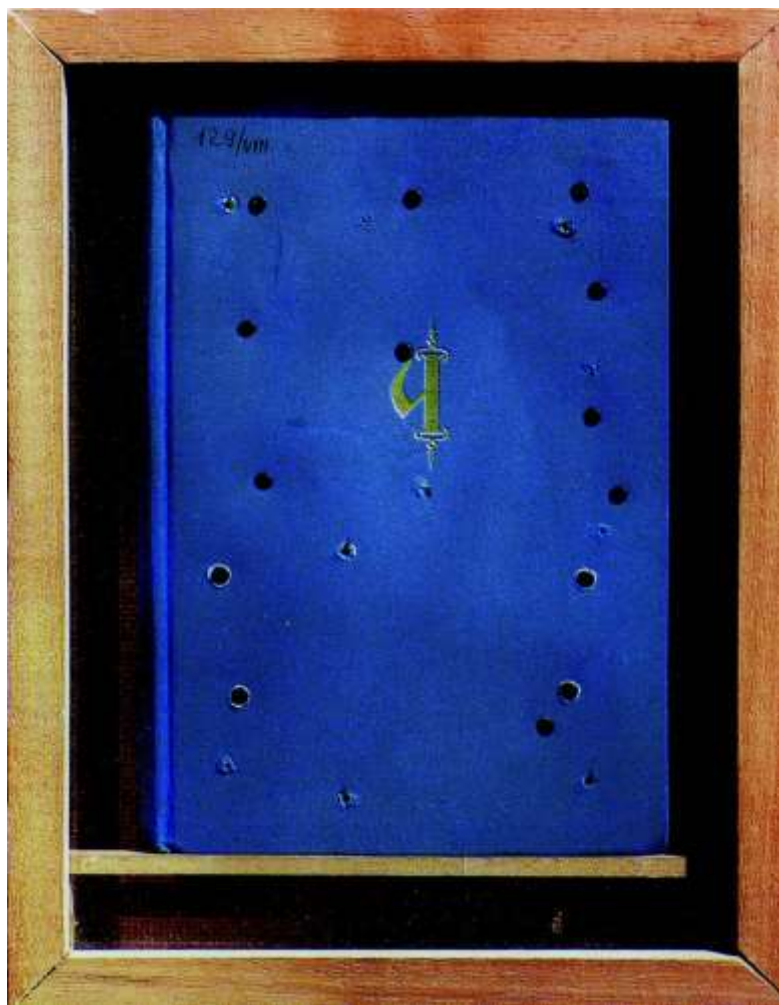
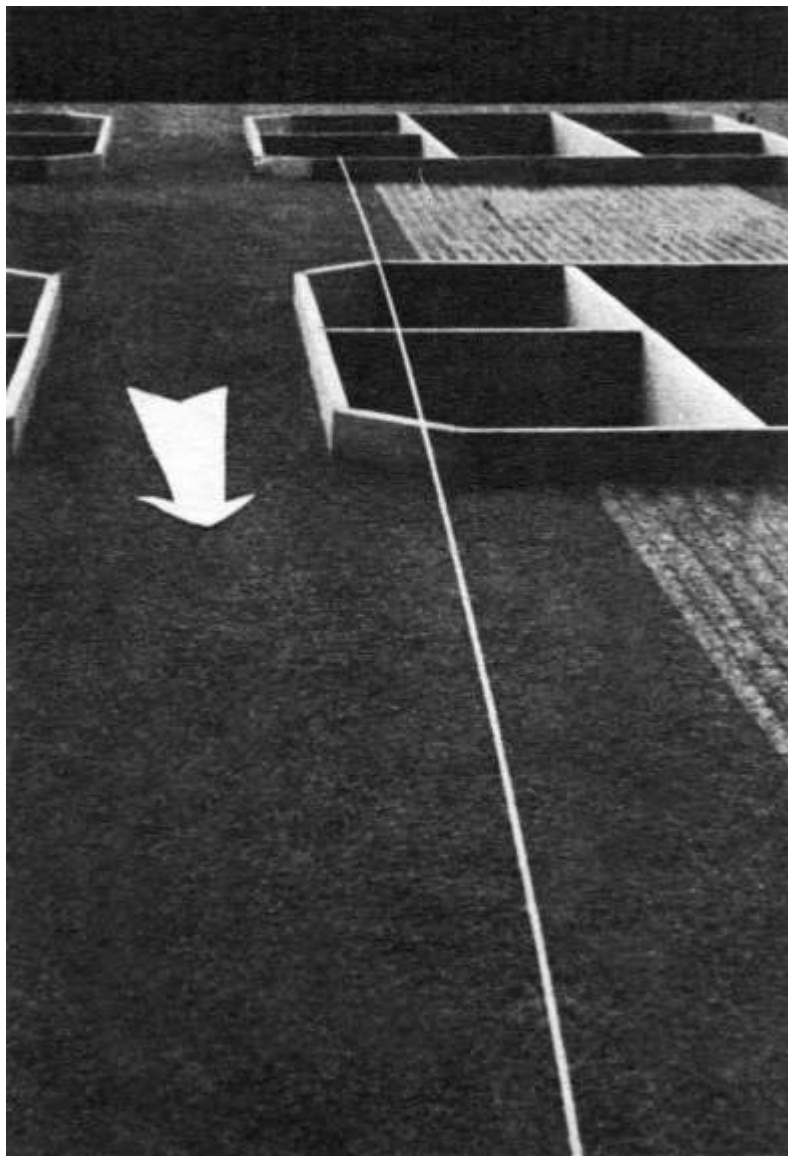


Тежња ка уметничкој заједници, у којој је солидарношћу низа личних доприноса могуће потпуније учешће у новој уметности седамдесетих и спровођење идеје о подударности животног и уметничког понашања, налази се у основи уметничког програма новосадске **групе КОД** (1970–1971). Реч је о групи младих уметника, претежно студената друштвенохуманистичких наука окупљених са циљем да испоље и искажу сопствену енергију, склоности, заједничке духовне и животне светоназоре. Само у неколико случајева изводили су колективне радове у жељи да „побољшају и промене свет“. Јавно деловање групе *Kôd* почиње 1970. акцијама у простору Католичке порте, потом на Дунавском кеју (**Мирослав Мандић Дунав**), а наставља паратеатарским представама, перформансима на Трибини младих у Новом Саду.



Исте 1970. године следи њихов наступ на Тјентишту, где настају радови у духу ленд арта (**Славко Богдановић, *Каскаде***) и акција ***Апотеоза Џексону Полоку*** (Богдановић и Мирко Радојичић).

- Године 1971. група КОД наступа на отварању ФЕСТ-а, а затим приређује *Коктел нових уметности* у Дому омладине у Београду. Овим и другим сличним наступима привукли су пажњу јавности и изазвали реакције медија управо због понашања које је конвенционална и конформистичка околина читала као гестове провокације и ексцеса, придајући им пренаглашене политичке конотације. Све то је резултирало апсурдним санкцијама локалних власти, а Богдановић и Мандић су због својих ставова о етаблираној култури били осуђени на вишемесечне затворске казне.
- У суштини, друштвено ангажованост групе *Код* била је усмерена ка демократизацији и деинституционализацији уметности, а не ка њеној политизацији. Политички ангажман групе *Код* читава се у афирмацији спонтаног, неконформистичког и слободног понашања уметника и интелектуалца у једном тоталитарном друштву, а уметност и уметничко били су основна преокупација њених припадника.



Радови групе *Kôd* кретали су се у распону од акција до театра и филма, од сиромашне уметности до ленд арта и процесуалне уметности, од визуелне поезије до концептуалне уметности језичког типа. У најзапаженије резултате групе *Kôd* спадају **Жута и црна трака Слободана Тишме**, серија колективних перформанса *Зглоб* и перформанс *Ресторан код Kôd* **Јанеза Коцијанчића**, текстуални рад *Мочвара* Богдановића, дијаграмски и аналитички цртежи Тишме, Радојичића и **Предрага Пеђе Вранешевића**, Мандићев цртеж *300 тачака* и Богдановићев рад ***Заковане књиге*** (1971).



ГРУПА (З делује истовремено кад и *Kôd*, после чијег се распада поједини чланови формирају краткотрајну групу (**З – Kôd**). То су: Мирослав Мандић, Чедомир Дрча, Мирко Радојичић, Владимир Копицл, Слободан Тишма, Пеђа Вранешевић, Брацо Димитријевић и други.



Њен кључни допринос чине лингвистички концептуални радови **Владимира Копицла** (*Ништа још није овде, али већ неки облик може да му одговара* 1973), рад *Ентропија* Чедомира Дрче и Ане Раковић, две верзије заједничког рада Копицл-Дрча-Раковић на тему „покушаја успостављања континуитета оствареног методом изнуривања организма“ и циклус *(Не)семантичко поље* Мише Живановића.

- Радови обе новосадске групе, који припадају подручју текстуалне и теоријске концептуалне уметности, произашли су из студија Витгенштајна (*Tractatus*) и Десосирове лингвистике. То језгро ових група определило се у једном тренутку за стратегију понашања „затварања у себе“ и креирања „невидљиве уметности“, која постоји само за уметника (Тишма). За разлику од београдских, новосадским групама својствено је поништавање разлике између радова њеног језичког крила и јавних социокултурних манифестација других чланова.
- После неколико наступа који су им донели признање за пионирску улогу у артикулацији и афирмацији нове уметности седамдесетих у војвођанској средини, већина протагониста новосадских група повукла се са уметничке сцене. Неколицина је наставила са самосталним уметничким експериментом, изграђујући особен уметнички профил.



Суботичкој **групи BOSCH+BOSCH** (1969–1976) припада приоритетно место у хронологији нове уметности седамдесетих у Србији. Иницијални радови припадника ове групе, кретали су се у домену сликарског аматеризма, уз ретке искоракe у подручју визуелне поезије. После наступа тројице оснивача групе **Славка Матковића, Балинта Сомбатија и Ласла Салме** на Трибини младих у Новом Саду 1970, у периоду 1971–1973. прикључују им се **Ласло Керкеш, Каталин Ладик и Атила Черник**. Уједно, то је време најинтензивнијег деловања групе *Bosch+Bosch*, након чега следи њено осипање и коначни разлаз (1976), а Матковић, Сомбати и Керкеш као појединци настављају рад у духу нове уметности седамдесетих. Начелно, група је деловала у домену просторне интервенције, ленд арта, сиромашне уметности, пројект арта, концептуалне уметности, визуелне семиологије, новог стрипа, *mail arta* и теоријског промишљања природе уметности.



Приликом првих наступа, *Bosch+Bosch* стоји по страни од сродних збивања у осталим југословенским срединама и тек накнадно успоставља контакт са новосадским групама исте оријентације. Далеко чвршће и интензивније контакте успоставили су са мађарским неоавангардним круговима, са којима су делили истоветне уметничке узор и вредности отелотворене у лику и делу **Лајоша Кашака**, водећег експонента мађарских активиста из времена историјских авангарди. Њему су дуговали не само склоности ка медијској интердисциплинарности, него и свест о етичком ставу уметника као социјално ангажоване и идеолошки формиране личности.



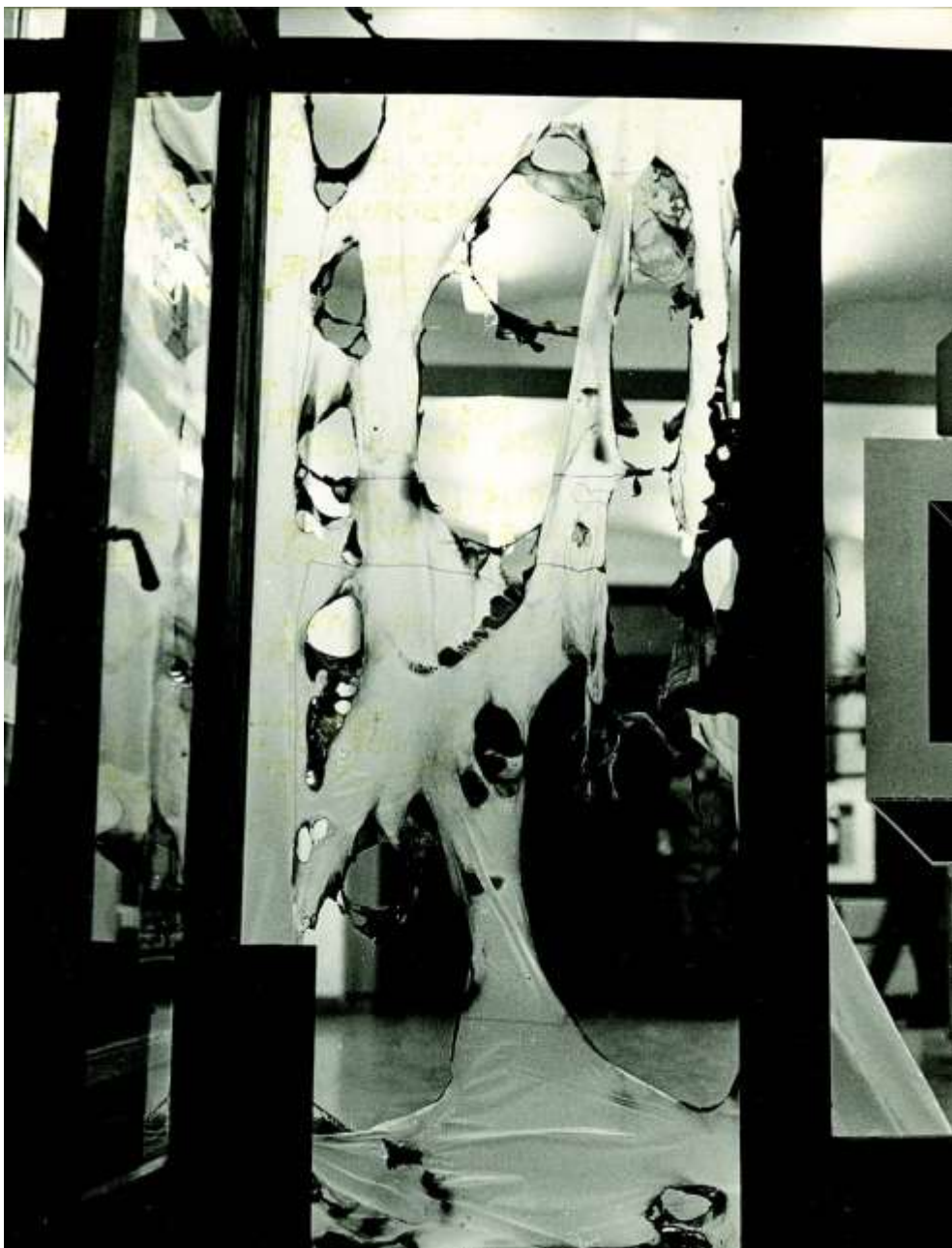
За разлику од новосадских група, у којима је постојала свест о колективним циљевима и акцијама, *Bosch+Bosch* је неформално удружење уметника које на окупу држе Матковић и Сомбати, са циљем лакше међусобне комуникације и уметничког испољавања идеје о подударности уметности и живота, али са ретким заједничким радовима (*Арт* 1970).



СЛАВКО МАТКОВИЋ (1948–1994) у духу контракултуре с краја шездесетих напушта концепт поезије као интимног записа и тежи искорак из класичног поетског у визуелно. То га директно води ка поступцима прожимања и укрштања слова и текста са знаком и сликом (представом). Од странице хартије на којој исписује текст песме, он прелази на поетску акцију у реалном простору користећи се потрошеним компјутерским тракама, привучен њиховим егзактним визуелним патерном и потенцијалном симболичком броја. Та акција, названа ***Визуелна поезија у слободном простору*** (1971),



представља најаву радова изведених исте, 1971. године у духу ленд арта (*Интервенција на Лудошком језеру*), боди арта (***Продор материје кроз материју***) и сиромашне уметности (*Водопад*). Посредством ових захвата ментална компонента у раду (одлука пре и рефлексија после извршења) постаје све израженија у Матковићевој уметничкој пракси, али он никада није прешао границу и ушао у подручје „дематеријализације уметничког објекта“.



У Матковићевим радовима осећа се да иза уметничког објекта увек стоји нека реална особа, иако не нужно уметник. Тако у оквиру пројекта *Обележавање површине*, реализованом 1974. на Фестивалу проширених медија „Априлски сусрети“ у Београду, Матковић уводи друге актере, уметнике попут Абрамовић, Бојса, Дамњана итд. Тада је најлонску фолију постављену на вратима Галерије СКЦ-а палио/топио помоћу лет-лампе, да би овим чином деконструкције материје, осим њеног физичког уништења, изазвао ширење загушљивог дима и непријатног мириса, којима је иритирао посетиоце и наводио их на протестне реакције (*Продор – улаз* 1974).

Прибојавајући се да би чак и стандардни лист хартије А4 формата могао да постане естетски, па самим тим и тржишни објекат, Матковић 1974. закупљује простор у немачком листу *Hartzburger Zeitung* и објављује оглас садржине *Ja sam уметник (Ich bin Künstler)* са својим именом у потпису, реинтерпретирајући дишановски гест номинације (именовања), који замењује конвенционални поступак обликовања уметничког предмета.

- Затим Матковић започиње рад у домену **стрипа**, медија који стоји на граници литерарног и графичког, представља синтезу приче и представе (књига уметника). У његовим мета-стриповима превагу има гледање у односу на читање, те његови ненаративни радови ове врсте представљају специфичне творевине које функционишу на принципу идеограмско-концептуалне матрице. У бројним ауторским стриповима, поштанским маркама и колажима преузео је лик Алана Форда као свој аутопортрет.
- У тежњи да појача комуникативну пробојност својих замисли, Матковић потом прелази на акције (*Деауторизација уметничког дела* и *Индивидуална фотографија* 1981), које је изводио на улицама и другим јавним местима.
- Потом се опробао у домену *mail arta*, у оквиру којег развија читав систем комуникације на даљину, и то посредством ауторских печата, слања поштанских пошиљки на погрешне или непостојеће адресе. Тиме је иницирао ланац односа који су, захваљујући његовим замислима и акцијама са непредвидивним исходом и неодредивим границама, довели до дисфункционализације једне строго функционалне институције каква је пошта.



Најзад, у аутобиографској серији **Селотејп текстови** (1979) Матковић је сублимирао властито уметничко постојање. Реч је о низовима налепљених фрагмената третираних као крње информације о свом уметничком свету и животу. То су заборављени телефонски бројеви исписани на комаду хартије, цедуље – подсетници, лица људи, књиге и друге ситнице које су чиниле уметникову свакодневицу, а које творе ову дневничку структуру.

БАЛИНТ СОМБАТИ (1950) у складу са идејом синтезе уметности и живота, уметност схвата првенствено као политички чин, а свој уметнички и етички профил изграђује делујући на местима укрштања и прожимања „меког“ југословенског и „тврдог“ источноевропског модела социјализма.

- Полазећи од начелног става да свака животна ситуација може да буде препозната као потенцијално уметничка, уколико је уметник као такву одабере, документује и обради посредством теоријских знања, Сомбати у уметнички рад уводи менталне карактеристике и системски поредак података, рачунајући на прелиминарну идеју, концепт као креативни принцип уметности. Његов први рад са таквим особинама јесу *Трагови* (1970), изведен као тренутна акција на суботичким улицама. Фотографски снимци исте су накнадно систематизовани и кодирани, а потом пренети на план формализације апстрактно мишљеног.
- По сличном принципу Сомбати је симулирао и поступак ленд арта. У медију фотографије представио је ситуације попут оних из домена ленд арта, а да притом није нужно интервенисао у природи и на терену. Наиме, он је из документације Градског музеја у Суботици узео фотографије археолошких ископина које подсећају на интервенције уметника, а потом је третирајући те фотографије извануметничке (научне) намене као нове знаковне творевине превео у контекст сопствене уметности.



Тај поступак употребе фотографије, која прераста улогу посредника у циљу регистрације неког стања или збивања и постаје својеврсно мета-писмо, Сомбати је елаборирао у серијама, као што су: *Баухаус*, *Лењин у Будимпешти* (*Lenin in Budapest*), *Визуелна семиологија* и *Семиологија урбане средине* (из 1972/73).



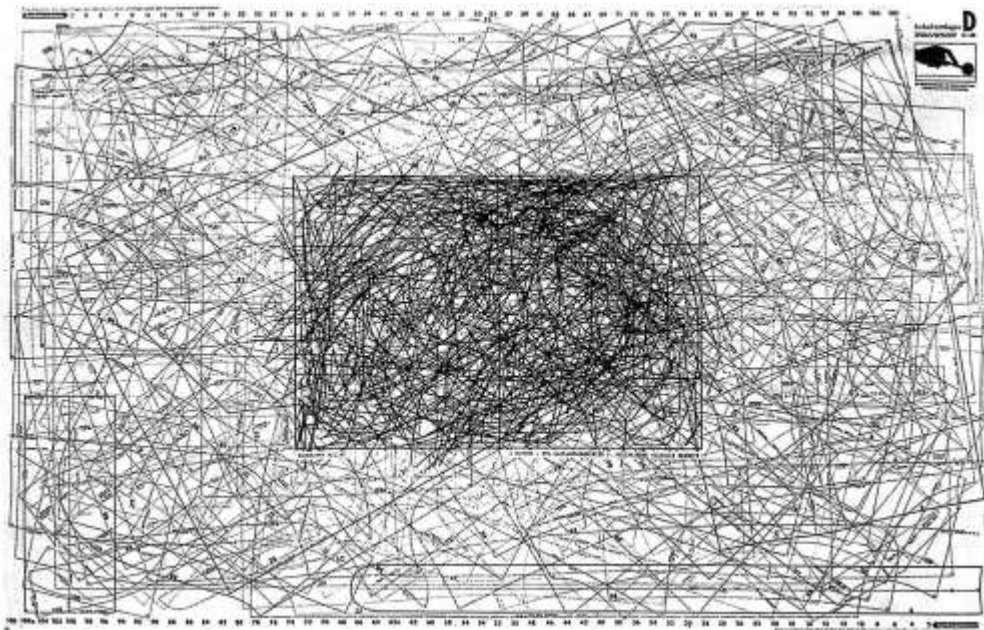
Полазећи од теза Ролана Барта о артифицијелној, знаковној (уместо документарној) функцији фотографије, Сомбати снимак неког стања, призора или догађаја из стварности издваја и повезује у мрежу накнадно успостављених кодова. Тиме доказује да су савремени технички медији, нарочито фотографија, погодни не само за пренос постојећих већ и за формирање нових садржаја и порука. Захваљујући кодификацији и систематизацији знака, привидно објективна фотографија је транспонована из сфере реалног, обичног у домен фиктивног, зачудног, односно уметничког (*Сигнализација тела* 1972).



Перформанс *Лењин у Будимпешти* (*Lenin in Budapest* 1972) поновљен је 1973. у Паризу. Тај рад изворно јесте перформанс зато што се као акција у времену и простору догодио на улицама Будимпеште. Но, тај рад истовремено припада и домену фотографије, јер накнадно постоји само у том медију, али не као документ минулог догађаја, него као новонастала ментална и визуелна структурална целина са политичким конотацијама. Наиме, Сомбати је постер са Лењиновим ликом носио улицама Будимпеште као рекламни пано или транспарент са протестним

паролама. Он је као грађанин соцреалистичког друштва неовлашћено носио лик револуционарног вође и тиме указивао на исклизнуће из поља контроле. Симбол револуције измештен из поља партијске контроле представљао је субверзију бирократског система и уметничку игру која је хуморно, иронијски или цинички нарушавала Лењинов култ. У сличном, субверзивном духу Сомбати изводи и друге акције, попут оне *Срп и чекић* (1973).



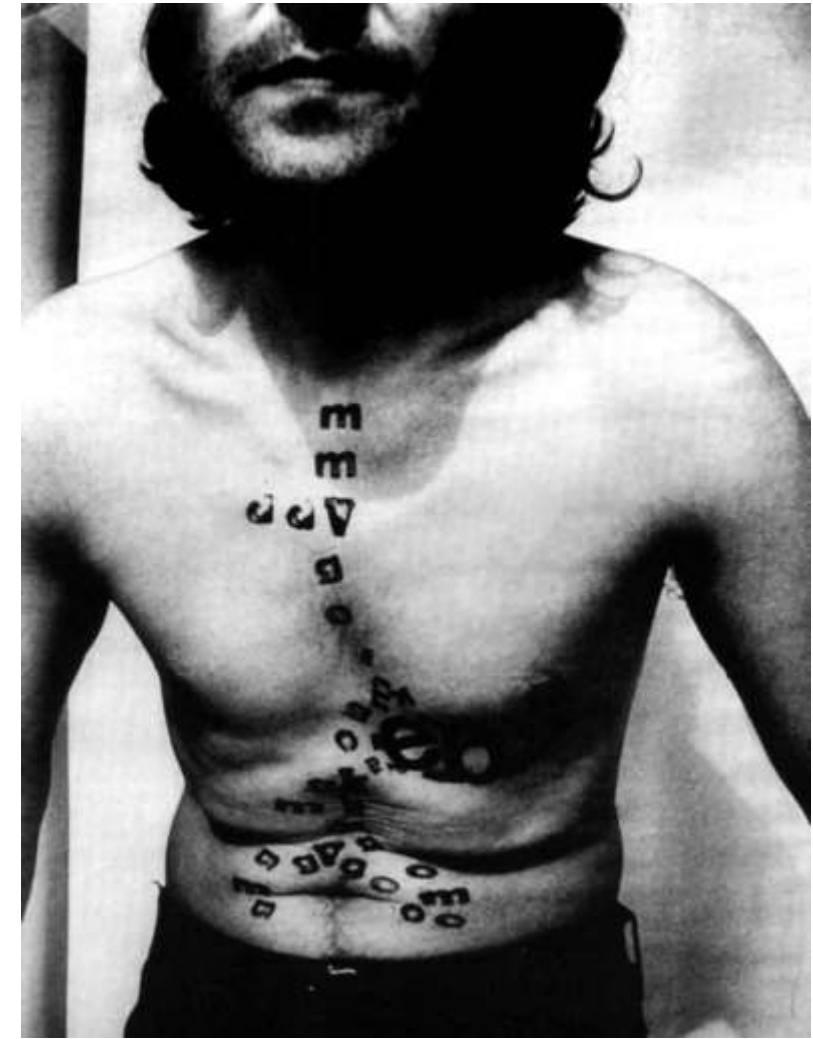


Потом је Сомбатија привукла могућност увођења телевизије као извора покретних слика у поље нових уметничких операција и повезивања са цртежом. Та синтеза је тема и садржај његовог рада **Фудбалограм** (1970). Приликом телевизијског преноса једне фудбалске утакмице, Сомбати је пратио путању лопте и правце те путање бележио оловком на папиру, не гледајући у подлогу док је уцртавао те податке на листу милиметарске хартије. Резултат је био густ сплет хаотичних линија, које личе на неки необични дијаграм. То је визуелни продукт једне концептуалне операције ума, ока и руке уметника. Сви ови конститутивни елементи јединствене уметничке замисли повезани су и прожети крајње транспарентним поступком извођења и значењем дела. Исти рад Сомбати је поновио на Фестивалу проширених медија „Априлски сусрети“ 1975. у Београду.

- Сомбати је био главни иницијатор и организатор наступа групе *Bosch+Bosch*, њен идеолог и први хроничар и историчар. Независно од рада у групи бавио се писањем као заступањем стратегијских циљева нове уметности седамдесетих. Залажући се за уметничку комуникацију путем поште, он пише програмски текст *Процеси који теже ослобађању од власти центара моћи мањина: Mail Art* (1980). У њему пледира за идеолошку борбу против уметничког и културног елитизма, а пре свега против комерцијализације и институционализације нове уметности седамдесетих.



ЛАСЛО КЕРКЕШ (1954) у периоду припадништва групи *Bosch+Bosch* (1971–1974) бавио се визуелном поезијом, фотографијом и ксерографијом. Највећи лични допринос дао је у домену ленд арта и то интервенцијама на исушеном дну Палићког језера (***Интервенција у слободном простору***) и у једној напуштеној кречани у Милни на острву Брачу (обе 1972). Реч је о ефемерним акцијама у природном амбијенту, које су се састојале у бележењу пролазних трагова које природа најпре ствара, а потом брише у својим променама. Године 1973. извео је акцију у духу боди арта, уносећи у свој организам већу количину пене за бријање. Склон самодеструкцији, Керкеш се више трошио и расипао него што се концентрисано развијао, али је у поменутим акцијама и у сликарству друге половине седамдесетих успео да оствари правовремене и радикалне уметничке искоракe.



Каталин Ладик деловала је у домену театра, хепенинга (*Перформанс* 1978) и фонетске поезије, а Ласло Салма (*Омаж Дади* 1972) и Атила Черник (*Телопис* 1975) у домену перформанса и визуелне поезије.

- Групи **ВЕРБУМПРОГРАМ** (1974–1979) из Руме, припадали су студенти архитектуре Владимир Матиони и историје уметности Ратомир Кулић. Сам термин *Вербумпрограм* у својој (псеудо)научној херметичности крије неку врсту шифре. Према његовим идеаторима, тај термин имплицира „стање непрекидне рефлексije“. *Вербум* значи „реч или број, објект или знак“ и није средство које преноси поруку, него је „метод комуницирања“. Реч *Програм* упућује на „програмски карактер рада“ и, као такав, „односи се на усвајање читаве феноменологије индивидуално и колективно организованог искуства“. То упућује на њихово познавање основних теоријских поставки уметности концепта, као и тековина аналитичке филозофије језика.
- У њиховој заједничкој активности преплићу се и прожимају, два плана: теоријски и практични, али никада не долази до потпуног преласка и искључивог деловања у домену теорије. Осим продукције текста, у раду *Вербумпрограма* постоји и продукција предлогака визуелног означавања (што не значи и материјалних уметничких објеката) извршених у акцијама, које су документоване мерењем, фотографским или звучним снимањем или, пак, пројектима и предлозима за акције, који су документовани дијаграмима, мапама и текстуалним упутствима. Прве акције *Edificum*, *Placatum*, *Malus* реализоване су у духу Флуксуса, „невидљиве уметности“ и тезе о идентификацији уметности и живота.

VERBUM PROGRAM		No. 1
1 VERBUM OBJECT, title EDIFICIUM, Zgrada	6 Author, name & address Ratomir Kulić Orlovićeva 91 22400 Roma Yugoslavia	7 Author, photo 
2 Location Ruma ★	8 Participant Borko Mirković	
3 Setting date 140674		
4 VERBUM OBJECT, description Jednospratna zgrada Dimenzije osnove 17.80x11.05- -3.85x4.95 m Visina 15.00 m Obrada fasade: sivi malter i svetložuta opeka OneFloor building Dimension of basis 17.80x11.05- -3.85x4.95 Height 15.00 m Shape of facade: grey mortar and light yellow brick	9 VERBUM SETTING, description Postavka realizovana opašanjem Dokumentovano fotografisanjem Setting realized by perception Photo documented	
5 VERBUM OBJECT, photo 	10 VERBUM MAP 	
	11 VERBUM DOCUMENTARY CENTER (VDC) Student Cultural Center Gallery, 11000 Belgrade, Maršala Tita 48, Yugoslavia	

Stoga *Вербумпрограм* у почетку делује у оквирима једнодневних кућних изложби за сасвим уски круг познаника у Руми, а први јавни наступ има у Галерији СКЦ-а 1974, када излаже рад ***Вербумпрограм документи 1–12*** (1974). Склоност ка искуству Флуксуса потврђују радови из циклуса *Hart* (1975), изведени посредством поштанске комуникације са другим уметницима исте оријентације у свету.

На линији поверења у интуитивно и спиритуално настаје рад *I. K. B.* (1976) посвећен Иву Клајну. У питању је рад на метајезичком нивоу и у стадијуму „пост-реализације“, чија тема реферира на познати пример из историје модерне уметности и наговештава примену поступка цитирања и понављања са разликама својствених постмодернизму.

На крају, у делокруг рада *Вербумпрограма* улази обнова објекта као слике или слике као објекта. Циклуси *Слике обрасци*, *Слике негативи* (1976) и *Стандардни формати: плоче* (1979), припадају подручју елементарног сликарства у којем се анализирају услови постојања самог материјалног корпуса слике сведене на нацрт примарних геометријских форми. Одустајањем од сваке референцијалности слика се своди на таутологију конкретне плохе у серији/низу идентичних модула. После разлаза 1979, протагонисти ове групе поново су се окупили средином осамдесетих на пројекту *Achromia* материјализованог у објекту слике и у медију сликарства, што је *Вербумпрограм* одредило као водећег експонента тенденције *нова геометрија*.