

МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ — СКОПЈЕ

**НОВАТА
УМЕТНОСТ
ВО СРБИЈА 1970-1980**
поединци, групи, појави



NEW ART IN SERBIA

**НОВАТА
УМЕТНОСТ
ВО СРБИЈА 1970-1980**

поединци, групи, поједи

**museum of contemporary art - skopje
september - october 1983**

**музеј на современата уметност - скопје
септември - октомври 1983**

Јеша Денегри

ГОВОР ВО ПРВО ЛИЦЕ-ИСТАКНУВАЊЕ НА
ИНДИВИДУАЛНОСТА НА УМЕТНИКОТ ВО
НОВАТА УМЕТНИЧКА ПРАКТИКА НА 70-ТИТЕ
ГОДИНИ

Не треба посебно да се истакнува дека чувството на индивидуалноста на уметникот е една од битните карактеристики на секоја уметност, без оглед на времето и движењата, се знае дека тоа е она чувство што секој уметник го носи во себе и настојува да го изрази што посилено низ својата уметност. Сепак, во комплексот на појавите што условно ги наречуваме нова уметничка практика на 70-тите години, тоа чувство дојде до израз во потенцирана форма и на начин што се разликува од оној во поранешните или во другите истовремени уметнички ориентации. За да се уочи што попрецизно причината и карактерот на ова чувство на индивидуалноста, се чини дека новата уметничка практика треба да се согледа во контекстот на една специфична духовна клима што, пред сè, во круговите на младите, се јавува во средината на 60-тите години и ѝ припаѓа на широкиот бран на „револуцијата на однесувањето“ во која постои стремеж кон уривање или макар трансформирање на многу обичаи што еднакво владеат во културата, како и во конвенциите на секојдневниот живот. Тоа е време на нагла политизација на младински и други помали групи, меѓу кои спаѓаат и одредени кругови уметници, при што поимот политизација никако не треба да се сфати единствено како политички активизам во потесна смисла на зборот, туку, пред сè, како стремеж кон преобразба на јавната сфера на човечките односи и потреби во кои секогаш значително место му припаѓа на доменот на сетилната и чувствената еманципација, со еден збор, на доменот на „естетското“ (каде што, според Р. Барили, терминот естетско се толкува во историско-етимолошка смисла, тргнувајќи од Баумгартен како „сетилно спознание“). Од тоа потенцирано присуство на „естетското“ во општата духовна клима на историскиот момент произлегува дека многуте содржини длабоко вкоренети во субјектот на секој поединец, а толку поскоро на уметникот, почнуваат силно да

дејствуваат на мотивациите на нивните чинови што, кога станува збор за уметноста, за последица ја има не само измената на техничките и формалните карактеристики на работата, туку често и промената на самата природа на таа работа којашто отсега станува спроводник на ставовите во кој во прв план избиваат волјата и чувството на секој неприкосновен индивидуален избор. Поради тоа, уметникот во својата работа повеќе не се служи со посредување на некоја одредена ликовна форма низ која тие чувства редовно се филтрираат, тој ги отстранува сите мембрани меѓу своето „јас“ и околната реалност, определувајќи се за изразна стратегија што ја наречуваме авторски *говор во прво лице*: тоа е говор на однесување, говор на телото или говор на гестовите и знаковите, а никогаш, пак, говор на форми и во себе затворени материјални објекти, а основната цел на тој непосреден и изразито индивидуален говор се состои во тоа, на планот на симболичниот јазик на уметноста да искаже стремеж кон „дијалектиката на ослободувањето“, врз што се настојуваше, кон крајот на 60-тите и почетокот на 70-тите години, тргнувајќи од многуте посебни и специфични барања. Во општествената и духовната клима на „големото одбивање“ кон крајот на 60-тите години ни сферата на уметноста не останува надвор од подрачјето зафатено од критичкото преиспитување и тоа условува да се појави сомневање во нејзините однапред претпоставени цели, во еднаш засекогаш дадени дисциплини и технички постапки. Во рамките на сеопштиот пренос на акцентите од институционални на поединечни вредности доаѓа и до пренесување на акцентот од поимот *уметност* на поимот *уметник* и оттука се изведува сфаќањето дека уметноста — макар онаа уметност што е опфатена со тој критички дух на историскиот миг —, всушност, сето она што уметникот свесно и одговорно го прави без оглед на тоа во кои појавни форми се искажува неговото творење. Сето тоа дава повод во терминологијата на тековната критика да се воведува поимот *уметничко однесување*, за кое Р. Барили ја дава следнава дефиниција: „Во однесувањето (Il comportamento) акцентот треба да се стави на личноста на уметникот, или подобро кажано на естетскиот истражувач — на физичката и психичката личност, телото и духот — додека традиционалните сфаќања, заборавајќи ги или оставајќи ги настрана различните гестуални, мануелни и физички постапки, преку кои тоа однесување се остварува, наведуваа на тоа предност да му се дава на делото“¹. Во конкретната уметничка практика од крајот на 60-тите и во текот на 70-тите години формите на тоа уметничко однесување беа многубројни и мошне разновидни, но на сите им е заедничко тоа што се одвиваат во настаните во кои личноста на уметникот е

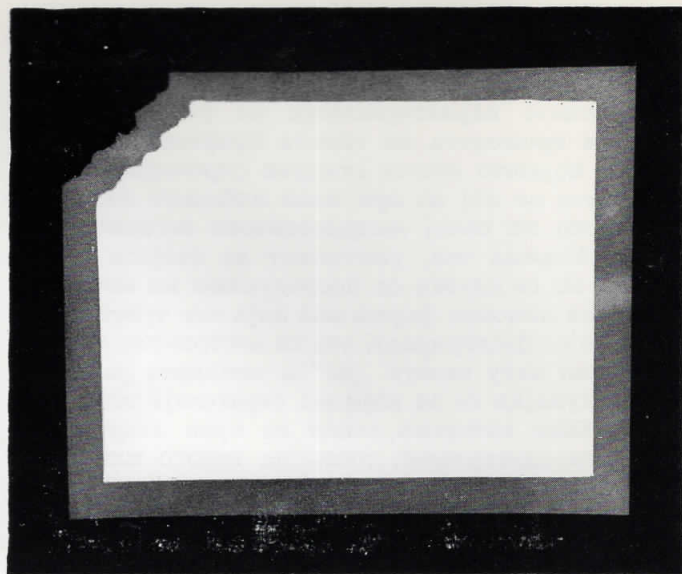


Група уметници: од лево на десно Р. Тодосиевиќ, З. Поповиќ, М. Абрамовиќ, Г. Урком, С. Миливоевиќ, Н. Париповиќ, 1973

единствен или водечки носител на дејствувањето: се мисли на оние уметнички видови со временски ограничено траење што се вбројуваат под поимите на уметноста на телото (Body art), перформансот или видеоперформансот, акција во галеријски или вонгалериски простори и сл., а на сите овие облици на уметничкото изразување им е блиско уште и тоа што постојат од другата страна на материјалниот објект, значи, постојат како жив и интензивен миг на одвивањето на уметничкиот чин, а после тој чин остануваат само различни траги на текстуална, фото, видео или филмска документација. Според многубројните карактеристики, ова уметничко однесување може да се разбере и како засега последен стадиум на уште порано познатат желба во прв план да се истакне процесуалноста на уметничкото дејствува (што како принцип беше применуван во одделни движења на историската авангарда сè до американското сликарство на акција), при што, сепак, како финален резултат се јавуваше повеќе

или помалку конзистентното материјално дело. Како и во хепенингот, така и во различните видови уметничко однесување на 70-тите години, финално материјално дело не постои, макар што при одделни зафати или идеи се користи некој вид условен или дополнителен објект со кој уметникот укажува на можноста за оформување на менталните аспекти на своето однесување; со други зборови, како што наведува Р. Барили, „покрај оние тесно физичко-телесни, своето место го наоѓаат и идеационите однесувања, кај кои телото се вооружува со симболични инструменти како што се збор, бројка или слика“².

Во збиднувањата што кај нас, во недостиг на еден попрецизен и поадекватен термин, се подразбираат под името *нова уметничка практика на 70-тите години*, меѓу аворите кои во текот на минатата деценија во таа насока дејствувале во Србија, дојде до манифестирање на низа изразни ставови, од коишто некои можат со повеќе или помалку цврсти причини да се вбројат во тематиката на овој текст, значи, во тематиката на директното или индиректното манифестирање на чувствата на нагласената индивидуалност на уметникот. Веднаш треба да се каже дека не станува збор за една определена работна постапка, во никој случај една техника или средство за работа; повеќе се работи за една психолошка потреба што најчесто тогаш е присутна кај младите уметници, кои пред различни внатрешни или надворешни предизвици реагираат со отворено искажување, а често и со потенцирање на сопственото *ego*. Притоа, во моментот кога во себе не чувствуваат таква потреба или кога околната ситуација не ги мотивира доволно, тие исти уметници можат да се занимаваат и со други изразни форми, некои од нив дури се согласуваат и на речиси имперсонална аналитичност на работата, што наведува на следниот начелен заклучок: *говорот во прво лице* не е еден вид или една струја во уметноста на



Владан Радовановиќ, Фотографија на фотохартија развиена на иста фотохартија, 1977

70-тите години, тоа, пред сè, е една најзина психолошка, дури и етичка компонента и токму како таква таа може да биде мошне индикативна за разбирање на климата во којашто таа уметност се создаде, како и за разбирање на значењето што таа уметност го носеше во себе.

Во уметноста често постојат појави што во целина не можат да се вклопат под сосема определени збиднувања, но кои со тие збиднувања според извесни карактеристики, им се помалку или повеќе сродни и блиски. Може да се каже дека тоа е случај и со определени идеи на Владан Радовановиќ во однос на поимот на *говорот во прво лице*: некои од неговите „предлози за правење, опис на правење и вежби“, дури од самиот почеток на 1955—57 година во себе носат елементи на уметничко однесување, макар што во моментот на нивното настанување ни самиот автор не беше во состојба докрај да го согледа карактерот на тие идеи; покрај тоа тие не можат да се сметаат за директна претходница на доцните видови на уметничко однесување, бидејќи на младите автори од следните генерации, идеите на Радовановиќ, сè до неодамна, им беа непознати. Еве како самиот Радовановиќ ги опишува тие свои идеи, имајќи го предвид дополнително изграденото искуство за новата уметничка практика: „Проектите на работата го предвидуваат изведувањето на ‚акција‘ или претставуваат запис на нејзиното извршување. Самиот ‚факт‘ беше главно од ‚собен карактер‘, без социјални импликации како флукус, без деструкција како хепенинг. Ако не се настојуваше тие да ѝ припаѓаат на уметноста, не се сметаа ниту за антиуметност... сродноста на другата група

проекти со телесната уметност се состои во свртувањето кон телото како материјал за остварување на работата и во тоа што телото станува и субјект и објект. И тука не се настојуваше работата да ѝ припаѓа на уметноста. Бидејќи стануваше збор повеќе за чувствување на телото отколку за неговата видливост, субјектот е до толку помалку можен како објект за други. Поголемо значење му се дава на доживувањето на предложеното искуство со сопственото тело, отколку на набљудувањето на некој кој тоа искуство го стекнува, а тоа води кон монокомуникативност. Инаку, појдовната точка на работата е порив сопственото тело и чувство повторно да се создадат³. Независно, значи, на кој од изразните категории можат да се приклучат или да се доближат овие идеи на Радовановиќ токму со карактеристиката што самиот автор ја наречува „чувство за сопственост“ стануваат сродни на подоцнежните операции на уметничкиот говор во прво лице.

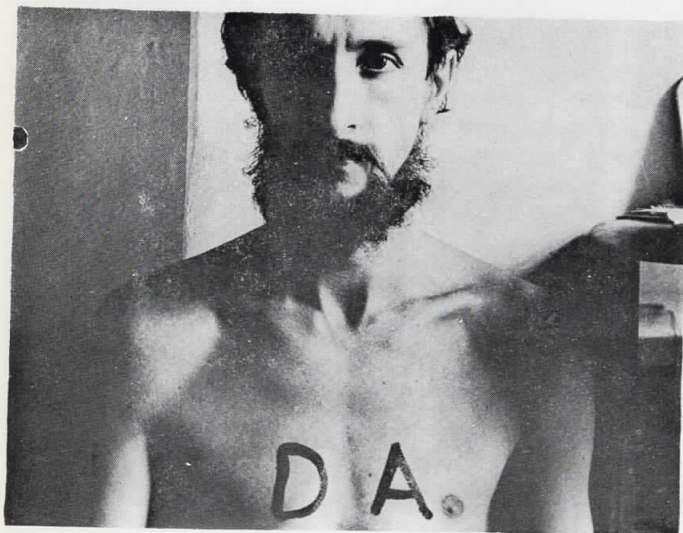
Како уште еден случај на индиректна претходница на овие операции би требало да се наведе филмот на Зоран Поповиќ „Глава/Круг“ од 1968—69: создаден релативно рано. Пред овој медиум да се прошири во творбите на новите уметници, споменатиот филм на поимот говор во прво лице му се доближува со тоа што единствениот предмет на снимање е ликот на самиот автор, макар што неговата основна идеја беше, пред сè, од аналитичка природа: „филмот Глава/Круг, според толкувањето на Јасна Тјардовиќ, е работен со мотивација на сеопфатен и објективен приказ на еден објект (глава) движење (вртење на главата околу сопствената оска) и сите деталји и форми што се наоѓаат на објектот во вид на дводимензионална слика... Филмот е замислен за проекција со осум проектори на кои би биле т.н. бесконечни ленти за секое свртување одделно“⁴.

Првите поопределени симптоми на ова будење на уметничкиот индивидуализам меѓу тогаш младите белградски автори доаѓаат до израз при организирањето на изложбата наречена „Дрангулариум“ во Галеријата на Студентскиот културен центар во јуни 1971. На оваа изложба ѝ претходеа многубројни разговори и состаноци на кои беа претресувани прашањата за положбата на младиот уметник, за неговото образование, неговите перспективи во уметничкиот живот и сл. и во едно истовремено дефетистичко и еуфорично расположение дојде до следниот предлог кој по многу нешта потсетуваше на идејата на изложбата *Аморе мио*, организирана од страна на Акиле Бонито Олива во Монтепулциано во јуни 1970: не беше целта поканетите уметници да изложат свои редовни сликарски, скулпторски или графички творби, значи, она што го прикажуваа на групни или самостојни изложби, туку се предлагаше да изберат кој било вонуметнички предмет, што за секого од нив од сосема лични причини претставува знак на некој став, некое сеќавање или некоја можна порака. Во никој случај не стануваше збор за тоа избраниот предмет, според искуството на *Ready made*, да се промовира во уметничко дело; избраните предмети по правило остануваа и натаму вонуметнички предмети, но истовремено стануваа предмети избрани и обоени со лична црта на уметникот, со што беше назначена онаа линија на преминот од поим *уметност* кон поим *уметник* што може да се смета како карактеристично за стратегијата на уметничкиот говор во прво лице. За изложбата *Аморе мио* Бонито Олива уврди дека повеќе се одвиваше во антрополошки отколку во ливинстички простор, а се чини дека истата забелешка може да важи и за „Дрангулариум“: сè уште не се работеше за изложба нова уметност“, тоа повеќе беше еден вид катарза низ која одделни, тогаш млади или веќе релативно

познати автори, а некои од нив дури идни „нови уметници“, сакаа или мораа да поминат, за дури во своите идни зафати да можат да с впуштат во постапките што ќе се здобијат со јазични карактеристики на новата уметничка практика. Притоа, беше битно споменатата катарза да биде извршена со посредување на чинот на нагласувањето на уметниковиот индивидуален избор, а трагите на тоа првобитно, индивидуално самопрепознавање и самопотврдување ќе останат присутни и во другите постапки со кои одделни учесници од „Дрангулариум“ ќе се занимаваат и во наредните години.

Во текот на 1972. доаѓа до првите манифестации што во помала или во поголема мера поседуваат карактеристики на авторскиот говор во прво лице: Слободан Миливоевиќ на I априлска средба изведува претстава под назив ЖИМ, Раша Тодосиевиќ издава разгледница со свој лик и со натпис ДА на градите, додека Зоран Поповиќ во рамките на уметничката програма на БИТЕФ 6 во септември истата година изведува акција Аксиоми, каде што направи пресвртница од ментална идеја во директно физичко дејствување: во наполно замрачен простор исполнет со мошне интензивен звук уметникот извршува телесна акција во која, со помош на мали сијалици, монтирани на врвовите од прстите, со движење на рацете испишуваше конфигурации на осум елементарни аксиоматски знаци. Натамошен чекор кон уметничките збиднувања во кои уметникот настапува пред публика и станува единствен носител на настаните без посредство на уметнички објект, се случи во акцијата на белградските уметници во 1973, кога Марина Абрамовиќ, Раша Тодосиевиќ, Зоран Поповиќ и Гергељ Урком настапија на фестивалот во Единбург (Edinburgh art 73 во организација на Галеријата Ричард Демарко). Самиот карактер на оваа приредба што ја одбегна поставката на класична изложба и наспроти тоа подразбираше

привремено траење, ги поттикна уметниците да се решат речиси во еден миг за акција што ќе ја изведат на самото место. Еве на кој начин Зоран Поповиќ, еден од учесниците и сведоците на оваа приредба, го опиша нејзиното одвивање: „Во текот на изведувањето на оваа заедничка акција доаѓаше до меѓусебни ритмички ментални интеракции. Тоа, всушност, битно го насочуваше натамошниот тек на настаните на сцената. Тоа, исто така, битно ги усогласуваше овие сосема различни индивидуалности во еднакво контролирана ментална и идеолошка целина: Раша Тодосиевиќ ги боеше фикусите со бела боја, се посипуваше со земја и трчаше. Извади една риба од вода и ја стави на подот каде што остана цело време додека траеше акцијата. Маринела Кожелј непрекинато покажуваше пароли, а со неа од време на време и Раша Тодосиевиќ. Потоа, Маринела му го премачка увото на Раша Тодосиевиќ со црна боја. Зад нив на сидот на распнатото платно стоеше натпис Decision as art (решението како уметност). Марина Абрамовиќ изведе боди акција, односно ритмичка вежба со 10 ножеви со различна големина и форма. Меѓу прстите на својата рака го забодуваше врвот на ножот во сè побрз ритам. Во моментот кога ќе се исечеше, го менуваше ножот. Истовремено, овие удари со ножеви ги снимаше на магнетофонска лента. Во вториот дел од својата акција го репродуцираше звукот од лентата и ја повтори истата акција, но овојпат обидувајќи се синхронно да го следи звукот од лентата. Зоран Поповиќ, скриен зад Сали Холман, ја снимаше акцијата на Марина Абрамовиќ, Гергељ Урком и на Раша Тодосиевиќ со фото или 8 мм. камера. Гергељ Урком го стави фотографскиот апарат на подот и со помош на дрвена граѓа ја назначи архитектониката на просторот на видното поле што беше зафатено од објективот на овој апарат. Поправи еден скршен стол, го приспособи за употреба. Соблекувајќи ја



Раша Тодосиевиќ, Или акција ДА, 1972

својата кошула, исече парче платно и со тоа го тапацираше столот⁵. Конечно, во рамките на истата приредба Зоран Поповиќ го изведе уште и својот самостоен перформанс *Аксиоми* во текот на кој го повтори дејството извршено во текот на веќе опишаниот настап на БИТЕФ 6 во 1972 година.

По тие почетни отворања Марина Абрамовиќ ќе стане прв уметник од овој круг белградски автори кој во серија на перформанси и на акции во духот на боди арт ќе спроведе една целосна стратегија на уметничкиот *говор во прво лице*. По веќе споменатиот настап во Единбург, истата акција под наслов *Ритам 10* таа ќе ја изведува на изложбата *Contermporanea* во Рим во почетокот на 1973, а потоа во периодот 1974—75. следуваат уште четири нејзини настапи (*Ритам 5* во рамките на III априлски средби во Студентскиот културен центар во Белград, *Ритам 2* во Галеријата на современата уметност во Загреб,

Ритам 4 во Галеријата Дијаграм во Милано и конечно *Ритам 0* во Студиото Мора во Неапол, во кои — како што самата истакнува — значењето на дејството во циклусот на *Ритмите* „произлезе како резултат на истражувањата на телото како објект употребен во свесна и несвесна состојба“.⁶ Акциите на Мирна Абрамовиќ поврзани со циклусок *Ритмови*, независно од нивните одделни содржини, имаат една заедничка карактеристика во нагласено силната желба на уметникот својата личност да ја доведе во средиштето на секој од овие настани: таа не е само протагонист на акцијата, туку таа акција ја врши директно на сопственото тело, значи на својот целокупен психофизички организам, при што тој нејзин организам свесно беше изложуван на различните облици на автоагресија. Имено, во секоја од овие акции уметникот однапред и со полна совест го проектира основното „сценарио“ на акцијата, но штом ќе дојде до одвивање на таа акција таа дозволува во неа да се вклучат непредвидени и случајни моменти кои можат да бидат такви, организмот на уметникот да го доведат во опасност од физички повреди или можеби привремени психички оштетувања, па дури во екстремни случаи и во поенцијална опасност по самиот нејзин живот.

Според таа релација меѓу проектираното и случајното, меѓу предвиденото и непредвиденото, акциите на Марина Абрамовиќ, макар што во првиот миг потсетуваат на конкретни животни манифестации — носат во себе карактер на разоткривање на процесот кој првенствено се однесува на проблемот на статусот на уметничкото во една акција што го доведува во прашање единствено уметничкото. Бидејќи, токму на најдлабоката природа на уметноста ѝ е својствена релацијата на факторите свесно-несвесно, а со нивното претставување во дејствата што се одвиваат во реално време и простор станува видлива инаку скриената меѓуусловеност на етапите на процесуалното уметничко однесување. Но, покрај оваа појмовна компонента, акциите на Марина Абрамовиќ поседуваат своја експресивна, а во одделни случаи и митска проекција: некои нејзини гестови (на пример, сечењето на сопствената коса и на ноктите на рацете и на нозете како и фрлањето на нивните остатоци во оган, извршено во акцијата *Ритам 5* од 1974) можат да се читаат според симболичен или психоаналитички клуч, упатувајќи на содржини кои како да водат потекло од длабинските наслојки на индивидуалното или дури на колективното несвесно. Во сите овие акции редовно е присутна исклучителната персоналност на Марина Абрамовиќ: според нејзиното вфаќање, уметноста мора да се создава со тотално внесување на битието, во уметноста не смее да постои ништо рутинско и техничко, туку сето она што

се врши во неа и во нејзино име треба да се врши со етика на целосно предавање на митскиот повик на уметноста. Циклусот *Ритми* настанат меѓу 1973—75, со уште неколку акции и видео творби од 1976 (*Уметноста мора да биде убава — Уметникот мора да биде убав*, циклусот *Ослободување на гласот — Ослободување на меморијата — Ослободување на телото*) сочинуваат јадро на опусот на Марина Абрамовиќ како самостоен автор; по 1976. таа дејствува во заедница со германско-холандскиот уметник Улеј и овој дел од нејзината работа, што во целост се одвива во странство, стои надвор од темата на овој текст и оваа изложба.

Свеста за пристапот кон уметноста како авторски *говор во прво лице* Раша Тодосиевиќ отворено ја манифестира во 1972. кога ја изведува веќе споменатата акција под наслов ДА, навистина сè уште не во вид на јавен настап на уметникот, туку како творба во медиумот на поштенска разгледница, на која го прикажува сопствениот лик, а овој чин го толкува со „мотивација дека уметничкото дело е нераскинливо од личноста на самиот уметник“⁷. Истата година Тодосиевиќ изведува неколку акции со привремено траење (*Место, Скулптура, Знак*), но токму од единбуршкиот настап во 1973. со девиза *Решението како уметност* тој започнува со низа перформанси кои оттогаш до денес, заедно со творбите за линиите, ќе претставуваат централен и, секако, најкарактеристичен дел на неговото сфаќање на уметноста.

Акциите на почетните перформанси на Тодосиевиќ (*Пиење вода, Перење вода* и друго од 1973—74) се одвиваат под мотивација на тврдењето *Решението како уметност*: станува збор за настаните што се речиси сосема доближени до некои реални животни манифестации и дури правото на авторот да ги промовира во уметнички акции, како и контекстот во кои тие акции се вршат, ги одвојува од претопувањата во самото животно однесување. Оттука произлегува дека употребата на тврдењето *Одлуката како уметност* претставува гест на потенцирано чувство на уметниковата персоналност: станува збор, навистина, за една од можностите на познатиот чин на прогласување (на номинација наместо на формулација) на уметничкото дело и без оглед на тоа колку често оваа постапка беше испробувана во поновата уметност, ја прифаќаат и натаму ја разработуваат оние автори кои со посредство на таа постапка сакаат одново да го спроведат во практика уметничкото однесување како однесување на уметничкото самоволие. Тодосиевиќ, меѓутоа, наскоро стигна до границите на оваа постапка и наместо во вид на априорна номинација почна со примена на прашална форма на изјаснувањата за природата на уметноста, тврдејќи, притоа, дека самиот „начин на кој



Марина Абрамовиќ, *Уметноста мора да биде убава*, уметникот мора да биде убав, 1975

уметникот го поставува прашањето за уметноста е уметничкото дело.⁸ Тоа, всушност, беше битната смисла на еден циклус што започна во 1976, со перформансот *Was ist kunst*, Patricia Hennings, изведен во текот на снимањето на видео творбите за Галеријата Кринзингер во Брдо во Истра, а под ист основен наслов (значи под наслов *Was ist kunst?*) со промена на името на личноста на која уметникот ѝ се обраќа. Тодосиевиќ од 1971—81. изведе низа перформанси во Париз, Белград, Турино, Виена, Загреб, Лублин, Варшава, Краков и во Катовице. Карактерот и значењето на оваа серија перформанси најдобро ги протолкува самиот автор: „Перформансите, под наслов *Was ist kunst?* се политички перформанси во најширока смисла на зборот. Не уметност во служба на политиката, туку уметност која општествениот перформанс го сублимира во еден уметнички перформанс нагласувајќи во тоа сублимирање некои карактеристики на општественото збиднување, на феноменот на психологијата на масите, на демагогите на јазикот, на постојано повторување — во едно катарзично нагласување“⁹.

Последнат серија перформанси на Тодосиевиќ под наслов *Vive la France Vive la Tyrannie*, што тој ги изведе во 1979. во текот на една турнеја по Холандија (во Амстердам, Енсхеде и во Арнхајм) всушност, се надоврзува на индиректното, но и од страна на самиот уметник декларирано политичко значење на претходниот циклус: популарниот (револуционерен) слоган *Vive la France — Vive la Liberté*, овде добива иронична трансформација во приватниот слоган на Тодосиевиќ што е наведен во насловот на творбата, а самиот тој наслов и акцијата што авторот ја врши во тој перформанс (гестови на силни и наизменични удари по тврда метална плоча и по мека материја на глина) носат во себе силна демистификаторска интенција очигледно препрета против оние содржини што претпоставуваат во „позитивна“ идеолошка насоченост и социјална ангажираност на уметничките искажувања.

Слободан Миливоевиќ во своите акции во прв план не го наметнува сопственото его на уметникот, но со оглед на тоа дека содржината на неговите акции често е читлива единствено според авторовиот личен клуч, за тие акции е можно да се зборува како за еден вид уметничка „индивидуална митологија“. Правилно е воочено дека „разбирањето на неговите претстави, објекти и акции е тешко поради создавањето на авторовите субјективни/ херметички системи засновани, пред сè, на неговата приватна терминологија... Изведбата на Миливоевиќ би одговарала на оној вид изведба во уметноста што во себе вклучува системско спротивставување на системската изведба во уметноста“¹⁰. Можеби

толку поради таквиот ексцентричен карактер на работа Миливоевиќ остана настрана од магицата на збиднувањата во новата уметничка практика во Белград во периодот на нејзиното профилирање во еден веќе оформен јазик, макар што неговата улога во првите настапи на таа практика, на самиот почеток на 70-тите години, беше од пионерско значење. Акциите на Миливоевиќ како што се *Разложување на коцка* и *Облепување на огледало* од 1971, амбиентот *Темна комора* од 1972, претставите ЖИМ од 1972 и *Лебедово езеро* 1973 и др. остануваат како примери на оние изразни конгломерати во кои се испреплетуваат елементи на хепенинг и перформанс со елементи на театарска игра и пантомима, овие пак со елементи на конкретни животни манифестации, а сето тоа му одговараше на менталитетот на првата етапа на новата уметничка практика во која сè уште не беше развиена онаа авторerefлексивна црта што ќе стане карактеристична за работата на авторите кои поседуваат веќе определена свест за метајазичната природа на уметноста, дури и кога станува збор за однесувањето што го подразбираме под авторски *говор во прво лице*. За разлика од поголемиот број претставници на новата уметничка практика кај кои определувањето за *говорот во прво лице* е резултат на потребата да се потенцира некој сосема индивидуален став и гледиште, кај Неша Париповиќ овој начин на манифестирање е одбележан со определена дистанца што авторот мошне свесно ја воспоставува меѓу содржините што ги изнесува и постапките со кои тие содржини ги соопштува. Евидентно е, имено, дека Париповиќ никогаш не ги користел директните форми на јавното уметничко настапување како што се акциите и перформансите; напротив, медиумите со кои најчесто се служеше се медиумите на техничка регистрација и репродукција на збиднувањата, како што се фотографијата, филмот и видео. Но, од друга страна, тематиката на најголемиот број на изведбите на Париповиќ изработени во овие медиуми тесно е сврзана со авторовиот лик и авторовото однесување, со тоа што веднаш треба да се истакне дека тие глетки немаат некоја приватна или автобиографска нота, туку се замислени и се реализирани како своевидни рефлексии за уметникот и за природата на неговото творештво, за уметникот и за времето низ кое неговото творештво се одвива, за уметникот и за смислата што ја носи неговото творештво и сл. Така во фото—творбата *Без наслов* 1975. самиот автор е прикажан како во различни положби на размислување седи покрај маса, над празен лист бела хартија, што дава повод оваа творба да се разбере како знак на свест за битната ментална природа на уметноста со која тој се занимава; во

творбата 33 години авторот е снимен во различни моменти и ситуации на движење низ градот, а распоредот на фотографиите е извршен, така што, затвора еден фиктивен лак на времето во чие средиште се наоѓа годината на раѓањето на уметникот; конечно, филмот под наслов *Неша Париповиќ* 1977 (снимил Јова Чекиќ) го прикажува движењето на уметникот низ просторот на градот надвор од постојните и однапред дадени патеки, при што речиси опсесивното повторување на исти или слични дејства ѝ дава на содржината на филмот карактер на еден вид „отворено дело“ што истовремено може да носи сосема буквално, но и некое дополнително значење. За карактерот на тоа искажување на Париповиќ што секогаш намерно докрај неодредливо, типично е токму остварувањето под наслов *Пораки — Messages*: на фотографиите авторот е прикажан како пренесува или прима различни усмени пораки, додека текстот што оди со тоа остварување само ја потенцира извесната „тајна“ што, наводно, во тие пораки се крие. Очигледно е, значи, дека начинот на говор во прво лице на Париповиќ не е од експликативна природа: уметникот, навистина, сака сам да настапува, но никогаш докрај не се разоткрива, целата содржина на изведбата се движи околу неговата личност, но таа содржина никогаш не му се наметнува на гледачот, туку редовно се остава во меѓупросторот на некоја свесно барана релативност. На начинот на уметничкото размислување на Гергел Урком не му е својствено истапување во прво лице и основната проблематика на неговите изведби се одвива во внатрешните простори на аналитичките операции, најнапред во концептуална смисла, а потоа во подрачјето на еден специфичен вид сликарство. Сепак, во состав на III априлски средби во Студентскиот културен центар 1974, кога беа изведени неколку клучни перформанси меѓу кои и *Ритам 5* на Марина Абрамовиќ и *Пиенје вода* на Раша Тодосиевиќ, Урком прикажа една акција со стол, поврзувајќи ја содржината на овој настан со оној што една година пред тоа го изведе на фестивалот во Единбург. Дури и кога користеше форма на јавен настап, Урком не излезе надвор од делокругот на своите интерни, речиси херметички, преокупации: неговиот пример е карактеристичен според тоа што покажува како и во медиумот на перформансот можат да се зачуваат изразито менталните и авто рефлексните компоненти. Во работата на уметниците кои своето дејствување го започнаа собрани во групи доаѓаше до повремени манифестирања на нагласено чувство на уметнички индивидуализам, особено во ситуации кога на покус или на подолго време попушташе кохезијата на нивните заедници. Така, во активноста на припадниците



на групата Bosth + Bosch може да се согледаат неколку карактеристични примери на авторскиот говор во прво лице: најнапред тоа беше акцијата на Балинт Сомбати *Lenin in Budapest* од 1972 во која уметникот во официалниот протокол на првوماјската парада провлече лична акција на носење транспарент со фотографија на Ленин, предизвикувајќи со тоа конфликт на приватно и индивидуално однесување во рамките на едно јавно и масовно собирање, а истиот автор во 1973 изведе фото-изведба под наслов *Body signalisation*, во која телото на уметникот беше користено како објект и место на означување, одбележано со посебен авторски печат. Другиот припадник на истата група кој изрази потреба за индивидуализација на однесувањето беше Славко Матковиќ за чие остварување под наслов *Јас сум уметник* Балинт Сомбати го даде следново толкување: „Видејќи не можеше повеќе да создава дела со кои би се верификувал како уметник, Матковиќ реши да даде оглас во печатот за своето уметничко постоење и тоа служејќи се со форма и идеја што не беше на творечко-атистичко ниво. На тој начин огласот во печатот стана најпогоден вид и начин идејата *Јас сум уметник* да се реализира. Огласот беше објавен во 1974 во *Hamburger Zeitung*“¹¹

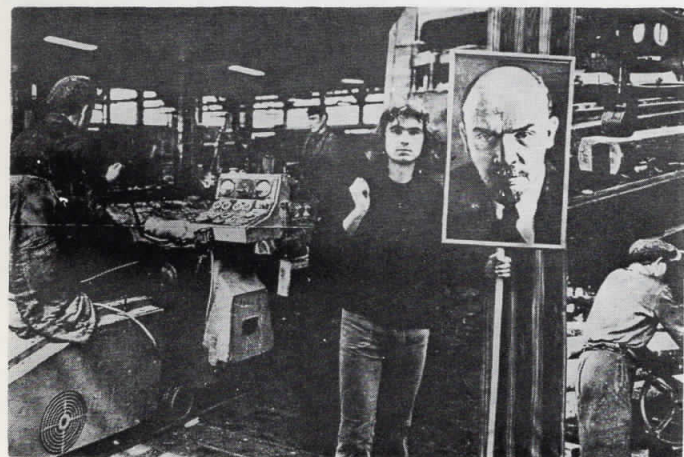
Додека за сите досега спомнати автори влегувањето во подрачјето на новата уметничка практика на 70-тите години значеше, всушност, почеток на нивното дејствување, за Радомир Дамњановиќ Дамњан тоа беше предизвик на раскинување со облиците на неговите дотогашни уметнички активности. Во случајот на Дамњан постои, значи, момент на напуштање на веќе освоените позиции, извршен сосема свесно и со настојување да се одговори на прашањата што ги поставуваше изменетата духовна и идеолошка клима од почетокот на осмата деценија, а веќе и самото решение за тој момент на прекин мораше да подразбере уметничко однесување

исполнето со нагласено чувство на авторски индивидуализам. Носен од таа потреба Дамњан знае дека денешниот уметник не мора да биде врзан со специјалноста само на една одредена дисциплина: тој истовремено ги користеше техниката на фотографијата, филмот и видео, изведуваше перформанси, работеше слики и цртежи, користеше чин на прогласување и априорно декларирање на уметничките вредности итн., оправдувајќи ги сите тие постапки со мотивација за што поекстензивно манифестирање на желбата на уметникот.

Наспроти таа разнообразност на медиумите и техниките, евидентно е дека во творештвото на Дамњан постојат две основни проблемски линии, всушност два битни начина на уметничко размислување. Прво е линијата во која авторот се концентрира на прашањата на внатрешната природа на уметничкиот јазик и затоа е можно тој пол да се нарече аналитички, а другото, пак, е линијата во која авторот се занимава со соопштување на некои сопствени гледишта за општи или специфични прашања на животната реалност и затоа тој пол би можел да се нарече референцијален. Дамњан свесно негува напоредно присуство на двете компоненти, од кои првата му служи за тоа да ги изострува внатрешните проблеми на своите уметнички формулации, а втората за својата уметничка практика да не ја изолира од постојните општествени и културни настани, како и за тие настани да изнесе ставови што се опфатени со стратегијата на авторскиот говор во прво лице. Првиот став од овој вид Дамњан го искажа на „*Дрангулариум*“ 1977, кога, единствен од учесниците на оваа изложба, наместо некој конкретен предмет издвои текст со кој го декларира својот авторски избор, образложувајќи ги и причините што го наведоа на таков избор. За време на престојот во Соединетите држави 1973. Дамњан реализира циклус цртежи и фотографии под наслов *Во*

чест на советската авангарда, каде што за првпат го прикажа сопствениот лик: на фотографиите е прикажано лицето на авторот на чие чело се испишани имањата на уметниците (Ел Лисицки, Пуњи, Плебњиков и др.) во чија чест е посветено ова остварување. Значењето на остварувањето, покрај сосема личната има и определена идеолошка конотација: судбината на советската авангарда за Дамњан претставува не само културно, туку и социополитичко прашање и тој за тоа прашање сака да изнесе не само начелно уметничко, туку и свое емотивно, човечко гледиште. Учествувајќи на *Тригон* во Грац 1975. што таа година се одржуваше на тема *Идентитет, антиидентитет и алтернативен идентитет на уметникот* — Дамњан го изведе својот прв перформанс со чин на деструирање. *Библијата*, Хегеловата *Естетика* и Марксовиот *Увод во критиката на политичката економија*, со што по претходното остварување продолжи во форма на уметничка акција да спроведува еден вид посреден идеолошки дискурс. За карактерот на тогашното расположение на Дамњан најдобро сведочи следниот текст објавен како коментар кон неговиот тригонски настан: „Обидете се да бидете слободни: ќе умрете од глад. Општеството ве поднесува единствено ако сте де сервилни, де сурови: тоа е затвор без чувар, затвор од кој човек може да избега само мртов. Каде да одиме кога животот е единствено можен во човечка заедница. Макар што сè во нас ѝ се спротивставува, не сме доволно дрски за да можеме во неа да питаме, ниту доволно урамнотезени за да можеме да ѝ се предадеме на мудроста. На крајот на краиштата, како и другите, остануваме во неа преправајќи се дека сме презафатени; се решаваме на тоа благодарейќи им на резервите на итрините: помалку е смешно да се преправа дека се живее, отколку да се живее“.¹²

Расправите што ги води со *говор во прво лице* Дамњан го продолжува во серијата видео творби, настанати за време на авторовиот престој во Тибинген 1976: тоа се ленти под наслов *Читање на истиот текст, читање на Маркс, Хегел и на Библијата под светлоста на кибритот, Дамка во просторот или Положбата на поединецот во општеството и Секојдневен ритуал на пиење кафе*. Како и во уште една низа творби во медиумот на фотографијата (*Време од 1863. до 1974, Ништо излишно во човечкиот дух* и др.), во перформансот под наслов „Од работа кон творештво“, што беше изведен во Загреб и на двапати во Белград 1978—79, Дамњан низ различни метафорички постапки го искажува своето генерално гледиште: тоа е гледиште за судбината на изделената, изолираната и во суштина на осамената положба на уметникот чие однесување не трпи врзување со никакви упоришта освен со оние што му преостануваат во неговата независна индивидуалистичка егзистенција. Покрај директни, Дамњан истовремено применува и посредни форми на изразување на тој авторски индивидуализам: го циклусот творби на хартија од 1977, како и во фотографиите под заеднички наслов *Ова дело е од проверена уметничка вредност*, Дамњан со помош на за таа цел посебно направениот штембил со текстот наведен во насловот на творбата објавува — не подразбирајќи со тоа никаква обликовна интервенција, туку потпирајќи се единствено врз силата на сопствената уметничка компетенција — априорно тврдење за карактерот и квалитетот на таа творба, изразувајќи го со тоа и своето спротивставување на сите, на уметникот однадвор наметнати инструменти на валоризација. Живеејќи и дејствувајќи во два различни социокултурни амбиента — најнапред во југословенскиот, а потоа во италијанскиот — Дамњан искуси многу противречности на современиот уметнички професионализам и под

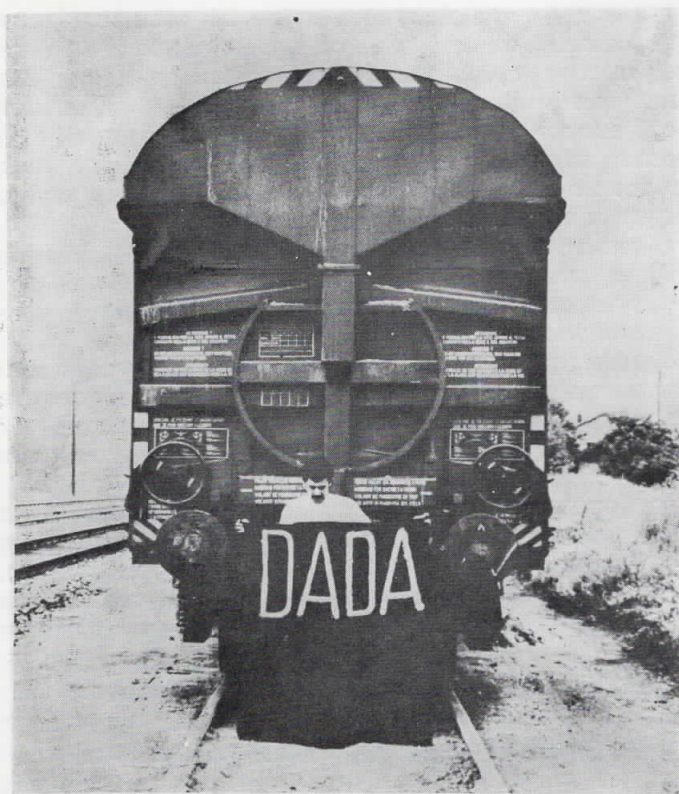


Јанез Коцијанчик, Ресторанот кај КОД, 1970

Балинт Сомбати, Ленин во Будимпешта, 1972

товатот на тие искуства дојде до сознание дека цврстината на етичкиот статус најнапред се брани со пренос на работните мотивации од постоњето на уметничкиот објект на однесување на самиот субјект на уметникот. Со тоа неговиот случај стана парадигма на авторскиот *говор во прво лице* и тоа не само според операциите што ги извршува, туку и според побудите што ги вградува во темелите на тие операции.

Од средината на деценијата побудите на уметничкото однесување и причините на истакнувањето на уметниковото его не престануваат да дејствуваат, но поминуваат низ процеси на трансформација на начинот на своите изразувања. Уметникот, значи, ја задржува потребата за *говор во прво лице*, но чувствува и гледа дека околниот амбиент има сè помалку разбирање за отвореноста и декларативноста на тој говор, што доведува до неминовноста на преод од „јавни“ во „приватни“ или, подобро кажано, сосема субјективни видови на однесување. За таа измена на менталитетот на однесувањето сведочи Зоран Поповиќ кога зборува за тоа дека по 1975. како момент во кој кулминираше свеста за социо-политичкиот активизам на новата уметност, мораше да тргне кон сосема друг пол, кон свртување кон себеси, што резултираше со идеја за еден вид „автопортрет, како (само)критичка творба за уметникот и за неговата околина и за неговиот приватен вкус“¹³. Последицата на тоа решение беше очигледна во следните два проекта на овој автор: во оној под наслов *Работник типомашинист Миодраг Поповиќ: за животот, за работата, за слободното време*, изложен на V триенале на југословенските ликовни уметности во Белград 1977, како и во оној под наслов *Филмски автопортрет*, замислен 1976, а подоцна реализиран под карактеристичен наслов *Приватна мода*, каде што авторот претстави ситуација во која две познати манекенки беа облечени во



Ласло Салма, Дада, 1972

облека што тој (значи уметникот) секојдневно ја носи.

Уметник кој кон крајот на деценијата низ целото свое дејствување го инкарнира тој интимен и изразито контемплативен аспект на однесување е Зоран Белиќ. Во низа свои настапи што се одржаа во Амстердам во 1978, во Генова 1979, во Белград и на Биеналето на младите во Париз 1980, во Дизелдорф, во Љубљана и повторно во Белград 1981, Белиќ ги демонстрираше видовите на однесување коишто, навистина, подразбираа физичко присуство, но во кое сепак свесно се одбегнува какво и да е нагласување на надворешното збиднување што би можело тоа однесување да го воведо во подрачјето на „акција“. Затоа Белиќ своето однесување и самиот го обележува со поимот „вежби“: причината за „вежби“ очигледно не е во јавноста на она што уметникот го прави пред другите, туку во приватноста на она што го чувствува и преживува во себеси. „Вежби“; фрагменти на конструкција — напомува Белиќ — се израз на едно од можните разбирања на светот, а не обид на конструкција на каква и да е нова теорија, бидејќи на земјата и не постојат нови работи, туку тоа е повеќе белешка за нужноста на следење на индивидуалниот пат на кој нема и не мора докрај сè да се разбере, но кој се прифаќа како даденост и како достоин предизвик целиот, докрај да се помине¹⁴. Во „вежбите“ на Белиќ, значи, не станува збор за тоа да се стигне до некој исход, — како во збиднувањата на перформансот — да се претстави еден вид настани; кај него намерно изостануваат многу елементи на дејството, а наместо тоа се јавува настојувањето за достигнување медитативна состојба што уметникот, секако, не ја остварува во секојдневното постоење, туку тогаш кога сака да ја изрази својата уметничка вокација. А за да може адекватно, според своето чувство, да ја изрази таа вокација, уметникот постојано мора

да биде подготвен на можноста за настап и оттука произлегува потребата на Белиќ за негување на сопствениот лик (на сопствениот изглед) како збир на специфични знаци на уметничката издвоеност: станува збор — како што самиот вели — за „квалитетот на разликување и квалитетот на разликуваното, што го условува начинот на дејствувањето“¹⁵ Бидејќи веќе со самото тоа „квалитетот на разликување“ е во состојба да ја пренесе својата уметничка намера, Белиќ веќе нема потреба за дејствување — токму во таквото очигледно отсуство на чинот тој со еден посреден пат се вклучува во подрачјето на уметничкиот егоцентризам на *говорот во прво лице*. Затоа на неговиот пример можеби е најјасно видлив крајот на лакот што е опишан во тематиката на истакнување на индивидуалноста на уметникот во новата уметничка практика на 70-тите години: на исходната точка на тој лак стои поривот за акција, на заклучната точка на тој лак стои поривот за медитација, но и во едниот и во другиот случај еднакво станува збор за поривот самото однесување на личноста на уметникот да се воведи во подрачјето на изразните постапки кои поседуваат сосема полноправен статус на уметност.

ЗАБЕЛЕШКИ

¹ Ренато Барили, Однесување, *Ideje*, 6, Белград 1979, стр. 135, оригинален текст, Renato Barilli, *Il comportamento, Situazioni dell'arte contemporanea*, Рим 1976.

² Истиот текст, *Ideje*, 6, стр. 137.

³ Владан Радовановиќ, *Moja istraživanja i projekti*, каталог од изложбата *Nova umjetnička praksa 1966—1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Загреб 1978.

⁴ Јасна Тијардовиќ, Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosi-jević, Gargelj Urkom, каталог од изложбата *Nova umjetnička praksa 1966—1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Загреб 1978.

⁵ Зоран Поповиќ, *SPOT*, 10, Загреб 1977, стр. 28.

⁶ Марина Абрамовиќ, каталог од изложбата во Салонот на Музејот на современата уметност Белград, 10, IV — 5. V 1975. Во истиот каталог се објавени содржините на сите пет перформанси од циклусот Ритам (*Ritam* 10, 5, 2, 4, 0, 1973—75).

⁷ Раша Тодосиевиќ, *Velike Južne predstave*, издание на Студентски културен центар, Белград 1980.

⁸ Истата публикација.

⁹ Раша Тодосиевиќ, ракописот кај авторот.

¹⁰ Јасна Тијардовиќ, истиот текст.

¹¹ Балинт Сомбати, *Značajniji momenti u radu grupe Bosch + Bosch*, каталог од изложбата *Nova umjetnička praksa 1966—1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Загреб 1978.

¹² Каталог од изложбата *Trigon 75-Identitat, Alternative identitat, Gegenidentität*, Грац, Künstlerhaus, 6. X — 2. XI 1975, повторно објавено во монографијата *Radomir Damnjan, Niente di superfluo nello spirito*, Edition Dacic, Тубинген 1978.

¹³ Зоран Поповиќ, ракописот кај авторот.

¹⁴ Зоран Белиќ, текст во публикацијата *Zajednička škola o prostoru*, Salon muzeja savremene umetnosti, Белград, септември 1981.

¹⁵ Истата публикација.

4. Ослободување на меморијата, 1976 перформанс (фотографија текст и видео), 50 x 60 цм
U-matic c/b, звучен
сопст. МСУ, Белград

ЗОРАН БЕЛИЌ

5. Вежба; за трансформација, 1980 текст, цртеж, фотографија, 93 x 45 цм (1—2), 93 x 101 цм (1—3)
сопст. МСУ, Белград

ГРУПА BOSN + BOSCH (6—20)

АТИЛА ЧЕРНИК

6. Телопис, 1975 перформанс (фотографија), 51,5 x 35 цм (1—3)
сопст. авторот

ЛАСЛО КЕРЕКЕШ

7. Визуелни интервенции во слободен простор, Суботица, 1972 акција (фотографија), 17 x 12 цм 25 x 19 цм
сопст. МСУ, Белград
8. Интервенции во слободен простор, езеро Палиќ, 1973 акција (фотографија), 17 x 22 цм (1—3)
сопст. МСУ, Белград
9. Визуелни интервенции во слободен простор, 1973 акција (фотографија), 18 x 29 цм (1—2)
сопст. МСУ, Белград

КАТАЛИН ЛАДИК

10. Поемим, 1978 фотографија, 30 x 39 цм (1—6)
сопст. авторот
11. Спуштање на Нови Сад по Дунав, 1973 акција (фотографија), 40 x 29 цм (1—2)
сопст. авторот

МАРИНА АБРАМОВИЌ

1. Двеста и дваесет чекори, 1973 фотографија, 18 x 24 цм (1—12) сопст. приватна
2. Ритам 2, 1974 перформанс, (фотографија) 50 x 70 цм (1—10)
сопст. приватна
3. Уметноста мора да биде убава, уметникот мора да биде убав, 1975 перформанс, (фотографија и текст), 50 x 60 цм (1—4)
сопст. приватна

СЛАВКО МАТКОВИЌ

12. Пробив, 1972 акција (фотографија), 29,5 x 5 цм (1—6)
сопст. авторот
13. Хоризонтално I, II, 1972 летрасет на хартија, 41 x 28,5 цм
сопст. автоот
14. Заборави ја оваа слика, Меморирај ја оваа слика, 1972 комбинирани техника (фотографија во боја, туш), 40 x 28,5 цм
сопст. авторот

15. Botticelli Sandro, 1975 Комбинирана техника (туш, летрасет на хартија), 42 x 28,5 цм
сопст. авторот

16. Деавторизација на уметничко дело, 1981 акција, (фотографии и текст), 30 x 40 цм (1—8)
сопст. МСУ, Белград

БАЛИНТ СОМБАТИ

17. Футбалограм I, II, 1970 фломастер на малиметарска хартија, 32 x 46 цм (1—2)
сопст. МСУ, Белград
18. Lenin in Budapest, 1972 фотографија, акција, 39 x 30 цм (1—2)
сопст. МСУ, Белград
19. Body Signalization, 1973 фотографија, 50 x 60 цм
сопст. авторот
20. Однос гума-месо, 1979 фотографија, 30 x 40 цм (1—3)
сопст. авторот

ЈОВАН ЧЕКИЌ

21. Од серијата 18 цртежи, 1979 цртеж со туш на милиметарска хартија, 30 x 21 цм (1—18)
сопст. МСУ, Белград
22. Drawing for nothing, 1983 туш и златна боја на хартија, 70 x 70 цм (1—2)
сопст. авторот

РАДОМИР ДАМЊАНОВИЌ-ДАМЊАН

23. Дезинформации (White, Yellow, Black, Blue), 1972 литографија, 51 x 74 цм (1—4)
сопст. МСУ, Белград
24. Без наслов, 1973 акрилик на платно, 125 x 200 цм
сопст. МСУ, Белград
25. Идентитет, 1975 перформанс (фотографија), 26 x 39 цм (1—8)
сопст. приватна
26. Ова е дело со проверена уметничка вредност (а), 1976 туш, печат на хартија, 68 x 50 цм (1—3)
сопст. МСУ, Белград

26^a. Ова е дело со проверена уметничка вредност (б), 1976 туш и печат на формулар, 28 x 40 цм (1—6) сопст. МСУ, Белград

27. Само продолжете, вашиот живот е перспективен, 1976 фотографија, 95 x 128 цм сопст. приватна

ГОРАН ЃОРЃЕВИЌ

28. Трансформација на просторот, 1975, цртеж со молив на милиметарска хартија, 29 x 19,5 цм (1—10) сопст. МСУ, Белград

ЕКИПА А³

29. Автобус, Белград, 1973 акција (фотографија на хартија, хегах во боја), 28 x 20 цм, 50 x 70 цм сопст. авторите

30. Орање, Загреб, 1973 акција (фотографија на платно, хегах во боја) 28 x 20 цм, 50 x 70 цм сопст. авторите

ГРУПА (31—38)

ЧЕДОМИР ДРЧА И АНА РАКОВИЌ

31. Ентропија на видот, 1971 колаж (текст на хартија), 60 x 21 цм, 42,5 x 21 цм сопст. авторите

ВЛАДИМИР КОПИЦЛ

32. Текст 1, IV, 1971 машина за пишување, хартија, 35 x 25 цм сопст. авторот

33. Текст 2, IV, 1971 машина за пишување, хартија 35 x 25 цм сопст. авторот

34. Текст 3, VII, 1971 машина за пишување, 35 x 25 цм сопст. авторот

35. Без наслов, 1975 комбинирана техника, 36,5 x 26 цм сопст. авторот

36. Без наслов, 1975 комбинирана техника, 35 x 26 цм сопст. авторот

37. Без наслов, 1975 комбинирана техника, 35,5 x 26 цм сопст. авторот

МИША ЖИВАНОВИЌ

38. Несемантичко поле, 1970 колаж, темпера на хартија, 38 x 25,5 цм (1—8) сопст. авторот

ГРУПА ИЗГЛЕД (39—59)

ВЛАДИМИР ЈОВАНОВИЌ

39. Marlisha I, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—9) сопст. авторот

40. Marlisha II, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—6) сопст. авторот

СЛОБОДАН КОЊОВИЌ

41. Гола Маја, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—6) сопст. авторот

42. Тие двајца, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—4) сопст. авторот

43. Белград, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—6) сопст. авторот

МИХАИЛО МИХАЈЛОВСКИ

44. D'girls, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—12) сопст. авторот

ИВАН ПЕШИЌ

45. Geneve, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—6) сопст. авторот

46. Конго, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—4) сопст. авторот

МАРКО ПЕШИЌ

47. Двојки, 1980/82 полароид, 9 x 12 цм (1—6)

48. Боба, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—3)

49. Драгана, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—3) сопст. авторот

50. Venezia, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—6) сопст. авторот

ЉУБОМИР ШИМУНИЌ

51. На терасата на дивјаковата куќа, Белград, 1980; Автопортрет, Врдник, 1981; Во мајчината соба, Белград, 1981; Interview, Белград, 1982 фотографија, 18 x 24 (1—4) сопст. авторот

52. Pizzeria, Белград, 1980; Валкани снискта, Белград, 1982; Бисера, Белград, 1981; Во улицата што повеќе ја нема, Белград, Цветкова ул. 1982; фотографија, 18 x 24 цм (1—4)

53. Во улицата Коста Абрашевиќ, Белград, 1980; Бисера, Белград, 1981; Бисера, Белград, 1981; Во Ботаничката градина, Белград 1982 фотографија, 18 x 24 (1—4) сопст. авторот

54. Миа, Белград 1982 (посветено на Alfred Stieglitz) фотографија, 18 x 24 цм (1—4) сопст. авторот

ЗОРАН ВИТОРОВИЌ

55. Art for SKC sake, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—6) сопст. авторот

56. Тие мене, јас нив, 1982 полароид, 9 x 12 цм (1—6) сопст. авторот

ДРАГАН ТАУБНЕР

57. Автопортрет, 1980/82 полароид, 11 x 9 цм (1—7)

58. Polaroid with love, 1980/82 полароид, 11 x 9 цм (1—7) сопст. авторот

59. Како да се убие пијанистот? 1980/82 полароид, 11 x 9 цм (1—6) сопст. авторот

ГРУПА КОД (60—70)

60. Апотеоза на Jackson Polock, Тјентиште, 1970 акција (фотографија), 24 x 30 цм (1—3) сопст. авторите

СЛАВКО БОГДАНОВИЌ

61. Црна Лента, Тјентиште, 1970 акција (фотографија), 24 x 30 цм сопст. авторите

ЈАНЕЗ КОЦИЈАНЧИЌ

62. Ресторан кај КОД, Нови Сад, 1970

акција (текст и фотографии),
30 x 40 цм (1—6)
сопст. авторот

МИРОСЛАВ МАНДИЌ

63. 300 точки, Нови Сад, 1971
фотографија, 24 x 30 цм (1—2)
сопст. авторот
64. Дело А, В, С, 1970
фотографија, 24 x 30 цм (1—3)
сопст. авторот

МИРКО РАДОЈИЧИЌ

65. Квадрат-линија, коцка-простор, хиперкоцка-структура, 1971
цртеж фломастер на милиметарска хартија,
84 x 59,5 цм
сопст. авторот
66. Без наслов,
фотографија,
22,5 x 22,5 цм (1—8)
сопст. авторот
67. Структура на растењето-круг,
фотографија, 18 x 18 цм (109)
сопст. авторот

СЛОБОДАН ТИШМА

68. Црна и жолта лента,
Нови Сад, 1970
акција (фотографија),
29,5 x 24 цм (1—6)
сопст. авторот
69. Коцка, Нови Сад, 1970
акција (фотографија),
23,5 x 29,5 цм (1—4)
сопст. авторот

ПЕЃА ВРАНЕШЕВИЌ

70. Текст, 1971
туш на картон,
22 x 20 цм (1—5)
сопст. авторот

ГРУПА МЕЧ (71—77)

МАРЈАН ЧЕХОВИН

71. Ателје на архитект 1975
макета 12 x 12 x 12 цм
сопст. авторот

ДЕЈАН ЕКИМОВИЌ

72. Куќа бр. 4, 1977—1979
макета 50 x 36 x 36 цм
сопст. авторот
73. Куќа бр. 4, 1977—1979
цртеж со туш и молив во
боја на хартија,
68 x 69 цм
сопст. авторот

СЛОБОДАН МАЉДИНИ

74. Соларен центар, 1980
макета, 67 x 30,2 x 15 цм
сопст. авторот

МУСТАФА МУСИЌ

75. Улица на сеќавања, 1980
макета 87 x 50,2 x 12 цм
сопст. авторот
цртеж со туш, молив во
76. Куќа во куќа, 1973
боја на хартија 70 x 70 цм
сопст. авторот

СТЕВАН ЖУТИЌ

77. Споменик на градот, ковчег,
1980/81 макета
42 x 31 x 31 цм
сопст. авторот

СЛОБОДАН МИЛИВОЕВИЌ-ЕРА

78. Дезен: намера, цел, 1971
мостри на ткаенина,
106 x 53 цм, 106 x 106 цм,
106 x 106 цм
сопст. МСУ, Белград
79. Наивна слика, 1977—83
фотографија, 60 x 50 цм
сопст. авторот
80. Слика на промени, 1981
фото-филм, фотографија
68 x 96 цм, 24 x 18 цм (1—5)
сопст. МСУ, Белград
81. Право што по закон ми
припаѓа, 1983
фломастер на хартија,
20,8 x 29,5 цм
сопст. авторот
82. „Deus ex Machina“, 1982/83
машина за пишување и
молив во боја на хартија,
30 x 130 цм
сопст. авторот

ОПУС 4 (83—88)

МИЛИМИР ДРАШКОВИЌ

83. Диригент, 1980
фотографија во боја, 9 x 12 цм
(1—30)
сопст. авторот

МИОДРАГ ЛАЗАРОВ ПАСХУ

84. Семезиомузика: 13 структури,
13 позиции и состојби, 1981
перформанс (фотографија и
текст), 18 x 24 цм (1—14)
сопст. авторот

МИША САВИЌ

85. 24 часа акорд, 1976
перформанс (фотографија)
32,5 x 28 цм
сопст. авторот

86. Две позиции, 1980
перформанс (фотографија)
23 x 22 цм (1—5)
сопст. авторот

87. Да се свири / Да не се свири,
Не звук / Звук
перформанс (фотографија),
22,5 x 30 цм (1—2)
сопст. авторот

ВЛАДИМИР ТОШИЌ

88. Ана, 1983
пластичен тапет, 45 x 100 цм
сопст. авторот

НЕША ПАРИПОВИЌ

89. Без наслов, 1975
фотографија, 23 x 28 цм (1—7)
сопст. МСУ
90. Примери на аналитичка
скулптура, фотографија,
23,5 x 29 цм (1—20)
сопст. МСУ, Белград
91. Автопортрети, 1979
сериграфија, 48 x 69 цм
сопст. МСУ
92. Однос рака-глава, 1979
фотографија, 28 x 28 цм (1—4)

НЕНАД ПЕТРОВИЌ

93. Елементи за реконструкција
на амбиентот на лебдилица,
1979 амбиент (фотографија),
18 x 24 цм (1—2)
сопст. МСУ, Белград
94. Темен амбиент, 1977
фотографија, 39 x 29 цм (1—5)
сопст. авторот
95. Пелашкиот мит за
создавањето на светот, 1977-73
фотографија, текст, 18 x 22 цм
(1—6), 20,8 x 29 цм (1—3)
сопст. авторот

ЗОРАН ПОПОВИЌ

96. Аxiomi, 1971/72
линорез 49 x 48 цм (1—3)
сопст. авторот
97. Ментално-просторна
дефиниција на аксиомите,
1972 цртеж со молив на
милиметарска хартија,
51 x 70 цм (1—20)
сопст. МСУ, Белград
98. Филмски автопортрет —
приватна мода, 1976/82
12 црно-бели фотографии,
една колор фотографија и
текст, 95 x 69 цм, 103 x 53 цм,
95,5 x 74 цм, 95 x 63 цм, 95 x 67
цм, 95 x 78 цм, 96 x 67 цм,
95 x 65 цм (детал, 1—8)
сопст. авторот

СЕМЕЈСТВОТО БИСТАР ПОТОК
(99—102)

99. Дрво и волна,
комбинирана техника,
91 x 2 цм
сопст. авторите
100. Космички крст / „од шумата“
комбинирана техника, 22 цм
сопст. авторите
101. Линија / „Од шумата“
комбинирана техника,
25 x 16,5 x 2,5 цм
сопст. авторите
102. Јинг и Јанг / „Од шумата“,
дрво, 44,5 x 39,5 цм
сопст. авторите

БОГДАНКА ПОЗНАНОВИЌ

103. Трудови, 1970—1978
акции, фотографија, текст,
37 x 29,5 цм (од 1—8)
(Срце-предмет, 1970 Коцки-
реки на брегот на Дунав, 1971
Конзумирање на
комплементарот, 1971,
Вода-вода, 1972/73
Сигнални огнови, 1974,
Пермутација — пертурбација,
1975. Pulseimpulse, 1977,
Фотодокументација на
семиотичкото истражување на
моето атеље, 1977/78
сопст. авторот

ВЛАДАН РАДОВАНОВИЌ

104. Лежење, 1957
цртеж, текст на хартија,
20 x 30 цм
сопст. авторот
105. Пресекување, 1977
комбинирана техника,
34 x 54 цм
сопст. авторот
106. Линии, 1977
комбинирана техника,
41 x 28 цм
сопст. авторот
107. Фотографија на фотохартија
развиена на истата
фотохартија, 1977
фотографија, 38 x 48 цм
сопст. авторот
108. Трансмодализам I, 1978
цртеж, текст на хартија,
30 x 100 цм
сопст. авторот

ГРУПА 143 (109—114)

МИРКО ДИЛБЕРОВИЌ

109. Без наслов, 1981
цртеж со туш на хамер,
29 x 29 цм (од 1—5)
сопст. авторот

МАЈА САВИЌ

110. Асоцијативни структури, 1981
фотографија, 59 x 48 цм (1—7)
сопст. МСУ, Белград

ПАЈА СТАНКОВИЌ

111. Без наслов 1982
цртеж со туш на хартија,
23 x 23 цм (од 1—7)
сопст. авторот

МИШКО ШУВАКОВИЌ

112. Одредување на визуелната
структура со процес на
формирање на структурата
III, 1975
комбинирана техника,
13 x 18 цм (1—7)
сопст. авторот
113. Идентитет, 1976
фотографија, 23,5 x 18 цм
(1—5)
сопст. авторот
114. Од книгата Трудови III 1977
цртеж со туш, фотографија,
текст, 69 x 98 цм
сопст. МСУ, Белград

ПРЕДРАГ ШИЃАНИН

115. Акт на насилство, 1981
фотографија, 39 x 30 цм (1—8)
сопст. авторот

РАША ТОДОСИЈЕВИЌ

116. Наслов на делото: Смрт на
барикадите (Франција 1862)
Наслов на делото:
Боја на платно, 1975
сериграфија, платно,
70 x 70 цм (1—3)
сопст. МСУ, Белград
117. Од лева страна на десна
страна, од десна страна на
лева страна, 1976
литографија, 51 x 74 цм
сопст. МСУ, Белград
118. Ракопис на уметникот, 1976
литографија, 51 x 74 цм
сопст. МСУ, Белград
119. Nulla dies sine linea, 1976
литографија, 51 x 74 цм
сопст. МСУ, Белград
120. Schlafflage, 1981
темпера на хартија,
100 x 70 цм, 105 x 72 цм (1—2)
сопст. МСУ, Белград

ЃЕРГЕЉ УРКОМ

121. Шест минути работа на
часовникот, 1971
хегах, 21 x 580 цм
сопст. МСУ, Белград
фотографија, 100 x 100 цм
сопст. Д. Блажевиќ,
Ж. Папиќ, Белград

123. Индуктивна пропозиција
XIV, 1980
акрилик и молив на платно,
36,5 x 195,5 цм (1—3)
сопст. МСУ, Белград
124. Работа на хартија III, 1980
темпера на хартија,
18 x 198 (1—2)
сопст. МСУ, Белград

VERRUMPROGRAM (125—127)

РАТОМИР КУЛИЌ И
ВЛАДИМИР МАТИОНИ

125. Трудови (фотодокументација),
1974—81
Огледи со нештата, 1974,
фотографија; Слики
(Образец) 1976, масло на
платно, 84 x 118,8 цм (1—6);
Слики (негативи-прва
трансформација), 1976, масло
на платно, 118,8 x 84 цм, (1—6);
Fouge, 1979, обоени картони
на сид, 463 x 244 цм; Голем
цртеж на сид, Голем цртеж
на под, 1980 акрил,
9 x 2 и 15 x 4 м.
сопст. авторот

ВЛАДИМИР МАТИОНИ

126. Ентериер, 1979, инсталација;
Спротивност како подлога за
моментален цртеж на
св. Горѓи, 979, хартија на под,
120 x 84 (1—6); Торзо на
Ахил, 1980, масло и акрилик
на платно, апликации од
мермер, 119 x 168 цм (1—2);
Сезона на анѓели, 1981, акрил,
водени бои, пастил, златна
бронза на платно, 256 x 128 цм
(1—2); Златни дни. Химна и
амблеми, 1981. Стапови со
променливи должини, картон,
акрил и водени бои
сопст. авторот.

РАДОМИР КУЛИЌ

127. Владимир гавран лета по
дождот, 1980, темпера и акрил
на платно, небоено платно,
железни позлатени шипки со
различни димензии, боени
картони, 160 x 190 цм и
350 x 30 цм; Синопис за
падот на египетските идоли,
1980, боено дрво платно,
картонска цевка, бакарна
цевка, огледала, јажиња,
железна шипка, позлатена
топка, 190 x 120 цм; Маса,
1981, платно на дрвена плоча,
акрил, позлатени железни
шипки, платно, дрвена плоча.
88 x 88 цм, 62 x 62 x 62 цм; Во
манид, 1981, акрил и темпера
на платно, боени картони,
350 цм (сечено лачно)
сопст. авторот

На насловната страница: Зоран Поповиќ, Аксиоми,
1971/72

издавач: музеј на современата уметност — Скопје
одговорен уредник: соња абациева димитрова
предговор: јерко денегри
организација на изложбата: соња панчевска
превод: МСУ, Скопје
лектура: мариќа соколовска
фотографии: мсу, белград
ликовна опрема: стефан георгиевски
печат: графички завод „гоце делчев“, скопје
тираж: 300

