

НОВА УМЕТНОСТ СЕДАМДЕСЕТИХ У БЕОГРАДУ

- У атмосфери „великог одбијања“, радикалних студентских и интелектуалних протеста 1968. и њихових последица у смислу оповргавања идеала масовног потрошачког и технократског друштва у кризи, настаје уметност директне или индиректне политизације са циљем остваривања права на слободно исказивање „критике свега постојећег“. Она је део ширег феномена означеног појмовима: контракултура, подкултура, алтернативна култура, „културна револуција“ или *underground*, која је заснована на идејама „нове левице“ и критичке теорије друштва Херберта Маркузеа. Његове тезе о приоритету уметничке идеје и игре појединца у односу на прагматичне и производне захтеве друштва, тј. „друштву као уметничком делу“, биле су блиске темељним уметничким и животним схватањима нове уметности с краја шездесетих и током седамдесетих година.

- Нова уметничка пракса или нова уметност седамдесетих доноси радикалну промену уметничке парадигме не само у феноменологији уметничког дела (у медијском и језичком смислу), већ и у стратегији понашања савременог уметника и функционисању институционалног „система уметности“.
- Будући да у неким видовима антиципира шездесетосмашка протестна понашања, нова уметност се указује као равноправни носилац расположења и процеса својствених том времену, означеном маркузеовским термином „прорицање естетског друштва“. Протагонисти нове уметности углавном су били левичарски оријентисани, али нису желели да се сврстају у било коју политичку партију или групу. Већина је доследно бранила самосталну позицију уметника и идеју аутономије уметности, а они који изазовима политичког ангажмана нису одолели, убрзо су се нашли у ситуацији да тренутно, задуго или трајно напусте бављење уметношћу. **Политичност** нове уметности испољава се пре свега у понашању, јавним гестовима и ставовима уметника као критичког појединца, који се супротставља владајућим друштвеним, културним и уметничким приликама и вредностима. Свестан да живи и делује унутар „система уметности“ (музеји, галерије, масовни медији, уметничко тржиште), уметнику као политички чин једино преостаје субверзија тог система.
- Да би се избегло увођење уметности у јавну промоцију, институционалне и тржишне механизме, тј. процес реификације, постваривања уметничког дела као средства постизања друштвеног престижа и стицања материјалног блага, долази до напуштања уметничког дела као материјалног, естетског и тржишног предмета, те преласка на **понашање** уметника, тј. уласка у сферу „говора у првом лицу“. Тежиште рада пребацује се на саму личност уметника и његово понашање изван атељеа и институционално етаблираних, музејско-галеријских простора продукције и презентације уметничких замисли. Одбацујући идеју уметности као привилеговане делатности, уметници предлажу тоталну **интеграцију уметности и живота**, те креирају структуре и амбијенте којима привлаче и увлаче посматрача у животну ситуацију. Заснована на парадоксу, иронији и самоиронији, али и критичком отклону према друштвеној реалности, уметничка пракса постаје својеврсна метајезичка делатност утопијског карактера.
- Уметнички покрети и феномени карактеристични за период око 1968. јесу: примарне структуре/минимал арт, ексцентрична апстракција, антиформна уметност, процесуална уметност, сиромашна уметност, уметност концепта, ленд арт, перформанс, боди арт итд. Заједничко свим овим тенденцијама јесте: дематеријализација уметничког објекта, могућност прављења уметности од одбачених и сиромашних средстава, поимање уметности као теоријске расправе о природи уметности, реактуелизација речи и текста као легитимних медија уметничке операције (књига уметника), употреба техничких (статичних и покретних) слика – фотографија, филм и видео у уметничке сврхе и увођење тела уметника као медија уметничког испољавања, у складу са појмовима „уметничко понашање“ или „уметнички говор у првом лицу“.

- Синтагма „**дематеријализација уметничког објекта**“ (Луси Липард) обухвата највећи део иновативних пракси и поступака у уметности с краја шездесетих и током седамдесетих година. Она указује да извођење и довршење постојаног естетског објекта није коначни циљ нити сврха уметничке операције, него да је она могућа и легитимна чак и ако не резултира уметничким предметом као материјалном чињеницом. Међутим, појам „дематеријализација“ не подразумева потпуно укидање и ишчезавање уметничког дела, него указује на његово свођење и примат менталних процеса, идеје уметничког рада. Тежња твораца такве уметности састоји се „у изналажењу средстава изражавања те идеје“, а средства изражавања уметничких идеја постају крајње хетерогена и усмерена ка природним материјалима или новим технолошким медијима, тзв. „проширеним медијима“.
- Почетни разлози интензивније употребе **фотографије, филма и видеа** у новој уметности седамдесетих леже у посредничкој и документарној функцији ових медија. Требало је регистровати и документовати уметничка понашања која се испољавају у ефемерним акцијама телесне уметности и уметност која настаје у извангалеријским (урбаним или природним) просторима. Због своје (привидне) објективности и имперсоналности, технички медији постају идеални начини бележења, а потом и ширења уметниковог „говора у првом лицу“. Иако фактички и физички одсутан са сцене извршења уметничке радње, посредством техничких слика лик уметника и његово понашање или акција присутни су пред гледаоцем у слици/представи фотографије, филма и видеа. Истовремено, технички медији у новој уметничкој пракси постају аутономна изражајна средства, тј. самосталне дисциплине за чије се означавање уводе термини: фотографија уметника, филм уметника и видео уметника.
- Раскид са доминацијом класичних дисциплина **сликарства и скулптуре** није значио искључивање сликарства, графике и цртежа из уметничке праксе, али се ови конвенционални медији третирају аналитички, редукују до таутологије, чиме се доводе у питање устаљена поимања суштине уметничких језика. Значења аиконичних слика су моновалентна, испражњена од свих извануметничких конотација које сликарство могу да доведу и уведу у уметнику нежељене релације и контексте. Кроз праксу сликања разматрају се и рашчлањавају конститутивни елементи медија слике (врста подлоге, њен формат, поступак рада, дебљина бојеног слоја итд.), а термини којима се означава сликарство седамдесетих јесу: фундаментално, аналитичко, ново или чисто сликарство, а у локалном контексту примарно или елементарно сликарство. Аналитичке поставке новог сликарства тесно су повезане са лингвистичким структурализмом. Инсистирање на менталној и теоријској процесуалности уметности учинило је све миметичке и фантастичне форме уметничке презентације ирелевантним, јер уметнички подухват је интуитиван и непоновљив, он произилази из идеје, животних и природних процеса.

- У **српским уметничким приликама** тог времена појава нове уметности седамдесетих до крајње мере заоштрава полемички став у односу на затечени, доминантни менталитет „социјалистичког модернизма“. Носиоци овог преврата јесу млади уметници, окупљени у групама у Београду, Новом Саду, Руми и Суботици, чији су се први јавни наступи одвијали у алтернативним, али стручно руковођеним, просторима промоције нове уметности, као што су: Студентски културни центар у Београду и Трибина младих у Новом Саду.
- Уместо једино посредством статичних изложби, перформативна природа нове уметности седамдесетих захтева измењене начине јавног представљања, те **1972.** долази до покретања **Фестивала проширених медија „Априлски сусрети“ у Београду**. Због свог изразитог **интернационализма**, таква уметност подразумевала је директнију и интензивнију комуникацију између уметника из земље и света, што је резултирало разгранатом сарадњом, разменом приредби и наступа, учесталијим радним и животним боравцима уметника у другим југословенским срединама и иностранству. Разлози томе леже у схватању нове уметности као међународног (светског, европског) феномена, као и у чињеници да су њени носиоци проистекли из **урбаног миљеа и медијске културе**, те да је већина њих била непосредни учесник или сведок шездесетосмашког „великог одбијања“. Најзад, будући да су у својим срединама на маргини и у изразитој мањини у односу на етаблиране уметничке токове, природно је било њихово повезивање са духовним и идејним блискомишљеницима из других земаља.
- Формирани на тековинама **савремене урбане и алтернативне културе**, југословенски експоненти нове уметности седамдесетих ослобођени су локалистичких уметничких идеологија и обзира према уметничкој традицији и, као такви, уз експоненте оптичке, кинетичке и луминокинетичке уметности, представљају баштинике историјских авангарди и главне носиоце **неоавангарде** друге половине 20. века. Ослањајући се на искуства авангарде (апсурд, парадокс, иронија, критика, ауторефлесија, провокација, експеримент), нова уметност седамдесетих у Србији градила је слику сопственог уметничког наслеђа, због врло честих оптужби и квалификација да представља само тренутни ексцес и „западни импорт“ без оправданих предуслова и повода настанка у југословенским уметничким и културним приликама.

ТЕРМИНОЛОШКЕ ОДРЕДНИЦЕ

- Појам **„нова уметничка пракса“** (Катрин Миле) изворно се односи на линију језичког концептуализма Сол Левита, Џозефа Кошута и групе *Art & Language*. Иако недостатан, тај термин је у југословенској уметничкој критици и теорији примењиван као генерална ознака за веома различите појаве нове уметности седамдесетих. Појам *нова* указује да је реч о иновативном, неоавангардном феномену, битно другачијем у односу на све претходне тенденције у домаћој средини, док ознака *уметничка* отклања сваку сумњу да ли је реч о легитимној уметности, а термин *пракса* наглашава да су у питању процеси, операције, обављања, вршења уметничке радње и уметниковог понашања, а не финални естетски објекти (слике/скулптуре). Такође, термин пракса упућује на друштвени активизам, делотворност, социјалну критичност и политичку ангажованост.
- Уведен у домаћу критичку терминологију 1975, појам **„уметник у првом лицу“** не исцрпљује се у констатацији да се у појединим изражајним поступцима сам уметник (његова присутност, телесност) јавља као актер и протагонист уметничког понашања. Он имплицира и наглашава право уметника на крајње индивидуалистичко и субјективистичко испољавање властитих животних и политичких ставова, критичког односа како према уметничком систему у којем владају закони тржишта, тако и према укупном друштвеном систему у којем владају захтеви доминантних идеологија. Потом је тај термин модификован и инкорпориран у појам **„говор у првом лицу“**, који је постао генерална ознака за различите, алтернативне моделе понашања и стратегије деловања уметника. Генерална порука ове уметности је да радити „уметност као уметност“ значи испољавати свест о томе да и када искључиво „говори себе“, уметност истовремено говори и о „другом“. Говором о сопственим склоностима и отпорима, прихватањима и одбијањима, нова уметност имплицира критички, социјално ангажовани став и опредељења уметника.
- Најзад, појам **„друге линије“** (Јерко Денегри) јесте критичарски предлог да се појаве у распону од историјских авангарди двадесетих, преко критичких радикално модернистичких модела и неоавангади шездесетих, до нове уметничке праксе седамдесетих, јасно одвоје и супротставе модернистичком мејнстриму.



Нова уметност седамдесетих у Београду имала је продуктивно и промотивно упориште у **Студентском културном центру**, посебно у његовој Галерији „Срећна нова уметност“, чији су се излагачки и радни програми поклапали са општом атмосфером, која почетком деценије захвата тадашњу интернационалну и домаћу уметничку сцену. У српској средини по први пут пробој нове духовне климе постао је чврсто везан за формирање једне тек отворене културне установе, која изграђује свој културни профил.

Поводи оснивања СКЦ-а везани су за последице шездесетосмашких збивања, јер је после студентских демонстрација 1968, донета политичка одлука да здање предратног Официрског дома, а у послератном периоду Дома Удбе, буде поверено студентима на управу и коришћење. Потом се око Галерије СКЦ-а окупља један, у почетку претежно генерацијски круг младих уметника и историчара уметности, из чијих је заједничких настојања, готово свакодневних дружења и деловања, проистекла специфична уметничка и критичко-кустоска пракса, која је обележила иновативна кретања у београдској средини.



Најпре, радило се о спонтаним, а потом организованим „сусретима средом“ током 1971, на којима је расправљано о питањима **статуса и улоге уметника** на Академији и изван ње, односу уметника према актуелном историјском тренутку, савременим уметничким појавама и ликовној традицији, релацијама између уметника и критичара, али и према појавама у друштву, политици и науци. Прву и непосредну последицу ових окупљања представља **изложба Дрангуларијум (1971)**, а потом је уследио низ Априлских сусрета (1972), фестивала са темом „Проширених медија“, као и бројних промотивних и едукативно-информативних акција и манифестација у организацији Дуње Блажевић и **Биљане Томић**, експонената **„критике на делу“**, којима је афирмисана нова уметност седамдесетих, њена еманципаторска мисија, урбани менталитет и интернационални карактер.

У Галерији СКЦ-а одвијала се интензивна перформативно-излагачка делатност, коју су чиниле тематске изложбе и наступи уметника пред публиком, филмске и видео пројекције, дебате, различите акције и смотре, у којима су учествовали бројни југословенски аутори и инострани критичари и уметници истоветних идејних опредељења (**Јозеф Бојс**, Ђина Пане, Сол ЛеВит, *Art & Language* итд.). Међутим, у конзервативној српској средини ова збивања нису довела до значајнијих концептуалних промена на локалној уметничкој сцени, а СКЦ је функционисао као својеврсни културни гето на маргини званичног „система уметности“.



Изложба ***Дрангуларијум (1971)*** представља увод у артикулацију нове уметности седамдесетих на београдској сцени. Осим чланова љубљанске групе ОНО и новосадског Кôд-а, позван је да учествује и један број млађих београдских уметника. Међутим, није се радило о конвенционалној ликовној изложби уметничких радова, него су учесници позвани да изложе неки неуметнички предмет, који им је из субјективних разлога посебно драг, интимно значајан и лично битан. Циљ ове акције није био да се изабрани извануметнички предмет поступком редимејда прогласи за уметничко дело. Тај предмет требало је да остане то што јесте, дакле реални предмет који у складу са стратегијом „говора у првом лицу“ афирмише уметников субјект. Београдски састав *Дрангуларијума* окупио је уметнике врло хетерогених опредељења из више генерација, али прогресивног опредељења. То су Дамњан, Рељић, Оташевић, Нешић, Бојан Бем, Бора Иљовски и други као експоненти старије генерације уметника, те млађи аутори Марина Абрамовић, Слободан Ера Миливојевић, Недељко Неша Париповић, Зоран Поповић, **Драгољуб Раша Тодосијевић** (*Маринела, плава наткасна и малецки Калдер* 1971) и Гергељ Урком, као носиоци првог таласа београдске уметности седамдесетих. За њих, ова изложба била је прилика да се ослободе баласта традиционалних поука стечених на Академији.



Уместо демонстрације научених вештина и знања, слобода субјективног избора предмета, неспутаност игре као изазова и полазишта уметничког испољавања и личних склоности, деловали су веома подстицајно на овај круг младих уметника. Они су водећи учесници на наредним изложбама одржаним током 1971. године у Галерији СКЦ-а: *Објекти и пројекти* и **Октобар 71**, које су означиле њихов дефинитивни улазак у подручје нове уметности седамдесетих. Потом ће формирати њено ударно, „тврдо језгро“, којем ће се прикључити Дамњан по повратку из САД. За остале учеснике *Дрангуларијума*, то је била тек пролазна епизода, после које су се вратили својим дотадашњим уметничким преокупацијама. Управо то доводи до дефинитивног расцепа и далекосежних језичких и идеолошких поларизација на тада алтернативној уметничкој сцени Београда, која се подваја на умерено крило локалних варијанти произашлих из уметности шездесетих и радикално крило нове уметности седамдесетих. Та друга стуја определила се за дематеријализацију уметничког објекта, афирмишући **приоритет менталног** над визуелним и формалним приступом у конципирању и читању уметничког дела.



Шесторо уметника: Абрамовић, Миливојевић, Париповић, Поповић, Тодосијевић и Урком, који у периоду 1971–1973. неколико пута заједнички наступају, чинили су неформалну групу. Интензивно су се дружили пре и током студија, а били повезани сродним светоназором и погледом на живот, више него јединственим схватањем уметности. Они се први пут срећу у Шуматовачкој, на припремном курсу за упис на Академију. Током и након завршетка студија повезује их најпре инстинктивни, а потом и свесни отклон према анахроним наставним програмима и систему студија на АЛУ, као и према доминантним токовима домаће уметности. Доживљавајући затечене уметничке прилике као репресивне и спутавајуће, они теже успостављању другачијег модела уметности заснованог на вредностима посве различитим од оних, које су биле својствене идеолошки неутралном и високоестетизованом модернистичком мејнстриму са етаблираном позицијом у локалном „систему уметности“. Њихова идеја водилца била је **измена појма уметности и дефиниције уметничког дела**, као и реинтеграција уметности и живота по моделу историјских авангарди. Због тога њима околне уметничке и животне прилике у српској средини никада нису биле наклоњене.



МАРИНА АБРАМОВИЋ (1946) у београдском периоду, до 1976. и почетка заједничког живота и рада са немачким уметником Улајем (1976–1988), изграђује уметнички опус, који представља значајно поглавље у историји нове уметности седамдесетих у Србији. После самосталне изложбе слика у Галерији Дома омладине 1970, она дефинитивно напушта сликарство, а њени први радови у домену нове уметности јесу звучни амбијенти, простори лишени присуства материјалног уметничког предмета. То су галеријски или извангалеријски простори у којима су постављени звучници, преко којих се са магнетофонске траке емитују различити звучни садржаји: спикеров глас најаве полетања авиона какав се чује на аеродромима, звук рушења зграде уобичајен за урбане средине, звук цвркута птица и хујања ветра својствен природном амбијенту. Приликом демонстрације последњег рада ове врсте у Музеју савремене уметности у Београду 1972, посетиоци су били позвани да на белим папирима постављеним на зиду испишу своје утиске звучног догађаја који су управо чули. Ови звучни амбијенти били су подједнако удаљени од конвенционалног уметничког дела и од уметничког субјекта, јер је уметница била у позадини догађаја, физички одсутна и присутна тек као творац замисли, концепта који се реализује у одабраном простору извршења уметничке радње.



Преокрет, захваљујући којем је субјект уметнице дошао у први план, десио се приликом наступа Марине Абрамовић, са још четворицом уметника из генерације, на Фестивалу у **Единбургу 1973**, када успостављају први контакт са Јозефом Бојсом. Том приликом Абрамовић изводи телесну акцију забадања ножева између прстију леве руке названу ***Ритам 10***, а потом у ритму звука забадања ножева који се емитује са магнетофонске траке понавља акцију у којој долази до самоповређивања. Крајем године, исти рад је поновљен и донекле модификован на међународној изложби у Риму, отварајући уметници путеве уласка у тада актуелну европску сцену перформанса и боди арта.

Године 1974, на четвртој београдској манифестацији Априлски сусрети учествује Јозеф Бојс, а кулминативни тренутак фестивала представља акција **Putam 5 Марине Абрамовић**. Рад се састојао у постављању звезде петокраке на под, паљења ватре у звезди, обилажење око ње, резање и бацање у ватру косе и ноктију, улажење у простор оивичен петокраком и сједињавање са њом.



У питању су ритуални чинови велике симболичке и психолошке снаге, који доводе у опасност здравље и живот уметнице. Дамњан и Урком схватили су да је изгубила свест због ватре која је потрошила сав кисеоник из средишта звезде и извукли је на сигурно. Абрамовић је била незадовољна што је њен перформанс прекинут, односно што је изгубила свест. Потом је одлучила да ће могућност да изгуби контролу на овакав начин убудуће бити укодирана у сам перформанс и да га то неће зауставити пре времена. Затим изводи низ све екстремнијих и опаснијих акција.



У јесен **1974**, у Галерији савремене умјетности у **Загребу** изводи ***Putam 2***, перформанс који је малобројне сведоке довео до потпуног шока, због сасвим реалног и оправданог страха за њено психичко и физичко стање, а потом и задовољства и олакшања јер је читава акција окончана без непријатних последица. Том приликом Абрамовић је конзумирала лекове за лечење акутне шизофреније, а своје тело користила као медијум за непредвидиве психо-физиолошке манифестације дејства лекова, у распону од кочења мишића до губитка свести.

Потом је у акцији ***Pitam 4***, изведеној **1974.** у **Милану**, искушавала деструктивно дејство физичких сила на свом телу. Прислањала је лице на отвор укљученог вентилатора, при чему је због превелике количине ваздуха долазила у стање на ивици свести. И након губљења свести није заустављала акцију, а снажно струјање ваздуха кроз вентилатор и даље је покретало мускулатуру њеног лица, које се деформисало под дејством ваздушног притиска. Видео камера бележила је читаву акцију, која је преко два екрана емитована публици издвојеној у друга два простора. Читава акција је снимана тако да се виде само промене на лицу уметнице, али не и узрок, док је пројекцију пратило емитовање звука вентилатора.



Ова четири ритма наводе Абрамовић на спознају о неопходности окончања целог циклуса, али на начин који ће представљати кулминацију опасности по њен живот. На такву акцију она се одлучује **1975. у Напуљу**, где изводи последњи ***Ритам 0***. У просторији у којој се налазио сто прекривен средствима за уживање и изазивање бола, уметница је публици дала обавештење да ће у наредних шест сати бити објект и да неће испољавати своју вољу, те да сву одговорност за реакције публике преузима на себе. Био је то класичан пример пасивне провокације. Почело је питомим реакцијама публике, затим је дошло до неколико сексуалних насртаја и посекотина, а завршило се прислањањем напуњеног пиштоља на главу уметнице, чији је прст био савијен око обарача. Суочен са њеним одрицањем воље, које је наговештавало слом људске психологије, део публике формирао је заштитнички фронт. Дошло је до туче у публици, а Абрамовић је уз све опасности довршила шести сат без драстичних последица.





Уследио је наставак искушавања граница могућности сопственог организма у низу перформанса које Абрамовић изводи током **1975**. То су акције ***Уметник треба да буде леп, уметност треба да буде лепа*** (Копенхаген), триптих *Ослобођење гаса* (Београд), *Ослобађање тела* (Берлин) и *Ослобађање меморије* (Тибинген). Све ове акције, као и претходни циклус *Ритмова*, повезује заједнички приступ: на њиховом почетку је свесна одлука о томе шта предвиђа план акције, потом у току њеног одвијања надиру непредвиђени и неконтролисани моменти који редовно доносе мање или веће опасности по тело, физичко и психичко здравље, али и сам живот уметнице. Односи свесно-несвесно, планирано-случајно, пројекат-реализација, налазе се у темељу ових радова, који испитују сам субјект уметнице. Иако наглашеног експресивног дејства, у низу случајева веома мучни и готово неподношљиви за осетљивог посматрача, запањујући и одбојни чак и за многе навикле на екстреме савремене уметности, телесне акције и перформанси Марине Абрамовић нису чин егзистенцијалног самоисповедања с неком протестном социјалном поруком. То су језички мишљене и свесно изведене процедуре, које поседују своје интерне уметничке законитости. Оне имају етичко-митски карактер, а у њима егзистира једна врста вишег принципа да се у уметности мора ићи до краја.



Све што је радила, Абрамовић је чинила са потпуним и безрезервним уношењем себе, те у њеној уметности нема ничег рутинског и поновљеног. Када се 1976. удружила са Улајем, у њихову животну и радну заједницу унела је такво поимање уметности, не умањујући пуноправни креативни удео свог партнера. По тој особини извршења највиших захтева сви њихови заједнички уметнички подухвати, с кулминацијом и крајем у *Великом ходу* преко Кинеског зида (1988), стоје под знаком императива „увек ићи до краја“.



СЛОБОДАН ЕРА МИЛИВОЈЕВИЋ (1944-2021) је уметник за чије се стваралаштво везује појам „уметнички номадизам“ или „номадизам Скита“, који представља игру идентитета или тоталног разоткривања уметникове личности. Због те тесне егзистенцијалне уплетености у радње које у име уметности врши, чини се да у мноштву Миливојевићевих захвата не може лако да се детектује концепцијска нит-водиља. Међутим, то је само привидни хаос чинова и акција, које једино уметник потпуно прати и контролише. Систем се огледа у потреби за комуникацијом, за споразумевањем помоћу и посредством тела.



Манифестације Миливојевићевог „суровог номадизма“ и појма *Слика промена* (као представа догађаја или догађај представе) чине различити поступци, као што су рани, скоро хиперреалистички цртежи предмета (*Опасач*, *Чешаљ* 1971), *Дезени* (исечци тканине у форми квадрата) са изложбе *Дрангуларијум*, готови индустријски производи третирани као уметнички објекти (кубуси и подне поставке од керамичких плочица), акција **облепљивања траком селотејпа** предмета у простору (огледала, статуа) и живих особа (**Марине Абрамовић**),

те серија представа са особинама хепенинга, перформанса, пантомиме, приватног ритуала и својеврсног „позоришта апсурда“ (*ЖиМ, Мрачна комора, Лабудово језеро* 1971–1973). Потом се Миливојевић окреће медијуму фотографије (полароид), натпису и тексту, нађеним стварима, ручној изради предмета (палете, маске), те поновном инсценирању догађаја у којима је он уједно режисер, глумац, прерушена особа, уметник који говори „у првом лицу“. Било му је свеједно како ће његови гестови бити протумачени и примљени, сам их је изводио пре да испуша себе него да испровоцира или задовољи публику. Попут маске залеђена мирноћа његовог лица док радња/акција у времену траје, говори да се уметник тада искључује из реалног времена и простора, препушта стању које је назвао „медитативна импровизација“. Миловојевићев живот и рад окарактерисани су као „анархистички експрес, уметничко и интелектуално отпадништво еруптивне другости“, „отпор индивидуализма колективизму, отпор анархичности идеолошком поретку“. Теже је од осталих уметника из истог круга био схваћен и тумачен у контексту нове уметности, јер је то био језичко-идеолошки оквир који му није у потпуности конвенирао. Миливојевић је уметност доживљавао као „древну игру“ која траје докле и уметник, који активно учествује у њој.

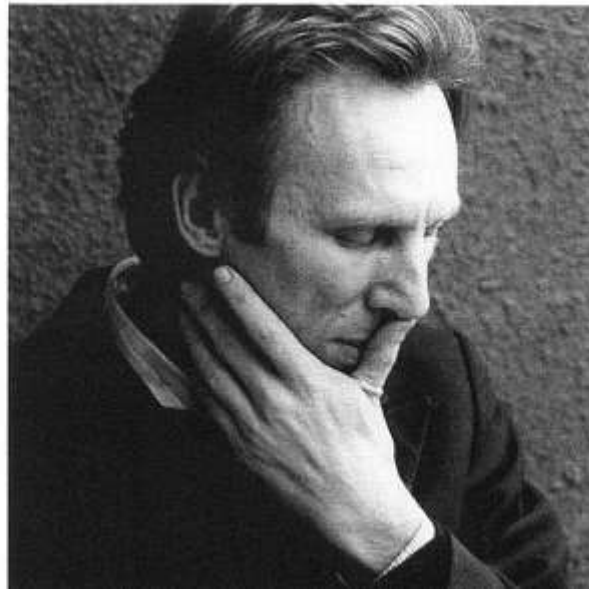
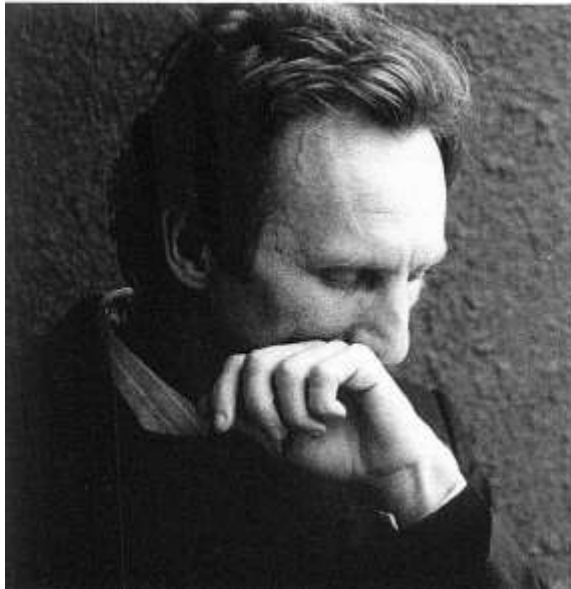
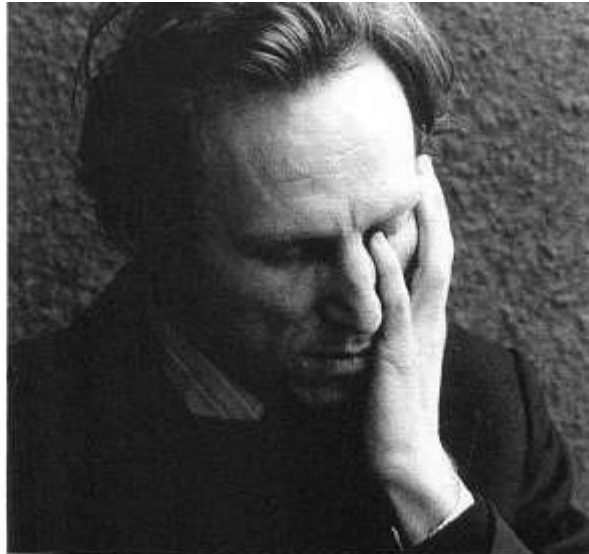
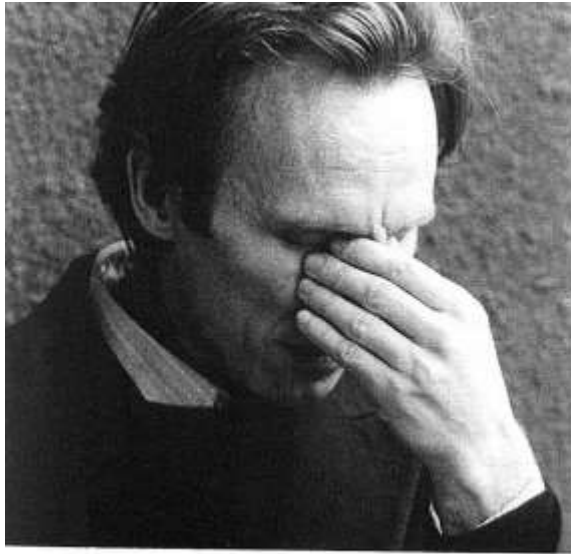


НЕДЕЉКО НЕША ПАРИПОВИЋ (1942) се у свом раду од краја шездесетих и током седамдесетих бавио сликарством, графиком, цртежом, фотографијом, филмом, видеом, текстом као уметничким радом и понашањем као „говором у првом лицу“. По томе је он типични уметник-номад, који се интензивно креће у свим подручјима која му стоје на располагању као активистички заступник **„проширеног појма уметности“**. Међутим, то је само спољашња слика о овом аутору чија је уметност изразито интровертна, скоро интимна, пре ментална и наглашено субјективна, али то не значи и исповедна. У питању је медијски и стилски крајње хетероген опус, чије радове повезује једино чињеница да су резултат рада једне исте ауторске личности и њених одговора на различите поводе и изазове властитог постојања.

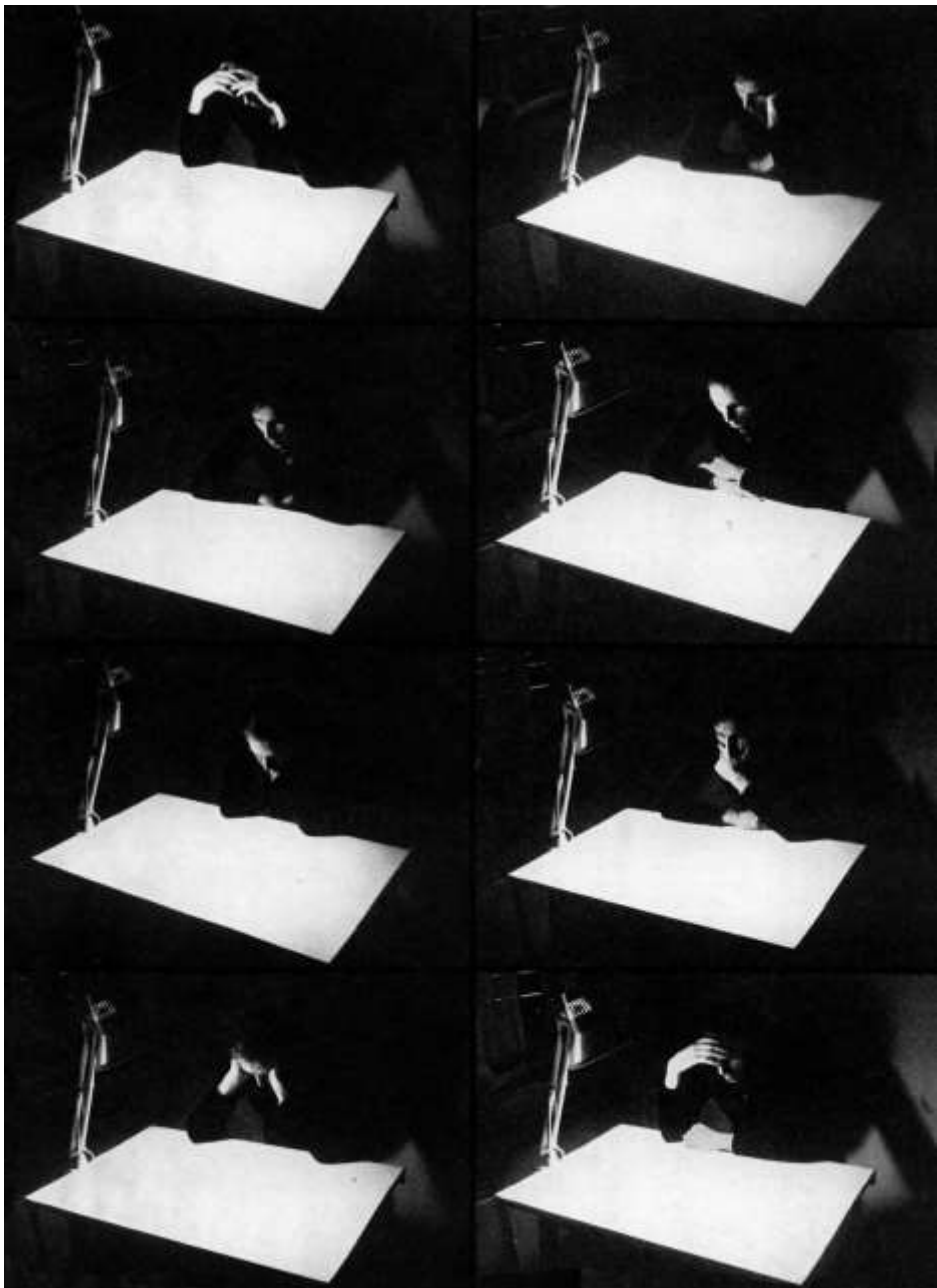
- Париповићев опус класификован је у три сегмента: 1) сликарство, објекти и пројекти, структурални цртежи, 2) радови у медију фотографије и филма, 3) фотографски радови, али они не чине еволутивни низ, него су синхрони (истовремени), истог интензитета и једнаких домета. Ради се о делима која су плод тежње уметника да се у основи истоветни сензибилитет и менталитет испоље у мноштву узајамно различитих медија и језичких модалитета.
- Париповићево рано сликарство геометријске апстракције с илузионистичким третманом просторне дубине, истовремено одаје рационалну и медитативну природу свог творца. Париповић слику прво мисли, а потом изводи, за њега је она визуелна и обликовна чињеница (а не представа или нарација), тј. аутономно пластичко тело.



Париповић је наставио да мисли апстрактно и када је радио у медију фотографије, филма и videa, истражујући њихове језичке и метајезичке потенцијале. При томе, сам избор мотива (људски лик, ситуација, предмет) занима га тек уколико тај избор може да се укључи у операције апстрактног мишљења, које је могуће спровести и у медију техничке слике. Оно се огледа у алтернацији оштрог првог и мутног задњег плана (и обрнуто) у раду *Могућност камере од 1 метар до бесконачно* (1975) или у раду **Примери аналитичке скулптуре** (1978), у којем се на основу теме с јасном референцом на релацију аутор-модел прожетом еротским конотацијама, упоредо демонстрира и однос кадар-секвенца, тј. однос између појединачног снимка и низа или збира снимака у серији.



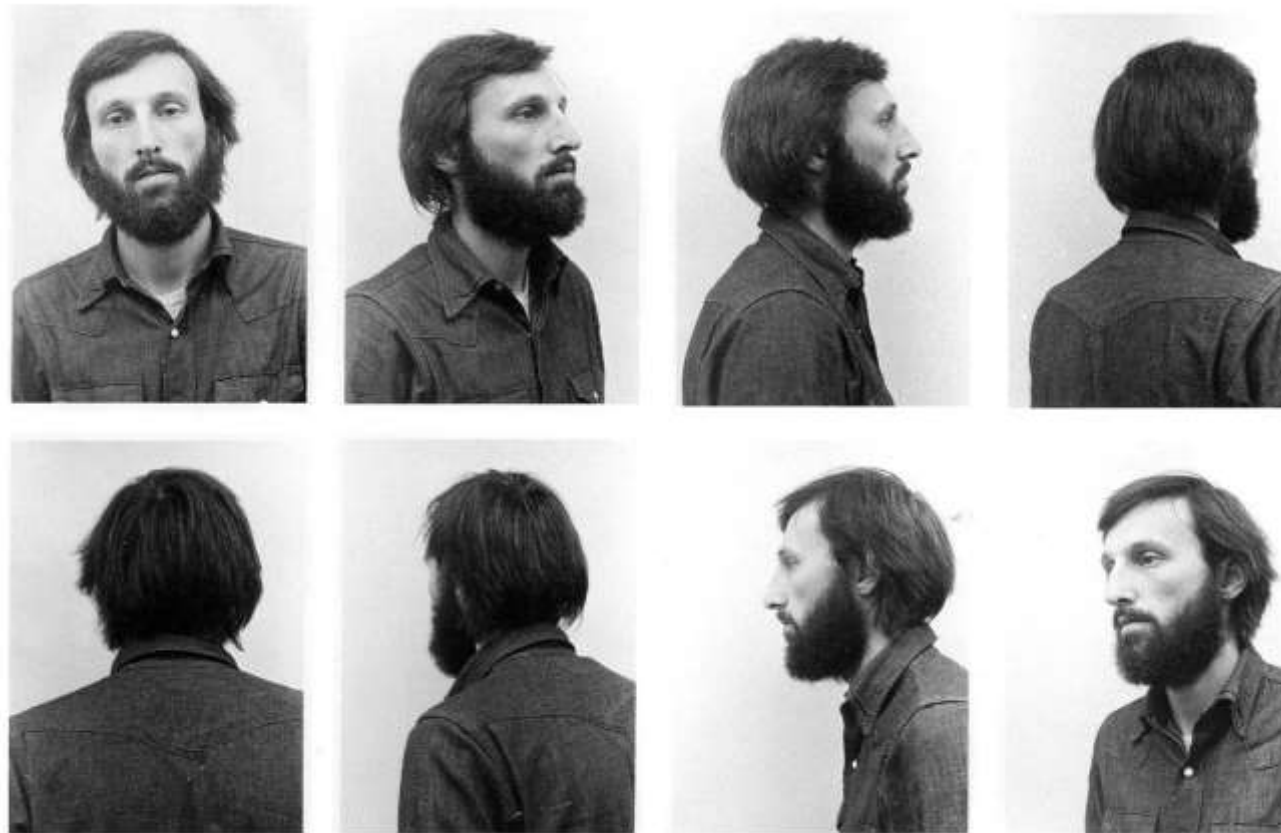
Однос рука-глава (1979) на представи аутопортрета у крупном плану, као и различитих положаја и гестова руку, демонстрира апстрактну тему пермутације сличних, али и истих мотива као синтаксичких јединица призора, који није лишен извесних психолошких рефлексија или дејстава.



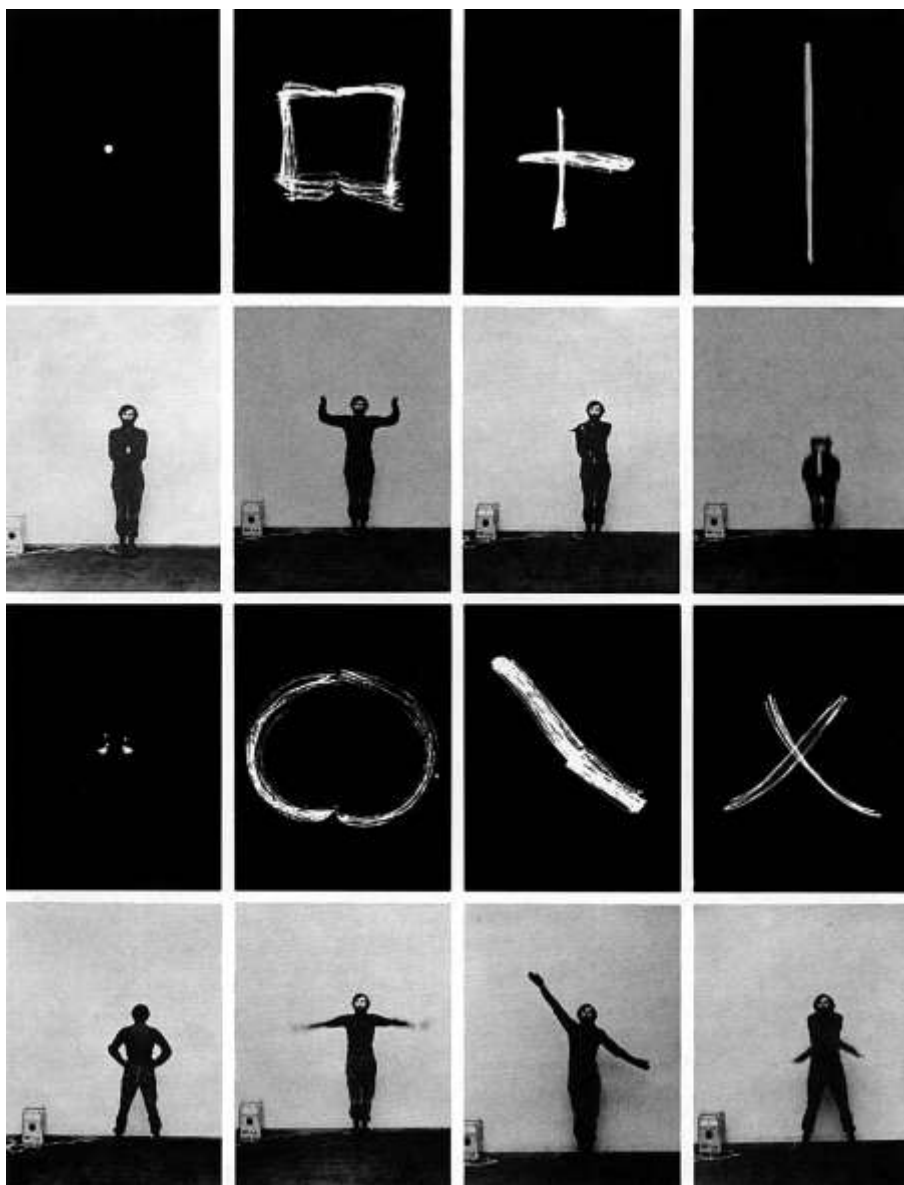
Фотографски рад *Без назива* (1975) са приказима ауторовог лика како непомичан седи и мисли над чистим белим листом хартије, експлицира суштину Париповићеве уметности. Иако приказују једну конкретну особу, то нису реални, него призори који на темељу реалног приказа организацијом визуелних знакова говоре о апстрактној, менталној природи уметности. Већина Париповићевих радова у медију фотографије, филма и видеа, припада жанру аутопортрета, што значи да је загладаност у сопствени лик, рефлексија о сопственој егзистенцији психолошка константа у садржају ових радова. Рад *33 године живота* (1975) везан је такође за ауторову субјективну пројекцију сопствене егзистенције. Свака од 34 фотографије приказује само уметника (у шетњи градом), а сваки од тих кадрова носи ознаку једне године, почев од 1942 (године уметниковог рођења), које се парно нижу све док не стигну и не прескоче у 1975 (годину настанка овог рада), а потом се непарно настављају до једног фиксног датума (2005), који је одабран зато што затвара круг од тачно 33 године уметничког живота аутора. Симблика броја указује да рад реферира на односе парно-непарно, алегоријски склоп прошло-садашње-будуће, тј. има за тему појам времена. По тој формалној и садржаинској, представној и симболичкој компоненти, овај рад има улогу означитеља целокупне Париповићеве уметности. У тој уметности увек је присутна нека елиптична прича у сликама, која говори о уметниковом животу, али је саопштена имперсонално и хладно.

Призори уметникове шетње градом тема су и краткометражног филма **1977. Н. П.** (1977). Радње попут хода, понекад лаганог трка, померања положаја при седењу, промена места предмета на равни стола, узимање хране и пића, паљење и пушење цигарете, до једва приметних гестова руке и мимике лица, дало је повода да се о стањима и расположењима у овом раду говори као о ситуацији и атмосфери „ни-деловања-ни-неделовања“. Иза ове приметне физичке пасивности уметниковог понашања очито стоји појачана ментална активност. Тиме што истиче духовно, а потискује телесно, Париповић не избегава показивање и приказивање себе као аутора, не клони се улоге личног учешћа у „театру уметности“. Он то чини посредством или посредовањем статичних или покретних техничких слика, у којима је спреман да прикаже сопствени лик и изглед, своје лице, али и своје маске. У питању је намерна и спретно вођена представа скривања-откривања, повлачења-наступања, одсуства-присуства. Реч је о специфичној стратегији уметниковог понашања мотивисаног потребом за афирмацијом и афирмативношћу уметничког чина. Неговање квалитета у складу са менталном природом уметности била је Париповићева водећа преокупација и касније, када повремено ради у склопу *Групе 143*.



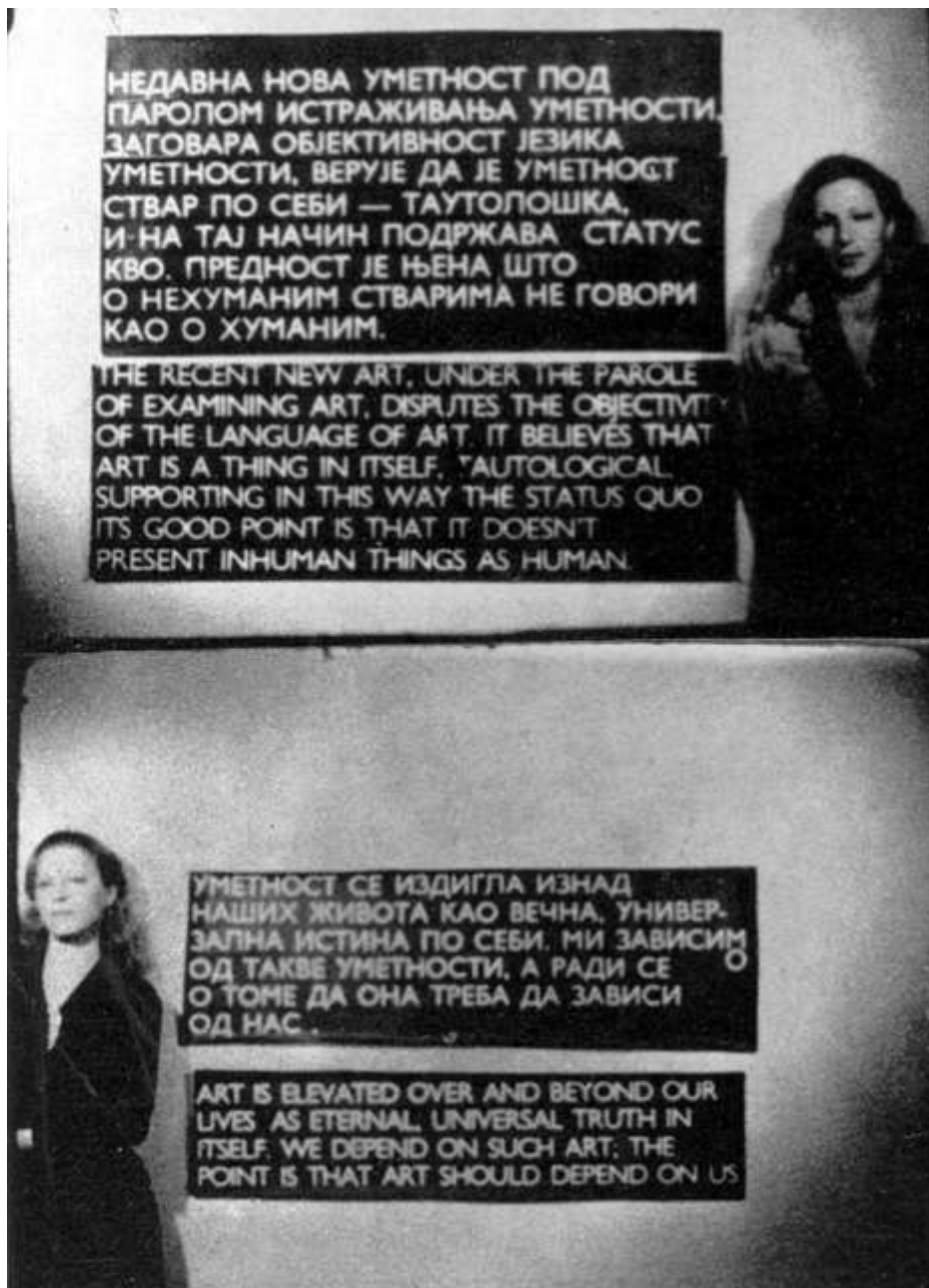


ЗОРАН ПОПОВИЋ (1944) отклон према затеченом социокултурном контексту испољава напуштањем конвенционалних медија сликарства и скулптуре. Осим графике блиске иконографији поп арта, у раном периоду показује склоност ка кратком експерименталном **филму**, тачније анти-филму или филму-концепту. У филмовима *Имагинарни круг* (1968) и *Глава-круг* (1968/69) експлицира „идеју замишљеног круга“. Начин снимања филма *Глава-круг*, чији је Поповић режисер и једини глумац, претходно је прецизно утврђен у пред-идеји, која подразумева првенство менталног приступа при уобличавању и реализацији уметничког дела – филма уметника.



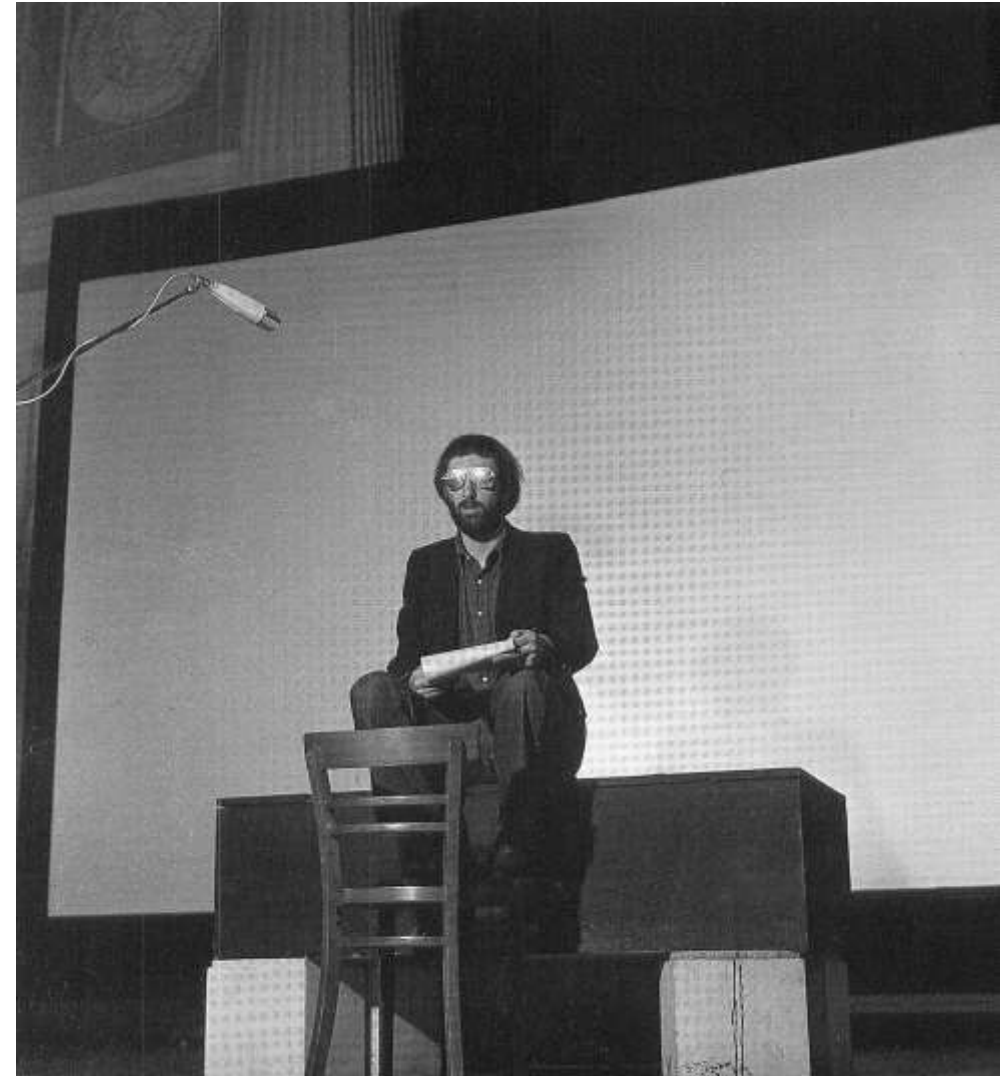
Поставка о пред-идеји као типично концептуални поступак и приступ уметности одређује све важније Поповићеве радове с почетка седамдесетих година, без обзира на медиј и технику њихове реализације. Та поставка се манифестује и у употреби готових и нађених предмета (*Kancum art*), цртежа и фотографије, а у најразвијенијој форми експлицирана је у мултимедијалном пројекту **Аксиоми** (1971–1973). Избор осам основних геометријских знакова/дијаграма уведених у систем, најпре изведених у линорезу, а потом пренетих у друге и савремене медије (фотографија, филм, видео, слајд пројекција, перформанс), тежи ка успостављању једнозначног уметничког дела. Дакле, дела у којем се свесно отклања свако асоцијативно и метафоричко читање, а у прилог евидентног и таутолошког. У тренутку када су изведени као перформанси, Поповићеви *Аксиоми* су, осим менталних и концептуалних особина, попримили и виталистичку компоненту. У оквиру овог пројекта постигнута је синтеза компоненти ум-тело, духовно-физичко, ментално-витално. *Аксиоми* су доказ да чак и уметничке праксе које се воде под термином „концептуално“ могу да буду не само менталне већ и чулне, не само редуктивне већ и сложене, једном речју „интегралне“. Најзад, телесна компонента овог пројекта показује да Поповићево схватање концептуалне уметности није строго лингвистичке природе, него да је такво опредељење рачунало и на егзистенцијалне разлоге, из којих проистиче критички став према затченој уметничкој и дрштвеној ситуацији у локалној средини.

- Са ажурним сазнањима о збивањима на сцени интернационалне концептуалне уметности **Поповић** је, заједно са критичарком **Јасном Тијардовић**, током **1974/75.** боравио у **Њујорку**, успоставио личне и сарадничке везе са престижним ауторима, као што су Џозеф Кошут и чланови групе *Art & Language*, у тренутку када у овом кругу долази до преусмеравања од првобитних стриктно аналитичких, на критичке и ангазоване социокултурне позиције. Поповић и Тијардовић су у првом броју часописа *The Fox*, гласилу групе *Art & Language*, објавили заједнички **текст** о новој уметности седамдесетих у Југославији. Био је то почетак Поповићеве „**уметничке активности директног политичког говора**“.
- Публикација *Октобар '75* говори да је у кругу прве генерације уметника београдске нове уметности и њима блиских критичара дошло до експлицитног социјалног укључења на линији отвореног порицања локалног институционалног система уметности као механизма владајућег друштвенополитичког поретка. Конкретно, радило се о позиву на генерални штрајк уметника у складу са општом **идејом „политизације уметности“**, који је захватио најпровокативније, теоријско крило нове уметности у земљи и свету. У суштини, био је то њихов последњи, утопијски покушај да, посредством радикалне критике (а неретко и аутокритике) аутономије уметности, измене сопствени маргинални положај, који се материјално није поправљао упркос афирмацији и уметничком престижу у кругу малобројних блискомишљеника.



Поповићев филм *Без назива* (1976) сублимира идеолошку и етичку димензију тог егзистенцијално мучног стања. Захваљујући његовом посредовању експоненти групе *Art & Language*, гостују у Београду 1975. Наредна последица уметничког америчког искуства је филм *Борба у Њујорку* (1976), једна врста репортаже (разговора, изјава, сведочења) о односу уметности и политике, тј. функционисању промотивних тржишних и идеолошких механизма у овој уметничкој метрополи. Улога коју сада Поповић преузима на себе јесте да буде организатор и извештач о збивањима у свету уметности. За борбу коју уметник тада води битније је заступање ставова *pro et contra* одређених уметничких и извануметничких идеологија од продукције сопствених радова, у чију делотворност у локалном социјалном контексту одавно већ сумња.

Када ствара, Поповић се опредељује за теме и садржаје најтешње повезане са животом, односно за дела свесно лишена естетске и било какве друге уметничке ауре. Пројекат *Радник, типомашиниста, Миодраг Поповић: о животу, о раду, о слободном времену* (1977) представља документаристичку регистрацију услова и схватања живота ауторовог рођеног брата и његове породице. Тај рад настаје не само да би се дао увид у једну скромну и суморну егзистенцијалну ситуацију, већ и да би се нашао модел за дело које ће поново бити апсолутно подударно са приказаном радњом, односно потпуно једнозначно (таутологија). Довести у питање изузетни статус уметности кроз намерно одустајање од свега уметничког у аутономном раду, „укидање ауре уметничког дела“ (Валтер Бењамин) јесте циљ овог рада. Године 1976, Поповић започиње рад на пројектима *Филмски аутопортрет* и *Приватна мода* (1982), који ће га увести у посве измењену климу посмодернизма.



ДРАГОЉУБ РАША ТОДОСИЈЕВИЋ (1945) опробао се у различитим медијима, техникама, поступцима и начинима изражавања у жељи да оно за чега се бори и у шта као уметник верује непосредно испољи и наметне. Проблем у интерпретацији његовог рада проистиче из тешкоћа у праћењу свих линија којима се овај уметник-номад у почетној деценији свог рада кретао. С обзиром на порекло и природу материјала (хлеб са укованим ексерима, џакови испуњени песком и пиљевином, посуде са обојеном водом, канап, жице, летве итд.), као и начин њиховог повезивања у објекте и ансамбле апсурдног изгледа, Тодосијевићеви радови с почетка седамдесетих блиски су покрету *Fluxus*. Они настају уз увек свесни и присутни (нео)дадаистички призив, што одговара полемичком ставу овог уметника према затеченом социокултурном контексту локалне средине.



Серију перформанса, најчешће с водом (*Прање чистих ногу прљавом водом*), рибама, сољу или фикусима, уз присуство Маринеле Кожељ, који су изведени у периоду 1972–1975, Тодосијевић је објединио под девизом **Одлука као уметност**. Управо у тој тези сублимирано је становиште о природи уметности, које Тодосијевић принципијелно заступа. Према његовом мишљењу, уметник је комплетна особа која својом одлуком, свесним чином иза којег стоји цело његово уметничко и животно искуство, као и етички став, одређује пропозиције сопственог деловања. У томе се препознаје дишановска стратегија, али с том битном разликом што су уместо избора предмета код Тодосијевића у питању избори понашања (перформанс) уметниковог субјекта, који се појављује лично на сцени и пред публиком саопштава своју „одлуку као уметност“.

Потом су уследила два перформанса,
Уметност и меморија и *Сећање на*
уметност Раше Тодосијевића (1976), у
којима је Тодосијевић искушавао границе
својих менталних моћи.

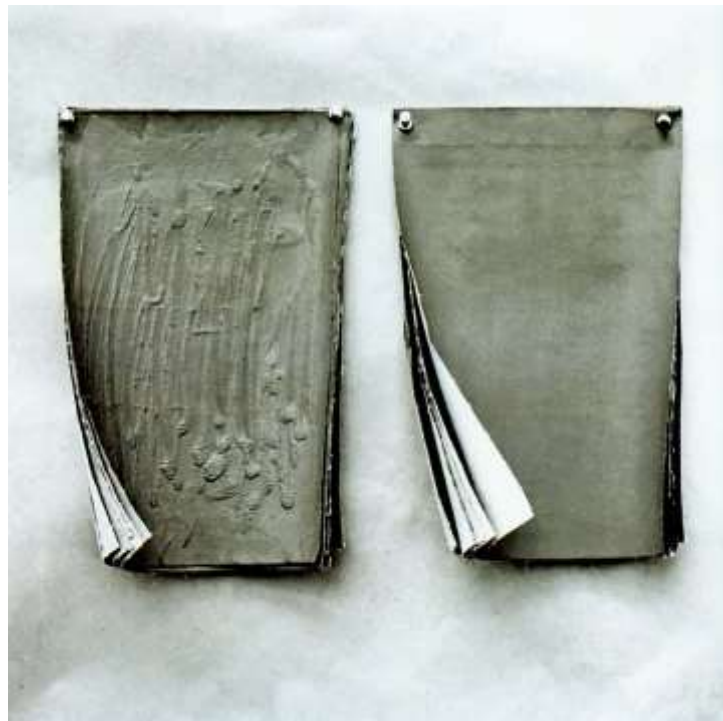


Заступајући тезу о „одлуци као уметности“ Тодосијевић се пита шта све потенцијално уметност може да буде. Отуда серија његових перформанса изведена у земљи и иностранству у периоду 1976–1981, стоји под заједничким називом ***Was ist Kunst?*** (*Шта је уметност?*), како гласи парола коју у току извођења радње уметник стално извикује повишеним тоном, који намерно треба да подсећа на војну команду или наредбу у истрази полицијског следника.



Да би што драстичније звучала, изговара је на немачком језику, при чему је то ултимативно питање увек упућено некој одређеној женској особи, која у овој акцији пасивно учествује као објекат тортуре. Осим изразито репресивног тона и дејства гласа, текст који уметник изговара садржи упитну пропозицију, а то упућује да је реч о врсти перформанса у контексту теоријског преиспитивања природе уметничких појава, којима се тих година глобално бави концептуална уметност. Сугеришући типом рада одговор на питање *Шта је уметност?*, Тодосијевић имплицира да уметност настаје у конкретним историјским приликама и у одређеном социокултурном контексту, те да је увек променљива, мобилна, флексибилна, али и изазовна, провокативна и иритантна.

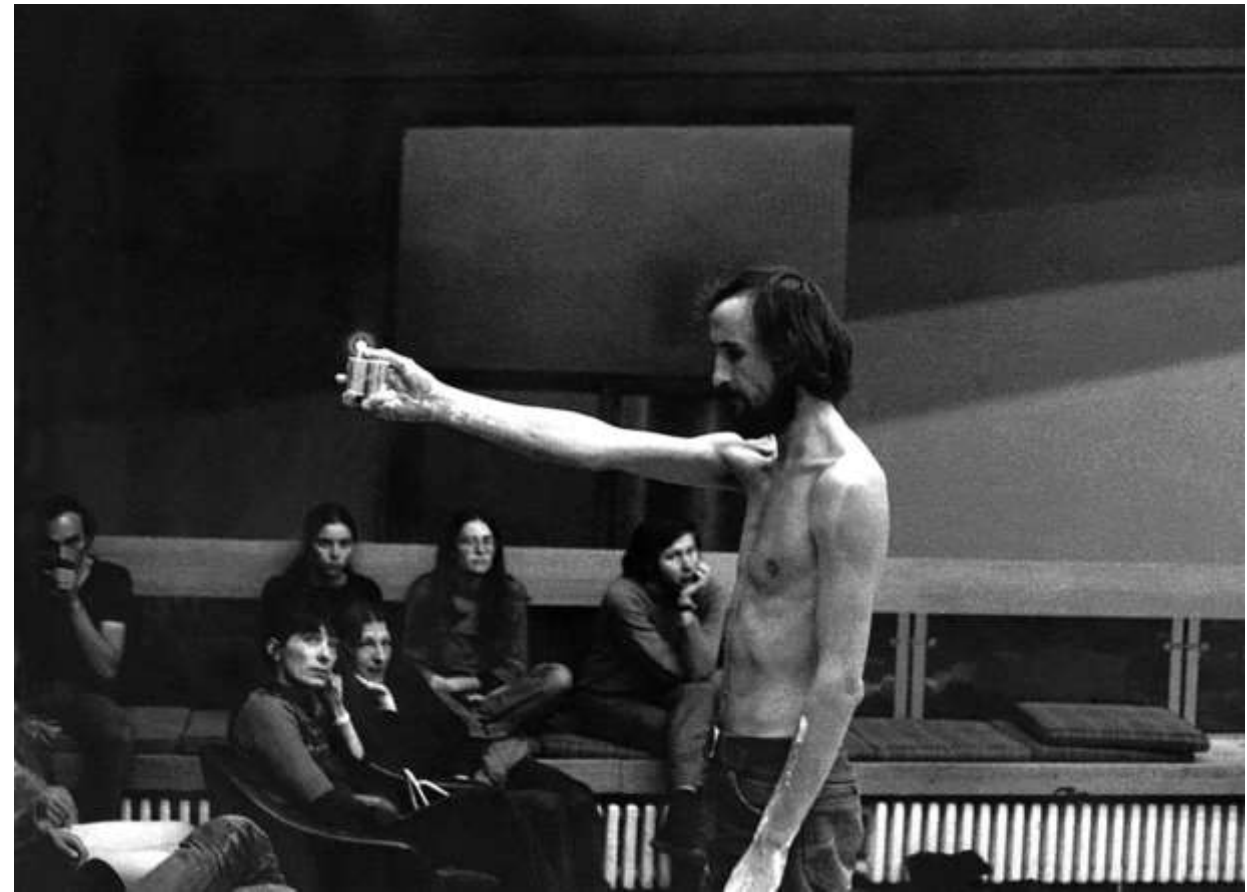
- На турнеји по Холандији 1979. Тодосијевић изводи три перформанса под називом *Viva la France – Viva la Tyrannie*, што је изокренути слоган којим он иронично парафразира девизу *Viva la France – Viva la Libertè*. Акција коју врши састоји се од низа узастопних јаких удараца великом гвозденом полугом неизменично по тврдој металној плочи и мекој гомили глине или гита, док глас са магнетофонске траке непрекидно понавља поменути девизу као назив акције. У тим перформансима Тодосијевић врши симулацију насиља као отпор против стварног насиља, а тај отпор експлициран је кроз примену симболичких актова насиља. Демистификација, рушење табуа, деструктивно понашање, лажна уместо истините изјаве, све је то супротно шаманским и мисионарским наступима Јозефа Бојса.
- Све је у Тодосијевићевим радовима из седамдесетих у знаку стратегије „активног цинизма“, коју је неуморно примењивао у опсесији да сваким својим чином и наступом свему што не прихвата каже НЕ. Тако се усуђује да потцени и пародира мануелну, техничку и занатску страну настајања елитне уметности, што демонстрира низом цртежа са називом *Ниједан дан без црте* (1973/74). Реч је о врло једноставној изради визуелно крајње редукованих и минималистичких цртежа, у основи којих стоји низ менталних пропозиција чија се тематика односи на питања о приватном/личном, раду/мануелности, усавршавању, концепцији, иронији, континуитету, критици/самокритици, понављању/таутологији.
- Из претпоставке да се барем једна линија хипотетички повуче сваког дана, произилази наредни рад *Линије 1 – 10.000 – 1.000.000* (1974/75). Као у претходном, и у овом раду постоји осам пропозиција у вези са питањима о вредности, „уметничком делу“, могућности говора, етици, ћутању, материјалном и духовном. Разлике у броју линија које се наводе у називу овог рада произилазе из статусне (јавне, културне, економске) и разлике места (подлоге, зида) на којем рад с линијом/линијама треба да се спроведе у дело. Наиме, исти концепт аутор може да реализује у простору приватног стана или изнајмљене хотелске собе, као и у музејским и галеријским просторима за излагање. Док је у првом случају рад практично „невидљив“ јер је место излагања анонимно и приватно, у другом је репрезентативан и јавно промовисан зато што је место излагања културно престижно. Тако рад с линијом/линијама не мора да мења концептуални принцип, али мења значење, а тиме и вредност, у зависности од места, локације и важности установе у којој је изведен и представљен. Из тога произилази да рад не поседује вредност по себи, него вредности поприма споља и од система уметности и културног контекста, тј. естетичких конвенција.



„Елементарно сликање“ било је Тодосијевићева краткотрајна преокупација у периоду **1973–1975**, када изводи серију слика снажне менталне компоненте држећи се строге правилности оперативних процедура. То су радови реализовани отирањем шпактлом слојевитих наноса црне, беле и сиве на дрвеном раму (оквиру слике), док је сликовно поље остављено у стадијуму грундирања платна.

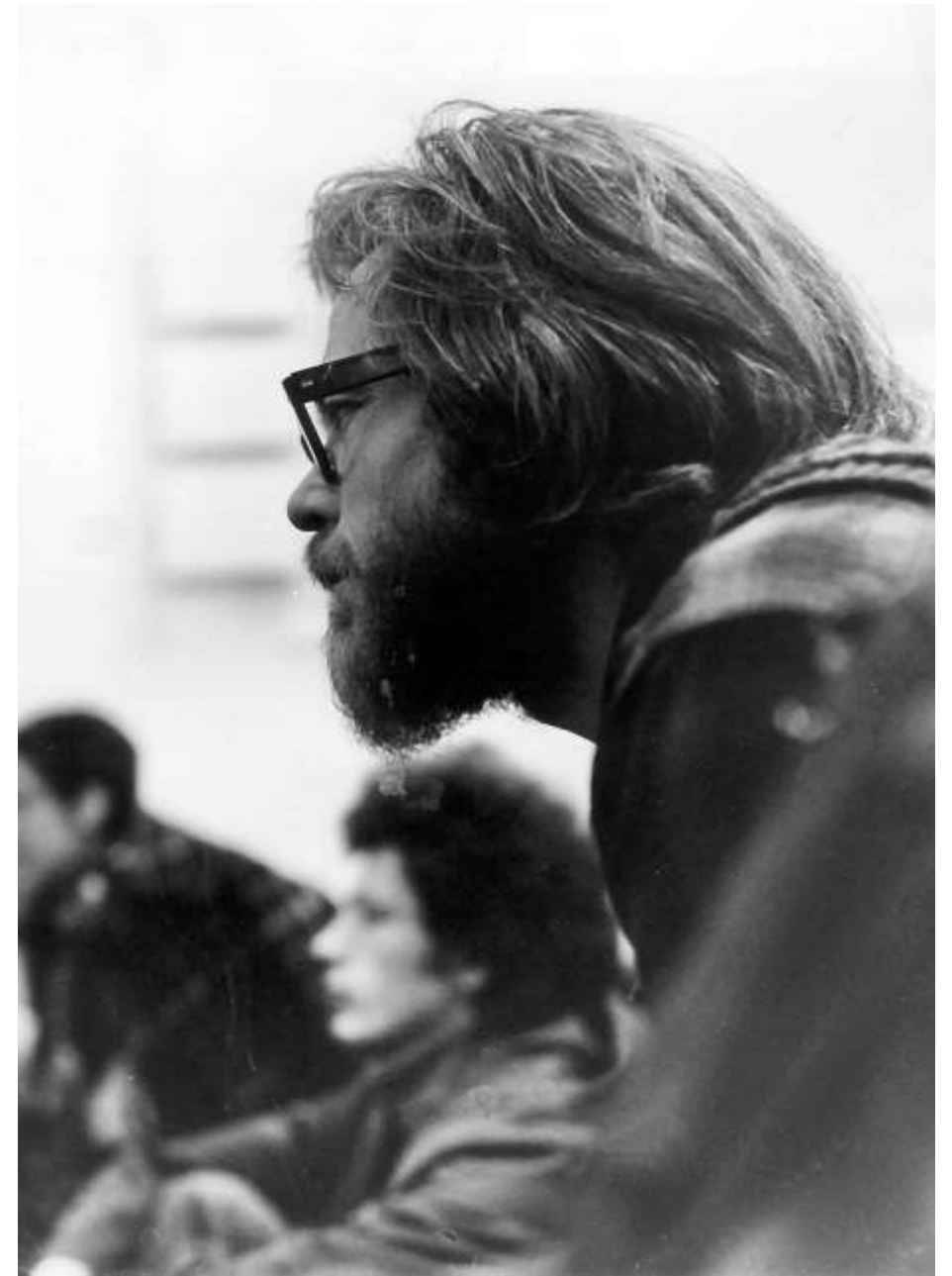
У неким примерима поступак сликања извршен је на дрвеним даскама које немају стандардни формат слике, а ипак јесу слике. Један број слика настаје наношењем сиве материје у средиште сликовног поља, а потом се размазује док не досегне облик неправилног квадрата. Тодосијевићево елементарно сликање креће се у оквирима његове тезе о „одлуци као уметности“. Он је свестан да када се сликарство као цењена уметничка дисциплина сведе на елементарни стадијум, тј. „нулту тачку“, субверзивни ефекат таквог чина постаје убојитији и директији од било којег другог поступка нове уметности.

Из Тодосијевићевих радова, као и из текста *Ко профитира од уметности, а ко поштено зарађује?* (1975), провејава становиште екстремног уметничког индивидуализма, убеђење да је уметник центар света уметности, док су сви остали само пратиоци, који уметника користе и од уметности „профитирају“. Осим Тодосијевића, нико међу припадницима београдске нове уметности седамдесетих није са толико ироније и цинизма разоткривао и разобличавао мит уметности и митологију локалних уметничких величина високопозиционираних у „систему уметности“. Поричући тезу да уметност настаје као неки наводно сретни тренутак инспирације, он је уверен да она настаје као потпуно освешћена критичка и аутокритичка рефлексија, како у односу на појам и праксу доминантног уметничког модела, тако и у односу на дотадашње искуство сопствене уметности.

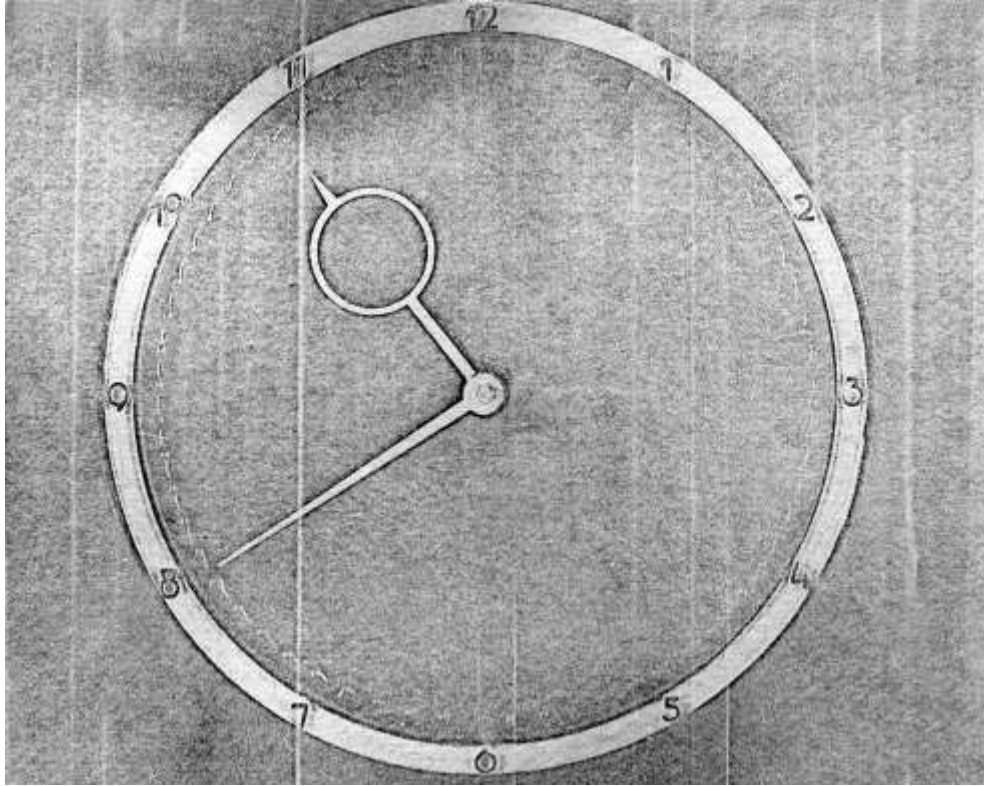


Нарочито према идеалистичком појму „уметности као такве“ Тодосијевић није имао ни трунку обзира, чему у прилог говоре његове *Приче о уметности*, које пише од 1979, а које су заправо мини есеји проистекли из неверовања у друштвену невиност уметничког рада или етичку неутралност његовог аутора. Тодосијевић је поборник етички беспрекорне „уметности као уметности“ засноване на искуству историјских авангарди и радовима Еда Рајнхарда. У српској средини, он је био идеолошки најострашћенији, а по својој уметничкој пракси најрадикалнији експонент нове уметничке праксе.

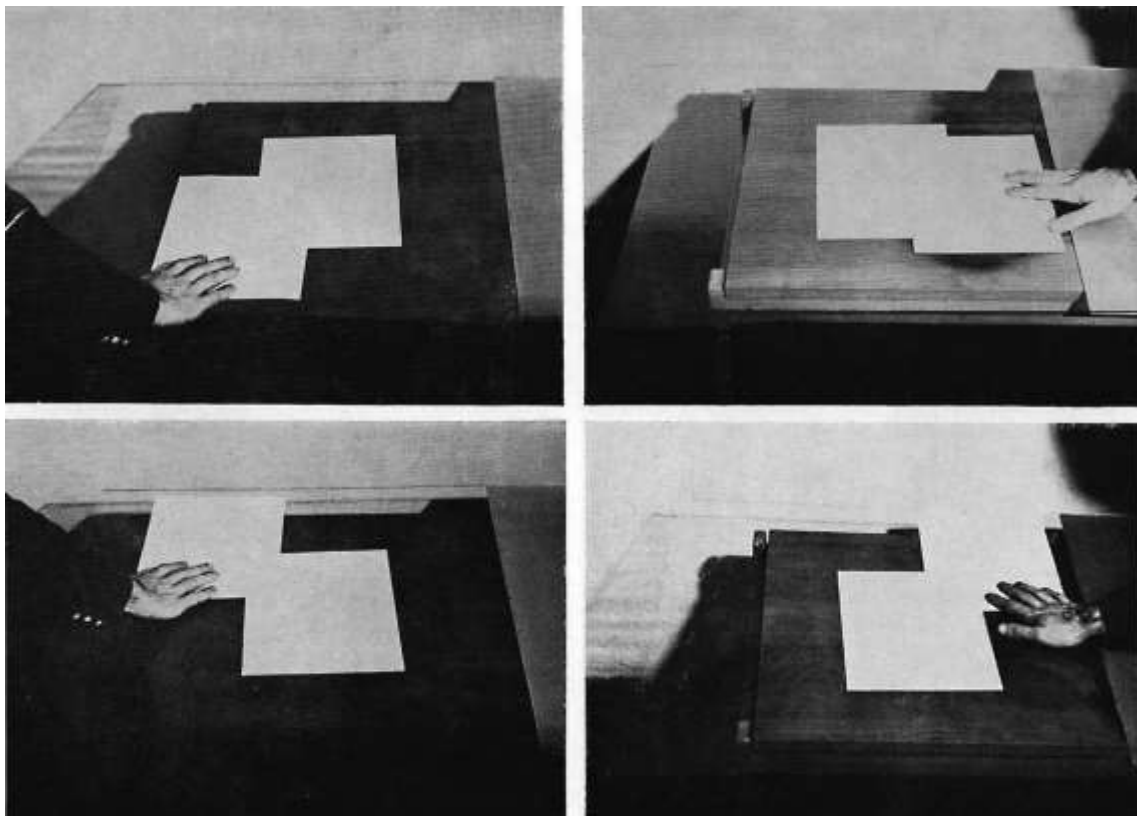
ГЕРГЕЉ УРКОМ (1940) је најизразитији представник концептуалног приступа у уметничком мишљењу и раду. Без обзира на поступке и материјале којима се служи, код њега је претходна пропозиција – поставка о предидеји обавезна нит-водиља ка коначној, физичкој и материјалној реализацији рада. Концептуална основа као ментално испитивање статуса уметности прожима све његове радове. Управо на основу те прелиминарне замисли, а не на основу формалног изгледа или визуелног утиска, могуће је тумачити и вредновати Уркомове резултате у различитим медијима, почев од сликарства, преко фотографије, до ретких перформанса.



- Уркомове ране слике одају неповерење према оним решењима, која у сликарству преферирају слободан рукопис, негују минуцинозно засићење сликане површине и резултирају материјалним (колористичким, тонским) обиљем слике. Иако фигуративно, његово сликарство је формално сведено, готово једнобојно, лишено сваке пластичке разраде сижеа. Праћење процеса рада, извршење сликарске операције потиснуто је на план једне готово техничке радње, а примарна је претходно утврђена ментална основа слике. Да би постигао једнозначност којој је тежио, Урком је током 1970/71. све своје претходно настале слике прекрио компактним црним или окер слојем и назвао „непропозираним сликама“. Оне имају значење поништавања свих уметникових претходних ставова о слици. Управо са овим радовима он се укључио у тенденцију **примарног или елементарног сликарства**, промовисаног 1974/75. серијом изложби Дамњан – Тодосијевоћ – Урком.



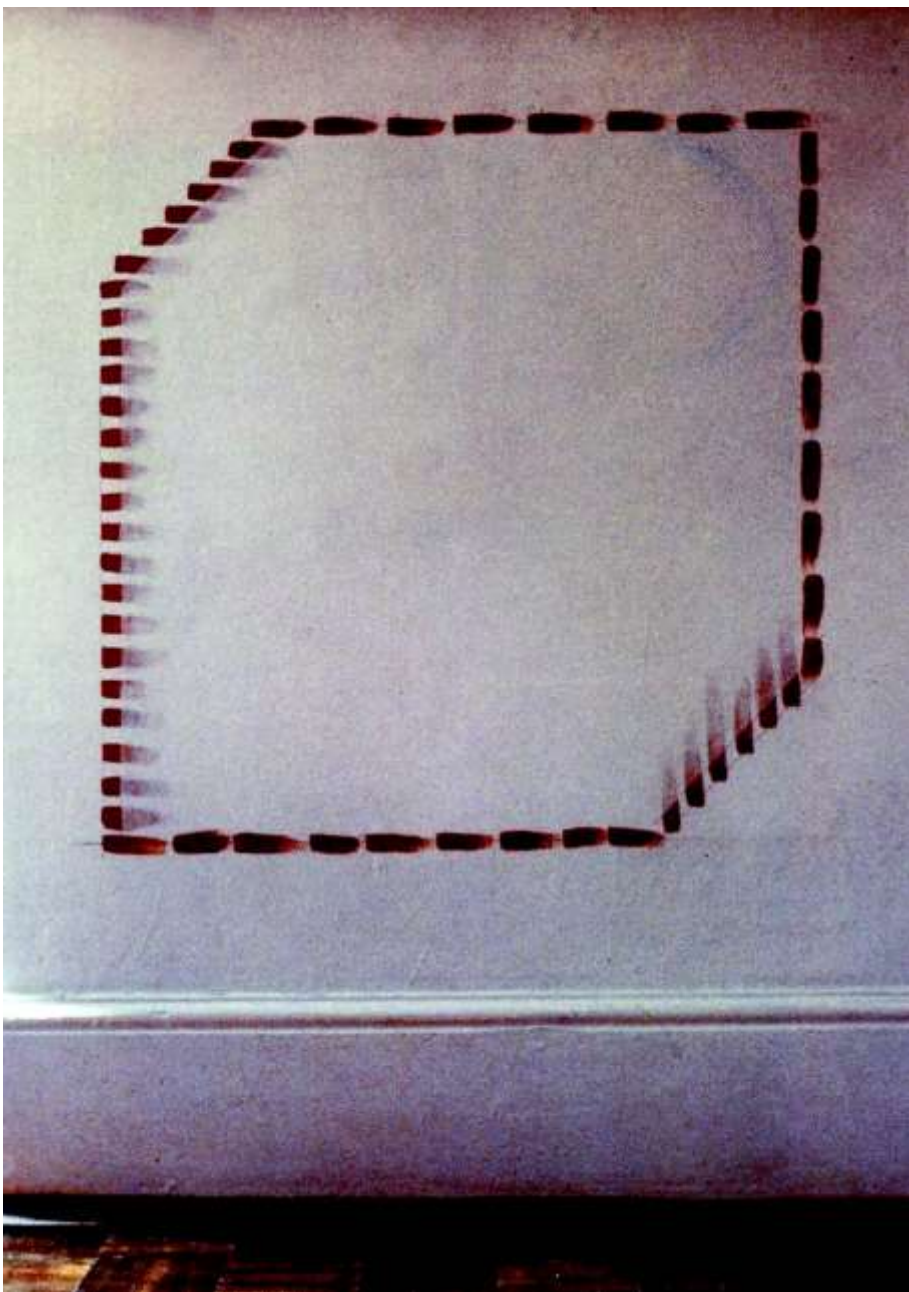
Пробој нове уметности и појава проширених медија довела је до Уркомовог приклањања употреби готовог предмета као излагачког објекта (ћебе и кутија са штипаљкама као експонати), примене ксерокса (фотокопије) и фотографије као медија регистрација и умножавања, као и коришћења текста и књиге као типичних концептуалних родова и поступака. Урком употребу техничких медија продукције слика (ксерокс, фотографија) види као неопходно, али неприметно посредништво при визуелизацији концепта, чему у прилог говоре радови, као што је ***Шест минута рада часовника снимљеног на ксероксу*** (1970). Машина за копирање снима рад машине за мерење времена, док истовремено сат тачно показује колико је дуго рад ксерокса трајао. Ради се о типичној концептуалистичкој употреби таутологије у избору, демонстрацији и документацији једне одређене радње, при чему је назив рада уједно и његов опис, дескрипција његовог садржаја, његово једино егзактно, истинито именовање и означавање.



Пренет у медиј фотографије и пропраћен детаљним описним текстом, рад ***Структурална схема за два листа чисте беле хартије*** (1972) представља визуелизацију одређеног понашања, померања позиције листова папира на подлози стола и измене положаја руку. Фотографским бележењем тих положаја, једна крајње обична радња преноси се на ниво и у статус „менталне вежбе“. Уметничка замисао на фотографији не функционише више као чин или радња, него као структура или схема једне пред-идеје.



Године 1973, Урком одлази у Лондон, али се повремено враћа и самостално наступа у домаћој средини. Иако припада интернационалистички оријентисаном кругу носилаца нове уметности, он води усамљенички живот и делује крајње изоловано. Његов рад одвијао се веома споро, у медију слике и у амбијенту атељеа. У Галерији СКЦ-а 1977. излаже три триптиха: *Бели међуслој*, *Црни међуслој* и *О међуслоју*. У њима разрађује интерну проблематику међуслоја, једва видљивог трага не-боје између подлоге (грунда) и спољашњег монохромног (црног или белог) наноса, који због особине транспарентности допушта да се детектује и перципира као међуслој. Он је констутутивни чинилац тела слике и последица операције сликања, којој претходи пред-идеја. Једино аутор зна да слика у својој унутрашњости садржи тај међуслој, који је суштински за разумевање слике која је пре менталне него визуелне природе, док посматрач са том ситуацијом тек треба да буде упознат писменим или усменим тумачењем уметника. Будући да ове слике поседују полазну пропозицију (идеју, концепт), Урком их назива „**пропозираним**“ или „**рефлексивним сликама**“.



У посве измењеној атмосфери постмодерне раних осамдесетих, Урком у Салону Музеја савремене уметности излаже серију слика, у којима се поред чистих аиконичних елемената (потези и наноси боје) налазе наговештаји иконичних знакова (назнаке јајета, јабуке итд.). Ипак, не ради се о повратку на фигуративно, јер су у овим сликама и даље на делу концептуални захвати. С том разликом што су, уместо чистим потезима и (међу)слојевима не-боје, они сада извршени посредством врло редукованих предметних података. У самом поступку сликања приметна је већа мера привидне пиктуралности, али је суштина слике и даље садржана у концептуалном плану пред-идеје. Слика се претходно конципира, па тек потом изводи. Клима обновљене мануелности постмодерне помогла је Уркому да синтетизује своје захвате, али није променила његово темељно схватање природе уметности као концепта.