Dietmar Unterkofler

Grupa 143

Biblioteka
UMETNOST I KULTURA

Kolekcija
Projeka(r)t

Urednik
Gojko Tešić

Glavni i odgovorni urednik
Slobodan Gavrilović

Izdavanje ove knjige pomogli su:



ERSTE Stiftung



MUZEJ SAVREMENE
UMETNOSTI VOJVODINE

Fotografija na koricama
Grupa 143

Dietmar Unterkofler

Grupa 143

Kritičko mišljenje na granicama konceptualne umetnosti
1975 – 1980.

Critical Thinking at the Borders of Conceptual Art
1975 – 1980

Kritisches Denken an der Grenze der konzeptuellen Kunst
1975 – 1980

СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК

© JP *Službeni glasnik*, 2012



Neša Paripović, Grupa 143, 1979.
Neša Paripović, Group143, 1979





SADRŽAJ

UVOD 7

O DRUGAČIJEM RAZUMEVANJU UMETNOSTI POSLE 1960. 13
Konceptualna umetnost 14
Kontekst 22
Proširenja – delo, umetnik, publika 26
Funkcija jezika 32

NOVA UMETNIČKA PRAKSA U JUGOSLAVIJI 39
Jugoslovenska umetnost 40
Fenomen grupa 52
Studentski kulturni centar u Beogradu kao centar nove avangarde 56

GRUPA 143 I KONCEPTUALNA UMETNOST 73
Uvod u Grupu 143 74
Analitička osnova rada Grupe 143 80
Faze rada i delovanje Grupe 143 96
Epistemologija Grupe 143 104
Epistemološki problemi sa intuicijama u umetnosti 112
Antiutopija: mikropolitike Grupe 143 116
Teorijski objekat – teoretska praksa 117
Knjiga kao umetničko delo 123
Analitička upotreba fotografije i filma 140
Konceptualni film 170

INDIVIDUALNE POZICIJE ČLANOVA GRUPE 143 181
Biljana Tomić – paralelne realnosti 183
Miško Šuvaković – analitička umetnost 193
Jovan Čekić – umetnost i društvo 225
Neša Paripović – Slikar bez slika 249
Maja Savić – doživljaj i mentalne konstrukcije 267
Paja Stanković – brisanje i raskol 293

POSTSCRIPT 310

CONTENTS

7 INRODUCTION

13 ON UNDERSTANDING ART DIFFERENTLY AFTER 1960
14 Conceptual Art
23 The Context
27 Extensions: The Work, the Artist, the Audience
33 The Function of Language

39 THE NEW ARTISTIC PRACTICE IN YUGOSLAVIA
41 Yugoslav Art and the New Artistic Practice
53 The Phenomenon of Groups
59 The Students' Cultural Centre in Belgrade as a Centre of the New Avant-garde

73 CONCEPTUAL ART AND GROUP 143
74 Group 143: An Introduction
80 The Analytical Basis of the Group's Work
96 Stages of Work and Activity of Group 143
104 The Epistemology of Group 143
112 Epistemological Problems with Intuitions in Art
116 Anti-utopia or Micro-utopia: The Micro-politics of Group 143
117 Theoretical Objects – Theoretical Practice
123 The Book as a Work of Art
140 Analytical Applications of Photography and Films
172 Conceptual Film

181 THE MEMBERS' INDIVIDUAL POSITIONS
183 Biljana Tomić: Parallel Realities
193 Miško Šuvaković: Analytical Art
225 Jovan Čekić: Art and Society
249 Neša Paripović: A Painter without Paintings
267 Maja Savić: Experience and Mental Constructions
293 Paja Stanković: Erasure and Schism

311 POSTSCRIPT

329 EINLEITUNG

Uvod
Introduction

U socijalističkim zemljama Istočne i Jugoistočne Evrope posle Drugog svetskog rata, paralelno sa neo/post-avangardama na Zapadu i u Americi, razvijale su se aktivne i složene umetničke prakse. Umetničke neo/post-avangarde Istoka su na Zapadu dugo ignorisane i zanemarivane.[1] Neo/postavangarde Istoka su, takođe, u kontekstu lokalnih studija nacionalnih istorija umetnosti bile minimalizovane i potiskivane. Većina knjiga iz istorije umetnosti koje su se bavile umetnošću 20. veka predstavljale su i tumačile umetničke prakse unutar dominantnih kultura. Osim toga, nikada ranije niti kasnije razvoj u umetnostima i književnosti istočnih i jugoistiočnoevropskih regija nije se odigravao istovremeno i u istoj ravni sa velikim internacionalnim tendencijama.[2]

Orijentacije novih neo/postavangardnih umetničkih praksi bile su usmerene ka eksperimentalnoj umetnosti, odnosno, bile su suprotstavljene kako lokalnoj, tako i umerenoj modernističkoj tradiciji. Fundamentalna pitanja o društvenim funkcijama umetnosti vodila su ka proširenju i prevazilaženju do tada prihvaćenog pojma umetnosti. Kritički su preispitivane i proširene granice tradicionalnih umetničkih disciplina, estetičko-formalističkih konvencija definisanja umetničkog dela, kao i načini stvaranja, proizvodnje i izvođenja umetnosti. Novi „antiumetnik" je odbijao profesionalni kanonski trougao: akademija-galerija-muzej. Odbijao je njegovu legitimnost. *Svet umetnosti*, kako ga je tumačio Artur Danto (Arthur Danto),[3] više se nije razumevao kao izolovani i autonomni svet odvojen i ograđen od društva i kulture. Naprotiv, u središte interesa postavlja se društvo i upotreba umetnosti kao društvene prakse. Parola o jedinstvu umetnosti i života, koja je formulisana u istorijskim avangardama početkom 20. veka, sa entuzijazmom se reaktuelizuje i realizuje u umetničkim pojavama posle 1968. godine.

Mada je porastao naučni i javni interes za grupe i ličnosti koje su označene pojmom „nova umetnička praksa", još uvek postoje pojave, tendencije, grupe ili umetnici koji su ostali nepoznati ili su zaboravljeni. To važi, svakako, i za Grupu 143, koja je bila aktivna u Beogradu, na jugoslovenskom i internacionalnom planu u periodu od 1975.

After the Second World War, the socialist countries of Eastern and South-eastern Europe developed their own active and complex artistic practices, in parallel motion with the neo/post-avant-gardes of Western Europe and North America. For a long time, the artistic neo/post-avant-gardes of the East were neglected and ignored in the West.[1] In regional studies of national histories of art, too, the neo/post-avant-gardes of the East were played down and suppressed. Most art-history books that addressed twentieth-century art presented and interpreted the artistic practices of the dominant cultures only. In reality, though, this was the only time when literature and the arts were developing in the eastern and south-eastern regions of Europe simultaneously and on a par with the great international tendencies.[2]

The new neo/post-avant-garde artistic practices were oriented toward experimental art, that is, opposed to both local and moderate modernist traditions. The fundamental questions regarding the social functions of art led them to expand and transcend the inherited concept of art. The borders of the traditional art disciplines, the aesthetic-formalist conventions of defining the work of art, as well as modes of creating, producing, and performing art were all critically re-examined and extended. The new 'anti-artist' rejected the canonic professional triangle: academy – gallery – museum; s/he rejected its legitimacy. *The Artworld*, in Arthur Danto's interpretation,[3] was no longer understood as an isolated and autonomous world, separated and demarcated from society and culture. To the contrary, society and the use of art as a social practice became centrally important. In post-1968 artistic developments, the slogan about the unity of art and life, formulated by the historical avant-gardes of the early twentieth century, was now realised and re-actualised with great enthusiasm.

Although the public and the academe alike have recently shown more interest in the groups and figures signified by the 'new artistic practice' concept, there are still a number of developments, groups, and artists who have remained



Grupa 143: stoje: Miško Šuvaković, Nada Seferović, Biljana Tomić, Momčilo Rajin, Slobodan Šajin; sede: Bojana Burić, Ivan Marković, Stipe Dumić, Beograd, 14. mart 1975.
Group 143, Belgrade March 14th 1975



Grupa 143: stoje: Stipe Dumić, Nada Seferović, Momčilo Rajin; sede: Bojana Burić, Ivan Marković, Biljana Tomić, Miško Šuvaković; leži: Slobodan Šajin, Beograd, 14. mart 1975.
Group 143, Belgrade, March 14th, 1975

do 1980. godine. Saradnici Grupe 143 bili su zainteresovani za teorijske prakse savremene umetnosti i kulture. Oni su odbacili shvatanje o umetnosti koje se temelji na estetičkoj spekulativnosti i višeznačnosti. Imali su kritičan odnos prema neodadi i fluksusu kasnih šezdesetih. Njihova umetnička produkcija bila je epistemološki i analitički orijentisana. Saznajno-teorijski pristupi, razvijani u Grupi 143, bili su orijentisani na pitanja o načinu funkcionisanja sistema i istorije umetnosti, o odnosu između umetnosti i nauke, kao i o strukturalno predočivim uslovima stvaranja umetnosti, odnosno, teorijskih praksi unutar svetova umetnosti. Oni su se pozivali na tada savremene tendencije kao što su, na primer, jezička filozofija proistekla iz rada i uticaja Ludviga Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein), postmedijske umetničke prakse i internacionalni poststrukturalizam.

Da bi se približila Grupa 143, koja se u internacionalnom poređenju može označiti kao postkonceptualna i postavangardna umetnička grupa, neophodno je da se tematizuju najvažniji internacionalni teorijski stavovi tog vremena, i da se kontekstualizuju u specifičnom okruženju Jugoslavije i Beograda. Mora se ukazati da su začetničke diskusije i rasprave unutar konceptualne umetnosti bile pokrenute u kasnim šezdesetim i završene sredinom sedamdesetih godina. Za drugu polovinu sedamdesetih može se reći da su istraživačke umetničke prakse bile označene kao „individualne mitologije", tj. da je reč o pojavi postmoderne na kraju aktuelnosti konceptualne umetnosti. Grupa 143 se pojavljuje kao timski akter u istraživanjima i raspravama kasnog konceptualizma, odnosno, postkonceptualizma. Delovala je u domenu drugostepene analitičke i kritičke refleksije o savremenoj umetnosti i teoriji. Članovi grupe su individualno i kolektivno koristili različite umetničke tradicije da bi testirali njihovu primenljivost na savremeno razmišljanje o umetnosti – pre svega „analitički smer" konstruktivizma: Kazimir Maljevič, škola Bauhaus, Pol Kle (Paul Klee), Pit Mondrijan (Piet Mondrian), Art&Language, Džozef Košut (Joseph Kosuth), grupa OHO i dr.

unknown or forgotten. That certainly applies to Group 143, who were active in Belgrade, in Yugoslavia, and internationally, between 1975 and 1980. The members of the Group were interested in theoretical practices of contemporary art and culture. They rejected all conceptions of art that were based on aesthetic speculation and ambiguity. They occupied a critical stance toward the late-1960s neo-Dada and Fluxus. Their artistic production was epistemologically and analytically oriented. The cognitive-theoretical approaches that the Group developed were focused on issues regarding the functioning modes of the system and history of art, the relationship between art and science, as well as structurally presentable conditions of creating art, that is, theoretical practices within different worlds of art. The Group referred to then-current tendencies, such as, for instance, linguistic philosophy stemming from the work and influence of Ludwig Wittgenstein, post-media artistic practices, and international post-structuralism.

In its international historical context, Group 143 might be labelled a post-conceptual and post-avant-garde artistic group. To approach it, one must first thematise the most significant contemporary international theoretical positions and then contextualise them in the specific surroundings of the late-1970s Belgrade and Yugoslavia. One should note that the pioneering debates and discussions in conceptual art began in the late 1960s and ended by the mid-1970s. With regards to the late 1970s, one can say that exploratory artistic practices were marked at that time as 'individual mythologies', in other words, that they saw the emergence of postmodernism as conceptual art was nearing the end of its own currency. Group 143 emerged as a team participant in the explorations and debates of late conceptualism, that is, post-conceptualism. The members of the Group acted within the domain of second-degree analytical and critical reflection on contemporary art and theory. Individually and collectively, they used different artistic traditions to test their applicability to contemporary thinking about art – first and foremost the 'analytical strand' of constructivism, Kazimir Malevich, the Bauhaus School, Paul Klee, Piet Mondrian, Art & Language, Joseph Kosuth, the OHO group, and others.

Osnivanje Grupe 143 u martu 1975. godine odigralo se u trenutku kada je neformalna grupa šest umetnika[4] povezana sa Galerijom Studentskog kulturnog centra u Beogradu doživela prve internacionalne uspehe. Beograd je delovanjem Galerije Studentskog kulturnog centra u sedamdesetim godinama uspeo da dostigne referentni nivo globalne konceptualne i postkonceptualne umetnosti. Grupa 143 sa svojom epistemološkom zatvorenošću i analitičkom sistematikom predstavlja suprotan pol grupi šest umetnika koja deluje, pre svega, kao otvoreni odnos individualnih praksi i koja je često viđena kao nesistematska i aktivistička. Grupa 143 konsekventno odbija integracije u svet umetnosti i insistira na imanentnom analitičkom radu. Članovi Grupe 143 su programski težili da stvore „mikrodruštvo" koje je aktivno, zasnovano na znanju i koje se koristi sredstvima teorije i analize. Njihov rad je bio ozbiljan pokušaj da se emancipuju od sveprisutne, protivrečne stvarnosti jugoslovenskog kasnog socijalizma i da stvore alternativne modele znanja i života.

Postojanje i delovanje Grupe 143 poznato je samo uskom krugu odabranih poštovalaca, saradnika i prijatelja. U javnosti je njihovo postojanje palo u zaborav. U ovoj knjizi se po prvi put vrši istorijska i teorijska prezentacija njihovih dela, tekstova, analiza umetnosti i teorije, odnosno, po prvi put se sprovodi kontekstualizacija njihovog rada.

Group 143 was founded in March, 1975, at a time when an informal group of six artists affiliated with the Belgrade Students' Cultural Centre Gallery made their first breakthroughs abroad.[4] During the 197Os, thanks to the activity of the Students' Cultural Centre Gallery, Belgrade managed to become a global point of reference in conceptual and post-conceptual art. With its epistemological tightness and analytical systematic, Group 143 occupied the opposite pole from the six artists' group, who acted primarily in an open relationship of individual practices and were often viewed as activist and non-systematic. Consequently, the members of Group 143 refused to integrate with the art world and insisted on their immanent analytical work. In terms of their artistic agenda, the Group strove to generate an active 'micro-society' based on knowledge, which would employ the tools of theory and analysis. The Group's work was a serious attempt to break free from the ubiquitous and contradictory reality of Yugoslav late socialism and to generate alternative models of life and knowledge.

Group 143, its existence and activity, are known today only to a select circle of admirers, associates, and friends. As far as the general public is concerned, their existence has fallen into oblivion. For the first time in this book, their works, texts, and analyses of art and theory are historically and analytically presented; in other words, the Group's work is contextualised here for the first time.

O drugačijem razumevanju umetnosti posle 1960.
On Understanding Art Differently After 1960

Konceptualna umetnost

Kao reakcija na dominaciju visokog modernizma – tj. pravaca kao što su apstraktni ekspresionizam i formalističke slikarske i umetničke prakse, pedesetih godina nastaju mnogobrojni eksperimentalni i hibridni oblici neoavangardne umetnosti u čijim se osnovama nalaze eksplicitni saznajno-teorijski, tj. analitičko-kritički pristupi. Ta tendencija analitičke i kritičke umetnosti manifestuje se na različite načine: mixed-media ili intermedia eksperimentima, zatim, proširenjem polja umetnosti u pravcu otvorenog stvaralačkog ili istraživačkog prostora, te refleksijama ili, kasnije, dekonstrukcijama visokomodernističkih umetničkih paradigmi i praksi. Konceptualna umetnost se zato može smatrati skupom tih kritičkih i analitičkih pravaca koji napuštaju sigurne kontekste visokog modernizma. Autorefleksija, primat konceptualizacije, kao i odvraćanje od tradicionalne usredsređenosti na objekat kao rezultat umetničkog rada predstavljao je tada nove bitne karakteristike. Konceptualna umetnost odbacuje osnovnu zamisao likovne umetnosti sadržanu u estetičkom i poetičkom stavu da se umetnost mora zasnivati na čulno predočivim objektima. Čulni objekt likovnih umetnosti zamenjen je jezičkim propozicijama, a interpretativni odnos konceptualne umetnosti i filozofije jezika, pre svega Ludviga Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein) i Alfreda Ajera (Alfred Jules Ayer) zauzima centralno mesto. Konceptualnom umetnošću se u likovnim umetnostima izveo „lingvistički obrt“, koji se u šezdesetim godinama odigrao u analitičkoj filozofiji, hermeneutici, strukturalizmu i poststrukturalizmu. Time je došlo do proširenja uobičajenog koncepta, fenomena i prakse „umetnosti“ na praksu istraživanja i propitivanja uslova delovanja u polju društveno-produktivnog znanja i komunikacije: „Napad konceptualista na formalističku estetiku imao je značajan uticaj na širenje granica savremene umetnosti, i bio je dokaz nastanka pluralizma u sedamdesetim godinama.“[5]

Conceptual Art

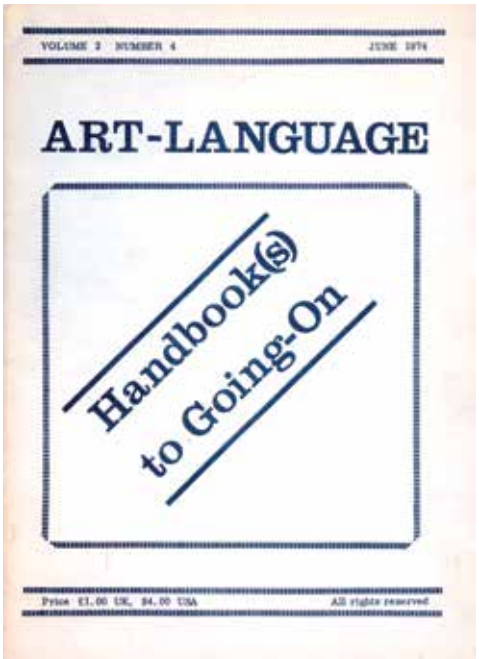
As a reaction against the domination of high modernism, i.e. movements such as abstract expressionism and various formalist practices in painting and the other arts, the 1950s saw the emergence of numerous experimental and hybrid forms of neo-avant-garde art, which were predicated on explicit cognitive-theoretical, i.e. analytic-critical approaches. That tendency of analytical and critical art was manifested in various ways: with mixed-media and intermedia experimentation, by extending the field of the arts in the direction of an open space of creativity and research, through reflecting on and, later, deconstructing the artistic paradigms and practices of high modernism. Therefore, conceptual art may be regarded as the aggregate of all those critical and analytical movements that have abandoned the secure contexts of high modernism. At that time, self-reflection, the primacy of conceptualisation, as well as turning away from the traditional focus on the object as the result of artistic work constituted the new, important features of art. Conceptual art rejects the basic notion of all fine art, encapsulated in the aesthetic and poetic stance that all art must be predicated on sensuously presentable objects. The fine-art sensory object was replaced by linguistic propositions and, furthermore, central importance was attached to an interpretative relationship between conceptual art and the philosophy of language, primarily that of Ludwig Wittgenstein and Alfred Ayer. In the fine arts, it was conceptual art that forced the ‘linguistic turn’, which in the 1960s occurred in analytical philosophy, hermeneutics, structuralism, and post-structuralism. The conventional concept, phenomenon, and practice of ‘art’ was thereby extended to the practices of exploring and re-examining the conditions of acting in the fields of socio-productive knowledge and communication: ‘The attack made by Conceptualist on Formalist aesthetics had a significant impact in widening the boundaries of contemporary art, as evidenced by the emergence of Pluralism in the 1970s’.[5]



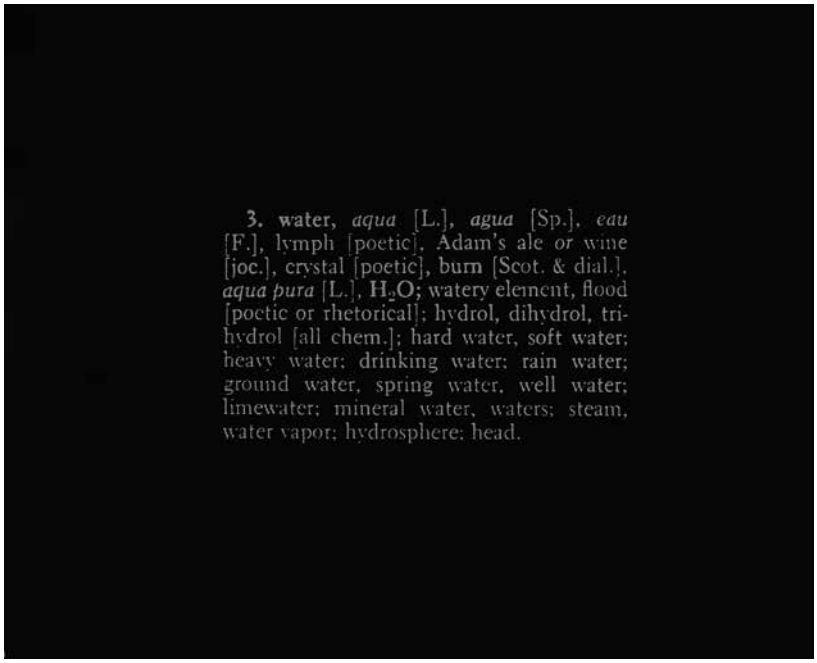
Biljana Tomić, Jozef Bojs, SKC, Beograd, april 1974.
Biljana Tomić, Joseph Beuys, SKC, Belgrade, 1974



Jozef Bojs, Predavanje, SKC, Beograd, 19. april 1974.
Joseph Beuys, Lecture, SKC, Belgrade, April 19th, 1974



Art&Language, „Priručnik za nastavljanje", Art-Language vol. 2 no. 3, 1974.
Art&Language, "Handbook(s) to Going-On", Art-Language vol. 2 no. 3, 1974

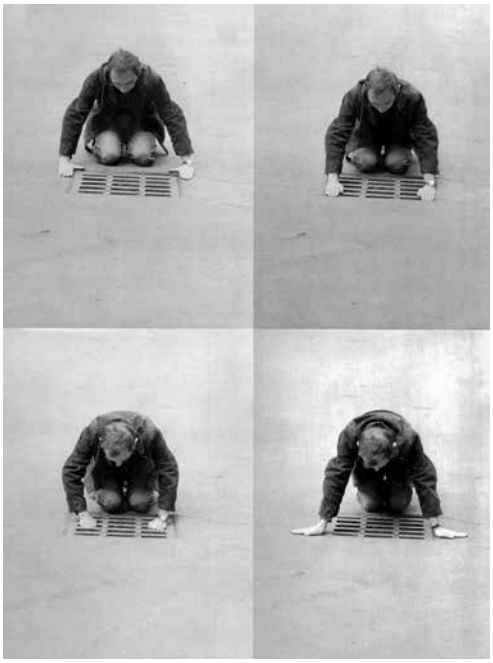


Joseph Kosuth, "Beležnica o vodi", 1965-66.
Joseph Kosuth, "Notebook on water", 1965-66

Konceptualna umetnost je umetnost koja raspravlja o pojedinačnom ili opštem pojmu umetnosti. Konceptualna umetnost se pretpostavlja kao metajezik koji se izdvaja iz uslova stvaranja i komuniciranja umetnosti, te iz diskursa institucija umetnosti. U konceptualnoj umetnosti uspostavljene su rasprave o statusu umetnosti, kao i pitanja o tome šta je umetnost, kako funkcioniše i šta o njoj možemo znati? Miško Šuvaković je pojam konceptualne umetnosti odredio rečima: „Konceptualna umetnost je jedna autorefleksivna, analitička i proteoretska umetnička praksa, zasnovana na posmatranju prirode i koncepta, sveta i institucija umetnosti. Konceptualna umetnička dela mogu biti koncepti ili teorijski objekti."[6]

Za Čarlsa Harisona iz grupe Art&Language[7] postoje dve različite vrste pojavljivanja i tumačenja umetnosti posle 1950. godine. Prvim pristupom se ukazuje na nerefleksivno i formalističko stvaranje zasnovano na kultu umetnika-genija. Harison ovaj pristup imenuje kao „prvi glas modernizma" koji obeležava do tada dominantan umetnički pravac visokog modernizma: „To nije glas profesionalne modernističke kritike, nego usaglašeni glas nerefleksivne i nepreispitivane kulture modernizma. Tipični diskurs modernizma se bavi ekspresivnim efektima remek-dela koje teži da bude identifikovano sa – ili kao – 'povratnom emocijom' posmatrača. U ovom pristupu umetnik kao individuum je stekao slavu sopstvenim širenjem kulturalnih i psiholoških granica, koje on (ili jako retko ona) dostiže u potrazi za svežinom efekta."[8] Prvi glas modernizma promoviše međusobnu nezavisnost stvaranja i kritičkog rada. Zagovara, zapravo, razdvajanje teorije od prakse. Praksa se uvek stavlja ispred teorije i, prema ovom shvatanju, zavisi od intuicije samog umetnika: „Vrednost umetnosti izgleda da leži u svojoj nezainteresovanosti, svojoj produhovljenosti i svojoj različitosti u odnosu na jezik."[9] Sudeći po tome, pravila teorije i teoretisanja su vanumetnička i usmerena su protiv intuicije na kojoj se zasniva modernističko stvaranje.

Drugi glas modernizma, u odnosu na prvi glas, predstavlja neku vrstu skeptičke i kritičke analize umetnosti. Drugi glas posmatra prvi glas modernizma kao tipičan rezultat kulturalne i građanske uslovljenosti, zasnovane na



Karel Miler, „Rešetka", 1974.
Karel Miler, "Grid", 1974



Jan Mlčoh, „20 minuta", 1975.
Jan Mlcoh, "20 minutes", 1975

Conceptual art is that which re-examines the general and individual concepts of art. Conceptual art is presumed to be a meta-language that detaches itself from the conditions of creating and communicating art, as well as from the institutional discourse of art. In conceptual art, the status of art, as well as questions about what art is, how it works, and what we may come to know about it, are all open to debate. Miško Šuvaković has thus defined the concept of conceptual art: 'Conceptual art is a self-reflexive, analytical, and protheoretical artistic practice, based on the observation of the nature and concept, world and institutions of art. Conceptual artwork may be concepts or theoretical objects'.[6]

For Charles Harrison of Art & Language,[7] there are two different ways in which art has emerged and can be interpreted after 1950. The first of these two approaches points to an unreflective and formalist creativity based on the artist-genius cult. Harrison labels this approach, which marks the erstwhile dominant artistic movement of high modernism, 'the primary voice of modernism': 'It is not the voice of professional Modernist criticism, but rather the assenting voice of an unreflective and still unrevised Modernist culture. Its typical discourse concerns the expressive effects of works of art, which tend to be identified with – or as – the spectator's "responsive emotion". In this voice, the individual artist is celebrated for that wilful extension of cultural and psychological boundaries which he (or very rarely she) achieves in pursuit of newness of effect'.[8] The primary voice of modernism promotes the mutual independence of creativity and critical work. In fact, it advocates the separation of theory from practice. Practice is always placed before theory and, according to this understanding, depends on the artist's own intuition: 'The value of art is seen to lie in its disinterestedness, its spirituality and its unlikeness to language'.[9] Judging from that, the rules of theory and theorising are extra-artistic and directed against intuition, which grounds modernist creativity.

In relation to modernism's primary voice, its secondary voice represents a kind of skeptical and critical analysis of art. The secondary voice perceives the primary voice of modernism as a typical result of cultural and bourgeois contingency,



Grupa OHO, „Triglav", Ljubljana, 1968.
Group OHO, "Mountain Triglav", Ljubljana, 1968



Grupa OHO KATALOG, Katalog 1, Problemi br. 67–68, Ljubljana, 1968.
Group OHO CATALOGUE, Catalogue 1, Problemi no. 67–68, Ljubljana, 1968

određenim interesima i pokušava da nađe objašnjenje za njegovo nastajanje i funkcionisanje. Drugim glasom modernizma proglašena je analitička tradicija, koja je trebalo da vrati umetnosti njen kritički potencijal. Teorija i praksa, u modernističko-kritičkim strujama, kao što su minimalna umetnost i konceptualna umetnost, čine slojeve istog diskursa. Time se zanimanje za umetnost kao specifičnu vrstu jezika vraća u prvi plan. Do kraja šezdesetih godina, podstaknuta političko-društvenim borbama, menja se i slika dominacije i hegemonije na planu savremene umetnosti.

Pored pojava kritike građanskih vrednosti i načina života javljaju se reaktualizacije analitičkih umetničkih i duhovnih pojava s početka dvadesetog veka. Otkrivaju se, na primer, konstruktivističke tendencije koje se podvrgavaju ponovnom preispitivanju. Konceptualnoj umetnosti kao analitičko-kritičkom glasu, polazi za rukom da prodrma temelje umetnosti. Ovaj način se zasniva na preciznom posmatranju, logičnim povezanostima, analitičkom postavljanju pitanja a, pre svega, na umetnosti kao socijalnoj praksi i poslovnom području u sklopu određenog socijalnog i ekonomskog konteksta. Analitička linija (*linea analitica*) umetnosti, prema Filibertu Meni, dovodi u pitanje do tada vladajući koncept modernizma. Razotkriva se prividno nepolitički i autonomni svet umetnosti zasnovan na ekspresiji, antiintelektualizmu i intuiciji. Taj svet u stvari izražava ideološka i moralna gledišta jednog atavističkog i građanskog društvenog sloja koji treba prevazići.

Feminizam, antirasizam, anarhizam, pacifizam, hipi pokret, prakse samoorganizacije i alternativna pedagogija su neki od koncepata koji obeležavaju klimu kasnih šezdesetih godina. Navedeni su ovde kao pokazatelji da su osnovne vrednosti građanskog posleratnog društva dovođene u pitanje na raznim područjima umetničkog i kulturalnog delovanja. Kritičarka Lusi Lipard (Lucy Lippard) je ukazala: „Vreme konceptualne umetnosti – koje je bilo takođe i vreme pokreta za borbu za građanska prava, protiv rata u Vijetnamu, za oslobođenje žena, i nastajanje kontrakulture – bilo je stvarna ponuda za sve. Demokratske posledice tih procesa su u potpunosti odgovarajuće, iako nisu realizovane."[10]



Grupa OHO, „Beli Triglav", Ljubljana, 1969.
Grupa OHO, "White Mountain Triglav", Ljubljana, 1969

conditioned by certain interests, and strives to explain its emergence and functioning. The secondary voice of modernism stands for the analytical tradition, which was meant to return to art its critical potential. In modernist critical strands, such as minimal and conceptual art, theory and practice constitute different layers of the same discourse. The interest in art as a specific kind of language thereby returns to the forefront. By the end of the 1960s, compelled by the struggles in politics and society, the picture of that hegemony's domination in contemporary art began to change, too.

In addition to the criticism of bourgeois values and ways of life, these years also saw the re-actualising of some early-twentieth-century developments in spirituality and analytic art. For instance, constructivist tendencies were rediscovered and subjected to another re-examination. As an analytic-critical voice, conceptual art managed to shake up the very foundations of art. This mode of activity is grounded in precise observation, logical associations, asking analytical questions, as well as, crucially, on a view of art as a social practice and business field within a certain social and economic context. According to Filiberto Menna, the analytical line (*la linea analitica*) questioned the erstwhile dominant concept of modernism. It exposed the ostensibly apolitical and autonomous world of art, founded on expression, anti-intellectualism, and intuition. That world, in fact, expresses the ideological and moral views of an atavistic and bourgeois social stratum that should be transcended.

Feminism, anti-racism, anarchism, pacifism, the hippie movement, various practices of self-organising, as well as alternative pedagogy, are some of the concepts that marked the climate of the late 1960s. They are listed here in order to show that the basic values of post-war bourgeois society were challenged in many different fields of activity in art and culture. As Lucy Lippard points out, 'The era of Conceptual art – which was also the era of the Civil Rights Movement, Vietnam, the Women's Liberation Movement, and the counter-culture – was a real free-for-all, and the democratic implications of that phrase are fully appropriate, if never realized'.[10]

Napori i stremljenja ka epohalnim promenama, kao i traganje za jednom novom „nultom tačkom“ u umetnosti, tematizovani su u brojnim izložbama, koje danas važe za „klasične prezentacije“ konceptualne umetnosti, na primer: „Op Losse Schroeven“ (Stedelijk, Amsterdam 1969), „When Attitudes becomes Form“ (Kunsthalle Bern and ICA London, 1969) i „Information“ (Museum of Modern Art, New York, 1970).

Konceptualna umetnost mora se posmatrati kao skup, tj. kao pojam koji je nadređen mnoštvu heterogenih pristupa i umetničkih pozicija, pri čemu se sama umetnost i njeni uslovi podvrgavaju refleksivno-analitičkim istraživanjima, kao da su teorijski objekat. Ona je pre heterogeni skup epistemoloških i interpretativnih metoda, a ne umetnički ili kulturalni pravac ili stil.

Žestina kojom su izvođene pozicije konceptualne umetnosti ponekad podseća na retoriku istorijskih avangardi i njenih manifesta. Programski karakter izvesnih konceptualnih umetnika najočiglednije se vidi u spisima Džozefa Košuta: „Umetnost pre modernog perioda je umetnost koliko je i neandertalac čovek. Iz ovog razloga sam u to vreme zamenio izraz 'delo' sa umetničkom propozicjiom. Zato je delo konceptualne umetnosti u tradicionalnom smislu u svojoj osnovi kontradikcija.“[11]

Klasifikovanju konceptualne umetnosti kao dominantne istorijsko-umetničke pojave ili pravca, u uobičajenom smislu, suprotstavlja se istovremenost različitih pojava kao što su na primer: Land Art, Arte Povera, Body Art, Process Art, Performance Art. Dotadašnja hegemonija „glavnog diskursa“ zamenjuje se pluralizmom i istovremenošću pojava. Pluralizam i istovremenost različitih umetničkih pojava bitno je obeležje umetničke situacije poznih šezdesetih i sedamdesetih godina, pa i u izvesnom smislu anticipatorski proglas postmoderne. U konceptualnoj umetnosti se radi o intelektualizaciji umetnosti. O novom poretku i o novom, sveobuhvatnom načinu razumevanja onoga što umetnost jeste, onoga kako ona funkcioniše i onih načina na koje bi se o tome moglo govoriti.

Konceptualnim umetnostima je bilo stalo da jednom za uvek okončaju sa površnošću istorije umetnosti, i da odrede šta je umetnost. Francuski umetnik Danijel Biren (Daniel Buren) je zapisao: „Umetnost se menjala 100 puta, ako ne i više. To su promene tradicije, akademizma, tabua, škola itd. Pošto sve što je površno mora po svojoj prirodi da se stalno menja, s tim da osnova ostaje netaknuta. Očigledno ništa fundamentalno nije promenjeno . ... ako je rasprava moguća, ona ne može biti formalna, može biti fundamentalna, na razini umetnosti, a ne na razini oblika datih umetnosti.“[12]

Kao osnovni problem se identifikuje usredsređenost na umetnička dela, tj. objekte moderne umetnosti. Pažnju je trebalo pomeriti sa objekta na kontekst. Dišanova (Marcel Duchamp) zasluga je upravo to što su do tada važeća obeležja za određivanje umetnosti[13] dovedena na kontekstualni nivo. Umetnici iz vremena „postobjektne umetnosti“ šezdesetih i sedamdesetih godina počinju da određuju umetnost na osnovu njenog kontekstualnog i sintaktičkog značenja. Pitanja o materijalnom kvalitetu „Da li je ova statua ili ova slika uspelo umetničko delo?“ zamenjena su ontološkim „Šta je umetnost?“, epistemološkim „Šta možemo o tome znati?“ i institucionalnim pitanjima „Ko određuje to kao umetnost?“ Ovakvo postavljanje autoreferencijalnih pitanja osnovno je obeležje konceptualne umetnosti. Zamisao nastanka umetničkog dela se tematizuje. Nema više skrivenih *ideja* koje su samo umetniku poznate i koje recipijent mora pažljivo da dešifruje. Pokazuju se ideje i koncepti koji su transparentni. Nastaju, zapravo, dela koja su u formi propozicija, modela ili teorijskih objekata. Posledica takvog rada je da više nema potrebe za naknadnom kritičkom interpretacijom dela, kao što je to bilo potrebno u tradicionalnoj umetnosti, koja svoje bitne zamisli skriva iza čulne pojavnosti dela. Ono što treba reći direktno i prepoznatljivo jeste: „Prisustvo same kritičke funkcije je priroda konceptualne umetnosti. Nema dalje potrebe za kritičkom interpretacijom ideje i intencije koja je već jasno utvrđena.“[14]

U nastavku nema tačne ili pogrešne interpretacije. Različiti načini čitanja su, prema Solu Levitu (Sol Lewitt) , nezavisni od intencije autora, i razvijaju se smisleno u drugim diskursnim okvirima: „Zaista nije bitno da li posmatrač razume koncepte umetnika gledajući delo. Čim napusti njegov posed, umetnik nema kontrolu nad načinom kako će posmatrač primiti njegovo delo. Različiti ljudi će razumeti istu stvar na različite načine.“[15]

These efforts and strivings for epochal changes, as well as the quest for a new 'ground zero' in art, were thematised in numerous exhibitions, which today are considered 'classical presentations' of conceptual art, such as *Op Losse Schroeven* (The Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969), *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle, Bern and ICA, London, 1969), and *Information* (Museum of Modern Art, New York, 1970).

Conceptual art must be viewed as an aggregate, i.e. as a concept that is more than a plurality of heterogeneous approaches and artistic stances, whereby art itself and its conditions are subjected to reflective-analytic explorations, as though they were theory-objects themselves. It is rather a heterogeneous collection of epistemological and interpretative methods, than an artistic or cultural movement or style.

The fervour with which the stances of conceptual art were habitually realised sometimes recalls the rhetoric of historical avant-gardes and their manifestoes. The programme character of some conceptual artists is most apparent in the writings of Joseph Kosuth: 'Art before the modern period is as much art as Neanderthal man is man. It is for this reason that around the same time I replaced the term "work" for *art proposition*. Because a conceptual work of art in the traditional sense, is a contradiction in terms'.[11]

Any classification of conceptual art as a dominant art-historical development or movement in the usual sense may be challenged by referring to the simultaneity of different developments, such as land art, Arte povera, body art, process art, and performance art, among others. The former hegemony of the 'main discourse' was replaced by a pluralism and simultaneity of different developments. This pluralism and simultaneity was an important feature of the condition of the arts in the late 1960s and '70s, and in a certain sense an anticipatory proclamation of postmodernism. Conceptual art is about intellectualising the arts. It is about a new framework and a new, comprehensive way of understanding what art is, how it works, and all the ways that one may talk about it.

The conceptual arts sought to break with the superficiality of art history once and for all, and to determine what art is. As French artist Daniel Buren wrote, 'Art has changed 100 [sic] times, if not more, its tradition, academism, tabus [sic], schools, etc. because anything superficial has by nature to be changed constantly; and since the foundation remains untouched, obviously nothing is fundamentally changed [...] if a dispute is possible, it cannot be formal, it can only be fundamental, on the level of art, and not on the level of the forms given to art'.[12]

The essential problem with modernism was identified in its focus on artworks, i.e. objects of modern art. That focus needed to move from the objects to the context. Duchamp's contribution is precisely that the formerly valid determining markers of art were now brought to the level of context.[13] The creators of the 1960s and 1970s 'post-object art' began to define art based on its contextual and syntactic meaning. Questions regarding material quality ('Is this statue or that painting a successful work of art?') were replaced by ontological ('What is art?'), epistemological ('What may we come to know about it?'), and institutional questions ('Who gets to establish that as art?'). This kind of self-referential questioning is a basic feature of conceptual art. It is the very idea of the creation of an artwork that was now thematised. There were no more recondite *ideas* that only the artist knew about and that the attentive recipient had to decipher. Transparent ideas and concepts were preferred. In fact, works were created in the form of propositions, models, and theoretical objects. A consequence of this kind of creativity was the obsolescence of critical interpretation after the work, which was necessary in traditional art, because the latter worked by concealing its ideas behind its works' sensuous phenomenality. What must be said directly and unequivocally is that 'Attending to the critical function itself is the nature of Conceptual Art. There is no further need for critical interpretation of idea and intention already clearly stated'.[14]

There is no right or wrong interpretation. According to Sol LeWitt, different ways of reading are independent of authorial intentions and are meaningfully developed in other discursive frameworks: 'It doesn't really matter if the viewer understands the concepts of the artist by seeing the art. Once it is out of his hand the artist has no control over the way the viewer will perceive the work. Different people will understand the same thing in a different way'.[15]



Goran Trbuljak, „Ne želim pokazati ništa novo i originalno", 1971.
Goran Trbuljak, "I do not wish to show anything new and original", 1971

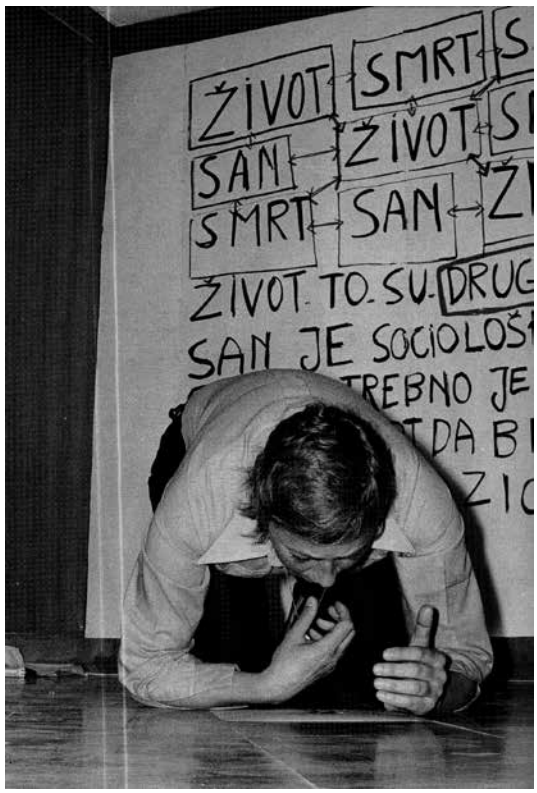


Braco Dimitrijević, „Intervju", 1974.
Braco Dimitriojević, "Interview", 1974.

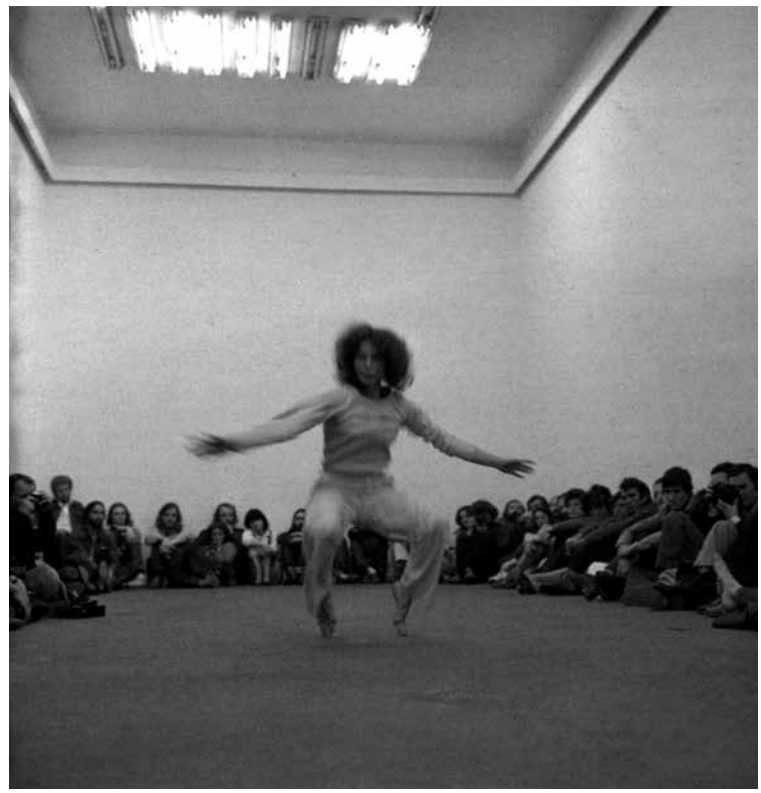
Kontekst

Umetničko delo u konceptualnoj umetnosti ne može više, kao takvo, da se spozna i klasifikuje prema svojim morfološkim osobinama. Spoznaja je prikazana već u „Readymades-u" Marsela Dišana, koji važi za direktnog osnivača i čoveka koji je utro put umetnosti šezdesetih godina. Dišan je pažnju usmerio na umetnost kao sistem, koji se određuje kontekstom i upotrebom jezika, čije se značenje dobija konkretnom upotrebom i misaonim delanjem, a ne putem izolovanih vizuelnih kvaliteta objekta. Prema Nelsonu Gudmenu (Nelson Goodman), realizam i istinitost su veličine koje su relativne i normirane prevlašću reprezentativnog sistema jednog vremena. Kontekst opažanja određuje na koji način donosimo sud o određenim stilovima ili umetničkim vrednostima, o tome da li ih vidimo kao „uspele" ili kao „prirodne", ili, u slučaju da nismo u stanju da ih smestimo u odnos sa normiranim reprezentativnim sistemom, posmatramo kao neprirodne i neuspele. Težnja za prenosom najpre se javlja „jer se ne specifikuje polje odnosa nego se njemu naprosto pripada."[16]

Kritička analiza odnosa koji leže u osnovi ovih mehanizama i struktura i težnja ka njihovoj transparentnosti, neke su od linija analitičkog pristupa konceptualne umetnosti, i posebno Grupe 143. „Suočeni sa odsustvom svakog vladajućeg sistema poretka, umetnici 20. veka su uvek iznova bili obavezani da konstruišu svoj privatni sistem pravila, često uvodeći sopstveni vokabular i gramatiku, kao osnovu ličnog i često kritičkog jezika."[17] Da bi se umetnost razumela, tj. svrstala u različite umetničke i kulturalne tendencije i pojave, potrebno je poznavati kulturalni i politički kontekst kako nastanka, tako i recepcije. Pritom ovo nije samo spoljašnji faktor nekog dela, nego suštinsko obeležje njegovog postojanja. Boris Grojs (Boris Groys) ukazuje na to: „Remek-dela više ne govore za sebe: ona aludiraju na kontekst u kojem su stvorena i odmah prihvaćena kao znakovi, simptomi ili informacije, koje upućuju



Đina Pane, „Život, smrt, san", SKC, Beograd, 1972.
Gina Panne, "Life, Death, Dream", SKC, Belgrade, 1972



Simona Forti, „Ples", SKC, Beograd, 1978.
Simone Forte, "Dance", SKC, Belgarde, 1978

The Context

In conceptual art, the artwork as such can no longer be cognised or classified according to its morphological features. Cognition was already addressed in the *readymades* of Marcel Duchamp, who is credited as the immediate founder and pioneer of the 1960s art. Duchamp focused on art as a system that is determined by its context and use of language, the meaning of which results from its concrete usage and reflective activity, not from the isolated visual qualities of an object. According to Nelson Goodman, realism and veracity are relative values, normatised through the domination of an epoch's system of representation. It is the context of our observing that determines our judging of styles and artistic values, whether we see them as 'successful' and 'natural' or, when we are unable to relate them to the normatised system of representation, as 'unnatural' and 'unsuccessful'. The striving for transition emerges because 'the field of reference is not specified but one simply belongs to it'.[16]

A critical analysis of the relations that ground these mechanisms and structures, as well as striving to make them transparent, are among the different lines of conceptual art's analytical outlook and in particular that of Group 143: 'Faced with the absence of any absolute reigning system of order, twentieth-century artists have again and again been obliged to construct their private system of rules, often inventing their own vocabulary and grammar as the basis of a personal and frequently cryptic language'.[17] To understand art, i.e. to classify it among various artistic and cultural tendencies and developments, one must be familiar with the cultural and political contexts of its creation as well as reception. Moreover, this not merely an external factor of a work, but an essential marker of its existence. In the words of Boris Groys: 'Works of art no longer speak for themselves: they also allude to the context in which they were made and are perceived immediately as signs, symptoms or information that instruct the viewer about the

posmatrača na posebne uslove koji preovlađuju u tom delu planete iz kojeg dela dolaze."[18] Na sličan način se može razumeti i sledeća izjava Miška Šuvakovića, u kojoj ukazuje na određene uslove pod kojima se konceptualna umetnost razvila u Istočnoj Evropi: „A, istočnoevropska konceptualna umetnost se pojavljuje u dramatičnim političkim uslovima gde sasvim različiti postupci od formalne lingvističke analize jezika umetnosti preko javne ili privatne bihevioralnosti (body art, perforamance art) do mističkih intersubjektivnih eksperimenata imaju uvek političke konsekvence. Istočnoevropska konceptualna umetnost je politizovana samim svojim kontekstom nastanka, a to znači kritičnim i decentriranim pozicioniranjem u polju političke kontrole koju sprovode birokratske strukture jednopartijskih političkih sistema."[19] Drugim rečima, iako je konceptualna umetnost u potpunosti internacionalna pojava i sadrži veoma izražene sličnosti kako metodološki, tako i sa aspekta sadržaja, postoje takođe i različite karakteristike konceptualnih umetničkih praksi svojstvene pojedinim kulturama, državama i regijama.

Američka, prvenstveno njujorška konceptualna umetnost, nastajala je kao postdišanovska reakcija na kanonski modernizam koji je kritički odredio Klement Grinberg (Clement Greenberg), ali nastaje i kao kritika komercijalizacije visoke umetnosti i umetničkog tržišta. Najznačajniji predstavnici bili su: So Levit (Sol Lewitt) koji je izveo bitnu vezu između minimalne umetnosti i konceptualne umetnosti, zatim, Džozef Košut (Joseph Kosuth), Lorens Viner (Lawrence Wiener), Robert Beri (Robert Barry), Jan Vilson (Ian Wilson) i drugi. Britanska konceptualna umetnost određena je strogim teorijskim pristupom i lingvističkim analizama koje je razvijala grupa Art&Language. U kontekstu italijanske Arte Povere formulisana je kritika sistema i institucija umetnosti u duhu nove levice. U nemačkoj konceptualnoj umetnosti su istraživane mistične granice odnosa između individuuma i društva. Kao vodeći predstavnici navode se Jozef Bojs (Joseph Beuys), Hana Dareboven (Hanne Darboven) i Franc Erhard Valter (Franz Erhard Walther).

specific conditions prevailing in that part of the globe from where this work comes from'.[18] The following assertion from Miško Šuvaković, which points to certain conditions of the development of conceptual art in Eastern Europe, may be understood in a similar way: 'Eastern European conceptual art was born of dramatic political conditions in which very different activities, including formal linguistic analysis of the language of art, public or private behavior such as body art, performance art, and mystical, intersubjective experiments, have always had the same political consequences'.[19] In other words, even though conceptual art is an entirely international phenomenon and comprises a number of globally shared characteristics regarding its contents and methods, there are also significant differences among various conceptual art practices from different cultures, countries, and regions.

In the United States and primarily in New York, conceptual art emerged as a post-Duchampian reaction against canonical modernism as established by Clement Greenberg, as well as a critique of the commercialisation of high art and the art market. Its most notable representatives were Sol LeWitt, who established the important link between minimal and conceptual art, as well as Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Ian Wilson, and others. In Britain, conceptual art was marked by the rigorous theoretical approach and analytical analyses developed by the Art & Language group. In the context of Italian Arte povera, a critique of the system and institutions of art was formulated in the spirit of the New Left. In Germany, conceptual artists explored the mystical limits of the relationship between the individuum and society. Its leading representatives were Joseph Beuys, Hanne Darboven, and Franz Erhard Walther.

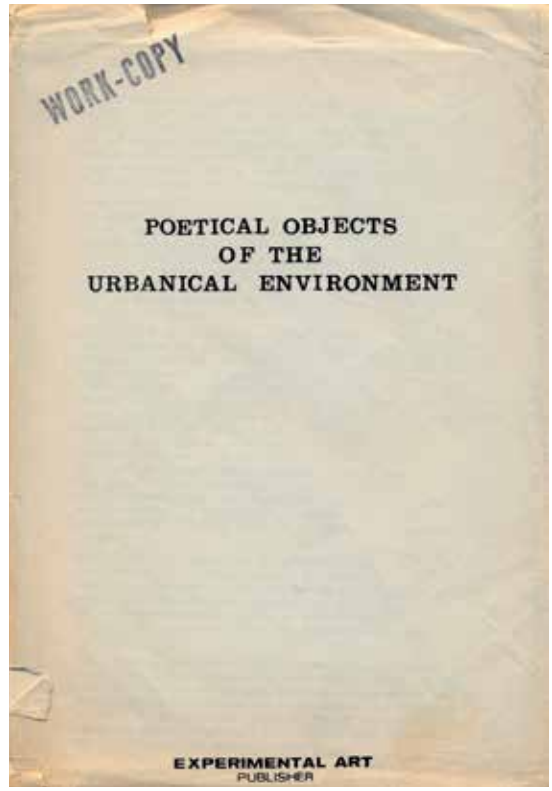
Southeast Europe's conceptual art at the time of state socialism developed along different paths. The market and capital played no significant role there; their place was mostly filled by ideologisation in all social fields. In its critical-analytical phenomenality and ways of organising outside of state institutions, conceptual art played the role

U poređenju sa pojavama na internacionalnoj sceni, postoje i velike razlike u kretanjima i razvojima konceptualne umetnosti Jugoistočne Evrope u doba državnog socijalizma. Tržište i kapital tamo nisu igrali značajnu ulogu; pretežno su bili zamenjeni ideologizacijom u svim društvenim poljima. Konceptualna umetnost, u kritičko-analitičkoj pojavnosti i načinima organizacije van državnih institucija, imala je ulogu samoorganizovane i samoreflektivne otvorene škole. Subverzija postojećeg stanja u socijalističkom modernizmu odigravala se praksama izvođenja samoodređenja i samoorganizovanja u društvenoj realnosti. Postavljani su stavovi koji su težili promeni svakodnevnog ljudskog života, umetničkih delatnosti i intelektualne aktivnosti. Smisao stava: „umetnost kao ideja" u zemljama autoritarnih režima bila je otvaranje mogućnosti osamostaljenja od državnih institucija i postizanje umetničke i kulturalne autonomije. Istraživanje internih „mentalnih procesa i odnosa" u umetnosti potpuni značaj dostiže u artikulacijama direktne komunikacije. Takvi umetnički procesi – karakteristični za Grupu 143, kao i za njima savremene konceptualne umetnike u Češkoj (Jirži Valoh[20] /Jiři Valoch/, Karel Miler[21] /Karel Miler/), u Poljskoj (Jerži Ludvinski[22] /Jerzy Ludwiński/) ili Rusiji[23] (Viktor Pivovarov), neuporedivo se teže mogu dokučiti, nadzirati, ali i administrativno sankcionisati. Strategija dematerijalizacije umetničkog objekta može se na izvestan način tumačiti kao unutrašnji stav opozicije. Slobodni kreativni prostori, koji u spoljašnjem svetu nisu bili dostupni, taložili su se, delimično ili u potpunosti, u sopstvenoj svesti, i manifestovali u kritičkom mentalnom predočivom stavu, stvarajući tako bazu za formiranje sopstvene egzistencije, kao i etički motivisane alternative. U skladu sa tim, ni izložbe ni prezentacije ove umetnosti nisu u velikoj meri zavisile od materijalnih ili logističkih problema. Njihov informativni karakter je dozvoljavao brzu organizaciju, performativnu pokaznost i zaobilaženje oficijelnog sistema komunikacije i izlaganja.

of a self-organised and self-reflective open school. In socialist modernism, the status quo was subverted through different practices of performing self-determination and self-organisation in social reality. Conceptual art took up positions that strove to alter the everyday lives of people, art disciplines, and intellectual activities. In countries ruled by authoritarian regimes, the point of the 'art as an idea' attitude lay in creating possibilities for breaking free from state institutions and for achieving artistic and cultural autonomy. Explorations of internal 'mental processes and relations' in art reached their full significance in articulating direct communication. Artistic processes of this kind, characteristic of Group 143 as well as their contemporaries in Czechoslovakia (Jiři Valoch,[20] Karel Miler[21]), Poland (Jerzy Ludwiński),[22] Russia (Viktor Pivovarov),[23] are incomparably harder to grasp, survey, as well as to regulate administratively. The strategy of dematerialising the art object may be interpreted as an internal stance of resistance. Free areas of creativity, which were not accessible in the external world, accumulated, either partly or completely, in their own consciousness, and were manifested in a presentable, mental, and critical stance, thereby laying the foundations for their own existence, as well as for ethically motivated alternatives. Consequently, neither exhibitions nor presentations of this art were overburdened with serious material or logistical problems. Their informative character allowed for fast-moving organisation, performative demonstration, and bypassing of the official system of communicating and presenting.



Balint Sombati, „Lenjin u Budimpešti", 1972.
Bálint Szombathy, "Lenin in Budapest", 1972

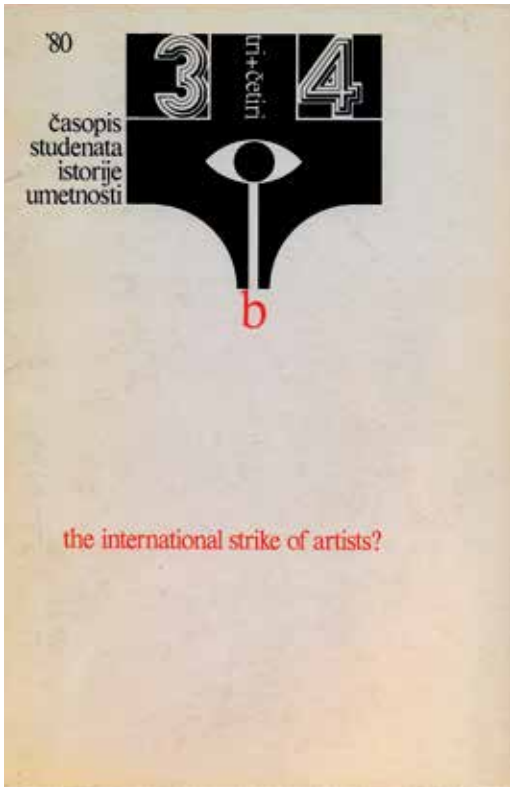


Katalin Ladik, Balint Sombati, Gabor Tot, Franci Zagoričnik, „Poetski objekti urbanog ambijenta", 1976.
Katalin Ladik, Bálint Szombathy, Gábor Tóth, Franci Zagoričnik, "Poetical Objects of the Urbanical Environment", 1976

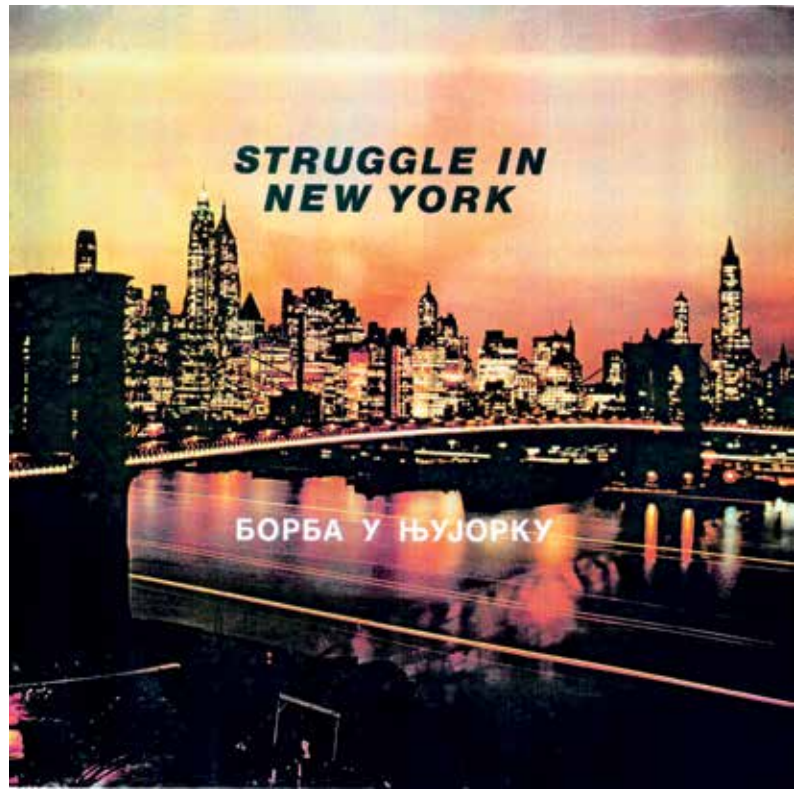
Proširenja – delo, umetnik, publika

Sve ove tendencije – od antiforme i siromašne umetnosti, pa do minimalne i konceptualne umetnosti – izvode oštru kritiku modernizma kao autonomnog i apolitičkog konteksta stvaranja umetničkih dela. Uvedeno je novo razumevanje umetnosti koje odbija „retinalnu umetnost" i time se ovaj proces, koji je Marsel Dišan (Marcel Duchamp) započeo sredinom druge decenije dvadesetog veka, dovodi do krajnosti. Dotadašnje predstave o vizuelnom prikazivanju i oblikovanju bivaju radikalno odbijane. Težilo se izvođenju nove definicije umetnosti. Konceptualno „delo", tačnije rečeno, „umetnički rad" je prvenstveno intermedijska informacija kojoj je potrebna aktivna participacija primaoca. Nekadašnji posmatrač se preobražava u učesnika i saučesnika u izvođenju dela. Statičan odnos između slike na zidu i gledaoca koji je posmatra i koji joj se divi, u konceptualnoj umetnosti postaje situacija orijentisana na složenu društveno i kulturalno motivisanu komunikaciju između „odašiljača" i „prijemnika". U idealnom slučaju ovaj proces predstavlja intelektualnu ili mentalnu operaciju koja se odvija u oba pravca.

Zamena umetničkog objekta jezičkim propozicijama stavila je oblast formalističke kritike pred ozbiljne probleme. Rečnik za interpretaciju slika, koji se bazira na prevođenju vizuelnih metafora, opisivanju osećanja, formalnoj analizi harmonije, nije omogućavao pristup radovima konceptualne umetnosti. Mnoštvo stručnih termina stvorenih za kritičku raspravu umetnosti gubilo je na značaju tokom sredine šezdesetih godina. To ne znači da je time ukinuta formalistička likovna kritika i likovna umetnost koja se gradi na vizuelnom prizoru, već se ukazuje da je naglo izgubila uticaj i status kao dominantan pristup vrednovanju i tumačenju umetničkog dela i umetnosti. Delo konceptualne umetnosti postaje analitička propozicija, a vizuelna percepcija je podređena uplivu lingvističkih definicija: „Plan koji je imanentan konceptualnoj umetnosti bio je da se zameni objekat prostornog i perceptivnog doživljaja



„Internacionalni štrajk umetnika?", 3+5 br. b, Beograd, 1980.
"The International Strike of Atrtists?", 3+5 no. b, Belgrade, 1980

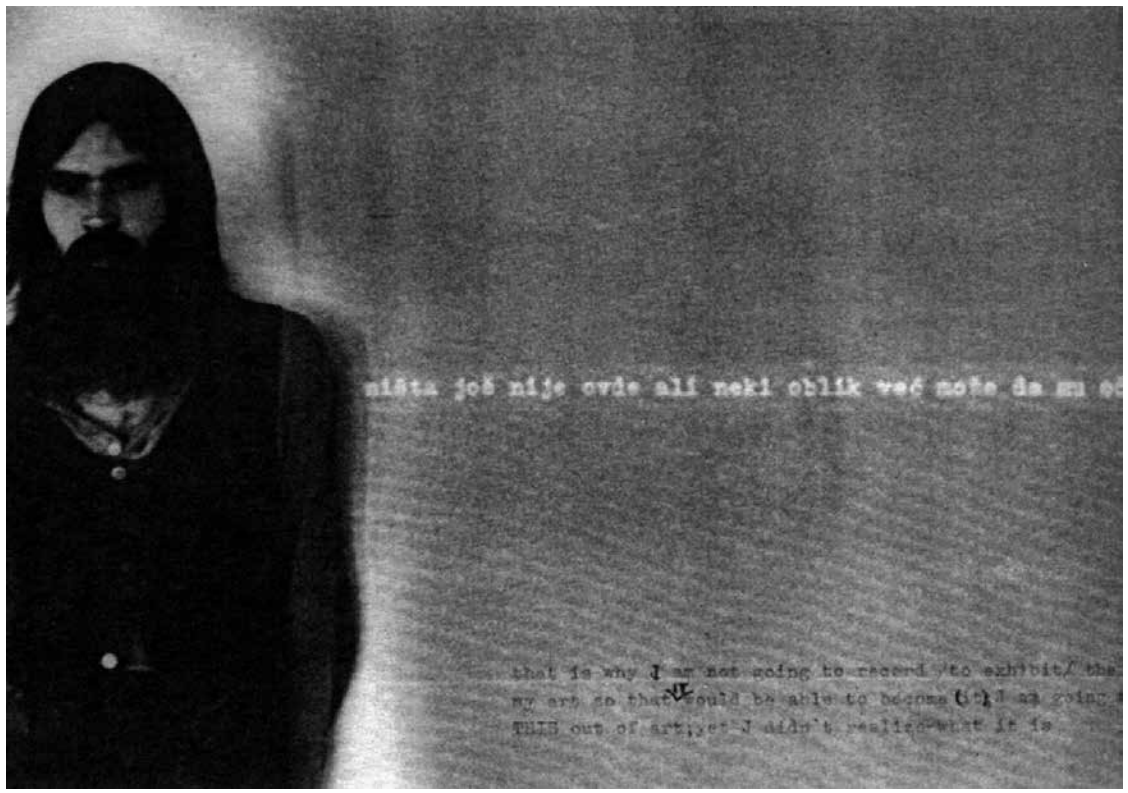


Zoran Popivić, „Borba u Njujorku", 1976.
Zoran Popović, "Struggle in New York", 1976

Extensions: The Work, the Artist, the Audience

All of these tendencies, ranging from anti-form and poor art to minimal and conceptual art, presented a rigorous critique of modernism as an autonomous and apolitical context for artistic creativity. They introduced a new understanding of art that rejected 'retinal art', which brought the process that Marcel Duchamp had begun during the mid 1910s to its logical extreme. The earlier notions of visual formation and representation were radically rejected. The objective was a new definition of art. A conceptual 'work', or, more appropriately, 'artistic work' is primarily a piece of inter-media information that demands spectators' active participation. The former spectator now turns into a participant and collaborator in the execution of the work. In conceptual art, the static relation between the painting on the wall and the beholding and admiring spectator becomes a situation geared toward complex, socially and culturally motivated communication between a 'transmitter' and a 'receiver'. Ideally, this process is a two-way intellectual and mental operation.

The substitution of the art object with linguistic propositions faced the field of formalist criticism with serious problems. The traditional vocabulary for the interpretation of paintings, which was based on translating visual metaphors, describing one's feelings, and formal analysis of harmony, could offer no approach to works of conceptual art. Many of the old technical terms, coined to facilitate critical discussions of art, were losing their significance in the mid-1960s. This does not mean that formalist criticism of fine art, or that art predicated on visual images, were thereby abandoned, but it does show that they suddenly lost the influence and status of the dominant approach to judging and interpreting artworks and the arts in general. In conceptual art, the work becomes an analytical proposition, whereas visual perception becomes subject to the impact of linguistic definitions: 'Because the proposal inher-



Vladimir Kopicl, „Ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara", 1973.
Vladimir Kopicl, "Nothing here yet but some form of it my be appropriate", 1973

lingvističkom definicijom (rad kao analitička propozicija) i time omogući najkonsekventniji napad na vizuelnost objekta, njegov status kao robe, uslova distribucije."[24]

Pokreti istorijskih avangardi su ubrzali konačno udaljavanje od usredsređenja na objekat u modernoj umetnosti. Čini se da je kriza moderne, kao što je anticipirao Adorno u posthumno objavljenom delu *Ästhetische Theorie*, u konceptualnoj umetnosti sada konačno zapečaćena: „Postalo je razumljivo samo po sebi da ništa što se odnosi na umetnost nije razumljivo samo po sebi, ni u njoj niti u njenom odnosu prema celini, čak ni njeno pravo na postojanje. (...) Nije sigurno da li je umetnost uopšte još moguća; da li se nakon njene potpune emancipacije predala i izgubila svoje preduslove."[25] Umesto umetničkog dela koje se bazira na morfološkim osobinama, u konceptualnoj umetnosti ideja preuzima to mesto. So Levit u tekstu „Paragrafima o konceptualnoj umetnosti" pruža jednu od prvih rasprava o „umetnosti ideja": „U konceptualnoj umetnosti su ideja ili koncept najvažniji aspekt rada. Kada umetnik koristi konceptualni oblik rada to znači da su planovi i odluke unapred doneseni i da je izvršavanje istih površna stvar. Ideja je mašina koja stvara umetnost. Ova vrsta umetnosti nije teoretska ili ilustracija teorija; ona je intuitivna, ona je upletena u sve vrste mentalnih procesa i ona je bez svrhe. Ona obično ne zavisi od veština umetnika kao zanatlije."[26] U tekstovima o umetnosti tog vremena javljaju se novi pojmovi koji govore o „dematerijalizaciji umetnosti",[27] „postobjektnoj umetnosti"[28] i „umetnosti kao ideji".[29]

Zamisao Lusi Lipard o dematerijalizovanom umetničkom predmetu opisuje radikalno novo određenje umetničkih dela, koje je nosilac značenja i nezavisno je od svog morfološkog, tj. čulno pokaznog izgleda. Dematerijalizovani objekat je pre informacija i dokument u čijoj osnovi leže konceptualni uslovi koji prethode njegovoj realizaciji.

Lorens Viner (Lawrence Weiner) sledećim izjavama, koje su istovremeno stav o umetnosti i umetnički rad, sistematizuje odnose između koncepta i realizacije objekta:



Željko Jerman, „Krepaj fotografijo", 1973.
Željko Jerman, "Die Photo", 1973



Vlado Martek, „Ponos", 1976.
Vlado Martek, "The Pride", 1976

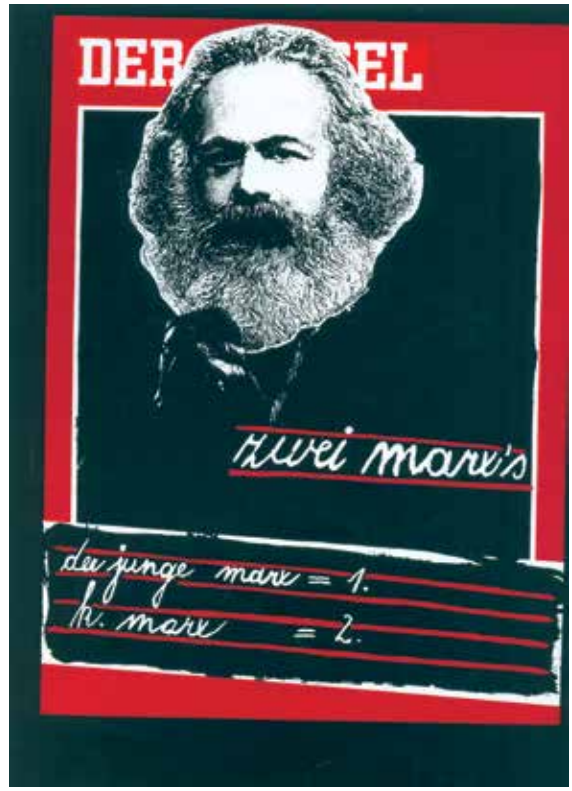
ent in Conceptual Art was to replace the object of spatial and perceptual experience by linguistic definition alone (the work as analytic proposition), it thus constituted the most consequential assault on the status of that object: its visuality, its commodity status, and its form of distribution'.[24] The movements of the historical avant-gardes accelerated the final parting with the focus on the object in modern art. It would seem that conceptual art cemented the crisis of modernism, as Adorno had anticipated in his posthumous *Aesthetic Theory*: 'It is self-evident that nothing concerning art is self-evident anymore, not its inner life, not its relation to the world, not even its right to exist. [...] It is uncertain whether art is still possible; whether, with its complete emancipation, it did not sever its own preconditions'.[25] In conceptual art, idea replaces the work of art based on its morphological features. In his 'Paragraphs on Conceptual Art', Sol LeWitt offered one of the earliest discussions of 'the art of ideas': 'In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The ideal is a machine that makes the art. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless. It is usually free from the dependence on the skill of the artist as a craftsman'.[26] Texts on art from this time introduce new concepts, which talk of 'the dematerialisation of art',[27] 'post-object art',[28] and 'art as idea'.[29]

Lucy Lippard's notion of the dematerialised object of art describes a radically novel understanding of art works, which carry meaning and are independent from their morphological, that is, sensuously perceivable appearance. Instead, a dematerialised object is more like information and a document based in the conceptual conditions that precede its realisation.

With the following statements, which simultaneously represent a stance on art and an artwork itself, Lawrence Weiner systematised the relations between a concept and the realisation of an object:



Mangelos, „Energija", 1978.
Mangelos, "Energy", 1978



Mangelos, „Šidski manifest", 1978.
Mangelos, "Šid-Manifesto", 1978

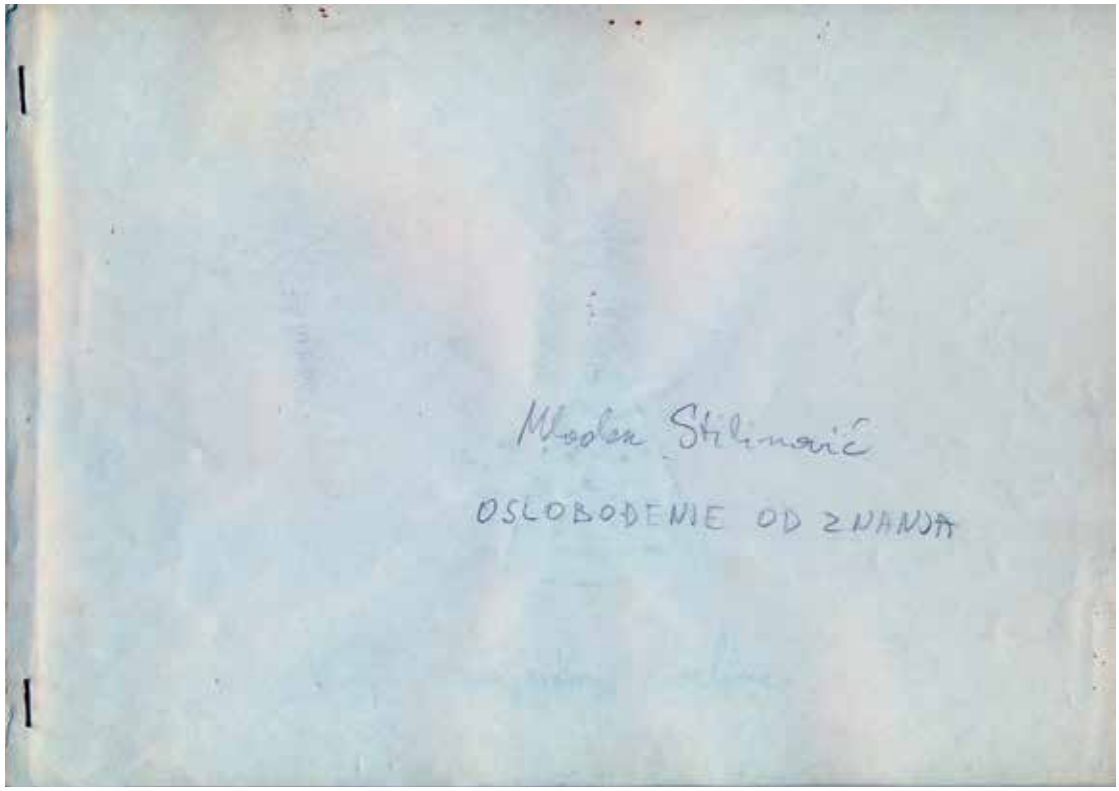
1. Umetnik može da konstruiše komad
2. Komad može biti proizveden
3. Komad ne mora biti nužno sagrađen
4. Svi komadi su jednaki i u skladu sa namerom umetnika, odluka kako da ih odredi ostaje na primaocu na osnovu ponuđenih mogućnosti.[30]

Napuštanje tradicionalnog umetničkog objekta dovodi do promena u tradicionalnim oblastima u kojima se svet umetnosti uglavnom odigrava. Menja se:

– intencionalni karakter „umetnika" kao stvaraoca, autora, producenta i proizvođača,
– estetski postavljeni karakter gledaoca u čitaoca, posmatrača, učesnika, saučesnika ili publike,
– status kritike, kustosa, te toposa kao što su: galerija, muzej i umetnička škola.



Mladen Stilinović, „Umentik radi", 1978.
Malden Stilinović, "The Artist Works", 1978



Mladen Stilinović, „Oslobođenje od znanja", 1978.
Mladen Stilinović, "Liberation from Knowledge", 1978

1. The artist may construct the piece.
2. The piece may be fabricated.
3. The piece may not be built.
4. Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.[30]

The abandoning of the traditional art object led to changes in the traditional areas in which the art world mostly resides. These changes involved the following:

– the intentional character of the 'artist', replaced with the author, producer, and maker;
– the aesthetically posited character of the spectator, replaced by the reader, observer, participant, collaborator, and the audience-member;
– the status of the critic, the curator, as well as such topoi as the gallery, museum, and art school.

Funkcija jezika

Paralelno zahtevima da se zadatak umetničkog rada proširi sa stvaranja umetničkog objekta na istraživanje i prezentovanje konteksta njegovog nastanka i prezentovanja, odbacuju se modeli vizuelne determinisanosti likovnih umetnosti koji su dotad vladali. Vizuelna percepcija, koja je važila za centralno i suštinsko obeležje likovnih umetnosti radikalno se dovodi u sumnju i razotkriva kao modernistička konvencija. Umesto vizuelne reprezentacije izvedene objektom ili estetski određenim procesima, u konceptualnoj umetnosti bitno mesto zauzima materijalnost jezičkog simbola/znaka ili po rečima Džozefa Košuta (Joseph Kosuth): „Sadržaj umetničkog smisla se iskazuje semantičkim osobinama pisanog jezika."[31]

Lingvistički jezik je do tada bio jasno „sredstvo" kritike i teorije o umetnosti i nije bio uključen u likovnu umetničku produkciju. Ta podela na jezičko i vanjezičko se poništava u konceptualnoj umetnosti. Kritika i teorija se shvataju kao neodvojivi aspekti produktivnog umetničkog rada, čak postaju za konceptualnu umetnost glavna tema unutar konteksta umetnosti.

Hijerarhija jezika koja je do tad u tradicionalnoj estetici, filozofiji i teoriji umetnosti određivala odnos umetničkog objekta i diskursa o umetnosti, ukazivala je da postoji nešto kao što je dati iskaz u funkciji izražavanja misli. Zadatak kritike i teorije umetnosti bio je da otkrije ovu predispoziciju, aspekt ili efekat umetničkog dela. Za to su bili potrebni različiti „pomoćni jezici" kojima su vršena dešifrovanja. Dakle, postoje jezičke konstrukcije koje su spoznajno-deskriptivne i pomoću kojih se stvaralački potencijal umetničkog dela i delovanja mogao objasniti i rasvetliti. To znači da u likovnoj umetnosti ono što je vizuelno, tj. vidljivo – njena forma, oblik i morfologija – čine njen primarni, takozvani, „vizuelni jezik". Lingvistički aspekti, elementi i funkcije, tj. vizuelni simboli ili vizuelne semantički motivisane poruke, imaju funkciju sekundarnog pomoćnog jezika koji objašnjava i pridodaje smisao „vizuelnom jeziku". Konceptualna umetnost odbacuje ovaj hijerarhijski model različitih jezika tako da se teorija umetnosti i umetnička praksa smatraju nerazdvojivim oblastima, govori se o teorijskim praksama. Radi se, paradoksalno, o uspostavljanju autonomije, tj. kontrole umetnika nad svojim radovima i idejama. Iz toga proizilazi odvajanje od umetničke kritike i same funkcije kritičara koji je dosad imao zadatak da umetnicima objašnjava njihova dela time što je formalnu i kontekstualnu analizu, „intenciju umetnika", metaforički sadržaj slike itd. dešifrovao i prosuđivao kao uspelu ili neuspelu. U novom shvatanju umetnosti pre bi se moglo govoriti o postojanju uključujućeg, a ne isključujućeg odnosa između prakse i teorije: „Unutar okvira 'konceptualne umetnosti' su stvaranje umetnosti i stvaranje određene vrste teorije umetnosti često jedan te isti proces."[32]

Jezik i jezičko-filozofski pristup spadaju u glavne sadržinske i teoretske probleme konceptualne umetnosti tokom šezdesetih godina. Filozof Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein) se ubraja među najvažnije mislioce i teoretičare na koje se konceptualni umetnici pozivaju. Džozef Košut je identifikovao konceptualnu umetnost kao tautologiju u kojoj je odnos prema umetnosti isti kao prema bilo kojoj drugoj propoziciji. Po pitanju umetnosti Pinkus Viten (Pincus Witten) lingvističku strukturu vidi kao određujući element koji zamenjuje „ontološku fazu konceptualne umetnosti" sa „epistemološkom fazom konceptualne umetnosti."[33]

Mada jezik i umetnost pripadaju različitim sistemima simbola (Gudmen), oni ipak mogu da se uporede na osnovu strukture i funkcija. „Jezik nije plastična umetnost nego jezik i plastična umetnost oba su oblici ljudskog ponašanja. Strukture jednog mogu da se uporede sa drugim", piše Robert Moris (Robert Morris) u *Artforumu* na temu međusobnog odnosa jezika i umetnosti.[34]

U konceptualnoj umetnosti se umetnički objekat zamenjuje raspravom o umetnosti. Jezik se ne upotrebljava kao sredstvo za izražavanje ili kao pomoćna konstrukcija koja objašnjava umetničko delo, već umetnost kao takva se tretira kao „slična jeziku" (*languagelike*). Time se implicira da je umetnost deo opšte društvene prakse, a ne individu-

The Function of Language

Alongside the demand to expand the task of artistic work from creating art objects to exploring and presenting the contexts of their emergence and presentation, the models of visual determination in fine art that had dominated it before were now also rejected. Visual perception, which had been accepted as the central and essential mark of fine art, was now challenged radically and exposed as a modernist convention. Replacing visual representation performed by an object or by aesthetically determined processes, the materiality of the linguistic symbol/sign occupied an important place in conceptual art; or, in Joseph Kosuth's words, 'The content of the artist's idea is expressed through the semantic qualities of the written language'.[31]

Up to this point, verbal language was unequivocally a 'tool' of criticism and art theory and played no part in the production of fine art. Conceptual art abolished that division between the linguistic and the non-linguistic. Criticism and theory were now redefined as indispensable aspects of the production of art and even became, for conceptual art, a central topic in the context of art.

The hierarchy of language that had formerly shaped the relationship between the object and the discourse of art in traditional aesthetics, philosophy, and theory of art presumed that there was such a thing as making a statement in order to express a thought. The task of criticism and art theory was to unearth this predisposition, aspect, or effect of the artwork. That deciphering necessitated various 'ancillary languages'. In other words, it was presumed that there existed special descriptive-cognitive linguistic constructions, which could be used to explain and clarify the creative potential of every artwork and its effect. That means that what is visual, i.e. visible, in fine art – its structure, form, and morphology – constitutes its primary, so-called 'visual language'. Following this hierarchy, its linguistic aspects, elements, and functions, i.e. visual symbols or visual, semantically motivated meanings thus only perform the function of a secondary, ancillary language, which serves to explain and supplement the meaning of the 'visual language'. Conceptual art rejects this hierarchical model of different languages, so that art theory and practice are considered inseparable fields and the notion of theoretical practices is introduced. Paradoxically, the point is to endow the artist with autonomy, i.e. control over her works and ideas. That led to the separation of art criticism and the function of the critic itself, whose task formerly was to explain to artists their own works, that is, to decipher their 'authorial intentions', the metaphorical contents of their paintings, by means of formal and contextual analysis and judge them as successful or unsuccessful. Following the new understanding of art, one could rather speak of an inclusive than a mutually exclusive relationship between practice and theory: 'inside the framework of "conceptual art" the making of art and the making of a certain kind of art theory are often the same procedure'.[32]

Language and the linguistic-philosophic approach were among the central substantive and theoretical problems of conceptual art in the 1960s. Philosopher Ludwig Wittgenstein is considered one of the most important thinkers and theorists referred to by conceptual artists. Joseph Kosuth has identified conceptual art as a tautology that features the same relation to art as to any other proposition. Regarding art, Pincus Witten views linguistic structure as a defining element that replaces the 'ontological' with the 'epistemological stage of conceptual art'.[33]

Although language and art belong to two different symbol systems (Goodman), they can still be compared on the basis of their structures and functions. 'Language is not plastic art but both are forms of human behaviour and the structures of one can be compared to the structures of the other', Robert Morris wrote in *Artforum*, regarding the mutual relationship between language and art.[34]

Conceptual art supplants the art object with the discussion of art. Language is not used as a tool of expression or an ancillary construction that serves to explain the artwork; rather, art as such is treated as 'languagelike'. That implies that art is part of the practice of society, not an individual expressive activity. Conceptual art is akin to a 'metalanguage', that

alna ekspresivna aktivnost. Konceptualna umetnost ima karakter „metajezika“, tj. ima funkciju da govori o samom jeziku umetnosti. Kao što se konceptualna umetnost često naziva „umetnost o umetnosti“, tako upotreba jezika na nivou drugog reda služi da se razmišlja o jeziku i njegovim funkcijama. Pritom se metajezik ne nalazi izvan okvira „dela“, nego je naprotiv unutrašnji element istog.

U Vitgenštajnovom *Traktatus*u stoji: „4.01 Stav je slika stvarnosti. Stav je model stvarnosti onakve kakvu je zamišljamo.“[35] U analizama jezika došao je do zaključka da su sa granicama jezika predočene i granice mišljenja, a time i sveta. Teza da je sve što je moguće spoznati već posredovano jezikom, ilustrovana je na izložbi Džozefa Košuta „Investigations“ 1967. godine. Košut u delu *Jedna i tri stolice*, koje je u međuvremenu postalo ikona konceptualne umetnosti, na tri različita načina predstavlja jednu stolicu: fotografija stolica na zidu, stolica kao objekt koji stoji ispod te fotografije, te jedna uvećana i na fotopapiru odštampana definicija „stolice“ preuzeta iz rečnika. Košut sa tim radom prevazilazi referencijalnost jezika i ukazuje na arbitrarnost izvođenja simbola. Kod Košuta simbol više ne ukazuje na vanjezičku stvarnost nego tematizuje međusobne relacije simbola i njihovih funkcija.

„Tautološki Vitgenštajn“ *Traktatusa* imao je izuzetan uticaj na ranu konceptualnu umetnost, dok je njegovo delo *Filozofska istraživanja* (*Philosophische Untersuchungen*) koje je izdato posthumno 1953. godine primećeno tek relativno kasno. Vitgenštajn u *Filozofskim istraživanjima* opovrgava svoja razmišljanja iz *Traktatus*a i zauzima „performativan“ stav prema jeziku. On uvodi pojam „jezičke igre“ koji treba da naglasi da je govorenje jezika „deo jedne radnje ili životne forme“. Kao posledica ovog saznanja i sama kritika društva, koja se takođe izražava jezičkim sredstvima, trebalo bi da bude dovedena pod sumnju pošto sam jezik učestvuje u konstrukciji stvarnosti. Ozvald Viner (Oswald Wiener) Vitgenštajnovu teoriju jezika interpretira na sledeći način: „Rečenica ne može da prikaže logičku formu, ona se ogleda u njoj. Ono što se ogleda u jeziku ne može jezik da prikaže. Ono što se izražava u jeziku ne možemo da njime izrazimo.“[36]

is, has the function to speak of the language of art itself. Just as conceptual art is often referred to as ‘art about art’, so this second-order use of language serves to enable thinking about language and its functions. At the same time, metalanguage resides not on the outside of the limits of the ‘work’, but is, to the contrary, its inherent element.

Wittgenstein’s *Tractatus* reads: ‘4.01 A proposition is a picture of reality. A proposition is a model of reality as we imagine it’.[35] In his study of language, Wittgenstein came to the conclusion that the limits of language also constitute the limits of thought, therefore the world as well. Joseph Kosuth’s exhibition *Investigation* of 1967 illustrated, among other things, that whatever may be known is always-already mediated through language. In his *One and Three Chairs*, a work that has since become an icon of conceptual art, Kosuth presents a chair in three different ways: in a photograph on the wall, as an object standing in front of that photograph, and in a dictionary definition, magnified, reprinted, and posted to the right of the chair. In this work, Kosuth transcends the referentiality of language and points to the arbitrariness of the derivation of symbols. With Kosuth, symbols no longer point to an extra-linguistic reality, but thematise the mutual relations between symbols and their functions.

Whereas the ‘tautological Wittgenstein’ of the *Tractatus* made an extraordinary impact on early conceptual art, his *Philosophical Investigations*, published posthumously in 1953, were noticed only relatively late. There, Wittgenstein refutes his conclusions from the *Tractatus* and occupies a ‘performative’ stance toward language. He introduces the concept of ‘language-game’, which is meant ‘to bring into prominence the fact that the speaking of language is part of an activity, or a form of life’.[36] From that awareness it follows that even the critique of society itself, using as it does linguistic means, ought to be suspect, inasmuch as language itself partakes in the construction of reality.

Oswald Wiener interprets Wittgenstein’s theory of language in the following way: ‘Sentence cannot represent logical form, this form is reflected in it. What is reflected in language, language cannot represent’.[37]

U *Filozofskim istraživanjima* pojavljuje se pitanje „šta je igra?“ U teorijskom odgovoru bi se moglo očekivati iznošenje opisanog skupa osobina koje su svojstvene svim igrama. Vitgenštajn međutim polazi od jezičke upotrebe reči „igra“ i navodi igru kartama, igru loptom, olimpijske igre, igre koje se igraju na tabli i konstatuje da je nemoguće naći zajedničku polaznu tačku koja bi odgovorala istovremeno svim vrstama igre. Naprotiv, on predlaže diskusiju „porodičnih sličnosti“, odnosno, analizu „niza ili mreže podudaranja između različitih predmeta koji spadaju pod jedan zajednički pojam, ali nemaju neophodno zajednička obeležja.“[37] U nekim tačkama igre s kartama liče na igre s loptom, ali ne u svim. Neke igre su interesantne, a neke nisu. Kod nekih igara postoji pobednik ili gubitnik, ali ne kod svih. Pored svega, naziv „igra“ odgovarajući je da poveže različite predstavnike igara. Imenica „igra“ umesto jasnog entiteta imenuje složene mreže osobina i sličnosti koje stoje manje-više u labavom međuodnosu.

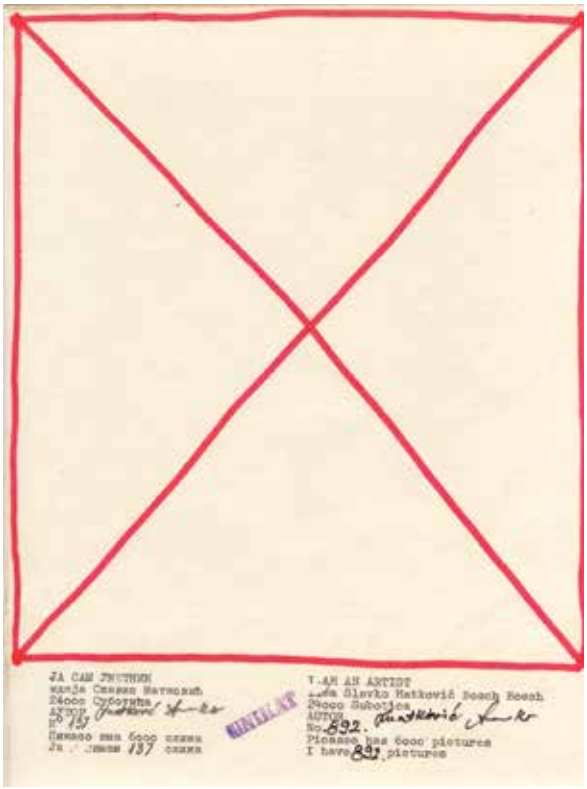
Prema Morisu Vajcu (Morris Weitz), svaka estetička teorija koja želi da dâ definiciju umetnosti unapred je osuđena na neuspeh. Poduhvat definisanja pojma umetnost implicira da je moguće ustanoviti elemente i karakteristične osobine koje su svojstvene svakom umetničkom delu. Međutim, jedna takva teorija definisanja izuzetno raznovrsnih slučajeva ne može da dođe do zadovoljavajućeg rezultata, pošto pretpostavlja postojanje zatvorenog sistema umetnosti koji, zapravo, ne postoji u stvarnosti: „... estetičke teorije su logički gledano uzaludan pokušaj definisanja onog što se ne može definisati, zahtevaju da se navedu potrebne i dovoljne osobine za ono što nema potrebne i dovoljne osobine, tj. da se shvati koncept umetnosti kao zatvoren kada je vrlo korisno otkriti i zahtevati njegovu otvorenost.“[38] Jedna savremena estetika koja se bavi uslovima umetnosti takođe mora da ima takav pristup koji vodi razumevanju umetnosti kao otvorenog koncepta. Za pitanje „šta je umetnost?“ ne postoji zadovoljavajući opšti odgovor. Uobičajeno, po Vajcu, sledi izvođenje dokaza da poseban slučaj umetničkog dela pripada „jezičkim igrama umetnosti“ ili određenom „svetu umetnosti“ na osnovu oprimerenja. „Znati šta je igra (umetnost) ne znači poznavati

One of the questions that Wittgenstein asks in his *Philosophical Investigations* is ‘What is a game?’. A theoretical answer to this question might be expected to comprise a list of features shared by all games. Wittgenstein, however, begins with the linguistic use of the word ‘game’ and cites card-games, ball-games, Olympic games, board-games, and concludes that finding a common starting point that could simultaneously pertain to all kinds of games is impossible. Instead, he offers a discussion of ‘family resemblances’, that is, ‘similarities, relationships, and a whole series of them at that. [...] we see a complicated network of similarities, overlapping and criss-crossing: sometimes overall similarities, sometimes similarities of detail’.[38] There are some features that car-games share with ball-games, but there are also others that they do not share. Some games are amusing, others not. Some games involve winning and losing, others do not. And yet, the word ‘game’ is appropriate to bind together different kinds of games. Instead of a clear entity, the noun ‘game’ names complex networks of features and resemblances that stand in a more-or-less loose interrelationship.

According to Morris Weitz, any aesthetic theory that aims to give a definition of art is immediately destined to fail. The enterprise of defining the concept of art implies that one may determine the elements and defining features that are characteristic of every work of art. However, such a theory of defining so extraordinarily diverse cases could never offer satisfying results, because it presupposes the existence of a closed system of art that in reality does not exist at all: ‘aesthetic theory is a logically vain attempt to define what cannot be defined, to state the necessary and sufficient properties of that which has no necessary and sufficient properties, to conceive the concept of art as closed when its very use reveals and demands its openness’.[39] A modern aesthetics that addresses the conditions of art must also offer an approach that will lead to an understanding of art as an open concept. The question ‘What is art?’ has no satisfactory overall answer. According to Weitz, what usually follows is offering evidence, by means of exemplification, that



Slavko Matković, „U slavu grupe OHO", 1977.
Slavko Matković, "A Homage to the OHO Group", 1977



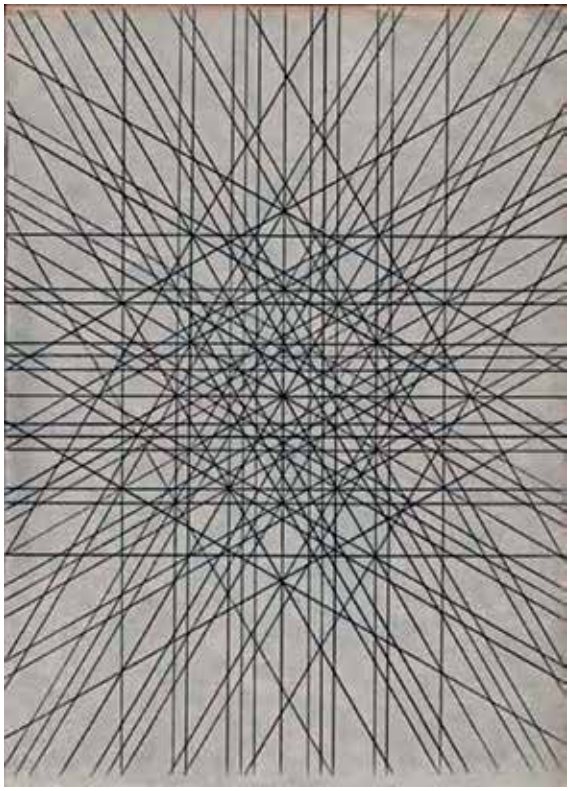
Slavko Matković, „Obeležavanje površine", 1973.
Slavko Matković, "The marking surface", 1973

pravu definiciju ili imati odgovarajuću teoriju umetnosti, već biti sposoban da prepoznaš i objasniš igre (umetnost) i da odlučiš koji od izmišljenih i novih primera može ili ne može da se naziva 'igra' (umetnost)."[39]

Pitanje „šta je umetnost?" mora da se zameni pitanjem o konceptu umetnosti. Radi se o objašnjenju odnosa između različitih koncepata i uslovima njihove upotrebe. Po Vitgenštajnovim rečima, ne radi se o pitanju „šta je svojstvo filozofskog x?" ili „šta znači x?" nego o vrsti upotrebe ili korišćenju ovog „x" ili o ulozi „x" u jeziku. Vajc zato u analitičkom i pragmatičkom smislu tvrdi: „Time je u estetici naš prvi problem osvetljavanje aktuelne upotrebe koncepta umetnosti, kako bi se dalo logično objašnjenje sadašnjeg funkcionisanja tog koncepta, uključujući i objašnjenje uslova pod kojim mi korektno koristimo taj koncept ili njegove korelate."[40] „Umetnost" mora da se razume kao otvoren koncept koji podleže stalnim promenama koje se ne temelje naređanju nizova ili stilova slika, nego na promenama umetničkih koncepata i njihovih značenja u određenom vremenu, mogućim odnosima i okruženju.



Atila Černik, „Telesni tekst", 1971.
Attila Csernik, "Bodytext", 1971.

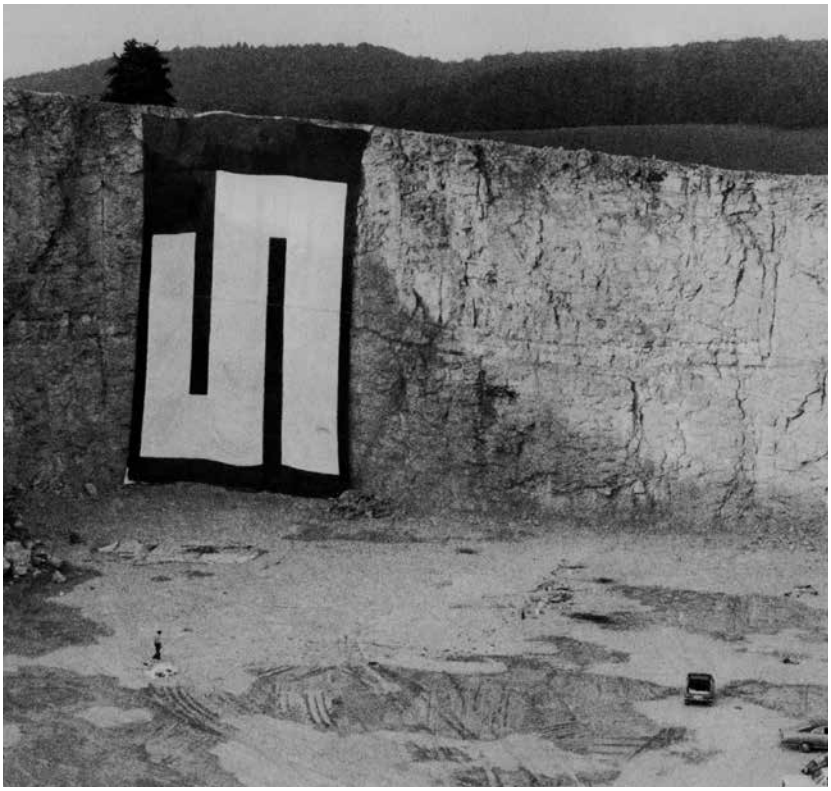


Dejvid Nez, „Diplomski rad", 1972.
David Nez, "Diploma Work", 1972.

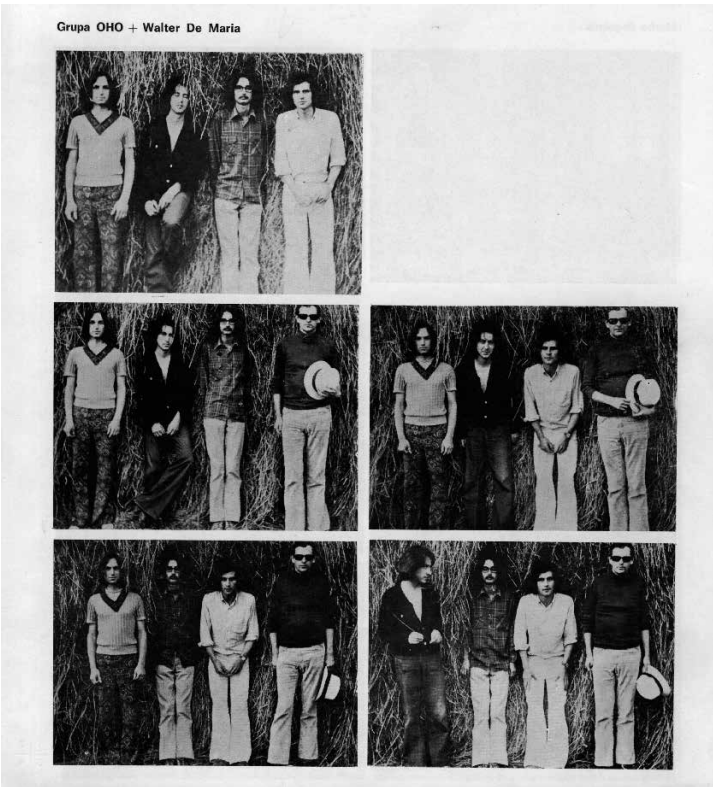
a particular work of art belongs to the 'language-games of art' or to a particular 'artworld'. 'Knowing what a game [or art] is is not knowing some real definition or theory but being able to recognize and explain games and to decide which among imaginary and novel examples may or may not be called a "game" [or art]'.[40]

The question 'What is art?' must be replaced with questions concerning the concept of art. The point is about explaining the relations between different concepts and conditions of their use. In Wittgensteinian terms, it is not about asking 'What are the properties of the philosophical X?' or 'What does X mean?', but the kind of using this 'X' or its role in language. In an analytical and pragmatic sense Weitz therefore asserts: 'Thus, in aesthetics, our first problem is the elucidation of the actual employment of the concept of art, to give a logical description of the actual functioning of the concept, including a description of the conditions under which we correctly use it or its correlates'.[41] 'Art' must be understood as an open concept that is subject to constant changes, which are predicated not on piling up series or styles of paintings, but on changes in artistic concepts and their meanings in a given period of time, their possible relations and surroundings.

Nova umetnička praksa u Jugoslaviji
The New Artistic Practice in Yugoslavia



Julije Knifer, „Meandar", 1976.
Julije Knifer, "Meander", 1976



Grupa OHO + Valter de Maria, 1970.
Grupa OHO + Walter de Maria, 1970

Jugoslovenska umetnost i nova umetnička praksa

Jugoslavija je nakon istupanja iz Kominterne 28. juna 1948. godine postala „drugačija" socijalistička država. Za države Zapada postala je otelotvorenje socijalizma sa humanim licem, i primer mnogim, prevashodno levo orijentisanim intelektualcima bliskim teorijskoj i političkoj platformi frankfurtske škole. Jugoslavija je predstavljala za države Istočne i Jugoistočne Evrope u kojima je vladao realsocijalizam revizionističku državu i društvo, mada, i istovremeno ideal slobode. Bila je to država u kojoj se i iz koje se moglo slobodno putovati. Po pitanjima kulturalne politike bila je naklonjena zapadnoj Evropi i SAD, a globalno politički bila je orijentisana ka državama i društvima trećeg sveta. Pripala joj je, pod vođstvom Josipa Broza Tita, uloga tampon-države između istočnog i zapadnog političkog bloka, što se manifestovalo nastankom i delovanjem Pokreta nesvrstanih od 1961. godine. Srž ovakvog jugoslovenskog stava bio je princip samouprave, tj. ideja o odumiranju države i izgradnji društva, što je trebalo da dovede do novih modela društvene organizacije. Savez Komunista Jugoslavije (SKJ) je pored proklamovanog pluralizma i samoupravljanja kao zametka direktne demokratije bio jedina politička snaga u državi koja je odgovorna za jedinstvo unutar federativne i mnogonacionalne države, za pragmatično funkcionisanje države i političku orijentaciju sistema.

Razvoj jugoslovenske ili jugoslovenskih umetnosti je u dvadesetom veku uglavnom pratio internacionalne pojave. Odnos sa internacionalnim umetničkim pojavama bio je modifikovan unutrašnjim karakterom jugoslovenskih kultura. Sistem umetnosti u Jugoslaviji uglavnom su činile slične kulturalne institucije kao i na Zapadu (umetničke škole, muzeji, galerije), ali sa dve važne razlike: nije postojalo umetničko tržište i nije bilo kapitala koji bi mogao da otkupi umetnička dela, odnosno, da utiče na umetnički život.



Radomir Damnjan, „U čast sovjetske avangarde", 1972.
Radomir Damnjan, "In Honor of the Soviet Avant-Guarde", 1972.

Yugoslav Art and the New Artistic Practice

After withdrawing from the Communist International on 28 June 1948, Yugoslavia became a 'different' socialist country. For the West, it became an embodiment of socialism with a human face and an example to many Western intellectuals, especially those leaning to the left and close to the theoretical and political platform of the Frankfurt School. In the real-socialist countries of East and Southeast Europe, Yugoslavia was viewed as a revisionist state and society, as well as an ideal of freedom. It was a country one could freely visit, travel around, and leave. In matters of cultural policies, it leaned toward Western Europe and the United States, whereas in terms of global politics it was oriented toward Third-World countries and societies. Under the leadership of Josip Broz Tito, it was given the role of a buffer-state between the two global political blocs, which was manifested in the founding and operating of the Nonaligned Movement in 1961. The core of this Yugoslav stance was the principle of self-management, i.e. the idea of the state's withering away and the concomitant reconstruction of society, which were supposed to lead to new models of social organisation. Nonetheless, despite their avowals of pluralism and self-management as the germ of direct democracy, Yugoslav League of Communists (Savez komunista Jugoslavije, SKJ), Yugoslavia's ruling communist party, was the only political force in the federated and multiethnic country that bore the responsibility for its unity, pragmatic functioning, and political orientation.

The development of Yugoslav art or arts over the course of the twentieth century mostly followed the international mainstream. Yugoslav artists' relationship with international developments in art was affected by the inherent characters of Yugoslavia's different cultures. Yugoslavia's system of the arts was mostly made up of the same types of art institutions as in the West (art schools, museums, galleries), but with two important differences: there was no market in the arts, or capital that might purchase artworks, that is, influence the arts scene.

Nje bilo direktne kontrole i nadzora – tj. institucija cenzure – umetničkog stvaralaštva od strane političkih institucija na način na koji su postojali u državama Istočnog bloka. Međutim, društvena tela koja su zamenila cenzorski institucionalni sistem iz pedesetih godina postojala su sve do raspada Jugoslavije. Uloga cenzorskih komisija bila je bitna u filmskoj industriji i, svakako, književnosti. Film i književnost su doživljavani kao masovno najuticajnije umetnosti. Cenzura je u likovnim umetnostima bila zamenjena delovanjem upravnih odbora ili savetima galerija, muzeja ili domova kulture. Važnu posrednu cenzorsku ulogu igrale su partijske organizacije koje su postojale u svim institucijama kulture, odnosno, udruženja građana, na primer, udruženja boraca narodnooslobodilačke borbe koja su reagovala na sva skretanja sa partijskih programa. Cenzura se, takođe, izražavala ekonomskom podrškom ili izostajanjem podrške određenim inicijativama umetnika. Politika otkupa umetničkih dela je regulisala putem ekonomskih uticaja život na umetničkim scenama. Nastao je dominantan sistem vrednosti koji je verifikovao modernističku umetnost. Modernistički izraz je postao ljubimac zvanične kulturalne politike, već od kasnih pedesetih godina. Međutim, to nije bio modernizam u pravom istorijskom smislu već modifikovani ili estetski motivisan modernizam u kojem je politička i tehnobirokratska elita našla svoju reprezentaciju. Ta elita je favorizovala „čistu umetnost" koja se vrtela sama oko sebe i nije doticala političku sferu, time je za režim bila bezazlena.[41] S jedne strane, ova apolitična umetnost je ispunjavala funkciju alternative socijalističkom realizmu, a sa druge strane je važila za dovoljno modernu da bi i na Zapadu bila priznata. Generacije mladih umetnika koje su se pojavile krajem šezdesetih godina odbile su takvo poimanje umetnosti. Odbile su, zapravo, bezinteresnu produkciju estetskih objekata. Mladi umetnici tog perioda energično su dovodili u pitanje vladajuće paradigme modernističkog pravca, koji je shvaćen kao politički neutralan i estetski dekorativan.

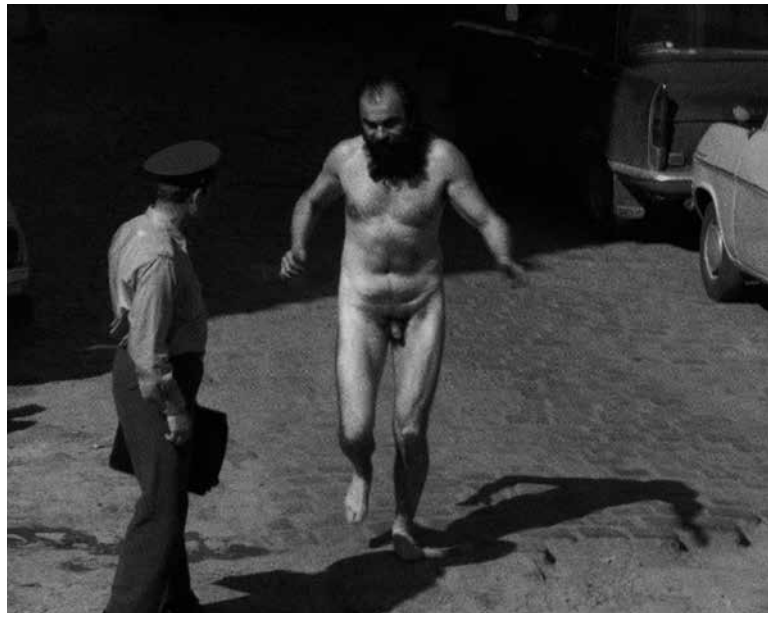
There was no such direct control or surveillance – i.e. censorship – of artistic creativity by political institutions, as was the case in the countries of the Eastern Bloc. However, the social bodies that had replaced the system of institutional censorship from the 1950s existed right until Yugoslavia's collapse. Censorship commissions played an important role in film and certainly in literature as well. Film and literature were considered the most mass-influential among the arts. In the fine arts, outright censorship was supplanted by the activities of the boards and councils of galleries, museums, and cultural centres. An indirect but important role in censorship was played by party organisations, which existed in every cultural institution, as well as by citizens' associations, for instance that of the Second World War veterans, which would react against the slightest deviation from the official party line. Also, censorship worked through lending economic support to and withholding it from certain artistic initiatives. The policy of purchasing certain artworks and not others exercised an economic control over the arts scene. A dominant system of values emerged, which served to verify modernist art. Starting as early as the late 1950s, modernist expression was the darling of the official cultural policy. However, this was not modernism in the real, historical sense, but a modified or aesthetically motivated version of modernism, in which the political and techno-bureaucratic elite found its own representation. The elite favoured 'pure art', which revolved around itself and stayed clear of the political sphere, thereby posing no danger to the regime.[42] On one hand, this apolitical art fulfilled its function of providing an alternative to the socialist regime, while on the other it was considered modern enough to achieve recognition in the West, too. The generations of young artists who appeared in the late 1960s rejected such a conception of art. At that time, young artists were energetic in challenging the ruling paradigms of modernism, which they considered politically neutral and aesthetically decorative.



Katalin Ladik, „Poemim 1", 1978.
Katalin Ladik, "Poemim 1", 1978



Grupa KôD i Goran Trbuljak, „Javni čas umetnosti", 1970.
Grupa KôD i Goran Trbuljak, "Public Art Class", 1970



Tomislav Gotovac, „Akcija Trčanje gol u centru grada", 1971.
Tomislav Gotovac, "Action Running naked in the city center", 1971

Umetničke prakse kojima su započete kritike, dekonstrukcije i problematizacije socijalističkog modernizma označene su terminom „nova umetnička praksa". Pojam „nove umetničke prakse" karakteriše period od 1968. do druge polovine sedamdesetih godina. Uvela ga je francuska teoretičarka umetnosti Ketrin Mije (Catherine Millet) u tekstu „Konceptualna umetnost kao semiotička praksa"[42]. Ješa Denegri ga preuzima i označava višestrukost inovativnih umetničkih i umetničko-teorijskih tendencija koje su se protezale od neodade i fluksusa do konceptualne umetnosti, body arta, performansa, siromašne umetnosti, land arta i video umetnosti. Izložbom „Nova umjetnička praksa 1966–1978"[43], koja je održana u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, predstavljena je prva obimna istorizacija ovih novih tendencija u jugoslovenskoj umetnosti posle 1968. godine.

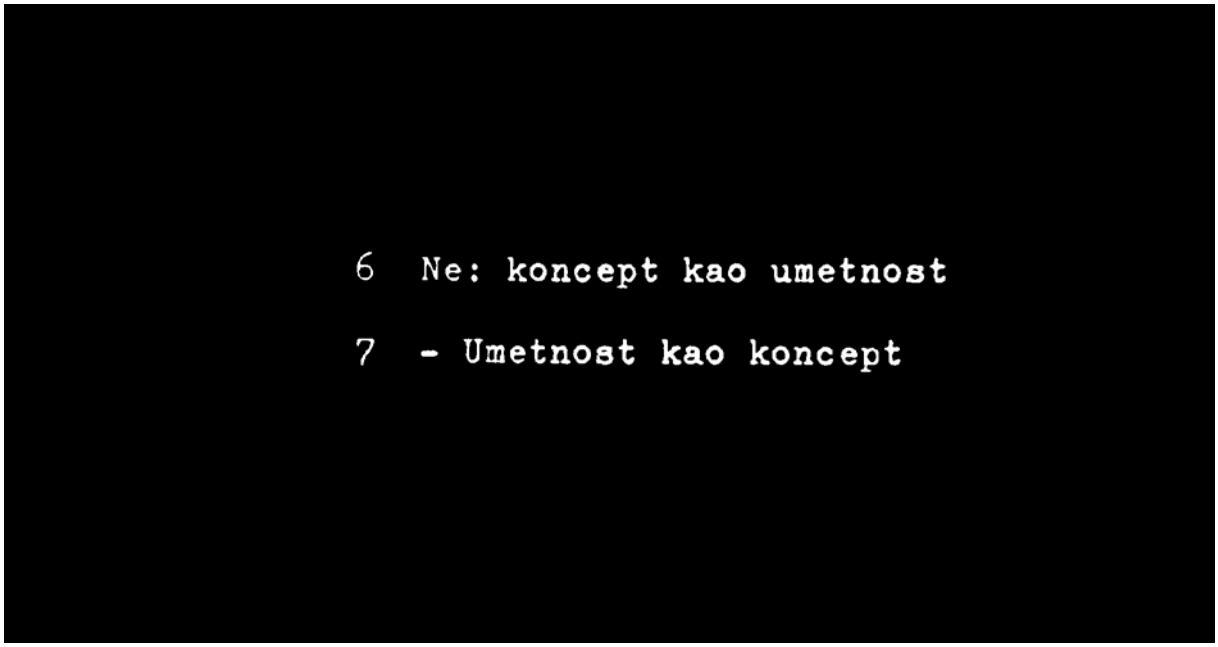
U jugoslovenskom kontekstu zajednički imenitelj ovih heterogenih pojava leži u kritičkom preispitavanju postojećih umetničkih kanona i navika karakterističnih za birokratizovani socijalistički modernizam. Način na koji su zapadnoevropski i američki konceptualni umetnici kritikovali institucije sveta umetnosti i kulture razlikovao se od načina na koji su delovali konceptualni umetnici iz Istočne i Jugoistočne Evrope. Naime, zapadnoevropski i američki konceptualisti su prvenstveno hteli da izbegnu povećanu komercijalizaciju celokupnog umetničkog prostora. U usredsređenosti na umetničke objekte u modernoj umetnosti videli su apologiju kapitalističkog robnog sistema i njegovih institucija. U istočnoj i jugoistočnoj Evropi sveprisutnost institucionalnog i institucionalne, tj. birokratske kontrole svakodnevnog života predstavljao je sam po sebi problem. Budući da su sve državne institucije pratile isti cilj, tj. očuvanje i širenje socijalističke ideje, kritika se nije ograničavala samo na umetničke institucije već je bila usmerena na odbijanje uticaja političkih moći na polje i sadržaj umetnosti.

Their art practices, whereby socialist modernism was first criticised, deconstructed, and problematised, were labelled 'the new art practice'. The concept of 'new art practice' characterised the period between 1968 and the late seventies. It was introduced by French art theorist Catherine Millet in her article 'Konceptualna umetnost kao semiotička umetnost' (Conceptual Art as Semiotic Art).[43] The concept was then adopted by Ješa Denegri, who used it to label the plurality of innovative artistic and artistic-theoretical tendencies ranging from neo-Dada and Fluxus to conceptual art, body art, performance art, arte povera, land art, and video art. *The New Artistic Practice 1966–1978* (*Nova umjetnička praksa* 1966–1978) exhibition, held at the Zagreb Gallery of Contemporary Art (Galerija suvremene umjetnosti), represented the first extensive historicisation of these new tendencies in post-1968 Yugoslav art.

In the Yugoslav context of the 1970s, the common denominator of these heterogeneous developments lay in their critical re-examining of the existing canons of art and habits characteristic of a bureaucratised socialist modernism. The ways in which Western European and American conceptual artists criticised cultural and art institutions differed from those of their colleagues in Eastern and Southeast Europe. Namely, Western-European and American conceptualists first and foremost strove to avoid any increase in the commercialisation of the entire space of art. They saw the focus on objects in modern art as an apologetic gesture on behalf of the commodity system of capitalism and its institutions. In Eastern and Southeast Europe, by contrast, the ubiquity of the institutions and the institutional, i.e. bureaucratic control of everyday life was itself the problem. Since all the institutions of the state pursued the same goal, i.e. the preservation and spread of the socialist idea, the critical work of Eastern and Southeast European conceptual artists was not limited to art institutions only, but also strove to deflect the influence of political power on the field and contents of art.



Dragoljub Raša Todosijević, „Cena ove poštanske razglednice odgovara ceni jednog kilograma hleba, Serija odluka: DA", 1973.
Dragoljub Raša Todosijević, "The price of this post-card corresponds to the price of a loaf bread. Series of decisions: YES", 1973.



Mirko Radojičić, „Tekst 2", 1970.
Mirko Radojičić, "Text 2", 1970



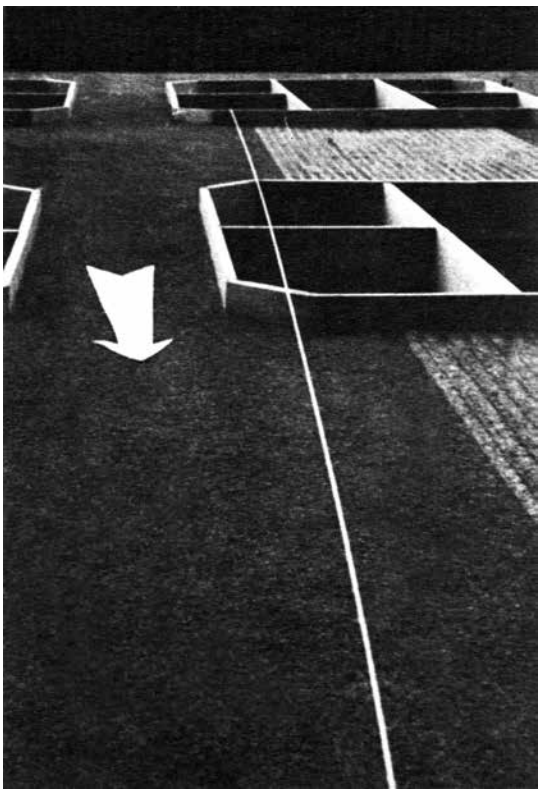
Slobodan Milivojević Era, „Akcija oblepljivanja ogledala", 1971.
Slobodan Milivojević Era, "The Mirror-Taping Project", 1971



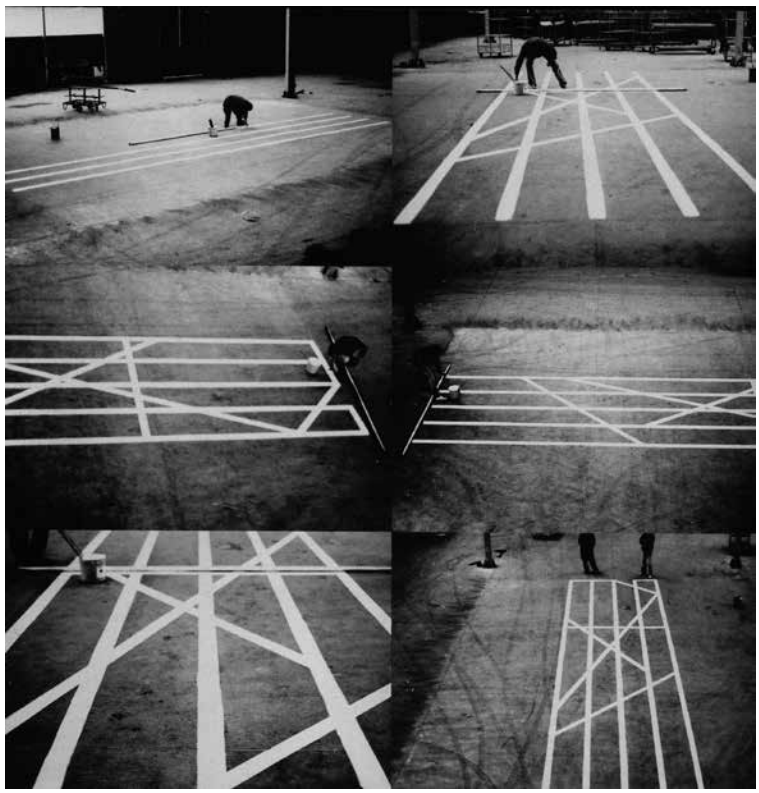
Zoran Popović, „Aksiomi", 1972.
Zoran Popović, "Axioms", 1972

Protagonisti nove umetničke prakse bili su opozicija kanonskom „socijalističkom esteticizmu" i „socijalističkom modernizmu", koji nastupaju na jugoslovenskoj umetničkoj sceni posle 1968. godine. Oni su deo žive kontrakulture koja izvan zvaničnog sveta umetnosti zahteva i ubrzava jedan radikalno novi umetnički koncept koji je bio usmeren ka društvu koje treba da se menja. Na neki način stara, avangardistička parola o ukidanju podele između umetnosti i života doživljava reaktualizaciju u novom kontekstu. Potraga za novim, „nezagađenim" prostorima, vraća umetnost na javna mesta, na ulice i trgove. Prisvajanje javnog prostora od strane umetnika trebalo je da tematizuje novu semantičku vezu između individue i okoline.

Nova umetnička praksa nije prvo nastala u velikom gradskom urbanom centru kakav je bio Beograd. Nova umetnička praksa je, na primer, nastajala u severnoj srpskoj pokrajini Vojvodini od 1969. godine. U Novom Sadu, Subotici i Zrenjaninu nastajali su autentični neoavangardni umetnički pokreti, koji su se konstituisali paralelno i na istom nivou sa internacionalnim dešavanjima. Studentski omladinski kulturni centar Tribina mladih bio je žarište ovih novih umetničkih praksi. Ta institucija je učinila Novi Sad, barem za kraći period, glavnim mestom pojava na polju nove umetnosti u Srbiji i bivšoj Jugoslaviji. U njegovom okruženju, koji su vodili Bogdanka i Dejan Poznanović, održavale su se rasprave, predavanja i izložbe. Centar je pružao mladim umetnicima platformu i pozornicu za njihove radove, kao i publiku za diskusiju. U okruženju Tribine mladih izlazili su važni časopisi za kulturna pitanja: *Polja* na srpskohrvatskom i *Uj Symposion* (*Novi Simpozijum*) na mađarskom jeziku. U tim časopisima su sakupljani i objavljivani teorijski i umetnički spisi i prevodi, u njima su i predstavljani tada najnoviji trendovi savremenog umetničkog delovanja, izveštaji sa venecijskog Bijenala i nemačkih Dokumenata. Od sredine sedamdesetih godina, međutim, menja se uloga Tribine mladih. U okviru pooštrene[44] političke situacije, kada je politička jugoslovenska, srpska i vojvođanska vlast igrala između Istočnog i Zapadnog bloka, Tribina mladih se preobražava u dom kulture kakav je postojao u skoro svakom većem mestu.



Slobodan Tišma, „Crna i žuta vrpca", 1970.
Slobodan Tišma, "Black and yellow string", 1970



Verbumprogram, „Veliki crtež", 1980.
Verbumprogram, "A large drawing", 1980

The protagonists of the new artistic practice, which occupied Yugoslavia's art scene after 1968, opposed the canonised 'socialist aestheticism' and 'socialist modernism'. They participated in a lively counterculture that, outside of the official world of art, demanded and accelerated the coming of a radically new concept in art, which aimed at a society in need of change. In a way, the old avant-garde slogan of the need to abolish all divisions between art and life was thereby rearticulated in a new context. Searching for new, 'uncontaminated' spaces brought art back into the public, onto the streets and squares. Artists' appropriations of public space were meant to thematise a new semantic link between individuals and their surroundings.

At first, the new art practice did not emerge in a large urban centre such as Belgrade. Rather, it emerged in a more provincial setting, that of Vojvodina, Serbia's northern province, starting in 1969. Authentic neo-avant-garde movements in art emerged in Novi Sad, Subotica, and Zrenjanin; these were constituted in parallel and on a par with similar contemporary events abroad. The Youth Forum (Tribina mladih), Novi Sad's students' and youth cultural centre, was the focus of these new artistic practices. This institution made Novi Sad, at least for a short while, the centre of new art in Serbia and the former Yugoslavia. Led by Bogdanka and Dejan Poznanović, the Youth Forum organised discussions, lectures, and exhibitions. To young artists it offered a platform and stage for their works, as well as audiences for discussion. Important periodicals dedicated to matters of culture were issued under its auspices, such as the Serbo-Croatian *Polja* (The Fields) and the Hungarian *Új Symposion* (The New Symposium). These periodicals gathered and published theoretical and artistic texts and translations, as well as reported about the most up-to-date artistic trends at the time, from the Venice Biennial and the German *Dokumenta*. Starting in the mid-1970s, however, the Youth Forum's role began to change. In the midst of an increasingly complicated political situation, when the political authorities of Yugoslavia, Serbia, and Vojvodina had to vacillate between the Eastern

U oblasti umetnosti jugoslovenski zaštitnici komunističke revolucije bili su nešto popustljiviji nego kod filmskih producenata. Računali su da se od umetnika nove prakse ne može očekivati toliko uplitanja u javnost, ili bar mnogo manje nego od filma, koji se u celoj zemlji projektovao. Ipak i ovde se mogu naći primeri političkog uticaja i represije.

Najoštrije birokratske sankcije primenjene su na novosadske konceptualne umetnike i aktiviste iz grupe KÔD, Slavka Bogdanovića i Miroslava Mandića. Ove sankcije istovremeno znače kraj nove umetničke prakse u Novom Sadu. Miroslav Mandić je u *Uj Symposionu* iz septembra 1971. objavio tekst koji je bio preveden na mađarski pod naslovom „Vers a Filmrol" („A poem about the film, a Sonnet or 14 Stanzas") i koji predstavlja subverziju jugoslovenskog filma. Ovakva subverzija je tipična za grupu KÔD. Na osnovu pomenutog teksta dolazi do zabrane tog broja. Tekst je sadržao, između ostalog, i predlog za film u kojem bi se slika Maršala Tita snimala dva sata frontalno, u krupnom planu. Po završetku bi komentator izgovarao sledeću rečinicu: „To je bio Josip Broz Tito". Ovo se, pored drugih delova teksta, klasifikovalo kao napad umetnika na organe jugoslovenske države i kao subverzivni akt. Zbog ovoga je Miroslav Mandić bio osuđen na zatvorsku kaznu u trajanju od deset meseci. Osuda je obrazložena tumačenjem po kom film predstavlja napad na čast i ugled predsednika i naroda, kao i na slike i simbole republike Jugoslavije.[45]

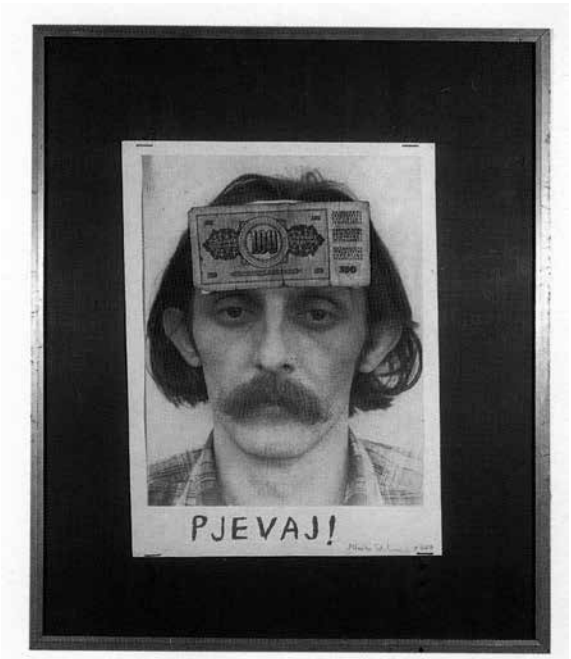
Slavko Bogdanović u dekonstrukciji pragmatičnog, svakodnevnog jezika kulture i politike nije video estetičku operaciju koja bi sama sebi bila dovoljna, njegov cilj je bio direktan napad na birokratizovanu oblast kulturalne politike u Novom Sadu. Zbog teksta „Pesma underground Tribina mladih Novi Sad" koji je bio objavljen u beogradskom studentskom listu *Student*, Bogdanović je osuđen na osam meseci zatvora zbog kršenja Zakona o medijima i Zakona o štampi. Kao posledica toga pomenuto izdanje časopisa nije smelo biti objavljeno tako da je nastala paradoksalna

and the Western Blocs, the Novi Sad Youth Forum was gradually transformed into a cultural centre, the likes of which existed in almost every Yugoslav town.[44]

Regarding art disciplines other than film, Yugoslavia's protectors of the communist revolution were relatively lenient. They supposed that artists of the new practice would not meddle in public affairs as much as filmmakers did, whose works were shown in cinemas all over Yugoslavia. Nonetheless, here as well one may find examples of political influence and repression.

The harshest bureaucratic measures were applied against Slavko Bogdanović and Miroslav Mandić, both conceptual artists and activists affiliated with KÔD, an art group from Novi Sad. These measures also signalled the end of the new artistic practice in Novi Sad. The September, 1971, issue of the *Új Symposion* published 'Vers a Filmrol', a Hungarian translation of his 'A Poem about Film – A Sonnet or 14 Stanzas', which represented a subversion of Yugoslav film. This type of subversion was typical of KÔD. That issue of the *Új Symposion* was banned because of that text. Among other things, the text included a proposal for a film that would feature a two-hour close-up of a picture of Marshal Tito. At the end, the narrator would make the following announcement: 'That was Josip Broz Tito'. Among other parts of the text, this particular segment was classified as the artist's attack against the institutions of the Yugoslav state and as a subversive act. Miroslav Mandić was then sentenced to ten months in prison. According to the verdict, his film was an attack against the honour and standing of the president and the people, as well as images and symbols of the Republic.[45]

In deconstructing the pragmatic, everyday language of culture and politics, Slavko Bogdanović saw not a self-sufficient aesthetic operation, but rather sought to launch a direct attack against the city of Novi Sad's bureaucratised cultural policies. His text '*Pesma underground Tribina mladih Novi Sad*', published in the Student, the University of



Mladen Stilinović, „Pjevaj!", 1980.
Mladen Stilinovič, "Sing!", 1980



Mangelos, „Tabukla rasa", 1974.
Mangelos, "Tabukla rasa", 1974



Grupa šestorice autora, Zagreb, 19. 5. 1976.
Group of the six authors, Zagreb, May 5th, 1976

Željko Jerman, „Ovo nije moj svijet", 1976.
Željko Jerman, "This is not my World", 1976

Goran Trbuljak, „Retrospektiva", 1981.
Goran Trbuljak, "Retrospective", 1981



RETROSPEKTIVA

Ne želim pokazati ništa novo i originalno[1], činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano[2]; ovom izložbom održavam kontinuitet u svom radu.[3]

1. Galerija Studentskog Centra, Studeni 1971, Zagreb 2. Galerija Suvremene umjetnosti, Maj 1973, Zagreb 3. Studio GS U, Travanj 1979, Zagreb

Goran Trbuljak Salon Muzeja savremene umetnosti Pariska 14, Beograd 4 – 22. decembar 1981. godine



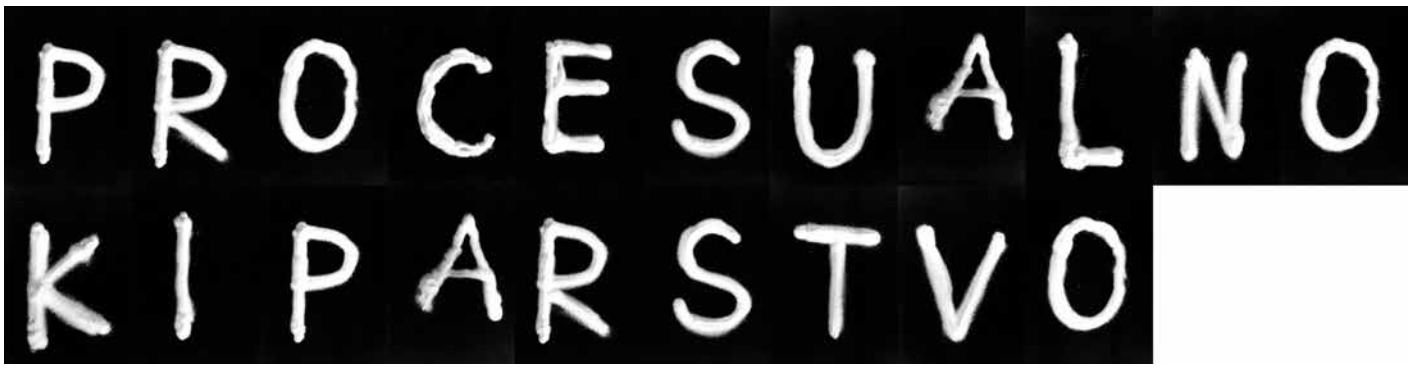
Boris Demur, „Činjenica – Akcija", 1976.
Boris Demur, "The Fact – Action", 1976

Boris Demur, „Procesualno kiparstvo", 1977.
Boris Demur, "Processual Sculpture", 1977

Maj 75 B, Zagreb, 1978.
The May '75 B, Zagreb, 1978

Maj 75 D, Zagreb, 1979.
The May '75 D, Zagreb, 1979

Maj 75 F, Zagreb, 1981.
The May '75 F, Zagreb, 1981

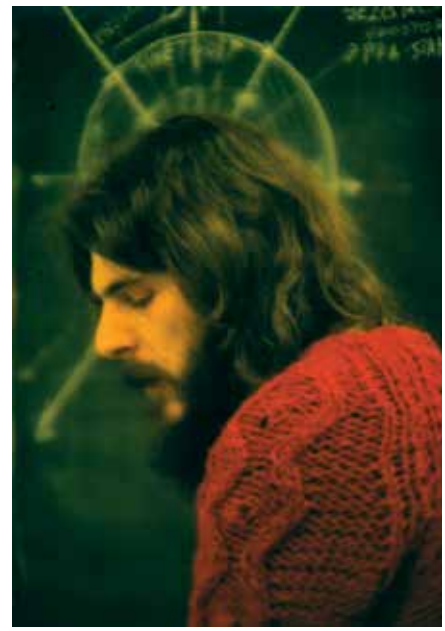


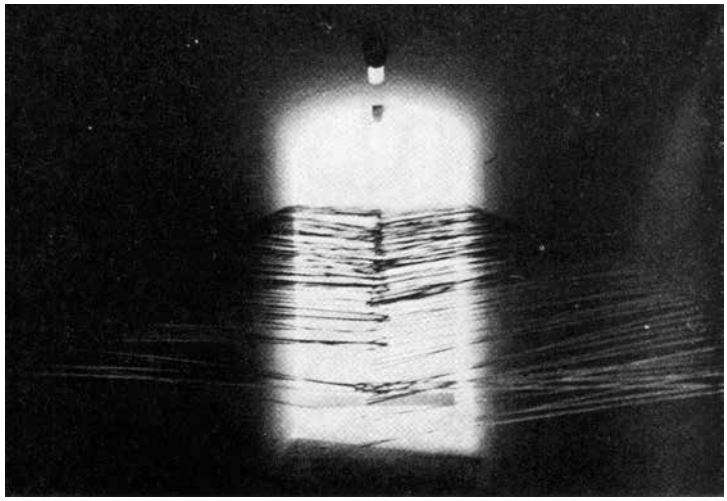












Miša Savić, „Zagrejani kružeći zvuk klavira", 1977.
Miša Savić, "Heated circulating piano sound", 1977

Nenad Petrović, Predavanje: „O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole", Galerija SKCa, 1983.
Nenad Petrović, On the structure of the floating space with reference to Mahayana school problem of void

Zoran Belić W, „5 stepenica ni iz čega / 5 stepenica ni u šta ili Praznina", 1984.
Zoran Belić W, "5 steps out of nothing / 5 steps to nothing or Void", 1984

Zoran Belić Weiss, „Vežba: ciklus Zazena", performans, 1986.
Zoran Belić Weiss, "Exercise: Zazen Cycle", performance, 1986







Mirko Radojičić, „Krug", 1979.
Mirko Radojičić, "The Circle", 1979.

situacija, jer je osuda izrečena na osnovu teksta koji nikad nije ni izašao u javnost. Osim toga, posledice ovog postupka dovele su i do otpuštanja celokupnog redakcijskog kadra omladinskog kulturnog centra Tribine mladih, a time i do prestanka eksperimentalne i konceptualne umetnosti u Novom Sadu.[46]

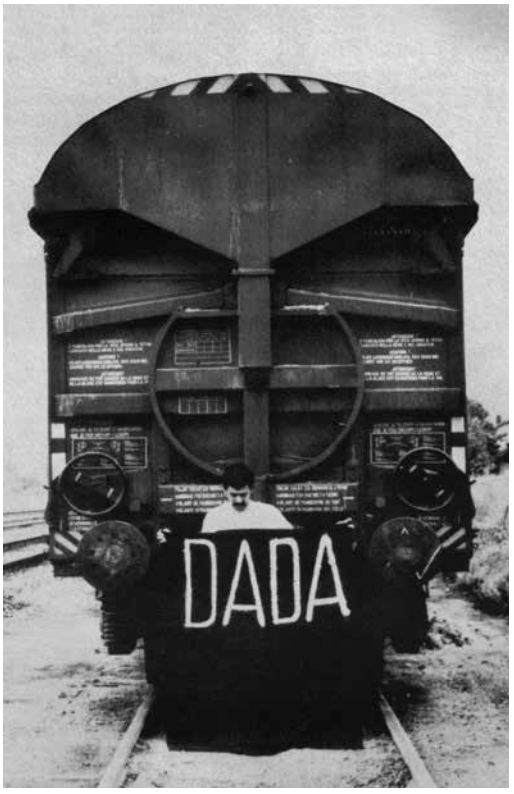
Fenomen grupa

Samo u Srbiji može se nabrojati veći broj umetničkih grupa koje su delovale u kontekstu „nove umetničke prakse": Bosch+Bosch, KôD, (E, (E-KôD, Ekipa A^3, Verbumprogram, Grupa Januar, Grupa Februar, neformalna Grupa šest umetnika, Grupa Meč, slovačka grupa vizuelnih pesnika, Signalizam, zrenjaninski tekstualisti, Grupa 143 i dr. U ostalim jugoslovenskim republikama bilo je takođe mnogobrojnih predstavnika nove umetničke prakse, pre svega u Sloveniji i Hrvatskoj. Slovenačka grupa OHO bila je najpoznatija i najuticajnija grupa u bivšoj Jugoslaviji. Bila je prihvaćena u inostranstvu. Njeni članovi su učestvovali na legendarnoj izložbi „Information"[47] u njujorškom Muzeju moderne umetnosti. Na vrhuncu internacionalne karijere OHO grupa se povlači sa umetničke scene i osniva komunu u Šempasu, gde članovi žive i praktikuju jedinstvo života, umetnosti, prirode i kosmosa. Delovale su grupe Gorgona, Tok, Plastičari, Tihomir Simčić, Grupa šest autora i Radna zajednica Podrum u Hrvatskoj.

Grupa umetnika kao samoorganizovana zajednica sa programom kojeg se svi na mikrorazini pridržavaju u kontekstu realsocijalizma predstavlja alternativu sveprisutnoj institucionalizovanoj ideološkoj kolektivnosti koja prerasta u populističku politiku. Dok je individualnost u radnim kolektivima svedena na minimum, u umetničkim grupama interesi i napori pojedinca predstavljaju istovremeno temelj i neophodnost grupe. Jer, grupa se gradi



Katalin Ladik, „Vabljenje", performans, 1970.
Katalin Ladik, "Incantation", performans, 1970.



Laslo Salma, „Omaž Dadi", 1972.
Szalma Laszlo, "Homage to Dada", 1972

Belgrade students' paper, got Bogdanović an eight-month prison sentence, ostensibly because he violated the laws of media and the press. Due to that court ruling, that issue of the *Student* could not be published, which resulted in a paradoxical situation whereby Bogdanović's guilty verdict was reached on the grounds of a text that never even reached the public. Furthermore, this court case resulted in the sacking of the entire editorial board at the Youth Cultural Centre, which effectively brought experimental and conceptual art in Novi Sad to an end.[46]

The Phenomenon of Groups

Even within the more narrow context of Serbia only, one could list a large number of artistic groups that were active within the context of the 'new artistic practice': Bosch+Bosch, KôD, ($, ($-KôD, Ekipa A³, Verbumprogram, Grupa Januar (The January Group), Grupa Februar (The February Group), the informal six artists' group, the Meč group, the Slovakian group of visual poets, Signalizam (Signalism), the Zrenjanin textualists, Group 143, among others. The other five constituent republics of Yugoslavia, especially Slovenia and Croatia, had their own numerous representatives of the new artistic practice. The Slovenian group OHO was the best-known and most influential group in the former Yugoslavia. Also, it was recognised abroad. Its members participated in *Information*, the legendary exhibition held at the Museum of Modern Art in New York in 1970.[47] At the height of their international career, the OHO group withdrew from the public and founded a commune in Šempas, Slovenia, where its members lived in and practised the unity of life, art, nature, and cosmos. Croatia's most active groups were Gorgona (The Gorgon), Tok (The Flow), plastičari (the plasticians), Tihomir Simčić, Grupa šest autora (The Group of Six Authors), and Radna zajednica Podrum (The Cellar Working Commune).



SKC, Beograd, 1975.
SKC, Belgrade, 1975



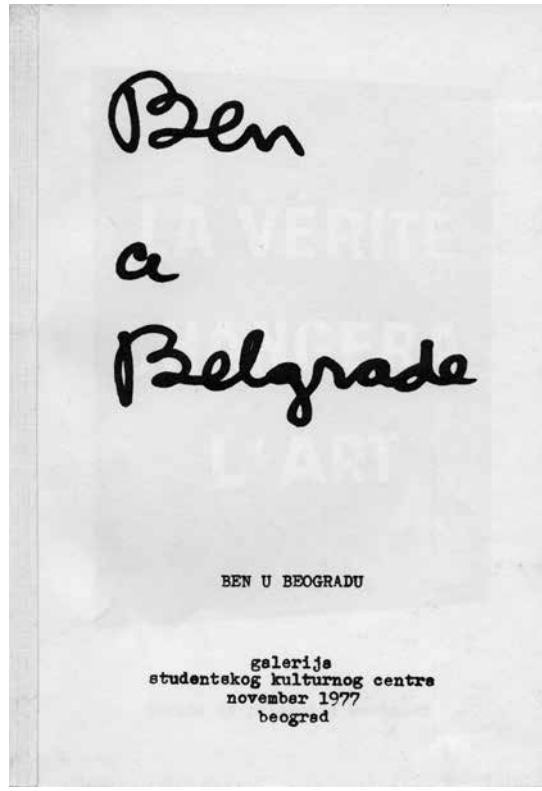
Grupa 143, Seminar 78, SKC, 1978.
Group 143, Seminar '78, SKC, 1978

na tome i pokušava da interaktivno suoči subjektivne pozicije u okvir zajedničko formulisanih sadržaja. Iskustva pojedinca mogu da se umnože u grupi. Pojedinac ne zavisi samo od sopstvenih posmatranja i istraživanja nego unutar grupe može da se služi znanjem grupe, da učestvuje u diskusijama šireg obima, da preispita sopstvene zaključke i da se poveže sa drugim članovima posredstvom procesa samoodređenja i samouprave. Grupa 143, na primer, pridavala je veliko značenje grupnom radu kao i dinamici i konfliktima koji iz toga proizilaze. Odnos „grupa-individua" kao i „grupa-društvo" predmet je brojnih rasprava i teorijskih radionica. Umetnička zajednica je odgovarala karakteru „životnog srodstva" i „umetničkog senzibiliteta" ili „političkog opredeljenja". Većina grupa je svoje stavove formulisala kao idealističke teze o aktivnom i interaktivnom kolektivu. Grupe su veoma retko nastajale kao poslovni savez koji obećava olakšice za napredak pojedinačnih karijera, tj. kao odskočna daska za individualno umetničko napredovanje. Kolektivno delovanje grupe prema propozicijama Grupe 143, uspostavlja alternativu i otvorenu opoziciju zvaničnim i birokratizovanim obrazovnim institucijama. Grupa omogućava prakse individualnog i kolektivnog samoobrazovanja. Grupa se istovremeno može smatrati i alternativom u odnosu na propagiranje mita o individualnom umetniku geniju koji epohalno obeležava istoriju umetnosti i istoriju kulture. Usamljena sobica Špicvegerovog (Spitzweg) „siromašnog pesnika" navodi na to da umetnik stvara odsečen od spoljašnjeg sveta i da zauzima distancu prema društvu koje ga posmatra. Ovakva predstava usamljenog umetnika biva radikalno kritikovana u zajedničkim programima mnogih umetničkih grupa.

Kolektivni karakter grupe ne treba da navede na mišljenje da su pojedinci u tim grupama isključivo nosioci zajedničkih ideja koje idilično dele. Naprotiv! Iako su svi članovi delili način rada, neke osnovne pretpostavke i pristupe, to ne znači da se pojedinačne težnje i težišta nisu radikalno razlikovala. Unutar Grupe 143 susreću se naizgled nespojivi sadržajni koncepti ili pogledi na svet. Strogo analitičko-logički pristup Čekića ili Šuvakovića



„Primeri analitičkih radova", Galerija SKCa, 31. januar 1978.
"Examples of Analytical Works", Gallery, SKC, January 31st, 1978



„Ben a Belgrade - Ben u Beogradu", SKC, Beograd, 1977.
"Ben a Belgrade - Ben u Beogradu", SKC, Belgrade, 1977

As self-organised communities with micro-level agendas followed by all of their members, artists' groups operating in the real-socialist context represented an alternative to the ubiquitous institutionalised ideological collectivity, which mutated into populist politics. Whereas individuality in labour collectives was reduced to a minimum, the interests and efforts of individual artists assembled in a group represented its foundation and necessity both at once. For, that is what groups are predicated upon, as well as on trying to confront interactively the various subjective positions of its members inside a collectively agreed-upon framework. Individual member-artists do not only depend on their own observations and explorations, but may also act inside their group, use its knowledge, participate in wider discussions, re-examine their positions, and associate with other members through processes of self-determination and self-rule. For instance, Group 143 attached great significance to group work as well as to the dynamics and conflicts that resulted therefrom. The 'group-individual' as well as 'group-society' relations were a topic of many discussions and theory workshops. The artistic community suited the character of a 'kinship for life' and 'artistic sensibility' or 'political orientation'. Most groups formulated their positions as idealistic theses about active and interactive collectives. Only extremely rare were groups made as business ventures to advance individual artists' careers. Therefore, according to the founding propositions of Group 143, its collective activity established an alternative and open opposition to the bureaucratised official institutions of education. Groups enabled practices of individual and collective self-educating. At the same time, groups could also be considered an alternative to the myth of the individual genius-artist, who leaves an epochal mark in the history of art and culture. Spitzweg's 'poor poet's' lonely room suggests that artists create in isolation from the outside world and strike up a distance from the society that observes them. This notion of the artist in isolation comes under a radical critique in the shared agendas of many artistic groups.

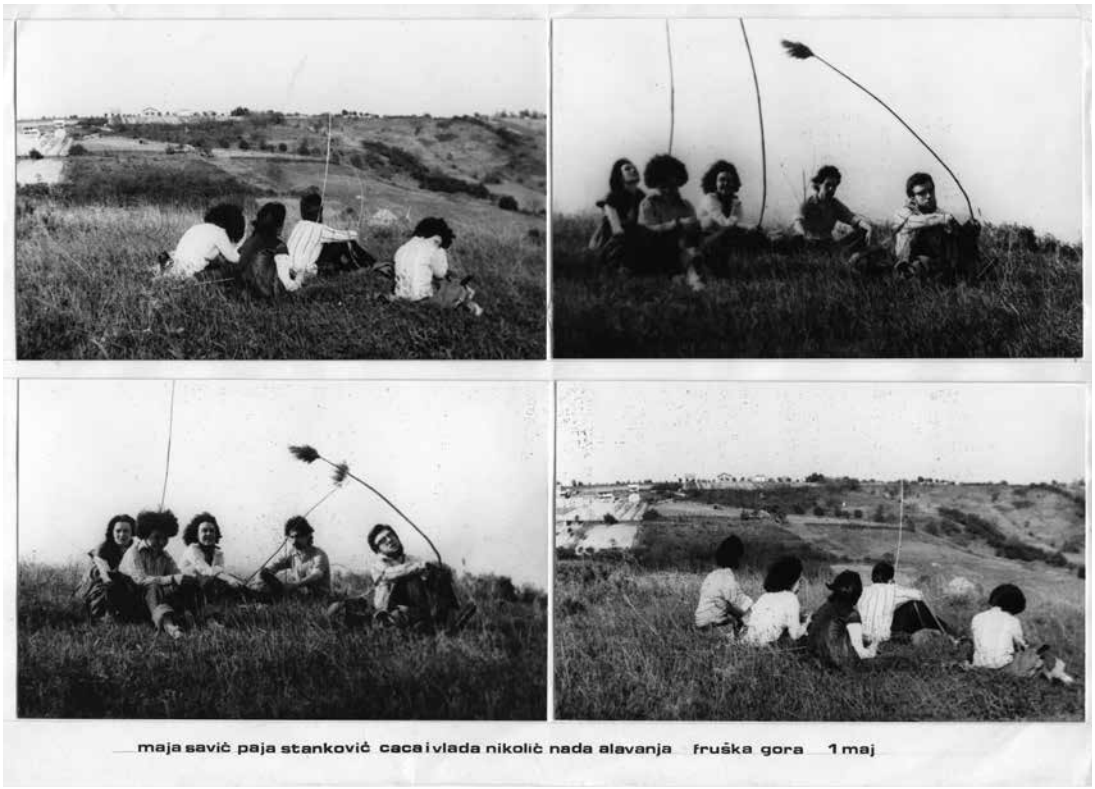


Seminar u Šempasu: Miško Šuvaković, Ana Stanković, Paja Stanković, Dubravka Đurić, Maja Savić, Biljana Tomić i Vlada Nikolić, 20. juli 1979.
Šempas Seminar, July 20th, 1979

povremeno se čini isto tako nekompatibilan sa utopijsko-idealističko naglašenom retorikom Biljane Tomić u duhu kontrakulture proistekle iz kretanja šezdesetih godina. Umetnički i teorijski radovi Maje Savić ili Paje Stankovića bili su bliski istovremeno izrazima hipikulture i strogih pronaučnih – pozitivističkih – programiranja vizuelnih struktura.

Unutrašnju dinamiku i individualne razlike, na primer u grupi OHO, opisao je Marko Pogačnik sledećim rečima: „Karakteristika naše grupe jeste u tome što svako od saradnika izvodi svoju ulogu unutar ukrštenog dijapazona od racionalizma do institucionizma u horizontalnom smeru i od sistematičnosti do senzibilnosti u vertikalnom smeru, a mislim da bi se te različite uloge za svakog od saradnika mogle čak i procentualno izraziti.“[48] Unutrašnji odnosi u grupi su često postajali neka vrsta postmedija za istraživanje procesa subjektivizacije – na tome se radilo u OHO-u, grupi KôD i grupi (E i grupi (E KôD.

Problemi i konflikti koji proizilaze iz „međusobnih razgovora“ bili su tema projekata grupe Art&Language. Članovi grupe su prikazivali, tj. indeksirali i mapirali svoje interdijaloške odnose. Grupa Art&Language je javno prikazivanje intersubjektivnosti smatrala prioritetom: „... javno prikazuje probleme u međusobnom razgovoru, demonstrira javni karakter razgovora. O tim problemima se može reći da su formalno povezani sa uslovima određene ideološke neizbežnosti (objektivnosti).“[49] Javna paradigma i odbijanje „privatnog jezika“ su najvažnije metodološke teze Art&Languagea.



Maja Savić, Paja Stanković, Caca Nikolić, Vladimir Nikolić, Nada Alavanja, Fruška Gora, 1. maj 1979.
Maja Savić, Paja Stanković, Caca Nikolić, Vladimir Nikolić, Nada Alavanja, Fruška Gora, May 1st, 1979

These groups' necessarily collective character should not be taken to suggest that their members simply acted as vessels for their common ideas, which they idyllically shared. To the contrary! Although methods of work, along with some basic presuppositions and approaches, were indeed shared, there were also radical differences between some of their individual strivings and foci. Group 143 comprised some seemingly incommensurable agendas and world-views. The strictly logic-analytic- approaches of Jovan Čekić and Miško Šuvaković sometimes seem incompatible with Biljana Tomić's emphatically utopian-idealistic rhetoric, guided by the countercultural spirit of the 1960s. Maja Savić and Paja Stanković's respective works in art and theory were close to expressions of the hippie culture, as well as to the strict, pro-scientific – positivist – programming of visual structures.

For instance, this is how Marko Pogačnik described the internal, intersubjective dynamics and individual differences among the members of the OHO group: 'Characteristic of our group is that each one of us performs their role on two mutually intersecting spectra: horizontally, from rationalism to intuitionism, and vertically, from systematicity to sensibility, and I think it might even be possible to quantify, in percentage points, the respective roles of each one of us along those two spectra'.[48] Intra-group relations often turned into a kind of post-media for exploring processes of subjectification – the OHO, KôD, ($, and ($ KôD groups all addressed this in their work.

The Art & Language group based some of their projects on the problems and conflicts that came out of their 'mutual discussions'. They presented, i.e. indexed and mapped their inter-dialogic relations. The members of Art & Language considered presenting inter-subjectivity a priority: '[...Art & Language] presents problems in mutual discussions and demonstrates the public character of discussing. One may say that these problems are formally attached to the conditions of a certain ideological imminence (objectivity)'.[49] The public paradigm and their rejection of any 'private language' constituted two of the major methodological theses of Art & Language and as such occupied a central place in their work.



Naš zajednički rad: Marko Pogačnik, Bojan Bole, Mirko Radojičić, Vladimir Nikolić, Paja Stanković, Miško Šuvaković, Biljana Tomić, Maja Savić, Igor Leonardi, Bojan Brecelj, u vrtu kuće Banjički venac 16, Beograd, 1979.
Our Group Work: Marko Pogačnik, Bojan Bole, Mirko Radojičić, Vladimir Nikolić, Paja Stanković, Miško Šuvaković, Biljana Tomić, Maja Savić, Igor Leonardi, Bojan Brecelj, Garden St. Banjički venac 16, Belgrade, 1979

Studentski kulturni centar u Beogradu kao centar nove avangarde

Osnivanje i uspostavljanje Studentskih kulturnih centara u različitim gradovima socijalističke Jugoslavije poseban je slučaj kulturalne politike samoupravnog socijalizma. Nastanak SKC-a u Beogradu je direktna posledica studentskih nemira iz 1968. godine. U Zagrebu je Studentski centar postojao još od šezdesetih godina, kao i u Novom Sadu, a u Ljubljani do osnivanja Studenstkog centra dolazi tek krajem sedamdesetih godina.

Studentski centri su imali relativnu kulturalnu i umetničku autonomiju, mada je postojao partijski direktni ili indirektni nadzor. Kritičke i eksperimentalne umetničke prakse su mogle postojati u ovakvim centrima zato što su partijsko-birokratske institucije i organi smatrani bezopasnim, egzotičnim, mladalačkim. Studentski centri su bili istovremeno mesta slobodnog umetničkog i kulturalnog delovanja i „geta“[50] izdvojena iz realnosti svakodnevnog socijalističkog života.

Umetničke tendencije, koje je propagirala država, a koje su se iskazivale kao varijante socijalističkog modernizma, suprotstavljale su se kritičkim i radikalno emancipatorskim stavovima nove umetničke prakse, koji su se, opet, orijentisali na direktno uključivanje u aktuelne internacionalne tokove neoavangarde i konceptualne umetnosti.[51]

Nakon što je novosadska Tribina mladih 1973. godine morala da zatvori svoja vrata zbog rastućeg političkog pritiska, aktivna i istraživačka umetnička dešavanja bivaju pokrenuta u Beogradu.

SKC je često opisivan kao utočište kontrakulture i slobodan prostor umetničkog i kulturalnog eksperimenta u socijalističkom političkom društvu i kulturi. Istovremeno, SKC je bio i zvanična institucija utemeljena na državnom budžetskom finansiranju kao deo Beogradskog univerziteta. SKC su vodili mladi stranački kadrovi, koji su pod utiskom dešavanja iz 1968, pokušavali „da izgrade neku vrstu ideološkog mosta prema novoj levici, koja je na zapadu sve više jačala.“[52] Po uzoru na Londonski institut za savremenu umetnost (ICA),[53] struktura Studentskog kulturnog



Seminar u Šempasu, 20. juli 1979.
Šempas Seminar, July 20th, 1979

The Students' Cultural Centre in Belgrade as a Centre of the New Avant-garde

The founding and establishing of students' cultural centres in various cities and towns of the socialist Yugoslavia constitutes a special case of self-management socialism. The founding of the Belgrade Students' Cultural Centre, henceforth the SCC (Studentski kulturni centar, SKC) was a direct consequence of the 1968 students' unrest. Zagreb's Students' Centre had existed since the 1960s, as well as Novi Sad's, whereas Ljubljana's was founded only at the end of the 1970s.

Students' Centres had relative cultural and artistic autonomy, although the Party's direct or indirect surveillance was always there. Critical and experimental artistic practices were allowed to exist at these centres because the organs and institutions of the Party bureaucracy considered them exotic, youthful, and thus harmless. Students' Centres were places of free artistic and cultural activities and, at the same time, 'ghettoes', isolated from the realities of everyday socialist living.[50]

Artistic tendencies propagated by the state, which were manifested as so many variants of socialist modernism, opposed the critical and radically emancipatory positions of the new art practice, which in turn strove for a direct involvement with the current strands of the international avant-garde and conceptual art.[51]

After the Novi Sad Youth Forum had to shut down in 1973 due to mounting political pressure, active and exploratory artistic happenings finally began in Belgrade.

The SCC has often been described as a sanctuary of counterculture and a free space for artistic and cultural experimentation in the midst of a socialist political society and culture. At the same time, the SCC was an official institution as well, founded on state funding as a part of Belgrade University. The SCC was led by young Party cadres,



Miško Šuvaković, Raša Todosijević, Goran Đorđević, 1974.
Miško Šuvaković, Raša Todosijević, Goran Đorđević, 1974



Miško Šuvaković, Zoran Popović, 1976.
Miško Šuvaković, Zoran Popović, 1976

centra bila je od samog početka koncipirana kao profesionalna institucija. Centar je činilo šest odeljenja, svako sa sopstvenim urednicima, kustosima i radnicima: arhitektura, dizajn, vizuelna umetnost, muzika, teatar i film.

Razvoj nove umetničke prakse i eksperimentalnih pravaca u umetnosti sedamdesetih godina u Beogradu je nepojmljiv bez SKC-a koji je osnovan 1971. godine.[54] U osnovi jeste hibridna institucija, tj. kulturni centar. SKC je bio centar alternativnih, umetničkih, društvenih i političkih debata i delovanja umetničko-kulturnih frakcija. Osim toga, to je bila javno finansirana, budžetska kulturna institucija sa ograničenom publikom. SKC je mogao opstati kao „relativno slobodan prostor" internacionalne i domaće internacionalno orijentisane umetnosti.

SKC je pod jednim krovom objedinio različite inicijative, grupe i individualne pozicije. Tu su se našli zajedno različiti umetnici, kritičari, kustosi i kulturalni radnici koji su često zastupali međusobno suprotstavljene pozicije. SKC je bio hibridna mešavina različitih mikrosocijalnih veza i individualnih pristupa, održavanih zajedno uz pomoć samog mesta, koje je nudilo pluralistički potencijal svojstven za sedamdesete godine. Izložbe „Drangularijum" (jun 1971) i „In another moment" (septembar 1971) markirale su usmerenost na prezentovanje neoavangardne i konceptualne umetnosti. Ove izložbe su dva najznačajnija događaja u prvoj godini rada Studentskog kulturnog centra. Na izložbi „Drangularijum" pokazane su postdišanovske taktike izlaganja netipičnih objekata umetnosti. Umetnici učesnici, među njima i Marina Abramović, Raša Todosijević, Zoran Popović, Neša Paripović, Gergelj Urkom, Radomir Damnjan i dr. izložili su „drage predmete" koje su doneli sa sobom, između ostalog i zastavu komunističke Jugoslavije, čizme, rukavice, živu devojku, pismo o umetničkom stvaralaštvu itd.

Izložba „In another moment" je galerijska verzija ulične izložbe koja se mogla videti u haustoru Frankopanske ulice 2a u Zagrebu 23. aprila 1971. Prva verzija nazvana „In the Moment" bila je vaninstitucionalni događaj izlaganja konceptualne umetnosti. Tu su bila izložena dela So Levita, Danijela Birena, Jozefa Bojsa, Lorensa Vinera i dr. Bila



Jovan Čekić, Neša Paripović, 27. 11. 1976.
Jovan Čekić, Neša Paripović, 27. 11. 1976.

who, under the influence of the events of 1968, tried 'to build a kind of ideological bridge to the new left, which was growing ever stronger in the West'.[52] Modelled after the London Institute of Contemporary Arts (ICA), the Belgrade SCC's structure was conceived as that of a professional institution right from the start. The centre consisted of six departments, each with its own editorship, curators, and other employees: architecture, design, the visual arts, music, theatre, and film.

The development of the new artistic practice and experimental movements in art in Belgrade during the 1970s would be unthinkable without the SCC, which was founded in 1971.[53] Basically, it was a hybrid institution, i.e. a hybrid cultural centre. The SCC was the centre of alternative, artistic, social, and political debates and activities of artistic-cultural fractions. On the other hand, it was a publicly financed cultural institution with a limited audience. The SCC could only survive as a 'relatively free space' of international, as well as Yugoslav, but internationally oriented art.

Under its roof, the SCC gathered different initiatives, groups, and individual positions. It gathered different artists, critics, curators, and cultural workers, who often occupied mutually opposing stands. The SCC was a hybrid mixture of different micro-social connections and individual approaches that stayed together only due to the place itself, which offered a pluralist potential, characteristic of the 1970s. The exhibitions *Drangularijum* (Knickknackarium; June, 1971) and *In Another Moment* (September, 1971) marked the SCC's orientation toward presenting neo-avant-garde and conceptual art. These two exhibitions were the two most important events in the SCC's first year. *Drangularijum* presented the post-Duchampian tactics of exhibiting atypical objects of art. The participating artists, including Marina Abramović, Raša Todosijević, Zoran Popović, Neša Paripović, Gergelj Urkom, Radomir Damnjan, and others, exhibited their 'objects of affection', which they themselves brought, including a flag of communist Yugoslavia, a pair of boots, a bracelet, a girl, a letter on artistic creativity, etc.

su izložena, takođe, dela jugoslovenskih umetnika: grupe OHO, grupe $-Kôd, Gorana Trbuljaka, Brace Dimitrijevića.

Likovni umetnički program SKC-a bio je određen dvema inicijativama: radom galerije SKC-a i delovanjem Galerije Srećna nova umetnost (Happy New Gallery). Postojala je kontinuirana zajednička saradnja i međusobna podrška. Između nijh je, takođe, postojala i konkurencija, što se videlo u različitim projektima kojima su se izvesni umetnici vezivali za jednu ili drugu galeriju. Izražavajući se vrlo grubo, Galerija SKC-a je promovisala elitni i eksperimentalni program, dok se Galerija Srećna nova umetnost više orijentisala na pop-kulturalne aspekte masovne kulture.

Umetničke inicijative, koje su se izvodile kao festivali, izložbe, seminari, modeli alternativnog postpedagoškog obrazovanja, počivale su na prekidu sa neoavangardnim ludizmom i estetizmom visokog, odnosno, masovnog internacionalnog i lokalnog modernizma. U SKC-u su našli utočište svi oni koji su se pojavili posle sloma utopija iz 1968, pa su zastupali proteorijska ili konceptualna, kritička i analitička gledišta o umetnosti i društvenoj svesti.

Festival „Aprilski susreti – festival proširenih medija“[55] je sugerisao atmosferu slobode i emancipacije sa vidljivim kosmpolitskim ponašanjem i umrežavanjem umetnika i kritičara. Vrhunac festivala bila je 1974. godina, kada su među učesnicima bili nemački umetnik Jozef Bojs, kritičari Barbara Rajz (Barbara Reise) i Akile Bonito Oliva (Achile Bonito Oliva). Sastav učesnika festivala bio je internacionalan. Vladala je atmosfera otvorenosti i težnje da se ideje slobode, kritičkog mišljenja i ponašanja te umetničke, teorijske i političke emancipacije postave kao odlike duha vremena. Činilo se da je učvršćena simbioza između kulturalne birokratije samoupravnog socijalizma i individualnog ili mikrosocijalnog samoorganizovanja i samoodređenja. Postojanje SKC-a je izgledalo kao potvrda srednjeg puta između Istoka i Zapada na kojem je Jugoslavija politički bila. Osim toga, poznati italijanski istoričar i teoretičar umetnosti Akile Bonito Oliva je, na jednoj raspravi povodom Festivala, kritički ukazao da je SKC – ipak – rezervat unutar represivne društvene stvarnosti: „Ali, to nije istina. Vi ste u rezervatu koji je u potpunosti zatvoren i izolovan

In Another Moment was a gallery version of a street exhibition that could be seen in the lobby of 2a Frankopan Street in Zagreb on 23 April 1971. The original version, titled In the Moment, was an extra-institutional event of exhibiting conceptual art. It featured works by Sol LeWitt, Daniel Buren, Joseph Beuys, Lawrence Weiner, and others. It also featured works by Yugoslav artists: Goran Trbuljak, Braca Dimitrijević, and those assembled in the OHO and ($-Kôd groups.

The SCC's programme in the fine arts was determined by two initiatives: the operation of the Gallery of the SCC and the activities of the Happy New Gallery (Srećna nova umetnost). There was unbroken co-operation and mutual support between them. However, there was also competition, which came out in a number of projects in which certain artists affiliated themselves with one or the other. Very roughly speaking, the Gallery of the SCC promoted an elite and experimental programme, whereas the Happy New Gallery was more oriented toward pop-cultural aspects of mass culture.

The artistic initiatives that the SCC hosted in the form of festivals, exhibitions, seminars, and models of alternative post-pedagogical education were predicated on breaking with neo-avant-garde Luddism and the aestheticism of the high, that is, mass international and local modernism. All those who emerged from the collapse of the 1968 utopias found their refuge at the SCC and subsequently championed pro-theoretical, conceptual, critical, and analytical views of art and social consciousness.

Aprilski susreti – festival proširenih medija (The April Meetings – A Festival of Extended Media) suggested an atmosphere of freedom and emancipation, with its distinctly cosmopolitan behaviour and networking of artists and critics. The festival's best year was 1974, when its participants included German artist Joseph Beuys and critics Barbara Reise and Achille Bonito Oliva. Its pool of participants was always international. It was dominated by an

od kulture u kojoj se nalazi, i birokratija socijalista pokazuje koristeći vas, da ceni internacionalnu umetnost, ali, zapravo drži svoju ograničenu modernističku ili socijalnu modernističku praksu dalje od vas."[56] Njegove reči su izazvale pometnju, pre svega kod organizatora Festivala koji su se zalagali da pokažu da u čitavoj Jugoslaviji ne postoji takvo mesto koje se može porediti sa SKC-om.[57] Kasnijim istorizacijama SKC-a ostala je ova ambivalentnost i ona se može pokazati razlikama u tumačenjima, na primer, Miška Šuvakovića: „Studentski kulturni centar je dugo godina bio mesto eksperimentalnih, polimedijalnih, interdisciplinarnih i konceptualnih istraživanja. Istovremeno je bio mesto 'nove slobodne umetnosti' i 'rezervat' kojim je partijsko vođstvo socijalističke Jugoslavije dokazivalo svoju otvorenost i spremnost da usaglasi kulturalnu politiku sa novim, emancipovanim procesima internacionalne umetnosti."[58] Naprotiv, Ješa Denegri, dugogodišnji kustos Muzeja savremene umetnosti i profesor savremene istorije umetnosti, iskazao je protivljenje kako radikalnim apologijama, tako i kritikama SKC-a. Nije se složio sa tumačenjem SKC-a kao „rezervata", ali ni sa viđenjem SKC-a kao mesta „apsolutne slobode". On prepoznaje „konzervativnu" perspektivu kod onih koji su SKC videli kao državni projekat za kanalisanje energije mladih, ali i kao „idealizam" kod onih koji su u SKC-u videli prostor bezgranične slobode.[59] A, po Branislavu Dimitrijeviću, različite tendencije, koje su sedamdesetih susretale u SKC-u nisu delovale u harmoničnoj beskonfliktnoj klimi. Ove tendencije su se razvijale u tri pravca:

Prvo: SKC kao mesto – političko utvrđenje – na kojem se susreću radikalne političke i kulturalne prakse mladih. Ovu poziciju su prvenstveno zastupali mladi komunistički opredeljeni intelektualci, čija iskustva direktno proizlaze iz atmosfere 1968. Oni su bili ubeđeni da ostvarenje jednog novog društva zahteva i jednu novu umetnost, tj. da je na umetnosti da zada politički nalog za promenu društva. Ovo odgovara ideji o reformisanju ontologije umetnosti, koja je potom trebalo da pređe u političku praksu. Formalno gledano, ovaj pravac se u SKC-u mogao nazvati „levicom",

atmosphere of openness and striving to establish the ideas of freedom, critical thinking and acting, as well as artistic, theoretical, and political emancipation as the period's defining features. It seemed as though a symbiosis had been reached between the cultural bureaucracy of self-management socialism on the one hand and individual or micro-social self-organisation and self-determination on the other. The SCC's existence looked like an affirmation of Yugoslavia's middle political path in between the East and the West. On the other hand, the well-known Italian historian and theorist of art Achille Bonito Oliva made a critical observation at a public debate held during the Festival that the SCC was nonetheless a reservation within an otherwise repressive social reality: 'You are in a reservation which is completely closed and isolated from the culture in which it takes place, and the socialist bureaucracy shows by using you that it appreciates international art, but, actually, keeping its moderate modernist or social modernist practice away from you'.[54] His words caused quite a stir, especially among the organisers of the festival, who strove to show that in all of Yugoslavia there was no place that could be compared to the SCC.[55] Later historicisations of the SCC left this ambivalence intact; for instance, it may be seen in Miško Šuvaković's double-sided interpretation: 'For many years, the Students' Cultural Centre was a place for experimental, poly-media, interdisciplinary, and conceptual explorations. It was simultaneously a place of the "new, free art" and a "reservation", which the Party leadership of the socialist Yugoslavia used to demonstrate its openness and willingness to harmonise its cultural policies with the new, emancipated processes of international art'.[56] By contrast, Ješa Denegri, for many years the curator of the Belgrade Museum of Contemporary Art, has expressed his opposition to radical apologetics and critiques of the SCC alike. He disagrees with views of the SCC as a 'reservation', as well as a place of 'absolute freedom'. In those who saw the SCC as a state project to channel the energy of youth he recognises a 'conservative' perspective, whereas in those who saw the SCC as a space of boundless freedom he



Miško Šuvaković, Bojana Burić, Stipe Dumić, Jovan Čekić, Dejan Dizdar, 1. maj 1975.
Miško Šuvaković, Bojana Burić, Stipe Dumić, Jovan Čekić, Dejan Dizdar, May 1st, 1975

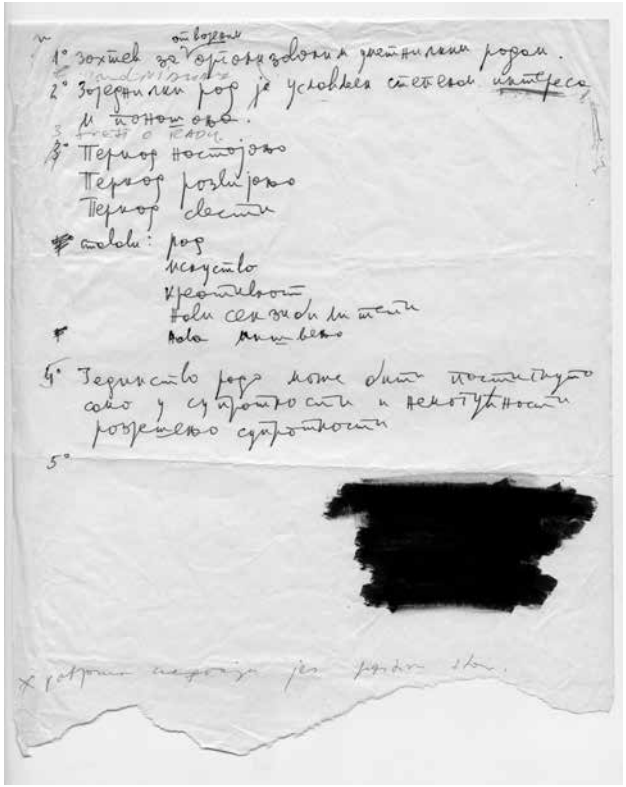
u skladu sa idejom samozastupanja u socijalizmu i internacionalnom idejom emancipatorskih praksi, kako je bila postavljena i u programu vladajuće partije Saveza komunista Jugoslavije. Direktori SKC-a bili su birani/postavljani iz podmlatka komunističkog establišmenta. Prvi direktor je bio politički radnik proistekao iz studentskog pokreta šezdeset osme Petar Ignjatović, a istoričarka umetnosti i kustoskinja Dunja Blažević, ćerka jednog od najznačajnijih hrvatskih revolucionara Jakova Blaževića, bila je direktorka u drugoj polovini sedamdesetih godina.[60]

Drugo: SKC kao mesto otvoreno i slobodno za autonomne umetničke eksperimente i prakse koje su u bliskom odnosu sa kontrakulturom ili alternativom šezdesetih. Ovu poziciju je zastupala Biljana Tomić. Ona je postavila koncept postpedagogije ili vaninstitucionalnog umetničkog i kustoskog obrazovanja koje je funkcionisalo kao alternativa „realnom" obrazovnom sistemu konzervativnih umetničkih akademija.[61]

Treće: SKC se definisao kao „populistički" urbani projekt, u kojem su se razlike između visoke i popularne kulture gubile. Ovu poziciju je, na primer, zastupao Slavko Timotijević, tadašnji kustos male galerije Happy New Gallery u SKC-u. On je bio kustos i saučesnik Ekipe A3 osnovane 1970. godine.[62]

Jedan od važnih momenata u istoriji novih umetničkih praksi u SKC-u bio je sukob na „umetničkoj levici" 1976. godine. Događaji u vezi sa izložbom „Oktobar 75"[63] predstavljaju bitan momenat u istoriji SKC-a, pa i Grupe 143 koja u tom projektu nije učestvovala. Pod imenom „Oktobar 75" podrazumeva se kolektivni projekt grupne izložbe, koji je realizovan na incijativu Dunje Blažević. U projektu su učestvovali brojni umetnici, kritičari, kustosi i saučesnici[64] uključeni u novu umetničku praksu u Beogradu i Zagrebu. Učesnici su bili pozvani da iskažu stavove o odnosu umetnosti i društva, tj. politike, u kontekstu jugoslovenskog samoupravnog socijalizma.

Princip „samoupravljanja" jedan je od ključnih tada vladajućih koncepata jugoslovenskog ideološkog projekta. Uopšteno govoreći, samoupravljanjem se označava sistem izgrađen na bazi direktnih demokratskih odluka, koje



Biljana Tomić, Jovan Čekić, Miško Šuvaković, Program Grupe 143, 1975.
Biljana Tomić, Jovan Čekić, Miško Šuvaković, Group 143 Statement, 1975

recognises 'idealism'.[57] Yet another view, that of Branislav Dimitrijević, holds that the different tendencies that during the 1970s coexisted at the SCC did not operate in a harmonic, conflict-free climate. They developed in three directions: 1) The SCC as a place – a political stronghold – where different radical political and cultural youth practices could meet. This was mostly the position of young communist intellectuals, whose experiences came out straight from the atmosphere of 1968. They were convinced that achieving a new society demanded a likewise new art as well, in other words that art was supposed to issue an order for change in society. This conformed to the idea of reforming the ontology of art, which was then supposed to move into political practice. From a formal point of view, this strand might be called the SCC's 'left', in accordance with the general international idea of emancipatory practices and the socialist idea of self-representation, which was part of the official agenda of the Yugoslav League of Communists, Yugoslavia's ruling party. The SCC's directors were elected/appointed from the ranks of the communist youth establishment. Its first director was Petar Ignjatović, a political worker who emerged from the 1968 students' movement; he was succeeded in the late 1970s by Dunja Blažević, the daughter of Jakov Blažević, one of Croatia's most prominent revolutionaries.[58]

2) The SCC as a place that was open to, and free for, autonomous artistic experiments and practices that were closely related to the counterculture or alternative of the 1960s. This was Biljana Tomić's position. It was she who posited the concept of post-pedagogy or non-institutional artistic and curatorial education, which functioned as an alternative to the 'real' schooling system of the conservative arts academies.[59]

3) The SCC was also defined as a 'populist' urban project, which blurred distinctions between high and popular culture. For instance, this was the position of Slavko Timotijević, the then curator of the Happy New Gallery. He was also involved with the A3 group as a curator and collaborator, which was founded in 1970.[60]

bi trebalo da omoguće radnicima da se organizuju relativno nezavisno od centralnih partijskih i državnih protokola upravljanja. Zaposleni su, na primer, mogli sami da biraju svoje direktore. Uticali su na određivanje cena proizvoda i mogli su da određuju investicione kvote. Filozof Mihailo Marković[65] pozivao je tada da se samoupravljanje, koje je ranije bilo ograničeno samo na radne organizacije, proširi i na druga područja društvenog rada, kako bi se birokratizacija i centralizacija lakše prevazišle. Protagonisti projekta „Oktobar 75" su, na području umetnosti, raspravljali o tome kako se koncept samoupravljanja može preneti i na umetnost, tj. koju bi ulogu savremena umetnost mogla igrati unutar samoupravnog socijalističkog režima.

Članovi Grupe 143 su u ovom promarksističkom pristupu, koji je istovremeno proklamovao ideje „nove levice", ali i zvanične vladajuće ideje birokratizovanog Saveza komunista Jugoslavije, videli apologiju vladajućem partijskom sistemu. Tu apologiju oni su kritikovali kao korumpiranu praksu nametanu umetničkim produkcijama iz političkog birokratskog sistema. Delovanje Dunje Blažević doživeli su kao birokratsku represiju, a politički aktivizam Jasne Tijardović i Zorana Popovića kao direktan politički pritisak u ime „nekakve" platforme politizacije u SKC-u. Kada je pripremana izložba „Oktobar 76" sa temom umetnosti i samoupravljanja – članovi Grupe 143 odbili su da učestvuiju u radu redakcije Galerije SKC-a.

Šuvaković je, retrospektivno, ukazao na dve tendencije koje su se izdvojile povodom ovih događaja. Na jednoj strani je to politički angažovana grupa autora koja se izjasnila u dijapazonu od revolucionarne do samoupravne umetnosti (Blažević, Popović, Tijardović, Đorđević, Todosijević i dr.). Oni su zastupali mišljenje da umetnost treba da ispuni konkretan društveni zadatak. Nasuprot ovome, drugu tendenciju je obeležila Grupa 143 sa konceptom o nužnosti i zalagala se za „nezavisnu umetničku scenu". Grupa 143 je proklamovala radikalnu autonomiju umetnosti i njenu nezavisnost od političkih programa. Drugim rečima: „Njihov rad je bio orijentisan ka neutilitarnosti, nepartijnosti, epistemološkom

An important moment in the history of new artistic practices at the SCC was the 1976 quarrel on the 'artistic left'. The events that accompanied the exhibition *Oktobar 75* (October 75)[61] represent a significant moment in the history of the SCC as well as that of Group 143, even though Group 143 did not participate in that project. *Oktobar 75* was a collective project of a group exhibition, realised on the initiative of Dunja Blažević. The project gathered many of the artists, critics, curators, and collaborators involved with the new artistic practice in Belgrade and Zagreb.[62] They were invited to express their opinions on the relationship between art and society, i.e. politics, in the context of Yugoslavia's self-management socialism.

At the time, the doctrine of 'self-management' was a key concept of the Yugoslav ideological project. In general, self-management was a system built on direct, democratic decision-making, which was supposed to allow workers to self-organise in a relative independence from the central governing protocols of the Party and the state. For instance, workers were allowed to appoint their own managers. They had a say in setting their company's pricing and investing policies. Philosopher Mihailo Marković argued that self-management, which was limited to economy, should extend to other areas of society, so that bureaucratisation and centralisation might be easier to surmount.[63] In the field of art, the protagonists of *Oktobar 75* debated on how to transplant the concept of self-management to art, that is, on what kind of role contemporary art might play in the regime of self-management socialism.

The members of Group 143 saw this pro-Marxian approach, which proclaimed ideas of the 'New Left' and the ruling ideas of the bureaucratised Yugoslav League of Communists both at once, as apologetic of the ruling one-party system. They criticised it as a corrupt practice, imposed through the artistic productions of a bureaucratic political system. To them, Dunja Blažević's activities felt like bureaucratic repression and Jasna Tijardović and Zoran Popović's political activism like direct political pressure for the sake of 'some' politicisation platform at the SCC.



Biljana Tomić, Jovan Čekić, Miško Šuvaković, avgust 1975.
Biljana Tomić, Jovan Čekić, Miško Šuvaković, August 1975

istraživanju jezika i diskursa umetnosti, te etičkom (a ne političkom) izjašnjavanju. Drugim rečima, Grupa 143 se nije zalagala za umetnički aktivizam, već za teorijski intertekstualizam. Smatrali su da ne treba dopustiti da „partija" preko svojih birokrata manipuliše umetničkim praksama..."[66]

Međutim, do otvorenog političkog sukoba u SKC-u dolazi, na buran način, unutar prve linije povezane sa projektom „Oktobar 75" i „Oktobar 76". Sukob je pokrenut kritičkim tekstom Jasne Tijardović o sistemu samozastupanja u jugoslovenskoj umetnosti. Njen spis je objavljen u njujorškom časopisu *The Fox* koji je bio blizak američkom delu grupe Art&Language. Ona je formulisala radikalnu kritiku jugoslovenskih institucija umetnosti kojima je pripadao i SKC. Tijardovićeva u tekstu „The ‚Liquiditation' of Art: Self-Management or Self-Protection"[67] napada stav rukovodstva SKC-a prema likovnom programu i osuđuje neravnomernost dodele finansijskih sredstava različitim programima. Ukazala je da su programi SKC-a za arhitekturu i dizajn velikodušno potpomagani, dok je likovna umetnost dobijala škrtu potporu. Finansiranje projekata je shvaćeno kao izraz političkih stavova i opredeljenja. Arhitektura i dizajn su smatrani bitnim jer su, za razliku od umetnosti, povezani sa eksplicitnim društvenim funkcijama. Početna antihijerarhijska i otvorena struktura programa Galerije SKC potpala je pod učinke birokratizacije. Drugim rečima, princip samoupravne organizacije se pretvorio u program društvene samozaštite. Nakon otvorenog sukoba i brojnih diskusija koje su pokazale postojanje različitih tendencija i pozicija, unutar rada redakcije Galerije SKC-a dolazi do smirivanja.

Kustos Galerije postala je Biljana Tomić sa eksperimentalnim i postpedagoškim programom, a Dunja Blažević je vodila SKC kao instituciju skoro do kraja sedamdesetih godina. Sve ove različite tendencije su nastavile da deluju, ali bez većih susreta i razmena u mišljenjima između umetnika i kritičara. Kustosi bliski SKC-u kao što su Jasna Tijardović, Jadranka Vinterhalter i Seka Stanivuk postali su ubrzo kustosi Muzeja savremene umetnosti u Beogradu.

When the exhibition *Oktobar 76* (October 76), on the subject of art and self-management, was being prepared, the members of Group 143 refused to co-operate with the Gallery of the SCC. Retrospectively, Šuvaković has pointed to two tendencies, which crystallised during the events of 1976. On one side there was a politically engaged group of authors, who occupied a range between revolutionary and self-management art (Blažević, Popović, Tijardović, Đorđević, Todosijević, and others). They maintained that art should fulfil concrete social tasks. On the other side there was Group 143, who, with their concept of necessity, advocated for an 'independent art scene'. Group 143 proclaimed a radical autonomy of art and its independence from all political agendas. In other words: 'Their work was oriented toward the non-utilitarian and the non-partisan, to epistemological explorations of language and the discourse of art, as well as to ethical (not political) self-declaration. In other words, Group 143 advocated not artistic activism, but theoretical inter-textualism. They maintained that the "Party" should not be allowed to manipulate artistic practices by means of its bureaucrats'.[64]

However, open political clashing at the SCC erupted within that first fraction, associated with *Oktobar 75* and *Oktobar 76*. The conflict was triggered by a Jasna Tijardović article on the system of self-representation in Yugoslav art. Her text was published in The Fox, an American periodical close to the US branch of Art & Language. She formulated a radical critique of Yugoslav art institutions, including the SCC. In 'The "Liquidation" of Art: Self-Management or Self-Protection', Tijardović attacked the SCC management's position on the fine arts and condemned the inequality with which different programmes were funded.[65] She pointed out that the SCC was lending generous support to programmes in architecture and design, while fine art received only meagre assistance. Projects were funded according to the political positions and orientations they advanced. Architecture and design were considered important, because they were, unlike art, seen as associated with explicitly social functions. The initially anti-hierarchical



Miško Šuvaković, Vladimir Nikolić, Maja Savić, Biljana Tomić, Neša Paripović, Paja Stanković, 1979.
Miško Šuvaković, Vladimir Nikolić, Maja Savić, Biljana Tomić, Neša Paripović, Paja Stanković, 1979

and open structure of the Gallery of the SCC had succumbed to the effects of bureaucratisation. In other words, the principle of self-management organisation had turned into a programme of social self-protection. The situation did calm down again, but only after some open clashing and numerous debates, which revealed the existence of different tendencies and positions in the management of the Gallery of the SCC.

Biljana Tomić became the Gallery's curator and favoured an experimental and post-pedagogical agenda, whereas Dunja Blažević remained at the helm of the SCC until the late 1970s. All of those differing tendencies remained in operation, but without significant encounters or exchanges of opinions between artists and critics. Those curators who were close to the SCC, such as Jasna Tijardović, Jadranka Vinterhalter, and Seka Stanivuk, soon became curators of the Belgrade Museum of Contemporary Art.



Grupa 143, Razgovor u prirodi, 1976.
Group 143, Talk in Nature, 1976



Grupa 143 i konceptualna umetnost
Conceptual Art and Group 143

Uvod u Grupu 143

Grupa 143 osnovana je 14. 03. 1975. godine u Beogradu, na inicijativu Biljane Tomić, jedne od kustoskinja povezanih sa delovanjem likovnog programa SKC-a. Ime grupe je izvedeno iz datuma osnivanja. Početni projekt Grupe 143 bio je da se mladim umetnicima, istoričarima umetnosti i izvesnim aktivnim saučesnicima programa SKC-a ponudi zajednička platforma za razvijanje njihovih umetničko-teorijskih kompetencija. Koncept ovakve postpedagogije kao otvorenog obrazovnog projekta proizilazi iz kulturalne klime sedamdesetih i može se porediti sa idejama Jozefa Bojsa o „otvorenoj školi" ili praksama angloameričke grupe Art&Language koja je radila na reformisanju umetničkog obrazovanja. Kolektivnim i nehijerarhijskim radom težilo se idealima „samoobrazovanja". Samoobrazovanje je trebalo da bude stvarna alternativa državnim, pre svega konzervativnim i zatvorenim, akademskim institucijama u Srbiji i Jugoslaviji.

Tokom pet godina postojanja u Grupi 143 delovali su: Biljana Tomić (1975–1980), Miško Šuvaković (1975–1980), Neša Paripović (1978–1980), Jovan Čekić (1975–1979), Paja Stanković (1975–1980), Maja Savić (1975–1980), Mirko Diliberović (1978–1980), Vladimir Nikolić (1977–1980), Dejan Dizdar (1975–1976), Nada Seferović (1975), Bojana Burić (1975), Stipe Dumić (1975), Momčilo Rajin (1975), Ivan Marošević (1975), Slobodan Šajin (1975). Došlo je do bliske saradnje sa novosadskim filozofom Darkom Hohnjecom, novosadskim konceptualnim umetnicima Mirkom Radojičićem i Vladimirom Kopiclom, hrvatskim umetnicima Borisom Demurom i Mladenom Stilinovićem, kao i sa konceptualnim umetnikom Markom Pogačnikom koji je bio član nekadašnje slovenačke grupe OHO.

Grupa je delovala do februara 1980, a onda su se članovi razišli zbog različitih shvatanja oblika delovanja i mogućih usmerenja ka umetničkom istraživanju. Grupa 143 pripada novoj umetničkoj praksi koja je u Beogradu

Group 143: An Introduction

Group 143 was founded on 14 March 1975 in Belgrade, at the initiative of Biljana Tomić, one of the curators affiliated with the SCC's programme in the fine arts. The Group's name was derived from the date of its founding. Its initial project was to offer young artists, art historians, and some of the active participants of the SCC's programmes a common platform for developing their artistic-theoretical competencies. The concept of this kind of post-pedagogy as a project in education came out of the cultural climate of the 1970s and may be likened to Joseph Beuys's ideas about an 'open school', or to the practices of the Anglo-American group Art & Language, who worked on reforming education in the arts. Collective and un-hierarchical work was used as a means to achieve the ideals of 'self-education'. Self-education was supposed to be an alternative to the mostly conservative and rigid state academic institutions of Serbia and Yugoslavia.

During its five years of existence, Group 143 included the following figures: Biljana Tomić (1975–80), Miško Šuvaković (1975–80), Neša Paripović (1978–80), Jovan Čekić (1975–79), Paja Stanković (1975–80), Maja Savić (1975–80), Mirko Dilberović (1978–80), Vladimir Nikolić (1977–80), Dejan Dizdar (1975–76), Nada Seferović (1975), Bojana Burić (1975), Stipe Dumić (1975), Momčilo Rajin (1975), Ivan Marošević (1975), and Slobodan Šajin (1975). The Group also collaborated with Darko Hohnjec, a philosopher from Novi Sad, Mirko Radojičić and Vladimir Kopicl, two conceptual artists also from Novi Sad, Croatian artists Boris Demur and Mladen Stilinović, as well as conceptual artist Marko Pogačnik, a member of the former Slovenian group OHO.

The Group was active until February, 1980, when its members disbanded due to divergent conceptions of modes of activity and possible directions of artistic explorations. Group 143 belonged to the new artistic practice, which in



Grupa 143, 10. Parisko bijenale, 1977.
Group 143, 10e Paris Biennale, 1977



Miško Šuvaković, Izložba Grupe 143, Galerija Nova, Zagreb, 1976.
Miško Šuvaković, Group 143 Exhibition, Gallery Nova, Zagreb, 1976



Jovan Čekić, Miško Šuvaković, „Uporedni pokreti", 1975.
Jovan Čekić, Miško Šuvaković, "Parallel gestures", 1975

bila usko povezana sa SKC-om. Članovi su, u proseku, bili deset godina mlađi od onih iz „Grupe šest umetnika" (Abramović, Milivojević, Paripović, Popović, Todosijević, Urkom). Za razliku od „prve generacije iz SKC-a" većina članova Grupe 143 nije imala akademsko-umetničko obrazovanje. Neša Paripović je, zapravo, bio jedini školovan umetnik. Biljana Tomić je bila diplomirani istoričar umetnosti. Miško Šuvaković, Paja Stanković i Dejan Dizdar su studirali elektrotehniku. Šuvaković je kasnije doktorirao na Fakultetu likovnih umetnosti. Maja Savić je studirala matematiku. Stipe Dumić je studirao mašinski fakultet. Jovan Čekić je diplomirao filozofiju i doktorirao teoriju medija. Vladimir Nikolić, Nada Seferović, Bojana Burić, Momčilo Rajin i Slobodan Šajin su studirali istoriju umetnosti. Mirko Dilberović je studirao književnost.

Grupa 143 ne može se označiti u modernističkom smislu kao grupa umetnika koja je povezana programom i stavom prema produkciji umetničkih dela. Članovi Grupe 143 bili su više zainteresovani za analitičko-teorijsku diskusiju o teoriji umetnosti i o teoriji konceptualne umetnosti, te za razvoj sopstvenih analitičkih i kritičkih, tj. epistemoloških pozicija.

Delovanje Grupe pored zajedničkih prezentacija umetničkih radova karakterišu stalne diskusije, održavanja seminara-radionica. Zajedničko čitanje i diskutovanje o savremenim teorijskim i filozofskim tekstovima bila je osnovna platforma njihovog rada. Njihove diskusije su se često održavale u SKC-u, ali i u privatnim stanovima, kao i u prirodi. Više od klasičnog umetničkog kolektiva ili avangardističkog pokreta, grupa je imala karakter otvorene zajednice usmerene na alternativno obrazovanje i permanentno istraživanje.

U prvom programskom tekstu Grupe 143, koji su napisali Biljana Tomić, Jovan Čekić i Miško Šuvaković u leto 1975, formulisane su sledeće pozicije:

– stavovi realizacije:





Belgrade was closely connected to the SCC. On average, its members were ten years younger than those of the 'Six Artists' Group' (Abramović, Milivojević, Paripović, Popović, Todosijević, Urkom). Unlike the 'first SCC generation', most members of Group 143 had no academic education in the arts. In fact, Neša Paripović was the only trained artist among them. Biljana Tomić had a degree in art history. Miško Šuvaković, Paja Stanković, and Dejan Dizdar studied electrical engineering. Later, Šuvaković received a doctorate from the Faculty of Fine Art. Maja Savić studied mathematics. Stipe Dumić studied machine engineering. Jovan Čekić had a degree in philosophy and later wrote a doctoral thesis in media theory. Vladimir Nikolić, Nada Seferović, Bojana Burić, Momčilo Rajin, and Slobodan Šajin studied art history. Mirko Dilberović studied literature.

In modernist terms, Group 143 may be considered a group of artists linked by a common programme and attitude on producing artworks. Members of Group 143 were mostly interested in analytic-theoretical discussions of art, as well as in developing their own analytical and critical, i.e. epistemological positions.

The Group's work was characterised by ongoing discussions and seminar-workshops, in addition to its collective presentations of its members' artworks. Reading and discussing texts in contemporary theory and philosophy constituted the basic platform of the Group's work. Their debates often took place at the SCC, but also in private apartments, as well as outdoors. More than a conventional art collective or an avant-garde movement, the group had the character of an open community focused on alternative education and ongoing exploration.

The Group's first programme text, written by Biljana Tomić, Jovan Čekić, and Miško Šuvaković in the summer of 1975, formulated the following positions: the rejection of the concept of painting in art;

– art as a concept of mental construction;

– the possibility of talking about the articulation of thinking, as well as of materials;



Neša Paripović, Miško Šuvaković, „Bez naziva – foto-performans", 1976.
Neša Paripović, Miško Šuvaković, "Untitled – fotoperformance", 1976

– odbacivanje koncepta slikarstva u umetnosti
– umetnost kao koncept mentalne konstrukcije
– moguće je govoriti o artikulaciji misli, kao i o materijalima
– umetnost je skup permanentnih procesa
– radovi nisu dela
– čovek ne posmatra delo, već njegov kontinuitet
– kontinuitet dela stvar je mentalnog sklopa
– moguće je govoriti o dokumentima: o mislima, o ponašanju[68]

Umetnost se u Grupi 143 tumačila posredstvom modela analitičkih metadiskurzivnih interpretativnih formulacija blisko angloameričkoj teorijskoj konceptualnoj umetnosti. Proteorijski izvedeni modeli o umetnosti postavljani su kao pojedinačna pitanja o strukturalnom generisanju, tj. izvođenju vizuelnih primarnih modela analogno radikalnim primerima istorijskog konstruktivizma, neokonstruktivizma, kao i minimalne umetnosti. Analiza vizuelnih ili bihevioralnih modela je izvođena posredstvom formalnih lingvističkih i semiotičkih konstrukata demonstriranjem pravila po uzoru na kritičke analize razvijane u ruskom formalizmu, francuskom strukturalizmu i anglosaksonskoj filozofiji jezika.[69]





– art as a set of permanent processes;
– pieces of art are not artworks;
– one observes not a work, but its continuity;
– the continuity of a work is a mindset thing;
– the possibility of talking about documents: about thoughts and behaviours.[66]

Group 143 interpreted art via models of analytical, meta-discursive interpretative formulations, close to Anglo-American theoretical conceptual art. Pro-theoretically derived models of art were posited as individual questions about structural generations, i.e. derivations of primary visual models, in an analogy to the radical examples of historical constructivism, neo-constructivism, as well as minimal art. Analyses of visual or behavioural models were performed via formal linguistic and semiotic constructs, by demonstrating rules in adherence to the modes of critical analysis developed by Russian formalists, French structuralists, and Anglo-American language philosophers.[67]

Analitička osnova rada Grupe 143

U analitičkoj umetnosti se ne stvara umetničko delo kao završeni komad u modernističkom smislu, naprotiv, izvodi se formalno predočena i pokazno razvijena refleksija o svetu umetnosti, odnosno, o potencijalnostima stvarnog ili hipotetičkog umetničkog dela. Analitička umetnost ima direktne refrence ka analitičkoj filozofiji i analitičkoj estetici.

Analitička estetika vodi poreklo iz analitičke filozofije 20. veka. Inicirali su je Mur (Moore) i Rasel (Russell), a nastavio Vitgenštajn i njegovi učenici. Analitička filozofija se odvijala u različitim fazama od logičkog atomizma i logičkog pozitivizma do analize naučnih i analize prirodnih jezika. U analitičkoj filozofiji se zasniva analiza filozofskih sistema, a ne nijhovo konstruisanje. Vitgenštajn je ukazao na bitnost izbegavanja nejasnoća i dvosmislenosti u filozofskom govoru. Preneseno na umetnost, to znači da ne postoji razlika između umetničkog dela i teorije koja o umetnosti govori na metanivou. Tekst o konceptualnoj umetnosti istovremeno može biti delo konceptualne umetnosti. Time se postavlja pitanje o obeležjima statusa koje treba da ima ili ostvari pripadnik klase „umetnički predmet“ da bi bio interpretiran kao pripadnik te klase predmeta.

Zapadna, pre svega kontinentalna estetika se nalazila u teorijskoj krizi tokom šezdesetih i sedamdesetih godina. To se, pre svega, odnosilo na problem estetičkog i estetskog suđenja. Estetika koja je bila usmerena ka prosuđivanju vrednosti umetnosti nije mogla da interpretativno zahvati umetnička dela i umetničke kontekste koji su se tada suštinski menjali.

Stefan Moravski, na primer, to precizira na sledeći način: „Autentični izazov za današnju estetiku je postavljen od novih umetničkih avangardi i kritičkih pristupa koje one sprovode. Kriza ideje umetnosti nije ništa drugo nego trenutni simptom suvišnosti estetike sa svojim naizgled trajnim kategorijama oblika, ekspresije, umećem (techné), mimezisa itd. Kontrakultura današnjice, a ne lingvistčka filozofija, uputila je pouku estetičarima.“ [70]

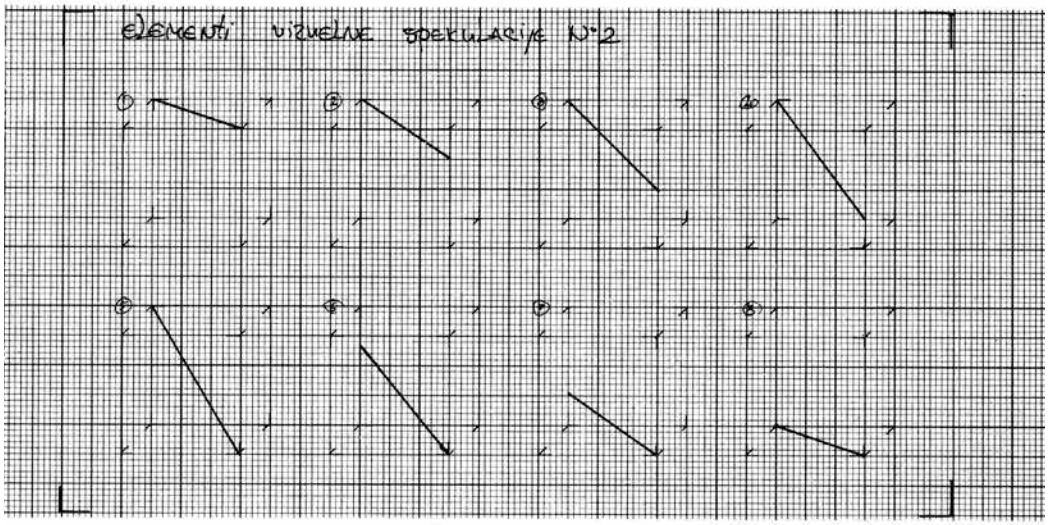
The Analytical Basis of the Group’s Work

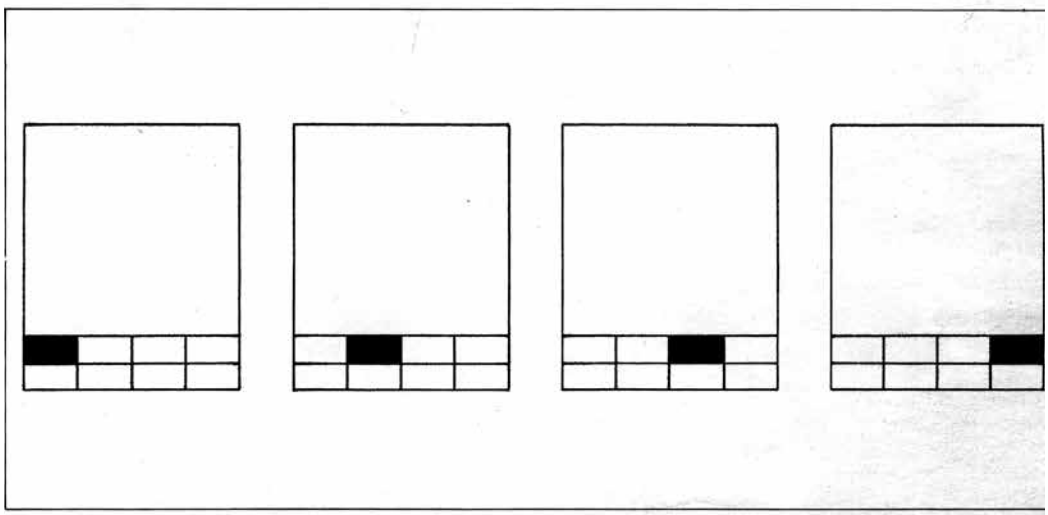
Analytical art does not produce artworks as finished pieces in the modernist sense; to the contrary, it performs formally conceived and demonstrably developed reflections on the world of art, that is, on the potentialities of a real or a hypothetical work of art. Analytical art makes direct references to analytical philosophy and analytical aesthetics.

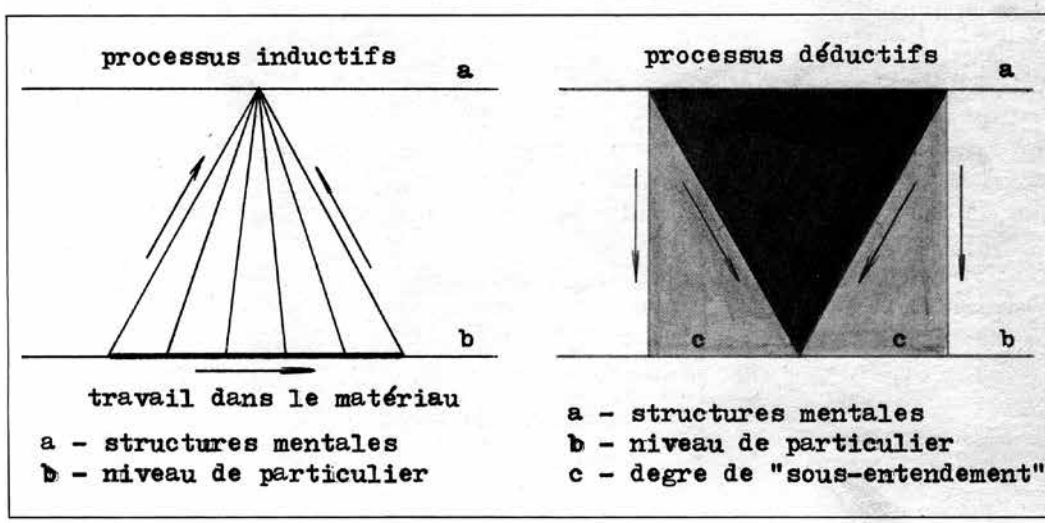
Analytical aesthetics stems from twentieth-century analytical philosophy. It was initiated by Moore and Russell and continued by Wittgenstein and his students. The development of analytical philosophy followed different stages, from logical atomism and logical positivism to the analysis of scientific and natural languages. Analytical philosophy seeks to analyse, not construct philosophical systems. Wittgenstein pointed to the importance of avoiding ambiguities and equivocation in philosophical speech. In the context of art, this would mean that there should be no difference between artworks and theories that address art on a meta-level. This sets the question about what marks of status a member of the class of ‘art objects’ must have, in order to be interpreted as a member of that class of objects.

In the 1960s and ’70s, Western and especially Continental aesthetics was in a state of crisis. This primarily applied to the problem of aesthetic judgement. Traditional aesthetics, with its focus on judging the worth of art, was unable interpretatively to grasp the works and contexts of art that were undergoing an essential change during that time.

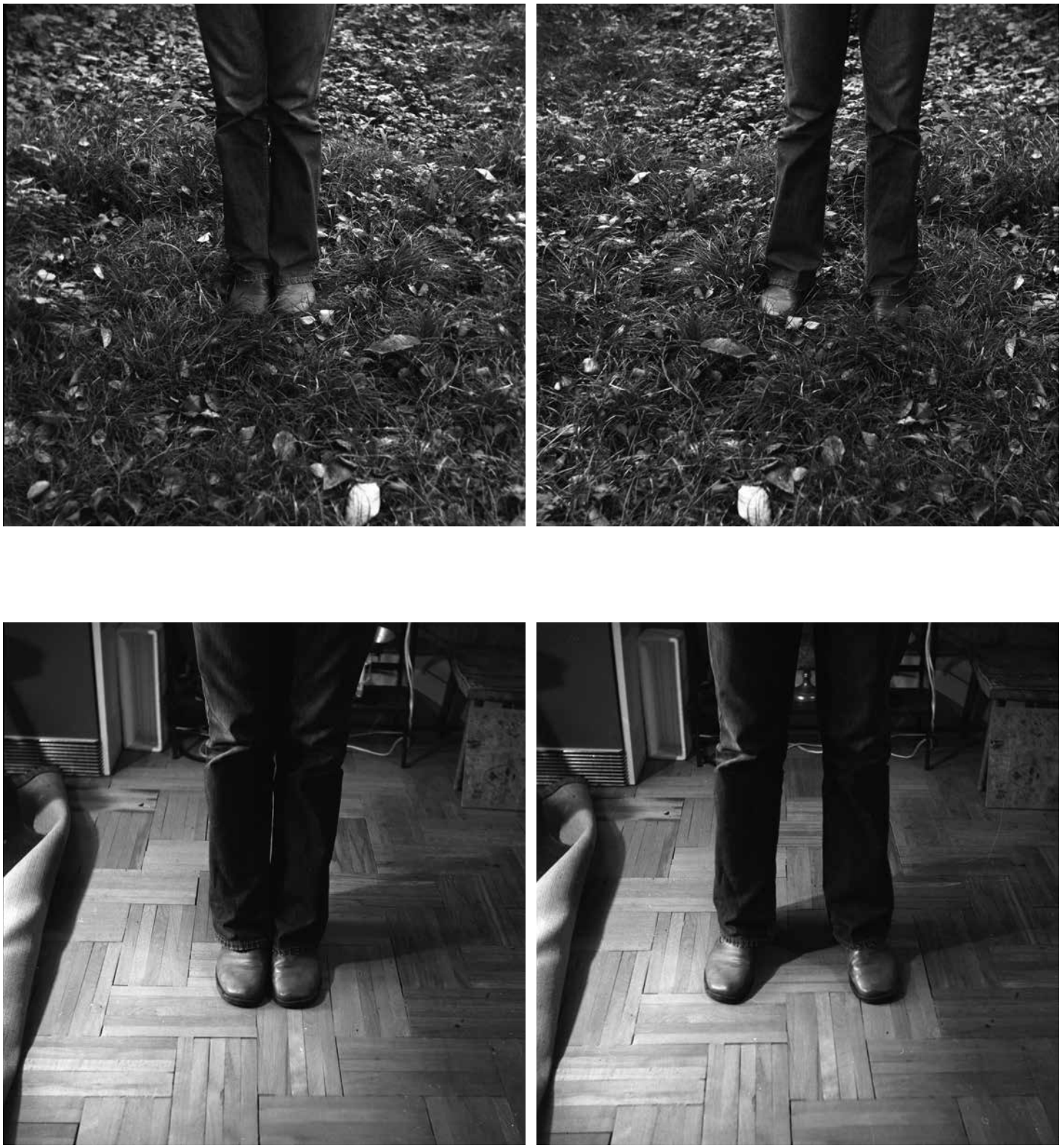
For instance, Stephen Morawski explained this in the following way: ‘The genuine challenge to aesthetics today is presented by the new artistic avant-garde and the criticism that supports it. The crisis in the idea of art is nothing other than the actual symptom of the obsolete character of aesthetics with its assumedly eternal categories of form, expression, mastery (techné), mimesis and so forth. The telling lesson has been given to aestheticians not by the linguistic philosophers but by the counterculture of today’.[68]







Grupa 143 (Jovan Čekić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), Skice za 10. Parisko bijenale, 1976-77.
Group 143 (Jovan Čekić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), Sketches for 10e Paris Biennale, 1976-77



Grupa 143 (Miško Šuvaković), „Tle", 1976.
Group 143 (Miško Šuvaković), "The Ground", 1976

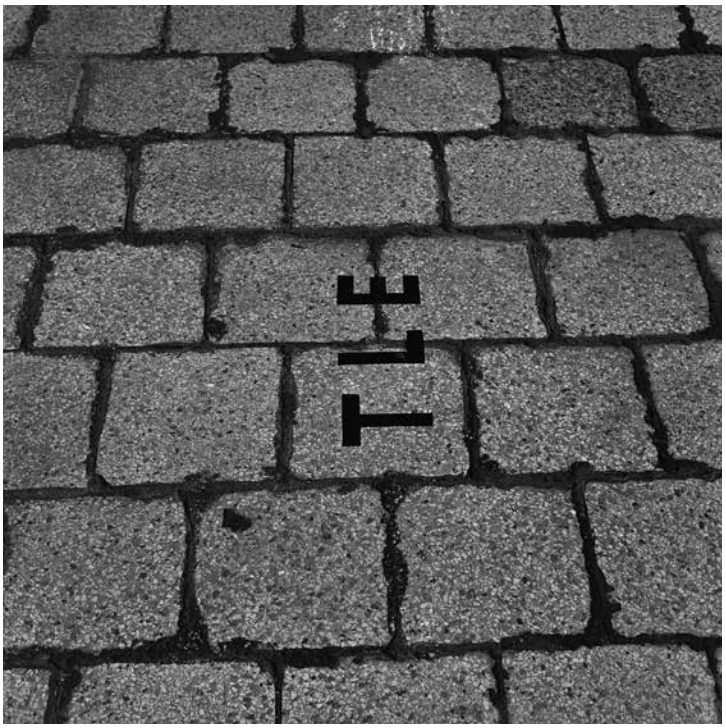









TLE


TLE


TLE


TLE I







Grupa 143 (Jovan Čekić), „Tle", 1976.
Group 143 (Jovan Čekić), "The Ground," 1976





dejan dizdar

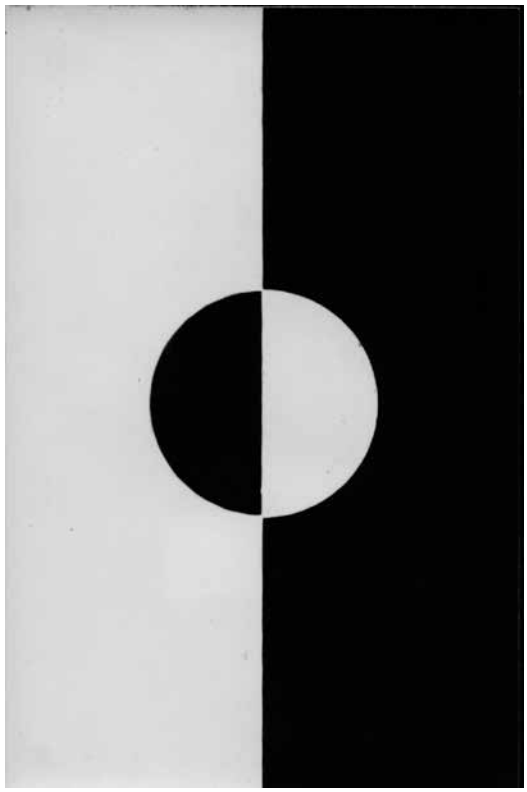


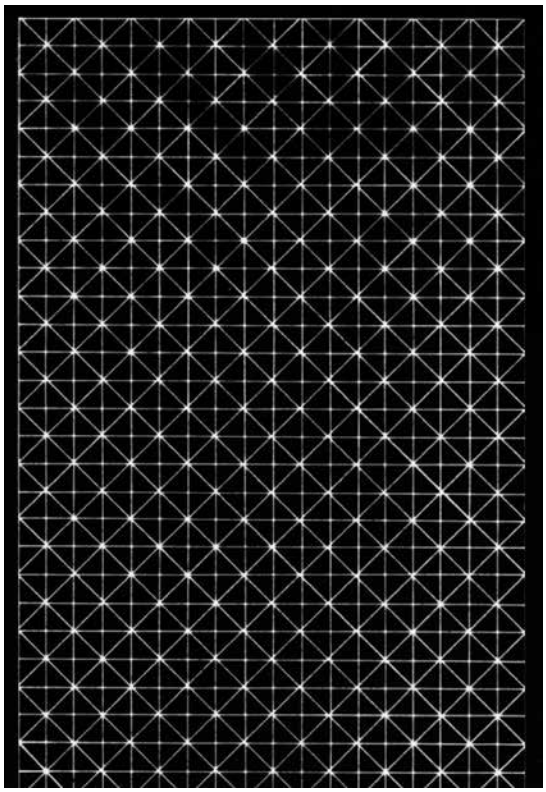
tlo septembar

Grupa 143 (Dejan Dizdar), „Tle", 1976.
Group 143 (Dejan Dizdar), "The Ground", 1976









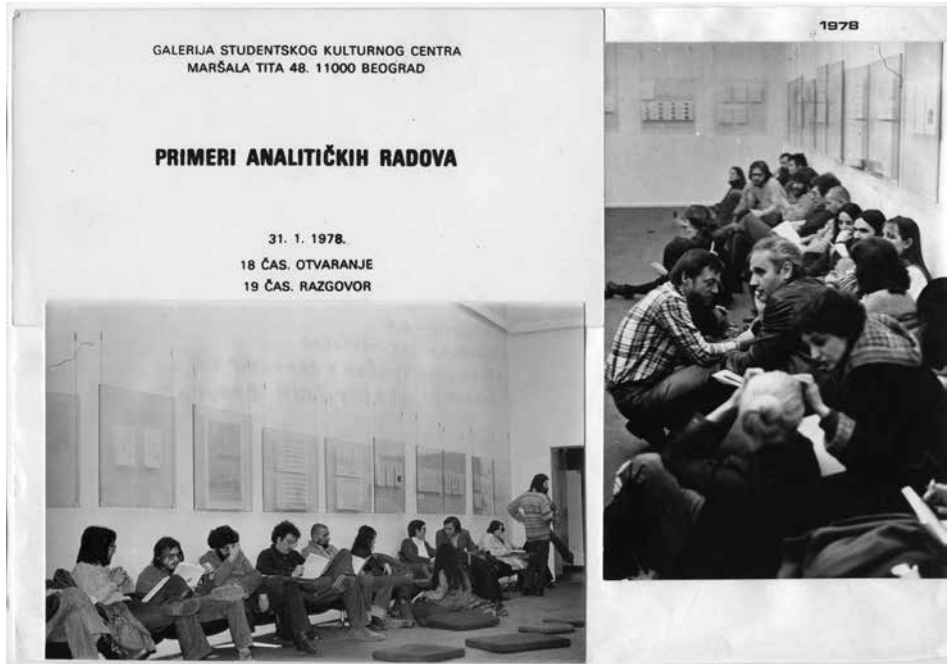




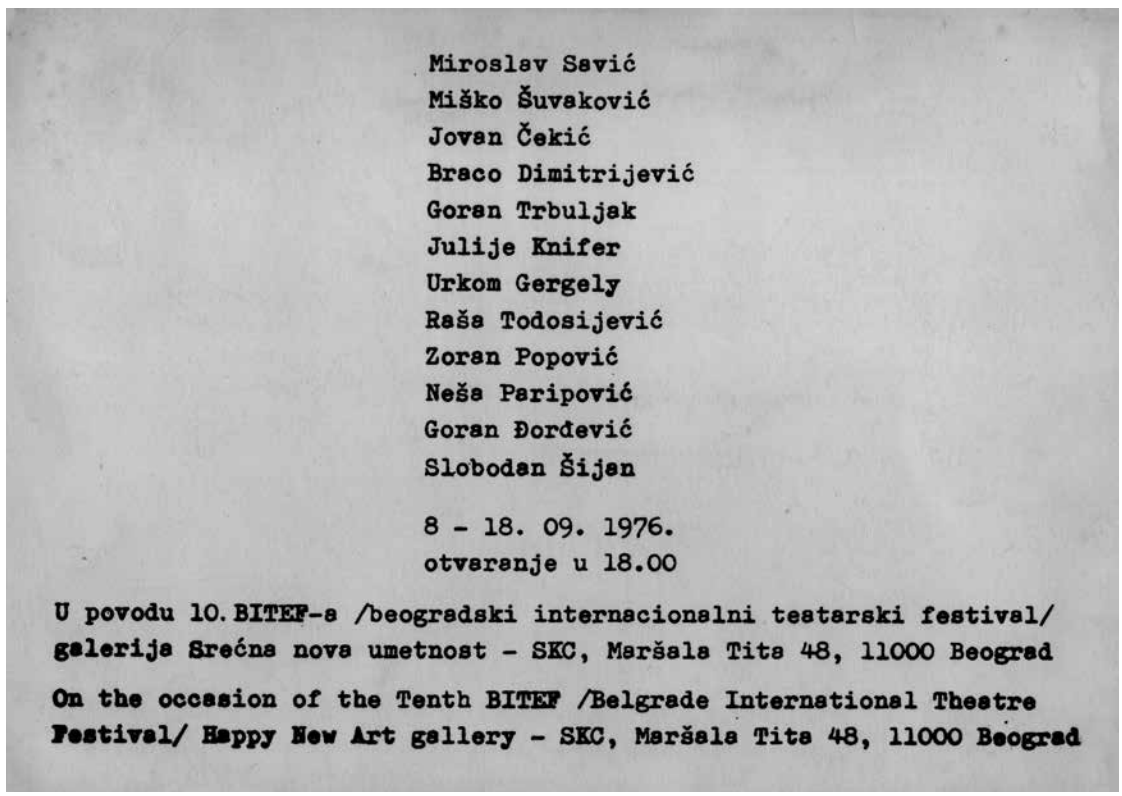
Maja Savić, „Jezičke igre: dva", 1977.
Maja Savić, "Language games: Two", 1977

Paja Stanković, „Jezičke igre: igra", 1977.
Paja Stanković, "Language games: Game", 1977

Miško Šuvaković, „Jezičke igre: igra", 1977.
Miško Šuvaković, "Language games: Game", 1977



Izložba „Primeri analitičkih radova", Galerija SKC-a, Beograd, 1978.
Show "Examples of the Analytical Works", Gallery SKC, Belgrade, 1978



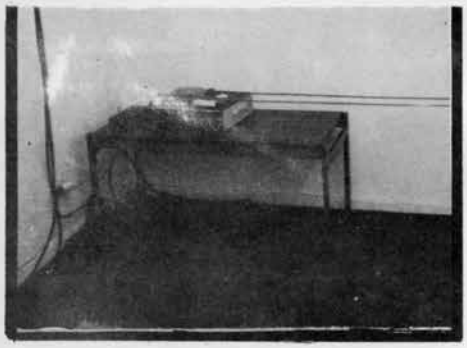
Izložba Povodom 10. Bitefa, Galerija srećna nova umetnost, Beograd, 1976.
Exhibition – On the occasion of the Tenth BITEF, Happy New Art Gallery SKC, Beograd, 1976

Može se reći da analitički pristup umetnosti ne traga za distinktivnim obeležjima koji bi dozvolili da se umetnički proizvodi određenih klasa ili disciplina (slikarstva i skulpture) klasifikuju i vrednuju. Analitički pristup prati potpuno drugačiji misaoni koncept koji se interesuje za uslove umetnosti u celini, za načine postojanja umetnosti, za propozicije, za njeno dejstvo i za ulogu posmatrača/konzumenta. Prema Džozefu Košutu, kao predstavniku „lingvističkog konceptualizma", moderna umetnost i istorija umetnosti trebalo bi da se bazira na drugačijem pristupu. Klasifikacije na osnovu postavljenih ili promenjenih čulnih oblika više nisu jedine „važeće" karakteristike moderne umetnosti. Bitne su „umetničke propozicije" koje prevazilaze pojavnost oblika. Pomoću analize umetničkih propozicija preispituje se i razvija sama umetnost. Po Košutovom gledištu, klasici moderne, poput Monea (Monet), Manea (Manet) i Sezana (Cézanne), gube svoju relevantnost zato što nisu proizveli ništa novo za umetnost na nivou koncepta. Košut zato promoviše novi kanon koji se gradi na umetničkim taktikama Marsela Dišana. Reč je o kanonu koji je obeležen subverzijom i nepriznavanjem konzervativnog reda. Ističe se želja da se prevaziđe horizont kanona razvijene moderne od impresionizma do postslikarske apstrakcije.

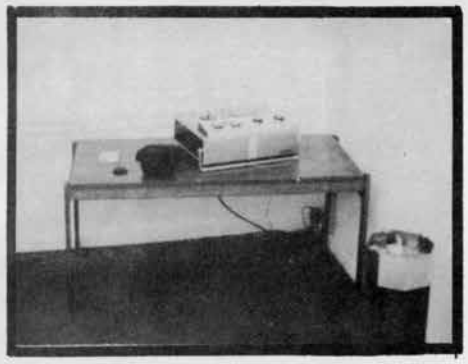
Džozef Košut po uzoru na A.J. Ejerovu (A.J. Ayers) reviziju Kantovog razlikovanja sintetičke i analitičke propozicije dolazi do razlikovanja sintetičke i analitičke umetnosti. Umetnički čulno predočivi oblici koji traže potvrdu u „svetu" i ljudskom iskustvu su sintetičke propozicije. Sintetičke propozicije su uslovljene iskustvenim značenjima. Umetnički oblici koji se odnose samo na umetnost su analitičke propozicije. Analitičke propozicije su uslovljene jezikom. Košut stoga odbija svaku referencijalnost u tradicionalnom smislu za svoje umetničke produkte. Njegova dela se odnose samo na sebe pošto je „Umetnost definicija umetnosti".[71]

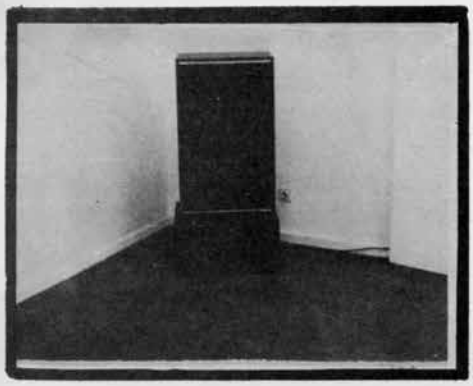
Kritika koja se često iznosila protiv analitičke umetnosti je da ona nije usmerena na odnose umetnosti i društva. U pokušaju da se konstruiše umetnički jezik izvan tradicionalne referencijalnosti određene sintetičkim propozicijama, stvaran je često u analitičkoj konceptualnoj umetnosti hermetičan, čak, „autističan" stav.

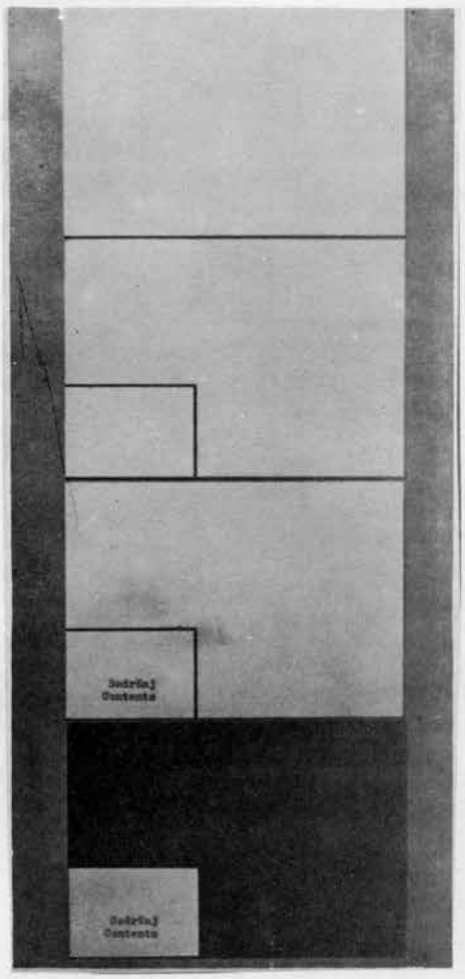
One may say that the analytical approach to art does not search for some distinctive markers that might facilitate the artistic products of certain classes or disciplines (painting and sculpture) to be classified and valorised. Instead, the analytical approach follows an entirely different thought concept, which is interested in the conditions of art in general, in modes of its existence, its propositions and effects, and the observer/consumer's role. According to Joseph Kosuth, a representative of 'linguistic conceptualism', modern art and history of art should be based on a different approach. Classifications based on posited or altered sensory forms are no longer the only 'valid' characteristics of modern art. What matters are 'artistic propositions' that transcend the phenomenality of forms. By means of analysing artistic propositions, art itself is re-examined and further developed. According to Kosuth, modernist classics such as Monet, Manet, and Cézanne are deprived of their relevance because on the conceptual level they produced nothing new for art. Kosuth therefore promotes a new canon, built on the artistic tactics of Marcel Duchamp. This is a canon marked by subversion and a refusal to recognise the conservative order. It stresses the desire to transcend the horizon of the canon of high modernism, from impressionism to post-painting abstract art. Taking his cue from A. J. Ayers's revision of Kant's distinction between synthetic and analytical propositions, Joseph Kosuth reaches a distinction between synthetic and analytical art. Those sensuously conceivable artistic forms that seek recognition in 'the world' and in human experience, are synthetic propositions. Synthetic propositions are conditioned by experiential meanings. Those artistic forms that relate to art only are analytical propositions. Analytical propositions are conditioned by language. Kosuth therefore rejects any traditional notion of referentiality for his artistic products. His works relate only to themselves, since 'Art is the definition of art'.[69] A line of criticism often directed against analytical art is that it fails to address the relations between art and society. In an attempt to construct an artistic language beyond the traditional referentiality determined by synthetic propositions, analytical conceptual art often shows a hermetic, even 'autistic' attitude.











ratomir kulić, 1968: projekcija mentalnog iskustva kao vizuelnog doživljaja (kartica 1, 2, 3, 4)

---

stipe dumić i ivan mareković: dogadjaj sa magnetofonima
1. dva magnetofona sa beskonačnom trakom. rastojanje medju magnetofonima je lo m. dužina trake je 2o m. krajevi trake su spojeni.
2. magnetofon A je uključen na snimanje zvukova koji se javljaju u datom prostoru. magnetofon B je uključen na reprodukciju i reprodukuje zvukove snimljene na magnetofonu A
3. informacije snimljene na magnetofonu A prenose se, sa izvesnim zakašnjenjem, do magnetofona B gde se vrši njihova reprodukcija.



Paja Stanković, Miško Šuvaković i Jovan Čekić, Galerija Nova, Zagreb, 16. april 1976.
Paja Stanković, Miško Šuvaković i Jovan Čekić, Gallery Nova, Zagreb, April 16, 1976

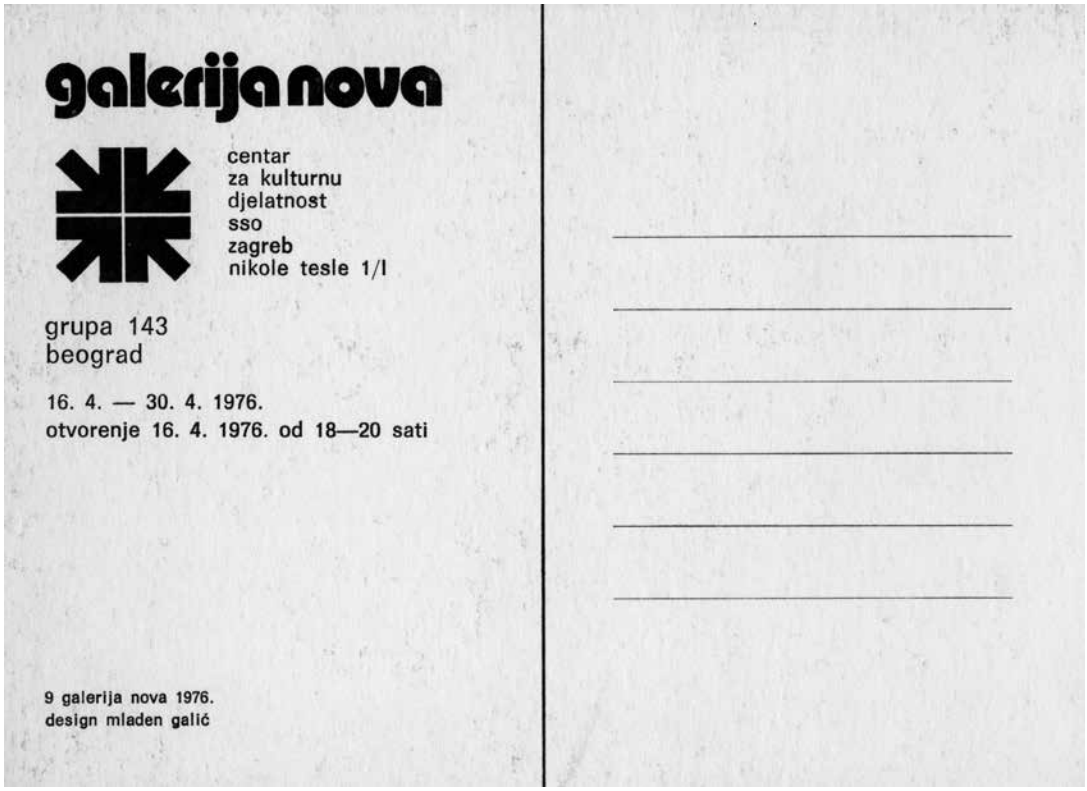
Dosledan analitički pristup je podložan prigovoru o aistoričnosti analitičkih modela: „... mora da se kaže da je Danto (a i analitička estetika uopšte) istoriju umetnosti videla kao autonomnu i relativno izolovanu od istorijskih društveno-ekonomskih faktora i borbi".[72] Glavna polja analitičke estetike su antiesencijalizam u tumačenju i izvođenju umetnosti, te zahtev za jasnoćom, naročito u vezi za jezikom: „... analitička estetika je obično sebe videla kao fundamentalnu naučnu granu drugog stepena usmerenu na tumačenje i kritiku koncepta umetnosti i kritike umetnosti."[73]

Novo, analitički orijentisano razumevanje umetnosti pokušalo je da ignoriše individualno i neodređeno u umetničkom radu i delovanju. Birani su zato mediji koji su, koliko god je moguće, estetski neutralni. Sistemski modeli, dijagrami ili nizovi brojeva bili su pogodni za posredovanje informacija. Lusi Lipard je ukazala na odnos ovih „hladnih" sistema sa svakodnevnim strukturama i rutinama života individue: „Sistemi su se stavljali preko života kao što se stavlja pravougaonik radi fokusiranja vidljivosti slike. Liste, dijagrami, mere, neutralni opisi i brojanje su bili najobičnija sredstva za bavljenje ponavljanjima, predstavljanjem svakodnevnog života i radne rutine, filozofskog pozitivizma i pragmatizma."[74] Primeri za ovakav pristup se nalaze, svakako, u umetničkim radovima On Kavare (On Kawara) („One Million years", 1969), u nizovima brojeva Hane Darboven (Hanne Darboven), So Levitovim (Sol Lewitt) permutacijama, i u *vizuelnim spekulacijama* Jovana Čekića, primarnim strukturama Miška Šuvakovića ili u progresijama u teoriji brojeva Paje Stankovića.

Za Grupu 143 početak i kraj umetnosti nalazi se u indeksiranju i tumačenju složenih pravila konstrukcije primarnih vizuelnih i mentalnih struktura. Analitička praksa Grupe 143 zasnivala se na interesovanju za:

– formalna sintaktička pravila izvođenja vizuelnih modela, i

– za koncept autoterapeutskog imanentnog istraživanja i odvajanja od uobičajene ili mainstream umetničke prakse socijalističkog modernizma.



Grupa 143, Pozivnica, Galerija Nova, Zagreb, 1976.
Group 143, Postcard, Gallery New, Zagreb, 1976

Any consistently analytical approach will be open to objections concerning the ahistoricity of all analytical models: 'it must be stressed that art's history is seen by Danto (and by analytic aesthetics in general) as autonomous and relatively isolated from history's socio-economic factors and struggles'.[70] The main fields of analytical aesthetics are its anti-essentialism in interpreting and performing art, as well as its demand for clarity, especially regarding language: 'Indeed, analytic aesthetics typically saw itself as fundamentally a second-order discipline engaged in the clarification and critical refinement of the concepts of art and art criticism'.[71]

The new, analytically oriented understanding of art tried to ignore the individual and the indeterminate in artistic work and acting. Therefore it focused on those media that were as aesthetically neutral as possible. Systemic models, diagrams, or numeric series were well-suited for relaying information. Lucy Lippard has pointed to the relations of these 'cold' systems with the everyday structures and routine in the life of every individual: 'Systems were laid over life the way a rectangular format is laid over the seen in paintings, for focus. Lists, diagrams, measurements, neutral descriptions, and much counting were the most common vehicles for the preoccupation with repetition, the introduction of daily life and work routines, philosophical positivism, and pragmatism'.[72] Examples of this approach would certainly include the artworks of On Kawara (*One Million Years*, 1969), Hanne Darboven's numerical series, Sol LeWitt's permutations, as well as Jovan Čekić's visual speculations, Miško Šuvaković's primary structures, and Paja Stanković's progressions in number theory.

For Group 143, the beginning and end of art were in the indexing and interpreting of the complex rules of constructing primary visual and mental structures. The Group's analytical practice was based on their interest in:

– the formal rules of the syntax of performing visual models and

– the concept of auto-therapeutic immanent exploration and parting with the conventional or mainstream artistic practice of socialist modernism.



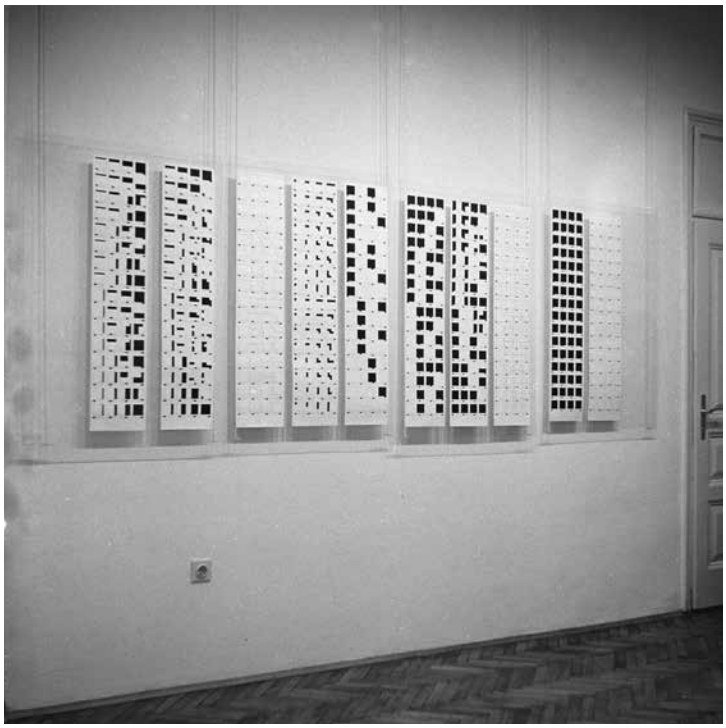
Grupa 143. Izložba, Galerija Nova, Zagreb, 1976.
Group 143. Exhibition, Gallery New, Zagreb, 1976

Kao što je Vitgenštajn istraživao granice i anomalije filozofskog diskursa kada je ukazivao da je celokupna filozofija vrsta nekakvog nesporazuma, i da ne postoje jasne izjave i da je on filozofiju doveo do njenog kraja, tako je i Grupa 143 pokušala da izvede i da preispita granice vizuelnog i govornog o umetnosti na kraju modernizma. Za Grupu 143 traganje za nultom tačkom koja označava kraj modernističke umetnosti bila je određujući cilj. Može se govoriti o žudnji za nultom tačkom.

Članovi Grupe 143 su definisali usmerenja svog umetničkog rada prema specifičnim interesovanjima, namerama i shemama. Postavili su umetnički rad kao autorefleksivan uzorak. Zajedničkim radom i zajedničkom diskusijom (knjige umetnika, dijagrami, tekstovi, seminari, predavanja) preispitivali su na koje načine se može razumeti individualni i kolektivni karakter grupnog izvođenja projekta umetničkog rada. Istraživali su kako reflektovani umetnički rad funkcioniše.

Autorefleksivni umetnički rad je izveden kao metajezički uzorak posredstvom koga se istražuje i raspravljaju pojedinačne mogućnosti izvođenja umetničkog dela. Umetnički rad je osnova, tj. polazište teorijske rasprave umetnosti. Preispitivanje svakog pojedinačnog problema o umetnosti postavlja se kao registar i/ili hijerarhija diskursa, odnosno, fenomena metodologije izrade ili izvođenja umetničkog dela, konteksta i istorije njegove proizvodnje, istorije semantičkih očekivanja i uslova percepcije i recepcije. Metoda ispitivanja je formalistička u lingvističkom i semiotičkom smislu. To znači da nastaje vrlo kompleksna smeša fenomenologijsko-lingvistički ili semiotički realizovanih umetničkih radova koji se razvijaju od primarnih struktura do konvencionalnih kulturalnih shema. Takvi umetnički radovi funkcionišu kao prototipovi ili kao početne tačke za istraživanje umetnosti i kulture.

Ova kvazinaučna metodologija može se istovremeno razumeti i kao etički stav. Preciznost koncipiranja i izvođenja umetničkog rada u odnosu na višeznačnosti prezentacione kulture je povezana sa naglašavanjem nezavisnosti u mišljenju i delanju. Sve je podložno preispitivanju, analizi i kritici – to je svakako bio bitan stav delovanja Grupe 143 i njenih članova. Grupa 143 se jasno pozicionirala protiv neupitnosti i netransparentnosti ideologije u kasnom socijalizmu.





Just as Wittgenstein was exploring the limits and anomalies of the philosophical discourse when he suggested that all of philosophy was a kind of misunderstanding, that clear statements did not exist, and that he had brought philosophy to its end, so Group 143 tried to derive and reconsider the limits of the visual and verbal in art at the end of modernism. The quest for a ground zero that would mark the end of modernist art was Group 143's defining purpose. One might even speak of a desire for such a locus.

The members of Group 143 directed their artistic work according to their specific interests, intentions, and schemes. They posited the artwork as a self-reflective sample. By means of working and debating together (artists' books, diagrams, texts, seminars, lectures) they were reconsidering the ways in which the individual and collective characters of performing an artistic project as a group might be understood. They were exploring the functioning of the reflected artwork.

The self-reflected artistic work was performed as a meta-linguistic sample, through which the individual possibilities of performing an artwork were explored and discussed. Artistic work was the basis, i.e. starting point of every theoretical discussion of art. Reconsidering every individual problem of art was posited as a register and/or hierarchy of the discourses, that is, phenomena of the methodology of the production or performance of the artwork, the context and history of its production, the history of the semantic expectations and conditions of perception and reception. The method of examination was formalist in a linguistic and semiotic sense. That means that there emerged a very complex mixture of phenomenologically-linguistically or semiotically realised works that developed from primary structures to conventional cultural schemes. Such works functioned as prototypes or starting points for exploring art and culture.

At the same time, this quasi-scientific methodology might be understood as an ethical position as well. The precision of conceiving and performing the work in relation to the polysemy of presentational culture was linked to emphasis-

Faze rada i delovanje Grupe 143

Za pet godina postojanja i delovanja Grupe 143, mogu se razlikovati tri karakteristične i, svakako, povezane faze rada:

Prva faza traje od maja ili juna 1975. do prve zajedničke izložbe u Galerija Nova u Zagrebu (16–30. aprila 1976). Na zagrebačkoj izložbi su učestvovali: Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Biljana Tomić, Dejan Dizdar i Paja Stanković, kao i gosti: američka umetnica Mersia Gilu (Marcia Gilluly) i češki umetnik Alzek Miša (Alzek Misheff).

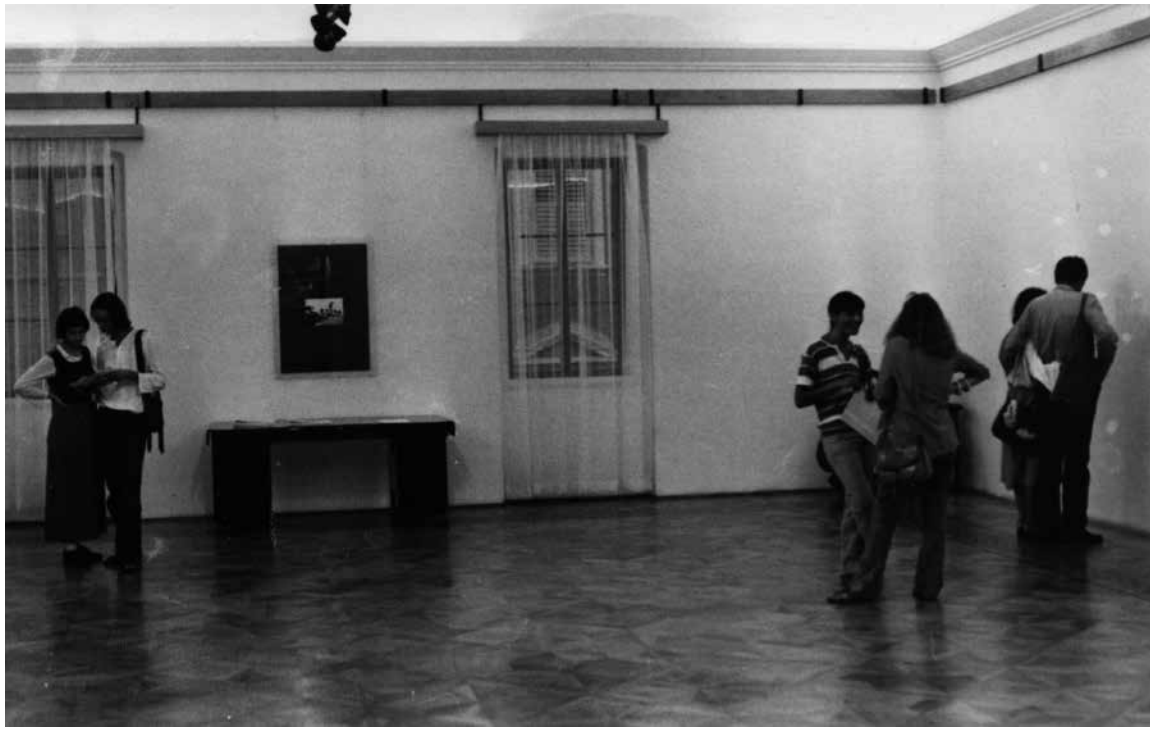
Počeci delovanja su obeleženi formulisanjem zajedničkih interesa, koji služe kao osnova za dalji zajednički rad, refleksije o mogućnostima grupnog rada kao „epistemološke platforme", te zasnivanje postupaka autorefleksije o uslovima stvaranja zajedničkog jezika za intersubjektivnu komunikaciju u Grupi 143. Debate i diskusije su imale pedagoški karakter. Bile su orijentisane na različite teme, na primer, o konceptualnim produkcijama slovenačke grupe OHO, o Vitgenštajnovom *Traktatusu* ili o ulozi etičkog u umetnosti. Prva istraživanja u domenu dijagramskih analiza, serija fotografija ili kratkih filmova (2x8 i super 8 film) bila su usmerena na refleksije koncepata umetnosti. Jedan od prvih zajedničkih radova iz tog perioda bila je serija fotografija *Identični pokret*. Reč je o „fotoperformansu" koji su izveli Jovan Čekić i Miško Šuvaković. U fotoperformansu, popularnom modelu u konceptualnoj umetnosti, fotografisan je događaj koji je izveden pred kamerom da bi bio snimljen. U ovoj seriji fotografija dva umetnika su istovremeno bili izvođači i snimatelji. Izvođač je sedeo na stolici držeći ruke ispred sebe. Sniman je sa leđa tako da se ruke ne vide. Dobijena je serija od desetak fotografija na kojima se vidi sedeća figura izvođača. Kako se ruke ne vide, ne vidi se pokret koji on izvodi. Postignuta je vizuelna inertnost i potenciranje konceptualnog napora da se zamisli neprikazani pokret. Performativni element izvođenja, ono centralno u uobičajenom pristupu performansu, biva isključen. Ostaju samo pojedine sekvence

ing independence in thinking and acting. Everything was subject to re-examination, analysis, and critique – that was certainly an important position that predicated the activities of Group 143 and its members. Group 143 took up an unambiguous position regarding the incontestability and opacity of ideology in late socialism.

Stages of Work and Activity of Group 143

Over the course of Group 143's five years of existence and activity, three characteristic and certainly linked stages of work may be distinguished: The first stage lasted from May or June of 1975 until their first collective exhibition at the New Gallery in Zagreb (16–30 April 1976). The Zagreb exhibition included Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Biljana Tomić, Dejan Dizdar, and Paja Stanković, as well as two guest artists: Marcia Gilluly from the United States and Alzek Misheff from Bulgaria.

The beginnings of Group 143 were marked by formulating their common interests, which served as the basis for further working together, reflecting on the possibilities of working together as an 'epistemological platform', as well as for devising procedures of self-reflecting on the conditions of generating a common language for intersubjective communication inside the Group. Their debates and discussions had a pedagogical character at this time. They focused on various topics, for instance, on the conceptual productions by the Slovenian group OHO, on Wittgenstein's *Tractatus*, and the role of the ethical in art. Their earliest explorations in the domain of diagrammatic analyses, series of photographs and short films (2x8 and Super 8) aimed at reflecting on concepts of art. One of the Group's first collective works from this time was *Identični portret* (An Identical Portrait), a series of photographs, that



Grupa 143, Izložba, Galerija Loža, Kopar, avgust 1980.
Igor Leonardi, Mirko Dilebrović, Biljana Tomić, Taja Brejc, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković
Group 143, Exhibition, Gallery Loža, Koper, august 1980



Maja Savić, Jovan Čekić, Mirko Dilberović, Miško Šuvaković, Novi Sad, novembar 1976.
Maja Savić, Jovan Čekić, Mirko Dilberović, Miško Šuvaković, Novi Sad, November, 1976

ili serije slika koje dokumentuju taj događaj. Serija fotografija bila je neka vrsta vizuelnog teksta kojim se dokumentuje događaj koji se nije desio, odnosno, često čulno nepredočiv. U prvom broju samizdat časopisa *Katalogu 143*[75], koji se može posmatrati kao dokument zajedničkog rada, ali i kao samostalno „umetničko delo" u smislu „knjige kao umetničkog dela", predstavljene su osnovne teorijske i metodološke pozicije grupne prakse, na primer:

– delo ima svojstvo dokumenta i svrhu dokumetnacije kognitivnih procesa

– u duhu analize svojstava tih procesa uvedena su i obeležja „mentalne konstrukcije".

Prvi broj časopisa *Katalog 143* je sadržao značajne aspekte kolektivnog epistemološko-teorijsko-analitičkog projekta, koji kao posledicu ima razvijanje refleksije umetničkih koncepata i istraživanja hibridnog polja konceptualnog predočavanja, jezičkog zastupanja i vizuelnog prikazivanja. Prvu fazu rada Grupe moguće je opisati nešto sažetije sledećim rečima: „dominantan karakter analitičkog-racionalnog-logičkog pristupa. generisanje modela primarnih vizuelnih/mentalnih struktura/procesa. formiranje primarnih metodoloških postupaka. Rad se posmatra kao dokument mišljenja i ponašanja. dominantan sintaktički model. Determinisana homogenost rada."[76]

Druga faza grupe traje od aprila 1976, od izložbe u Galeriji Nova u Zagrebu, do juna 1977, kada je bila održana izložba u Galeria Civica[77] u Modeni (Italija). Na njoj su učestvovali Jovan Čekić, Neša Paripović, Miško Šuvaković, Maja Savić i Paja Stanković. Ovo je bio period otvaranja i zajedničkog rada sa različitim umetnicima i teoretičarima nove umetničke prakse. Sledeće izjave opisuju drugi period grupe: „pristup grupi novih ljudi – stupanj šire komunikacije. determinisana heterogenost rada. pomeranje objekta rada i na oblasti koje istupaju iz strogo racionalno-logičkog određenja. Interventnost određenog rada kao teorijskog ili neteorijskog."[78]

Vrhuncem javnog delovanja i izlaganja Grupe 143 u internacionalnom kontekstu, može se smatrati učešće Čekića, Šuvakovića i Stankovića na izložbi „10è biennale des jeunes Paris"[79] 1977. godine. Deseto parisko bijenale mladih

is, a 'photo-performance' realised by Jovan Čekić and Miško Šuvaković. Photo-performances, popular in conceptual art, featured events performed in front of a camera in order to be filmed. In this series of photographs the two artists were both performers and cameramen at once. One of them was filmed sitting on a chair, holding his hands in front of him. He was filmed from behind, so that his hands could not be seen. The result was a series of a dozen or so photos showing the artist's seated figure. Since his hands could not be seen, the movements he was performing with them could not be seen either. That achieved a sense of visual inertia and stressed a conceptual effort to see the un-shown movement. The performative element of performing, that central place in the usual approach to performance, was thereby excluded. What remained was only a selection of sequences or pictures that documented the event. The series of photographs then becomes a kind of visual text that documents an event that is absent, that is, sensually un-presentable. The first issue of the samizdat journal *Katalog 143* (The Catalogue 143), which may be seen not only as a document of the Group's collective work, but also as an 'artwork' by itself, in terms of a 'book qua artwork', presented the basic theoretical and methodological positions of group practice, for instance:

– the work has the property of a document and the purpose of documenting cognitive processes;

– in the spirit of analysing those properties, markers of its 'mental construction' are also introduced.

The first issue of *Katalog 143* contained many important aspects of the Group's collective epistemological-theoretical-analytical project, which resulted in developing the reflection of artistic concepts and explorations of the hybrid field of conceptual presentation, linguistic representation, and visual demonstration. More succinctly, the Group's first stage might be described thus: 'The dominant character of an analytical-rational-logical approach. Generating models of primary visual/mental structures/processes. Forming primary methodological procedures. The work is seen as a document of thinking and behaving. A dominant syntactic model. A determined homogeneity of the work'.[73]

umetnika važi za poslednju veliku internacionalnu izložbu konceptualne i postkonceptualne umetnosti pre nastupa eklektičnog postmodernizma kao povratka tradicionalnim likovnim medijima na prelazu sedamdesetih u osamdesete godine. Pored Bijenala u Veneciji (Biennale di Venezia) i Dokumenta (Documenta) u Kaselu, ovo bijenale bilo je treći po veličini umetnički događaj u Evropi, koji je za mnoge mlade umetnike bio odskočna daska u internacionalnoj umetničkoj karijeri. Žorž Budaj (Georges Boudaille), Ješa Denegri, Katarin Mije (Catherine Millet), Tomazo Trini (Tommaso Trini) kao i drugi brojni tada internacionalni kritičari i kustosi bili su članovi žirija Bijenala za izbor mladih umetnika. Osim Grupe 143 pozvani su bili Frančesko Klemente (Francesco Clemente), Lori Anderson (Laurie Anderson), Robert Keming (Robert Cuumming), Mark Devad (Marc Devade), Suzan Heris (Susan Harris), Time Hed (Tim Head), Zigmund Kerolji (Zsigmond Karolyi), Anselm Kifer (Anselm Kiefer), Gerhard Merc (Gerhard Merz), Anete Meseže (Annette Messager), Oliver Moze (Oliver Mosset), Dejvid Rabinovič (David Rabinowitch), Zdislav Susnovski (Zdislaw Sosnowski), Ulaj (Ulay), Vilijam Vegman, Jan Mlčoh i Petr Štembera, grupa General Idea i dr. Iz Jugoslavije su bili pozvani i Andraž Šalamun nekadašnji član grupe OHO, hrvatski umetnik Mladen Stilinović, te beogradski umetnici Raša Todosijević i Zoran Popović. Grupa 143 je izložila tekstove, dijagrame i knjige-kao-umetnička dela. Predstavljeni su rezultati istraživanja nastali između 1975. i 1977. godine.

Treća faza u zajedničkom radu Grupe 143 odnosi se na 1978. godinu. U to vreme održana su dva važna seminara (u SKC-u 1978. i u Šempasu 1979), zatim su sledile zajedničke izložbe (SKC 1979, Galerija loža, 1980). U to vreme došlo je i do prvih znakova razilaženja i napuštanja utvrđene zajedničke platforme.

Seminar koji je održavan u SKC-u od 8. do 11. novembra 1978. zasnivao se na predavanjima, predstavljanjima i javnim ili zatvorenim diskusijama. Karakter predavanja i diskusija bio je određen različitim teorijskim i epistemološkim pitanjima o odnosima umetnosti i kulture u sedamdesetim godinama. Predavači su bili članovi

The Group's second phase lasted between April of 1976 (the Zagreb exhibition) and June of 1977, which saw the Group's exhibition at the Galleria civica in Modena, Italy.[74] This exhibition included Jovan Čekić, Neša Paripović, Miško Šuvaković, Maja Savić, and Paja Stanković. This was a period of opening up and working together with various artists and theorists of the new artistic practice. The following statements may serve to describe the Group's second phase: 'New people joining the Group – a degree of broader communication. The determined heterogeneity of work. The moving of the object of work to areas outside of strictly rational-logical designations. The interventional quality of the work as theoretical or non-theoretical'.[75]

Čekić, Šuvaković, and Stanković's participation at the tenth Biennale des jeunes in Paris in 1977 may be regarded as the climax of Group 143's activities abroad.[76] The tenth Paris biennial of young artists is now considered the last major international exhibition of conceptual and post-conceptual art before the emergence of eclectic postmodernism around 1980 as a revival of the traditional media of the fine arts. Next to the Venice Biennial and the Kassel *Documenta*, the Paris Biennial was Europe's third largest artistic event, which many young artists used as a springboard to launch their international artistic careers. Georges Boudaille, Ješa Denegri, Catherine Millet, Tommaso Trini, and a number of other internationally acclaimed critics and curators sat on the jury that selected young artists to present at the Biennial. Apart from Group 143, they also invited Francesco Clemente, Laurie Anderson, Robert Cumming, Marc Decade, Susan Harris, Tim Head, Zsigmond Karolyi, Anselm Kiefer, Gerhard Merz, Annette Messager, Oliver Mosset, David Rabinowitch, Zdislaw Sosnowski, Ulay, William Wegman, Jan Mlčoh, Petr Štembera, the General Idea group, and others. Other Yugoslav artists present included Andraž Šalamun, a former member of the OHO group, Croatian artist Mladen Stilinović, as well as Belgrade artists Raša Todosijević and Zoran Popović. Group 143 exhibited its texts, diagrams, and books-as-artworks. They presented the results of their explorations undertaken between 1975 and 1977.

Grupe 143: Jovan Čekić, Biljana Tomić, Paja Stanković, Maja Savić i Miško Šuvaković, kao i njima bilski umetnici, filozofi i teoretičari: Demur, Marko Pogačnik, Darko Hohnjec, Bojan Brecelj i Igor Leonardi. Intezivna razmena i refleksije o temama kao što su „specifičan karakter modela", „specifičan karakter strukture/procesa", „specifični karakter značenja", „teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija", „umetničko delo sa stanovišta proticanja snaga", „istorija umetnosti kao proces školovanja čovečanstva", „umetnost prirode i umetnost čoveka", „Kandinski", „problemi jezika u novoj umetničkoj praksi", „paralelne realnosti", čine Seminar prototipnom formom razvoja diskursa Grupe 143. Karakteristična pozicija Grupe postaje platforma intersubjektivne razmene i diskusije o teorijskim problemima. Istovremeno, sama organizacija Seminara bila je nehijerarhijska u suočavanju teorijskih diskursa i umetničkih prezentacija. Ovim je komunikacijska praksa Seminara suprotstavljena tradicionalnim akademskim strukturiranjima teorijskog istraživačkog rada i pasivnog pristupa učenju umetnosti i učenju o umetnosti. Još jedan događaj označava najvišu tačku, ali i početak kraja grupe. Reč je o izložbi Grupe 143 u Galeriji SKC-a, Galeriji Happy New Art i kružnom foajeu SKC-a. Projekat se sastojao od tri publikacije, tri izložbe, iz niza diskusija koje su bile zamišljene kao reprezentacija dotadašnjeg rada Grupe. Nakon ove izložbe postavilo se pitanje u kojem bi se pravcu trebalo kretati. Mnoga područja su istražena (na primer, formalni modeli), mnoga polja razrađivana (modeli značenja i simbolizacije), mnoge ideje izvedene (o procesualnoj umetnosti, o umetnosti i znanju, o funkcijama umetničke pedagogije). Nakon ove izložbe, ali i zbog izmenjene situacije u internacionalnoj umetnosti koja se preorijentisala od konceptualne umetnosti ka eklektičnom postmodernizmu, širila se dezorijentisanost među članovima Grupe. Kao da svi članovi Grupe 143 nisu više imali bliske i međusobno artikulisane reakcije i odgovore na spoljašnje izazove sveta umetnosti i kulture.

Group 143's third phase began in 1978. During that period, two important seminars were held, at the SCC in 1978 and in Šempas, Slovenia, in 1979; these were then followed by two collective exhibitions, at the SCC in 1979 and Galerija Loža in Koper, Slovenia, in 1980. At this time the Group started showing the first signs of its imminent breakup and the abandoning of its shared platform.

The *Seminar* held at the SCC between 8 and 11 November 1978 consisted of lectures, presentations, and discussions, both open and closed to the public. The character of the lectures and discussions was determined by different theoretical and epistemological questions concerning the relations between art and culture in the seventies. The speakers included members of Group 143: Jovan Čekić, Biljana Tomić, Paja Stanković, Maja Savić, and Miško Šuvaković, as well as artists, philosophers, and theorists close to the Group: Demur, Marko Pogačnik, Darko Hohnjec, Bojan Brecelj, and Igor Leonardi. Intense exchanges and reflections on topics such as 'the specific character of the model', 'the specific character of the structure/process', 'the specific character of meaning', 'number theory in the domain of audio-visual manifestations', 'the work of art from the viewpoint of energy flows', 'art history as a schooling process for humanity', 'the art of nature and the art of man', 'Kandinsky', 'linguistic problems in the new artistic practice', and 'parallel realities' made the *Seminar* a prototypical developmental form of the Group's discourse. The Group's characteristic position had become a platform for inter-subjective exchange and discussion of theoretical problems. At the same time, the organisation of the *Seminar* was itself non-hierarchical in confronting different theoretical discourses and artistic presentations. The Seminar's communicational practice was thereby directed against the traditional academic modes of structuring research work and the passive approach to teaching and learning about art. At this time, another event marked the high point, as well as the beginning of Group 143's demise. This was the Group's exhibition at the SCC Gallery, the Happy New Art Gallery, and the SCC's round



Jovan Čekić, Mirko Dilberović, Miško Šuvaković, Paja Stanković, Novi Sad, november 1976.



Maja Savić, Jovan Čekić, Mirko Dilberović, Miško Šuvaković, Novi Sad, November, 1976

Kraj Grupe 143 u februaru 1980. godine dolazi zajedno sa pojavom novih umetničkih pravaca na internacionalnoj sceni. Sa utemeljivanjem italijanske transavangarde i sa neoekspresionizmom u Nemačkoj dolazi do obnove slikarstva, koja se pokazuje kao umetničkim tržištem podržana negacija internacionalne konceptualne i postkonceptualne umetnosti. Kustosi i kritičari na internacionalnom i na lokalnom planu stali su na stranu nove umetničke pojave podrškom razvoju eklektičnog postistorijskog figurativnog slikarstva. Hermetični i intelektualno sofisticirani postobjektni radovi konceptualne i postkonceptualne umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina nisu više bili izazovni tržišno orijentisanoj kritici, te rekonstrukciji neokonzervativnih teorijskih, političkih i estetičkih ideja. Konceptualne i postkonceptualne tenedencije izgledale su kao marginalni eksces koji treba brzo zaboraviti. Nasuprot njima, nova slika se uklapala u ekonomski krug izgradnje novih vrednosti i traganja za beskonfliktnom i nekritičkom produkcijom u polju pikturalnog uživanja. Dovršenjem projekta Grupe 143 i početkom postmoderne može se označiti kraj modernizma u srpskoj umetnosti. Protagonisti nove umetničke prakse su početkom osamdesetih godina počeli da učestvuju u velikom obrtu od koncepta ka novom slikarstvu. Izvesni umetnici su prekinuli javnu umetničku praksu, odnosno, neki od njih su ušli u studije filozofije, estetike i teorije umetnosti.

Unutar Grupe 143 pokazalo se da su razlike u mišljenju i ponašanju postale velike i često nepremostive u suočenju sa povratkom slici i nastajućim nekonzervativnim poetikama:

– razvijale su se ideje o alternativnoj umetnosti i načinima života (Mirko Dilberović, Paja Stanković),

– identifikovalo se sa atmosferom „duha vremena“, pa se težilo uklapanju u nove eklektične i postistorijske situacije povezane sa poetikama nove slike (Vladimir Nikolić je postao član jedne od vodećih grupa novog slikarstva Alterimago),

– težilo se razradi dotadašnjih modela rada (Maja Savić),

foyer. The project comprised three publications, three exhibitions, and a series of discussions, which were meant to represent the Group's work up to that point. The question that emerged after this exhibition was what direction to take now. Many fields had been explored (for instance, formal models), elaborated (models of signification and symbolisation), many ideas realised (concerning process art, art and knowledge, the function of art pedagogy). After this exhibition, partly also due to the new condition of international art, which had reoriented toward eclectic postmodernism and away from conceptual art, a sense of disorientation pervaded the Group. It was as though the Group's members no longer had close and mutually articulated reactions and answers to the external challenges that were facing them from the world of art and culture.

The end of Group 143 came in February of 1980, together with the emergence of new artistic directions on the international scene. The founding of Italian trans-avant-garde and neo-expressionism in Germany led to a revival of painting, which turned into a market-driven negation of the international conceptual and post-conceptual art. Both internationally and locally, curators and critics sided with this new development in art, lending their support to the development of eclectic, post-historical figurative painting. The 1960s and '70s conceptual and post-conceptual art's hermetic and intellectually sophisticated post-object works could no longer attract the newly market-driven criticism, or the advancing reconstruction of neoconservative theoretical, political, and aesthetic ideas. Conceptual and post-conceptual tendencies seemed like a marginal incident that should be quickly forgotten. On the other side, the new image was well-suited to the economic circuit of constructing new values and searching for an un-conflicting and uncritical production in the field of pictorial pleasure. The termination of the Group 143 project may serve to mark both the end of modernism and the beginning of postmodernism in Serbian art. Around 1980, the former protagonists of the new artistic practice began to participate in the great turn from concept to new painting. Some

– birala se estetika ćutanja (Neša Paripović),

– išlo se ka napuštanju umetničke produkcije u ime teorijskih istraživanja i razvijanja nove pedagoške ili postpedagoške prakse (Miško Šuvaković, Jovan Čekić).

Poslednja izložba Grupe 143, održana nakon što su odlučili da okončaju zajednički rad, održana je avgusta 1980. u galeriji Loža u Kopru u Sloveniji. To je bila izložba zasnovana na dijagramskim priodukcijama kojima su istraživane saglasnosti/nesaglasnosti između programiranih paterna i potencijalnih simboličkih značenja.

of them even chose to end their public practices in art, while others entered university programmes in philosophy, aesthetics, and art theory.

Inside Group 143, it emerged that the differences of opinion and behaviour among its members had become too great and unbridgeable, especially regarding the revival of painting and the emerging neoconservative poetics:

– some of the Group's members, e.g. Mirko Dilberović and Paja Stanković, were developing ideas about alternative art and ways of life;

– some were identifying with the current 'Zeitgeist' and strove to fit the new eclectic and post-historian situations associated with the poetics of new painting (for instance, Vladimir Nikolić joined Alterimago, one of the leading new-painting groups);

– some strove to develop the existing models of work (e.g. Maja Savić);

– some chose the aesthetic of silence (e.g. Neša Paripović);

– while others abandoned artistic production in favour of theoretical explorations and developing new pedagogical and post-pedagogical practices (e.g. Miško Šuvaković and Jovan Čekić).

Group 143's final exhibition, held after they had decided to end their work together, was organised in August, 1980, at the Loža Gallery in Koper, Slovenia. It was an exhibition based on diagram productions, which explored concords/discords between programmed patterns and their potential symbolic meanings.

Epistemologija Grupe 143

Bitan koncept za Grupu 143 je koncept o pomeranju paradigmi, koji je preuzet iz filozofije nauke Tomasa Kuna (Thomas Kuhn) i kritičke teorije grupe Art&Language[80]. Kun je u filozofskom spisu *Strukture naučne revolucije*[81] opisao nauku kao prekidanje faza normalne nauke događajem naučne revolucije. Pojam paradigme se tu koristi u dva različita značenja: označava sveukupnu konstelaciju mišljenja, vrednosti, metoda kojima referira naučna zajednica, i, sa druge strane, označava konkretna rešenja u ovoj konstelaciji, tj. konkretna rešavanja naučnih problema, odnosno, eksplicitna pravila kao osnovu za rešavanje problema „normalne" nauke.

Grupu 143, slično tumačenjima paradigme unutar grupe Art&Language, zanima koncept „promene paradigme". Drugim rečima, tragalo se za logičkom osnovom promene opšteg horizonta umetničkog delovanja. U Art&Languageu su pisali: „Najbitnija tačka refleksivnog i kritičkog gledišta jeste pojam promene paradigme. Promena paradigme je promena uslova konteksta pojma, a ne samo promena 'stila'. Dominantna paradigma je način ponašanja, pri čemu je umetničko delo 'ostatak'. Uopšteno govoreći, stil (korektan i uspešan postupak) zamenjuje se epistemologijom (refleksijom o konstituciji spoznaje koju članovi grupe mogu deliti)."[82] Kunove teorije daju mogućnost razmišljanja o konceptualnoj umetnosti kao promeni paradigme: „Kunova teorija o promeni paradigmi bila je primenjivana u umetnosti. Bila je sredstvo za oslobađanje mišljenja izmenama koje je konceptualna umetnost stvarala na osnovnim pretpostavkama ranije postojeće modernističke umetnosti."[83]

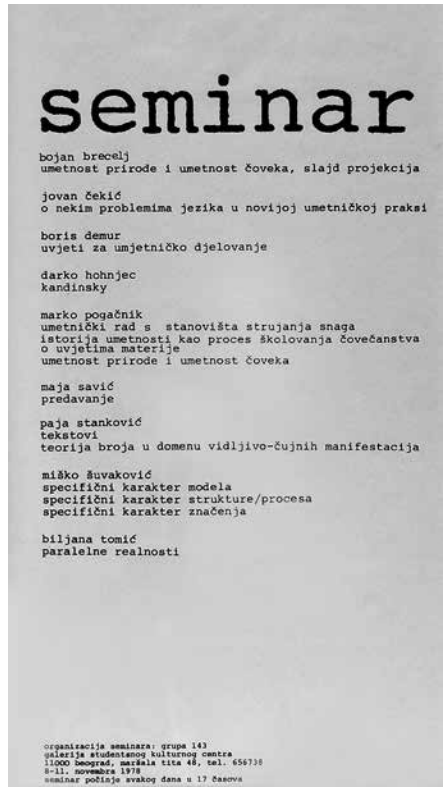
Grupa 143 je sintaktičkim i strukturalističkim analizama preispitivala paradigme i granice paradigmi modernizma. Grupa je razrađivala alternativne epistemološke pristupe koji problematizuju čvrste kanone modernističke umetnosti. Cilj je bio izoštravanje razumevanja ideoloških predznaka i ubeđenja na kojima se modernistička umet-

The Epistemology of Group 143

An important concept for Group 143 was that of paradigm shifts, borrowed from Thomas Kuhn's philosophy of science and Art & Language writings in critical theory.[77] In *The Structure of Scientific Revolutions*, Kuhn described scientific breakthroughs as ruptures in the phased development of normal science by means of scientific revolutions. The concept of paradigm has a twofold meaning here: it signifies the entire constellation of opinions, values, and methods referred to in the scientific community, as well as concrete solutions within that constellation, i.e. concrete solutions to scientific problems, that is, explicit ground rules for solving problems in 'normal' science.

Similarly to Art & Language interpretations of the paradigm, Group 143 was interested in the concept of 'paradigm shift'. In other words, they were looking for a logical ground of shifting the entire horizon of acting in art. Art & Language wrote: 'The most important point of reflecting and critical viewing is the concept of paradigm shift. A paradigm shift is a shift in the conditions of a concept's context, not just a shift in "style". The dominant paradigm is a mode of behaving, whereby the work of art is only the "residue". In general, style (correct and successful procedure) is replaced with epistemology (reflection on the constitution of cognition, which the group's members may share)'.[78] Kuhn's theories enabled thinking about conceptual art as a paradigm shift: 'Kuhn's theory of paradigm shift seemed to be instantly applicable to art, a liberating device to think through the change that Conceptual art was making to the foundational assumptions of previously existing modern art'.[79]

Group 143 used their syntactic and structuralist analyses to re-examine the paradigms of modernism and their limits. The Group developed alternative epistemological approaches to problematise the firm canons of modernist



seminar

bojan brecelj
umetnost prirode i umetnost čoveka, slajd projekcija

jovan čekić
o nekim problemima jezika u novijoj umetničkoj praksi

boris demur
uvjeti za umjetničko djelovanje

darko hohnjec
kandinsky

marko pogačnik
umetnički rad s stanovišta strujanja snaga
istorija umetnosti kao proces školovanja čovečanstva
o uvjetima materije
umetnost prirode i umetnost čoveka

maja savić
predavanje

paja stanković
tekstovi
teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija

miško šuvaković
specifični karakter modela
specifični karakter strukture/procesa
specifični karakter značenja

biljana tomić
paralelne realnosti

organizacija seminara: grupa 143
galerija studentskog kulturnog centra
11000 beograd, maršala tita 48, tel. 656738
8-11. novembra 1978
seminar počinje svakog dana u 17 časova

Seminar, Galerija SKC-a, Beograd, 8-11. novembar 1978.
Seminar, Gallery SKC, Belgrad, November 8th-11n, 1978



Seminar: stoje: Boris Demur, Jovan Čekić, Miško Šuvaković, Paja Stanković, sede: Darko Hohnjec, Igor Leonardi, Maja Savić, Bojan Brecelj, Biljana Tomić, Marko Pogačnik, Galerija SKC, Beograd, 11. novembar 1978.
Seminar: Boris Demur, Jovan Čekić, Miško Šuvaković, Paja Stanković, Darko Hohnjec, Igor Leonardi, Maja Savić, Bojan Brecelj, Biljana Tomić, Marko Pogačnik, Gallery SKC, Belgrade, November 11th, 1978

nost bazirala. Epistemološki zahtev je bio da se dođe do promenjenog načina posmatranja istorije moderne umetnosti. Prema postavkama Grupe 143, kraj i početak moderne umetnosti nalaze se u složenim sintaktičkim pravilima iz kojih se konstruišu osnovne vizuelne i mentalne strukture modernizma. Ukazano je, pri tome, da su ta pravila najčešće skrivana metaforičnim i metafizičkim opisima modernističke filozofije i teorije umetnosti. Drugim rečima, modernističkom esencijalizmu je ponuđena alternativna slika teorijsko-umetničkim konstruktivizmom. Grupa 143 je pokazala da ona prepoznata i analizirana kao paradigmatska struktura može iznova odrediti pojam umetnosti, odnosno, da je u stanju da sa nulte tačke modernizma razvije novi početak umetničkih produkcija: „Grupa je zamisao likovnih ili vizuelnih umetnosti u epistemološkom smislu dovela do 'kraja', tj. dovršenja, pokazujući kako se dolazi do teorijskog privida smrti umetnosti: umetnost koja postaje teorija iz umetnosti i teorija koja se rekonfiguriše kroz neprozirnosti umetničkih praksi.“[84]

Jedna bitna tema Grupe 143 bila je konstruktivistička i konstruktivna umetnost istorijskih avangardi. Aleksandar Rodčenko, Vladimir Tatljin, Kazimir Maljevič, grupa De Stijl sa Pitom Mondrijanom (Piet Mondrian) i Van Dusburgom (Theo van Doseburg), zatim, Bauhaus u kome su predavali Pol Kle, Vasilij Kandinski i Laslo Moholji-Nađ (Laszlo Moholy Nagy) ponudili su odlučujuće primere za razvoj teorijskih i analitičktih modela Grupe 143. Posebna pažnja bila je posvećena Pol Kleovoj *Pedagoškoj beležnici* (*Pädagogisches Skizzenbuch*) i njegovoj poetičkoj teoriji progresija. Istraživanje koncepta i primera „progresija“ kod Klea, ali i savremenih nekonstruktivista (Ivan Picelj, Juraj Dobrović), te konceptualnih umetnika (So Levit, Mel Bošner) vodila je dekonstrukciji kompozicione paradigme kao kanonskog modela oblikovanja u modernističkim likovnim umetnostima.

U sledećim teorijskim pretpostavkama postoji blizak odnos u razumevanju umetnosti između konstruktivističkih avangardista i Grupe 143:

art. Their purpose was to arrive at a more acute understanding of the ideological assumptions and convictions that grounded modernist art. The epistemological demand was to come to an altered way of seeing the history of modern art. According to the postulates of Group 143, the beginning and end of modern art lie in the complex syntactic rules, which give rise to the basic visual and mental structures of modernism. At the same time, the Group argued that those rules were typically kept from view by means of the metaphorical and metaphysical descriptions of modernist philosophy and art theory. In other words, artistic-theoretical constructivism offered modernist essentialism an alternative image. Group 143 demonstrated that such an image, recognised and analysed as a paradigmatic structure may determine the concept of art anew, in other words, that it may develop a new beginning for artistic productions from the ground zero of modernism: 'In an epistemological sense, the Group brought the notion of the fine or visual arts to an "end", i.e. completion, demonstrating how to arrive to a theoretical illusion of the *death of art*: an art that from art becomes theory and a theory that is reconfigured through the opacities of artistic practices'.[80]

Another important topic for Group 143 was the constructive and constructivist art of the historical avant-gardes. Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich, the De Stijl group along with Piet Mondrian and Theo van Doesburg, as well as Bauhaus, where Paul Klee, Wassily Kandinsky, and László Moholy-Nagy taught, offered some decisive solutions for developing theoretical and analytical models, which Group 143 used in their own work. The *Pedagogical Sketchbook* (Pädagogisches Skizzenbuch) of Paul Klee, as well as his poetic theory of progressions, were given special attention. The Group's explorations not only of Klee's concepts and examples of 'progressions', but also those of contemporary neo-constructivists (e.g. Ivan Picelj, Juraj Dobrović) and conceptual artists (Sol LeWitt, Mel Bochner), led them toward deconstructing the compositional paradigm as the canonic model of form in modernist fine arts.













Seminar, Galerija SKC-a, Beograd, 8-11. novembar 1978.
Seminar, Gallery SKC, Belgrad, November 8th-11n, 1978

– Teorija: teorijski iskazi, spisi, intervjui i izjave umetnika postali su ključ za razumevanje i interpretiranje pojedinačnih umetničkih radova. Teorijske ili pseudoteorijske refleksije igrale su glavnu ulogu u redefinisanju konstruktivističke promene paradigme likovnih umetnosti. Osnivani su časopisi, a na Bauhausu je pokrenuta teorijska edicija knjiga – objavljene su knjige: Valtera Gropijusa (Walter Gropius), Moholji-Nađa, Dusburga, Mondrijana, Maljeviča, Klea, Kandinskog, Šlemera (Oskar Schlemmer). Grupa 143 je radila na uporednim raspravama „teorije umetnika" u konstruktivizmu, nekonstruktivizmu i konceptualnoj umetnosti.[85]

– Preispitivanje racionalnih stavova i sistemskih modela u konstruktivizmu je na dalek način blisko shvatanju umetnosti u analitičkim projektima konceptualne umetnosti. Numerički i serijalni sistemi, progresije i permutacije zadobile su glavno značenje u minimalnoj i konceptualnoj umetnosti, mada postoji i bitna razlika: konstruktivističko delo nije postavljano kao metaumetnost, već kao umetnost prvog stupnja. Naprotiv, dela konceptualne umetnosti su gotovo po pravilu metateorijski objekti.[86]

– Istraživan je odnos umetnosti i formalnih modela lingvističkih i nelingvističkih jezika. Značajni impulsi za umetničku raspravu u konceptualnoj umetnosti dolaze, pre svega, iz istraživanja jezika u suprematizmu.[87]

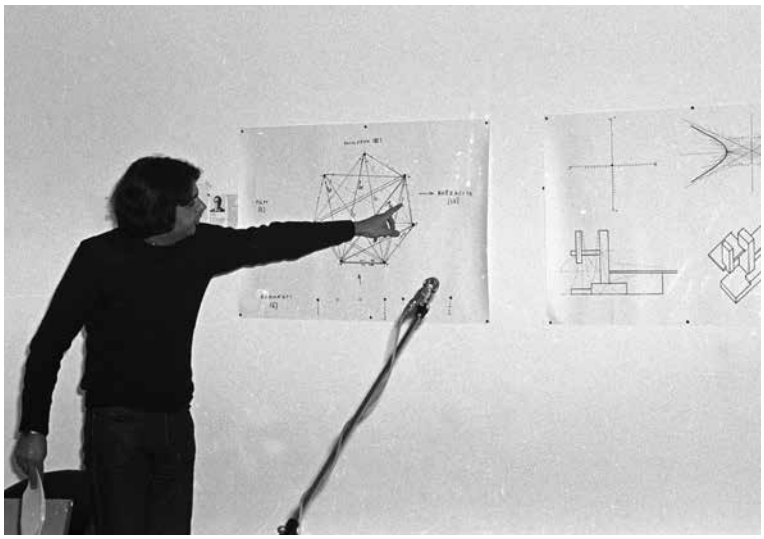
The following theoretical precepts exhibit a close relationship in the respective understandings of art by Group 143 and the constructivist avant-garde:

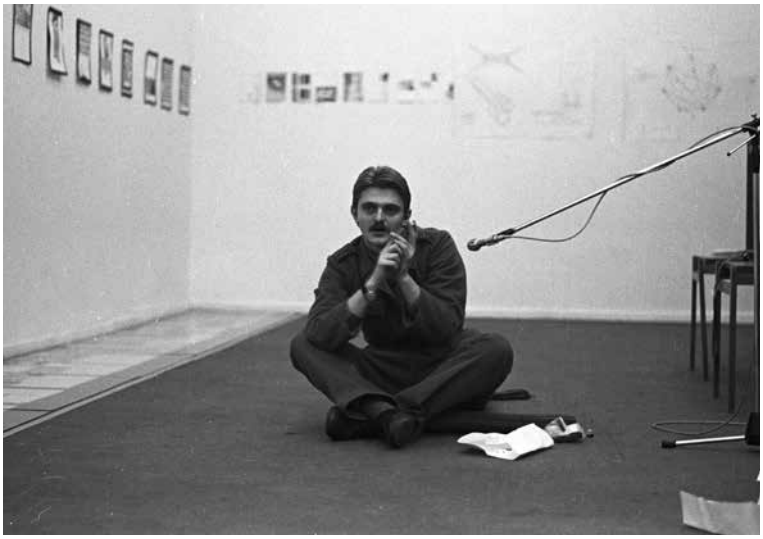
– Theory: the artists' theoretical declarations, writings, interviews, and statements became crucial for understanding and interpreting their individual artworks. Theoretical and pseudo-theoretical reflections played a central role in redefining the constructivist paradigm shift in fine art. Journals were founded and Bauhaus started a series of art-theory books, including those by Walter Gropius, Moholy-Nagy, van Doesburg, Mondrian, Malevich, Klee, Kandinsky, and Oskar Schlemmer. Group 143 worked on comparative discussions of 'artists' theories' in constructivism, neo-constructivism, and conceptual art.[81]

– The reconsidering of rational positions and systemic models in constructivism is remotely related to the understanding of art in conceptual art's analytical projects. Numeric and serial systems, progressions, and permutations occupied a central place in minimal and conceptual art. However, there is one important distinction to be made: in constructivism, the work was never posited as meta-art, but as art in the first degree. By contrast, the works of conceptual art are almost always meta-theoretical objects.[82]

– Relations between art and the formal models of linguistic and non-linguistic languages were also explored. Significant impulses for artistic discussions in conceptual art came from suprematism's explorations of language in the first place.[83]

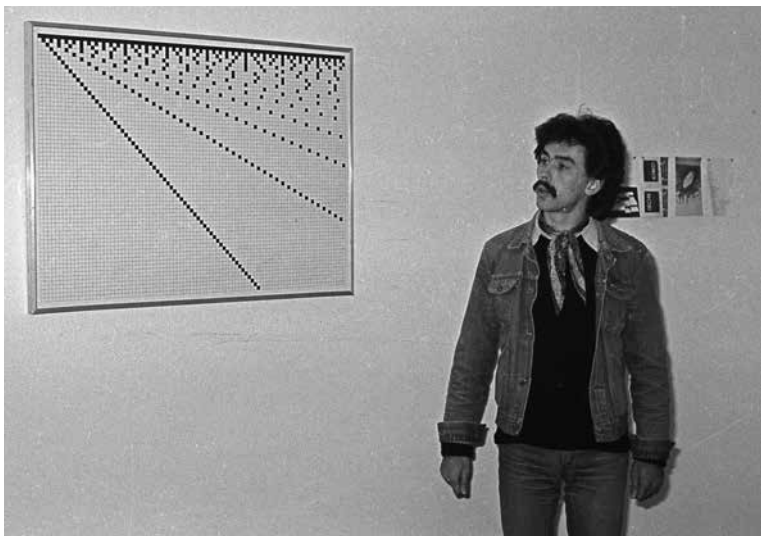








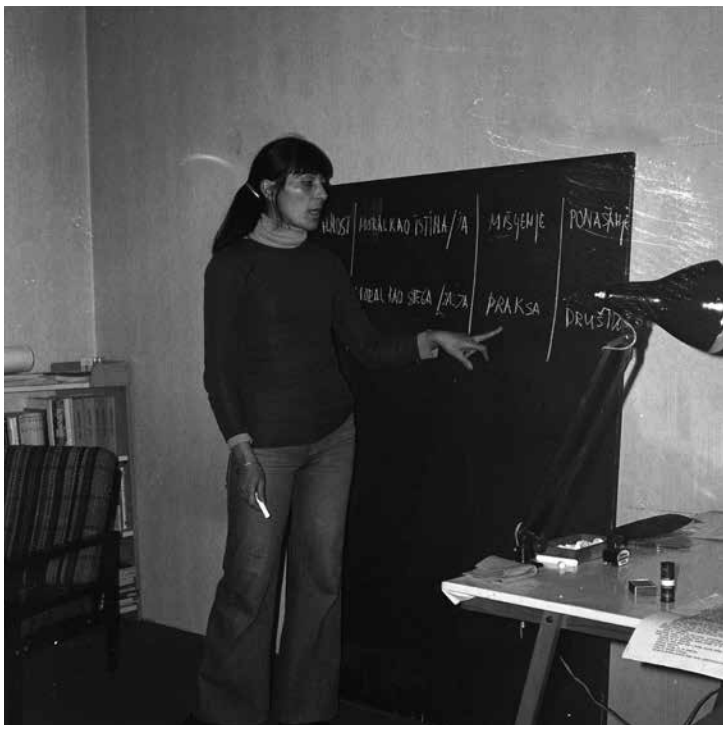




Seminar, Galerija SKC, Beograd, 8-11. novembar 1978.
Seminar, Gallery SKC, Belgrade, November 8th-11n, 1978
Marko Pogačnik, Miško Šuvaković, Boris Demur, Jovan Čekić, Darko Hohnjec, Paja Stanković









Seminar — Razgovor o moralu, privatni prostor Lomina br. 24, Beograd, 17. januar 1976: Miško Šuvaković, Biljana Tomić, Jovan Čekić, Paja Stanković
Seminar — A Conversation about Morality, private space at No. 24 Lomina Street, Belgrade, 17 January 1976: Miško Šuvaković, Biljana Tomić, Jovan Čekić, Paja Stanković









Epistemološki problemi sa intuicijama u umetnosti

Članovi Grupe 143 su redefinisali pojam i funkcije intuicije u umetničkom radu. Tradicionalan pristup intuicijama u modernoj umetnosti govori o tome da je intuicija unutrašnji, gotovo trenutni, čin zaključivanja i izražavanja. Intuicija se bez ikakvog jezičkog i konceptualnog posredovanja manifestuje u umetničkom delu. Na primer, u spisu Vasilija Kandinskog „O duhovnom u umetnosti" se kaže: „Sva sredstva su pogrešna ako ne potiču iz unutrašnje nužnosti. ... Teorija u umetnosti nikada ne prethodi praksi, već je obratno, praksa prethodi teoriji. Sve je stvar osećaja na samom početku."[88] Unutrašnja nužnost stvara „kreativnost umetnika". Ne može se verbalizovati već samo izraziti direktnim činom u materijalu.

Grupa 143 je sprovela kritiku ovakvog, za modernizam tipičnog koncepta intuicije. Pojam intuicije je od neizrecivog direktnog saznajnog uvida redefinisana u skup prećutnih znanja (*tacitus knowledge*): „Grupa 143 je relativizovala pojam unutrašnje nužnosti u njegovom metafizičkom smislu svodeći ga na zamisao prećutnog pravila koje subjekt sledi."[89] Intuicija je redefinisana kao „prećutno pravilo". Zajednice ili institucije počivaju na intersubjektivnom saučestvovanju u „podrazumevanju" prećutnih pravila. Za Grupu 143 cilj je bio da se ova prećutna pravila učine transparentnim i da se postave kao „javna pravila" u Vitgenštajnovom smislu. Ovakvim pristupom Grupa 143 sledi logiku razmišljanja kojom je Tomas Kun odredio pojam paradigme. Članovi „naučne zajednice", tj. paradigme, prema Kunu, moraju da dele istu struku i da imaju slična znanja u svojim naučnim poljima. To znanje proizilazi iz stručne literature i diskusija unutar njihovih stručnih oblasti.

Grupa 143 se videla kao takva zajednica. Članovi Grupe su kolektiv koji razvija svoje znanje i u kolektivnom i u individualnom radu na transparentan način. Intuicije se, zato, reartikulišu kao zajedničko znanje koje određuje prećutni intersubjektivni grupni odnos. Njihov metodološki postupak se bazira na tri unapred određene šeme:

Epistemological Problems with Intuitions in Art

The members of Group 143 redefined the concept and functions of intuition in artistic work. The traditional approach to intuition in modern art holds that intuition is an inherent, almost momentary act of resolving and expressing. According to that approach, artworks express intuitions without any linguistic or conceptual mediation whatsoever. 'All means are sacred which are called for by the inner need. All means are sinful which obscure that inner need. [...] In real art theory does not precede practice, but follows her. Everything is, at first, a matter of feeling'.[84] The inner need generates 'the artist's creativity'. It may not be verbalised but only expressed through direct action upon the material.

Group 143 pursued a critique of this typically modernist conception of intuition. The concept of intuition was redefined from an ineffable, direct cognitive insight into a set of tacit knowledge: 'Group 143 relativised the concept of inner need in its metaphysical sense, reducing it to the notion of a tacit rule followed by the subject'.[85] Intuition was redefined as a 'tacit rule'. Communities or institutions rest on the inter-subjective complicity in taking tacit rules 'for granted'. Group 143 sought to render these tacit rules transparent and to posit them as 'clear rules', in Wittgenstein's sense. With this approach, Group 143 was following Thomas Kuhn's reasoning in defining the concept of paradigm. According to Kuhn, members of the 'scientific community', i.e. paradigm, must share the same profession and similar body of knowledge in their respective scientific fields. That body of knowledge stems from scholarly literature and discussions in their respective fields of expertise.

Group 143 viewed themselves as such a community. Its members constituted a collective that developed its body of knowledge by working, both collectively and individually, in a transparent way. Intuitions were therefore





Akcija, SKC: Miško Šuvaković, Paja Stanković, Biljana Tomić, Vladimir Nikolić, Beograd, 5. maj 1979. fotografija: Maja Savić
Action, SKC [Students' Cultural Centre]: Miško Šuvaković, Paja Stanković, Biljana Tomić, Vladimir Nikolić, Belgrade, 5 May 1979; photograph by Maja Savić



Razgovor povodom otvaranja izložbe Grupe 143: Biljana Tomić, Darko Hohnjec, Miško Šuvaković, Paja Stanković, Vladimir Nikolić, Mirko Dilberović i Maja Savić, Galerija SKC, Beograd, 4. maj 1979.
The debate held at the opening of Group 143's exhibition at Students' Cultural Centre Gallery in Belgrade on 4 May 1979

– na zajedničkom modelu,

– na javnim pravilima na koja se Grupa i javno i neverbalno poziva,

– na javnom sporazumu o tome šta su zajednička polazišta tj. „konstruisane pretpostavke" koje zamenjuju intuicije.

Šuvaković u tekstu „Etičke vežbe" označava oblik zajednice kakva je Grupa 143 konceptom „mikrostrukture". Analogno tome, specifične posebnosti kulture koje uspostavlja Grupa naziva „mikrokulturom". Ovi nazivi treba da pomognu u razlikovanju modela Grupe. Grupa se, zato, razumeva kao relativno društveno izolovana zajednica sa svojom autonomijom koja nije nužno podređena nadzoru i regulacijama makrodruštva. Autonomija unutar Grupe ne isključuje efikasnost, komunikativnost i funkcionalnost u odnosu prema Grupi (unutar grupe), kao i u odnosu sa drugim grupama, tj. mikrostrukturama.[90]

Grupa 143 uspostavlja kritički otpor „normativnom pritisku" (G. H. fon Rajt /Georg Henrik von Wright/) koji se manifestuje na nekoliko nivoa:

– na makronivou: a) prema društveno-političkim praksama jugoslovenskog modela samoupravnog socijalizma, sa implikacijama prema društvenom delovanju uopšte, i pojedinačno u svom stavu prema različitim modelima znanja i modelima moći znanja; b) prema umetnosti umerenog modernizma ili socijalističkog esteticizma koja je podržana i identifikaciono prihvatana od nove jugoslovenske srednje klase.

– na mikronivou: a) prema instituciji SKC-a i njenim protagonistima, prvenstveno „grupi šest umetnika" čije norme preispituje i kritikuje; značajna tačka programatske orijentacije Grupe 143 je unutrašnja odbojnost prema prihvatanju institucionalizovanih normi ponašanja koje su u ovom kontekstu delotvorne; i b) prema odnosu individua-grupa, što je bio predmet kontinuiranih preispitivanja, refleksija i rasprava unutar unutrašnje dinamike Grupe 143.



Postavljanje izložbe Grupe 143 u Galeriji Civica, Modena, 30. maj 1977: Biljana Tomić, Maja Savić, Marko Pogačnik; instalacija sa radovima Maje Savić i Paje Stankovića
Setting up Group 143's exhibition at Galleria Civica, Modena, 30 May 1977: Biljana Tomić, Maja Savić, Marko Pogačnik; an installation featuring works by Maja Savić and Paja Stanković

rearticulated as common knowledge that determined the Group's tacit inter-subjective relations. Their methodological procedures were based on three predetermined schemes:

– a common model,

– a publicised set of rules, publicly and non-verbally invoked by the Group,

– a public agreement on the shared starting points, i.e. 'constructed assumptions', which replace intuitions.

In his *Exercises in Ethics* (*Etičke vežbe*), Šuvaković applies the concept of 'microstructure' to the type of community that Group 143 was. By analogy, he calls the specific peculiarities of culture posited by Group 143 a 'micro-culture'. These labels should assist one in distinguishing between the Group's various models. The Group is therefore understood as a community in relative social isolation, not necessarily subject to macro-society surveillance and regulations. Inside the Group, autonomy does not preclude efficiency, communicativeness, and functionality in relation to the Group (inside the Group), or regarding other groups, i.e. microstructures.[86]

Group 143 established critical resistance to 'normative pressure' (Georg Henrik von Wright), which manifests itself on several levels:

– on a macro-level: a) to the socio-political practices of the Yugoslav model of self-management socialism, by implication to social acting in general, and individually, in the Group's attitude to different models of knowledge and the power of knowledge; b) to the art of moderate modernism or socialist aestheticism, which was supported, accepted, and identified with by Yugoslavia's new middle class.

– on a micro-level: a) to the SCC as an institution and its protagonists, especially the 'Six Artists' Group', whose norms Group 143 re-examined and criticised; an important point in the Group's programme orientation was their inherent hostility toward accepting the institutionalised norms of behaviour, which were quite efficient in this con-

Reč je o analizi uslova u okolnostima u kojima se izvodi umetnička, tačnije, umetničko-teorijska praksa. Postavljaju se pitanja – tipa: kakav stav grupa, ili pojedinac, treba da zauzme u odnosu na druge umetničke pozicije? Kako mogu da se sagledaju različite pozicije unutar grupe? Koja pravila treba prihvatiti i zašto? Ovo su samo neka od pitanja koja određuju kritičku individualnu i/ili kolektivnu svest Grupe u odnosu na njeno okruženje, odnosno na intenciju sopstvenog delovanja. Time su polja i mogućnosti Grupe 143 pregledno mapirane.

Antiutopija ili mikroutopija: mikropolitike Grupe 143

Shvatanje pojma „utopije", koji stoji u bliskom odnosu sa jezičkom igrom, predstavlja jedan od ključnih koncepata modernizma. Za Grupu 143, koja je delovala van konteksta institucija, utopija označava specifičnu projektivnu svest i znanje o izvođenju umetnosti. Oni su utopiju razumevali na mikronivou, unutar prakse koja je relativno izolovana i koja je identifikovana kao mikroumetnička praksa. Umetnost je autonomna oblast koja se brani od (zlo)upotrebe, pre svega, političkog instrumentalizma na Istoku, odnosno od tržišta na Zapadu. Reč je o praksama koje je negde u to vreme, Feliks Gatari (Felix Guattari), imenovao „mikroekologijama",[91] i kasnije doveo do pojma „meke subverzije". Ovakvo shvatanje utopije je glavno obeležje konceptualne i postkonceptualne umetnosti i teorije. Konceptualne i postkonceptualne umetničke prakse stoje u opoziciji prema istorijskim avangardama i njihovim projektivnim idealnim utopijama. Takođe, kritika utopizma u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti predstavlja prekid sa neoavangardama koje su uvek bile otvorene prema utopijama i čiji je cilj bio ostvarenje „konkretne utopije" u dijalektičkoj borbi umetnosti i života. Šuvaković odnos konceptualne i postkonceptualne umetnosti karakteriše kao

text; and b) to the relationship between the individual and the group, which was subject to continuous re-examinations, reflections, and debates inside the Group's internal dynamics.

At stake was the analysis of the conditions and circumstances under which artistic, that is, artistic-theoretical practice was realised. Questions such as what kind of attitude a group or an individual should assume in relation to other artistic positions, how one might perceive the divergent positions that co-exist within a group, which rules to accept and why, are only a few of the questions that were posed and that determined the Group's critical individual and/or collective consciousness regarding its surroundings, that is, its intentions regarding its own activity. The fields and capabilities of Group 143 were thereby clearly mapped out.

Anti-utopia or Micro-utopia: The Micro-politics of Group 143

Understanding the concept of 'utopia', which is closely related to that of language game, represents one of modernism's key concepts. For Group 143, which acted outside of institutional contexts, utopia signified a specific projective awareness and knowledge of performing art. The Group's understanding of utopia was a micro-level one, within a practice that was relatively isolated and identified as a micro-artistic practice. Art was understood as a field that was primarily defending itself from (ab)use, from political instrumentalism in the East and from the market in the West. This would concern the practices that Félix Guattari named, around that time, 'micro-ecologies'[87] and later brought to the concept of 'soft subversion'. This understanding of utopia was a central feature of conceptual and post-conceptual art and theory. Conceptual and post-conceptual artistic practices stand in opposition to the

„post-istorični kompleks/skup manifestacija koji istražuje, prezentuje, uništava, dekonstruiše i time stvara arheologiju modernizma, avangardi i neoavangardi. "[92]

Teorijski objekat – teoretska praksa

Pitanja o odnosu teorije umetnosti i umetničke prakse određivala su konceptualnu umetnost još od njenih početaka šezdesetih godina. Teri Etkinson u uvodnom tekstu prvog broja časopisa *Art-Language* iz 1969. godine tematizuje ovaj odnos i pokazuje da se tradicionalno razdvajanje umetnosti i teorije prevazilazi u novoj umetnosti: „U okviru konceptualne umetnosti stvaranje umetnosti i stvaranje određene vrste teorije umetnosti često su isti proces."[93]

Teorijska praksa i teorijski objekti su ključni koncepti u epistemologiji Grupe 143. Ako ne postoje univerzalna formalno odredljiva svojstva koja bi dozvoljavala razlikovanje umetnosti od ne-umetnosti, tada se postavlja i pitanje o razlici između umetnosti kao prakse i umetnosti kao teorije. Prema shvatanju Grupe, ove dve pozicije ne predstavljaju dve različite oblasti delovanja, već su imanentni deo istog sistema diskursa, mada, postoji hierarhijski odnos među njima. Može se reći: „Umetnički rad Grupe 143 bio je teorijski objekt; tj. rad čija je funkcija da prikaže teorijske preduslove, zamisli i posledice u domenu fenomenologije umetnosti. Radovi Grupe 143 su metaradovi, jer sadrže probleme analize i nauke u oblasti sveta umetnosti."[94]

Grupa 143 je, slično Grupi Art&Language, stavljala akcenat na kritičko preispitivanje konvencionalnih polazišta koja se smatraju nepodložnim preispitivanju u određivanju umetnosti. Majkl Boldvin i Teri Etkinson su, na primer, u tekstu „Print (2 Sections A and B)" iz 1966. godine postavili pitanje: „Da li postoji svojstvo koje neki predmeti u

historical avant-gardes and their projective ideal utopias. Also, conceptual and post-conceptual art's critique of utopianism represented a break with neo-avant-gardes, which were always open to all utopias and strove to realise a 'concrete utopia' in a dialectic struggle between art and life. Šuvaković has characterised the relationship of conceptual and post-conceptual art as a 'posthistoric complex of manifestations that reexamines, presents, destroys, deconstructs, thereby creating an archaeology of modernism, avant-gardes, and neo-avant-gardes'.[88]

Theoretical Objects – Theoretical Practice

Questions about the relationship between theory and practice of art had determined conceptual art ever since its beginnings in the 1960s. In his editorial to the first issue of *Art-Language* in 1969 Terry Atkinson thematised that relationship and suggested that new art transcended the traditional separation of art and theory: 'inside the framework of "conceptual art" the making of art and the making of a certain kind of art theory are often the same procedure'.[89]

Theoretical practice and theoretical objects are key concepts in the epistemology of Group 143. If there are no universal, formally determinable properties that might allow one to distinguish art from non-art, then one must also question the reality of differentiating between art as practice and art as theory. According to the Group's understanding, these two positions do not represent two separate fields of activity, but rather belong to one and the same discursive system, although a hierarchical relationship between them does exist. One could say: 'The artistic work of Group 143 was a theoretical object; that is, it was a work, the function of which was to exhibit theoretical precondi-

svetu poseduju i koji se na osnovu njega mogu identifikovati kao umetnost (kao predmeti koji „jesu umetnost"), ili barem da li se može utvrditi svojstvo koje je svojstvo umetnosti (ovo naravno pretpostavlja da je umetnost svojstvo pedmeta)."[95] Ako ne postoje jasni kriterijumi za utvrđivanje identiteta svojstva, onda kontekst mišljenja o definiciji umetnosti mora da se postavi na višem nivou apstrakcije.

Uloga teorije u umetnosti se modifikuje i ponovo određuje. Njena uloga u odnosu na umetnost više nije, kao do sada, uloga naknadne estetičke i kritičke potvrde ili negacije, tj. vrednovanja izvesne umetničke prakse koja se prezentovala u javnosti. Teorija, naprotiv, postaje deo šireg diskursa o umetnosti u kontekstu umetničkih praksi. Uloga teorije nije utvrđena, već se nalazi u stalnim promenama i preispitivanjima. Zato se u grupnim diskusijama i konfliktima koji proizilaze iz tih i takvih diskusija stalno menjaju koncepti o kojima se diskutuje: „Bezbroj mogućnosti menja način argumentovanja i poricanja su nemoguća bez izbora alternativa." [96] Time je model diskusija unutar grupe model koji treba da se primeni na načine funkcionisanja „spoljašnjeg" sveta umetnosti da bi se izazvala istinska promena paradigme. Model „nemo znanje" (*tacit knowledge*) se odbacuje, pošto se bazira prvenstveno na prećutnim sporazumima, tj. važećim kanonima, o karakteru, smislu i modusima postojanja umetnosti.

Teorijski objekt u umetnosti je bio osnovni uzorak pomoću koga se zasnivalo istraživanje umetnosti i njenih promena u istoriji, odnosno, kulturalnim praksama.

tions, notions, and consequences in the domain of the phenomenology of art. Group 143's works are meta-works, because they incorporate analytical and scientific problems from the world of art'.[90]

Similarly to Art & Language, Group 143 emphasised critical re-examinations of those conventional premises that are usually considered axiomatic in determining art. For instance, in 'Print (2 Sections A and B)', a text from 1966, Michael Baldwin and Terry Atkinson asked: 'Is there a property possessed by some things in the world which can be identified as art (as "being art"), or even the property of art (this latter of course presupposing that art is a property if things)?'.[91] If there are no such clear criteria for determining the identity of those properties, then the reflective context of defining art must be reset at a higher level of abstraction.

The role of theory in art was being modified and determined anew. Its role in relation to art was no longer, as it was before, to confer on, or to withhold from, publicly presented artistic practices its aesthetic and critical validation or negation, after the fact. To the contrary, theory was becoming part of a broader discourse of art in the context of artistic practices. The role of theory was not fixed, but in a state of constant flux and re-examination. That is why in the debates and conflicts that resulted from those and such discussions the concepts under discussion kept changing: 'A multiplicity of choices changes the style of argument, and refutations are impossible without a choice of alternatives'.[92] A group's model of discussion is therefore a model that should be applied to the ways in which the 'external' world of art operates, so that a true paradigm shift may occur. The 'tacit knowledge' model was rejected because it was based on tacit agreements, i.e. the still ruling canons concerning the characters, meanings, and modes of the existence of art.

The theoretical turn in art was the basic sample, which grounded explorations of art and its changes in history, that is, in different cultural practices.

KATALOG 143

dokumentacija grupe 143; 2 ; decembar 1975 – mart 1976

prijateljima,
sastali smo se prvi put 14 marta 1975 /143/ sa namerama da kroz zajednički rad,učenje i druženje,svako za sebe i svi zajedno,ontološkim i analitičkim putem dodjemo do izvesnih rezultata.mada tada,pa ni danas,pretpostavka finalnog rezultata nije bila bitna,već sam proces rada,proces mišljenja i razvoja svakog pojedinačno.

počelo se od osnove,od elementarnih znanja koja su dalje trebala da se uobličavaju i formiraju u odredjene stavove i autonomne izraze.to su bile mentalne vežbe sa prvobitnim programom razvijanja i formiranja mišljenja, artikulacije govora,jezičkih sposobnosti,razvijanja svesti,moralnih stavova i osnovnih principa ponašanja.formiranjem zajedničkog i pojedinačnog iskustva kroz rad,kao intuitivnog i teorijskog nosioca procesa toga rada, i zatim,stvaranje ličnog iskustva kao svesti o vremenu,o današnjem trenutku delovanja,o samom sebi kao činiocu toga vremena i datih društvenih okolnosti.na kraju,ostvariti vlastito i zajedničko sećanje u procesu prošlosti - sadašnjosti - budućnosti.

tražila se mogućnost usaglašavanja izmedju prirode mišljenja i prirode ponašanja,izmedju saznanja i postojanja,svesti i osećanja.

smatrali smo,da zavismo od svakog člana grupe,rad može biti usmeren u više pravaca i da bude potpuno samostalan.ipak,programom su data dva osnovna predloga za umetnički i edukativni rad,bez strogih granica i podela čime se ko može baviti.

cilj je bio da se obuhvate što šire oblasti izučavanja od umetnosti do filozofije,lingvistike,sociologije,psihologije,antropologije i prirodnih nauka.tražila su se nova saznanja koja bi mogla biti bazična u postlikovnoj sferi umetnosti i novih shvatanja kreativnog ponašanja u formiranju integralne ličnosti,radikalne svesti o pojedinačnom biću unutar opšte ljudske zajednice.

u tom procesu traženja korena primarnih iskustava,pojedinačno članovi grupe su se zaustavljali i analizirali pojedine najznačajnije pojave moderne umetnosti:klee,malevič,mondrian,konstruktivizam,bauhaus...
sa namerom da se prevazidje destruktivni kompleks duchampa,kompleks vladajućih autoriteta,i traženja daljnjih dijalektičkih i prirodnih procesa oslobodjenja.

pitanja koja su se postavljala odnosila su se na ispitivanje shvatanja o granicama umetnosti u trenutnoj postkonceptualnoj i otvorenoj realnosti umetnosti, i od svih svesno su usmeravana ka tek naznačenim simptomima koji su predznak novih strukturalnih artikulacija jezika,mišljenja i ponašanja.

vodjeni konstruktivnom prirodom pristupa u svim pravcima pojedinačnog ili grupnog rada,nazvali smo ta istraživanja m e n t a l n i m k o n s t r u k t i v i z m o m,odnosno,mentalnim konstrukcijama u jezičkom smislu i dijagramskim konstrukcijama u formalnom predstavljanju.

Reprint Kataloga 143 br. 2, Beograd, decembar 1975 – mart 1976.
A reprint of Katalog 143, No. 2, Belgrade, December 1975 – March 1976

mentalne konstrukcije predstavljaju vretu ponašanja,koje na planu ličnosti predpostavlja jedinstvo svesti,mišljenja i rada,dok se formalno beleže u vidu crteža-dijagrama,ideograma,fotografija,slajdova,filmova,tekstova, kataloga i knjiga.

na pitanje kakvo je značenje ovog rada,a u kontekstu stavova grupe,interes nije usmeravan prema vrednosnim kategorijama uklapanja u postojeće sistema umetnosti.osnovni smisao rada grupe je u kreativnoj saradnji,podrazumevajući kreativnost kao proces mišljenja,oslobađanja prirodnih sposobnosti i formiranja nove svesti,nove ličnosti...ostajući i dalje u procesu menjanja i traženja svog identiteta u vremenu,bitno je osećanje da se na tom putu ne stoji sam...

mart 1976 biljana tomić

text

- analize vršene unutar jezika umetnosti su zapravo umjetni jezički modeli /artificial language/ formirani na bazi već ostvarenog jezičkog modela.
- mišljenje unutar nekog jezičkog modela je spekulativne prirode. moguće je govoriti o generalnom karakteru ove spekulacije:
  - uspostavljanje bilo kakve zakonitosti na bazi raspoloživih struktura već je jezik.
  - sloboda /u ovom slučaju/ znači ne poznavanje konteksta iz koga su pojedine strukture izvađene.
  - shvatanje procesa unutar samih struktura određuje stepen mišljenja kao i mogućnost mišljenja u umetnosti /konsekventno ponašanje/.
- stalno stvaranje umjetnih jezičkih modela na istoj semantičkoj razini nije od značaja za istitucionalizovan i njime je kontrolisan čitav sistem unutar umetnosti.
- mogućnost sistema - određuje semantičku razinu čime učestvuje u formiranju mentalnih struktura,dakle neposredno u formiranju svesti o raspoloživim mogućnostima umetnosti.

jovan čekić

text

- stvaranje svesti o mogućnostima umetnosti - svesni zahtevi za prevazilaženjem datog,postojećeg,ukidanja datih granica,okvira,mera,stvaranje novih mera i novih orijentacija - formiranje mentalnih struktura.
- stvarnom promenom sveta realnih odnosa /istraživanjem kvalitativne novi metoda mišljenih procesa/ menja se svet.
- modifikovanjem vlastite subjektivne svesti uslovljava promenu predmetne stvarnosti /na stvarno predmetan način/- uslovljava promenu vlastite predmetne stvarnosti - kreiranjem novog u odnosu na datu stvarnost.
- smisleno ponašanje /odvijanje od pasivnog znanja/ mora imati u vidu datu stvarnost i mogućnost - na osnovu postignutog kreira moguće,kreira novo u odnosu na datu stvarnost.

stipe đumić

konstrukcije /uz novo određenje umetnosti/

A.
definicije: 1. jezik je sistem znakova
2. jezik je rezultat ljudske mrakce
3. jezik je model
4. jezik je komunikacioni proces

uz stav 1.:
a. pravila formacije (kombinacije članova skupa)
b. pravila transformacije (novi stavovi se dobijaju iz prethodno formiranih stavova)
c. pravila gramatike (jezik je bilo koji skup stvari novoznanih dvema klasama pravila:pravila formacije + pravila transformacije)
uz stav 1. i stav 3.:
sistem znakova se određuje kao operator (oblik)
model se određuje kao nosioc značenja (sadržaj)
struktura istovremenog delovanja sistema znakova i modela
uz stav 2.:
ljudi stvaraju uslove i okolnosti
mrake je referentni kriterijum istine (delovanje u materijalu)
uz stav 4.:
moguće je naveti relaciju (r.b mind,self and society
simultano se izvodi relacija: mišljenje - materijal - ponašanje

B.
1. normalno,ljudi u domenu čistog konceptualizma mogao bi da se stvori bilo kakav jezik na potpuno slobodan način
2. moguće je govoriti o čistoj intuiciji (paralelno kantovom tvrđenju: čista intuicija vremenskog brojenja služi kao polazna tačka za matematiku broja)
3. kriterijum istine je konstruktivan dokaz
4. mrakce i konstruktivan dokaz deluju kao struktura domene

C.
lingvistička dvojna definicija metajezika:metajezik je jezik čiji je plan sadržaj jezika odnosno metajezik je jezik kojim se govori o nekom nojedinačnom jeziku ili jeziku uopšte
konstruišući nove konstruktivne nadove (mentalne konstrukcije) koji bazirajuću na tekstualnoj formi (govoru) mamalo se paradoksu:upotrebljeni jezik govori o nojedinačnom jeziku (jeziku umetnosti) - istovremeno upotrebljeni jezik je jezik umetnosti

D.
definicija je iskaz kojim se određuje sadržaj jednog pojma (stav logike)
svaonaju sortile subjekt u akciji a ne u prostom nomatranju (iskazu)
definisanje (proces) se određuje formiranjem
iskaz je motivnosti ——— razdvajanje polariteta
formiranje je akcija
definišući objekt iskazom određuje se model objekta (u najopštijem slučaju model mišljenja)
definišući objekt akcijom određuje se model objekta (u najopštijem slučaju model ponašanja)

shvatiti sebe (svest):kao deo i celinu
kao vezu delova i celine
kao međusobni odnos delova
kao kretanje

E.
koncept jezika uslovljava koncept umetnosti
analiza jezika dovodi do kritičkog razdvajanja privida i suštine
vanjezički uslovi (i okolnosti) dovode do nanuštanja određenih jezičkih formi
unutrašnja i spoljašnja mušnost ograničavaju (svesno ili nesvesno) formiranje bilo kakvog jezika na potpuno slobodan način (B.)
uslovi: strogosti - čistote - reda - harmonije
Sirtunstvo jezika nije jednoznačna apsolutna mod jezika
rad je istovremena konstrukcija i destrukcija: kontinuitet kretanja
rad je istovremena afirmacija i negacija:
formiranje (analiza) unutrašnje konstrukcije stvarnosti (konstrukcija mišljenja i ponašanja u međusobnoj artikulaciji sa materijalom)

F.
1. značenje semantičkog sistema (mentalnih konstrukcija) su određena nizom uredulova koji čine novi kontekst
2. elementi konteksta su:
   - unutrašnja i spoljašnja mušnost
   - stepen istorijske određenosti
   - odnos individualne i opšte svesti
   - mogućnosti odnosa modela mišljenja i modela ponašanja
3. kontekst je po prirodi medijalan (neopleran)
4. formiranje semantičkog sistema se ne ostvaruje negacijom nekog drugog (mrtvojedeg) semantičkog sistema već ("slobodnije") formiranjem
5. semantički sistem poseduje određenu konstrukciju
   analiza te konstrukcije ne može biti iscrpna (potpuna) ako je konstrukcija analizirana na način posebnih nauka (umetnosti)
   analogno mondrianu (u drugom kontekstu - ne istorijski protivurečnom) moguće je izneti tvrđenje:da je nošela kultura određenih odnosa

G.
1. nadanja umetnost je uslov buduće umetnosti
   nadanja umetnost nije nužnost buduće umetnosti
   bezmisleno je govoriti o budućnosti umetnosti
2. funkcionisanje mišljenja kao otvorene strukture (h.r:logikm ne razlikuje nijednu crnovu kao mušnu)
3. otvorena struktura mišljenja je sistem ponašanja
   samoodređenje je funkcija samoostvarenja:
   jedinke - istovremeno - zrune
   kroz formiranje uslova i okolnosti (kreativnost):
a. promena umetnosti kroz čoveka
b. promena čoveka kroz umetnost
navedena tvrđenja nemaju univerzalni karakter
navedena tvrđenja su ograničena u domenu umetnosti
4. nočavaju se dva nositiva istorijska toka:
a. bide - priroda (organskog karaktera)
istoriski se određuje od klea (pädagogisches skizzenbuch-1925)
b. bide - znanje (neorganskog karaktera)
istorieki se određuje od mondriana

Odlomak iz knjige snimanje filma
-DVE TRAVE NA OTOKU SRĐE-
Interijer - dan

17. SREDNJI
PAN
TOTAL
SREDNJI

Glas iz zvučnika govori
pravo u kameru.

GLAS IZ ZVUČNIKA
Kada ste došli ni sami vas nismo pozvali jer nam se činilo da se vašim društvenim nešto menja, ali ovaj zločin otvorio nam je oči. Mi mislimo dajte to samo logički krej jednog pogrešnog metoda vaspitanja....

Dok se čuje glas iz zvučnika kamera lagano plovi u krug sve vreme imajući u kadru čoveka koji stoji ispred stola na kome je zvučnik. Kamera se spiralno penje do visine glave i hvata ga u srednjem planu.

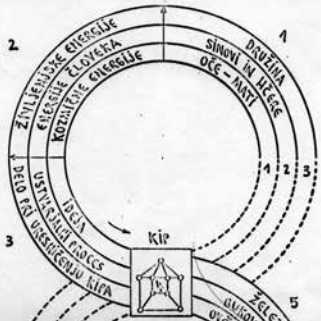
GLAS IZ ZVUČNIKA
...i'u tom smislu smatramo da će istraga i buduće sudjenje koje predstoji biti u našu ruku i sudjenje velikom metodu Jesteli svesni toga da je ovaj slučaj i vaš lični poraz?

Čovek gleda u ekran zvučnika i kaže:

ČOVEK
Ja verujem da neman nikakvo konstantne lične osobine, jednog trenutka vladam odlukupaim svojim prostorom ali već sledećeg trenutka se saobkljavam sa brojnim sitnim neuspesima nekon kojih se već osećam niže vrednim, postojem i ponižen, Isto sam teko sedist pod izvesnim spoljnim uslovima ili sam enarhiste u drugoj situaciji.
Moje lične orte su teko nestabilne da sumnjam da one stvarno i postoje.

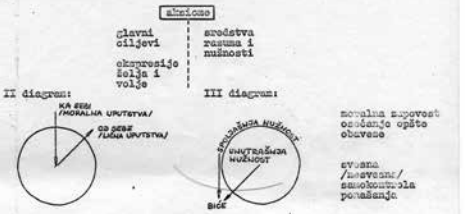
neša paripović

BRZO PRETAPANJE



družina v šempasu
mišleni vzorec za kip "nebo in zemlja"
1976

dokumentacija
razgovor o moralu - 17 januar 1976 - rad je dokumentovan beleškama i fotografijama
a. miško šuvaković
I diagram: logička analiza etike po hans rajchenbahu
a. etički principi nisu izvodljivi logičkim putem
   etički principi su izvodljivi i logičkim putem /nije nužno/
   etički principi su izvodljivi samo logičkim putem
b. etici su potrebne moralne premise /akcione/
   moralne premise u odnosu na etičke ciljeve: moguće je logički analizivati
   nije moguće ispitati istinitost moralnih premisa i ciljeva
   moralne premise i ciljevi su voljne odluke - nisu saznajne prirode
c.



2. paja stanković
svest ljudi o tome šta je dobro a šta zlo
igra znaka i iza-znaka
opreciptivanje kategorija moralnog i nemoralnog:

1 moral	0	moral	.	.
2 moral	0,1-1	moral	m	m
3 moral	1,2-3	moral	mor	mor
4 moral	3,3-5,1-7	moral	alm	moral m - 7a
5 moral	71,74-75-75,76-0	moral	oral	7moral - .

3. biljana tomić
I diagram:

I realnost	moral kao istina /ja/	mišljenje	ponašanje
II realnost	moral kao stega /ja:ja/	praksa	društvo

II diagram:

društvo	pojedinačno određenje	mišljenje	svest: moralno ponašanje
	kolektivno određenje	praksa	stav: pređpostavka morala

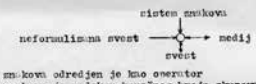
Reprint Kataloga 143 br. 2, Beograd, decembar 1975 – mart 1976.
A reprint of Katalog 143, No. 2, Belgrade, December 1975 – March 1976

II.
dinamika mentalnih struktura:
1. gubiti nivo svesti - opšta mogućnost
2. svest o mogućnosti rada - prvi stupanj odvajanja od pasivnog znanja (nenađanja)
3. rad - stvaranje + samostvarivanje
4. svest o izvršenom radu - ispunjenje pretodnih uslova
5. faktori 1-2-3-4 uzrokuju inerciju rada - proces u vremenu - stvari se odvijaju same po sebi
6. mentalni okok - potpuno odvajanje od pasivnog znanja (nenađanja)
7. rađanje novih stavova (logičko analiza)=nove mentalne strukture
8. tumačenje - učenje

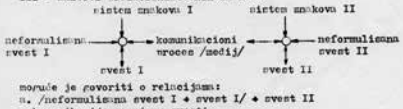
I.
dinamika grupe (grupa uokviru umetnosti):
1. individualna svest
2. faktor interesa-nužnosti-sluđajnosti
3. formiranje grupne svesti (ideja u nadideju)
4. potpuna grupa (nadideja - zajedništvo)
5. faktori 1-2-3-4 uzrokuju proces inercije nadideje
6. proces transformacije nadideje u ideju
7. gašenje individualne svesti
8. faktor zadatka interesa izjednačen sa faktorom smetnje
9. individualna svest
10. individualna svest iz stava 1. nije individualna svest iz stava 9.

novembar 1975 - februar 1976 miško šuvaković

...



sistem znakova određen je kao operator
sistem znakova je nadskup konačnog broja skupova znakova
skupovi znakova /nadskupovi sistema znakova/ jesu:
ili - nadskupovi određenih jezičkih modela
ili - skupovi neadekvatnih znakova



moguće je govoriti o relacijama:
a. /neformalizovana svest I + svest I/ + svest II
- komunikacija na nivou svesti
b. neformalizovana svest I + neformalizovana svest II
- čisto intuitivna komunikacija
c. potpun operator I + potpun operator II
formiranjem potpunog operatora bio bi određen savršen jezički model
- komunikacija na nivou jezika

februar 1976 maja stanković

---

text 6

1 delo umetnosti kakvu bih želeo da stvorim samo ono je koje samo u sebi samome uspeva da bude; (jezik)

2 takvo ga drugom može ostvariti vreme; ali kako onda je jezik; (umetničko delo)

3 jer jezik nije i vreme; koje postoji izvan

4 zato umetnost koja (se) hoće da bude postoji samo u jeziku (o sebi); - puno zanemarenog

5 jer ipak postoji ono koje postoji izvan; iako jeste u jeziku; (pogledaj malo umetnost)

6 zato bi trebalo da može se biti i u i izvan da bi se mogla umetnost

7 ali to samo jezikom može da bude; (ovde) ; u jeziku

8 tako zaista može da bude ali to se još ne zna; zato što nikad samo kao to ne može da bude

9 i ako može ne može jer ipak moram da je zabeležim/izložim da bi to mogla da bude

10 samo nikad ne mogu tako da je zabeležim/izložim da stvarno uspe to da bude

11 zato neću zabeležiti de(l)o svoje umetnosti da bi to uspe(l)o da bude; zabeležiću TO izvan umetnosti; ne znam još šta je

12 tako de(l)o (moje umetnosti) ne može i ne sme da bude

13 ali kako onda umetnik (ZE umetnosti) uspeva da bude; izgleda ni to se ne zna

14 ako to znam onda umetnik (ZE umetnosti) sasvim sigurno jesam; zato što nisam ko ni moja umetnost; tako uvek samo jedno

15 samo to vrlo je teško; malo me zabrinjava; nas

16 ali ako me zabrinjava da li znaš jesam

17 jesam jer me zabrinjava samo u jeziku/tekstu u kome sve samo jesam ; (moja umetnost)

18 ali ipak se mogu da budem samo u jeziku (gledaj!); jer to za sada još uvek ne može da bude; tako

19 može jer sada (sada) u tekstu jedino jesam; jezik

20 samo gde onda je umetnost; ako ja sam u tekstu

21 u tekstu u kome ja jesam; zato što je isto što i ja (time) ne mogu da budem

22 time

23 etc.

vladimir kopicl

---

umetnik danas se bitno razlikuje od svih drugih umetničkih pojava u istoriji što je nesumnjivo posledica različitih procesa.ova činjenica je, ma koliko bila očigledna,neophodna za objašnjavanje sadašnje situacije. savremeni umetnik suočen je sa nizom sušinski novih okolnosti,a rezultat toga dolazi izvan vrednovanja odnosa na tradicionalnim relacijama umetnik - delo - publika.razgradjivanjem sistema kao opšte priznate konvencije i stvaranje niza,više ili manje individualnih sistema,dovelo je do jedne sasvim nove situacije,kakve do danas nije bilo - do stilskog pluralizma.u toj situaciji umetnik je suočen sa mnogim problemima i teškoćama.on više ne zna za koju publiku stvara,jer se pojam publike danas transformisao u pojam mase.umetnik je prinuđen da publiku odbaci kao faktor u donošenju odluka u umetničkom procesu i da svoje delo proglasi kategorijom nezavisnom od faktora publike.to neizbežno dovodi do otežane komunikacije izmedju dela i publike i zbog toga umetnik sam menja svoj odnos prema delu.on ga odbacuje jer mu je suvišno i jer je izgubilo tradicionalne vrednosti.umetnik se stoga okreće procesu stvaranja i u njemu vidi ono što je delo izgubilo.menjajući smisao i vrednost umetničkog procesa i njegovo uđisanje na mesto primarnog elementa umetničke prakse, delo je svedeno na nus proizvod koji zada dobija glavnu funkciju da bude dokaz postojanja procesa.

maj-juni 1976 miša savić

10

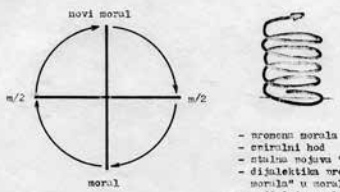
MUZIKA/UMETNOST DANAS JE ODRAZ MIŠLJENJA I STANJA DUHA LJUDI,DANAS JE SVE ONO ŠTO JOJ NEDOSTAJE,NEDOSTAJE LJUDIMA KOJI JE STVARAJU I LJUDIMA KOJI JE SLUŠAJU.POŠTO NEKOMUNIKATIVNOST - izvučena struktura lo se bazira na najjednostavnijim ritmičkim i harmonijskim sklopovima.budući da struktura lo nije primaran elemenat o v o g a dela,već forma koja ostvaruje deset međusobno različitih u četiri moguća redosleda,delo se može realizovati na bilo kom instrumentu ili ansamblu čije tehničke mogućnosti
to dozvoljavaju.e - OTUĐENOST,ZATVORENOST,USAMLJENOST,ANARHIJA...
BIVSTVUJU U DAHA SAMIMA I U SVIM NAŠIM ZAJEDNICAMA,MUZIKA/UMETNOST JE UGROŽENA.POTREBNO JOJ JE MNOGO PAŽNJE,NAPORA,VOLJE - onima koji slušaju lo: težište doživljaja celog dela je da dopustite da vas njegova forma prenosi iz stanja u stanje i nemajte tražiti mesto koje ćete pamtiti.zapamtite
celo delo - ĆUĐA,POKUŠAJA... I LJUBAVI DA BI BILA BOLJA...
V E R U J E K U B O L J E L J U D E I B O L J U M U Z I K U
maj-juni 1976 miša savić

prvo čin,onda reč
a.opet,bitnost reči
- ako tražimo ime za doživljaj (čina);
to je naša socijalnost
- inače bi bili egoisti
- samosadovoljni
- "iskustvom",doživljajem,"sećanjem";
biti svestan vlastitog
bivstvovanja - biti u življenju,ne prekinuti
pre kraja,dopustiti da se
- zaokruži,da bude celovito
- umetničko delo (akt)

darko hohnjec

---

4. jovan čekić



- mrtvačna morala
- spiralni hod
- stalna pojava "novog morala"
- dijalektika prerastanja "novog morala" u moral
- medijalni moral (m/2)

5. dejan đindar
moral je izraz svih zabrana namećenih čoveku
moral je sistem - moral sputanje sve slobodniji - shvatanje je ovo šire
čovek se mnogo toliko manje da prevladava okvire postojećeg morala
sputanji moral pojedinca i moral grupe
pojedinac odnosno grupa formiraju svoj moral /moral u užem i širem smislu/
moral prerasta u zakone i norme grupe

143

ljudi u najlon keci /projekt za taktilnu komunikaciju/

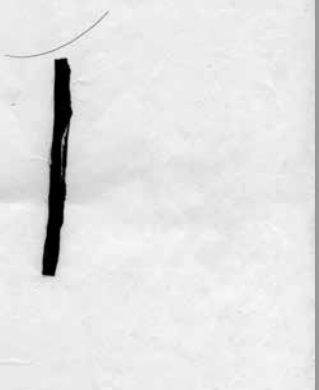
ljudi dolaze,dodirnuti ih na ulaznim vratima,uhvatiti ih za ruke,uvesti ih u hol no dvoje,u sredi je mrak i apsolutna tišina.niko ne govori. ljudi dospeli,bez reči,sugestivno rade svoj posao tj. dovode dvoje no dvoje na svom izboru,ljude najpre u potpuno mračnu prostoriju.u toj prostoriji dati im u ruke deo jednog beskrajnog užeta.tako je u stvari svaka osoba povezana tim užetom sa drugom osobom u toj prostoriji. vrlo je važno da ovi materijal nemaju kontakt među sobom.u prostoriji se nalazi magnetofon sa kojeg se reprodukuje truka sa snimljenim odmeravanjem ljudskog srca.ostaviti ih same dva minuta.posle dva minuta bez reči odvesti ih u drugu prostoriju koja je blještavo osvetljena,a na ulazna vrata su usmereni reflektori.ljudi koji ulaze zaslepljeni su svetlošću.iskoristiti taj trenutak i brzo im navući na glavu prozirne najlon kese koje su izbušene da bi se moglo normalno disati.od ulaza u osvetljenu prostoriju ruširati ljude sa najlon kesama na glavi i očekivati čitavu grupu poretkljenu-učesnika.nesvesno snimati njihove reakcije jer je ovo prava prilika da vide s kim su ustvari bili u mračnoj sobi.čim počinju skidati kese sa glave,akcija je završena.čitava akcija ne bi trebalo da traje duže od 30 minuta.

1975 katalin ladik /član grupe bosch + bosch/

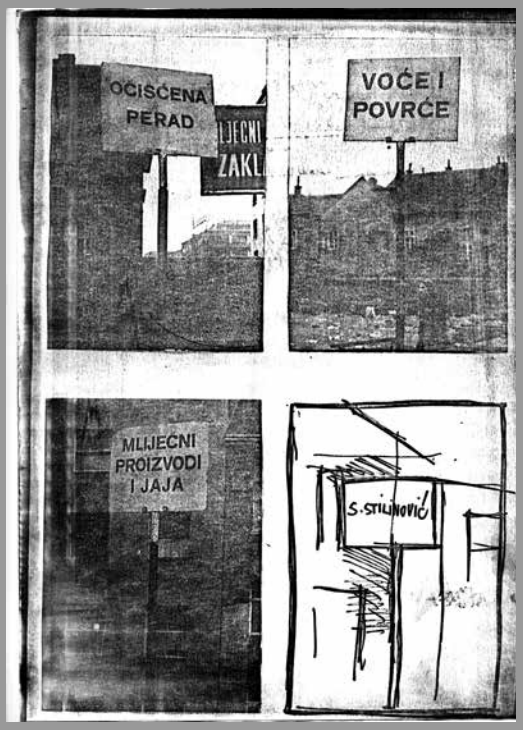
Grupa autora koja djeluje u Zagrebu,Željka Jerman,Boris Demur,Sven Stilinović,Mladen Stilinović,Vlado Martek i Fedor Vučemilović,tokom 1975., 1976-te godine imala je mnogo zajedničkih izložbi-akcija u otvorenim prostorima.Započevši u maju 75-te izložbom-akcijom na kupalištu na Savi,oni nastavljaju izlaganje u junu u novom Zagrebu,Sopotu,u srpnju u starom gradu na Jezuitskom trgu,te u oktobru na Trgu Republike,zima prekida njihovo izlaženje u prostor, a u aprilu sudjeluju u okviru Aprilskih susreta u Studentskom kulturnom centru i ispred njega,u maju pokazuju svoje radove šetajući ulicama Zagreba,a mađnju akciju su održali prije neki dan na plaži Kašćenićko Brnjo.
Pri zajedničkom izlaganju autori ove grupe ne istupaju sa zajedničkim programom,već individualno,svaki sa svojim radom,a veže ih odluka da pokažu svoj rad publici i maksimalna tolerancija u početku,koja je kasnije prerasla u razumjevanje i poštovanje tudjeg rada.Osim što grupno izlažu u otvorenim prostorima,svaki od njih djeluje samostalno u različitim područjima,te izlažu samostalno ili grupno u galerijama.Željko Jerman,Fedor Vučemilović i Sven Stilinović godinama se bave fotografijom.Upotrebiti foto materijal i osmisliti ga i prije nego što on prođe kroz kameru (snimši,direktno intervenirati na foto papiru otiskom,fiksirom,razvijačem) preokupacija su Željka Jermana,dok Sven Stilinović veći deo svojih radova bazira na elementima relevantnim za nastanak fotografije i njenu doradu: ekspoziciji,neoštrinama i retuširanju.Vlado Martek prezentira svoju poeziju u "von hajdičkim" oblicima,ogledalima,objektima...u cilju kompleksnijeg čitanja poezije.Bio rada Mladena Stilinovića očigledno se ne čitnje crvene boje u različitim područjima i različitim tehnikama,a Boris Demur u jednom djelu svoga rada na slikarstvu,grafici.crtežu...ispituje materijale, sadržaje i procese.
Vrlo često,da bi se odredjene ideje izrazile što jasnije i što precizmije, autori ne prezire pred tehnikama koje su im manje poznate,te tu dolazi do izražaja zajednički rad (a koji se kreće od izvjene izvještaja do direktnog pomaganja u radu) na filmovima,fotografijama i grafikama.
Budući da slobodni prostor pruža više mogućnosti nego zatvoreni (galerijski) a prije svega omogućavu spontanost,ovi autori preferiraju vanjski prostor.Autori izlažu što žele,jer ne podliježu niknkvim vanjskim kriterijima koje obično nameće koncepcija nekog kritičara ili galerije,nije potrebna neka formalna veza među izloženim radovima,prisutne su slike, filmovi,muzika,fotografije,akcije itd.Izlažu kada žele i gdje žele pri čemu prostor pruža svoje mogućnosti.Radovi postavljeni u različitim ambijentima,ma dauke za sunčanje,među nebodere,na trgove,na morsku plaži sagledavaju se drugačije nego u prostoru galerije.Medjutim vanjnja je mogućnost izvedbe unaprijed smišljenih akcija i radova za odabrani prostor i mogućnost pojedinačnih ili skupnih akcija koje su izvanse bilo formalnom vokacijom samog prostora bilo atmosferom,odnosno raspoloženjem autora koje je u tim situacijama slobodno,spontano i često vrlo kreativno.

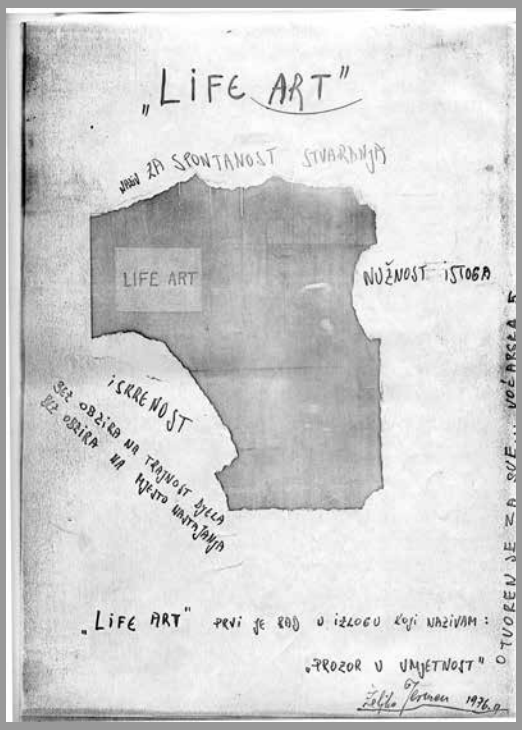
branka stipančić

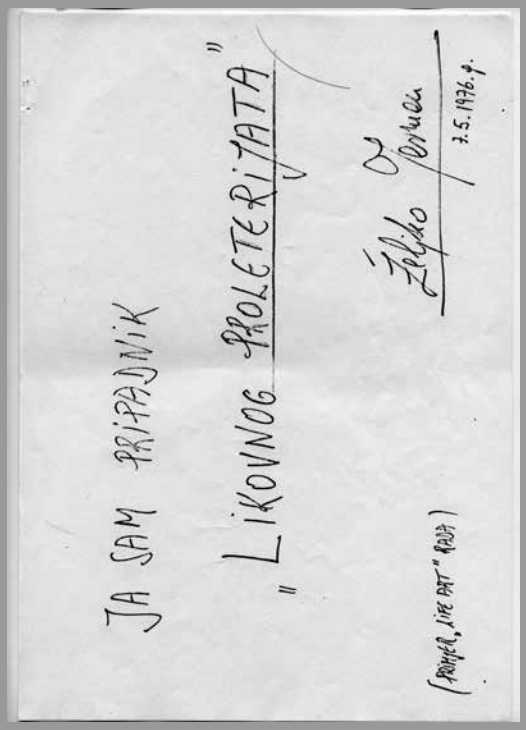
na poseno:
sledeće radovi:mladena stilinovića,svena stilinovića,željka jermana,fedora vučenilovića,vlade marteka,borisa demura /detalji sačinjavanju celinu/

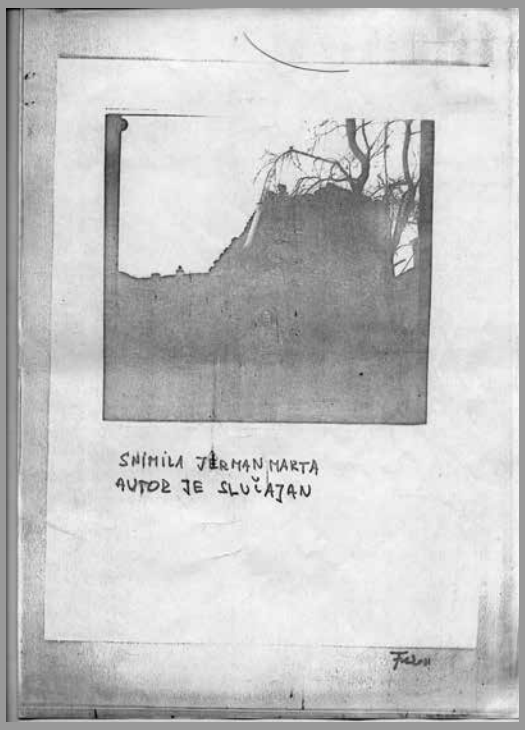


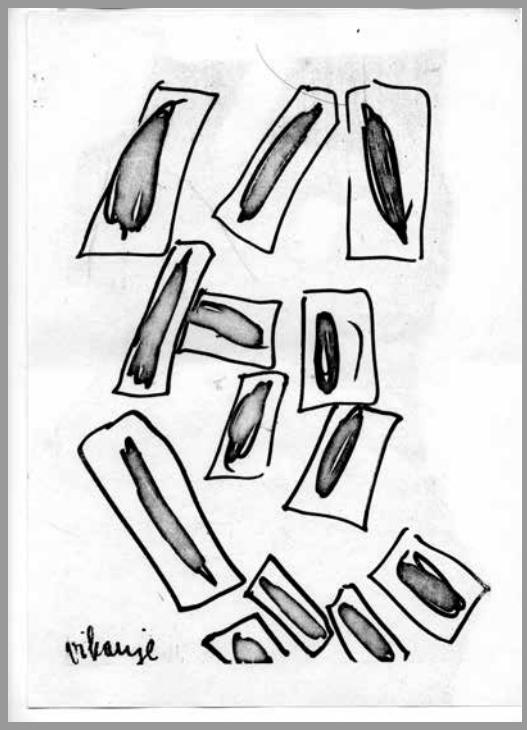
Mladen Stilinović Prepuhana crvena

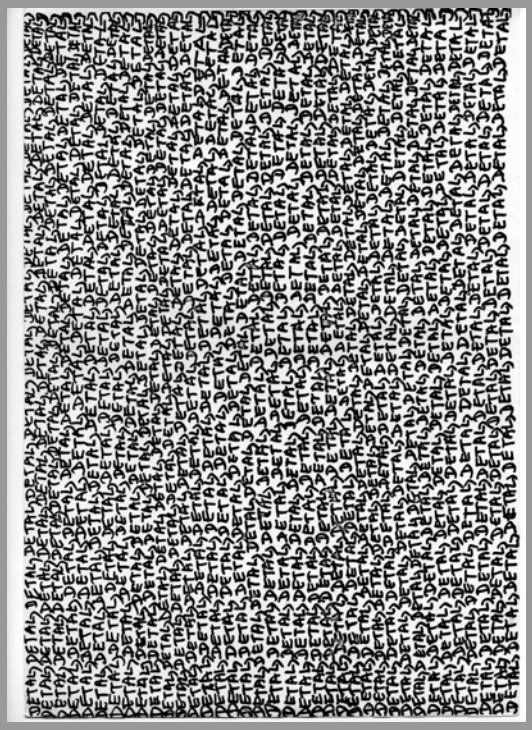












Reprint Kataloga 143 br. 2, Beograd, decembar 1975 – mart 1976.
A reprint of Katalog 143, No. 2, Belgrade, December 1975 – March 1976

Knjiga kao umetničko delo

Knjiga kao umetničko delo je umetnički žanr sa tradicijom koja se poziva na istorijske avangarde i koja u kontekstu nove umetnosti šezdesetih i sedamdesetih doživljava obnovu kao adekvatan medij za posredovanje i prikazivanje umetničkih stavova, propozicija, dokumenata ili realizacija. Knjiga umetnika, pritom, nije ništa manje bitna od standardne prezentacije umetničkog dela. Knjiga umetnika nije prateća prezentacija drugog reda, već ravnopravan medij unutar hierarhije različitih medija, ili kako bi se izrazio Set Ziglaub (Seth Sieglaub): „Kada umetnost više ne zavisi od svog fizičkog prisustva, kada postane apstrakcija, ona nije iskrivljena i zamenjena reprodukcijama u knjigama. Ona postaje 'PRIMARNA' informacija, dok je reprodukcija konvencionalne umetnosti u knjigama i katalozima nužno iskrivljena 'SEKUNDARNA' informacija." [97]

Prezentacija umetničkog rada posredstvom medija knjige, za razliku od klasičnih mesta kao što su zid galerije ili staklena kutija, menja odnos umetnik-publika i smanjuje distancu koju pravi „aura" tradicionalnog likovnog umetničkog dela. Crno-bele kopije (kseroks kopije, sitoštampa, ofset) umetničkih knjiga šezdesetih i sedamdesetih godina, koje su autori često štampali u sopstvenom izdanju kao samizdat, dozvoljavaju neposrednu distribuciju. Umetnički radovi se opažaju čitanjem i razumevanjem kao „propozicije koje su slične jeziku". Robert C. Morgan se, na primer, optimistički zalaže za prednosti umetničke knjige kao umetničkog medija:„Ove knjige treba da budu listane, okretane, od stranice do stranice; knjiga može biti okrenuta – to je ritam plivanja, polazna tačka u nejednakom prostoru. Biraj sliku, rastavi je, otkrij je – ponovi sekvencu, njeno značenje, koje je već jednom nađeno."[98] Knjiga je jeftinija i ima širi domet za prezentaciju i komunikaciju umetničkih radova.

The Book as a Work of Art

The book as a work of art is an artistic genre with a tradition that refers back to the historical avant-gardes and that underwent a revival as a medium appropriate for mediating and exhibiting artistic positions, propositions, documents, and realisations in the context of the 1960s and '70s new art. Moreover, books by artists are not any less important than standard presentations of their works. Artists' books are not second-order accompanying presentations, but an equal medium in the hierarchy of different media, or in Set Siegelaub's words: 'When art does no longer depend on its physical presence, when it becomes an abstraction, it is not distorted and altered by its reproduction in books. It becomes "PRIMARY" information, while the reproduction of conventional art in books and catalogues is necessarily (distorted) "SECONDARY" information. When information is PRIMARY, the catalogue can become the exhibition.[93]

Presenting a work of art by means of a medium such as a book, as opposed to a glass box or a gallery wall, affects the relationship between the artist and the audience and reduces the distance that results from the 'aura' of fine-art works in the traditional sense. Black-and-white copies (Xerox photocopies, screen and offset printing) of the 1960s and '70s art books, often published samizdat at their authors' own expense, allow for direct distribution. Artworks are received through reading and understanding as 'language-like propositions'. For instance, Robert C. Morgan has optimistically emphasised the advantages of artists' books as an art medium: 'These books are meant to be turned, curved, from page to page; the book may be revolved – it is the rhythm of the swim, the toehold in uneven space. Select the image, dissolve it, reveal it – repeat the sequence, its meaning, once found'.[94] Books are simply cheaper and more accessible as means of presenting and communicating works of art.

Vreme i vremenitost se često tematizuju u konceptualnoj umetnosti. Procesi i njihovo registrovanje fotografijama, notacijama, dijagramima i dokumentima istraživanja odvijaju se u „pravom vremenu“ i shvataju se „doslovno“. Ovo „doslovno“ značenje koje nije književno posredovano stoji u opoziciji iluzionističkom vremenu ili književnoj upotrebi vremena. Medij knjige naročito je podoban za prikazivanje vremenskog, dakle procesa koji slede jedan iz drugog, jer linearnost stranica knjige odgovara procesualnom, tj. sekvencionalnom karakteru radova u konceptualnoj umetnosti.

Grupa 143 je izdala pet knjiga koje su proizašle iz kolektivnog rada. One sadrže crteže/dijagrame, tekstove i fotografije:

1. *Žuta knjiga*, 1975–76.
2. *Analiza akcija Terry Foxa* (1969–1973) *procesom slikanja*, 1977.
3. *Islamski paterni*, 1977–78.
4. *Dominantne strukture*, 1979.
5. *Grupa 143*, 1979.

Prva knjiga crteža grupe 143 iz 1975–76. godine, kasnije nazvana *Žuta knjiga*, sadrži tekstove, dijagrame i geometrijske radove Jovana Čekića, Maje Savić, Paje Stankovića i Miška Šuvakovića. Knjiga je izdata u malom tiražu od trideset kseroksom umnoženih i povezanih primeraka. U njoj se uvodi koncept „mentalni proces“, bitan pojam za konceptualno određenje istraživačke produkcije grupe. Različite mogućnosti analize mentalnih procesa formulisane su rečima:

analizu procesa je moguće izvršiti:

a. analizom svih partikularnih slučajeva/mogućnosti transformacija

Time and temporality have often been thematised in conceptual art. In conceptual art, processes and their recordings by means of photographs, notations, diagrams, and research documents are taken ‘literally’ and occur in ‘real time’. This ‘literal’ meaning, which is not literary-mediated, stands in opposition to illusionistic time and to literary uses of time. As media, books are exceptionally pertinent to presentations of the temporal, that is, of processes that follow one after another, because the linearity of a book’s pages pertains to the processual, i.e. sequential character of works in conceptual art.

Group 143 published five books that resulted from the Group’s collective work. They consist of drawings/diagrams, texts, and photographs:

1. *Žuta knjiga* (The Yellow Book), 1975–76;
2. *Analiza akcija Terry Foxa (1969–1973) procesom slikanja* (An Analysis of Terry Fox’s Actions (1969–1973) through the Process of Painting);
3. *Islamski paterni* (Islamic Patterns), 1977–78;
4. *Dominantne strukture* (Dominant Structures), 1979;
5. *Grupa 143* (Group 143), 1979.

The Group’s first book of drawings, produced in 1975–76 and later titled *The Yellow Book*, comprises texts, diagrams, and geometric works by Jovan Čekić, Maja Savić, Paja Stanković, and Miško Šuvaković. The book was bound and published in a modest circulation of thirty Xeroxed copies. It introduced the concept of ‘mental process’, an important notion for conceptual determinations of the Group’s production in research. The different possibilities of analysing mental processes were defined thus:

A process may be analysed:

b. analizom u domenu opštih pojmova – na osnovu iskustva ili intuicije bez analize i poznavanja partikularnih slučajeva

c. analizom medijalnog slučaja analiza a. i b./analiziraju se neki partikularni slučajevi u domenu opšteg mentalnog procesa.[99]

U smislu konceptualno shvaćenog konstruktivizma izvedene su konstrukcije objašnjenja čulnih fenomena. Fenomeni, tj. čulne pojave su prikazane kao konstruisani vizuelni modeli. Mentalnim konstrukcijama, za razliku od vizuelnih konstrukcija, nije potrebno čulno posredovanje. Mentalne konstrukcije mogu da se posmatraju kao modeli ili modelovane analogije osnovnih vizuelnih struktura koje odgovaraju analitičko-racionalno-logičkom stavu.

Knjiga *Analiza akcija Terry Foxa (1969–1973) procesom slikanja* je jedini umetnički rad grupe koji je izveden u mediju slikarstva, zapravo, kao antislikarstva. Knjiga je izvedena u jednom primerku. U vremenski određenom intervalu od 10 do 14 časova dana, 5. avgusta 1976. izveden je niz slika u formatu sveske. Izvršen je „prevod" fotografskih dokumenata „akcija" američkog body art umetnika Teri Foksa (Terry Fox) u medij slikarstva. Svaki od učesnika (Vladimir Nikolić, Maja Savić, Paja Stanković, Miško Šuvaković) istovremeno je izvodio po četiri „prevoda" dokumentarnih fotografija body art radova Teri Foksa (npr. „What do blind men dream?", „Asbestos tracking", „Pisces" itd.). Akcija Grupe 143 je jasna ironizacija povratka slikarstva u postmodernu, koja se začinjala baš u tim godinama. Grupa 143 vidi slikarstvo kao medij koji je nepogodan za posredovanje informacija. Oni su povratak slikarstvu videli kao regresiju emancipatorskog i kritičko-analitičkog razvoja umetnosti koja se bazira na razvoju konceptualnih umetničkih taktika i strategija.

Knjiga crteža nazvana *Islamski paterni* nastala je analizom i diskusijom o knjizi Kita Kritčloua (Keith Critchlow) *Islamic Patterns* objavljene 1976. Zbirka crteža i dijagrama Grupe 143 (Miško Šuvaković, Paja Stanković i Maja

a. by means of analysing each particular case/possibility of transformation;

b. by means of an analysis in the domain of general concepts – on the basis of experience or intuition without analysing or knowing about particular cases;

c. by combining (a) and (b) – analysing a selection of particular cases in the domain of a general mental process.[95]

The realised constructions were explanations of sensory phenomena in the sense of a conceptually understood constructivism. Phenomena, i.e. sensory appearances were presented as constructed visual models. Unlike visual constructions, mental constructions have no need for sensory mediation. Mental constructions may be seen as models or as modelled analogies of basic visual structures, which pertain to the logico-analytical-rational position.

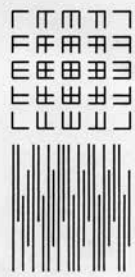
An Analysis of Terry Fox's Actions (1969–1973) through the Process of Painting is the Group's only work realised in the medium of painting, actually, of anti-painting. The book was realised in a single copy. Over a limited period of time, between 10 AM and 2 PM on 5 August 1976, the Group produced a series of images in the format of a booklet. A selection of photographic documents of US body artist Terry Fox's 'actions' were thereby 'translated' into the medium of painting. Each participating artist (Vladimir Nikolić, Maja Savić, Paja Stanković, Miško Šuvaković) was simultaneously 'translating' four documentary photographs of Terry Fox's body-art works (e.g. *What Do Blind Men Dream?, Asbestos Tracking, Pisces*, etc.). The Group sought to deride the postmodernist revival of painting, which was beginning at that time. Group 143 saw painting as a medium unsuited to relaying information. They viewed the revival of painting as a regression from the emancipatory and critical-analytical development of art based on developing conceptual artistic tactics and strategies.

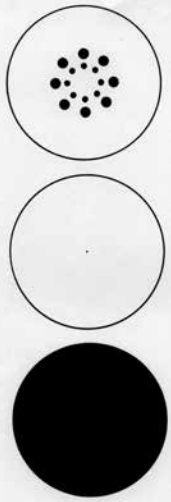
Islamic Patterns, a book of drawings, resulted from analysing and discussing Keith Critchlow's eponymous book published in 1976. Group 143's (Miško Šuvaković, Paja Stanković, and Maja Savić) own collection of drawings

paja stanković, miško šuvaković, maja savić, vlada nikolić, neša paripović

dominantne strukture
februar-mart 1979

radovi formulisani u vremenskom nizu kroz determinisani generativni proces:
- prvi saradnik (redosled je slučajan) počinje transformacioni proces / određuje dominantnu strukturu transformacionog procesa
- drugi saradnik nastavlja/počinje rad na dominantnoj strukturi prvog saradnika formulišući drugi transformacioni proces / određuje dominantnu strukturu drugog transformacionog procesa
- treći saradnik nastavlja/počinje rad na dominantnoj strukturi drugog saradnika formulišući treći transformacioni proces / određuje dominantnu strukturu trećeg transformacionog procesa
- četvrti saradnik nastavlja/počinje rad na dominantnoj strukturi trećeg saradnika formulišući četvrti transformacioni proces / određuje dominantnu strukturu četvrtog transformacionog procesa
- peti saradnik nastavlja/počinje rad na dominantnoj strukturi četvrtog saradnika formulišući peti transformacioni proces / određuje dominantnu strukturu petog transformacionog procesa

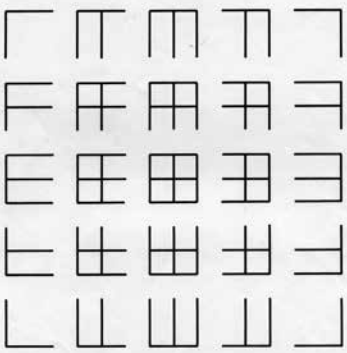




paja stanković, miško šuvaković, maja savić, vlada nikolić, neša paripović

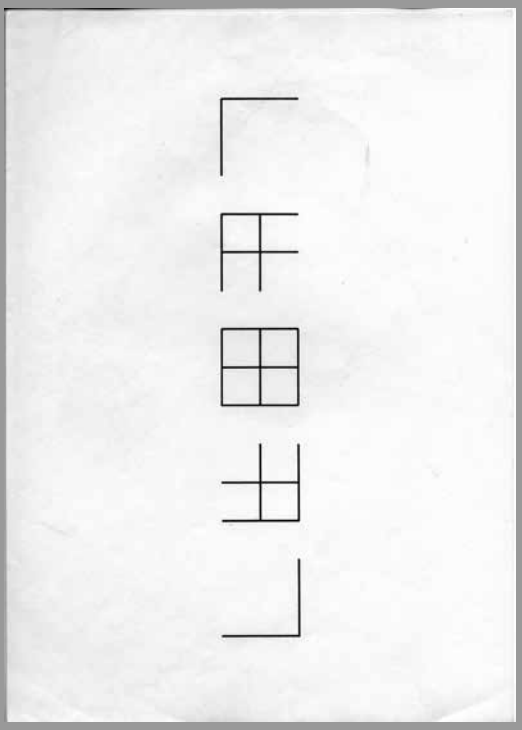
dominantne strukture
februar-mart 1979

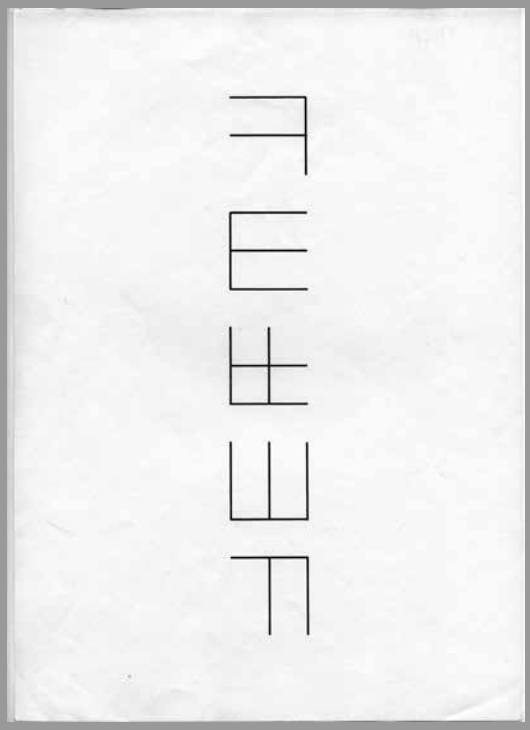
radovi formulisani u vremenskom nizu kroz determinisani generativni proces:
- prvi saradnik (redosled je slučajan) počinje transformacioni proces / određuje dominantnu strukturu transformacionog procesa
- drugi saradnik nastavlja/počinje rad na dominantnoj strukturi prvog saradnika formulišući drugi transformacioni proces / određuje dominantnu strukturu drugog transformacionog procesa
- treći saradnik nastavlja/počinje rad na dominantnoj strukturi drugog saradnika formulišući treći transformacioni proces / određuje dominantnu strukturu trećeg transformacionog procesa
- četvrti saradnik nastavlja/počinje rad na dominantnoj strukturi trećeg saradnika formulišući četvrti transformacioni proces / određuje dominantnu strukturu četvrtog transformacionog procesa
- peti saradnik nastavlja/počinje rad na dominantnoj strukturi četvrtog saradnika formulišući peti transformacioni proces / određuje dominantnu strukturu petog transformacionog procesa

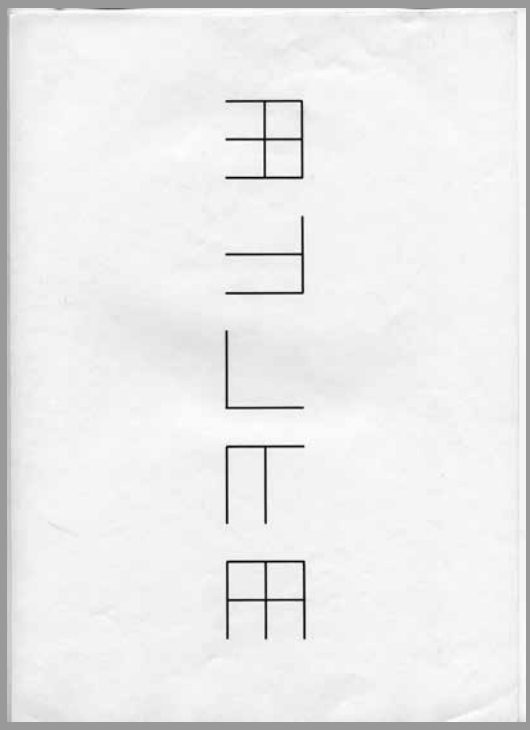






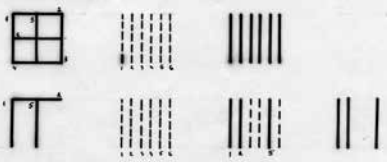






miško šuvaković

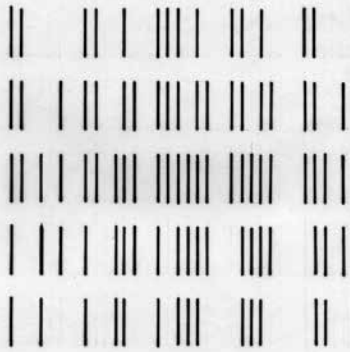
(1) konvencije



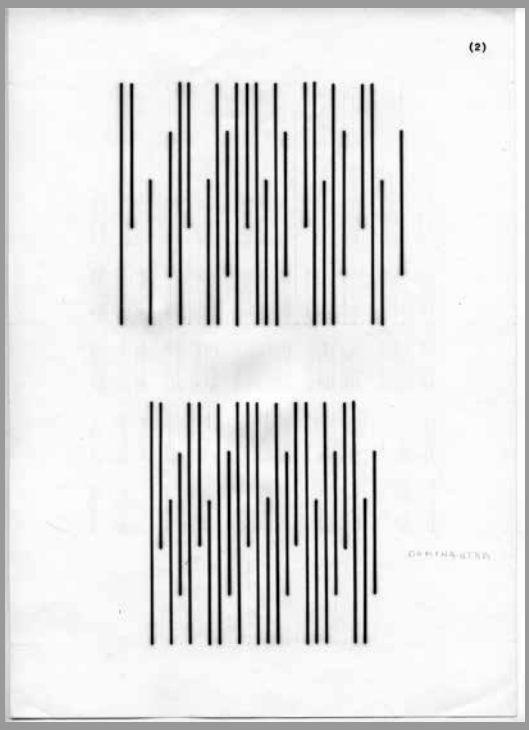
(2) transformacije
/(kontrakcija)

(3) transformacija kvadratnog sistema (3.1) u kružni sistem (3.2)

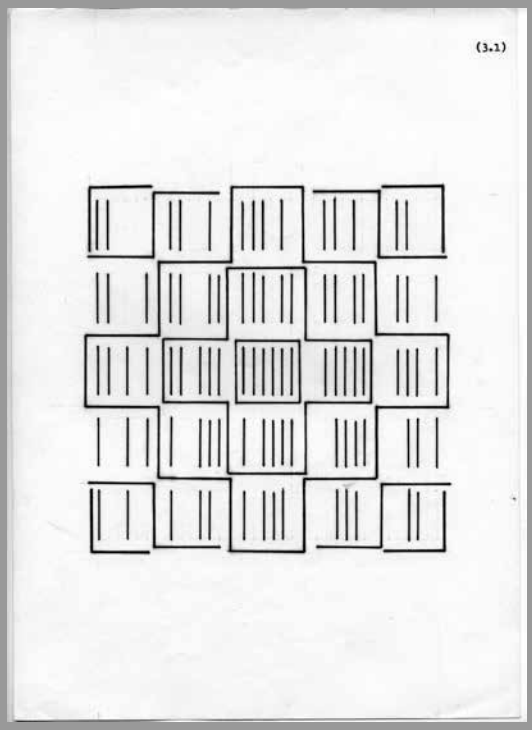
(1)

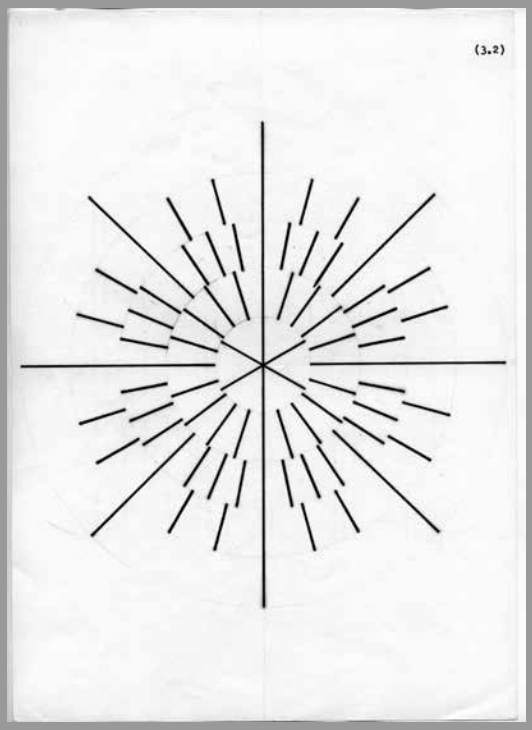


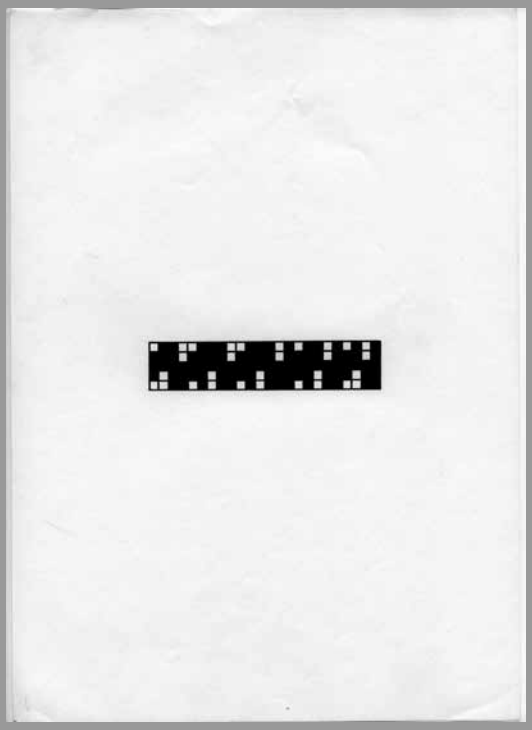
(2)



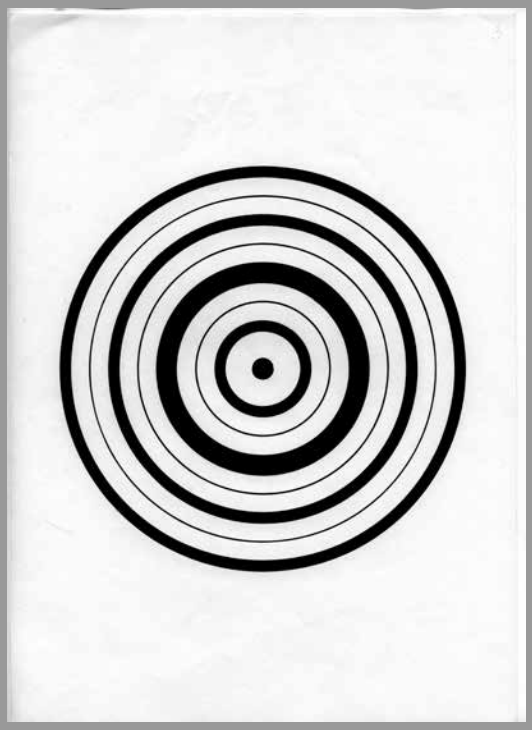
Reprint knjige Grupe 143, *Dominantne strukture*, februar-mart 1979.
A reprint of *Dominant Structures*, a book by Group 143, February-March 1979
Paja Stanković, Miško Šuvaković, Maja Savić, Vlada Nikolić, Neša Paripović





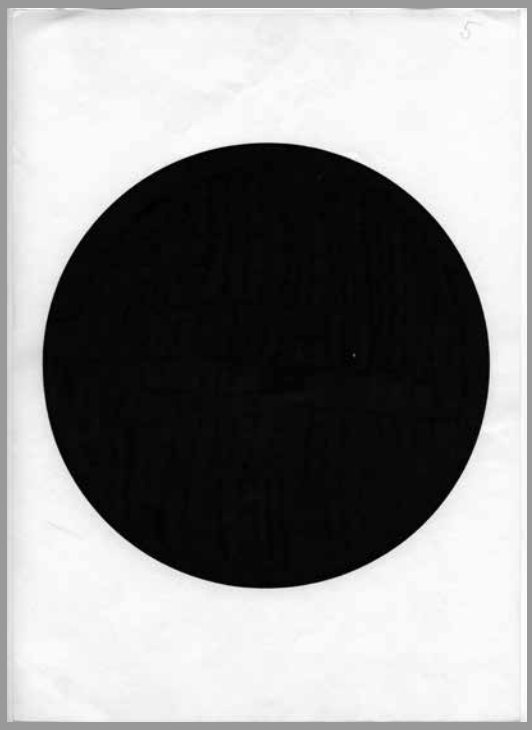






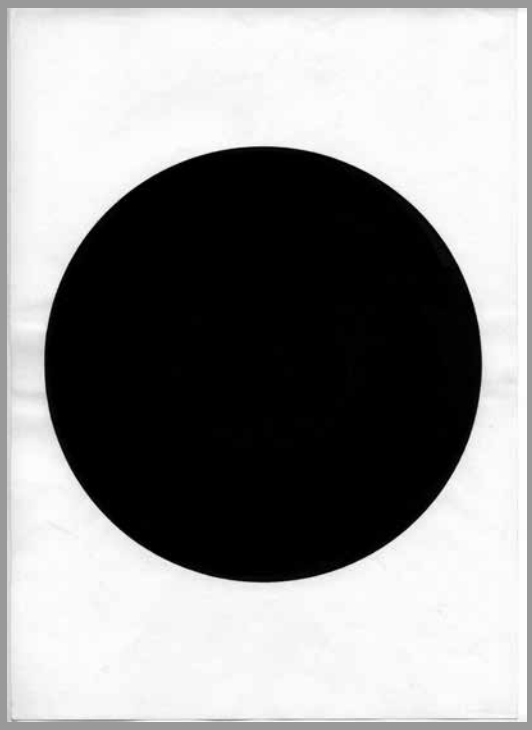


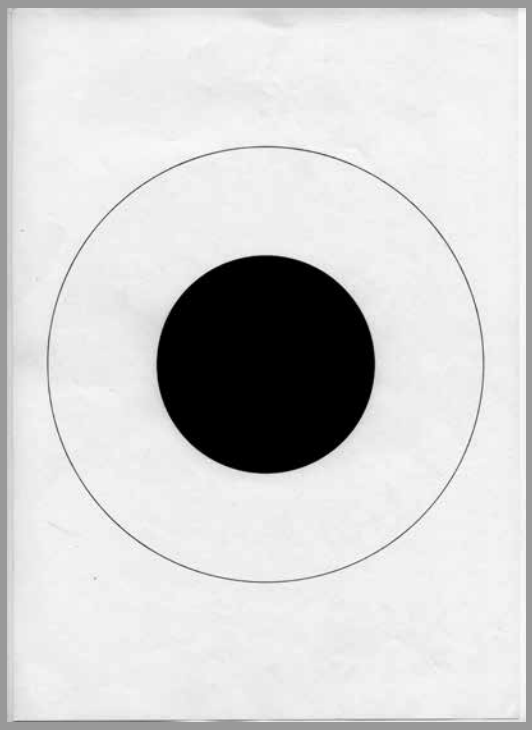
Reprint knjige Grupe 143, *Dominantne strukture*, februar–mart 1979.
A reprint of *Dominant Structures*, a book by Group 143, February–March 1979
Paja Stanković, Miško Šuvaković, Maja Savić, Vlada Nikolić, Neša Paripović

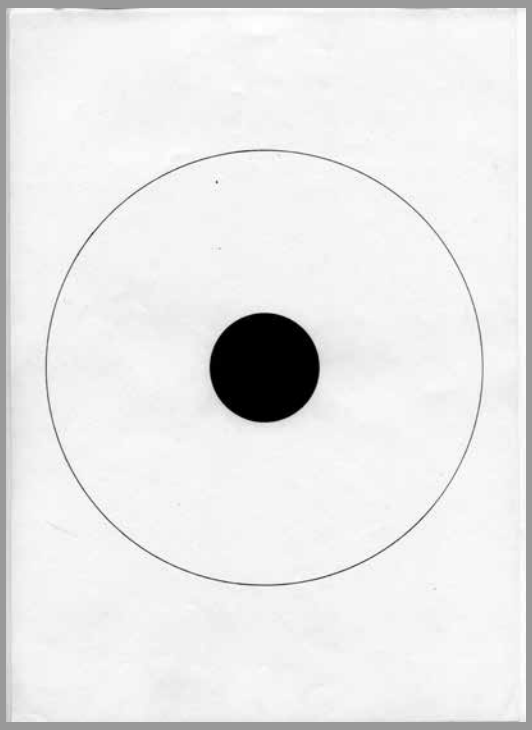

5

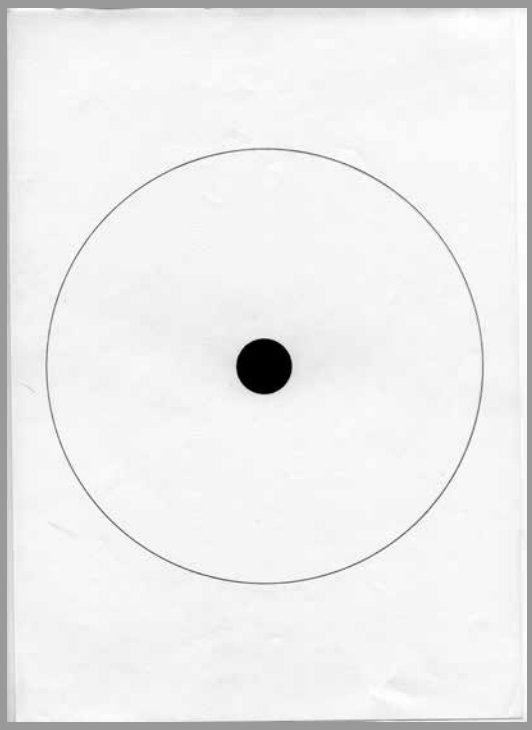
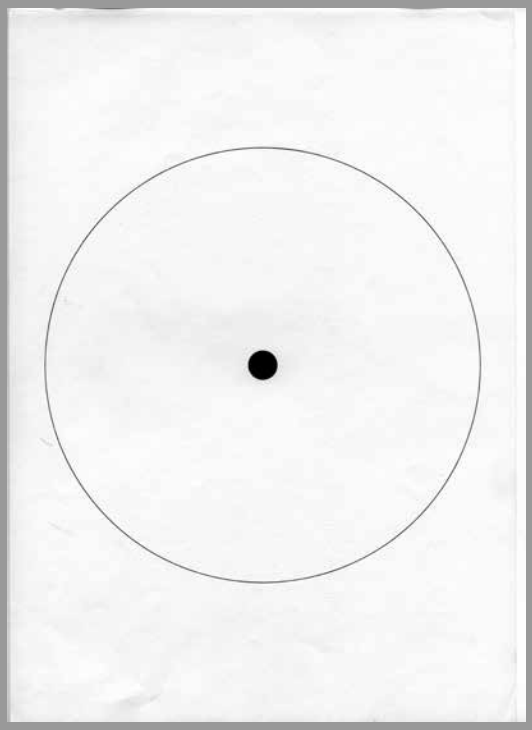
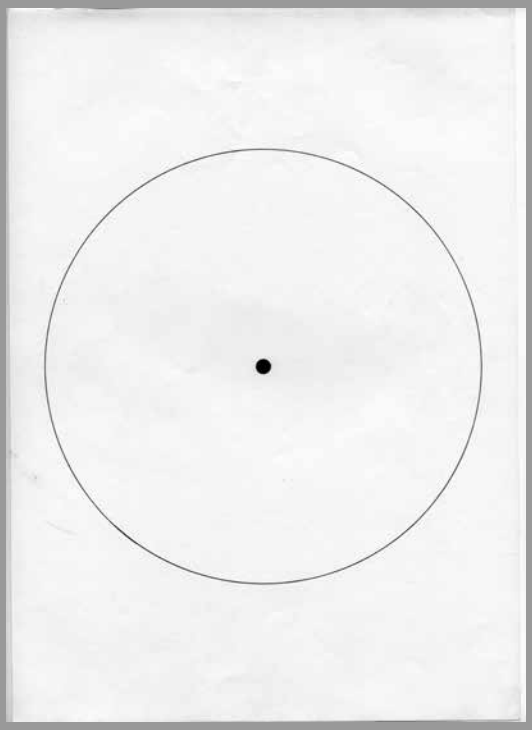
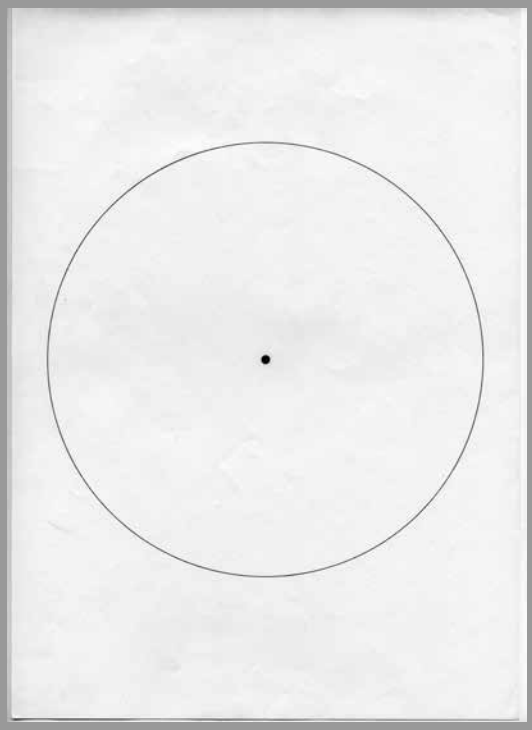
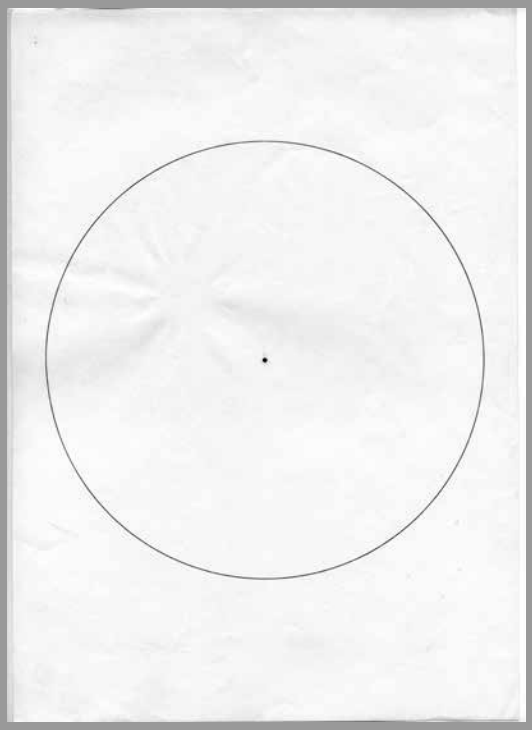
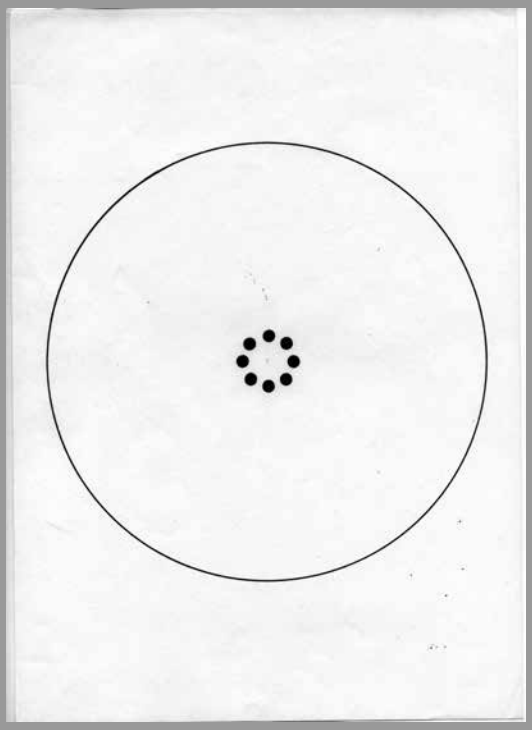

6

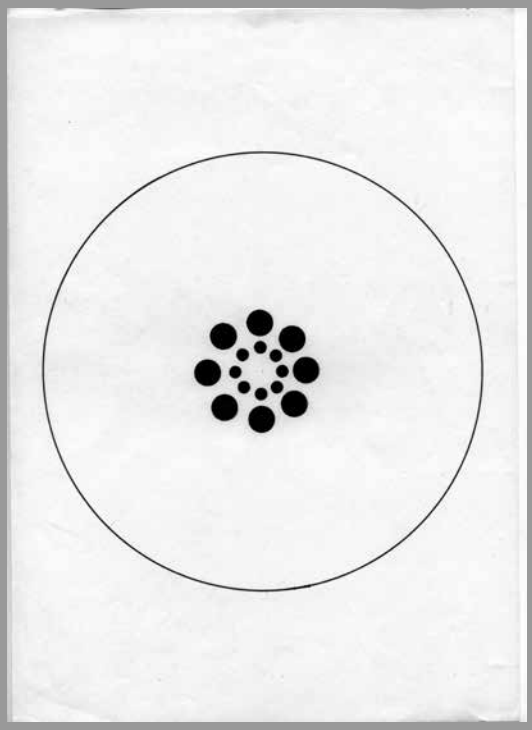

7

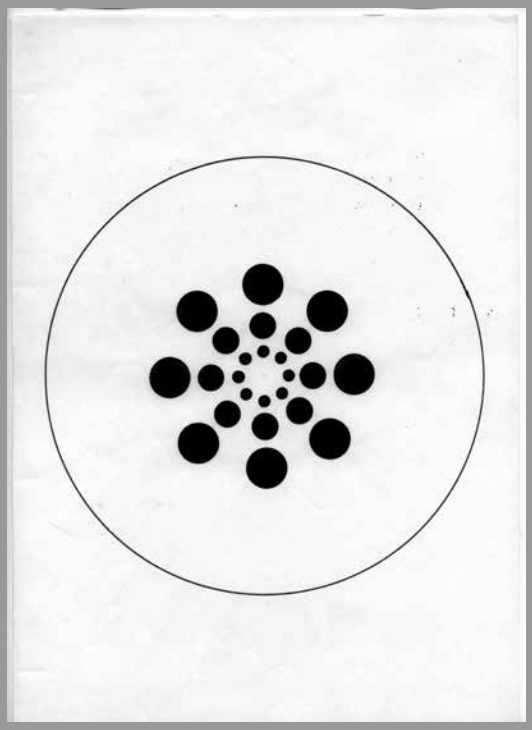


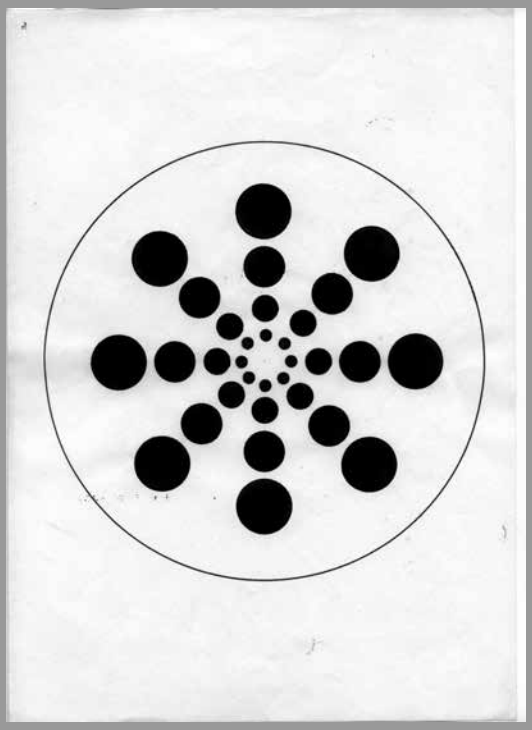


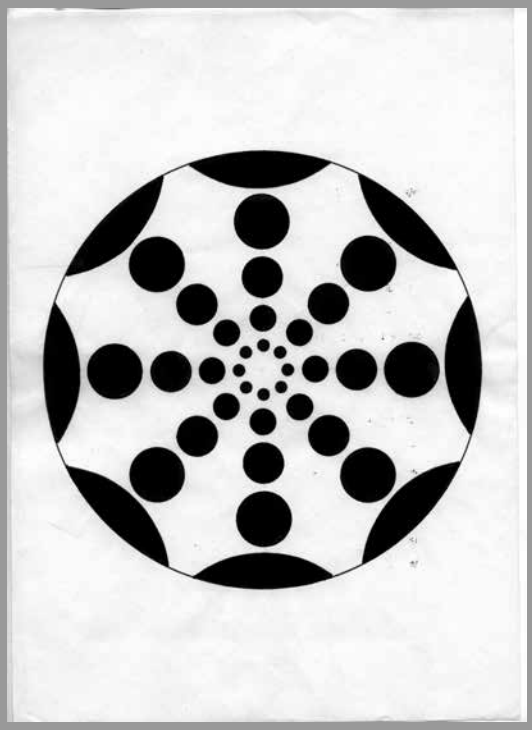










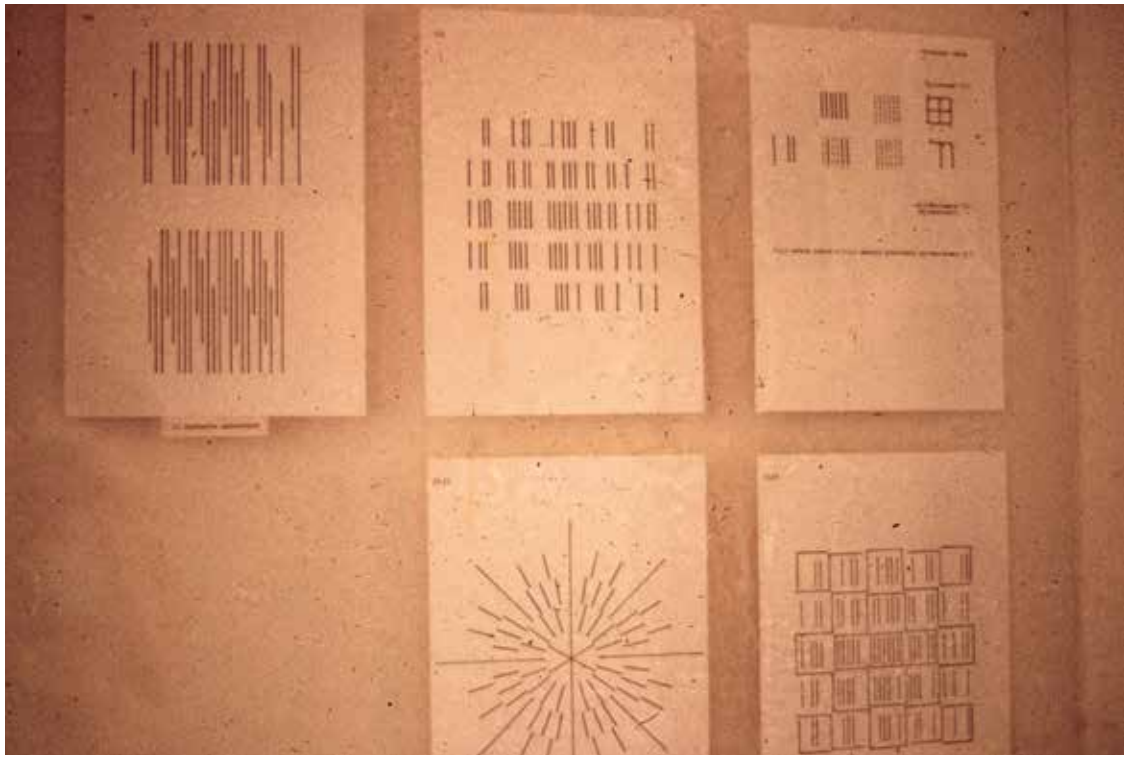
Reprint knjige Grupe 143, *Dominantne strukture*, februar-mart 1979.
A reprint of *Dominant Structures*, a book by Group 143, February-March 1979
Paja Stanković, Miško Šuvaković, Maja Savić, Vlada Nikolić, Neša Paripović

Savić) nastaje 1978. Knjiga je objavljena u 30 kseroksom umnoženih i povezanih primeraka. Kritčlou je analizirao geometriju islamskih paterna u odnosu na geometrijske, metafizičke i kosmološke principe islamske i antičke tradicije. Princip anikonične islamske umetnosti, koja u ikoničnom prikazivanju božanskog vidi opasnost idolatrije, bazira se na geometriji i kaligrafiji.[100] Broj ovih geometrijskih uzoraka je ograničen. Polazeći od kruga, koji važi za apsolutni oblik, centralnu ulogu igraju: trougao, kvadrat i šestougaonik. Kombinacijom, mutacijom, preklapanjem i drugim kombinatorskim postupcima iz ovog osnovnog inventara otvara se bezbroj mogućnosti upotrebe. Ako So Levit u svojim „Paragrafima o konceptualnoj umetnosti" govori o tome da je ideja mašina koja stvara umetnost, onda je fokus kod *Islamskih paterna* manje na ideji mističke tajne u brojevima i oblicima, već pre u „mašini" u koju se pretvara umetnik metodama ponavljanja i primenjivanja stalno iste sheme/obrazaca/paterna. Složena kulturalna značenja islamske kulture se transformišu u „prazne" sintaktički racionalizovane paterne koji se mogu beskrajno umnožavati i razvijati sistemima apstraktnih mreža. Apstrakcija, serijalnost, kombinatorika i aksiomatika su neki koncepti koji ove geometrijske paterne čine interesantnim za refleksije unutar Grupe 143. Nakon čitanja teksta i nakon diskusije o upotrebi geometrije, različitim vrstama njene upotrebe, na primer, u tradiciji evropske apstrakcije (Kandinski, Maljevič, Kle, Mondrijan) ili u američkom apstraktnom slikarstvu (Barnet Njuman /Barnett Newman/, Mark Rotko /Mark Rothko/, određene su dve grupe problema: a) određivanje grupnog rada kao sekvencionalne prakse, i izvođenje umetničkih radova doslednim razradama sintaktički postavljenih paterna i njihovih transformacija. Dok je prva knjiga sa crtežima (*Žuta sveska*) bila ostvarena/realizovana na principu individualnih radova koji su sabrani u knjigu, preduslovi za drugu knjigu crteža (*Islamski paterni*) bili su određeni unapred i postavljeni kao grupni kontekst rada. Prilog pojedinca unutar određenih uslova bio je otvorenog tipa. Formulacije pojedinačnih radova imale su sopstvenu nezavisnu konstrukciju i mogućnost da budu definisane kao partikularni model u odno-

and diagrams appeared in 1978. It was published in thirty Xeroxed and bound copies. Critchlow had analysed the geometry of Islamic patterns in relation to the geometric, metaphysical, and cosmological principles of Islamic and Ancient traditions. The anti-figural principle of Islamic art, which dismissed figural representations of the divine as idolatry, was predicated on geometry and calligraphy.[96] These geometric models are limited in number. Starting from the circle, which is considered the absolute form, the centrally important forms also include the triangle, the square, and the hexagon. Combining, mutating, overlapping, and otherwise manipulating these basic shapes opens up countless other possibilities of using them. If we remember that Sol LeWitt in his *Paragraphs on Conceptual Art* wrote of idea in terms of a machine that generates art, then the focus in *Islamic Patterns* is directed less at the idea of a mystical secret in numbers and shapes, than at that of a 'machine', into which the artist turns by applying and repeating always the same scheme/pattern. The complex cultural meanings of Islamic culture are thereby transformed into 'empty', syntactically rationalised patterns that may be reproduced and developed without end by means of abstract network systems. Certain concepts associated with these geometric patterns, such as abstraction, seriality, combinatorics, and axiomatics, made them interesting for Group 143. Having read Critchlow's text and discussed various kinds of using geometry, for instance in the tradition of European (Kandinsky, Malevich, Mondrian) and American abstract painting (Barnett Newman, Mark Rothko), the Group defined two groups of problems: establishing its work as a sequential practice and realising works by means of consistent elaborations of syntactically posited patterns and their transformations. Whereas *The Yellow Book*, Group 143's first book of drawings, was accomplished/realised in adherence to the principle of individual works assembled in a book, the preconditions for the Group's second book of drawings (*Islamic Patterns*) were given in advance and set as the work's group context. Under these preconditions, individual contributors had considerable freedom. Individual works



Vladimir Nikolić, knjiga Grupe 143, „Dominantne strukture", instalacija u Galeriji SKC, Beograd, 5. maj 1979.
Vladimir Nikolić, "Dominant Structures", a book by Group 143, installation at Students' Cultural Centre Gallery, Belgrade, 5 May 1979



Grupa 143, „Dominantne strukture", instalacija u Galeriji SKC, Beograd, 5. maj 1979.
Group 143, „Dominant Structures", installation at Students' Cultural Centre Gallery, Belgrade, 5 May 1979

su prema partikularnom primeru iz knjige Kritčloua *Islamski paterni*. Preciznije rečeno: osnovne strukture koje su karakteristične za specifične geometrijske dvodimenzionalne procese formulisane su na sličan način:

1. problem slučajne veličine
2. problem mere
3. problem transformacije koja sledi progresiju.

U pogledu kontekstualne definicije serije crteža kao celine ili dela kao partikularnog slučaja pružaju se paralelne pozicije „strukture kao strukture" i „strukture kao arhetipa".

Knjiga *Dominantne strukture* nastala je između februara i marta 1979. kao zajednički rad Miška Šuvakovića, Paje Stankovića, Maje Savić, Vladimira Nikolića i Neše Paripovića po zadatim javnim pravilima „transformacione jezičke igre". Knjiga je realizovana u jednom primerku. Unutar određenog perioda svako od saradnika je jedan za drugim vršio transformacije vizuelnih struktura. Pritom su rezultati prethodnog saradnika služili kao polazna tačka sledećem saradniku. Uputstva za ta izvođenja glase:

– prvi saradnik (redosled je slučajan) počinje transformacioni proces/određuje dominantnu strukturu transformacionog procesa

– drugi saradnik nastavlja/počinje rad na dominantnoj strukturi prvog saradnika formulišući drugi transformacioni proces/određuje dominantnu strukturu drugog transformacionog procesa[101]

Nastale transformacije dominantnih struktura su pritom principijalno beskonačne i jedino su ograničene predodređenim tokom izvođenja kao i vremenskim ograničenjem. Svaka transformacija se nastavlja na sledeću, može u sebi da nosi svaku vrstu realizacije i njena pojava je potpuno nezavisna od prethodne u pogledu vizuelnosti. Ideja beskonačnih transformacija elementarnih vizuelnih struktura, kao što je već tematizovana u drugim

were formulated according to their own independent construction and could also be defined as particular models regarding a particular example from Critchlow's *Islamic Patterns*. More precisely, basic structures characteristic of specific geometric two-dimensional processes were formulated in the following way:

1. The problem of random size.
2. The problem of measure.
3. The problem of transformations that follow progressions.

In terms of a contextual definition of the series of drawings as a whole or any part of it as a particular case there are two parallel positions: 'structure *qua* structure' and 'structure qua archetype'.

Dominant Structures was produced during February and March of 1979 as a collective work by Miško Šuvaković, Paja Stanković, Maja Savić, Vladimir Nikolić, and Neša Paripović, in accordance to the publicly set rules of 'transformative language-games'. The book was realised in a single copy. Over a limited period of time, the five artists worked sequentially, so that each of them performed transformations on the visual structure produced by the preceding artist. The performance directions read:

- the first collaborator (picked randomly) begins the transformation process / determines its dominant structure;
- the next collaborator continues / begins working on the first collaborator's dominant structure, formulating the next transformation process / determining its dominant structure.[97]

It should be noted here that the resulting transformations of dominant structures are in principle endless and are only bound by the predetermined performance sequence and the time constraint. Each new transformation could contain any kind of realisation and its visual appearance could be entirely independent from the preceding transformation. Having

radovima, ovde se dopunjuje aspektima iskustvenog vremena koje služi kao indikator za završetak procesa koji je sam po sebi beskonačan i arbitraran.

Bliska žanru knjige su izdanja samizdat časopisa *Katalog 143* koji je objavljen u tri broja od 1975. do 1977. Časopis je izdavan kao kseroks publikacija u tiražu od 30 do 50 primeraka.

U *Katalogu 143* br. 1 (mart-novembar 1975) objavljen je prvi programski tekst Grupe 143. Objavljeni su tekstovi, dokumenti i vizuelni radovi Biljane Tomić, Žarane Papić, Ivana Vejvode, Miška Šuvakovića, Gorana Đorđevića, Jovana Čekića, Ratomira Kulića, Stipeta Dumića i Ivana Marekovića.

U *Katalogu 143* br. 2 (decembar 1975 – mart 1976) objavljena je prva kritička i programska interpretacija rada Grupe 143 u formi pisma koje je napisala Biljana Tomić. Ona je istakla sledeću bitnu programsku odrednicu: „vođeni konstruktivnom prirodom pristupa u svim pravcima pojedinačnog ili grupnog rada, nazvali smo ta istraživanja mentalnim konstruktivizmom, odnosno, mentalnim konstrukcijama u jezičkom smislu i dijagramskim konstrukcijama u formalnom predstavljanju.“[102] U časopisu su objavljeni tekstovi i radovi: Jovana Čekića, Stipeta Dumića, Miška Šuvakovića, Paje Stankovića, Vladimira Kopicla, Miše Savića, Darka Hohnjeca, Neše Paripovića, Družine u Šempasu, grupni projekt „razgovor o moralu“ Grupe 143, Katalin Ladik, Branke Stipančić, Mladena Stilinovića, Svena Stilinovića, Željka Jermana, Fedora Vučemilovića, Vlade Marteka i Borisa Demura.

U *Katalogu 143* br. 3 (april 1976 – februar 1977) objavljen je drugi programski tekst Grupe 143 kojim je redefinisan značaj grupnog rada: „rad /mišljenje i ponašanje/ egzistira na nivou mikrostrukture.“[103] U časopisu su objavljeni tekstovi i radovi: grupni projekt Grupe 143 „razgovor o kritičkoj svesti“, Vladimira Nikolića, Jovana Čekića, Neše Paripovića, Maje Savić, Paje Stankovića, Biljane Tomić, Miška Šuvakovića, Darka Hohnjeca, Marka Pogačnika, Džozefa Košuta, Vladimira Kopicla, Borisa Demura, Željka Jermana, Mladena Stilinovića i Svena Stilinovića.

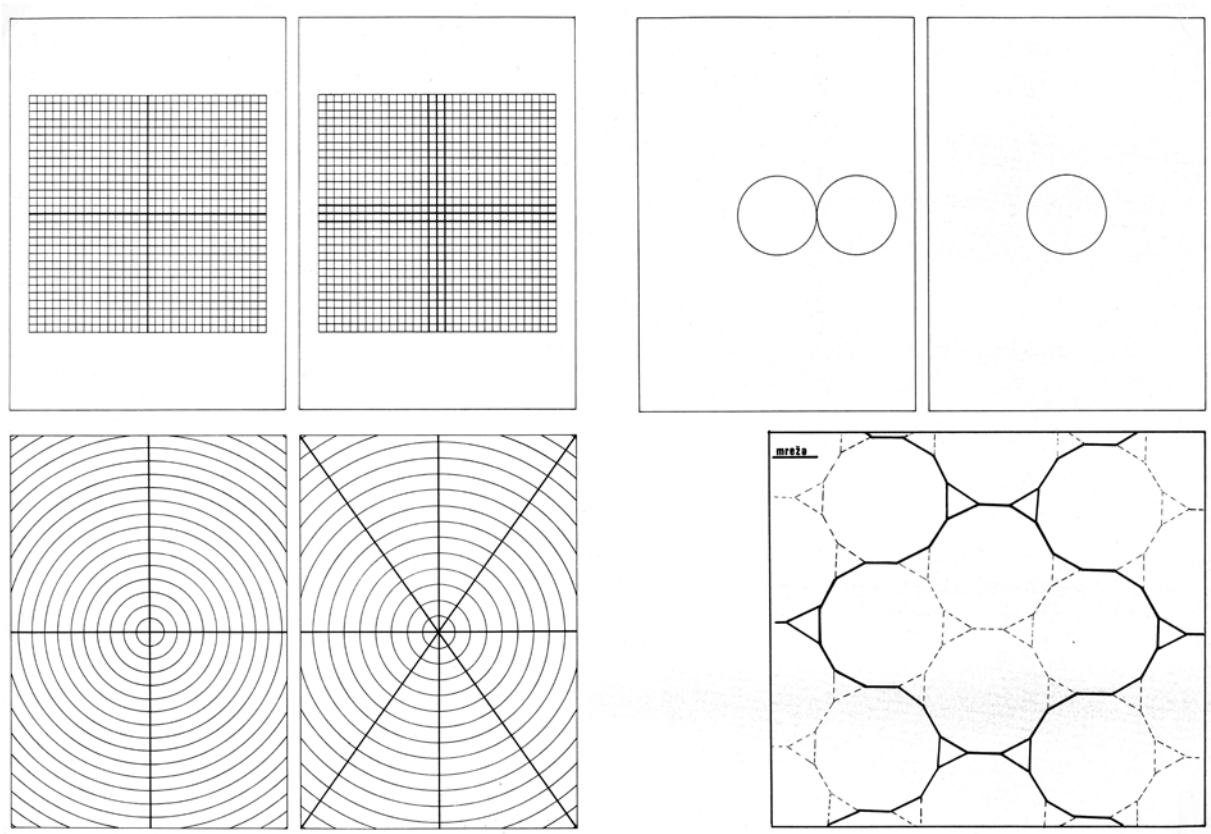
already been thematised in other works, the notion of endless transformations of basic visual structures was here complemented with aspects of experiential time, which here served to end an otherwise endless and arbitrary process.

The three volumes of the samizdat journal *Katalog 143*, published between 1975 and 1977, are also close to the genre of books. The journal was edited as a Xerox publication, with its circulation ranging from thirty to fifty copies.

The first issue of *Katalog 143* (March–November of 1975) carried Group 143's first programme text. It also contained texts, documents, and visual works by Biljana Tomić, Žarana Papić, Ivan Vejvoda, Miško Šuvaković, Goran Đorđević, Jovan Čekić, Ratomir Kulić, Stipe Dumić, and Ivan Mareković.

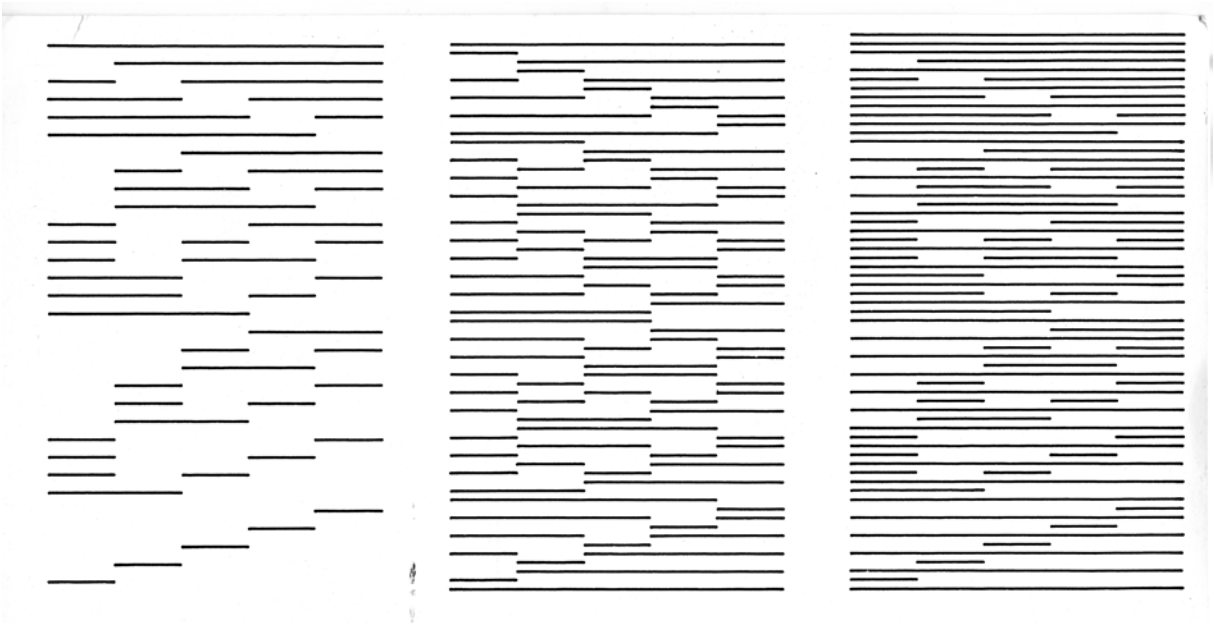
The journal's second issue (December–March 1976) carried the first critical and programme interpretation of Group 143's work in the form of a letter, written by Biljana Tomić. In her letter, Tomić stressed this important declaration: 'guided by the constructive nature of our approaches in all directions of our individual or collective work, we decided to call those explorations mental constructivism, that is, mental constructions in the linguistic sense and diagrammatic constructions in their formal presentations'.[98] The journal also published texts and works by Jovan Čekić, Stipe Dumić, Miško Šuvaković, Paja Stanković, Vladimir Kopicl, Miša Savić, Darko Hohnjec, Neša Paripović, the Šempas Commune, Group 143's group project 'A Conversation about Morals', Katalin Ladik, Brankica Stipančić, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Željko Jerman, Fedor Vučemilović, Vlado Martek, and Boris Demur.

Katalog 143, No. 3 (April 1976–February 1977) carried Group 143's second programme text, which redefined the significance of group working: 'working /thinking and behaving/ exists at the microstructure level'.[99] This issue also contained texts and works by Vladimir Nikolić, Jovan Čekić, Neša Paripović, Maja Savić, Paja Stanković, Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Darko Hohnjec, Marko Pogačnik, Joseph Kosuth, Vladimir Kopicl, Boris Demur, Željko Jerman, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, and Group 143's 'Conversation about Critical Consciousness'.



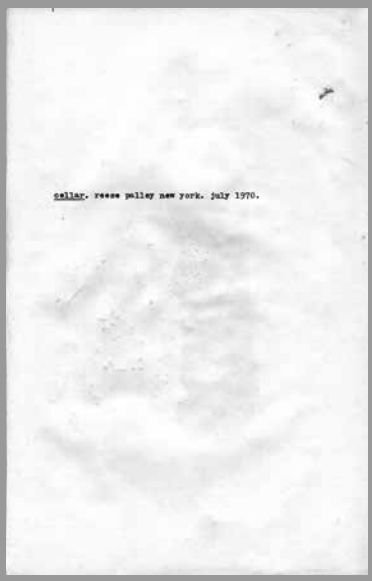
Crteži za izložbu u Galeriji Loža, Kopar: Paja Stanković, Mirko Dilberović, Vladimir Nikolić i Miško Šuvaković, juli 1980.
Drawings for the exhibition at Galerija Loža, Koper: Paja Stanković, Mirko Dilberović, Vladimir Nikolić and Miško Šuvaković, July 1980

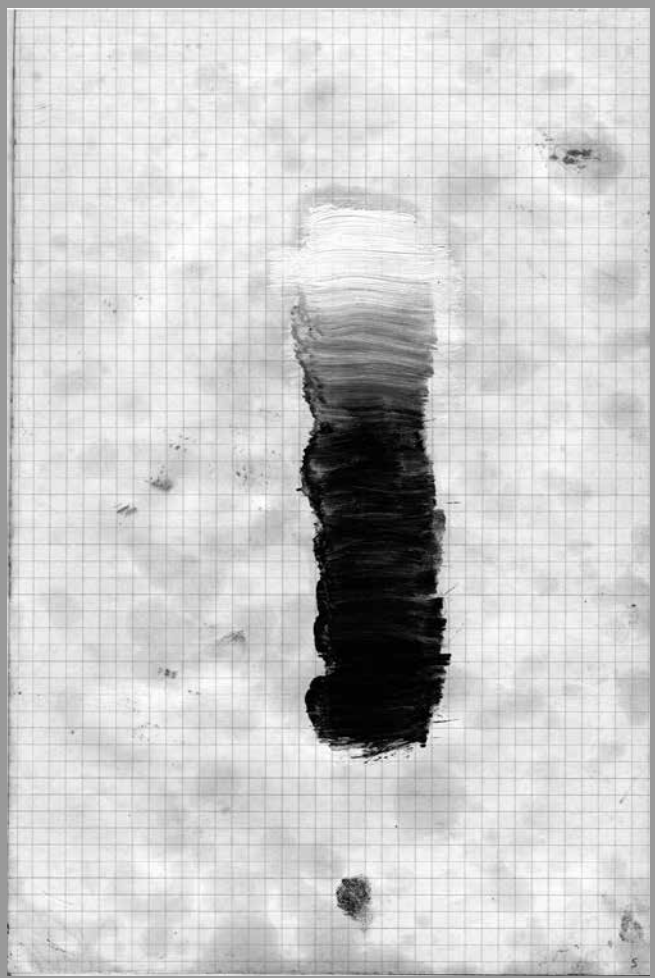
Časopis *Katalog 143* je zastupao pozicije analitičke i alternativne umetnosti i istraživačkog rada u jugoslovenskom prostoru nove umetničke prakse. Bio je sličan po strukturi časopisima kao što su novosadsko-subotički *WOW* u izdanju grupe Bosch+Bosch ili časopisu *Maj 75* u izdanju zagrebačkih umetnika proisteklih iz Grupe šest autora (Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Vlado Martek, Željko Jerman, Boris Demur, Fedor Vučemilović).



Crteži za izložbu u Galeriji Loža, Kopar - Maja Savić, juli 1980.
Drawings for the exhibition at Galerija Loža, Koper – Maja Savić, July 1980

In general, *Katalog 143* championed the positions of analytical and alternative art and exploratory work in the context of the new artistic practice in Yugoslavia. Its structure resembled those of the Novi Sad-Subotica *WOW*, published by the Bosch+Bosch group, and the Zagreb Maj 75 (May 75), published by the members of the Group of Six Authors from that city (Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Vlado Martek, Željko Jerman, Boris Demur and Fedor Vučemilović).

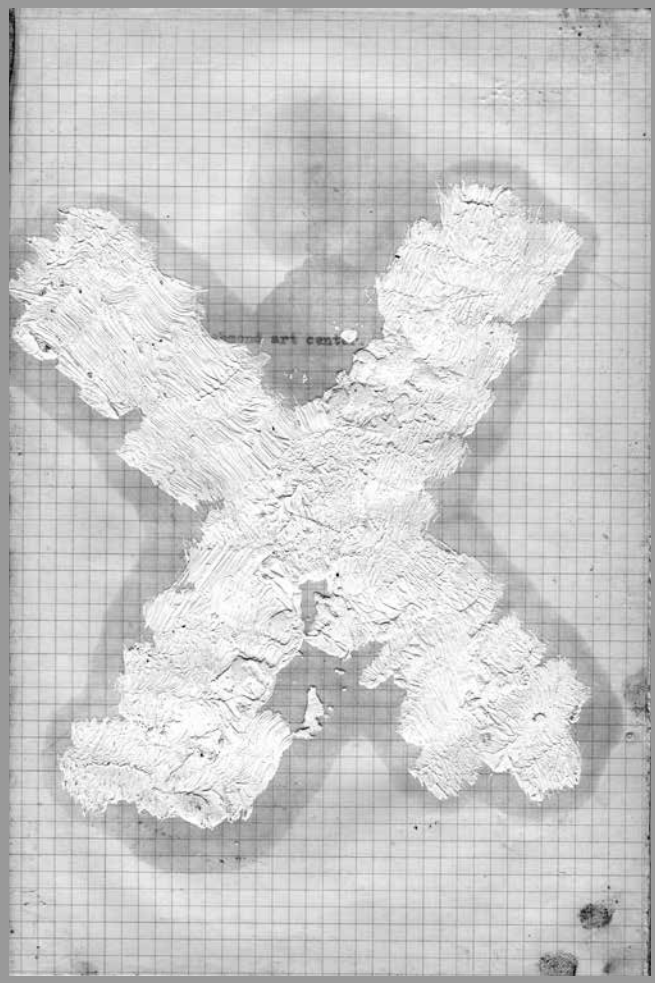






Grupa 143 (Vlada Nikolić, Maja Savić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), *Slike*, knjiga, 1977.
Group 143 (Vlada Nikolić, Maja Savić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), *Paintiings*, book, 1977





Analitička upotreba fotografije i filma

Dokumentacija procesa je važan aspekat u konceptualnoj umetnosti. Fotografija, film ili kseroks-kopije su pored tekstualnih i dijagramskih realizacija bili važniji posrednički i komunikacijski mediji u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti. Iako upotreba fotografija u umetnosti nije izum konceptualne umetnosti nego ima dugu istoriju još od izuma fotoaparata početkom devetnaestog veka, način njene upotrebe je bio sasvim nov. U konceptualnoj umetnosti nije više reč o istraživanju ili korišćenju tehničkih mogućnosti fotografije kao medija prikazivanja realnosti, odnosno, fotografija nije medij koji umetnici istražuju u formalno tehničkom smislu – u smislu eksperimenata sa fokusom, ekspozicijom, kadrom, blendom, perspektivom, oštrinom itd. Vizuelni aspekat ili umetnički postupak zasnovan na kompozicionim pravilnostima ne igra posebnu ulogu u konceptualnoj upotrebi fotografije. Na primer, Robert Si. Morgan (Robert C. Morgan) u odnosu na Daglasa Hjublera (Douglas Huebler) konstatuje: „Hjublerovi dokumenti su postavljeni kao dokaz strukture u kojoj je koncept suštinski nematerijalan i nevizuelan…“[104] Koncepti na kojima su radili umetnici bili su posredovani medijem filma, knjige ili fotografije. Dokumenti funkcionišu kao vizuelno-tekstualni „tragovi“ ili „znakovi“ koji upućuju na specifičan predmet, situaciju ili događaj. Način funkcionisanja je sintaktičke, a ne semantičke prirode, tako da dokumenti mogu funkcionisati u svakoj jezičkoj konstrukciji. Na taj način svako delo konceptualne umetnosti treba da se čita na različit način u zavisnosti od posebnih namera autora, i u zavisnosti od konteksta njegovog delovanja.

Istoričar umetnosti i kritičar Ješa Denegri, na primer, ulogu fotografije u konceptualnoj umetnosti opisuje na sledeći način: „Umetnici koji se služe medijem fotografije odbacuju na prvom koraku svaku direktnu i opisnu referencu, osnovna pobuda njihovog rada nije sadržana u težnji fotografskog prezentovanja aspekata stvarnosti, već se naprotiv ta pobuda sastoji u težnji specifične artikulacije znakova datih unutar jednog, za tu priliku posebno snimljenog prizora.“[105]

Analytical Applications of Photography and Film

Documenting processes is an important aspect of conceptual art. Alongside textual and diagrammatic realisations, photography, film, and Xerox-copies were important means of mediating and communicating in conceptual and post-conceptual art. Although using photography in art was not an invention of conceptual art but hails from a long tradition, dating back to the invention of photography in the early nineteenth century, the way it was used in conceptual art was entirely new. In conceptual art, photography was no longer about exploring or using the medium's technical capabilities to present reality; in other words, photography was no longer a medium that artists explored in the formal-technical sense – in terms of experimenting with focus, exposure, shot, blend, perspective, sharpness, etc. Visual aspects, or artistic procedures based on rules of composition, play no significant role in conceptual uses of photography. Regarding Douglas Huebler, for instance, Robert C. Morgan has concluded: 'the Huebler documents are presented as evidence of a structure in which the concept is essentially nonmaterial and nonvisual; the Polaroids represent a documentation that functions as internal components'.[100] The concepts explored by artists were relayed by means of books, photography, and cinematography. Documents function as visual-textual 'traces' or 'signs' that point to specific objects, situations, or events. They function in syntactic not semantic ways, which means that they may function in any linguistic construction. Therefore, any work of conceptual art should be read in its own way, according to its author's individual intent and the context of her acting.

For instance, critic and art historian Ješa Denegri has offered the following description of the role of photography in conceptual art: 'In the first place, artists who make use of the photographic medium reject any direct and descriptive reference; their basic motivation for their work is not to present aspects of reality photographically, but on the contrary, to achieve a specific articulation of the signs given in a scene that was specially photographed for that occasion'.[101]



Nesa Paripović, Grupa 143 : „Film: Pedagoške beležnice Pola Klea – problem progresije", c/b film, avgust 1976.
Nesa Paripović, Group 143: "Paul Klee's Pedagogical Sketchbook – the Progression Problem", b/w film, August 1976









Jovan Čekić, Neša Paripović, Miško Šuvaković, Grupa 143 : „Film: Pedagoške beležnice Pola Klea – problem progresije", c/b film, avgust 1976.
Jovan Čekić, Neša Paripović, Miško Šuvaković, Group 143: "Paul Klee's Pedagogical Sketchbook – the Progression Problem", b/w film, August 1976









Fotografske slike ne upućuju ni na šta sem na sebe i njihovu tehničku stranu reprodukcije. Ne radi se o semantičkim odnosima prema prikazanoj stvarnosti nego o sintaktičkim uslovima, koji se manifestuju medijski ili transmedijski. Fotografija se koristi, zapravo, kao „antimedij". Razlog njene upotrebe leži u pretpostavci umetnika da ona može da indeksira[106] na adekvatan način prepozicije koje se nalaze u umetničkom radu. Ono što se vizuelno može opaziti funkcioniše kao strukturalni element konceptualnog sistema. Pošto umetnički rad nije nužno orijentisan ka čulnom opažanju, njegovo posredovanje zavisi od načina koncipiranja i strukturiranja dokumentacije koja posreduje specifična autorefleksivna ili refleksivna značenja o istraživanju u umetnosti i istraživanju umetnosti. Taj sistem se sastoji od fotografija, mapa, crteža, objašnjenja dijagramima.

Filiberto Mena u delu *Analitička linija moderne umetnosti* u analitičkoj fotografiji vidi logičan nastavak kritike ikoničkog prikazivanja, budući da fotografija važi za bitan primer vernog odraza stvarnosti. Kao posledica toga analitička umetnost smatra njenim zadatkom da tematizuje jezik fotografije koji je uslovljen konvencijama i kulturom. U konceptualnoj umetnosti se mit o fotografiji kao „prirodnom jeziku" bez kodeksa i sintakse – analogno sa „prirodnim znakom" u jeziku – dovodi u pitanje, a pažnja se preusmerava na njenu pragmatičnu komponentu. Fotografija dakle ne reprodukuje stvarnost, ona naprotiv sama funkcioniše kao samostalni sistem značenja. Postaje bitno istraživanje performativnih elemenata snimanja, štampanja, biranja, prisvajanja i gledanja fotografija i fotografskih umetničkih radova. Insistira se da konceptualna fotografija nije zasnovana na „fotografskim umetničkim delima", već da je zasnovana na fotografskim radovima i fotografskim projektima.

Za umetnički rad Grupe 143 fotografija je bitan medij. Mnogi radovi se ostvaruju u obliku foto-dokumentacije ili foto-radova, tj. foto-projekata. Fotografija je pogodna za prikazivanje onih performativnih situacija i događaja koji se zasnivaju na procesima ili serijama, odnosno, oni su se bavili strukturiranjem pojedinačnih fotografija (sekvenci) u serije na osnovu kojih se rekonstruišu stvarni ili projektuju fikcionalni vizuelni procesi.

Photographic images refer to nothing but themselves and their technical side of reproduction. These photographs are not focused on their relating to the reality they represent, but on their media- or trans-media-manifested syntactic conditions. In fact, photography is used here as an 'anti-medium'. The reason of its usage has to do with the artist's assumption that it is able adequately to index the propositions that are contained in the work.[102] The visually perceivable functions as a structural element of a conceptual system. Since artistic working does not necessarily aim at sensory perception, relaying it depends on the ways in which one conceives and structures the documentation that mediates specific reflective or self-reflective meanings about explorations in and of art. That system consists of photographs, maps, drawings, and diagrammatic explanations.

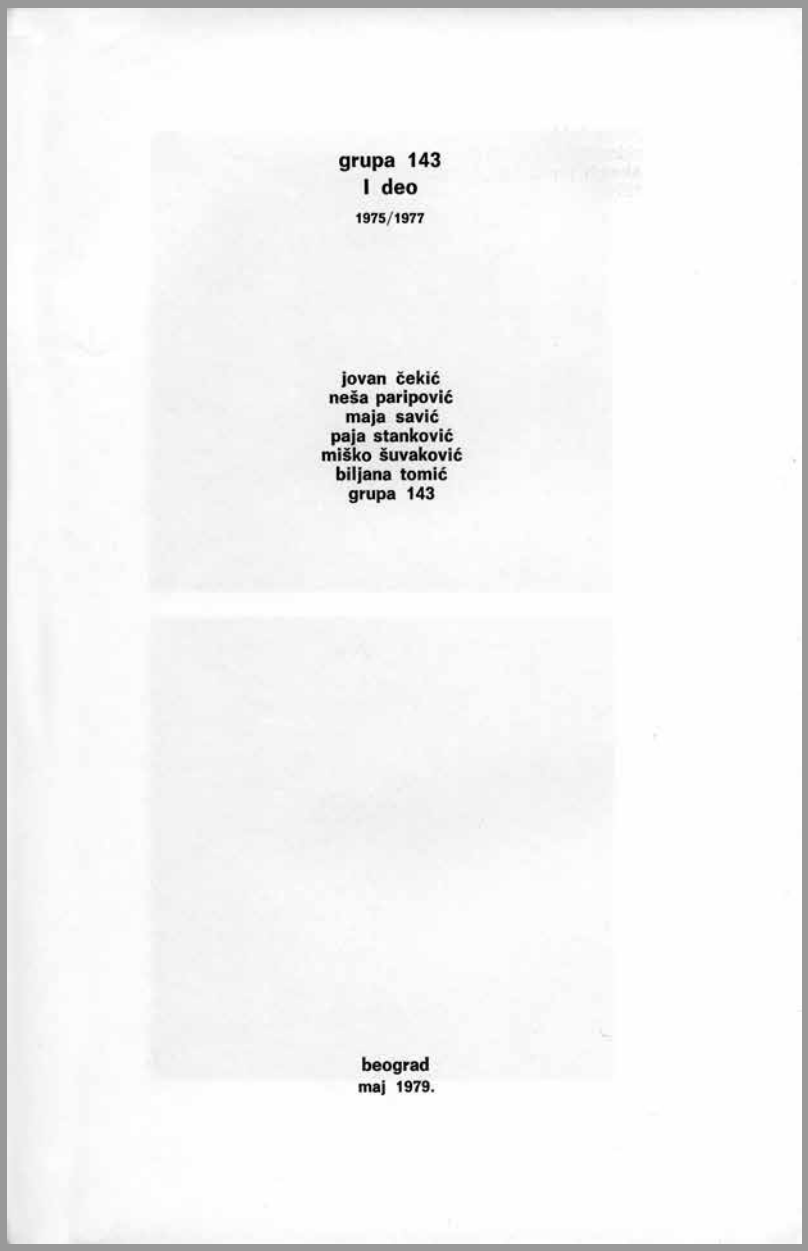
In his *Linea analitica dell'arte moderna*, Filiberto Menna views analytical photography as a logical continuation of the critique of figural representation, given photography's status as an important example of a faithful reflection of reality. As a result of that, analytical art considers it a duty to thematise the language of photography in its contingency on conventions and culture. Conceptual art challenges the myth of photography as a 'natural language' without a code or syntax, by analogy to that of the 'natural sign' in language, and instead focuses on its pragmatic components. Therefore, photography does not reproduce reality, but on the contrary, functions by itself as an independent system of signification. It becomes important to explore the performative elements of shooting, printing, selecting, appropriating, and looking at photographs and photographic works of art. Conceptual photography insists that it is based not on 'photographic works of art', but on photographic works and photographic projects.



Knjiga *Grupa 143*[107], objavljena povodom izložbe Grupe 143 u Galeriji srećna nova umetnost u SKC-u maja 1979, isključivo je zasnovana na foto-radovima, odnosno, na tekstualnim i foto-radovima. Knjiga je strukturirana u dva dela, prvi deo sadrži radove iz perioda od 1975. do 1977. godine sa radovima Jovana Čekića, Neše Paripovića, Maje Savić, Paje Stankovića, Miška Šuvakovića, Biljane Tomić i jednog kolektivnog rada „Razgovor u prirodi". Drugi deo prezentuje radove nastale tokom 1978. i 1979. godine sa radovima Mirka Dilberovića, Vlade Nikolića, Neše Paripovića, Maje Savić, Paje Stankovića, Miška Šuvakovića, Biljane Tomić i jednog kolektivnog rada „Razgovor o prirodi". Knjiga *Grupa 143* pripada žanru takozvanih „foto-knjiga". U knjizi su prezentovani radovi koji su dokumentarnog karaktera, foto-performansi, primeri istraživanja foto-medija i foto-tekstualni radovi. Čekić je izveo karakterističan primer autorefleksivnog foto-performansa u radu „Skice za autoportret" (1976), Paripović je u radu „Foto-dosije" (1976) inicirao svoj budući projekt zasnovan na prisvajanju dokumetnarnih fotografija snimanih u svetu umetnosti na kojima je grafički indeksirao svoju prisutnost. Maja Savić je u tekstualnom foto-radu „Mišljenje prožeto osećanjima" (1976) suočila odnos verbalne i vizuelne subjektivizacije. Stanković je izveo jednu ciničnu dekonstrukciju ikoničnosti fotografije snimanjem crnog pod određenim uslovima („Bez naziva", 1977). Šuvaković je istraživao „fenomenološke" odnose mentalnih struktura i prostorno-vremenskih procesa („Vremenska progresija /prostorna progresija", 1975). Biljana Tomić je istraživala svoj metakoncept „paralelnih realnosti" serijom autoportreta („Paralene realnosti", 1976). Grupni projekt „Razgovor u prirodi" je serija dokumentarnih fotografija koje prikazuju učesnike razgovora Jovana Čekića, Biljanu Tomić, Nešu Paripovića, Paju Stankovića i Miška Šuvakovića u prirodnom ambijentu vrta. U drugom delu knjige su prezentovani projekti: foto-autorefleksije Mirka Dilberovića („Objekti A i B su snimljeni", 1978), ludistička performativna akcija Vlade Nikolića („30. decembar" 1978, 1978), plakat sa dekonstrukcijom komunikacijskih odnosa u svetu umetnosti Neše Paripovića („Sex, Politics, Drugs, Art",

Photography was an important medium for Group 143. Many of its works were realised in the form of photo-documentation or photo-works, i.e. photo-projects. Photography is convenient for exhibiting those performative situations and events that are predicated on processes or series; in other words, Group 143 used photography to structure individual sequences into series, which formed the basis for reconstructing real or projecting fictional visual processes.

Grupa 143, a book published on the occasion of the Group's exhibition at the Happy New Art gallery in May of 1979, contains of photo-works only, that is, of textual and photo-works. The book comprises two parts, the first of which contains works made between 1975 and 1977, including works by Jovan Čekić, Neša Paripović, Maja Savić, Paja Stanković, Miško Šuvaković, and Biljana Tomić, as well as one collective work, 'A Conversation in Nature'. The second part presents works made in 1978 and 1979, including those by Mirko Dilberović, Vlada Nikolić, Neša Paripović, Maja Savić, Paja Stanković, Miško Šuvaković, and Biljana Tomić, as well as another collective work, 'A Conversation about Nature'. *Grupa 143* belongs to the genre of so-called 'photo-books'. The works it presents are of a documentary character, photo-performances, research examples of photo-media, and photo-textual works. In his work 'Skice za autoportret' (Sketches for a Self-Portrait, 1976), Čekić realised a characteristic example of self-reflective photo-performance, whereas Paripović initiated in his *Foto-dosije* (A Photo-File, 1976) his future project that would be based on appropriating documentary photographs taken in the world of art, in which he provided a graphic index of his presence. In her photo-textual work *Mišljenje prožeto osećanjima* (Thinking Pervaded by Feelings, 1976), Maja Savić confronted the relationship of verbal and visual subjectification. Stanković performed a cynical deconstruction of the iconicity of photography by photographing black under certain conditions (*Bez naziva* / Untitled, 1977). In *Vremenska progresija / prostorna progresija* (Temporal Progression / Spatial Progression,



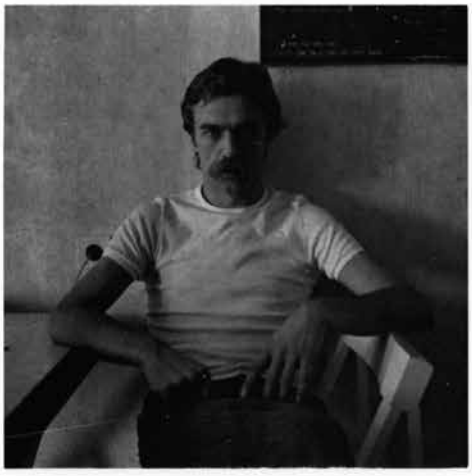
Grupa 143, Knjiga fotografija 1975-1979, Galerija Srećna nova umetnost, Beograd i Galerija Studentskog centra Zagreb, 1979.
Group 143, Book of Photographs 1975-1979, Happy New Art Gallery, Belgrade and Students' Centre Gallery, Zagreb, 1979

jovan čekić
skica za autoportret
sketch for a selfportrait
1976













neša paripović
foto-dosije
photo-dossier
1976



















maja savić

mišljenje prožeto osećanjima
/sve se oseća kao misao
mišljenju razgovori oduzimaju
važnost ozbiljnost istinu
zapisana misao takođe gubi važnost
ali ponekad stiče novu

pondering permeated by feelings
/everything is felt as a thought
talking deprives pondering of
importance gravity truth
the written down thought loses
importance also though it acquires
a new one sometimes
1976





paja stanković

1 snimak crnog pod određenim okolnostima
2 format slučajno odabran
3 redosled određen redosledom izrade

1 the photograph of the black under determined circumstances
2 the format accidentally selected
3 the order determined by the order of performance

1977



miško šuvaković

vremenska progresija: 6.30 6.35 6.45 7.00 7.20
prostorna progresija: 0 1 3 6 10
time progression: 6.30 6.35 6.45 7.00 2.20
space progression: 0 1 3 6 10
1975











biljana tomić
paralelne realnosti
parallel realities
1976



juče — danas — sutra
yesterday — today — tomorrow



prošlost — sadašnjost — budućnost
past — present — future

grupa 143
razgovor u prirodi
conversing in open-air
1976











II deo

1978/1979

mirko dilberović
vlada nikolić
neša paripović
maja savić
paja stanković
miško šuvaković
biljana tomić
grupa 143

mirko dilberović

objekti A i B su snimljeni iz tačke koja se nalazi na polovini rastojanja između njih
decembar 1978

the objects A and B photographed from the point which is situated half way between them
december 1978

objekat A
the object A





objekat B
the object B

vlada nikolić
30 decembar 1978
december 30th 1978







neša paripović

kakva je poruka? da li izraz lica odaje poruku? šta znači šapat na plakatu? da li je poruka protivzakonita? nije li u pitanju lična paranoja? da li smeh znači smeh ili ga treba protumačiti? da li se nešto prikriva? šta bi bila skrivena poruka umetnosti? postoji li droga u seksu i obratno? na koju se drogu misli? postoji li umetnost u politici i obratno? na koju se politiku misli? zašto su četiri reči napisane na engleskom jeziku? zašto su četiri reči ispisane rukom? da li je plakat rad-poruka? da li je plakat doživljaj ili poziv na razmišljanje? da li se radi o šali? da li je plakat poziv na akciju? da li je plakat glupost? da li su pojedine fotografije ilustracija četiri reči? u kakvom su međusobnom odnosu elementi ovog plakata? da li su osobe na fotografijama pozirale? zašto jedno lice na plakatu ima naočare za sunce? da li je šapat ilustracija zabranjenog ili neizgovorljivog? zašto su četiri reči u zagradi? da li je raspored fotografija nameran? da li su četiri reči u smišljenom redosledu? zašto je na svim fotografijama smeh?
1979

what is the message? is the message disclosed by the expression of the face? what is the meaning of whispering shown on the poster? is the message against the law? isn't it the matter of a personal paranoia? does the laughing means laughing or should it be interpreted? is there something concealed? what would be a hidden mesage of art? is there any drugs in sex and vice versa? what kind of drugs is thought of? is there any art in politics and conversely? what kind of politics is thought of? why four words written in english? why four words in handwriting? is the poster a work-message? is the poster an experience or a call to pondering? is it the matter of a joke? is the poster calling for an action? is the poster a dumbness? are particular photographs illustrating the four words? what is the mutual relationship of the poster's elements? have the persons modelled for the photographs? why one face on the poster has the sun-glasses on? is the whisper an illustration of the forbidden or unspeakable? why the four words are in brackets? is the arrangement of the photographs intentional? are the four words in a forethought order? why is there a laughter on all the photographs
1979



PORUKE – MESSAGES

(Sex, Politics, Drugs, Art)

maja savić





avgust 1976 zlatibor





maj 1977 beograd





januar 1979 despotovac

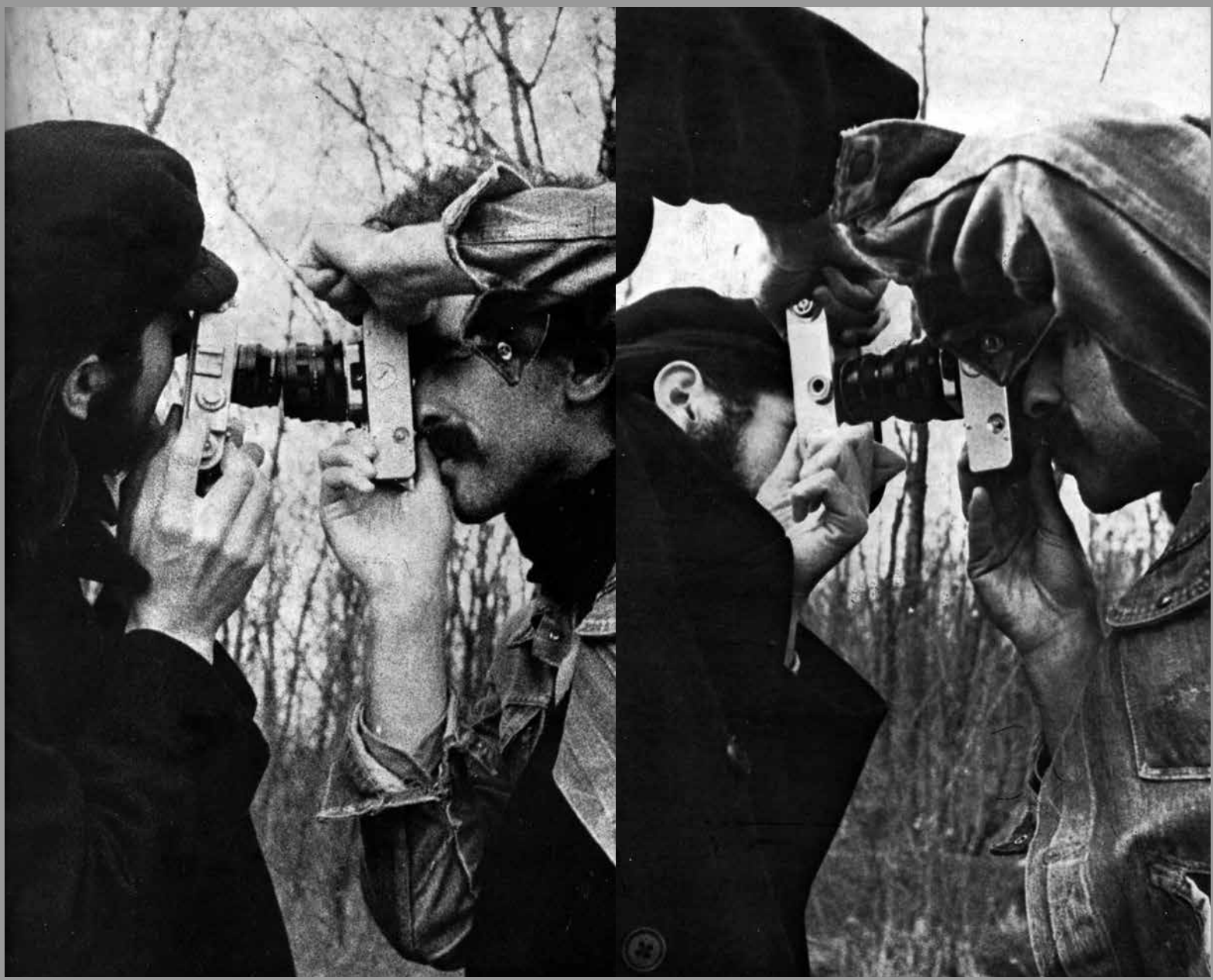
paja stanković

1 dokument procesa / snimanje crnog pod određenim okolnostima
2 format slučajno odabran
3 redosled hronološki

1 the document of the process / photographing the black under determined circumstances
2 the format accidentally selected
3 the order chronologyical

1979





miško šuvaković

vremenska struktura
I izolovana jedinica — vreme: 1975, mesto: x
II izolovana jedinica — vreme: 1976, mesto: y
III izolovana jedinica — vreme: 1979, mesto: z
»aktivnost stavljanja prošlosti iza
kao prošlog i stavljanja budućnosti
ispred kao budućeg je sadašnji čin« (d. c.)
niz: I . . . II . . . III — indukcija — IV . . .

the time structure:
I the isolated unit — time: 1975, place: x
II the isolated unit — time: 1976, place: y
III the isolated unit — time: 1979, place: z
»the action of putting the past behind
as past and putting the future
ahead as future is a present act« (d. c.)
the series: I . . . II . . . III — the induction — IV . . .
1979







biljana tomić
manasija 1962

ДАНИ	НОВИ	СТАРИ	1978. СЕПТЕМБАР — 30 дана	
			ЗА ПРАВОСЛАВНЕ	ЗА РИМОКАТ.
П	1	19	Св. муч. Андреј Страт.; свештмуч. Тимотеј	Егидиј опат
С	2	20	Св. пророк Самуило; свештмуч. Филип ●	Максима мч.
			Недеља 11. по Духовима. Гл. 2. Јев. вас. 11. На Лит. Ап. 141. Јев. Матеј зач. 77.	
Н	3	21	Св. ап. Тадеј; св. муч. Васа и њена деца	Нед. 22. обична
П	4	22	Св. муч Агатоник	Розалија дј.
У	5	23	Св. муч. Луп; св. Иринеј (Одан. Успенија)	Ловро Јустин
С	6	24	Свештмуч. Евтих	Петроније и др. мч
Ч	7	25	Пренос мошт. ап. Вартоломеја; ап. Тит	Марко Крижевски
П	8	26	Св. муч Адријан и Наталија	МАЛА ГОСПА
С	9	27	Преп. Пимен Велики; Осије Кордовски	Петар Клавер
			Недеља 12. по Духовима. Гл. 3. Јев. вас. 1. На Лит. Ап. 158 и 334. Јев. Мт. 79. и Мт. 11.	
Н	10	28	Преп. Мојсеј; **Сабор Српских Светитеља** ☽	Нед. 23. обична
П	11	29	Усековање главе св. Јована Крститеља	Прот и Хијацинт
У	12	30	Св. Алекс. Нев. **Кирил, Никон и Макарије**	Име Маријино
С	13	31	Полагање појаса Пресвете Богородице	Иван Кризостом
Ч	14	1	СЕПТ. — Св. Симеон Столп.; Црква. нова год.	УЗВ. СВ. КРИЖА
П	15	2	Св. муч. Мамант; св. Јован Постник	Жалосна БДМ
С	16	3	Св. Антим; **Св. Јованикије Српски** ☿	Корнелиј пмч
			Недеља 13. по Духовима. Гл. 4. Јев. вас. 2. На Лит. Ап. 166. Јев. Матеј зач. 87.	
Н	17	4	Свештмуч. Вавила; про. Мојсеј Боговидац	Нед. 24. обична.
П	18	5	Св. Захарија и Јелисавета	Јосип Куперт.
У	19	6	Чудо св. арх. Михаила; муч. Евдоксије	Јануарије бмч.
С	20	7	Св. муч. Созонт (Претпр. Рожд. Пресв. Бог.)	Кандида и Сузана
Ч	21	8	Рожд. Пресв. Богородице — Мала Госпођа	Матеј ап. и ев.
П	22	9	Св. прав. Јоаким и Ана; муч. Севастијан	Тома а Вилла
С	23	10	Св. муч. Минодора, Митродора и Нимфодора	Патерније пмч.
			Нед. 14. по Духовима — пред Воздвижењем. Гл. 5. Јев. вас. 3. На Лит. Ап. 215 и 170. Јев. Јн. 9. и Мт. 89.	
Н	24	11	Преп. Теодора Алекс.; Сергије и Герман ☽	Нед. 25. обична
П	25	12	Св. муч. Автоном (Одан. Рожд. Пресв. Бог.)	Аурелија и др.
У	26	13	Св. муч. Корнилије (Претпр. Воздвижења)	Кузма и Дамјан
С	27	14	Воздвижење часног Крста-Крстовдан	Винко Паулски
Ч	28	15	Вељмуч. Никита; **Св. Јосиф Нови**	Вјенцеслав мч.
П	29	16	Вељмуч. Јефимија; преп. Дорот. и Кипријан	МИХ. И ДР. АРХ
С	30	17	Св. Софија, Вера, Нада и Љубав	Јероним свуч.





studentski kulturni centar
student cultural center
11000 beograd, maršala tita 48

direktor/director
dunja blažević

izdavač/publisher
galerija srećna nova umetnost
happy new art gallery

suizdavač/co-publisher
galerija studentskog centra
zagreb, savska 25

izdanje/publication
1/79

grupa 143
group 143

urednik kataloga/catalogue editor
dragica vukadinović

recenzent/reviewer
ješa denegri

fotografije/photographs
autori/authors
& nebojša čanković

prelom/lay-out
dragan stojanovski

prevod/translation
rajka nišavić

štampa/printed by
srboštampa
beograd, dobračina 6

tiraž/printed in
600

maj 1979
beograd

1979), istraživanja binarnog odnosa prisutnosti i odsutnosti Maje Savić („Avgust“ 1976, „Zlatibor“, 1976), autorefleksivno predočavanje postupka snimanja crnog pod određenim uslovima Paje Stankovića („Dokument procesa“, 1979), konstruisanje fikcionalnog foto-narativa Miška Šuvakovića („Vremenske strukture“, 1979), autobiografske introspekcije Biljane Tomić („Manasija“ 1962, 1979). Grupni projekt je izveden kao serija fotografija prostora u kome je vođen razgovor o tom prostoru, pri čemu učesnici razgovora nisu snimljeni („Razgovor u prirodi“, 1979).

Konceptualni film

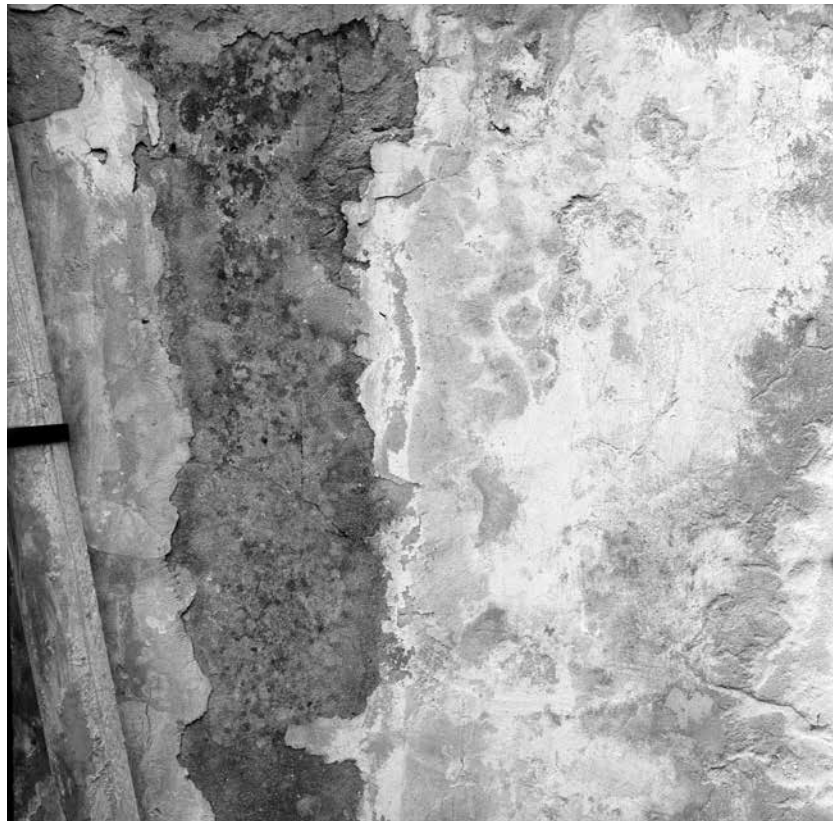
Grupa 143 je realizovala dva grupno koncipirana filma („Film br 1– Paralelne realnosti“ iz 1975 i „Film 2“ iz 1976) i započela rad na još dva filma koja nisu završena (film Čekića, Paripovića i Šuvakovića o teoriji boja Pola Klea iz 1975. i film o tezama praškog lingvističkog kruga Nikolića, Maje Savić i Šuvakovića iz 1978). Pojedini članovi grupe su realizovali samostalno individualne filmske radove. Filmovi su snimani amaterskim kamerama „duple osmice“ i „super osmice“.

Za filmove Grupe 143 važe slični parametri kao i za fotografske radove. Ne traga se za estetskim produktom. Film je bio sredstvo za beleženje akcija ili konceptualnih procedura medijem pokretnih slika. Između fotografskih serija sekvenci i filmskih radova postoji jasan odnos. Filmske realizacije Grupe 143 su medijski prevodi umetničkih istraživanja koja se u mediju filma mogu dokumetnarno zgusnuti. Performativnost i samorefleksija su ključni pojmovi za opisivanje ovih radova.

Miško Šuvaković o upotrebi filma kao medija kaže sledeće: „Ja koristim film – ja se ne bavim filmom“ i prevođenje umetničkih modela u medij filma naziva vrstom prevoda iz „zatvorenog jezika“ u „nezatvoren“ jezik, odnosno,

1975), Šuvaković explored the ‘phenomenological’ relations between mental structures and spatio-temporal processes. Biljana Tomić explored her meta-concept of ‘parallel realities’ in a series of self-portraits (*Paralelne realnosti /Parallel Realities*, 1976). The group project ‘A Conversation in Nature’ is a series of documentary photographs that show the participants of the discussion, Jovan Čekić, Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Neša Paripović, and Paja Stanković in the natural ambiance of a garden. The book’s second part presented the following projects: ‘*Objekti A i B su snimljeni*’ (Objects A and B Are Recorded, 1978), Mirko Dilberović’s photo-self-reflections; ’*30. decembar* 1978.’ (30 December 1978, 1978), Vlada Nikolić’s Luddist performative action; ‘*Sex, Politics, Drugs, Art*’ (1979), Neša Paripović’s poster with a deconstruction of communicational relations in the world of art; ‘Avgust 1976, Zlatibor’ (August of 1976, Zlatibor, 1976), Maja Savić’s exploration of the presence-absence binary; ‘Dokument procesa’ (The Document of a Process, 1979), Paja Stanković’s self-reflective presentation of the procedure of photographing black under certain conditions; ‘*Vremenske strukture*’ (Time Structures, 1979), Miško Šuvaković’s construction of a fictional photo-narrative; and ‘Manasija 1962’ (Manasija 1962, 1979), Biljana Tomić’s autobiographical introspections. ‘*Razgovor u prirodi*’ (A Conversation in Nature, 1979), the Group’s collective project, was realised as a series of photographs of the space where the conversation took place, but only of the space, excluding the participants in the conversation.





Miško Šuvaković, skice za film Grupa 143 : „Film no. 3 – po Praškom lingvističkom krugu", 1977.
Miško Šuvaković, sketches made for "Film no. 3 – After the Prague Linguistic Circle", a film by Group 143, 1977

prevođenje sa „jezika“ dijagramskih struktura na „jezik“ filma znači prevođenje sa „savršenijeg jezika“ na „nesavršen jezik“.[108] Na primer, američki konceptualni umetnik Vito Akonči (Vito Acconci) zastupa slično mišljenje kada kaže: „Većina nas nije zainteresovana za film kao film. Mene lično nije briga za postavljanje scena i uređivanje.“[109]

U novembru 1975. nastaje „Film br. 1 – Paralene realnosti“[110] kao film o mogućnostima izvođenja filma kao otvorenog i nesigurnog dokumenta. Koristeći dve kamere u ovom radu, sam proces snimanja filma postaje predmet prikazivanja. Time film postaje metafilm o mogućnostima samog medija, filmska refleksija o mediju filma u prezentovanju situacije dijaloga između Biljane Tomić i Miška Šuvakovića. Naslov „Paralelne realnosti“, koji je u samom filmu demonstriran i vizuelizovan dupliranjem slika u ogledalu, aludira na koncept Biljane Tomić da je umetnost dualitet suprotnosti: javno-privatno, utopijsko-trivijalno, sveto-profano. Film je snimljen sa dve kamere i u prvom delu prikazuje Miška Šuvakovića kako razgovora sa Biljanom Tomić. Pritom kamera naizmenično snima lica dveju osoba, ili njihov odraz u ogledalu, odnosno oba kadra. Udvostručavanje u vidu odraza u ogledalu, siluete i snimanja druge kamere prvom (jedna vrsta semantičkog brisanja) tematizuje konvencionalnost, odnosno jednodimenzionalnost percepcije (javlja se asocijacija „jednodimenzionalnog čoveka“ Markuzea /Herbert Marcuse/) i suprotstavlja joj se kompleksnost višeznačnosti, dakle nejednoznačnosti u obliku paralelnih stvarnosti snimanog i snimajućeg. Perspektiva se u toku projekcija više ne usmerava na totalitet prostora i osoba ispred i iza određene kamere, nego ona prikazuje naizgled proizvoljne fragmente setinga, te ukuzaje na fragmentaciju samog predočivog sveta.

Drugi film, „Film br. 2“[111], nastao je 1976. i tematizuje pitanje pogleda, perspektive i individualnosti u urbanom prostoru. Na filmu su radili, tj. u filmu su učestvovali: Neša Paripović, Maja Savić, Paja Stanković, Biljana Tomić i Miško Šuvaković. Projekt realizovan filmom opisan je sledećim stavom:

stavovi:

Conceptual Film

Group 143 realised two collectively conceived films: *Film br. 1 – Paralelne realnosti* (*Film No. 1 – Parallel Realities*, 1975) and *Film 2* (1976) and worked on another two unfinished film projects (Čekić, Paripović, and Šuvaković's film on Paul Klee's colour theory in 1975 and Nikolić, Maja Savić, and Šuvaković's film on the basic precepts of the Prague linguistic circle in 1978). Some of the Group's members produced their own film works independently from the Group. All of these films were shot with non-professional double-eight and super-eight cameras.

Similar parameters apply both to the Group's films and to their photographic works. Neither in film nor in photography was the Group interested in creating aesthetic objects. Rather, they used film as a means of recording actions and conceptual procedures by means of the motion picture medium. There is a clear relation between film works and photographic series of sequences. Group 143's film works therefore constituted media translations of artistic explorations that in the medium of film may be documentarily condensed. Performativity and self-reflection are key terms for describing these works.

Concerning the use of film as a medium, Miško Šuvaković has said the following: 'I use film – I don't do film', and called translating artistic models into the medium of film a kind of translating from a 'closed language' into an 'unclosed language', that is, from the 'language' of diagram structures into the 'language' of film, which means from a 'perfect language' into an 'imperfect language'.[103] For instance, American conceptual artist Vito Acconci expressed a similar opinion when he said: 'Most of us are not interested in film as film. I personally do not care for setting up scenes and editing'.[104]









Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Paja Stanković, Dejan Dizdar i Neša Paripović, Grupa 143 : „Film no. 1 – Paralelne realnosti", novembar 1975.

Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Paja Stanković, Dejan Dizdar and Neša Paripović, Group 143: "Film no. 1 – Parallel Realities", 1975

– grupni rad – program sa mogućnošću improvizacije
– formiranje i analiza relacija determinanti mikrostrukture
– određenje funkcija filma – određenje prostora – način snimanja

opis rada:

– kretanje iz centra grada do obale reke Save
– od pet učesnika uvek jedna osoba snima/svi su snimali i bili snimani[112]

Tokom snimanja filma svako postaje objekat snimanja i istovremeno snimatelj. Namera autora filma je da bude kvazidokumentaran. Autori problematizuju jedan od glavnih toposa moderne istorije umetnosti: pitanje originalnosti ili autentičnosti individualnog izraza, takođe se dekonstruiše stvarna ili prividna egzaktnost žanra dokumentarnog filma. Film kao medij redukuje subjektivne izraze. Film u konceptualnoj upotrebi i propozicioniranom izvođenju funkcioniše kao mašina za snimanje i izjednačava razlike između sveta ispred i iza kamere. Svejedno ko u nekom trenutku rukuje kamerom, vizuelne razlike koje iz toga proizilaze ne mogu da se opažaju u filmu, one su u potpunosti nebitne.

Film i fotografija su u radu Grupe 143 korišćeni kao postmediji, a to znači kao pragmatično upotrebljeni instrumenti za izvođenje konceptualno postavljenih propozicija.

Film No. 1: Parallel Realities[105] was made in November, 1975, as a film about possibilities of performing film as an open and insecure document. Because the film was shot with two cameras simultaneously, the very process of filming became an object of representation. The film thereby became a meta-film on the possibilities of the medium itself, a cinematic reflection on the medium of film in presenting a dialogue situation between Biljana Tomić and Miško Šuvaković. The title *Parallel Realities*, which the film demonstrates and visualises by presenting double mirror-images, alludes to Biljana Tomić's concept, according to which art is a duality of opposites: public-private, utopian-trivial, sacred-secular. The film was shot with two cameras and its first part shows Miško Šuvaković talking to Biljana Tomić. We see both faces, or their respective mirror reflections, but only one at a time, since they keep alternating. The doubling of each face, by means of mirror reflections, silhouettes, and one camera's filming the other (a kind of semantic erasure) thematise the conventionality or one-dimensionality of perception (which reminds one of Herbert Marcuse's one-dimensional man) and confronts it with the complexity of polysemy, that is non-unequivocalness in the form of the parallel realities of filming and being filmed. In this film, the perspective is no longer focused on the totality of space and the people behind and in front of either camera, but instead shows seemingly random fragments of the setting, pointing to the fragmented character of the presentable world itself.

Film No. 2,[106] made in 1976, thematises the issues of the gaze, perspective, and individuality in urban surroundings. The film involved Neša Paripović, Maja Savić, Paja Stanković, Biljana Tomić, and Miško Šuvaković. The following positions serve to describe the project realised in this film:

positions:

– collective work – a programme that allows for improvisation;
– forming and analysing the relations of microstructure determinants;



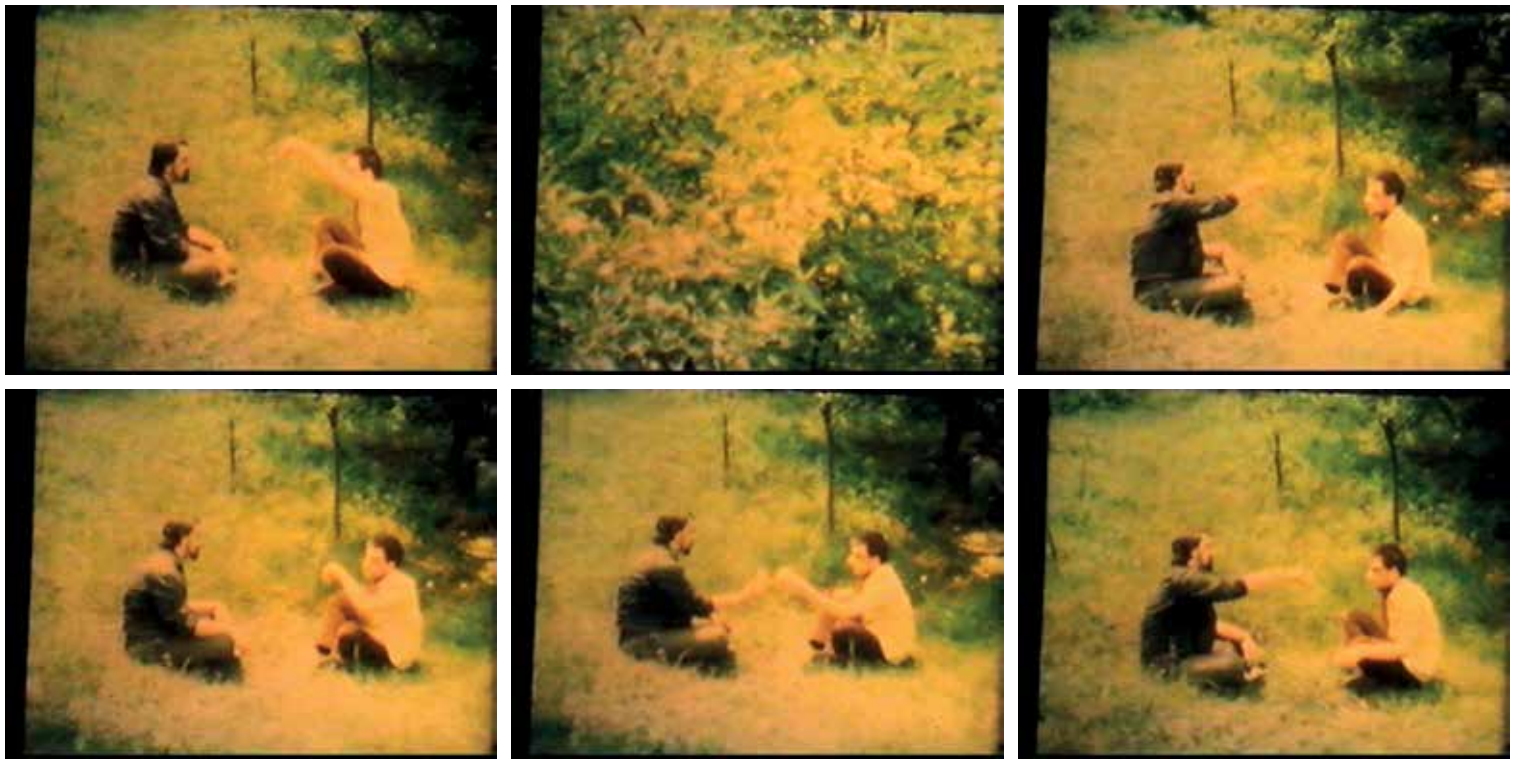








Grupa 143 (Maja Savić, Biljana Tomić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), „Film no. 2", super 8, Beograd, 1976.
Group 143 (Maja Savić, Biljana Tomić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), "Film no. 2", super 8, Belgrade, 1976



Vladimir Nikolić, Grupa 143 : „Film no. 3 – po Praškom lingvističkom krugu", 1977.
Vladimir Nikolić, Grupa 143 : "Film no. 3 – by Prague linguistic Circle", 1977



Grupa 143 (Maja Savić, Biljana Tomić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), „Film no. 2", super 8, Beograd, 1976.
Group 143 (Maja Savić, Biljana Tomić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), "Film no. 2", Super 8, Belgrade, 1976.



Miško Šuvaković, Grupa 143: „Film no. 3 – po Praškom lingvističkom krugu", 1977.
Miško Šuvaković, Grupa 143: "Film no. 3 – by Prague linguistic Circle", 1977.



Grupa 143, „Film no. 4 : Letnji seminar u Šempasu", super 8, 1979.
Group 143, "Film no. 4 : Summer Seminar in Šempas", super 8, 1979



– determining the film's functions – determining its space – shooting mode
  scenario:
– the artists travel from the city centre to the Sava riverfront;
– the five artists took turns filming throughout / everyone filmed and everyone was filmed.[107]

In the making of this film, each of the five artists took turns in the roles of the cameraman and the object of filming. The film was meant to be quasi-documentary. It problematises one of the central topoi of modern history of art: the issue of the originality or authenticity of individual expression; also, the film deconstructs the real or illusory exactness of the documentary qua genre. As a medium, film reduces subjective expression. In its conceptual use and propositioned realisations, film functions as a recording machine and abolishes the differences between the world in front of the camera and the one behind it. Whoever happens to be handling the camera at any one moment, the visual differences that result from it are imperceptible in the film and entirely irrelevant.

Group 143 used film and photography as post-media, which means that these media were used pragmatically, to realise the Group's conceptually posited propositions.

Individualne pozicije članova Grupe 143
The Members' Individual Positions

Biljana Tomić – paralelne realnosti
Biljana Tomić: Parallel Realities

Biljana Tomić – paralelne realnosti

Biljana Tomić je sve do danas jedna od glavnih figura na beogradskoj i jugoslovenskoj umetničkoj sceni. Umetnička istraživanja je započela u Galeriji 212 u kasnim šezdesetim godinama. U vreme osnivanja Grupe 143 bila je slobodni kustos, da bi postala urednik, tj. kustos programa Galerije Studentskog kulturnog centra.

Biljana Tomić je u svom ranom periodu umetničkog, kustoskog i kritičarskog rada bila povezana sa delovanjem italijanske grupe Arte Povere, kao i međunarodnim pokretom vizuelne poezije. Proklamovala je koncept „permanentne umetnosti" koji je u jugoslovenskom i internacionalnom kontekstu predstavljao vrhunac neoavangardne eksperimentalne i intermedijske umetnosti. Sarađivala je blisko sa slovenačkom grupom OHO, novosadskim Kulturnim centrom mladih Tribina mladih, i radikalnim konceptualističkim grupama KôD, ($ na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine. Učestvovala je u osnivanju i prvim promocijama Grupe šest umetnika iz SKC-a (Abramović, Milivojević, Paripović, Popović, Todosijević, Urkom). Na njenu inicijativu je nastala Grupa 143 kao alternativno-pedagoška skupina mladih umetnika, istoričara umetnosti i teoretičara. Time je postavila matricu postpedagoškog rada koji je razvijala od sedamdesetih godina do danas (videti njene aktuelne projekte internacionalnih susreta studenata umetnosti „Real Presence").

Biljana Tomić je svojim angažmanima pratila ideale alternativnog kustoskog i umetničkog delovanja, odnosno, alternativnog obrazovanja zasnovanog na „otvorenim" i „samoorganizovanim" školama, što se može uporediti sa konceptima postpedagogije Jozefa Bojsa. Poseban kustoski doprinos Biljane Tomić je uspostavljanje alternativnih internacionalnih umetničkih i pedagoških umrežavanja. Učestvovala je u koncipiranju i realizaciji „Aprilskih susreta proširenih medija", koji su održavani u SKC-u između 1971. i 1977. Mnogobrojnim kontaktima u zemlji

Biljana Tomić: Parallel Realities

Even today, Biljana Tomić remains a central figure on the art scenes of Belgrade and the former Yugoslavia. She began her artistic explorations during the late sixties, at Gallery 212. At the time of Group 143's founding, Tomić was working as an independent curator, before she was appointed curator at the Gallery of the Students' Cultural Centre.

During her early work as an artist, curator, and critic, Tomić had links with the activities of the Italian Arte povera group and the international movement of visual poetry. She proclaimed the concept of 'permanent art', which represented the height of neo-avant-garde experimental and inter-media art both locally and internationally. Around 1970, she was in close co-operation with the Slovenian OHO group, the Youth Forum in Novi Sad, and radical conceptualist groups KôD and ($. She participated in the founding and some of the earliest presentations of the Six Artists' Group of the SCC (Abramović, Milivojević, Paripović, Popović, Todosijević, Urkom). Group 143 was founded at her initiative, as an alternative-pedagogical group of young artists, historians and theorists of art. Tomić thus set up the basis of her work in post-pedagogy, which she started developing in the seventies and is still developing even now – for instance, see 'Real Presence', her current project for organising international conferences for students of art.

In her projects, Tomić has pursued the ideals of alternative curatorial and artistic acting, that is, of an alternative type of education founded on 'open' and 'self-organised' school, which might be likened to Joseph Beuys's concepts of post-pedagogy. In her curating work, Tomić has made a special contribution by establishing international networks in alternative art and pedagogy. She participated in conceiving and realising the April Meetings – A Festival of Extended Media, which was held at the SCC between 1971 and 1977. Thanks to her many contacts throughout Yugoslavia and abroad, primarily with Italian, Swiss, and German critics, curators, and theorists of art (Achille



Biljana Tomić i Dubravka Đurić na Letnjem seminaru u Šempasu, 18-23. juli 1979.
Biljana Tomić and Dubravka Đurić at the Summer Seminar in Šempas, Slovenia, 18-23 July 1979

i inostranstvu, pre svega sa italijanskim, švajcarskim i nemačkim kritičarima, kustosima i teoretičarima umetnosti (Akile Bonito Oliva /Achille Bonito Oliva/, Đermano Ćelant /Germano Celant/, Tomazo Trini /Tommaso Trini/, Filiberto Mena /Filiberto Menna/, Harald Zeman /Harold Szemann/) donela je u Beograd uticajne paradigme tada novih i aktuelnih trendova u umetnosti.

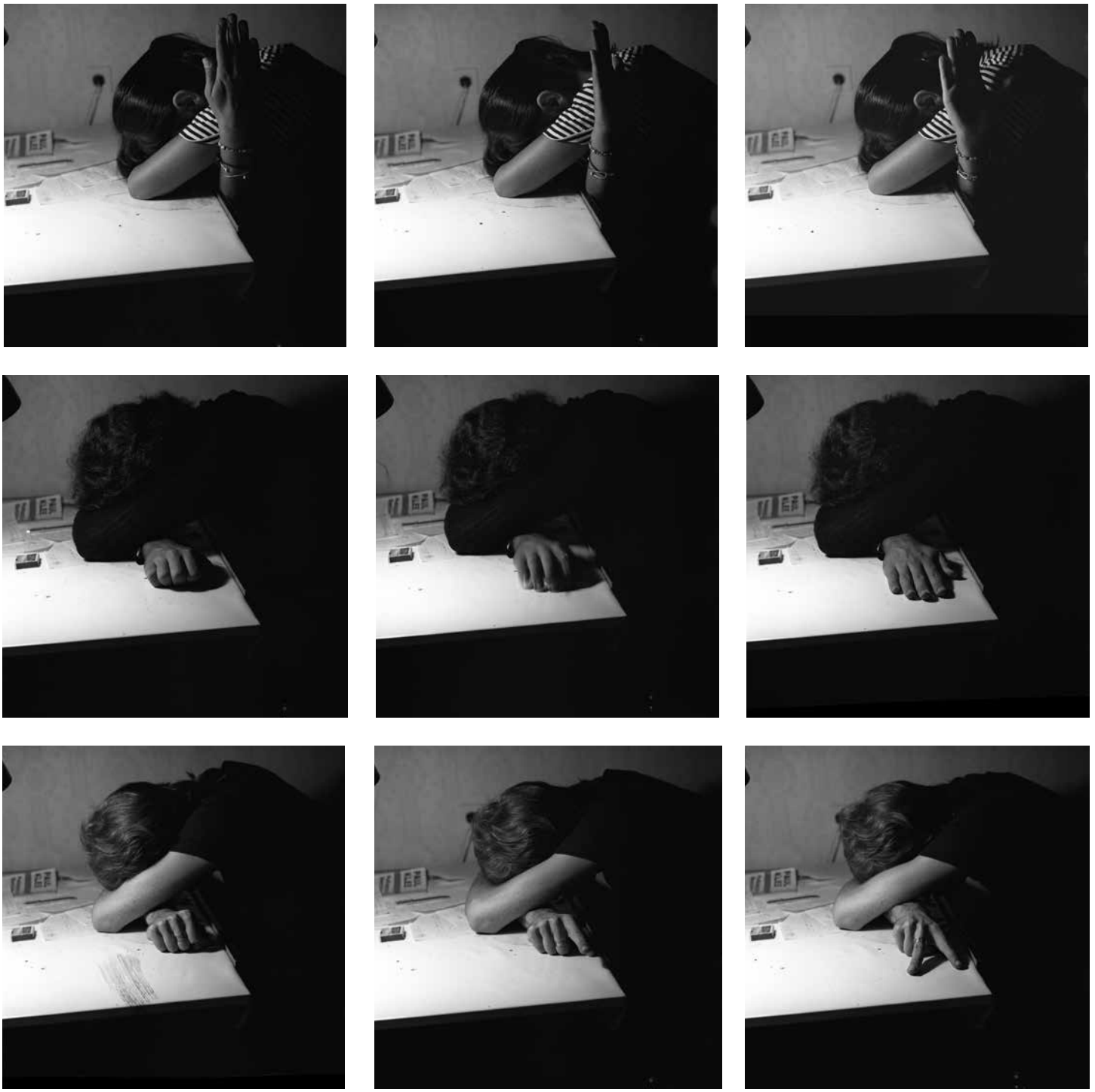
Bitno je istaći njeno oduševljenje slovenačkom grupom OHO, čije su ideje i teorije znatno uticale na rad Grupe 143. Na početku su postojale retrospektivne diskusije o grupi OHO, a kasnije je došlo do saradnje sa tadašnjim njihovim članovima, pre svega Markom Pogačnikom. Pogačnik je od 1971, nakon prestanka postojanja OHO-a, osnovao komunu koja je nazvana „Porodica u Šempasu". To je bila alternativna komuna inspirisana komunama kontrakulture šezdesetih godina, ali i tada reaktuelizovanim pokretom new agea. Sarađujući sa Biljanom Tomić i Grupom 143 pokušao je da inicira novi početak svoje umetničke karijere.[113]

Delovanje Biljane Tomić bilo je prožeto konkretno utopijskim i emancipatorskim duhom interdisciplinarnosti i intermedijalnosti šezdesetih. Ona se može opisati istovremeno kao kulturalni radnik u najširem smislu, akter alternativnih umetničkih i kulturalnih praksi, umetnica, kritičarka i kustoskinja koja deluje u lokalnim i internacionalnim institucijama umetnosti. Granice između ovih područja nije bilo moguće jasno definisati i označiti. Miško Šuvaković je tumačio umetnički rad Biljane Tomić kao delovanje koje je obeleženo prelaskom sa pozicija neoavangarde, za koju su karakteristične individualne i konkretne utopije, na pozicije postavangarde (procesualna i konceptualna umetnost): „Tada nisu postojale značajne razlike između kritičkih, teorijskih ili diskurzivnih i produktivnih dela."[114] Kasne šezdesete su vreme otvorenosti, pluraliteta i faza paralelnih diskursa, čiji zajednički imenitelj leži u radikalnom emancipatorskom karakteru nasuprot kulturnim i društvenim modelima tradicionalizma. Pesnički, ideološko-politički i etički principi nisu mogli da se iskazuju zasebno u razumevanju ovog vremena, već čine jednu otvorenu i

Bonito Oliva, Germano Celant, Tommaso Trini, Filiberto Menna, Harald Szeemann) she was able to familiarise the Belgrade scene with the most influential paradigms of the new and current trends in art at the time.

One should also emphasise her enthusiasm for the Slovenian OHO group, whose ideas and theories made a significant impact on Group 143. At the beginning, Group 143 organised retrospective debates on the OHO group, while later there was co-operation with the then member-artists of the OHO group, especially with Marko Pogačnik. In 1971, after the OHO group had ceased to exist, Pogačnik founded a commune, which he called 'The Šempas Family'. It was an alternative commune inspired by the communes of the 1960s counterculture, as well as the New Age movement, which was undergoing a revival at that time. In co-operation with Biljana Tomić and Group 143, Pogačnik tried to bring his artistic career to a new beginning.[108]

Tomić's work was pervaded by the utopian and emancipatory interdisciplinary and inter-media spirit of the 1960s. She may be considered a cultural worker in the broadest sense, a participant in alternative artistic and cultural practices, an artist, critic, and curator who acts both in local and international art institutions – all at once. The mutual borders between these areas were impossible to mark and define clearly. Miško Šuvaković interprets Tomić's work in art as one that is marked by a transition from neo-avant-garde positions, characterised by individual and concrete utopias, to post-avant-garde positions (processual and conceptual art): 'There were no significant differences between critical, theoretical, discursive, and productive works at that time'.[109] The late sixties was a time of openness, plurality, and parallel discourses, which shared their common radically emancipatory character, as opposed to traditionalist cultural and social models. According to the 1960s understanding, poetic, politico-ideological, and ethical principles could not be expressed in isolation from one another, but together constituted an open and complex matrix, based on a desire to affect human sensibility and universal consciousness, in the sense of Marcuse's 'New Sensibility' and Beuys's *Social Sculpture* strategy.



Grupa 143 (Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Čekić), „Improvizacije", 3 serije c/b fotografija, 1975.
Group 143 (Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Čekić), "Improvisations", 3 b/w photo series, 1975



Biljana Tomić, „Paralene realnosti" (predavanje), Seminar, Galerija SKCa, Beograd, 10. novembar 1978.
Biljana Tomić, "Parallel Realities" (lecture), Seminar, Students' Cultural Centre Gallery, Belgrade, 10 November 1978

složenu matricu, koja se bazira na težnjama promene ljudske senzibilnosti i univerzalne svesti, u smislu Markuzeovog „Novog senzibiliteta" ili Bojsove strategije „Socijalne skulpture".

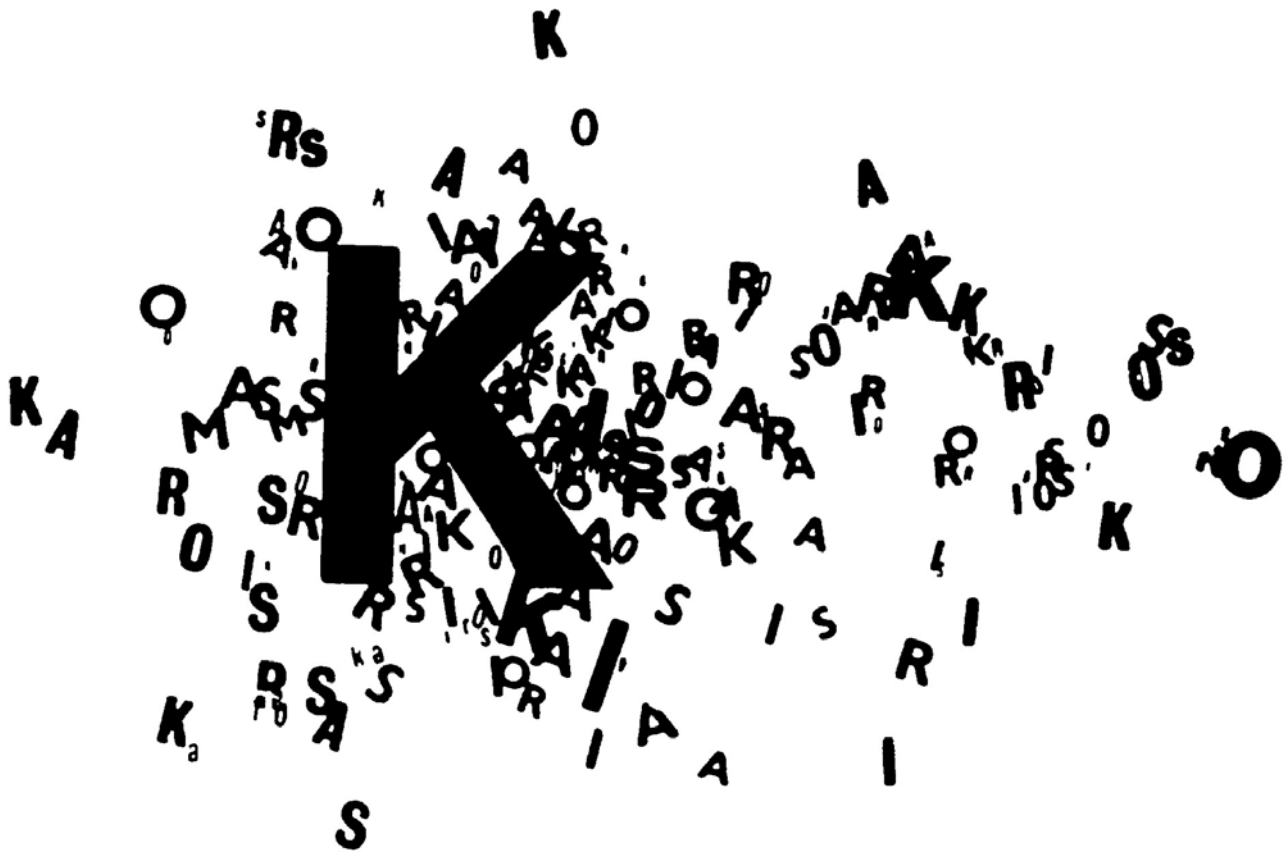
Ona je u Grupi 143 preuzimala ulogu saučesnika-mentora, kustosa-autora i organizatorke koja omogućava delovanje u institucionalnim okvirima. Istovremeno je napisala mnogobrojne manifestne tekstove unutar grupe koji su izražavali njene etičko-estetske stavave i time potencijalne teme za rasprave unutar Grupe. Biljana Tomić je u prvom zajedničkom tekstu pod imenom Grupa 143, pod naslovom „Modeli ponašanja" zapisala: „1. svako juče je prošlost 2. svako danas je budućnost 3. sve ostvareno juče je istorija 4. sve što radimo danas je novo 5. novo je konvencija ponašanja 6. novo je dijalektička nužnost 7. pretpostavka novo nalaže raskidanje sa ustaljenim konvencijama – nudi slobodu odluke, pravo na novo ponašanje 8. novo postaje kategorija odluke 9. novo određuje stepen svesti 10. novo nije kritika starog – već mogućnost građenja nove realnosti i kreativne prisutnosti u svakom dolazećem danas" i „1. novo podrazumeva oslobođenje od jučerašnjih naslaga konvencija 2. oslobođenje od tradicije kao zabrane 3. oslobođenje od predrasuda i nesvesnih podsticaja 4. oslobođenje od uspostavljenih kategorija vrednosti i definicija istrošenih do danas 5. oslobođenje od autoriteta i tabu znanja 6. oslobođenje od apriornih kategorija moći i nametnutih mišljenja 7. oslobođenje od građanskog morala i jezika 8. oslobođenje od interesa i volje za podsedovanjem 9. oslobođenje od svih pritisaka juče: roditelja, škole, društva 10. oslobođenje ličnosti – do slobodnog i zrelog, svesnog i ravnopravog rada i učestovanja u društvu danas."[115] Iz ovih redova, kao i iz ukupnog političko-etičkog stava Tomićeve, može se otkiriti uverenje koje stoji u uskoj vezi sa retorikom oslobođenja i samoodređenja, odnosno, novog senzibiliteta Herberta Markuzea. Markuze je u eseju „Pokušaj oslobođenja" iz 1969. pisao protiv jednodimenzionalnosti društva i zahtevao je novu umetnost, kulturu i estetiku, koji bi se zasnivali na „novom senzibilitetu".[116]

Zadatak kritičarke i kustoskinje nije u naknadnoj interpretaciji ili institucionalnoj aproprijaciji situacije umetnosti,



Biljana Tomić, „Paralene realnosti" (predavanje), Seminar, Galerijha SKCa, Beograd, 10. novembar 1978.
Biljana Tomić, "Parallel Realities" (lecture), Seminar, Students' Cultural Centre Gallery, Belgrade, 10 November 1978

Within Group 143, Tomić assumed the roles of mentor-collaborator, author-curator, and organiser, which enabled her to act in an international framework. She also wrote many of the Group's manifesto texts, which expressed her ethic-aesthetical positions and thus also potential topics for discussion inside the Group. In Grupa 143, the Group's first collective text, under 'Models of Behaviour', Tomić wrote: '1) Every yesterday is past; 2) Every today is the future; 3) Whatever was accomplished yesterday is history; 4) Everything we do today is new; 5) The new is a convention of behaviour; 6) The new is a dialectical necessity; 7) The assumption of the new entails breaking with established conventions – it offers the freedom to decide and the right to new behaviours; 8) The new becomes a category of deciding; 9) The new determines the degree of consciousness; 10) The new is not a critique of the old – but the possibility of building a new reality and a creative presence in every forthcoming today' and '1) The new assumes breaking free from yesterday's deposits of conventions; 2) The liberation from tradition as proscription; 3) The liberation from all prejudices and unconscious stimuli; 4) The liberation from all established categories of values and depleted definitions; 5) The liberation from authority and taboo knowledge; 6) The liberation from all a priori categories of power and imposed opinions; 7) The liberation from bourgeois morality and language; 8) The liberation from all interest and desire to own; 9) The liberation from all the pressures of yesterday: parents, school, society; 10) The liberation of the person – until a free and mature, aware and equal work and participation may be achieved in society today'.[110] These lines, as well as Tomić's overall politico-ethical position, reveal a conviction that stands in a tight bond with the rhetoric of emancipation and self-determination, that is, of Herbert Marcuse's new sensibility. In 'An Essay on Liberation' (1969), Marcuse wrote against the one-dimensionality of society and demanded a new art, culture, and aesthetics, which would be based on a 'new sensibility'.[111]



Biljana Tomić, „Typoezija", 1968.
Biljana Tomić, "Typoetry", 1968

već u tome da kritičarka i kustoskinja bude inicijator, aktivni učesnik i akter pri utvrđivanju takozvane nove umetnosti i time, svakako novog čoveka. Uverenje da je moguće zauzeti aktivnu ulogu u promeni umetnosti i sveta, znak je utopijskog modernizma od kojeg se Tomićeva nikada nije odvojila: „Ona je duh utopije ili novog senzibiliteta šezdesetih transfigurisala kroz burne i kataklizmične sedamdesete, osamdesete i devedesete godine."[117]



Miško Šuvaković, Nenad Petrović i Biljana Tomić, SKC, Beograd, 1979.
Miško Šuvaković, Nenad Petrović and Biljana Tomić, Students' Cultural Centre, Belgrade, 1979

The critic and curator's task therefore lies not in interpreting or institutionally appropriating art after the fact, but in initiating, actively participating, and acting in the determination of the so-called new art and, by extension, the new human. Tomić's conviction that it is possible to take an active role in the changing of art and the world is a sign of her utopian modernism, which she never disavowed: 'She transfigured the 1960s utopian spirit and new sensibility through the stormy and cataclysmic 1970s, '80s, and '90s'.[112]

Miško Šuvaković – analitička umetnost
Miško Šuvaković: Analytical Art

Miško Šuvaković – analitička umetnost

Miško Šuvaković je tokom delovanja Grupe 143 bio student na Elektrotehničkom fakultetu u Beogradu. U više pogleda može se smatrati vodećom figurom Grupe 143. Bio je njen član od osnivanja, i ne samo da joj je ostao veran do kraja, već je, na neki način, preneo njen rad u teoretske radove grupe Zzip (Zajednica za istraživanje prostora) koja je postojala od 1982. do 1989. god kao neformalna teorijska institucija.

U kući njegovih roditelja, u Beogradu, održavali su se redovni, često nedeljni sastanci Grupe 143. Ovakva praksa trajala je pet godina, i u tom periodu su se sa velikom ozbiljnošću vodile debate i diskusije o različitim teorijskim i praktičnim pitanjima. Šuvakovićev stav unutar Grupe je obeležen strogošću i disciplinom, kontinuiranim i intenzivnim bavljenjem mogućnostima upotrebe logičkih, sintaktičkih i analitičkih modela teorije, kao i kritičkim preispitivanjem izvedenim u odnosu na sopstveni i kolektivni umetnički rad. Kod Šuvakovića, analogno shvatanjima autora/umetnika konceptualne umetnosti, ne postoji oštra granica između konteksta umetničkog, teorijskog i kritičkog rada. Različiti interdsiciplinarni pristupi dopunjuju i uslovljavaju jedni druge. Modeli znanja iz umetničkog konstruktivizma, filozofske i teorijske kritike jezika, te studije logičkog pozitivizma i analtičke epistemologije služili su istoj svrsi – da budu pragmatični instrumenti samoodređenja i samoorganizovanja intelektualne egzistencije koja je orijentisana ka znanju. Filozof Darko Hohnjec,[118] dugogodišnji pratilac i saučesnik u radu Grupe 143 odredio je teorijske i umetničke polazne osnove Šuvakovićevog rada referencama prema:

– apstrakciji kasnih desetih i dvadesetih godina, te analitičkoj struji konceptualne umetnosti; kao i prema

– logičkom pozitivizmu, analitičkoj filozofiji i strukturalističkim strujanjima u filozofiji, odnosno lingvistici u 20. veku.

Miško Šuvaković: Analytical Art

During his time in Group 143, Miško Šuvaković was a student at the University of Belgrade School of Electrical Engineering. In many respects, he may be considered the Group's leading figure. One of the Group's founding members, not only did he remain faithful to it until the end, but also, in a way, continued Group 143's work in the *ZZIP* group (*Zajednica za istraživanje prostora – Association for Exploring Space*), which worked between 1982 and 1989 as an informal theory institution.

Group 143 held its regular, often weekly meetings at his parents' house in Belgrade. This practice went on for five years, during which period the Group engaged in serious debates and discussions concerning various issues in theory and practice. Šuvaković's position inside the Group was marked by rigorous discipline and a continual and intensive engagement with possibilities of using logical, syntactic, and analytical models of theory, as well as his constant critical re-examinations of the Group's work as well as his own. By analogy to the understanding of the author/artist in conceptual art, Šuvaković made no sharp distinction between the respective contexts of working in art, theory, and criticism. Different interdisciplinary approaches complement and condition one another. Cognitive models borrowed from artistic constructivism, the critique of language in philosophy and theory, and the study of logical positivism and analytical epistemology all served the same purpose – to act as pragmatic instruments of the self-determination and self-organisation of a knowledge-oriented intellectual existence. Philosopher Darko Hohnjec, a long-time follower and collaborator of Group 143, designated the theoretical and artistic starting points of Šuvaković's work by referring to:

– the abstract art of the 1910s and '20s and the analytical tendencies in conceptual art; as well as to



Miško Šuvaković, „Organizacija skulpture 3 (oko: pogled)", 1975.
Miško Šuvaković, "Organisation of Sculpture 3 (The Eye: The Gaze)", 1975

Šuvaković je pošao od teorijskih praksi Klea i Maljeviča kod kojih se nalaze teze o povezanosti umetničke prakse i teorije iz umetnosti. On se zalagao za raspravu pojma „teorije umetnika" i istorijskih modaliteta teorija umetnika u postimpresionizmu, futurizmu, kubofuturizmu, suprematizmu, dadi, nadrealizmu, konstruktivizmu, socijalističkom realizmu, neodadi, fluksusu, neokonstruktivizmu, minimalnoj umetnosti, konceptualnoj umetnosti i hibridnim praksama postmodernizma. Umetnik istražuje i problematizuje, po Šuvakoviću, imanentni karakter umetnosti. Umetnost ne vidi i ne tumači kao nešto što bi se samo po sebi objasnilo. Postupak koji primenjuje pritom je analitičko-reduktivnog karaktera. Posledica ovakvog pristupa – u skladu sa teorijskom i poetičkom platformom Grupe 143 – bila je mogućnost govora o umetnosti kao meta-umetnosti. Bio je to radikalno epistemološki pristup umetničkom radu kojim se odbijaju višeznačnosti i proizvoljnosti značenja unutar umetnosti umerenog socijalističkog modernizma.[119] Umetnička praksa, u takvom kontekstu mišljenja i rada, trebalo je da pruža alternativne modele znanja koji su bili shvaćeni kao provokativni i subverzivni. Šuvaković, pod uticajem Vitgenštajnove filozofije jezika, zastupa stav da se mogu doneti važeći zaključci samo o tome što se razumelo i što se izložilo na transparentan način. Višeznačnosti u obliku tradicionalnih alegorijskih slika, vizuelnih i verbalnih metafora i simbola su, po njemu, bile besmislice, pošto je bilo nemoguće o njima govoriti na transparentan, konzistentan i logičan način. Isti način rasuđivanja je primenjen i na metafizičke iskaze u i o umetnosti. Da bi se izbegle takve višeznačnosti Šuvaković radi sa metodama redukcije, tj. analizama struktura i procesa unutar jednostavnih jezičkih modela. Time se otkrivaju pretpostavke na kojima se baziraju njegovi iskazi. On je težio da reflektuje sopstveni govor i kritičko analitičku poziciju. Može se takođe reći da je njegov cilj bilo bavljenje umetnošću na način egzaktne formalno određene naučne prakse, što je, verovatno, odraz njegovog tehničkog obrazovanja. Ovakav pristup predstavlja suprotnost čestim spekulativnim upotrebama jezika u društvenim naukama. Osim toga, zahtev da se naučni i umetnički stavovi podvrgnu kritičkoj analizi, ukazao je na skeptički stav prema neoavangardnom poverenju u egzaktnost nauke.

– logical positivism, analytical philosophy, and the structuralist tendencies in twentieth-century philosophy and linguistics.[113]

Šuvaković set out from the theoretical practices of Klee and Malevich, who posited links between practice and theory of art. Thus Šuvaković argued for the need to discuss the concept of 'artists' theories' and different historical modalities of artists' theories in post-impressionism, futurism, cubo-futurism, suprematism, Dada, surrealism, constructivism, socialist realism, neo-Dada, Fluxus, neo-constructivism, minimal art, conceptual art, and the hybrid practices of post-modernism. According to Šuvaković, the artist explores and problematises the immanent character of art. The artist does not view art as something that is self-explanatory. The procedure used thereby is of an analytic-reductive character. A consequence of this approach – in accordance with the theoretical and poetic platform of Group 143 – was the possibility of speaking about art as meta-art. It was a radically epistemological way of approaching art, which rejected the ambiguities and the arbitrariness of meaning in the art of moderate socialist modernism.[114] In such a context of thinking and working, artistic practice was meant to offer alternative models of knowledge, which would be seen as provocative and subversive. Under the influence of Wittgenstein's philosophy of language, Šuvaković argued that valid conclusions could be made only about those problems that were set and understood in a transparent way. In his mind, all ambiguities in the form of traditional allegorical images, visual and verbal metaphors and symbols are nonsense, since they cannot be discussed in a transparent, consistent, and logical way. Šuvaković applied the same mode of reasoning to metaphysical statements in and about art as well. To avoid such ambiguities, Šuvaković employed methods of reduction, i.e. analyses of structures and processes in simple linguistic models. He could thereby reveal the assumptions underlying his statements. He strove to reflect on his own speech and critic-analytical position. One may also say that his purpose was to deal with art as though it



Miško Šuvaković, „Organizacija skulpture IX (Rečenici 'vidim svoju ruku' ekvivalentna je rečenica 'moje telo se nalazi u određenom fiziološkom stanju')", 1975.
Miško Šuvaković, "Organisation of Sculpture 9 (The Sentence 'I Can See My Hand' Is Equivalent to the Sentence 'My Body Is in a Certain Physiological State')", 1975

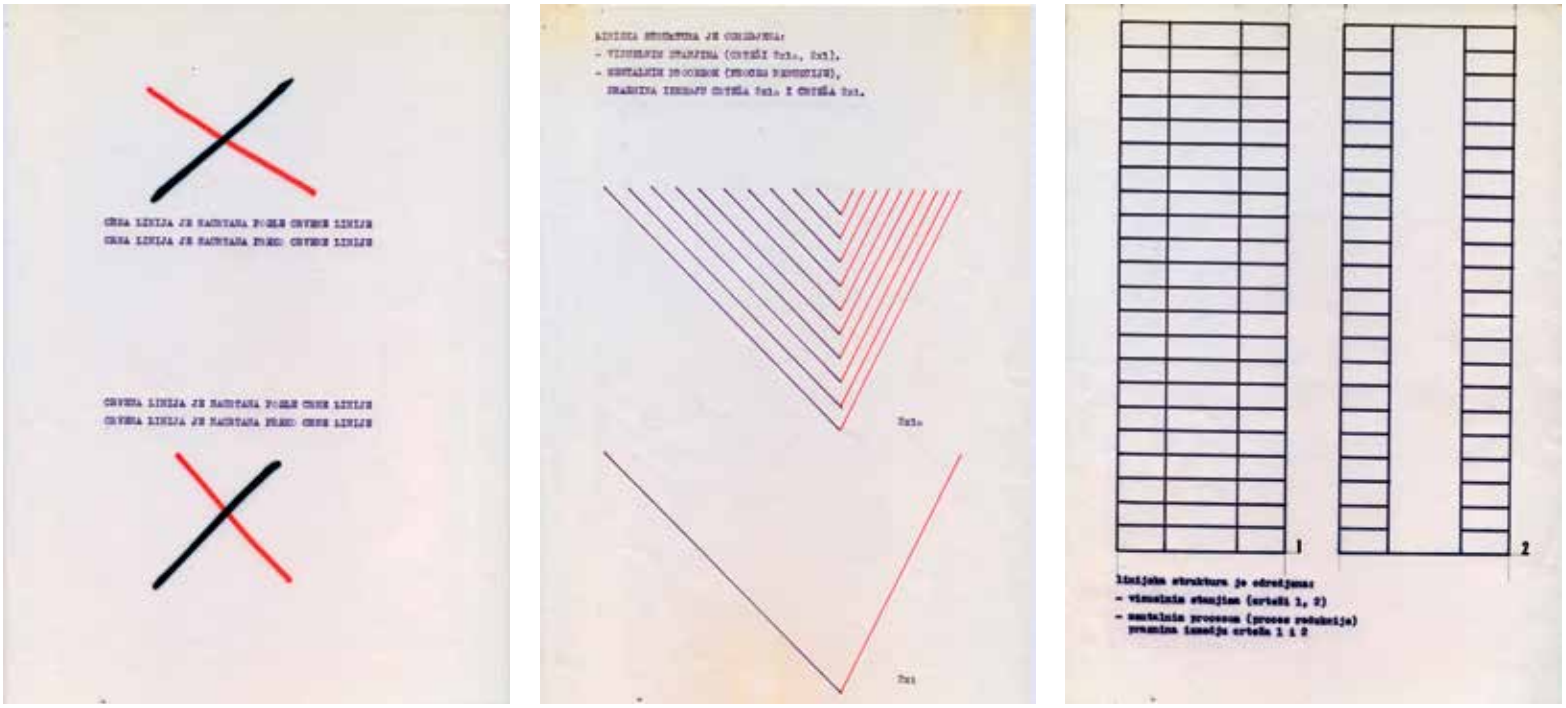


Miško Šuvaković, „Brojne strukture – progresije: 145 578 6789 1456789", 1974.
Miško Šuvaković, "Numerous Structures – Progressions: 145 578 5789 1456789", 1974

Glavna pozicija Šuvakovića unutar Grupe 143 ogleda se i u broju tekstova, radova, zajedničkih nastupa i realizovanim projektima. Na svim zajedničkim izložbama, u katalozima i diskusijama on je bio vodeći ili jedan od vodećih aktera. Njegova uloga ne može se svesti samo na davanje početnog impulsa. „Projekat 143" za njega nije bio sporedan, nije imao samo ulogu u unapređenju nivoa znanja. Bio je izraz ubeđenja, mogućnosti da se uspostavi prava alternativa vladajućoj raspravi o umetnosti, koja bi vodila do novog određivanja onoga što se smatra umetnošću i teorijom o umetnosti. Pritom, ne postoji podela između umetnosti i života jer umetnost prvenstveno označava stav, a ne produkciju artificijelnih, konkretnih ili tekstualnih objekata.

Ozbiljnost i žar sa kojim se pristupalo i diskutovalo o različitim pitanjima ponekad su prerastali u nerazumevanja unutar grupe.

Jedno od osnovnih Šuvakovićevih uverenja bilo je da je zadatak umetnosti da postavlja pitanja i iznosi kritične probleme o statusu, funkcijama i prioritetima umetnosti. Reč je bila o pitanjima koja se odnose na nastanak umetničkog dela, na strukturiranje umetničke prakse i njene pozicije unutar šireg diskursa umetnosti, kulture i društva. Zastupao je stav da treba izaći sa pitanjima izvan užeg konteksta rasprave o umetnosti, da treba pokrenuti pitanja koja prevazilaze javno mnjenje o umetnosti i služe kao modeli za opšte diskusije koje se odnose na ljudsko ponašanje, odnosno, u filozofskom smislu na egzistenciju. Pritom, za njega je bilo bitno da ne postoji granica između javnih nastupa i privatnih stavova. Individua je uvek deo šire društvene matrice, bez obzira na to da li deluje sama ili unutar društva. Udruživanje ljudi u grupe sa sličnim interesima i namerama nameće diskusiju na temu toga šta je pojedinac stvorio sopstvenim radom u kontekstu u kome saučestvuje. U tom pogledu Grupa 143 može da se posmatra kao mikrodruštveni eksperiment koji tematizuje međuljudske odnose i ljudski rad u polju umetničkih i teorijskih produkcija.



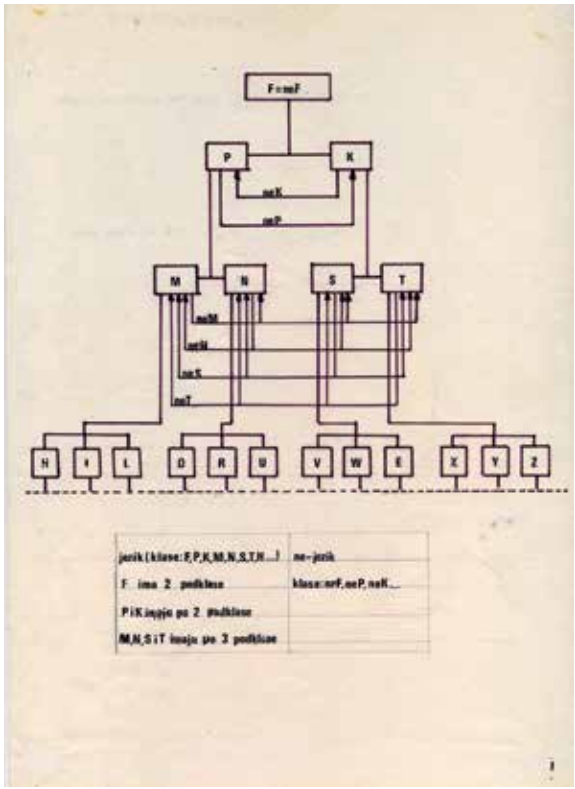
Miško Šuvaković: „Struktura", dijagram, 1975; „Uslovi dodiri manifestacije", crteži, fotografije, 1977; Struktura, dijagram, 1975.
Miško Šuvaković, "Structure", a diagram, 1975; "Conditions Contacts Manifestations", drawings, photographs, 1977; Struktura, diagram, 1975

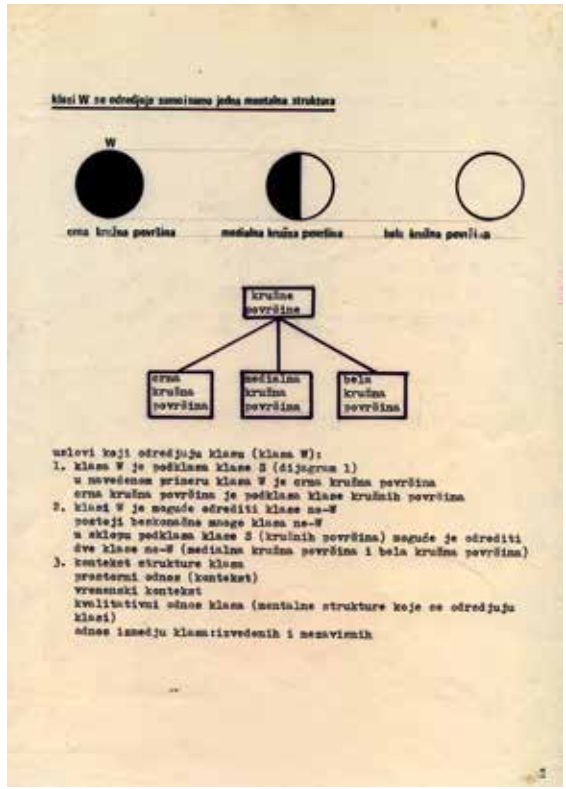
were a formally determined scientific practice, which was probably a reflection of his education in engineering. This approach stood at loggerheads with the often speculative use of language in the humanities. On the other hand, his demand that scientific and artistic positions be submitted to critical analysis pointed to his skeptical stance on the neo-avant-garde confidence in scientific exactitude.

Šuvaković's central position in Group 143 is also reflected in the number of texts, works, collective performances, and projects, which were realised with his help. In all of the Group's collective's exhibitions, catalogues, and debates he was the leading or one of the leading participants. His role was to give the initial impulse and so much more. Group 143 was no mere side project for him, simply meant to advance his knowledge. Rather, it was an expression of a conviction, of Šuvaković's belief in the possibility of establishing an alternative to the ruling debate on art, which would lead to a new definition of what goes under the name of art and theory of art. Šuvaković thereby made no distinction between art and life, since for him, art first and foremost signified an attitude and not the production of artificial, concrete, or textual objects.

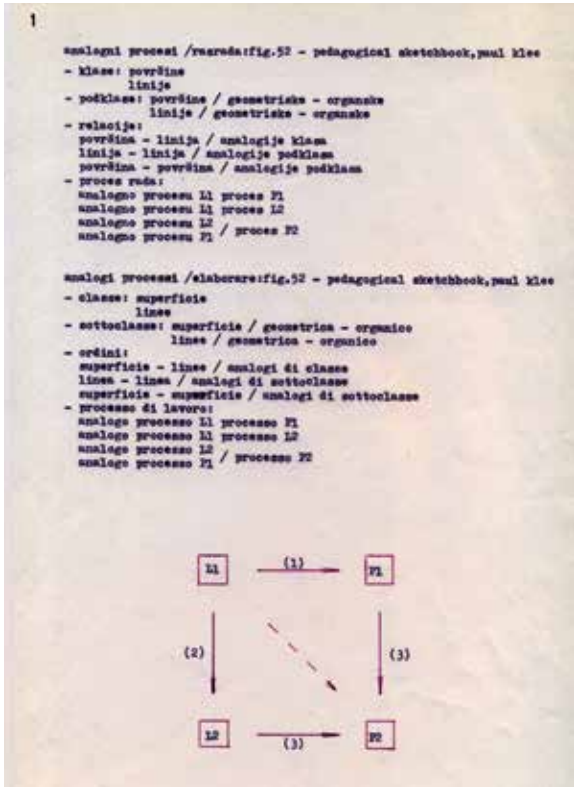
The seriousness and fervour with which the Group approached and discussed certain issues often morphed into misunderstandings among its members.

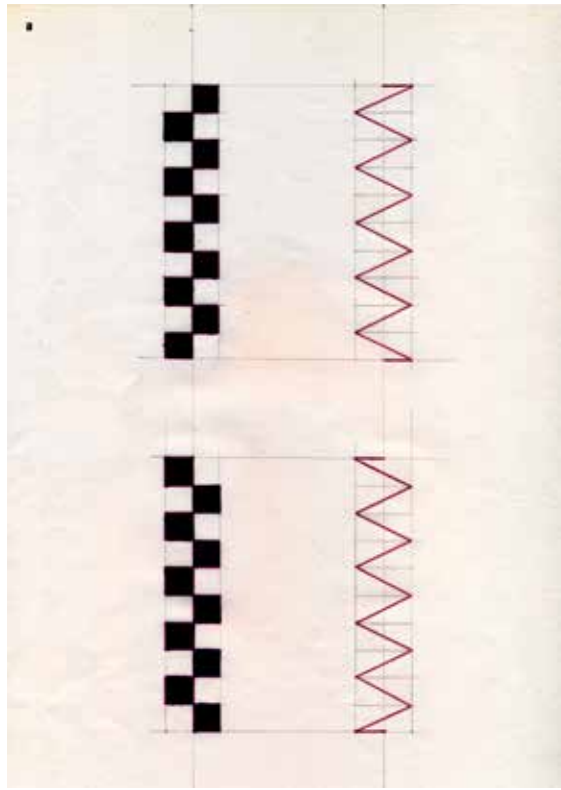
One of Šuvaković's basic beliefs was that the task of art was to pose questions and derive critical problems concerning the status, functions, and priorities of art. These are questions that address the making of an artwork and structuring of an artistic practice and its position within the larger discourse of art, culture, and society. Šuvaković maintained that one should pose questions beyond the narrow confines of debates about art, questions that will exceed the public opinion on art and serve as models of general discussions of human behaviour, i.e. of existence, in philosophical terms. Moreover, for Šuvaković it was important that there be no boundaries between public pres-



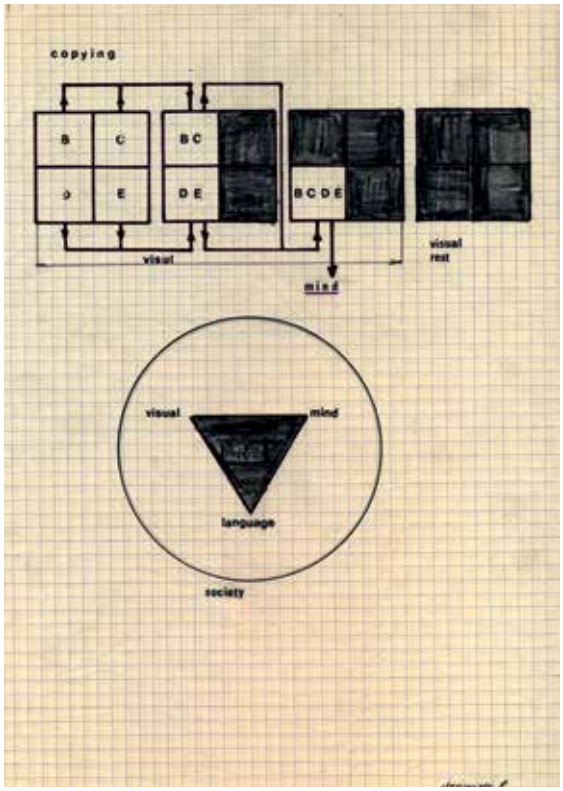


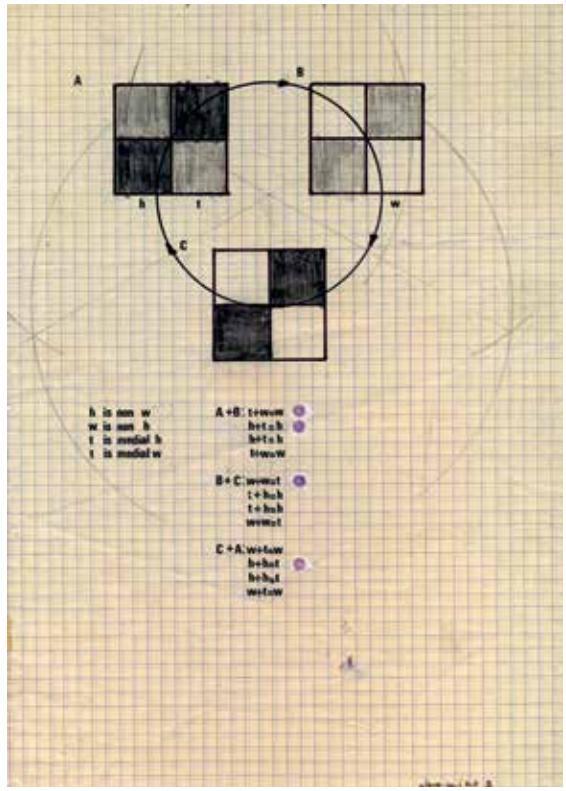
Miško Šuvaković, „Modeli / izvođenje mogućih logičkih svetova", dijagram, 1976.
Miško Šuvaković, "Models / Realising Possible Logical Worlds", diagram, 1976



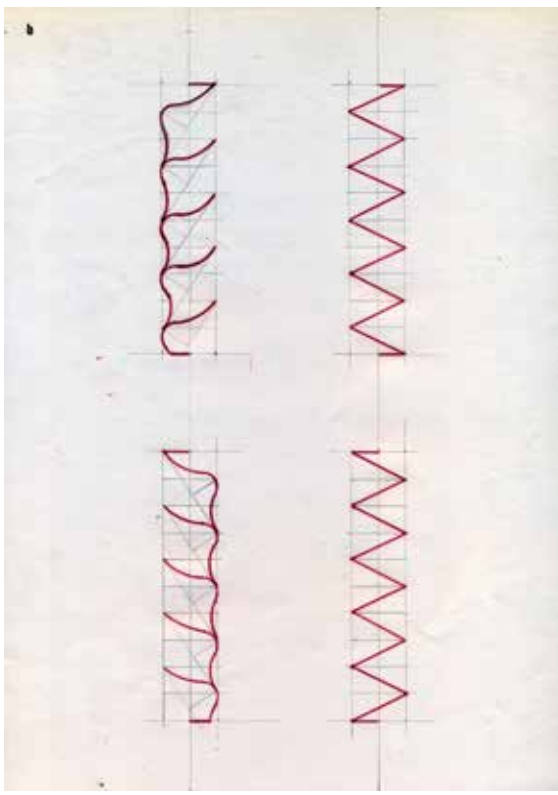


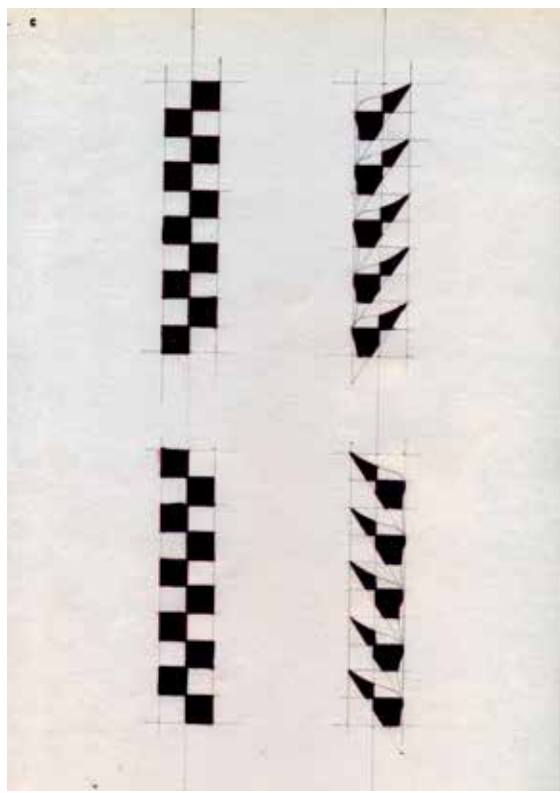
Miško Šuvaković, „Analogni procesi", crteži, dijagrami, 1977.
Miško Šuvaković, "Analogous Processes", drawings, diagrams, 1977



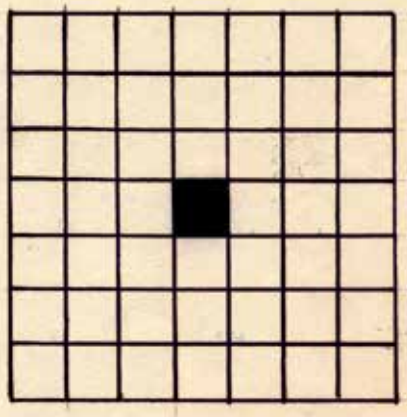


Miško Šuvaković, „Preslikavanje: mentalni procesi", dijagram, 1976.
Miško Šuvaković, "Copying: Mental Processes", diagram, 1976

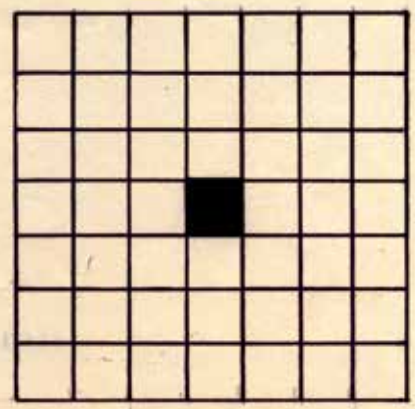




Miško Šuvaković, „Analogni procesi", crteži, dijagrami, 1977.
Miško Šuvaković, "Analogous Processes", drawings, diagrams, 1977



rečenica 1



rečenica 2

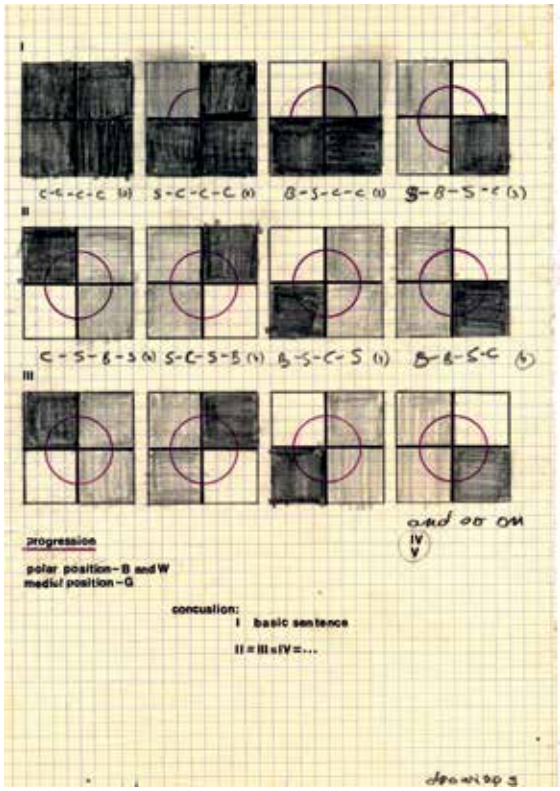
1. svaka rečenica sadrži jedan dominantan znak i izvesne specifikatore
2. dominantni znak se koristi u zavisnosti od konteksta kada se ukazuje na neki skup može se ukazati na ceo skup, na pojedine delove skupa
3. primer:
   posmatraju se dve formalno (po mehanizmu) identične rečenice
   prema kontekstu upotrebe (posmatranja) te dve rečenice su različite:razlikuju se dominantni znaci
   u prvoj rečenici dominantni znak je crni kvadrat (kontekst elemenata:oko dominantnog znaka formira se struktura)
   u drugoj rečenici dominantni znak je struktura (kontekst skupa)

napomena:u razmatranjima (crtež:1,2,3,4) korišćena je terminologija i polazne definicije „osnovne teorije o znacima" čarlsa morisa

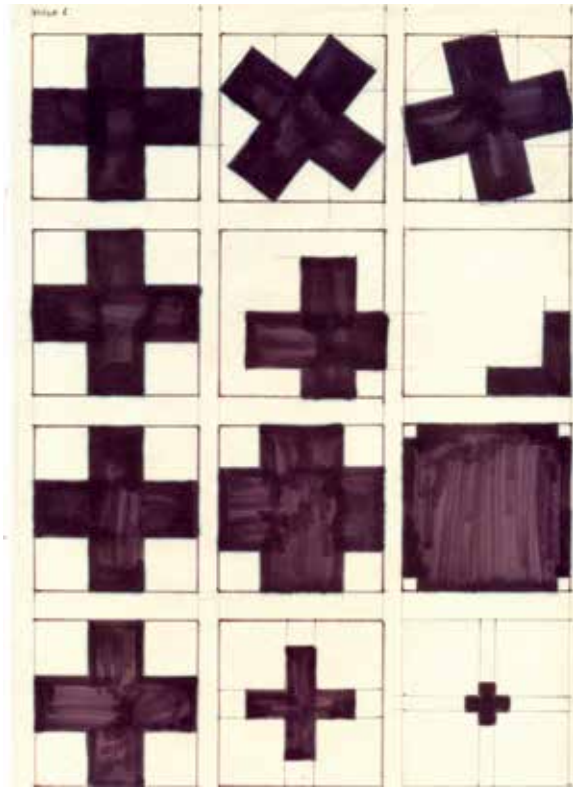
3-6 februar 1976

4

Miško Šuvaković, „Modeli / izvođenje logičkih mogućh svetova", dijagram s tekstom, 1976.
Miško Šuvaković, "Models / Realising Logical Possible Worlds", texted diagram, 1976

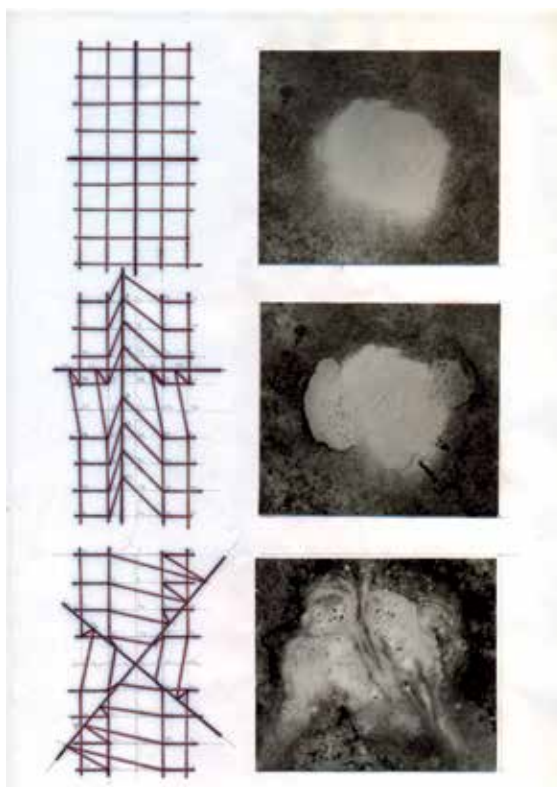


Miško Šuvaković, „Preslikavanje: mentalni procesi", dijagram, 1976.
Miško Šuvaković, "Copying: Mental Processes", diagram, 1976



Miško Šuvaković, „Analogni procesi", crteži, dijagrami, 1977.
Miško Šuvaković, "Analogous Processes", drawings, diagrams, 1977





Miško Šuvaković, „Kratka rasprava o Vilijamu Blejku i Kazimiru Maljeviču", dijagram, 1981.
Miško Šuvaković, "A Short Discussion on William Blake and Kazimir Malevich", diagram, 1981

U kontekstu konceptualne umetnosti i njenih škola, Šuvaković se praktično i teorijski identifikuje sa onim što se može nazvati „model Art&Language“ za razliku od „modela Sieglauba“. Osim toga, njegov proteorijski pristup prati analitički model britanske filozofije jezika (Vitgenštajn), ali i logičke rigidnosti bitne za logičko-pozitivističku školu (Karnap /Rudolf Carnap/). Njegovi stavovi se suštinski razlikuju od „kontinentalno-evropske“ filozofije i estetike fenomenološkog i ontološkog usmerenja.

Miško Šuvaković se na samom početku umetničkog rada bavio kolažnim i montažnim procedurama bliskim dadi, neodadi i novom realizmu. Već od 1974. godine, bavio se istraživanjima primarnih geometrijskih i numeričkih struktura i dijagrama, koji su služili kao indeks za veoma složene radove koje će stvarati od sredine sedamdesetih godina. Primarnim vizuelnim, telesnim ili medijskim sistemima je izbegavao svaku dvosmislenost i višeznačnost. Njegovi modeli su bili posebno pogodni za postizanje čulnih uzoraka u kojima nema lične ekspresije. Ovo „neekspresivno stanje“ je označavalo situaciju nove umetnosti. Ideal „Tabule Rase“ (Mangelos), „nultog stupnja pisma“ (Bart /Roland Barthes/), „primarne strukture“ (Lusi Lipard), odnosno, „atomskog stava“ (Vitgenštajn) eksplicitno je iskazivan. Rad sa jednostavnim elementima (kao što su linija, tačka, mreža, niz brojeva, minimalne kretnje tela, serija sličnih fotografija) je okret baznim strukturama, iz kojih se složeni oblici mogu dobiti sintaktičkim transformacijama: „U srcu konceptualne umetnosti stoji ambicija da se vrati korenima iskustva, da se ponovo kreira primarno iskustvo simbolizacije, koje nije zagađeno stavovima tradicionalnih vizuelnih modela, bilo da su reprezentativni ili apstraktni.“ [121]

Šuvaković serijom malotiražnih knjiga[121] *Strukture* (1974–75) izvodi numeričke i geometrijske primarne, tj. „nulte“ strukture. Linije su najjednostavniji vizuelni elementi. Upotrebe brojnih shema ili algoritama progresija vode ka još većem stepenu apstrakcije. Na broj se gleda kao na najapstraktniji izraz. Oslobođen od svog semantičkog

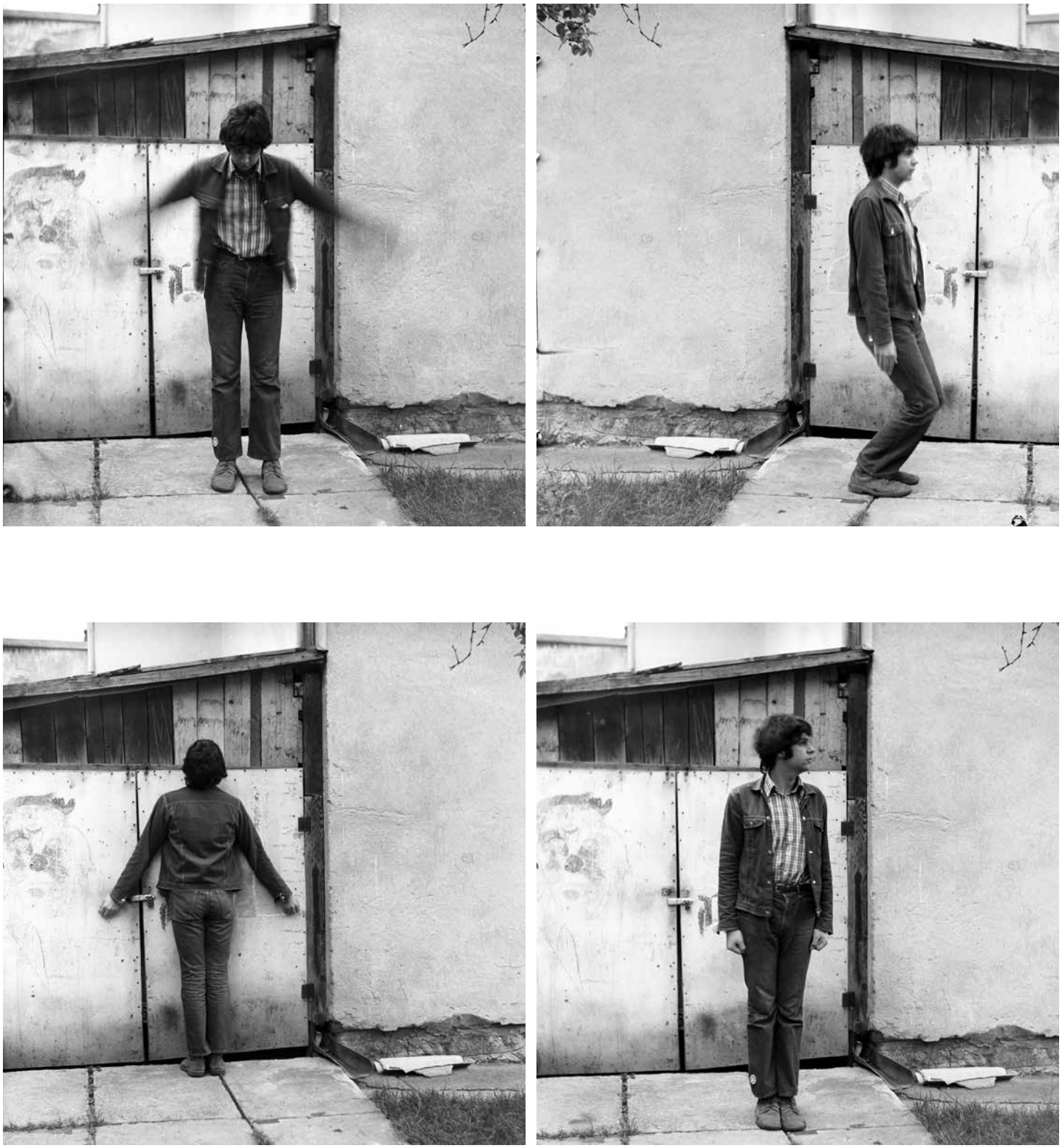
entations and private attitudes. Individuals are always part of a larger social matrix, whether they act alone or in society. Their coming together in groups bound by their members' common interests and intentions forces every individual to discuss what s/he accomplished with their own work in the context in which s/he participates. In this sense, Group 143 may be viewed as a micro-social experiment that thematises interpersonal relations and human labour in the field of artistic and theoretical production

In the context of conceptual art and its schools, Šuvaković has practically and theoretically identified with what might be called 'the Art & Language model', as opposed to 'Siegelaub's model'. On the other hand, his pro-theoretical approach adheres to the analytical model of the British philosophy of language (Wittgenstein), as well as the logical rigidities of Rudolf Carnap's logico-positivist school. Šuvaković's positions essentially differ from those of 'Continental European' philosophy and aesthetics, which focus on ontology and phenomenology.

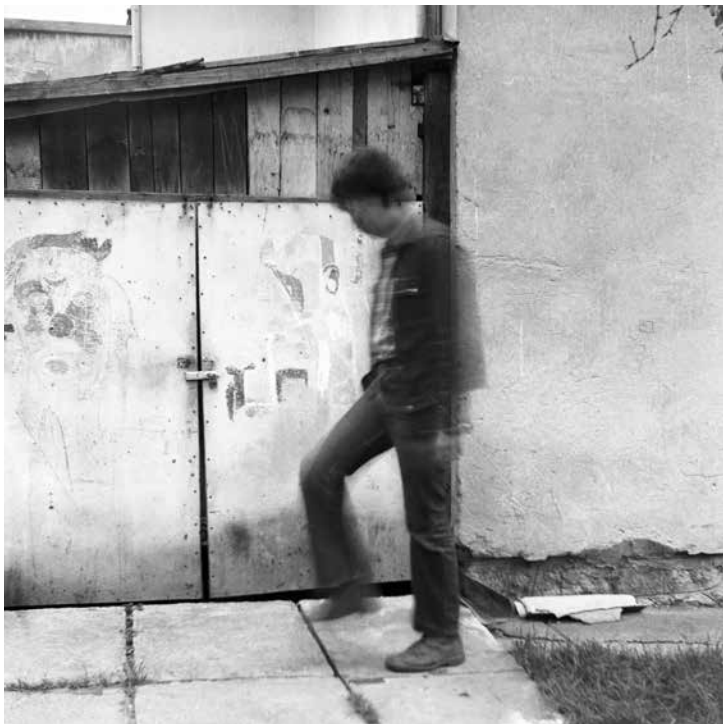
At the very beginning of his work in art, Šuvaković focused on collage and montage procedures close to Dada, neo-Dada, and new realism. Already in 1974, he began exploring primary geometric and numeric structures and diagrams, which served as an index for the very complex works that he would develop during the mid-1970s. By using primary visual, bodily, and media systems, he sought to avoid every ambivalence and ambiguity. His models were especially convenient for realising sensory samples deprived of any personal expression. This 'inexpressive condition' signified the condition of the new art. Šuvaković explicitly embraced the ideals of Mangelos's *Tabula rasa*, Roland Barthes's *Writing Zero Degree*, Lucy Lippard's 'primary structures', and Wittgenstein's 'atomic facts'. Working with simple elements, such as lines, points, networks, series of numbers, minimal movements of the body, series of similar photographs, was a turn toward basic structures, which could be transformed syntactically to achieve more complex forms: 'At the heart of conceptual art is the ambition to return to the roots of experience, to recreate the

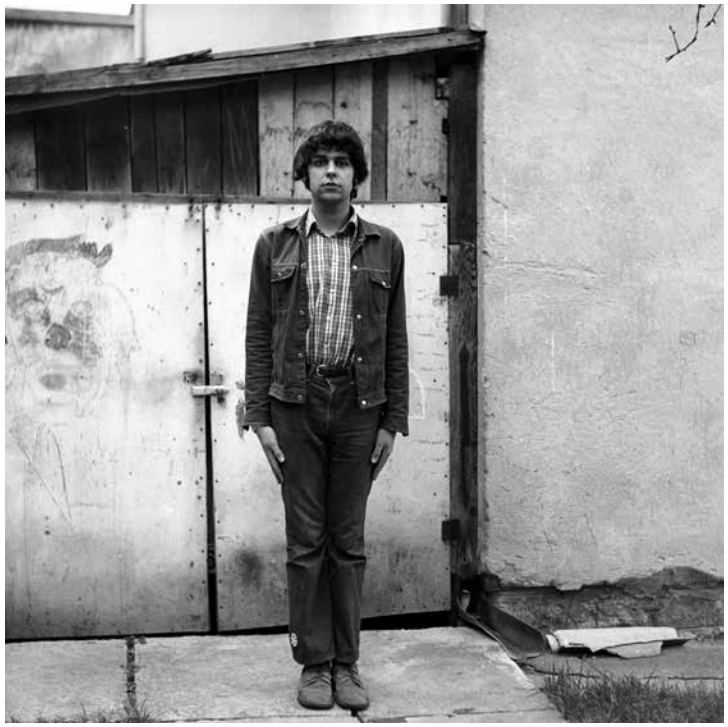


Miško Šuvaković, „Organizacija skulpture V", 1975.
Miško Šuvaković, "Organisation of Sculpture 5", 1975



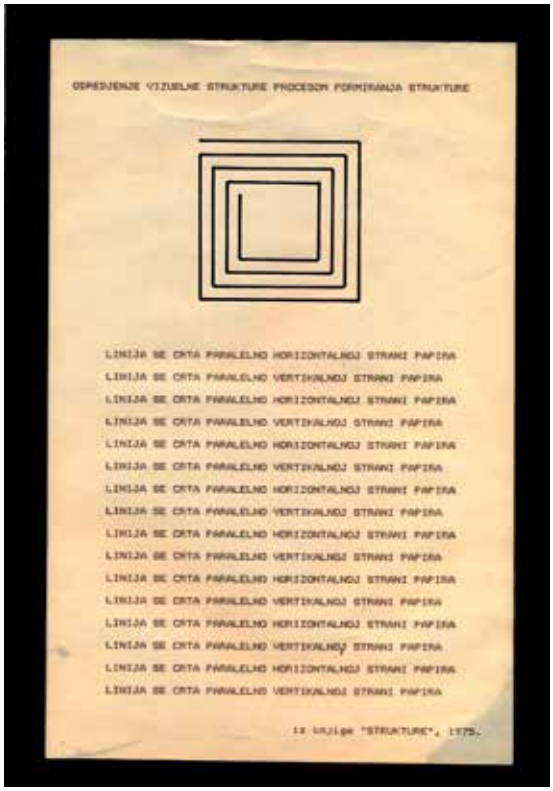
Miško Šuvaković, „Organizacija skulpture I", 1974.
Miško Šuvaković, "Organisation of Sculpture 1", 1974



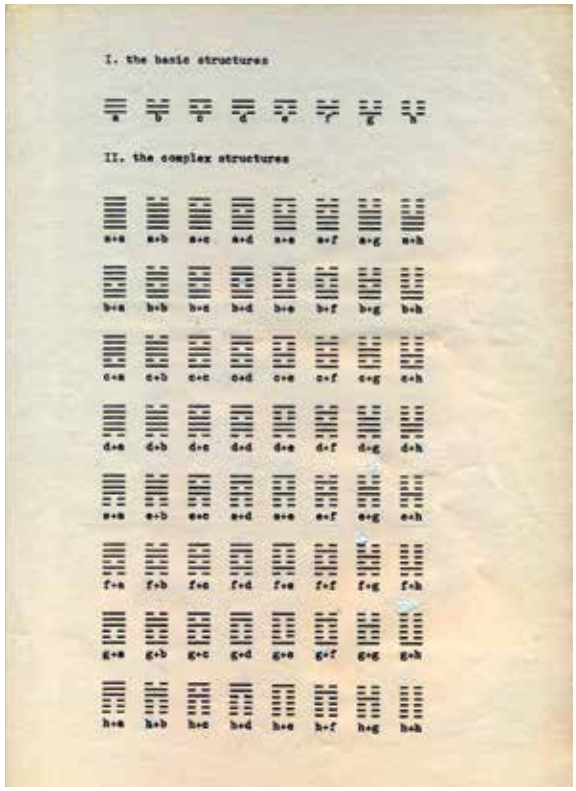








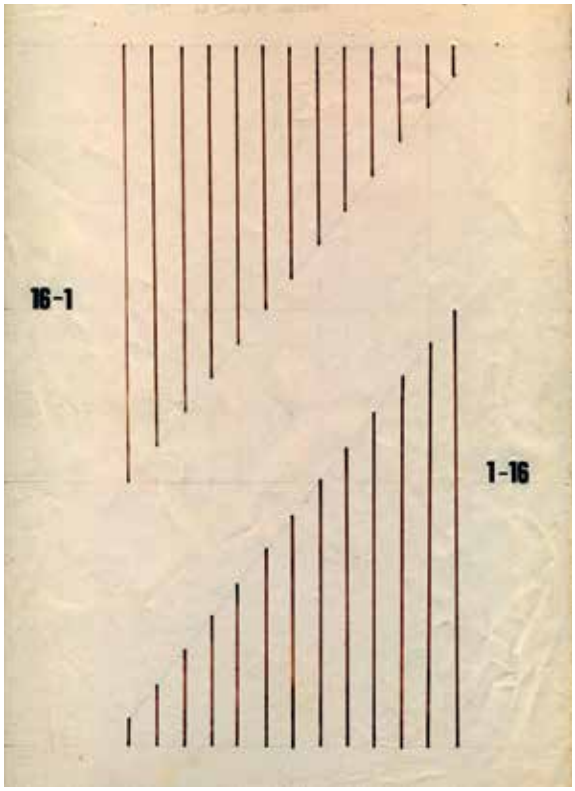
Miško Šuvaković, „Određenje vizuelne strukture procesom formiranja strukture", dijagram, 1975.
Miško Šuvaković, "Determining a Visual Structure by Means of Its Formation Process", diagram, 1975



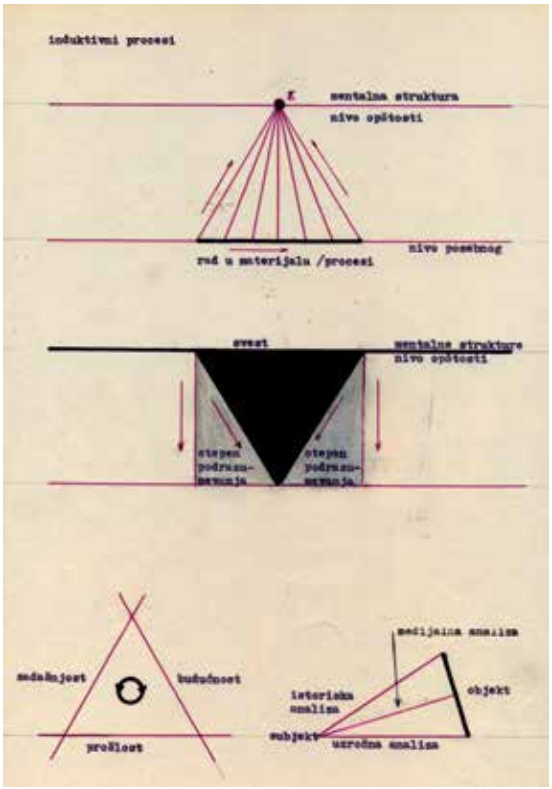
Miško Šuvaković, „Osnovne strukture / složene strukture", dijagram kucan pisaćom mašinom, 1975.
Miško Šuvaković, "Basic Structures / Complex Structures", typewritten diagram, 1975

značenja, kao čista grafička pojava, broj se smatra indeksnim zastupnikom mentalnih procesa. Na primer, nemačka konceptualna umetnica Hane Darboven je na sličan način radila sa numeričkim sistemima, brojnim nizovima i brojnim listama. Upotreba materijala koji nisu umetnički ili književno opterećeni značenjima delovala je, tada, kao izazov upućen savremenim i tradicionalnim estetskim očekivanjima od umetničkog dela. Ovakav pogled na svet svakako može da se tumači i kao politički, jer je umetnost po Šuvakoviću uvek politična, ali ne zato što govori o politici. Na primer, tradicionalni umetnički narativi o klasnom siromaštvu i socijalnim nepravdama izražavaju se, najčešće, tradicionalnim figurativnim jezikom umetnosti. Šuvaković je smatrao da političko ne treba da proizlazi iz sadržaja ili značenja umetničkog dela, već iz „označiteljske ekonomije" na kojoj je delo zasnovano.

Grupa 143 je diskutovala o *Pedagoškoj beležnici* (1925) Pola Klea, Ova knjiga je takođe služila i kao polazna tačka za njegova praktična i teoretska razmišljanja. Šuvaković je za izložbu Grupe 143 u Modeni (1977) izveo crteže i dijagrame koji su tematizovali odnos između estetskih i analitičkih struktura. Polazna tačka tih crteža je bio dijagram broj 52 iz Kleove *Pedagoške beležnice* pod naslovom „Gradnja kule". Grafičkim i dijagramskim prikazivanjem težine kamena, Kle je hteo da izrazi metaforu lakoće. Kleov rad, koji je ukorenjen u kontekstu pedagoške analize fenomenologije likovne umetnosti, kod Šuvakovića doživljava konceptualnu transformaciju. Kleov dijagram dobija funkciju prototipskog jezičkog modela. Šuvaković želi da postigne moguće lingvističke transformacije u konceptualnoj umetnosti. Ovde je reč o izvođenju rasprave n-tog reda u umetnosti kao teorijskog objekta. Šuvaković je nameravao da pokaže kako su logičke operacije primenjene na Kleoovom dijagramu deo ove transformacije: umetničkog dela (Kleovo slikarstvo) u drugostepenu poetičku praksu (Kleovi pedagoški dijagrami) u n-tom stepenu, tj. metaraspravu formalnih modela umetnosti u konceptualnoj umetnosti.



Miško Šuvaković, „Strukture 1-16 & 16-1", dijagram, tekst, 1974.
Miško Šuvaković, "Structure 1-16 & 16-1", diagram, text, 1974



Miško Šuvaković, „Radovi (a)/deduktivne strukture (čitanje Hegelove Logike) – skica za pariski bijenale", crtež s atekstom, 1977.
Miško Šuvaković, "Works (a) / Deductive Structures (Reading Hegel's Logics) – a Sketch for the Paris Biennial", texted drawing, 1977

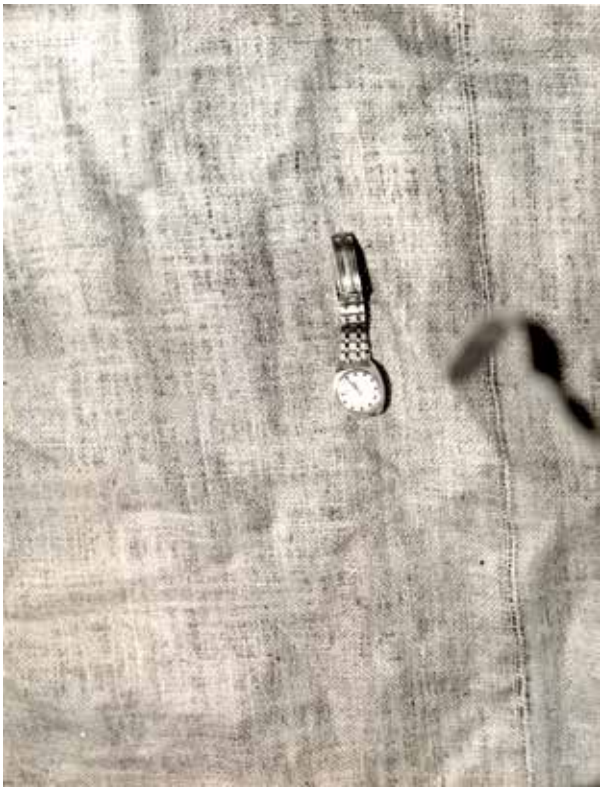
primary experience of symbolization uncontaminated by the attitudes attached to traditional visual modes, whether representational or abstract'.[115]

In his 1974–75 series of small-circulation books,[116] *Strukture* (Structures), Šuvaković derived numeric and geometric primary, i.e. 'zero' structures. Lines are the simplest visual elements. Applying numeric schemes and algorithmic progressions leads to an even higher degree of abstraction. Šuvaković saw numbers as the most abstract expression. As purely graphic phenomena, freed of semantic meaning, numbers are considered indexical representatives of mental processes. For instance, German conceptual artist Hanne Darboven worked with systems, series, and lists of numbers in a similar way. At that time, using materials unburdened by artistic or literary meanings appeared like a slap in the face of both traditional and contemporary aesthetic expectations put before works of art. This worldview might also be interpreted as a political one, since art is always political, in Šuvaković's mind, though not necessarily because it speaks of politics. For instance, traditional artistic narratives about class deprivation and social injustice are usually expressed in the traditional figurative language of art. Šuvaković held that the political should not stem from the contents or meanings of the work of art, but from the 'signifying economy' that grounds it.

During the late seventies, Group 143 discussed Paul Klee's *Pedagogical Sketchbook* (1925); that book served Šuvaković as a starting point for his reflections in practice and theory. For the Group's Modena exhibition of 1977 Šuvaković produced drawings and diagrams that thematised the relationship between aesthetic and analytical structures. The starting point of those drawings was 'Building a Tower', diagram no. 52 from Klee's *Sketchbook*. By graphically and diagrammatically showing the weight of stones, Klee sought to express a metaphor of lightness. Šuvaković subjected Klee's work, which was rooted in the context of a pedagogical analysis of the phenomenology of fine art, to a conceptual transformation. Klee's diagram was given the function of a prototypical linguistic model.



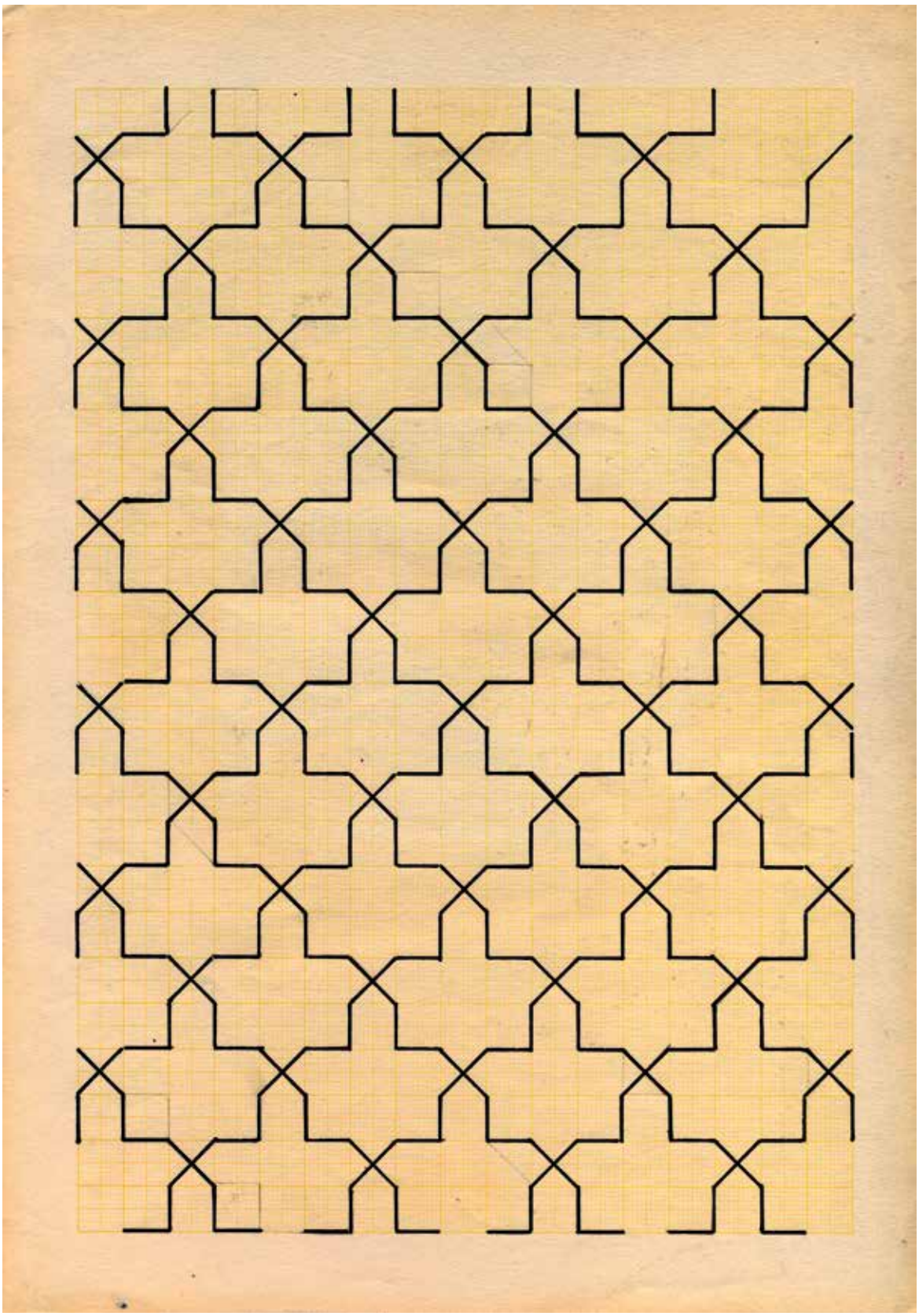




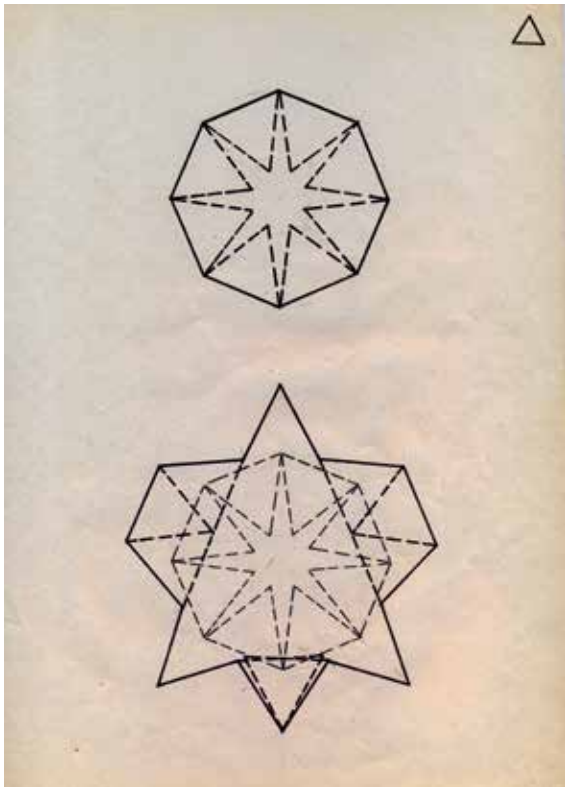


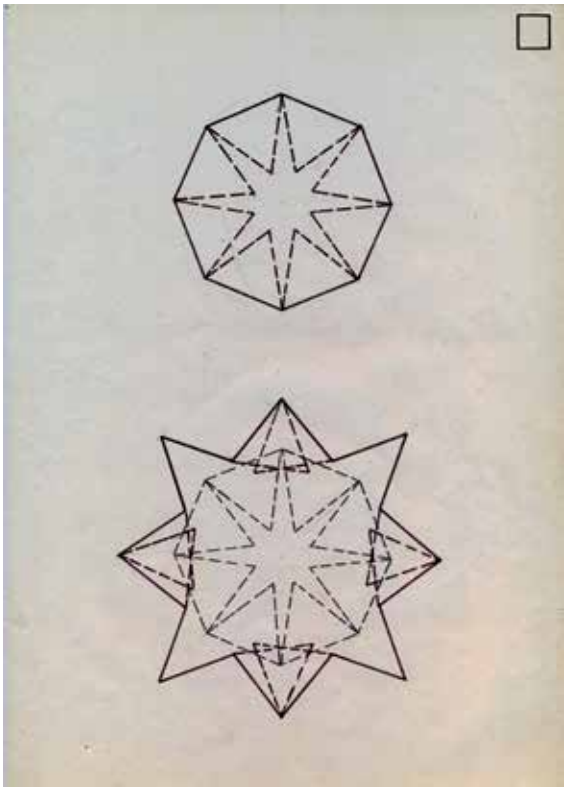


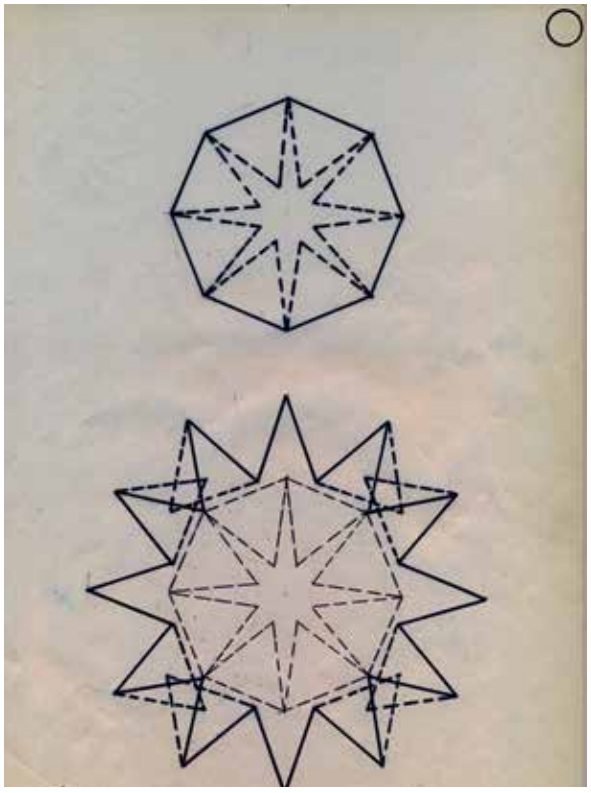
Miško Šuvaković, „SFE – Stvari fenomeni efekti br. 3", 1975.
Miško Šuvaković, "TPE – Things Phenomena Effects No. 3", 1975

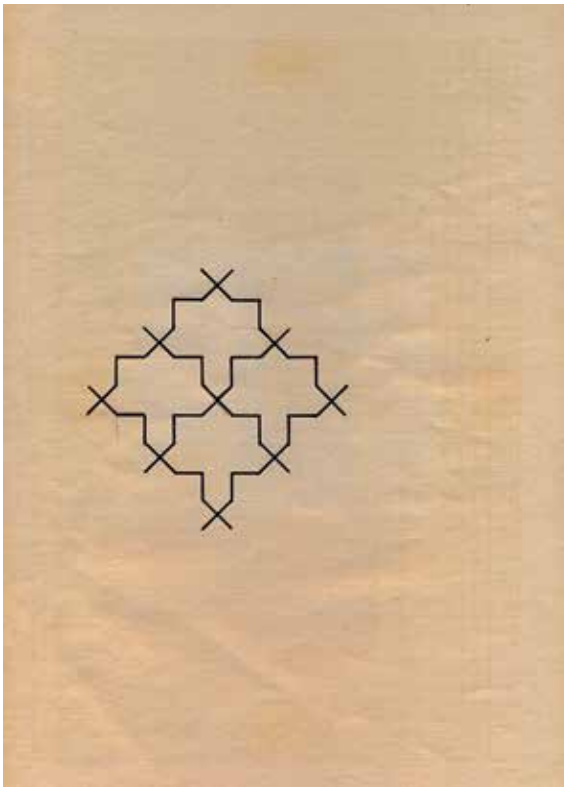


Miško Šuvaković, „Islamski paterni", dijagram na milimetarskom papiru 1977.
Miško Šuvaković, "Islamic Patterns", millimeter paper diagram, 1977







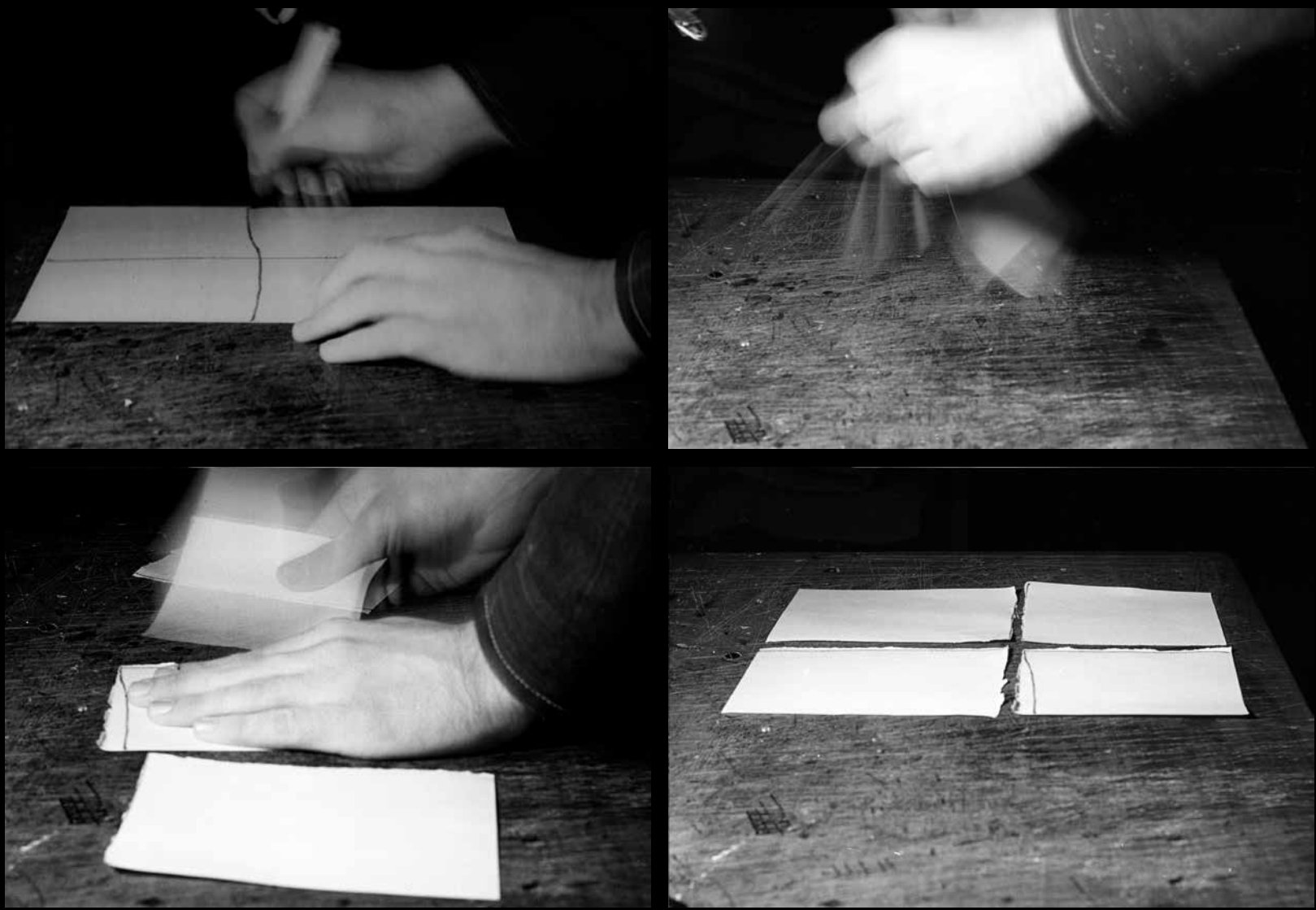


Miško Šuvaković, „Islamski paterni", dijagram, 1977.
Miško Šuvaković, "Islamic Patterns", diagram, 1977

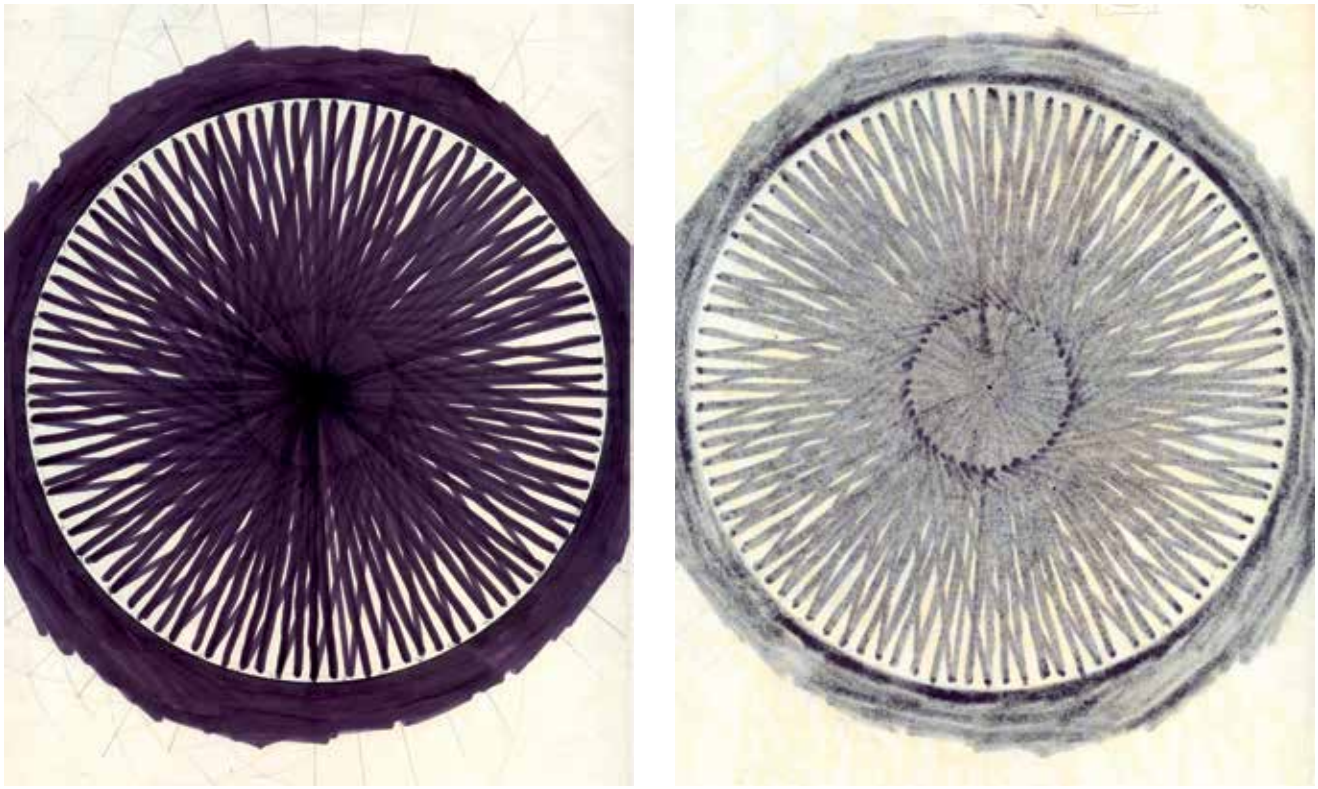








Miško Šuvaković, „Određenje vizuelne strukture procesom formiranja strukture III", fotografije, 1975.
Miško Šuvaković, "Determining a Visual Structure by Means of Its Formation Process 3", photographs, 1975

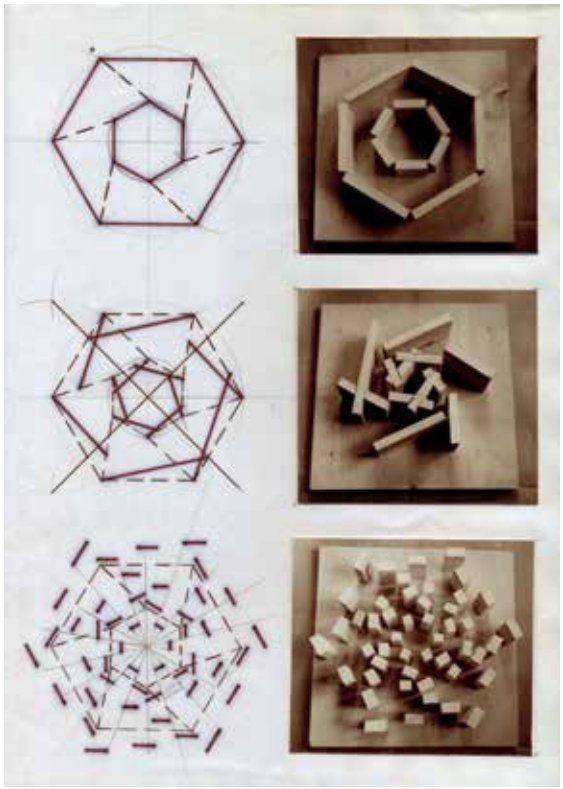


Miško Šuvaković, „Lice i naličije crteža", crtež, 1975.
Miško Šuvaković, "Front and back of the drawing", 1975

Važan uslov za razumevanje radova konceptualne umetnosti – bilo da su izvedeni u mediju fotografije, crteža/dijagrama ili teksta – leži u intertekstualnom i intermedijskom suodnošenju narativnih, simboličkih i jezičkih modela:

1. u narativnom modelu, najčešće fotografija ili tekst, izvedene su pripovedne prezentacije propozicija, intencija i etičkih preduslova rada;
2. simbolički model sadrži najčešće crteže, sheme ili dijagrame sintaktičkih vizuelnih struktura („sve što se želi da izrazi, može da se izrazi jasno");
3. doslovni model direktno – koliko je to moguće – predočava mentalno i/ili bihevioralno stanje (na primer, predočena slika, ili izjava o nekom događaju).

Jedan od istraživačkih problema u Šuvakovićevom radu je istraživanje primarnih značenjskih modela (atomskih značenja, elemenatrnih simbolizacija, kulturalno određenih simbola, tj. arhetipova[122]). U vizuelnim radovima povezanim sa teoretizacijom arhetipa radi se sa strukturalnim modelima koji simbolički, tj. arhetipski referiraju primarnim značenjima u različitim tradicijama evropskih i vanevropskih kultura (islamski svet, pitagorejska učenja, alhemija, teozofija rane apstrakcije). Ukazivanje na simbolička značenja brojeva (3, 4, 6 i 12) nije vođeno razmišljanjima iz numerologije, već je vođeno nekom vrstom umetničke ili kulturalne analize uslova pod kojima u specifičnim makro ili mikrokulturama dolazi do sintaktičko-semantičkog generisanja i izvođenja primarnih značenja i njihovih univerzalistički orijentisanih projekcija. Ne radi se o mistici koja je privlačila pionire apstraktnog slikarstva (Kandinskog, Kupku, Maljeviča ili Mondrijana) ili o metaspiritualnim poetikama modernističkih slikara (Njuman, Rotko) ili instalacijama postminimalnih umetnika (spirala Roberta Smitsona /Robert Smithson/, krugovi Ričarda Longa /Richarda Longa/, paraarheološki ambijenti Roberta Morisa ili Alis Ajkok /Alice Aycock/), već o tome da se teorijski pokaže kako je moguća formalno-antropološka analiza primarno jezičkih formacija koje u specifičnim



Miško Šuvaković, „Uslovi dodiri manifestacije", crteži, fotografije, 1977.
Miško Šuvaković, "Comnditions-touches-manifestations", 1977



Miško Šuvaković, „Skulptura 1x2", 1973.
Miško Šuvaković, "Sculpture 1x2", 1973

Šuvaković thereby sought to realise potential linguistic transformations in conceptual art. It was a case of performing an nth-degree discussion of art as a theoretical object. Šuvaković's intent was to show that the logical operations applied to Klee's diagram were a part of this transformation: the transformation of a work of art (Klee's painting) into a second-degree poetic practice (Klee's pedagogical diagrams) into an nth-degree, i.e. meta-discussion of formal artistic models in conceptual art.

An important condition for understanding conceptual art – whether realised in the media of photography, drawing, or writing – lies in the inter-textual and inter-media mutual relations between narrative, symbolic, and linguistic models:

1. Narrative models, usually photographs or texts, realise narrative presentations of the work's propositions, intentions, and ethical prerequisites;
2. Symbolic models typically consist of drawings, schemes, or diagrams of syntactic visual structures ('what ever is meant to be expressed, must be expressed clearly');
3. Literal models present, as directly as possible, a mental and/or behavioural condition (for instance, the pres entation of an image or statement concerning an event).

One of Šuvaković's research problems in his work has concerned exploring primary models of signification (atomic meanings, elementary symbolisations, culturally determined symbols, i.e. archetypes).[117] Visual works associated with theorising *archetypes* employ structural models that symbolically, i.e. archetypically make references through primary meanings in the various traditions of European and non-European cultures (the Islamic world, Pythagorean teachings, alchemy, the theosophy of early abstract art). Pointing to symbolic meanings of numbers (3, 4, 6, and 12) is guided not by numerological concerns, but by a kind of artistic or cultural analysis of the conditions under



Miško Šuvaković, „Identitet (astigmatizam)", fotografije, 1975.
Miško Šuvaković, "Identity (Astigmatism)", photographs, 1975

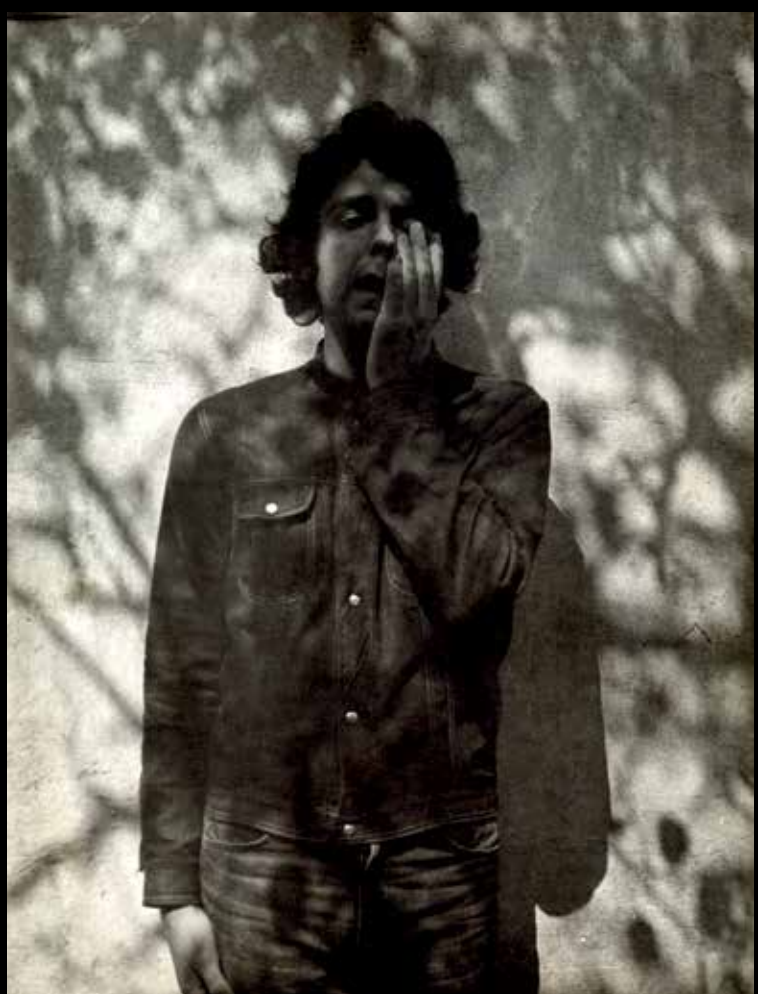
kulturama funkcionišu kao arhetipski modeli. Univerzalni kulturalni simboli koji se stalno ponavljaju u različitim kulturalnim modelima ovde se koriste kao „polazni materijal" za analize sintaktičkih transformacija koje ne počivaju na doslovnoj ili direktnoj percepciji, odnosno, na primarnom čulnom iskustvu. Šuvaković je postavio dva različita analitička polazišta: a) analiza arhetipa, tj. proizvoda određene kulture, kao polazne strukture za analizu uslova sintaktičkog određivanja transformacija kulturalnih značenja, i b) analiza formalno, tj. bez značenja izvedenih struktura (uslov sintaktičkog određivanja) kao potencijalnih arhetipova (uslovi određene kulture).[123] Drugim rečima, jednostavne primarne strukture (linija, meander, krst...) se podvrgavaju sintaktičkim transformacijama i rezultiraju različitim „paternima" koji upućuju, na primer, na linije Bereta Njumana, meandre Julija Knifera, krstove Kazimira Maljeviča ili mreže/rastere Pita Mondrijana. Transformacije su u tom slučaju preobražaji i selekcije preobražaja vizuelnih struktura, koje se mogu beskonačno nastavljati ili sažimati. „Arhetip" je tek jedan od mnogih primera – kao što su i: narativ, istorijsko stablo, rizom, raster, telesno kretanje, svakodnevno ili konstruisano ponašanje – koji može da posluži kao uzorak Šuvakovićevog analitičkog metoda.

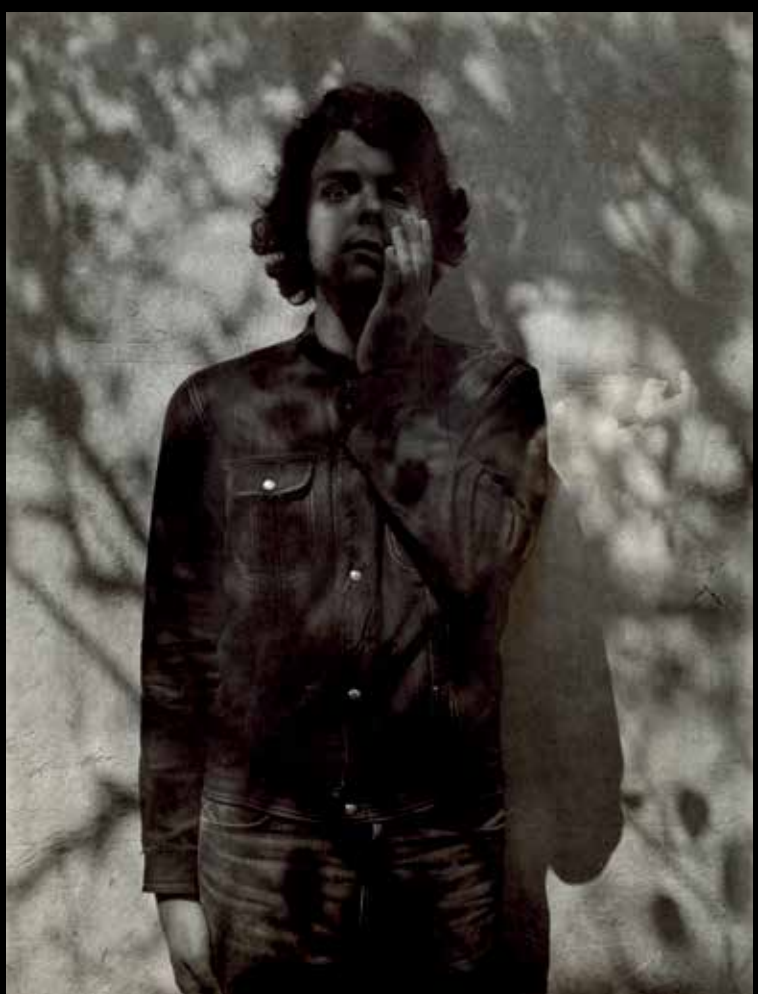


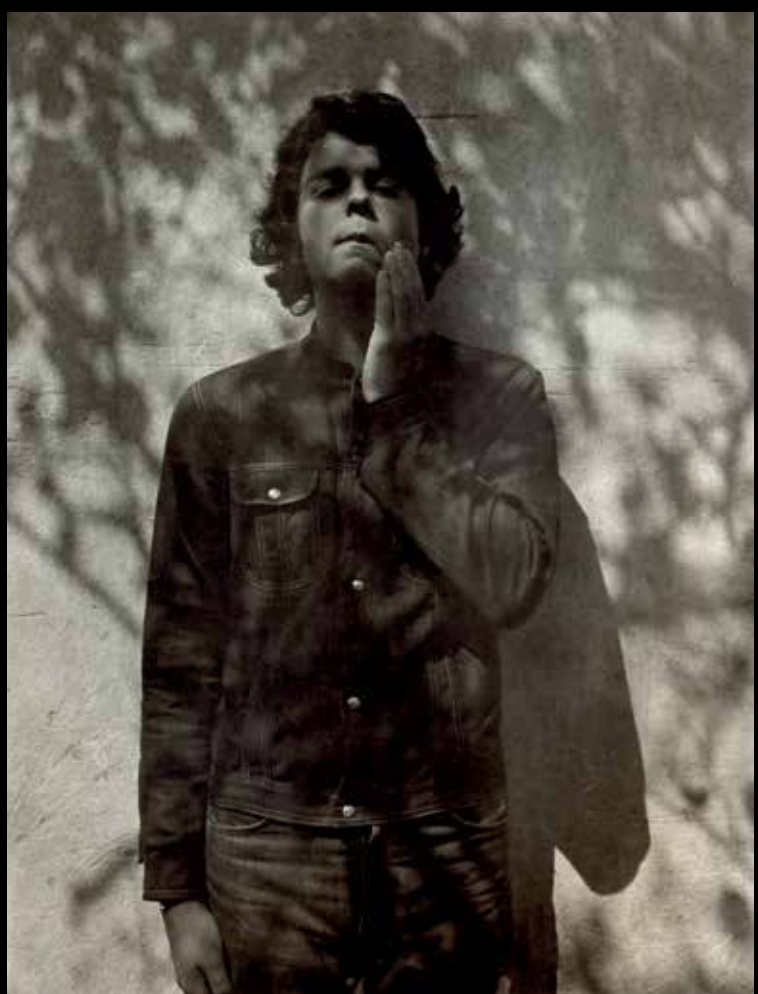
Miško Šuvaković, „Identitet (zid plača)", fotografije, 1975.
Miško Šuvaković, "Identity (Wailing Wall)", photographs, 1975

which primary meanings and their universalist-oriented projections are syntactically-semantically generated and derived in specific micro- and macro-cultures. The goal was not to evoke the mysticism that attracted the pioneers of abstract art (Kandinsky, Kupka, Malevich, and Mondrian) or the meta-spiritual poetics of modernist painters (Newman, Rothko) or the installations of post-minimal artists (the spirals of Robert Smithson, the circles of Richard Long, the para-archaeological settings of Robert Morris and Alice Aycock), but rather to demonstrate theoretically that those primarily linguistic formations that function in specific cultures as archetypal models may be analysed formally and anthropologically. Universal cultural symbols, which are used again and again in different cultural models, are used here as the 'basic material' for analysing those syntactic transformations that do not rest on literal or direct perception, that is, on primary sensory experience. Šuvaković posited two different analytical starting points: a) the analysis of the archetypes, i.e. products of a culture as a basic structure for analysing the conditions under which transformations of cultural meanings may be syntactically determined and b) the analysis of formally, i.e. abstractly derived structures (the condition of syntactic determination) as potential archetypes (the conditions of a specific culture).[118] In other words, simple primary structures (lines, meanders, crosses, etc.) are submitted to syntactic transformations, which result in different 'patterns', pointing to, for instance, Barnett Newman's lines, Julije Knifer's meanders, Kazimir Malevich's crosses, or Piet Mondrian's grids. Here, transformations consisted of metamorphoses or selections of metamorphoses of visual structures, which could be continued or condensed infinitely. 'Archetype' is but one of many examples, such as narratives, family trees, rhizomes, bodily movements, everyday or constructed behaviours, which might serve Šuvaković's analytical model as a sample.









Miško Šuvaković, „Identitet (senka/ekspresija)“, fotografije, 1975.
Miško Šuvaković, “Identity (Shadow/Expression)”, photographs, 1975

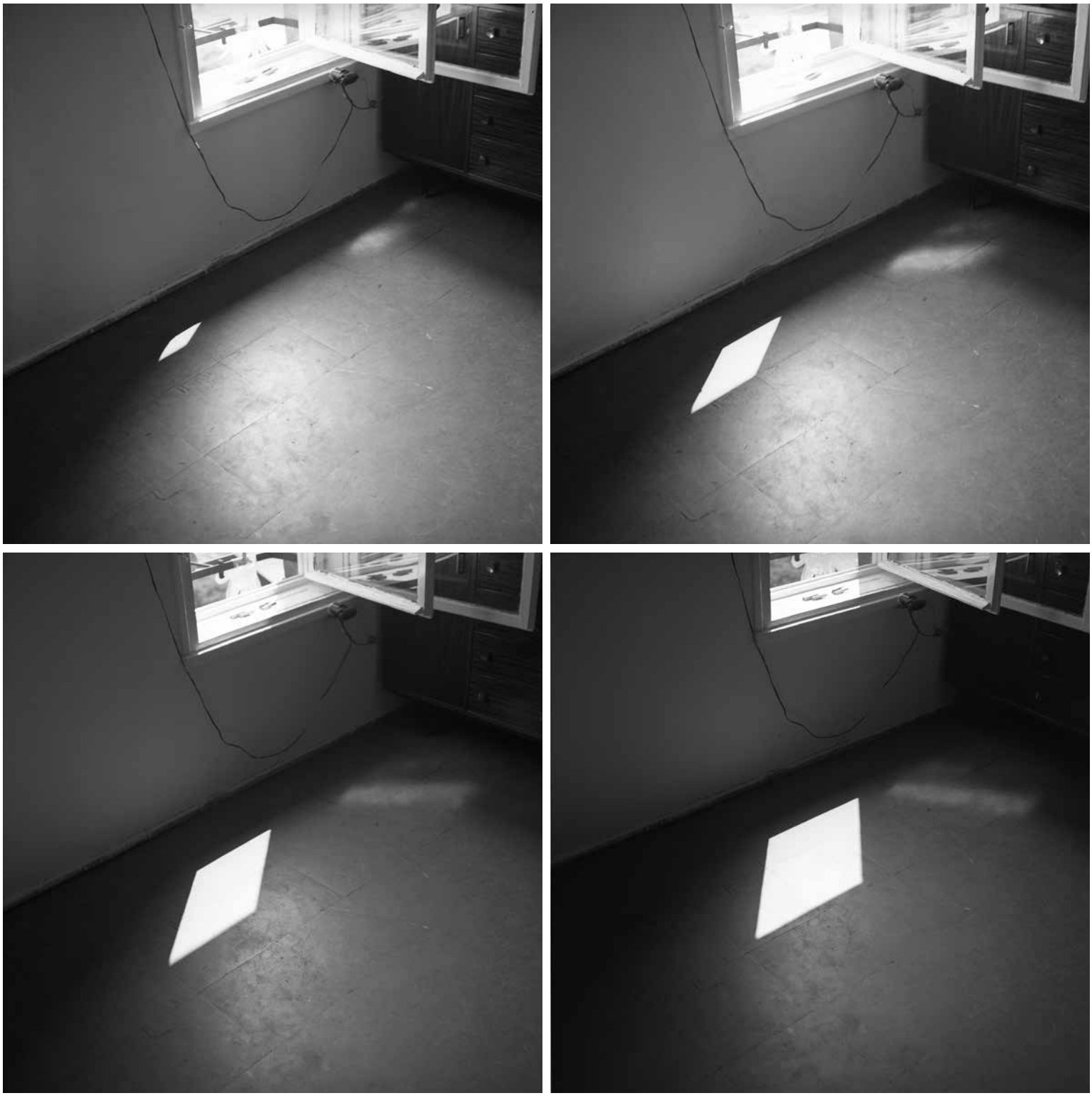




Miško Šuvaković, „Identitet (otkrivanje/brisanje)", fotografije, 1975.
Miško Šuvaković, "Identity (Revealing/Erasing)", photographs, 1975

Jovan Čekić – umetnost i društvo
Jovan Čekić: Art and Society





Jovan Čekić, „Nastajanje belog kvadrata", fotografije, 1975.
Jovan Čekić, "The Making of a White Square", photographs, 1975

Jovan Čekić – umetnost i društvo

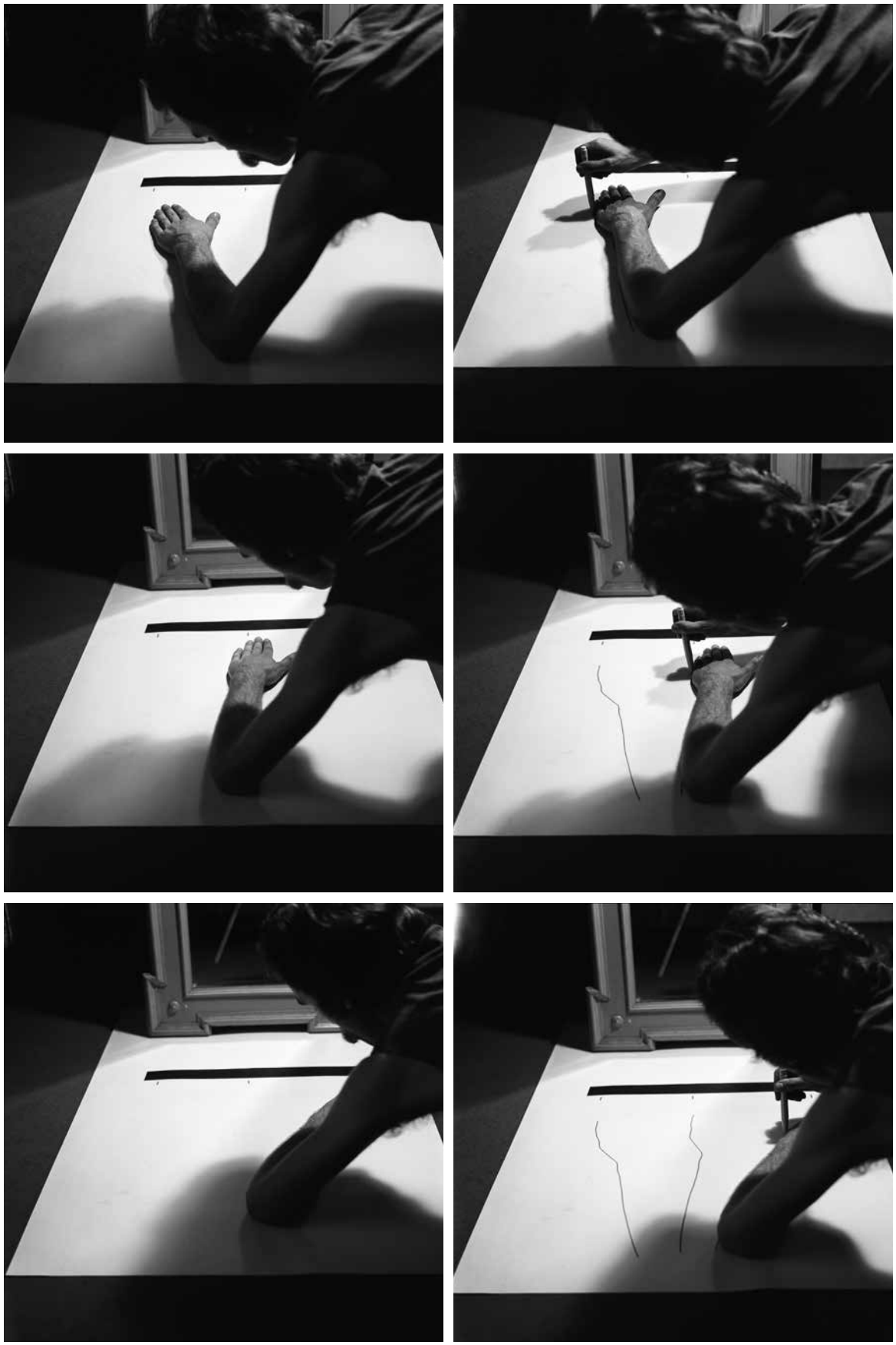
Jovan Čekić je delovao u Grupi 143 od 1975. do 1978. godine. Nakon delovanja u Grupi 143 delovao je kao samostalni umetnik, filozof i profesor novih medija. On je jedini član Grupe, pored Neše Paripovića, koji je nastavio da se aktivno bavi javnim umetničkim radom. Njegov umetnički i teorijski rad bili su posvećeni uglavnom pitanjima koja se odnose na ulogu umetnika i umetnosti u doba informacija i društva kontrole.

Između umetničkih istraživanja Čekića i Šuvakovića postoji sličnost, pogotovo u vezi sa pro-naučnim ili kvazi-naučnim pristupom umetničkim problemima. Bavljenje vizuelnim sistemima, kao i primarnim i mentalnim strukturama, kod oba umetnika bio je važan deo istraživačkog rada. Jovan Čekić u većoj meri od Šuvakovića upućuje na mogućnosti izvođenja i delovanja takvih vizuelnih sistema i struktura izvan striktnih granica umetnosti u polju konfliktne društvenosti. Čekić je, na primer, u raspravi „O nekim problemima jezika u novoj umetničkoj praksi" zapisao formulišući svoju analitičko-kritičku platformu: „Čini se da svaki umetnik, delujući unutar određene prakse, formira svoju vlastitu gramatiku, tj. jedan gotovo šizofreni jezički model, koji funkcioniše u jednom širem sistemu jezika umetnosti. Ono što se podrazumeva pod individualnim jezičkim modelom nije samo formiranje neke sintaktičko /semantičke strukture i određenih gramatičkih pravila; to je ujedno i određenje pojedinca prema postojećoj jezičkoj stvarnosti."[124] On umetnika vidi kao aktera ili tek saučesnika društvenopolitičkih praksi. Umetnik, zato, svojim delovanjem stiče konkretnu relevantnost kada raspravlja direktno ili indirektno o društvenim pitanjima. U tom stavu se ukazuje Čekićev afirmativan pristup prema već pomenutoj inicijativi Dunje Blažević, da motiviše umetnike „nove umetničke prakse" da preispituju sopstvenu ulogu unutar samoupravnog socijalizma. Ova pozicija, koja nije u skladu sa striktnom politikom Grupe 143, upravo je ono što je dovelo do napetosti unutar grupe.

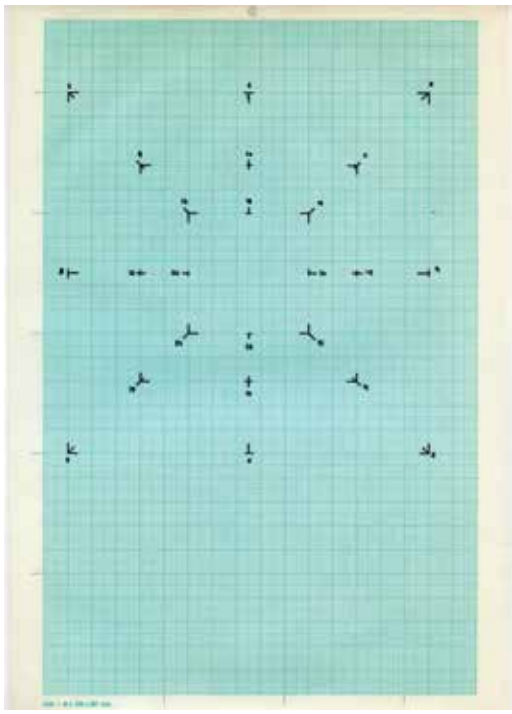
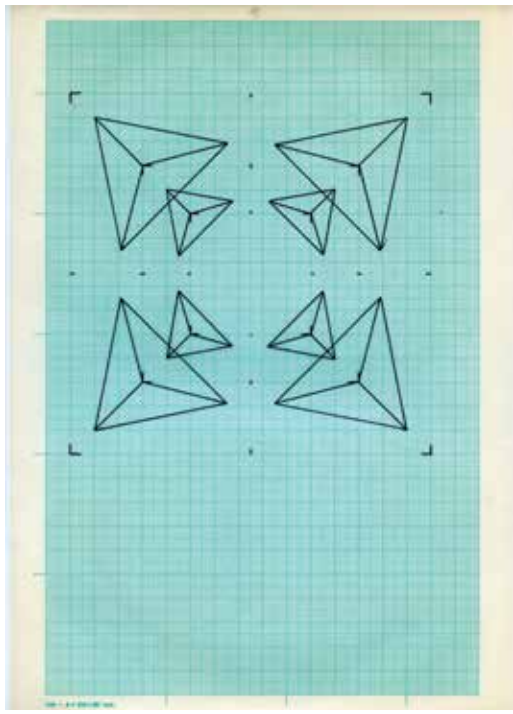
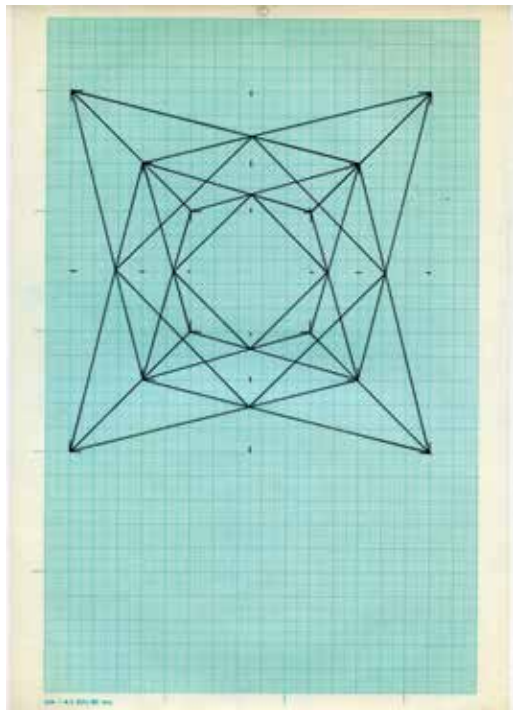
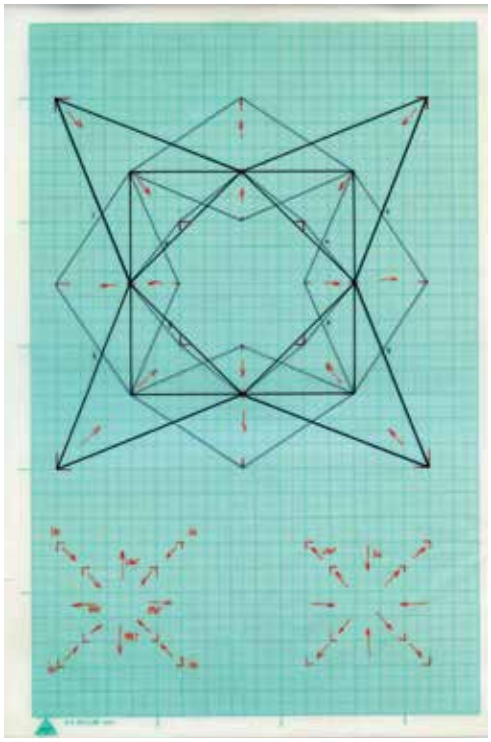
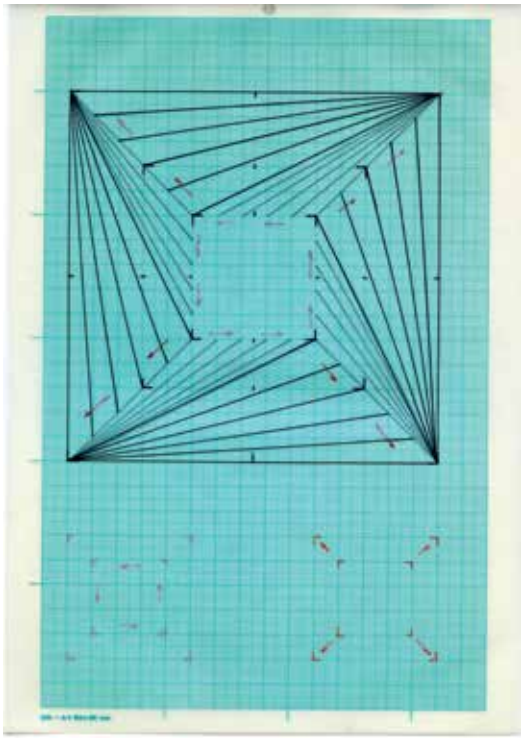
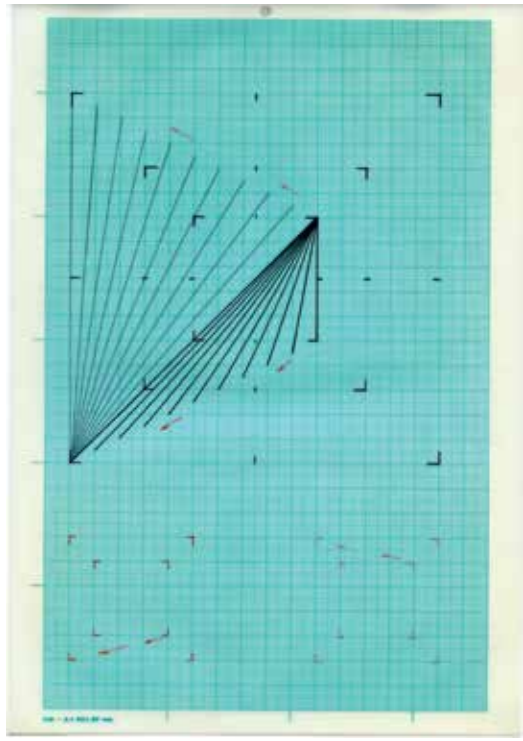
Jovan Čekić: Art and Society

Jovan Čekić was active in Group 143 between 1975 and 1978. After that, he worked as an independent artist, philosopher, and professor of new media. Apart from Neša Paripović, he is the only member of the Group who has remained active on the public art scene. His work in art and theory has mostly addressed questions relating to the roles of art and artists in the age of information and societies of control.

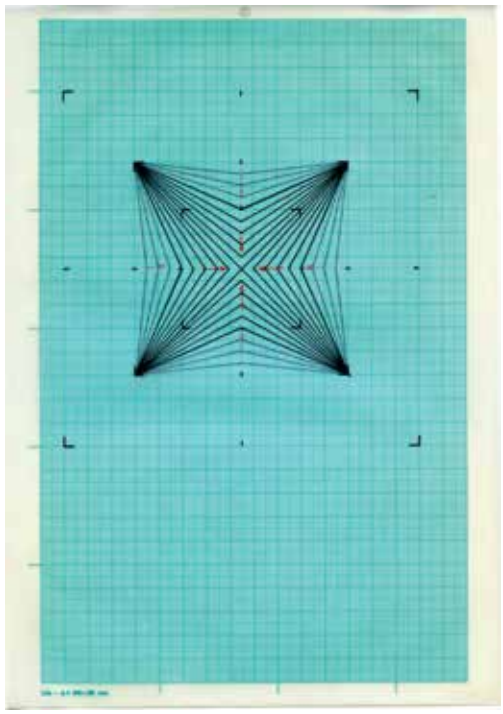
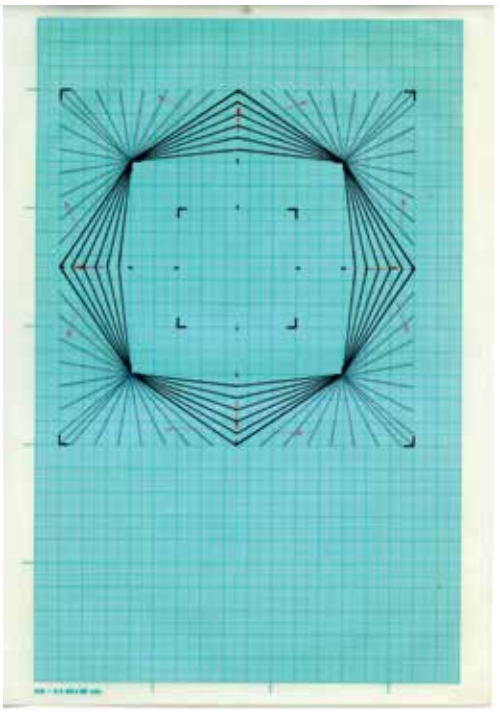
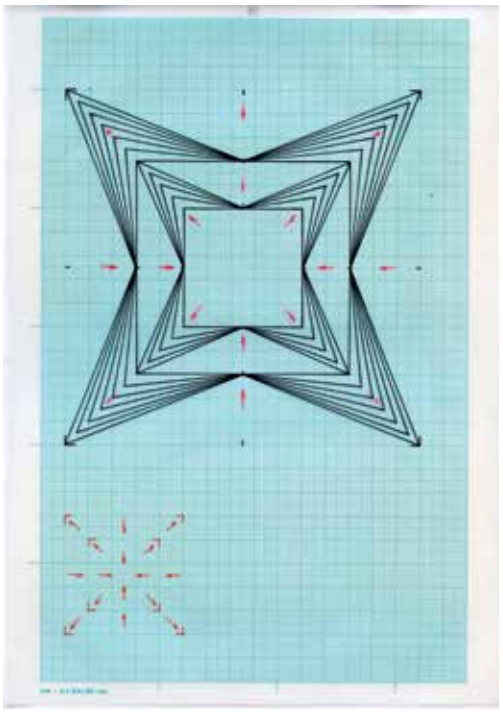
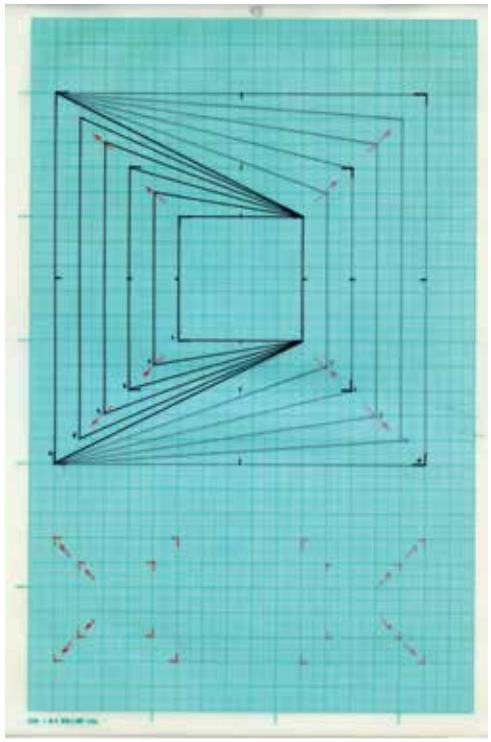
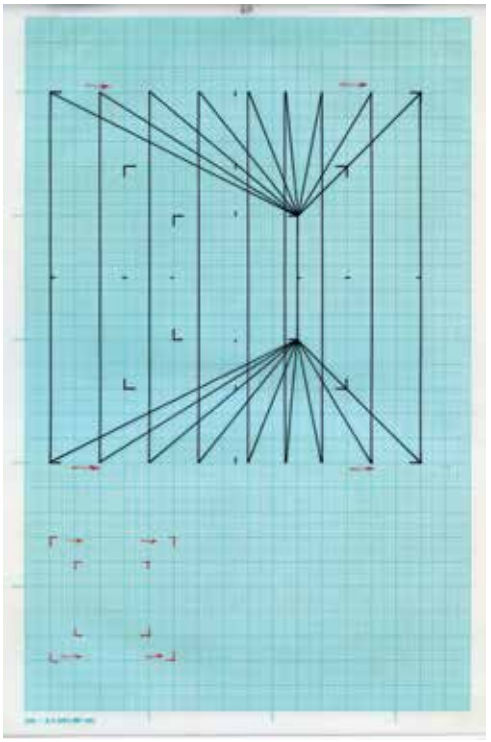
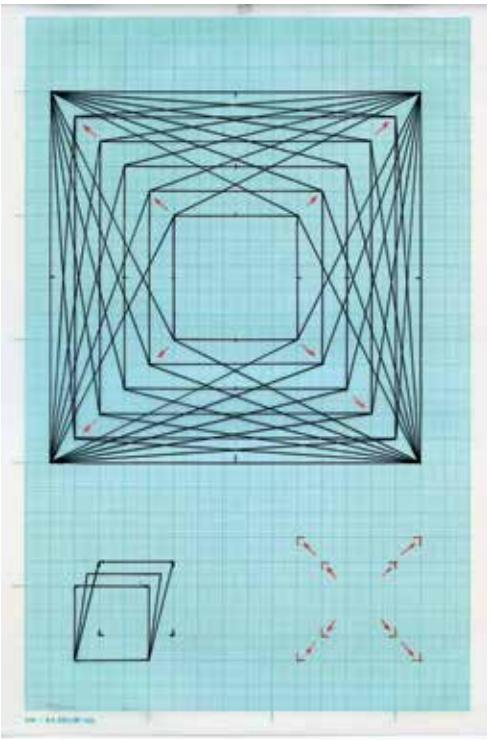
There are important similarities between Čekić's and Šuvaković's respective explorations in art, especially concerning their shared pro- or quasi-scientific approach to artistic problems. For both artists, engaging with visual systems, as well as primary and mental structures, has been an important part of their exploratory work. Even more than Šuvaković, Čekić points to the performing and acting possibilities of such visual systems and structures beyond art's strict borders, in the field of conflicting sociality. For instance, in his essay 'On Certain Problems of Language in the New Artistic Practice', Čekić formulated his critic-analytical platform in the following way: 'It seems that every artist, working within a certain practice, forms a grammar of their own, i.e. an almost schizophrenic linguistic model, which functions within a larger system of the language of art. Individual linguistic models imply not only a syntactic/semantic structure and certain rules of grammar; they also form the individual artist's position regarding the existing linguistic reality'.[119] Čekić views the artist as an agent or merely a collaborator of socio-political practices. Therefore, artists gains concrete relevance in their work when they address social matters, whether directly or indirectly. That position underlay Čekić's affirmative stance on Dunja Blažević's initiative, mentioned above, to encourage artists of the 'new artistic practice' to keep reconsidering their own role in self-management socialism. Čekić's stance, which did not adhere to the strict policies of Group 143, is what caused tension inside the Group.

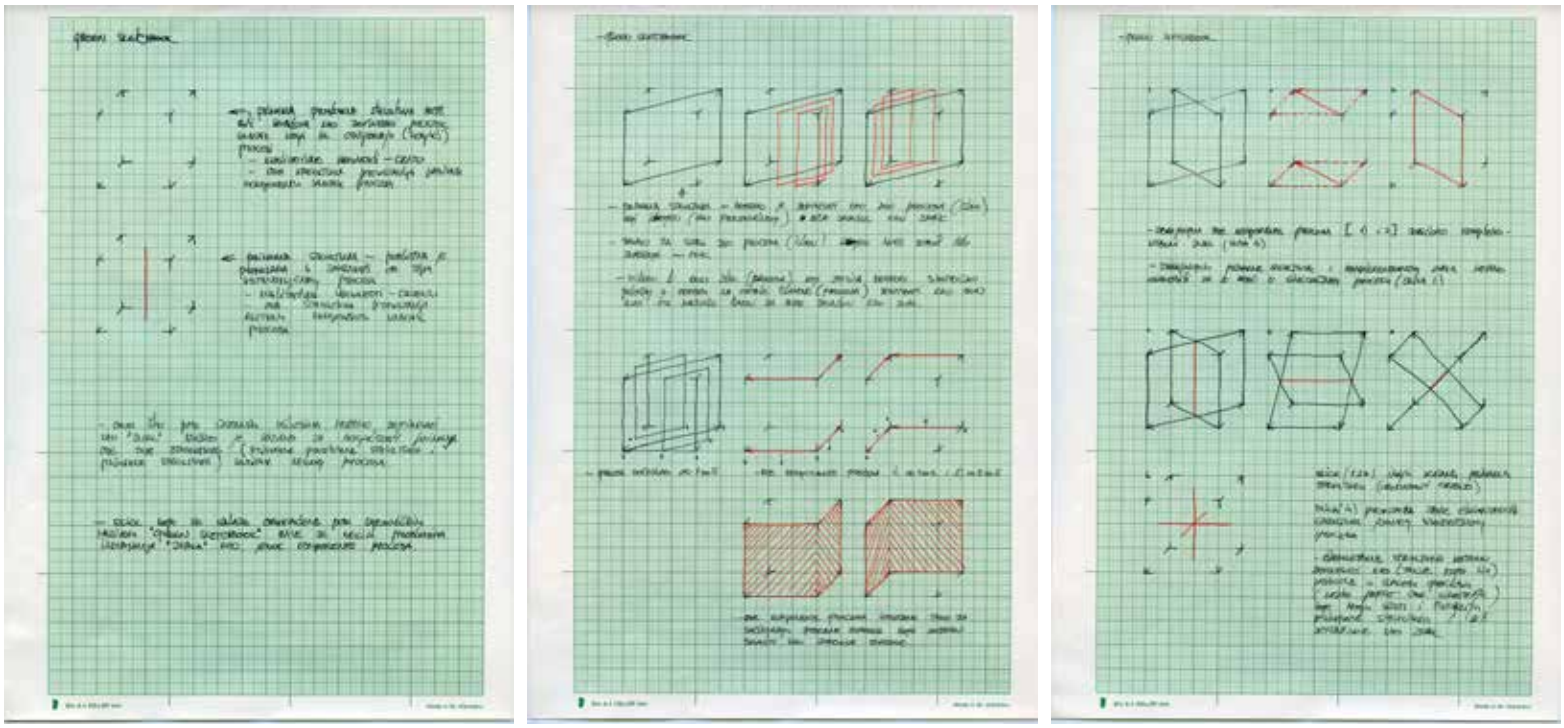


Jovan Čekić, „Pokret", fotografije, 1976 51. / Jovan Čekić, "Movement", photographs, 1976

Jovan Čekić, „Elementi vizuelnih spekulacija", crtež, 1976.
Jovan Čekić, "Elements of Visual Speculations", drawing, 1976

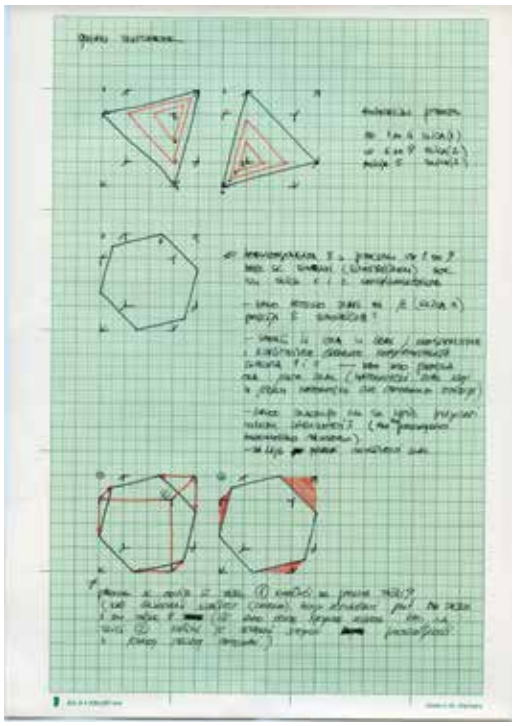
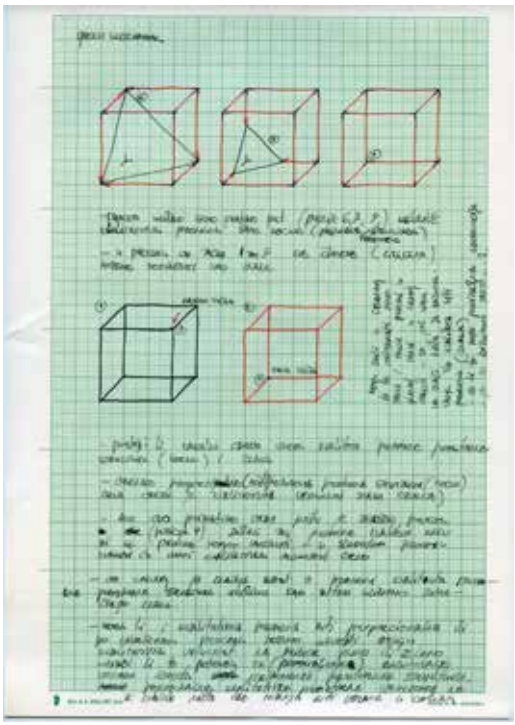
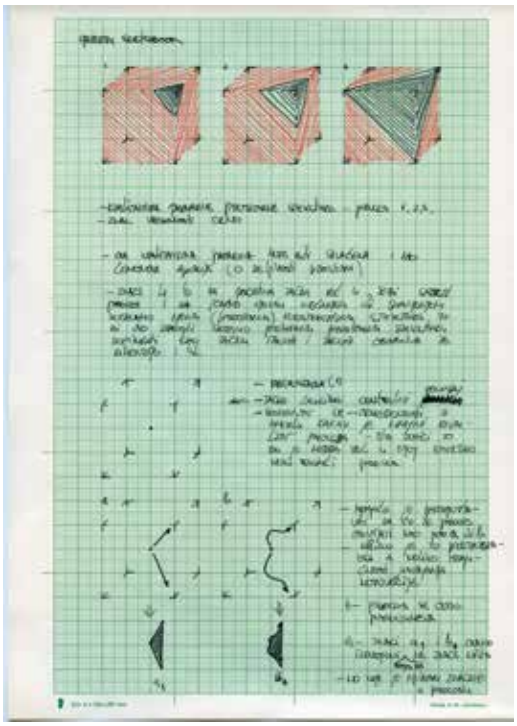


Jovan Čekić, „Green Sketchbook", crtež, 1975.
Jovan Čekić, "Green Sketchbook", drawing, 1975

Umetničko-teoretske refleksije Jovana Čekića manifestuju se u mediju fotografije, filma, crteža, teksta i akcija.[125] Njegovi radovi se tiču identiteta, ekonomije prirodnog i veštačkog vremena, spoznaje, jezika i njegovih komunikacionih i identifikacionih struktura. On je na demonstrativan način istraživao mogućnosti prevođenja redukovanih sintaktičkih sistema u različite modele rasprave kulture kao određujuće kontekstualne determinante.

Pod uticajem Vitgenštajnove filozofije jezika i generativne gramatike Noama Čomskog (Noam Chomsky), Čekić je u projektima „Elementi vizuelne spekulacije" I i II (1975-77) istraživao metajezičke i sintaktičke primarne strukture kao funkcionalne elemente proizvodnje društvenog smisla. Radovi is serije „Elementi vizuelne spekulacije" temelje se na sistemima autoreferencijalnih pravila koja su postavljena na arbitraran način. Takav vizuelni sistem, teorijski gledano, dozvoljava bezbroj mogućnosti transformacija unutar arbitrarno zadatih polazišta. Čekić je na apstraktan način definisao formalističko-jezičke probleme umetničkog rada tako što je zastupao kognitivne mehanizme tematizovanja odnosa između individue i društva, odnosno, jezičkog i mentalnog. Cilj je bio da se pokaže ograničenost jezičkih, mentalnih i kulturalnih „oblika života" umetničkim radom. Pod „oblikom života" se prema Vitgenštajnovim *Filozofskim istraživanjima* identifikuju sve prakse ili radnje koje zajednica vrši na osnovu izabranih javnih pravila „igranja igre". U *Filozofskim istraživanjima* se u tom smislu navodi sledeće: „A zamisliti jedan jezik znači zamisliti jedan oblik života" [126] i „Izrazom 'jezička igra' treba ovde da se istakne činjenica da je govorenje jezika deo jedne delatnosti ili životne forme."[127] Oblik života obeležen je trenutnom prirodnom okolinom datih opštih-kulturalnih tradicija i trenutnih individualno-bioloških i individualno-psiholoških uslova u kojima se odvijaju odgovarajuće konkretne radnje. Samo na osnovu poznavanja određenog konteksta, to su u Čekićevim *Vizuelnim spekulacijama* granice kvadrata, mogu se razumeti ljudske radnje.

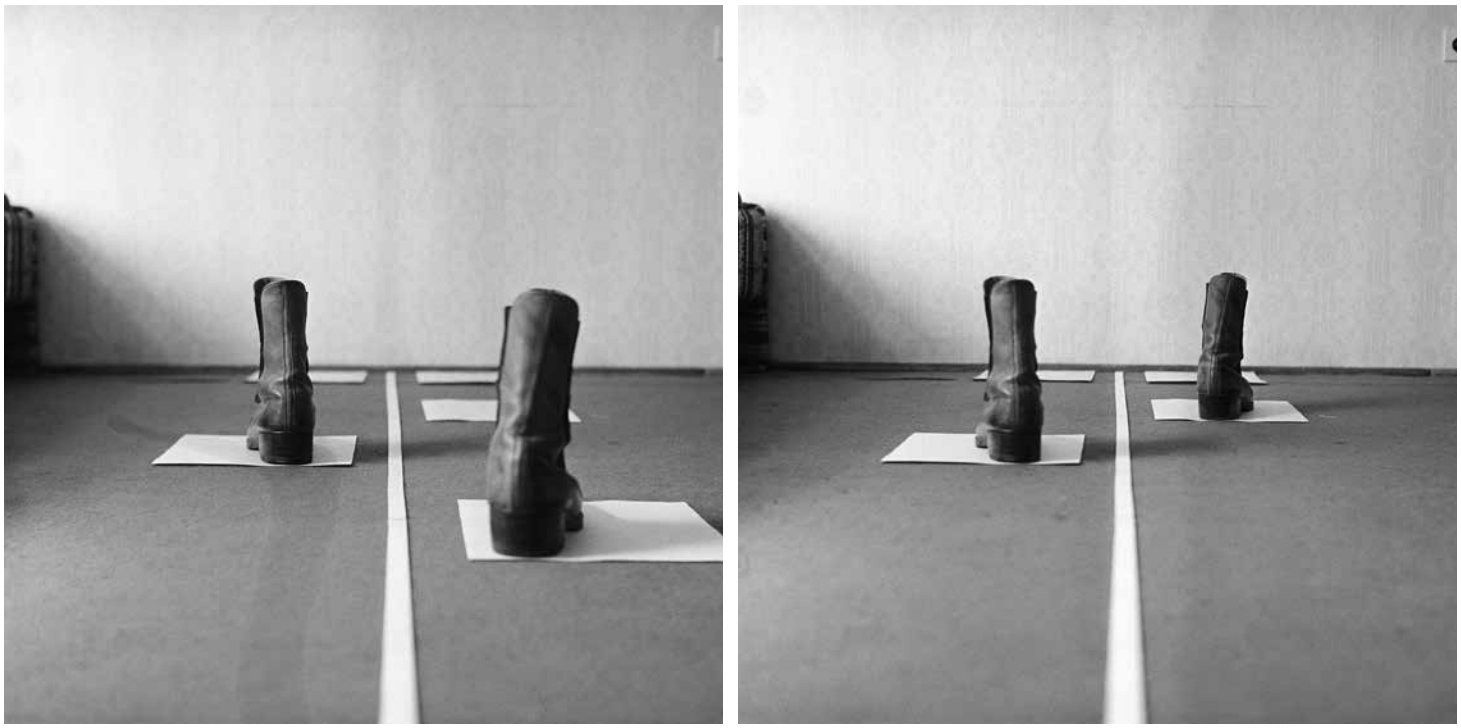
Jovan Čekić, prema Ješi Denegriju, polazi od pretpostavke da se određene sintaksičke radnje, koje su karakteristične za lingvističke operacije, mogu koristiti kao nelingvistički medij, tj. kao vizuelna spekulativna predstava geometrijskih

Čekić manifested his artistic-theoretical reflections in the media of photography, film, drawings, texts, and actions.[120] His works concern identity, the economy of natural and artificial time, cognition, language and its structures of communication and identification. In a demonstrative way, Čekić explored the possibilities of translating reduced syntactic systems into different models of cultural debate qua contextual determinant.

Under the influence of Wittgenstein's philosophy of language and Noam Chomsky's generative grammar, in *Elements of Visual Speculation I and II* (1975) Čekić explored meta-linguistic and syntactical primary structures as functional elements of the production of social meaning. Works from the *Elements of Visual Speculation* series are founded on systems of randomly set self-referential rules. In theoretical terms, such visual systems allow for countless possibilities of transformation from arbitrarily set starting points. Čekić abstractly defined the formalist-linguistic problems of artistic work by representing the cognitive mechanisms of thematising relations between the individual and society, that is, between the linguistic and the mental. His goal was to show the limitations of linguistic, mental, and cultural 'forms of life'. According to Wittgenstein's *Philosophical Investigations*, 'forms of life' identify all those practices or actions performed by a given community on the basis of publicly set rules of 'game-playing'. In that sense, *Philosophical Investigations* makes the following statements: 'to imagine a language means to imagine a form of life' and 'the term "language-game" is meant to bring into prominence the fact that the speaking of language is part of an activity, or of a form of life'.[121] Forms of life are marked by the present natural surroundings of given general-cultural traditions and current individual-biological and individual-psychological conditions, in which appropriate concrete actions take place. Human actions may be understood only on the basis of familiarity with a certain context, which in Čekić's *Visual Speculations* conforms to the sides of a square.

According to Ješa Denegri, Jovan Čekić starts from the assumption that certain syntactic actions that characterise linguistic operations may be used as non-linguistic media, i.e. as speculative visual representations of geometric

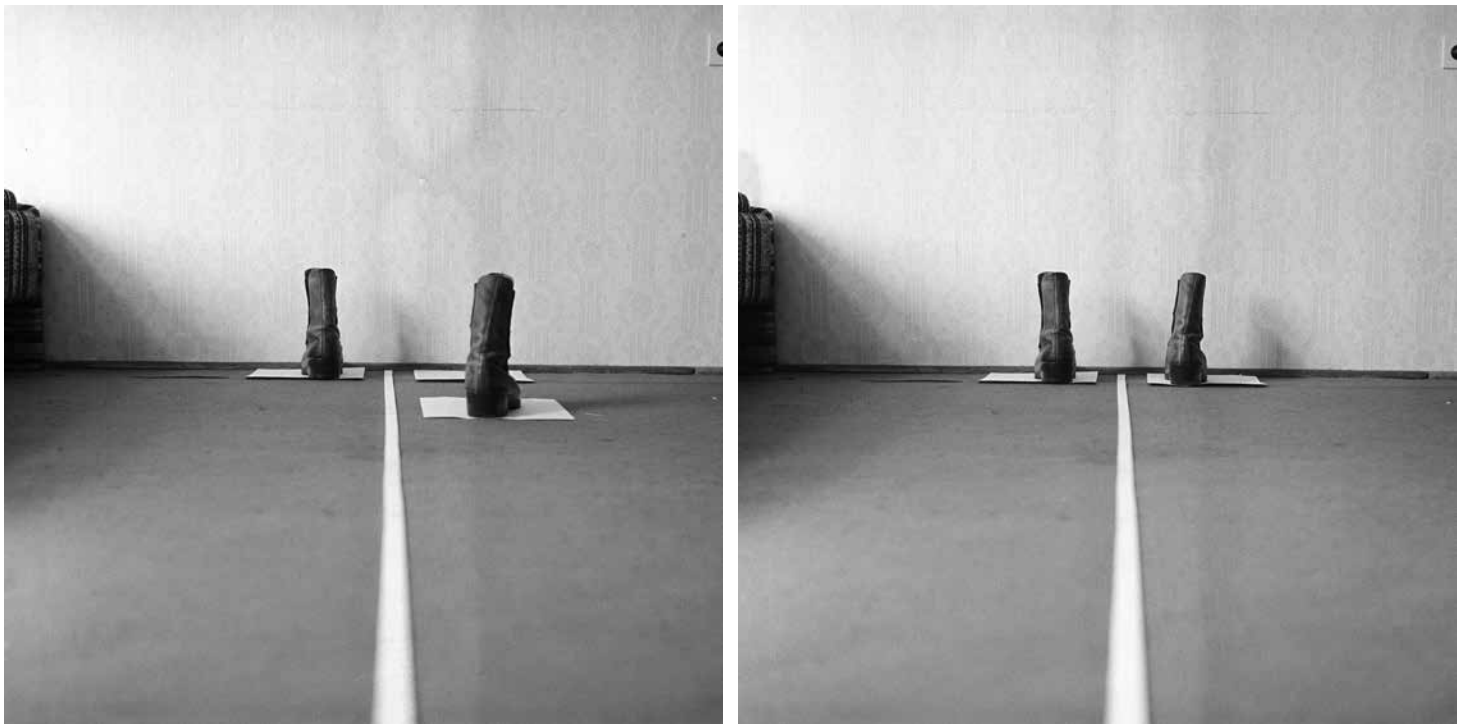


Jovan Čekić, „Tri koraka", fotografije. 1975.
Jovan Čekić, "Three Steps", photographs, 1975

oblika i struktura. Smisao ovih strogo monosemičkih i nereferencijalnih vizuelnih struktura nije stvaranje autonomne zbirke znakova koji bi mogli da imaju atribute jezika umetnosti. Umetnik je predlagao mogućnost širenja tih procesa kako bi se, krećući se od individualne definicije umetničkog jezika došlo do šireg koncepta „jezika kulture". Čekić pod pojmom „kulture" određuje svaki kontekst ljudskih radnji unutar kojih čovek nije pasivni posmatrač ili nesvesni konzumer. Iz takve pozicije proizilazi da su ove čiste sintaktičke operacije, ove „poruke bez značenja" istovremeno i poruke koje mogu biti shvaćene kao refleksivna svest o različitim premisama društvenog ponašanja.

Čekićeva „Skica za autoportret" iz 1976. godine – objavljena u knjizi *Grupa 143* – sastoji se od šest pojedinačnih fotografija koje prikazuju umetnika u različitim situacijama ulaska u nekakav stan, poziranja i izlaska niz stepenice. Prva sekvenca ga prikazuje kako dolazi u jednu zgradu i kako se penje uz stepenice – time obeležava „prošlo". Navodno poziranje za autoportret u sledećoj sekvenci označava „sadašnje", a napuštanje zgrade koje sledi predstavlja „buduće" tog događaja. Konstruisana narativna struktura dolaska-prisustva-odlaženja se prekida tako što svaka pojedinačna slika iz serije predstavlja umetnikov autoportret za sebe. Subjekt – sam umetnik – postaje referentni objekt slike. Autoportret umetnika je u istoriji slikarstva topos koji se stalno ponavlja. Njegova svrha je bila, pogotovo u vremenu kada još nije postojala fotografija, da potomstvu ostavi vernu sliku umetnika. Čekićeva „Skica" je ironizacija ovog stava, jer sam akt prikazivanja sopstvenog lika, kao i pređeni put u zgradi, stavlja na isti nivo vidljivosti. Uz to je sam proces izvođenja foto-performansa tema rada, a fotografije su dokumenti tog procesa.

Foto-serija *Wheat* iz 1976. sastoji se od 14 pojedinačnih fotografija. Prvih sedam fotografija dokumentuju rast jedne biljke (žita) u posudi tokom sedam dana, a drugih sedam istu biljku kako vene zato što se ne zaliva. Ovim radom Čekić istražuje mogućnosti fotografije kao medija za prikazivanje događaja, posebno onih koji su poput nekog procesa i koji su zavisni od vremena.



forms and structures. The purpose of these strictly unequivocal and non-referential visual structures is not to create an autonomous collection of signs that might have the attributes of a language of art. The artist was suggesting the possibility of extending those processes in order to get from individual definitions of artistic language to the wider concept of a 'language of culture'. Čekić designates as 'culture' every context of human actions in which humans are not merely passive observers or unconscious consumers. Such a position suggests that these pure syntactic operations, these 'messages without meanings' are at the same time messages that may be understood as a reflective awareness of the different premises of social conduct.

Čekić's *Skica za autoportret* (A Self-portrait Sketch, 1976), published in *Grupa 143*, comprises six individual photographs showing the artists in several different situations: entering an apartment, posing, and descending a staircase. The first sequence shows him as he enters a building and walks up a flight of stairs – which signifies the 'past'. In the next sequence, Čekić's ostensible posing for his self-portrait signifies the 'present', and his leaving the building, the 'future' of that event. The constructed narrative structure of arrival-presence-departure is broken up, since every individual image from the series itself constitutes a self-portrait of the artist. The subject – the artist himself – becomes the work's referential object. In the history of painting, artists' self-portraits are a continually recurring topos. Its purpose, especially before the invention of photography, was to leave to posterity a faithful impression of the artist. Čekić's *Sketch* is an ironic take of that understanding, because it posits the very act of presenting one's own appearance, as well as the traversed interior of the building, on the same level of visibility. Furthermore, the work's topic is the process of realising the photo-performance itself and the resulting photographs serve to document it.

Wheat, a 1976 photo-series, comprises fourteen individual photographs. The first seven photographs document, over seven days, the growth of a plant in a pot, whereas the other seven show the unwatered plant's withering. In





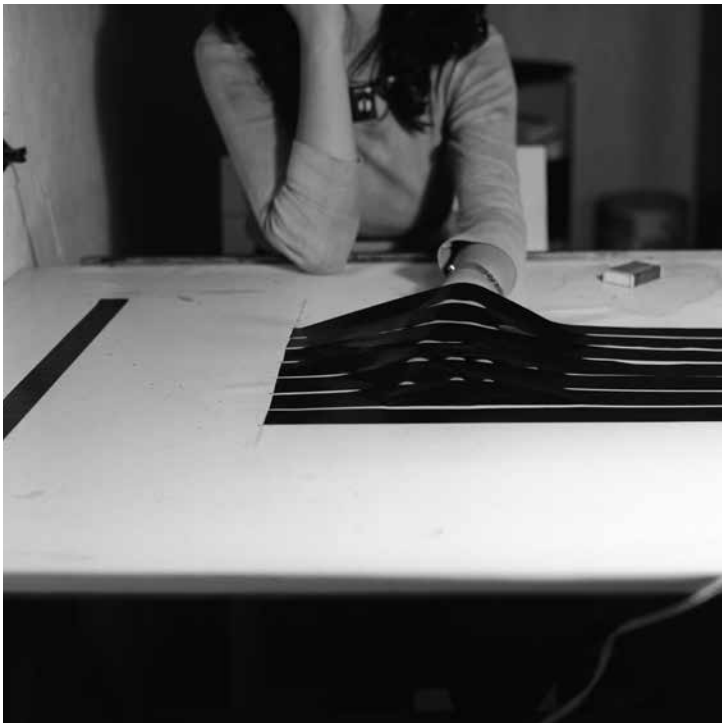






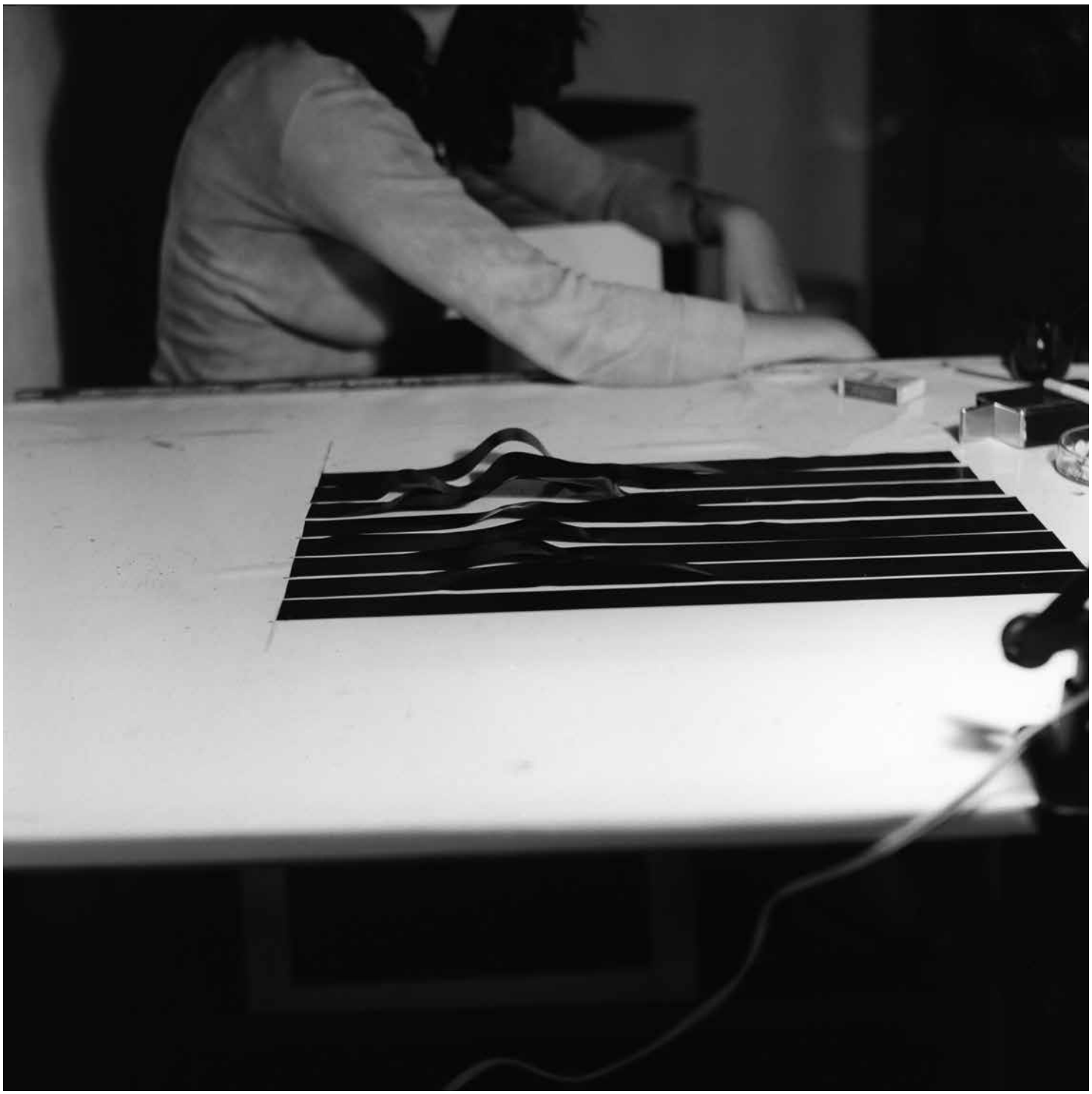




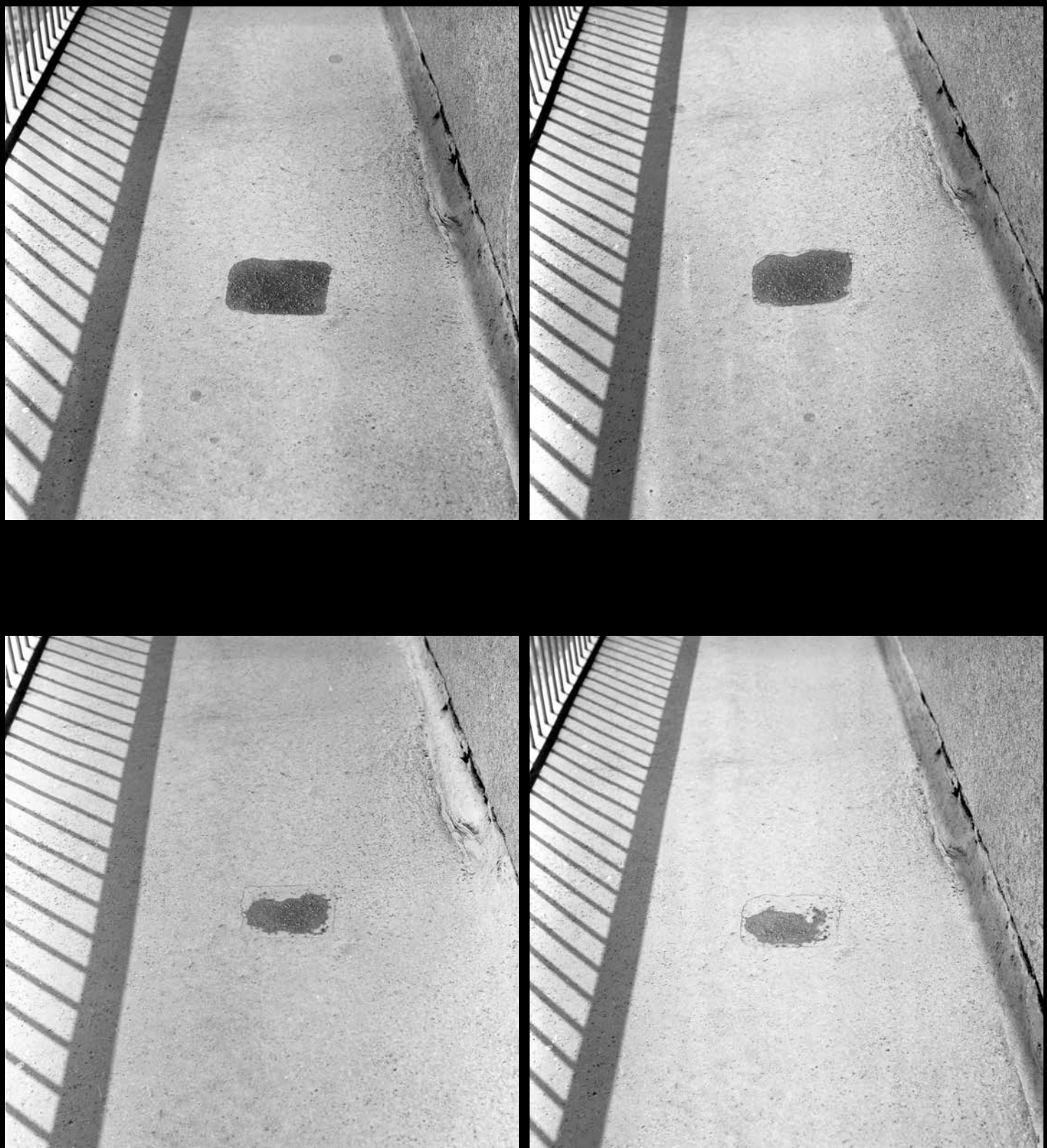








Jovan Čekić, „Nastajanje skulpture", fotografije 1976.
Jovan Čekić, "The Making of a Sculpture", photographs, 1976



Jovan Čekić, „Crni kvadrat isparavanje", fotografije 1976.
Jovan Čekić, "Black Square Evaporation", photographs, 1976











Jovan Čekić, „Incident - rekonstrukcija", fotografije,1977.
Jovan Čekić, "An Incident – Reconstruction", photographs, 1977

U *Katalogu 143* no. 1 iz 1975. godine Čekić o procesima piše sledeće:

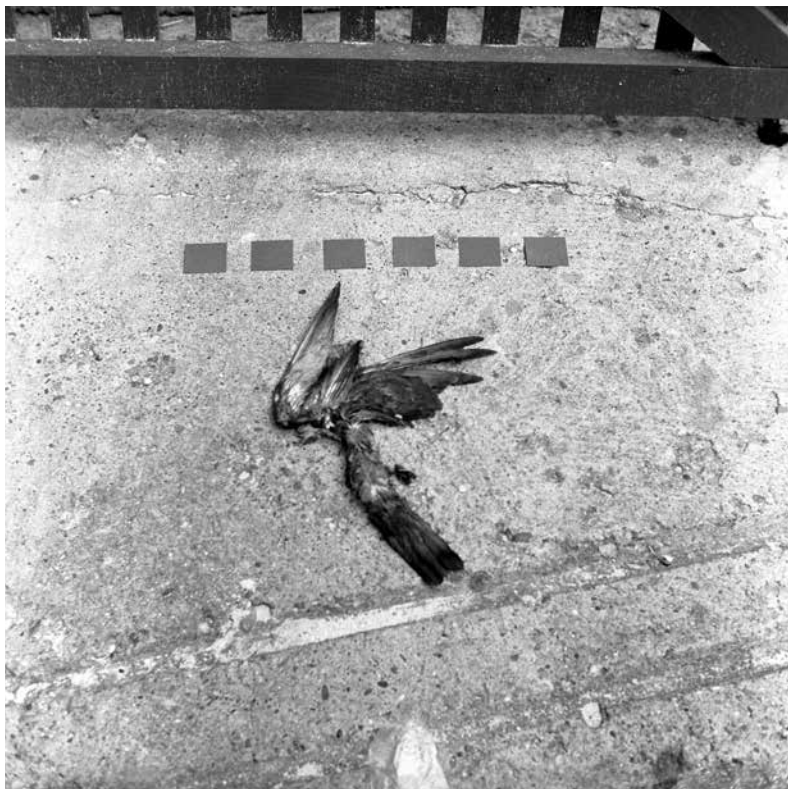
– delo je proces – u okviru ispitivanja same umetnosti;

– moguće je da zuključak izveden iz jednog umetničkog procesa bude tretiran kao krajnji cilj – to je neadekvatno shvatanje njegove vremenske ograničenosti;

– jedan umetnički proces može biti shvaćen kao jedna kretnja u okviru mnogo šireg a mentalni procesi tih kretnji mogu biti korišćeni samo kao podaci tog procesa koji prerastaju u iskustvo prošlosti. [128]

Čekićev umetnički rad u periodu rada u Grupi 143 je na demonstrativan način pokazao povezivanja analitičkih metoda vitgenštajnovske analize „veštačkih jezičkih modela", tj. „jezičkih igara" i kritičke analize kulturalnih uslova bitnih za kritičku teoriju frankfurtske škole. Zato o njemu treba misliti kao o konstruisanju i izvođenju društvenog simptoma formalno rigoroznom analizom.





this work, Čekić was exploring the possibilities of photography as a medium for presenting events, especially those that are processual and time-dependent.

In 1975, in the inaugural issue of *Katalog 143*, concerning the problem of processes, Čekić wrote the following:

– every artwork is a process – in examining art itself;

– the conclusions derived from a given artistic process may be treated as its ultimate goal – but that is an inad equate understanding of its temporal limitation;

– a given artistic process may be understood as a movement within a much larger artistic process and the mental processes of those movements may be used only as data of that process, which grow into the experience of the past.[122]

In his work under the auspices of Group 143, Čekić demonstrated the possibilities of linking the analytical methods of the Wittgensteinian analysis of 'artificial linguistic models', i.e. 'language-games' and a critical analysis of cultural conditions, which were important for Frankfurt School critical theory. Čekić's work should therefore be viewed in terms of constructing and performing social symptoms by means of a formally rigorous analysis.



Jovan Čekić, „Prolazak senke", fotografije 1977.
Jovan Čekić, "The Passing of Shadow", photographs, 1977



Jovan Čekić, „Vektor 1", fotografije 1977.
Jovan Čekić, "Vector 1", photographs, 1977





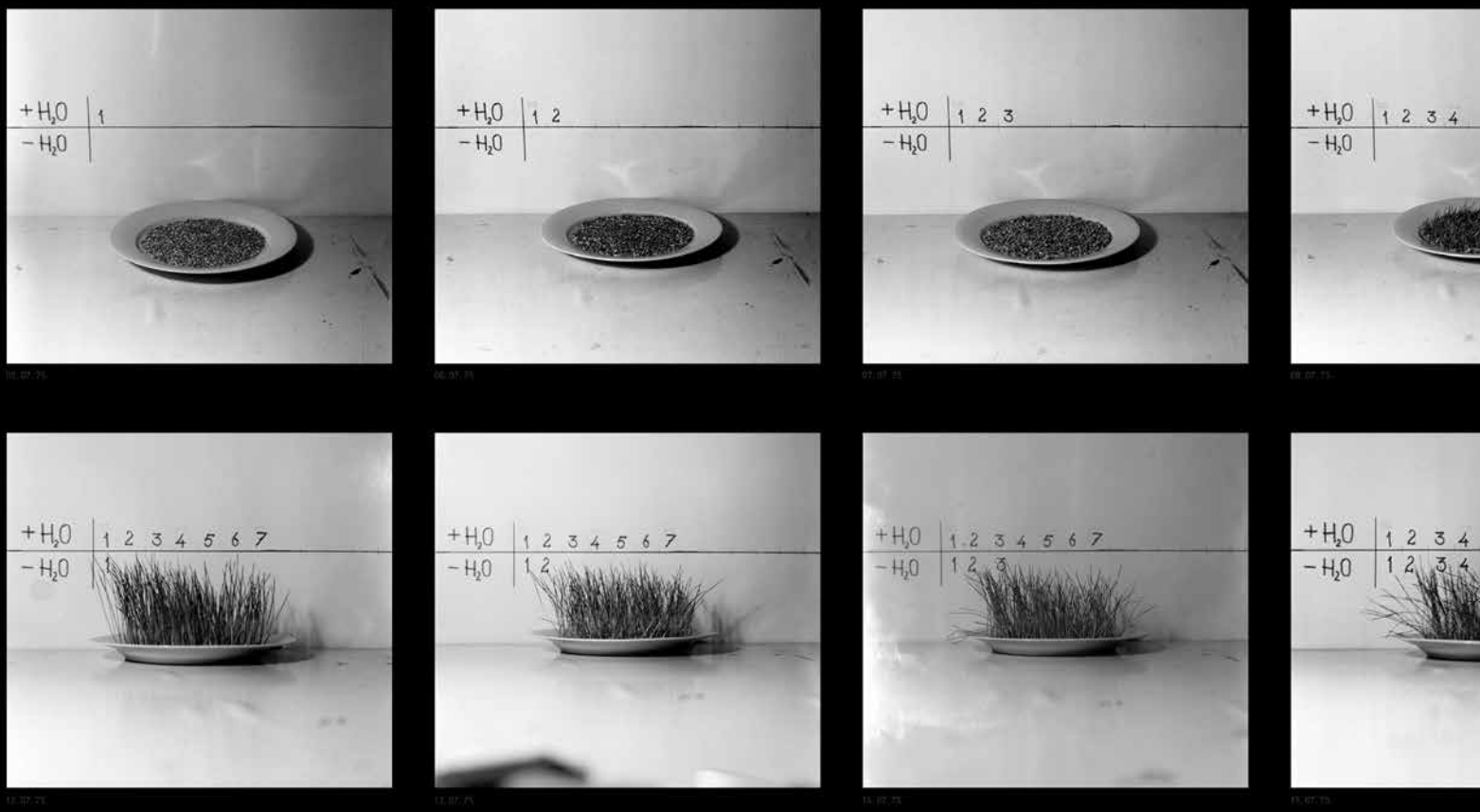


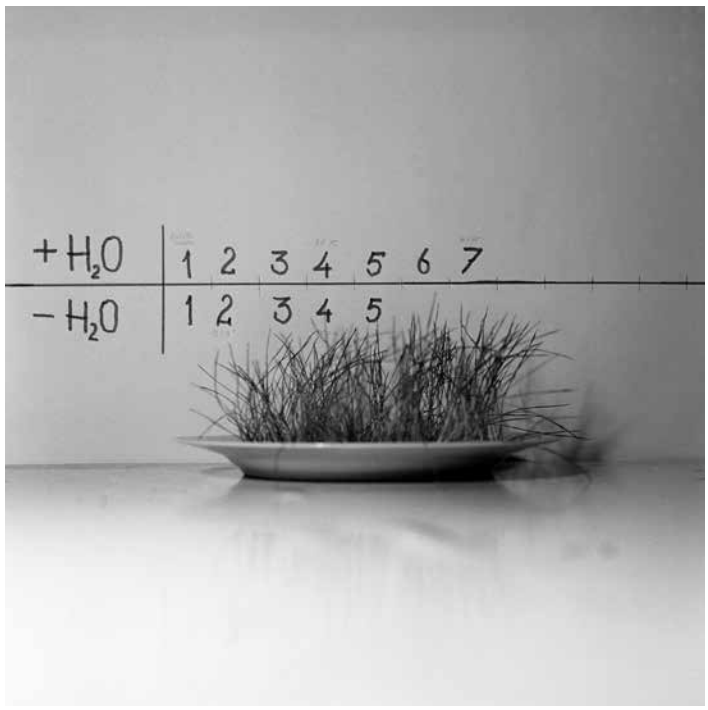


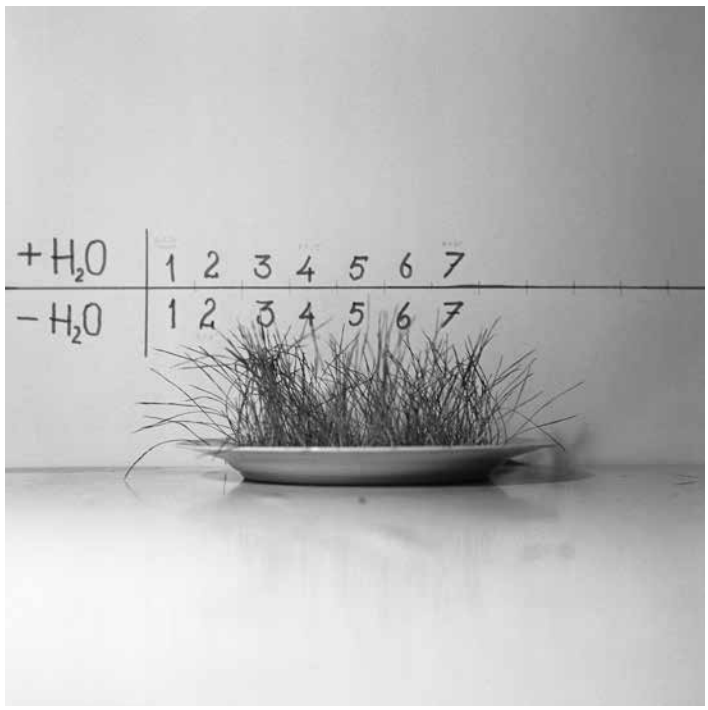
Jovan Čekić, „Vektor 2", fotografije 1977.
Jovan Čekić, "Vector 2", photographs, 1977



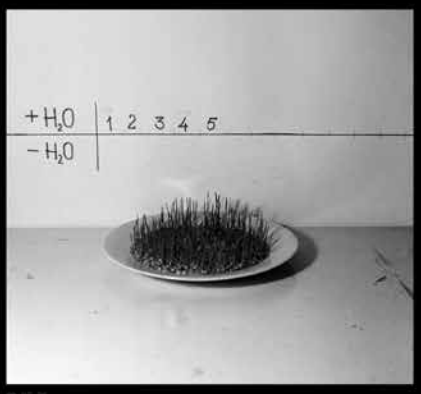
Jovan Čekić, „Žito", fotografije, 1975.
Jovan Čekić, "Wheat", photographs, 1975

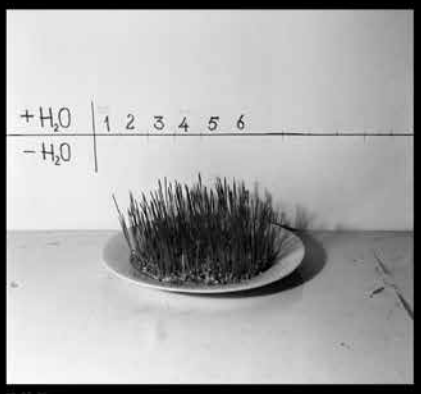


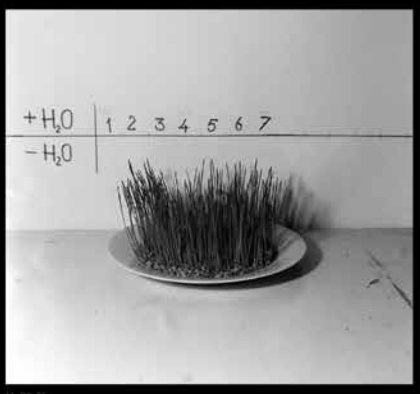

+H2O 1 2 3 4 5 6 7
−H2O 1 2 3 4 5


+H2O 1 2 3 4 5 6 7
−H2O 1 2 3 4 5 6 7

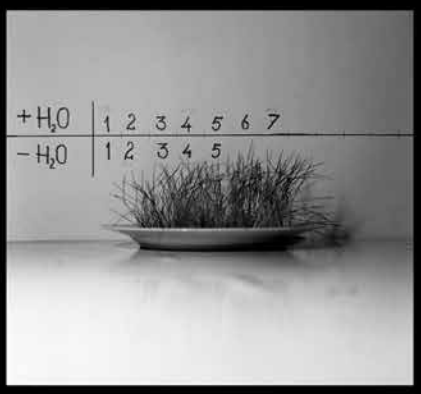


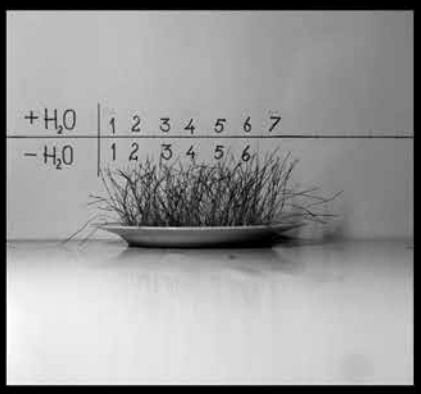

+H2O 1 2 3 4 5
−H2O

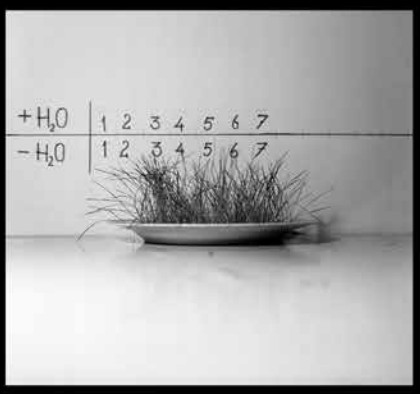

+H2O 1 2 3 4 5 6
−H2O


+H2O 1 2 3 4 5 6 7
−H2O


5 6 7


+H2O 1 2 3 4 5 6 7
−H2O 1 2 3 4 5


+H2O 1 2 3 4 5 6 7
−H2O 1 2 3 4 5 6


+H2O 1 2 3 4 5 6 7
−H2O 1 2 3 4 5 6 7

Neša Paripović – slikar bez slika
Neša Paripović: A Painter without Paintings

Neša Paripović – Slikar bez slika

Kontekst umetničkog rada Neše Paripovića može se okarakterisati kao postavangardni i konceptualni skup taktika provociranja i razgradnje modaliteta identifikacije slikara, odnosno, umetnika na kraju modernizma. On je bio član neformalne Grupe šest umetnika iz SKC-a pre nego što se pridružio Grupi 143. Uprkos delovanju u jednoj ili drugoj grupi, Paripović je uvek držao određenu distancu od programskih kolektivnih propozicija. Čuvao je svoju autonomiju slikara i umetnika. Doživljavao je „grupu" kao kontekst koji omogućava dijalog i intelektualnu razmenu, pre nego kao striktno određenu strukturu koja određuje i utvrđuje okvirne uslove za individualni umetnički rad. Tvrdnja[129] da saradnja Paripovića sa Grupom 143 nije znatno uticala na njegovo umetničko delo, kako istoričar umetnosti i kustos Dejan Sretenović iznosi u svojoj studiji objavljenoj u publikaciji „Neša Paripović: Postajanje umetnošću" povodom izložbe u beogradskom Muzeju savremene umetnosti 2006, svakako, ne stoji. Njegova povezanost sa Grupom 143 da se uočiti i u tumačenju Kristine Masel (Christine Macel) iznesenom povodom izložbe „Promises of the Past".[130]

Paripović je umetnik koji radi i izlaže individualno, ali istovremeno i umetnik koji sarađuje sa umetničkim kolektivima tokom celokupne karijere: saradnja sa Grupom šest umetnika iz SKC-a (1971–73), sa Grupom 143 (1976–1980), sa Dah teatrom (od 1991). Paripović je učestvovao u debatama, diskusijama i nastupima Grupe 143. Podržavao je njihove stavove u vezi sa pozicioniranjem i ulogom umetnika unutar grupe, tj. unutar šireg okruženja SKC-a. Učestvovao je u polemikama i konfliktima sa i oko Grupe 143.

Jedan broj njegovih umetničkih radova nastao je u dijalogu sa produkcijama Grupe 143, na primer, „Foto-dosije" (1976), „Primeri analitičke skulpture" (1978), „Poruke – Messages: Sex, Politics, Drugs, Art" (1979) itd. Mada

Neša Paripović: A Painter without Paintings

The context of Neša Paripović's work may be characterised as a post-avant-garde and conceptual set of provocation tactics and dismantling of the modalities of the identification of painters, that is, artists at the end of modernism. Before joining Group 143, Paripović was a member of the informal Six Artists' Group of the SCC. But despite his involvement in either group, he always maintained a certain distance between their respective programmes and himself. He was keeping his autonomy of a painter and artist. In his mind, the 'group' was rather a context that facilitated discussion and intellectual exchange than a strictly defined structure that determines and establishes conditions for individual artistic work. Nonetheless, art historian and curator Dejan Sretenović's claim that Paripović's collaboration with Group 143 made no significant impact on his work is certainly not valid.[123]

Paripović has always worked and presented individually, but also collaborated with artistic collectives throughout his career, including the Six Artists' Group of the SCC (1971–73), Group 143 (1976–80), and Dah Theatre (since 1991). He also participated in Group 143's debates, discussions, and events. He supported their stances regarding the positioning and roles of artists in groups, i.e. within the broader environment of the SCC. He also took part in the polemics and conflicts in and around Group 143.

A number of Paripović's works were made in dialogue with the productions of Group 143, such as *Foto-dosije* (A Photo-file, 1976), *Primeri analitičke skulpture* (Examples of Analytical Sculpture, 1978), *Poruke – Messages: Sex, Politics, Drugs, Art* (1979), etc. Although Paripović always identified as a painter, he regularly used other media to provoke painting as an art discipline, that is, its functions, statuses, and priorities. He used photography, film, Xerox, performance, and screen-printing. He did not handle these media himself, though, but rather realised his concepts



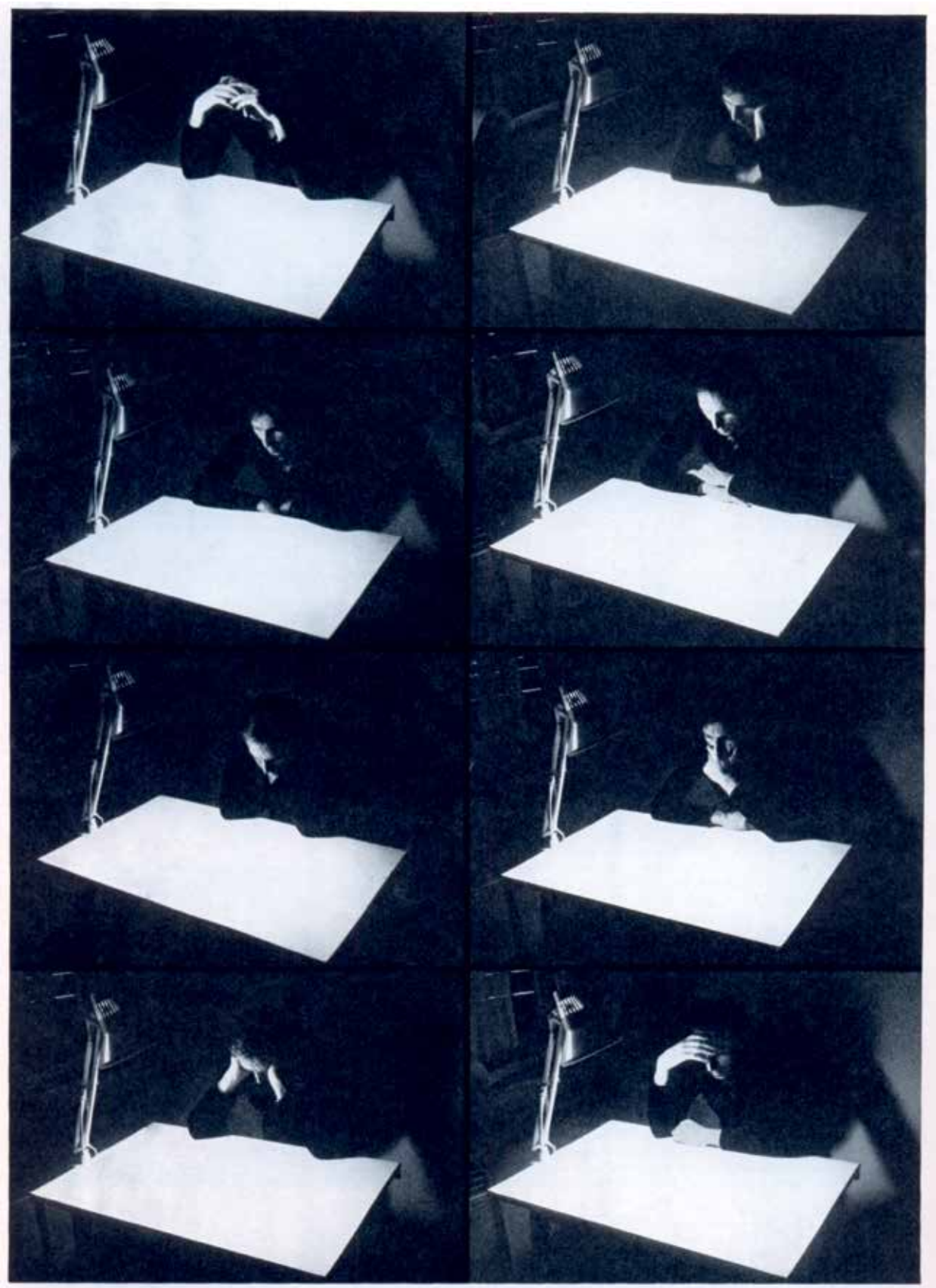
Neša Paripović, iz filma „1978. N. P.", 1978.
Neša Paripović, a still from the film "1978. N. P.", 1978

se uvek sam izjašnjavao kao slikar, provocirao je funkcije, statuse i prioritete umetnosti slikarstva drugim medijima. Služio se fotografijom, filmom, kseroksom, performansom i sitoštampom. To su bili mediji kojima on sam nije manuelno rukovao, već je zadavao snimateljima ili štamparima zadatke za svoje koncepte. Radove je razvijao analitičkim i konceptualnim sredstvima koja su u Grupi 143 bila objekat akribičnih diskusija i istraživanja. Paripović je tokom svoje umetničke karijere duge skoro 40 godina izveo uočljivo mali broj umetničkih dela. Ponekad je prolazilo više godina između realizacije dela. Istoričarka umetnosti Bojana Pejić je o produkcijama Neše Paripovića govorila u terminima „egzistencije kondenzovane u umetnosti". Aludirala je na tada aktuelni prelaz između prakse života i umetničkog rada. Ukazivala je na preklopljena ta dva polja koja su bila karakteristična za Paripovićevo umetničko delovanje koje nije samo produkcija umetničkog dela već i artikulacija javnog i privatnog života umetnika.[131] Paripovićeva interesovanja za vizuelnost i percepciju slikarstva i status slikara kao umetnika u poznom modernizmu analizirani su iz različitih perspektiva posredstvom kritičkih pitanja i posredstvom različitih medija.

Paripović je u steitmentu pisanom povodom zajedničkog nastupa Grupe 143 na izložbi „Nova umjetnička praksa 1966–1978" formulisao kritička razmišljanja u vezi sa pozicijama tvrdog analitičkog konceptualnim i pozicijama politizacije umetnosti. Zapravo, pokušao je da autokritički odredi sebe između politički orijentisanih umetnika proisteklih iz Grupe šest umetnika iz SKC-a i analitički orijentisanih umetnika Grupe 143. Ukazao je da neki umetnici nove umetnosti koji se kreću u svojim istraživanjima od prirode umetnosti ka istraživanju „društvenog bića" ne uspevaju da ostvare svoje reprezentacije i upadaju u privatnu metafiziku. Takođe je eksplicirao da umetnici koji daju preteranu važnost idejama zapostavljaju samu svrhu ideja. Smatrao je da: „... nova umetnost, ... , ipak lagano ulazi u mirne vode individualnog samopotvrđivanja. A tada se javlja velika privrženost tezi i isuviše dosledan princip dokumentarizma sa prikrivenom željom da se pronađe estetsko i u najelementarnijim stvarima, i da se problem eg-

by assigning tasks to professional cameramen and printers. He developed his works by analytical and conceptual tools, which were subject to exhaustive debates and explorations at Group 143. Over the course of an artistic career that spans almost forty years, Paripović has realised a conspicuously small number of works. Some of his works are even years apart. Art historian Bojana Pejić has spoken of Neša Paripović's productions in terms of an 'existence condensed in art'. Pejić was alluding to the transition between practising life and artistic work, which was current at the time. She was pointing to the relevance of those two intersecting fields for Paripović's work, which comprised not only producing artworks, but also articulating the artist's public and private life.[124] Paripović's interest in the visuality and perception of painting as well as the painter's status as an artist in late modernism were analysed from different perspectives, by way of different media and critical questions.

In the statement he wrote on the occasion of Group 143's collective presentation at the *New Artistic Practice* exhibition, Paripović formulated his critical reflections regarding the respective positions of hardcore analytical conceptualism and the politicisation of art. In fact, he sought to position himself self-critically among the politically oriented artists coming from the Six Artists' Group of the SCC and the analytically oriented artists of Group 143. He pointed out that some of the artists of the new practice, who were moving in their explorations away from the nature of art and toward exploring 'social existence', were in fact failing to realise their representations and lapsing into a private metaphysics of their own. He also argued that artists who attached too much importance to ideas ended up neglecting the very purpose of ideas. He maintained that '[...] the new art [...] was after all slowly gliding into the backwaters of individual self-affirming. And that typically results in a strong attachment to a claim and an overly consistent documentary approach with a hidden desire to find the aesthetical even in the most elementary of things and to posit the problem of existence within a rather narrow framework and to look for solutions in scapegoating



Neša Paripović, „Bez naziva", fotografije, 1975.
Neša Paripović, "Untitled", photographs, 1975


PORLIKE - MESSAGES



Neša Paripović, „Poruke – Messages", poster 1979.

zistencije postavi u sasvim uske okvire, pa se traži rešenje u 'krivac: društvo' ili u uživanju u specijalnosti ispitivača prirode umetnosti."[132] Paripovićeva rauzmišljanja korespondiraju konstatacijama o konceptualnoj umetnosti kao „birokratskoj estetici", tj. Buhlohovoj (Benjamin H. D. Buchloh) kritici opsesivnim bavljenjem činjenicama, klasifikacijama, indeksiranjima i dokumentarnim administriranjima svojstvenim za konceptualnu umetnost.[133]

Paripović je svoj rad započeo u umetnosti visokog socijalističkog modernizma povezanog sa apstraktnim slikarstvom naglašenih ravnih površina. Njegov spori razvoj je vodio ka sve većoj konceptualizaciji. Njegov konceptualni razvoj je započeo sa ornamentalnim i serijalnim crtežima. Zatim se preusmerio ka primarnim fotografskim i filmskim realizacijama od 1973. Njegov razvoj se po ovome može opisati kao evolucija od slikara do umetnika. Po rečima Šuvakovića: „Moja teza glasi: Paripović je slikar, intelektualac slikar i time autor koji slikarstvo i probleme slikarstva tretira posredno kroz drugostepene procedure vizuelnih diskursa o slikarstvu... Za Paripovića kompetencije filma, fotografije ili teksta su bile kompetencije slikarstva ili intertekstualnog odnosa slikarstva, fotografije, filma i tekstualnosti izvedene iz produktivnog potencijala slikarstva."[134]

Nije moguće govoriti o jednom jeziku, po Ludvigu Vitgenštajnu i Bertrandu Raselu, iz tog samog jezika. Potrebno je konstruisati jedan metajezik, tj. jezik čiji će sadržaj biti jezik koji se tumači. Kada se ova zamisao primeni na Paripovića, tj. „slikara bez slika", to znači da nema smisla pronalaziti njegove izjave o „slici slikarstva" ili tražiti njegova nova slikarska dela. On je drugim medijem od medija slikarstva, filmom ili fotografijom, raspravljao probleme i kontradikcije slikarske prakse, odnosno, status slikara kao umetnika. Ovaj medijski drugostepeni diskurs o slikarstvu kao umetnosti je tematizovan u konceptualnoj umetnosti zanimanjem za interpretativne potencijalnosti lingvistike, semiotike i logike. Analogno modelima drugog stepena razvijenim kod Vinera, Košuta ili grupe Art&Lanugage u odnosu na slikarstvo, Paripovićevi umetnički radovi imaju karakter metadela u odnosu na umet-

society or in enjoying the special status of an examiner of the nature of art'.[125] Paripović's reflections correspond to certain conclusions about conceptual art as a 'bureaucratic aesthetics', i.e. to Benjamin H. D. Buchloh's critique of its obsessive attention to facts, classifications, indexing, and documentary administrating.[126]

At the start of his artistic career, Paripović worked in the art of high socialist modernism, associated with abstract painting on extremely flat surfaces. His gradual development as an artist led to an ever increasing conceptualisation. His conceptual development began with ornamental and serial drawings. Then, in 1973, Paripović diverted his attention toward primary realisations in film and photography. In a way, then, his artistic development may be described as a painter's evolution into an artist. In Šuvaković's words: 'My claim is the following: Paripović is a painter, a painter-intellectual, therefore a painter who treats painting and its problems indirectly, through second-degree procedures pertaining to visual discourses about painting... Paripović treated the competencies of film, photography, and text as those of painting or the inter-textual relations between painting, photography, film, and textuality derived from the productive potentials of painting'.[127]

According to Ludwig Wittgenstein and Bertrand Russell, it is impossible to speak about a language from inside that same language. Instead, one must construct a meta-language, i.e. a language the contents of which will be the language under consideration. When one applies this insight to Paripović ('a painter without paintings'), one must conclude that a quest for statements of his about a 'painting of painting' or for new works by him would be pointless. He used media other than painting – film and photography – to address the problems and contradictions of the practice of painting, that is, of the status of painters as artists. In his conceptual art, Paripović thematised this second-degree media discourse about painting as an art by looking at the interpretative potentialities of linguistics, semiotics, and logics. In an analogy to the second-degree models developed by Weiner, Kosuth, and the Art

nost: „Paripovićevi radovi su 'diskursi' (vizuelni medijski diskursi) o problemima (granicama, kompetencijama, i tipičnim temama) slikanja. Zato on ne radi kao 'fotograf' ili 'režiser' nego kao osoba koja koncipira slikanje u hijerarhiji 'vizuelnog metadiskursa' koji je preuzet iz neslikarskih medija."[135]

Jedan od najpoznatijih Paripovićevih radova je „Primeri analitičke skulpture" iz 1978. godine. Reč je o seriji 42 fotografije sa tekstualnim stejtmentom. Serija fotografija pokazuje u krupnom planu kako Paripović dodiruje usnama žensko telo. Njegovo kretanje dodira usnama se odvijalo po spiralnoj putanji po nagom telu modela, počevši od glave pa do nogu. Dodiri usnama nisu poljupci, nisu strastveni i erotski izrazi žudnje, već distancirani, hladni i procenjeni indeksni dodiri. Tema ovog rada se nalazi u osnovama jednog od karakterističnih motiva rane moderne: odnos slikara i modela. Odnos slikara i modela se u tradiciji moderne ukazuje izdefinisanim slikama uloge „aktivnog umetnika" i „pasivnog objektivnog modela". U osnovi motiva ženskog akta u ranoj modernoj umetnosti leži jedna hijerarhijska konstrukcija pogleda i žudnje. Konstrukcija pogleda i žudnje u intimnosti ateljea je u Paripovićevoj „Analitičkoj skulpturi" zamenjena dinamičnim i fragmenitranim odnosom umetnika i modela u foto-perfomansu. Snimci koji čine ovaj rad su dokumenti zatvorenog procesa koji je određen visinom modela/statue i tačkama na telu koje umetnik dodiruje usnama. Odnos verbalnog teksta i fotografija, koje se takođe mogu čitati kao tekst, uređuju i ekspliciraju Paripovićev koncept „analitičke skulpture". Paripovićev rad sadrži konceptualno-analitičku strukturu: naslov rada ukazuje na formalni autorefleksivni okvir izvođenja rada. Ovo delo se može posmatrati i kao ironično ukazivanje na rigidna pravila analitičke konceptualne umetnosti, ali i na vizuelno puritanstvo većine konceptualnih umetnika. Paripovićev rad je motivisan kontradikcijama erotične situacije bliske ranomodernističkoj atmosferi ateljea, hladnog sekvencijalno strukturiranog postupka izvođenja foto-performansa i autokritike analitičke konceptualne umetnosti. Na primer, Entoni Hauel (Anthony Howell) je ukazao, da se iz Paripovićevog dela može izvući ekvivalent

& Language group in relation to painting, Paripović's works constitute meta-works in relation to art: 'Paripović's works are "discourses" (visual (media) discourses) about problems (the limits, competencies, and typical topics) of painting. That is why he works not as a "photographer" or a "director" but as a person who conceives of painting in the hierarchy of "visual meta-discourses" borrowed from non-painting media'.[128]

One of Paripović's best-known works is *Primeri analitičke skulpture* (Examples of Analytical Sculpture, 1978). The work consists of 42 photographs with a textual statement. The photographs are close-up images of Paripović's lips' touching the body of a woman. His lips progress down a spiral trajectory covering the model's entire naked body, from head to toe. Paripović's lips are not kissing the model's body, or expressing a passionate and erotic desire, but only touching it, in a detached, cold, and calculated indexical manner. The subject of this work lies at the foundations of a characteristic motive of early modernity: the relationship between the painter and the model. In the modern tradition, this is the relationship between the 'active artist' and the 'passive objective model'. The early modern motive of the female nude was predicated on a hierarchical construction of gazing and desiring. In his *Analytical Sculpture*, Paripović replaces the construction of gazing and desiring in the intimacy of the artist's studio with the dynamic and fragmented relationship between the artist and the model in photo-performance. The photos that constitute this work are documents of a closed process determined by the height of the model/statue and the points on her body touched by the artist's lips. The relationship between the verbal text and the photographs, which may also be read as a text, serve to order and explicate Paripović's concept of 'analytical sculpture'. The structure of his work is a conceptual-analytical one: its title points to the formal self-reflective framework of its realisation. The work may also be seen as an ironic pointing to the rigid rules of analytical conceptual art, as well as to the visual puritanism of most conceptual artists. Paripović's work is motivated by the contradictions of an erotic situation close to the early-

izjavama psihoanalitičara Žaka Lakana (Jacques Lacan) po kojem bi se čin oralnog čina mogao predstaviti i drugim organima, a ne samo ustima. Reč je o razlikovanju erotskog „organa" pogleda i taktilnog dodira. Paripovićev odnos sa modelom nije vizuelni što se očekuje od slikara, oči umetnika su zatvorene, već je izveden dodirom usana i kože modela što podseća na nekakvu pervertiranu erotsku igru ili pararitual.[136]

Rad „Plakat-poruke" (1979) je realizovan u dve verzije: kao plakat sa odgovarajućim tekstom, i kao poster, na kojem je naga žena koja gleda u prvu verziju plakata. Na prvoj verziji plakata prve tri fotografije pokazuju Paripovića kako šapuće drugim osobama na uho u smislu igre „gluvih telefona" poruke: seks, politika i droga. Te poruke očigledno zabavljaju primaoce poruke. Četvrta fotografija prikazuje žensku osobu koja šapuće na uho umetnika, koji nosi tamne naočare za sunce, poruku koja ga zabavlja, a to je poruka koja glasi „umetnost". Predstavljene situacije imaju karakter opštepoznate dečije igre u kojoj se informacije šapuću od uha do uha i nakon određenog vremena znatno su izobličene, tako da je informacija sa početka u potpunosti neprepoznatljiva. Ovde se radi o jezičkoj igri po Vitgenštajnu. Da bi igra funkcionisala, moraju biti poznata pravila. Vitgenštajn je u *Tractatusu* zapisao o tome: „Jezik preoblači misao. I to tako da se po spoljašnjoj formi odeće ne može zaključiti o formi odevene misli; jer je spoljašnja forma odeće napravljena sa sasvim drugačijim namerama, a ne radi toga da pokaže formu tela."[137]

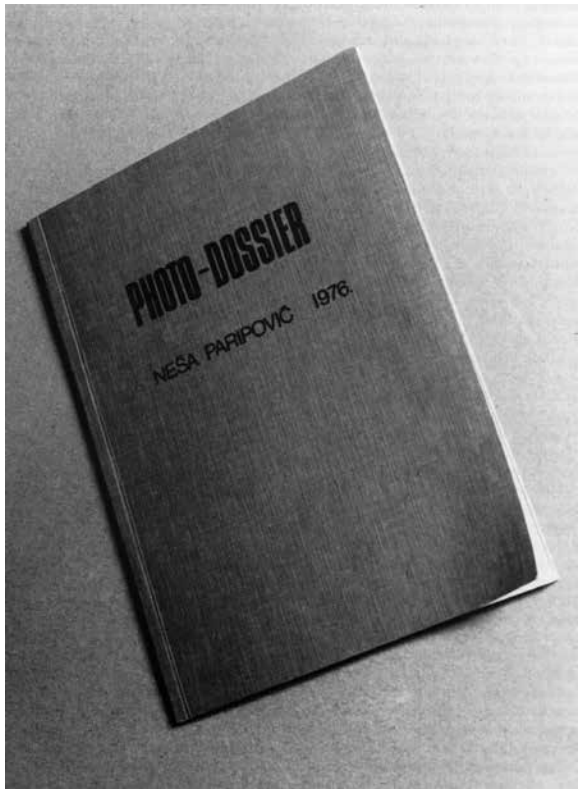
U tekstu koji prati Paripovićev rad „Poruke" postavljaju se sledeća pitanja: „Kakva je to poruka? Da li izraz lica odaje poruku? šta znači šapat na plakatu? Da li je poruka protivzakonita? Njie li u pitanju lična paranoja? Da li smeh znači smeh ili ga treba protumačiti? Da li se nešto prikriva? Šta bi bila skrivena poruka umetnosti? Postoji li droga u seksu i obratno? Na koju se drogu misli? Postoji li umetnost u politici i obratno? Na koju se politiku misli? Zašto su četiri reči napisane na engleskom jeziku? Zašto su četiri reči ispisane rukom? Da li je rad-poruka? Da li je plakat doživljaj ili poziv na razmišljanje? Da li se radi o šali? Da li je plakat poziv na akciju? Da li je plakat glupost? Da li su

modernist studio atmosphere, the cold, sequentially structured procedure of realising a photo-performance, and a self-critique of analytical conceptual art. For instance, Anthony Howell has suggested that Paripović's work may be seen as equivalent to Jacques Lacan's assertion that oral acts may equally be represented by organs other than the mouth. This would concern distinguishing between tactile touching and the erotic 'organ' of the gaze. Paripović does not relate to his model visually, as might be expected from a painter – his eyes are closed – but by means of touching the model's skin with his lips, which evokes some kind of perverted erotic game or para-ritual.[129]

The work *Plakat-poruke* (Poster-messages, 1979) was realised in two versions: as a poster with an appropriate caption and as a poster featuring a naked woman looking at the other poster. In the first version of the poster, the first three photographs show Paripović whispering in the ears of a group of people, as in the telephone game, the following messages: 'sex', 'politics', and 'drugs'. Apparently, the recipients find the messages amusing. The fourth photograph shows a woman and the artist, who is now wearing a pair of sunglasses; the woman is whispering a message in his ear, which he now finds amusing, and the message is 'art'. The featured situations resemble the well-known children's party game, in which the first player thinks of a phrase or sentence and whispers it to the next; the next player then passes on what s/he thinks s/he heard and the game continues in the same manner until the final player announces what s/he thinks s/he heard, which is usually entirely different from the initial phrase or sentence. In Wittgenstein's terms, this would constitute a language-game. The game works only if the participants follow its rules. In relation to this, Wittgenstein wrote in the *Tractatus* the following: 'Language disguises thought. So much so, that from the outward form of the clothing it is impossible to infer the form of the thought beneath it, because the outward form of the clothing is not designed to reveal the form of the body, but for entirely different purposes'.[130]



Neša Paripović, „Primeri analitičke skulpture", fotografije, 1978.
Neša Paripović, "Examples of Analytical Sculpture", photographs, 1978



Neša Paripović, *Foto dosije*, knjiga, 1976.
Neša Paripović, *Photo File*, book, 1976

pojedine fotografije ilustracije četiri reči? U kakvom su međusobnom odnosu elementi ovog plakata? Da li su osobe na fotografijama pozirale? Zašto jedno lice na plakatu ima naočare za sunce? Da li je šapat ilustracija zabranjenog ili neizgovorljivog? Zašto su četiri reči u zagradi? Da li je raspored fotografija nameran? Da li su četiri reči u smišljenom redosledu? Zašto je na svim fotografijama smeh?"

Pitanja o pitanjima, naravno ne mogu niti bi trebalo da budu odgovorena samim radom. Ironičan podsticaj, koji leži u osnovi ovog rada nije dadaistička zbunjujuća igra ili apsurdna sugestija, već ukazuje na upozoravajući način ekscesne epistemološke tendencije, u opštem smislu, u konceptualnoj umetnosti i, specifičnije, u radu Grupe 143. To je upozorenje predstavnicima radikalnih analitičara među konceptualnim umetnicima da ne ističu svoje odgovore na način privatnog jezika koji niko drugi ne može da razume. Šuvaković konstatuje: „Paripovićev rad sa parazitskim diskurzivnim elementima fotografije i teksta [...] je ozbiljno upozorenje da metalingvistička struktura konceptualnog dela ne osigurava konzistentne rezultate."[138] U slučaju da ne uspe da se izbegne dvosmislenost i plurivalentnost, dolazi se u opasnost da se ponovo završi na području spekulativnog i mističnog. Paripović se svojim zdravorazumskim skepticizmom složene spekulacije vraća svakodnevnim životnim situacijama u kojima se moramo suočiti sa pragmatičnim i praktičnim rešavanjima problema: idnetiteta, istine, komunikacije i potencijalnih ljudskih odnosa.

Tema identiteta je razrađena u Paripovićevom projektu „Foto-Dosije" iz 1976. Projekt je realizovan sa četiri različita rada u različitim medijima koji podležu istom konceptu:

– tridesetominutni film „Bez naslova", 1976.

– tekst imenovan kao „Izveštaj o kretanju umetnika 25. 10. 1976".

– serija od devet fotografija koje prikazuju umetnika u različitim javnim društvenim situacijama na kojima je figura umetnika indeksirana crnom tačkom iz 1976,



Neša Paripović, „N. P. 1977", fotografija iz filma, 1977.
Neša Paripović, "N. P. 1977", film still, 1977

The accompanying text of Paripović's *Poster-messages*, poses the following questions: 'What kind of message is it? Is it revealed in the facial expression? What does the whispering mean? Is the message illegal? Maybe it is a case of personal paranoia? Does laughter means laughter or should it be subject to interpretation? Is something being concealed? What might be the hidden message of art? Are there drugs in sex and vice versa? What kind of drugs is it? Is there art in politics and vice versa? What kind of politics is it? Why are the four words written in English? Why are they written by hand? Is the work a message? Is the poster an experience or a call to think? Is it a joke? Is it a call to action? Is it nonsense? Are any of the photographs illustrative of the four words? What are the mutual relations between the different elements of this poster? Did the people featured in the photographs pose for them? Why is one of the faces featured in the poster wearing sunglasses? Might the whispering be an illustration of the forbidden or the unsayable? Why are the four words written in brackets? Are the photographs arranged in any deliberate order? Are the four words arranged in any deliberate order? Why does each photograph feature laughter?'.

Of course, the work itself neither can nor should answer all of those questions and further questions about them. The ironic impulse that lies at the basis of the work is not a confusing Dadaist game or an absurd suggestion, but rather warns about some excessive epistemological tendencies in conceptual art in general and more specifically in the work of Group 143. It is a warning to the radical analysts among conceptual artists against presenting their answers in a private language that no one else can understand. Šuvaković thus concludes: 'Paripović's work with parasitic discursive elements of photography and text [...] is a serious warning that the meta-linguistic structure of conceptual works of art does not guarantee consistent results'.[131] Whenever conceptual art fails to avoid ambiguity and polyvalence, it risks to lapse back into the field of the speculative and the mystical. With his commonsensical skepticism, Paripović returns complex speculations to everyday-life situations, in which we must devise pragmatic

– kseroks knjiga sa fotografijama koje prikazuju umetnika u različitim društvenim situacijama sa grafičkim indeksnim oznakama iz 1976.

Svi ovi radovi iz serije „Foto-dosije“ izvedeni su kao birokratski sabrane i klasifikovane informacije o dnevnom ili višednevnom kretanju umetnika. Birokratski hladan stil izlistavanja poentiranih trenutaka u životu Neše Paripovića izgleda protivurečno uobičajenim očekivanjima od žanra „biografije umetnika“. Nisu ponuđena duboka i kritična zapažanja o „umetniku geniju“ koji ima posebnu i privilegovanu ulogu kao tumač sveta i ljudske egzistencije. Ponuđene su, naprotiv, svesno istaknute trivijalne svakodnevne situacije subjekta koji se kreće i u „svetu umetnosti“. Miško Šuvaković je ukazao na tri kontekstualne polazne tačke Paripovićevog teksta:[139]

1) Tekst kao imitacija administrativno-birokratskog protokola, tj. policijski dosije iz 1976. godine, parafrazira i čini ironičnim oficijelni stav državne moći prema umetniku u realsocijalizmu.

2) Tekst opisuje u smislu Dišana svakodnevni trivijalni i neutralni nerad kao oblik umetničke egzistencije. Umetnik ne mora da producira umetnost, niti da priča o umetnosti, i pri tome je i dalje umetnik.

3) U smislu Vitgenštajnovog „normalnog jezika“, tj. u Paripovićevom tekstu, radi se o tome da je umetnost igra jezika svakodnevnog života, a ne oblik produktivne aktivnosti „magične“ egzistencije.

Istoimena serija fotografija „Foto-dosije“ je prezentovana u kseroks knjizi „Foto-dosije“ iz 1976, kao i u fotoknjizi *Grupa 143* iz 1979. godine. Tih devet fotografija pokazuju umetnika u različitim situacijama u kojima je on vidljiv kao individua u grupi među drugim ljudima – vidi se u razgovoru sa drugim kolegama umetnicima kao što su Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Marina Abramović, Tomislav Gotovac, Pol Pinjon (Paul Pignon), Katarina Ziverding (Katharina Sieverding) i dr. Svakodnevne situacije su sugerisane kao ironične situacije, snimljene su na najneutralniji dokumentarni način. Fotke nije snimao umetnik, takođe, nisu snimane po nalogu umetnika. On je birao

and practical solutions to various problems, including those of identity, truth, communication, and potential relations among people.

Paripović elaborated on the topic of identity in his project *Foto-dosije* (A Photo-file, 1976). The project consists of four different works in four different media, which are all, however, subject to the same concept:

– *Bez naslova* (Untitled), a thirty-minute film (1976);

– *Izveštaj o kretanju umetnika 25. 10. 1976*. (A Report about the Artist's Whereabouts on 25 October 1976);

– a series of nine photographs from 1976, showing the artist in different public social situations, in which he is indicated with a black dot;

– a Xerox book of photographs from 1976, showing the artist in different social situations with graphic index marks.

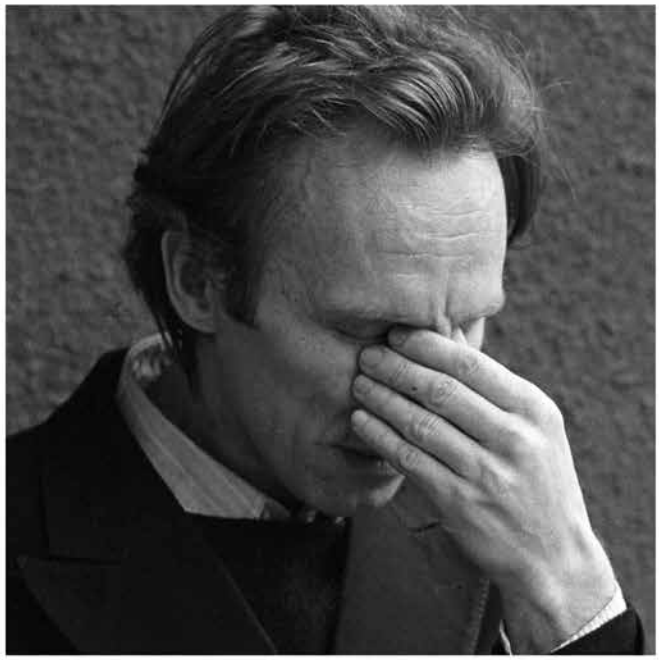
All of these works were realised in the form of a bureaucratically compiled and classified file on the artist's whereabouts during one or more days. The bureaucratically cold style of listing a selection of moments in the life of Neša Paripović appears to contradict what is usually expected in the 'artist's biography' genre. The work offers no profound or critical observations on 'the genius artist' who is endowed with the special and privileged role of interpreting the world and human existence in it. Instead, it only offers deliberately emphasised trivial everyday situations of a subject in 'the world of art'. Miško Šuvaković has pointed to three contextual starting points of Paripović's text:

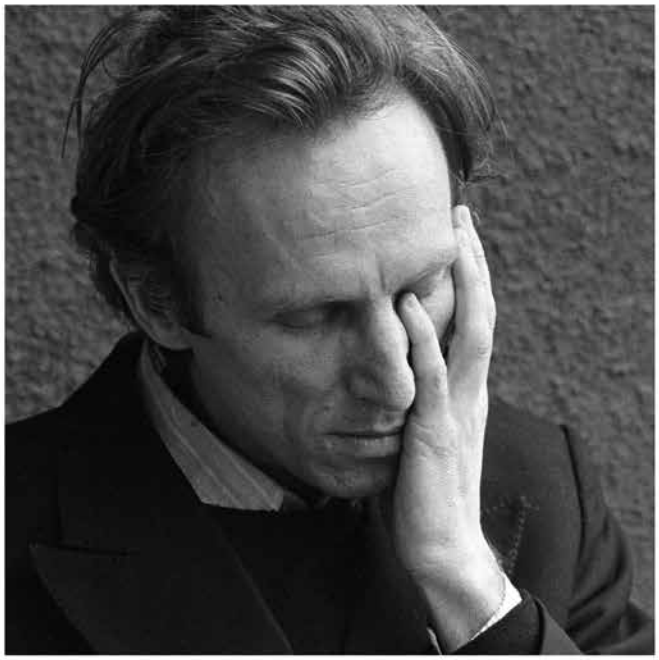
1) As an imitation of administrative-bureaucratic protocols, i.e. as a fictional police file from 1976, the text is paraphrasing and ridiculing the official position of state power regarding the artist in real socialism.

2) In a Duchampian sense, the text describes neutral and everyday trivial idling as a form of artistic existence. To be an artist, the artist does not have to produce or talk about art.

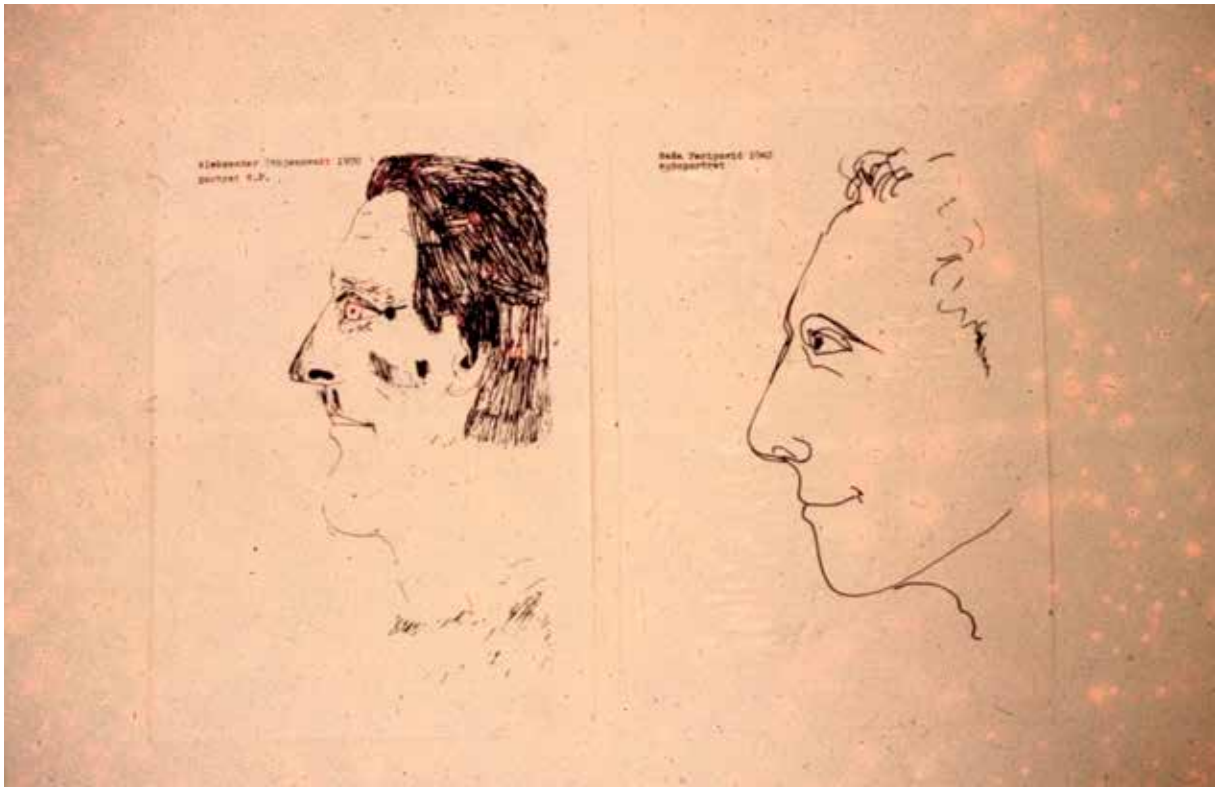








Neša Paripović, „Odnos ruka-glava", fotografije, 1979.
Neša Paripović, "Arm-Head Relation", photographs, 1979



Aleksandar Stojanovski (1970), „Portret N. P", crtež, 1979. / Neša Paripović (1942), „Autoportret", crtež, 1979.
Aleksandar Stojanovski (1970), "Portrait of N. P.", drawing, 1979 / Neša Paripović (1942), "Self-portrait", drawing, 1979

i prisvajao fotografije iz različitih fotografskih arhiva: arhiva SKC-a, arhiva Grupe 143 itd. Crna tačka iznad glave označava Paripovića na svakoj fotografiji i čini ga protagonistom, odnosno izdiže ga iz slučajne grupe ostalih osoba na fotografiji. Umetnik se sam označio da bi stvorio efekat ponovnog prepoznavanja kod posmatrača koji bi ga, možda, previdео. Umetnik se ne ukazuje na fotografijama kao umetnik, tj. izuzetni protagonista, već se pokazuje kao označeni individuum u jednoj društvenoj konstelaciji. Paripović, po Šuvakoviću, želi da saopšti: „Mislim, da život umetnika nije ništa posebno, već da je nešto svakodnevno i trivijalno. To je jedan stav, a ne izraz posebnog talenta ili specijalnih mogućnosti."[140]



Aleksandar Stojanovski (1970), „Portret N. P.", crtež, 1979. & Neša Paripović (1942), „Autoportret", crtež, 1979. / Neša Paripović, „Poruke – Messages", poster 1979.
Aleksandar Stojanovski (1970), "Portrait of N. P.", drawing, 1979 & Neša Paripović (1942), "Self-portrait", drawing, 1979 / Neša Paripović, "Poruke – Messages", poster, 1979

3) In terms of Wittgenstein's 'ordinary language' philosophy, Paripović's work presents art as an everyday-life language-game and not a form of the productive activity of a 'magical' existence.[132]

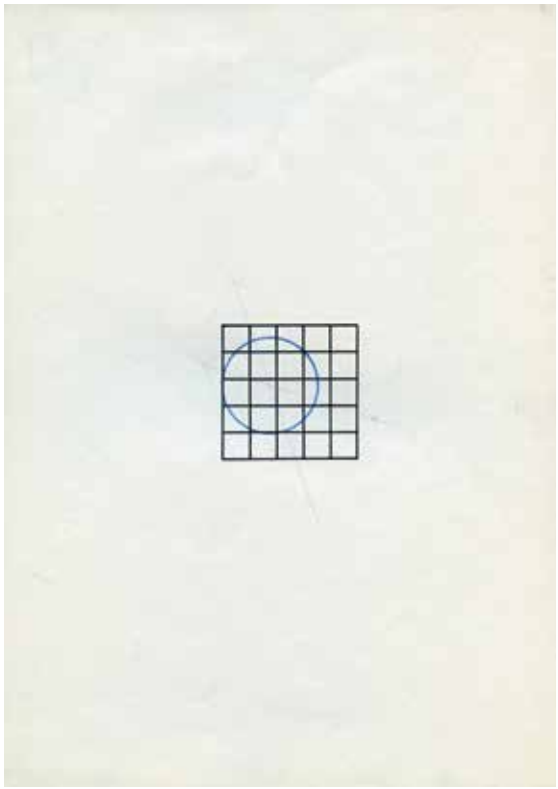
The photograph series *Foto-dosije* (A Photo-file) was presented in the eponymous Xerox book from 1976, as well as in the photo-book Grupa 143 from 1979. Those nine photographs show the artist in various situations that render him visible as an individual among a group of people – the images show him talking to fellow-artists such as Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Marina Abramović, Tomislav Gotovac, Paul Pignon, Katharina Sieverding, and others. Since the work posits these everyday situations as ironic, they were photographed in the most neutral documentary way possible. The photos were not made by the artist or by an order from the artist. Instead, the artist selected and appropriated photographs from various archives of photographs: the SCC's archive, that of Group 143, etc. In each photograph, there is a black spot above Paripović's head to mark him out as the protagonist, that is, to elevate him from the other people randomly assembled in the picture. The artist marked himself out, in order to create the effect of recognition in the observer, who would otherwise perhaps overlook him. The photographs feature the artist not as such, i.e. as the special protagonist, but instead as an individual marked out in a social constellation. According to Šuvaković, Paripović means to suggest: 'I think that the life of an artist is nothing special, but rather something everyday and trivial. That is a stance and not the expression of a special talent or special abilities.[133]

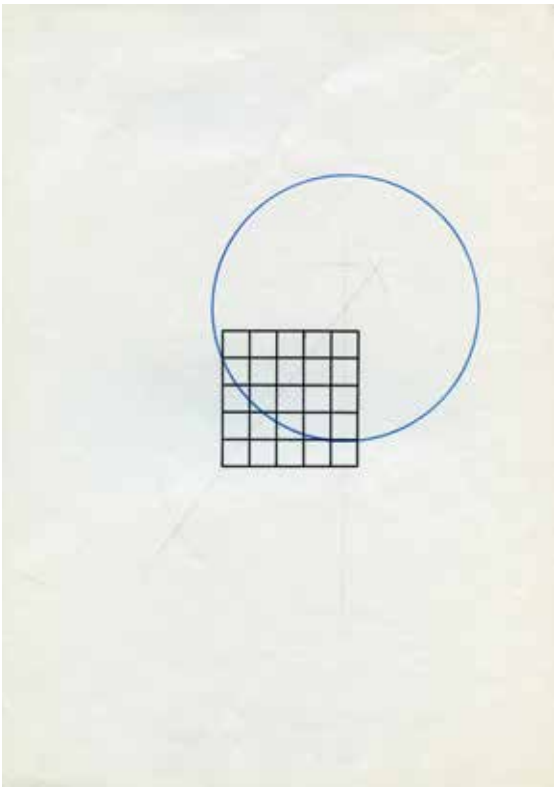
Maja Savić – doživljaj i mentalne konstrukcije
Maja Savić: Experience and Mental Constructions





Maja Savić, „Savski nasip, Pentagonalna serija", fotografije, 7. maj 1977.
Maja Savić, "The Sava Embankment, Pentagonal Series", photographs, May 7th 1977.





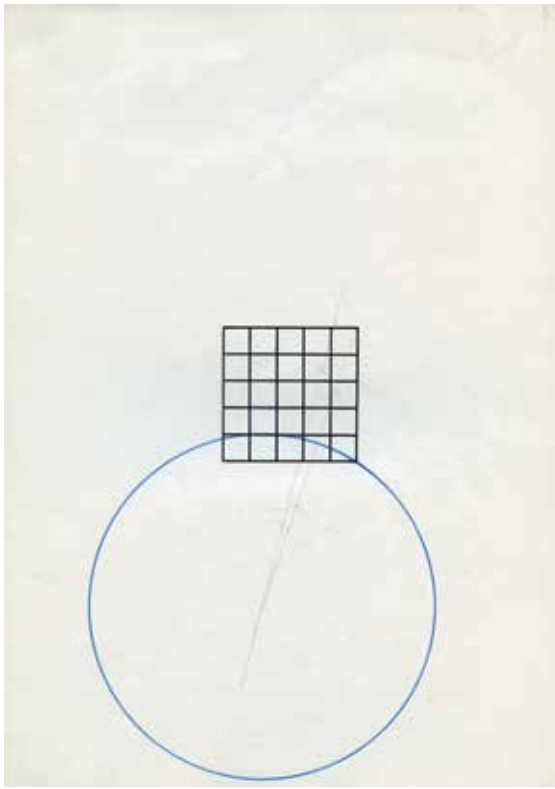
Maja Savić – doživljaj i mentalne konstrukcije

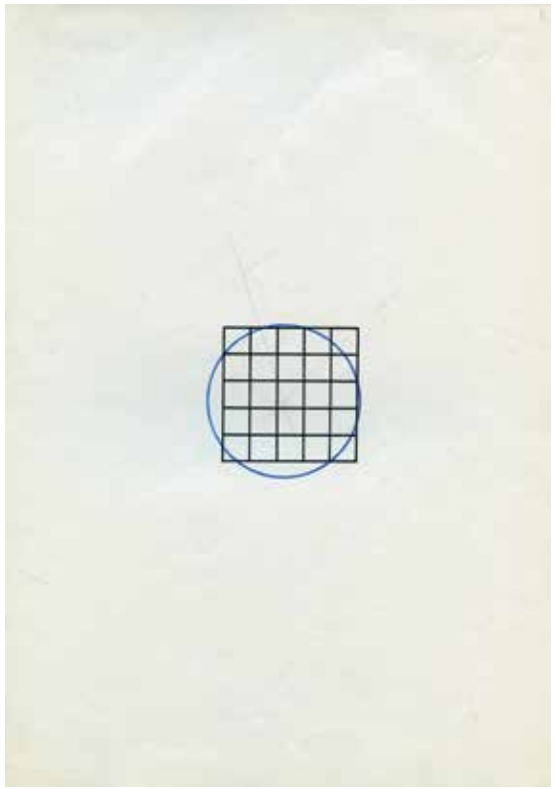
Maja Savić je studirala matematiku. Njen pristup je obeležen logičkom analizom vizuelnih, fotografskih i tekstualnih struktura. Njeno ponašanje je bilo povezano sa klimom undergrounda, hipi- ili posthipi kulture, te idejama nove kolektivnosti karakterističnim za sedamdesete godine.

Foto-radovi Savićeve („Ima-nema“, „Ekser“, „Sinhronizovane kretnje“), poput mnogih radova konceptualne umetnosti, nemaju sasvim dokumetnarni karakter, niti prikazuju uslove analize medija fotografije. Umetnica radi sa samopredstavljanjem „sebe“ u specifičnim, najčešće izolovanim kontekstima. Njen rad se realizuje individualnim situacijama u kojima se poredak unutar strukture temelji na jednom jedinom fenomenološko-analitičkom principu: „Fenomenološki pristup odabiranju elemenata uslovljen koncentracijom energije materijala. Analitičnost postupka.“[141] Serije fotografija su snimci tih dinamičkih veza koje se menjaju u pojavnim odnosima. Foto-radovi, koji kvantitativno čine najveći deo njenog opusa, razlikuju se od konceptualnih fotografija. Oni treba da se shvate kao strukturirani rasporedi individualno-spontano izvedenih izraza. Funkcionišu u naizmeničnom odnosu sintakse i semantike. Intuicija koja se temelji na njima je reflektovana i strukturisana pomoću aksiomatike koja je predodređena i implicirana.

Rad „Ekser“ je nastao 1976. i prikazan je na grupnoj izložbi „Avanguardie e sperimentazione“ u Modeni 1977. Ta izložba obuhvata dve fotografije i prateći tekst sa sledećim informacijama:

mišljenje je prožeto osećanjima
/sve se oseća kao misao
Mišljenju razgovori oduzimaju





Maja Savić, Dijagrami za knjigu Grupe 143 no. 2," Beograd, 1977.
Maja Savić, Diagrams for Group 143's Book No. 2, Belgrade, 1977

Maja Savić: Experience and Mental Constructions

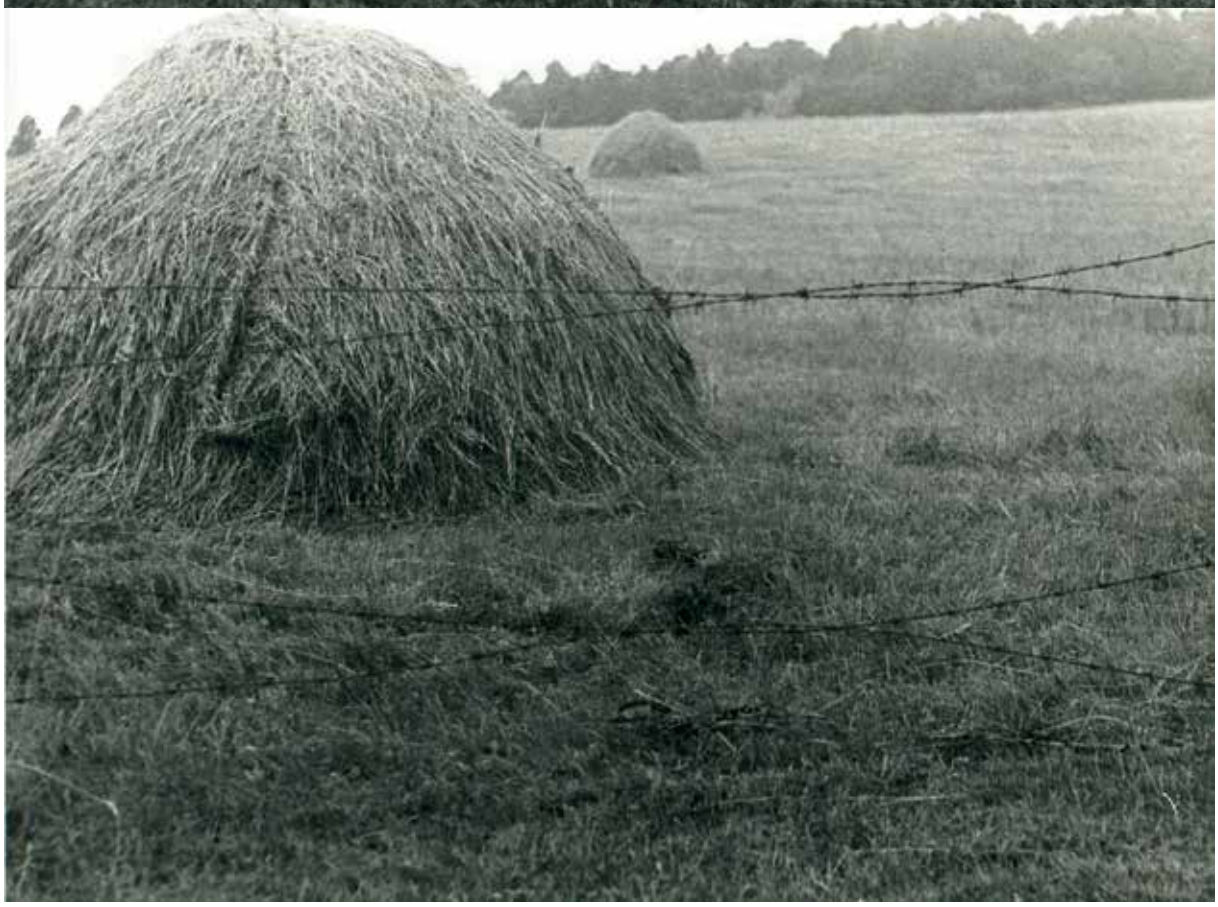
Maja Savić studied mathematics. Her approach is marked by a logical analysis of visual, photographic, and textual structures. Her work was associated with the climate of the underground, hippie- or post-hippie culture, as well as ideas of new collectivity, characteristic of the seventies.

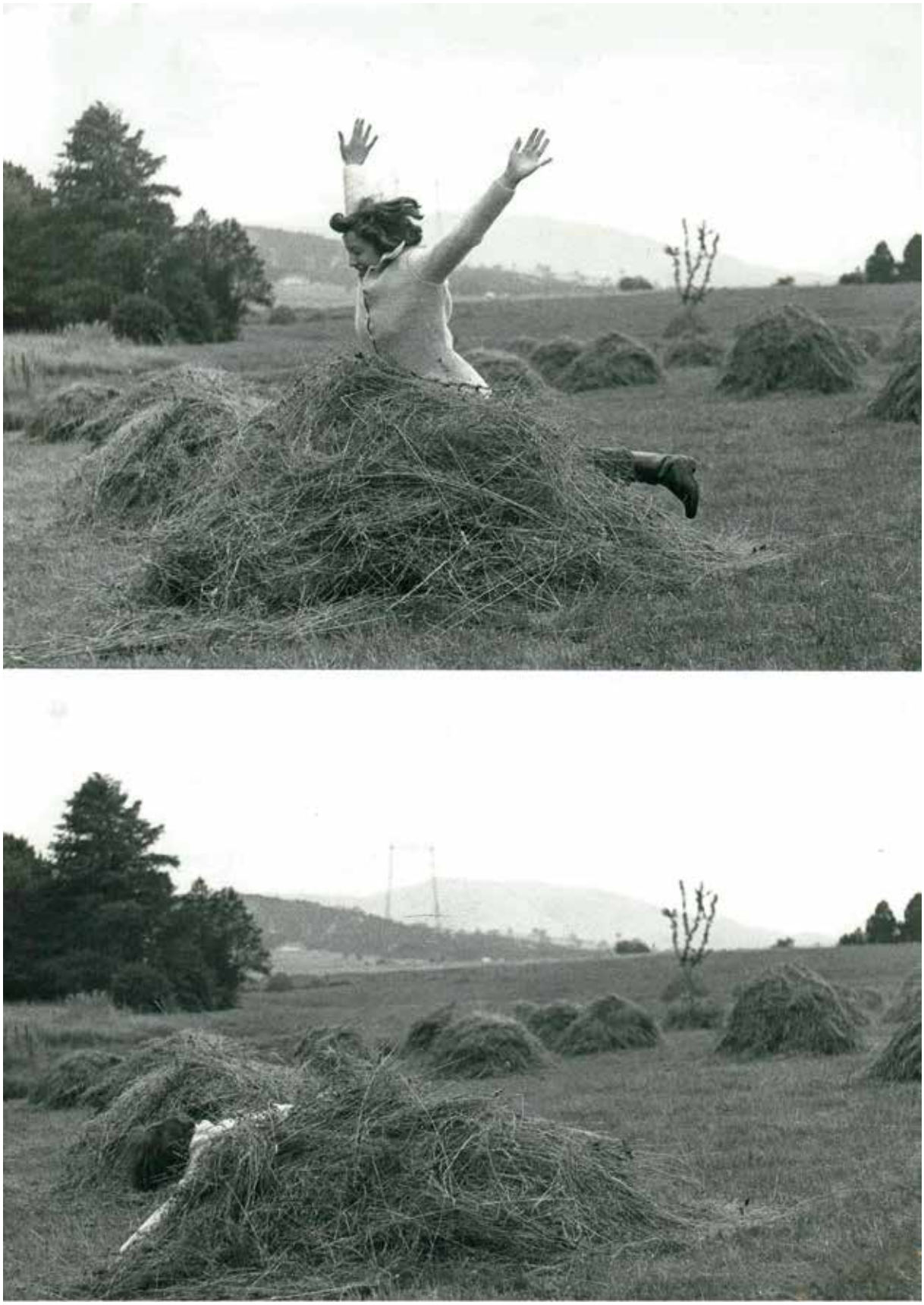
Savić's photo-works, such as *Ima-nema* (There Is-There Isn't), *Ekser* (The Nail), *Sinhronizovane kretnje* (Synchronised Movements), similarly to many works of conceptual art, neither have a purely documentary character, nor present the conditions of analysing the medium of photography. Instead, the artist works by self-presenting 'herself' in specific, usually isolated contexts. Her work is realised with individual situations, in which the order within the structure is predicated on a single analytic-phenomenological approach: 'The phenomenological approach to the selection of elements conditioned by a concentration of the materials' energy. The analyticity of procedure'.[134] Series of photographs are recordings of those dynamic links, which change in their phenomenal relations. Photo-works, which quantitatively make up most of her opus, are not the same thing as conceptual photographs. They should be understood as structured dispositions of individually-spontaneously derived expressions. They function in an alternating relationship of syntax and semantics. Intuition based on them is reflected and structured by means of a predetermined and implied axiomatic.

Ekser (The Nail, 1976) was presented in 1977 at the collective exhibition Avanguardie e sperimantazione in Modena. The work consists of two photographs and the following text:

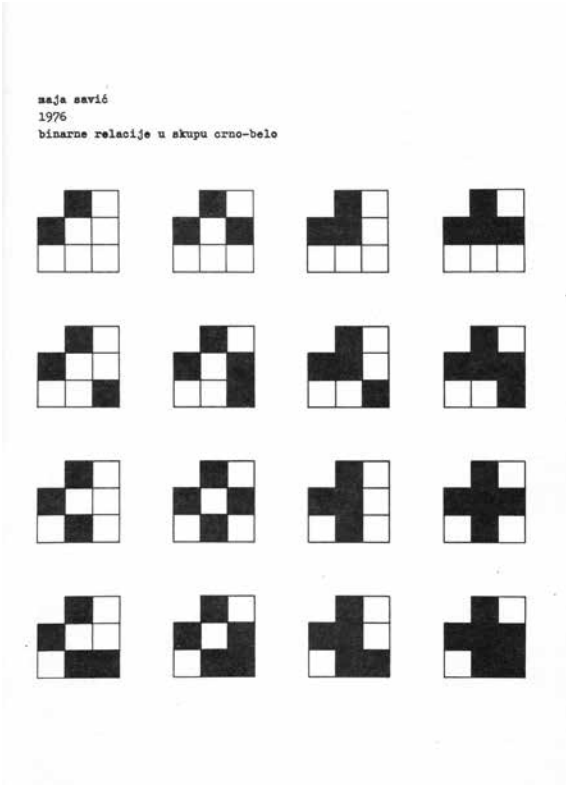
thinking is pervaded with feelings
/everything is felt like a thought

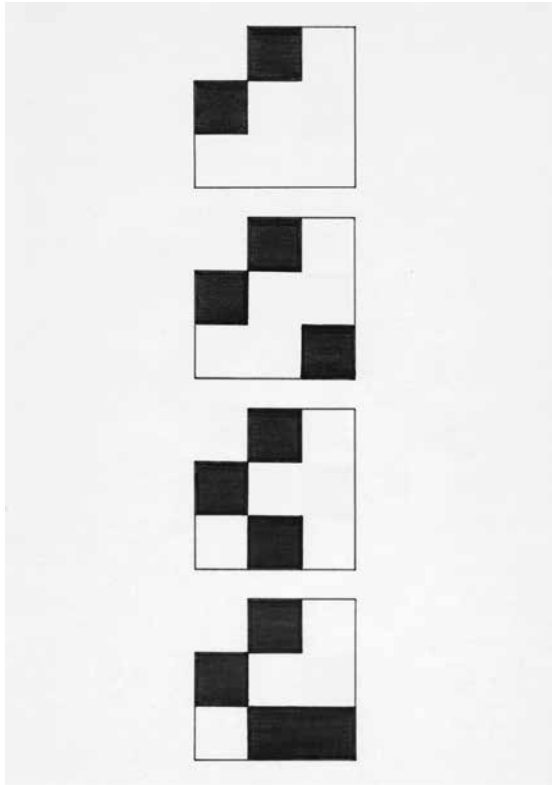






Maja Savić, „Ima Nema, fotografije", 1976.
Maja Savić, "It's There It Isn't, photographs", 1976





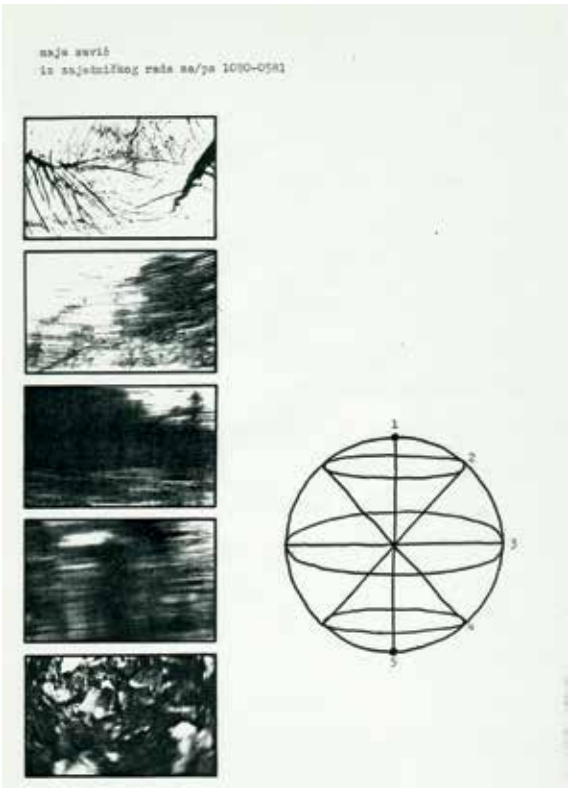
Maja Savić, „Binarne relacije", dijagrami, 1976.
Maja Savić, "Binary Relations", diagrams, 1976

Važnost ozbiljnost istinu
Zapisana misao takođe gubi važnost
Ali ponekad stiče novu.

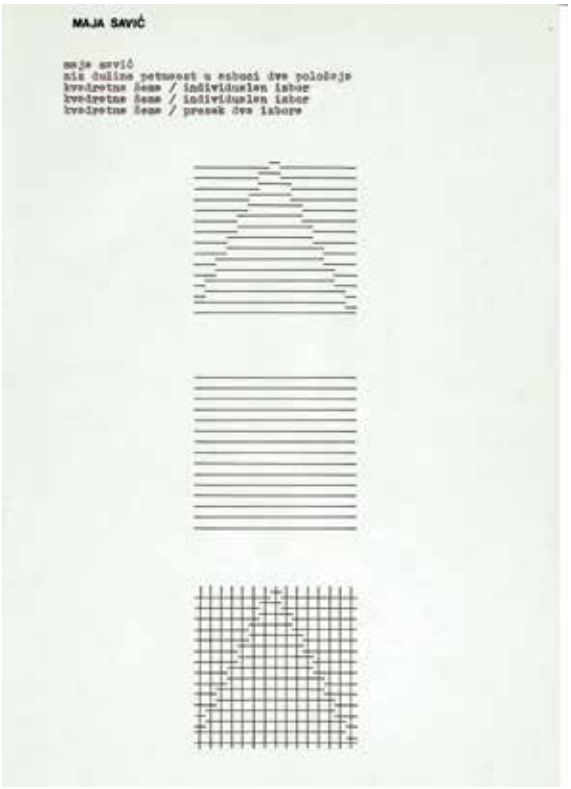
Tekst ne stoji u sintaktičkom, referencijalnom ili kontekstualnom odnosu sa fotografijama. Veze između teksta i fotografije su formalni opisi metaforičke funkcije. Drugim rečima, uspostavlja se jezički iskaz drugog reda koji nije potvrda vizuelnog materijala već sugerisanje verbalnog poretka paralelnog vizuelnom snimku. Tekst doduše sadrži misaoni kontekst u kom je rad nastao, ali pravila koja se temelje na izvođenju rada nisu transparentna, fotografije su aleatornog, arbitrarnog sadržaja. Kao takve one tematizuju – u opoziciji sa tekstom – i nemogućnost prevođenja iz unutrašnjih u spoljašnja stanja. Ekspresija koja se temelji na tim stanjima ne može da se dokuči samim radom i ostaje skrivena kao vrsta nulte ekspresije ili kao namerna neutralizacija ekspresivnosti vizuelnog i nevizuelnog materijala.

Spoj različitih jezičkih iskaza i mentalnih stanja i njihovog metaforičkog i sintaktičkog spoja bitna su karakteristika binarnih modela koje je razvijala Maja Savić. Ona je radila sa odnosima vizuelno i mentalno, misaono i osećajno, crno i belo, prisustno i odsutno.

Maja Savić u crno-belim dijagramskim crtežima sa naslovom „Binarne relacije" (1976) izvodi potencijalan niz varijacija belih i crnih polja unutar zadate geometrijski konstruisane mreže. Ona u tekstu za katalog izložbe „Nova umjetnička praksa" objašnjava ciljeve svojih radova sa crtežima: „radovima u mediju crteža izražavam intuitivnu predstavu uz pretpostavku egzistencije određenih relacija. Ne podrazumevam neophodnost iskustvenih postavki za razumevanje rada. Sadržana analitičnost u postupku, iako rad nije podložan analizi sastavnih komponenti već dopušta jedino artikulaciju celine. Rad se može posmatrati kao otvoren sistem jer ne formira zaključak u jednom konačnom smislu već nosi sposobnost samoizgradnje i samostalnog utvrđivanja sopstvenih granica. Različiti kon-



„Iz zajedničkog rada ms/ps", dijagrami, 1980.
"From the Collective Work ms/ps", diagrams, 1980



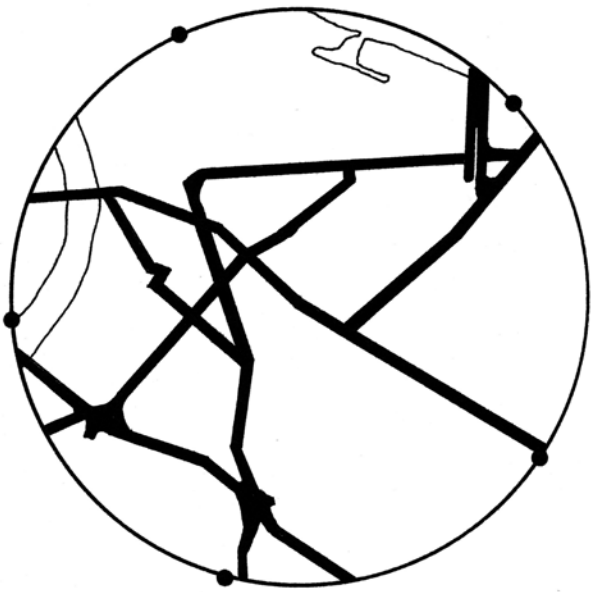
Maja Savić, „Niz dužine ...", dijagrami, 1980.
Maja Savić, "A Series of Length ...", diagrams, 1980

Conversations deprive thinking of
Significance seriousness truth
Written-down thoughts likewise lose their significance
But sometimes gain new ones.

The text stands in no syntactic, referential, or contextual relation to the photographs. The relations between the text and the photographs are formal descriptions of a metaphorical function. In other words, a second-order linguistic statement is established, which does not affirm the visual material, but suggests a verbal order parallel to the visual material. Admittedly, the text does contain the thought context from which the work emerged, but the rules based on the realisation of the work are not transparent, the photographs are aleatory and arbitrary. As such, they also thematise – in opposition to the text – the impossibility of translating internal to external states. Expression based on those states is unfathomable through the work itself and remains concealed as a kind of zero-expression or a deliberate neutralisation of the expressivity of visual and non-visual materials.

Joining different linguistic statements and mental conditions and their metaphorical and syntactical connections are an important feature in the binary models developed by Maja Savić. She worked with the binary relations of visual and mental, reflective and emotive, black and white, present and absent.

In *Binarne relacije* (Binary Relations, 1976), a series of black-and-white diagrammatic drawings, Savić performed a potential variation series of black and white squares within a pre-given geometrically constructed network. In her text written for the *New Artistic Practice* exhibition, she explained her goals in working with drawings: 'In my works in the medium of drawing, I seek to express an intuitive conception with the assumption of the existence of certain relations. I do not assume the necessity of experiential precepts in understanding the work. Analyticity is contained



5x9 fotografie scattate in cinque giorni nei punti determinati dai vertici di un pentagono regolare iscritto in un cerchio del raggio di 2.7 km
il centro è rappresentato del posizione dalla casa in cui abito

Maja Savić, „Pentagonalna serija", dijagram, 1977.
Maja Savić, "Pentagonal Series", diagram, 1977








Maja Savić, „Banjički venac", fotografije, 1977.
Maja Savić, "Banjički venac", photographs, 1977

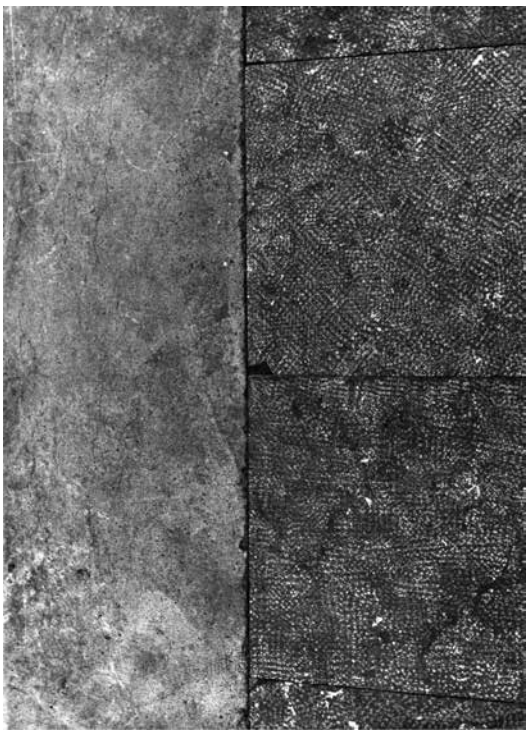




Maja Savić, „Banjički venac", fotografije, 1977.
Maja Savić, "Banjički venac", photographs, 1977

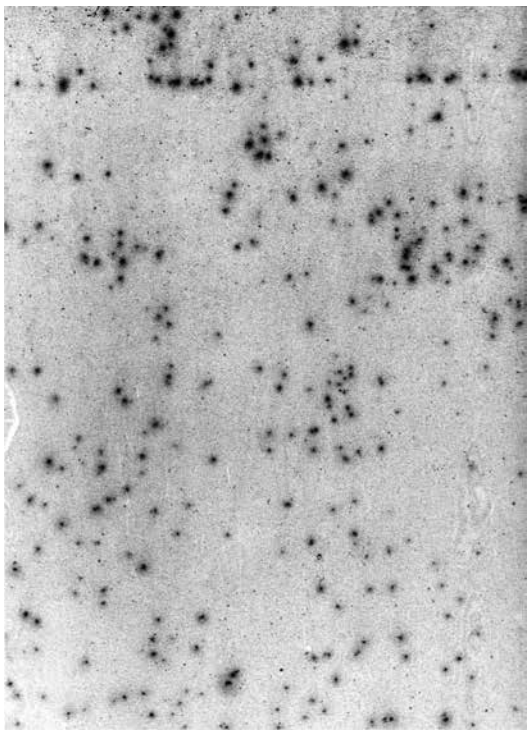
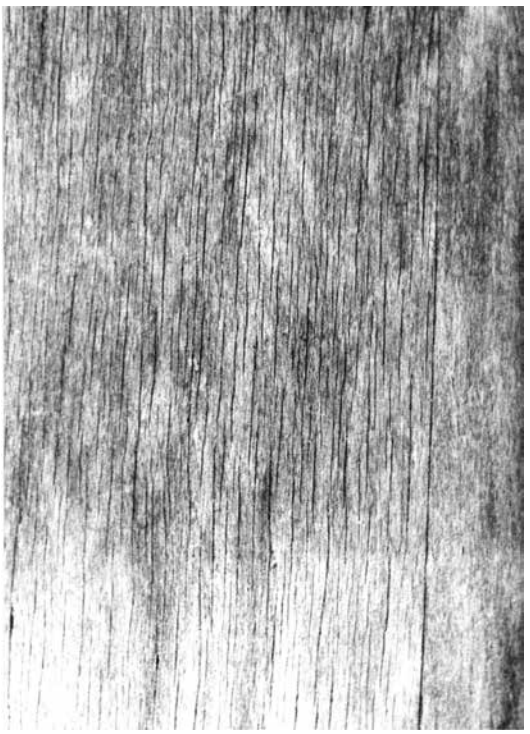
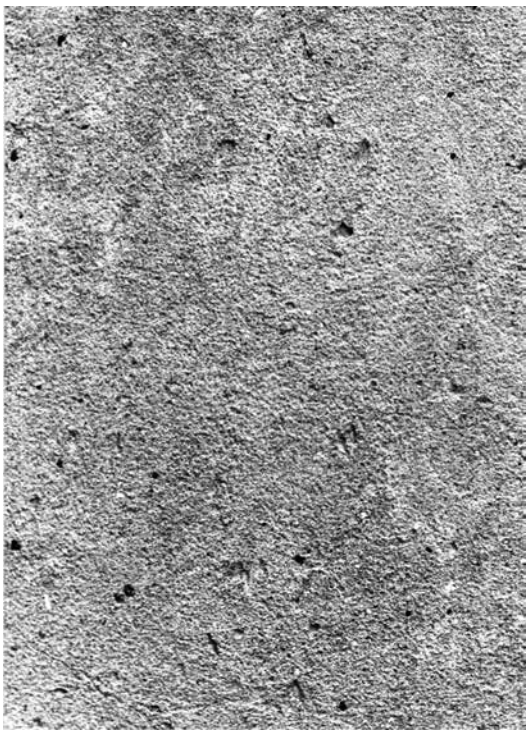
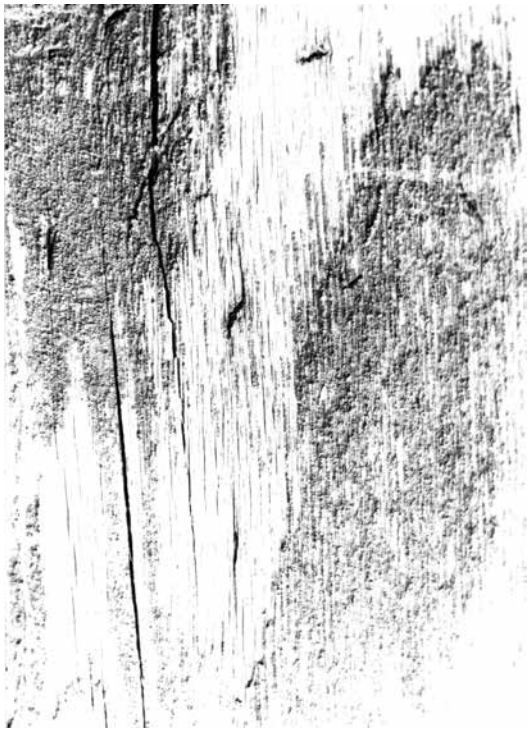
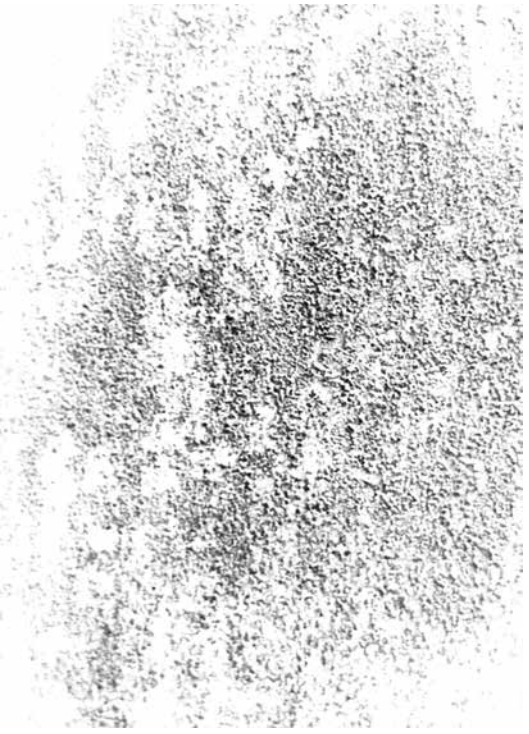


Maja Savić, „Savski nasip", fotografije, 1977.
Maja Savić, "The Sava Embankment", photographs, 1977

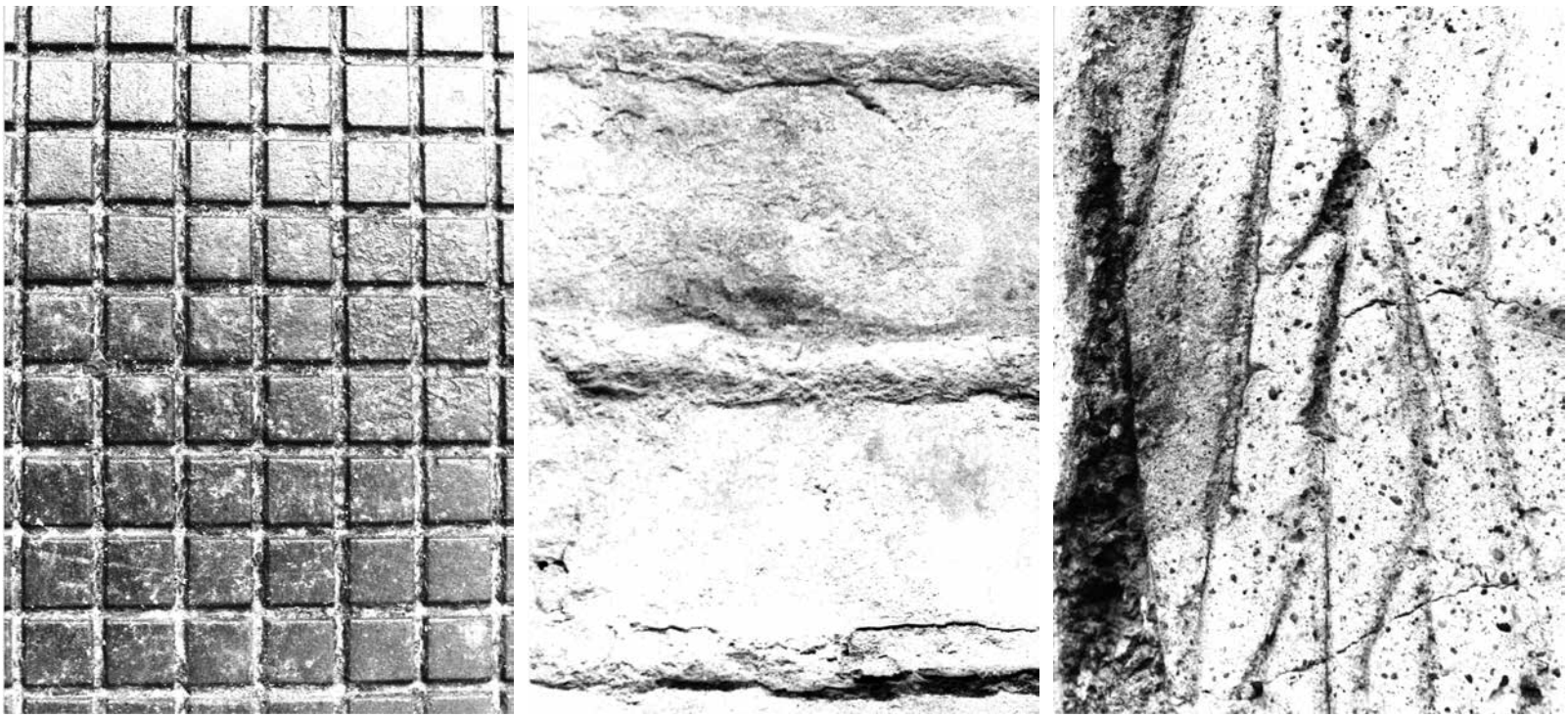








Maja Savić, „Dorćol", fotografije, 1977.
Maja Savić, "Dorćol", photographs, 1977



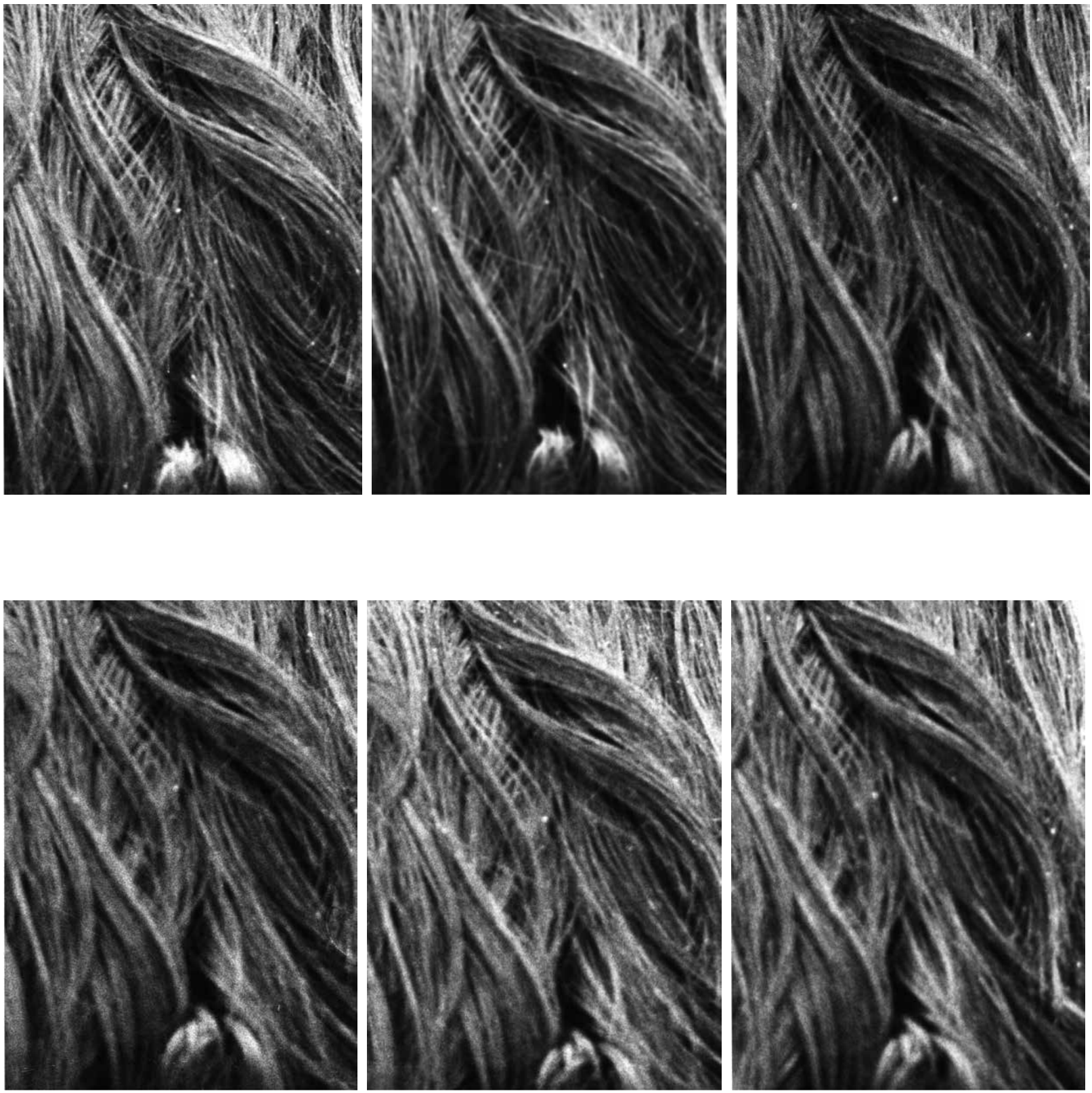
Maja Savić, „Dorćol", fotografije, 1977.
Maja Savić, "Dorćol", photographs, 1977



Maja Savić, „Ada Huja", fotografije, 1977.
Maja Savić, "Ada Huja", photographs, 1977



Maja Savić, „Ada Huja“, fotografije, 1977.
Maja Savić, “Ada Huja”, photographs, 1977



Maja Savić, „Istočna kapija Beograda", fotografije, 1977.
Maja Savić, "The Eastern Gate of Belgrade", photographs, 1977



Maja Savić, „Istočna kapija Beograda", fotografije, 1977.
Maja Savić, "The Eastern Gate of Belgrade", photographs, 1977

teksti posmatranja mogu dovesti do različitih interpretacija koje su samo delimično spoznaje celine rada."[142]

Na tavanu kuće u gradu Despotovcu – gde su živeli Maja Savić i Paja Stanković tokom 1979. godine – nastao je njihov zajednički foto-performans „Sinhronizovani pokreti". Rad obuhvata 2x14 crno-belih fotografija i prateći tekst. Ovaj rad je vizuelizacija toka kretanja koje se izvodi prema prethodno određenim pravilima. Prema zadatom programu, uvek u istim vremenskim intervalima, unutar definisanog prostora nastali su snimci kretnji njihovih nagih tela. U prvoj seriji fotografija Maja se kreće na jednom imaginarnom i zatvorenom putu u jednom pravcu dok je pritom snima Paja. Druga serija dokumentuje identičnan sled u suprotnom pravcu. Sada je Paja taj koji se kreće dok ga snima Maja. Sled pokreta koji su vremenski usklađeni jedni sa drugima je jedan mogući događaj izveden za snimanje fotografskom kamerom. Pritom same fotografije nemaju poseban estetski karakter, već foto-aparat služi samo kao mašina za snimanje. Kao što je prikazano i u drugim sličnim radovima, odnos između teksta i fotografija je sintaktičke prirode. Tekst ima funkciju instrukcije dok fotografije nastaju kao dokumenti izvedenog procesa po zadatoj instrukciji. Kategorija mentalnog odnosa, tj. kognitivnog prezentovanja telesnog ponašanja i znanja o pravilima telesnog ponašanja igra važnu ulogu. Vremenski element izvedenog performansa se pomuću fotografskih snimaka može naslutiti i rekonstruisati. Bitan deo rada je sam koncept na kojem se temelji ovaj foto-performans. Predloženi koncept se shodno instrukciji može u svakom trenutku rekonstruisati, odnosno, reinscenirati. Međutim, u zavisnosti od kontektsta izvođenja, ovaj rad bi mogao dobiti sasvim različita značenja: „Umetnički rad nije samo događaj koji se pojavljuje u vremenu i prostoru nego intencija koja stoji iza toga. U pitanju je mogućnost da se izgradi mentalna predstava odvojeno od jezika vidljivih reči."[143]

Maja Savić je u Grupi 143 razvila radikalni model „mentalnog konstruktivizma" kojim je na paradoksalan način suočena krajnja apstraktnost umetničkih predložaka, neka vrsta poetizacije autizma, otvorena i emancipatorska težnja ka izuzetnosti doživljaja minimalnih razlika u vizuelnim i verbalnim sistemima.



Maja Savić, „Asocijativne strukture", fotografije, 1982.
Maja Savić, "Associative Structures", photographs, 1982

in the procedure, although the work is not subject to an analysis of its structural components but instead allows only for an articulation of the whole. The work may be seen as an open system, because it does not form a conclusion in any definitive sense, but rather has the ability to self-construct and determine its own limits by itself. Different contexts of observing may lead to different interpretations, which can constitute only a partial knowledge of the entirety of the work'.[135]

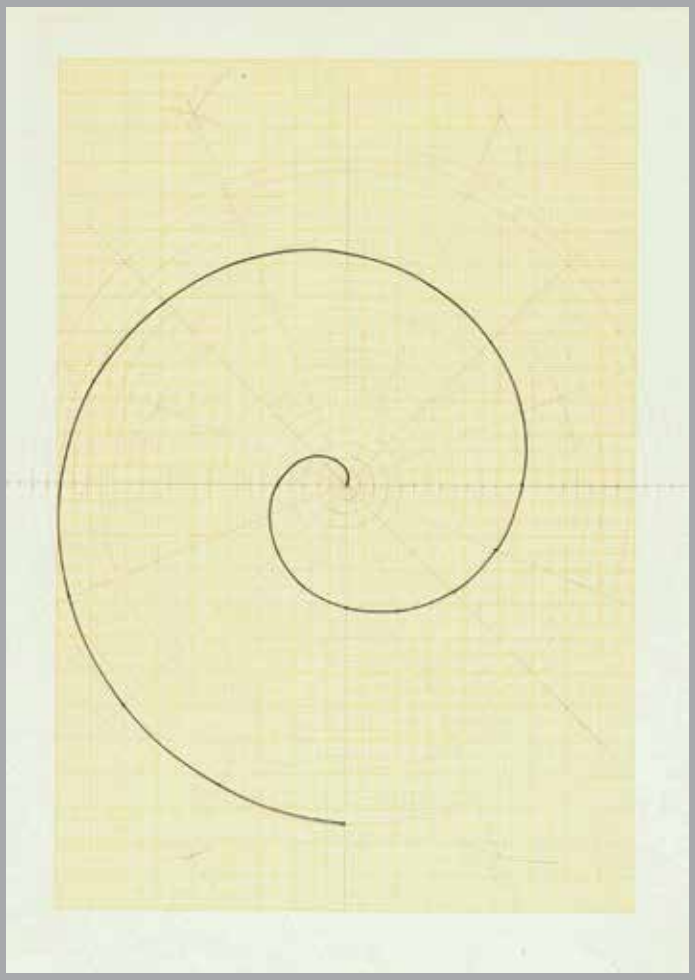
During 1979, Maja Savić and Paja Stanković lived together in the east-central Serbian town of Despotovac. In the attic of their house, Savić and Stanković together made their photo-performance *Sinhronizovani pokreti* (Synchronised Movements). The work consists of two series of fourteen black-and-white photographs each and an accompanying text. It visualises a set of movements that were performed according to a set of predetermined rules. According to those rules, always within the same time intervals and defined space, the two artists photographed the movements of their own naked bodies. The first series of photographs were shot by Stanković and feature Savić moving along an imaginary and closed path in a single direction. In the other series, it is Savić who shoots and Stanković who moves. A series of movements that are timed together constitutes a possible event performed to be recorded with a photographic camera. Besides, the resulting photographs themselves have no special aesthetical character; instead, the camera was used only as a photographing machine. Just as in many other similar works, the relationship between text and photography here is of a syntactical nature. The text provides the instructions, whereas the photographs are made to document the realisation of the process according to the instructions. The category of the mental relation, i.e. of the cognitive presenting of bodily conduct and the knowledge of the rules of bodily conduct plays an important role here. By means of the photographs, the temporal element of the realised performance may be anticipated and reconstructed. The work's vital segment is the concept itself that grounds this

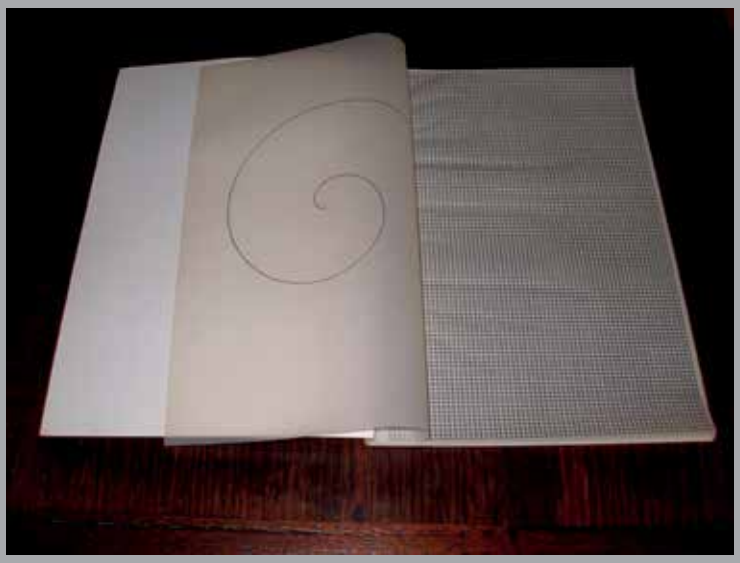


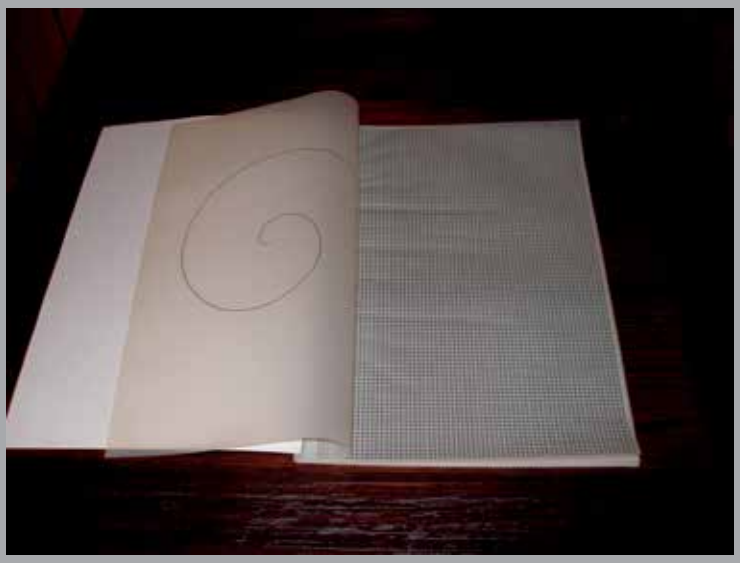
Maja Savić, „Ekser", fotografija, 1976.
Maja Savić, "Nail", photograph, 1976

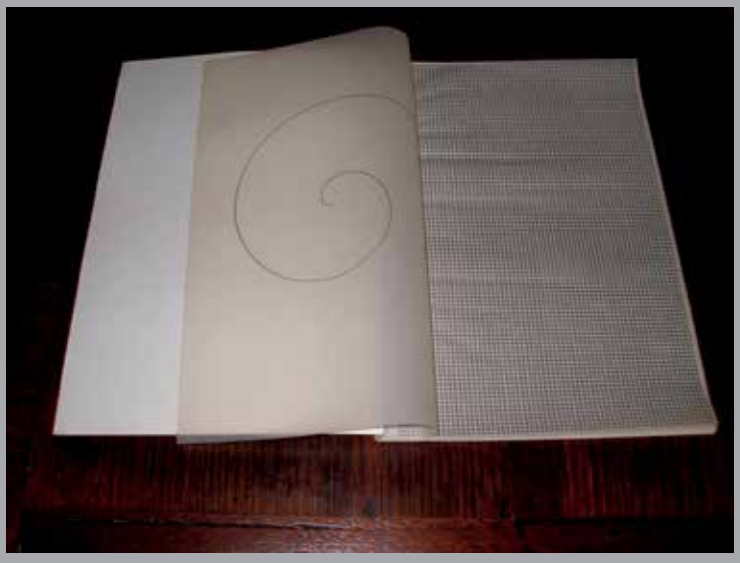
photo-performance. According to the instructions, the proposed concept may be reconstructed, that is, restaged at any time. However, depending on the context in which the work is performed, it could also gain entirely new meanings: 'The art is not simply an event occurring in time and space, but the intentionality behind it, the possibility of reconstructing a mental idea apart from the language of the visible world'.[136]

Under the auspices of Group 143, Maja Savić developed a radical model of 'mental constructivism', whereby she paradoxically confronted the ultimate abstractness of artistic themes with a kind of a poeticisation of autism and an open and emancipatory affinity for the exceptionality of experiencing minimal differences in visual and verbal systems.







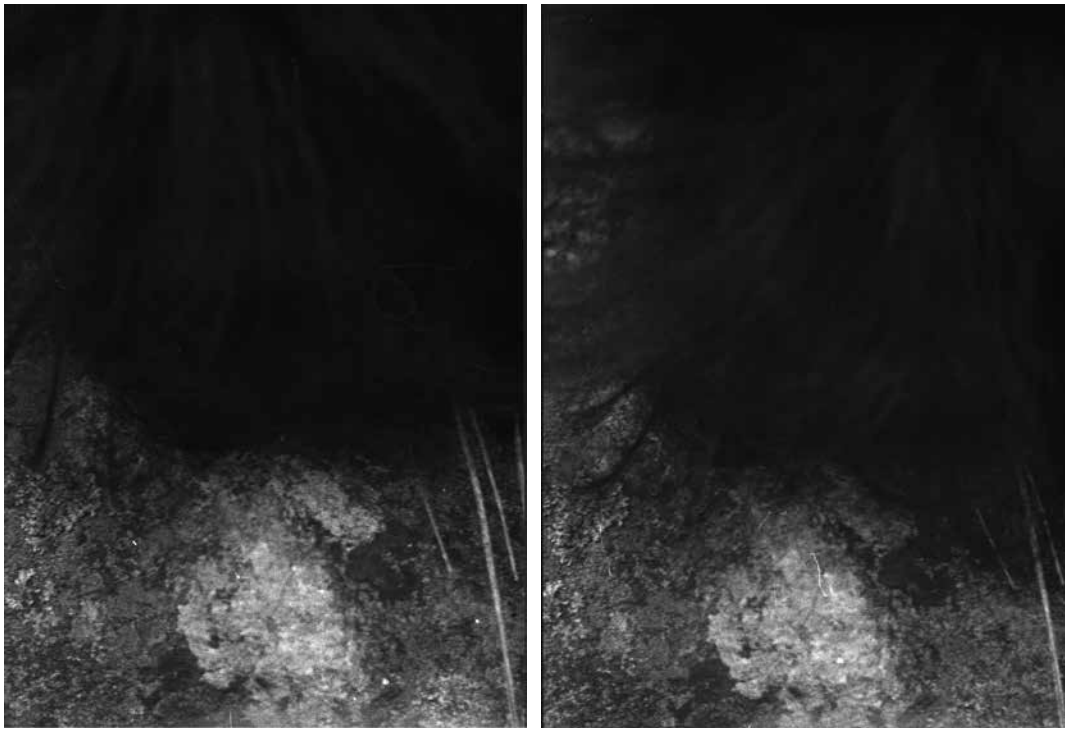


Maja Savić, *Knjiga spirala*, knjiga, 1980.
Maja Savić, *Book of Spirals*, book, 1980



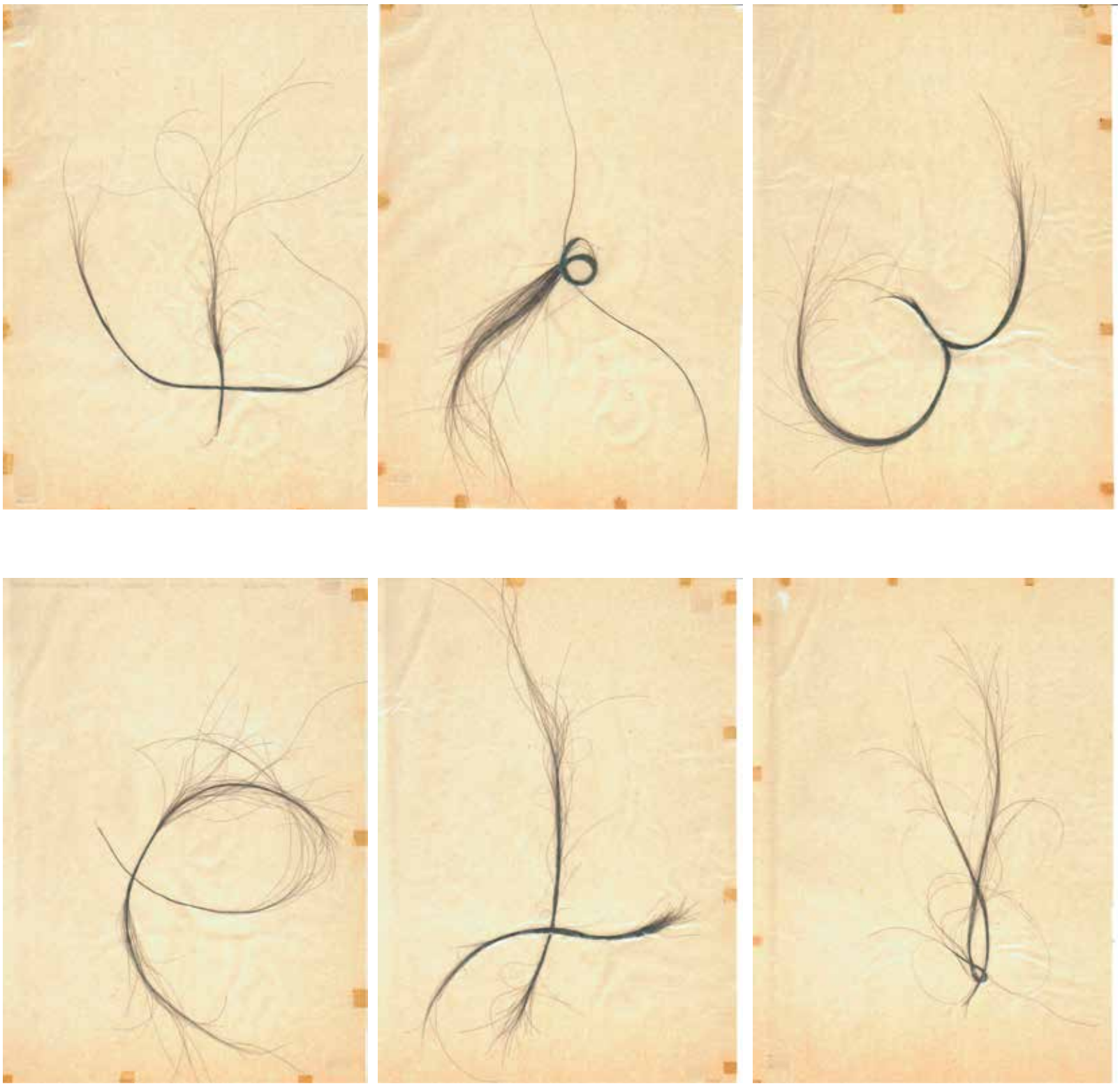


Maja Savić, „Između", 1979.
Maja Savić, "Between", 1979



Maja Savić, „100577 istočna kapija Beograda", 1977.
Maja Savić, "100577 eastern gate of Belgrade", 1977





Maja Savić, „Skulptura kosa", fotografije, 1984.
Maja Savić, "Hair Sculpture", photographs, 1984

Paja Stanković – brisanje i raskol
Paja Stanković: Erasure and Schism



Paja Stanković, „Bez naziva", fotografija, 1978.
Paja Stanković, "Untitled", photograph, 1978

Paja Stanković – brisanje i raskol

Doprinosi Paje (Miodraga) Stankovića u kontekstu Grupe 143 su složeni, protivurečni i izazovni. Izjave, odnosno, tekstovi koje je pisao o sopstvenim umetničkim radovima namerno su izvedeni kao hermetični iskazi, ne dozvoljavaju pokušaj interpretacije. Subverzija spoljašnje interpretacije upravo je i bila namera umetnika. Samoprikazivanje njegovog umetničkog rada može da se protumači na sledeći način:

– bavi se razmatranjem problema kretanja i utvrđivanjem nesuvišnosti postavljenih pitanja
– sklon hipotetičkom rasuđivanju
– teži ostvarivanju višeg stepena jasnosti i preciznosti
– redukcijom do elementarnog (kvalitet)
– redukcije do jednostavnog (kvantitet)
– koristi medije (tekst, crtež, film, fotografija) bez pretpostavke formalnih ograničenja, posledica čega je pojava višemedijalno artikulisanih struktura (na primer: tekst-crtež, film-plakat).[144]

Brisanje i raskol su ključni pojmovi pomoću kojih mogu da se skiciraju mnogi od Stankovićevih foto-radova. Rad „Process recording" iz 1979. prikazuje umetnika kako sebi stavlja video-kameru na čelo, slično kako bi to učinio samoubica sa pištoljem. Čini se da kamera može da uspostavi direktan kontakt sa Stankovićevim mislima i da ih direktno snima. Ali rezultat je crno – predstava ili prisutnost crne površine, tj. slika crnog.

Paja Stanković je u okviru „Aprilskog susreta – festival proširenih medija" iz 1977. učestvovao sa jednim projektom koji se zasnivao na obavljanju administrativne procedure koja se odvija od smrti čoveka do njegove sahrane. Objavljena je čitulja sa informacijom o smrti Paje Stankovića u dnevnim novinama *Politika* od 16. aprila 1977. Prema

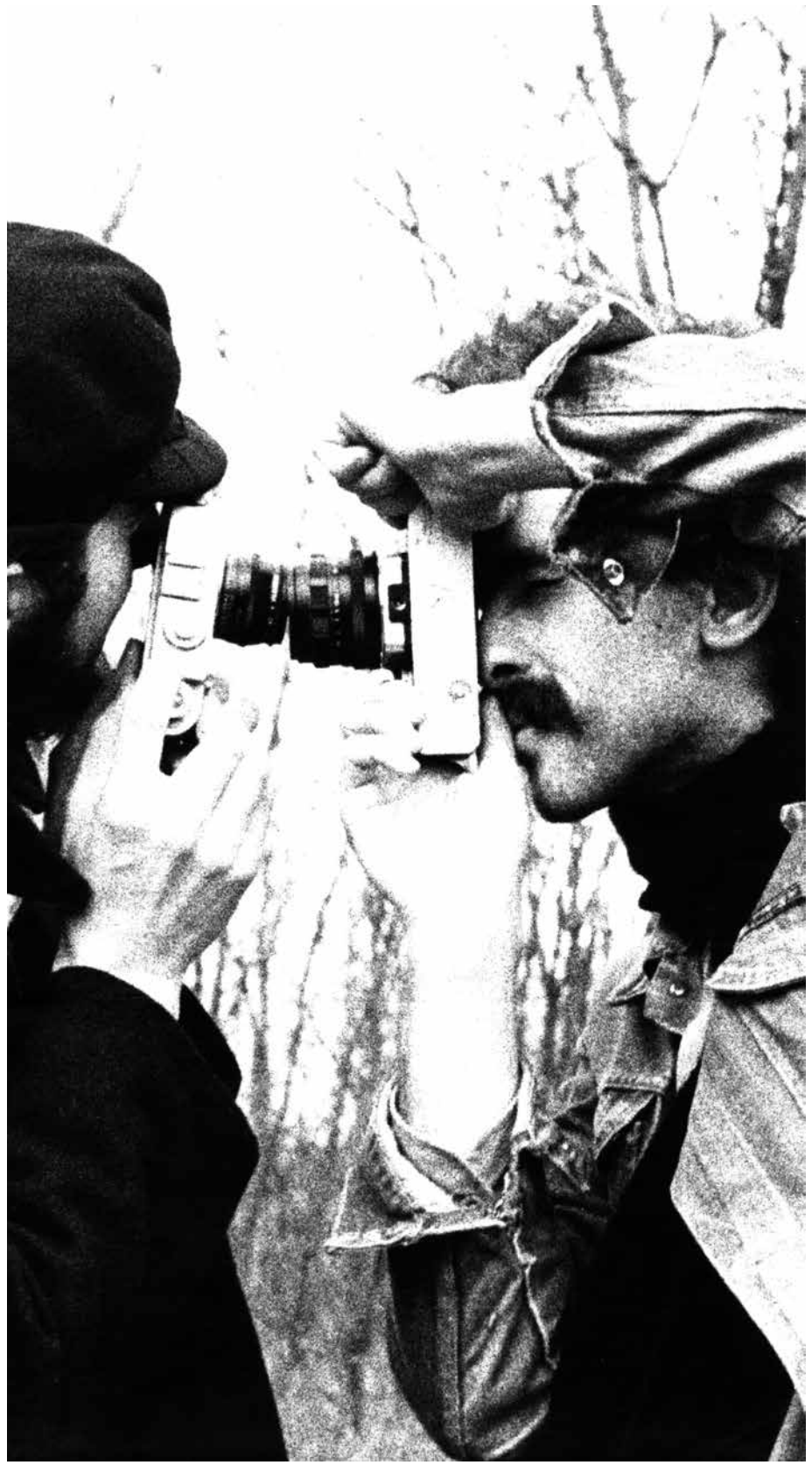
Paja Stanković: Erasure and Schism

In the context of Group 143, Miodrag 'Paja' Stanković's contributions are complex, contradictory, and challenging. The statements, that is, texts that he wrote about his own works were deliberately fashioned as hermetic utterances and thus make no room for interpretation. To subvert external interpretation was exactly what the artist intended anyway. The self-presenting of his work may be interpreted in the following way:

– Stanković explores the problems of moving and determining the necessity of the questions that he poses;
– he is inclined to hypothetical judgement;
– he strives to achieve a higher degree of clarity and precision;
– he uses reduction to get to the elementary (quality);
– he uses reduction to get to the simple (quantity);
– he uses different media (text, drawing, film, photography) without assuming any formal limits, which results in multimedia-articulated structures (for instance, text-drawings, film-posters, etc.).[137]

Erasure and schism are two key terms, with which one can outline many of Stanković's photo-works. For instance, *Process Recording* (1979) shows the artist holding a video-camera to his head, as if it were a gun. It seems as though the camera had direct contact with Stanković's thought and were recording them directly. But the result is just black – a representation or presence of a black surface, i.e. an image of black.

At the 1977 April Meetings, Stanković presented a project based on performing the administrative procedures that one performs between the death of a human subject and its funeral. On 16 April 1977, the *Politika* daily carried a death notice for Paja Stanković. Complete with a photo, the notice, surrounded by other similar notices published that day,



Paja Stanković, „Dokument procesa / snimanje crnog pod određenim okolnostima", fotografije, 1979.
Paja Stanković, "The Document of a Process / Shooting Black under Certain Conditions", photographs, 1979

toj čitulji koja je sadržala fotografiju umetnika i koja se nalazila među drugim čituljama, mladi umetnik je preminuo 15. aprila a sahrana bi trebalo da bude održana 17. aprila na Novom groblju u Beogradu. Stanković je već duže vreme sakupljao čitulje iz dnevnih listova i spajao ih u pravilan kolažni poredak. Kada bi te čitulje pokazivao prijateljima i poznanicima, prećutao bi njihovo poreklo da bi mogao da posmatra njihove reakcije. Ovde nije reč o destigmatizaciji tabu teme smrt, kao što je to na primer činila postmoderna retro grupa Autopsia osamedestih godina, nego o pomeranju konteksta suočenja i prezentovanja same umetnosti kao polja indeksiranja administrativnih tragova zastupanja smrti u društvu. Očito je da u ovom radu nije reč o „stvarnoj smrti" i da je čitulja objavljena u novinama lažna. Ukazuje se pomeranje značenja u poretku označenog i označitelja. Prezentuje se arbitrarnost jezičkog znaka u društvenoj funkciji. Tematizuje se, zapravo, jezički znak koji ne upućuje ni na šta drugo sem na sebe i time realizuje tautologiju. Cilj je bio da se situacija smrti predoči u njenim doslovnim administrativnim značenjima. U postmodernoj teoriji se kasnije pokazalo da tako nešto kao čisto, dakle, doslovno značenje ne postoji i da uvek postoji nešto „između", jedna vrsta instance koja posreduje razliku označitelja i označenog u znaku. Stankovićeva „čitulja" na provokativan način upućuje na konstrukcije kulturalnih rituala i značenja, ali i na jednostavnost sa kojom se ovi rituali mogu probiti, invertovati i dekodirati. Druga asocijacija koja proizilazi iz ovog rada je, govoreći na način Roplana Barta, da svaka fotografija nadživljava smrt i da u trenutku nastajanja već odražava sliku budućeg mrtvaca. Stankovićeva akcija proizilazi iz suočenja „foto-performansa" (on je izvodio izvesnu akciju objavljivanja svoje fotografije u novinskoj čitulji) i „individualne mitologije" umetnika (on je sebe postavio kao objekt i subjekt odnosa egzistencijalnog i metafizičkog kraja).

Za rad Paje Stankovića bitna je analitička i sintetička konfrontacija oslobođenja i suočenja sa granicama, pre svega, ljudskog života posredstvom različitih medija. On je ovaj odnos oslobođenja i suočenja sa granicama egzistencije razradio u brojnim radovima kao suočenje sa granicama prikazivanja, izražavanja ili komuniciranja u umetnosti.

stated that the young artist had passed away on 15 April and that his funeral would take place at the New Cemetery in Belgrade on 17 April. Over a longer period of time, Stanković had been collecting death notices from the daily papers and assembled them in a regulated, collage order. Whenever he showed those death notices to his friends, he kept silent about their making, in order to be able to see to their reactions. This was not about destigmatising the taboo of death, as was done, for instance, by the 1980s retro postmodernist group *Autopsia*; rather, it was about moving the context of confronting and presenting art itself as a field of indexing the administrative traces of representing death in society. Obviously, the work was not about a 'real death' and the death notice published in the paper was bogus. It was about relocating meaning in the order of the signified and the signifier. The work exposed the arbitrariness of the linguistic sign in its social functioning. In fact, it thematised the linguistic sign's reference to nothing but itself, whereby a tautology is realised. The goal was to present death in its literal, administrative sense. Post-modernist theory later showed that such pure, that is, literal meaning does not exist and that there is always something 'in between', a kind of instance that mediates the difference between the signifier and the signified in every sign. In a provocative way, Stanković's 'death notice' pointed to the construction of cultural rituals and meanings, as well as to the ease with which these rituals may be ruptured, inverted, and decoded. Another association that stems from this work is that, in Roland Barthes's terms, every photograph outlives (the death of) its subject and that even at the time of its making, it already reflects the death of its subject, whether he be already dead or still alive. Stanković's action resulted from confronting of a 'photo-performance' (the publishing of his own death notice in the paper, complete with a photo) with the artist's 'individual mythology' (the artist posited himself as both the object and subject of the relation of existential and metaphysical end).

A central position in Paja Stanković's work is occupied by the analytic and synthetic facing of liberation with confronting the limits of, first and foremost, human life, by means of different media. Stanković has elaborated on this

дипл. инж.

БОРИВОЈА-БОРЕ ЈОВАНОВИЋА

из Београда

Захвални смо нашим родитељима за безбрижно детињство, испуњено ретком родитељском љубављу.

Овим поводом одржаћемо помен у храму св. Саве дана 17. априла у 12 часова.

Заувек ожалошћена:
деца дипл. инж. арх.
ЈОВАН ЈОВАНОВИЋ,
ДАНА
МИЛУТИНОВИЋ,
ВЕРА МОЈОВИЋ и
ДУШИЦА
ЈОВАНОВИЋ,
са својим породицама.

13 22586 Б

Дубоко ожалошћени обавештавамо родбину, пријатеље и познанике да је наша драга мајчица, свекрва и нана



РАДМИЛОВИЋ ДАРИНКА

преминула после дуже болести 10. априла, а сахрањена 11. априла 1977. године на Парањинском гробљу.

Ожалошћени:
синови ЈОВАН и ВЛАДИМИР,
снахе ОЛГА и МИРЈАНА,
унучад ЕМИЛИЈА и СТЕВИЦА и остала многобројна фамилија

19681

Наш драги и вољени супруг, отац, брат и деда



ЖИВАДИН ЖИКА СТЕФАНОВИЋ

пензионер

Сахрана 16. априла у 13,30 из капеле на Новом гробљу.

Деца ДРАГОСЛАВ, СПОМЕНКА, СЛОБОДАН, унуци ЉИЉАНА и СЛОБОДАН, праунуци ДАНИЕЛА, ФЕЂА, ИГОР, снаха РАДМИЛА, зет ДАНИЛО, сестра ЈЕЛИЦА, породица ЂУКИЋ и остала родбина

22755 ЦБ

Са великим болом и тугом јављамо да је 15. 4. 1977. године изненада престало да куца једно племенито срце и да међу нама више није



ПАЈА СТАНКОВИЋ

Сахрана ће се обавити 17. 4. 1977. године у 14 часова из капеле Новог гробља у Београду.

Вечито ожалошћени:
РОЂАЦИ, ПРИЈАТЕЉИ, ПОЗНАНИЦИ

22749 Б

Са великом тугом и болом јављамо родбини и пријатељима да је после дуге и тешке болести преминуо наш добри отац и супруг



ЖИВКОВИЋ МИЛОРАД-РАДЕ

Сахрана ће се обавити на дан 16. априла 1977. године у 14,30 часова на Централном гробљу у Београду.

Ожалошћена породица:
супруга МИЛА, синови МИЛАН и МИРОСЛАВ, мајка МИЛЕНА, БРАЋА, СЕСТРА и остала родбина

22744 Б

Са дубоким жаљењем обавештавамо да је наш дугогодишњи члан колектива





АНИКА-НАНА НЕИМАРЕВИЋ

супруга почившег Саве Неимаревића

Тога дана ћемо у 11 часова на Новом гробљу у Мостару у знак поштовања и сећања на драгу нам Нану, положити цвеће на њен гроб.

Ожалошћени:
КСЕНИЈА
ПАБЛЕ
и ТОДОР
НЕИМАРЕВИЋ
и остала родбина

68 20473

Поводом смрти нашег драгог и милог, никада прежаљеног сина, супруга, оца, брата, стрица и ујака



МИЛУТИНА
Видака
ШУРБАТОВИЋА
грађевинског техничара
из Приштине

који нас напусти после кратке, изненадне и тешке болести 10. 4. 1977. године у 48. години свога живота.

Овим путем изражавамо велику захвалност свима који узеше учешћа у масовном испраћају драгог нам Милутина до његове вечне куће. Такође, дугујемо захвалност свим комшијама, кумовима, пријатељима и грађанима, који нам у најтежим тренуцима указаше свесрдну помоћ и утеху, настојећи да нам ублаже бол за нашим покојником.

Посебну захвалност дугујемо предузећу „ПУТ“ у Приштини у којем је покојник и радио, синдикалној подружници „ТРЕПЧА“ Стари Трг, који својим учешћем, приложеним венцима и дирљивим говорима опростише се од нашег покојника.

Хвала и свим осталим колективима и грађанима који својим учешћем приложише венце и цвеће на одар нашег покојника, као и свима онима који у немогућности при-

Paja Stanković, „Projekt“, strana novine *Politika*, 1977.
Paja Stanković, "Project", a page from the daily *Politika*, 1977

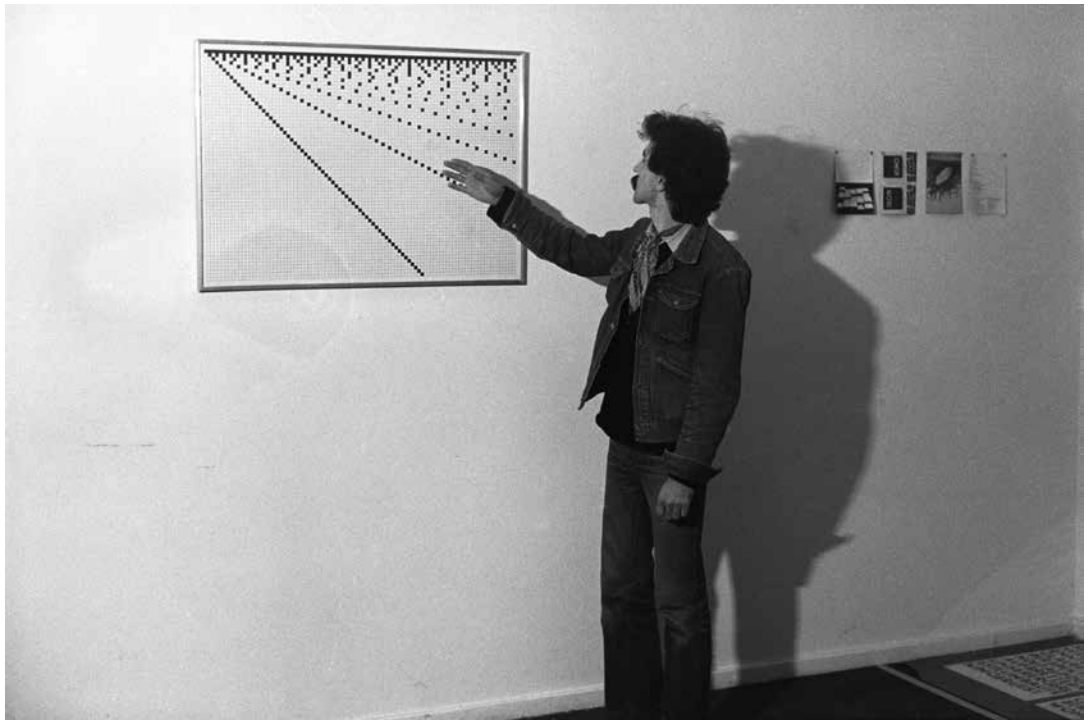



STEINWA





Paja Stanković, „Teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija", performans, 1978.
Paja Stanković, "Number Theory in the Domain of Visible-Audible Manifestations", performance, 1978



Paja Stanković, „Teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija", predavanje, 1978.
Paja Stanković, "Number Theory in the Domain of Visible-Audible Manifestations", lecture, 1978

Pitanja o slobodi su zato bila pitanja o granicama i prekoračenjima granica umetničke prakse, umetničkih medija i umetničkog dela. Stankovićeve zamisli su bile bliske tezama koje je američki kritičar Robert Si. Morgan iskazao o konceptualnoj umetnosti: „Nova sloboda se pojavila, oslobađanjem od tradicionalne povezanosti umetničkog medija kojim se kvalitativno determiniše umetnički čin... Nova sloboda ne samo da je promenila ulogu onoga što umetnik može da učini i šta može da nazove „umetnošću" nego je takođe promenila ulogu kritičnih informacija u odnosu sa estetskim statusom umetničkog rada." [145]

Stanković je u kontekstu seminara Grupe 143 koji je održan od 8. do 11. novembra 1978. godine, pored tri hermetična autoreferencijalna teksta izveo rad „Teorija broja u domenu vidljivo-čulnih manifestacija". Ovaj rad je obuhvatao tri modela: konceptualni opis (tekst), matematičko-serijski prikaz (diagram-vizualizacija u raster sistemu) i medijski prevod grafičke strukture u zvučni događaj, tj. klavirski koncert (performans). Tekstualni opis je sadržao opis principa reda koji se temeljio na dijagramskom prikazu brojnih nizova, kao i na muzičkom prevodu notacije koja proizilazi iz tih dijagrama:

šema proizvoljne, ali određene gustine obrazovana je na sledeći način:

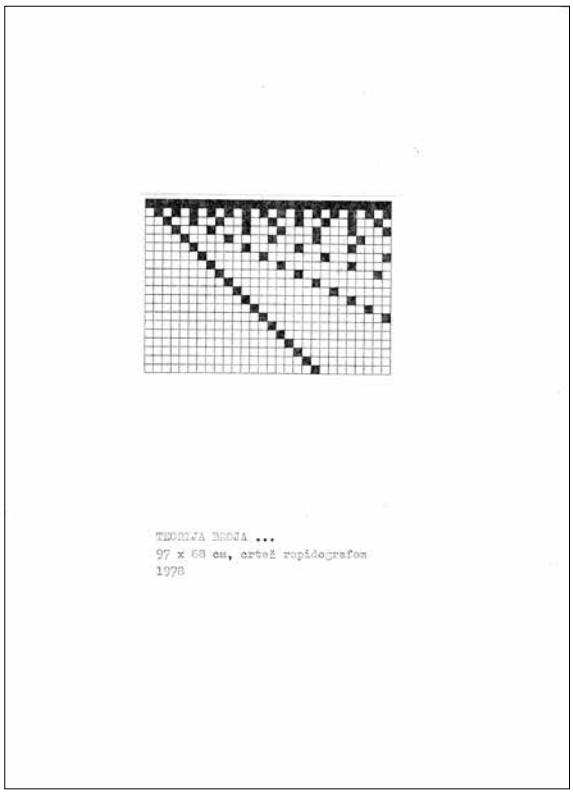
– u prvoj vrsti svaki prvi element nosilac je svojstva različitog od osnovnog

– u drugoj vrsti svaki drugi element nosilac je svojstva različitog od osnovnog

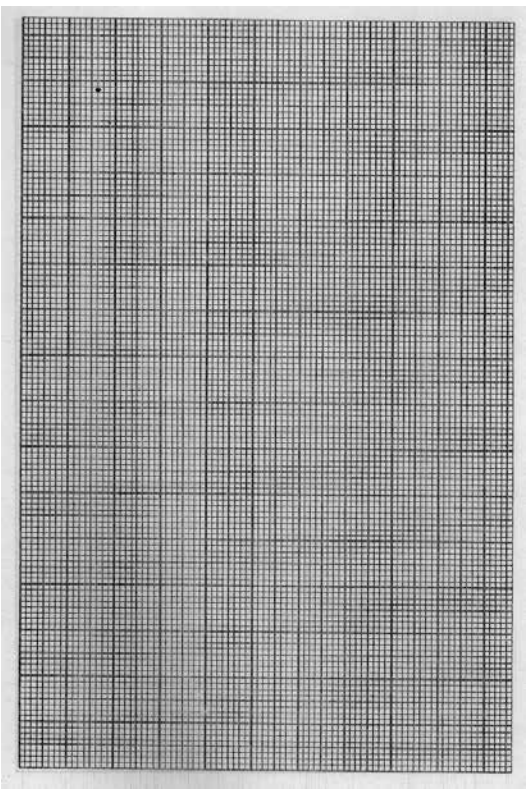
– u trećoj vrsti svaki drugi element nosilac je svojstva različitog od osnovnog

– u četvrtoj vrsti svaki drugi element nosilac je svojstva različitog od osnovnog

– u petoj vrsti koristeći analogiju dominantnih smerova sa vremenskom osom i osom učestalosti kojom je određena visina tona ostvaruje se čujna šema u vremenu – reprodukcija u dostupnom prostoru ili delu prostora omogućena je izvorom konačnog broja elemenata/tonova i ograničenim trajanjem izvođenja.



Paja Stanković, „Teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija", dijagram, 1978.
Paja Stanković, "Number Theory in the Domain of Visible-Audible Manifestations"s, diagram, 1978



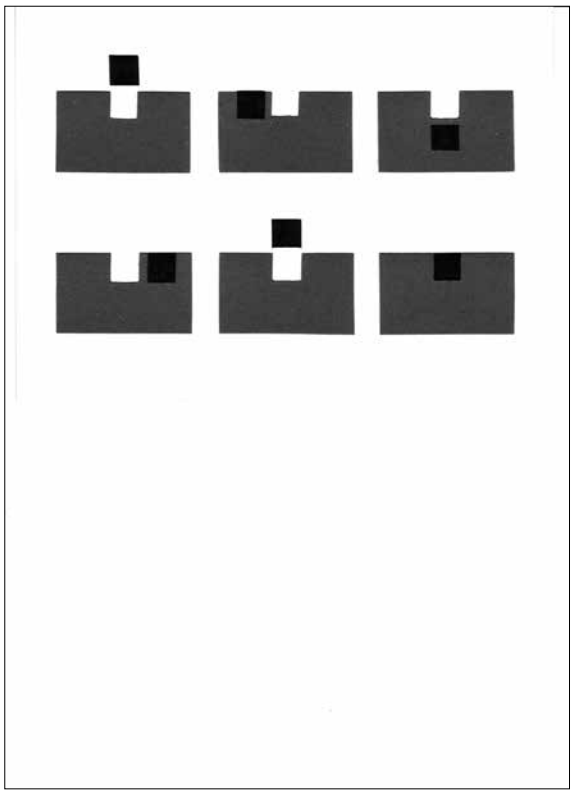
Paja Stanković, iz grupnog projekta: „Igra i Dva", foto-grafika, 1977.
Paja Stanković, from Game, a collective project "Game and Two", photo-graphic art, 1977

relationship between liberation and confronting the limits of existence in many of his works, as confronting the limits of presenting, expressing, and communicating in art. Questions about freedom were therefore questions about the limits of artworks, artistic practices, artistic media, as well as of violating those limits. Stanković's idea were close to the theses that Robert C. Morgan has postulated concerning conceptual art: 'By relinquishing the traditional dependence on the art medium as a qualitative determinant of the creative act, a new freedom emerged in terms of how the object would be understood in relationship to the artist's work. The new freedom not only changed the role of what the artist could do and call "art", but it also changed the role of critical inquiry in relation to the work's aesthetic status'.[138]

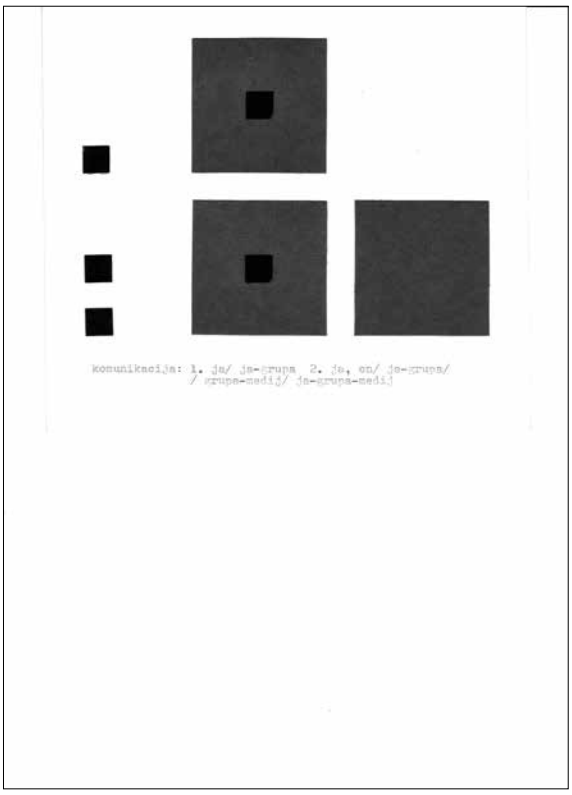
As part of the Group 143 seminar held between 8 and 11 November 1978, Stanković performed three hermetic self-referential texts, as well as the work *Teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija* (The Theory of Numbers in the Domain of Audio-visual Manifestations). The work consisted of three models: a conceptual description (a text), a mathematic-serial presentation (a diagram-visualisation in a grid system), and a media translation of a graphic structure into an audio event, i.e. a piano concert (a performance). The textual description contained a description of the principle of an array based on a diagrammatic presentation of numerical series, as well as on a musical rendering of the notation that stemmed from those diagrams:

A scheme of an arbitrarily set density was formed in the following way:

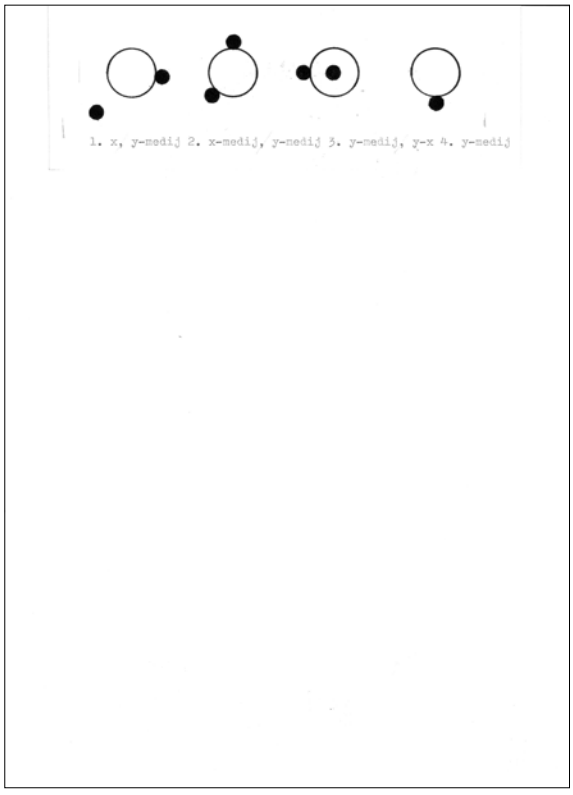
– in the first class, every first element carries a property different from the basic;
– in the second class, every other element carries a property different from the basic;
– in the third class, every other element carries a property different from the basic;
– in the fourth class, every other element carries a property different from the basic;



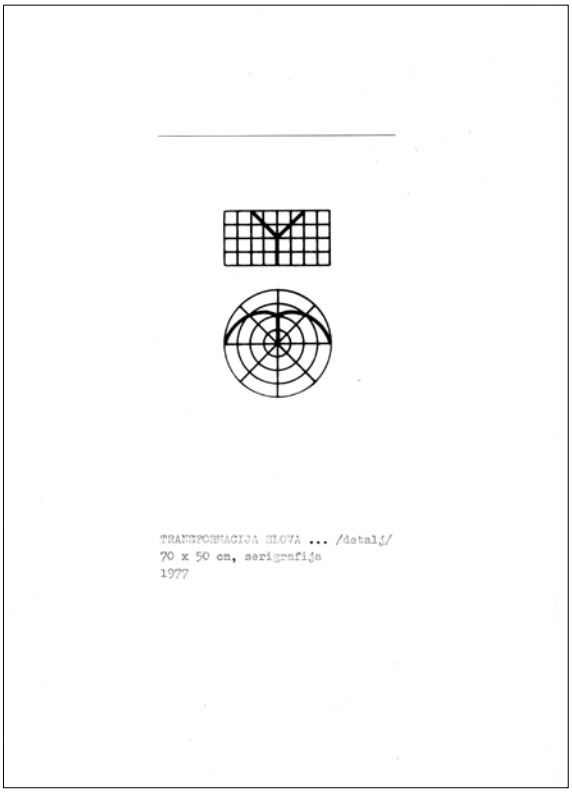
Paja Stanković, „Konsolidacija uma 1", crtež, 1976.
Paja Stanković, "Mind Conslidation – Work 1", drawing, 1976.



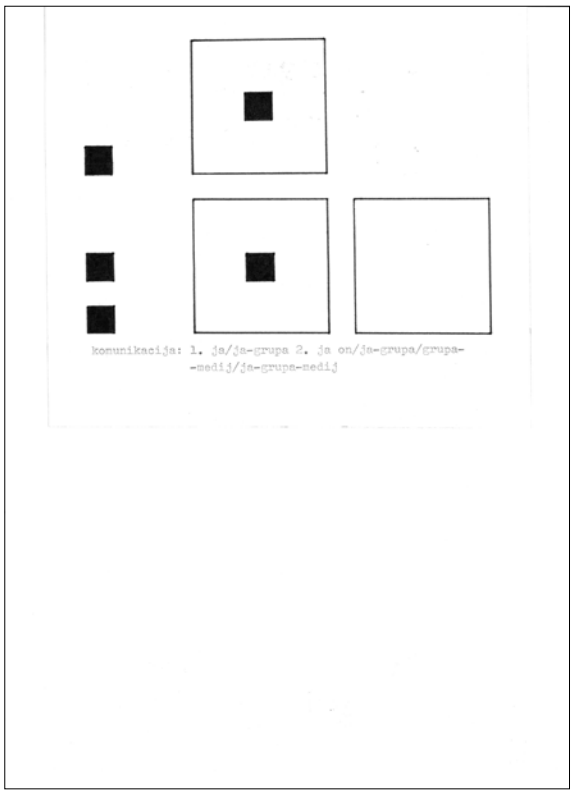
Paja Stanković, „Komunikacijski rad 1", crtež, 1976.
Paja Stanković, "Communication work 1", drawing, 1976.



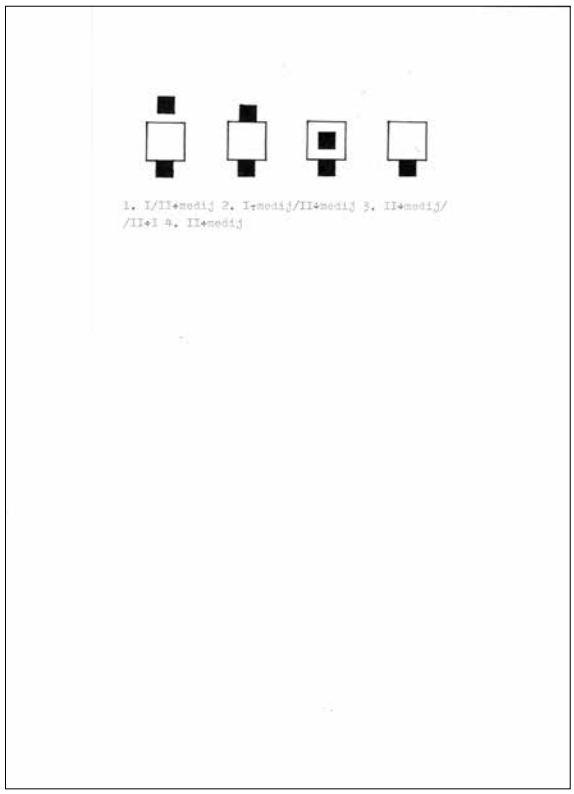
Paja Stanković, „Rad 2", crtež, 1976.
Paja Stanković, „Work 2", crtež, 1976.



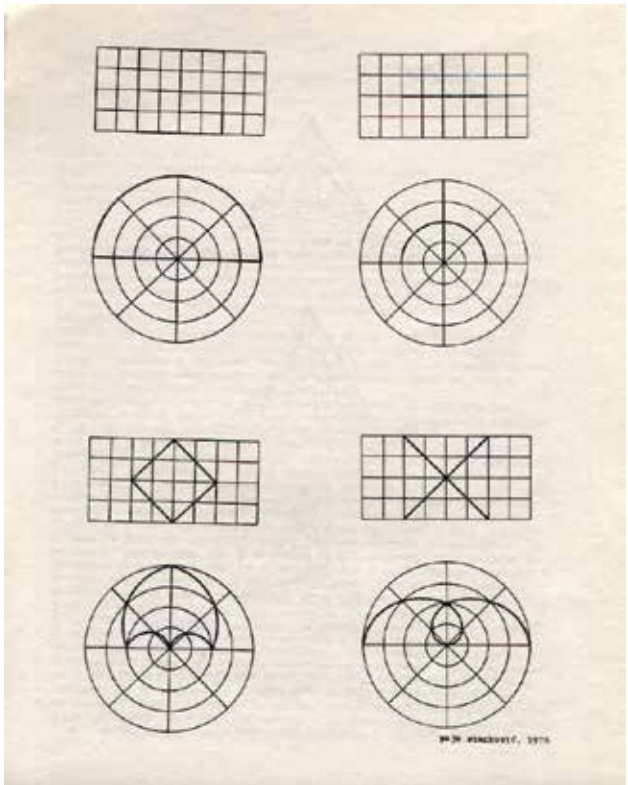
Paja Stanković, „Transformacija slova", crtež, 1977.
Paja Stanković, "Letter Transformation", drawing 1977.



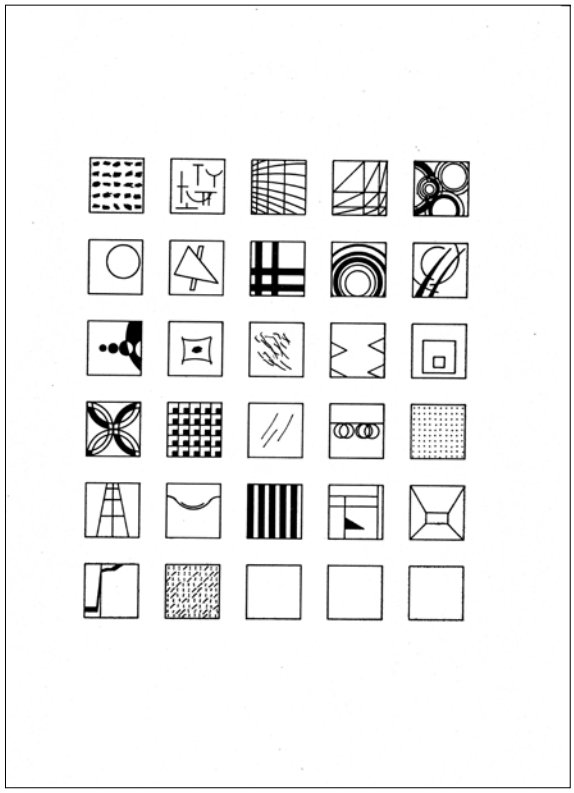
Paja Stanković, „Komunikacijski rad 2", crtež, 1976.
Paja Stanković, "Communication work 2", drawing, 1976



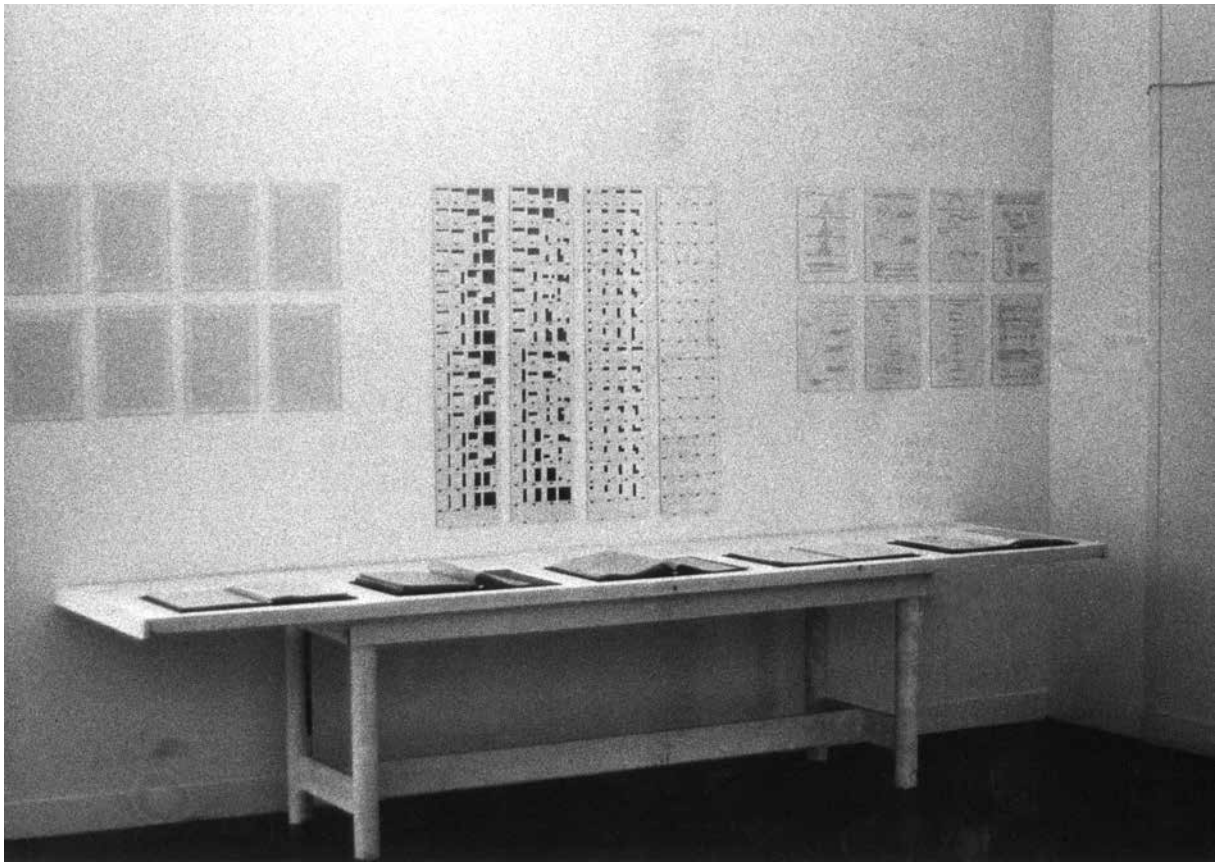
Paja Stanković, „Rad 1", crtež, 1976.
Paja Stanković, "Work 1", drawing, 1976.



Paja Stanković, „Bez naziva", crtež, 1976.
Paja Stanković, "Untitled", drawing, 1976.



Paja Stanković, „Simboli", tuš, Melburn, 1988.
Paja Stanković, "Symbols", ink, Melbourne, 1988.



Grupša 143 (Jovan Čekić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), Instalacija na Pariskom bijenalu, 1977.
Group 143 (Jovan Čekić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), Installation at the Paris Biennial, 1977

– opredelio sam se za četiri, odnosno devet elemenata/tonova, izvođenja u trajanju od po 30 minuta i gde je postojala mogućnost izbora parametara/tempo, dinamika/ proizvoljne, ali tokom izvođenja konstantne vrednosti.[146]

Dijagramska struktura koja proizilazi iz ove primene matematičkog principa prevedena je u medij muzike tako što su dve pijanistkinje izvele „delo" prema zadatom uputstvu. Rad prati ideju zvanu „integralni serijalizam" koja potiče iz istorije avangardne muzike. U tom procesu se „veliki oblik i svi detaljni oblici jednog dela izvode iz jednog jedinog reda proporcija". Karlhajnc Štokhauzen (Karlheinz Stockhausen) je ovaj princip teorijski opisao u eseju „...kako vreme prolazi"[147] i preveo ga kao kompoziciju u svom komadu za orkestar pod imenom grupe (1957–59). Ideja o prevodljivosti numeričkih struktura u muzičke notacije, odnosno, njena čitljivost kao takva, prati ideju o proširenom shvatanju medija i prevodljivosti iz jednog medija u drugi.



Paja Stanković, Kolaž, 1977.
Paja Stanković, Collage, 1977

– in the fifth class

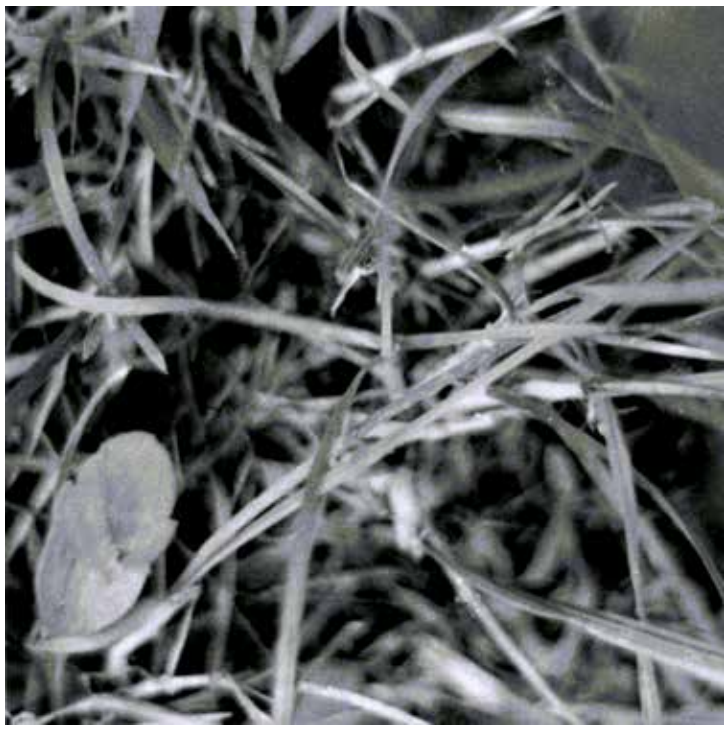
– the audio scheme is realised in time by means of the analogy of dominant directions with the time and the frequency axes, whereby the pitches are determined;

– the source of a finite number of elements/tones and a limited duration allow for reproduction in the available space or a part of it;

– I opted for four and nine elements/tones respectively, performances of thirty minutes each, in which performers were free to set their own parameters (tempo, dynamics) but were then required to stay consistent.[139]

The diagrammatic structure that results from this mathematical principle was translated into the domain of music by means of two pianists who performed the 'work' according to the given instructions. The work belongs to that strand of avant-garde music that is usually referred to as 'integral' or 'total serialism'. In this formal procedure, according to Karlheinz Stockhausen's theoretical description, the 'macro-form and all the details of a work are derived from a single series of proportions'.[140] Stockhausen applied the procedure in his work *Gruppen* (1957–59). The notion of the translatability of numeric structures into musical notation, that is, the readability of numeric structures as musical notation, followed the idea of an expanded understanding of media and the translatability from one medium to another.



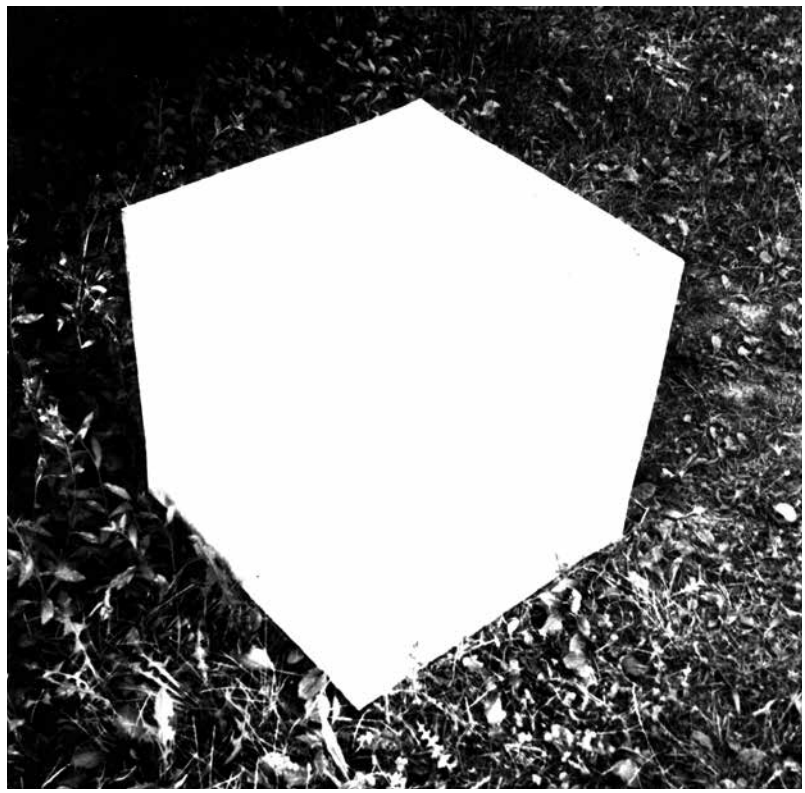








Paja Stanković, „PhotoBox", fotografija, 1978.
Paja Stanković, "PhotoBox", photograph, 1978



Paja Stanković, „PhotoBox", fotografija, 1978.
Paja Stanković, "PhotoBox", photograph, 1978

Postscript

U knjizi *Učitelj neznalica* reč je o intelektualnoj emancipaciji, koja putem tradicionalnih pedagoških modela koji prevashodno vode do zaglupljivanja, ne može biti postignuta. Intelektualne sposobnosti svakog pojedinca su dakle načelno jednake, i od suštinske je važnosti da se izrade strategije za sticanje znanja, kako bi se – prema Žaku Ransijeru – postalo intelektualno emancipovanom individuom. Grupa 143 bavila se sličnim pitanjima. Koja vrsta znanja oblikuje svet oko nas? Kako je to znanje institucionalno uokvireno i kako se taj okvir može probiti? Šta možemo znati o umetnosti da bismo o njoj govorili kritički?

U epistemologiji grupe 143, a ovaj temelj ona deli i s drugim inicijativama ovog vremena, umetnost se u prvoj liniji posmatra kao oblik komunikacije, koji s naučnom preciznošću razvija problematizacije kulturno-društvene hegemonije. Radovi ove grupe odnose se na skelet, temeljnu strukturu „sistema umetnosti" i predstavljaju studije slučaja (case studies) i refleksije u vezi s njim. Cilj je, pritom, da se dostigne nulta tačka ekspresivnosti, da se umetnost i misao modernizma jednom za svagda ostave iza sebe i da se postigne promena paradigmi u umetnosti.

Ovo naglašavanje diskurzivne strane umetnosti, nasuprot vizuelnoj s kraja sedamdesetih godina, istovremeno obeležava transformaciju pojma rada kao takvog. Okretanje od predstave o umetniku kao producentu objekata, ka umetniku kao tehničaru znanja, koji je pre svega definisan s obzirom na njegovu društvenu produktivnost, obeležava jednu cenzuru tradicionalnih dihotomija produkcije i reprodukcije, koje su npr. teoretizirali i analizirali Toni Negri, Majkl Hart, Mauricio Lacarato i Paolo Virno i koje su u konceptualnim strategijama sedamdesetih godina 20. veka delimično anticipirane. Dakle, ako se ljudski rad, u prvoj liniji, sastoji iz odnosa i mreža između ljudi, u horizontalno-rizomatskim organizacijskim oblicima izvan konkretne produkcije objekata, onda konceptualna umetnost aplikuje



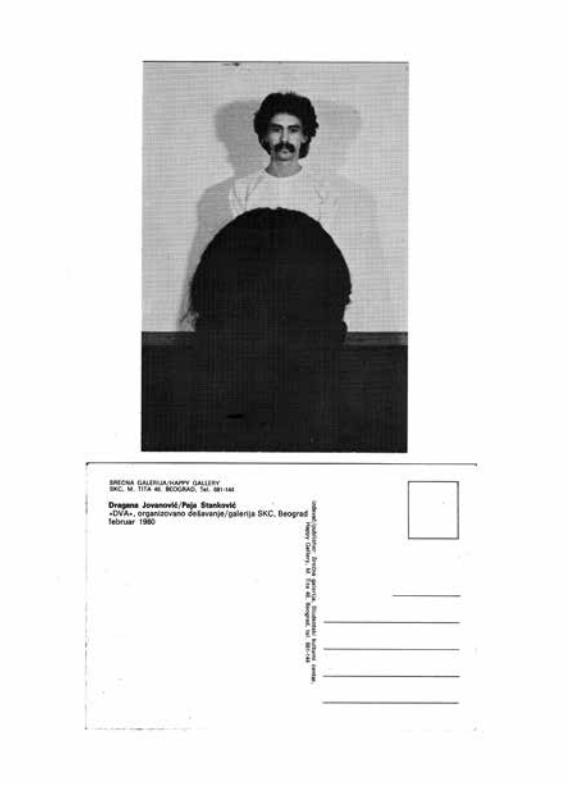
Paja Stanković, „Kameni krug", fotografija, 1980.
Paja Stanković, "Stone Circle", photographs, 1980

Postcript

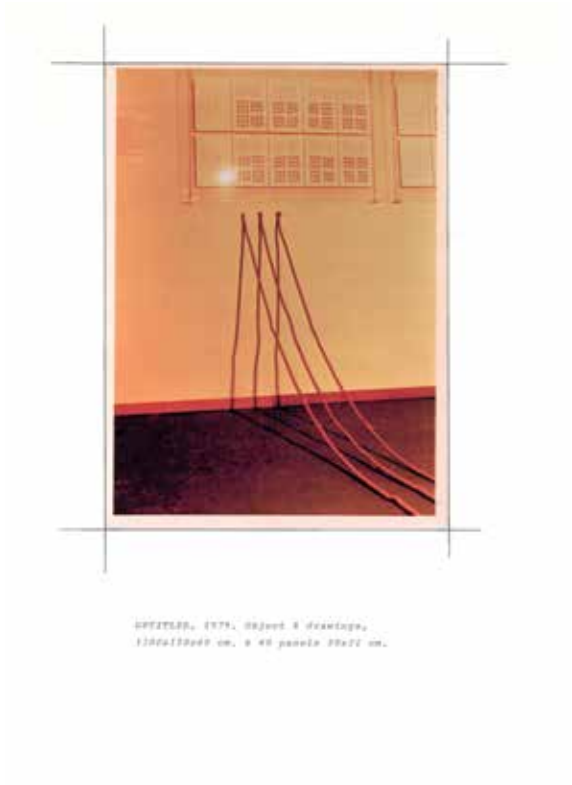
The *Ignorant Schoolmaster* is a book about intellectual emancipation and the impossibility of attaining it by means of traditional pedagogical models, which make pupils stupid rather than enlightened. In general, therefore, every individual's intellectual abilities are equal, which makes it essential to devise strategies of gaining knowledge, in order to become, according to Jacques Rancière, an intellectually emancipated individual. Similar questions were addressed by Group 143. What kind of knowledge shapes the world around us? What is the institutional framework of this knowledge and how may it be breached? What can we know about art to speak about it critically?

In the epistemology of Group 143, which foundation the Group shared with other similar initiatives at this time, art was primarily viewed as a form of communication, endowed with the task of developing problematisations of socio-cultural hegemony with a scientific degree of precision. The Group's works focus on the basic structure, the skeleton of the 'art system' and constitute case studies and reflections on it. Their goal was to reach a zero-degree of expressivity, to leave behind the art and thought of modernism once and for all, and to achieve a paradigm shift in art.

At the same time, this emphasis on the discursive side of art, as opposed to the late 1980s emphasis on its visual side, marked a transformation of the concept of labour as such. The turn away from the notion of the artist as a producer of objects to the artist as a technician of knowledge who is defined primarily with regard to his social productivity, marked a caesura in the traditional dichotomies of production and reproduction, theorised, for instance, by Antonio Negri, Michael Hardt, Maurizio Lazzarato, and Paolo Virno, and partly anticipated in the conceptual strategies of the 1970s. Therefore, if human labour in the first place consists of relations and networks among people, in horizontally rhizomatic forms of organisation outside of a concrete production of objects, then conceptual art



Paja Stanković, Dragana Jovanović, „DVA", performans, SKC, 1980.
Paja Stanković, Dragana Jovanović, "TWO", performance, Students' Cultural Centre, 1980

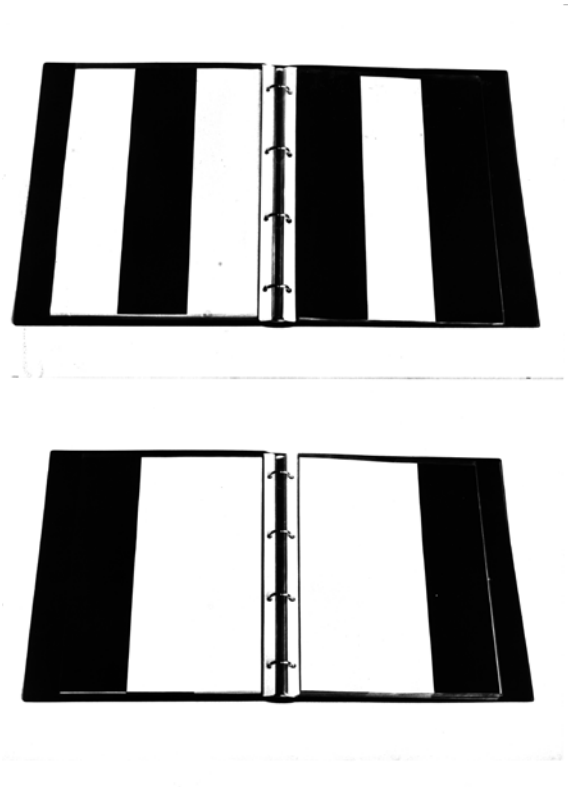


Paja Stanković, Instalacija na izložbi Grupe 143, Galerija SKC, Beograd, maj 1979.
Paja Stanković, Installation at Group 143's exhibition, Students' Cultural Centre Gallery, Belgrade, May 1979

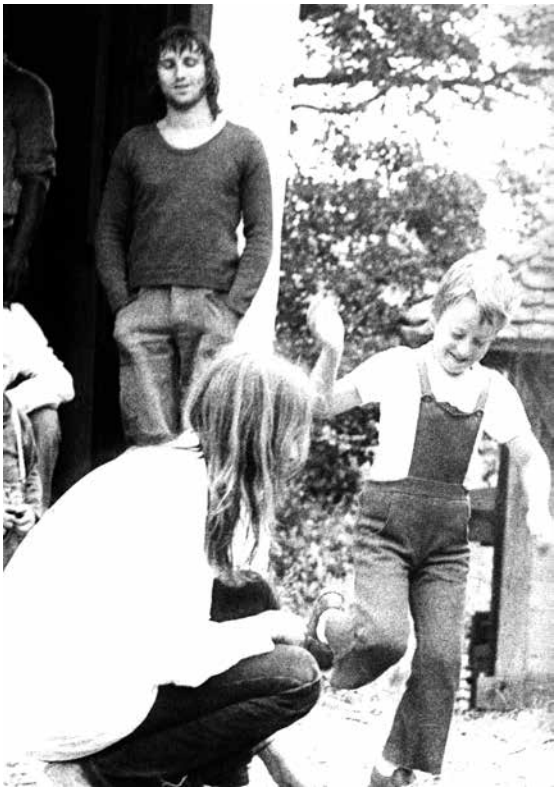
ove oblike organizacije na područje umetnosti i kulture. Refleksija mehanizama funkcionisanja, koji predstavljaju temelj nekog sistema, i subverzija jedne sistemske logike produkcije posredstvom transformacije logičkog prostora kao takvog, u poetici grupe 143 predstavljaju bitne elemente. Nije fetišizacija objekta kao takvog cilj njihove umetnosti, već rad sa strukturalnim i diskurzivnim uslovima sistema umetnosti, upotrebe jezika umetnosti i određivanja individualnih i kolektivnih uslova načina funkcionisanja ovog diskursa.

Dakle, ukoliko se grupa 143 sada, 30 godina nakon njenog raspada, ponovo učini predmetom kritičke refleksije, onda su posebno takva pitanja zanimljiva, koja u eri post(post)moderne ponovo dospevaju u središte interesovanja: Kako se menja umetnost, ako se menjaju uslovi njene produkcije? Kakve to posledice ima po društvene odnose? Kako je moguća materijalna vrsta umetničke produkcije?

Prevod sa nemačkog
Vuk Mićić i Nikola Jovičić



Paja Stanković, „Knjiga sa prugama", knjiga, 1977.
Paja Stanković, "Book with Stripes", 1977

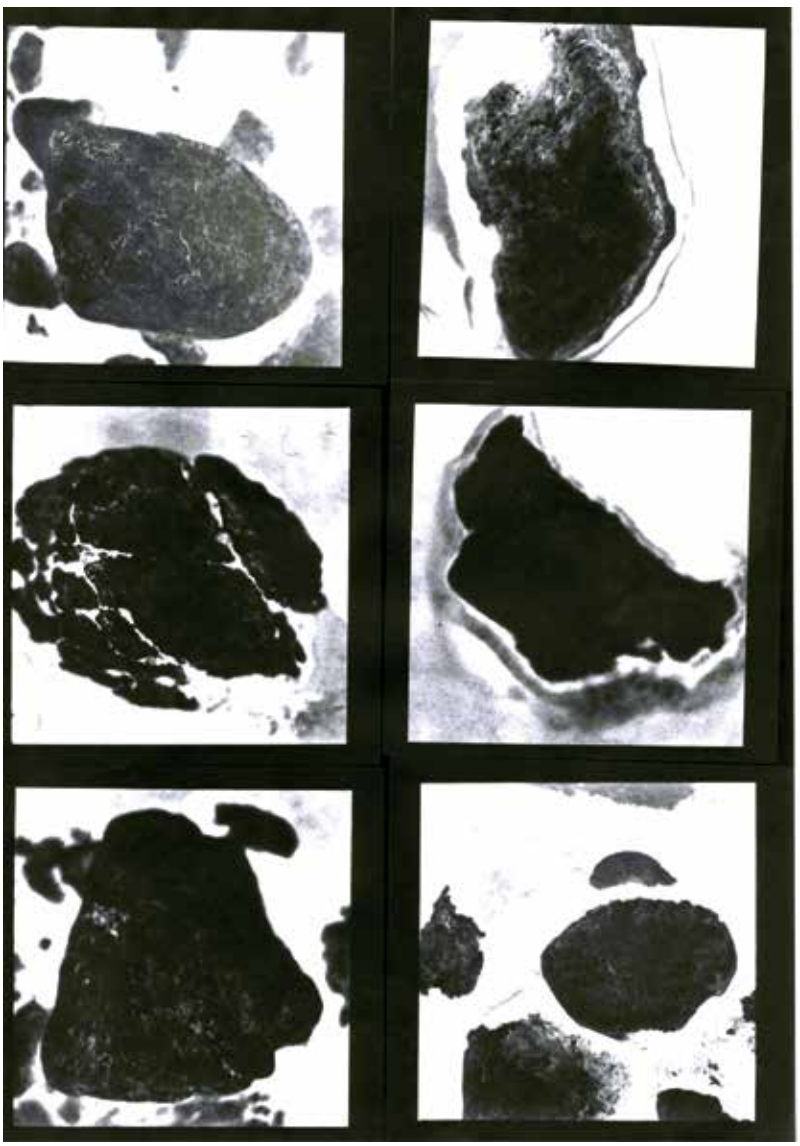


Paja Stanković, Mirko Dilberović, Poseta Porodici bistrih potoka, Rudnik, 1979.
Paja Stanković, Mirko Dilberović, A Visit to the Clear Streams Family commune, Mount Rudnik, Serbia, 1979

applies these forms of organisation in the field of art and culture. Reflecting on the functioning mechanisms of a system, which also constitute its foundation, and subverting a systemic logic of production by way of transforming logical space as such, represented important elements in the poetics of Group 143. The fetishisation of the object as such was not the goal of their art; rather, their purpose was working with the structural and discursive conditions of the system of art, of using language as art, and of determining the individual and collective conditions of that discourse's modes of functioning.

Therefore, if now, thirty years after its breakup, one makes Group 143 an object of critical reflection, then it is those questions that emerge as most interesting, which are now, in the era of post(post)modernity, back in focus: How is art changing itself, if the conditions of its production are changing? What kind of consequences can that have on social relations? In what way might a material type of artistic production be possible?

Prevod na engleski
Žarko Cvejić



Paja Stanković, „Strukture kamena", fotografije, Despotovac, 1980.
Paja Stanković, "Structures of Stone", photographs, Despotovac, Serbia, 1980



Paja Stanković, „Foto-triptih", fotografije, 1988.
Paja Stanković, "Photo-triptych", photographs, 1988

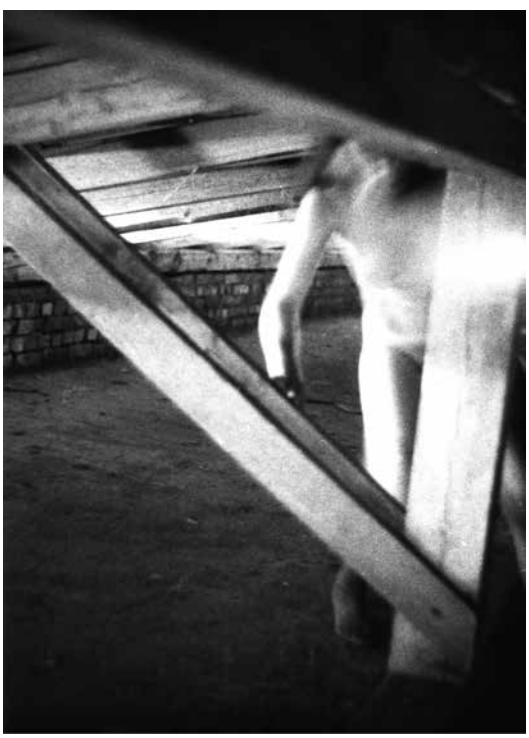
sposnajna svest po svom vlastitom biću očituje svojoj vlastitoj
suštini, svojim vlastitim bićem dokazuje svoj predmet

sarvepalli radhakrishnan

maja savić
decembar 1979

Maja Savić i Paja Stanković, „Putanje", fotografije, 1979.
Maja Savić and Paja Stanković, "Paths", photographs, 1979













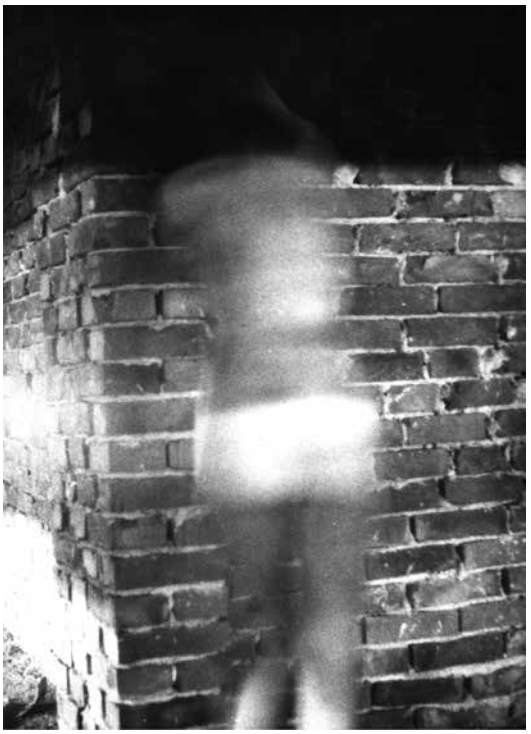






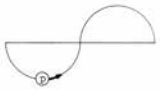








1 od nulte tačke koja ne može ostati kod sebe
niz zgušnjavanja / pokretni niz / niz otvorenih oblika
2 prostorna i vremenska organizacija
snimcima odgovarajući prostorno vremenski intervali
3 po unapred određenoj putanji za određeno vreme
naizmenično snimali i bili snimani
maja → paja
paja → maja
4 skica putanje sa naznakom smera kretanja
/paja sniman maja snimala - prva serija/:



5 skica putanje sa naznakom smera kretanja
/maja snimana paja snimao - druga serija/:



6 vremenski odvojene prostorno adekvatne
dve serije od po četrnaest fotografija

paja stanković
decembar 1979



















Fusnote

1. Kristof Vilhelmi u knjizi o umetničkim grupama Istočne i Jugoistočne Evrope navodi samo dve grupe iz Srbije: Medijala i Bosch+Bosch. Christoph Wilhelmi: *Künstlergruppen im östlichen und südlichen Europa seit 1900*, E. Hauswedell, Stuttgart, 2001.

2. Nebojša Milenković, „Konceptualna Umetnost – umetničke grupe u Vojvodini", iz: Miško Šuvaković, Dragomir Ugren (eds), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008, 619.

3. Arthur C. Danto, "The Artworld", iz Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts - Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, 154–167.

4. Grupa šest umetnika iz SKC-a (Marina Abramović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom, Neša Paripović, Zoran Popović, Slobodan Milivojević Era) delovala je kao otvoreni umetnički kolektiv ili neformalna grupa od 1971. do 1973. godine. Videti: Jasna Tijardović, „Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom", iz Susovski, M. (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 56–59.

5. Robert. C. Morgan, *Conceptual Art, an American Perspective*, McFarland & Company, INC, Publishers Jefferson NC, 1994, xiii.

6. Miško Šuvaković, "Conceptual Art", iz: Miško Šuvaković i Dubravka Đurić (eds), *Impossible Histories, Historical Avantgardes, Neoavantgardes, and Postavantgardes in Yugoslavia 1918–1991*, MIT, Cambridge, London 2003, 211.

7. Počeci delovanja grupe Art & Language nastaju iz zajedničkog rada Teri Etkinson (Terry Atkinson) i Majkla Boldvina (Michael Baldwin), koji su se upoznali na Coventry College of Art (danas: Lanchester Polytechnic) 1966. godine. Zajedno su radili na umetničko-teorijskim tekstovima zasnovanim blisko diskursima analitičke filozofije. Dejvid Beinbridž (David Bainbridge) i Herold Hjuler (Harold Hurrell) su učestvovali u osnivanju grupe Art&Language 1968. Prvi broj časopisa *Art-Language* je objavljen maja 1969, sa prilozima Viktora Burgina (Victor Burgin), Den Greama (Dan Graham), Lorensa Vinera (Lawrence Weiner) i Sola Levita (Sol LeWitt).

8. Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Basil Blackwell, Oxford 1991, 4.

9. *Ibid.* 5.

10. Lucy R. Lippard, *Six years, the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Studio Vista, London i New York 1973 (1997), vii.

11. Joseph Kosuth, *The Sixth Investigation 1969 Proposition 14*, izdanje Gerd de Vries, Paul Maenz, Köln, 1971, nn, citirano po: Benjamin H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", iz Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski, S. (eds), *October. The Second Decade, 1986–1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, 120.

12. Daniel Buren, "Is Teaching Art Necessary?" (June 1968), iz Lucy R. Lippard, *Six years, the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Studio Vista, London i New York, 1973 (1997), 51.

13. Reč je o tradicionalnim aspektima određenja umetnosti tehničkom veštinom, manuelnom izražajnošću, ukusom stvaraoca i gledaoca itd.

14. Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Dutton Paperback, New York 1972, IX.

15. Alica Legg (ed), Sol Le Witt, Museum of Modern Art, New York, 1978, 16.

16. Nelson Goodmann, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Oxford University Press, 1969, 45.

17. Alica Legg (ed), Sol Lewitt, Museum of Modern Art, New York, 1978, 18.

18. Boris Groys, „Back from the Future", iz: Zdenka Badovinec, Peter Weibel (eds), *2000+ Arteast Collection*, Moderna Galerija, Ljubljana i Orangerie Congress, Innsbruck, 2001, 9.

19. Miško Šuvaković, "Conceptual Art", iz: *Impossible Histories, Historical Avantgardes, Neoavantgardes, and Postavantgardes in Yugoslavia 1918–1991*, Miško Šuvaković i Dubravka Đurić (eds), MIT, Cambridge, London 2003, 213.

20. Jiři Valoch, J.H. Kocman (eds), *Jiři Valoch*, Výstavni siň Emila Filly v Ústi nad Labem, 1995.

21. *Karel Mler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie Hlavního Města Prahy, 1997.

22. Magdalena Ziółkowska (ed.), *Notes from the Future of Art – Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, Van Abbemusseum, Veenman Publishers, Eindhoven, 2007.

Endnotes

1. In his *Künstlergruppen im östlichen und südlichen Europa seit 1900* (Stuttgart: Hauswedell, 2001), Christoph Wilhelmi mentions only two Serbian groups: the Mediala and Bosch+Bosch.

2. Nebojša Milenković, "Konceptualna umetnost: umetničke grupe u Vojvodini" (Conceptual Art: Artistic Groups in Vojvodina), in *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini* (The European Contexts of Art IN Vojvodina during the 20th Century), eds. Miško Šuvaković and Dragomir Ugren (Novi Sad, Serbia: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008), p. 619.

3. Arthur Danto, "The Artworld", in *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, ed. Joseph Margolis (Philadelphia: Temple University Press, 1987), pp. 154–167.

4. This group (Marina Abramović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom, Neša Paripović, Zoran Popović, and Slobodan Milivojević Era) acted between 1971 and 1973 as an open artistic collective or informal group. See Jasna Tijardović, 'Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom', in *Nova umjetnička praksa 1966–1978* (The New Artistic Practice 1966–1978), ed. Marijan Susovski (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), pp. 56–59.

5. Robert C. Morgan, *Conceptual Art: An American Perspective* (Jefferson, NC: McFarland, 1994), p. xiii.

6. Miško Šuvaković, 'Conceptual Art', in *Impossible Histories, Historical Avantgardes, Neoavantgardes, and Postavantgardes in Yugoslavia, 1918–1991*, eds. Miško Šuvaković and Dubravka Đurić (Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2003), p. 211.

7. The Art & Language group emerged from Terry Atkinson's co-operation with Michael Baldwin, whom he met at the Coventry College of Art (now Lanchester Polytechnic) in 1966. Together, they produced artistic-theoretical texts based on the discourses of analytic philosophy. David Bainbridge and Harold Hurrell also participated in the founding of Art & Language in 1968. The first issue of the *Art-Language* journal appeared in May, 1969, with contributions by Victor Burgin, Dan Graham, Lawrence Weiner, and Sol LeWitt.

8. Charles Harrison, *Essays on Art & Language* (Oxford: Basil Blackwell, 1991), p. 4.

9. *Ibid.*

10. Lucy R. Lippard (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger, 1973), p. vii.

11. Joseph Kosuth, *The Sixth Investigation 1969 Proposition 14*, quoted in Benjamin H. D. Buchloh, 'Conceptual art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions', in *October: The Second Decade, 1986–1996*, eds. Rosalind Kraus *et al.* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1997), p. 120.

12. Quoted in Lippard, *Six Years*, p. 51.

13. These would be the traditional aspects of determining art, such as technical skill, manual expressivity, the creator's and spectator's taste, etc.

14. Ursula Meyer, *Conceptual Art* (New York: Dutton, 1972), p. ix.

15. Sol LeWitt, quoted in Alicia Legg (ed.), *Sol LeWitt* (New York: The Museum of Modern Art, 1978), p. 16.

16. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (London: Oxford University Press, 1969), p. 45.

17. Legg (ed.), *Sol LeWitt*, p. 18.

18. Boris Groys, 'Back from the Future', in *2000+ Arteast Collection*, eds. Zdenka Badovinac and Peter Weibel (Ljubljana: Moderna galerija and Innsbruck: Orangerie Congress, 2001), p. 9.

19. Šuvaković, 'Conceptual Art', p. 213.

20. Jiři Valoch and J.H. Kocman (eds.), *Jiři Valoch* (Ústi nad Labem, Czech Republic: Výstavni siň Emila Filly, 1995).

21. Karel Miler, Petr Štembera, and Jan Mlčoch, *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980* (Prague: Galerie Hlavního Města Prahy, 1997).

22. Magdalena Ziółkowska (ed.), *Notes from the Future of Art: Selected Writings by Jerzy Ludwiński* (Eindhoven, The Netherlands: Van Abbemusseum and Veenman Publishers, 2007).

23. Boris Groys, Max Hollein, and Manuel Fontán del Junco (eds.), *Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow, 1960–1990* (Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 2008).

24. Buchloh, 'Conceptual Art 1962–1969', p. 119.

23. *Total Enlightenment / Conceptual Art in Moscow 1960–1990*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008.

24. Benjamin H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", iz Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski, S. (eds), *October. The Second Decade, 1986–1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, 119.

25. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/M 1970, 9.

26. Sol Lewitt, "Paragraphes on Conceptual Art", iz: *Artforum*, New York, Jun 1967. preuzeto iz: Alica Legg (ed), *Sol Lewitt*, Museum of Modern Art New York, 1978, 166.

27. Lucy Lippard, John Chandler, "The Dematerialization of Art", iz: *Art International*, Februar 1968, 31-32.

28. Donald Karshan, "The Seventies: Post-Object Art", iz. *Studio International*, Septembar 1970, 69–70.

29. Charles Harrison, "Art object and art work", iz: *l'art conceptual, une perspective*, Musée d´Art Moderne de la Ville de Paris (22.11.1989–18.02.1990), 61.

30. Lawrence Weiner, iz: Seth Sieglaub, *January 5–31*, 1969, New York, 1969, nn.

31. Joseph Kosuth, "Art & Language", iz: Gerd de Vries (ed), *Über Kunst – Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Dumont, Köln, 1974, 30.

32. *ibid*. 33

33. Roland C. Morgan, *Conceptual Art: An American Perspective*, McFarland, North Carolina, London, 1994, 15.

34. Robert Moris, "Some notes on the phenomenology of making. The search for the motivated", *Artforum* no. 9 (April 1970), 63.

35. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), Veselin Masleša – Svijetlost, Sarajevo, 1987, 61.

36. Peter Weibel, *Laudatio sa Osvalda Vinera*. Internet: http://www.manuskripte.at/texte/peter%20weibel174.pdf [12.01.2010]

37. "Familienähnlichkeit" iz: Peter Prechtl (ed), *Grundbegriffe der Analytischen Philosophie*, Metzler, Stuttgart, Weimar, 2004, 79.

38. Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", iz: *Philosophy looks at the Arts: Contemporary readings in Aesthetics* (3 izdanje), Joseph Margolis (ed), Temple University Press, Philadelphia 1987, 147.

39. *Ibid*, 148.

40. *Ibid*, 147.

41. Dunja Blažević, "Wer singt da drüben? Kunst in Jugoslawien und danach ... 1949-1989", iz: *Aspekte/Positionen, 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1989*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1999, 84.

42. Katrin Mile, „Konceptualna umetnost kao semiotička umetnost", iz: *Konceptualna Umetnost*, *Polja* br. 156, Novi Sad, Februar 1972, 8–12.

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

44. Kulturalna delatnost koja je bila pod najvećim pritiskom cenzora, mada zvanično služba za cenzuru nije postojala, bio je film, tačnije filmovi takozvanog „crnog talasa". Politička represija je bila upućena rediteljima kao što su bili Želimir Žilnik, Dušan Makavejev, Lazar Stojanović, Živojin Pavlović i dr. Rediteljima Žilniku i Stojanoviću je bilo suđeno.

45. Miško Šuvaković, „Umetnost XX veka u Vojvodini: kontradikcije i hibridnosti umetnosti XX veka u Vojvodini", iz: Miško Šuvaković, Dragomir Ugren (eds), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2008, 275.

46. *Ibid*, 268.

47. Kynaston L. McShine, *Information*, Museum of Modern Art, New York, 1970.

48. Prema navodu Ješe Denegrija u uvodu u kataloga „Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968-1973", Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973, 8.

49. Art&Language, "Suggestions for a Map", iz: *Kunst über Kunst: Werke und Theorien*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1974, 87.

25. Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (London and New York: Continuum, 1997), p. 1.

26. Quoted in Legg (ed.), *Sol LeWitt*, p. 166.

27. Lucy Lippard and John Chandler, 'The Dematerialization of Art', *Art International* (February 1968), pp. 31–32.

28. Donald Karshan, 'The Seventies: Post-Object Art', *Studio International* (September 1970), pp. 69–70.

29. Charles Harrison, 'Art Object and Art Work', in *L'Art conceptuel, une perspective: 22 novembre 1989–18 février 1990*, eds. Claude Gintz, Juliette Laffon, and Angeline Scherf (Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989), p. 61.

30. Lawrence Weiner in Seth Siegelaub, *January 5-31*, 1969 (New York: 1969).

31. Joseph Kosuth, 'Art & Language', in *Über Kunst: Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, ed. Gerd de Vries (Cologne: Dumont, 1974), p. 30.

32. *Ibid*., p. 33.

33. Morgan, *Conceptual Art*, p. 15.

34. Robert Morris, 'Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated', *Artforum*, No. 9 (April 1970), p. 63.

35. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus* Logico-Philosophicus, trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness (London and New York: Routledge, 2002), p. 23.

36. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen: Zweite Auflage / Philosophical Investigations*: Second Edition, trans. G. E. M. Anscombe (Oxford: Blackwell, 1999), § 23, p. 10e.

37. Peter Weibel, 'Laudatio für Oswald Wiener, manuskripte-Preisträger 2006' (2006), http://www.manuskripte.at/texte/peter%20weibel174.pdf (13 July 2011).

38. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, § 66, p. 32e.

39. Morris Weitz, 'The Role of Theory in Aesthetics', in *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, ed. Joseph Margolis (Philadelphia: Temple University Press, 1987), p. 147.

40. *Ibid*., p. 148.

41. *Ibid*., p. 147.

42. Dunja Blažević, 'Wer singt da drüben? Kunst in Jugoslawien und danach ... 1949–1989', in *Aspekte/Positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleurope 1949–1989*, ed. Lorand Hegyi (Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1999), p. 84.

43. Katrin Mije (Catherine Millet), 'Konceptualna umetnost kao semiotička umetnost' (Conceptual Art qua Semiotic Art), *Polja*, No. 156: *Konceptualna umetnost* (Conceptual Art; Novi Sad, Serbia: February, 1972), pp. 8–12.

44. Although no official censorship institutions existed, the cultural activity that experienced most pressure coming from the censors was film, specifically films of the Yugoslav 'Black Wave'. Political repression targeted auteurs such as Želimir Žilnik, Dušan Makavejev, Lazar Stojanović, Živojin Pavlović, among others. Žilnik and Stojanović were subject to criminal prosecution as well.

45. Miško Šuvaković, 'Umetnost XX veka u Vojvodini: kontradikcije i hibridnosti umenosti XX veka u Vojvodini' (Art in Vojvodina during the 20th Century: Contradictions and Hybridities of Art in Vojvodina during the 20th Century), in *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, p. 275.

46. *Ibid*., p. 268.

47. Kynaston L. McShine (ed.), *Information* (New York: Museum of Modern Art, 1970).

48. Quoted in Ješa Denegri's Introduction to the exhibition catalogue *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti, 1968–1973* / Documents of Post-Objects Trends in Yugoslav Art, 1968–1973 (Belgrade: Salon Muzeja savremene umetnosti, 1973), p. 8.

49. Art & Language, 'Suggestions for a Map', in *Kunst, über Kunst: Werke und Theorien* (Cologne: Kölnischer Kunstverein, 1974), p. 87.

50. Branislav Dimitrijević, 'Ko je „Goran Đorđević"? Intervju sa Goranom Đorđevićem' (Who Is 'Goran Đorđević'? An Interview with Goran Đorđević), *Prelom*, No. 8 (Belgrade: 2006), p. 253: 'The SCC was really a kind of cultural ghetto. Information about its activities was either ironic or mean or scornful, or did not exist at all'.

50. Iz intervjua sa Goranom Đorđevićem: „SKC je uistinu bio vrsta kulturnog geta. Informacije o njegovim aktivnostima su bile ili ironične ili pakosne ili prezrive, ili nisu postojale uopste", *Prelom* br. 8, Beograd, 2006, 253.

51. "New Artistic Practices" in the Former Yugoslavia: From the Leftist Critique of Socialist Bureaucracy to the Post-Communist Artifacts in Neo-Liberal Institution of Art. http://www.labforculture.org/en/content/view/full/27536 [31. 08. 2010].

52. Branislav Dimitrijević, "Sozialistischer Konsumismus, Verwestlichung und kulturelle Reproduktion", iz Boris Groys, Peter Weibel (eds), Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus, Suhrkamp, Frankfurt 2005, 269.

53. „Orginalno ga je zamislio pesnik, anarhista, kritičar i istoričar umetnosti Herbert Rid (Herbert Read) 1947. godine. Centar je odredio, zajedno sa grupom umetnika i pokrovitelja uključujući Ričarda Hemiltona (Richard Hamilton), Eduarda Paolocija (Eduardo Paolozzi), Rolanda Penrouza (Roland Panrose) i Pitera Votsona (Peter Watson), kao 'laboratoriju' ili 'igralište' za savremenu umetnost. Istraživane su granice umetničkih formi, radilo se sa umetnicima, kustosima, muzičarima, rediteljima i misliocima koji su delili želju da istraže probleme odgovarajuće širim izazovima danasnjeg sveta." http://www.ica.org.uk/?lid=12350 [Novembar 2009]

54. Friedmann Malsch, "Das Studentski kulturni centar, Belgrad", Kunstforum br. 117, 1992, 199. Videti: „U prvim godinama je egzistencija centra već bila efikasan politički faktor. Stvarao je slobodno mesto, koje su mladi umetnici trebali, da bi uprkos državnoj represiji uopšte došli do umetničkog identiteta, koji je bio vezan za zapadne umetničke forme, a ne samo za Jugoslaviju."

55. Festival proširenih medija – „Aprilski susreti" je pokrenut 1971. godine u SKC-u u Beogradu. Festival se održavao od 1971. do 1977. godine. Bilo je kasnijih pokušaja revitalizacije koji su ostali znak sećanja na događaje između 1971. i 1977.

56. http://www.prelomkolektiv.org/pdf/catalogue.pdf, 85 [novembar 2009]

57. Branislav Dimitrijević, "Altered Identities - Goran Đorđević as an artist, SKC as an institution", iz: *Prelom* br. 8, Beograd, 2006, 241–249.

58. Miško Šuvaković, "Eine handfeste Geschichte aus dem Kalten Kreig – Internationale Referenze der Konzeptkunst im sozialistischen Jugoslawien", iz Heinz Fassmann, Wolfgang Muller-Funk, Heidemarie Uhl (eds), Kulturen der Differenz Transformationprozesse in Zentraleuropa nach 1989 – Transdisziplinare Perspektiven, V&R unipress, Vienna University Press, Vienna, 2009, 382.

59. Ješa Denegri, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*: zbirka tekstova Ješe Denegrija objavljenih u periodu od 1961. do 1999, SKC, Beograd 2003.

60. „Na jednoj strani bila je Dunja Blažević sa svojim konekcijama, konceptima i konceptualnim vezama sa hrvatskim Novim tendencijama, kao i sa celom tradicijom levičarske umetnosti, koja je bila jaka u Hrvatskoj, ali koja nije imala istaknuto mesto i istorijski kontinuitet u Srbiji", Misko Šuvaković u intervjuu za *Prelom*: „Studentski kulturni centri su rezervati." http://www.prelomkolektiv.org/pdf/catalogue.pdf , 86 [novembar 2009].

61. „Na drugoj strani bila je Biljana Tomić, koja je imala potpuno suprotnu koncepciju eksperimentalne umetnosti i veze između eksperimentalne umetnosti i metafizičkih simbola." Miško Šuvaković u intervjuu za *Prelom*: „SKC kao rezervat." http://www.prelomkolektiv.org/pdf/catalogue.pdf , 86 [novembar 2009].

62. Članovi grupe A3 bili su: Dobrivoj Petrović, Jugoslav Vlahović, Risto Banić, Mladen Jevđović, Nenad Petrović, Slavko Timotijević. Videti: Slavko Timotijević, „Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju – Ekipa A3", iz: Marijan Susovski (ed), Nova umjetničke praksa, Galerija za suvremenu umjetnost, Zagreb, 1978, 60.

63. Dokumentacija spisa i radova nalazi se pod: http://www.prelomkolektiv.org/pdf/catalogue.pdf [05. decembar 2009]

64. Jasna Tijardović, Dragan Stojanovski, Raša Todosijević, Goran Đorđević, Zoran Popović, Slavko Timotijević, Ješa Denegri, Nena Bajilković, Dragica Vukadinović, Bojana Peijć, Dunja Blažević i Vladimir Gudac.

65. Mihajlo Marković bio je član beogradskog dela grupe Praxis u šezdesetim i sedamdesetim godinama. Bio je, zatim, ideolog politike Slobodana Milosevića i delovanja Socijalističke partije Srbije (SPS) u devedesetim godinama.

66. Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007, 308.

67. Jasna Tijardović, "The 'Liquidation' of Art: Self-Menagment or Swelf-Protection", The Fox no. 3, New York 1976, 97–99.

51. Jelena Vesić, '"New Artistic Practices" in the Former Yugoslavia: From the Leftist Critique of Socialist Bureaucracy to the Post-Communist Artifacts in Neo-Liberal Institution of Art', http://www.labforculture.org/fr/users/site-users/site-members/jelena-vesic/51331/27536 (2008), 28 July 2008.

52. Branislav Dimitrijević, 'Sozialistischer Konsumismus, Verwestlichung und kulturelle Reproduktion', in *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, eds. Boris Groys and Peter Weibel (Frankfurt: Suhrkamp, 2005), p. 269.

53. Friedmann Malsch, 'Das Studentski kulturni centar, Belgrad', *Kunstforum*, No. 117 (1992), p. 199: 'Already in its earliest years, the Centre's existence was an effective political factor. It created a free space, badly needed by young artists in order to develop, despite the repression of the state, artistic identities of their own, which would be linked to Western and not only Yugoslav art forms'.

54. Quoted in Miško Šuvaković, 'Students' Cultural Centers as Reservations', in *SKC and Political Practices of Art*, ed. Jelena Vesić, http://www.prelomkolektiv.org/pdf/catalogue.pdf (29 July 2011), p. 85.

55. Branislav Dimitrijević, 'Altered Identities: Goran Đorđević as an Artist, SKC as an Institution', *Prelom*, No. 8 (Belgrade: 2006), pp. 241–249.

56. Miško Šuvaković, 'Eine handfeste Geschichte aus dem Kalten Krieg: Internationale Referenze der Konzeptkunst im sozialistischen Jugoslawien', in *Kulturen der Differenz: Transformationprozesse in Zentraleuropa nach 1989; Transdisziplinare Perspektiven*, eds. Heinz Fassmann, Wolfgang Müller-Funk, and Heidemarie Uhl (Göttingen, Germany: V&R Unipress and Vienna, Austria: Vienna University Press, 2009), p. 382.

57. Ješa Denegri, *Studentski kulturni centar kao umetnička praksa: zbirka tekstova Ješe Denegrija objavljenih u periodu od 1961. do 1999*. (Belgrade: SKC, 2003), page numbers?

58. Šuvaković, 'Students' Cultural Centers as Reservations', p. 86: 'On one side there was Dunja Blažević with her connections, concepts, and conceptual connections with Croatian New Tendencies, as well as the whole tradition of leftist art, which ran strong in Croatia but had no prominent place or historical continuity in Serbia'.

59. *Ibid.*: 'On the other side there was Biljana Tomić, who had an entirely opposed conception of experimental art and of the connection between experimental art and metaphysical symbols'.

60. Members of A3 included Dobrivoj Petrović, Jugoslav Vlahović, Risto Banić, Mladen Jevđović, Nenad Petrović, and Slavko Timotijević. See Slavko Timotijević, 'Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju: Ekipa A3' (A Team for Action and Anonymous Attraction: The A3 Team), in Susovski (ed.), *Nova umjetnička praksa*, p. 60.

61. For more detailed information about this exhibition, see http://www.prelomkolektiv.org/pdf/catalogue.pdf.

62. Jasna Tijardović, Dragan Stojanovski, Raša Todosijević, Goran Đorđević, Zoran Popović, Slavko Timotijević, Ješa Denegri, Nena Bajilković, Dragica Vukadinović, Bojana Pejić, Dunja Blažević, and Vladimir Gudac.

63. Mihailo Marković was a member of the Belgrade *Praxis* during the 1960s and '70s. Later, during the 1990s, he was the main ideologue of Slobodan Milošević and his Socialist Party of Serbia.

64. Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost* (Conceptual Art) (Novi Sad, Serbia: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007), p. 308.

65. Jasna Tijardović, 'The "Liquidation" of Art: Self-Management or Self-Protection', *The Fox*, No. 3 (New York: 1976), pp. 97–99.

66. Miško Šuvaković, 'Analitička umetnost: Grupa 143' (Analytical Art: Group 143), in *Asimetrični drugi: eseji o umetnicima i konceptima* (The Asymmetrical Others: Essays on Artists and Concepts) (Novi Sad, Serbia: Prometej, 1996), p. 183.

67. *Ibid.*

68. Stefan Morawski, 'Theses on Aesthetics, the Linguistic Analysis School, and the Avant-garde', *The Fox*, No. 3 (New York: 1976), pp. 185–186.

69. Alexander Alberro, 'Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977', in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds. Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge, MA and London, UK: The MIT Press, 1999), p. xviii.

70. *Ibid.*, p. 11.

71. *Ibid.*, p. 7.

68. Miško Šuvaković, "Analitička umetnost grupa 143", iz: *Asimetrični drugi: eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996, 183.

69. *ibid.*

70. Stefan Morawski, "Theses on Aesthetics, the Linguistic Analysis School, and the Avant-Garde", The Fox no. 3, New York 1976, 185–186.

71. Alexander Alberro, Blake Stimson (ed), Conceptual Art, a critical anthology, MIT, Cambrige MA i London, 1999, xvii.

72. *Ibid.* 11.

73. *Ibid.* 7.

74. Lucy R. Lippard, *Six years, the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Stidio Vista, London i New York 1973 (1997), xvi.

75. Dokumentacija Grupe 143, mart-novembar 1975.

76. Kolektivno pisani tekst "Grupa 143 – jedinstvo", iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 65.

77. Biljana Tomić, Ješa Denegri (eds), Avanguardia e sperimentazione 1977 – le piu avanzate ricerche artistiche yugoslave, Galleria Civica, Modena, 1977.

78. Kolektivno pisani tekst "Grupa 143 – jedinstvo", iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 66.

79. Grupa 143 (Jovan Čekić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), 10e Biennale de Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1977, 138–139.

80. Charles Harrison, „Introduction", iz Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, DuMont, Köln, 1972, 14.

81. Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Beograd, 1974.

82. *Kunst über Kunst: Werke und Theorien*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1974, 87.

83. Paul Wood, Conceptual Art, Tate Publishing, London, 2002 (2008), 52.

84. Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Muzej Savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007, 559.

85. Miško Šuvaković, Vladimir Nikolić (ed), Bauhaus 1919–1933 / Paul Klee 1879–1940, Galerija SKCa, Beograd, 1979; Miško Šuvaković (ed), Primeri druga skulptura: 1961–1979 / od novih tendencija ... minimal arta ... arte povere ... conceptual arta do mentalnih prostora, Galerija SKC-a, Beograd, 1980.

86. Za Grupu 143 bio je bitan i uticajan katalog *Kunst über Kunst: Werke und Theorien*, Kölnischer Kunstverein 11. 04. – 26. 05. 1974, koji je Paja Stanković doneo iz Nemačke 1976. godine.

87. Goran Đorđević, Jovan Čekić, „Povodom nekih radova Kazimira Maljeviča", *Umetnost* br. 55, Beograd, 1977, 28.

88. Vasilij Kandinski, „O duhovnom u umjetnosti", *Umetnost* br. 37, Beograd, 1974, 63–81.

89. Miško Šuvaković, „Analitička umetnost Grupa 143", iz *Asimetrični drugi: eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad 1996, 185.

90. Miško Šuvaković, Predavanje (1): specifični karakter modela, Seminar, SKC, Beograd, 1978, 9.

91. Félix Guattari, "The ecosophic object", iz Guattari, F, Chaosmosis – An Ethico-Aesthetic Paradigm, Indiana University Press, Bloomington, 1995, 119–135.

92. Miško Šuvaković, „Introduction: Art and Politics", iz Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds), Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991, The MIT Press, Cambridge MA, 2003, 30.

93. Terry Atkinson, "Introduction", iz: *Art-Language* no. 1 (1969), citat po: Ursula Meyer, Conceptual Art, New York, 1972, 11.

94. Miško Šuvaković, *Asimetrični drugi – eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996, 193.

95. http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_ArtLang_B1.html [10. avgust. 2009]

96. Burn, I./Ramsden ,M.: „A Dithering Device, Manuskript 1972 (Archiv Paul Maenz, Köln)", 30; citat po: Thomas Dreher, „Art&Language :Kontextreflexive Kunst im Kunstkontext", internet: http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Art_Lang.html#DreiundzwanzigHin [februar 2010].

72. Lippard, *Six Years*, pp. xv–xvi.

73. Grupa 143, 'Grupa 143: jedinstvo' (Group 143: Unity), in *Nova umjetnička praksa*, ed. Susovski, p. 65.

74. Biljana Tomić and Ješa Denegri (eds.), *Avanguardia e sperimentazione 1977: Le più avanzate ricerche artistiche jugoslave* (Modena, Italy: Galleria civica, 1977).

75. Grupa 143, 'Grupa 143: Jedinstvo', p. 66.

76. Grupa 143 (Jovan Čekić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), *10e Biennale de Paris* (Paris: Musée d'art modern de la Ville de Paris, 1977), pp. 138–139.

77. Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 1996) and Charles Harrison, 'Introduction', in Art & Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, ed. Terry Atkinson (Cologne: DuMont Schauberg, 1972), p. 14.

78. Art & Language, *Kunst, über Kunst*, p. 87.

79. Paul Wood, *Conceptual Art* (London: Tate Publishing, 2002), p. 52.

80. Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 559.

81. Miško Šuvaković and Vladimir Nikolić (eds.), *Bauhaus 1919–1933 / Paul Klee 1879–1940* (Belgrade: Galerija SKC, 1979) and Miško Šuvaković (ed.), *Primeri: druga skulptura 1961–1979* (Belgrade: Galerija SKC, 1980).

82. The catalogue *Kunst, über Kunst: Werke und Theorien*, which Paja Stanković brought back from Germany in 1976, was important and influential for Group 143.

83. Goran Đorđević and Jovan Čekić, 'Povodom nekih radova Kazimira Maljeviča' (Regarding Certain Works by Kazimir Malevich), *Umetnost*, No. 55 (Belgrade: 1977), p. 28

84. Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, trans. Michael T. H. Sadler (London: Tate, 2008), p. 78.

85. Šuvaković, 'Analitička umetnost', p. 185

86. Miško Šuvaković, "Predavanje 1: specifični karakter modela" (Lecture 1: The Specific Character of Models), in *Seminar* (Belgrade: SKC, 1978), p. 9.

87. Félix Guattari, "The Ecosophic Object", in *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, trans. Paul Bains and Julian Pefanis (Bloomington: Indiana University Press, 1995), pp. 119–135.

88. Šuvaković, "Introduction: Art and Politics", in *Impossible Histories*, p. 30.

89. Terry Atkinson, "Introduction", *Art-Language*, No. 1 (1969), quoted in Ursula Meyer, Conceptual Art (New York: Dutton, 1972), p. 11.

90. Šuvaković, *Asimetrični drugi*, p. 193.

91. Michael Baldwin and Terry Atkinson, "Print (2 Section A and B)" (1966), http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_ArtLang_B1.html (2 August 2011).

92. Quoted in Thomas Dreher, "Art & Language: Kontextreflexive Kunst im Kunstkontext" (1997), http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Art_Lang.html#DreiundzwanzigZurueck (2 August 2011).

93. Quoted in Meyer, *Conceptual Art*, p. xiv.

94. Robert Morgan, "Artists' Books Are Not Art Books", in *Commentaries on the New Media Arts* (Pasadena, CA: Umbrella Associates, 1992), p. 18.

95. Miško Šuvaković, "Transformacije / analitički radovi" (Transformations / Analytical Work), in *Žuta knjiga* (Belgrade: published by authors, 1976–77).

96. Lydia Sharman Male, "In the Mind of the Beholder", *Saudi Aramco World*, Vol. XLI, No. 3 (1990), pp. 10–15, http://www.saudiaramcoworld.com/issue/199003/in.the.mind.of.the.beholder.htm (3 August 2011). For more on Islamic patterns and geometry see http://www.salaam.co.uk/themeofthemonth/march02_index.php?l=3.

97. Grupa 143, *Dominantne strukture* (published by authors, 1979).

98. Biljana Tomić, "prijateljima, ..."(To Friends), *Katalog 143*, No. 2 (Belgrade: 1975–76).

99. Grupa 143, 1–17, *Katalog 143*, No. 3 (Belgrade: 1976–77).

100. Morgan, *Conceptual Art*, p. xv.

101. Ješa Denegri (ed.), *Sekvence* (Sequences; Belgrade: Galerija Studentskog kulturnog centra, 1979).

97. Set Sieglaub u razgovoru sa Ursulom Mejer, iz: Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Dutton, New York 1972, XIV.

98. Robert C. Morgan, "Artists' books are not art books", iz: Commentaries on the New Media Arts, Pasadena, 1992 (1976/77), 18.

99. Miško Šuvaković, „Transformacije/analitiči radovi", iz: Grupa 143, *Žuta knjiga*, autorsko izdanje, Beograd, 1976-77, n.n.

100. Lydia Sharman Male, "In the Mind of the Beholder", internet: http://www.saudiaramcoworld.com/issue/199003/in.the.mind.of.the.beholder.htm [13. 01. 2010], Islamic patterns and geometry, Internet: http://www.salaam.co.uk/themeofthemonth/march02_index.php?l=3 [13. 01. 2010]

101. Grupa 143, Dominante strukture, unikatan primerak, februar-mart 1979.

102. Biljana Tomić, „prijateljima, ...", *Katalog 143* br. 2, Beograd, 1975–76.

103. Grupa 143, 1–17, *Katalog 143* br. 3, Beograd, 1976-1977.

104. Robert. C. Morgan, *Conceptual Art, an American Perspective*, McFarland & Company, INC, Publishers Jefferson NC, 1994, xv.

105. Ješa Denegri (ed), Sekvence, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1979, n.n.

106. Rosalind E. Kraus, "The Notes on the Index: Part 1" i "Notes on the Index: Part 2", iz The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1985, 196–209 i 210–211.

107. Grupa 143, Grupa 143, Galerija srećna nova umetnost, Beograd i Galerija Studentskog centra, Zagreb, 1979.

108. Miško Šuvaković, izvodi iz teksta "Beleške", *Bilten* no. 4, 6. aprilski susreti, Beograd, 1977.

109. Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1974, XIII.

110. Grupa 143, „Film br. 1 / Paralelne Realnosti", dužina: 9,30 minuta, format: dupla osmica, Beograd 1975.

111. Grupa 143, „Film no. 2", dužina: 13,24 minuta, format: super 8, Beograd, 1976.

112. Grupa 143, „Film no. 2", *Katalog 143* br. 3, Beograd, 1976-77.

113. Marko Pogačnik, „Umetnost treće svetlosti", iz: *Katalog 143* br. 2, Beograd, 1976.

114. Miško Šuvaković, „Typoezija, permanentna umetnost, akritička kritika i paralelne realnosti, kritičar na delu i postpedagogija Biljane Tomić", iz: *Asimetrični drugi: eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad 1996, 50.

115. Biljana Tomić, „Modeli ponašanja", iz: Grupa 143, *Katalog 143* (Dokumentacija grupnog rada, mart-novembar 1975) br. 1, Beograd, 1975.

116. Herbert Marcuse, Versuch über die Befreiung (prevod sa engleskog Helmut Reinicke und Alfred Schmidt), Suhrkamp, Frankfurt, 2008 (1969), 46.

117. Miško Šuvaković, „Typoezija, permanentna umetnost, akritička kritika i paralelne realnosti, kritičar na delu i postpedagogija Biljane Tomić", iz: *Asimetrični drugi: Eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad, 1996, 51.

118. Darko Hohnjec, „Pretpostavke razumevanja Miška Šuvakovića i njegovog rada", iz kataloga Miško Šuvaković/ Maja Savić, Galerija SKC, Beograd, 1982, n.n.

119. Termini „socijalistički modernizam" ili „socijalistički esteticizam" govore o tome da je moguće da socijalistički sistem dozvoli uspostavljanje i razvoj autonomije umetnosti. Socijalistički modernizam u Jugoslaviji imao je status zvanično priznate „državne umetnosti". Namera je bila da se stvori distanca prema umetnosti socijalističkog realizma koja je razvijana u Sovjetskom Savezu i ostalim državama Istočnog bloka, a da se sa druge strane promoviše umetnost „trećeg puta" koja bi bila priznata na Zapadu.

120. Bernice Rose, "Sol Lewitt and Drawing", iz Alica Legg (ed), Sol Lewitt, Museum of Modern Art New York, 1978, 35.

121. Šuvaković je realizovao niz samizdat – kseroks knjiga u tiražu od jednog, tri i pet primeraka. Realizovao je sledeće knjige: *Poetika znaka*, unikat, 1972; *Roman o mrljama*, unikat, 1973; *Druga geometrija*, 3 primerka, 1974; *Strukture*, 3 primerka, 1974; *Pictures*, 3 primerka, 1974; *Strukture*, 3 primerka, 1974: *Strukture*, 3 primerka, 1975; *Painting*, unikat, 1975; *Klasifikacije*, 3 primerka, 1975; *The Structuires*, 3 ručno bojena unikatna primerka, 1975; *Mentalne konstrukcije*, 4 primerka, 1975; *Gramatika vremena*, 3 primerka, 1975; *Radovi I*, 3 primerka, 1976; *Radovi II*, unikat, 1976; *Radovi III*, unikat, 1977; *Dnevnik*, unikat, 1977.

122. Rosalind E. Kraus, "Notes on the Index: Part 1" and "Notes on the Index: Part 2", in *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA and London, UK: The MIT Press, 1985), pp. 196–209 and 210–211.

123. Miško Šuvaković, 'Izvodi iz teksta „Beleške"' (The Highlights from the Text 'Notes'), *Bilten*, No. 4 (Belgrade: 6. aprilski susreti, 1977).

124. Quoted in Meyer, *Conceptual Art*, p. xiii.

125. Grupa 143, *Film br. 1 / Paralelne realnosti*, duration: 9'30", format: double eight (Belgrade: 1975).

126. Grupa 143, "Film br. 2", duration: 13'24", format: super eight (Belgrade: 1976).

127. Grupa 143, "Film No. 2", *Katalog 143*, No. 3 (Belgrade: 1976–77).

128. Marko Pogačnik, 'Umetnost treće svetlosti' (Third-Light Art), *Katalog 143*, No. 2 (Belgrade: 1976).

129. Miško Šuvaković, 'Typoezija, permanentna umetnost, akritička kritika i paralelne realnosti, kritičar na delu i postpedagogija Biljane Tomić' (The Typoetry, Permanent Art, A-Critical Criticism and Parallel Realities, the Critic at Work and the Post-Pedagogy of Biljana Tomić), in *Asimetrični drugi*, p. 50.

130. Biljana Tomić, 'Modeli ponašanja' (Models of Acting), in 'Grupa 143', *Katalog 143*, No. 1 (Belgrade: 1975).

131. Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation* (Boston: Beacon Press, 1969), pp. 23–48.

132. Šuvaković, 'Typoezija', p. 51.

133. Darko Hohnjec, 'Pretpostavke razumevanja Miška Šuvakovića i njegovog rada' (Precepts for Understanding Miško Šuvaković and His Work), *Miško Šuvaković / Maja Savić* (Belgrade: Galerija SKC, 1982).

134. Terms such as 'socialist modernism' and 'socialist aestheticism' suggest that socialist systems were capable of establishing and developing the autonomy of art. In Yugoslavia, socialist modernism had the status of a 'state art' officially recognised as such. The intent was to strike a distance to socialist realism in art, which was fostered in the Soviet Union and other countries of the Eastern Bloc, and on the other hand, to promote a 'third-way' art that might win recognition in the West.

135. Bernice Rose, 'Sol LeWitt and Drawing', in *Sol LeWitt*, ed. Legg, p. 35.

136. Šuvaković produced a series of samizdat-Xerox books in one, three, and five copies: *Poetika znaka* (The Poetics of the Sign, single copy, 1972); *Roman o mrljama* (A Novel about Stains, single copy, 1973); *Druga geometrija* (The Second Geometry, three copies, 1974); *Strukture* (Structures, three copies, 1974); *Pictures* (three copies, 1974); *Strukture* (three copies, 1975); *Painting* (single copy, 1975); *Klasifikacije* (Classifications, three copies, 1975); *The Structures* (three hand-painted unique copies, 1975); *Mentalne konstrukcije* (Mental Constructions, four copies, 1975); *Gramatika vremena* (The Grammar of Time, three copies, 1975); Radovi I (The Works I, three copies, 1975) ; Radovi II (The Works II, single copy, 1976); *Radovi III* (The Works III, single copy, 1977); and *Dnevnik* (Diary, single copy, 1977).

137. In the context of Šuvaković's explorations, the concept of the archetype does not refer to Jungian analytical psychology, but in a formal sense to the basic (primary) symbols of a micro-culture, which are used to provide or derive some universal meanings characteristics of transcultural systems.

138. Miško Šuvaković, *Naš zajednički rad / Our Group Work* (Belgrade: Galerija SKC and Zagreb: Studio galerije suvremene umjetnosti, 1979).

139. Jovan Čekić, 'O nekim problemima jezika u novoj umetničkoj praksi', *Kultura*, Nos. 45–46 (Belgrade: 1979), p. 245.

140. Jovan Čekić, *Elementi vizuelne spekulacije 1–2* (Elements of Visual Speculation 1–2, Belgrade: published by author, 1975–76); *Green Sketchbook* (Belgrade: published by author, 1977); *Skice* (Sketches; Belgrade: Galerija Studentskog kulturnog centra, 1979).

141. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, §§ 18 and 23, pp. 8e and 11e.

142. Jovan Čekić, *Katalog 143*, No. 1 (Belgrade: March–November, 1975).

143. Dejan Sretenović, *Neša Paripović: Postajanje umetnošću* (Neša Paripović: A Becoming through Art; Belgrade: Museum of Contemporary Art, 2006), p. 7: 'Also, it should be mentioned that between 1975 and 1980 he collaborated with the Belgrade Group 143, which was dedicated to linguistic-semiotic explorations in art, but this did not affect his artistic production

122. U Šuvakovićevom kontekstu istraživanja pojam arhetipa nije vezan za jungovsku dubinsku psihologiju, već se pod arhetipom razumeju u formalnom smislu osnovni (primarni) simboli jedne mikrokulture kojima se žele dati ili izvesti neka univerzalna značenja svojstvena za transkulturalne sisteme.

123. Miško Šuvaković, iz *Naš zajednički rad/our group work*, Galerija SKC-a, Beograd i Studio galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1979, n.n.

124. Jovan Čekić, „O nekim problemima jezika u novoj umetničkoj praksi", *Kultura* br. 45-46, Beograd, 1979, 245.

125. Jovan Čekić, J., *Elementi vizuelne spekulacije* 1-2, knjiga umetnika, Beograd, 1975–76; Jovan Čekić, Green Sketchbook, knjiga umetnika, Beograd, 1977; Jovan Čekić, Skice, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1979.

126. Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, 45.

127. *Ibid.* #23, 48

128. Jovan Čekić, u: *Katalog 143* dokumentacija grupe mart-novembar 1975, autorsko izdanje, Beograd.

129. Dejan Sretenović je pisao: „Takođe, treba napomenuti i to da je u periodu od 1975. do 1980. sarađivao sa beogradskom Grupom 143 posvećenom lingvističko-semiotičkim istraživanjima umetnosti, ali to nije ostavilo nekakvog značajnijeg traga u njegovoj uemtničkoj produkciji." A u fusnoti 11 je zapisao: „Paripović formalno nije bio član grupe, ali je povremeno objavljivao u njenim publikacijama i pojavljivao se na zajedničkim izložbama, snimio neke od svojih filmova uz pomoć članova grupe i sl.", iz „Neša Paripović – Postajanje umetnošću / Radovi 1970–2005", Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2006, 7.

130. *Promises of the Past* / A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe, Centre Pompidou, Paris, 2010, 128–131.

131. Bojana Pejić, „Aktuelno: oldtajmeri", iz: *Moment* br. 15, Beograd i Gornji Milanovac, 1989, 46. cit. po: Sretenović, 2006, 80.

132. Neša Paripović, III, u „Grupa 143 – jedinstvo", iz Marijan Susovski (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 67.

133. Benjamin H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", iz Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski, S. (eds), *October. The Second Decade, 1986-1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, 153.

134. Miško Šuvaković, *Autoportreti, Eseji o Neši Paripoviću/Essays on Neša Paripović*, Prometej, Novi Sad, 1996, 15–16.

135. *Ibid*, 121.

136. Anthony Howell, *The Analysis of Performance Art*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1999, 230.

137. Ludwig Wittgenstein, 4.002, *Tractatus* logico-philosophicus, Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1987, 59.

138. Miško Šuvaković, *Autoportreti, Eseji o Neši Paripoviću/Essays on Neša Paripović*, Prometej, Novi Sad, 1996, 133.

139. *Ibid.* 129.

140. *Ibid.* 129

141. Maja Savić u tekstu: „Group 143 – Unit, za izložbu: Nova umjetnička praksa" (op. cit.), 67.

142. "Grupa 143 – jedinstvo", iz Marijan Susovski (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 67.

143. Robert C. Morgan, Commentaries on the New Media Arts: Fluxus & *Conceptual Art*, Artist's Books, Correspondence Art, Audio & Video Art, Pasadena 1992, 10.

144. „Grupa 143 – jedinstvo", iz Marijan Susovski (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 67.

145. Robert C. Morgan, *Conceptual Art*: An American Perspective, North Carolina, London, 1994, 6.

146. Paja Stanković, „Teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija", iz Seminar, Galerija SKC-a, Beograd 1978, 27.

147. Karlheinz Stockhausen, " ...wie die Zeit vergeht...",iz Herbert Eimert (ed.), Die Reihe III, Wien, 1957, 13–42.

in any significant way'. On the same page, footnote no. 11 reads: 'Paripović was not formally affiliated with the Group, but was occasionally featured in its publications and exhibitions and did make some of his films with the Group's help, etc.'.

124. Bojana Pejić, 'Aktuelno: oldtajmeri' (News: The Old-timers), Moment, No. 15 (Belgrade and Gornji Milanovac, Serbia, 1989), p. 46, quoted in Sretenović, *Neša Paripović*, p. 80.

125. Quoted in Susovski (ed.), *Nova umjetnička praksa*, p. 67.

126. Benjamin H. D. Buchloh, 'Conceptual Art 1962–1969', p. 153.

127. Miško Šuvaković, *Autoportreti: Eseji o Neši Paripoviću* (Self-portraits: Essays on Neša Paripović) (Novi Sad, Serbia: Prometej, 1996), pp. 15–16.

128. *Ibid.*, p. 121.

129. Anthony Howell, *The Analysis of Performance Art* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1999), p. 230.

130. Wittgenstein, *Tractatus*, § 4.002, p. 22.

131. Šuvaković, *Autoportreti*, p. 133.

132. *Ibid.*, p. 129.

133. *Ibid.*

134. Quoted in Susovski (ed.), *Nova umjetnička praksa*, p. 67.

135. Quoted in Susovski (ed.), *Nova umjetnička praksa*, p. 67.

136. Morgan, *Conceptual Art*, p. 10.

137. Quoted in Susovski (ed.), *Nova umjetnička praksa*, p. 67.

138. Morgan, *Conceptual Art*, p. 6.

139. Paja Stanković, "Teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija", in *Seminar*, p. 27.

140. Karlheinz Stockhausen, '...wie die Zeit vergeht...', in *Die Reihe*, Vol. III, ed. Herbert Eimert (Vienna: 1957), pp. 13–42.



Einleitung

Jugoslawische bzw. osteuropäische Nachkriegsavantgarden wurden für lange Zeit aus westlicher Sicht ignoriert und als schlicht für nicht vorhanden bzw. unwichtig betrachtet, aber auch innerhalb der eigenen lokalen Geschichtsschreibung marginalisiert und totgeschwiegen.[1] Im Grunde sind die meisten Bücher, die bis heute über die Kunst des 20. Jahrhunderts erschienen sind, Makulatur, weil sie entweder bedeutende Leistungen der osteuropäischen Kunst im Lichte westlicher Tendenzen usurpieren oder einen Großteil der Leistungen überhaupt ignorieren.

Zeitgleich zu den westeuropäischen und amerikanischen Nachkriegsavantgarden entwickelte sich auch in den sozialistischen Ländern Ost- und Südosteuropas eine lebhafte Kunstszene, die sich dem Experiment und dem Kampf gegen die Tradition verschrieben hat. Fundamentale Fragen nach der (sozialen) Funktion der Kunst führten zur Erweiterung und Überwindung des herkömmlichen Kunstbegriffes. Gattungs- und Disziplinengrenzen, formalistische Vorgaben und Produktionsabläufe wurden zunehmend kritisch hinterfragt und erweitert. Dem akademischen Dreieck des Kunstbetriebes, Akademie-Galerie-Museum, wurde vom „Nicht-Künstler“ eine Absage erteilt und jegliche Legitimation verweigert.

Anstelle des Elfenbeinturms des institutionellen Kunstbetriebes traten die Gesellschaft und die Funktionsweise der Kunst als Teil von dieser in den Mittelpunkt des Interesses. Die Losung der Einheit von Kunst und Lebenswirklichkeit, wie sie bereits in den historischen Avantgarden der ersten Jahrhunderthälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts formuliert worden war, erfuhr - nicht zuletzt im Geist der ´68er-Bewegung - eine enthusiastische Reaktualisierung. Nie zuvor und seitdem

nicht mehr vollzog sich die Entwicklung in der Kunst und auch in der Literatur dieser Region so synchron und auf Augenhöhe mit den internationalen Tendenzen wie in diesen Jahren.[2]

Wenn auch das wissenschaftliche und öffentliche Interesse an den mit dem Sammelbegriff „Neue Kunstpraxis" bezeichneten Gruppen und Personen in jüngerer Vergangenheit zugenommen hat, so gibt es doch noch bis dato komplett in Vergessenheit geratene und unbekannte Phänomene dieser Zeit, darunter die Gruppe 143, die als forschungsorientierte und intellektuell anspruchsvolle Gemeinschaft von 1975 bis 1980 vor allem in Belgrad, aber auch innerjugoslawisch und international aktiv war. Die Protagonisten der Gruppe 143 waren an praktisch-theoretischen Fragestellungen interessiert und verweigerten sich einem auf Spekulation und Mehrdeutigkeit aufbauenden Kunstverständnis. Damit stehen sie in einem kritischen Verhältnis zu den Neodada und Fluxuserscheinungen der späten Sechzigerjahre. Ihre Kunstproduktion ist epistemologischer Art. Fragestellungen nach den Funktionsweisen des Systems Kunst, nach dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft und nach strukturellen Bedingungen des Kunstschaffens stehen im Zentrum ihres erkenntnistheoretischen Zugangs, der sich vor dem Hintergrund aktueller theoretischer Felder wie Poststrukturalismus, Sprachphilosophie (Wittgenstein), Mixed-Media vollzieht.

Um sich dem Phänomen der Gruppe 143, einer im internationalen Vergleich als „postkonzeptuell" und postavantgardistisch zu bezeichnenden Gruppe zu nähern, ist es einerseits notwendig, die wichtigsten theoretischen Positionen innerhalb der Reflexionen dieser Zeit zu thematisieren sowie diese andererseits im spezifischen Umfeld Jugoslawiens und Belgrads anzusiedeln. Dabei gilt es zu beachten, dass die großen Auseinandersetzungen und Debatten innerhalb der Konzeptkunst bereits in den späten Sechzigerjahren und frühen Siebzigerjahren ausgetragen worden waren. Die zweite Hälfte der Siebzigerjahre war eher gekennzeichnet von individuellen Mythologien bzw. dem Ende der Konzeptkunst und dem Beginn der Postmoderne. Die Gruppe 143 agiert somit als Akteur zweiter Ordnung im Diskurs des Spät- bzw. Postkonzeptualismus und umfasst Reflexionen über Kunst und Theorie, wobei man sich unterschiedlicher und auch historischer Traditionen bedient, um deren Methoden auf ihre Anwendbarkeit für ein zeitgemäßes und zeitgenössisches Kunst-Denken hin zu überprüfen. (vor allem die „analytische Linie" von Konstruktivismus, Malewitsch, Bauhaus, Klee, Mondrian, OHO etc.)

Der Zeitpunkt der Gründung der Gruppe 143 im März 1975 fällt in eine Zeit, als die erste Gruppe von Künstlern rund um das Studentische Kulturzentrum um Marina Abramović bereits erste internationale Erfolge feiern konnte und Belgrad in dieser Hinsicht auch den Anschluss an die globale Konzeptkunst geschafft hatte, nachdem die „Neue Kunstpraxis" in Jugoslawien ja eher in den kleineren Städten des Landes wie Novi Sad, Ljubljana oder auch Subotica ihren Anfang genommen hatte. Die Gruppe 143 positioniert sich in ihrer Geschlossenheit und Systematik von Anfang an als Gegenpol zu der individuell agierenden und nicht-systematisch arbeitenden „Gruppe der 6 Künstler" und verweigert sich konsequent der Vereinnahmung des Kunstbetriebes bzw. äußeren Einflüssen, die damit in Verbindung stehen.

Der Anspruch, eine lebendige, wissensbasierte, sich den Mitteln der Theorie und Analyse widmende Gemeinschaft zu kreieren, war auch ein sehr ernsthafter Versuch, sich von der allgegenwärtigen widersprüchlichen Realität des jugoslawischen Spätsozialismus zu emanzipieren und alternative Wissens- und Lebensmodelle zu schaffen.

Manchmal als „2. Generation der Konzeptkünstler" im SKC bezeichnet, ist die Existenz dieser Gruppe heute nur mehr einem kleinen Kreis von Eingeweihten bekannt, in der öffentlichen Meinung ist ihre Existenz heute völlig in Vergessenheit geraten. Die Präsentation ihrer Werke, Texte und eine Analyse und Kontextualisierung ihrer Arbeit erfolgt nun zum ersten Mal mit vorliegender Publikation.



Sastanak Grupe 143: Miško Šuvaković, Bojana Burić, Stipe Delić, Jovan Čekić, 1. maj 1976.
A meeting of Group 143: Miško Šuvaković, Bojana Burić, Stipe Delić, Jovan Čekić, 1 May 1976

Zum veränderten Kunstverständnis ab 1960

Konzeptuelle Kunst

Als Reaktion auf die Dominanz des Hochmodernismus der späten 1950er Jahre – also auf Stilrichtungen wie z. B. Abstrakter Expressionismus und Formalismus in der Malerei und ihren Implikationen auf Spontaneität, Gefühl und Unterbewusstsein, entstehen seit den 1960er Jahren zahlreiche experimentelle und hybride Kunstformen der Neoavantgarde, denen ein explizit erkenntnistheoretischer bzw. analytisch-kritischer Zugang zugrunde liegt. Dieser manifestiert sich auf unterschiedliche Weise: durch Mixed-Media-Experimente, durch Erweiterungen des Feldes der Kunst in Richtung öffentlicher Raum, durch Reflexion und Dekonstruktion eingefahrener Rollenbilder, durch die Einführung neuer Materialen sowie – später – durch Metareflexionen am Schnittpunkt von Theorie und Praxis.

In gewisser Hinsicht kann die Konzeptkunst als Summe all dieser Richtungsvorstöße gegen das vorherrschende Paradigma des Hochmodernismus gelten. Selbstreflexion und das Primat der „Idee“ sind neben der Abkehr von der traditionellen Objektfixiertheit der Kunst zentrale Topoi konzeptueller Strategien, die in weiterer Folge auch Konsequenzen für das Verständnis des gesamten kulturellen oder symbolischen Feldes mit sich brachten. Der Grundgedanke der Bildenden Kunst, dass Kunst aus Objekten bestehen müsse wird in der Konzeptkunst aufgegeben; das „stumme“ Objekt der Bildenden Kunst wird durch Sprachpropositionen ersetzt, der Zusammenhang von Konzeptkunst und Sprachphilosophie (in erster Linie Ludwig Wittgenstein und Alfred Jules Ayer) ist hierbei zentral. Die Konzeptkunst führte den im Zug

von Strukturalismus und Poststrukturalismus ausgelösten „linguistic turn“ in den Bereich der Kunst ein, und gleichzeitig erweitert sie die Reichweite des Systems „Kunst“ auf Fragestellungen, die den gesamten Bereich der gesellschaftlichen Wissensproduktion und Kommunikation betreffen: „The attack made by Conceptualist on Formalist aesthetics had a significant impact in widening the boundaries of contemporary art, as evidenced by the emergence of Pluralism in the 1970s.“[3]

Konzeptkunst ist Kunst über Kunst – eine Metadiskurs, der sich mit den Bedingungen des Kunstschaffens und der Institution Kunst auseinandersetzt, mit dem Status dessen was Kunst sei, wie sie funktioniert und was wir über sie wissen können.

Miško Šuvaković definiert Konzeptkunst folgendermaßen: „Conceptual art is an autoreflexive, analytical and protheoretical artistic practice based on the observation of the nature and concept, worlds and institutions of art. Conceptual artwork may be concepts or theoretical objects.”[4]

Für Charles Harrison von Art & Language[5] gibt es 2 unterschiedliche Erzählungen der Kunst seit 1950, wobei jener unreflektierte, formalistische, dem Genie-Kult des Künstlers huldigende Teil der Narration als „1. Stimme des Modernismus” bezeichnet wird und die bis dahin vorherrschende Lesart der Kunst meint: „It is not the voice of professional Modernist criticism, but rather the assenting voice of an unreflective and still unrevised Modernist culture. Its typical discourse concerns the expressive effects of works of art, which tend to be identified with – or as – the spectator's ‚responsive emotion'. In this voice, the individual artist is celebrated for that wilful extension of cultural and psychological boundaries which he (or very rarely she) achieves in pursuit of newness of effect.”[6] Diese „1. Stimme“ promoviere die reziproke Losgelöstheit von Kreativität und Kritik und behaupte die Trennung von Theorie und Praxis. Die Praxis sei der Theorie immer vorgelagert und hänge nach diesem Verständnis von der Intuition des Künstlers ab: „The value of art is seen to lie in its disinterestedness, its spirituality and its unlikeness to language.”[7] Theoretische Vorschriften gelten demnach als nicht-künstlerisch und gegen die Intuition gerichtet.

Als „2. Stimme des Modernismus“ hingegen bezeichnet Harrison die analytische Tradition, die der Kunst ihr kritisches Potential wiedergeben soll. Sie ist eine der Skepsis und der kritischen Analyse und betrachtet den Modernismus als ein typisches Ergebnis einer bestimmten kulturellen und bürgerlichen Prädisposition mit spezifischen Interessen. Mit einem analytischen und kritischen Instrumentarium wird versucht, eine Erklärung für die erste Erzählung zu finden und jene Mechanismen freizulegen, nach denen diese Erzählung funktioniert.

Spätestens seit Mitte der Sechzigerjahre und befeuert durch die gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen dieser Zeit, verändert sich also auch die Hegemonie im Bereich der Kunst.

Theorie und Praxis werden in den modernismuskritischen Kunstströmungen von Minimal Art und Conceptual Art als Schichten desselben Diskurses begriffen, und die Beschäftigung mit Kunst als Sprache rückt in den Mittelpunkt. Neben den antibürgerlichen Bewegungen der Sechzigerjahre findet nun auch eine Reaktualisierung historischer analytischer Kunst- und Geistesströmungen aus der Anfangszeit des Jahrhunderts statt, vor allem die konstruktivistischen Tendenzen werden für die Gegenwart wiederentdeckt und einer Reexamination in Bezug auf die gegenwärtigen Diskussionen unterzogen. Als analytisch-kritischer Stimme gelingt es der Konzeptkunst bis in die späten Siebzigerjahre hinein, das Fundament der Kunst zu erschüttern und sie bis zu einem bestimmten Maße aus dem Bereich des Spekulativen und Mystischen herauszulösen sowie eine andere Erzählung anzubieten. Diese beruht auf genauer Beobachtung, auf logischen Zusammenhängen, analytischen Fragestellungen und vor allem der Betrachtung von Kunst als sozialer Praxis, als gesellschaftlichen Teilbereich innerhalb eines breiteren sozialen und ökonomischen Kontextes.

Diese kritische oder analytische Linie (*linea analitica*), wie Filiberto Menna[8] es bezeichnet, stellt das gesamte bis dahin vorherrschende Modernismuskonzept in Frage und entlarvt die scheinbar unpolitische und autonome Welt einer auf Ausdruck, Anti-Intellektualismus und Intuition beruhenden Kunst-Konzeption als ideologische

und hegemoniale Basis einer atavistischen und bürgerlichen Gesellschaftsschicht, die es zu durchbrechen gilt. Feminismus, Antirassismus, Anarchismus, Pazifismus, Neue Linke, Hippiebewegung, Selbstbestimmung, Alternative Pädagogik sind nur einige der Schlagwörter, die das Klima der späten 1960er-Jahre kennzeichnen und hier nur als Hinweis darauf angeführt werden sollen, dass die zentralen Werte der bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft kollektiv und in unterschiedlichsten Feldern in Frage gestellt werden. Die amerikanische Kunstkritikerin Lucy Lippard bezeichnet die Konzeptkunst als Teil einer umfassenden kollektiven Praxis: "The era of Conceptual Art – which was also the era of the Civil Rights Movement, Vietnam, the Women's Liberation Movement, and the counter-culture – was a real free-for-all, and the democratic implications of that phrase are fully appropriate, if never realized."[9]

Diese Bestrebungen und Anstrengungen nach epochalen Veränderungen, die Suche nach einem neuen „Null-Punkt" in der Kunst, werden in zahlreichen Ausstellungen thematisiert, die mittlerweile als „Klassiker" der Konzeptkunst gelten, etwa *Op Losse Schroeven* (Stedelijk, Amsterdam 1969), *When Attitudes become Form* (Kunsthalle Bern und ICA London, 1969) sowie Information (Museum of Modern Art, New York, 1970).

Die Konzeptkunst muss also als Sammelbegriff für eine Vielfalt heterogener Zugänge und künstlerischer Positionen betrachtet werden, wobei die Kunst und ihre Bedingungen selbst zum Gegenstand reflexiv-analytischer Untersuchungen gemacht werden. Sie ist eine Methode, und keine Stilrichtung.

Oft erinnert dabei die Vehemenz und Bestimmtheit der vorgetragenen Positionen durchaus an die Rhetorik historischer Avantgardebewegungen und ihrer Manifeste, wie etwa Joseph Kosuths Statements aus den späten 1960-er Jahren zeigen: „Art before the modern period is as much art as neanderthal man is man. It was for this reason that around the same time I replaced the term »work« for art proposition. Because a conceptual work of art in the traditional sense is a contradiction in terms."[10]

Gegen die Klassifizierung der Konzeptkunst als kunsthistorische Strömung im herkömmlichen Sinn sperrt sich auch die Gleichzeitigkeit so unterschiedlicher Erscheinungen wie Land Art, Arte Povera, Body Art, Performance Art u. a. Die bisherige Hegemonie eines Masterdiskurses wird vom Pluralismus der Gleichzeitigkeit ersetzt, ein zentrales Merkmal der bewegten 1960er und 1970er Jahre und eine vorsichtige, aber unverkennbare Ankündigung der Postmoderne.

In der Konzeptkunst wird aber nicht, in avantgardistisch-experimenteller Manier, nach neuen Möglichkeiten des Kunst-Objektes gesucht, etwa in der Art von formalistischen Synthesen oder multimedialen Erweiterungen, um somit dem althergebrachten Paradigma der Stilabfolgen ein weiteres Kapitel hinzuzufügen, sondern es geht um eine Intellektualisierung der Kunst, um ein umfassendes Verständnis und eine Neuordnung dessen, was Kunst sei, wie sie funktioniere und wie man darüber sprechen könne. Das erklärte Ziel ist es, die Oberflächlichkeit der Kunstgeschichte ein für allemal zu beenden und die Grundlagen der Konditionen dessen was Kunst sei, neu zu bestimmen. Es geht nicht um einen provokativen Traditionsbruch, einen weiteren Skandal, sondern um eine Kompletterneuerung und Neubestimmung der Fundamente der modernen Kunst. „Art has changed 100 times, if not more, its tradition, academism, tabus, schools, etc. because anything superficial has by nature to be changed constantly; and since the foundation remains untouched, obviously nothing is fundamentally changed ... if a dispute is possible, it cannot be formal, it can only be fundamental, on the level of art, and not on the level of the forms given to art", schreibt der französische Künstler Daniel Buren in diesem Zusammenhang.[11]

Als grundlegendes Problem auf dem Weg zu dieser Neubestimmung wird die Objektfixiertheit der modernen Kunst identifiziert, die einem zeitgemäßen Verständnis von Kunst hinderlich sei. Eine Erkenntnis also, die bereits seit Duchamp und seinen Readymades Eingang in die Kunstdebatte gefunden hat. Und in der Tat wird Duchamp, der 1968 gestorben ist, zu einem wichtigen Orientierungspunkt für die Künstler und Denker dieser Zeit. Es war sein Verdienst, die bis dahin geltenden Merkmale zur Bestimmung von Kunst anhand ihre hand-



Otvaranje izložbe Miška Šuvakovića, *Strukture*, Galerija SKCa, Beograd, juni 1975.
Miško Šuvaković's exhibition opening, *Structures*, Students' Cultural Centre Gallery, Belgrade, June 1975

werklichen, technischen oder von Geschmack bestimmten Qualitäten auf eine andere – kontextuelle – Ebene gebracht zu haben.

Die Künstler der Post-Objekt-Ära der Sechziger- und Siebzigerjahre beginnen Kunst anhand ihrer kontextuellen und syntaktischen Bedeutung zu bestimmen. Fragen nach der materiellen Qualität (Ist diese Statute oder dieses Bild ein gelungenes Kunstwerk?) werden durch ontologische (Was ist Kunst?), epistemologische (Was können wir darüber wissen?) und institutionelle (Wer bestimmt darüber?) Fragestellungen ersetzt.

Diese Selbstreferentialität ist ein zentrales Merkmal der Konzeptkunst. Der Ideenhintergrund ihrer Entstehung wird bekannt gemacht und thematisiert; es gibt keine verborgenen Ideen mehr, die nur dem Künstler selbst bekannt sind und vom Rezipienten mühsam dechiffriert werden müssen, sondern die Ideen, Konzeptionen, Aussagen sind transparent (und Teil „des Werkes", das in Form von Präpositionen, Modellen, theoretischen Objekten u. ä. besteht).

Als Folge bedarf es keiner kritischen Werkinterpretation mehr, wie dies bei einer Kunst nötig war, die ihre Ideen im Verborgenen hielt. Was gesagt werden soll, ist sichtbar und direkt aus den vorgelegten Arbeiten erkennbar: „Attending to the critical function itself is the nature of Conceptual Art. There is no further need for critical interpretation of idea and intention already clearly stated."[12]

Es gibt in der Folge auch keine richtige oder falsche Interpretation, unterschiedliche Lesarten sind, laut Sol Lewitt, unabhängig von der Autorenintention und vollziehen sich gewissermaßen in einem anderen diskursiven Rahmen: „It doesn't really matter if the viewer understands the concepts of the artist by seeing the art. Once it is out of his hand the artist has no control over the way the viewer will perceive the work. Different people will understand the same thing in a different way."[13]

Kontext

Duchamp richtete die Aufmerksamkeit auf die Kunst als System, das von Sprachgebrauch und Kontext bestimmt wird, dessen Bedeutung sich aus dem konkreten

Gebrauch und durch Konsenshandlungen ergeben, und nicht durch isolierte visuelle Objektqualitäten. Laut Nelson Goodmann, dem einflussreichen Philosophen, sind weiters Realismus und Wahrhaftigkeit relative Größen, die durch das jeweils vorherrschende Repräsentationssystem einer Zeit normiert sind. Der Kontext der Wahrnehmung bestimme, wie wir über bestimmte Stile oder Repräsentationssysteme urteilen, ob wir sie für „gelungen" oder „natürlich" halten, oder, falls wir nicht imstande seien, sie zu einem normierten Repräsentationssystem in Bezug zu setzen, wir sie als unnatürlich und misslungen betrachten. Wobei vor allem die Neigung zum Tragen komme, dass wir „einen Bezugsrahmen dann nicht [zu] spezifizieren, wenn es unser eigener ist".[14] Die Tendenz also, vor allem den Kontext des eigenen Denkens und Erfahrens als natürlich hinzunehmen und nicht zu hinterfragen, ist problematisch.

Die kritische Analyse dieses Bezugsrahmens und die Offenlegung der diesem zugrunde liegenden Mechanismen und Strukturen ist eines der Ziele des analytischen Zugangs der Konzeptkunst im Allgemeinen und der Gruppe 143 im Besonderen. „Faced with the absence of any absolute reigning system of order, twentieth-century artists have again and again been obliged to construct their private system of rules, often inventing their own vocabulary and grammar as the basis of a personal and frequently cryptic language."[15]

Das Wissen um den kulturellen oder politischen Kontext der Entstehung und Rezeption von Kunst ist unabdingbar für ihr Verständnis bzw. für ihre Verortung innerhalb unterschiedlicher künstlerischer und kultureller Tendenzen und Erscheinungen. Dabei ist dieses Wissen kein dem Werk externer Faktor, sondern ein intrinsisches Merkmal seiner Existenz. Boris Groys weist darauf hin: „Works of art no longer speak for themselves: they also allude to the context in which they were made and are perceived immediately as signs, symptoms or information that instruct the viewer about the specific conditions prevailing in that part of the globe from where this works come."[16]

In ähnlicher Weise ist auch folgende Aussage von Miško Šuvaković zu verstehen, wenn er auf die Konditionen hinweist, unter denen sich die Konzeptkunst in Osteuropa entwickelte:

> Eastern European conceptual art was born of dramatic political conditions in which very different activities, including formal linguistic analysis o the language of art, public or private behavior such as body art, performance art, and mystical, intersubjective experiments, have always had the same political consequences. Eastern European conceptual art is politicized by the very fact of its critical and decentralized positioning in the political landscape controlled by the bureaucratic structure of the single-party political system.[17]

Obwohl die Konzeptkunst also durchaus eine internationale Erscheinung ist, und es auch inhaltlich bzw. methodisch starke Ähnlichkeiten gibt, so gibt es doch stark voneinander abweichende länderspezifische Merkmale, die sich aus unterschiedlichen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Eigenheiten ihrer Entstehung ergeben.

Man kann etwa von einer amerikanischen, in erster Linie New Yorker Art der Konzeptkunst sprechen als Post-Duchampsche Reaktion auf den Modernismus Greenberg'scher Prägung sowie als Kritik an einer zunehmenden Kommerzialisierung der Kunst. Die wichtigsten Vertreter dieser Richtung sind: Sol Lewitt, der die Verbindung von Minimal Art zur Konzeptkunst geschafft hat, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Ian Wilson u. a.

Die britische Konzeptkunst ist gekennzeichnet von einem stark theoretischen Zugang und der linguistischen Analyse, die in erster Linie von der Art&Language Gruppe entwickelt wurde.

In Italien wurde im Umfeld der Arte Povera eine Kritik im Geist der Neuen Linken am Kunstsystem und an den Kunstinstitutionen formuliert, während die Deutsche Konzeptkunst die mystischen Grenzen der Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft erforschte. Joseph Beuys, Hanne Darboven und Franz Erhard Walther können als Hauptvertreter genannt werden.

Die konzeptuellen Strömungen Ost- und Südosteuropas zur Zeit des Staatssozialismus weisen im Vergleich zu ähnlichen Erscheinungen auf der internationalen Bühne maßgebliche Unterschiede auf. Markt und Kapital spielten dort keine dominante Rolle, sie wurden gewissermaßen ersetzt von einer Über-Ideologisierung in allen gesellschaftlichen Bereichen. Die Konzeptkunst in ihrer kritisch-analytischen Ausformung und ihren Organisationsformen außerhalb der staatlichen Institutionen spielte dort die Rolle einer selbstreflexiven Schule. Die Subversion lag in einer selbstbestimmten und organisierten Geisteshaltung, die Möglichkeiten der alternativen Organisation des täglichen und künstlerisch-intellektuellen Lebens darstellte.

„Kunst als Idee" bot in Ländern mit autoritären politischen Systemen den Vorteil, dass man sich von den staatlichen Präsentationsräumen unabhängig machen konnte und eine bestimmte Autonomie der Kunst erreichte. Interne Gedankenprozesse, die ihre Bedeutung innerhalb von konkreten Kommunikationssituationen erlangen, sind ungleich schwerer greifbar und damit auch nicht zu überwachen oder sanktionieren. Neben der Gruppe 143 gilt dies in ähnlicher Weise für weitere Protagonisten der osteuropäischen Konzeptkunst, so etwa Jiři Valoch[18] und Karel Miler[19] in der Tschechoslowakei, Jerzy Ludwiński[20] in Polen oder Viktor Pivovarov in der UdSSR.

In gewisser Weise kann die Entmaterialisierung des Kunstobjekts auch als innere Oppositionshaltung bezeichnet werden. Die kreativen Freiräume, die in der Außenwelt nicht oder nur sehr bedingt verfügbar waren, verlagern sich in das eigene Bewusstsein und manifestieren sich in einer kritischen Geisteshaltung, die Konsequenzen für die Gestaltung der eigenen Existenz sowie ethisch motivierte Alternativen bietet. Ausstellungen oder Präsentationen dieser Kunst waren folglich weder von materiellen noch von logistischen Problemen abhängig, ihr informeller Charakter erlaubte eine rasche Organisation und somit ein Umgehen der offiziellen Strukturen und Orthodoxien, deren Funktionsweisen dadurch subvertiert werden konnten.

Erweiterungen – Werk, Künstler, Publikum

Mit den Antiform-Bestrebungen im Zuge von Minimal Art und Conceptual Art wir also eine scharfe Kritik am Modernismus als autonom und a-politisch formuliert und ein neues Kunstverständnis in Spiel gebracht. Herkömmliche Vorstellungen von Visualität, Repräsentation und Form erfahren eine radikale Ablehnung und Neubestimmung. Das konzeptuelle „Werk" ist in erster Linie Information, die der aktiven Partizipation eines Empfängers, des früheren Betrachters, bedarf. Das statische Verhältnis zwischen Bild an der Wand und betrachtendem und bewunderndem Zuschauer weicht in der Konzeptkunst einer kommunikationsorientierten Situation zwischen Sender-Empfänger, eine im Idealfall in beiden Richtungen sich vollziehende intellektuell-mentale Operation.

Die Ersetzung des Kunstobjekts durch sprachliche Propositionen hat das Feld der formalistischen Kritik vor ernsthafte Probleme gestellt. Mit ihrem auf Empfindung, Bildharmonie, Duktus und Emotion basierten Vokabular der Bildinterpretation konnte man der Konzeptkunst nicht habhaft werden. Ein ganzes Inventar kunstkritischer Fachjargons verlor seit Mitte der Sechzigerjahre konstant an Boden (was nicht heißen soll, dass die formalistische Kritik und auf visuelle Erscheinung aufbauende Bildkunst damit abgeschafft worden wäre. Sie verlor nur massiv an Einfluss und ihren Status als wertenden und bestimmenden Königsweg.)

Das Werk der Konzepkunst wird zur analytischen Propositionen, visuelle Perzeption zur linguistischen Definition: „The proposal inherent to Conceptual Art was to replace the object of spatial and perceptual experience by linguistic definition alone (the work as analytic proposition) and thus constituted the most consequential assault on that object`s visuality, its commodity status and its distribution form."[21]

Mit der endgültigen Verabschiedung der klassischen Objekt-Fixiertheit der modernen Kunst, die bereits von den historischen Avantgardebewegungen vorangetrieben wurde, scheint die „Krise der Moderne", wie sie in

Adornos 1970 posthum erschienener Ästhetischer Theorie in der Konzeptkunst endgültig zementiert zu sein: „Zum Selbstverständnis wurde, daß nichts, was Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht. (...) Ungewiß, ob Kunst überhaupt noch möglich sei; ob sie, nach ihrer vollkommenen Emanzipation, nicht ihre Voraussetzungen sich abgegraben und verloren habe."[22]

Anstelle des auf morphologischen Eigenschaften basierenden Kunst-Objektes tritt in der Konzeptkunst nun die Idee. In den *Paragraphen über konzeptuelle Kunst* liefert Sol Lewitt eine der ersten Abhandlungen über diese „Ideen-Kunst":

> In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea is a machine that makes the art. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless. It is usually free from the dependence on the skill of the artist as a craftsman.[23]

In Texten zur Kunst dieser Zeit tauchen neue Begriffe auf, in denen von der „Entmaterialisierung der Kunst"[24] die Rede ist, von „Post-Objekt-Kunst"[25] und von „Kunst als Idee"[26].

Lucy Lippards Notion des entmaterialisierten Kunst-Objekts beschreibt eine radikale Neubestimmung von Kunst-Arbeiten als Träger von Bedeutung unabhängig von ihrer morphologischen Erscheinung. Das entmaterialisierte Objekt ist vielmehr Information und Dokument der ihm zugrunde liegenden konzeptuellen Bedingungen, die seiner Realisierung vorausgehen.

Lawrence Weiner beispielsweise systematisiert mit folgenden Statements die Relationen zwischen Konzept und Realisation, die seinen Textwerken zugrunde liegt:

1. The artist may construct the piece
2. The piece may be fabricated
3. The piece may not be built

Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.[27]

Der Abschied vom traditionellen Kunst-Objekt bringt auch eine Veränderung der traditionellen Bereiche mit sich, in deren Wechselverhältnis sich Kunst im Allgemeinen abspielt:

- dem intentionalen Bereich des „Künstlers" – als Autor, als Produzent, als Hersteller,
- dem öffentlichen Bereich des Lesers – als Betrachter, Zuschauer, Publikum,
- dem institutionellen Bereich von professioneller Kritik, Galerie, Museum und Akademie.

„The practice of some significantly different form of art depended on the possibility of conceiving the intersection of a changed (sense of) artist with a changed (sense of) public, and of acting accordingly."[28]

Die traditionelle modernistische Trias des Kunstbetriebes umfasst folgende Teilbereiche, die lose miteinander verbunden sind:

1. der schaffende Künstler liefert ein Werk ab und macht es abhängig von der Bewertung eines
2. vermittelnden und wertenden Kritikers. Dieser „adelt" oder verwirft ein Werk und ist somit direkt verantwortlich für dessen
3. Eingang in den Kunstbetrieb, bestehend in erster Linie aus Galerien, Museen.

Die Funktion der Sprache

Parallel zu den Forderungen nach einer Ausweitung der Bestimmung künstlerischer Arbeit auf den Kontext ihrer Entstehung und Verbreitung, wird auch den bisher vorherrschenden Modellen der visuellen Bestimmung von bildender Kunst eine Absage erteilt. Visuelle Perzeption, einst als zentrales Merkmal der bildenden Kunst bestimmt, wird in der Konzeptkunst radikal in Frage gestellt und als modernistische Konvention entlarvt. An die Stelle der visuellen Repräsentation in Form etwa von Objekten oder anderer ästhetisch bestimmter

Verfahren, tritt in der Konzeptkunst die Materialität des sprachlichen Zeichens, oder um es mit den Worten von Joseph Kosuth zu sagen: „Der Inhalt des künstlerischen Gedankens wird durch die semantischen Eigenschaften der geschriebenen Sprache ausgedrückt." [29] Üblicherweise war die Sprache eine sauber abgetrennte Domäne, welche eher der Kunstkritik oder -theorie angehört, und nicht der Kunst an sich. In der Konzeptkunst wird diese Trennung aufgehoben. Kritik und Theorie werden als untrennbare Bestandteile der künstlerischen Arbeit begriffen, ja selbst zu einem zentralen Thema innerhalb des Kontextes Kunst gemacht.

Die bisher vorherrschende Sprachhierarchie besagte, dass es so etwas wie eine gegebene Aussage als Kernaussage gebe, die einem Werk eigen sei, und dass es verschiedener dechiffrierender „Hilfssprachen", also erkenntnisdeskriptiver Sprachvehikel, bedürfe, um diesen zentralen schöpferischen Bereich zu erklären und zu erhellen. Auf die (herkömmliche) bildende Kunst übertragen, würde dies bedeuten, dass das visuell Sichtbare, also ihre Form, Gestalt, Morphologie ihre primäre Sprache sei, während die herkömmliche verbale Sprachform, d. h. jene der sprachlichen Zeichen, die Funktion einer sekundär erklärenden Hilfssprache habe.

In der Konzeptkunst wird dieses hierarchische Modell der Sprachen aufgelöst und die Kunsttheorie und -praxis als nicht voneinander trennbare Bereiche gesehen.

Dabei geht es auch um die Wiedererlangung der Autonomie des Künstlers über seine Arbeiten, seine Ideen und die daraus resultierende Abkapselung von der Kunstkritik und der Figur des Kunstkritikers, der bisher die Aufgabe innehatte, den Künstlern gewissermaßen ihre eigenen Werke zu erklären, indem er eine formale und kontextuelle Analyse, die „Intentionen des Künstlers", den metaphorischen Gehalt des Bildes u. s. w. entschlüsselte und das Kunstwerk aufgrund dieser Parameter für mehr oder weniger gelungen attribuierte. Die Frage „Was wollte der Künstler damit sagen" erübrigt sich in der Konzeptkunst bzw. wird ihres spekulativen Gehalts entledigt. In der Konzeptkunst können Theorie der Kunst und Praxis der Kunst nicht mehr als voneinander getrennte Bereiche gesehen werden, sondern es besteht vielmehr ein inklusives und kein exklusives Verhältnis zwischen ihnen, das unter dem Begriff Theoretische Praxis zusammenfällt. „Innerhalb des Rahmens „konzeptueller Kunst" sind die Anfertigung von Kunst und die Anfertigung einer bestimmten Art von Kunsttheorie häufig ein und derselbe Vorgang."[30]

Die Sprache und der sprachphilosophische Zugang der 60er-Jahre gehören so zu den zentralen inhaltlichen und theoretischen Bezugspunkten der neuen Gedankenkunst, und Ludwig Wittgenstein zu den wichtigsten Denkern und Theoretiker, auf die Bezug genommen wird. Joseph Kosuth war es, der die konzeptuelle Kunst als Tautologie bezeichnete, in der die Kunst wie jede andere Proposition auch behandelt würde, und Pincus Witten sieht in der Frage der Kunst als linguistische Struktur das bestimmende Element, welches die „ontologische Phase der Konzeptkunst" durch die „epistemologische Phase der Konzeptkunst" ablöste.[31]

Auch wenn Sprache und Kunst verschiedenen Symbolsystemen (Goodman) angehören, so können sie strukturell doch miteinander verglichen werden: „Language is not plastic art but both are forms of human behaviour and the structures of one can be compared to the structures of the other.", schreibt Robert Morris 1970 in *Artforum* über die wechselseitige Beziehung von Sprache und Kunst. [32]

In der Konzeptkunst wird das Kunstobjekt durch den Diskurs ersetzt. Sprache wird nicht als Ausdrucksmittel oder explanatorisches Hilfsvehikel benutzt, sondern die Kunst als solche wird „sprachähnlich" (*languagelike*), womit impliziert wird, das die Kunst Teil einer umfassenden gesellschaftlichen Praxis ist und nicht eine individuell-expressive Aktivität.

Sprache hat in der Konzeptkunst den Charakter einer „Metasprache", also die Funktion über die Sprache selbst zu sprechen. So wie Konzeptkunst als „Kunst über Kunst" bezeichnet wird, so funktioniert der Gebrauch der Sprache auf einer Ebene zweiter Ordnung, um über die Sprache und ihre Funktion als solche zu reflektieren. Dabei steht die Metasprache nicht außerhalb des „Werks", sie ist intrinsisches Element desselben.

In Wittgensteins *Tractatus* heißt es dazu: „4.01 Der Satz

ist ein Bild der Wirklichkeit. Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken."[33]

Wittgenstein verbindet mit seiner Analyse der Sprache den Anspruch, mit den Grenzen der Sprache auch die Grenzen des Denkens und damit der Welt aufgezeigt zu haben.

Die These, dass alles Erkennbare bereits sprachlich vermittelt sei, wird beispielsweise in Joseph Kosuths *Investigations* Ausstellung von 1967 illustriert. In „One and three chairs", einer mittlerweile zur Ikone der Konzeptkunst gewordenen Arbeit, liefert Kosuth 3 unterschiedliche Arten der Präsentation eines Stuhls: ein Stuhl (das Objekt) steht gleichwertig unterhalb der Fotografie eines Stuhles an der Wand und einer vergrößerten und auf Fotopapier gedruckten Lexikondefinition des Lemmas „Stuhl". Kosuth durchbricht mit dieser Arbeit die Referentialität der Sprache und weist auf die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens hin. Das Zeichen verweist bei Kosuth nicht mehr auf eine außersprachliche Wirklichkeit, sondern thematisiert die Relation der Zeichen untereinander.

Der „tautologische Wittgenstein" des *Tractatus* hatte also einen enormen Einfluss auf die frühe Konzeptkunst, während seine *Philosophischen Untersuchungen*, die 1953 posthum erschienen sind, erst relativ spät zur Kenntnis genommen wurden. Dort widerlegt Wittgenstein seine Auffassungen aus dem *Tractatus* und verfolgt einen performativen Ansatz von Sprache. Er führt das „Sprachspiel" ein, das hervorheben soll, dass das Sprechen der Sprache ein „Teil ist einer Tätigkeit oder einer Lebensform". Als Folge dieser Erkenntnis muss also auch eine Kritik an der Gesellschaft, die sich durch die Mittel der Sprache formuliert zumindest zweifelhaft sein, da ebendiese Sprache diese Wirklichkeit selbst mitkonstruiert.

Oswald Wiener paraphrasiert Wittgensteins Sprachtheoreme folgendermaßen: „Der Satz

kann die logische Form nicht darstellen, sie spiegelt sich in ihm. Was sich in der Sprache spiegelt, kann sie nicht darstellen. Was sich in der Sprache ausdrückt, können wir nicht durch sie ausdrücken."[34]

Wittgensteins Methode der logischen Beschreibung oder Philosophie stellt einen wichtigen Bezugspunkt für die Konzeptkünstler dar. In seinen *Philosophischen Untersuchungen* taucht die Frage auf: „Was ist ein Spiel?". Gemäß einer herkömmlichen theoretischen Antwort würde man sich als Antwort darauf eine deskriptive Ansammlung von Eigenschaften erwarten, die allen Spielen gemeinsam sei. Wittgenstein hingegen geht von der sprachlichen Verwendung des Wortes Spiels aus und führt das Kartenspiel, das Ballspiel, die Olympischen Spiele, das Brettspiel etc. an und konstatiert, dass es unmöglich sei, einen gemeinsamen Nenner zu finden, der auf alle Spiel-Arten gleichermaßen zutreffen würde. Vielmehr schlägt er den Begriff Familienähnlichkeiten vor, „eine Folge oder ein Netz von überlappenden Übereinstimmungen zwischen verschiedenen Gegenständen, die zwar unter einen gemeinsamen Begriff fallen, aber nicht unbedingt ein gemeinsames Merkmal aufweisen."[35]

Kartenspiele sind wie Brettspiele in einigen Punkten, aber nicht in allen. Einige Spiele sind unterhaltsam, andere nicht, bei vielen gibt es Gewinner oder Verlierer, aber nicht bei allen, trotzdem ist die Bezeichnung „Spiel" dazu geeignet, die Vielfalt der unterschiedlichsten Vertreter dieser Gattung unter diesem Begriff zusammenzufassen, der anstelle einer eindeutigen Entität ein komplexes Netzwerk von Eigenschaften und Ähnlichkeiten bezeichnet, die mehr oder weniger lose miteinander in Beziehung zueinander stehen.

Für Morris Weitz ist demzufolge jede Theorie der Ästhetik, die eine Definition dessen was Kunst sei zum Ziel hat, a priori zum Scheitern verurteilt, da ein solches Unternehmen impliziert, dass es möglich ist, jene Elemente und Charaktereigenschaften festzustellen, die jedem Kunstwerk eigen sind. Eine solche Theorie der Exklusion könne zu keinem befriedigendem Ergebnis kommen, da es ein in sich geschlossenes System von Kunst annimmt, das in der Realität nicht existiert: „[ ) aesthetic theory is a logically vain attempt to define what cannot be defined, to state the necessary and sufficient properties of that which has no necessary and sufficient properties, to conceive the concept of art as closed when its very use reveals and demands its openness."[36]

Eine zeitgemäße Ästhetik, die sich mit den Bedingungen der Kunst beschäftigt, muss ebenfalls einen solchen Ansatz verfolgen. Nach der Frage „Was ist Kunst?“ gibt es also keine befriedigende Antwort und üblicherweise erfolgt der Beweis der Zugehörigkeit zum „Sprachspiel Kunst“ oder zur „Kunstwelt“ aufgrund von Exemplifikationen. „Knowing what a game [art] is is not knowing some real definition or theory but being able to recognize and explain games [art] and to decide which among imaginary and new examples would or would not be called „games“ [„art“]“.[37]

Der Ausgangsfrage nach dem „Was ist Kunst?” muss also ersetzt werden durch Fragen nach der Art des Konzepts von Kunst. Es geht um die Erklärung der Beziehungen zwischen unterschiedlichen Konzepten und der Bedingungen ihrer Anwendung. Mit Wittgenstein gesprochen geht es nicht um die Frage „Was ist die Beschaffenheit eines philosophischen x?“ oder „Was bedeutet x?“, sondern nach der Art der Verwendung oder der Benutzung dieses „x“, oder nach der Rolle von „x“ in der Sprache. „Thus, in aesthetics, our first problem is the elucidation of the actual employment of the concept of art, to give a logical description of the actual functioning of the concept, including a description of the conditions under which we correctly use it or its correlates.”[38]

„Kunst“ muss als offenes System verstanden werden, das einem ständigen Wandel unterworfen ist, ein Wandel, der nicht auf der Abfolgen von -Ismen oder Bild-Stilen beruht, sondern den Wandel der Kunst-Konzepte, ihre Bedeutungen zu einer bestimmten Zeit und ihre Beziehungen zu ihrem Umfeld reflektiert.

Die Neue Kunstpraxis in Jugoslawien

Seit dem Austritt aus dem *Kominform* (Informationsbüro der Kommunistischen und Arbeiterparteien) am 28. Juni 1948 war Jugoslawien der „andere“ sozialistische Staat. Für die Länder des Westens eine Verwirklichung des Sozialismus mit menschlichem Antlitz, Liebkind und Vorbild für viele, v. a. linke Intellektuelle im Umkreis der Frankfurter Schule. In den realsozialistischen Staaten Ost- und Südosteuropas stellte Jugoslawien ein Ideal der Freiheit dar, ein Land, in dem Reisefreiheit herrschte und wo es Meinungsfreiheit gab.

Kulturell nach Westeuropa und den USA ausgerichtet und politisch nach der so genannten Dritten Welt, kam dem Land unter Josip Broz Titos Herrschaft die Rolle eines Pufferstaates zwischen dem Ostblock und dem Westen zu, die sich ab 1961 in der Bewegung der „Blockfreien Staaten“ manifestierte. Das Kernstück dieses jugoslawischen Wegs war das so genannte Prinzip der Selbstverwaltung, d. h. die Idee vom Absterben des Staates und dem Aufbau der Gesellschaft, was zu neuen Modellen der gesellschaftlichen Organisation führen sollte. Trotz eines gewissen Pluralismus auf gesellschaftlicher Ebene blieb der umbenannte „Bund der Kommunisten Jugoslawiens“ die alleinige Macht im Land, die für den Zusammenhalt des Landes und die ideologische Richtigkeit des Systems verantwortlich war.

Vollzog sich die Entwicklung in der jugoslawischen Kunst im 20. Jahrhundert großteils parallel zu den internationalen Erscheinungen, so vollzog sie sich doch in einem spezifischen Umfeld, welches unweigerlich Auswirkungen auf die Kunst und die Fragestellung innerhalb dieses Umfelds hatte. Das System bestand im Wesentlichen aus denselben institutionellen Einrichtungen wie im Westen, also Akademien, Museen, Galerien, jedoch mit zwei gewichtigen Unterschieden: einerseits gab es keinen Kunstmarkt, andererseits kein Kapital, welches Kunst ankaufen konnte.

Wenngleich es auch keine direkten politischen Eingriffe auf den Kunstbetrieb in Form einer eigenen Zensurbehörde gab, die Kunst sich also vermeintlich frei und in verschiedene Richtungen entwickeln konnte, wurde trotzdem Einfluss darauf genommen. Dies geschah in erster Linie durch die Unterstützung oder Ablehnung bestimmter Initiativen und Künstler. Dies bewirkte die Schaffung eines dominierenden Wertesystems in Form modernistischer Kunst, die sehr bald als Liebkind der offiziellen Kulturpolitik fungierte. „Es war aber nicht der Modernismus im eigentlichen historischen Sinn, son-

dern modifizierter oder ästhetisierter Modernismus, in dem die ideologische und politische Elite ihre neue Repräsentation fand. Diese Elite bevorzugte eine ‚reine Kunst', die sich nur um sich selbst drehte, die soziale und politische Sphäre nicht berührte und demnach harmlos für das Regime war."[39] Einerseits erfüllte diese entpolitisierte Kunst die Funktion als Alternative zum Sozialistischen Realismus, andererseits galt sie als modern genug, um auch im Westen anerkannt zu werden.

Die Generation junger Künstler hingegen, die gegen Ende der 1960er Jahre das Parkett betrat, lehnte diese Auffassung von Kunst als reine Produktion ästhetischer Objekte vehement ab und stellt die herrschenden Paradigmen dieser als harmlos und dekorativ verstandenen modernistischen Strömungen radikal in Frage.

Der Begriff der Neuen Kunstpraxis oder (Neuen künstlerischen Praxis) charakterisiert den Zeitraum von etwa 1968 bis in die Mitte der 70er-Jahre und wird von Caterine Millet zum ersten Mal in dem Text *Konceptualna umetnost kao semiotička praksa* benutzt[40] sowie von Ješa Denegri weiter ausgeführt, der damit eine Vielfalt innovativer künstlerischer und kunsttheoretischer Tendenzen bezeichnet, die von Konzeptkunst, Body-Art, Performance über Arte Povera und Land-Art zu Neo-Dada und Fluxus reichen. Im Zuge der Zagreber Ausstellung *Nova umjetnička praksa 1966-1978* fand eine erste umfassende Historisierung dieser neuen Tendenzen in der jugoslawischen Kunst statt.

Der gemeinsame Nenner dieser heterogenen Erscheinungen im jugoslawischen Kontext liegt in einer kritischen Hinterfragung der bestehenden künstlerischen Praktiken sowie der Kunst und ihrer Formensprache im Allgemeinen. Im Unterschied zur Institutionenkritik der westeuropäischen und US-amerikanischen Konzeptkünstler, welche sich in erster Linie der zunehmenden Kapitalisierung des Kunstfeldes entziehen wollten, und in der Objektfixiertheit der modernen Kunst eine Apologie des kapitalistischen Systems und seiner Institutionen erkannten, ist die Institutionenkritik der ost- und südosteuropäischen Konzeptkunst anders gelagert. Neben den Kunstinstitutionen stellte die Ubiquität des Institutionellen per se ein Problem dar. Da alle staatlichen Institutionen dasselbe Ziel, nämlich die Wahrung und Verbreitung der sozialistischen Idee verfolgten, beschränkte sich die Kritik nicht nur auf die Kunstinstitutionen, sondern sie stellte zudem eine umfassende Ablehnung des Einflusses der Machthaber auf den Bereich und die Inhalte der Kunst dar.

Die Protagonisten der Neuen Kunstpraxis sind die Opposition zu dem von oben verordneten „Sozialistischen Modernismus" oder „Sozialistischen Ästhetizismus", die offizielle jugoslawische Kunst-Doktrin dieser Jahre. Sie sind Teil einer lebendigen Gegenkultur, die abseits des institutionalisieren Kunstbetriebes einen radikal neuen Kunstbegriff für eine sich verändernde Gesellschaft fordert und vorantreibt. In gewisser Weise erfährt die alte avantgardistische Losung von der Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben eine Reaktualisierung in einem neuen Kontext. Museen, Institutionen, Akademien – die Rückzugsorte der „roten Bourgeoisie" – werden abgelehnt, die Suche nach neuen, nicht „verunreinigten" Räumen führt die Kunst in den öffentlichen Raum, auf die Straßen und Plätze der Stadt zurück. Die künstlerische Aneignung des öffentlichen Raumes soll neue semantische Beziehungen zwischen dem Individuum und seinem Umfeld thematisieren.

Interessanterweise war es nicht das große städtische Zentrum Belgrad, wo man das Aufkommen der Neuen Kunstpraxis am ehesten vermuten würde, sondern die nordserbische Provinz Vojvodina. In der Hauptstadt Novi Sad, aber auch in den Städten Subotica und Zrenjanin, bildeten sich genuine neoavantgardistische Künstlerbewegungen, die sich parallel zu den internationalen Entwicklungen und auf Augenhöhe mit diesen konstituiert hatten. Als Epizentrum und Kristallisationspunkt funktioniert dabei das studentische Jugendkulturzentrum Tribina Mladih, welches seit 1956 bestand. Im Umfeld des von Bogdanka und Dejan Poznanović geleiteten Zentrums fanden Debattierrunden, Vorträge und Ausstellungen statt. Das Zentrum bot den jungen Künstlern eine Plattform und Bühne für ihre Arbeiten und ein Publikum für Diskussionen.

Weiters erschienen im Umfeld von Tribina Mladih die zentralen Zeitschriften für dieses Umfeld. Polja (Felder)

und Uj Symposion (Neues Symposion) versammelten kunsttheoretische Schriften in Übersetzung (etwa die bahnbrechenden *Notes on Conceptual Art* von Sol Lewitt) sowie die von den Herausgebern versammelten *Letters*, in denen die neuesten Trends der zeitgenössischen Kunst vorgestellt wurden und Berichte über die Biennale in Venedig oder die Dokumenta in Kassel erschienen. Ab Mitte der 70er-Jahre änderte sich die Rolle von Tribina Mladih. Im Zug der verschärften politischen Situation[41] wurde daraus ein gewöhnliches Kulturhaus – dom kulture genannt – wie es in beinahe jeder größeren Ortschaft eines gab.

Im Bereich der Kunst waren die jugoslawischen Hüter der Kommunistischen Revolution allgemein etwas nachsichtiger als bei den Filmproduzenten, da sie davon ausgehen konnten, dass die jungen Künstler der „Neuen Kunstpraxis" allgemein mit weniger Öffentlichkeit rechnen konnten als ein Film, der im ganzen Land projiziert würde. Doch finden sich auch hier eklatante Beispiele der politischen Einflussnahmen und Repression. Die schärfsten Sanktionen betrafen dabei die Novi Sader Konzept-Aktivisten der Kôd-Gruppe Slavko Bogdanović und Miroslav Mandić, und sie bedeuteten gleichzeitig das Ende der Neuen Kunstpraxis in Novi Sad.

Miroslav Mandić hatte in *Uj Sjmposion* vom September 1971 einen auf Ungarisch übersetzten Text unter dem Titel *Vers a Filmről* (*A poem about the film – a sonnet or 14 stanzas*), veröffentlicht, der eine für die Kôd -Gruppe kennzeichnende Subversion im Bezug auf den jugoslawischen Film darstellte. Aufgrund dieses und weiterer Texte kam es zum Verbot der Nummer. Der Text beinhaltete u. a. den Filmvorschlag, ein Foto Marschall Titos in Großaufnahme für zwei Stunden frontal zu filmen. Am Ende sollte ein Sprecher Folgendes sagen: „Das war Josip Broz Tito." Dies wurde neben anderen Textstellen als Angriff des Künstlers gegen das Organ des jugoslawischen Staates und als subversiver Akt klassifiziert. In der Folge wurde Miroslav Mandić zu einer Gefängnisstrafe von 10 Monaten verurteilt. In der Urteilsbegründung heißt es, der Film würde einen Angriff auf die Ehre und das Ansehen des Präsidenten und des Volks sowie auf die Bilder und Symbole der Republik Jugoslawiens darstellen.[42]

Slavko Bogdanović sah in der Dekonstruktion der pragmatischen Alltagssprache der Kultur und Politik keine sich selbst genügende ästhetische Operation, sein Ziel war der direkte Angriff auf den institutionellen Bereich der Kulturpolitik, was im konkreten Fall jenen der Stadt Novi Sad entspricht.

Aufgrund seines Textes „Pesma underground tribina mladih novi sad" (*The Poem of the Underground Youth Stands Novi Sad*), der in der Studentenzeitung *Index* abgedruckt war, wurde Bogdanović aufgrund des Verstoßes gegen das Medien- und Pressegesetz zu 8 Monaten Haftstrafe verurteilt. Die besagte Ausgabe der Zeitschrift durfte in der Folge nicht erscheinen, sodass sich die paradoxe Situation ergibt, dass die Verurteilung aufgrund eines Textes vorgenommen wurde, der nie die Öffentlichkeit erreichte. Die Folgen dieses Prozesses führten zudem zur Entlassung der gesamten Redaktionsmannschaft des Jugendkulturzentrums *Tribina Mladih* und somit auch zum Ende der experimentellen und konzeptuellen Kunst in Novi Sad.[43]

Das Phänomen der Gruppen

Nicht weniger als 15 Künstlergruppen können allein in Serbien zur „Neuen Kunstpraxis" gezählt werden, darunter: Bosch+Bosch, KOD, (3, (3 KOD, Ekipa A³, Verbumprogram, Grupa Januar, Grupa Februar, informelle Gruppe der 6 Künstler, MEČ, Slowakische Gruppe der Visuellen Poeten, Alternative Kommunikation, Signalisten, Zrenjaniner Textualisten, Grupa 143.

In den übrigen jugoslawischen Teilrepubliken, vor allem in Slowenien und in Kroatien gab es ebenfalls zahlreiche Vertreter der Neuen Kunst dieser Zeit, wobei die slowenische OHO-Gruppe[44] die bekannteste und einflussreichste Gruppe dieser Art im ehemaligen Jugoslawien war, die auch im Ausland rezipiert wurde und u. a. an der legendären *Information*[45]-Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art teilgenommen hatte. Am Sprung zu einer internationalen Karriere zog sich die OHO-Gruppe in der Folge von der Kunstszene zurück und etablierte

eine Kommune in Šempas, in der die Einheit von Leben-Kunst-Natur-Kosmos gelebt und praktiziert wurde.

Die Organisation als Künstler-Gruppe mit einem gemeinsam getragenen Programm und geteilten Überzeugungen stellt im Kontext des Realsozialismus eine Opposition zu der allgegenwärtigen und institutionalisierten ideologischen Kollektivität in allen gesellschaftlichen Bereichen dar. Während das Individuelle in den Kombinaten und Arbeitskollektiven auf ein Minimum reduziert wurde, sind in den Künstlergruppen die Interessen und Anstrengungen des Einzelnen gleichzeitig die Basis und Notwendigkeit für die Gruppe, die darauf aufbaut und versucht subjektive Positionen in den Rahmen der gemeinsam formulierten Inhalte zu integrieren.

Die Erfahrung eines Einzelnen können in der Gruppe multipliziert werden. Der Einzelne ist nicht nur auf eigenen Beobachtungen und Erkundungen angewiesen, sondern er kann innerhalb der Gruppe auf dem Wissen der Gruppe aufbauen, sich der Diskussion in einem größeren Rahmen stellen, die eigenen Ergebnisse überprüfen und mit denen der anderen Mitglieder in Verbindung bringen.

Der Reflexion des Gruppencharakters der Gruppe 143 sowie den sich daraus ergebenden Dynamiken und Konflikten wird in der Arbeit der Gruppe selbst ein großer Stellenwert eingeräumt. Das Verhältnis von Individuum-Gruppe sowie von Gruppe-Gesellschaft ist Gegenstand zahlreicher Auseinandersetzungen und theoretischer Umkreisungen.

Tatsache ist, dass die Gemeinschaft, wie bereits angesprochen, dem Charakter einer „Bruderschaft im Geist" entspricht und idealistischer Natur war, und kein Zweckbündnis, welches Erleichterungen für den Fortgang der jeweils einzelnen Karrieren versprach, sozusagen als Sprungbrett für eine individuelle Künstlerlaufbahn.

Die Kollektivität der Gruppe entspricht im Selbstverständnis der Gruppe 143 auch ihrem Charakter als Alternative und offene Opposition zu den institutionellen Bildungseinrichtungen, sie erfüllt einen edukativen Anspruch im Sinn der Selbstbildung.

Gleichzeitig kann die Gruppe als Alternative zur Propagierung des Mythos des Individual-Genies gesehen werden, welches die Kunst- und Kulturgeschichte der Moderne geprägt hat. Die einsame Kammer des Spitzweger'schen Armen Poeten, mit seinen Implikationen des von der Außenwelt getrennt schaffenden Denkers, der eine distanzierte Distanz zu der von ihm betrachteten Gesellschaft einnimmt, erfährt mit den kollektiv getragenen Programmen der zahlreichen Künstlergruppierungen eine radikale Ablehnung.

Die Kollektivität der Gruppe soll nicht zur Annahme verleiten, dass die einzelnen damit assoziierten Individuen ebenfall inhaltlich Träger von gemeinschaftlichen Ideen sind, und dass sich diese nicht voneinander unterscheiden würden.

Das Gegenteil ist der Fall. Wenn zwar die Arbeitsweise und wohl einige Basisannahmen bzw. -zugänge von allen Mitgliedern geteilt werden, so unterscheiden sich die individuellen Bestrebungen und Schwerpunkte teilweise radikal voneinander.

Innerhalb der Gruppe 143 findet man so scheinbar unvereinbare weltanschauliche oder inhaltliche Konzepte aufeinandertreffen, die auf dem ersten Blick schwer untereinander kompatibel sind. Der streng analytisch-logische Zugang von Čekić oder Šuvaković scheint mit der utopisch-idealistisch angehauchten Rhetorik im Geist der Post-68er-Gegenkultur von Biljana Tomić zeitweise ebenso wenig vereinbar zu sein wie zu den Arbeiten von Maja Savić oder Paja Stanković, die der Hippiekultur nahe standen und gleichzeitig strikt prowissenschaftlich-positivistisch dachten.

Die Probleme und Konflikte, die sich durch das „Miteinander-Reden" ergeben, werden aufgezeigt und öffentlich gemacht; in Analogie zum Verständnis von Art&Language, welche die Demonstration des Öffentlichkeitscharakters der Intersubjektivität als vorrangig betrachten, gilt dies auch für die Gruppe 143: „[ ] die Schwierigkeiten des Miteinander-Redens öffentlich aufzeigen: ihren Öffentlichkeitscharakter demonstrieren. Das öffentliche Paradigma und die Ablehnung der ‚Privatsprache' sind als methodologische These des Art-Language-Instituts[46] von grundlegender und zentraler Bedeutung. „[ ] Man kann von den Problemen sagen, sie seien formal mit einer Erfordernis bestimmter ideologischer Notwendigkeit (Objektivität) verknüpft.[47]

Das Studentische Kulturzentrum in Belgrad (SKC) als Sammelbecken der neuen Avantgarde

Die Gründung und Etablierung der so genannten studentischen Kulturzentren in den verschiedenen städtischen Zentren des titoistischen Jugoslawiens ist eine Besonderheit der Kulturpolitik im Selbstverwaltungssozialismus und in Belgrad als eine der direkten Folgen der Studentenunruhen von 1968 zu sehen. In Zagreb bestand ein solches Zentrum bereits seit den frühen Sechzigerjahren, ebenso in Novi Sad, und in Ljubljana kam es erst Ende der 197Oer-Jahre zur Gründung eines solchen Zentrums.

In diesen relativ autonomen Zentren konnte Kritik am vorherrschenden Modell des Staatssozialismus und dessen Bürokratie und Passivität formuliert werden, doch wurde diese von den Institutionen als jugendlicher Übermut und exotisch und somit als ungefährlich abgetan. Die Kulturzentren waren gleichzeitig ein Hort der freien künstlerischen und gesellschaftlichen Ideen und ein „Ghetto“[48] im sozialistischen Alltagsleben. Den staatlich propagierten progressiv-modernistischen Tendenzen, die als Sozialistischer Modernismus gefördert wurden, wurden modernismuskritische und selbstbestimmte Haltungen im Geist der Neuen Kunstpraxis gegenübergestellt, die sich an den aktuellsten internationalen Tendenzen der Neoavantgarde und Konzeptkunst orientierten.[49]

Nachdem Tribina Mladih, das Novi Sader Pendant zum Belgrader SKC (*Studentski Kulturni Centar*) im Jahr 1973 aufgrund zunehmenden politischen Druckes seine Türen schließen musste, verlagerte sich das Kunst-Geschehen nach Belgrad.

Das SKC, das 1971 mit der Ausstellung *Drangularijum* eröffnet wurde, vereinigte zahlreiche unterschiedliche Initiativen, Gruppierungen und Positionen unter einem Dach, die sich unterschiedlichster Medien und Disziplinen bedienten und auch inhaltlich oft gegensätzliche Positionen vertraten. Es ist eine hybride Mischung mikrosozialer Beziehungen und individueller Zugänge, zusammengehalten durch den Ort des Kulturzentrums selbst, die den pluralistischen Charakter der Siebzigerjahre widerspiegeln. Nach dem Vorbild des Londoner Institutes für zeitgenössische Kunst (ICA)[50] bestand die Struktur des Studentischen Kulturzentrums, das von Anfang an als professionelle Institution konzipiert war, aus 6 Teilbereichen mit je eigenen Kuratoren und Mitarbeitern: Architektur, Design, Visuelle Kunst, Musik, Theater und Film. Die zwei Ausstellungen *Drangularijum* (Juni 1971) und die von Nena Balijković und Braco Dimitrijević kuratierte Konzeptkunst-Präsentation In another moment (September 1971) sind die zwei großen Ereignisse im ersten Jahr des Kulturzentrums, die das Profil der nachfolgenden Aktivitäten maßgeblich mitprägten.

Drangularijum stellt eine Post-Duchampsche Strategie der Hinterfragung und Problematisierung untypischer Kunst-Objekte dar. Die teilnehmenden Künstler, unter ihnen Marina Abramović, Raša Todosijević, Zoran Popović, Neša Paripović etc., stellten mitgebrachte liebgewonnene Objekte aus, unter anderen eine Fahne des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens, Stiefel, Handschuhe, eine Freundin, einen Brief über künstlerisches Schaffen u. s. w.

In Another Moment, die vorher bereits in Zagreb (am 23. April 1971) im Haustor der Frankopanska-Straße 2a als außerinstitutionelles Ereignis und gleichzeitiges Kunst-Konzept zu sehen war, ist ein frühes Beispiel für die gemeinsame Präsenz internationaler Konzept-Größen (Sol Lewitt, Daniel Buren, Joseph Beuys, Lawrence Weiner, Barry Flanagan) und jugoslawischer Vertreter dieser Richtung (OHO-Gruppe, 3-Kôd, Goran Trbulja, Braco Dimitrijević).

Das Kunstprogramm des SKC wurde von 2 unterschiedlichen, als Galerien bezeichneten, Initiativen getragen. Auf der einen Seite die SKC-Galerie, auf der anderen die Galerija Srećna nova umetnost (*Happy New Gallery*). Es gab eine kontinuierliche Zusammenarbeit und gegenseitige Unterstützung der beiden Galerien, andererseits herrschte aber auch ein Konkurrenzverhältnis zwischen ihnen, das sich in verschiedenen Initiativen ausdrückte, die bestimmte Künstler an die eine oder andere Galerie binden sollten.



Vladimir Nikolić na sastanku grupe 143, januar 1979.
Vladimir Nikolić at a meeting of Group 143, January 1979

Stark verallgemeinernd ausgedrückt promovierte die SKC-Galerie ein elitistisches und experimentelles Programm, während die *Galerija Srećna nova umetnost* sich stärker an pop-kulturellen Aspekten der Massenkultur und des künstlerischen Experiments anlehnte.

Die Gemeinsamkeit der künstlerischen Initiativen, die sich in Form von Festivals, Ausstellungen, Seminaren, alternative Bildung im Sinn der Postpädagogik, vollzogen, liegt darin, dass die teilhabenden Künstler und Mitarbeiter einen Bruch sowohl mit den Neoavantgarde-Erscheinungen der späten Fünfziger und frühen Sechzigerjahre als auch mit jenen Tendenzen des gemäßigten oder ästhetischen Modernismus vollzogen, welche den damaligen Mainstream darstellten. Im SKC fanden jene eine Plattform, die in Folge der Post-68er-Ereignisse eine politisch kritische Haltung an den Tag legten und sich konzeptuellen und analytischen Fragen der Kunst und des allgemeinen Bewusstseins zuwandten.

Im Rückblick und Selbstdarstellungen oft als Hort der Gegenkultur und als liberaler Freiraum innerhalb des totalitären politischen Systems bezeichnet, hatte das SKC gleichzeitig einen hochoffiziellen Charakter und wurde über die Universitäten von öffentlichen d. h. staatlichen Geldern am Leben erhalten. Oft waren es junge Parteikader, die unter dem Eindruck der 1968er-Ereignisse versuchten, „eine ideologische Brücke zu der immer stärker in Erscheinung tretenden Neuen Linken zu schlagen".[51]

Trotzdem ist die Entwicklung der Neuen Kunstpraxis und experimentellen Kunstrichtungen der 1970er-Jahre in Belgrad nicht ohne das SKC zu verstehen.[52] Dies liegt am hybriden Charakter dieser Einrichtung: Einerseits ein Biotop und Zentrum der alternativen künstlerischen, sozialen und politischen Debatten und Fraktionen, war es andererseits eben ein öffentlich finanziertes Kulturzentrum mit begrenzter Öffentlichkeit, das als Art überblickbares „Reservat" bestehen konnte, oder, mit den Worten von Miško Šuvaković ausgedrückt: „Das Studentenkulturzentrum war für viele Jahre ein Ort der experimentellen, polymedialen, interdisziplinären und der



Neša Paripović i Maja Savić na sastanku grupe 143, januar 1979.
Neša Paripović and Maja Savić at a meeting of Group 143, January 1979

konzeptuellen Erforschung. Es war gleichzeitig ein Ort „der neuen freien Kunst" und ein Reservat, in welchem die Parteiführung des sozialistischen Jugoslawiens seine Offenheit und Bereitschaft bewies, die Kulturpolitik den neuen und emanzipierten Prozessen der internationalen Kunstszenen anzupassen."[53]

Im Zuge des April-Treffens (*April Meetings of Expanded Media*)[54] von 1974, jenem Jahr als unter anderem Joseph Beuys, Barbara Reise u. a. teilnahmen, herrschte eine gewisse Ekstase der Freiheit unter Belgrads Kulturschaffenden. Die internationale Besetzung der Zusammenkünfte, die Atmosphäre von Offenheit und Zeitgeist schienen den Eindruck einer erfolgreichen Symbiose zwischen realem Sozialismus und individueller Selbstbestimmung zu untermauern, also den Erfolg des jugoslawischen Weges zu bestätigen. Der bekannte italienische Kunsthistoriker und -theoretiker Achille Bonito Oliva ergriff während einer Veranstaltung das Wort und versetzte dieser Aufbruchstimmung einen Dämpfer, indem er das SKC als Reservat abseits der sozialen Wirklichkeit bezeichnete: „But, that is not true. You are in a reservation which is completely closed and isolated from the culture in which it takes place, and the socialist bureaucracy shows by using you that it appreciates international art, but, actually, keeping its moderate modernist or social modernist practice away from you."[55] Seine Worte riefen einiges an Entgeisterung und Unverständnis hervor, waren sich die Organisatoren doch einig darin, dass es wohl in ganz Jugoslawien keinen vergleichbaren Hort gäbe, an dem sich die neuesten lokalen Tendenzen in den Künsten mit den internationalen Ereignissen auf selber Augenhöhe begegnen können.

Ješa Denegri, in den Siebzigerjahren Kurator am Museum für Moderne Kunst in Belgrad und später Professor an der Belgrader Kunstakademie, der die junge Künstlergeneration seit Mitte der Sechzigerjahre kommentierend und unterstützend begleitete sowie eine wichtige Vermittlerrolle westlicher Kunsttendenzen und -theorien spielte, erteilt beiden radikalen Positionen, jener des „Reservats" sowie jener der „absoluten Freiheit", eine

Absage. Er stellt die „konservative“ Perspektive jener, die das SKC als staatliches Projekt zur Kanalisierung der jugendlichen Energien sahen jener „idealistischen“ gegenüber, die im Zentrum ein großangelegtes Experiment der grenzenlosen Freiheit sahen, innerhalb dessen „die Blume der alternativen Gegenkultur“ blühte.[56]

Laut Branislav Dimitrrijević können die unterschiedlichen Tendenzen, die in den Siebzigerjahren innerhalb des SKC aufeinandertrafen und durchaus nicht immer für ein konfliktfreies und harmonisches Klima sorgten, in drei Richtungen unterteilt werden[57]:

1. Das SKC als Treffpunkt der radikalen Jugendkultur und des politischen Establishments. Diese Haltung nahmen in erster Linie junge überzeugte Kommunisten ein, deren Erfahrungen direkt aus den Unruhen von 1968 herrührten, und die davon überzeugt waren, dass die Schaffung einer neuen Gesellschaft auch eine neue Kunst notwendig machen würde, also davon, dass Kunst einen politischen Auftrag zur Veränderung der Gesellschaft auszuführen hätte. Dies entspricht der Idee einer Umformung der Ontologie der Kunst, die somit zur politischen Praxis werden sollte. Formal gesehen kann diese Richtung innerhalb des SKC als „links“ bezeichnet werden, im Einklang mit der Idee des Selbstmanagement im Sozialismus und den internationalistischen Ideen von Freiheit, wie sie im Programm der Kommunistischen Partei Jugoslawiens definiert waren. Petar Ignjatović, politischer Aktivist der 68er Bewegung und erster Direktor des SKC und Dunja Blažević, Tochter des bedeutenden kroatischen Revolutionärs Jakov Blažević, die in der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre Direktorin des SKC war, sind die wichtigsten Protagonisten dieser „politischen“ Ausrichtung.[58]

2. Die zweite Tendenz sah das SKC als freien Ort für autonome künstlerische Experimente und Praxen und steht in einem Naheverhältnis zu den Ideen der Hippie- und Gegenkultur der späten Sechzigerjahre. Diese Haltung wurde von Biljana Tomić und ihren Ideen einer anti-institutionellen Bildungseinrichtung personifiziert, die als wahre Alternative zum „realen“ System funktionieren konnte.[59]

3. Die dritte Richtung sah das SKC als lebendiges urbanes Projekt, in dem die Unterschiede zwischen Hochkultur und Populärkultur verwischt würden. Diese Richtung wird von Slavko Timotijević, dem damaligen Leiter der zweiten Galerie innerhalb des SKC, der *Happy New Gallery* verkörpert, der seines Zeichens auch Theoretiker und Wortführer der Ekipa A³ war.

Die von Dobrivoje Petrović und Jugoslav Vlahović gegründete Ekipa A³ (anfangs unter dem Namen „Team für Aktionen, Anonyme Attraktionen und Spirituelle Rekreation“ bekannt) etwa entstand 1970 und legte eine ironisch-ludistische Haltung gegenüber einer zu ernsthaften Appropriation zeitgenössischer Kunsttendenzen und -theorien an den Tag.[60] Man arbeitete vielmehr auf der Basis von Intuition und Spontaneität, wobei die Ideale der Hippiebewegung und der Einheit von Kunst und Leben den ideologischen Unterbau lieferten. Slavko Timotijević beschreibt den Geist der gemeinsamen Aktionen und Performances folgendermaßen: „Our objective was to provoke laughter, to achieve a shokking, witty and optimistic effect [...]“[61] Das Ziel dieser „Aktionsgruppe“ lag weniger darin, sich ernsthaft und systematisch mit den Möglichkeiten und Bedingungen der neuen Trends in der Kunst auseinanderzusetzen, sondern vielmehr in der direkten und ironischen Umsetzung spontaner Straßenaktionen und Happenings, die den Charakter des Absurden und Karnevalesken in sich trugen und eine befreiende Wirkung entfalten sollten: „I remember how we enjoyed being taken seriously, because in actual fact we were just fooling around and having fun“[62]

Die Ereignisse rund um den Fall *Oktobar 75*[63] sind ein wichtiger Moment in der Geschichte der Gruppe 143, die sich damit bereits wenige Monate nach ihrer Gründung einer handfesten Konfliktsituation innerhalb des Studentischen Kulturzentrums gegenüber sahen.

Oktobar 75 nennt sich ein kollektives Gruppen-Ausstellungs-Projekt, das auf Initiative von Dunja Blažević und unter Teilnahme beinahe der gesamten damals involvierten Personen[64] auf dem Feld der Neuen Kunstpraxis realisiert wurde. Die involvierten Teilnehmer wurden dazu aufgerufen, Reflexionen über das Verhältnis Kunst und Gesellschaft/Politik im Kontext des jugoslawischen Selbstmangement-Sozialismus anzustellen. Das Prinzip

der „Selbstverwaltung“ ist eines der Schlüsselkonzepte des jugoslawischen Ideologieapparates und bezeichnet allgemein ausgedrückt ein auf basisdemokratischen Entscheidungen aufbauendes System, welches es den Arbeitern ermöglichen sollte, sich relativ unabhängig von zentralen Parteivorgaben zu organisieren. Die Werktätigen konnten beispielsweise ihre Direktoren selbst wählen, hatten Einfluss auf die Preisgestaltung der Produkte und konnten über Investitionsquoten bestimmen. Mihailo Marković, ein führendes Mitglieder der Praxis-Gruppe und späterer Chefideologe von Slobodan Miloševićs Sozialistischer Partei Serbiens (SPS) forderte dazu auf, die ursprünglich auf Fabriken beschränkte Selbstverwaltung auch auf andere Bereiche auszuweiten, um zu einer endgültigen Überwindung des Bürokratismus und Zentralismus kommen zu können.

Im Bereich der Künste machten sich die *Oktobar 75* Protagonisten also Gedanken darüber, wie das Konzept der Selbstverwaltung auf die Kunst übertragen werden könne bzw. welche Rolle die Kunst innerhalb der sozialistischen Gesellschaft spielen könne.

In diesem neomarxistischen Ansatz, der in Einklang mit den Ideen der „Neuen Linken“ stand, wurde in erster Linie von den Mitgliedern der Gruppe 143 eine Apologie an das vorherrschende kommunistische System gesehen, das strikt abgelehnt und als korrupt und diktatorisch kritisiert wurde. Den Ansatz von Dunja Blažević sahen sie als bürokratische Repression und den politischen Aktivismus von Jasna Tijardović und Zoran Popović als direkten politischen Druck im Namen einer bestimmten politischen Plattform im SKC.

In der Folge weigerte man sich, an der *Oktobar 76* Veranstaltung unter dem Slogan Kunst und Selbstverwaltung teilzunehmen, was für eine veritablen Eklat innerhalb der SKC-Gemeinschaft sorgte.

Šuvaković macht retrospektiv zwei Tendenzen aus, die sich als Folge dieser Ereignisse herauskristallisierten. Einerseits eine politisch-engagierte linke Gruppe (also Blažević, Popović, Tijardović, Đorđević, Todosijević), die der Überzeugung war, dass Kunst einen konkreten gesellschaftlichen Auftrag zu erfüllen hätte, andererseits eine als „kunstautonom“ zu bezeichnende Richtung (die Gruppe 143), die an formalistisch-analytischen Fragestellungen interessiert war und für eine radikale Autonomie der Kunst und deren Unabhängigkeit von politischen Programmen eintrat. Ihre Interessen waren gekennzeichnet von „Neutralität, Unparteilichkeit, epistemologische Erforschung von Sprach- und Kunstdiskursen, ethischen (nicht politischen) Problemen.“[65] Anders ausgedrückt hat sich die Gruppe 143 keinerlei politischem Aktivismus, sondern einem theoretischen Intertextualismus verschrieben. Sie waren der Meinung, dass man es der „Partei“ nicht erlauben sollte, dass sie die künstlerische Praxis über ihre Bürokraten manipulieren.

Ihr Weg war der des mündigen und selbstbestimmten Bürgers. Durch Disziplin, Bildung und Kritisches Bewusstsein sollte der Anspruch von Selbstverwirklichung, Selbstbefreiung und Selbstbewusstsein eingelöst werden.

Im Jahr 1976 kommt es schließlich zum offenen Konflikt innerhalb der „linken“ Richtung des SKC rund um die *Oktobar 75* und *76* Initiative; anlässlich eines von Jasna Tijardović im amerikanischen Magazin von Art & Language The Fox erschienenen kritischen Textes über das Selbstmanagement-System in der jugoslawischen Kunst. Den Ideen von Art & Language folgend, formulierte sie eine radikale Kritik der Kunst-Institutionen, zu denen auch das SKC gehörte. In ihrem Text The *‚Liquiditation’ of Art: Self-Management or Self-Protection* greift Tijardović die Haltung der SKC-Leitung gegenüber dem Bereich der Bildenden Künste an und prangert das Ungleichgewicht der Verteilung der finanziellen (staatlichen) Fördermittel an, aus denen die Bereiche Architektur und Design unverhältnismäßig großzügig gefördert würden und die Bildende Kunst das Nachsehen habe. Architektur und Design würden als gesellschaftlich relevant erachtet, mit größeren Möglichkeiten eines breiteren gesellschaftlichen Einflusses, während die Kunst als Ausdruck von Individuen diesen Anspruch nicht erfüllen würde: „The interest of the Gallery in architecture and design reflected the attitude that art, as an expression of the individual, could not act widely, could not be socially useful, active, aimed at general social use.“[66]

Die anfängliche antihierarchische und offene Struktur der SKC-Galerie mit ihrem gesamtgesellschaftlichen An-



117.

Mirko Dilberović i Paja Stanković na sastanku grupe 143, januar 1979.
Miško Dilberović and Paja Stanković at a meeting of Group 143, January 1979

spruch sei mit der Zeit verkommen und weise nunmehr Tendenzen der Exklusion und Bürokratisierung auf, die sich gegen die Akteure, also in erster Linie die Künstler und Künstlerinnen, richte. Das Prinzip der Selbstverwaltung habe sich gewandelt zu einem des Selbstprotektionismus. Programmatisch verfolge man zwar den emanzipatorischen Charakter der Neuen Kunstpraxis, doch definiere sich dieser Anspruch in erster Linie nach außen, als Kritik an der (modernistischen) naiven Kunst, „art which is secondhand Parisien or New York art." Sobald Kritik innerhalb des „Freiraumes" des SKC laut würde, das Prinzip der Selbstverwaltung und -organisation also konsequent umgesetzt und ernst genommen würde, stoße man bald an die Grenzen der internen Hierarchien und Autoritäten. „To protect itself from this (the Gallery has become a self-protective bureaucracy, the State), some people in the Gallery have begun to suggest the ‚liquidation' of art, the need to ‚transcend' art."[67]

Diese vernichtende Kritik von Tijardović an der zunehmenden Institutionalisierung und Unflexibilität der Verantwortlichen im SKC löste massive Diskussionen über die Rolle dieser Institution aus, in erster Linie über den eingeschlagenen Weg der „Selbstverwaltung in der Kunst."

Nach dem offen ausgetragenen Konflikt und zahlreichen Diskussionen konnten die Wogen einigermaßen geglättet werden und es kam zu Veränderungen in der Redaktion des Kulturzentrums. Zur Kuratorin der Galerien wurde fortan Biljana Tomić mit ihrer experimentellen und an Postpädagogik ausgerichteten Linie, während Dunja Blažević das SKC als Institution bis zum Ende der 1970er Jahre leiten sollte.

Die Gruppe 143 im Kontext der Konzeptkunst

Einführung in die Arbeit der Gruppe 143

Die Gruppe 143 wurde am 14. 03. 1975 in Belgrad auf Initiative von Biljana Tomić, der damaligen Leiterin der Galerie des SKC, gegründet (der Name ist eine Zusammensetzung der Datumskürzel des Gründungsdatums). Das Ziel war es, jungen interessierten Kunstschaffenden und Theoretikern eine gemeinsame Plattform zur Vertiefung und Ausarbeitung ihrer künstlerisch-intellektuellen Kompetenzen in Form einer alternativen Ausbildung anzubieten. Die Idee einer solchen offenen Bildungseinrichtung entstammt dem kulturellen Klima der Siebzigerjahre und ist vergleichbar etwa mit Joseph Beuys Idee der „open school" oder der angloamerikanischen Art&Language-Gruppe, die eine radikale Reformierung der künstlerischen Ausbildung vorantrieben. Durch den kollektiven und antihierarchischen Charakter sollte das Ideal der „Selbstbildung" eine wirkliche Alternative zu den staatlichen, als konservativ und nicht zeitgemäß verstandenen, akademischen Ausbildungsinstitutionen des Landes darstellen.

Im Laufe der 5 Jahre (1975 – 1980) ihres Bestehens umfasste die *Grupa 143* folgende Mitglieder, die jeweils mehr oder weniger eng mit den gemeinsamen Aktivitäten verbunden waren: Biljana Tomić (1975-1980), Miško Šuvaković (1975-1980), Neša Paripović (1978-1980), Jovan Čekić (1975-1979), Paja Stanković (1975-1980), Maja Savić (1975-1980), Mirko Diliberović (1978-1980), Vladimir Nikolić (1977-1980), Dejan Dizdar (1975-1976), Nada Seferović (1975), Bojana Burić (1975), Stipe Dumić (1975), Momčilo Rajin (1975), Ivan Marošević (1975), Slobodan Šajin (1975).

Weiters bestand eine enge Zusammenarbeit der Gruppe mit dem Novi Sader Philosophen Darko Hohnjec, den Novi Sader Konzeptkünstlern Mirko Radojičić und Vladimir Kopicl, den kroatischen Künstlern Boris Demur und Mladen Stilinović sowie dem Konzeptkünstler und Bildhauer Marko Pogačnik, einem ehemaligen Mitglied der slowenischen OHO-Gruppe.

Der Zusammenschluss bestand für fünf Jahre bis zum Februar 1980 und löste sich dann aufgrund unterschiedlicher Auffassung einzelner Mitglieder bezüglich der inhaltlichen Ausrichtung auf. Sie gehört somit zur 2. Generation der „Neuen Kunstpraxis", die in Belgrad eng an das SKC gekoppelt war; im Durchschnitt waren die Mitglieder in etwa 10 Jahre jünger als jene der „Gruppe der 6 Künstler", die seit der Gründung des SKC eng mit dieser Institution verbunden war. Im Unterschied zur „ersten Generation" des SKC, hatte keines der Mitglieder der Gruppe 143 eine akademisch-künstlerische Ausbildung hinter sich (mit Ausnahme von Neša Paripović, der als „informelles" Gruppenmitglied erst später an einigen gemeinsamen Ausstellungen und Treffen teilgenommen hat), sondern sie studierten meist an den technischen Fakultäten. Miško Šuvaković, Paja Stanković und Dejan Dizdar studierten Elektrotechnik, Maja Savić Mathematik. Stipe Dumić war Student an der Fakultät für Maschinenbau und Jovan Čekić studierte Philosophie.

Vladimir Nikolić, Nada Seferović, Bojana Burić, Momčilo Rajin und Slobodan Šajin studierten Kunstgeschichte und Mirko Dilberović Literaturwissenschaft.

Die Gruppe 143 kann nicht im modernistischen Sinn als Künstlergruppe bezeichnet werden, die an die Produktion künstlerischer Objekte gebunden ist; die Mitglieder waren vielmehr an analytisch-theoretischen Fragestellungen aus dem Bereich der späteren Konzeptkunst interessiert sowie an einer stetigen Weiterentwicklung der eigenen kritischen Positionen.

Zu den Gruppen-Aktivitäten gehörten deshalb neben den gemeinsamen Präsentationen der Arbeiten regelmäßige Gruppendiskussionen, die Abhaltung von Seminaren sowie die Lektüre von Texten – Aktivitäten, die oft im Umfeld des Belgrader Studentischen Kulturzentrums (SKC), sehr oft aber auch in privaten Wohnungen sowie in freier Natur stattfanden.

Mehr denn als klassisches Künstlerkollektiv oder als avantgardistische Bewegung, hatte die Gruppe also den Charakter einer offenen Bildungs- und Forschungs-

gemeinschaft, einer Art „Bruderschaft im Geiste“, die getragen war von gemeinsamen Interessen und Überzeugungen.

Im ersten programmatischen Text, verfasst von Biljana Tomić, Jovan Čekić und Miško Šuvaković im Sommer 1975, werden folgende Positionen betreffend die inhaltliche Ausrichtung der Gruppe 143 formuliert:

- Aufgeben des Konzepts der Malerei in der Kunst
- Kunst als Konzept mentaler Konstruktionen
- es ist möglich, über die Artikulation von Gedanken sowie über Materialien zu sprechen
- Kunst ist eine Ansammlung permanenter Prozesse
- Arbeiten sind keine Werke
- man betrachtet nicht das Werk, sondern seine Kontinuität
- die Kontinuität des Werkes ist der Fall einer mentalen Konstruktion
- es ist möglich über Dokumente zu sprechen: über Gedanken, über Verhalten[68]

Das Kunstverständnis der Gruppe 143 manifestiert sich über analytische metadiskursive Formulierungen der theoretischen Konzeptkunst, protheoretische Fragestellungen strukturalistischer Generierungen visueller Modelle im Konstruktivismus und Neokonstruktivismus sowie die Anwendung formaler linguistischer und semiotischer Regelsysteme aus dem Kontext des russischen Formalismus und französischen Strukturalismus.[69]

Analytische Grundlagen im Werk der Gruppe 143

Analytische Kunst schafft kein künstlerisches Werk im klassisch modernistischen Sinn, sondern Bewusstsein auf den Grundlagen dessen, was in der Welt der Kunst historisch-epistemologisch ausgeführt und produziert werden kann.

Die Analytische Ästhetik hat ihren Ursprung in der analytischen Philosophie des 20. Jahrhunderts, die von Moore und Russell eingeführt und von Wittgenstein weitergeführt wurde. Sie folgt dabei unterschiedlichen Phasen, vom Logischen Atomismus, Logischen Positivismus hin zu einer grundlegenden Analyse der Sprache.

Es geht dabei, allgemein ausgedrückt, um die Analyse von philosophischen Systemen und nicht um die Konstruktion ebensolcher, um die Vermeidung von Vagheit und Ambiguität zu Gunsten von klaren, präzisen, bestimmten Aussagen. Auf die Kunst übertragen bedeutet dies, dass es keine Trennung zwischen dem Kunstwerk gibt und einer klassifikatorischen Theorie, die auf einer Metaebene über Kunst spricht. Ein Text über das Wesen der konzeptuellen Kunst kann also gleichzeitig ein Werk der konzeptuellen Kunst sein, und hiermit stellt sich die Fragen nach den klassifikatorischen Merkmalen, die ein Angehörgier der Klasse „Kunstobjekt“ aufweisen muss, um als Zugehöriger zu dieser Klasse interpretiert zu werden.

Die Ästhetik im herkömmlichen Sinn befand sich in den 1970er Jahren in einer schweren Krise, v. a. ihre wertegeleitete Axiomatik stand im Kontext einer sich verändernden (künstlerischen) Wirklichkeit zur Disposition. Stefan Morakwsi bringt es folgendermaßen auf den Punkt:

> The genuine challenge to aesthetics today is presented by the new artistic avant-garde and the criticism that supports it. The crisis in the idea of art is nothing other than the actual symptom of the obsolete character of aesthetics with its assumedly eternal categories of form, expression, mastery (*teché*), mimesis and so fort. The telling lesson has been given to aestheticians not by the linguistic philosophers but by the counterculture of today.[70]

Ein analytischer Zugang sucht also nicht nach distinktiven Merkmalen, die es erlauben, Erzeugnisse der Kunst bestimmten Klassen oder Disziplinen (wie etwas Malerei, Bildhauerei, Skulptur) zuzuordnen, sondern verfolgt einen gänzlichen anderen Sinn, der nach den Bedingungen von Kunst im Allgemeinen fragt, nach dem Wesen der Kunst und Präpositionen, nach ihrer Wirkung und nach der Rolle des Betrachters/Konsumenten.

Für Joseph Kosuth als Vertreter eines „linguistischen Konzeptualismus“ muss die gesamte moderne Kunst-

und Kunstgeschichte auf ein verändertes Fundament gestellt werden. Nicht mehr Klassifikationen aufgrund veränderter morphologischer Erscheinungsformen, sondern künstlerische Positionen, die darüber hinaus gehen und das Wesen der Kunst selbst hinterfragen und somit weiterbringen, seien die einzigen „gültigen" Merkmale der Moderne. In seinem Kanon verlieren also Klassiker wie Monet, Manet, Cézanne ihre Relevanz, da sie konzeptuell gesehen nichts Neues für die Kunst hervorgebracht hätten. Er promoviert hingegen einen neuen Kanon, der etwa auf Künstlern wie Marcel Duchamp aufbauen sollte, ein Kanon, der von der Subvertierung und Infragestellung einer althergebrachten Ordnung gekennzeichnet ist sowie vom Willen diese zu durchbrechen.

In Anlehnung an A. j. Ayers Evaluation von Kants Unterscheidung in synthetische und analytische Präpositionen, kommt Kosuth zum Schluss, dass Kunstformen, die ihre Bestätigung durch „die Welt", den unendlichen Raum und die menschliche Kondition erfordern, synthetisch (bedingt von Bedeutung) seien, während Kunstformen, die sich nur auf die Kunst beziehen, analytisch (bedingt durch Sprache) seien. Er lehnt demzufolge jede Referentialität seiner Kunst ab, sie beziehe sich auf nichts anderes als auf sich selbst. „Art ist the definition of art".[71]

Ein oftmals vorgebrachter Kritikpunkt an der analytischen Kunst ist ihre fehlende Fokussierung auf das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Im Versuch, eine objektive und nicht wertende Sprache der Kunst zu konstruieren, die frei von jeglicher Mehrdeutigkeit und Symbolik sein sollte, wurde oft eine gewisse hermetische, ja gar „autistische" Haltung erkannt. Der orthodoxe analytische Zugang steht im engen Zusammenhang mit dem Vorwurf der Ahistorizität des analytischen Modells, dem sich diese Denkrichtung ausgesetzt sah: „[...] it must be stressed that art's history is seen by Danto (and by analytic aeshetics in general) as autonomous and relatively isolated from history's socio-economic factors and struggles."[72]

Ein analytischer Zugang stellt einen Gegenpol zu einer essentialistischen Kunstauffassung dar, wie sie etwa von Benedetto Croce vertreten wird, derzufolge alle Kunst reiner Ausdruck sei und es keine substanziellen Unterschiede zwischen verschieden Arten der Expression gibt, da jede Expression für sich einzigartig sei.[73]

Anti-Essenzialismus der Kunst und Forderungen nach Klarheit, vor allem in engem Zusammenhang mit Sprache, sind also die Hauptfelder einer analytischen Ästhetik. „Indeed, analytic aesthtetics typically saw itself as fundamentally a second-order discipline engaged in the clarification and critical refinement of the concepts of art and art criticism."[74]

Anstelle von Manifesten und Forderungen nach einer bestimmten neuen Kunst und Prinzipien, wie diese zu bewerten sei, sucht man nun nach logischen und systematischen Voraussetzungen der Kunst und ihrer Prinzipien – dieser von Sprache bestimmte Zugang bringt konsequenterweise auch eine nähere Beschäftigung mit der Sprache selbst mit sich.

Es liegt auf der Hand, dass ein solches analytisches Vorgehen das traditionelle Verständnis von „Ästhetik" nachhaltig veränderte. Vor allem die historische Verbindung des „Ästhetischen" als etwas sensorisch Wahrnehmbarem ist schwerlich mit einem konzeptuellen Kunstverständnis in Einklang zu bringen. Information, Kommunikation, (zeichenhafte) Perzeption rücken in den Mittelpunkt der künstlerischen Reflexionen und ersetzen traditionelle Darstellungsformen, die den Fokus auf formelle Fragen bezüglich Komposition, Farbe, Technik, physische Präsenz gelegt hatten. Das neue Verständnis versucht, das Individuelle und Beliebige der Gestaltung gänzlich zu ignorieren und wählt deshalb so ästhetisch neutrale Medien wie möglich: Systeme, Diagramme, Zahlenreihen eignen sich besonders zur Vermittlung der Informationen. Lippard weist auf die Verbindung dieser „kalten" Systeme mit den Alltagsstrukturen und Routinen des Individuums hin: „Systems were laid over life the way a rectangular format is laid over the seen in paintings, for focus. Lists, diagrams, measurements, neutral descriptions, and much counting were the most common vehicles for the preoccupation with repetition, the introduction of daily life and work routines, philosophical positivism, and pragmatism."[75]

Beispiele dafür finden sich in den Arbeiten On Kawaras

(*One Million years, 1969*), Hannes Darbovens Zahlenreihen, Sol LeWitts Permutationen, in Šuvakovićs Primärstrukturen oder Nummernprogressionen sowie in Paja Stankovićs Zahlentheorie.

Für die Gruppe 143 befindet sich das Ende und der Anfang der Kunst in den komplexen Regeln der Konstruktion von primären visuellen und mentalen Strukturen.

Die analytische Praxis der Gruppe basiert auf der Beschäftigung mit:

a) formalen syntaktischen Regeln,

b) sowie dem Konzept der autotherapeutischen immanenten Erforschung und Auseinandersetzung mit der künstlerischen Praxis. So wie Wittgenstein die Grenzen und Anomalien des philosophischen Diskurses erforscht hat, (etwa wenn er sagt, die gesamte Philosophie sei eine Art Abfolge von Missverständnissen, es gebe keine klaren Aussagen und er hätte die Philosophie nun an ihr Ende geführt), so versucht die Gruppe 143 die Grenzen des Visuellen und des Sprechens über Kunst im Umfeld der Kunst als modernistischer künstlerischer Praxis auszulotsen und neu zu bestimmen. Die Suche nach dem Nullpunkt, nach der Tabula Rasa, die das Ende der modernistischen Kunst bezeichnet, wird von der Gruppe mit bisweilen überbordendem Eifer betrieben.

Die Gruppe 143 definiert Kunst und die künstlerische Arbeit nach spezifischen Interessen, Intentionen und Schemen:

1) Die künstlerische Arbeit ist selbstreflexiv, d. h. durch gemeinsame Arbeit und allgemeine Auseinandersetzungen (Texte, Seminare, Vorlesungen) hinterfragt man die Art und Weise, wie man den kollektiven Charakter dieser Arbeit verstehen kann, wie sie funktioniert, so dass man zur Frage gelangt: „Warum ist eine bestimmte Art der künstlerischen Arbeit möglich?"

2) Weil die künstlerische Arbeit selbstreflexiv ist, hat sie Metacharakter, d. h. sie findet auf einer zweiten oder auch dritten Ebene statt, wobei es unerlässlich ist, jeweils „eine Sprache zu erfinden", um über eine andere „Sprache" Aussagen treffen zu können.

Die Untersuchung jedes einzelnen Problems funktioniert als Register oder Hierarchie von Diskursen und Phänomen im Verhältnis zu Methodologie der Herstellung eines Kunstwerkes, dem Kontext und die Geschichte seiner Produktion und die semantischen Erwartungen in seiner Bedeutungsproduktion.

3) Die Untersuchungsmethode ist formalistisch, das bedeutet, dass ein komplexes Gemenge aus phänomenologisch-linguistischen oder semiotisch realisierten Werken besteht, das zu primär artifiziellen und konventionellen Schemen führt. Diese funktionieren als Prototypen oder Ausgangspunkte für die Erforschung von Kunst und Kultur.

Im Gegensatz zur essentialistischen Ästhetik geht es nicht mehr um eine Antwort auf die Frage „Was ist Kunst?" Unter dem Einfluss des späteren Ludwig Wittgenstein werden solche „großen" Fragen der traditionellen Ästhetik aus sprachanalytischen Gründen als unsinnig und nicht zu beantworten zurückgewiesen und durch differentialistische Analysen des Sprachgebrauchs und formalisierte Verfahren ersetzt.

Diese quasi-wissenschaftliche Methodik ist gleichzeitig als ethisch-moralische Haltung zu verstehen. Die Exaktheit und Vermeidung von Mehrdeutigkeiten ist ein Insistieren auf geistiger und gedanklicher Unabhängigkeit und eine klare Positionierung gegen die als wissenschaftsfeindlich verstandene Ideologie im Spätsozialismus. Goran Đorđevićs Betrachtung zufolge, ist „die Anwendung formaler und linguistischer Instrumente aus den exakten Wissenschaften als Bedürfnis des Künstlers zu verstehen, sich auf diese Weise – also durch formale Exaktheit – die eigene sowie die Integrität seiner Arbeit zu bewahren."[76]

Arbeitsphasen in der Gruppe 143

In der etwa fünfjährigen Zeit ihres Bestehens können drei Phasen der Gruppenarbeit unterteilt werden:

- Die erste Phase dauert von Mai/Juni 1975 bis zur ersten gemeinsamen Ausstellung in der Zagreber Galerija Nova vom 16. – 30. April 1976, die so einen ersten Überblick nach einjähriger Arbeit bot. An der Zagreber

Ausstellung nahmen teil: Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Biljana Tomić, Dejan Dizdar und Paja Stanković sowie, als Gäste, die amerikanische Künstlerin Marcia Gilluly und der tschechische Künstler Alzek Misheff.

Diese Anfangszeit ist gekennzeichnet von der Formulierung gemeinsamer Interessen, die als Grundlage einer weiteren Zusammenarbeit dienen, sowie über Reflexionen der Möglichkeit der Gruppenarbeit, der Autoreflexion über Bedingungen einer gemeinsamen Sprache, die getragen von Individuen mit oft voneinander abweichenden Interessen und Ansichten wird.

Debatten und Diskussionen edukativen Charakters zu unterschiedlichen Themen, etwa zur Rolle der Dokumentation bei der slowenischen OHO-Gruppe, oder „Diskussionen über Moral" sind neben den ausgeführten Kunst-Reflexionen in Form von Fotografie, Film, Zeichnung die Schwerpunkte in dieser Phase.

Als eine der ersten gemeinschaftlichen Arbeiten wird die Fotoserie *Identićni Pokret* (identische Bewegung) als „Fotoperformance" von Šuvaković und Čekić ausgeführt. Bei der „Fotoperformance", einem sehr beliebten Medium in der konzeptuellen Kunst wird eine Performance zum Zweck ihrer Dokumentation fotografiert. Das performative Element der Aufführung, wie es etwa in der klassischen Performance oder im Happening zentral ist, wird ausgeklammert, übrig bleiben einzelne Sequenzen oder Bilderserien, welche das Ereignis dokumentieren.

Im ersten selbst herausgegebenen Katalog 143[77], der sowohl als Dokument über die gemeinsame Arbeit, aber auch als eigenständiges „Kunstwerk" im Sinn des „Buchs als Kunstwerk" gesehen werden kann, werden die grundlegenden theoretischen und methodologischen Kernpunkte einer gemeinsamen Poetik dargelegt.

- das Werk hat die Eigenschaft eines Dokumentes zum Zweck der Dokumentation kognitiver Prozesse.
- im Zug der Analyse der Eigenschaften von „Prozessen" wird die Bezeichnung „mentale Konstruktionen" eingeführt.

Der erste *Katalog 143* enthält so bereits die wesentlichen Aspekte des kollektiven epistemologisch-theoretisch-analytischen Projektes, die in der Folge weitere Reflexionen und Erforschungen nach sich ziehen. Zusammengefasst lässt sich die erste Gruppenphase folgendermaßen beschreiben: „dominant feature is analytical-rational-logical approach. generating models of primary visual processes (mental structures). constitution of primary methodological procedures. the work is viewed as document of thought and behaviour. dominant syntactic model. well-determined homogenous quality of work."[78]

- Die zweite Gruppenphase dauert in der Selbstdarstellung von April 1976, also der Ausstellung in der Galerija Nova in Zagreb, bis zum Juni 1977, der Ausstellung in der Galeria Civica in Modena (Italien), an der Jovan Čekić, Neša Paripović, Miško Šuvaković, Maja Savić und Paja Stanković teilnehmen.

Gekennzeichnet ist diese Periode von einer Öffnung und der Zusammenarbeit mit Künstlern und Theoretikern der Neuen Kunstpraxis, die einen ähnlichen d. h. analytischen Zugang verfolgten.

Folgende Statements beschreiben die 2. Periode der Gruppe:

„new people join the group – broader level of communication. heterogeneous nature of work determined. shift of the object of work to those fields which go beyond the strictly rational-logical position. irrelevance of defining the work as either «theoretical or non-theoretical»"[79]

Als Höhepunkt, vermutlich der gesamten Karriere der Gruppe 143 im internationalen Kontext, kann die Teilnahme von Čekić, Šuvaković und Stanković an der Pariser Biennale Junger Künstler[80] im Jahr 1977 (*10è biennale des jeunes Paris*) bezeichnet werden.

Die Pariser Biennale junger Künstler gilt als die letzte große internationale Ausstellung konzeptueller Kunst vor der Postmoderne. Neben der Biennale in Venedig und der Documenta in Kassel war sie das drittgrößte Kunstereignis auf europäischem Boden, welches für viele jüngere Künstler ein Sprungbrett für ihre Karriere bedeutete. Georges Boudaille, Ješa Denegri, Catherine Millet, Tommaso Trini sowie weitere internationale Kritiker und Kuratoren gehörten der Auswahljury der Biennale an. Unter den eingeladenen Künstlern befanden sich u. a. Francesco Clemente, Laurie Anderson, Robert Cumming, Marc Devade, Susan Harris, Tim Head, Zsig-

mond Karolyi, Anselm Kiefer, Gerhard Merz, Annette Messager, Oliver Mosset, David Rabinowitch, Zdislaw Sosnowski, Ulay, Jan Mlčoh, Petr Štembera u. a. m.

Neben der Gruppe 143 waren auch weitere Vertreter der „Neuen Kunstpraxis" aus Jugoslawien eingeladen, darunter Andraž Salamun aus der OHO-Gruppe, der kroatische Künstler Mladen Stilinović sowie die Belgrader Raša Todosijević und Zoran Popović. Die ausgestellten Texte und Bücher der Gruppe 143 stellten eine Präsentation der künstlerischen Investigationen und Forschungsergebnisse des vorangegangenen Jahres dar und bedurften einer intensiven Lektüre seitens des Publikums.[81]

- Die dritte Phase in der gemeinsamen Arbeit betrifft die Jahre 1978 bis zum Ende der Gruppe 1980. In diese Zeit fällt die Organisation zweier großer Seminare (In Sempaš und im SKC) sowie eine Gesamtschau über die Gruppenarbeit. Gleichzeitig machen sich auch erste Auflösungserscheinungen bemerkbar.

Das Seminar, welches vom 8. 11. 1978 bis zum Samstag 11. 11. 1978 im SKC abgehalten wurde, bestand aus Vorträgen zu unterschiedlichen theoretischen und epistemologischen Fragestellungen, der Präsentation von künstlerischen Projekten sowie intensiven öffentlichen und nicht-öffentlichen Diskussionen. Als Vortragende traten neben den Kernmitgliedern der Gruppe 143 auch befreundete Künstler, Philosophen und Theoretiker auf, unter ihnen Boris Demur, Marko Pogačnik, Darko Hohnjec, Bojan Brecelj und Igor Leonardi. Der intensive Austausch, die Reflexionen zu Themenkreisen wie „der spezifische Charakter des Modells", „Kunst der Natur und Kunst des Menschen", „Über einige Probleme der Sprache in der neuen Kunstpraxis", „Kandinsky", macht das *Seminar* zu einer prototypischen Diskursform in der Geschichte der Gruppe 143, bei der die Basisüberzeugung der Gruppe als Plattform des Austausches und der Diskussion zum Tragen kommt. Gleichzeitig zeigt sich in der offenen Auslegung und der nicht-hierarchischen Organisation der Veranstaltung auch der antagonistische Charakter dieses Konzeptes im Bezug zu traditionellen akademischen Lehreinrichtungen.

Eine weitere wichtige Veranstaltung in dieser 3. Gruppenphase, die gleichwohl sowohl einen Höhepunkt als auch den Beginn des Endes der Gruppe markiert, ist die groß angelegte Überblicksschau über die Gesamtheit der künstlerischen und theoretischen Produktion der vorangegangenen Jahre, die im Mai 1979 im SKC (bespielt wurde die Happy New Art Gallery, die Galerie des SKC sowie das Foyer) stattfand. Das Projekt bestand aus 3 Publikationen, 3 Ausstellungen sowie Diskussionen und hatte bereits den Charakter einer Retrospektive, bei der die Gruppe in ihrer Totalität präsentiert wurde. Nach dieser Ausstellung stellte sich die Frage, in welche Richtung man sich bewegen sollte. Viele Bereiche waren erforscht worden, viele Felder bearbeitet, viele Ideen ausgearbeitet, sodass sich, auch wegen der sich verändernden Situation auf dem Parkett der internationalen Kunst, eine Orientierungslosigkeit breitmachte, bei der sich auch unterschiedliche individuelle Positionen nicht mehr in das Modell einer homogenen Gruppe einpassen lassen konnten.

Das Ende der Gruppe 143 im Februar 1980 fällt zusammen mit dem Aufkommen neuer künstlerischer Richtungen auf der internationalen Bühne im Zug der Postmoderne. Mit der Etablierung der italienischen Transavanguardia und dem deutschen Neoexpressionismus kam es zu einer Renaissance der Malerei, die die gesamte internationale Konzeptkunst an den Rand drängte. Kuratoren und Kritiker schlugen sich auf die Seite dieser neuen bzw. wieder erstarkten Tendenzen und sorgten durch ihre Unterstützung für eine Etablierung der figurativen eklektischen posthistorischen Malerei.

Der Kunstmarkt reagierte begeistert auf den Trendwechsel, hatten sich die als sperrig und hermetisch betrachteten Post-Objekt-Arbeiten der Sechziger- und Siebzigerjahre doch als nicht besonders geeignet für die üblicherweise kaufkräftige Kundschaft von Kunst erwiesen. Das neue Tafelbild hingegen fügte sich hervorragend in das ökonomische Karussell von Wertsteigerung und Spekulation ein.

Mit dem Abschluss des Projektes 143 und dem Beginn der Postmoderne kann gleichzeitig das Ende der Moderne in der Serbischen Kunst angesetzt werden. Vormals in der Neuen Kunst aktive Protagonisten wandten sich

nun in vermehrter Zahl ebenfalls der Malerei zu, weniger aus innerer Überzeugung denn aus institutioneller Notwendigkeit: die Konzeptkunst genoss keine Unterstützung und öffentliche Aufmerksamkeit mehr.
Die zweite Möglichkeit für die Künstler war es, sich der künstlerischen Produktion zu entziehen und sich anderen Betätigungsfeldern zuzuwenden, etwa der Kunsttheorie oder Philosophie.
Unterschiedliche Auffassungen bezüglich der inhaltlichen Ausrichtung der Gruppe 143 hatte es auch vorher bereits gegeben und deren Reflexion gehörte gewissermaßen selbst zum Programm der Gruppe, doch erwiesen sich die Meinungsverschiedenheiten gegen Ende als nicht mehr überbrückbar und wurden auch von einer inhaltlichen Orientierungslosigkeit begleitet.
Folgende Tendenzen charakterisieren die unterschiedlichen Positionen, die letztlich zum Ende der Gruppe 143 geführt haben:
- Ideen über alternative Kunst- und Lebensformen (Mirko Dilberović, Paja Stanković)
- Idee der Postmoderne und Anpassung an neue Kunstrichtungen, eklektische Situation und dem Zeitgeist entsprechend. (Vladimir Nikolić wurde etwa zu einer führenden Figur von Neue-Malerei-Gruppe *Alterimago*.)
- Versuch an die bisherigen Positionen anzuknüpfen (Maja Savić)
- die Wahl des ästhetischen Schweigens und der Verweigerung (Neša Paripović)
- verstärkte Konzentration auf den Bereich der Theoriebildung und Abkehr vom Kunstschaffen (Miško Šuvaković, Jovan Čekić)

Die offiziell letzte gemeinsame Ausstellung der Gruppe, nachdem man sich bereits entschieden hatte, die Zusammenarbeit zu beenden, fand im August 1980 in der Galerie Loža im slowenischen Koper statt, doch hatte bereits die großangelegte Präsentation der gesamten Gruppenarbeit im SKC Belgrad von 1979 den Charakter einer im Nachhinein als retrospektiv zu bezeichnenden Überblicksschau, die die Summe des künstlerisch-theoretischen Oeuvres des Kollektivs darstellte.

Epistemologie der Gruppe 143

Wichtige Konzepte für die Gruppe 143 stellen die Idee des Paradigmenwechsels dar, deren Theoretisierung von Thomas Kuhn geleistet worden war sowie die Kritische Theorie von Art&Language. In seiner wissenschaftstheoretischen Abhandlung *The Structure of Scientific Revolutions*, leistet Kuhn eine Beschreibung der Wissenschaften als Wechselspiel zwischen Phasen der Normalwissenschaft und Phasen wissenschaftlicher Revolutionen. Der Begriff des Paradigmas wird dabei in zwei verschiedenen Bedeutungen gebraucht: einerseits bezeichnet er die gesamte Konstellation von Meinungen, Werten, Methoden, die von einer gegebenen Gemeinschaft geteilt werden, andererseits bezeichnet er konkrete Momente in dieser Konstellation, konkrete Problemlösungen, explizite Regeln als Basis für die Lösung der übrigen Probleme der „normalen“ Wissenschaft .
Für die Gruppe 143 bezeichnet diese „Paradigmenverschiebung“, ähnlich wie für die Art-Language-Gruppe, eine der logischen Grundlagen ihres „Such-Bemühens“ nach einem allgemeinen methodologischen Horizont: „Der bemerkenswerteste Punkt des reflexiven und kritischen Gesichtspunkts ist der Begriff der Paradigmenverschiebung. Eine Paradigmenverschiebung ist eine Veränderung in den Voraussetzungen eines Begriffsrahmens, und nicht nur ein „Stil“-Wechsel. Ein heue dominantes Paradigma ist „behaviouristischer“ Art, wobei das Kunstwerk das „Residuum“ ist. Grob gesprochen, wird Stil (korrektes und erfolgreiches Verfahren) durch Epistemologie (Reflexion auf die Konstitution mitteilbarer Erkenntnis) ersetzt.[82] Thomas Kuhn bot damit eine Möglichkeit über Konzeptkunst als Basis einer Neubewertung auch bereits vorher bestehender moderner Kunst nachzudenken: „Kuhn's theory of paradigm shift seemed to be instantely applicable to art, a liberating device to think through the change that Conceptual art was making to the foundational assumptions of previously existing modern art.“[83]
Eine sich der kunsttheoretischen Reflexion entziehende

Kunstproduktion soll von einer Grundlagenforschung abgelöst werden, die die Spezialisierung von Experten auf Kunsttheorie, Kunstkritik oder Kunstproduktion aufhebt. Es geht also nicht um die Fortführung tradierter ästhetischer Modelle, die sich in der Fortschreibung einer Phänomenologie der Kunst entlang von Paradigmen wie „Stil", „Emotion", „Geschmack", „Authentizität", „Genialität" etc. äußert, sondern um die kritische Hinterfragung derselben sowie um eine Freilegung und um ein Aufzeigen der Funktionsweisen des „Systems Kunst".

Das „stille (oder implizite) Wissen" (*Tacit knowledge*) des Malers, der den Vorgaben seines meisterhaften Professors folgt, um besonders schöne, besonders gelungene Kunstwerke zu schaffen, soll beredet gemacht werden, der Untransparenz der Funktionsweisen modernistischer Kunst Transparenz gegenübergestellt werden.

Mit den Mitteln der Logik, der strukturalistischen Analyse, der Hinterfragung verfestigter Paradigmen und des Experiments werden alternative und epistemologische Zugänge erarbeitet, die den vorherrschenden Kunstbegriff als Konvention und Konstruktion entlarven, dem so gar nichts Metaphysisch-Absolutistisches mehr anhaftet. Das Ziel ist es, das Bewusstsein für die ideologischen Vorzeichen und Überzeugungen, auf denen die moderne Kunst basiert zu schärfen. Es ist der epistemologische Anspruch der Konzeptkunst, zu einer veränderten Betrachtungsweise der gesamten Kunstgeschichte zu kommen. Das Ende und der Anfang der Kunst liegt für die Gruppe 143 dabei in den komplexen syntaktischen Regeln zur Konstruktion grundlegender visueller und mentaler Strukturen.

Die Gruppe 143 hat gezeigt, dass der Begriff der Kunst, als paradigmatische Struktur verstanden, die Kunst neu bestimmen kann bzw. einen Neuanfang der Kunst - vom Nullpunkt des Modernismus ausgehend - vollzogen hat: „Die Gruppe 143 war der Überzeugung, dass die bildnerische und visuelle Kunst in epistemologischer Hinsicht an ihr Ende angelangt war, indem sie aufzeigt, wie man zu einem theoretisch scheinbaren Ende der Kunst kommt: Kunst, die zur Theorie aus der Kunst wird und Theorie, die sich durch undurchsichtige künstlerische Praktiken rekonfiguriert."[84]

Einen wichtigen Bezugspunkt für die Gruppe 143 stellt die Beschäftigung mit den konstruktivistischen Avantgarden der 1910 – 1920er Jahre dar: Rodtschenko, Malewitsch, De Stijl, Mondrian, Bauhaus, Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy boten entscheidende Impulse für die Weiterentwicklung der theoretischen und analytischen Modelle der Gruppe 143. Vor allem Paul Klees „Pädagogisches Skizzenbuch" sowie seine Ausführungen zu den Progressionen werden im Bezug zur Neuen Medialität der Siebzigerjahre gesetzt und produktiv gemacht.

Kunst sollte demzufolge keine Frage der künstlerischen Komposition sein, sondern eine der problemorientierten Konstruktion.

Die analytisch-konstruktiven –Ismen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfuhren in der Konzeptkunst allgemein eine verstärkte Rezeption[85], v. a. was die Proklamation eines „stimulus to an alernate way of thinking" betrifft.

Bauhaus, De Stijl, Malewitsch, Kandinsky, Klee wurden von den Mitgliedern der Gruppe 143 diskutiert und auf ihre Aktualität für eine veränderte Kunst der Gegenwart hin überprüft.

In folgenden Bereichen gibt es ein Naheverhältnis zum Kunstverständnis der Gruppe:

- Theorie: Die theoretischen Äußerungen, Schriften, Interviews, Statements der Künstler werden zum Schlüssel für das Verständnis der einzelnen Arbeiten geworden. In den 10er und 20er Jahren spielten theoretische Reflexionen eine zentrale Rolle, eigene Zeitschriften wurden gegründet, und das Bauhaus gab eine eigene Buchreihe heraus – u. a. von Gropius, Moholy-Nagy, Doesburg, Mondrian, Malewitsch, Klee, Kandinsky, Schlemmer (die berühmten 14 Bauhausbücher). Bei Malewitsch, Kandinsky, Mondrian umfasst der Korpus ihrer Schriften einen großen Teil ihrer Arbeit (auch wenn das Theoretische und das Bildnerische bei ihnen – im Gegensatz zu einigen Konzeptualisten noch klar voneinander getrennt ist).
- Rationalität und Systematik prägen sowohl das konstruktivistische als auch das konzeptuelle Kunstverständnis. Numerische und serielle Systeme, Progres-



Jovan Čekić, iz Grupa 143, *Film no. 1,* 1975.
Jovan Čekić, a still from Group 143's *Film No. 1*, 1975

sionen und Permutationen, wie sie Klee am Bauhaus Dessau auf die Möglichkeit ihrer künstlerischen Veranschaulichung hin untersuchte, haben in der Minimal und Conceptual Art zentrale Bedeutung gewonnen.[86]

– Kunst und Sprache: Wichtige Impulse für die Kunstdebatte v. a. im Suprematismus (1912-1914) kommen aus der Sprachforschung, in erster Linie von Baudoin de Courtenay und seiner Schule, Wegbereitern der strukturalistischen Linguistik.

Epistemologische Probleme der künstlerischen Intuition

Der Begriff der Intuition wird von der Gruppe 143 einer Neubestimmung unterzogen. Die traditionelle Sichtweise von Intuition in der modernen Kunst besagt, dass Intuitionen ein innerliches und unbewusstes Bedürfnis des Ausdrucks bezeichnen, welche sich dann, unberührt von jeglicher sprachlichen Vermittlung, künstlerisch transformiert in einem Kunstwerk niederschlagen würde. In Kandinskys „Das Geistige in der Kunst" heißt es beispielsweise:

> Alle Mittel sind sündhaft, wenn sie nicht aus der Quelle der inneren Notwendigkeit stammen. Und andererseits, wenn man auf diesem Wege auch heute ins Unendliche theoretisieren kann, so ist jedenfalls die Theorie in weiteren Einzelheiten verfrüht. In der Kunst geht nie die Theorie voraus, und zieht die Praxis nie nach sich, sondern umgekehrt. Hier ist alles und ganz besonders im Anfang Gefühlssache.[87]

Die innere Notwendigkeit, die umgangssprachlich die „Kreativität des Künstlers" hervorbringt, also weder verbalisiert noch anderswie kommuniziert werden kann, wird in der analytischen Poetik der Gruppe 143 von ihrem metaphysischen Ballast befreit. Es wird gezeigt, dass auch die vermeintliche Intuition nicht-ausgesprochenen Regeln und Regelsystemen folgt, denen das Individuum gehorcht.[88]

Die Gruppe definiert Intuition als „nicht-ausgesprochene Regeln“, die von einer Gemeinschaft (wissenschaftlichen Gemeinschaft) oder einer Institution geteilt werden. Das Ziel bestehe darin, diese unausgesprochenen Regeln transparent zu machen und sie auf eine Ebene vermittelbarer und allgemeingültiger Regeln im Sinn von Wittgensteins Regelbegriff zu bringen.

Mit dieser Definition folgt die Gruppe 143 den Ausführungen, die für Thomas Kuhn in „Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen“ als Voraussetzungen für eine wissenschaftliche Revolution, also einem Paradigmenwechsel in den Wissenschaften gelten. Die Mitglieder einer wissenschaftlichen Gemeinschaft müssen laut Kuhn dasselbe Fachgebiet teilen und einen ähnlichen Wissensstand in ihrem Gebiet aufweisen, der sich aus der Lektüre derselben Fachliteratur sowie aus gruppeninternen Diskussionen ergibt.

Die Gruppe 143 versteht sich als eine solcherart gelagerte Gemeinschaft, als ein Denkkollektiv, das seinen Kenntnisstand in kollektiver sowie individueller Arbeit weiterentwickelt und verfeinert. Intuitionen werden als gemeinschaftliches Wissen verstanden, die den Gruppencharakter determinieren.

Das methodische Vorgehen basiert dabei auf 3 festgelegten Schemen:

– gemeinschaftliches Modell

– Regeln, auf die sich die Gemeinschaft öffentlich oder unausgesprochen beruft und die von ihre als grundlegende Ausgangspunkte akzeptiert werden

- die Übereinkunft darüber was gemeinschaftliche Ausgangspunkte sind, wodurch die Intuition ersetzt wird.

Im Text „Ethische Übungen“ (etičke vežbe) bestimmt Šuvaković die Form der Gemeinschaft (der Gruppe) durch den Begriff der „Mikrostruktur“, und analog dazu bezeichnet er die spezifischen Eigenheiten einer Kultur der Gemeinschaft mit „Mikrokultur“. Diese Bezeichnungen sollen helfen den Charakter der Gruppe zu spezifizieren. Diese wird verstanden als sozial relativ isoliert und autonom – bedingt durch die Einschränkung der Arten der Aktivität (in dem Fall im Bereich der Kunst) und Möglichkeiten der Kommunikation in Makroverhältnissen. Dies schließe aber Effizienz, Kommunikativität / Funktionalität im Bezug zur Gruppe (gruppenintern) sowie im Bezug zu anderen Gruppen nicht aus.[89]

Zentrale Intentionen der Gruppe liegen also in der Kritik am „normativen Druck“ (Georg Henrik v. Wright), der sich auf mehreren Ebenen manifestiert:

– auf Makroebene:

a) das sozialpolitische System des jugoslawischen Modells des Selbstverwaltungssozialismus mit seinen Implikationen auf das gesellschaftliche Handeln im Allgemeinen und seiner Haltung gegenüber abweichenden Wissensmodellen im Einzelnen.

b) die von der neuen jugoslawischen Mittelklasse geforderte und unterstützte Kunst des Moderaten Modernismus oder Sozialistischen Ästhzetizismus.

– auf Mikroebene:

a) die Institution des SKC und ihrer Protagonisten, in erster Linie die „Gruppe der 6 Künstler“, deren Normen von der Gruppe 143 hinterfragt und kritisiert werden. Ein wesentlicher Punkt der programmatischen Ausrichtung der Gruppe liegt in der innerlichen Abneigung der Annahme der institutionalisierten Verhaltensnormen, die in diesem Kontext wirksam sind.

b) das Verhältnis Individuum-Gruppe ist Gegenstand kontinuierlicher Hinterfragungen und Reflexionen und verläuft nicht immer friktionsfrei.

Welche Haltung soll die Gruppe bzw. der Einzelne im Bezug auf andere künstlerische Positionen einnehmen? Wie lassen sich unterschiedliche Positionen innerhalb der Gruppe reflektieren? Welche Regeln werden akzeptiert, und warum? u. ä. sind einige Beispiele für Fragen, die das kritische Bewusstsein der Gruppe im Bezug auf ihr Umfeld bzw. auf die Intention des eigenen Handelns bestimmen.

Anti-Utopie oder Mikro-Utopie: Mikropolitiken der Gruppe 143

Das Verständnis des Begriffs „Utopie“, der in einem engen Verhältnis zu jenem des Sprachspiels steht, stellt ein wichtiges Konzept im Modernismus dar.

Für die außerinstitutionelle Gruppe 143 bedeutet Utopie spezifisches Bewusstsein und Wissen innerhalb eines relativ isolierten Bereichs, wie ihn die Kunst darstellt, der sich der Vereinnahmung – in erster Linie einer politischen Instrumentalisierung im Osten bzw. einer marktkapitalistischen Vereinnahmung im Westen – verweigert. Félix Guattari hat dafür den Begriff der „Mikroökologie“[90] geprägt, den er später durch jenen der „weichen Subversion“ ersetzte. Dieses konkrete Utopieverständnis ist ein zentrales Merkmal konzeptueller und postkonzeptueller Kunst und Theorie, die damit in Opposition zur historischen Avantgarde steht, deren Ziel in der Verwirklichung der konkreten Utopie lag. Die Konzeptkunst steht also in Opposition sowohl zu den historischen Avantgarden (idealistische Utopie) als auch zur Neoavantgarde (konkrete Utopie als dialektische Auseinandersetzung zwischen Kunst und Leben). Šuvaković charakterisiert das Verhältnis zwischen konzeptueller und postkonzeptueller Kunst als „posthistoric complex of manifestations that reexamines, presents, destroys, deconstructs, thereby creating an archaeology of modernism, avant-gardes, and neo-avant-gardes.”[91]

Theoretisches Objekt – Theoretische Praxis

Fragen bezüglich des Verhältnisses zwischen Kunsttheorie und Kunstpraxis bestimmten die Konzeptkunst seit ihren Anfängen, also seit Mitte der 1960er Jahre. In seinem Einleitungstext zur ersten Ausgabe des Art-Language Magazins von 1969 thematisiert Terry Atkinson dieses Verhältnis und zeigt, dass die traditionelle Trennung der Bereiche Künstler-Theoretiker dem Verständnis einer neuen Kunst zuwiderläuft: „Inside the framework of conceptual art“, schreibt er, „the making of art and the making of a certain kind of art theory are often the same procedure.“[92]

Theoretische Praxis und Theoretisches Objekt sind Schlüsselkonzepte in der Epistemologie der Gruppe 143. Wenn es keine allgemeingültigen und formalen Eigenschaften gibt, die es erlauben würden Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden, stellt sich als weitere Folge die Frage nach dem Unterschied zwischen einer Kunst als Praxis und einer Kunst als Theorie. Im Verständnis der Gruppe stellen diese zwei Positionen keine voneinander getrennten Sphären dar, sondern sind immanente Bestandteile ein- und desselben Diskurssystems, wenngleich es eine hierarchische Beziehung zwischen ihnen gibt. In einer der Schriften der Gruppe wird dies folgendermaßen ausgedrückt: „Die künstlerische Arbeit der Gruppe 143 war das theoretische Objekt; d. h. eine Arbeit, deren Funktion es ist die theoretischen Vorbedingungen, Grundgedanken und Konsequenzen im Bereich der Phänomenologie der Kunst zu demonstrieren. Die Arbeiten der Gruppe 143 sind Meta-Arbeiten, da sie Probleme der Analyse und der Forschung im Bereich der Kunstwelt beinhalten.“[93]

Ähnlich wie der angloamerikanischen Art & Language-Gruppe geht es der Gruppe 143 um eine kritische Hinterfragung konventioneller und für unhinterfragbar geltender Prämissen zur Bestimmung von Kunst und ihrer Bedingungen.

Im Text Print (2 Sections A and B) von Michael Baldwin und Terry Atkinson aus dem Jahr 1966 wird die Frage gestellt: „Is there a property possessed by some things in the world which can be identified as art (as `being art´), or even the property of art (the latter of course presupposing that art is a property of things)?”[94]

Wenn es keine anschaulichen Unterscheidungskriterien gibt, dann muss der Denkrahmen zur Definition von Kunst anders, nach Art & Language auf einer höheren Abstraktionsstufe, angesetzt werden.

Die Rolle der Theorie erfährt dabei eine Verschiebung und Neubewertung, sie nimmt nicht mehr, wie bisher üblich, die Rolle einer nachträglichen Legitimation oder Delegitimation einer bestimmten bereits in der Öffentlichkeit etablierten Praxis ein, sondern wird selbst Teil eines umfassenden Diskurses über Kunst im Kunstkontext.

Die zur Disposition stehenden Konzepte werden in den Gruppendiskussionen und den sich dabei ergebenden Konflikten und Reibungen stetig verbessert und verändert: “A multiplicity of choices changes the style of



Miško Šuvaković i Neša Paripović, iz Grupa 143, *Film no. 1,* 1975.
Miško Šuvaković and Neša Paripović, a still from Group 143's *Film No. 1,* 1975

argument, and refutations are impossible without a choice of alternatives."[95] Damit stellt das Modell der gruppeninternen Diskussionen ein Modell dar, welches auf die Funktionsweisen der „äußerlichen" Kunstwelt angewandt werden sollte, um somit einen echten Paradigmenwechsel hervorzurufen.

Das Buch als Kunstwerk

Das Buch als Kunstwerk bildet eine eigenständige künstlerische Kategorie mit einer gewissen Tradition, die in besonderem Maße auf die Historischen Avantgarden zurückgeht, und die im Kontext der Neuen Kunst der Sechziger- und Siebzigerjahre eine verstärkte Resonanz als adäquates Medium zur Vermittlung und Darstellung von künstlerischen Positionen erfährt. Das Künstlerbuch ist dabei nicht weniger „wert" als die „richtigen" Werke, es ist kein begleitendes Papierkonvolut zweiter Ordnung sondern, ein ebenbürtiges Medium innerhalb der Hierarchie der unterschiedlichen Medien, oder, um es mit den Worten Seth Sieglaubs auszudrücken: „When art does not longer depend on its physical presence, when it becomes an abstraction, it is not distorted and altered by its reproduction in books. it becomes "PRIMARY" information, while the reproduction of conventional art in books and catalogues is necessarily (distorted) "SECONDARY" information. When information is PRIMARY, the catalogue can become the exhibition."[96]

Die Präsentation von künstlerischen Inhalten in Buchform, im Gegensatz zu den klassischen Orten wie Galeriewand oder Glaskasten, verändert das Künstler-Publikum-Verhältnis und ebnet die auratische Distanz ein, die bisweilen überwunden werden muss, um ein bestimmtes Kunstwerk sehen zu können. Die meist kostengünstig und im Eigenverlag hergestellten Schwarz-Weiß-Kopien der Künstlerbücher der Sechziger- und Siebzigerjahre erlauben eine breite und unbürokratische Distribution und kommen auch den Arbeiten selbst oft entgegen, die



Biljana Tomić i Miško Šuvaković iz Grupa 143, *Film no. 1,* 1975.
Biljana Tomić and Miško Šuvaković, a still from Group 143's *Film No. 1*, 1975

in ihrer Eigenschaft als „sprachähnlichen Propositionen" lesend und verstehend rezipiert werden müssen. In enthusiastischer Manier lobt so beispielsweise Robert C. Morgan in einem Aufsatz den Vorteil des Künstlerbuches als künstlerisches Medium: „These books are meant to be turned, are curved, from page to page; the book may be revolved – it is the rhythm of the swim, the toehold in uneven space. Select the image, dissolve it reveal it – repeat the sequence, its meaning, once found."[97]
Neben den Gründen der Kostengünstigkeit und breiteren Reichweite hat die Buchform für die Präsentation von Kunst-Arbeiten weitere Vorteile, die in der technischen Seite des Mediums begründet sind.
Zeit und Zeitlichkeit, zwei inhaltlich unterschiedliche Konzeptionen, werden in der Konzeptkunst immer wieder thematisiert. Prozesse und deren Registrierung in Form von Fotografien, Notationen, unterschiedliche Systeme, Diagramme und Investigationen erfolgen in „Echtzeit", und werden „wörtlich" genommen. Diese „wörtliche", also nicht literarische, Bedeutung steht in Opposition zur illusionistischen Zeit oder dem literarischen Umgang mit Zeit, wie er in den traditionellen Formen etwas des Romans oder der lyrischen Poesie vorherrschend ist. Das Medium des Buchs eignet sich besonders gut für die Darstellung von zeitlichen, also aufeinanderfolgenden Prozessen, da die Linearität der Buchseiten dem prozessualen Charakter der Arbeiten gerecht werden kann.
Die Gruppe 143 hat 5 Künstlerbücher herausgebracht, die aus der kollektiven Arbeit heraus entstanden sind und Arbeiten in Form von Zeichnungen, Texten, Fotografien enthalten.

1. *Žuta knijga* (Gelbes Buch), 1976-77
2. *Analiza akcija terry foxa* (1969-1973) procesom slikanja.(Analyse der Aktionen von Terry Fox (1969-1973) durch den Prozess der Malerei), 1977
3. *Islamski Paterni* (Islamische Muster) 1977-78
4. *Dominantne strukture* (dominante Strukturen), 1979
5. *Grupa 143*, 1979

Das erste Buch der Zeichnungen der Gruppe 143 aus dem Jahr 1975/6, das später als „Gelbes Buch" bezeichnet wurde, beinhaltet Texte, Diagramme, und geometrische Arbeiten von Jovan Čekić, Maja Savić, Paja Stanković und Miško Šuvaković und wurde in einer selbstproduzierten Auflage von 30 Stück verbreitet.

Hier wird auch die Bezeichnung „mentale Prozesse" eingeführt, ein Schlüsselbegriff für das konzeptuelle Werkverständnis der Gruppe.

Die unterschiedlichen Möglichkeiten zur Analyse von mentalen Prozessen werden folgendermaßen ausformuliert:

Die Analyse von Prozessen kann auf verschiedene Weise durchgeführt werden:

a) durch die Analyse aller einzelnen Fälle und Möglichkeiten der Transformation

b) durch die Analyse allgemeiner Begrifflichkeiten ohne Analyse und Wissen über die einzelnen Fälle, sondern auf der Basis von Intuition oder Erfahrung.

c) durch die Analyse eines medialen Falles von a. oder b. Es werden spezielle Fälle aus dem Bereich grundlegender mentaler Prozesse analysiert.[98]

Im Sinn des Konstruktivismus sind Konstruktionen Erklärungen zu Phänomenen, die in Form von Modellen dargestellt werden können. Mentale Konstruktionen bedürfen im Gegensatz dazu keiner materiellen Ausführung, sie können als Modelle grundlegender visueller Strukturen bezeichnet werden, die einem analytisch-rational-logischem Zugang entsprechen.

Die Publikation *Analiza akcija terry foxa (1969-1973) procesom slikanja* ist die einzige künstlerische Arbeit der Gruppe im Medium der Malerei, als Anti-Malerei. In einem zeitlich festgesetzten Rahmen (5. August 1976 von 10 bis 14h) wurden dabei eine Vielzahl von „Aktionen" des amerikanischen Konzeptkünstlers Terry Fox ins Medium der Malerei übersetzt. Dabei führt jeder der Beteiligten (Nikolić, Savić, Stanković, Šuvaković) gleichzeitig je 4 Transformationen unter dem Titel von Terry Fox' Body-Arbeiten aus (z. B.: *What do blind men dream?, asbestos tracking, Pisces* ...). Die Aktion ist eine klare Ironisierung der sich langsam vollziehenden Rückkehr der Malerei in der Postmoderne, die sich just in jenen Jahren andeutete. Die Malerei als Medium wird von der Gruppe 143 als gänzlich ungeeignetes Medium zur Vermittlung von Informationen gesehen, ihr Ende sei spätestens mit den radikalen Abstraktionen der späten Fünfzigerjahre erreicht worden und der Rückkehr zur Malerei wird als Rückschritt für die Entwicklung einer wissens- und erkenntnisbasierten Kunst gesehen.

Zeit-Reihe, oder *Islamic Patterns*: Unter dem Eindruck der Lektüre von Keith Critchlows Islamic Patterns von 1976 entsteht 1978 die gleichnamige Publikation mit Arbeiten von Šuvaković, Stanković und Savić.

Critchlow analysiert in seinem Buch die Geometrie islamischer Muster vom Gesichtspunkt der metaphysischen und kosmologischen Prinzipien, die darin involviert sind. Das Prinzip der anikonischen islamischen Kunst, welches in der ikonischen Darstellung von Spiritualität und göttlichen Wesen die Gefahr der Idolatrie sieht, basiert auf Geometrie und Kalligraphie.[99]

Das Grundinventar von Formen dieser Muster ist begrenzt. Ausgehend vom Kreis, der als absolute Form gilt, spielen die drei Formen Dreieck, Quadrat und Sechseck eine zentrale Rolle. Durch Kombination, Mutation, Übereinanderlegen und weitere kombinatorische Verfahren ergeben sich aus diesem Grundinventar unendlich viele Möglichkeiten der Anwendung. Wenn Sol Lewitt in seinen *Paragraphes on Conceptual Art* davon spricht, dass die Idee die Maschine sei, die die Kunst mache, so liegt der Fokus bei den *Islamic patterns* weniger auf der Idee denn auf der Maschine, zu der der Künstler durch die Methoden der Wiederholung und Anwendung der immergleichen Muster wird.

Abstraktion, Serialität, Kombinatorik und Axiomatik sind einige der Faktoren, welche diese geometrischen Muster für die Reflexionen innerhalb der Gruppe 143 interessant machten.

Nach der Lektüre des Textes und Diskussionen über den Gebrauch von Geometrie, über unterschiedliche Arten ihrer Bestimmungen, beispielsweise in der Tradition der europäischen Abstraktion (Kandinsky, Malewitsch, Klee u. a.) oder in der abstrakten amerikanischen Malerei (Barnett Newman, Mark Rothko) wurden 2 „Problemkreise" bestimmt:

a) die Gruppenarbeit bestimmend.

- während das erste Buch mit Zeichnungen der Gruppe auf dem Prinzip der individuellen Arbeit realisiert wurde,
- wurden die Vorbedingungen für dieses Buch (die Zeitfolge) im Vornherein bestimmt, während der Beitrag des Einzelnen innerhalb dieser bestimmten Bedingungen offen gelassen wurde.

b) die Arbeit (das Werk) betreffend,

- es wurden drei Analysen ausgeführt. Die Formulierungen der Arbeit besitzen ihre eigene unabhängige Konstruktion und Möglichkeit als Modell im Verhältnis zu einem partikulären Modell/Beispiel aus den Islamic patterns definiert zu werden.

Präziser ausgedrückt: Grundstrukturen, die charakteristisch für spezifische geometrische zweidimensionale Prozesse sind wurden formuliert:

a) das Problem zufälliger Größe

b) das Problem des Maßes/ der Messbarkeit

c) das Problem der Transformation, die auf die Progression folgt.

- Im Hinblick auf eine kontextuelle Definition des Werks als Ganzes oder des Werks als partikulären Fall, ergeben sich parallele Positionen von „Struktur als Struktur" und von „Struktur als Archetyp".
- Parallele Positionen werden nicht als gleicher Inhalt formuliert, sondern als referentieller Inhalt (Kontext gegenüber Kontext.)

Das Künstlerbuch *Dominante Strukturen* entstand zwischen Februar und März 1979 als Gemeinschaftsarbeit von Šuvaković, Stanković, Savić, Nikolić und Paripović nach definiertem Ablauf. Jeder der Beteiligten führte innerhalb eines bestimmten zeitlichen Ablaufs nacheinander Transformationen visueller Strukturen aus, wobei die Ergebnisse des vorher Beteiligten als Ausgangspunkt dienten. In der Anleitung zu den Ausführungen heißt es: „Der erste Beteiligte (die Reihenfolge ist zufällig) beginnt einen Transformationsprozess / er bildet eine dominante Struktur durch einen Prozess der Transformation. Der zweite Beteiligte führt die Arbeit an der dominanten Struktur des ersten Beteiligten fort (oder beginnt eine neue) indem er einen zweiten Prozess der Transformation formuliert. Er bildet eine dominante Struktur durch einen zweiten Prozess der Transformation.)[100]

Die sich ergebenden Variationen von dominanten Strukturen sind dabei prinzipiell unendlich und wird alleine durch den vorbestimmten Ablauf der Durchführung sowie die zeitliche Bestimmung begrenzt. Jede Transformation, die auf eine andere folgt kann grundsätzlich jede Art der Realisierung in sich tragen und ihre Erscheinung ist von der vorherigen in visueller Sicht komplett unabhängig. Die Idee der unendlichen Variation von elementaren visuellen Elementen, wie sie bereits in anderen Arbeiten thematisiert wurde, wird hier durch die Komponente der Zeitlichkeit ergänzt, welche als Indikator für den Abschluss eines an sich unendlichen Prozesses dient.

Neben den genannten Künstlerbüchern hat die Gruppe 143 zwischen 1975 und 1977 auch drei Ausgaben eines Magazins unter dem Titel *Katalog 143* im Selbstverlag produziert, die in einer Auflage von 30-50 Exemplaren verbreitet wurden.

Das Magazin *Katalog 143* ähnelt in seiner Konzeption und Struktur einer Reihe von ähnlichen publizistischen Projekten, die von unterschiedlichen Künstlergruppierungen der Neuen künstlerischen Praxis im Selbstverlag (Samizdat) und in geringer Auflage verbreitet wurden. So etwa dem Magazin *WOW* der in Novi Sad und Subotica aktiven Bosch+Bosch Gruppe, oder dem Zagreber Magazin Maj 75, das von der Gruppe der so genannten „6 Künstler" (Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Vlado Martek, Željko Jerman, Bosris Demur, Fedor Vučemilović) herausgegeben wurde.

Der Analytische Gebrauch von Film und Fotografie

Die Dokumentation von Prozessen ist ein wichtiger Aspekt in der Konzeptkunst. Foto, Film oder Xerox-Kopien (eine Technik, die sich erst in den ab den 50er-Jahren allmählich verbreitete) sind dabei neben den nichttechnischen Verfahren (Text, Diagramm, Skizze etc.) die wichtigsten Medien.

Der Einsatz von Fotografie in der Kunst ist beileibe keine Erfindung der Konzeptkunst, sondern hat eine lange

Tradition seit der Erfindung des modernen Fotoapparates am Beginn des 19. Jahrhunderts; doch ist die Art und Weise ihrer Verwendung neu. Es geht in der Konzeptkunst nicht mehr um das Ausloten der technischen Möglichkeiten der Fotografie, um Experimente mit Fokus, Belichtung, Ausschnitt, Blenden, Perspektive etc.

Aufgrund der auf Visualität hin ausgerichteten Eigenschaften dieser technischen Verfahren ist es ein häufig vorkommendes Missverständnis bei der Rezeption von konzeptueller Kunst, sie mit den üblichen interpretatorischen Verfahren der Hermeneutik lesbar zu machen. Der visuelle Aspekt oder auch das Vorgehen gemäß kompositorischer Regelmäßigkeiten spielt dabei aber keine Rolle, die Struktur selbst ist der künstlerischen Arbeit oder dem Modell immanent. Robert C. Morgan drückt es im Bezug auf Douglas Huebler folgendermaßen aus: „[...] the Huebler documents are presented as evidence of a structure in which the concept is essentially nonmaterial and nonvisual; the Polaroids represent a documentation that functions as internal components."[101]

Damit ist ein zentraler Aspekt angesprochen, der auch für das Verstehen der in dieser Publikation behandelten Kunst-Konzepte, seien diese durch das Medium Film, Buch oder Foto vermittelt, relevant ist. Die Dokumente funktionieren wie nicht-visuelle Zeichen, die auf einen spezifischen Referenten verweisen, ihre Funktionsweise ist syntaktischer und nicht semantischer Art, so dass sie in jeder sprachlichen Konstruktion funktionieren würden.

Dergestalt ist jedes Werk der Konzeptkunst unterschiedlich zu lesen, abhängig von den inhärenten Intentionen des Autors und vom Kontext seiner Manifestation.

Ješa Denegri beschreibt die Rolle der Fotografie in der Konzeptkunst folgendermaßen: „Die Künstler, die sich des Mediums Fotografie bedienen legen in einem ersten Schritt jede direkte und beschreibende Referenz ab, die grundlegende Motivation ihrer Arbeit ist nicht das Ziel der fotografischen Präsentation von Aspekten der Wirklichkeit, sondern, im Gegenteil, die Motivation liegt in der Bestrebung einer spezifischen Artikulation von Zeichen innerhalb einer gegebenen, eigens für diese Gelegenheit aufgenommenen Situation."[102] Die Bilder verweisen dabei auf nichts als auf sich selbst und ihre technische Seite der Reproduktion, es geht nicht um semantische Beziehungen zu einer abgebildeten Wirklichkeit, sondern um die syntaktischen, die sich durch das Medium oder die transmediale Verschiebung manifestieren.

Die Fotografie wird als „Anti-Medium" benutzt; der Grund für ihre Verwendung liegt in der Annahme des Künstlers, dass sie die in der künstlerischen Arbeit angelegten Präpositionen auf adäquate Weise dokumentieren könne. Das visuell Wahrnehmbare funktioniert als struktureller Bestandteil eines konzeptuellen Systems, und da die Arbeit sinnlich nicht wahrnehmbar ist, hängt ihre Vermittlung von einem Dokumentationssystem ab. Dieses besteht oft aus Fotografien, Karten, Zeichnungen, Erläuterungen, Diagrammen etc.

Filiberto Menna sieht in *La linea analittica dell'arte moderna* in der analytischen Fotografie eine logische Weiterführung der Kritik des Ikonismus, gilt das Foto doch gemeinhin als exzellentes Beispiel einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung der Realität. Die analytische Kunst sieht es in der Folge als ihre Aufgabe an, die konventionelle und kulturologisch bedingte Sprache der Fotografie zu thematisieren. In der Konzeptkunst wird der Mythos der Fotografie als „natürlicher Sprache" ohne Kodex und Syntax - analog zum „natürlichen Zeichen" in der Sprache - in Frage gestellt sowie die Aufmerksamkeit auf ihre syntaktisch-pragmatische Komponente gelenkt. Fotografie reproduziert also nicht die Realität, sie funktioniert vielmehr selbst als eigenständiges Bedeutungssystem.

Für die künstlerische Arbeit der Gruppe 143 ist die Fotografie ein zentrales Medium. Viele der Arbeiten werden in Form von Foto-Dokumentationen oder Fotoarbeiten realisiert, wobei sich das Medium vor allem für die Darstellung jener performativen Arbeiten, die auf Prozessen oder Serien mit progressivem Charakter beruhen, eignet. Die beliebte Form der Foto-Performance, also die fotografische Abbildung einer nur zu diesem Zweck ausgeführten Performance, ist dabei neben Fotoarbeiten, die explizit der Aufnahme von Prozessen oder Permutationen dienen, die am häufigsten wiederkehrende Art der Arbeit.

Die 1979 erschienene Publikation *grupa 143*[103] ist die einzige unter dem Namen der Gruppe erschienene Publikation, die ausschließlich aus Fotoarbeiten, bzw. Text-Foto-Arbeiten besteht und anlässlich der Ausstellung der Gruppe 143 vom Mai 1979 in der Happy New Gallery des SKC entstanden ist. Aus zwei Teilen bestehend, beinhaltet der erste Teil (*I deo*) Arbeiten aus der Zeit von 1975-77 und der zweite Teil (*II deo*) Arbeiten von 1978-79.

Die Publikation gehört zum so genannten Genre des „Fotobuches" und enthält Arbeiten dokumentarischen Charakters, Fotoperformances, Beispiele von „Fotoerforschungen" und fototextuelle Arbeiten. Čekić beispielsweise ist mit einer charakteristischen Arbeit autoreflexiven Charakters unter dem Titel Skice za autoportret (1976) vertreten, Paripović hat in *Foto-Dosjie* (1976) gewissermaßen den Anfang für seine später folgenden Reflexionen bezüglich der Anwesenheit des Künstlers in der Welt der Kunst durch grafische Indizierung eigener Fotografien gelegt. Maja Savić thematisiert in *Mišlenje prožeto osećanjima* (1976) in Form einer Text-Foto-Ausführung das Verhältnis von verbalen und visuellen Strategien der Subjektivierung, während Stanković in *Bez Naziva* (1977) eine zynische Dekonstruktion der Ikonizität von Fotografie in Form von schwarzen Bildern unternimmt, die in bestimmten Situationen entstanden sind.

Im zweiten Teil des Fotobuches finden sich neben anderen folgende Projekte: Foto-Autoreflexionen von Mirko Diliberović (*Objekte A i B su snimljeni*, 1978), eine Aktion ludistisch performativen Charakters von Vlada Nikolić (*20. decembar 1978*, 1978) sowie die Thematisierung des binären Verhältnisses von Anwesenheit-Abwesenheit von Maja Savić (*Avgust 1976 Zlatibor*, 1976), Fotonarration von Miško Šuvaković (*Vremenske strukture*, 1979), die Konstruktion fiktionaler Fotonarrative (autobiographische Introspektionen) von Biljana Tomić (*Manasija 1962*, 1979).

Die kollektive Gruppenarbeit unter dem Titel „Gespräche in der Natur" *Razgovori u prirodi*, 1979, entstand während eines Aufenthalts in freier Natur und zeigt die Gruppenmitglieder bei Diskussionen über den Raum der Natur.

Konzeptueller Film

Die Gruppe 143 hat zwei Filme als Gruppenarbeiten realisiert (*Paralelne realnosti* von 1975 und *Film Nr. 2* von 1976) sowie die Arbeit an zwei Filmen (ein Projekt von Čekić, Paripović und Šuvaković über die Farbtheorie von Paul Klee von 1975 und ein weiterer Film über die Thesen des Prager linguistischen Zirkels von Nikolić, Savić und Šuvaković aus dem Jahr 1978) begonnen, die aber nicht abgeschlossen werden konnten. Weiters haben einzelne Mitglieder individuelle Filmarbeiten außerhalb des Gruppenkontextes realisiert.

Für die Filme gelten ähnliche Parameter wie für die fotografischen Arbeiten. Nicht das ästhetische Erlebnis bzw. die Verfremdung oder Synthetisierung einer inszenierten Szene im Sinn eines abgeschlossenen Filmwerkes werden angestrebt. Die Filme der Gruppe stellen vielmehr mediale Übersetzungen künstlerischer Untersuchungen dar, sie sich im Medium des Film dokumentarisch verdichten lassen. Performativität und Autoreflexion sind zentrale Schlagworte, um die filmischen Arbeiten der Gruppe zu umschreiben.

Miško Šuvaković sagt über den Gebrauch des Mediums Films: „Ich benutze Film – Ich beschäftige mich nicht mit Film" und bezeichnet die Übersetzung von künstlerischen Modellen in das Medium Film als eine Art der Übersetzung von einer „abgeschlossenen Sprache" in eine „nicht abgeschlossene" Sprache.[104] Vito Acconci verfolgt eine ähnlichen Anspruch, wenn er sagt: „Most of us are not interested in film as film. I personally do not care for setting up scenes and editing"[105].

Im November 1975 entsteht der *Film Nr. 1 Parallel Realities*[106] als Film über die Möglichkeiten des Films als offenes und nicht-gesichertes Dokument. Mit zwei Kameras wird der Prozess des Filmens selbst zum Gegenstand der Darstellung. Der Film wird somit zum Meta-Film über die Möglichkeiten des Mediums selbst, zur filmischen Reflexion über das Medium Film. Der Titel *Parallel Realities*, der im Film selbst durch die Methode der Verdoppelung bzw. Spiegelung visualisiert wird, spielt auf Biljana Tomićs Gedanken der Kunst als

Dualität von Gegensätzlichkeiten an: privat-öffentlich, utopisch-trivial, heilig-profan. Der Film, mit zwei Kameras aufgenommen, zeigt im ersten Teil Miško Šuvaković in Konversation mit Biljana Tomić, wobei die Kamera abwechselnd auf die Gesichter der beiden oder auf deren Spiegelbild bzw. auf beide Bilder schwenkt. Verdoppelung in Form von Spiegelbildern, Schattenbildern und die Aufnahme der zweiten Kamera durch die erste (eine Art der semantische Auslöschung) thematisieren die Konventionalität bzw. Eindimensionalität (Marcuses „Eindimensionaler Mensch" bietet sich als Assoziation an) der Wahrnehmung, und stellen dieser die Komplexität von Mehrdeutigkeit bzw. Nicht-Eindeutigkeit in Form von parallelen Realitäten wider. Im Laufe der Projektion wird die Perspektive nicht mehr auf die Totalität des Raumes bzw. der Personen vor und hinter der jeweiligen Kamera gelenkt, sondern sie zeigt scheinbar willkürliche Fragmente des Settings bzw. die Fragmentiertheit der Welt an sich.

Der zweite Film, *Film Nr. 2*[107], entstand 1976 und thematisiert Fragestellungen des Blickes, der Perspektive und der Individualität. Die Gruppenmitglieder befinden sich auf einer Fahrt in die Umgebung von Belgrad und werden dabei von der Kamera gefilmt.

Durch folgende Statements wird das durch den Film realisierte Projekt beschrieben:

– Gruppenarbeit – Programm mit Möglichkeiten zur Improvisation

– Herstellung und Analyse von Relationen von bestimmenden Mikrostrukturen

– Bestimmung der Funktion des Films – Bestimmung des Raums – Art und Weise der Aufnahme

Beschreibung der Arbeit

– Bewegung vom Stadtzentrum zum Ufer des Flusses Save

– von den 5 Beteiligten filmt immer eine Person / alle werden gefilmt und alle filmen selbst[108]

Die Kamera wird abwechselnd von einer anderen Person bedient, die die Übrigen bzw. die Umgebung filmt. So wird jeder im Laufe des Films zum Objekt der Aufnahme und gleichzeitig zum Aufnehmenden selber. Als quasi-dokumentarisch in der Anlegung problematisiert der Film eines der zentralen Topoi der moderneren Kulturgeschichte: die Frage nach der Originalität bzw. Authentizität individuellen Ausdruckes. Der Film als Medium minimiert subjektive Ausdrücke, er funktioniert in seinem konzeptuellen Gebrauch als Aufnahme-Maschine und ebnet die Unterschiede zwischen der Welt vor und hinter der Kamera ein. Egal, wer die Kamera gerade bedient, die visuellen Unterschiede, die sich dadurch ergeben, sind in dem Film nicht wahrnehmbar, sie sind vollends unwichtig.

Individuelle Positionen einzelner Gruppenmitglieder

Biljana Tomić – parallele Realitäten

Biljana Tomić ist bis in die Gegenwart eine der zentralen Figuren in der Belgrader und jugoslawischen Kunstszene. In den späten 1960er Jahren begann sie ihre Karriere im Umfeld des bekannten Belgrader Theaters *Atelje 212* und später – zum Zeitpunkt der Gründung der Gruppe 143 – war sie freiberufliche Kuratorin, bevor sie zur Kuratorin des künstlerischen Galerie-Programms des SKC wurde.

Nachdem sie bereits bei der Etablierung der 1. Generation der Belgrader Konzeptualisten, also der „Gruppe der 6 Künstler" maßgeblich beteiligt war, entstand die Gruppe 143 auf ihre Initiative und Unterstützung hin als Teil einer alternativ-pädagogischen Gemeinschaft von jungen Künstlern und Theoretikern, die sich mit analytisch-epistemologischen Fragestellungen im Kontext der späten Konzeptkunst auseinandersetzten.

Seit den Siebzigerjahren spielt Biljana Tomić eine zentrale Rolle für die „Neue Kunst", deren Verbreitung und Organisation. Sie hat junge Künstlerinnen, Kunsthistoriker und Intellektuelle um sich versammelt, sie in ihren Ambitionen unterstützt und ihnen die Möglichkeit gegeben, ihre Arbeiten im Rahmen des Galerieprogramms im SKC einem interessierten Publikum zu präsentieren.

Tomić folgte in ihrem Engagement dabei den Idealen

einer alternativen Bildung in Form von „open schools" vergleichbar etwa mit Joseph Beuys' erweiterten Post-Pädagogikkonzepten.

Biljana Tomićs Rolle in der serbischen Kulturszene weist eine Kontinuität von nunmehr mehr als 40 Jahren auf und hat ihren Anfang in den späten Sechzigerjahren im Umfeld der Galerie 212 sowie später in leitender Funktion im Studentischen Kulturzentrum SKC.

Tomić ist Künstlerin, Kritikerin, Initiatorin und Unterstützerin künstlerischer Initiativen sowie eine hervorragende Netzwerkerin in der Welt der Kunst, der es gelungen ist, die serbische und Belgrader Kunstszene durch internationale Kontakte zu bereichern.

Sie war an der Konzipierung und Realisierung der bekannten „April-Meetings erweiterter Medien" (*April-ski susreti proširenih medija*) beteiligt, die von 1971 – 1977 und dann wieder ab 1992 abgehalten wurden, und brachte mit ihren zahlreichen Kontakten im (jugoslawischen) Inland sowie ins Ausland das Wissen über die neuesten und aktuellsten Trends in der Kunst nach Belgrad. Vor allem die persönlichen Freundschaften zu italienischen Kritikern und Theoretikern wie Achille Bonito Oliva oder Germano Celant sowie zu den italienischen Arte-Povera-Künstlern war eine äußerste produktive Quelle des Austausches. Wichtig, vor allem für die Gruppe 143, ist ihre Begeisterung für die slowenische OHO-Gruppe, deren Ideen und Theorien maßgeblichen Einfluss auf die Arbeit der Gruppe 143 hatten. So standen Diskussionen über die OHO-Gruppe ganz am Beginn, und später kam es auch zur persönlichen Zusammenarbeit mit ehemaligen OHO-Mitgliedern. Vor allem Marko Pogačnik, der ab 1971, also nach dem Ende der künstlerischen Zusammenarbeit der OHO-Gruppe, die Gemeinschaft der Familie von Šempas als alternative, von der Hippiebewegung beeinflusste Lebensgemeinschaft ins Leben gerufen hatte, versuchte später über die Zusammenarbeit mit der Gruppe 143 eine Reaktualisierung und einen Neuanfang seiner künstlerischen Karriere.[109]

Im Geist der Sechzigerjahre geprägt, kann Tomić als Kulturarbeitern im weitesten Sinn bezeichnet werden, als Akteurin, Künstlerin, Kritikerin in Einem, ohne dass die Grenzen zwischen diesen Bereichen klar zu definieren wären. Miško Šuvaković beschreibt den Beginn von Biljana Tomićs künstlerischer Arbeit als von einer Zeit des Übergangs zwischen der Neoavantgarde, also von individuellen und konkreten Utopien gekennzeichnet, und Postavantgarde (Prozess- und Konzeptkunst) geprägt. „Es gab damals keine wichtigen Unterschiede" so Šuvaković, „zwischen kritischer, theoretischer oder diskursiver und produktiver (schaffender) Arbeit."[110]

Die späten Sechzigerjahre waren eine Zeit der Offenheit, der Pluralität und eine Phase der parallelen Diskurse, deren gemeinsamer Nenner in ihrem emanzipatorischen Charakter gegenüber kulturellen und gesellschaftlichen Modellen der Vergangenheit liegt, die sich als veraltet und ungeeignet für eine sich verändernde Gesellschaft erwiesen haben.

Poetologische, ideologische und ethische Prinzipien können im Verständnis dieser Zeit nicht getrennt voneinander bestehen, sondern bilden eine umfassende existenzielle Matrix, die in weiterer Folge auf einer Veränderung der menschlichen Sensibilität und des universalen Bewusstseins basiert, ganz im Sinn von Marcuses „Neuer Sensibiltät" oder Joseph Beuys' „Sozialer Plastik."

Die Aktivitäten als Akteurin der Kunstwelt zeigen sich in vielfältiger Weise. Zum Einen besteht eine enge Zusammenarbeit mit meist jüngeren Künstlern und Künstlerinnen, denen von Tomić die Möglichkeit zur Zusammenarbeit und eine gemeinsame Plattform für ihr Arbeiten gegeben wird. Zum Anderen ist Tomić immer auch selbst aktive Gestalterin und Promotorin im Bezug auf die programmatischen Inhalte. Im Fall der Gruppe 143 bedeutet dies, dass sie einerseits die Rolle der Organisatorin einnimmt, die den institutionellen Rahmen für eine Zusammenarbeit ermöglichte, andererseits verfasst Tomić selbst zahlreiche manifestartige Texte im Kontext der Gruppe, die ihre ethisch-ästhetische Haltung ausdrücken.

Im ersten gemeinsam verfassten Text unter dem Namen der Gruppe 143 schreibt Tomić unter dem Titel „Modelle des Verhaltens" (*modeli ponašanje*)

> 1. unter neuem verständnis versteht man die befreiung von vergangenen konventionen. 2. die befreiung von der tradition der verbote. 3. die befreiung von den vorurteilen und unbewussten forderungen. 4. die befreiung von bereits etablierten wertekategorien und definitionen, die heute teilweise ungültig sind. 5. die befreiung von den autoritäten und tabuisierungen des wissens. 6. die befreiung von a-priori machtkategorien und aufgezwungenen gedanken. 7. die befreiung von der bürgerlichen moral und sprache. 8. die befreiung von den interessen und dem willen, alles zu besitzen. 9. die befreiung von jeglichem druck des gestrigen, eltern, schule, gesellschaft. 10. die befreiung der persönlichkeit – bis zu einem freien und reifen, bewussten und gleichmäßigen arbeiten und teilnahme an der gesellschaft des heute.[111]

Aus diesen Zeilen sowie aus der allgemeinen ethischen Haltung Tomićs lässt sich eine für den Geist der Sechzigerjahre bestimmende Überzeugung herauslesen, die sich mit der Rhetorik von Befreiung und Selbstbestimmung auf Herbert Marcuses „Neue Sensibilität" bezieht. In seinem Essay „Versuch über die Befreiung" von 1969 schreibt Marcuse gegen die Eindimensionalität der Gesellschaft an und fordert eine neue Kunst, Kultur und Ästhetik für eine neue Gesellschaft, die auf einer Neuen Sensibilität begründet sei: „Sie impliziert die Negation des gesamten Establishments, seiner Moral, seiner Kultur; die Behauptung des Rechts, eine Gesellschaft zu errichten, in der die Abschaffung von Armut und Elend Wirklichkeit wird und das Sinnliche, das Spielerische, die Muse Existenzformen und damit zur Form der Gesellschaft selbst werden."[112]

Die Aufgabe der Kritikerin in diesem Sinn liegt nicht in einer a-posteriori-Interpretation oder institutionellen Bestimmung einer Kunst-Situation, sondern darin, selbst Initiatorin, aktive Teilnehmerin und Akteurin bei der Etablierung der so genannten Neuen Kunst (und damit des Neuen Menschen) zu sein.

Die Überzeugung, eine aktive Rolle bei der Veränderung der Kunst (und der Welt) einnehmen zu können ist laut Šuvaković ein Kennzeichen der Utopie der Moderne, von der sich Biljana Tomić nie losgelöst hat: „Sie hat den Geist der Utopie und Neuen Sensibilität der Sechzigerjahre durch die stürmischen und kataklysmischen Siebziger, Achtziger und Neunziger Jahre transfiguralisiert."[113]

Miško Šuvaković – Analytische Kunst

Miško Šuvaković war während seiner Zeit in der Gruppe 143 Student am Institut für Elektrotechnik und kann in mehrerer Hinsicht als leitende Figur der Gruppe bezeichnet werden. Von Anfang an Teil der Gruppe blieb er derselben nicht nur bis zu deren Ende treu, er führte ihre Arbeit auf gewisse Weise weiter in den theoretischen Arbeiten der Gruppe *Zzip* (*Zajednica za istraživanje prostora* – Gemeinschaft zur Erforschung des Raumes), die 1982 als informelle Institution gegründet wurde und bis 1989 bestand.

Im Haus seiner Eltern in Belgrad fanden im Laufe der 5 Jahre des Bestehens der Gruppe 143 regelmäßige, beinahe wöchentliche Treffen der Gruppe statt, an denen mit großer Ernsthaftigkeit über unterschiedliche theoretische und praktische Fragestellungen debattiert und diskutiert wurde.

Šuvakovićs Position in der Gruppe 143 ist von Rigidität und Disziplin gekennzeichnet, von einer kontinuierlichen und intensiven Beschäftigung mit der Anwendbarkeit logischer, syntaktischer, analytischer Theoriemodelle sowie ihrer kritischen Hinterfragung im Bezug auf die eigene sowie die kollektive (gruppenbestimmte) künstlerische Arbeit. Analog zum Verständnis des Autors/Künstlers in der Konzeptkunst herrscht auch bei Šuvaković keine Trennschärfe zwischen den Bereichen Kunst, Theorie und Kritik. Die verschiedenen Zugänge ergänzen und bedingen einander. Die aus unterschiedlichen Quellen stammenden Wissensmodelle (aus Konstruktivismus, Sprachkritik, Positivismus, Epistemologie) dienen demselben Ziel. Nämlich Akteur einer selbstbestimmten intellektuellen und erkenntnisorientierten Existenz zu sein, die sich als Antagonist zum vorherrschenden Paradigma spätmodernistischer Kunst mit all ihren Implikationen versteht.

Die geistig/theoretischen Ausgangspunkte für Šuvakovićs Arbeit bestimmt der Philosoph Darko Hohnjec folgendermaßen[114]:

– Abstraktion der 20er Jahre und die analytische Strömung der Konzeptkunst

– Logischer Positivismus, Analytische Philosophie und strukturalistische Strömungen der Philosophie bzw. Linguistik im 20. Jahrhundert

Ausgehend von Klee oder Malewitsch (dort findet sich die Aussage von künstlerischer Praxis, als Theorie), konzentriert sich der Künstler auf das Verstehen und Erklären der Natur, der Ziele und der Methode seiner Arbeit.

– Der Künstler erforscht/problematisiert die Natur der Kunst und erkennt diese nicht als etwas an, das sich von selbst erklären würde.

– Die Methode ist analytisch-reduktiv

Als Folge dieses Zugangs lässt sich – im Einklang mit der Poetik der Gruppe 143 – von einer Kunst als Meta-Kunst sprechen, von einem epistemologischen Zugang, der sich der Mehrdeutigkeit und Willkürlichkeit von Bedeutung in der Kunst des sozialistischen Modernismus[115] strikt verweigert und alternative Wissensmodelle anbietet, die durchaus als provokativ oder subversiv verstanden wurden. Stark von Wittgenstein beeinflusst, vertritt Šuvaković die Auffassung, dass man gültige Aussagen nur darüber treffen kann, was man selbst verstanden und transparent dargelegt hat. Mehrdeutigkeiten in Form von Allegorien, Metaphern und Symbolen sind folglich sinnlos, weil sich darüber keine allgemeingültigen Aussagen treffen lassen. Ebenso trifft dies auf metaphysische Aussagen in der Kunst zu.

Um solche Mehrdeutigkeit zu vermeiden, arbeitet Šuvaković mit den Methoden der Reduktion, der Analyse von Prozessen und der Offenlegung der seinen Aussagen zugrunde liegenden Annahmen. Man kann auch sagen, dass es das Ziel ist, Kunst als exakte Wissenschaft zu betreiben, ein Umstand, der sich auch der erwähnten Schulung von Šuvaković und anderen Mitgliedern an den technisch-naturwissenschaftlichen Fakultäten verdankt.

Die zentrale Position von Šuvaković in der Gruppe 143 lässt sich unter anderem aus der reinen Anzahl an Texten, Arbeiten, gemeinsamen Auftritten, realisierten Projekten etc. ablesen. Er war bei allen gemeinsamen Ausstellungen, Katalogen, Diskussionen federführend beteiligt und seine Rolle übersteigt die des produktiven Impulsgebers bei Weitem. Von Anfang bis zum Ende dabei, war das „Projekt 143“ für ihn kein unschuldiges oder nebensächliches Ereignis zum Zweck der Verfeinerung des eigenen Wissensstandes, sondern die Überzeugung, eine wahre Alternative zum herrschenden Kunst-Diskurs etablieren zu können, die in nächster Konsequenz zu einer Neubestimmung dessen was Kunst sein könne, führen sollte. Eine Trennung der Bereiche von Kunst und Leben gibt es dabei nicht, da Kunst in erster Linie eine Haltung bezeichnet und nicht die Produktion artifizieller konkreter oder textueller Objekte.

Die Ernsthaftigkeit und der Eifer, mit der die unterschiedlichen Fragestellungen aufgenommen und zur Disposition gestellt wurden, sorgten bisweilen auch in der Gruppe für Reibungen.

Eine der Basisüberzeugungen von Šuvaković liegt darin, dass es die Aufgabe der Kunst sein muss, Fragen zu stellen. Fragen, ihre eigene Entstehung und ihre Position innerhalb eines breiteren Diskurses betreffend, aber auch Fragen, die nicht engerer Teil des Kunstdiskurses sind, sondern über diesen hinausweisen und als Modelle für universale Fragen bezüglich der menschlichen Existenz und ihrer Ordnung funktionieren. Die Hinterfragung etablierter (symbolischer) Systeme im Bezug auf ihren scheinbar unhinterfragbaren Allmachtanspruch zu einer bestimmen Zeit (beispielsweise die „Tatsache“, dass Kunst mit Schönheit, Wohlgefallen und kompositorischer Harmonie zu tun hätte, oder, dass es die Aufgabe des Künstlers sei, als Art Katalysator oder Hellseher die unsichtbaren menschlichen Verhältnisse sichtbar zu machen), ist die Triebfeder von Šuvakovićs Handeln und Denken. Es gibt dabei keine Trennung zwischen öffentlichem Auftreten bzw. Agieren und privaten, d. h. individuellen Anschauungen. Das Individuum ist immer Teil einer umfassenden gesellschaftlichen Matrix, ob es nun alleine oder in Gesellschaft aktiv ist. Der Zusammenschluss von Personen mit ähnlichen Interessen und Intentionen in Form einer Gruppe oder Gemeinschaft erlaubt es, die

in Einzelanstrengung hervorgebrachten Fragestellungen zur Disposition zu stellen und sie miteinander in Bezug zu setzen. In dieser Hinsicht kann die Gruppe 143 auch als kleines Sozialexperiment gesehen werden, das die menschlichen Beziehungen untereinander selbst zum Thema machte.

Im Kontext der zeitgenössischen Konzeptkunst und ihrer Denkschulen gehört Šuvaković zu dem, was man als die „Art&Language-Mannschaft" (im Gegensatz zur „Sieglaub-Mannschaft") bezeichnen kann. Sein Zugang folgt dem analytischen Ansatz der britischen philosophischen Methode, die verbunden mit Exilanten á la Wittgenstein oder den Vertretern des Wiener Kreises einen logisch-positivistischen Standpunkt einnehmen, der sich im Wesentlichen von der „kontinentaleuropäischen" Ontologie (*Continental Philosophy*) unterscheidet.

Am Beginn der künstlerischen Arbeit von Miško Šuvaković steht die Beschäftigung mit Kunstformen der Collage und Montage, die sich anfangs noch eindeutig an Dada, Neodada und Nouveu Réalisme anlehnten. Ab 1974 arbeitet er dann mit einfachen geometrischen und numerischen Strukturen und Diagrammen, die als Index für die später folgenden stark komplexen Arbeiten dienen. Einfache Systeme vermeiden jegliche Ambiguität und Polysemie und eignen sich in besonderer Weise dazu, den Nullpunkt der Expression zu erreichen, der die Neue Kunst der Sechziger- und Siebzigerjahre als Tabula Rasa kennzeichnet. Durch das Vorgehen nach einem vorgefertigten System, wird einerseits das Objekt als wichtigstes Ergebnis künstlerischer Arbeit eliminiert, andererseits stellt die Arbeit mit simpelsten visuellen Elementen wie Linie, Punkt, Gitter eine Rückkehr zu elementaren Basisstrukturen dar, von denen sich alles Weitere durch Permutationen ableiten lässt bzw. Permutationen davon darstellt: „At the heart of conceptual art is the ambition to return to the roots of experience, to recreate the primary experience of symbolization uncontaminated by the attitudes attached to traditional visual modes, whether representational or abstract."[116]

In den Büchern *Strukture*[117] von 1974-75 arbeitet Šuvaković mit linearen Strukturen, Zahlenstrukturen und geometrischen Strukturen. Während die Linie als einfachstes visuelles Element neben dem Punkt gilt, ist die Benutzung von Nummern und numerischen Progressionen einer zunehmenden Abstrahierung des Ausdrucks geschuldet. Die Zahl wird dabei als abstrakteste Form des Ausdrucks gesehen, die, von ihrer semantischen Bedeutung losgelöst, als reine grafische Erscheinung und als Symbol von mentalen Prozessen betrachtet wird. In ähnlicher Weise hat beispielsweise auch Hanne Darboven mit Zahlensystemen, Reihen und Listen gearbeitet. Die Verwendung von künstlerisch oder literarisch nicht vorbelasteten Materialien und deren ungewöhnliche Verwendungsweisen wirken auch als Affront gegen zeitgenössische und traditionelle Erwartungen. Diese Geisteshaltung ist durchaus auch als politische zu verstehen, da die Kunst, laut Šuvaković, immer politisch sei, aber nicht, und das ist das große Missverständnis, weil sie über die Politik spricht (die Erzählungen über die große Armut, über soziale Ungerechtigkeit bedienen sich der selben figurativen Sprache, also ersetzen sie nur eine Art des Realismus mit einer anderen und kreierten so Strömungen des Nationalen Realismus), sondern weil sie innerhalb eines bestimmten sozialen Kontextes entsteht und andere Haltungen diesem gegenüber einnimmt, im Handeln, Denken, Haltung.

Einen weiterer wichtiger Bezugspunkt für Šuvaković stellt die konstruktivistische Linie im 20. Jahrhundert dar, allen voran Beschäftigungen mit den pädagogischen Konzepten von Paul Klee oder Malewitsch bzw. der Bauhaus-Schule.

Paul Klees „Pädagogisches Skizzenbuch" aus dem Jahr 1925 (als 2. Band der von Laszlo Moholy-Nagy edierten „bauhausbücher") wurde von der Gruppe 143 diskutiert und diente als Ausgangspunkt für eigene praktische und theoretische Überlegungen.

Für die Ausstellung in Modena 1977 erarbeitete Šuvaković Zeichnungen, welche das Verhältnis zwischen ästhetischen und analytischen Strukturen thematisierten und das Diagramm Nr. 52 aus Paul Klees „Pädagogischem Skizzenbuch" unter dem Titel „Turmbau" zum Ausgangspunkt nahmen.

Klee wollte durch die diagrammatische und grafische Darstellung des Gewichtes des Steins eine Metapher

der Leichtigkeit ausdrücken. Seine Arbeit, die im Kontext der pädagogischen Analyse der Phänomenologie der Bildenden Kunst verortet ist, erfährt bei Šuvaković eine konzeptuelle Transformation, bei der Klees Diagramm die Funktion eines sprachlichen Modells erhält.
Šuvaković geht es um mögliche linguistische Transformationen in der Konzeptkunst.
Hier ist es die Aneignung eines Diskurses zweiter Ordnung der Kunst (kein Kunstwerk), die den metaphorischen Gehalt des Ausgangsmodells reduziert, um eine logische Operation durchzuführen, die die Darstellung der syntaktischen Regeln zum Ziel hat. Es soll gezeigt werden, wie diese logischen Operationen Teil dieser Transformation sind.
Eine wichtige Bedingung für das Verständnis der meisten konzeptuellen Arbeiten, seien diese nun in Form von Fotografien, Zeichnungen oder Texten ausgeführt, liegt in der Kombination von narrativen, symbolischen und sprachlichen Modellen:
1. Im narrativen Modell (meist Fotos oder Text) werden die zugrundeliegenden Propositionen, Intentionen und ethischen Voraussetzungen der Arbeit erklärt.
2. Das symbolische Modell beinhaltet Zeichnungen und Schemen syntaktischer visueller Strukturen („Alles was man ausdrücken will, kann man klar und deutlich ausdrücken").
3. Das literarische (wörtliche) Modell beschreibt den psychischen und existenziellen Zustand (beispielweise ein Bild, oder eine Aussage über ein Ereignis).
Eines der Forschungsfelder in Šuvakovićs Arbeit betrifft die Erforschung grundlegender Modelle von Bedeutung (atomistische Bedeutung, elementare Symbole, kulturell bestimmte Symbole d. h. Archetypen)
In der Arbeit *Archetyp* arbeitet er mit der Methode der strukturellen Progression in Bezug auf das Vorkommen archetypischer[118] Elemente in unterschiedlichen außereuropäischen kulturellen Kontexten (Islamische Welt, Theosophie, Alchemie). Die Zahlen 3, 4, 6, 12 verweisen in unterschiedlichen Traditionen auf verschiedene Inhalte und Archetypen. Es geht hierbei nicht um Mystik, sondern darum, zu zeigen, wie man auf einer formalistischen Ebene mit archetypischen Modellen arbeiten kann. Zeitlose und immer wiederkehrende kulturelle Symbole und Elemente werden als Ausgangsmaterial für eine syntaktische Transformation verwendet, die nicht auf Perzeption beruht.
Šuvaković nennt dabei zwei unterschiedliche methodologische Ausgangspunkte:
a) die Analyse des Archetypen (als Produkt einer bestimmten Kultur) als Struktur (die Bedingungen der syntaktischen Bestimmung) und
b) die Analyse der Struktur (die Bedingung der syntaktischen Bestimmung) als Archetyp (die Bedingungen einer bestimmten Kultur).[119]
Die folgenden Modelle funktionieren dabei durch drei verschiedene Arten der Transformation:
a) als mentaler Prozess über die Polaritäten (medial)
b) als optische Struktur über die Serie/ die Zeichen.
Einfache primäre Strukturen (Linie, Mäander, Kreuz ...) werden unterschiedlichen logischen Transformationen unterzogen und ergeben verschiedene „Rhythmen", die beispielsweise auf Julije Knifer (Mäander) oder Mondrian (Kreuz) verweisen.
Die Transformationen sind dabei mögliche Selektionen, die an und für sich unendlich fortführbar sind und kein Anfang und kein Ende haben.
c) über den Kontext der Kultur (ein Plan der Stadt)
Die Arbeit „Archetyp" ist eines von vielen Beispielen, das als Illustration der analytischen Methode von Šuvaković herangezogen werden kann. Zentrale formale und theoretische Überzeugungen lassen sich daraus ableiten.
– Das strukturierte Vorgehen anhand klar formulierter Fragestellungen vermeidet Mehrdeutigkeiten und Polyvalenzen.
– Verweigerung der Verwendung von Metaphern
– Einzelne, isolierte Fragestellungen sind Elemente eines breiter angelegten Erkenntnisprozesses. Einzelteile können durch Kombination, Permutation oder Progression Ausgangspunkte für komplexe und hochkomplexe Fragestellungen darstellen.

Jovan Čekić – Kunst und Gesellschaft

Jovan Čekić stößt im Juni 1975 zur Gruppe 143 und verlässt diese 1978 wieder, um selbstständig als Künstler und Philosoph zu arbeiten. Er ist das einzige ehemalige Gruppenmitglied, das bis heute aktiv als Künstler arbeitet, und sich in seiner „2. Karriere" vornehmlich Fragestellungen bezüglich der Rolle des Künstlers und der Kunst im Informations- und Überwachungszeitalter widmet.

Innerhalb der Gruppe 143 besteht zwischen den Investigationen von Čekić und Šuvaković eine gewisse Nähe, vor allem was die angewandte quasi-wissenschaftliche Herangehensweise an künstlerische Fragestellungen betrifft. Die Arbeit mit Systemen, Primärstrukturen und mentalen Strukturen, die bei beiden Künstlern einen wichtigen Teil ihrer Arbeit ausmacht, verweist bei Čekić aber in verstärktem Maße auf eine Anwendbarkeit auf eine Welt außerhalb der Kunst. In seinem Text *Einige Sprachprobleme in der Neuen Kunstpraxis* schreibt Čekić, die Plattform seines analytisch-kritischen Denkens betreffend: „Es scheint, als ob jeder Künstler, in dem er innerhalb einer bestimmten Praxis wirkt, seine eigene Grammatik formiert, d. h. ein beinahe schizophrenes sprachliches Modell, welches in einem erweiterten System von Kunst-Sprache funktioniert. Was man unter einem individuellen sprachlichen Modell versteht, meint nicht das Formieren eigener syntaktischer/semantischer Strukturen und bestimmter grammatikalischer Regeln, sondern zugleich die Bestimmung Einzelner gegenüber einer bestehenden sprachlichen Wirklichkeiten"[120]

Er versteht den Künstlern als politisch und gesellschaftlich bewussten Kulturarbeiter, der mit seiner Arbeit durchaus konkrete und nicht-abstrakte Relevanz bei der Aushandlung sozialer und realweltlicher Auseinandersetzungen erlangt. In dieser Anschauung unterscheidet sich auch Čekićs positive Haltung gegenüber der bereits erwähnten Initiative von Dunja Blažević, die Künstler der „Neuen Kunstpraxis" zur Reflexion ihrer eigenen Rolle für die Realisierung einer adäquaten künstlerischen Position im Selbstverwaltungssozialismus zu motivieren; eine Position, die mit dem Gruppen-Ethos der Gruppe 143 nicht vereinbar war und zu Spannungen innerhalb der Gemeinschaft führte.

Die künstlerisch-theoretischen Reflexionen von Jovan Čekić, die sich in den Medien Fotografie, Zeichnung, Text und Aktionen manifestieren[121], kreisen um Themen der Identität, der Zeitlichkeit bzw. Gegenwärtigkeit von Erkenntnis, der Sprache und ihrer Strukturen bzw. der Möglichkeit der Übersetzungen von reduzierten syntaktischen Systemen in verschiedene kulturelle Diskurs- und Sprachmodelle.

Unter dem Einfluss von Wittgensteins Sprachphilosophie und Noam Chomsky erarbeitet Čekić in seinen „Elementen visueller Spekulation I und II" (1975-77) (*elementi vizuelne spekulacije I i II*) metasprachliche und modellhafte syntaktische Primärstrukturen, die auf einem selbstbestimmten und aleatorischen Regelsystem beruhen und theoretisch unendlich viele Möglichkeiten der Transformation und Permutation innerhalb eines axiomatischen Rahmens erlauben. Čekić versucht damit auf abstrakte Weise, formalistisch-sprachliche Probleme der künstlerischen Arbeit zu definieren, indem er kognitive Mechanismen aufzeigt, die das Verhältnis Individuum-Gesellschaft bzw. Fragestellungen nach dem Zusammenhang von Sprachlichem und Mentalem thematisiert. Das Ziel liegt darin, die Begrenztheit sprachlicher, mentaler und kulturologischer „Lebensformen" durch die künstlerische Arbeit aufzuzeigen. Unter „Lebensform" versteht man in Bezug auf Wittgenstein die Gesamtheit der Praktiken oder Handlungsweisen, die von einer Gemeinschaft ausgeübt werden. In den *Philosophischen Untersuchungen* heißt es dazu: „[...] eine Sprache vorstellen heißt, sich eine Lebensform vorstellen" und „Das Wort „Sprachspiel" soll [...] hervorheben, dass das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform" (Philosophische Untersuchungen §§19, 23). Eine Lebensform wird also geprägt von der jeweiligen natürlichen Umwelt, von den gegebenen gemeinschaftlich-kulturellen Traditionen und auch von den jeweiligen individuell-biologischen, individuell-psychischen Rahmenbedingungen, in denen entsprechende konkrete Handlungen vollzogen werden. Nur aufgrund der Kenntnis des ent-

sprechenden Kontextes (hier die Grenzen des Quadrats) können menschliche Handlungen verstanden werden.
Laut Ješa Denegri startet Čekić von der Voraussetzung, dass bestimmte syntaktische Handlungen, die charakteristisch für linguistische Operationen sind, als grundsätzlich nicht-linguistische Medien benutzt werden können (die visuelle Vorstellung geometrischer Gestalten und Strukturen). Die Fragestellungen des Autors dabei seien folgende: Auf welche Art und Weise ist die Anwendung in einem bestimmten System möglich, welche durch seine Regelmäßigkeit das Funktionieren als Sprache garantieren kann?[122]
Der Sinn dieser strikten monosemischen, nicht-referentiellen visuellen Strukturen liegt nicht in der Schaffung einer autonomen Terminologie des Zeichens, welche die Attribute einer Sprache der Kunst haben kann. Der Autor schlägt selbst die Möglichkeit einer Ausweitung dieser Prozesse vor, bei welcher man von einer individuellen Definition von Kunstsprache zu einer umfassenderen Sprache der „Kultur" gelangt. Unter „Kultur" versteht er jede Gestalt menschlichen Handelns innerhalb welcher er kein passiver Beobachter oder nicht-bewusster Konsument ist. Aus dieser Autorenposition folgt, dass diese reinen syntaktischen Operationen, diese „Nachrichten ohne Bedeutungen" gleichzeitig auch Nachrichten sind, die verstanden werden können als Bewusstsein über bestimmte Prämissen des sozialen Verhaltens.
Jovan Čekićs *Skizze für ein Selbstporträt* (*skica za autoportret*) aus dem Jahr 1976 besteht aus 3x2 Einzelfotografien, die den Künstler in unterschiedlichen Situationen zeigen. Die erste Sequenz zeigt ihn bei der Ankunft in einem Gebäude, dessen Treppen er hochsteigt, markiert also das „Vorher", während das vermeintliche Posieren für ein Selbstporträt in der folgende Sequenz das „Jetzt" meint und das anschließende Verlassen des Gebäudes das „Nachher" des Events darstellt. Die narrative Struktur von Ankommen-Anwesenheit-Weggehen wird dadurch unterbrochen, dass jedes einzelne Bild der Serie für sich genommen ein Selbstporträt darstellt, indem das Sujet – der Künstler selbst – jeweils selbst das Objekt des Bildes darstellt.
Das Selbstporträt des Künstlers ist ein in der Geschichte der Malerei immer wiederkehrender Topos, das vor allem in der Zeit, als es noch keine Fotografie gab, den Zweck erfüllte, der Nachwelt ein realitätsnahes Abbild des Künstlers zu hinterlassen.
Čekićs *Skizze* ironisiert diese Haltung, indem sowohl der Akt der Darstellung selbst, als auch der Weg dorthin bzw. von dort weg, auf dieselbe Stufe gestellt werden. Weiters ist der Prozess selbst das Thema der Arbeit und die Fotografien Dokumente dieses Prozesses.
Die Fotoserie *Wheat* von 1976 besteht aus 14 Einzelfotografien, von denen die ersten sieben das Wachsen von Gras in einem Topf innerhalb von sieben Tagen dokumentieren und die zweiten sieben Fotos das langsame Verwelken desselben aufgrund fehlender Wasserzufuhr zeigen. Čekić untersucht mit dieser Arbeit die medialen Möglichkeiten der Fotografie für die Darstellung von prozesshaften und zeitabhängigen Vorgängen.
Im Katalog 143 Nr. 1 von 1975 schreibt Čekić über Prozesse:

- Das Werk ist ein Prozess – alleine innerhalb der Untersuchung der Kunst.
- Es besteht die Möglichkeit, dass die Konklusion, die aus einem Kunstprozess entstanden ist, als letztes Ziel betrachtet wird – das ist ein unadäquates Bewusstsein der eigenen zeitlichen Begrenzung.
- Einen künstlerischen Prozess man als Bewegung innerhalb eines viel größeren Umfelds und die mentalen Prozesse dieser Bewegungen können nur als Informationen dafür benutzt werden, die langsam zum Teil der Erfahrung der Vergangenheit werden.[123]
-

Čekićs künstlerische Arbeit innerhalb der Gruppe 143 zeigt auf demonstrative Art und Weise die Verbindungen zwischen der analytischer Methode von Wittgensteins Analyse von „künstlichen sprachlichen Modellen", d. h. „Sprachspielen" und der kritischen Analyse kultureller Bedingungen, wie sie in der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule formuliert worden sind.

Neša Paripović – Maler ohne Bilder

Der Kontext von Neša Paripovićs künstlerischem Oeuvre kann als postavantgardistisch-konzeptuell bezeichnet werden und steht in enger Verbindung zum Programm des Belgrader Studentischen Kulturzentrums SKC.

Er war anfänglich Mitglied der informellen Gruppe der 6 Künstler, bevor er sich der Gruppe 143 anschließt – trotz der Nähe zu der einen oder anderen Gruppe hielt Paripović immer eine gewisse Distanz zu solch programmatischen Vereinigungen und bewahrte sich seine Autonomie. Er betrachtet die Gruppe mehr als Möglichkeit des Dialoges und des intellektuellen Austausches denn als klar umrissene Struktur, welche die Rahmenbedingungen für die eigene Arbeit ausmacht und bestimmt. Der Behauptung[124], Paripovićs Zusammenarbeit mit der Gruppe 143 habe sein künstlerisches Werk nicht signifikant beeinflusst, die Dejan Sretenović in seiner Publikation *Neša Paripović – Postajanje umetnošću/Becoming Art* anlässlich einer Ausstellung im Belgrader Museum für zeitgenössische Kunst von 2006 anstellt, muss jedoch klar widersprochen werden.

Wie bereits erwähnt, ist Paripović in erster Linie ein Künstler, der individuell und unabhängig von gruppendefinierten Programmen arbeitet, doch nahm er regelmäßig an den Debatten, Diskussionen, Auftritten der Gruppe 143 statt und unterstützte deren Haltung in Bezug auf die Positionierung und Rolle des Künstlers innerhalb der Gruppe bzw. innerhalb des breiteren Umfeld des SKC.

Obwohl er sich immer selbst als Maler verstand, erforscht er die Elemente der Malerei durch andere Medien, in erster Linie Fotografie und Film, mit den analytischen und konzeptuellen Mitteln, die in der Gruppe 143 Gegenstand von Diskussionen und Erforschungen waren.

Paripović produziert im Laufe seines nunmehr mehr als 30 Jahre andauernden Künstler-Daseins eine auffallend geringe Anzahl an Werken, und manchmal vergehen mehrere Jahre von einer Arbeit zur nächsten – trotzdem ist er ein Vollblutkünstler und seine gesamte Existenz gekennzeichnet von Reflexionen zwischen den Polen Kunst und Leben. Bojana Pejić spricht von einer „existence condensed in art", wobei sie auf den fließenden Übergang zwischen Lebenspraxis und künstlerischer Arbeit anspielt, zwei sich überlappende Bereiche, die charakteristisch für Paripović sind.[125]

Paripovićs Interesse an Visualität und Perzeption, d. h. an einer Kunst, die das Visuelle zwar aus unterschiedlichen Perspektiven aus kritisch hinterfragt und durch verschiedene Medien analysiert – in letzter Konsequenz aber immer eine visuelle Qualität besitzt – macht ihn zu einem untypischen Vertreter der damaligen Konzeptkunst.

In einem schriftliches Statement anlässlich des gemeinsamen Auftrittes mit der Gruppe 143 bei der Ausstellung *Nova umjetnička praksa 1966–1978 / New Artistic Practice* von 1978 formuliert er seine Bedenken im Bezug auf zu stark konzeptualisierte Kunst-Formen, die ausschließlich auf Ideen-Ebene existieren würden und jegliche persönliche Note und „private Metaphysik" vermissen lassen würden, wobei die radikalsten Konzept-Protagonisten in jedem noch so elementarem Ding das Ästhetische suchen würden:

> [...] the new art is now entering upon the calm waters of individual self-assertion. and this gives rise to a situation in which to much stress is laid on the thesis, while the principle of documentarism is applied with too much consistency, with the hidden desire to find the aesthetic even in the most elementary things, restricting the problem of existence to a very narrow framework and seeking solutions by «accused:society» and enjoying in highly specialized investigations into the nature of art.[126]

Diese Einschätzungen erinnern an Benjamin Buchlohs Einschätzung der Konzeptkunst als „Ästhetik der Administration", die dieser in den späten 1980er-Jahren formuliert hatte und die einen veritablen Rundumschlag gegen die vermeintliche Faktenbesessenheit und Farblosigkeit der Konzeptkunst darstellt.[127]

In der Kunst des Modernismus verwurzelt, d. h. des Hochmodernismus der Abstrakten Malerei und flachen Oberflä-

che, ist eine zunehmende Konzeptualisierung in Paripovićs Arbeiten zu beobachten. Ausgehend von ornamentalen und seriellen Zeichnungen findet eine Verlagerung hin zur Beschäftigung mit syntaktischen und strukturellen Formen statt, die ab 1973 vornehmlich in den Medien Film und Fotografie stattfinden. Seine Entwicklung kann demzufolge als eine vom „Maler zum Künstler" bezeichnet werden, oder, um es mit Šuvakovićs Worten zu sagen:

> My thesis is: Paripović is a painter, an intellectual painter an thus an author who treats painting and the problems of painting indirectly through a second-degree procedure of «visual discourse» on painting. [...] For Paripović, the competencies of film, photography or text were the competencies of painting or an «intertextual» relation of painting, photography, film, and textuality derived from the productive potential of painting.[128]

Wenn man, wie bereits an anderer Stelle angesprochen, Wittgenstein und Russell folgt, gibt es eine Hierarchie der Sprachen, d. h. es ist nicht möglich, Aussagen über eine Sprache im selben Medium der Sprache zu treffen, sondern es bedarf dazu der Konstruktion einer Metasprache, d. h. einer Sprache zweiter Ordnung.

Auf den Fall „Maler ohne Bilder" angewandt, bedeutet dies, dass es keinen Sinn macht, Aussagen über das Medium „Bild" durch die Produktion anderer Bilder zu treffen, es bedarf vielmehr eines anderen Mediums, in Paripovićs Fall Film oder Fotografie, um gültige Aussagen darüber machen zu können. Die hierarchischen Eigenschaften dieses Diskurses werden in der Konzeptkunst durch die Beschäftigung mit Linguistik, Semiotik und Logik thematisiert. Analog zu den Modellen Zweiter Ordnung von Weiner, Kosuth, Art&Lanugage im Bezug zu Malerei, Skulptur oder paradigmatischen Kunst-Konzepten, haben Paripovićs Arbeiten den Charakter von Meta-Werken im Bezug zur Malerei. „Paripovićs work are «discourses» (visual (media) discourses) on the problems (borders, competencies, and typical themes) of painting. This is why HE does not work as a «photographer» or «movie-maker» but as someone who conceptualizes painting in the hierarchies of «visual metadiscourses» which are provided by non-painting media."[129]

Eine der bekanntesten Arbeiten von Paripović ist *Examples of analytical sculpture*[130] aus dem Jahr 1978, bestehend aus 42 Fotografien sowie dem dazugehörigen Text.

Die Fotoserie zeigt close-ups von Lippenberührungen, die Paripović an einem nackten Frauenkörper, ausgehend vom Kopf (weiter zu Ohr, Wange, Schulter, Rücken, Bauch, Hüfte, Beine) in spiralförmiger Abwärtsbewegung ausführt. Die Lippenbewegungen sind keine Küsse, sie sind nicht leidenschaftlicher oder erotischer Ausdruck eines Begehrens, sondern distanzierte, kühle und taxierende Berührungen.

Dem Thema liegt ein typischer Topos der frühen Moderne zugrunde: das Verhältnis Maler/Bildhauer und Modell, das sich anhand klar definierter Rollenbilder zwischen „aktivem Künstler" und „passivem Objekt-Modell" zu vollziehen scheint. Dem Motiv des weiblichen Aktes liegt in der Moderne eine hierarchische Konstruktion von Blick und Begehren zugrunde, in Paripovićs analytischer Skulptur wird hingegen die übliche Situation der Atelier-Intimität von einem dynamisierten und fragmentierten Künstler-Modell-Verhältnis abgelöst. Die Momentaufnahmen sind Dokumentationen eines geschlossenen Prozesses, dessen Ende vom Modell/Statue selbst vorgegeben wird. Durch die Verbindung von geschriebenem Text und Bildern (die selbst als Text gelesen werden können) weist Paripovićs Arbeit eine konzeptuell-analytische Struktur auf, sodass der Titel auf einen formalisierten Rahmen für die Ausführung der Arbeit hinweist. Es kann auch als ironischer Seitenhieb auf den rigiden logischen und visuellen Puritanismus der Konzeptkunst gesehen werden, dass die eindeutig erotisch aufgeladene Szenerie scheinbar in den Hintergrund rückt zu Gunsten des kalten Verfahrens der Registrierung durch Berührungen.

Anthony Howell weist darauf hin, dass man in Paripovićs Arbeit auch eine Äquivalenz zu der Aussage Lacans ziehen könne, derzufolge der Akt des Verschlingens auch andere Organe als den Mund betreffen könne. Die zu erkennende Form bedarf also nicht des Auges (die Augen des Künstlers sind geschlossen), sondern vollzieht sich über die Berührungen.[131]

Die Arbeit *Poster-Messages* (1979) wurde in 2 Versionen realisiert: einmal als Poster mit dazugehörigem Text und ein anderes Mal als Poster, der eine nackte Frau zeigt, die auf die erste Version blickt. Die ersten drei Fotos, die, wenn man einer narrativen Lesart entlang der bezeichneten „Themen" *Sex, Politics, Drugs* folgt, zeigen Paripović, wie er einer anderen Person in der Art des Spiels „Stille Post" etwas ins Ohr flüstert, was diese offensichtlich erheitert. Das vierte Bild zeigt eine weibliche Person, die dem Künstler, der eine Sonnenbrille trägt, eine erheiternde Nachricht über das Thema Kunst ins Ohr flüstert.

Die Situation hat den Charakter eines Spiels, nämlich jenes bekannten Kinderspiels, bei dem sich Informationen, von Ohr zu Ohr weitergeflüstert, irgendwann dergestalt verformen, dass die Anfangsinformation gänzlich unerkennbar ist.

Hier haben wir es mit einem Sprachspiel zu tun, laut Wittgenstein erlernte Verhaltensregeln, um sich in einer Gemeinschaft verständigen zu können.

Im *Tractatus* heißt es dazu: „Die Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, dass man nach der äußeren Form des Kleides nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann; weil die äußere Form nach ganz anderen Zwecken gebildet ist als danach, die Form des Körpers erkennen zu lassen."[132]

Der die Arbeit begleitende Text stellt folgende Fragen:

„What kind of message is it? Does the expression of the face reveal the message? What does whispering mean when seen on a poster? Is the message illegal? Does it concern some personal paranoia? Does laughter signify laughter or must it be interpreted? Is something being concealed? What would be the hidden message of art? Are drugs found in sex and vice versa? Which drug? Does art exist in politics and vice versa? What politics? Why are four words written in English? Why are four word written out in longhand? Is the poster a work-message? Is the poster an experience or an invitation to contemplation? Is it a joke? Does the poster call to action? Is the poster stupid? Are the photographs illustrations of four words? What is the relationship between the elements of this poster? Did the persons in the photographs pose? Why does one person on the poster wear sunglasses? Is the whisper an illustration of something which is banned or unpronounceable? Why are the four words in the brackets? Is the order of the photographs intentional? Are the four words placed in a deliberate order? Why is there laughter on all the photographs?"

Fragen über Fragen, die natürlich nicht aus der Arbeit selbst beantwortet werden können, und auch nicht sollen. Der ironische Impetus, der dieser Arbeit zugrunde liegt ist kein dadaistisches Spiel der Verwirrung oder Absurdität, sondern weist in warnender Weise auf die exzessiven Epistemologisierungs-Tendenzen der Konzeptkunst im Allgemeinen und der Gruppe 143 im Besonderen hin. Weiters ist es eine Warnung an die Vertreter des harten Analytiker-Kerns unter den Konzeptualisten, nicht in einer Art Privatsprache zu verfallen, die außer ihnen keiner mehr verstehen würde.

Šuvaković konstatiert. „Paripovićs work with parasitical discursive elements of photography and text [...] is a serious warning that the metalinguistic structure of Conceptual work does not, a priori, ensure consistent results."[133] Falls es also nicht gelingt, Zweideutigkeit und Plurivalenz zu vermeiden, läuft man Gefahr im Bereich des Spekulativen und Mystifatorischen zu enden, also jene Verdikte erneut zu begehen, deren Bekämpfung man sich auf die Fahnen geschrieben hatte.

Identität ist das Thema in Paripovićs *Photo-Dossier* von 1976. Das Projekt besteht aus 4 verschiedenen Arbeiten und Medien, die alle demselben Konzept unterliegen: Der Frage nach dem Platz des Künstlers in der Welt.

– Der 30-minütige Film *Untitled*

– Der *Bewegungsreport vom 25. 10. 1976* ist ein Text, der protokollartig an einem Tag im Leben des Künstlers alle Stationen beschreibt, die er an diesem Tag durchläuft. Der nüchterne bürokratische Stil der Auflistung der Stationen an diesem einen Tag steht im Gegensatz zur üblichen Erwartungshaltung, die das Genre „Künstlerbiographie" begleitet. Es werden keine tiefen und weitreichenden Erkenntnisse des „Künstlergenies" geboten, der eine besondere und privilegierte Rolle als Erklärer der Welt und der menschlichen Existenz hat, sondern bewusst triviale Alltagssituationen eines Individuums, der sich in der „Welt der Kunst" bewegt.

Miško Šuvaković macht 3 kontextuelle Ausgangspunkte des Textes aus[134]:

> 1. Der Text als Nachahmung eines bürokratisch-administrativen Protokolls, d. h. eines Polizei-Dossiers aus dem Jahr 1976, paraphrasiert und ironisiert die offizielle Haltung der Staatsmacht gegenüber Künstlern im Realsozialismus.
> 2. Der Text beschreibt im Sinn von Duchamp das Nicht-Arbeiten als Form der künstlerischen Existenz. Der Künstler muss weder Kunst produzieren noch über Kunst sprechen, und ist dabei doch Künstler.
> 3. Im Wittgensteinschen Sinn der „normalen Sprache" handelt Paripovićs Text davon, dass Kunst ein Sprachspiel des täglichen Lebens ist, und nicht eine Form der produktiven Aktivität einer „magischen" Existenz.
> – Die Fotoserie mit demselben Titel, die aus 9 Einzelfotografien besteht, ist im Xerox-Buch *Photo-Dossier* von 1976 enthalten sowie im Fotobuch der Gruppe 143 aus dem Jahr 1979, das im Kontext der großen SKC-Ausstellung im selben Jahr entstanden war.

Die 9 Einzelbilder zeigen den Künstler in verschiedenen Situationen, bei denen er als Individuum in einer Gruppe anderer Menschen sichtbar ist: im Gespräch mit anderen Künstlerkollegen (Marina Abramović, Tomislav Gotovac), bei der Arbeit am Film *Parallel Realities*, als Zuhörer bei einem Vortrag etc.).
Die Alltagssituation wird durch einen jeweils minimalen Eingriff am Foto selbst als Kunst-situation deklariert und ironisiert: ein schwarzer Punkt oberhalb des Kopfes markiert Paripović auf jeder der Fotografien und macht ihn zum Protagonisten bzw. hebt ihn von der Gruppe der übrigen Personen heraus. Der Künstler muss sich selbst markieren, um einen Wiedererkennungseffekt beim Betrachter herzustellen, der ihn ansonsten glatt übersehen würde. Er hebt sich also nicht durch sein Dasein als Künstler oder als Vollbringer besonderer Leistungen hervor, sondern er zeigt, dass die Existenz des Künstlers in keiner Weise mit althergebrachten Vorstellungen des schaffenden Genies vereinbar ist.
Laut Šuvaković scheint uns Paripović Folgendes mitteilen zu wollen: „Ich denke, dass das Leben als Künstlers nichts Besonders ist, sondern dass es etwas Alltägliches und Triviales ist. Es ist eine Haltung und nicht Ausdruck eines besonderen Talents oder spezieller Fähigkeiten."

Maja Savić – Poetik des Formalen

Maja Savić (Jg. 1954) kommt aus dem Bereich der Mathematik, ihr Zugang ist geprägt von Logik und Strukturanalyse, gepaart mit dem Klima des Underground, der Hippiebewegung und Ideen der Kollektivität der frühen 70er Jahre. Ihre künstlerischen Arbeiten und Untersuchungen manifestieren sich in den Medien Fotografie, Film und Zeichnung.
Die Foto-Arbeiten von Savić (z. B. Ima-Nema (*anwesend-abwesend*), ekser (*Nagel*), synchronized movements, haben weder, wie viele Fotoarbeiten der Konzeptkunst, reinen Dokumentarcharakter, noch stellen sie mediale Analysen der Möglichkeiten des Mediums Fotografie dar. In der Selbstdarstellung der Künstlerin beinhaltet jede ihrer Arbeiten einen individuell-situativen Zugang, bei dem die Anordnung der Struktur auf einem einzigen phänomenologisch-analytischem Prinzip beruht: „Der phänomenologische Zugang der Auswahl der Elemente wird bestimmt durch die Konzentration auf die Energie des Materials. Die Prozedur selbst ist analytischer Natur"[135], und die Fotografie selbst stellt die Aufnahme dieser dynamischen Wechselbeziehung dar.
Die Foto-Arbeiten, die den quantitativ umfangreichsten Teil ihres Werks ausmachen, unterscheiden sich folglich von den „rein" konzeptuellen Fotografien, sie sind als strukturierte Anordnungen eines individuell-spontanen Ausdruckes zu lesen und funktionieren im Wechselverhältnis von Syntax und Semantik. Die ihnen zugrundeliegende Intuition wird durch eine vorgegebene und implizierte Axiomatik reflektiert und strukturiert.
Die 1976 entstandene Arbeit, *Ekser* (Nagel), die auch

bei der Gruppenausstellung *avanguardie e sperimentazione* im italienischen Modena 1977 präsentiert wurde, besteht aus zwei Fotografien und einem begleitenden Text mit folgenden Informationen:

– Meinung ist von Gefühlen durchdrungen / Man fühlt alles als Gedanken

– Die Konversationen entziehen der Meinung die Wichtigkeit der Ernsthaftigkeit der Wahrheit

– Aufgeschrieben verliert der Gedanken seine Wichtigkeit, gewinnt manchmal aber neue.

Der Text steht nicht in einem syntaktischen, referenziellen oder kontextuellen Bezug zu den Fotografien. Die Beziehung zwischen Text und Fotografie sind, wie Miško Šuvaković erklärt, in einer metaphorischen Funktion zweiter Ordnung formale Beschreibungen und in einer oppositionellen Gegenüberstellung Aspekte der Arbeit selbst.[136]

Der Text enthält zwar das gedankliche Umfeld der Entstehung der Arbeit, doch werden die der Ausführung der Arbeite zugrunde liegenden Regeln nicht transparent gemacht, die Fotografien sind aleatorischen bzw. arbiträren Gehalts und thematisieren somit, in Opposition zu dem Text, auch die Unmöglichkeit der Übersetzung von Innen- in Außenzustände. Die ihnen zugrundeliegende Expression erschließt sich nicht durch die Arbeit selbst und muss, als Art Null-Expression im Verborgenen bleiben.

Die Kombination unterschiedlicher sprachlich-mentaler Zustände und deren metaphorische und syntaktische Verbindung stellt ein beliebtes Modell in Maja Savićs Konzeption des Binären dar: Visuelles und Mentales, Gedankliches und Gefühltes, Schwarz und Weiß, Anwesenheit und Abwesenheit sind einige der immer wiederkehrenden Elemente ihrer künstlerischen Auseinandersetzungen.

In den Schwarz-Weiß-Zeichnungen mit dem Titel „binäre Relationen" (*binarne relacije*) von 1976 führt Savić eine komplette und in sich geschlossene Reihe von Variationen von schwarzen und weißen Feldern innerhalb eines vorgegeben Gitternetzes aus. Im Katalogtext der Ausstellung zur *Neuen Kunstpraxis* erklärt Savić, welchen Zweck sie mit ihren Zeichnungen verfolgt: „In meinen Zeichnungen drücke ich eine intuitive Vorstellung davon aus, dass bestimmte Relationen existieren. Ich glaube nicht, dass Erfahrung eine notwendige Kategorie zum Verständnis der Arbeiten ist. Die Arbeit kann als offenes System betrachtet werden, weil sie nicht das Ziel verfolgt, eine Konklusion in Form einer endgültigen Aussage zu treffen. Unterschiedliche Kontexte der Betrachtung können zu verschiedenen Interpretationen führen, die nur ein teilweises Verständnis der Gesamtheit der Arbeiten darstellen."[137]

1979 entstand im Dachboden ihres Hauses in Despotovac, wohin Maja Savić und Paja Stanković 1979 umgezogen waren, die Gemeinschaftsarbeit *synchronized movements*. Bestehend aus 2x14 Schwarz-Weiß-Fotografien und einem dazugehörigen Text, ist diese intimistische Arbeit eine Visualisierung von Bewegungsabläufen, die nach vorher bestimmten axiomatischen Bestimmungen durchgeführt wurde.

Gemäß eines vorgegebenen und gleichbleibenden Zeitintervalls innerhalb eines definierten Raums entstehen so Momentaufnahmen, die Fragmente des vorher bestimmten Prozesses aufnehmen. Die erste Serie zeigt Maja, die sich auf einem imaginären geschlossenen Pfad in eine Richtung bewegt und dabei von Paja aufgenommen wird. Die zweite Serie dokumentiert den identischen Ablauf in entgegengesetzter Richtung von Paja, der dabei von Maja aufgenommen wird. Die Synchronität der Bewegungen, also die aufeinander abgestimmte zeitliche Bewegungsabfolge, ist das ephemere Ereignis, das von der Kamera aufgefangen wird, wobei die Benutzung der Fotografie selbst keinen ästhetischen Anspruch verfolgt, sondern vielmehr als Aufnahmemaschine fungiert.

Wie bereits bei anderen Arbeiten gezeigt, ist das mediale Verhältnis zwischen einem Text, der quasi als Handlungsanweisung funktioniert, und den Fotografien, die als Dokumente desselben entstehen syntaktischer Natur. Weiters spielt jene Kategorie des Mentalen bzw. Kognitiven eine wichtige Rolle, die als immer wiederkehrendes Kennzeichen konzeptueller Kunst von zentraler Bedeutung ist. Das Ephemere der tatsächlichen Performance wird durch die Momentaufnahmen nur teilweise

aufgefangen, zentral ist das der Arbeit zugrunde liegende Konzept selbst, das sich, gemäß der Handlungsanleitung, jederzeit rekonstruieren bzw. re-inszenieren lässt, dabei aber – kontextbedingt – eine völlig andere Bedeutung erhalten würde: „The art is not simply the event occurring in time and space, but the intentionality behind it, the possibility of reconstructing a mental idea apart from the language of the visible world."[138]

Maja Savić hat innerhalb der Gruppe 143 ein radikales Modell von „mentalem Konstruktivismus" eingeführt, welcher auf paradoxe Weise einen poetisierten Autismus darstellt; d. h. eine offene und emanzipierte Haltung, die auf minimalen Abweichungen des Erfahrenen basiert, was zu minimalen Abweichungen innerhalb der visuellen und verbalen Darstellung führt.

Paja Stanković – Auslöschung und Bruch

Paja (Miodrag) Stankovićs Beiträge im Kontext der Gruppe 143 sind bisweilen schwierig einzuordnen. Die bewusst hermetisch gehaltenen Aussagen bzw. Texte zu seinen Arbeiten versperren sich äußeren Erklärungsversuchen und genau darin liegt wohl auch die subversive Absicht des Künstlers. Die Selbstdarstellung seiner künstlerischen Arbeit liest sich folgendermaßen:

– beschäftigt sich mit dem Problem der Bewegung und damit verbundenen nicht-oberflächlichen Fragestellungen.

– Strebt einen höheren Grad von Klarheit und Präzision an.

– Benutzt unterschiedliche Medien (Text, Zeichnung, Film, Fotografie) ohne formale Grenzen anzuerkennen, was in der Folge zu multimedialen Strukturen (Text-Zeichnungen, Film-Poster) führt.

– Reduktion auf das Elementare (Qualität)

– Reduktion auf das Einfache (Quantität)[139]

Auslöschung und Bruch sind Schlagworte, mit denen zahlreiche der Foto-Arbeiten von Stanković umrissen werden können. Die Arbeit *process recording* von 1979 zeigt den Künstler, wie er sich eine Handfilmkamera an die Stirn setzt, ähnlich wie es ein Selbstmörder mit einer Pistole machen würde. Die Kamera scheint einen direkten Draht zu den Gedanken Stankovićs herstellen zu können und seine Gedanken direkt aufzunehmen, doch das Resultat ist unsichtbar – d.h. eine schwarze Oberfläche bzw. ein Bild von Schwarz.

Im Zuge des Expanded-Media Aprilfestivals (*Aprilski susret - festival proširenih medija*) von 1977 nahm Paja Stanković mit einer Arbeit teil, die aus einer in der Tageszeitung Politika vom 16. 04. 1977 geschalteten Todesanzeige des Künstlers bestand und den administrativen Ablauf vom Tod eines Menschen bis zu dessen Beerdigung zum Thema hatte. Laut der mit Foto versehenen und inmitten anderer Todesbilder platzierten Anzeige sei der junge Künstler am 15. April verstorben und würde am 17. 04 am Neuen Friedhof in Belgrad beigesetzt werden.

Im Vorfeld dieser eigenwilligen Kunst-Aktion hatte Stanković bereits seit längerer Zeit Todesanzeigen aus Tageszeitungen gesammelt und collageartig zusammengefügt. Sobald er diese Freunden oder Bekannten gezeigt hatte, verschwieg er deren Herkunft anfangs, um dann deren (meist zurückweisende) Reaktion zu beobachten. Die Obskurität dieses „sozialen Spiels" wird nun in einer personalisierten Art in Form der Todesanzeige zum Gegenstand der Kunst. Es geht dabei nicht um eine Entstigmatisierung des Tabu-Themas Tod, wie sie etwa von der Gruppe *Autopsia* in den 1980er Jahren thematisiert wurde, sondern um eine Kontextverschiebung innerhalb der Kunst selbst.

Es ist offensichtlich, dass die nicht-künstlerische Voraussetzung für die Platzierung einer Todesnachricht– nämlich der Tod – nicht erfüllt ist. Es gibt also eine eklatante Bedeutungsverschiebung auf Signifikatenseite, zumindest in seiner ritualisierten und gewohnten Verwendungsweise. Die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens wird hier also festgeschrieben, die Leere des sprachlichen Zeichens, das auf nichts außer auf sich selbst verweist, also eine Tautologie ist, thematisiert. Das Ziel ist es, die Dinge in ihrer wörtlichen Bedeutung zu verstehen (in der Postmoderne wurde später gezeigt, dass es so was wie eine reine, also wörtliche Bedeu-

tung nicht gibt und es immer etwas „Dazwischen", eine vermittelnde Instanz gibt). Stankovićs „Todesanzeige" weist auf provokative Weise auch auf die Konstruiertheit kultureller Rituale und Bedeutungen hin sowie auf die Einfachheit, diese Rituale zu durchbrechen und zu decodieren. Dass zudem jede Fotografie den Tod überdauert und dass sie im Augenblick ihres Entstehens bereits das künftige Bild eines Toten darstellt, ist eine weitere Assoziation, die sich durch diese Arbeit ergibt und sich an Roland Barthes anlehnt.

In einer erweiterten Lesart innerhalb des Sprachspiels Kunst ergeben sich durch Stankovićs Aktion weitere Implikationen, bedingt durch den Kunstcharakter der „Fotoperformance" (die Ausführung der Fotoarbeit zum Zweck der Erscheinung in der Tageszeitung) einerseits und die „individuelle Mythologie" (er ist selbst das Subjekt und Objekt der Darstellung des existenziellen und metaphysischen Endes des Lebens) des Künstlers anderseits; der Tode des Künstlers bedeutet in diesem Kontext auch den Tod bzw. das Ende der Kunst, eine häufig wiederkehrende Losung in der Konzeptkunst der Siebzigerjahre.[140]

In Anschluss daran kann das Primat der Idee, der Vorstellung gegenüber die Materialität und Objektfixiertheit ins Spiel gebracht werden – Der Zusammenhang von Dematerialisierung und Konzeptkunst gewinnt durch die Aktion Stankovićs in Verbindung mit dessen existenzieller Dimension eine interessante Bedeutung.

Ein wichtiges Kennzeichen von Stankovićs Kunst sind analytische und syntaktische Konfrontationen im Bezug auf die Befreiung und das Übertreten von Grenzen, vor allem Grenzen der menschlichen Existenz, die durch unterschiedliche Medien thematisiert werden. Fragen, die die Freiheit betreffend, sind derart Fragen der Überschreitung von (künstlerischen) Grenzen, künstlerischen Medien und von Kunstwerken.

Die Idee der „erweiterten Medien" (*Expanded Media*), die das Thema der Apriltreffens im SKC darstellten, hatte in den Siebzigerjahren sehr populären Charakter und bezeichnet allgemein die Austauschbarkeit bzw. Fluktuation zwischen den verschiedenen medialen Ausdrucksformen. Zweitrangig, ob es sich um Text-, Musik, Performance-Arbeiten oder anderes, handelte, es besteht prinzipiell die Potentialität der Übersetzung einer Aussage von einem Medium ins andere.

Die Idee, dass es andere Arten und Weisen der Kunstproduktion gibt, und dass es in der absoluten Freiheit des Künstlers liegt, auf welche Art und Weise er seine Kunst vermittelt, ist in der Gegenwartskunst längst zum Allgemeinplatz geworden, stellt in der Kunst der Siebzigerjahre aber eine äußerste produktives Experimentierfeld dar, das die Abschüttelung herkömmlicher Genrefixierungen zum Programm macht. Robert C. Morgan merkt im Hinblick auf diese neue und medienunabhängige Freiheit Folgendes an: „By relinquishing the traditional dependence on the art medium as a qualitative determinant of the creative act, a new freedom emerged in terms how the object would be understood in relationship to the artist's work. The new freedom not only changed the role of what the artist could do and call «art», but it also changed the role of critical inquiry in relation to the work's aesthetic status."[141]

Im Zug des von der Gruppe 143 vom 8. – 11. November 1978abgehaltenen Seminars

präsentiert Stanković neben drei hermetischen Texten die Arbeit „Zahlentheorie im Bereich der sichtbaren-hörbaren Manifestation" (*Teorija Broja u domenu vidljivo-čulnih manifestacija*), bestehend aus den drei Teilen: konzeptuelle Beschreibung (Text), mathematisch-serielle Darstellung (Diagramm-Visualisierung) und mediale Übersetzung (Performance).

Die textliche Beschreibung enthält die Beschreibung des Ordnungsprinzipes, welches der diagrammatischen Reihendarstellung sowie der musikalischen Übersetzung der sich ergebenden Notation zugrunde liegt:

– Das willkürlich gewählte aber einer bestimmten Dichte folgende Schema wird folgendermaßen gebildet:

– In der ersten Reihe trägt jedes erste Element die Eigenschaft, die es von der Grundbedeutung unterscheidet

– In der zweiten Reihe trägt jedes zweite Element die Eigenschaft, die es von der Grundbedeutung unterscheidet ... (in der dritten, in der vierten, in der fünften ...)

– Indem man eine Analogie der dominanten Reihe mit

der Zeitachse und der Frequenzachse annimmt, wodurch die Tonhöhe gebildet wird, erhält man ein Hörschema in der Zeit.
– Die Reproduktion in einem erreichbaren Raum oder Teil des Raumes wird ermöglicht durch die Wahl einer endlichen Zahl von Nummern/Tönen und einer begrenzten Dauer der Ausführung
– Ich habe mich für vier bzw. neun Elemente/Töne entschieden, bei einer bis zu jeweils 30-minütigen Aufführungsdauer, bei der es auch die Wahlmöglichkeit von Parametern/Tempo, Dynamik/Willkür gab, die aber während der Aufführung konstante Werte hatten.
Die sich aus der Anwendung des mathematischen Prinzipes ergebende diagrammatische Struktur wurde in der Folge von 2 Pianistinnen als Spielanleitung gelesen und in das Medium der Musik übersetzt. Die Arbeit folgt der aus der Musikwissenschaft kommenden Idee des „Integralen Serialismus", bei der „Großform und alle Detailformen eines Werkes aus einer einzigen Proportionsreihe abgeleitet werden, wie es Karlheinz Stockhausen in seinem Aufsatz „ ... wie die Zeit vergeht"[142] theoretisch beschrieben und in seinem Orchesterstück *Gruppen (1957-59)* als Komposition übersetzt hat. Die Idee der Übersetzbarkeit numerischer Strukturen in musikalische Notationen, bzw. ihre Lesbarkeit als solche, folgt, wie bereits angeführt, der sehr populären Idee des erweiterten Medienbegriffes und der Übersetzbarkeit von einem Medium ins andere.

Postscript

In „Der unwissende Lehrmeister"[143] ist von der intellektuellen Emanzipation die Rede, die durch herkömmliche pädagogische Methoden, die hauptsächlich zur Verdummung führen würden, nicht zu erreichen ist. Die intellektuellen Fähigkeiten eines jeden Einzelnen sind demnach grundsätzlich gleich. Worauf es also – nach Jacques Rancière – ankommt, ist es sich Strategien zur Wissensaneignung zu erarbeiten, um zu einem intellektuell emanzipierten Individuum zu werden. Für die Gruppe 143 geht es um ähnliche Fragen, die letztlich auch auf die intellektuelle Selbstbestimmung abzielen: Welche Art des Wissens prägt unsere Umwelt? Wie ist dieses Wissen institutionell verankert und wie kann man diesen Rahmen durchbrechen? Was können wir über die Kunst wissen, um kritisch über sie zu sprechen? Welche anderen Wissensmodelle kann es geben?
In der Epistemologie der Gruppe 143, und diese Grundlage teilt sie auch mit anderen konzeptuellen Initiativen dieser Zeit, wird Kunst in erster Linie als Kommunikationsform gesehen, die mit wissenschaftlicher Präzision Problematisierungen kulturell-gesellschaftlicher Hegemonien vorantreibt. Die Arbeiten der Gruppe betreffen das Skelett, die Grundstruktur des „Systems Kunst" und sie sind Fallstudien (case studies) und Reflexionen im Bezug dazu. Das Ziel dabei ist es, einen Nullpunkt der Expressivität zu erreichen, die Kunst und das Denken des Modernismus ein für alle Mal hinter sich zu lassen und einen Paradigmenwechsel in der Kunst zu erreichen – allgemein gesagt: eine Neubestimmung des Systems Kunst auf grundlegend anderen Fundamenten und Werten zu erreichen, als es bisher der Fall war.
Diese Betonung der diskursiven Seite der Kunst im Gegensatz zur visuellen in den späten Siebzigerjahren markiert gleichzeitig eine Transformation des Begriffs der Arbeit an sich.
Die Abkehr von der Vorstellung des Künstlers als Produzent von Objekten hin zum Künstler als Techniker des Wissens, der in erster Linie im Hinblick auf seine gesellschaftliche Produktivität definiert ist, markiert eine Zäsur traditioneller Dichotomien von Produktion und Reproduktion, wie sie von Toni Negri, Michael Hardt, Maurizio Lazzarato und Paolo Virno theoretisiert und analysiert wurden und in den konzeptuellen Strategien der 197Oer Jahren teilweise vorweggenommen wurden.[144] Wenn die menschliche Arbeit in erster Linie aus den Beziehungen der Menschen untereinander und ihren Netzwerken besteht, in horizontal-rhizomatischen Organisationsformen abseits der konkreten Objektproduktion, so appliziert die Konzeptkunst diese Organisationsformen auf den Bereich der Kunst und der Kultur. Die Reflexion der einem System zugrunde liegenden

Funktionsmechanismen und die Subversion einer systemischen Produktionslogik mittels Transformation des logischen Raumes an sich, ist in der Poetik der Gruppe 143 klar angelegt. Nicht die Fetischisierung des Objektes an sich ist das Ziel ihrer Kunst, sondern die Arbeit mit den strukturellen und diskursiven Bedingungen des Systems Kunst, des Gebrauchs der Sprache der Kunst und der Bestimmung der individuellen und kollektiven Bedingungen der Funktionsweisen dieses Diskurses.

Wenn die Gruppe 143 nun also, 30 Jahre nach ihrer Auflösung, wieder zum Gegenstand einer kritischen Reflexion gemacht wird, so sind besonders solche Fragestellungen von Interesse, die in der Ära der Post(Post) moderne wieder in den Mittelpunkt des Interesses gerückt sind: Wie verändert sich die Kunst, wenn sich ihre Produktionsbedingungen verändern? Welche Auswirkungen hat dies auf die sozialen Beziehungen? Wie ist eine materielle Art der Kunstproduktion möglich?

Endnotes

1. So führt etwa Wilhelmi in seinem Buch über Künstlergruppierungen in Ost- und Südosteuropa nur 2 Gruppen für Serbien an: Mediala und Bosch+Bosch. Christoph Wilhelmi: *Künstlergruppen im östlichen und südlichen Europa seit 1900*, Stuttgart, 2001.

2. vgl.: Nebojša Milenković, Konceptualna Umetnost – umetničke grupe u Vojvodini; In: *Evropski Konteksti Umetnosti XX Veka u Vojvodini*, hrsg. v. Miško Šuvaković u. Dragomir Ugren, Muzej savremeni umetnosti Vojvodina, Novi Sad, 2008, 619ff.

3. Robert. C. Morgan, *Conceptual Art, an American Perspective*, Jefferson, North Carolina 1994, xiii.

4. Miško Šuvaković, Conceptual Art, In: *Impossible Histories, Historical Avantgardes, Neoavantgardes, and Postavantgardes in Yugoslavia 1918-1991*, hrsg. v. Miško Šuvaković und Dubravka Đurić, MIT, Cambridge, London 2003, 211.

5. Der Anfang von Art & Language liegt in der Zusammenarbeit von Terry Atkinson und Michael Baldwin, die sich 1966 am Coventry College of Art (heute: Lanchester Polytechnic) kennenlernen und ab 1968 kunsttheoretische Texte auf der Basis von analytischer Philosophie verfassen und in geringer Auflage in Coventry als *Art & Language Press* verteilen. David Bainbridge und Harold Hurrell sind an der Gründung beteiligt und im Mai 1969 erscheint die erste Ausgabe der Zeitschrift *Art-Language* mit Beiträgen von Victor Burgin, Dan Graham, Lawrence Weiner, Sol LeWitt. Ab Februar 1970 werden auch Texte der New Yorker Art & Language Mitglieder Ian Burn und Mel Ramsden präsentiert. Joseph Kosuth, der seit 1969 als amerikanischer Herausgeber von Art-Language firmierte, wird 1976 von der Gruppe ausgeschlossen, weil er sich der Gruppenethik verweigerte, die besagte, dass einzelne Mitglieder nicht mit eigenen Arbeiten in der Kunstwelt auftreten dürfen.

6. Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Basil Blackwell, Oxford 1991, 4.

7. ebd. 5.

8. Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna: Le figure e le icone*, Torino, Einaudi 1975 (2001).

9. Lucy R. Lippard, *Six years, the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973 (1997), vii.

10. Joseph Kosuth, *The Sixth Investigation 1969 Proposition 14*, hrsg. v. Gerd de Vries/Paul Maenz, Köln 1971, o. S. zit. nach: Benjamin H. D. Buchloh, From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique, In: Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski, S. (eds), *October. The Second Decade, 1986-1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, 120.

11. Daniel Buren, Is Teaching Art Necessary, September 1968, Galerie des Arts; In: Lucy R. Lippard, *Six years, the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973 (1997) 51.

12. Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York 1972, IX.

13. Alica Legg (Hrsg.), *Sol Lewitt*, Museum of Modern Art New York, 1978, 16.

14. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt 1997 (Titel der Originalausgabe: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London 1969), 45.

15. Alica Legg (Hrsg.), *Sol Lewitt*, Museum of Modern Art New York, 1978, 18.

16. Boris Groys, Back from the Future, In: *2000+ Arteast Collection*, Sammlung der Moderna Galerija Ljubljana, (Innsbruck 14. – 21. 11. 2001), 9.

17. Miško Šuvaković, Conceptual Art, In: *Impossible Histories, Historical Avantgardes, Neoavantgardes, and Postavantgardes in Yugoslavia 1918-1991*, hrsg. v. Miško Šuvaković und Dubravka Đurić, MIT, Cambridge, London 2003, 213.

18. Jiři Valoch, J.H. Kocman (Hrsg), *Jiři Valoch*, Výstavni siň Emila Filly v Ústi nad Labem, 1995.

19. *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Galerie Hlavního Města Prag 1997.

20. Magdalena Ziółkowska (Hrsg), *Notes from the Future of Art – Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, Van Abbemusseum, Veenman Publishers, Eindhoven, 2007.

21. Benjamin H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", in: Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski, S. (Hrsg), *October. The Second Decade, 1986-1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, 120.

22. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M 1970, 9f.

23. zit. nach: Sol Lewitt, Paragraphs on Conceptual Art, In: Artforum, New York, Juni 1967. In: Alica Legg (Hrsg.), Sol Lewitt, Museum of Modern Art New York, 1978, 166.

24. Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialization of Art*, In: Art International, Februar 1968.

25. Donald Karshan, The Seventies: Post-Object Art, In: *Studio International*, September 1970.

26. vgl.: Charles Harrison, Art object and art work, In: *l`art conceptual, une perspective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* (22.11.1989-18.02.1990), 61.

27. Lawrence Weiner, In: *Seth Sieglaub*, January 5-31, 1969, New York 1969, o. S.

28. Charles Harrison, Art object and art work, In: *l`art conceptual, une perspective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* (22.11.1989-18.02.1990), 62.

29. Joseph Kosuth, Art & Language; In: *Über Kunst – Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*; hrsg. v. Gerd de Vries, Dumont, Köln, 1974, 30.

30. ebd. S. 33

31. „The question of language structure, and particularly its use and application to art, has been the determining link in what Pincus-Witten refers to as the „epistemological" phase of Conceptual Art." In: Roland C, Morgan: *Conceptual Art: An American Perspective*, McFarland, North Carolina, London, 1994, 15.

32. Robert Morris, Some notes on the phenomenology of making. The search for the motivated, *Artforum 9* (April 1970), 63.

33. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (1922), edition suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2003, 30.

34. Peter Weibel, *Laudatio für Oswald Wiener*. Internet: http://www.manuskripte.at/texte/peter%20weibel174.pdf [12.08.2010]

35. Eintrag „Familienähnlichkeit" In. Peter Prechtl (Hrsg.), *Grundbegriffe der Analytischen Philosophie*, Metzler, Stuttgart, Weimar 2004, 79.

36. Morris Weitz, The Role of Theory in Aesthetics, In: *Philosophy looks at the Arts: contemporary readings in Aesthetics* (3. Auflage) , hrsg. v. Joseph Margolis, Temple University Press, Philadelphia 1987, 147.

37. ebd. 148.

38. ebd. 147.

39. Dunja Blažević, Wer singt da drüben? Kunst in Jugoslawien und danach ... 1949-1989, In: *Aspekte/Positionen, 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1989*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 18.12.1999-27.02.2000, 84.

40. Catherine Millet, Konceptualna Umetnost kao semiotička umetnost, In. *Konceptualna Umetnost*, Themenheft, Polja Nr. 156, Novi Sad, Februar 1972.

41. Jener kulturelle Bereich, der am stärksten unter der Willkür der Zensoren (obwohl es keine offizielle Zensurbehörde in Jugoslawien gab), litt, war jener des Films, genauer die Filme der „Schwarzen Welle" (*Crni Talas*) mit Vertretern wie Želimir Želnik, Dušan Makavejev, Lazar Stojanović, Živojn Pavlović u. a., deren Filme teilweise im berüchtigten „Bunker" landeten, und denen eine Ausreise aus dem Land nahe gelegt wurde.

42. Miško Šuvaković, Umetnost u XX veka u Vojvodini: kontradikcije I hibridnosti umetnosti XX veka u Vojvodini, In: Miško Šuvaković, Dragomir Ugren (Hrsg.), *Evropski Konteksti Umetnosti XX Veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2008, 275.

43. vgl. : ebd, 268.

44. Die slowenische OHO (oko=Auge, Uho=Ohr) -Gruppe entstand 1963 aus der Schülerzeitung *Plamenica* (Fackel), die von den damaligen Schülern Marjan Čiglič, Iztok Geister und Marko Pogačnik herausgegeben wurde. In den unterschiedlichen Phasen ihres Bestehens arbeiteten die Mitglieder des Kollektivs v. a. im Bereich von konzeptuellen Eingriffen und Aktionen, die ihnen bald auch zu internationaler Beachtung verhelfen sollten.

Im Laufe ihres Bestehens durchläuft OHO drei unterschiedliche Schaffensphasen:

- Die erste Periode ist jene des Reismus, mit dem Anspruch einer extremen Verdinglichung der Kunst, um eine radikale andere Beziehung zur Welt zu erreichen. „Anstelle einer humanistischen Position, die eine vom Subjekt beherrschte Objektwelt impliziert, wollten sie eine Welt der Dinge erreichen, in der es keine hierarchischen Unterschiede zwischen Menschen und Dingen geben würde." OHO verwendete eine Vielzahl von Medien: Zeichnungen, Texte, Film, Fotografie, Musik

und auch die Art, wie sich die Mitglieder kleideten, wie sie lebten und sich verhielten wurde als Kunst begriffen. Das Ziel war es dabei, ähnlich wie bei anderen Avantgarde-Gruppen, die Trennung von Kunst und Leben zu überwinden (indem die Kunst ihrer Aura entledigt wird und mit kleinen Dingen des alltäglichen Lebens in Verbindung gebracht wird), sowie den Prozess des bewussten Kunstschaffens durch den Zufall zu ersetzen.

- In der zweiten Phase gab es einen Dialog mit anderen Avantgarde-Bewegungen der Zeit; die Prinzipien der italienischen Arte Povera, von Land Art und Body Art wurden aufgenommen.

- In der dritten Phase kommt es zu einer Verbindung von Konzeptualismus, Esoterik und ökologischen Ansätzen, die sich in letzter Konsequenz in der Abkehr vom städtischen

Leben und in der Gründung einer Kommune auf dem Land manifestiert, um dem Prozess der Musealisierung zu entgehen, als man sich am Beginn einer internationalen Karriere befand.

45. *Information*, Museum of Modern Art New York, 2. Juli bis 20. September 1970.

46. Die Bezeichnung „Institut" für die Gruppe galt nur am Anfang und wurde bald aufgegeben.

47. Art&Language, Suggestions for a Map, In: *Kunst über Kunst: Werke und Theorien*, Kölnischer Kunstverein 11. 04. – 26. 05. 1974, 87.

48. aus einem Interview mit Goran Đorđević, Prelom 8, 2006, 253: "SKC was de facto a kind of cultural ghetto. Informations on its activities were either ironic or malicious or disdainful, or there was no information at all."

49. vgl.: *New Artistic Practices' in the Former Yugoslavia: From the Leftist Critique of Socialist Bureaucracy to the Post-Communist Artifacts in Neo-Liberal Institution of Art*. http://www.labforculture.org/en/content/view/full/27536 [31. 08. 2009]

50. "Originally conceived in 1947 by poet, anarchist, art critic and historian, Herbert Read, alongside a group of artists and patrons including Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Roland Penrose and Peter Watson, as a „laboratory" or „playground" for contemporary arts, it continues to challenge traditional notions and boundaries of art forms essentially by working with artists, curators, musicians, directors and thinkers who share a desire to investigate issues relevant to the wider concerns of today's world." http://www.ica.org.uk/?lid=12350 (Nov. 10)

51. Branislav Dimitrijević, Sozialistischer Konsumismus, Verwestlichung und kulturelle Reproduktion; In: *Zurück aus der Zukunst: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*. Hrsg. von B. Groys, P. Weibel, A. v. d. Heiden, Suhrkamp, Frankfurt 2005, 269.

52. vgl. etwa Friedmann Malschs Aufsatz Das Studentski Kulturni Centar in: *Kunstforum* Nr. 117, 1992, 199: „In den ersten Jahren war bereits die Existenz des Zentrums ein wirksamer politischer Faktor: Es produzierte jenen Freiraum, den die jungen Künstler brauchten, um angesichts der staatlichen Repression überhaupt zu einer künstlerischen (dissidenten) Identität zu kommen, die nicht nur auf Jugoslawien, sondern ebenso auf die westlichen Kulturformen bezogen war."

53. Miško Šuvaković, Eine handfeste Geschichte aus dem Kalten Krieg – Internationale Referenzen der Konzeptkunst im sozialistischen Jugoslawien, In: H. Fassmann, W. Müller-Funk, H. Uhl (Hrsg.): *Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989*, Wien 2009, 382.

54. Die April-Meetings fanden von 1971-1977 jährlich statt und waren der jährliche Höhepunkt im Programm des SKC und Treffpunkt zahlreicher nationaler und internationaler Protagonisten der Neuen Kunst.

55. http://www.prelomkolektiv.org/pdf/catalogue.pdf S. 85 (Nov. 09)

56. Ješa Denegri, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, zbirka tekstova Ješe Denegrija objavljenih u periodu od 1971 – 1999, Beograd 2003, 9.

57. Branislav Dimitrijević, Altered Identities. Goran Đorđević as an artist, SKC as an institution, In: *Prelom Journal for Images and Politics*, Nr. 8, 2006, 241-249.

58. "On one hand, there was Dunja Blažević with her connections, concepts and conceptual relations with the Croatian "New Tendencies", as well as the whole tradition of the leftist art which was strong in Croatia, but which didn't have such a prominent place and historical continuity in Serbia." Miško Šuvaković im Interview von Prelom: *student's cultural centers as reservations*. http://www.prelomkolektiv.org/pdf/catalogue.pdf S. 86 (Nov. 10).

59. "On the other hand, there was Biljana Tomić, who had a completely contrary conception connected to experimental art, to the relations of experimental art and metaphysical symbols. It was, in a way, an opposite position to the former one." ebd.

60. weitere Gruppenmitglieder waren: Risto Banić, Mladen Jevđović, Nenad Petrović.

61. Slavko Timotijević, Team for Actions and Anonymous Attractions – Team A^3 (Ekipa A^3), In: Marijan Susovski (Hrsg.), *The New Art Practice in Yugoslavia 1966 – 1978*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Zagreb, 1978, 64.

62. ebd. 66

63. eine Dokumentation der Schriften und Arbeiten findet sich unter: http://www.prelomkolektiv.org/pdf/catalogue.pdf [zuletzt aufgerufen: 05. Dezember 2010]

64. Jasna Tijardović, Dragan Stojanovski, Raša Todosijević, Goran Đorđević, Zoran Popović, Slavko Timotijević, Ješa Denegri, Nena Baljković, Dragica Vukadinović, Bojana Pejić, Dunja Blažević und Vladimir Gudac.

65. Miško Šuvaković, *Konceptualna Umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007, 308.

66. Jasna Tijardović, The „Liquiditation' of Art: Self-Management or Self-Protection, In: *The Fox Nr. 3*, New York 1976, 97 – 99.

67. ebd.

68. vgl.: Miško Šuvaković, Analitička umetnost grupa 143, in: Asimetrični drugi: *Eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad 1996, 183.

69. ebd.

70. Stefan Morawski, Theses on aesthetics, the linguistic analysis school, and the avant-garde, In: *The Fox* Nr. 3, New York 1976, 185.

71. Alexander Alberro, Blake Stimson (Hrsg.), *Conceptual Art, a critical anthology*, MIT, Cambridge, Massachusetts, London, 1999, xvii.

72. ebd. S. 11

73. ebd. 5

74. ebd. 7.

75. Lucy R. Lippard, *Six years, the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973 (1997), xvi.

76. zit. nach: Ješa Denegri, *Sedamdeste: Teme Srpske Umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1996, 190.

77. Gruppendokumentation, März-November 1975.

78. vgl.: Group 143 – Unity, In: Marijan Susovski (Hrsg.), *The New Art Practice in Yugoslavia 1966 – 1978*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Zagreb, 1978, 70.

79. ebd. 71.

80. Grupa 143 (Jovan Čekić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), *10e Biennale de Paris*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1977, 138-139.

81. Die Form der Präsentation ähnelt in gewisser Weise dem *Index* von Art&Language, doch steht bei der angloamerikanischen Gruppierung die Visualisierung eines kommunikativen Diskurses im Mittelpunkt, bei der Gruppe 143 hingegen die Präsentation von Ergebnissen gruppeninterner sowie individueller Forschungsbemühungen.

82. Charles Harrison, Introduction, in *Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, DuMont*, Köln, 1972, 87.

83. Paul Wood, *Conceptual Art* (Movements in Modern Art), Tate Publishing, London 2002 (2008), 52.

84. Miško Šuvaković, *Konceptualna Umetnost*, Muzej Savremene Umetnosti Vojvodine Novi Sad, 2007, 559.

85. Dazu beigetragen hat sicherlich Camilla Grays Buch: *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922* von 1962.

86. Paja Stanković hatte 1976 den Katalog „Kunst über Kunst" aus Deutschland mitgebracht, der eine ideengeschichtliche Verbindung zwischen der zeitgenössischen konzeptuellen Kunst mit dem historischen Konstruktivismus aufzeigt. Die darin enthaltenen Thesen wurden von der Gruppe 143 intensiv examiniert und diskutiert. *Kunst über Kunst: Werke und Theorien*, Kölnischer Kunstverein 11. 04. – 26. 05. 1974

87. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Berlin 1959 [1910].

88. Miško Šuvaković, Analitiča umetnost Grupa 143, In: ebd., *Asimetrični drugi: Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad 1996, 185.

89. vgl.: Grupa 143/ Miško Šuvaković, Predavanje (1): specifični karakter modela, In: *Seminar*, Eigenverlag (SKC) Belgrad 1978, 9.

90. Félix Guattari, The ecosophic object, in: Guattari, F, *Chaosmosis – An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Indiana University Press, Bloomington, 1995, 119-135.

91. Šuvaković/Đurić [2003], 30.

92. Terry Atkinson, Introduction, In: *Art-Language, Nr. 1* (1969), zit. nach: Ursula Meyer, Conceptual Art, New York, 1972 11.

93. In: *Asimetricni drugi*, 193.

94. http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_ArtLang_B1.html [10. 08. 2009]

95. Burn, I./Ramsden ,M.: A Dithering Device, Manuskript 1972 (Archiv Paul Maenz, Köln), S.30; zit. nach: Thomas Dreher, Art & Language :*Kontextreflexive Kunst im Kunstkontext*, Internet: http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Art_Lang.html#DreiundzwanzigHin [02. 10. 2010].

96. Seth Sieglaub im Gespräch mit Ursula Meyers. In: Ursula Meyers, *Conceptual Art*, Dutton, New York 1972, XIV.

97. Robert C. Morgan, Artists' books are not art books, In: *Commentaries on the New Media Arts*, Pasadena, 1992 (1976/77), 18.

98. vgl.: Grupa 143/Miško Šuvaković, *Transformacije/analitiči radovi*, In: Žuta knjiga (Gelbes Buch), im Selbstverlag, Belgrad, 1976/77 o. S.

99. vgl.: Lydia Sharman, *Male In the Mind of the Beholder*, Internet: http://www.saudiaramcoworld.com/issue/199003/in.the.mind.of.the.beholder.htm [letzter Aufruf: 13. 01. 2010]

Islamic patterns and geometry, Internet: http://www.salaam.co.uk/themeofthemonth/march02_index.php?l=3 [letzter Aufruf: 13. 01. 2010]

100. Dominante Strukture, Februar-März 1979, o. S. (Eigenverlag).

101. R. Morgan [1994], xv.

102. Ješa Denegri, Sekvence, aus dem gleichnamigen Ausstellungskatalog, Galerie des Studentischen Kulturzentrums 1979 o. S.

103. Grupa 143, *grupa 143*, hg. v. Dragica Vukadinović, galerija srećna nova umetnost (happy new gallery), Belgrad 1979.

104. Miško Šuvaković, izvodi iz teksta "beleške", *Bilten Nr. 4*, 6. Aprilski Susreti, Belgrad, 1977, o. S.

105. Ursula Meyers, *Conceptual Art*, S. XIII

106. Gruppe 143: *Paralelne Realnosti*. Länge: 9, 30 min, Format: Double 8, Belgrad 1975.

107. Gruppe 143: *Film Nr. 2*. Länge: 13, 24 min, Format: Super 8, Belgrad 1976.

108. Gruppe 143, Film Nr. 2, *Katalog 143* Nr. 3, Belgrad, 1976-77, o. S.

109. vgl.: Marko Pogačnik, Umetnost treće svetlosti (Kunst des dritten Lichts), In: *Katalog 143* Nr.2, Belgrad, 1976, o. S.

110. Miško Šuvaković, Typoezija, permanentna umetnost, akritička kritika i paralelne realnosti, kritičar na delu i postpedagogija Biljana Tomić, in: *Asimetrični drugi: Eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad 1996, 50.

111. Biljana Tomić, modeli ponašanje, In: Grupa 143, Katalog Nr. 1 (Dokumentation der Gruppenarbeit, März-November 1975), Eigenverlag, Belgrad, o. S.

112. Herbert Marcuse, *Versuch über die Befreiung* (aus dem Amerikanischen von Helmut Reinicke und Alfred Schmidt, (Titel der Originalausgabe: An Essay on Liberation, 1969) Suhrkamp, Frankfurt, 2008 (1969), 46.

113. vgl.: Miško Šuvaković, Typoezija, permanentna umetnost, akritička kritika i paralelne realnosti, kritičar na delu i postpedagogija Biljana Tomić, in: *Asimetrični drugi: Eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad 1996,51.

114. Darko Hohnjec, Pretpostavke razumevanja Miška Šuvakovića i njegov rada, im Katalog: *M. Šuvaković/ M. Savić*, Galerija SKC, Beograd, Februar 1982, o. S.

115. Die Bezeichnung „sozialistischer Modernismus" oder „oder sozialistischer Ästhetizismus" bezeichnet eine affirmative Haltung, die bezeichnet, dass es möglich ist, das politische System direkt mit dem autonomen Status der Kunst in Verbindung zu bringen. Sozialistischer Modernismus in Jugoslawien hatte den Status einer offiziell anerkannten „Staatskunst", derzufolge auch abstrakte Kunstformen anerkannt waren, immer aber im Einklang mit der offiziellen Ideologie. Damit wollte man sich einerseits von der Kunst des Sozialistischen Realismus der Sowjetunion und den Ostblockstatten distanzieren, andererseits eine Kunst des Dritten Weges promovieren, die auch im westlichen Ausland Anerkennung finden würde.

116. Bernice Rose: Sol Lewitt and Drawing, In: Alica Legg (Hrsg.), *Sol Lewitt*, Museum of Modern Art New York, 1978, 35.

117. Šuvaković hat eine Reihe von Xerox-Büchern in sehr geringer Auflage (zwischen 1, 3 und 5 Exemplaren) realisiert: *Poetika znaka*, Unikat, 1972; *Roman o mrljama*, Unikat, 1973; *Druga geometrija*, 3 Exemplare, 1974; *Strukture*, 3 Exemplare, 1974; *Pictures*, 3 Exemplare, 1974; *Strukture*, 3 Exemplare, 1974: *Strukture*, 3 Exemplare, 1975; *Painting*, Unikat, 1975; *Klasifikacije*, 3 Exemplare, 1975; *The Structures*, 3 händisch eingefärbte Exemplare/Unikate, 1975; *Mentalne konstrukcije*, 4 Exemplare, 1975; *Gramatika vremena*, 3 Exemplare, 1975; *Radovi I*, 3 Exemplare, 1976; *Radovi II*, Unikat, 1976; *Radovi III*, Unikat, 1977; *Dnevnik*, Unikat, 1977.

118. Die Bezeichnung Archetyp hat hier nichts mit der Jung'schen Tiefenpsychologie gemein. Gemeint sind vielmehr im formalen Sinn grundlegende (primäre) Symbole einer Mikrokultur, durch die bestimmte universelle Wesenszüge transkultureller Systeme aufgezeigt werden sollen.

119. Miško Šuvaković, naš zajednički rad/our group work, In: *Gruppe 143 Katalog*, Belgrad, Zagreb, 1979, o. S.

120. Jovan Čekić, O nekim problemima jezika u novoj umetničkoj praksi, *Kultura* Nr. 45-46, Beograd, 1979, 245.

121. Jovan Čekić, J., *Elementi vizuelne spekulacije 1-2*, Künstlerbuch, Belgrad, 1975-76; Jovan Čekić, *Green Sketchbook*, Künstlerbuch, Belgrad, 1977; Jovan Čekić, Skice, Galerija Studentskog kulturnog centra, Belgrad, 1979.

122. vgl.: Ješa Denegri, Jovan Čekić, In: *Studentski kulturni centar ka umetnička scena*, SKC, Belgrad, 2003, 191.

123. Jovan Čekić, In: *Katalog 143*: Gruppendokumentation März-November 1975, Mai-Juni 1975, o. S.

124. „It should be pointed also be pointed out that, in the period from 1975 to 1989, he cooperated with the Belgrade Group 143, dedicated to linguistic-semiotic investigations of art, but this did dot influence his artistic production in any significant way. […] Formally, Paripović was not a member of the group, but he occasionally published texts in the group's publications and appeared at joint exhibitions, made some of his films with the help of group member, and the like." Dejan Sretenović, *Neša Paripović- Postajanje umetnošću/Becoming Art*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 11.11. – 25. 12. 2006, 80 und FN 11.

125. Bojana Pejić, Aktuelno:oldtajmeri, In: *Moment* Nr. 15, Gornji Milanovac, 1989, 46. zit. nach: Sretenović 2006, 80.

126. Neša Paripovićs Beitrag für das Text-Werk: Group 143 – Unity, In: Marijan Susovski (Hrsg.), *The New Art Practice in Yugoslavia 1966 – 1978*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Zagreb, 1978, 70.

127. "It seems obvious, at least from the vantage point of the late 1980s, that Conceptual Art was distinguished, from its inception, by its acute and critical sense of discursive and institutional limitations, its self-imposed restrictions, its lack of totalizing vision, its critical devotion to the factual conditions of artistic production and reception without aspiring to overcome the mere facticity of these conditions, evidenced for example in works such as Hans Haacke's series of *Visitors' Profiles* from 1969-70 which refuse any transcendental dimension whatsoever in their bureaucratic rigor and deadpan devotion to the statistic collection of factual information."

Benjamin H. D. Buchloh, From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962 – 1969), In: Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski, S. (Hrsg.), *October. The Second Decade, 1986-1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, 153.

128. Miško Šuvaković, *Autoportreti, Eseji o Neši Paripoviću/Essays on Neša Paripović*, Prometej, Novi Sad 2006, 120.

129. ebd., 121.

130. Die Bezeichnung der Arbeit spielt auf die Ausstellung "Examples of Analytical Works" an, die 1978 im SKC gezeigt wurde.

131. Anthony Howell, *The analysis of performance art: a guide to its theory and practice*, Routledge, London 1999, 230.

132. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (1922), edition suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2003, 30.

133. Šuvaković [2006] 133.

134. ebd. 129.

135. Maja Savić im Text Group 143 – Unit in: Susovski [1978], 72.

136. Šuvaković [1996], 195.

137. Group 143 – Unity, In: Susovski [1978], 72.

138. Robert C. Morgan, *Commentaries on the New Media Arts: Fluxus & Conceptual Art, Artist's Books, Correspondence Art, Audio & Video Art*, Pasadena 1992, 10.

139. *Group 143 – Unity*, In: Susovski [1978], 72.

140. Der Gedanke über das „Ende der Kunst" stammt wahrscheinlich aus Joseph Kosuths Text Art after Philosophy, der 1969 in Studio International erschienen war, und 1972 von Mirko Radojičić ins Serbische übersetzt wurde. Er erschien in der Sondernummer über „Konzeptuelle Kunst" der Novi Sader Zeitschrift Polja (Nr. 156). Diese Ausgabe kann als erste umfassende Darstellung über die Konzeptkunst in Serbischer Sprache bezeichnet werden.

141. Robert C. Morgan, *Conceptual Art: An American Perspective*, North Carolina, London, 1994, 6.

142. Karlheinz Stockhausen, *...wie die Zeit vergeht..., in: die Reihe III*, hrsg. von Herbert Eimert unter der Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen, Wien 1957, S. 13–42.

143. Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister: Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Passagen, Wien 2007.

144. vgl.: Toni Negri, Michael Hardt, *Die Arbeit des Dionysos: Materialistische Staatskritik in der Postmoderne*, Berlin, 1997; Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno, Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, Berlin, 1998; Paolo Virno, Die Grammatik der Multitude, Wien, 2005 [2008].





НОВИНЕ СЕРБСКЕ
1813
СВЕДОЦИ ЕПОХЕ
2013
СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК

ДВА ВЕКА СРПСКИХ СЛУЖБЕНИХ ГЛАСИЛА

Ditmar Unterkofler GRUPA 143 | Izdavač Javno preduzeće
Službeni glasnik | Za izdavača Slobodan Gavrilović, direktor
| Izvršni direktor Petar V. Arbutina | Lektor Milijana Jelovac
| Dizajn Koan Studio | Beograd, 2012 |
www.slglasnik.com

Službeni GLASNIK

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.038.53/.54(497.11)"1975/1980"
7.071/.072(497.11)"19"

УНТЕРКОФЛЕР, Дитмар, 1979-
Grupa 143 : kritičko mišljenje na
granicama konceptualne umetnosti 1975-1980. =
Critical Thinking at the Borders of
Conceptual Art 1975-1980 = Kritisches Denken
an der Grenze der konzeptuelle Kunst
1975-1980 / Dietmar Unterkofler. - Beograd :
Službeni glasnik, 2012 (Beograd : Glasnik). -
395 str. : ilustr. ; 26 cm. - (#Biblioteka
#Umetnost i kultura. #Kolekcija #Projekart)

Uporedo srp. tekst i engl. i nem. prevod. -
Tiraž 300. - Fusnote: str. 326-331.

ISBN 978-86-519-1553-9

a) Група 143

COBISS.SR-ID 194128908

КЛУБ ПРЕНУМЕРАНАТА

ЗЛАТНИ ПРЕНУМЕРАНТИ

Привредник
Београд, Шекспирова 27

Деус систем д. о. о.
Добановци, Нова 7

Град Крагујевац
Крагујевац, Трг слободе 1

СРЕБРНИ ПРЕНУМЕРАНТИ

Компанија Дунав осигурање
Београд, Македонска 4

Привредно друштво Дринско-лимске хидроелектране
Бајина Башта,
Трг Душана Јерковића 1

Град Ужице
Ужице, Димитрија Туцовића 52

Општина Горњи Милановац
Горњи Милановац, Таковска 2

ПТТ Србија
Београд, Таковска 2

Град Чачак
Чачак, Жупана Страцимира 2

Чачанска банка а. д.
Чачак, Пиварска 1

IMPOL SEVAL Ваљаоница алуминијума Севојно
Севојно, Првомајска б. б.

Грађевинска дирекција Србије д. о. о.
Београд,
Булевар краља Александра 84

Igepa Cartacell д. о. о.
Београд, Цара Душана 266

ДДОР Нови Сад
Нови Сад,
Булевар Михајла Пупина 8

Stylos д. о. о.
Нови Сад, Футошки пут 67

Comes
Београд, Вилине воде б. б.

Графикум д. о. о.
Београд, Јове Илића 17/9

Саобраћајни институт ЦИП
Београд, Немањина 6

MK group
Београд,
Булевар Михајла Пупина 115Е

РДУ Радио Телевизија Србије
Београд, Таковска 10

Piraeus Bank АД Београд
Нови Београд,
Милентија Поповића 5б

Металац Холдинг
Горњи Милановац,
Кнеза Александра 212

Град Крушевац
Крушевац, Газиместанска 1