

2158-K-82-6.





SIGNAL № 10

INTERNACIONALNA REVUJA
INTERNATIONAL REVIEW

DECEMBAR 1995.

DOBRINJSKA 3
11000 BEOGRAD
YUGOSLAVIA

ČASOPIS UREĐUJE
REDAKCIJSKI KOLEGIJUM

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK:
EDITOR:
MIROLJUB TODOROVIĆ

ŠTAMPA:
PRINTED BY:
FOTO FUTURA, BEOGRAD

SADRŽAJ

Nada Marinković	2
Luigi Ferro	2
Dick Higgins	3
John Held Jr.	9
Zorica Arsić Mandarić	10
Hans Clavin	10
Eugen Gomringer	11
Enzo Minarelli	12
Timm Ulrichs	12
Pierre Garnier	13
Nenad Bogdanović	13
Carlos Mills	14
Guillermo Deisler	14
Shigeru Nakayama	15
Ricardo Cristobal	15
Ulises Carrion	16
Richard Kostelanetz	18
Jean-Marc Rastorfer	20
Andrej Tišma	20
Aleksandar Jovanović	21
Miroslav Klivar	21
Dragan Nešić	22
Leonhard Frank Duch	22

TABLE OF CONTENTS

Živan Živković	23
Ján Hlávach	23
Sandor Gogolyak	27
Michael Scott	28
Aleksandar Zhmailo	28
Jaroslav Supek	29
Dobrica Kamperelić	30
J. Lehmus	33
Serge Segay	34
Jean-Pierre Naud	34
Srba Ignjatović	35
Tanja Kragujević	35
Zlatko Krasni	36
Zoran Milić	36
Slobodan Vukanović	37
Zoran Đerić	37
Zoran M. Mandić	38
Andrej Živor	38
Luka Prošić	39
Tihomir Nešić	39
Zorica Arsić Mandarić	40
Srba Ignjatović	40
Valentina Vukanović	40

Onog trenutka kada vizuelni izgled pesme prestane da bude puka slučajnost, već deo njene strukture, to se na nekoliko načina odražava na strategiju pesme: (1) zamah linearnog potiska je narušen, pošto oko mora da se zaustavlja i opaža oblik. Time se uvodi statički element. (2) Ideja dela nije više isključivo zavisna od reči u tekstu i čak može unekoliko da postane nadmoćna u odnosu na verbalni tekst. (3) U slučaju vizuelnih pesama koje su prvenstveno vizuelne, a samo u manjoj meri tekstualne - verbalno poetsko vizuelno delo - dolazi do slične metamorfoze: verbalni aspekt postaje transcendentan u odnosu na svoje vizuelno otelotvorenje, a kinetički potisak postaje moguć na način koji malo dela u oblasti vizuelnih umetnosti mogu imati. Namera ovog rada je da se učine početni koraci i pronadu potvrde za ova zapažanja.

1 - Narušavanje linearnog potiska

Medu tradicionalnim namerama pesme koje se pesnici obično drže kao paradigme u svojim mislima je ideja pesme koja „te zarobi i ne pušta te dok ne završiš sa čitanjem“. U našoj, Zapadnoj kulturi to je gotovo normativno stanovište. To je izvor „moći“ u pesmi. To je element prinude koji u konačnom svom ishodu vodi do katarze, što je temeljni kriterijum koji je Aristotel pripisao Sofoklovim tragedijama. Ali Aristotel je pripadao vremenu u grčkoj kulturi u kome više nije bilo moguće zadovoljiti se ranijim građanskim vrlinama i mentalnom i poetskom kulturom ranijih generacija. Grčka civilizacija došla je u fazu u kojoj je morala da osvaja ili da bude osvajana: a linearna filozofija koju je Aristotel stvarao bila je usme-

rena ka dokazivanju i prikazivanju, u krajnjem ishodu ka moći. Cilj retorike je da ubedi. Cilj naše retorike danas je u mnogo manjoj meri da ubedi, a mnogo više da razvija mentalne i opažajne izvore, da podeli iskustvo. Primenjeno na retoriku, to znači da je naš cilj mnogo manje da ubedujemo (barem ne logičkim sredstvima), nego da na takav način prikažemo kako se oseća čovek koji zaista misli ovo ili ono, šta se događa kada čovek zaista misli ovako ili onako i da zaodemo misao *najočiglednijim i najupečatljivijim mogućim otelotvorenjem - izrazom*, pre nego na način koji se najlogičnije može odbraniti. Linearni izraz Aristotelove logike prepušta se pravnicima: umetnici imaju druga interesovanja.

Ali, po normativnom ukusu koji vlada u poeziji u modi je i dalje moćna, snažna pesma. Pesme koje su odbacivale ovu normu proglašavane su dekadentnim, slabim ili nemoćnim. Čak je i naša zapadnjačka lirika okrenuta moći. Kako sam jedanput napomenuo, Šelijeve „Oda ševi“ kao da je o borbenom avionu, a ne o ptici. Međutim, svaka generacija mora da pronade iznova svoju umetnost po sopstvenom poimanju: to je unutrašnji poterač ka realizmu, a ići protiv njega može samo da vodi umetnosti plitkih i praznih gestova. Pošto snaga nestaje iz naših opcija, ona se može zameniti drugim kriterijima koji su uvek postojali ali su bili potcenjeni - istinom, jasnoćom, skladom. Delo koje je primorano da bude samo jedno, jer za ozbiljna dela se misli da su samo jedno, može se možda logički braniti, ali iskustveno najverovatnije biće nedovoljno. Tako poriv da se stvaraju dela koja su po svojoj koncepciji međumedijska - čija suština leži negde između tradicionalnih medija - danas je u zamahu kao deo neobičnog šarenila onoga što nazivamo „pokretima“ koji prelaze preko naše kulturne scene, iako samo po sebi međumedijsko stvaralaštvo nije nikakav poseban pokret. Mnogo puta u istoriji javlja se međumedijska umetnost - u Indiji posle peporoda Hinduizma (i ponovo posle mislimanskog osvajanja), u Italiji krajem perioda renesanse¹ - i na mnogo drugih mesta i u mnogo

različitih perioda. No, neke italijanske primere stremljenja ka međumedijskom stvaralaštvu nalazimo u književnom i amblem-skom slikarstvu kasnog šesnaestog veka, velikom broju pesama pisanih po određenom modelu (šari, šablonu) tog perioda (a još više sada), u amblemskim slikama u takvim delima, kao što je *Deqli Ero-ici Furori* od Giordana Bruna i u njegovom gotovo semiotičkim ide-jama sinkretskih slika u kasno latinskim pisanim delima kao što su *De Imaginum, Signorum et Idearum Compositione* („O kompoziciji slika, znakova i ideja“) iz 1591. godine², pa čak i u pojavi opere, koja je pre mešoviti medijum nego međumedijski, pošto nema konceptualnog stapanja između teksta, muzike i mizanscena: kompo-nente mešovitog medija ostaju razdvojene, iako su istovremene. Međutim, sinkretizam sledećeg citata Bruna podjednakao bi mogao da posluži za opisivanje teorijskih potkrepljenja dela mnogih umet-nika iz kasnih pedesetih godina ovog veka:³

Prema tome i do određene mere, filozofi su slikari: pesnici su slikari i filozofi; slikari su filozofi i pesnici. Onaj koji nije pesnik i slikar nije ni filozof. S pravom kažemo da razumeti znači videti imaginarne forme i slike; a razumevanje je zamišl-janje, barem nije lišeno zamišljanja. Ne može biti slikar onaj koji do izvesne mere nije pesnik i mislilac, a ne može biti pesnika bez izvesne mere misli i predstavljanja.

Tako, vraćajući se vizuelnoj poeziji današnjih dana, nama je lako da vidimo kako se sinkretizam Bruna lako uklapa sa formalnim sinkretizmom moderne vizuelne poezije i paralelnim umetničkim formama - konceptualnom umetnosti, Predstava i hepeninga Fluxus-a, na primer - i ukazuje na njegovu sinhronu usklađenost sa našim kulturnim miljeom. Naravno, šematska pesma iz prošlosti imala je jaku tendenciju da bude mimikrijska - da preuzme oblik iz prirode a ne geometrijski ili neki drugi šematski oblik. Evo jedne tipične šematske pesme ove vrste:

Slika 1 - Bonifacio Baldessare, iz *Musarum Libri* (1628).

Ova pesma u obliku srca ima tekst koji se sasvim prirodno uklapa u svoj oblik: sa mnogim sličnim delima to nije slučaj, ali ovde tekst kao da je sateran u vizuelnu formu, kao u Prokrustovu postelju. Ali mnoge tradicionalne pesme izgledaju kao da su nasilno sputane da ne budu vizuelne kada bi za njih bilo sasvim prirodno da dobiju određeni oblik i polete, kada bi samo mogle da slede svoju unutrašnju logiku.



Od približno 1100 šematskih pesama koje sam prikupio od pre 1900. godine, verovatno 85 procenata su reprezentativne u smislu

gornjeg primera, a samo 15 procenata su šematske, kao primer koji dole dajem:

Slika 2 - Amaracandra Suri, iz *Kavyakalpalata* (cca. 1297. godine). Latinski Srednji vek obiluje kabalističkim nizovima slova svrstanim u rešetke koje se kreću metataktično od magije prema umetnosti, čiji „zapisi“ mogu lako da se pre-rasporede u tradicionalnu poeziju. Ali, tek da bi prikazao koliko je ova pojava univerzalna, dajem ovaj primer na Gujaratiju, indijskom jeziku iz oblasti severno od Bom-baja. Ovo je jedan od primera koje je prikupio Prof. Hiralal R. Kapadia i štampao u više brojeva časopisa Univerziteta u Bombaju (*Journal of the University of Bombay*) 1954. i 1955. godina, kao i drugde. Prof. Kapa-daia daje ispisane verzije ovog teksta i drugih, koji bi inače izgledali kao obični dijagrami.



Savremena vizuelna poezija, međutim, ima tendenciju da bude u mnogo manjoj meri mimikrijska. Vizuelni pokušaj je često čisto ekspresivan i improvizovan, u stilu apstraktne ekspresionističke umetničke slike. Ili je čist i geometrijski. Ili njihove forme ne pri-padaju predmetima iz prirode, već vode poreklo od puteva i procesa iz prirode. Tako čuveni Apolinerov kišni kaligram prikazuje reči razbacane niz list hartije kao što kiša pada, a ne rasporedene u rešetku na stranici, kao kad bi fotografisali kišne kapi sa mehaniz-mom koji zaustavlja sliku. Niz reči može biti šematski ili lingvis-tički; može da podseća na grafikon kompjuterskog programa. Ali, on uvek sledi neku vrstu prostorne metode koja zahteva, da bi se u delu do kraja uživalo, da postanemo osetljivi na prostorni aspekt dela. Prostor nije samo obeležje, u najboljem slučaju saveznik vre-mena, kao što je tendencija u tradicionalnoj poeziji. On je pre struk-turna jedinica koja može da posluži za postizanje čitavog niza namena.

2 - Pesma nadmašuje verbalni tekst

Možda je sada trenutak da se uvede pojam metatakse. To je ter-min koji se koristi u antropologiji za opisivanje zaokreta u funkciji (koji određuje zaokret i u identitetu) pri prelazu predmeta iz jedne situacije u drugu. Tako konj, koji je nekada bio prevozno sredstvo, postaje simbol statusa ili dokolice. Luk i strela koji su ranije bili ratno oružje ili sredstvo za lov, metataktički su pretvoreni u dečju igračku. Ranije sam ukazao na to kako su magijska i kabalistička sredstva prvobitno zamišljena kao metafore prikrivene istine, post-ala metafore estetske istine; time se mogu objasniti umetničke for-me nekih ranijih šablonskih pesama.⁴ Čini se da se radi o sličnom procesu kada se posmatra uloga teksta u konkretnim pesmama iz šezdesetih godina, a i pre toga i kada se one poredе sa delima *poesia visiva* iz sedamdesetih. One prve uglavnom su se sastojale od nizo-va slova ili reči, dok su kasnije mnogo više vizuelne nego što su ver-balne ili tekstualne: mnoge se sastoje od fotografija ljudi koji nose

reči ili čak slova, druge prikazuju nešto što se događa rečima ili slovima - proces brisanja, metamorfoze, rastapanja ili rekonstrukcije.

Za svakog ko već izvesno vreme prati vizuelnu poeziju ili konkretnu poeziju, razlika koju pravim između vrste koja je više orijentisana ka tekstu ili slovima i varijante koja je u mnogo većoj meri čisto vizuelna neće predstavljati nikakvo iznenađenje. Većina dela u dve veće antologije iz šezdesetih godina, u izdanju Emmetta Williamsa (*An Anthology of Concrete poetry*, 1967) i Mary Ellen Solt (*Concrete Poetry: A World View*, 1968) pripadaju prvoj vrsti, dok dela u novijim knjigama, kao što su u izdanju Jean-Franciosa Borya (*Once Again*, 1968) i Klaus Petera Denckera (*Text-Bilder: Visuelle Poesie International*, 1972) uključuju i mnoga dela druge vrste. Čitav niz nezvaničnih časopisa posvećenih najvizuelnijoj vrsti dela dolazi iz Italije, tako da je ova vrsta i postala poznata po italijanskom terminu za „vizuelnu poeziju” - „*poesia visiva*”. Neki pisci, poput Klaus Petera Denckera su pokušali da naprave kvalitativnu razliku i povuku liniju između konkretne poezije i „vizuelne poezije” (pod čim podrazumeva *poesia visiva*), pa tako Dencker upravo radi na velikoj antologiji *poesia visiva* kroz vekove - od skulpturnih pesama i objekt-pesama iz prošlosti do najsavremenijih vrsti fotografskih pesama. Čvrstu liniju kvalitativne razlike, po mom mišljenju, nije moguće povući, ali opšta, kvantitativna razlika zasnovana na stepenu u kome se prepliću tekstualna i vizuelna orijentacija, korisna je radi mogućnosti klasifikacija. Svakome ko želi da napravi i verbalizuje razlike između konkretne i vizuelne vrste, kao što je slučaj sa delima Eugena Gomringera, Mary Ellen Solt, ranom Ian Hamilton Finalayu ili Jonathanu Williamsu, kao i novijim delima Finlaya (jedriličice), Alain Arias-Missona ili Thomasa Ockersea, ova razlika će biti korisna. Kod dela koja se sastoje od fotografskih sekvenci, a pripadaju *poesia visiva* i izuzetno su bliske nekim delima konceptualne umetnosti, kao što su pojedina dela Roberta Smithsona, gotovo da je nemoguće izvući bilo kakav smisao teksta kada se delo pročita. U jednom delu Jean-Franciosa Borya, vidi se fotografija knjige ostavljene na pesku, plima nailazi i

odnosi je - i ona tone. Možda je bilo reči u toj knjizi, ali zar je važno koje su one bile? Kriterijumi za procenu prirode i uticaja koje takva dela imaju bili bi isti kao za foto-novinarstvo ili za predstavu - u stvari, takvo delo ima tendenciju da daje utisak dokumentacije o predstavi koju čovek mora da zamisli, ali koja se možda odigrala, a možda i nije. Ne samo da se gramatika iz teksta izgubila, već su se izgubile i same reči. Zbog toga što toliko *poesia visiva* sada nastaje, čoveku se može dogoditi da zaboravi da je ona prisutna već dugo vremena. Ima skoro dvadeset godina od kako je Emmett Williams uradio svoje delo „Poetry Clock” (Časovnik poezije, 1959) - ono se pojavilo u njegovoj antologiji. A u izvesnom smislu i do izvesne mere, mnoge geometrijske slike švajcarske škole iz godina posle rata koje su istorijska prethodnica „konkretne poezije” mogu se smatrati pesmama bez reči. Mislim naravno, na slike Richarda Lohsea, ranog Karla Gerstbera, pa i Maxa Billa, koji je mnoga svoja dela koja su delovala kao fizičke realizacije (konkretizacije?) intelektualnog principa ili progresije, nazvao „Konkretionen”, što bi mi preveli kao „konkretizacije”. Njegov sekretar je ranih pedesetih godina bio Eugen Gomringer kome se termin „konkretna poezija” obično pripisuje, a koji je ovaj termin koristio po analogiji sa radovima Billa. Mnoga dela Billa i Lohsea i drugih iz te grupe sastojala su se iz nizova i progresija, pa čak i permutacija, a progresije oblika ili boja analogne su ponašanju vizuelnih elemenata u onome što ponekad nazivamo „Proteus pesmama” po čuvenoj pesmi Julius Caesar Scaliger-a.⁵ Na slikama, progresija je jedna od verbalnih jedinica. Evo dva primera, od kojih je prva iz Scaligerovog „Proteusa” (cca 1561)⁶:

Perfide sperasti divos te fallere Proteu
Perfide te divos sperasti fallere Proteu
Perfide te sperasti divos fallere Proteu
Perfide te Proteu sperasti fallere divos
Perfide sperasti te divos fallere Proteu
...

A evo i kratkog odeljka iz dela „JAIL BREAK” Jackson Mac Low-a (za Emmetta Williamsa & Johna Cagea) September 1963. April & August 1966:⁷

Tear now jails all.
Tear all now down jails.
Tear now all jails down.
Tear jails now all down.
Tear jails now down all.
...

Odnos ovakvih „Proteus pesama” prema konkretnoj poeziji leži u tome što je ono malo sintakse koje u njima ima, geometrijsko a ne, kao u tradicionalnoj poeziji, algebarsko - ona je kumulativna, a ne linearna. Elementi uzeti odvojeno nemaju nikakvu posebnu moć ili dejstvo. Ali svaki red skoro celokupno svoje značenje dobija iz odnosa sa drugima, dok u tradicionalnoj poeziji obično svaki red čak i kada je izolovan ima barem neki smisao. U geometrijskoj slici, oblici svoj značaj dobijaju iz odnosa sa drugim oblicima, a u „Proteus pesmi”, šablon koji obrazuju komponente mnogo je važniji od onoga što one same po sebi čine.

U stvari, u mnogim slučajevima, šablon postaje jasniji i življi ako se koriste elementi koji su srodni rečima, ali nisu reči - već brojevi, slova azbuke ili vizuelni rečnici. Ja sam napravio seriju (uglavnom) jednorodnih otisaka na svili koristeći rečnik od 300 elemenata, ponavljanih o postavljenih jedni uz druge na raznovrsne načine tako da formiraju gotovo 900 različitih dela. Nema potrebe da gledalac vidi sva dela u seriji, koja se zove 7. 7. 73, ima taman dovoljno informacija da se izgradi šablon na jasan i neizbrisiv način. Svako delo u seriji je analogno jednom redu u pesmi, a u „Proteus pesmi” retko postoji potreba da se prođe kroz svaki mogući red, svaku moguću permutaciju. Redovi takvog dela imaju tendenciju da budu sinegdohski - delovi dela mogu da zamene

celinu. Mnoga dela Emmetta Williamsa u njegovoj *Anthology of Concrete Poetry* (Antologiji konkretne poezije) poslužiće kao primeri žanra alfabetskih pesama, a numeričke pesme Richarda Kostelanteza ili Ladislava Nebeskya mogu da ilustruju ovu poslednju kategoriju. Neka dela iz oblasti vizuelne umetnosti analogna su ovim pesmama - naročito neke slike Jaspersa Johnsa i Roberta Indiana. Ali ove poslednje čini se, u najvećem delu usmerene su ka luk-suznom tržištu, a ne ka listu hartije ili biblioteci siromašnog poznavaoaca: iz socijalnih razloga, tako, čovek ima tendenciju da ih radije svrsta u umetničke slike, a ne u pesme.

3 - Transcendentan tekst

U delima o kojima sam govorio do sada, mogao se videti efekat uvođenja prostornih razmatranja i vizuelnih elemenata u verbalne materijale, progresivnog, sve dok njihova struktura nije prestala da zavisi od bilo kakvog verbalnog teksta, mada nešto od verbalne metode iskustvenog doživljavanja teksta opstaje i dalje - proces čitanja, apstrahovanja jedne vrste verbalnog šablona iz dela i uključivanje vizuelne dimenzije u verbalni okvir. Ali, naravno, važi i suprotno - da mogu postojati vizuelna dela čije dejstvo zavisi od njihovog povezivanja sa rečju, logosom. To važi i za mnoga religiozna dela. Može postojati metataksa - zaokreta od religiozne ili mistične percepcije u političku, kao što je slučaj sa visoko amblemskom ikonografijom mnogih dela iz perioda Francuske revolucije i Napoleonove ere. Ili može postojati (a to je ono što nas ovde više interesuje) amblemski niz slika koje otelotvoruju verbalnu poruku. Kao ekstremni primer, to bi mogao biti rebus, uzet kao umetnička forma (što je činio, na primer, francuski renesansni pesnik Clement Marot). Ili bi to mogle jednostavno biti amblemske knjige od Francis Quarles i drugih, ili čak dela Williama Blakea, kao što je *The Marriage of Heaven and Hell* (Venčanje raja i pakla). Kod njih, gramatika i šablon književnosti nisu neizostavno nadređeni vizuelnoj umetničkoj osnovi, već je pre verbalna slika, a često i sama reč

njome obuhvaćena. To je očigledno slučaj i sa mnogo reklamnih ilustracija ili kaligrafskog teksta, „crtanja reči”. Trenutno to nije mnogo produktivna oblast za avangardnu vizuelnu poeziju. Najviši dometi bile su kaligrafske pesme Paula Repsa, ili raznovrsni proizvodi saradnje između ekspresionista slikara i pesnika šezdesetih godina, između Larrya Riversa i Frenka O'Hare, na primer. U takvim delima, čovek ima tendenciju da apstrahuje iz celine, ne toliko štivo koje se čita, koliko jedan broj zasebnih reči ili slika, da uoči šablon, a zatim da pusti delo kao celinu. Lingvistički rečeno, čovek ne vidi *langue* u potpunosti jer ga ne obuzimaju *paroles* koje predstavljaju komponente.

Međutim, da bismo pitanje izrazili filozofski, zar ne bi moglo postojati delo ove vrste koje je nezavisno od reči koje ga čine? Delo čiste forme, matrica u kojoj bilo šta što je umetnuto predstavlja ostvarenje dela? Ovo je pitanje s kojim se suočava svaki prevodilac: ali često se sa njima suočavaju i umetnik ili pesnik ili pesnik konkretne poezije. Kako da „prevedem” svoje delo sa teksta u muziku? U delima kao što je *The Twin Plays* (Dvojne drame, 1963) Jackson Mac Low je koristio identičnu matricu akcije, strukture rečenice i tako dalje, da bi dobio dela u dve različite faze: jedan skup su činili svi glasovi i slogovi u ličnom imenu „Port-au-Prince”, a drugi je nastao od spiska izreka i poslovice zabeleženih u okrugu Adams u Ilinoisu. Slična pretpostavka je na delu u „homolingvističkim prevodima” Stephena McCafferyja - sistematskih igara s rečima iz datih tekstova u nove. Mogućnosti za vizuelnu poeziju ovde su podjednako velike. Čini se verovatnim da će se pojaviti naispunjena, neispisana dela koja čovek popunjava rečima, i da će to biti nova kategorija u vizuelnoj poeziji. Prototipovi već postoje, radio sam ih i ja, a i drugi. Romani koji izlaze na kartama za koje se očekuje da čovek pomeša a zatim naglas čita (često sa građom kojoj doprinosi i sam čitalac) imaju nešto od njihove prirode. Ali, kao žanr, ova oblast je u potpunosti neistražena.

4 - Zaključak

Upravo onako kako se može zamisliti na osnovu citata koji sam dao iz dela Giordana Bruna, postoje analogni međusklopovi i prelazni oblici koji su slični vizuelnoj pesmi u poeziji/muzici (zvučna poezija), poeziji/filozofiji (konceptualna poezija), pa čak poeziji/tehnologiji (ono što Bern Porter naziva pesmama „sci-art-a”). Njima je takođe veoma potrebna klasifikacija, sa prihvaćenom taksonomijom. Veoma je teško uživati do kraja u delu pre nego što se izvrši njegova mentalna klasifikacija, međutim, hermeneutika takve klasifikacije veoma je teška zbog nedostataka konsenzusa. Ali bez klasifikacije, čoveku je nelagodno u susretu sa delom, on nije u stanju da se opusti i saživi sa njim. Prema tome, stvarna potreba za razumevanjem vizuelne poezije sada nije u dualizmu između dobre i loše, ili istinite i lažne, već za sveukupnom teleologijom dela koja može da posluži kao osnova i za taksonomiju i za hermeneutiku. Na primer, u ovom radu malo smo se bavili teleologijom vizuelne poezije. Ali šta to znači za zvučnu poeziju? Mnoge zvučne pesme distribuiraju se na kasetama: a čovek sluša kasetu više od jedanput i obično u nizu različitih situacija. Kasetu sluša kod kuće, u automobilu dok vozi: kako to utiče na pesmu? U svakom slučaju, dok je tradicionalna pesma stvarana da se od početka do kraja čovek bude njen očevidac u knjizi i obično je konstruisana tako da maksimalno dejstvo postigne pri prvom čitanju (koje kasnija čitanja ponovo oživljavaju), kakvo je dejstvo zvučne pesme kod koje se pretpostavlja da će se kasetu videti iznova i iznova? Tekst se mora tako konstruisati da se može više puta iskusiti. Mora „dobro da se drži”. Slično tome nekolicina tradicionalnih pesama konstruisana je tako da se stave na zid i da se sa njima živi. Ali i mnoge vizuelne pesme stvarane su upravo sa tim ciljem. Kako to utiče na njihovu prirodu? Ovo su pitanja na koje još nisu nađeni zadovoljavajući odgovori, barem koliko ja znam.

Ali da sumiramo: mogućnosti za vizuelnu poeziju leže u uvodenju prostora i vizuelnom obliku - po ceni momenta i kinetičke energije. Vizuelna pesma, ako ima snagu, neće je crpiti iz sledećih verbalnih slika na isti način na koji je to Vergilije u „Eneidi” činio, već pre na način na koji su to činile snažne anti-hitlerovske grafičke fotomontaže Johna Heartfielda. U svakom slučaju, medijum se čini podesnijim za postizanje lirskih i analitičkih dejstava nego snažnog dejstva koji je Zapadna poezija zahtevala u toku imperijalne ere. Nije potrebno da budemo poput Josepha Addisona, Aristotelovog kritičara iz 18. veka koji je u „Spectator”-u odbacio celokupnu vizuelnu poeziju kao „lažnu mudrost”, jer nije bio u stanju da vidi da gubitak zamaha i snage prati holistički realizam koji bi od vizuelne poezije učinio medijum podesan za kvalitete koje on nije povezivao sa poezijom. Najbolja strategija za vizuelnog pesnika zato se sastoji u usklađivanju prirodnih potencijala medijuma (ili međumedijuma, u zavisnosti od toga kako čovek želi da ga posmatra) sa bilo kojim njegovim ili njenim pojmovima ili projekcijama koje mu najviše odgovaraju, a da ne pokušava da ga prisiljava da čini nešto što on nije u mogućnosti da čini. Publika ovaj proces usklađivanja tada uočava, identifikuje ga, opušta se i uživa u procesu. A to je uostalom, ono što su srećne publike uvek i činile.

• Napomene

1. Dick Higgins, *George Herbert's Pattern Poems: In Their Tradition* (West Glover, VT: Unpublished Editions, 1977), pp. 17-19.
2. Giordano Bruno, *Opera Latine Conscripta*, 3 toma u 8 delova. (1891; Bad Cannstatt b. Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1962), v. 1, pt. 3, pp. 87-318, naročito 197-199. U saradnji sa Charles Doria, upravo radim na prvom prevodu ovog teksta na engleski jezik, koji će biti objavljen u *Neobjavljenim izdanjima*.
3. Isabel Frith, *Life of Giordano Bruno the Nolan*, ed. Prof. Mauriz Carriere (Boston: Tricknor & Company, 1887). p. 16 Gdica Friht je sklopila montažu odlomaka iz odeljka pomenutog u napomeni br. 2.

4. Higgins, Op. Cit., pp. 10-11.

5. Christian Wagenknecht, „Proteus and Permutation: Spielarten einer Poetischen Spielart”, u *Text und Kritik*, Heft 30 (1970), pp. 1-10.

6. Etienne Tabourot, *Les Biquarrures du Seigneur des Accords 1597/1866*: Geneve: Slatkine Reprints, 1969), p. 113.

7. Wagenknecht, Op. Cit., p. 6.

Antologije na koje se poziva u tekstu

Jean-Francois Bory, ed., *Once Again* (New York: New Directions, 1968).

Klaus Peter Dencker, ed., *Text-Bilder: Visuelle Poesie international* (Köln: Dumont Schauberg, 1972).

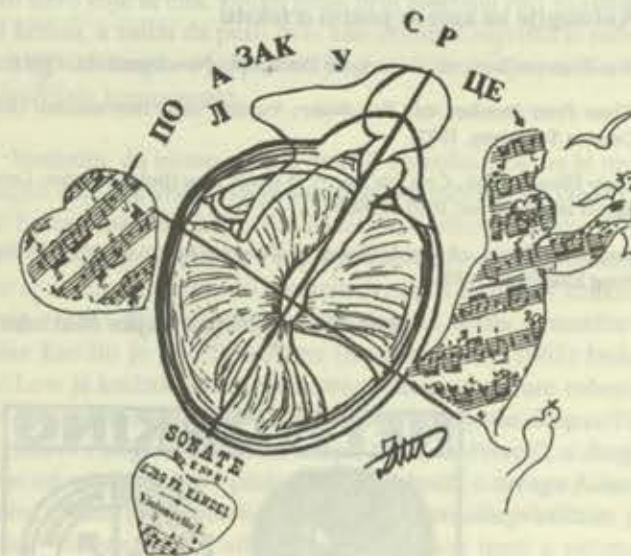
Mary Ellen Solt, ed., *Concrete Poetry: A World View* (Bloomington: University of Indiana Press, 1970, /1968/).

Emmett Williams, ed., *An Anthology of Concrete Poetry* (New York: Something Else Press, 1967).

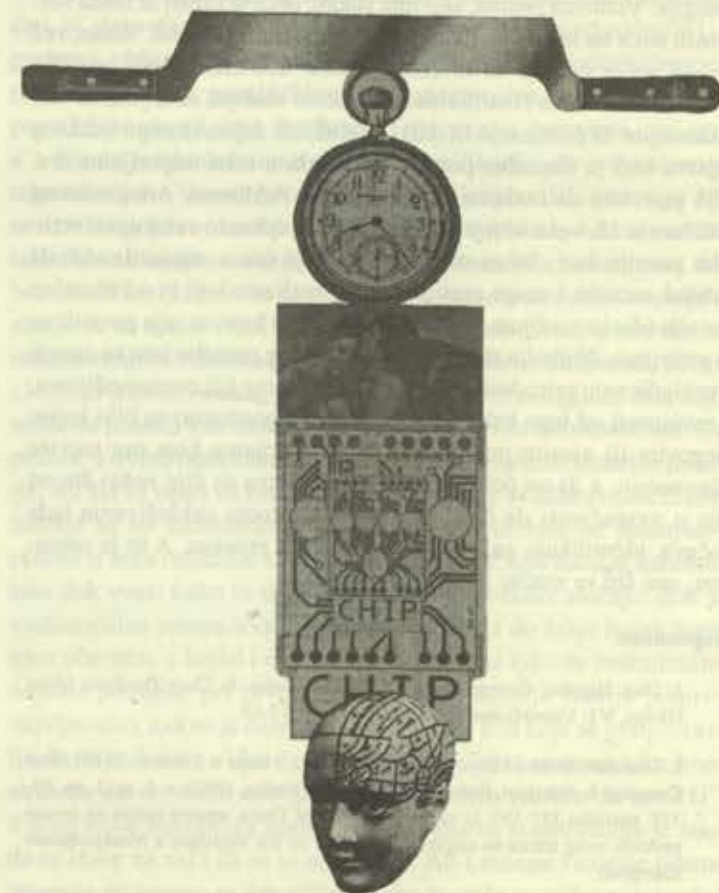
Prevela sa engleskog Rajka Marinković



John Held Jr.



Zorica Arsić Mandarić Vizuelna sonata



Hans Clavin

Eugen Gomringer NEKA ZAPAŽANJA O POJMU „VIZUELNA POEZIJA”

Pisanje je vidljivi jezik. Tako je svaka napisana pesma deo jezika pripremljen za čulo „vida”. Kada je konkretna poezija razvila pojam „vizuelne poezije”, imala je za cilj da skrenu pažnju na dve važne osobine novog koncepta poezije. Prvo, potrebno je istaći da su pisanje, gledanje i čitanje, s jedne strane, i slušanje jezika s druge strane dva različita medijska polja. Ova činjenica zahteva različita iskustva i postupak kako prilikom stvaranja poezije tako i kod njenog prijema-opažanja. Drugo, potrebno je naglasiti da način čuvanja bilo čega što je napisano, na pesku, na papiru, dimom ili bilo kojim sredstvom, snažno utiče na gledanje i čitanje pisane poezije. Uvođenjem pojma „vizuelna poezija” konkretni pesnik, svestan medijuma, skrenuo je pažnju na izveštačenost „pisanog” u svakoj formi. Pojam „vizuelna poezija” ponovo je usredsredio naše interesovanje na tradicionalne forme pojedinačnih znakova (slova, znakova interpunkcije, elementarnih simbola, znakove za brojeve, itd.) kao na „gestalten”, (slike?), sa ciljem da ih ponovo tumači i poetizuje, a takode da kao preteča takozvanog pisanog slikanja!, na mnogim primerima prikaže proces mentalnog kretanja pisanja i njegovu realizaciju pri oblikovanju pisanja.

Pored ovog psihološkog i psihičkog razumevanja za gledanje i pisanje poezije, konkretna poezija visoko je ocenila filozofski pojam „identiteta”. Pokušala je, posebno mnogim „ideogramima” koji potiču iz konkretne poezije od samog njenog početka, da kreira strukture jezika u kojima su značenje i oblik znakova identični, odnosno u uzajamnoj su vezi. Ovo je bilo dragoceno kako za pojedinačne tako i za super znakove. Tako na primer, špansko „y” u svom značenju „i” može odmah da se vidi i opazi kao znak za bi - ili

tri-partitnost. Moguće je jednim dodatnim metodom vizuelno povezati dva ili tri znaka da se spoje na opažajno-saznajni način. Romanski simbolizam dao je pomenutom znaku ovakvo značenje. Ali, pošto je u konkretnoj poeziji uspostavljeno nekoliko prostornih sistema obrazaca, grafički-slikovni elemenat postao je sve više i više nezavisan. Klaus Peter Dencker mi je već rekao da je slikovni deo bio očigledan kao poseban kvalitet u mom tekstu „Kontur” („Contur”) ili još mnogo ranije u mom tekstu „crna misterija je ovde”. Claus Brener je najzad izdao knjigu koja primerom pokazuje prelaz od prve faze konkretne poezije i njenog vizuelnog koncepta pisanog-jezika ka poeziji sa univerzalnim repertoarom znakova, koja je sadržala posebne tekstove sa dominantnim grafičkim uzorcima. Ovakav razvoj prema jednoj vrsti enigmatičke slikovne poezije, čiji je vodeći autor na nemačkom jeziku Klaus Peter Dencker, je dosledan ali mora da se uzme u obzir činjenica da u svojoj mimičkoj težnji to više nije konkretna već više apstraktna poezija. Vizuelni elemenat u ovoj slikovnoj poeziji ne bazira se više isključivo na alfabetskim znacima, jer se veoma često sastoji od kolažnih sazvežđa mimičkih znakova ili čistih slika. Ovo prikazivanje „more world” uključivanjem različitih baza (supstrata) mora se bez sumnje posmatrati u relaciji sa univerzalnim semiotičkim razumevanjem savremene realnosti. Ovo nije samo vizuelna poezija - „vizuelno u vezi sa ovom poezijom označava samo vizuelni kontakt - već „semiotička poezija” pod pretpostavkom da takva nova definicija uglavnom predstavlja nezakonite skraćenice i postala je korisna zahvaljujući isključivo vitalnosti odgovarajućih događaja.

Prevela sa engleskog Nada Marinković

Enzo Minarelli
KRITIČKI TEKST

vizuelna pesma je uvek, ili bar u mojoj poetskoj ideologiji, nešto što je usmereno protiv svakog unapred formiranog mišljenja, ona opravdava ukidanje pravila koja nikada nismo ni želeli, niti osećali, koja smo u stvari mrzeli, da bi umesto njih uspostavili pravilo koje može biti samo naše.

tipografski znaci iznenada eksplodiraju, baš kao i svaka stvar, koja je dugo bila pod snažnim pritiskom nekakvog tereta, kada ne nalazi spasonosni izlaz, i sad, odjednom ga našavši, neprekidno oslobađaju „slobodne“ znake.

problem komunikacije autor vizuelne poezije rešava tako što briše reč „problem“, a ono što ostaje, ono što on otkriva, uvek je (kao što i mora biti) komuniciranje, dok je znak sinonim komunikacije.

takav postupak zahteva originalne tehničke osnove, a ne hibridne smese, to je *conditio sine qua non*, da bi se zaista napredovalo.

kako mešanje različitih tehnika, baš kao i mešanje špila karata, izaziva apsurdnu vrtoglavicu, mi zaista moramo da se uznemirimo, ali samo umereno i sa ciljem.

Prevela sa engleskog Dubravka Opačić Kostić



Steinplatz
**TIMM ULRICHS
OBJET TROUVE**

Timm Ulrichs

mer mer mer mer mer mer mer mer mer
mer mer mer mer mer mer mer mer mer
mer mer mer mer mer mer mer mer mer
mer mer mer mer mer mer mer mer mer
mar mar mar mar mar mar mar mar mar
mar mar mar mar mar mar mar mar mar
mar mar mar mar mar mar mar mar mar
mir mir mir mir mir mir mir mir mir
mir mir mir mir mir mir mir mir mir
mir mir mir mir mir mir mir mir mir
mor mor mor mor mor mor mor mor mor
mor mor mor mor mor mor mor mor mor
mor mor mor mor mor mor mor mor mor
mur mur mur mur mur mur mur mur mur
mur mur mur mur mur mur mur mur mur
mer mer mer mer mer mer mer mer mer
mer mer mer mer mer mer mer mer mer
mer mer mer mer mer mer mer mer mer
mir mir mir mir mir mir mir mir mir

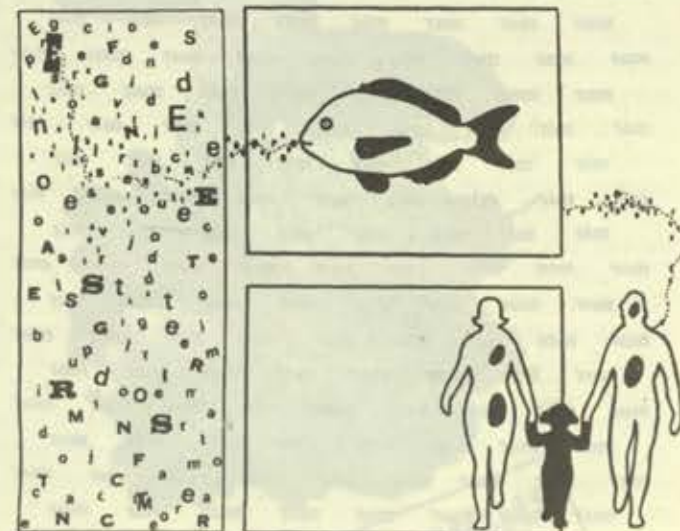
Pierre Garnier



Nenad Bogdanović Crno/belo



Guillermo Deisler Visual Poem

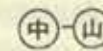


Carlos Mills



歌っているのはだれ? KO TO TAMO PEBA

スロボダン・シヤン監督
ユーゴスラヴィア映画
1980年作品/カラー



GERL



Shigeru Nakayama

Ricardo Cristobal MAIL-ART KAO ALTERNATIVA

Smernice umetnosti našeg doba upravljene su 70.tih godina ka velikom krugu konceptualne umetnosti: land art, funk art, body art, „siromašna umetnost“, itd. Sredinom ove decenije konceptima umetnosti upravlja „establišment“ uprkos intencija da se stvori totalna umetnost, ne kao univerzalna estetika već kao didaktička umetnost, aktivna i usmerena prema izmenama socijalne strukture. Takozvane avangardne manifestacije su revolucionarne samo utoliko ukoliko se njihovi stavovi nalaze izvan tradicionalnih koncepta i ideologija.

Njihova alternativa nije uspostavljeni sistem već čitav niz „pohabanih“ teorija umetnosti koje su se urezale u istoriju savremene umetnosti sa čitavim svojom mrežom galerija, trgovaca umetnina, kritičarima i kulturnom elitom. Rezultat toga je bio da se ništa nije prekinulo već je došlo do reafirmacije onoga što je trebalo da se u početku napadne: „establišment“-a reaktivirajući ga sa novim idejama, izbegavajući pri tome opasan slom odvratnosti.

Znamo sve što se tiče velike sposobnosti integracije sistema, koja je apsorbovala čitavu avangardnu umetnost do danas, uključujući „happening“, body art, video... posebno u pogledu poslednje zbog svog enormnog komercijalnog potencijala. Tako su velike industrije imale ogromane koristi od publiciteta i prestiža koji su bili prividno provokativni, koji na kraju predstavljaju proizvode i komercijalizaciju.

Za sada jedina stvar koja izgleda nije zahvaćena integracionim snagama sistema je aktivna komunikacija među umetnicima: mail-art, koji spaja razne aspekte avangarde, počinjući pri tome inspiracijama dadaista kao važnom oblašću konceptualne umetnosti.

Mail-art predstavlja važnu ali ne tako rastegljivu oblast konceptualne umetnosti. Osobnosti mail-arta čine ga posebnim oblikom alternativne umetnosti, kod koga ne postoji opasnost od manipulacije sa strane, niti postoje finansijske transakcije ili komercijalne spekulacije jer samo delo može da bude jednostavno pismo.

Osim toga, ma koji oblik, kao što su crteži, fotografije, članci, kritički eseji, ideje, itd. mogu se poslati kao informacija ili poklon, kao što je već rečeno na početku kao razmena među umetnicima. To stvara ozbiljan problem: nemogućnost saznanja ko je „stvaralac“. Naša namera je da pronađemo i prenesemo tu informaciju velikom broju ljudi.

Nema sumnje da savremena umetnost ima svoje poreklo u socio-političkoj i socio-ekonomskoj situaciji, ali njena funkcija se reducira na tolerisani kritičizam sa nijansama provokacije, kojima manipuliše kapitalistički sistem pretvarajući ih u potrošački proizvod, objekat kontemplacije, zabavu za srednju klasu ili da se unese u istoriju umetnosti i kulture.

Ukratko, to su glavne karakteristike današnje umetnosti. Filozofska pozicija izvesnih grupa mora da se istakne u cilju aktiviranja i modifikovanja budućnosti: „Art Language“, „Textstruction“, itd. biće proučeni posebno. U toku sledećih pet godina mail-art će biti forma umetnosti koja će ostaviti otisak na kreativnu aktivnost. Ona će biti razvijena na marginama „establišment“-a, mada može da koristi neki od informacioni kanala „establišment“-a. Prva bitka je u toma da se otvore mali krugovi „informisanih-informatora-kreatora“ tako da se zameni edukacioni metod za potrebe veće mase populacije.

Sa španskog preveo **Dragomir Perović**

Ulises Carrion GUMENI PEČATI TEORIJA I PRAKSA

Najupadljivija činjenica u vezi sa gumenim pečatima, prema njihovoj funkciji u našoj društvenoj realnosti, jeste da su oni simbol moći - njihova uloga je da potvrde ili ponište nešto.

Ima mnogo simbola moći sa kojima se često sukobljavamo. Ali nijedan nije tako običan i trivijalan kao pečat. Čini se da je njima svojstven nedostatak prefinjenosti i raskoši u suprotnosti sa ogromnom moći koju podrazumevaju.

Umetnički gumeni pečati imaju upravo suprotna svojstva: nemaju sposobnost prenošenja moći, ali ovaj nedostatak kompenzuju povećanjem raskoši i prefinjenosti.

Nije da gumeni pečati ne mogu biti veoma raskošni. Ima s druge strane mnogo umetničkih gumenih pečata koji ni na koji način nisu prefinjeniji od običnih gumenih pečata. Raskoš i prefinjenost su ionako relativni pojmovi. Dovoljno je reći da umetnički gumeni pečati omogućavaju razvoj u tom pravcu.

Ali šta je sa valjanošću? To je apsolutni pojam. Otisak normalnog gumenog pečata overava apsolutnu valjanost ili nevaljanost površine na kojoj je otisnut. S druge strane možemo definisati umet-

nički gumeni pečat kao „gumeni pečat kome nedostaje valjanost u nekom apsolutnom smislu“.

Molim da obratite pažnju: običnom gumenom pečatu sa iskazom „Važi do 25. marta“ ne prestaje važnost 26-tog. Upravo je suprotno: osnova na kojoj je otisnut - dokument na primer - gubi važnost zato što je gumeni pečat važeći.

Zašto bi jedan umetnik izabrao u datom trenutku da upotrebi gumeni pečat kao medijum. Da li bi to značilo da on ima skromne ideje? To je moguće. Ili pokušava da ispita svoje sposobnosti? Da li on izaziva samog sebe. Misliš da si veliki umetnik, evo, stvori nešto veliko ovim malim gumenim pečatom. I to je moguće.

Ali to nije važno. Ne možemo suditi o vrednosti umetničkog dela na osnovu umetnikovih motiva.

Gumeni pečati nude mogućnosti koje nijedan drugi medijum ne nudi, jer poseduju jedinstvena svojstva: oni su po definiciji namenjeni reprodukovanju.

Fotografski negativ može da se reprodukuje. Ali višestruka reprodukcija nije svojstvena ni originalnoj fotografiji ni negativu. Međutim, gumeni pečat postoji da bi se napravilo nekoliko, mnogo, nebrojeno mnogo otisaka.

Od svih novih medija gumeni pečati su u najvećoj meri anon-

imni. Nema načina da se vidi „umetnikova ruka“ na gumenom pečatu.

Ali celovitu sliku umetnika možemo videti u načinu na koji upotrebljava gumeni pečat. Slično kao svi novi mediji, gumeni pečati udaljavaju se od tehničkih veština i koncentrišu na praksu.

Štogođ umetnik pozeleo da saopšti, izrada gumenog pečata sa njegovom porukom omogućava mu da ima i poruku i da je reprodukuje. Postoji, mora da postoji dijalektička veza između ove dve stvari.

Svaki otisak gumenog pečata podrazumeva umetnikov izbor. On stvara ne samo kada stvara svoj gumeni pečat već i svaki put kad pravi otisak.

Umetnički gumeni pečati mogu biti sve samo ne dekorativni. Njihova osnova (obični gumeni pečati) isuviše je opterećena asocijacijama vezanim za svakodnevni život i to obično ne njegovim najveselijim delovima.

Suprotno drugim sredstvima reprodukcije - na primer fotografiji - gumeni pečati vezani su za moć. Umetnički gumeni pečati podsećaju nas na druge gumene pečate koji u stvarnosti upravljaju i usmeravaju naše živote.

Sa engleskog prevela **Nada Marinković**

Richard Kostelanetz UMETNOST PRAVLJENJA KNJIGE

Osnovna razlika između komercijalnog pisca i umetnika knjige je u tome što se prvi podvrgava konvencijama medijuma, a drugi predviđa šta sve „knjiga” može da postane. Dok komercijalni pisac piše prozu koja se „lako čita” ili planira stranice koje liče jedna na drugu, umetnik knjige prevazilazi ove konvencije.

Komercijalni pisac je moler, koji popunjava raspoložive zidove na poznat jednolik način, drugi je umetnik koji zamišlja još neistražene mogućnosti molerskih materijala.

Obične knjige izgledaju poznate, neobične knjige ne. Umetnost pravljenja knjige nije sinonim za umetničko oblikovanje knjige ili za literaturnu umetnost, to je nešto sasvim drugo.

Izgleda da su tri prirodne osobine knjige, njene korice, koje istovremeno štite sadržinu i daju izvesne naznake o njenoj prirodi; stranica, koja je posebna jedinica; i struktura redosleda; ali verovatno ni korice ni stranica, ni redosled nisu njeni istiniti preduslovi.

Proces koji je prirodan čitanju knjige je ljudski postupak prenošenja pažnje sa jedne „stranice” na drugu, ali možda ni ovo nije suština.

Privlačnosti knjige su u tome što pojedinačno može jeftino da se napravi i proda, što je obično lako preneti i čuvati, što je njen sadržaj lako pristupačan, što je svako može sam doživeti, sopstvenom brzinom bez ikakvog sredstva za reprodukciju (za razliku od pozorišta, videa ili bioskopa), i što je prostorno ekonomičnija (mereno spoljnim iskustvom u odnosu na suštinski sadržaj) od svih

ostalih medija. Knjiga takođe omogućava svom čitaocu slučajni pristup, suprotno zvučnoj ili video traci; sa knjigom možete ići od stranice do stranice i unapred i unazad brzinom kojom vi možete da prelazite sa jedne stranice na sledeću.

Pošto tekst jedne knjige može beskonačno mnogo puta da se kopira, broj kopija koje se mogu štampati teorijski je neograničen. Nasuprot tome, tradicionalni umetnički predmet je unikatan, a umnožak ili otisak se pojavljuje u izdanju čiji je tiraž namerno ograničen u trenutku izrade. Moguće je napraviti unikatnu knjigu, kao što je rukom pisani časopis, ili napraviti izdanje knjige sa ograničenim brojem primeraka i autogramom, ali kao sredstvo komunikacije, prva je u stvari knjiga-kao-umetnički predmet, koji postaje poznat samo javnim prikazivanjem dok je druga, da tako kažemo knjiga-kao-otisak (namenjena manje izložbama nego specijalizovanim kolekcijama).

Ekonomski gledano, razlika između standardne knjige kao predmeta i umetničkog predmeta je u tome što umetnički predmet može da kupi samo jedna osoba, dok je knjizi kao predmetu potrebno mnogo kupaca da bi bio finansijski isplativ. Zato se trgovac umetninama bavi maloprodajom u ličnom kontaktu sa svojim potencijalnim kupcima dok je izdavač trgovac na veliko koji snabdeva većinom trgovce na malo nego krajnje kupce.

U praksi, stav komercijalnih izdavača sedamdesetih godina je bio da neće da izdaju knjigu za odrasle dok njihovi prodavci sa sigurnošću ne predvide najmanje nekoliko hiljada kupaca za knjigu u tvrdom povezu ili dva puta toliko kupaca džepnog izdanja u roku od nekoliko meseci. Pošto predloženu knjigu nekonvencionalnog formata prodavac knjiga nikada ne bi odobrio, komercijalni izdavači su zainteresovani samo za komercijalne pisce (i za „umetnike” koji se predstavljaju kao komercijalni pisci, kao što je Andy Warhol).

Ono što je sada najpotrebnije za razvoj knjige kao maštovite

forme, jesu izdavači koji mogu ekonomski da prežive sa manjim tiražom i umerenom cenom.

Postoji suštinska razlika između predstavljanja dela jednog umetnika u formi knjige - retrospektivna kolekcija reprodukcija - i umetnika koji stvara knjigu. „Umetnost pravljenja knjige” je moj termin za knjige koje su i umetnička dela i knjige.

Umetnik knjige obično kontroliše ne samo ono što će ispuniti stranice, već i kako će one biti proizvedene, a zatim povezane i uokvirane; umetnik knjige često postaje i njen izdavač i prodavac, eliminišući posrednike duž cele linije proizvodnje i verovatno ponovo kreativno procenjujući njihovu funkciju.

Uobičajena praksa zajednička i za knjige i za slike je konačno pohranjivanje svega što je dragoceno, odnosno arhiviranje - muzej umetnosti za slike, a istraživačka biblioteka za retke knjige.

Jedna nezgoda sa terminom „knjiga umetnika” je da on definiše umetnički rad početnom profesijom (ili obrazovanjem) njenog autora, više nego osobinama samog dela. Pošto su originalne kritičke kategorije namenjene definisanju umetnosti pojedinih vrsta, to je lažni termin. Umetnost u ovom trenutku su same knjige bez obzira ko ih je napravio, i upravo razlike među njima, pre nego autorstvo, trebalo bi da budu predmet kritičkih rasprava.

U stvari termin „knjiga umetnika” sadrži predlog da se takav rad izdvoji u prostor odvojen od autorskih knjiga za koje se podrazumeva da čine manji skup odvojen od velikog skupa realnih knjiga. Moja jedina želja je da moje knjige ne budu svrstane u minorni skup.

Najčetrvtastija stvar koju „jedan umetnik” može danas da učini je svakako da sažme jednu maštovitu ideju u pravougaoni format povezan duž njegove duže stranice. Ideje koje se nižu u sledu jedna za drugom najbolje funkcionišu na taj način, ali druge ne.

Teorijski nema granica u pogledu vrsta materijala koje se mogu staviti između dve korice, niti za način njihovog uređivanja.

Suštinska razlika razdvaja maštovite knjige od konvencionalnih. U konvencionalnim sintaksno uobičajene rečenice stavljene su u pravougaone jednolike blokove (nalik na vojnike na bojištu), a zatim se oni „projektuju” u stranice koje liče jedna na drugu (i liče na stranice koje smo ranije videli). Maštovita knjiga, po definiciji, pokušava da ostvari nešto drugo sa sintaksom, sa formatom, sa stranicama, koricama, veličinom, oblikom, redosledom, strukturom, povezom - sa jednim ili svim ovim elementima, idealno odlikavajući potrebe i predloge određene knjige.

Većina knjiga bavi se pre svega nečim izvan njih; većina knjiga koje pripadaju kategoriji umetnosti pravljenja knjige bave se same sobom. Većina knjiga čita se zbog informacije, bilo da je u formi izlaganja ili dramatizovanja; knjige iz kategorije umetnosti pravljenja knjige pravljenе su da prenesu maštovite pojave i tako stvore novu vrstu iskustva „čitanja”.

Jedna inovatorska knjiga verovatno će impresionirati običnog prikazivača kao „ne-knjiga” ili „anti-knjiga”. Pojava takvih termina u prikazu je u praksi sigurno merilo njene originalnosti. Pisac Flannery O'Connor jedanput je izjavio „Ako nešto na stranici izgleda čudno, neću da čitam”. Ne, „čudni” izgled je u stvari početni dokaz ozbiljne „umetnosti knjige”.

Maštovite knjige zavise isto toliko od vizuelne čitljivosti koliko i od verbalne čitljivosti; mnogi „čitaoci” pismeni su za drugo, a nepismeni za prvo.

Jedan cilj je za sada da se vidi koje alternativne forme i materijale „knjiga” može da dobije? Može li knjiga da bude paket karata koje se mešaju? Može li da bude dugačka savijena traka? Može li da ima dve pednje korice i da se čita u oba smera? Može li da bude

jedna jedina mapa? Magnetofonska traka? Video traka? Film?

Da li je knjiga, ako umetnik-knjige kaže da jeste? Imajući ove mogućnosti na umu, možemo prepoznati i predvideti budućnost za knjigu.

Sa engleskog prevela **Nada Marinković**



Jean-Marc Rastorfer



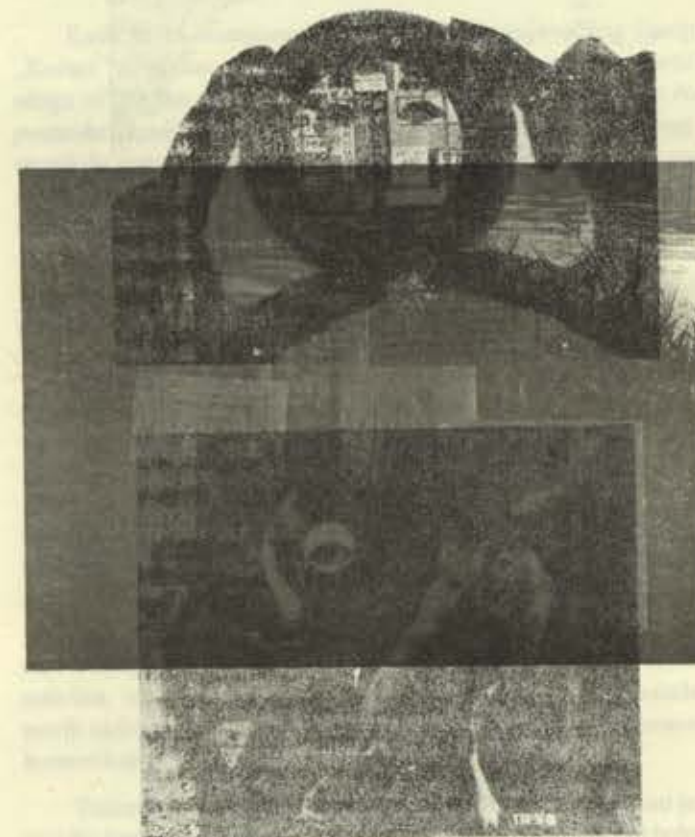
Andrej Tišma *Gumeni pečati*

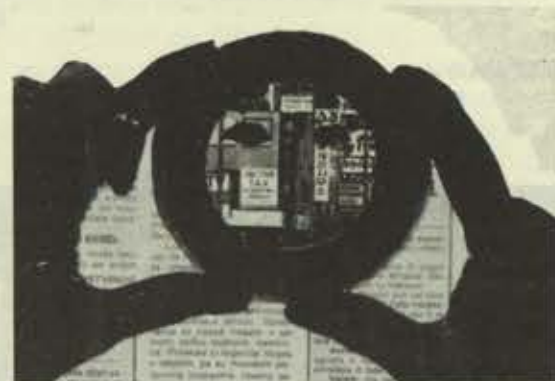
id EKOLOGIJA
JE
ZASČEĆENO
Mleko



**bolje PIJTE
GORKU ISTINU**

Aleksandar Jovanović *Vizuelna pesma*

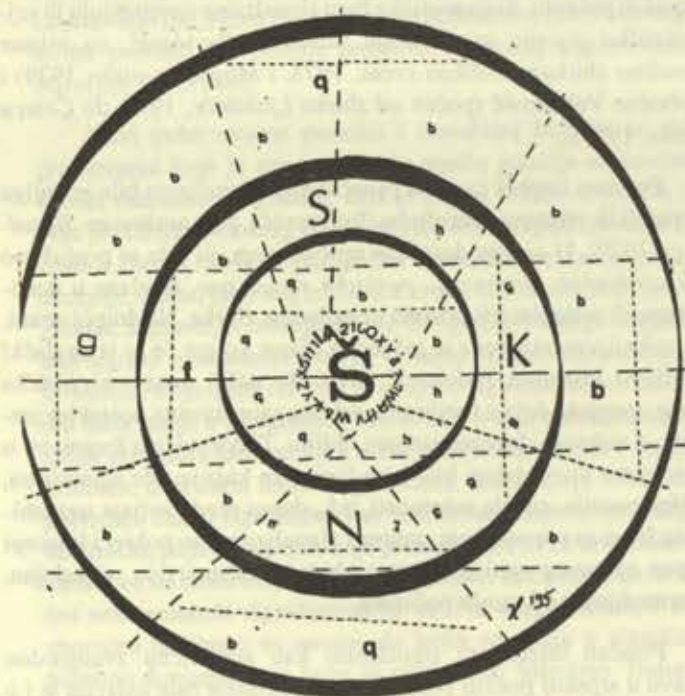
Miroslav Klivar *Objekt poezija*



Dragan Nešić



Leonhard Frank Duch Gumeni pečati



Ján Hlávach Vrtlog

Živan Živković ČETVRT VEKA SIGNALIZMA

Kada su na stranicama prvoga broja kragujevačkog časopisa „Koraci“ za godinu 1976, ispisali redove teksta na čiju se poetičku ulogu očigledno veoma računalo - o čemu svedoči i naslov *Neke postavke signalizma* - Ljubiša Jocić i Miroljub Todorović već su mogli da gotovo sve od tih postavki izvedu iz desetogodišnje stvaralačke prakse signalista. Postavka pod rednim brojem 15, na primer u celosti je formulisana kao na osnovu dostupne i proverljive građe izveden zaključak. Naprosto, ta se postavka može uzeti kao književna ili književno/istorijska činjenica koja govori o nečemu postojećem, ostvarenom:

„Signalizam je kompleksan stvaralački pokret. Signalistička umetnost je kompleksna umetnost nove civilizacije. Kompleksnost signalizma uočljiva je u njegovoj razuđenosti, otvorenosti i nedogmatičnosti. Signalizam nije samo jedna metoda, još manje jedan propisani način stvaranja, škola. On nije samo vizuelna ili samo kompjuterska poezija, niti samo odbacivanje predmeta i svodenje umetničkog teksta na koncept, ideju, redukciju teksta na praznu belinu stranice, niti pak samo ukidanje jezika i uvođenje znaka, gesta i zvuka kao komunikativnih elemenata. Signalizam je i u jeziku, u njegovom neprestanom istraživanju (žargon, argo, fenomenološka, tehnološka i drugi oblici verbalne poezije), iznalaženju novih sadržaja i formi i konačno u prožimanju svih tih pomenutih komunikativnih elemenata.“

Tokom te prve deкаде postojanja signalizma realizovano je sve ono što karakteriše jedan književni pokret - u ovom slučaju pokret s avangardnim predznakom: objavljeno je više samostalnih autorskih knjiga, organizovano više zajedničkih izložbi i akcija, objavljena su

tri signalistička manifesta, pokrenut je časopis „Signal“ kao glasilo na osnovu kojega će se formirati sam pokret. Pre nego što se ove činjenice ilustruju u najkraćim crtama, treba reći da je u ovoj dekadi došlo i do gašenja pokreta, ali ne i do gašenja *ideje* i *koncepta signalizma* - signalizam će nastaviti da živi do naših dana, neprekidno transformišući i bogateći neke segmente vlastite poetike, no nikada ne odstupajući od osnovnih svojih načela (eksperiment, uspostavljanje što neposrednije komunikacije sa recipijentom, ludizam, planetarne povezanost umetnika i ljudi uopšte, jedinstvo sveta / materija, vreme, prostor, energija / i jezika, itd. Tako su, na primer, u ovom periodu objavljene dve signalističke knjige Ljubiše Jocića - koautora *Nekih postavki signalizma*, od kojih se pošlo u ovom radu - *Mesečina u tetrapaku* (1975) kojom se ovaj pesnik priključio signalizmu i *Koliko je sati* (1976). Drugi koautor - osnivač signalizma Miroljub Todorović tokom ove dekade objavio je više knjiga poezije (prva je *Planeta*, 1965, poslednja *Gejak glanca guljarke*, 1974), zatim, tri signalistička manifesta: *Manifest pesničke nauke* (1968), *Manifest signalizma (Regulae poesis)* 1969. i *Signalizam* (1970). U ovom periodu on organizuje tri zajedničke izložbe signalističkih umetnika (Milano, 1971, Zagreb, 1974. i Beograd, 1975), a samostalno izlaže više puta, u Beogradu, Nišu, Novom Sadu, Parizu. Ono što obeležava ovo razdoblje jesu i blokovi kritičkih tekstova o signalizmu - ove blokove donose šest časopisa, a do 1990. broj blokova je dvostruko veći. Signalizam postaje zanimljiv istraživački predmet stranih i domaćih tumača - književnih kritičara, istoričara umetnosti, likovnih kritičara i umetnika, itd.

Posle gašenja „Signala“, pokrenutog 1970, kao internacionalnog časopisa za avangardnu umetnost (poslednji dvobroj 8-9 izlazi januara 1973), članovi redakcije u užem smislu (Dobrivoje Jevtić, Tamara Janković, Vlada Stojilković, Marina Abramović i Zoran Popović) i saradnici časopisa u najširem značenju te reči, nastavljaju umetničku delatnost produbljavajući i obogaćujući neke od signalističkih intencija (u svetskim razmerama impresivna konceptualistička i bodiartistička aktivnost Marine Abramović na

primer), ili pronalaze vlastite stvaralačke puteve, bez vidljivih veza sa onima koje je trasirao signalizam. No, poetička načela signalizma, formulisana kako u manifestima tako i u drugim metatekstovima Miroljuba Todorovića, privlače pažnju i pesnika koji nisu pripadali pokretu. Sci-jantističku fazu signalizma upotpunjuju ili sci-jentističku poeziju produžavaju Slobodan Pavićević, na primer (posebno zbirka *Silikati cveta*, 1973. i *Magnetne oluje*, 1979) i Slobodan Vukanović (počev od zbirke *Ljubibiće*, 1973. do *Čamca kašike*, 1990).

Poseban impuls za dalja proučavanja signalizma bila je knjiga esejističkih tekstova Miroljuba Todorovića pod naslovom *Signalizam* (1979). U njoj su dorečene mnoge ideje, ili - da se poslužimo već korišćenim terminom - *postavke signalizma*, izložene u manifestima ili pratećim tekstovima uz pojedine zbirke. Na drugoj strani, ovom knjigom otvorena je još jedna oblast kojom će se stvaralački ubedljivo Miroljub Todorović baviti do naših dana - *esejistička proza*, teorijski dobro fundirana, a često saopštavana poetskim jezikom, u sažetom, fragmentarnom obliku. Todorovićevi fragmenti o signalizmu ili povodom bilo koje činjenice koja se tiče signalizma, jezika, poezije, smisla umetnosti, itd., danas predstavljaju nezaobilazno štivo za sve one koje zanima i signalizam kao pokret i koncept i opus njegovog osnivača: opus obiman, raznovrstan, višeslojan, intermedijalan od samih početaka.

Pojačan interes za signalizam kao autentičnu avangardnu pojavu u srpskoj poeziji posle Drugog svetskog rata najavila je i u svetu i kod nas doktorska disertacija poljskog jugoslaviste Julijana Kornhauzera, odbranjena na Jagelonskom univerzitetu u Krakovu, 1981. godine. Njen naslov je karakterističan - *Signalizam - program srpske eksperimentalne poezije* - i, mada je pred sobom imao samo deceniju i po stvaranu poeziju (dakle, od Todorovićeve *Planete*, 1965. do 1980.), njen autor je uspešno obavio izuzetno važna stilistička istraživanja signalističke poezije kao *nove* i *drukčije* (ne samo

eksperimentalne) u kontekstu savremenog srpskog pesništva. Prevedena u delovima, a ne u celini, Kornhauzerova studija objavljena integralno u prevodu, imala bi još šta da kaže savremenim tumačima signalizma, pa i poezije koja se u isto vreme piše u Evropi i svetu. Štaviše, ovom bi se studijom definitivno potvrdila činjenica da na početku tzv. *poezije promene* u srpskoj književnosti stoji Miroljub Todorović.

Novi polet ovome pesniku i tumačima koji su se radovali promenama koje je uneo u tekuću srpsku poeziju sedamdesetih i tokom osamdesetih godina, dala je knjiga tekstova stranih autora koju je priredio Miodrag B. Šijaković i objavio pod imenom *Signalizam u svetu* (1984). Signalistička umetnička praksa traje već dve decenije, dakle, prati se i izučava u svetu. Uskoro će se pojaviti (iste godine, zapravo, u izdanju KC iz Beograda) i knjiga *Signalizam - avangardni stvaralački pokret*, u kojoj su sabrani u celini (ili u izvodima) objavljeni referati sa skupa o signalizmu, održanog godinu dana ranije u Beogradu. Tako su se u ovom zborniku našla izlaganja profesora Univerziteta u Beogradu, književnih i umetničkih kritičara, istoričara, filozofa, publicista, pesnika, itd. Ova izlaganja potvrđuju *status signalizma* kao autentične i nepobitne avangardne umetničke pojave kod nas, koja je inspirisala ili će inspirisati mlade stvaraoce na nova traganja i eksperimente, bez obzira na to da li će oni sebe smatrati signalistima ili ne. Na drugoj strani, i u ovom zborniku istaknute su *novine* do kojih se došlo u signalizmu, a posebno *kommunikacija* koju je uspostavio Miroljub Todorović s umetnicima širom sveta.

Pored pesničkih knjiga koje neprekidno piše (pomenimo samo dve iz ovoga perioda: *Algol*, 1980. i *Textum*, 1981) esejističke proze, dnevnika koje vodi i aktivne saradnje s umetnicima i institucijama iz Evrope i sveta (i naročito mail-artistima), tokom osme decenije Todorović objavljuje još dve knjige, koje je, jednostavno rečeno, „morao“ da napiše - knjige polemika *Štep za šumindere* (1984) i

Pevci sa Bajlon-skvera (1986). U prvoj se koristio i šatrovačkim govorom, a među njene korice uneo je - kako sam kaže u jednom intervjuu - tekstove koje je publikovao u više listova, posebno u zagrebačkom „Oku“ 1982. Povod je bio Todorovićev napad na jednu izložbu u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. „Bile su to polemike unutar same avangarde. Iskreno sam uživao u borbi koristeći, kako to u uvodnom delu knjige navodim, sve moguće frcangle, duple pegle, maks-macole u cepanju književnih, umetničkih i birokratskih šminkera“. Za knjigu *Pevci sa Bajlon-skvera* Todorović veli da se u njoj obračunao sa „tradicionalistima“, neotradicionalistima i njihovim trabantima, raznoraznim negatorima i opadačima signalizma“.

Ovim dvema knjigama valja dodati još jednu mada ona sadrži tekstove druge vrste - knjigu *Dnevnik avangarde*, koju je Todorović objavio 1990. godine. Ona će, nema sumnje, biti nakon *Signalizma* (1979), drugi dragoceni izvor za poetiku signalizma, posebno ako se radi o nekim žanrovima koji su se izdiferencirali u godinama koje prethode njenom izlaženju (*apejronistička* poezija, na primer). *Dnevnikom avangarde* bi se završilo osmognjižje o signalizmu, nastalo tokom njegovog četvrtvekovnog postojanja u srpskoj kulturi (s tim što bi se već razmatranim knjigama dodala i knjiga pisca ovih redaka - *Orbite signalizma*, objavljena 1985), ali to nikako ne znači da je sa istraživanjem signalističke prakse završeno. Neverovatno plodan stvaralački rad Miroljuba Todorovića, a zatim, obimna građa koju je sabrao u Signalističkom dokumentacionom centru i inspirišu i obavezuju na dalja i poetički još preciznija ispitivanja, ne samo pojedinačnih artefakata koja su izmakla pažnji dosadašnjih tumača nego i žanrova koji su nastali u signalizmu.

Ovaj delimični hronološki pregled poetskih, umetničkih i u širem smislu esejističkih ostvarenja, nastalih s predznakom signalizma i avangarde u srpskoj kulturi posle Drugog svetskog rata, završićemo ukazivanjem na ono što je stvarno kao *novinu* i kao

vrednost signalizam uneo u srpsku *poeziju, umetnost* i - u širem smislu reči - u teorijsku misao koja se bavi i poezijom i umetnošću. Razume se, reč je žanrovima u kojima se možda najpotpunije ova-plotila misao o *novini* i *samorodnosti*, s jedne strane, a sa druge, kojima su pojedini stvaraoci, na čelu sa svojim rodonačelnikom, potvrdili pripadnost najkreativnijem pokretu u srpskoj poeziji i kulturi u našem veku. S obzirom na to da je o žanrovima u signalizmu autor ovoga članka već pisao, ovom prilikom zadržaće se pažnja samo na najbitnijim činjenicama u ovom pogledu.

Petnaesta od *Nekih postavki signalizma* Ljubiše Jocića i Miroljuba Todorovića, navedena na početku ovog rada, ne samo da je ilustrativni materijal za teze koje potom slede, već se može uzeti kao izraz svesti dvojice znamenitih pesnika našega stoleća o tome *šta je signalizam* i na šta žele književna i likovna kritika (kao i druge) da ga svedu, ne bi li ga „valjano“ opisale i objasnile, kao pojavu, koncept, pokret (stilsku formaciju?). Jasno je naznačeno u ovoj postavci da se: (a) signalizam ne može poistovetiti sa (1) *vizuelnom*, kao ni sa (2) *kompjuterskom pesmom*, niti pak, razumevati (b) kao „odbacivanje predmeta i svodenje umetničkog teksta na koncept, ideju, redukciju teksta na praznu belinu stranice, niti pak samo na ukidanje jezika i uvođenje znaka, gesta i zvuka kao komunikativnih elemenata“. Na drugoj strani, u istoj postavci, ističe se da se signalizam oslanja na *jezik*, na njegovo *neprestano istraivanje*, tj. *iznalaženje novih sadržaja i formi* i, konačno, na prožimanje mnogobrojnih elemenata koji obezbeđuju i komunikaciju i dijalektičku vezu tih sadržaja i formi. Ako se ni jednog časa ne izgubi iz vida ono o čemu se u ovoj postavci govori, a pri tome ne zaborave ni ostvarenja i Miroljuba Todorovića i njegovih sledbenika, odnosno, bar onaj deo grada koji je obrađen (uređen, teorijsko/kritički sreden) u vezi sa ovim pokretom, mora se istaći da je više nego jasno kako je signalizam obogatio i srpsku poeziju i srpsku umetnost (i nauke koje se njima bave), novim *verbalnim* i *neverbalnim* žanrovima.

Nema sumnje, a i prema autorskim knjigama Miroljuba Todorovića i prema kritičkim tekstovima i knjigama domaćih autora, i prema studijama stranih proučavalaca - da se signalistička ostvarenja mogu (moraju?) istraživati najmanje sa dve strane: najpre, kao ostvarenja pokreta koji je podrazumevao i *verbalno* i *neverbalno* realizovana dela, dakle, dela, koja pripadaju i tradicionalnoj i novoj pesničkoj praksi, a zatim, da se u ovom pokretu akcentovao rad u jeziku (završne rečenice citata Lj. Jocića i M. Todorovića), gde se upravo naglašava *verbalni pesnički rad* (koji, inače, nije zaboravljen u srpskoj tradicionalnoj poeziji, gde je, štaviše, visoko vrednovan, ali koji je - u dijahronijskom smislu, ipak ostao jalov.)

Svoje „šinjle“, ili korene, signalisti nisu krili (najpre i pogotovu, osnivač ovoga pokreta), i upravo zato što su znali domete istorijske avangarde (i u oblasti *verbalnog*, i u oblasti *vizuelnog*), mogli su računati na „prijem“ koji će ih sačekati, a zatim i na vrednosne sudove koji će biti daleko pravičniji: pesme osnivača signalizma naći će se u lektiri za osnovne škole i pre nego što je signalizam stekao legitimitet kao novi *izam* u srpskoj književnosti.

O inspirativnom nasleđu dadaističke umetnosti Miroljub Todorović je pisao više puta pa je i samu Dadu nadređivao nadrealizmu kada je govorio o korenima ne samo signalizma nego i njemu sinhronih umetničkih pokreta i pojava. (Ne treba zaboraviti da je među saradnicima „Signala“ bio i jedan od osnivača dadaizma - Raul Hauzman). Prisustvo dadaističkih „metoda“ u signalizmu ponajpre se uočava u neverbalnim signalističkim žanrovima, mada se poricanjem reči i njenog smisla, tj. njenim svodenjem na jedan od mnogobrojnih a mogućih znakova za komunikaciju, može zaključiti da su *ludističko* i *eksperimentalno* bili osnova i Dade i našega pokreta. *Vizuelna, gestualna i objekt-poezija* - kao neverbalne vrste - svakako nisu „čist“ signalistički izum, ali nisu ni preuzeti kao puko nasleđe istorijske avangarde (Dade ili nadrealizma, ili zenitizma kod nas), niti, pak, *južnoameričkog konkretizma* i *vizuelne*

poezije koja se razvila na evropskom tlu nešto pre ili u vreme kada i signalizam. Ova tri žanra su u signalizmu jasno definisana i što je najvažnije - stvaralački potvrđena. Ne samo osnivač signalizma nego i ostali saradnici „Signala“ ostvarili su visoke domete u oblasti ovih žanrova u kojima je napuštena *reč* (a kojoj će se posle pesnici *vraćati* - da parafraziramo jednu misao Oskara Daviča).

Druga oblast u kojoj *reč nije primarna*, ali ima svoje mesto, bio je *mail-art*. Prvu antologiju ove umetnosti komuniciranja na daljinu sačinio je Miroljub Todorović 1980. godine i inicirao rapidan njen razvoj kod nas i veliku popularnost. No, njenim „pravilima“ i „ograničenjima“ duhovito se poigrao projektom *Neuspela komunikacija* 1979. Razmah mail-art dostiže kasnije, kada Nenad Bogdanović pokreće časopis „Total“ (1984), a Dobrica Kamperelić „Open World“ (1985). U komunikacionoj mreži (Network), pored Todorovića, Kamperelića, Bogdanovića, do u naše vreme učestvovali su Jaroslav Supek, Šandor Gogoljak, Andrej Tišma i drugi, mladi stvaraoci, koji pripadaju drugoj, odnosno, trećoj generaciji mejlartista.

Najveće doprinose, a ujedno i najveće potrebe, u srpskoj poeziji, signalizam je ostvario vrstama verbalne poezije i to uglavnom zahvaljujući pesničkim radovima Miroljuba Todorovića. Osnivač signalizma ne samo da je *opisao* nego je i *pisao* tekstove koji pripadaju žanrovima poezije u kojoj je *zadržana reč*.

Signalizam je promovisan *scijentističkom* poezijom i ova vrsta je - kako je već rečeno - imala pristalice i još uvek ih ima (Slobodan Vukanović). *Fenomenološka, tehnološka* i *ready-made* poezija proistekle su iz Todorovićeve stvaralačke laboratorije, rado su kao vrste prihvaćene i u vreme dok je pokret bio živ i kasnije (videti pomenute knjige Ljubiše Jocića, na primer). U nekim oblicima egzistiraju i u *pismima* mnogih savremenih nam pesnika koji se ne deklariraju kao signalisti već počesto kao postmodernisti. *Stohastičkom*

poezijom, pak, Todorović je izvršio najsilovitiji udar na jezik savremene srpske poezije i uz jednu podvrstu (*apejronistička* poezija) - njome je postizavao najviše poetske rezultate (videti zbirke *Textum*, 1981, *Belouške popije kišnicu*, 1988, *Vidov dan*, 1989, i dr.). Najmanje pažnje posvetio je „čistoj“ kompjuterskoj poeziji: više je eksperimentisao na kompjuterski dobijanim „materijalima“. *Permutaciona (varijaciona)* i *statistička* poezija bile su vrste u „medufazama“ njegovih eksperimenata, a *šatrovačka* poezija, koju je on jedini pisao među signalistima - jedinstven je žanr u korpusu srpske poezije i pesničkog iskustva uopšte. Taj podvig (pisati poeziju na skrivenom, substandardnom jeziku) utoliko je bio veći što se ovim jezikom Todorović služio i u pisanju najkraće pesme na svetu - u pisanju haikua.

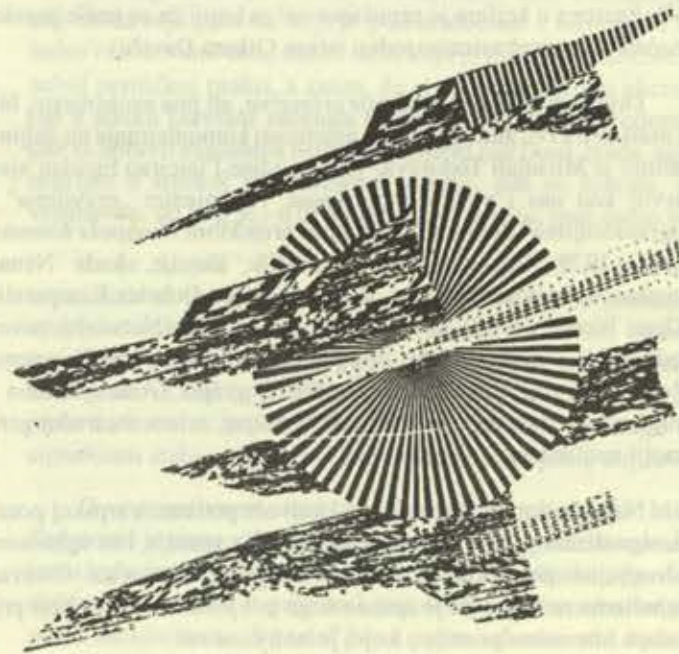
Stohastička, apejronistička i šatrovačka pored ostalih poezija pesnički su vrhunci Miroljuba Todorovića i istinske vrednosti koje je ovaj pesnik podario srpskoj poeziji na zalasku našega stoleća.



Sandor Gogolyak



Michael Scott



Aleksandr Zhmailo Vizuelna pesma

Jaroslav Supek NETWORK STVARALAŠTVO

Shvatanje novog: Tekst „Novi izumi na polju fotografije”¹ govori o tome da je pronađen način kako će fotografije ubuduće moći da ostanu nepromenljive i trajne, „osim ove nepromenljivosti ovakve su fotografije vanredno mekane u tonovima i shvatljive (podvukao J. S.) za najmanje potankosti”. Problem *shvatljivosti* u ovom tekstu, objavljenom pre skoro 120 godina, povezuje se sa tehničkom inovacijom, odnosno otkriva nam da prvobitne fotografije baš i nisu bile jasne i shvatljive za posmatrača (uostalom pogledajte u nekoj enciklopediji tu prvu fotografiju, ne verujem da će vam iz prve biti jasno čega sve tamo ima). Iako se u tom tekstu „shvatljivost” povezuje sa inovacijom tehničke prirode (pronalaskom trajnije fotografije), ipak mislim da fotografija nije razvojem svojim tehničkih mogućnosti prerasla u svoju potpunu shvatljivost, već da je bitniji faktor u svemu tome bila NAVIKA. Navika da se nešto predstavlja nečim. Slično je i sa inovacijama u oblasti savremenog stvaralaštva: njihova shvatljivost nije povezana sa tehnološkim usavršavanjem već sa navikom, učestalošću pojavljivanja, efektom reklame...

Savremene mogućnosti multiplikacije umetničkog dela, kao i njihova prezentacija razgranatim komunikacijskim medijima uslovljava brisanje nepostojeće razlike UMETNOST i STVARNOST, kao i dokidanje nasleđenog uzročno-vremenskog kontinuiteta u procesu stvaranja (poznatog još kod egipatskog hijeroglifskog slikovnog pisma). Ovaj definitivni raskid sa slikom kao kreativnim tragom pokreta stvaraoća na nekoj određenoj površini, u savremenom stvaralaštvu, još uvek nije izbrisao taj kreativni nagon stvaraoća za pokretom, kretanjem; tu kreativnost „na daljinu” koju je uveo majl-art danas nastavlja network (eng. network=mreža).

Kreativni susreti: Aktivnost u networku podrazumeva i stvaralačko putovanje; mejl-art stvaraoći su poštom razmenjivali svoje ideje - radove a tokom osamdesetih se u mejl-artu iskristalizovala mreža adresa najagilnijih učesnika koji su tada počeli međusobno da se susreću i da na tim, ličnim mitinzima, stvaraju. Mogućnost kretanja kao stvaralačkog čina u networku se nadograđuje kreativnim susretima sa networkerima čiji rad je već znan iz mejl-art pošiljki. Za razliku od umetničkog čina u kome je

1. Tekst „Novi izumi na polju fotografije” je bio objavljen u zagrebačkom „VIENCU” 14. 10. 1876. godine, br. 42, god. VIII, odgovorni urednik August Senoa.

naglasak na hodanju koje je ujedno i krajnji cilj, završni domet akcije (prepešačiti iz XX veka u XXI kao kod Miroslava Mandića i njegove „Ruže lutanja”, ili prepešačiti svoj deo Kineskog zida Abramovićeve i Ulajevog „Velikog hoda po velikom zidu”), networkeri poput diferencijalne jednačine „opisuju način na koji se sistemi kontinuirano menjaju u vremenu”. Network je vid stvaralačkog savladavanja prostora.

Pozicija fotodokumentacije, videozapisa u procesu stvaralačkog čina u network akcijama (ili performansu), naglašava novonastajuću kulturu simulakrumske, iliti kopije bez originala. Prisutno osećanje bezvrednosti originala u savremenom stvaralaštvu, originali koji su zbog usavršenih tehničkih beleženja shvatljivije nepotrebnosti, suvišni, u networku se naglašava čistom akcijom - neposrednim stvaralačkim činom. Estetika multiplikata se ovim, u networku, zamenjuje tezom projekata putem ličnih stvaralačkih kontakata, naglašavajući time nemogućnost predvidljivog u konačnom osmišljavanju „dovršenog” (originala) pri stvaralačkom činu. Ništa nije dovoljno originalno da bi bilo trajno.

Network putovanje: Ponudu „Muzeja savremene umetnosti Endi Vorhol” u Medzilaborcima - Slovačka da za njih u toku 1993. godine organizujem mejl-art akciju „Ornaž Kaveliniju”, a povodom velike retrospektive talijanskog mejl-artiste Đuljeima Akile Kavelinija (1914-1990), iskoristio sam za network putovanje „Do Niotkuda i natrag”. Pomenuti muzej je otvoren u najbližem većem mestu sela Mikova iz koga su, početkom dvadesetih, Endijevi roditelji otišli za Ameriku, (kada su jednom Endija priupitali za njegovo poreklo ovaj im je odgovorio: „Ja dolazim niotkuda.”).

Ova network akcija se sastojala od: putovanja Odžaci-Medzilaborce i natrag (od Niotkuda do Niotkuda i natrag), susreta i dogovora o budućim akcijama sa avangardnim stvaraoćima iz Slovačke (rezultirao je blokom o networku u bratislavskom časopisu „PROFIL savremene umetnosti” br. 3-4/94, kao i izložbom u beogradskom SKC-u „PET UMETNIKA IZ SLOVAČKE” septembra 1994. godine za vreme totalne blokade naše zemlje kada su svojim ličnim prisustvom Stano Filko i Mihal Murin, umetnici iz Slovačke, prekršili tada postojeći kulturni embargo prema Jugoslaviji) i mog performansa na svečanom otvaranju Kavelinijeve retrospektive, odnosno mejl-art izložbe „Ornaž Kaveliniju” u Muzeju Endija Vorhole.

Performans sam nazvao „Kavelinijev duh - u duhu Kavelinija”. Poznato je da je Kavelini ispisivao svoje zapise po belom odelu, ja sam prisutne zamolio da svoje zapise ispišu po belom plaštu na meni. Na sebi sam imao veliki beli plašt sa kvadratnim otvorom po sredini, za glavu, otvor na plaštu, kao i sam plašt bili su oivičeni iscrtanom poštanskom markom, na grudima i leđima bila mi je zalepljena čuvena Kavelinijeva nalepnica. Na glavi sam imao okruglu belu masku sa pravougaonim

otvorima za oči, uši, usta i perčin; otvori su bili takođe oivičeni oblikom poštanske marke kao i sama maska. Akcija je u potpunosti uspjela samim tim što je ceo plašt prošaran razno-raznim porukama, crtežima i potpisima. Na plaštu se prvi potpisao Kavelimijev sin Pjero, poznati italijanski galerista.

U savremenom stvaralaštvu i nije bitno šta radiš, važno je da to šta si uradio bude i zabeleženo. Dokumentacija network akcije „Do Niotkuda i natrag“ sadrži: skicu kostima i maske za performans, fotodokumentaciju i video zapise sa otvaranja izložbe i mojom izvedbom pomenutog performansa, masku te ispisani plašt od strane posetilaca na otvaranju, kartu Slovačke sa naznačenom putanjom Novi Sad - Budimpešta - Bratislava i precizno ucrtanom marš-rutom putovanja kroz Slovačku (od Bratislave do Medzilaborca), povratnu voznu kartu II razreda Novi Sad-Bratislava, kao i povratnu voznu kartu II razreda Bratislava-Medzilaborce, te ovaj tekst.

Networkeri svojim radom ujedinjuju prostorne proporcije savremenog stvaralaštva.



Ulaz u muzej Endija Vorhola

Dobrica Kamperelić MISTERIJE PLANETARNE KULTURE

Posle jedanaest godina čutanja, indijski mudrac *Swami Nirmalananda* iz brda u državi/pokrajini Karnataka, oglasio se serijom knjiga. Poslednja sa nazivom „Mudrost smejanja“ više je nego potrebna na opustelom prostoru networka (međunarodne mreže neoficijelnog umetničkog komuniciranja), gde sada dominira kompjuterska, fax i E-mail komunikacija.

U najavi knjige Nirmalananda kaže: „Osmeh pokazuje da je naš cilj sreća. Mudrost za mene nije skup reči nego čilost i sloboda misli. Dubokim samooopažanjem učinimo da misao sjaji kao ogledalo! To je divno. Voleći Univerzalnost i biti voljen od nje, čovek postaje blagosloven i srećan u svemu.“

O jednom drugom (drugačijem) sjaju misle zagovornici i akteri tzv. *tehnoumetnosti*... Taj sjaj, o kome oni govore, posledica je tehnike i tehnologije, i perfekcije, koja se postiže savremenim alatima i mašinama. Ta metastaza tehnofetizma nije zaobišla ni ove prostore: *Mirjana Dorđević* i *Ivan Ilčić* u jednoj TV emisiji o svojim (metalnim) instalacijama govore kao o tehnoumetničkim stvarima. A u Čikagu je, čak, priređena „Parada umetničkih automobila“!

Naravno, hiperprodukcija muzičkih spotova koju nudi MTV ispunjena je raznim audio-vizuelnim trikovima i senzacijama tehnopop muzike i electro-funka. Ugodaj pri gledanju + slušanju dua „UNLIMITED 2“ ili Jam and Tom, video projekcija spotova na plexiglasima u prirodnom ambijentu obale nekog dalekoistočnog toplog mora, ništa ne može tehnofetizmom nadomestiti.

Ali lumino-objekti *Novaka Kolomana*, zapravo lumino-ambijenti (fantastične kruže svetlosne instalacije), koje smo imali priliku da vidimo krajem marta 1995. u galeriji Kulturnog centra Beograda, ili video-radovi *Mihaila Ristića*, iako rezultat savremene tehnologije i tehnike, imaju i jednu drugu setetsku i mentalnu dimenziju, koja ih izdvaja od tehnoumetničke produkcije.

A u najbližem susedstvu, u Budimpešti, vrlo je živo poslednjih godina, čemu

znatno doprinosi umetnička asocijacija ARTPOOL, predvođena umetničkim parom (Julia i György) *Galantai* i ojačana većim brojem znamenitih mađarskih umetnika iz celog sveta. Tako je 1993. godina bila obeležena nizom izložbi umetnika Fluxusa, 1994. POLYPHONIX festivalom, a 1995. je proglašena godinom video-umetnosti i performansa. No, ja bih se posebno osvrnuo na PolyPhonix festival, održan oktobra 1994. godine. Festival je zapravo bio smotra dostignuća savremene evropske umetnosti, s nizom značajnih umetnika, koji su se predstavili u tri sfere multimedijalnog stvaralaštva: *zvučna poezija* (Julien Blaine/Francuska, Ernst Jandl/Austrija, Jozef Juhasz/Slovačka, Maurizio Nannucci/Italija, Gyula Somogyi/Madžarska, Timm Ulrichs/Nemačka, Piotr Rypson/Poljska...), *film i poezija* (Tibor Papp/Francuska-Madžarska, Julien Blaine/Francuska, Gabor Toth, György Galantai, Endre Szkarosi, Zsolt Kovacs/Madžarska...) i *transfuteristički zvuci* (Rea Nikonova i Serge Segay/Rusija). U stvari, bile su to multimedijalne predstave uživo u kojima su otkrivane mogućnosti sadejstva zvuka, reči, pokreta, slike...

Kultura kopije, naizgled banalna, tema je 101. broja njujorškog časopisa „NEW OBSERVATIONS“ (Nova opažanja). S obzirom na ranije tematske brojeve ovog umetničkog časopisa (Religije, Seks i smrt, Alhemija, Performans, Boja...), tema 101. broja-eri „ubrzane“ tehnološke revolucije ili „evolucije u skokovima“ - doista zvuči banalno. Ipak, priređivači - *Steve Perkins*, izdavač nekadašnjeg popularnog časopisa/magazina „Box of Water“, i *Lloyd Dunn*, izdavač magazina RETROFUTURISM/PHOTOSTATIC, obojica iz Ajova sited - na vrlo elokventan i hronološki precizan način objašnjavaju začetke i domete kulture kopije. Za današnji kulturni subverzionizam, za plagijarizam i tzv. virtuelnu umetničku štampu „kriv“ je, u stvari, *Chester („Chet“) Carlson*, izumitelj kserografije, poznat po patentu elektrografije iz 1938. godine. Danas je u svetu vrlo popularna, a i jeftina, umetnost kopiranja, čak se izlažu i kserokopirane instalacije ili instalacije s mogućnošću transfera slike na zidove galerije (Franz John: „The Copied Gallery“, galerija PARANORM, Berlin, 1987.)

U malom planinskom gradiću Ponte Nossa, nedaleko od Bergama, već nekoliko godina održava se PERFO-MEDIA festival zahvaljujući *Emiliju Morandiu*, agilnom italijanskom umetniku. Ovog leta 1995. bilo je tridesetak učesnika iz Italije, Japana, SAD, Nemačke i Jugoslavije. Među učesnicima bio je i naš *Nenad Bogdanović*, multimedijalni umetnik iz Odžaka, koji je vrlo uspešno realizovao nekoliko performansa, sam ili u saradnji sa članovima japanske grupe A.U. (Art Unidentified) i nekim italijanskim umetnicima. On se ponovo predstavio svojim dugotrajnim projektom/performanceom NETWORKER GALERIJA NENAD

BOGDANOVIĆ, u kome koristi sopstveno telo kao izložbeni prostor.

Ovaj gradić u prekrasnom planinskom ambijentu, u zabiti severoistočnog dela Italije, po zamisli *Emilija Morandija* treba da bude mali centar intermedijalnog iskazivanja umetnika/alternativaca iz celog sveta (instalacije, audio i video-art, performansi) i to ne samo u njegovoj galeriji „Arte Studio“ nego i u prirodnom ambijentu Ponta Nosse. U tome je diosta uspeo, u šta sam se i sam uverio kao njegov gost 1987. godine.

Nakon petogodišnjeg intenzivnog rada, *Chuck Welch* (poznatiji u networku kao Crackerjack Kid), prosvetni radnik, pisac i vizuelni umetnik, objavio je zamašnu studiju o umetnosti komuniciranja „ETERNAL NETWORK“ (Večna mreža), posvećenu *Jean Brown* (1911.-1994.), koja je u umetničkim krugovima SAD bila poznata kao najveća kolekcionarka Fluxus umetnosti.

Iako u podnaslovu knjige stoji da je ona mail-art antologija, reč je, bez ikakve sumnje o jednoj nesvakidašnjoj antologiji posleratne alternativne umetnosti. U knjizi su tekstovima zastupljeni mnogi poznati akteri Fluxusa i mail-art networka: *Dr. Ken Friedman*, *Jean Brown*, *Ed Varney*, *Anna Banana*, *Carlo Pittore*, *David Cole*, *Guy Bleus*, *Pawel Petasz*, *John Held Jr.*, *prof. Shozo Shimamoto*, *Judith Hoffberg*, *H. R. Fricker*, *Bern Porter*, *Dick Higgins*, *Willie Marlow*, *Mit Mitropoulos*, *Ayah Okwabi*, *Robert Filliou*, *Rea Nikonova*... i naš *Andrej Tišma*, koji piše o umetnosti kao telepatiji, susretima i (spi)ritualima.

Južna Amerika je deo sveta u kome je opstala tradicija eksperimentalnih poetskih izraza, konkretne i vizuelne poezije: zvučne, gestualne, objektno...poezije. Tome je u mnogoj meri doprineo urugvajski multimedijalni umetnik *Clemente Padin*, ali i drugi južnoamerički imetnici: *Edgardo Antonio Vigo* (Argentina), *Damaso Ogaz* (Venecuela), *Guillermo Deisler* (Čile/Nemačka), *Samuel Feijoo* (Kuba), *Joaquim Branco*, *Waldemir Dias-Pino*, *Avelino De Araujo* (Brazil)...

Unošenje vizuelnih elemenata u tekst, kao ekspresivnih formi, olikovanje poetskog teksta, i stvaranje inter-semiotičkog jedinstvenog poetskog izraza... u tradiciji je južnoameričkih avangardnih pesnika gotovo četiri decenije. U nizu vizuelno-poetskih projekata u 1995. izdajem, ipak, Peti međunarodni bienale vizuelne i eksperimentalne poezije u Meksiko sited, koji i ovog puta organizuje naš veliki prijatelj *Cesar Espinosa*, pesnik i teoretičar eksperimentalnog pesništva.

38. broj magazina „BIBLIOZINE“, koji izdaje Modern Realism Archive našeg prijatelja iz Dalasa *John Held Jr.*, uz informacije o novim knjigama i publikacijama, posvećen je temi „Pravda, ljudska prava i pisana reč“ (Istočna Evropa, Jugoslavija i Kuba).

Verovatno najdosledniji Fluxus umetnik današnjice *Ben Vautier* (ili samo BEN) realizovao je u julu 1995. svoju retrospektivnu izložbu pod nazivom „ZA ili PROTIV“ u Muzeju savremene umetnosti u Marselju. „Ne postoji centar sveta. Ja uopšte nisam onaj u koga ste verovali!“, poruka je Bena.

Nakon serije šokantnih erotskih performansa, koje je izvodio sa svojom (bivšom) ženom Mirei ili sa drugim PARTnerkama, belgijski umetnik *José Van Den Broucke* posvetio se poslednje dve godine manje šokantnim projektima „apsurda i Dade“, kako kaže. Oni treba da budu izraz protesta protiv rata u ovim krajevima i violentne stvarnosti ma gde se pokazala.

Interesantan je njegov nazovirno ga tako-ekološkokomunikativni projekt razmene semena biljaka sa gvatemalskim umetnikom *Guidom Bandioltem*, koji se nije uspešno okončao s obzirom na različite biološke pretpostavke razvoja biljaka, u različitim biosferama.

San Francisco postaje veoma jak Networker centar uskoro. Naime, u njega će preći *John Held Jr.* iz Dalasa, *Ashley Parker Owens* iz Čikaga, koja izdaje verovatno najinformativniju alternativnu umetničku publikaciju u SAD „GLOBAL MAIL“, i, može biti, jedna kubanska umetnica, da bi se pridružili *Williamu B. Gaglioneu*, poznatijem kao DADLAND i PICASSO GAGLIONE, neodadaisti, organizatoru i učesniku INTER-DADA festivala u San Francisku. Oni će činiti tim STAMP-ART galerije, u kojoj su izlagali mnogi poznati umetnici, pretežno oni koji su bili članovi čuvene FLUXUS grupe iz šezdesetih ili, pak, bili bliski Fluxusu.

Za nas je značajno to što je Gaglione izrazio želju da organizuje izložbu jugoslovenskih umetnika sledeće 1996. godine.

Nikad nisam razumeo umetnike-megalomane, a takvih je sve veći broj i kod nas, koji veličinom rada (dimenzijama!), izborom materijala (što dugotrajnijih i

čvršćih) i spoljnom „šminkom“ iz sve snage nastoje da ostave utisak eksperimentalnosti, večitosti, neprevaziđenosti... Da li se, doista, veličina rada meri metrima, kilogramima, čvrstoćom materijala, sjajem površinskih delova umetničkog dela? To mu dode isto kao kad se (tačnije, kada su se, u boljim vremenima) knjige kupuju na metar, a slike u skladu s preovlađujućom bojom nameštaja ili tapeta!?! Pa ptkuda onda potreba da se prave dvadesetometarske instalacije ili dvometarske slike kod nas, u vreme opšte oskudice?! Srećom, u network-u kome caruje entuzijazam a ne kanoni umetničkog tržišta-takvi su primeri sasvim retki... Recimo, jedna akulptura *Gyorga Galantaia* ima dimenzije 10x20x8 metara. Ali, opet, neonske instalacije *Ruggera Maggia* ili umetnički objekti *Jose VD Brockea*, iako ništa manje impresivni, znatno su manjih dimanzija...

O konkretnoj umetnosti, posebno o konkretnoj poeziji, dosta se zna, jer je dosta pisano o njoj. Znaju se teoretske postavke (*Max Bense, Eugen Gromringer, Pierre Garnier*) konkretne poezije-vizuelne i fonetske, pre svega i letrizma (*Isidore Isou*), kao i preteče ove poezije (*Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, Tzara, Schwitters...*), koju će popularnom učiniti sredinom pedesetih ovog veka brazilska grupa NOIGANDRES. Zato i nije čudno što se međunarodne smotre eksperimentalne i konkretne poezije najčešće odvijaju na španskom i portugalskom jezičkom području, osobito u Južnoj Americi.

Ono što se ne zna (ili se ne zna u dovoljnoj meri) jeste popularnost konkretne poezije u Rusiji, Gruziji, Uzbekistanu, Litvaniji... U svakoj od ovih zemalja postoji nekoliko agilnih umetnika, koji propagiraju ovaj vid tekstualnog, vizuelnog i fonetskog jezika i poetskog izraza (*Rea Nikonova, Serge Segej, Evgenij Šaškin, David Čikhadze, Aleksandr Zmailo...*). Posebno je interesantan Aleksandr Zmailo, uzbekistanski vizuelni umetnik srednje generacije iz Samarkanda, dobitnik više značajnih umetničkih priznanja, koji je izlagao širom sveta i čiji se radovi nalaze u muzejima i galerijama mnogih zemalja (Rusija, Holandija, SAD, Nemačka, Engleska, Japan, Vatikan, Indonezija, Uzbekistan...). Sudeći po originalnim idejama i snažnom vizuelnom izrazu, on je u samom vrhu vizuelno-poetskog žanra u svetu.

U davnim šezdesetim, kada je FLUXUS krčio puteve potonjim izdancima neoavangarde, jedan američki umetnik delovao je više nego šokantno u umetničkoj atmosferi koju je stvarao pop-art, konceptualna i minimalna umetnost, op-art i kombinovano slikarstvo. Reč je o *Robertu Delfordu Brownu*, poznatom kao osnivaču Prve nacionalne crkve izvršne panike i zagovorniku doktrine ortodoksnog paganizma, koji nisu davali odgovore nego su na svako pitanje odgovarali - KO ZNA?!

„Realnost postaje divljija od najdivljijih snova, koja je ljudska vrsta ikad snevala“, kaže *Braun*. „Postoje četiri puta: Pravi put! Pogrešni put! Drugačiji put! I sufe!... Nikad ne propustite šansu da se nažderete!“

Robert D. Brown je šokirao publiku serijom performansa po motelima širom Amerike, izložbama mesa u supermarketima Njujorka, Vašingtona, i nizom drugih akcija, o čemu su mnogi pisali, recimo, *Hermann Nitsch, Emmett Williams, Allan Kaprow* i *Robert C. Morgan*, ističući njegovu pionirsku ulogu u posleratnoj američkoj avangardnoj umetnosti.

U Japanu je ponovo bio *Dennis Banks*, indijanski poglavica i umetnik iz Santa Fea (Novi Meksiko), kao gost *prof. Shoza Shimamota*, koji se uspešno oporavio nakon prošlogodišnjeg srčanog udara. I ovog puta, kao i pre pet godina, Dennis Banks i njegovi saradnici, indijanski umetnici, realizovali su projekat „SACRED RUN“, samo je sada sveto trčanje bilo posvećeno obeležavanju pedesetogodišnjice atomske eksplozije u Hirošimi, i žrtvama koju je ona donela.

Shimamoto, dakle, nastavlja uspešnu saradnju s mnogima u svetu, a članovi japanske umetničke asocijacije A U (Art Unidentified), koja sledi tradiciju slavne grupe GUTAI i koju je osnovao sam Shimamoto, prisutni su na mnogim smotrama savremene umetnosti širom sveta.

Do kraja 1995. godine iz štampe treba da izađe moja nova knjiga „OTVORENI SVET - OTVORENA NISAO“ u izdanju G I P „DEDALUS“ iz Beograda. Biće to, veći delom, serija intervju-a koje sam poslednjih 10 godina realizovao sa umetnicima iz celog sveta! - koji deluju alternativno i originalno, zastupajući uporno i dosledno sopstvene po-etike i/ili dugogodišnje projekte. U knjizi će biti zastupljeni: *dr. Klaus Groh* (ORBIT-ART), *Miroslav Todorović* (SIGNALIZAM), *dr. Ken Friedman* (FLUXUS), *Ruggero Maggi* (AMAZONIC WORLD), *John Held Jr.* (MODERN REALISM), *Günther Ruch* (CLINCH), *prof. dr. Čedomir Vasić* (AMBIJENTALNA UMETNOST), *Katalin Ladik* (EROGEN ZOON), *Scott McLeod* (PERFORMANS), *Bo idar Mandić* (UMETNIČKA/PORODIČNA KOMUNA), *Debbie Jee* (NOVA MUZIKA), *Ilija Šoškić* (UMETNIČKI NOMAD), *Angela + Peter Küstermann* (NET-MAIL)... Knjiga će biti na engleskom i srpskom jeziku, namenjena, dakle, umetničkoj publici širom sveta...

ULTRASONNET



J. Lehmus



Serge Segay

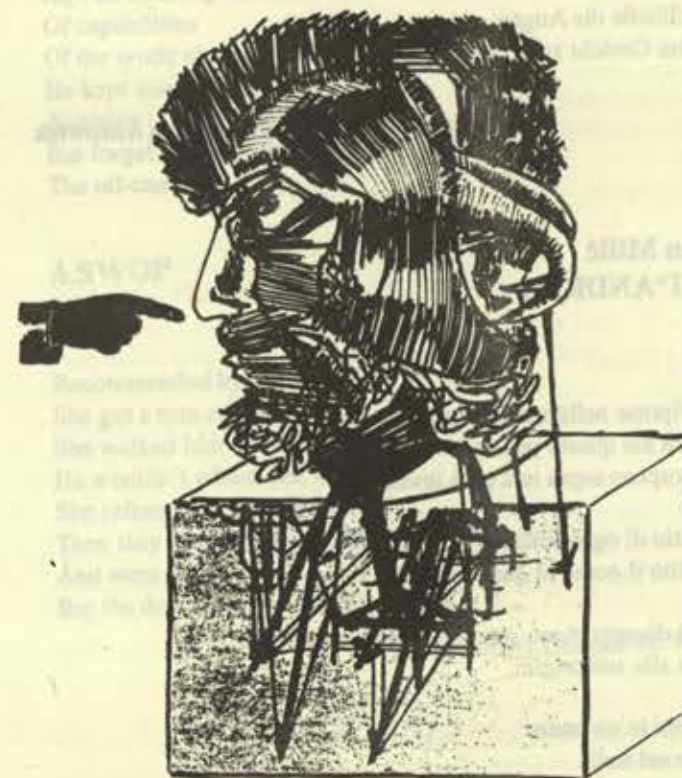
POETRY SOUND

©JP NAUD



Jean-Pierre Naud

13



Srba Ignjatović

Tanja Kragujević LA FLUTE

Née
En noir et blanc
Je sais
Que blancs
Ne sont que
Le bonnet et le chale
Des sommets enneigrés

Huascarán
Chimborazo
Karakoroum

De toute chose plus proche
des yeux
Ne peut se dire certainement

Mais noire est par contre
comme la lois
L'ame du coton
Ou la flute au cou de cygne
A passé la nuit

Ils lui dirent
Que flute elle ne peut être
Que lors d'une
Des ses vies

Et ce fut celle
Que le cygne de sa gorge
Pour toujours rendit

Traduit par Jelka Venišnik Eror

Zlatko Krasni
MARTHA

Kaum wandte ich den Rücken, da hob sich Martha auf die Zehen
und pfückte Sterne vom Himmel.
Sie hörte nicht mal, daß ich auf der Straße sang.

Sie erwartet heute abend neue Freunde.

Die nähern sich bereits auf den Straßen der römischen Legionen,
tauchen gleich auf aus dem See meines geschlossenen Auges,
verlassen den Wald (sie kämmt sich unter dem Mond),
bringen ihr einen Dukaten aus dem versunkenen Schiff.

Ich schlafe, und der Mond scheint mir ins Gesicht,
ich singe, um aufzutauchen aus dem Netz der Kapillaren.

ZUR WAND

Immer haar- und furchtloser in der Schlange nach Kaffee und
Waschpulver
appelliere ich an die Liebe,
übe mich in Meditation, Levitation,
abends, die Arme gekreuzt, im Hochhaus, schaue ich einen
Spot an,
der Spot schaut mich an,
der Erste von der Hitliste schaut mich an und singt
Was gehts mich an Was gehts mich an,
und dann schalte ich mich ab von dem Gerät,

unten brennt etwas und macht das Dunkel flammen,
man sagt, eine Deponie auf dem Amselfed,
sich an, der abgelagerte Gestank dringt bis hierher,
darum mache ich das Fenster zu,
hülle mich in Müdigkeit
wie die andern Hausbewohner
und schließe die Augen,
mit dem Gesicht zur Wand.

Aus dem Serbischen von **Barbara Antowiak**

Zoran Milić
SANT'ANDREA

A più riprese nella stessa maniera
Nasce in me questo pensiero
Sono sospeso sopra una città invisibile

All'inizio di ogni strada
Sta scritto il nome di qualche avo

La città diventa piano sempre più piccola
Ritorna alle sue origini

Le origini in un punto
Il punto nel nulla

I fogli di sarta
vengono sfogliati dal vento

Slobodan Vukanović
ROBOT BUSINESS

He was assuring her of his love
Of capabilities
Of the erotic charm
He kept assuring her
Assuring
But forgot one little thing
The oil-can

A SWOP

Recommended by the computer
She got a tom-cat for a date
She walked him on a leash
He wouldn't whwn She wanted
She refused when He left like it
Then they swopped with a dog and a billy-goat
'And were satisfied
But the dog and the billy-goat werwn't

Translated by **Dragan M. Vugdelić**

Zoran Đerić
A REACTION OF THE BODY

→
Nothing gest even, no withdrawal:
stimulus receiving machines keep catching them
in nets, spontaneously
killing them → reuse them

The process
is age-old, but present-day as well → producing
dissolutions, mixtures, dishes and the like, To be correct
and clear: I like both coming into being and
passing away, because → in birth → everything can
be, but → in dying → everything is.

I eat
fresh vegetable,
and then → pickles.

Today I am
a worm → a chained
Prometheus, Medea

I TATTO

↓
I tattoo a plant (an animal), fearfully,
in order to circumscribe it, to circumscribe (the feeling).
That is not a habit (the action) of moving → from nature

to my conscience (a clash, a punishment). It is not
pain → demon, it is my animal need.
A folklore double who dared to
piss (ideally, really):

Language → its holiness.
Hair → its holiness.
Bones → their holiness.
Blood → its holiness.
Urine → desecrator!

Translated by Vladislava Gordić

Zoran M. Mandić DAS NASHORN

Er ist nicht schön
um ein Pfau wäre
un an den Pferderennen
man an ihm wette
Die Metaphoren übereinstimmen mir seiner
Ungeschlachtheit nicht
andere Stilfiguren protestieren auch
andere Zeichen Arrangements
Aber ich habe es an der Wand
des Gastzimmers gemahlt
über der Mutters Kiste obenauf
in der wir bewahren der einzige Brehm
in der Stadt
die grosse Schachtafel

zwei Vaters Mutorden
und etwas Kleingeld wenn die Vorräte
des Öls und Mehls verginge
Er anlächte jedes morgens an uns
segnete unser Zimmer
unsere Vorräte des Ö und Mehls
unser Kleingeld
er bewahrte uns von niederträchtigen Träumen
Und er war schön
Obgleich war ein Pfau nicht
ibgleich wir haben an den Pferderennen
nimmer
an ihm gewettet

übersetzte von Saša Radojčić

Andrej Živor LOOK!

You, with that pale face
and red circles under the eyes,
look strait, look up,
look at me, don't let
your eyes itch,
and your gaze die,
and boredom enter your „How are You!~.
I need sincerity - to the bottom,
tell me something unpleasant,
split on me,
I'll reply - cruelly and quickly.
Don't tickle me, but make me laugh,

make me smile, let me giggle,
or just simply say: „All to hell”,
then I'll comfort you.
Just for a change, approach
and look!

Luka Prošić NOWHERE

3
All those looks... And same... They guard you...
They can... This is all they can do... When they are
on the other side, when they are at the end, when they come
from there, when they have their time and kept each
moment...
You are not there and nothing is and then you come... This
is your only coming and this is why you come and go... And those
looks wear you out completely, to disappearance, wear you out
so that your time is lost and you keep beginning over and over
again...
And they cannot leave you, when you are at the end...
You lose your body and your weight when you come... But you
cannot disappear, when you are over there...

10
You are nearest to nonexistence when you are over there...
And nearest to yourself and so far away that you can never
come back, nor touch yourself...
Emptiness is all around... You cannot pass through it...
you have neither dreams for it, not thoughts, because you have

fallen...
Everything has been separated... Both emptiness and
yourself... Separated into your respective closures and
silence...
Dreams were long-lasting before you and after the flowers...
You are over there... closest to yourself and remotest from
yourself... This happens once, and easily rehappens afterwards...
When you come and when you pass you are the same woman...
You were not and now you are... Then, it is the same, you
are not either before or after... You do not exist, either before
yourself or after... You are nearest to nonexistence... Before
and after your coming... Everything has disappeared, only you
are... Nearest to nonexistence and you do not exist without it...

Translated by Sonja Dekanić-Janoski

Tihomir Nešić MOĆ SIGNALA

Širom otvori oči i pogledaj onaj osunčani proplanak što kao zeleno
oko viri iz šume, taj na kojem negažena trava oko belo zapenušane
krune procvalog badema liči na ćilim protkan plavim i crvenim
cvetićima, tu i tamo žutim, e, to je naš cilj i na moj znak ima da ga
nema! -

pevušavim glasom izreče to dobro raspoloženi oficir, a usplahireni
vojnik otvori usta, a zažmuri, čvrsto stisnu očne kapke i okidač
topa.

Zorica Arsić Mandarić
THE PUMPKIN

Roll up sleeves, bend yourself and by kiss open
cracked pumpkin of longing in contour of the head.
Seeds of trapped hours will slide into you.
Juices of yellow expectations in throat, in cheeks.
Your skin will be rushed by trembling, sweaty gold, and will turn
your face to eternity.

Dry the seeds by breath and move them under crown
to nibble my hours when the time is boring to you.
To feed yourself, serve the vanity with sorrow.
My overweight longing, this pumpkin open,
not to burst on heat so closed and dry
cut it by kisses.

Translated by **Dragan Mandarić**

Srba Ignjatović
VETRINA BAMBOLA

Per lei è facile così
con gli occhi - nel nulla.
Le gabette alzate,
capelli:
sfurmatura dei metalli eterni.

Il posto conosciuto dell'apparazione
nel vetro e nel peltro.
Grido silenzioso
della poltiglia di carta.

Traduzione in Italiano a cura di: **Dragan Mraović**



Valentina Vukanović

SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE

THE SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE, ATTACHED TO THE REVIEW SIGNAL, WAS SET UP IN 1970. IT IS THE LARGEST YUGOSLAV CENTRE DEVOTED TO THE COLLECTING OF DOCUMENTATION ON AVANT-GARD RESEARCH. WE WELCOME YOUR BOOKS, CATALOGUES, POSTERS, POSTCARD, PROJECTS, MANIFESTOS, PHOTOGRAPHS, ETC. ALL ITEMS RECEIVED WILL BE LISTED AND/OR REVIEWED IN THE INTERNATIONAL REVIEW SIGNAL.

SPONZORI SIGNALA:

SOROS FOND, JUGOSLAVIJA

PREDUZEĆE VIKOM, ZEMUN

AGENCIJA PLIMA, BEOGRAD

KULTURNO-PROSVETNA ZAJEDNICA, ODŽACI

ŠTAMPARIJA FOTO FUTURA, BEOGRAD

SIGNAL № 10

NADA MARINKOVIĆ (Jugoslavija), LUIGI FERRO (Italija), DICK HIGGINS (SAD), JOHN HELD JR. (SAD), HANS CLAVIN (Holandija), EUGEN GOM-RINGER (Švajcarska), ENZO MINARELLI (Italija), TIMM ULRICH (Nem-ačka), PIERRE GARNIER (Francuska), NENAD BOGDANOVIĆ (Jugoslavija), CARLOS MILLS (Španija), GUILLERMO DEISLER (Čile), SHIGERV NAKAYAMA (Japan), RICARDO CRISTOBAL (Španija), ULISES CARRION (Meksiko), RICHARD KOSTELANETZ (SAD), JEAN-MARC RASTORFER (Švajcarska), ANDREJ TIŠMA (Jugoslavija), ALEKSANDAR JOVANOVIĆ (Jugoslavija), MIROSLAV KLIVAR (Češka), DRAGAN NEŠIĆ (Jugoslavija), LEONHARD FRANK DUCH (Brazil), ŽIVAN ŽIVKOVIĆ (Jugoslavija), JÁN HLÁVAČ (Jugoslavija), SANDOR GOGOLYAK (Jugoslavija), MICHAEL SCOTT (Engleska), ALEKSANDR ZHMAILO (Uzbekistan), JAROSLAV SUPEK (Jugoslavija), DOBRICA KAMPERELIĆ (Jugoslavija), J. LEHMUS (Finska), SERGE SEGAY (Rusija), JEAN-PIERE NAUD (Francuska), TANJA KRAGUJEVIĆ (Jugoslavija), ZLATKO KRASNI (Jugoslavija), ZORAN MILIĆ (Jugoslavija), SLOBODAN VUKANOVIĆ (Jugoslavija), ZORAN ĐERIĆ (Jugoslavija), ZORAN M. MANDIĆ (Jugoslavija), ANDREJ ŽIVOR (Jugoslavija), LUKA PROŠIĆ (Jugoslavija), TIHOMIR NEŠIĆ (Jugoslavija), ZORICA ARSIĆ MANDARIĆ (Jugoslavija), SRBA IGNJATOVIĆ (Jugoslav-ija), VALENTINA VUKANOVIĆ (Jugoslavija).