

Miroljub Todorović

**VREME
NEOAVANGARDE**

[Projekat Rastko](#)

2014

Sadržaj

Pesnička avangarda	4
Tokovi signalizma	25
Od dadaizma do socijalnog angažmana	49
Raul Hausman u <i>Signalu</i>	54
Signalizam u akciji	59
Mail–art Mail–poetry.....	70
Sadašnji trenutak vizuelne poezije	76
Marke umetnika Artists’ postage stamps	80
Planetarna komunikacija.....	86
Alter	149
Nova kritička metodologija.....	152
Treći talas mejl–art.....	156
Julien Blaine i <i>Doc(k)s</i>	161
Dr Dada — Klaus Groh	165
Sarenco — Lotta poetica — <i>Factotum art</i>	168
Štambiljska umetnost Pawela Petasza	171
Prozaisti prodora	174
Historiche anthologie visuele poezie	177
Signalisti u Zagrebu.....	180
Umetnost komunikacije	184
Italijanska i srpska neoavangarda	187
Ruska neoavangarda.....	192
Prostorna poezija Pierrea Garniera	196
Guillermo Deisler (1940–1995)	197
Gerilski rat Michelea Perfettia	199
Duhovnost trećeg milenijuma	201
Šest pesnika.....	204
Nova proza.....	210
Signalizam — umetnost trećeg milenijuma	216

Kosmička žudnja	219
Signalizam i Marina Abramović	221
Stvaralački kosmos Ilije Bakića	232
Beleška o autoru	236

Pesnička avangarda

Naša civilizacija, koju bez ikakvih ograda, iako se nalazi tek na prvom stepeniku svoje elektronske i kosmičke ekspanzije, možemo nazvati planetarnom, bitno menja način života ljudi u dosad apsolutno neuporedivim razmerama. Ove promene, zasnovane, uglavnom, na sve bržem usavršavanju tehnoloških sredstava menjaju i čovekov odnos prema umetnosti. Jedna od grana umetnosti koja se konačno našla na brisanom prostoru radikalnih zahvata pospešenih tehnološkom ekspanzijom, jeste i književnost. Dojam da je književnost u izvesnom zakašnjenju, posebno u odnosu na likovne umetnosti, pa i muziku, nije varljiv. On je potekao, delimično, iz čistog uverenja da je reč, jedan od elemenata literature, nerazoriva, i kao takva nepodložna eksperimentalnim operacijama kakvim su podložni: crta, boja ili ton. Dobija se utisak da je književnost dugo i ljubomorno čuvala svoju nevinu poziciju kraljice umetnosti, izbegavajući bilo kakvo prožimanje sa ostalim njenim granama, posebno vizuelnim.

Masmedijalna difuzna sredstva civilizacije druge polovine dvadesetog veka: televizija, film, videotejp, atakuju kako na reč tako i na štampanu stranicu (knjigu) kao tradicionalno uporište književnosti. Kombinacija vizuelnog sa foničkim i verbalnim u specijalnim uslovima „kinetičkog čitanja“ dodaće i onu neophodnu, sada nepostojeću dimenziju budućim oblicima literature.

Neki od ovih budućih oblika vidljivi su u svojim rudimentima već u prvim decenijama dvadesetog veka, u kaligramima Gijoma Apolinera, „rečima u slobodi“ rodonačelnika futurizma Marinetija, eksperimentima ruskih pesnika i istraživača: El Lisickog i Hlebnjikova, dadaističkim šokant-

nim igrarijama slikom, rečju i slovima (Raul Hausman, Šviter, Man Rej, Dišan) i nadrealističkim kolažima.

Svima njima zajedničko je što tragaju za novim oblicima izražavanja primerenim našoj civilizaciji. Tako, oni se zalažu za „razaranje tradicionalnog verbalnog medija književne kulture“ i naglašavaju „da knjigu treba nadvladati novim nematerijalnim sredstvima“. Po njima, knjiga budućnosti biće anacionalna. „Mnoge ideje mogu se izraziti samo ideografski“, kažu oni, i zato „treba razbiti dosadašnji verbalni jezik, stvoriti nov alfabet, nadnacionalni i kosmički znakovni jezik.“

Nova poezija, ipak, morala je da sačeka nekoliko decenija, dva svetska rata i znatno savršenija sredstva masovne komunikacije da bi se tada manje–više rasute i neprimećene, možda i u fragmentima izbacivane ideje skupile, oplemenile, razradile i u drugačijim okolnostima dobile na značaju i težini.

Naravno, ove misli i ideje bile su samo inspirativni podstrek novoj generaciji koja je morala da podnese glavni teret preciznijih teoretskih formulisanja i stvaranja takvih dela u kojima bi se videlo nešto više od golih predviđanja o tome kako bi trebalo da izgleda buduća literatura.

Neposredno posle Drugog svetskog rata javljaju se u Francuskoj letristi, na čelu sa pesnikom i teoretičarem Isidorom Isuom, koji u svojim manifestima ističe da su mogućnosti upotrebe reči u pesništvu već iscrpene i da letrizam predlaže „čistiji i dublji element versifikacije — slovo.“ Konstatujući da su stvorili najvažniju školu posle nadrealističke i da do sada nije bilo sistema koji je dao toliko novih elemenata i formalnih struktura, letristi predlažu i „infinitezimalnu estetiku, disciplinu zasnovanu na delićima (partikulama) koji nemaju neposredno značenje, pri čemu svaki element egzistira u onoj meri u kojoj nekome omogućuje da zamisli drugi element, bilo mogućan, bilo nepostojeći.“

Letristi, međutim, nisu odigrali onu presudnu ulogu u stvaranju pokreta širokog međunarodnog značaja kao što je to učinila sledeća avangardna škola „konkretne poezije.“

Sredinom pedesetih godina u Brazilu počinje da deluje grupa „Noigandres“ (Haroldo de Campos Augusto de Campos i Decio Pignatari). Oni objavljuju konkretnu poeziju i u svom poznatom manifestu iz 1958. godine „Pilot plan for Concrete Poetry“ ističu da: „Konkretna pesma saopštava vlastitu strukturu. Ona je predmet u i po sebi samoj, a ne interpretacija nekog spoljnog objekta i manje–više subjektivnih sentimenata. Njeno materijalno: reč (zvuk, vizuelna forma, semantički sadržaj). Njeni problemi: funkcionalne relacije ove materije. Faktori sličnosti i srodstva, psihologija forme dela (Gestalt). Ritmovi: relacione moći. Konkretna poezija upotrebljava fonetski sistem i analognu sintaksu, kreirajući jedan specifično lingvistički verbovokovizuelni prostor koji deli preimućstva neverbalne komunikacije, ne odričući se moći reči. Sa konkretnom pesmom proizvodi se fenomen metakomunikacije: koincidencije i simultaniteta verbalnih i neverbalnih komunikacija; ali, napominju oni, reč je o komunikaciji formi, strukturnih sadržina, a ne o običnoj poruci.“

Istovremeno, i sa sličnim idejama, ali nezavisno od njih, pojavljuje se i Bolivijac Eugen Gomringer. Za njega, stav konkretnog pesnika pred životom je pozitivan sintetičko–racionalistički. Poezija nije više ventilacija sentimenata i misli svih vrsta već oblast lingvističke gradnje u tesnom odnosu sa zadacima modernih komunikacija. „Cilj nove poezije je, kaže Gomringer, da poeziji vrati organsku funkciju u društvu i na taj način ponovo odredi mesto pesnika. Kako u isto vreme treba misliti na formalno pojednostavljenje naših jezika i na slovo–znak pisma, to se i ne može govoriti o organskoj funkciji poezije osim da se ona uvede u proces jezika. Iz toga razloga nova poezija je u celini i u delovima jednostavna i vidljiva; istovremeno, ona postaje predmet za gledanje i upotrebu: predmet misli i igra misli. Ona zaokuplja

svojom kratkoćom i svojom krajnjom konciznošću. Ona se pamti, ona se utiskuje u memoriju kao slika; ona služi današnjem čoveku svojim karakterom objektivne igre, a pesnik njoj služi izvesnim darom za igru.“

Veće interesovanje za konkretnu poeziju nastaće tek 1962. godine, kada ona osvaja Nemačku (zemlje nemačkog jezičkog područja, Švajcarsku i Austriju) a nakon toga i Italiju, Veliku Britaniju i SAD.

Posle prodora u Nemačku, konkretna poezija počinje naglo da se širi i dobija pristalice među pesnicima, grafičarima, dizajnerima, istoričarima umetnosti i estetičarima. Osniavaju se grupe, od kojih je najznačajnija ona u Štutgartu, okupljena oko profesora Maksa Benzea (Max Bense), jednog od vodećih teoretičara konkretne poezije. Ovaj autor polazi od hegelovske konstatacije da je konkretno ono što je neapstraktno. Po njemu: „Konkretno postupa svaka umetnost koja svoj materijal upotrebljava kako to odgovara funkcijama materijala, a ne kao što bi to, možda bilo moguće u smislu prenosnih predstava. U izvesnom se pogledu konkretna umetnost može shvatiti kao materijalna umetnost.“ Konfrontirajući tradicionalno i progresivno (moderno) shvatanje literature, Benze ističe da konvencionalno poimanje literature izdvaja u njenom razvoju ono što predstavlja trajne, neprolazne, manje–više konstantne elemente i obeležja — orijentišući se, dakle po onome što je već usvojeno i tradicionalno. Nasuprot tome, progresivno poimanje literature ističe shvatanje da je pojam napretka potrebno preneti i na literarni posao. U tradicionalnom poimanju literature, zaključuje ovaj autor, jače je istaknuta njena društveno–komunikativna funkcija a u progresivnom poimanju intelektualno–eksperimentalna.

Definišući konkretnu poeziju, Maks Benze polazi od činjenice „da je reč o pesništvu koje ne reprodukuje semantički ili estetski smisao svojih elemenata, na primer reči, s uobičajenim nastankom određenih sadržaja pravilno i gra-

matički, već se igra vidljivim vezama i povezanostima površina. Ne suprotstavlja reči jedne drugima u misli, već njihova isprepletenost u percepciji predstavlja konstruktivno načelo ove poezije. Reč nije u prvom redu iskorišćena kao intencionalna veza značenja već kao materijal za prikazivanje, tako da se značenje i prikazivanje uslovljavaju recipročno. Simultanost semantičke i estetske funkcije reči temelji se na istovremenom korišćenju svim materijalnim dimenzijama tih jezičkih elemenata, koji se mogu razbijati na slogove, zvukove, morfeme ili slova, tako da izraze stanje jezika u nezavisnosti od njegovih analitičkih i sintetičkih mogućnosti.“

Štutgartska grupa pokreće ediciju *Rot*, koju vodi dr Elizabet Valter (Elizabeth Walter). U ediciji se, u ograničenom tiražu, pojavljuje niz konkretnih pesnika, internacionalnih antologija i više knjiga estetičara, poznavalaca modernih pesničkih strujanja i semiologa. U nemačkim gradovima tih godina održava se i nekoliko izložbi na kojima pored Nemaca i Brazilaca učestvuju i pesnici iz drugih zemalja.

Ovde moramo odmah da istaknemo da se prve ideje o signalizmu kao specifičnom avangardnom pokretu, koji se formirao u Jugoslaviji, javljaju već 1959. godine, potpuno nezavisno od onoga što se dešavalo u Brazilu i svetu. Te ideje isto tako nezavisno razvijaju se tokom 1960. 1962. i 1963. godine kroz verbalnu i vizuelnu (grafičku) poeziju koja se inspiriše egzaktnim naukama, univerzalnim jezikom matematičkih, fizičkih, hemijskih i astrofizičkih simbola, što je jedna od specifičnosti i novina koje signalizam unosi u literarna istraživanja. Tih godina, naš književni pravac dobija sve jasnije konture, raspravlja o prostoru koji je „skup svih tačaka pod zapreminom pesme“ i zaključuje da „reč ima četiri dimenzije.“ Osnovne njegove premise su da je nauka sredstvo poezije i da je ona kao takva proizišla iz poezije. Ajnštajnova formula teorije relativiteta proglašena je za vrhunsku metaforu.

Svoju čvršću teoretsku podlogu i ime nova pesnička škola dobija 1968. (dotadašnji naziv je scijentizam). U prvim

manifestima naglašeno je da će u signalističkoj poeziji doći do potpunog oslobađanja energije jezika. Jezik je u tradicionalnoj (tekućoj) poeziji zatvoren, uokviren određenim morfološko–sintaksičkim konvencijama, pa je proces oslobađanja ove energije spor (oksidativan). U signalizmu se razbija osnova jezičke materije na molekule (reči) i atome (slova) što dovodi do veoma snažnih povratnih procesa fisije i fuzije raznorodnih elemenata jezičkog bića (zvukovnog, grafičkog i ostalog mnogostrukog značenja reči), potpunog oslobađanja jezičke energije i ponovnog spajanja u neočekivane, iznenadne, misaone, foničke i slikovne celine. Tu se jezik približio jednom entropičkom molekularnom haosu, kome je prethodila akcija razaranja, da bi se kroz negentropički pesnički duh i imaginaciju ponovo vratio u vidu nestandardnih slika obogaćenih značenjima i značenjskim nijansama visoke informativne vrednosti.

To je u stvari rađanje, gradnja jednog jezika od datih elemenata čije sada drugačije kontekstualno povezivanje u sintagmatske celine stvara eksplozivne i višeznačne pesničke mozaike. Energija tog jezika je približno merljiva, a merila su određena nekim od osnovnih postavki teorije informacije.

Pesnik u signalizmu stvara sam ili uz pomoć mašina, matematičkih modela, gde intuitivno i imaginativno nadgrađuje postignute rezultate. Kroz grafičku formu, pomoću materijala, objekata, zvuka, kinetičkih naprava i gesta, on omogućava pesmi da izađe iz bezobličja stvari i procesa prirode i povede svoj dijalog sa svetom. To je i njegov dijalog sa stvarima, bićima, celokupnim univerzumom čiji je neodvojivi deo.

Jezik univerzuma, jezik je pesničke neizrecivosti. Pesnik mora osvajati taj jezik, razbijati zidove zatvorenih sistema gde su se već ustajali istrošeni i mrtvi jezici čija je informativnost ravna nuli. Pesnik je rušilac i gradilac istovremeno. Uvek na samoj ivici provalije jezičke entropije i banalizovane pesničke informacije, on je primoran da stalno pomeri granice postojećih jezika, neprekidno širi oblasti njihovih

semantičko–tematskih i komunikacionih dejstava. Pomerati granice jezika znači pomerati granice sveta, osvajati nove predele univerzuma. A pesma je u strukturi sveta. Ona je do-
gađanje sveta (univerzuma).

Do formiranja pokreta dolazi sledeće (1969) godine kada se signalizam jasnije i znatno šire formuliše kao avangardni stvaralački pokret sa težnjom da zahvati i revolucioniše sve grane umetnosti: od poezije (literature) preko pozorišta, likovnih umetnosti, muzike do filma, unoseći egzaktan način mišljenja i otvarajući nove procese u kulturi radikalnim eksperimentima i metodama u okviru jedne permanentne stvaralačke revolucije na koju su naročito uticale tehnološka civilizacija, civilizacija znaka, sve veća primena nauka i naučnih metoda, posebno matematike u raznim oblastima ljudskog života, i pojava kompjutera kao novih stvaralačkih instrumenata, inspiratora i realizatora umetničkih ideja.

Signalizam se pokazuje kao kompleksan stvaralački pokret znatno širi, ekstenzivniji i razmahnutiji, sa složenijim istraživačkim instrumentarijem i ambicioznijim poduhvatima u literaturi i umetnosti, nego što su to konkretna, vizuelna, spacijalna i druge avangardne discipline.

U tekstovima koji slede posle prvih manifesta vrši se produblјivanje različitih grana signalizma kao sveobuhvatnog umetničkog pokreta, naročito signalističke poezije u kojoj se detaljno klasifikuju sve pesničke vrste i njihove metode. Posebno mesto u toj klasifikaciji zauzimaju kompjuterska i signalistička vizuelna poezija. Kao glavni zadatak ove druge ističe se prevazilaženje verbalnog pesničkog izraza.

Komunikacioni sistemi se usavršavaju. Nova elektronska era stvorila je i stvaraće sve složenija sredstva za informisanje i komuniciranje. Postojeći (nacionalni) jezici nemoćni su kada je u pitanju univerzalna komunikacija. Oni sve više gube od onog značaja koji su imali u ranijim epohama govora i pisma. Jezik slike pokazuje se kao jedan od mogućih meta–jezika buduće planetarne civilizacije. Ukidajuć

tekuće jezike sa svim njihovim opterećenjima signalistička poezija će preći u novoj tehnološkoj eri na neposredno delovanje putem čisto vizuelnih i foničkih sredstava.

Glas, slovo i prostor u živi su istraživanja. Njihove sintetičke varijacije, interaktivni procesi, određuju se kao osnovne operativne jedinice novih tekstualnih struktura. Tekst je pletivo sačinjeno od tih elemenata. Gusto pletivo znakova i značenja, afektivnog i racionalnog, izraženo u neprekidnom raspadanju i ponovnom rađanju hibridnog jezika sa akustičkim, verbalnim i vizuelnim intonacijama. Jezika monstruma koga jedva naziremo na zamagljenim ekranima budućnosti. Jezika koji više nije samo govor, samo krik. To je pletivo gde se i belina (praznina) pojavljuje kao posebna informaciona vrednost.

Za razliku od jednodimenzionalne (tradicionalne) pesme, egzistentni prostor signalističke vizuelne poezije je trodimenzionalan. U tom prostoru pesma apsorbuje sadašnjost, slobodno ulazi u najavljenju budućnost, bez griže savesti odbacuje prošlost. Komunikativna, a istovremeno i poetska (estetska) vrednost slova u novoj verbalno–vizuelnoj strukturi signalističkog teksta, gde je i prostor važan element semantičkog određenja, izjednačava se, a često i prevazilazi njegovu znakovnu vrednost u tekućem jeziku. Formiraju se složene strukture značenja sa povratnim i samogradilačkim, nadgrađujućim dejstvima.

Pored slova ili celih reči kao superznakovnih struktura, površinu signalističke pesme mogu ispunjavati i drugi znaci, elektronski, hemijski i drugi egzakti simboli, crteži, kolaži, fotografije, koji u određenom prostoru pesme stvaraju verbalno–vizuelne metajezičke konstelacije.

To više nije artikulisani govor što „prigušuje ljudski krik“, već složena homokosmička jezička mašina sva istovremeno u rastu i raspadanju čije će pletivo satkano od materije slične najfinijim vlaknima nerava i zvezdanog zrače-

nja, omogućiti čoveku da potpunije iskaže svoje protivurečno biće.

Posebno mesto u lepezi signalističkih istraživanja zauzima i gestualna poezija. Akcija i gest tu su osnovni jezik pesme često u kombinaciji sa drugim (kinetičkim, foničkim, verbalnim) elementima. Telo postaje višeznačni komunikativni medij. Njegovi pokreti, reakcija na spoljne i unutarnje impulse, njegov govor odvija se kroz akciju kao izvor značenja i značenjskih modaliteta. Akcija, dakle, ne bi bila samo jedan fizički proces“ iz koga proizilaze „predmeti–znaci“ kao opšti elementi sistema komunikacije. Govor tela u akciji je intuitivan, kompleksan i višeslojan. Pošto najčešće ne podleže konvencijama kulture njime se neposredno mogu otkriti i izraziti najdublji slojevi bića.

Prodorom u Italiju, početkom prošle decenije, konkretna poezija dobija drugačije oblike, otvara se smelija dimenzija upotrebom tehnike kolaža, sve više se isključuje reč, pa i slovo iz pesme i postepeno se izdvaja nova, paralelna avangardna disciplina — vizuelna poezija (poesia visiva).

Desetak godina nakon njenog nastanka italijanski pesnici i teoretičari Euđenio Mičini (Eugenio Miccini) i Mikele Perfeti (Michele Perfetti) u svom tekstu „Vizuelna poezija i sadašnjost–budućnost“ pokušavaju da je konfrontiraju ne samo prema tradicionalnoj već i prema konkretnoj poeziji i drugim avangardnim strujanjima. Tako oni ističu da je „odnos između vizuelne poezije i avangarde sadržan u činjenici da je avangarda (od prvih godina ovog veka pa sve do šezdesetih godina) bila endoliterarna, to jest da je nastala iz književnosti i, mada je išla putem negacije (dijalektičke negacije kao izvora istorije), u stvari, nastavlja njeno tkivo, stvarajući novu tradiciju i opet se utapajući u književnost.“

S druge strane ukazuju oni, vizuelna poezija se, odbacujući privilegovan status pridavan verbalnoj upotrebi reči i samoj reči, postavlja van književnosti; ona je dopunjuje; ne

koristi se direktno njenim modelima, ne poštuje njene žanrove, i čak postavlja sebe kao alternativu.

Osnovni nedostatak dosadašnje „endoliterarne“ avangarde, zaključuju ovi pesnici, jeste u tome što je ona radikalno kritikovala jezik, postavljajući književnost kao lingvističku autobiografiju, to jest postavljajući jezik kao subjekt i nameravajući da postigne metodičnu neizražajnost i nerazumljivost, a ne nove oblike izražavanja. Novonastale formalističke discipline u punoj su meri opravdale ovakvu njenu strukturu i razvoj, ali nisu uklonile književnost sa terena lingvistike.

Manje radikaln od ove dvojice pesnika jeste teoretičar i vizuelni pesnik Lamberto Pinjoti (Lamberto Pignotti), on tvrdi da u korenu današnje vizuelne poezije postoji neka vrsta tradicije koju sačinjavaju sva ona traženja što su vekovima nastojala da iz samog bića pesme preskoče branu reči i daju stihu likovnu očiglednost i konkretnost. Ovaj autor zaključuje da bi se sve veće prihvatanje vizuelne poezije kao jednog od izraza savremene umetnosti i savremene civilizacije moglo najpre objasniti „tradicionalnim međusobnim traženjem poezije i slikarstva.“

Za italijansku kritičarku Rosanu Apičelu (Rossana Apicella), jezik vizuelne poezije nastaje iz prelomne revizije izražajnih sredstava, i mi smo sada u našoj eri suočeni sa jerećkom evolucijom jezika. Ova jeres ogleda se u ukrštanju, simbiozi, simultanosti vizuelnog i verbalnog jezika, gde je slovo alfabeto istovremeno i zvuk i slika. Prema Apičeli, „reč je dvostruko označiteljska: u verbalnom smislu i zbog vizuelne realnosti koja može da se menja prema dispoziciji i veličini slova asamblaža stvorenog približavanjem slova predmetima — simbolima, tipografskom realizacijom koja je, takođe, aluzivno ironična, melanholična, desakralizovana socijalna ili politička satira.“ Vizuelna poezija je proistekla, dakle, iz permanentnog eksperimentisanja, rezultat je „pe-

sničke akcije“ i određuje se kao fenomen potpune novine, „spontan i silovit gest, prvi prelomni gest dvadesetog veka.“

Reči ove kritičarke o vizuelnoj poeziji kao o „aluzivno ironičnoj“ „socijalnoj i političkoj satiri“, posebno se mogu odnositi na poeziju, kako već pomenutih Mičinija i Perfetija, tako i na Lučana Orija (Luciano Ori) izvanredno lucidnog i snažnog pesnika koji svoju angažovanu poeziju često koristi i u neposrednoj političkoj borbi.

U Italiji, vizuelna poezija ima veliki broj pristalica. U raznim gradovima deluje više desetina, pa i stotina stvaralaca i grupa. Najznačajnije su one okupljene oko braće Spatola i izdavačke kuće *Geiger* iz Torina, zatim oko časopisa *Tec-hne* i Euđenija Mičinija iz Firence i oko izdavačke kuće *Amodulo* i časopisa *Lotta poetica* iz Breše.

Lotta poetica startuje sredinom 1971. godine pod uredništvom mladog avangardnog pesnika i marksistički orijentisanog intelektualca Sarenka (Sarenco) i uglednog belgijskog (flamanskog) pesnika i romansijera starije generacije Paula de Vrea (Paul de Vree). Časopis odmah postaje veoma poznat u svetu avangarde već po samoj činjenici da izlazi mesečno, što do tada nije bio slučaj sa glasilima ovakve vrste.

U Francuskoj, šezdesetih godina, pored letrizma, Pjer Garnije (Pierre Garnier) oko časopisa *Les lettres*, čiji je glavni urednik, okuplja grupu i uskoro objavljuje prve tekstove o spacijalizmu (prostornoj poeziji). U tim tekstovima, kao posebne spacijalističke grane on definiše foničku i semantičku poeziju. Semantička pesma, prema Garnijeu, ne koristi se jezikom kao ekspresijom nečega... ili ekspresijom za... već na uobičajen način sadrži indikativni naziv poput uputstava, lekarskih recepata, naredbi. Jezik je u semantičkoj pesmi u znatnoj meri potcenjen, jer on više nije indikacija za... indikacija prema... Slede signali, panoi, uputstva da se poživi nekoliko trenutaka u poeziji. Ova poezija, zaključuje Garnije, ne teži za inovacijama već za inicijacijom.

Nešto kasnije (1968), u Parizu počinje vrlo snažno da djeluje grupa vizuelnih pesnika okupljenih oko časopisa *Approches* (urednici Jean Francois Bory i Julien Blain) i izdavačke kuće *Agentzia* (urednik Jochen Gerz). Njihov duhovni vođa Žan Fransoa Bori u predgovoru svojoj antologiji *Once again* (Njujork 1968) kaže da je pisac podređen linearnom pismu, uprkos svojoj želji za nezavisnošću, stalno guran u jedan duhovni svet, u civilizaciju koja više nije njegova i koja može pripadati samo prošlosti. Zato je, možda, kriza jezika i postavljanje tog pitanja od početka ovog veka bila samo neprestana bitka sa predodređenim neuspelom: od Džojosa do Rob Grijea. Vizuelna poezija, završava ovaj autor, razvijajući se poslednjih nekoliko godina, od objektivnih elemenata dostigla je do te mere nezavisan oblik da se možemo upitati ne nalazimo li se pred nekom novom estetikom koja bi mogla potpuno da preobrazi odnose jezika i svesti.

Za Anrija Šopena (Henri Chopin), koji, takođe, pripada spacijalističkom pokretu i pariskom krugu avangardnih pesnika, ali se kasnije odlaskom u Englesku više približava anglosaksonskoj školi konkretista, sve ove nove poezije beže iz ostarelih društava, iz raspoložive i već milenijumima nepromenljive zalihe misli, gde tonu i gube se sve revolucije. Po njemu, ove poezije se ne zadovoljavaju istraživanjima, kako je to činio nadrealizam, pomoću lingvističkih postulata fiksiranih i nametnutih, znači zatvarajućih; one izoluju jezik, modifikuju, preturaju ga, oslobađaju ga, oslobađaju njegov duboki život, stvarajući nove strukture (vizuelne, akustičke, sintaksičke) i izazivaju pojavu dotad nepoznatih stanja, postavljajući tako čoveka u neprekidni milje kreacije i slobode.

Japanski vizuelni pesnici, prema rečima pojedinih kritičara, više se od ostalih odriču konvencionalnih reči, unapred utvrđenih i klišetiranih pravila smeštenih u dubokoj i tvrdokornoj tradiciji jezika, korena semiotika označavanja, što im omogućuje da dostignu kontrolu čitave jedne skale promena „na razini stvaranja.“ Gotovo svi ovi pesnici oku-

pljeni su u Tokiju oko avangardne grupe Asa i časopisa literarnog veterana Kitasona Katuea *Vou*.

Sedamdesetih godina, u Holandiji deluju Hans Klavin (Hans Clavin), časopis *Subvers*, G. J. de Rok (G. J. de Rok), časopis *Bloknoot* i Herman Damen (časopis za zvučnu poeziju *Ah*). U Belgiji: Ivo From (Ivo Vroom), časopis *Labris* i Paul de Vre (*De Tafelronde*).

De Vre objavljuje jednu od prvih antologija novog pesništva *Poezie in fusie* (1968). Knjiga sadrži obimne tekstove, na holandskom, o konkretnoj, vizuelnoj i fonetskoj poeziji sa preciznim biobibliografskim podacima o autorima, zbirkama pesama, avangardnim revijama i izložbama.

Veoma snažnu aktivnost razvija de Rok. Posle gašenja časopisa *Bloknoot*, čiji je bio urednik, on u Hagu osniva Arhiv za vizuelnu, konkretnu i eksperimentalnu poeziju, kompletirajući ga kako knjigama, plakatima, slajdovima, časopisima i drugim štampanim i umnoženim materijalom, tako i originalnim priložima autora iz svih krajeva sveta. U okvirima arhiva, a u saradnji sa poznatim muzejima i izdavačkim kućama u Holandiji i Belgiji, de Rok organizuje nekoliko izložbi (Amsterdam, Antwerpen, Hag, Utrecht) i objavljuje dve značajne antologije. Prva pod nazivom: *Anthologie visuele poezie (Visual poetry anthology)* (1975) obuhvata sto trideset i tri pesnika iz dvadeset i pet zemalja. Njena specifičnost je u tome što su štampani isključivo do tada neobjavljeni radovi autora;. Druga de Rokova knjiga: *Historische anthologie vizuele poezie* (1976) još je interesantnija. Tu je on pozvao petnaest pesnika da u sažetom obliku opišu istorijski razvoj vizuelne poezije u svojoj zemlji. Tako se po prvi put na jednom mestu objavljuju razvojni tokovi vizuelne poezije što će omogućiti kasnijim istraživačima i teoretičarima da o ovom fenomenu dublje i pouzdanije govore.

Tekstovi u antologiji ukazuju na jedinstvo avangardnog pokreta vizuelne poezije, ali istovremeno i na određene specifičnosti i razlike. Te razlike potencirao je, u neku ruku,

i sam sastavljač koji pored istorijskog pregleda objavljuje po jednu ili više vizuelnih pesama, po njemu, karakterističnih za pojedine narode i avangardne grupe.

U Čehoslovačkoj, u Brnu, gde živi, možda najznačajniji avangardista ove zemlje — Jirži Valoh (Jiri Valoch), i u Pragu, nailazimo na veliki broj stvaralaca.

U Španiji, uglavnom u Madridu, deluje nekoliko avangardnih grupa: „Zaj“ (Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Esther Ferrer), kao i grupe okupljene oko mladih pesnika F. H. de Zabale (F. J. de Zabala) i Fernanda Miljana (Fernando Millan). Tokom 1972. i 1973. Francisko Hoze de Sabala organizuje u okviru galerije „Daniel“ u Madridu više izložbi avangardne poezije koje kasnije gostuju u Barseloni i Napulju. Od izložbenog materijala Sabala 1973. godine štampa i jedan izbor pod nazivom *Experimenta (poesia experimental)*.

Daleko je značajnija antologija Fernanda Miljana i J. G. Sančesa (J. G. Sanchez): *La escritura en libertad* što je objavljuje 1975. godine madridska izdavačka kuća „Alianza“. Antologija je luksuzno opremljena i na više od tri stotine strana, uz obiman i studiozan predgovor sastavljača, i sa mnoštvom, ali ne baš potpunih i jasno sređenih bibliografskih podataka, predstavlja nam sto četrdeset i devet autora. Zanimljivo je da se po prvi put u jednu međunarodnu antologiju ovakve vrste uključuju i letristi (Isidor Isu i Moris Lemetr), kao i pripadnici američke bit generacije (Alen Ginzberg i Lorens Ferlingeti).

Urugvajac Klemente Padin (Clemente Padin) nekoliko godina neumorno izdaje reviju *Ovum 10* i organizuje niz izložbi vizuelne poezije u Montevideu i drugim gradovima Južne Amerike. Prema ovom pesniku koji se bavi i teorijom, znak je pretpostavljen predmetu i činu. „Stvarnost je zamenjena svojim lingvističkim predstavljanjem i samo predstavljanje obezbeđuje, po idejnoj navici, njeno prevladavanje istine i života. Od dva elementa znaka, označitelja i označe-

nog, drugi je onaj preko kojega se utvrđuje deformacija; označitelj ne napušta da bude to što jeste: predmet zvučne i vizuelne prirode prema čemu se emituje ili predstavlja grafički, delimično ili potpuno, iako se nedeljivim svojstvom znaka ne bi mogla osloboditi dejstva istog. Preko označitelja se utvrđuje nova poezija, mada se neki pravci poštuju i vrednuju označenim.“

U Čileu, do obaranja i ubistva predsednika Aljendea, aktivan je Guljermo Dajzler (Guillermo Deisler) profesor na Likovnoj akademiji u Antofagasti. Dajzler osniva i rukovodi malom izdavačkom kućom „Ediciones Mimbres“. U izdanju ove kuće pojavljuje se njegov antologijski izbor petnaest pesnika *Poesia visiva en el mundo* (1972).

Najistaknutije mesto u redovima avangarde SAD-a zauzimaju izdavači Something Else Press i umetnik neiscrpane stvaralačke energije Dik Higin (Dick Higgins). Dik Higgins je zapravo osnivač i glavna motorna snaga Something Else Press-a. Podjednako je impresivan rad mladog pesnika i kritičara Ričarda Kostelaneca (Richard Kostelanetz), sastavljača nekoliko nezaobilaznih antologija vizuelne poezije i eksperimentalne proze, urednika njujorškog godišnjaka *Assembling*.

U uvodnom eseju svoje antologije *Breakthrough Fictioneers* (Something Else Press 1973), ovaj autor ističe da je proza književna disciplina koja je trenutno najmanje obavezna da eksperimentiše. Razvoj ostalih grana umetnosti do sada gotovo nije uticao na prozu pa se zato upravo u njoj oseća potreba za umetničkim oživljavanjem. Nova proza teži da izbegne nedostatke modernih masovnih medija, kako bi prenela iskustva i percepcije koje je u drugim oblastima komunikacije tehnološki nemoguće doneti. Kostelanec govori i o unošenju vizuelnih elemenata koje zahteva naša civilizacija, a kao jednu od prepreka u objavljivanju eksperimentalne proze navodi teškoće koje proističu iz štamparskih konvencija.

Na avangardnom planu, u Kanadi ističu se B. P. Nikol (B. P. Nichol), revije *Ganglia* i *Gronk*, a u posljednje vreme i veoma informativan časopis *File* iz Toronta.

U Australiji mladi i smeli pesnici okupljaju se oko časopisa *Born to concrete* koji izdaje Rozmari Edwards (Rosemary Edwards) u Kollingvudu.

Na samim počecima avangardnih kretanja, u Velikoj Britaniji pojavljuje se više grupa i glasila U Londonu izlaze *Pages* Dejvida Brajersa (David Briers). *Writers Forum* Boba Kobinga (Bob Cobbing) i D. S. Uedara (D. S. Houedard), kao i *A* (časopis za vizuelnu poeziju) Džeremija Adlera (Jeremy Adler). Povremeno se pojavljuje i *Kontexts* Majkla Gibsa (Michael Gibbs). U Kardifu zapažamo izdavačku kuću *Second Aeon* i istoimeni časopis pod rukovodstvom mladog velškog pesnika Pitera Finca (Peter Finch). U Edinburgu, na ovom polju, značajan je rad galerije „Richard Demarco“.

Pored već pomenutih grupa i autora u Zapadnoj Nemačkoj, poslednjih nekoliko godina veoma je aktivan i Klaus Groh, sastavljač više antologija konceptualne umetnosti, konkretne i vizuelne poezije (*Concept–Art Project–Art 1971*, *Aktuelle Kunst in Osteuropa 1912*, *Visuell — Konkret — International 1973*), izdavač i urednik informacionog biltena *Info* koji oko sebe okuplja nekoliko stotina umetnika iz evropskih i vanevropskih zemalja. Groh je direktor Centra za istraživanje dadaizma (Dada Research Center), verovatno najznačajnijeg, i sa najobimnijom dokumentacijom, centra ovakve vrste u svetu. Zajedno sa Grohom u Oldenburgu deluje i Valter Foke (Walter Focke) štampajući zanimljive zbornike (*Etc.*, *Utopia*, *Off limits*).

Dr Klaus Peter Denker (Klaus Peter Dencker), docent Univerziteta u Erlangenu, 1972. godine objavljuje *Texbilder* (*Visuelle Poesie International*) antologiju koja obuhvata vizuelnu poeziju od antike do današnjih dana.

Specifična je i uloga dr Zigfrida J. Šmita (Siegfried J. Schmidt), mladog profesora sa Univerziteta u Bilefeldu, po-

sle Maksa Benzea, najcenjenijeg teoretičara konkretne i vizuelne poezije u Nemačkoj. On za konkretnu poeziju kaže da se manifestuje u različitim oblicima, čiji je zajednički imenitelj činjenica da jezik, odnosno semiotički sistem uopšte, postaje tema ove poezije. Konkretna poezija ne govori o „nečemu“, nego to „nešto“ pokazuje, što znači da nije ni mimetička ni anegditička, nego generativna i objektivirajuća; ona predstavlja komunikativno ponašanje čovekovo, njegovo „semiotic behaviour“, i to na polivalentan način, to jest na način koji je estetičan u novom smislu te reči.

Što se tiče vizuelne poezije, za nju Šmit tvrdi da svesno ostvaruje program celokupnog pesništva — jezik kao umetnost „U vizuelnoj poeziji samo je jezik istinit: on je cilj i tema pesništva. Vizuelni tekst pokazuje, a ne iskazuje ništa. On je ono što je.“ Vizuelna poezija, prema Šmitu, je kao celina estetski proces: ona menja svest posmatrača, slamajući sheme koje očekuju, odbijajući da upotrebljava jezik kao što je inače uobičajeno.

U Jugoslaviji, na planu konkretne i vizuelne poezije, neko vreme je istraživala slovenačka grupa *Oho*, koja okuplja mlade umetnike nesumnjivog stvaralačkog potencijala. Ova grupa nema svoje glasilo, ali radove redovno objavljuje u časopisu *Problemi* i listu *Tribuna*. U izboru Francija Zagoričnika, splitski *Vidik* 1973. godine štampa *Antologiju konkretne i vizuelne poezije u Sloveniji*. Taras Kermauner u predgovoru te antologije kaže „da se konkretna poezija bavi rečju kao znakom, a ne kao nosiocem značenja (sadržaja), premda je to značenje konotirano i sama ga pesma ne može eliminisati.“

Zagrebački časopis *Bit*, u redakciji Vere Horvat Pintarić i Branimira Donata posvećuje čitav jedan broj konkretnoj i vizuelnoj poeziji, sa iscrpnim, veoma informativnim tekstovima redaktora i priložima vizuelnih pesnika iz svih krajeva sveta. Istovremeno, u časopisu *Rok* u Beogradu, štampani su prilozi Francija Zagoričnika, slovenačke grupe *Oho*, američ-

kih fluksusovaca i vizuelnih pesnika okupljenih oko pariske revije *Approches*.

Nakon dužih priprema, tokom 1970. pojavljuje se i prvi broj internacionalne revije *Signal* glasila beogradske signalističke grupe i već ranije formiranog pokreta. Taj broj pored manifesta signalizma donosi i dve selekcije: strane konkretne i vizuelne pesnike i jugoslovenske signaliste. Časopis je učinio mnogo za afirmaciju signalizma kao specifičnog stvaralačkog pokreta koji se razvio u našoj kulturi. Pored časopisa osniva se i Signalistički dokumentacioni centar s ciljem da prikuplja materijale i prati kretanje ne samo signalizma, već i ostalih avangardnih struja u svetu.

Signalisti razvijaju aktivnost posebno na međunarodnom planu. Povezuju se sa nizom grupa, revija, galerija i više stotina umetnika iz Istočne i Zapadne Evrope, Severne i Južne Amerike i Australije. Objavljuju svoje priloge u stranim glasilima, antologijama i zbornicima. Već krajem sledeće (1971) godine, u okviru novosadskog *Uj Symposiona*, izlazi i prva antologija signalističke poezije sa dvadeset autora. Istovremeno, u dva broja beogradskog *Studenta*, u redakciji Jovice Aćina, štampan je izbor stranih i domaćih pesnika eksperimentatora.

Godina 1972. značajna je za signalizam, i nova literarna strujanja u Jugoslaviji, zbog pojave knjige vizuelnih tekstova *Strip-stop* Oskara Daviča, radikalnog avangardiste, najinspirativnijeg i najradoznalijeg našeg stvaraoca. Pišući o Daviču i pitajući se šta je, u stvari, fenomen Davičovog pesničkog nastupa u celini — kritičar Ostoja Kisić je kazao da je reč o pesniku koji je od knjige do knjige „neponovljiv i po sebi i po drugima.“

U pogovoru svojoj zbirci, koja je nastala u saradnji sa slikarom Predragom Neškovićem, Oskar Davičo piše: „O drugoj se slici radi, drugim konotativima. U pitanju je lik nečeg, nekog koji bi, ne postojeći, još mogao možda da bude. Ne laskajući nikom i ničem, ni u preverbalnoj zoni ništa time

ne desituira čoveka. Sve što mu pripada, obema nogama stoji čvrsto ukopano u tle vremena i prostora, odnosa u zajednici i stava prema njoj i njima. Ako tako nešto opravdava umetnosti, zašto ne bi i ove napore Predraga Neškovića i moje. Na odlasku od reči; i na povratku njima. Na putu stalne negacije datog radi punijeg potvrđivanja i u duhu života sve oslobođenijeg snažnih pritisaka iscrpenih mitova. Sve snažnijih što su iscrpeniji i lakši u svojoj lenjoj osećajno–misaonoj repetitivnosti. To ne znači da bismo hteli lišiti sebe i druge ičeg što nas tekuće tvori. Najmanje ljudskosti mitski saznajne moći. I kad hoće da i slučaj stavi u službu namernog čoveka. Uvek u nameri daljih oslobađanja.“

Na kraju, prateći istorijat razvoja konkretne, vizuelne i signalističke poezije, potrebno je da istaknemo i rad istoričara umetnosti i likovnih kritičara Biljane Tomić Denegri i Jese Denegrija, koji tokom 1969. i 1970. u Beogradu organizuju nekoliko pesničkih izložbi i pišu o istraživanjima na ovom planu kod nas i u svetu.

Isto tako od značaja je angažovanje Bogdanke Poznanović, likovnog pedagoga i avangardnog umetnika, i Dejana Poznanovića, prevodioca, koji deluju preko Tribine mladih i časopisa *Új Simposion* u Novom Sadu, inspirišući niz mlađih vojvođanskih eksperimentatora.

Pregled avangardnih kretanja u svetu i u našoj zemlji, tokom poslednje dve decenije, uverava nas da do sada u istoriji svetske literature nije bilo pesničkih strujanja tako masovnih i tako internacionalnih kao što su to konkretna, vizuelna i signalistička poezija. Tome su nesumnjivo doprinela i nova sredstva komunikacije koja čine sve da se čovek ne oseća nacionalno izolovanim. „Ljudi su sve manje određeni nacijom, nacionalnim jezikom, a sve više funkcijom koju zauzimaju u društvu i svetu.“ Definišući svoju „Totalnu poeziju“, Adrijano Spatola kaže: „Ona živi prema svetu, ide prema svetu, kreće se. I zbog tog otvaranja, totalna poezija ima svoju prvu i ogromnu prepreku u nacionalnoj poeziji. Razne

nacionalne poezije žive od predrasuda i baziraju se iznad svega na ubedenju da je jedini instrument širenja, na drugu stranu granica i carinarnica, prevod. Ali te granice i carinarnice su stvarne barijere; samom činjenicom da postoje, i da postoje čak i za poeziju, pokazuju da su još čvrsto na stadijumu plemena. Možda je totalnoj poeziji poveren ogroman zadatak: uništiti nacionalizme, uništiti privatnu koncesiju kulture...“.

Radikalno nova pitanja i novi estetski procesi koje su pokrenule konkretna, vizuelna i signalistička poezija pokazuju da su one logičan rezultat evolutivnih tokova književnosti, u skladu sa razvojem civilizacije. To je poezija budućnosti, kako je već jednom rečeno, koja je upravo počela.

1973–1976.

Tokovi signalizma

Počeci signalizma¹ vezani su za 1959. godinu i pokušaje da se u našu poeziju, gde su do tada suvereno vladali principi neoromantizma i zakasnelog simbolizma, unesu novi tonovi primereni elektronskoj i tehnološkoj civilizaciji.

Ti su počeci bili vezani za jezik i napore da se poezija revolucionije uvođenjem svežih, još literarno neistrošenih jezičkih amalgama egzaktnih nauka: fizike, biologije, hemije, astrofizike i matematike. Tako je i prvobitni naziv ovih kretanja — scijentizam.

Već naredne godine scijentistička poezija iskoračuje izvan jezika i daje prve vizuelne plodove inspirisane Apolinеровim kaligramima. U godinama 1962. i 1963. ona sve više insistira na egzaktnom. Nauka se definiše kao sredstvo poezije i ukazuje se na to „koliko je bilo veštačko i apsurdno podvajanje poezije i nauke“. Ajnštajnova teorija relativiteta proglašava se za najveću poemu modernog doba ispevanu u slavu čoveka, a osnovna matematička formula te teorije $E=mc^2$, označena je kao vrhunska metafora. Pronalaze se strukturalne analogije između poezije i već spomenutih grana egzaktnih nauka, pri čemu se između reči pesme i elektrona u fizikalnom, protoplazme u biološkom i planeta u astrofizičkom smislu stavlja znak jednakosti. Pesa je izjednačena sa atomom, ćelijom i Sunčevim sistemom. Ritmu pesme odgovaraju sile koje drže elektrone, život i gravitacija. Uvode se matematičke i druge formule u poeziju i vrši geometrijsko–algebarska analiza poezije, života i smrti kao osnovnih i datih veličina. Pesa, dakle, postaje magična formula života i kosmosa, i njena značenja u ovom trenutku daleko prevazilaze uske literarne okvire. Ona želi konačno da vrati izgubljeno jedinstvo sa naukom, jedinstvo pevanja i mišlje-

nja iz doba Antike i velikih poema Empedokla, Hesioda i Lukrecija. Čezne za sveobuhvatnom slikom sveta u čijoj će osnovi biti ona sama kao analogon atomu, životu i svemiru.

Taj prvobitni tok signalizma (pod nazivom scijentizam) traje usamljeno i u okeanu povampirenog neosimbolizma i tradicionalizma tih godina, gotovo neprimećeno u našoj literaturi. Godine 1968. i 1969. prelomne su za signalizam. Objavljuje se MANIFEST PESNIČKE NAUKE („Polja“ broj 117–118, 1968.) koji u sebi sumira sva iskustva prethodnog perioda. Iste se godine piše a iduće objavljuje tekst MANIFEST SIGNALIZMA (REGULAE POESIS) koji daje osnovu za formiranje borbenog avangardnog pokreta s ciljem da zahvati i revolucioniše sve grane umetnosti (posebno literaturu i likovne umetnosti) otvorivši nove procese u kulturi radikalnim eksperimentima u jednoj permanentnoj stvaralačkoj revoluciji na koju je posebno uticala nova tehnološka civilizacija. Te se postavke još detaljnije razrađuju i preciziraju u trećem manifestu SIGNALIZAM („Delo“, broj 3, 1970.) gde se daje prva opširnija definicija signalizma kao i detaljna klasifikacija novih pesničkih oblika.

Signalizam proširuje svoju bazu koja se do tada oslanjala samo na nekoliko već spomenutih grana egzaktnih nauka i uključuje: kibernetiku, teoriju informacije, fenomenologiju, teoriju igara, strukturalnu lingvistiku i dr. Dok je u prvoj fazi očigledno nastojanje da se u poeziju unesu pojedini delovi naučnih jezika, druga je karakteristična po tome što se određenim matematičkim modelima iz statistike, teorije igara, kombinatorike i kibernetičkim metodama (mašine) razbijaju šablони govornog i tekućih pesničkih jezika i otvaraju nove još nesagledive mogućnosti eksperimentisanja u verbalnom vizuelnom i foničkom. Jezik postaje u pravom smislu te reči materijal koji pesnik ponekad u programiranom igračkom zanosu upotrebljava da bi proizveo svoja dela. Za ovu fazu karakterističan je i nagli razvoj vizuelne poezije koja je do tada samo rudimentarno egzistirala u pokretu.

Tih godina signalizam konačno izlazi iz anonimnosti koju mu je bila nametnula naša literarna situacija. Kulturna javnost počinje se interesovati za pokret. Osnivaju se signalističke grupe, i sve je više mladih ljudi: pesnika, slikara, dizajnera i istoričara umetnosti, koji stvaraju primenjujući signalističke ideje u revolucionisanju umetnosti.

Signalisti se povezuju s avangardnim umetnicima iz celog sveta i sudeluju na mnogobrojnim izložbama konkretne i vizuelne poezije, objavljuju u časopisima, zastupani su u međunarodnim antologijama.

Godine 1970. pokreće se Internacionalna revija SIGNAL kao glasilo pokreta. Časopis već u prvom broju objavljuje izbor stranih konkretnih i vizuelnih pesnika i jugoslovenskih signalista. Program časopisa zasniva se na aktivnoj borbi za afirmaciju novih ideja u literaturi i umetnosti. Pojava SIGNALA bila je u svetu pozdravljena kao nesumnjiv doprinos avangardnim kretanjima.²

Prva signalistička antologija pojavljuje se 1971. u izdanju mađarskog časopisa „Új Symposion“ iz Novog Sada na mađarskom i srpskohrvatskom jeziku i donosi radove, vizuelne pesme dvadeset autora.

Već u ovoj antologiji vidljivi su napori, a i rezultati postignuti u jednoj od grana signalizma, signalističkoj vizuelnoj poeziji. Većina autora pronašla je sebe u novoj umetničkoj i literarnoj disciplini i vrlo sigurno operiše njenim materijalnim elementima, slovom, grafičkim znakom i prostorom kao jednim od konstitutivnih delova.

Vizuelna poezija destruiira jezik i tradicionalističko poimanje literature i umetnosti. Ide, kako bismo kazali, od značenja prema znaku rušeći semantičke tvrđave pisma i gutenbergovske civilizacije. Linearni sintaktički i gramatički lanci tekstova su razbijeni, stvaraju se „tekstualne površine“ gde dolazi do izražaja njihova višedimenzionalnost. Tako je otkriven znak kao bazični model ne samo nove poezije nego i čitave civilizacije na koju ona može računati. Semiotika je

zamenila semantiku. Semiotska analiza postala je ključ za razrešavanje specifičnih estetskih poruka.

Prikazujući taj izbor naših pesnika čileanski avangardist Guillermo Deisler kaže: „U glavnim se crtama procenjuje potpuna udaljenost po mogućim problemima sadašnjeg društva kao što su rat, seks, užasne kontradikcije između nerazvijenih i visoko razvijenih, između masovne potrošnje i manipulacije masama. Gotovo kod većine postoji duboka težnja za izlaženjem iz sistema linijske, isključivo literarne komunikacije, za ostvarenjem prednosti otvorenijeg saobraćanja. Preokupacija očiglednija u sistemu znakova kao medija za rušenje idioma gde se utvrđuje ustanovljeno. Velika upotreba slova kao vizuelnog elementa, ne zvukovnog (Andrić, Jevtić, Đorđević, Paripović, Janković, Jovanović, Stojiljković, Matković), ni literarnog, iako ga takođe srećemo i kako nam nudi zvukove, kao u konkretnoj poeziji (Todorović, Rošulj). Kaligramske pesme (Rešin, Todorović), pesme u procesu (Mađar, Vukanović, Matković, Todorović, Poznanović) uvek u vrlo inteligentnoj, intelektualnoj liniji pokreću više nego išta alternativu pesničkog jezika...“ „Ta alternativa jugoslovenskih pesnika, zaključuje ovaj autor, pokazala bi se, definitivno, kao inteligentna šansa izmicanja linijskim manipulacijama pisanja i osiguranja drugačijih mogućnosti, u najboljem slučaju kao zaštitnica čitanja današnjim i budućim čitaocima.“

U toku narednih godina signalizam se razvija i postiže zavidnu afirmaciju ali isključivo na međunarodnom planu.³ Domaća kulturna javnost još je nepoverljiva, a delom pruža veliki otpor i oštro napada sve što nosi znak signalizma.

U samom pokretu dolazi do neke vrste raslojavanja. Pojedini umetnici sve se više približavaju land artu i konceptualnoj umetnosti. To je raslojavanje, međutim, manje-više formalne prirode, jer i ti umetnici u svom daljem angažovanju zapravo samo razrađuju neke od osnovnih postavki signalizma. Karakteristično je za pojedine od njih (Zoran Popo-

vić, Marina Abramović) da tek u ovoj fazi insistiraju na tehnološkim i egzaktnim momentima u svojim akcijama, što nije bio slučaj u njihovoj prvobitnoj poetsko-vizuelnoj fazi.

Jedno od veoma zanimljivih dela u okvirima signalizma ostvaruje Vlada Stojiljković. Služeći se inventivno elementima kolaža, dizajna, grafike i crteža on, oslobođen tabua i konvencija, stvara sasvim novo i uzbudljivo znakovno pismo. U svom tekstu „Signalizam kao avangardni pokret“ (1971) Stojiljković naglašava da signalist „ne piše o datoj temi nego je prikazuje, ili pokazuje njenu suštinu različitim aranžmanima slova i simbola. Svrha takvog rada pre svega je u tome da autor razbija okvire koje mu nameću pesnička, semantička, sintaktička, pa i pravopisna pravila, i upotrebljava neverbalni materijal da bi se mogao totalno izraziti.“

Sintaksa Stojiljkovićevog pisma posebno u vizuelnim pesmama: „Horoskop“, „Nacrt za mehaničku pticu“, „Transplantacija I“, II i u antologijskom delu „Uper case/Lower case“ podignuta je na metalingvistički nivo. Njene odrednice su u semiološkom polju. Osnovni su mu komunikacioni kanali i nosioci estetskih poruka znak i slika sa čitljivim i konkretnim dejstvom.

I za poeziju Žarka Rošulja veoma je važno vizuelno poimanje, jer se u pojedinim momentima u pesmi potpuno prekida krhka veza sa verbalnim i uspostavlja apsolutna dominacija znaka. Njena vizuelna sintaksa, kojom pesnik određuje tokove svojih misli i asocijacija u prostoru, što takođe postaje deo sveobuhvatne i neobuzdane tiposignalističke igrarije znacima, slovima, delovima reči i rečima, traži jedno sintetičko-ideografsko umesto analitičko-diskurzivnog razumevanja.

U svojim prvim signalističkim pesmama Žarko Rošulj je bio veoma blizak nekim ostvarenjima baroknog i manirističkog evropskog i srpskog pesništva sedamnaestog i osamnaestog veka (carmina figurata, pesme u obliku predmeta i životinja, posebno: paun, konj, ptica i druge). Ovde je taj pe-

snik očigledno našao inspirativne korene u grafičkim eksperimentima jedne u našoj književnosti još uvek zapostavljene i nedovoljno ispitane struje srpskih baroknih pesnika: Orfelina, Trojičanina i Venclovića.

U sledećim fazama Rošulj sve više prihvata moderna istraživačka iskustva, kako brazilske škole konkretne poezije, tako u najvećoj meri i ona specifična iskustva i odlike signalističke vizuelne poezije koja su i omogućila da signalizam kao poseban stvaralački pokret, koji se razvio u Jugoslaviji na nešto drugačijim teoretskim postavkama, zauzme visoko i značajno mesto u svetskim avangardnim kretanjima.

Pojava „Bele knjige“ Milivoja Pavlovića, mladog pesnika, signalističkog istraživača i novinara pobudila je nesumnjivu pažnju naše kulturne javnosti. Objavljena u svega pedeset numerisanih primeraka, kao signalističko izdanje, obimom od oko trista stranica najfinijeg štamparskog papira na kome nije utisnuta nijedna reč (izuzev kraćih predgovora i pogovora) ta knjiga je izazvala različite, a počesto i vrlo emotivne reakcije onih koji su imali prilike da je vide i „pročitaju“.

U početku zamišljena kao provokativni gest i napor da se ukaže na kritično stanje knjige i knjižne kulture u nas, ova knjiga–znak, igra belih pravougaonika jednog otvorenog sveta, ubrzo je prevazišla svoje prvobitne sociološke i kulturološke namere i okvire. Njome su se, da se izrazimo makluanovskim rečnikom, još više otvorila vrata ukidanju linijnosti i sledovnosti ljudske svesti i pronalaženju nelinejske logike isto tako slobodno kao što su se gradile neeuclidovske geometrije. „Jer svest nije verbalni proces, a fonetska pismenost u dosadašnjem razvoju ljudske kulture davala je isključivu prednost „lancu zaključivanja kao obeležju logike i razuma.“

Prepisujući nevidljivim i nemuštim znacima tamnu pukotinu između bića i jezika, „Bela knjiga“ Milivoja Pavlovića beleži ujedno i svoju nevericu u komunikativnost zatvorenih jezičkih sistema gutenbergovske galaksije na zalasku.

Ona je tu knjiga–međaš na granici dve civilizacije, civilizacije pisma i civilizacije slike. Umesto uklonjenog jezika, jezik samog bića knjige, eksplozija beline, prostora neopterećenih pismom, pismo neposrednog i vidljivog, neapstraktnog sveta činjenica i stvari.

Izazov je u njenoj nemuštoj čitljivosti. Ironija u tumačenju prepisanog sveta. Jer ona je ujedno i knjiga–svet koja svoj podrugljivi lik umnožava u hiljadama otvorenih očiju.

Gde prestaje metafizička groza i zbilja istoričnog i mitskog? Gde počinje ironija i igra ludičkog čoveka tehnološke ere?

„Bela knjiga“ iščezava kao produkt sačinjen od hartije i olovnih otisaka, a vraća nam se kao gotov umetnički oblik, delo čiji je samo spoljni, površinski veo izatkan od ćutnje. Njeno iskustvo je iskustvo pisma koje nestaje. Njene stranice su neponovljive kao još neispisane stranice svemira. Tu gde nema ni traga od pisma i pisanja, tu gde nas poražava prividno nevina čistota netaknute hartije, rađa se uzbudljivi splet znakova i značenja na ekranu jednog novog i drugačijeg univerzuma.

Istraživanja Bogdanke Poznanović kreću se u širokom dijapazonu od onih za mene poetsko–vizuelnih u njenoj knjižici „Stellata“, pa do land arta i konceptualnih intervencija („Feed–back poštansko „sandučće“, „Dah–disanje“ i drugi). U akciji „Kocke–reke“ vidljive su i još uvek igraju značajnu ulogu znaci i reči. U osnovi projekta „Feedback poštansko sandučće“ je komunikacija, zapravo informisanje (način je prepušten učesnicima projekta) o jednom možda ne presudnom, ali zato ne i tako nevažnom delu (sredstvu) informativnog sistema. Veoma je zanimljivo i delo „Computertapebody“ gde je upotrebom kompjuterske trake, dijaprojektora kao posebnog medija i tela učesnika akcije s vidljivim scenским akcentima ostvarena jedinstvena informativno–značenjska i gestualno–poetska celina.

Svoj istraživački rad na signalističkom planu Zoran Popović započeo je typewriter pesmama iz 1969. godine. U toku 1971. u Zagrebu, radeći na jednom kratkom filmu, on iscrtava seriju sugestivnih slovno–vizuelnih struktura s projektom takozvanog „Signalističkog sata“. Narednih godina rad toga autora posebno u projektu „Aksiomi“ zadire u oblasti prostornog, telesnog (Body art) i konceptualnog.

Marina Abramović isto tako počinje signalističkom vizuelnom poezijom („Dim“ i „A“ iz 1970. godine, i nizovima projektovanih slova „Ulaženje u kvadrat“, „Izlaženje iz kvadrata“, „Projekcija B“ i drugi). Posebno su interesantni njeni Zvučni ambijenti u kojima pokušava da ostvari sintezu prostorno–vizuelnog i sonornog, a u poslednje vreme i akcije gestualne poezije.

U radu Neše Paripovića nije bilo spektakularnih zao-kreta i lomova kao kod prethodnih umetnika. Od samih početaka on smireno i studiozno istražuje znak i funkcije znaka u njegovim najraznovrsnijim oblicima.

Prva istraživanja Slavka Matkovića u domenu su vizuelne poezije. Kasnije njegova interesovanja znatno se proširuju. Od značaja je i Matkovićev rad na signalističkom stripu koji on i posebno teoretski obrazlaže.

Književni kritičar Ostoja Kisić već godinama prati signalistički pokret. U poslednje vreme on najavljuje svoju obimnu studiju o signalizmu pod nazivom VELIKA RASPRAVA. U toj knjizi (na nekoliko stotina strana) naročito se izučavaju počeci signalizma, kao i odnosi ovog našeg avangardnog pokreta sa tradicionalizmom koji je šezdesetih godina bio zahvatio srpsku kulturu. Posebno su zanimljivi Kisićevi vizuelni radovi pod nazivom „Motivi iz istorije književnosti“, gde on na jedan humoran način prikazuje i iznosi pojedine probleme, motive i mitove iz naše bliže i dalje književne istorije.

Pesnik starije generacije Ljubiša Jocić, (ranije pripadnik nadrealističkog pokreta), priključuje se 1975. godine sig-

nalizmu svojom knjigom MESEČINA U TETRAPAKU, u kojoj su gotovo u potpunosti ostvarene neke od postavki signalističke tehnološke poezije. Kritičar Aleksandar Petrov prikazujući tu knjigu kaže da „Ljubiša Jocić piše jezikom tetrapaka.“ A to je „jezik savremenog potrošačkog društva i medija masovne komunikacije“ jednom reči tehnološki jezik.

Raspravljajući o signalizmu u svom tekstu „Znaci vezani za samu realnost“ („Politika“, 7. 8. 1975) Jocić polazi od činjenice „da signalizam, kao i mnogi „izmi“ koje je istorija već potvrdila ima značajno mesto u razvijanju čovekove kreacije, teorije i prakse.“ Po njemu ovaj naš avangardni pokret je rođen „U vatrama elektronike i gromovitim snagama atoma, u dvostrukoj prirodi elektrona (materijalnoj i spiritualnoj), u zakrivljenim prostorima četvorodimenzionalnog sveta. Signalizam istražuje način da pokrene ljudski mozak, čija se sposobnost tek deset posto upotrebljava, da one svoje još neispitane predele, onih ostalih devedeset posto, upotrebi za kretanja u tim novim predelima koje nagoveštava tehnološko društvo.“

Interesantan je i slučaj Spasoja Vlajića koji startuje u signalizmu još 1969. godine sa još nedovoljno zreloom i neizbrušenom scijentističkom poezijom da bi kasnije, kako sam kaže, inspirisan nekim otkrićima iz prvobitne faze signalizma, posebno onim u knjizi PLANETA, pristupio pomnom proučavanju jezika sa egzaktnih stanovišta.

Ispitujući intenzitet značenja glasova u našem, a i u nekim drugim jezicima, Vlajić je došao do saznanja „da je odnos jezika i pojave koju on opisuje zasnovan na uzajamnom prožimanju energije kojom ta pojava deluje na čula i mesta pojave u mentalno-fizičkoj strukturi sveta.“ Zapravo Vlajić je uspeo da dođe do nekih zakonitosti, korelacionih jednačina, na osnovu kojih se iz samog naziva za boju (na primer: crvena) može odrediti i njena frekvencija, odnosno energija. Tako je, prema njegovim rečima, i činjenično dokazana jedna od osnovnih postavki drugog manifesta signali-

zma REGULAE POESIS: 1.8.1 „Signalistička poezija će označiti potpuno oslobađanje energije jezika.“ Jer „energija naziva je delom u funkcionalnoj zavisnosti sa energijom stanja koje opisuje. Navedene činjenice ukazuju na realne mogućnosti potpunijeg oslobađanja energije jezika.“

Dobrivoje Jevtić, Milorad Grujić, Rade Obrenović, Boda Marković, Zvonimir Kostić Palanski, Miroljub Kešeljović, Jaroslav Supek i Branislav Prelević intenzivno rade na signalističkoj vizuelnoj poeziji. Mladi pesnici Slavko M. Pavićević i Miodrag Šuvaković istražuju, kako u jeziku, tako i u drugim otvorenim i razuđenim predelima signalističke umetnosti.

Slobodan Pavićević („Silikati cveta“ 1973) i Slobodan Vukanović („Zvezdano perje“ 1975) svojim knjigama okrenuti su planetarnim i kosmičkim iskustvima signalizma. U ovome posebno prednjači Slobodan Pavićević koji u pesmama, spojevima egzaktnog jezika fizike, hemije, matematike i arhaičnog govornog idioma, uspostavlja, gradi i ispituje fantastične, vanzemaljske svetove. To je poezija nove ere istraživača i osvajača svemira gde se pored mašte i razuđene imaginativnosti koriste najnovija saznanja i otkrića nauka i tehnologije.

Predraga Šiđanina, Lasla Salmu i Nikolu Stojanovića zanimaju konceptualna traganja.

Rezultati signalizma i signalističkih ideja, kao što smo mogli videti iz ovog kraćeg hronološkog pregleda, najvidljiviji su u likovnim umetnostima i literaturi.

Umetnost i umetnički čin su demistifikovani. Umetnost je označena kao ludizam, igra čoveka u kosmosu pod stalnom pretnjom entropijske lavine, haosa i bezobličja. Metafizički, teološki red se raspao, uspostavljeni su novi višedimenzionalni prostori: slobode, igre, istraživanja. Umetnost je igra i imaginiranje, moć čovekova da prevaziđe sopstveno otuđenje i da krene na put „totalne ekspanzije“ u kosmos, u svet.

Prihvaćena je stvarnost tehnološke civilizacije i posebna uloga čoveka u elektronsko–planetarnom prostoru egzistiranja. Tehnologija je pružila umetnosti nova sredstva, čoveku, umetniku nove mogućnosti osvajanja, intuitivne nadgradnje nad stvarima, predmetima sopstvene produkcije. Mašine su za signalizam sredstva kojima čovek još više oslobađa svoju maštu, svoju imaginaciju. Procesi komuniciranja biće sve intenzivniji, broj informacija, skladišta znanja, veština, sve veći za pospešivanje te osvojene slobode, igre, neizvesnosti istraživanja. Informacije će teći bez posrednika. Biće pune i iznenadne u svome zračenju. Neće se gubiti u kanalima prerađivača, šumovima otpornika. Signalistička umetnost postaće univerzalna sa kompleksnim, odredljivim, ali ne i zatvorenim pismom. Ona će ukazivati na „bitno mišljenje“ kao na nužnost u jednom kosmosu borbe i osvajanja. Osvajanja smisla, lepote organizovanog nereda. Tu gde je napon na svakoj tački tela, teksta, dela ogroman i uvek preta da prsne i ponovo sve baci u mrtvilo obezljudene entropije. Biće to poigravanje sa stvarima, svemirom, sopstvenom smrću.

U signalizmu se ukida većina dosadašnjih (tradicionalnih) načina izražavanja, menjaju se jezici, sistemi, sredstva komuniciranja shodno novooznačenim funkcijama umetnosti. Umetnost se desubjektivise. Paralelno sa skidanjem mitskog i mistifikatorskog oreola naglašena je i njena masmedijalnost i potrošljivost. Ali to ne znači i njenu banalizaciju, njeno utapanje u svakodnevno, njen kraj. To što sada pruža „bezbroy mogućnosti realizacija“, što nije jedinstvena i uzvišena, sakralizovana, što „više ne daje konačna rešenja“, što eksperimentise, koriguje, neprestano traga za novim, što pruža jednu mozaičnu, diskontinuiranu, a ne celovitu strukturu i sliku kosmosa i sveta, ne znači da ona više nije umetnost, da je antiuemetnost. Naprotiv, odbijajući da se kreće u krugu: Apsolutnog — Transcendentalnog — Mita; odbijajući da bude „posvećena“, signalistička umetnost skida masku sa lica mumificirane tradicionalne umetnosti i njenu „svetu“

nemoć uništava stvaralačkom subverzijom i gradilačkom akcijom. Na taj način signalistička umetnost postaje mnogo bliža životu. Ona je deo tog života, stvarnosti, jedan je od njenih oblika, mnogo kondenzovaniji, sa jasno ocrtanim obrysima, organizovaniji ali i agoničkiji, refleksivniji i kritičkiji od ostalih oblika; nabijena mnoštvom informacija, ona je znatno više negentropična nego što je to sama stvarnost

U poeziji se u signalizmu, što se eksperimentisanja tiče, najdalje otišlo. Tu su i rezultati veoma raznovrsni.

Prva scijentistička faza, kao što smo mogli videti, uslovlila je jednu sintezu egzaktnih jezika sa jezikom poezije. Nauka je određena kao jezik jezgra i strukture materije i univerzuma; dotadašnja poezija kao jezik odnosa čoveka i spoljašnjeg omotača, ljuske univerzuma. Nova scijentistička poezija predstavljala bi jezik čoveka, jezgra, strukture univerzuma, materije i njihovih međusobnih prožimanja. Jezik te poezije je amalgamna supstanca gde već možemo nazreti konture drugačijeg ustrojstva sveta. To je svet planetarnog i kosmičkog, čudesnih zakona obnovljenog života, neiscrpnih energija na umirućim zvezdama.

Materija, energija, igra, osnovni su elementi ove poetike i njome tek ustanovljenih svetova. Požudne igre nebeskih tela u kojima je začetak svakog rađanja. Ljubavne igre planeta privučeni univerzalnim (kosmičkim) zakonom ljubavi, gravitacijom. One ne mogu odoleti tom zovu, grču koji u njima pojačava žeđ za osvajanjem novih prostora. Njihov jezik je jezik energije koje će tek dovesti do kataklizmatičnog, rušilačkog, da bi u tom novonastalom haosu tame i materije došlo do oslobađanja moćnih gradilačkih metaenergija.

Rušilačko, kaos, gradnja, lutanje. Jezik je sada sve, jer reč u signalističkom svemiru ima četiri dimenzije. Od nje može nastati čak i život, kao što je nastao od belančevina. Amalgamisani, sintetizovani jezik poezije i nauke osnovna je hrana tog svemira. Ali ne i fetiš. On ne sme biti sakralizovan, i sam je podložan razaranju, subverziji, prividnom hao-

su svog entropičkog bića. Ljubavna energija u rečima, glasovima, monemama i fonemama te poezije postala je eksplozivna i ona se „razoružavši logiku“ raspala na usamljene, lebdeće, lutalačke reči, znake, grafikone, linije što zakrivljuju prostor. U tom raspadu, destrukciji tek rođenog zvezdanog jezika treba tražiti i prave začetke signalističke vizuelne poezije, koja nije nikako uneta spolja, već je nastala u samom tkivu (telu) signalizma.

Destrukcija jezika i svođenje poezije na sam znak postaće osnovna odlika signalističke vizuelne poezije. Taj rasap jezika, redukovanje njegovih semantičkih vrednota, može se pratiti od prvih pokušaja u scijentističkom periodu, pa sve do velikih vizuelnih ciklusa u drugom periodu, kada vizuelna poezija izbija u prvi plan signalističke eksperimentacije.

Prvo se razbija veza i značenje između reči i sintagmatskih delova rečenice i stiha. Reči se usamljuju, traže smisao u prostoru, koji sada postaje neodvojivi i čitljivi deo teksta. Verbalno i vizuelno prepliću se u neočekivanim igrama belina i jezičkih značenja. Oslobođena jezička energija preplavljuje pesmu. U prvi plan su stavljena materijalna svojstva jezika. Insistira se na obrtima, variranju, nagomilavanju pojedinih elemenata. Reči se slobodno izdvajaju iz razbijenih celina, često postaju samo znaci raspoređeni u prostoru, a ne i stvarni nosioci sadržaja. One su objekti jednog intuitivno–ludičkog procesa ponekad pospešenog prethodnom upotrebom matematičkih modela i metoda stvaranja. Pojedine reči raspadaju se dalje na svoje konačne, atomizirane strukture slova i prepliću tankim nevidljivim nitima sa svim okolnim elementima koji ispunjavaju prostor vizuelne pesme: znacima, preostalim rečima, egzaktnim simbolima, kolažima. Tekst teče divergentno, u svim pravcima, on je rasut, linijnost i jednosmernost pisma je razorena. Zapažamo njegovu polivalentnost i višedimenzionalnost. Sintaksa je ukinuta. Semantika prigušena, poprima drugačije oblike, ili se i ona ukida. Komunikativne funkcije ove poezije, međutim,

dobijaju nove izvore. Uspostavljaju se translingvistički i metalingvistički sistemi odnosa. Tekst se, u ponekoj pesmi još može pratiti (čitati) ali s prekidima i zastojima. U tkivu teksta slobodno se istražuje. Naglašena je njegova prostranost. Čitanje je neposredno povezano sa posmatranjem, izdvajanjem i ukrštanjem pojedinih konstelacija u vizuelno-verbalne celine. One dalje podstiču čitavu mrežu asocijacija. Uočljive su i nove dimenzije značenja koje dobija jezik oslobođen u prostoru. Tu dolazi do punog izražaja i ona samostvaralačka energija jezika na kojoj se u signalizmu više puta insistiralo. Reči su sada u tekstovima mnogo samostalnije, ali zato i lakše zamenljive. One nisu više okamenjene u sintagmama ili stihovima i rečeničnim nizovima. Sloboda, prostor i posmatračeva (čitaočeva) invencija omogućuju jednu neprekidnu, kaleidoskopsku igru konstituisanja, preobražavanja i raspadanja značenja.

Pored vizuelne poezije, kao značajne novine kojom signalizam obogaćuje našu literaturu, pojavljuje se i kompjuterska (poezija).

Istraživanja u umetnosti pomoću kompjutera relativno su novijeg datuma. Počinju negde sredinom i krajem pedesetih godina, prvo u muzici a nešto kasnije i u slikarstvu. Rezultati koji su postignuti u slikarstvu dosta su poznati. U literaturi, međutim, nije se mnogo istraživalo na ovaj način, a i ono malo tekstova dobijenih pomoću kompjutera nije tako bučno prodrlo u javnost kao što je to bio slučaj sa mašinskim eksperimentima u drugim umetničkim granama.

Mašine, kao stvaralačke instrumente koji između ostalog inspirišu umetnika na rad, a često i realizuju umetnikovu ideju, signalizam uvodi tokom 1969. godine proizvođači pomoću određenih programa kompjuterske tekstovi. U tim prvim programima, a i u svim kasnijim realizacijama signalističke kompjuterske poezije, koristi se generator slučajnih brojeva za koji su pojedini naučnici i teoretičari već kazali da je veoma sličan ljudskoj intuiciji.

Sva takva istraživanja vršena su u jeziku i pomoću jezika. Određen broj reči, grupa reči, sintagmi, programiran je i prepušten mašini na realizaciju. Reči i sintagme najčešće nisu birane slučajno, što se uostalom može videti i iz postignutih i objavljenih rezultata. Aleatorni elementi dolazili su do izražaja u radnom procesu mašine.

Dobijeni rezultati mogli su biti prezentovani bez intervencija, sa većim ili manjim intervencijama ili, što je bio najčešći slučaj, poslužili su kao inspirativna građa za pesnički rad.

Taj se rad razvijao u dva pravca. Prvo: kompjuterski materijal podvrgavan je daljoj obradi pomoću specijalnih tabela slučajnih brojeva, ili, pak nizova brojeva spajanih po jednoj matematičkoj shemi iniciranoj slučajem, ali pravljenoj sa izvesnim zakonomernim intervencijama. Tu je u pomoć dolazila matematička kombinatorika.

U drugom slučaju, za razliku od prethodnog gde je sloboda pesničke kreacije bila ograničena u izvesnoj meri shematizovanim matematičkim tabelama i nizovima brojeva, i gde su grupe reči spajane u celine (redove, stihove) po svim fenomenima matematičke slučajnosti uz naknadne razumljive i nužne intervencije, kompjuterski materijal je sasvim slobodno poslužio za možda komplikovanije „matematičke“ igre pesničke svesti i imaginacije. Činjenica je, ipak, da su ta svest i imaginacija bile uslovljene ne samo kompjuterskim jezičkim materijalom (produktima mašine), već i svim onim „metodama“ mašinske kreacije, svim onim nepoštovanjem jezika, jezičkih normi, obične ljudske i tekuće pesničke logike, koje je mašina u svom radu pokazivala, a koje su postepeno tokom rada, u većoj ili manjoj meri, postale sastavni deo pesnikovih napora u oslobađanju i obnavljanju jezika.

Vizuelna i kompjuterska poezija nisu jedini pesnički oblici kojima se signalizam manifestovao, mada je zahvaljujući baš njima možda i dopro do svesti jednog broja čitalaca i pratilaca naše savremene književnosti. To su najistureniji,

najvidljiviji, da kažemo čak i najglasniji oblici signalizma. Zbog svoje novine delovali su šokantno, pa su samim tim privukli i najveću pažnju publike i kritike. No signalizam u celini ne može se vezivati isključivo za vizuelnu i kompjutersku poeziju, pogotovu je nemoguće njegovo identifikovanje samo sa vizuelnom poezijom, što je u poslednje vreme izgleda postalo uobičajeno kod nekih kritičara.

Signalizam je kompleksan i razuđen stvaralački pokret u kome se manifestovala cela lepeza istraživačkih metoda i postupaka i oformilo nekoliko novih književnih i umetničkih disciplina. Jedna od njih je i permutaciona poezija. Ona je na izvestan način bliska kompjuterskoj, mada se u radu na permutacionim pesmama kompjuteri ne koriste, već se operiše po određenom matematičkom modelu sa svega nekoliko reči i sintagmi. Jezički elementi mogu se varirati do potpunog iscrpljenja brojčanih kombinacija modela. Ako uzmemo četiri elementa, ta se mogućnost iscrpljuje sa šesnaest varijanti od kojih svaka sadrži četiri stiha. Znači da mi od četiri reči njihovim permutiranjem, menjanjem položaja i odnosa, možemo načiniti šezdeset i četiri stiha. Jasno je da u permutacionoj pesmi reči gube mnoge od svojih funkcija i odlika koje inače imaju u standardnom govoru i tekućoj poeziji. Variranjem čini nam se da je moguće iscrpsti gotovo sve nijanse značenja nekih reči i pojmova koje one mogu poprimiti u različitim kontekstima i sprezi sa drugim rečima i pojmovima. To se, naravno, odvija u okvirima datog (malog) broja reči i određenog matematičkog modela čiji broj varijacija nije beskonačan. Takvim postupkom jezik se do kraja ogoljuje, skida mu se jedna po jedna ljuštura značenja, smisla, ispituju se sve mogućnosti da bi se najzad došlo do samog jezičkog jezgra.

Pesnik se ne mora pridržavati isključivo matematičkog modela. Broj varijacija može se smanjiti ili povećati. Često se smanjivanjem varijacija povećava estetska efikasnost nastalih stihova, jer prevelika ponavljanja mogu da za-

trpaju visoku informativnu vrednost pojedinih jezičkih spre-gova. Ponekad, dešava se upravo suprotno da nagomilanost i poduže kombinovanje tog malog broja jezičkih elemenata, tek na kraju permutacionog lanca dovodi do iznenadnog oslobađanja sve do tada brižljivo čuvane jezičke energije.

U fenomenološkoj poeziji najviše dolazi do izražaja nešto na čemu je signalizam, bar u svom glavnom toku, insi-stirao još od samih početaka — desubjektivizacija pesme i pesničke slike. Jezik je u fenomenološkim pesmama nemeta-foričan, zanemaruje se svaka subjektivnost, teži se opisu fe-nomena, bića, stvari, bez ikakvih opterećivanja univerzalnim i transcendentalnim.

U zvučnoj poeziji naglašava se glasovna supstanca pojedinih reči, uz pokušaj da se njome ispolji značenje cele pesme. To je značenje oformljeno na foničkom nivou, ali je istovremeno u neposrednoj vezi sa njenom morfološkom oznakom. Glasovne jedinice se izdvajaju i umnožavaju:

volimmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
volimmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
volimmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
volimmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

pa počinju da funkcionišu kao prenosni smisaoni mehanizam jednog, glasovnim grupisanjem formiranog izvora

asocijacija, ne samo zvučnih već i verbalnih i vizuelnih. Glas tu postaje nosilac značenja, smisla. Njegove akustične, intonacijske, vizuelne odlike, naglašenost, mesto u rečima, mogućnost kolaboracije i uticaja na ostale delove pesme (reči), iskorišćeni su za stvaranje sasvim novih poetskih oblika.

Šatrovačkom poezijom signalizam pokazuje dublje interesovanje za ekscentrične varijante našeg govora. Od toga su neodvojive još i humorna i protestna nota primetna i ranije posebno u kompjuterskim i stohastičkim pesmama.

Gestualna poezija označena je kao najradikalnija disciplina signalističkog pesništva. Pesnik tu peva svojim telom kroz gest i akciju. Telo postaje „sredstvo izražavanja“, jezik sveukupnog bića. Zajedno sa elementima koji ga okružuju ono čini prostor pesme. Telo je „naše opšte sredstvo da posedujemo svet“ (M. Merlo-Ponti). Sve polazi i vraća se njemu.

Gestualna pesma se stvara, najčešće, kombinovanjem različitih elemenata. To je dinamična akcija tela, govora, zvuka, vizuelnih, kinetičkih i drugih sredstava semiotičkog izraza. Katkad i sam auditorijum utiče na tok gestualne pesme svojim neposrednim učešćem. Tako se ostvaruje čvršća simbioza između izvođača akcije i njenih konzumenata.

Objekt pesme, takođe su napustile štampanu stranicu knjige. Upotrebom „stvari kao znakova“ (Jakobson) upućujemo se na jedno vanjezičko (u užem smislu) komuniciranje i doživljavanje pesničke poruke i sadržaja. Reči u objekt pesmama, kao uostalom i u kinetičkoj, delom vizuelnoj i gestualnoj poeziji, više nisu elementi kojima se komunicira. Osnovni nosioci ideja i poruka sada su objekti, predmeti preuzeti najčešće iz jednog tehnološkog fonda upotrebljenih i odbačenih stvari. Velike kutije sa ispražnjenim (iskorišćenim) sadržajem za mašinsko pranje rublja, kolutovi izbušenih kompjuterskih traka, plastične kese sa utisnutim reklamnim tekstovima, bočice od lekova, kutije potrošenih pomada, bebi pudera i losiona, mirisne flaše šampona, paketi kompu-

terskih kartica, razna ambalaža, plastične čaše i činije od jogurta, mleka, mesa, voća itd., postaju ovde materijal za pesnika. On u njima interveniše, obrađuje ih, menja njihovu predmetnost, uspostavlja jedno interaktivno estetsko jezgro, mada najčešće ne ukida „semiotičko ispoljavanje“ predmeta iz ranijeg reklamno–potrošačkog diskursa.

Objekt pesme su materijalne činjenice koje nas podstiču, iritiraju, inspirišu svojim vizuelnim, taktilnim, prostorno–vremenskim, a katkad i upotrebnim vrednostima. Njihova funkcija, međutim, nije simbolska već sintagmatska.

Poslednjih godina u signalizmu započet je rad na stvaranju signalističke dečije poezije (Stojiljković, Palanski, Rošulj, Obrenović). Dalji eksperimentalni i istraživački napor signalista usmeren je sve više ka revolucionisanju dveju značajnih grana literature. To su pokušaji da se ostvare novi esejistički i prozni oblici. Manje podložne radikalnim zahvatima nego poezija, ove dve discipline snažno se opiru signalizmu, pa su bar zasad rezultati nedovoljno vidljivi. Ipak, neki rezultati nisu izostali, posebno prodorom vizuelnog u tradicionalne zabrane romana i eseja i njegovoj uspešnoj sintezi sa verbalnim.

Iz prethodnog izlaganja mogli smo uočiti da je signalizam krajnje otvoren i veoma kompleksan umetnički sistem. Njegovo živo tkivo čine niz događaja, akcija, radova, dela u sintezi programiranog i intuitivnog ludizma. Tokovi informativne energije pristižu u ovaj sistem u najraznovrsnijim oblicima da bi se kroz proizvodni ludički proces pretvorili u estetsku energiju (informaciju).

Svoju osnovnu funkciju signalistička umetnost vidi u „uvođenju novoga u svet“, stvaranju oblika i otkrivanju sadržaja koji će menjati svest ljudi. „Uspeh neke ideje, kako kaže Žak Mono, zavisiće u prvom redu od njene moći invazije, što je nesumnjivo u vezi sa njenom vlastitom strukturom, sa njenom sposobnošću da gospodari drugim idejama ili da ih asi-

miliše, ali je bez neposredne relacije sa selektivnom vrednošću koju ta ideja ima za čoveka ili za grupu koja je prihvata.“

Presudne zadatke signalizma vidimo u prevazilaženju granica realnog, pomeranju međa postojećih i traganju za novim jezicima umetnosti.

Iako se suprotstavlja celokupnoj tradiciji i tradicionalizmu signalizam nije nikada bio na pozicijama anti umetnosti, još manje na pozicijama anarhične, negradilačke negacije umetnosti. Deviza signalizma oduvek je bila permanentno revolucionisanje bića umetnosti, jer kao što je to već više puta rečeno: „Umetnost bez eksperimenta je mrtva“, a bez radikalnih obnavljanja njen duh postaje jalov.

Naša civilizacija pružila je umetnicima, kako nova sredstva opštenja i izražavanja, tako i ogromne prostore u kojima se tim sredstvima može eksperimentisati. Prihvatajući ta nova sredstva i ulazeći u te drugačije prostore signalizam teži da se izrazi, pre svega, kao planetarna umetnost. Svoje estetske nazore on zasniva na nekim rezultatima egzaktnih nauka, teoriji informacije i znaku (signalu) kao bitnom obeležju planetarne epohe. Po tome je i ovaj naš avangardni pokret okrenut budućnosti u kojoj vidi sve veći porast negentropičnosti, informativnosti i stvaranje masmedijalnih oblika sintetičke i hibridne umetnosti prilagođenih drugačijoj (razuđenijoj) svesti i senzibilitetu. Komunikacioni lanci u takvim uslovima sistema koji se sami regulišu pod pritiscima totalne informativnosti ne mogu se prekidati niti zatvoriti. U mehanizmu komunikacije je povratna sprega koja onemogućava stvaralačku pasivnost. Svest i čitavo biće umetnika neprekidno je iritirano protocima inspirativnih informacija. Krug „bitka u igri“ je otvoren. Čovek, umetnik u neposrednom je dodiru sa čitavim kosmosom. Taj svemir informacija sada je u funkciji stvaranja, kontinuiranog istraživanja.

U ovom trenutku teorija informacije pojavljuje se kao važan činilac za dalje dijalektičko sagledavanje signalističke umetnosti. U najširem smislu ta teorija analizira procese

odašiljanja i primanja informacija, kao i reakcije koje prate njene tokove. Sama informacija već je postala fizikalna vrednost i poprimila univerzalno obeležje slično pojmovima: mase, energije i materije.

Merna jedinica informacije je bit. To je „atom komunikacije“, odnosno najmanja količina elemenata u jednoj informaciji koja treba da dođe u receptor (prijemnik) da bi se pretvorila u opažanje. Princip prenosa informacije je isti kod živih bića i mašina. Upravo je ta analogija omogućila i otvorila neke od novih prostora za delovanje signalizma. To se naročito odrazilo i dalo rezultate kroz kombinaciju (simbiozu) intuitivnog i programiranog ludizma.

Informacija je univerzalan fenomen. Počev od genetike, čiji se osnovni postulati „baziraju na procesu transmisije informacije“, preko elementarnih do najviših oblika života, sva se živa bića kao „fenomeni samoorganizovanosti i samo-regulacije“ mogu posmatrati kroz složeni pojam informacije.

Francuski teoretičar Abraham Mol jedan je od prvih koji mehanizme teorije informacije primenjuje i u estetici. Gledano sa takvog stanovišta umetničko delo zrači određene informacije. To je posebna vrsta estetskih informacija. Originalnost estetske informacije zavisi od njene nepredvidljivosti i raste sa neverovatnoćom. Što je predvidljivija informacija je banalnija. Potpuna „originalnost“ nekog umetničkog dela, međutim, sasvim bi onemogućila „shvatanje njegove estetske informacije.“

Znak je sledeća odrednica na kojoj se zasniva signalistička umetnost. Prema Maksu Benzeu već je razrađena teorija znakova kao baza jedne nove estetike. Ta teorija polazi od opšte semiotike, a njen je zaključak da „ostvarenje, komunikacija i kodifikacija“ obrazuju trojnu funkciju „nečega što se ispostavlja kao znak“. Sam znak je „u funkciji sporazumevanja“, komunikativnosti, i kao takav utemeljen je u svakoj ljudskoj aktivnosti, posebno umetnosti.

Poznati sovjetski teoretičar L. S. Vigotski polazi od ideje da je znak uzrok koji izaziva psihološki razvitak, osnova koja osigurava proces mišljenja. Svi mehanizmi saznavanja, akcije, interakcije, funkcionisali bi kroz znak. Ono što razlikuje čoveka od životinje bila bi zapravo sposobnost proizvodnje i korišćenja znakova koju Vigotski naziva signifikacijom, a definiše kao stvaranje i upotrebu znakova to jest veštačkih signala.

Tako nam se sada znak ukazuje kao presudno oruđe čoveka i umetnika u borbi protiv razarajućih sila entropije. Svet i svemir obasjani su znakom kao činom manifestovanja i osmišljavanja jedinstvenog istraživačkog bića. Iskustvo znaka je iskustvo samog tog bića oslobođenog bogova, egzistencijalne neizvesnosti pred pretećom tišinom ništavila. Znakom mi otvaramo zaključane ćelije svesti, podsvesti, tražimo za sopstvenim ontičkim tajnama, skrivenim potencijalnim energijama duha. To je jedan od glavnih instrumenata signalizma za osvajanje novih jezika, predela i oblika umetnosti u rastegljivim i još uvek nesagledivim prostorno-vremenskim relacijama planetarnog i kosmičkog.

1974–1976.

Napomene:

- 1) Do naziva (termina) signalizam došao sam 1968. godine radeći na drugom manifestu: MANIFEST SIGNALIZMA (REGULAE POESIS). Izveo sam ga iz latinske reči *signum* — znak. Dotadašnji nazivi scijentizam i poezija — nauka (ovaj drugi upotrebljen je u prvom manifestu) učinili su mi se isuviše uski i neadekvatni da označe jedan kompleksan skup ideja, iskristalisanih poslednjih desetak godina pre svega u mom sopstvenom radu i stvaralačkom iskustvu, spremnih za globalno revolucionisanje umetnosti, posebno literature. Naravno, ova izvedenica, već u trenutku svoga nastanka, probila je i daleko prevazišla granice i okvire koje joj je nametalo njeno etimološko određenje.
- 2) Ovdje ćemo navesti samo neke kraće izvode iz tih osvrta:

„SIGNAL je jugoslovenska revija koja izlazi u Beogradu. Njena je namera da poetsko iskustvo prilagodi tehničkim mogućnostima našeg doba, kibernetici i kompjuterskoj tehnici.“

„El popular“, 11. 4. 1971, Montevideo.

„Izvršna novoosnovana revija posvećena vizuelnoj, konkretnoj, kibernetičkoj i signalističkoj poeziji. Ovaj broj sadrži i tekstove međunarodnih vizuelnih pesnika, uključujući: Hausmana, Perfetija, Klavina, Blena, Borija, Gerca, Karegu i druge; manifest signalizma (na srpskohrvatskom i engleskom) i izbor signalističke poezije jugoslovenskih autora...“

„Kontexts“ br. 3, 1971, Ekseter, Devon, Engleska.

„Književna avangarda Beograda, Zagreba i ostalih jugoslovenskih gradova sastavljena od grupa koje se nazivaju signalističkim, ima sada svoje službeno glasilo, reviju SIGNAL. Držeći se orijentacije ilustrirane novom revijom, signalistički se pokret ogleda naročito u vizuelnoj poeziji iz koje su nestala tradicionalistička sredstva izražavanja, umesto kojih se pojavljuju određena lingvističko-vizuelna pregrupisanja reči ili plodna sinteza poezije i likovnih umetnosti.“

„La fiera letteraria“, broj 22, 11.7.1971.

„Iskustva ove poezije u svemu su porušila poetski sistem koji je tradicija kodifikovala. Ta destrukcija postignuta je na svim širinama. U svakom slučaju, reč kao nosilac komuniciranja (u tradicionalnom smislu) više nije dovoljna. Ona se često pretvara u signal dok pesnik pribegava svemu da bi je povratio u obliku znaka...“

Michele Perfetti: SIGNALISTIČKA POEZIJA, „Corriere del giorno“, Taranto, 27. 9. 1970.

„Nov i veoma vredan doprinos međunarodnoj sceni konkretne poezije. Jugosloveni to nazivaju signalizam umesto konkretna poezija i ističu razlike u pogledu upotrebe mašinske tehnike (naročito kompjutera)...“

„Second Aeon“, No. 14, 1971, Kardif.

„Veoma interesantna publikacija koja sadrži raznovrsne kritičke rasprave o signalističkim iskustvima i iskustvima drugih poetsko-vizuelnih struja. U jednom delu sabrani su međunarodni poetski tekstovi, dok je drugi posvećen jugoslovenskim istraživanjima... Treći je deo časopisa bibliografija najpoznatijih publikacija u toj oblasti...“

„Le Arti“ No. 6, jun 1971, Milano.

- 3) O signalizmu pišu: (Clemente Padin): LA NUEVA POESIA (SIGNALISMO). „El popular“, 16. 10. 1970, Montevideo; Godehard Schramm: SIGNAL INTERNATIONAL REVIEW FOR SIGNALIST RESEARCH „Literatur und Kritik“, Heft 61/72, Wien; Danuta Straszynska: SIGNALIZM NA CENZUROWANYM, „Literatura na swiecie“. No. 3, 1972, Varšava. Javlja se i poznati poljski pesnik Zbigo-

njev Bjenjkovski u varšavskom časopisu „Poezja“ iznevši svoje poglede na avangardu, s posebnim osvrtom na naš pokret

Takođe su, u stranim publikacijama, objavljeni sledeći moji tekstovi koji se odnose na signalizam:

1. POESIA–SIGNALISTA, „Ovum 10“, No. 4, 1970, Montevideo (na španskom, sa izborom vizuelnih pesama).
2. SIGNALISM (RECENT YUGOSLAV ACTIVITY), „Second Aeon“, No. 14. 1971. Kardif. Uz tekst idu prilozi: Žarka Rošulja, Vlade Stojiljkovića, Lasla Salme i Bogdanke Poznanović.
3. POESIA SIGNALISTA, katalog izložbe, galerija „Tool“, Milano 1971.
4. O POEZIJI SYGNALISTYCZNEJ, „Literary“ No: 5, 1973, Gdanjsk (sa nekoliko vizuelnih pesama jugoslovenskih i stranih pesnika).
5. COMMUNICATION — BEING — APPREHENSION, u zborniku „A conceptographic reading of our World thermometer“, Calgary, Kanada 1973. (sa signalističkim prilozima).
6. COMMUNICATION — BEING — THOUGHT, u antologiji „Kontrapunkt“ Wroclaw 1973. sa signalističkim prilozima).
7. VISUELE POEZIE IN JUGOSLAVIE (VERSCHEIJNING EN ONTWIKKELING) u knjizi G. J. de Roka: „Historiche anthologie visuele poezie, Brisel 1976

Zanimljiva je i činjenica da su signalisti svoju prvu zajedničku izložbu imali u inostranstvu, u galeriji TOOL u Milanu. Pod nazivom POESIA SIGNALISTA JUGOSLAVA od 17 — 31 jula 1971. izlažu: Vlada Stojiljković, Tamara Janković, Zoran Popović, Miroljub Todović i Marina Abramović.

Od dadaizma do socijalnog angažmana

Stvaralaštvo Džona Hartfilda (John Heartfield) ⁽¹⁾, nemačkog umetnika, vezano je za nekoliko karakterističnih momenata. Jedan od njih je avangardistički i antitradicionalistički stav. On se najpre izražava u njegovim fotomontažama, kojima je u najvećoj meri, na izložbu u SANU ⁽²⁾ i predstavljen našoj publici. Drugi je — neprestana borba protiv socijalne nepravde i ugnjetavanja, posebno protiv nacističkog režima, kojoj ovaj vrsni umetnik posvećuje najveći deo svog života.

Rođen u Berlinu–Šmargendorfu 1891. godine, Heartfield je studirao na umetničkim akademijama u Minhenu i Berlinu. Već od samog početka opredeljuje se za nove umetničke discipline i posebno radi na plakatu i dizajnu knjige. Godine 1916. počinje sa tipografskom montažom mesečnog časopisa *Nova omladina* i svojim oštrim protestima protiv rata dolazi u sukob s nemačkom policijom.

Tih godina ovaj avangardni umetnik započinje svoje aktivno učešće u poznatoj Berlinskoj Dadi (Berlinska dadaistička grupa), zajedno sa Georgom Grosom (Georg Grosz) i Raulom Hausmanom (Raoul Hausmann). Prema svedočenju Hansa Rihtera (Hans Richter) ⁽³⁾ tada je, u okviru Berlinske Dade, nastala i fotomontaža kao nova likovna tehnika. „Glavni pobornici ovog pravca — kaže Rihter — bili su Raoul Hausmann nazvan dadazof i John Heartfield, nosilac počasnog naziva *fotomonter*.“ Kao dadaista Heartfield saraduje u Hausmanovom časopisu *Der Dada*, a zajedno sa Grosom i Hausmanom organizuje Prvi međunarodni sajam Dade u Berlinu 1920. godine gde izlaže svoje fotomontaže.

Neposredno nakon završetka prvog svetskog rata Heartfield pristupa komunističkoj partiji i sve do 1933. godine,

i dolaska Hitlera na vlast, radi na plakatima, kolažima, montaži rukopisa, fotomontaži i agitaciji.

Cela Hartfildova umetnost tog vremena posvećena je socijalnoj borbi. Oštrica njegovih nadahnutih plakata i fotomontaža nedvosmisleno je uperena protiv društvene bede i ugnjetavanja svih vrsta; protiv nemačkog militarizma koji se, samo nekoliko godina posle poraza u prvom, već sprema za drugi svetski rat.

To je najuočljivije u jednoj od umetnikovih fotomontaža pod nazivom: Deset godina kasnije: *Očevi i sinovi 1924*, objavljenoj, kao i većina njegovih radova, u berlinskom *Radničkom ilustrovanom časopisu*.

U prvom planu tog snažno konstruisanog dela s rafiniranim psihološkim dejstvom su mrtvački kosturi bivših ratnika, u stavu mirno, na čelu s vrhovnim vojvodom Hindenburgom, simboličnom figurom nemačkog militarizma, potonjim predsednikom države i čovekom koji je omogućio da se Hitler dočepa vlasti. U donjem delu vidimo grupu dečaka desetogodišnjaka, buduće topovsko mesto, u punoj ratnoj spremi.

Ekonomijom sredstava umetnik ostvaruje sugestivnu sintezu jezičkog i vizuelnog. Delo zrači svojom čvrstom kompozicionom celinom. Verbalno i pikturalno ovde se spajaju u poruku s određenim dejstvom. Angažovana i socijalna poruka nije „pokrila“ poetsku. Naprotiv, one obrazuju vidljivo revolucionarno—estetsko jedinstvo.

Posle 1933. godine i dolaska Hitlera na vlast, Hartfild odlazi u izgnanstvo u Čehoslovačku, a nakon okupacije ove zemlje u Englesku.

Vreme izgnanstva on popunjava neprekidnom borbom protiv nacizma. Otvoreno i neposredno reaguje na neuralgične probleme u tadašnjoj Evropi i Nemačkoj: ubrzanu militarizaciju i fašizaciju, paljenje Rajhstaga, nacistička osvajanja, španski građanski rat, generala Franka, Musolinijevo osvajanje Etiopije.

Nacisti ne ostavljaju Hartfilda na miru ni u izgnanstvu. Nemačka ambasada zahteva da se njegovi radovi uklone sa izložbe u Pragu, a nakon Minhenskog sporazuma Hitlerova vlada traži da joj se umetnik izruči. Kraj rata Hartfild je dočekaao u Njujorku gde je neko vreme živeo i radio. Avgusta 1950. godine nastanjuje se u Demokratskoj Republici Nemačkoj. Od tada do svoje smrti, u Berlinu 1968, on intenzivno radi na dizajnu knjige, plakatima i scenografiji za izdavačke kuće i pozorišta. Za svoj rad dobija najviša priznanja i nagrade. Postaje redovni član Akademije umetnosti.

Već smo naglasili dve osnovne komponente koje Hartfildovu umetnost čine aktuelnom i danas: socijalno-revolucionarnu poruku i avangardizam. Te dve komponente su neodvojive u njegovim delima.

Svoje izvore nalaze u svakodnevnom i aktuelnom. Njegov neposredni odraz su akcija, angažovanje, borba.

Na Hartfildovo stvaralaštvo se u potpunosti može primeniti lukačevska definicija umetnosti kao dijalektičkog saznavanja stvarnosti i dinamičkog jedinstva, sinteze protivrečnosti toliko karakterističnih za sam život. Nju bi određivale „integralna spoznaja“ i „proleterska univerzalnost“, čime duša umetnikova postaje ogledalo sveta što kroz intenziviranu svest i imaginaciju odražava preoblikovane fragmente stvarnosti.

Druga komponenta koju smo spomenuli je avangardizam. Izražava se u fotomontaži, tehnici koja je, kao što smo videli, nastala u Berlinskoj Dadi. Ona je najpre i najradije korišćena u dadaizmu, ali je kasnije kao antitradicionalistički i eksperimentalni oblik umetničkog stvaralaštva prihvataju i nadrealisti.

U fotomontaži umetnik više ne radi paletom i bojom. Osnovni gradilački materijal su fotografije i tekstovi. Poruka se zasniva na nekoj vrsti sinteze verbalnog i vizuelnog, gde se ova dva medija izvanredno dopunjuju.

Zanimljivo je da su tehniku fotomontaže i kolaža prihvatile i nove avangardne struje pedesetih i šezdesetih godina, od pop–arta do vizuelne poezije. Posebno je razvijena u okviru vizuelnog pesništva i postala je veoma efektan način njenog izražavanja, Mnogi pesnici Španije, Italije, Francuske i Portugalije koriste je u neposrednoj društveno–političkoj borbi. Prema rečima portugalskog pesnika De Mela e Kastru, tokom portugalske revolucije u aprilu 1974. godine došlo je do stvaranja spontane narodne vizuelne poezije. Ljudi, borci, stvarali su na posterima, prometnim znacima, transparentima i drugom aktivističkom materijalu, i ne sluteći, vizuelnu poeziju „koja mnogo kaže i čija poruka nadilazi trenutak u kojem je nastala“.

Tako nam se i dela koja je Hartfeld stvarao još pre pedeset godina sada ukazuju u jednom sasvim novom svetlu: kao neprekidno obnavljanje umetnosti. Povezujući to s njegovim ranim dadaističkim avangardizmom i kasnijom angažovanošću na socijalno–revolucionarnom planu, možemo na kraju, s pravom ponoviti reči Bertolta Brehta da je Džon Hartfeld jedan od najistaknutijih evropskih umetnika i veliki društveni kritičar svog vremena.

Napomene:

- (1) Pravo ime Džona Hartfilda je Helmut Herzfelde.
- (2) Tekst je objavljen u listu *Rad* 27.2.1976. godine kao prikaz Hartfildove izložbe u galeriji SANU, pod naslovom „Angažovani umetnik na delu“ (Naslov je dao urednik lista). Ovde se tekst objavljuje bez skraćivanja i sa nekim manjim izmenama i dopunama.
- (3) Hans Richter u predgovoru kataloga izložbe *Dada 1916–1966*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1971, Goethe–Institut, Munchen 1971 str. 10–11.

U istom katalogu na strani 95, u biografskoj belešci o Džonu Hartfildu, kaže se da je on „sa svojim bratom Wielandom Herzfeldom 1916 godine pronašao fotomontažu.“ Zanimljivo je da je mnogo godina kasnije došlo do spora između Georga Grosa i Džona Hartfilda s jedne i Raula Hausmana s druge strane oko prvenstva pronalazačenja fo-

tomontaže Hausman je, naime, tvrdio da je on pre ove dvojice svojih berlinskih drugova inaugurisao novu „likovnu tehniku“.

Raul Hausman u *Signalu*

Jednu od najagilnijih dadaističkih grupa — Berlinsku Dadu, koja je učestvovala i u revolucionarnim gibanjima 1918. godine u Nemačkoj, osnovali su pridošlica iz Ciriha Ričard Hilsenbek (Richard Huelsenbeck) i Raul Hausman (Raoul Hausmann). Prema blic portretu dadaiste i dadaističkog hroničara Hansa Rihtera (Hans Richter): „agresivni Raoul Hausmann, pronalazač, slikar, pisac filozof i čovek koji je mrzeo ljude...⁽¹⁾ Za Hausmana i njegove berlinske drugove Georga Grosa (George Grosz) i Džona Hartfilda (John Hartfield) stoji da su među prvima počeli koristiti tehniku fotomontaže.

Fotomontaža, po rečima Hausmana, pruža brojne mogućnosti umetniku s tim što je ona „u svojoj prvobitnoj formi bila jedna eksplozivna smesa različitih tačaka gledišta i pravaca, mnogo ekstremnija od futurističkog slikarstva“.⁽²⁾

Za Karela Tajgea (Karel Teige), češkog teoretičara i utemeljivača stvaralačkog pravca — poetizam, pak, fotomontaža je pre svega jedna samostalna oblast grafike novijeg datuma. I dalje, zabeležiće on, „fotomontaža kao slikovni sastav fotografskih elemenata i fragmenata koji polaze od pretpostavki slikarstva (slika), fotografije i tipografije i nastaje, u određenoj situaciji razvoja likovne umetnosti, kao posledica određenih saznanja postkubističkog slikarstva u kojem su zakoni površine slike shvaćeni na nov način, a kada je, na drugoj strani, fotografija postala svesna svoje suštine i oslobodila se pogubnih uticaja takozvane umetničke fotografije.“⁽³⁾

Prikazujući, svom tekstu „O fotomontaži“ iz 1932. godine, kratak istorijat rađanja i razvoja ove nove likovne tehnike, Tajge navodi i različita mišljenja o njenom nastanku. Prema Francu Rohu autori prvih fotomontaža su Georg Gros i Džon Hartfild; Jan Čihod kaže da to prvenstvo pripada Ra-

ulu Hausmanu i njegovoj dadaističkoj prijateljici Hani Heh (Hanna Hoch), dok ruski grafičar Klucis tvrdi da su prve fotomontaže stvorili pripadnici grupe *Lef*, dakle konstruktivisti, među kojima se, prema njegovim rečima, posebno isticao Rodčenko.

Ovde, međutim, ne želim da raspravljam ni o dadai-zmu, ni o fotomontaži, već samo da iznesem nekoliko činjenica iz kojih će se videti kako se Raul Hausman, osnivač Berlinske Dade, pri samom kraju svog neobičnog i burnog životnog i stvaralačkog puta, našao u beogradskom časopisu *Signal*, glasilu srpskog (i jugoslovenskog) avangardnog pokreta signalizma.⁽⁴⁾

Skupljajući priloge za prvi broj Signala, negde u proleće, leto i početkom jeseni 1970. godine, poslao sam više desetina pisama–poziva brojnim stranim avangardnim umetnicima. Među njima je bio i Raul Hausman, koji je tada imao 84 godine i, kako sam kasnije obavешten, poluslep i teško pokretan pravio svoje poslednje crteže, kolaže i fotomontaže.

Hausman mi se javio 2. oktobra iz francuskog grada Limoža sledećim pismom:⁽⁵⁾

„Dragi Mirosljube Todoroviću,

Mnogo vam hvala na vašem pismu i dve publikacije,⁽⁶⁾ za koje nalazim da su veoma zanimljive premda ja lično iz principa ne upotrebljavam niti kompjuter, niti računar.

Ja sam 1918. prvi počeo praviti *plakat pesme* koje su bile sačinjene od slova alfabeta, a 1919, prvi sam izumeo vizuelnu (vidljivu–visible) pesmu objavljenu sada u knjizi Kostelanetza *Imaged Words and Worded Images* u Njujorku.

Pravim brojne kolaže od isečaka i pišem o tome dosta teoretskih tekstova.⁽⁷⁾

Poslaću vam nekoliko primeraka mojih *reči–slika*, a takođe i bilten moje poslednje knjige *Ekscentrična čulnost*.

S nadom da ćemo se još čuti
šaljem vam srdačne pozdrave

Raoul Hausmann

Hausman mi je, zaista, uskoro poslao bilten i dve svoje „mots–images“ rađene flomasterom i datirane sa 1969. godinom. Na jednoj od tih „reči–slika“ iscrtane su dve ljudske glave sa crnom šakom i nožem ispod čega piše „Je travaille!“ (Ja radim!), a na drugoj časovnik as ucrtanom reči *Mort* (Smrt) umesto brojčanika. Njegove radove objavio sam na prvom i udarnom mestu u časopisu, u rubrici „Strani konkretni i vizuelni pesnici“. Štampanje časopisa je kasnilo, isto je tako bilo i sa ekspedicijom. Nadam se, ipak, da je veliki dadazof i, prema rečima njegovog dadaističkog druga Hansa Rihtera, nekad „divlji i eksplozivni“⁽⁸⁾ Raul Hausman pre smrti u Limožu 1. februara 1971. godine, stigao da vidi svoje „most–images“ objavljene u *Signalu*.

Napomene:

- (1) Hans Richter: DADA 1916–1966, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1971, Goethe–Institut, Munchen 1971, str. 10. I u knjizi George–sa Hugneta: Dictionnaire du Dadaïsme (1916–1922), Jean–Claude Simoen, Paris 1976, Hausman je označen kao „slikar i pisac“. Zanimljivo je da i Richterova i Hugnetova knjiga, kao i druge publikacije posvećene dadaizmu, mnogo više prostora i pažnje poklanjaju radu Raula Hausmana nego ostalim članovima Berlinske Dade: Grosu, Hartfeldu, Baderu i Hilsenbeku.
- (2) Hans Richter: *DADA art and anti–art*, Thames and Hudson, London 1978, str. 116
- (3) Karel Tajge: *O fotomontaži*, u knjizi *Vašar umetnosti*, Mladost, Beograd 1977. (izbor i prevod Aleksandar Ilić).
- (4) Treba reći da je Raul Hausman sarađivao u još jednom našem avangardnom časopisu. U broju 9, iz 1921. godine internacionalne revije za novu umetnost *Zenit*, Hausman objavljuje, na nemačkom, tekst *Pobeda trijumf duvan sa pasuljem* gde se može pročitati i ovo: „Manifesti uglavnom hoće da podignu zemljinu težu, ili da glavu zavrtnja predstave kao centralnu tačku kosmosa — uprkos tome ipak se pokazuje da su manifesti stvoreni da budu večni u imaginaciji ljudi.“ Prema bloku *Časopis Zenit* u časopisu *Književnost* broj 7–8, 1981, str. 1522. (Priredile Vida Golubović i Irina Subotić).

- (5) Ovo pismo objavljeno je u zborniku MAIL ART MAIL POETRY — POŠTANSKA UMETNOST POŠTANSKA POEZIJA, časopis *Delo* broj 2, 1980. str. 63.
- (6) Poslao sam mu svoju, te godine štampanu, zbirku *Kiberno* i plakat–pesmu *Signalistička poezija*.
- (7) Hausman je, inače šezdesetih godina u svojim tekstovima oštro napao novu avangardu, letriste, fluksus, konkretne i vizuelne pesnike, tvrdeći kako oni samo podražavaju i kompiliraju Dadu. Prema njegovim rečima gotovo su sve nove, nekonvencionalne umetničke forme stvorene u dadaizmu: *automatsko pisanje, fonetska poezija, artikulacija, apstraktno slikarstvo i skulptura, fotomontaža, nova tipografija, gotovi predmeti (asamblaži) etc.* Za „écriture automatique”, Hausman će u jednom momentu reći da ga nisu pronašli Breton i Supo, već Hans Arp, Zerner i Tristan Cara.

Tim povodom citirao bih deo iz teksta *Fluksus* nemačkog umetnika Volfa Foštela (Wolf Vostel): „Dopisivao sam se sa Raulom Hausmanom poslednje godine njegovog života. On mi je prebacivao da oponašam dadaiste, ja sam slušao tu zvonjavu u nizu pisama, a onda sam mu poslao jedno energično pismo. Taj dragi Raul Hausman. Kao prvo, dvadesetih godina nisu postojale vazdušne katastrofe, televizija nije bila pronađena, on takođe nije doživeo kult automobila i kolone vozila od po 4 kilometara.”

U zborniku *Fluxus*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1986. strana 39.

- (8) Hans Richter: *DADA art and anti-art*, str. 118.

Signalizam u akciji

(Uvodni tekst u katalogu izložbe „Signalizam '81“, Odžaci, 1981)

Scijentizam

Prvobitna ideja signalizma je scijentizam — pokušaj sinteze poezije (literature) i egzaktnih nauka. To je već tada, šezdesetih godina, bio čitav jedan program revolucionisanja poezije, kulture, mišljenja. Ne samo pesnički bunt. Ne samo pokušaj već radikalni zahvat: seča i gradnja. Literarna, duhovna revolucija koja je gradila novi pogled na svet: planetarni kosmički — na ruševinama starog jezika i formi.

To je jedan sasvim novi, sasvim drugačiji prilaz literaturi, poeziji, jeziku, stvaranju uopšte. Planetarna opsednutost i kosmogonijska vizija drugih svetova, mogućeg života i izvan zemlje, tamo negde u dubinama kosmosa, u vrtlozima drugačijeg jezika i sveta.

Kosmos je materijalan, zapravo prepun je materije i energije koje su u neprekidnom kretanju, sudaranju, promenama, eksplozijama, stvaranju i razaranju. Čovek je deo kosmosa, najživlji, najtananiji, najkrhkiji. On je deo sveopšte igre sveta (kosmosa). U toj igri, u toj borbi on se oslanja na jezik, misao, pesmu. Za jedan novi svet bio je potreban novi jezik, novi način mišljenja, nova pesma. To je sve dala prva faza signalizma — scijentizam, ili, kako je kasnije nazvana, pesnička nauka.

Signalizam u akciji

Scijentizam i pesnička nauka pre su proizvod jedne pesničke laboratorije, negoli agoničke grupne akcije, otvore-

ne borbe u zagušenoj književnoj areni. Borba je usledila potom 1969. i 1970. godine kada dolazi do formiranja grupe i pokreta, do pojave prvog broja časopisa *Signal* i drugog i trećeg manifesta signalizma. Prvi manifest je još donkihotska borba sa „silama nemerljivim”. Godine koje su usledile bile su godine zajedničkih istupanja, novih manifesta, časopisa, izložbi, proglašenih i prikrivenih rasprava, svađa, antologija, jednom reči: dinamike, života.

Borba s „pasivizmom jedne kulture” i njenim otvorenim i nedvosmislenim tradicionalizmom, ispoljenim najpre kroz raznorazne antologije i tekstove Milana Komnenića, Bogdana A. Popovića i drugih, u tom periodu je oštra, otvorena i bespoštedna. To nije bila borba putem neposrednih polemika, već borba stvaralačkom akcijom, delom. Nastajala su literarna dela koja su bila sasvim drugačija od svega onog što je do tada bilo stvoreno u našoj književnosti, u našoj kulturi. Signalizam je živeo kroz ta dela koja su rušila sve ranije predstave o poeziji i umetnosti. Atakovao je na najsvetiju stvar literature, na sam jezik. Ali više ne kao u prethodnoj fazi da ga samo zameni jednim novijim, svežim jezikom, već da ga sasvim istisne iz prostora književnosti. To je radila signalistička vizuelna poezija. Sveta je čitav jezik na slovo, na znak. A kad joj ni to nije bilo dovoljno ostavila je praznu belu stranicu da govori, da zrači, da peva. Ima li kraja signalističkoj radikalnosti i vitalnosti? Čini nam se da nema. To potvrđuje jedan drugi oblik signalizma — kompjuterska poezija.

Čovek počinje u stvaralaštvu da upotrebljava mašine. U jednom momentu prestrašenim tradicionalistima, ali i bivšim nadrealističkim avangardistima, učinilo se da je mašina uklonila čoveka sa polja kreacije i zauzela njegovo mesto. Odmah su počele tužbalice o dehumanizaciji stvaralaštva, o mašinskoj umetnosti koja će uništiti ljudsko, o tragičnoj, gotovo hamletovskoj poziciji umetnika u elektronskoj civilizaciji.⁽¹⁾ Postavilo se po ko zna koji put pitanje o budućnosti

umetnosti, svrsi umetnosti u tehnološkom društvu, da bi se na kraju postavila dijagnoza o smrti umetnosti.

To je, više nego očigledno, bio strah od mašine, strah od novoga, užasan strah, teskoba ugroženog bića. Tog straha, te dileme u signalizmu nije bilo. Nije bilo uopšte kolebanja u tome da se mašina upotrebi u stvaralačke svrhe. Nije bilo dileme da je to što je dobijeno uz njenu pomoć literatura, poetski tekst.

Probijene su mnoge granice, srušena vekovna pravila stvaralaštva i ono što je tom prilikom stvoreno bilo je do te mere novo da nije moglo ostati u tesnom odelu ranije estetike i teorije književnosti i umetnosti.

Stara, tradicionalistička literatura i umetnost pokušale su zadržati status quo uplašene ponornošću novina koje je doneo signalizam, nemogućnošću da se bar delimično prilagode, odlučnošću i radikalnošću kojom je signalizam nastupao kroz svoja dva najisturenija oblika: vizuelnu i kompjutersku poeziju.

Svoju istraživačku vitalnost signalizam je ispoljio i kroz druge oblike, možda manje radikalne od onih o kojim sam govorio, ali zato ne manje značajne za literaturu i umetnost. To se, pre svega, odnosi na šatrovačku, fenomenološku, aleatornu i stohastičku poeziju, gde su vidni naponi da se što dublje prodre u jezik, da se ispita samo biće jezika kako bi se pronašle nove mogućnosti za njegovu pesničku upotrebu.

Signalizam kao stvaralački pokret

Iz onog što sam već kazao jasno proizilazi da je signalizam stvaralački pokret. Organizovan, sa svojom predistorijom, istorijom i sadašnjim trajanjem.

Ne postoji više časopis kao stožer okupljanja, ali zato postoji jasno definisan program, teorija signalizma koja se i dalje razvija. Postoji još nekoliko ljudi, stvaralaca koji ne odustaju od signalizma i koji će, nadam se, kao istraživači biti uvek zaneti inspirativnim idejama ovog našeg pokreta.

Sada smo, zapravo, u situaciji da se mnoge ideje signalizma vešto ili nevešto preuzimaju od strane tradicionalista i neotradicionalista, kamufliraju i proturaju kao nove, originalne.

Književnost mora da se kreće, da se menja, inače bi odavno bila mrtva. Originalnost i radikalnost ideja signalizma bila je ogromna u vremenu kada su one bile izrečene. Rušio se i bacao u prah i pepeo čitav jedan literarni i umetnički sistem zasnovan na tradicionalizmu, establišment koji je vladao u kulturi. Zato su vremenom pojedini tradicionalisti i nova generacija neotradicionalista počeli da preuzimaju od signalizma mnogo toga što im je odgovaralo, vešto prerušavajući to preuzimanje, istovremeno postajući još ljući neprijatelji i negatori signalizma, valjda pomalo opterećeni i nekom vrstom griže savesti, ako tako mogu da je nazovem.

Odnos signalizma prema drugim avangardnim pokretima

Taj problem može dvostruko da se sagleda: kao odnos signalizma prema ranijim avangardnim pokretima: futurizmu, dadaizmu, nadrealizmu, takozvanoj „istorijskoj avangardi”, kako je sada nazivaju neki teoretičari umetnosti, i odnos prema novim tendencijama u literaturi i umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina (konkretna i vizuelna poezija, spacijalizam itd.).

Iz manifesta i drugih tekstova nastalih u okviru signalizma, kao i iz tekstova o signalizmu kao pokretu, moguće je videti kakav je taj odnos. Signalizam u prvom svom manifestu (*Manifest pesničke nauke*, 1968. godine)⁽²⁾ mnogo šta zamera futurizmu, ali isto tako prihvata, bar u najopštijem vidu, ideje koje su futurističke, ili bi mogle biti futurističke.

Sve te ideje, čija je opštost neosporna, sada se posmatraju u jednom sasvim drugačijem miljeu, ne više industrijske civilizacije, već nove tehnološke i elektronske ere. Futuristi su obožavali mašinu (automobil, lokomotivu), ali ta ma-

šina je bitno drugačija od one koje su signalisti upotreбили da stvaraju umetnost (kompjuter). I odnos prema mašini je drugačiji. Za Marinetija mašina je lepša od Nike Samotračke, dok je za signaliste kompjuter oruđe koje su upotreabili da bi stvorili jedno umetničko, pesničko delo.

Veoma često neki neupućeni kritičari, čak dobronamerno, brkaju signalizam, ili barem neka od njegovih ostvarenja, sa nadrealizmom. To je sasvim pogrešno. Razlike su ogromne. Gotovo da su ova dva avangardna pokreta na suprotnim pozicijama. S druge strane, često ukazivanje na vezu i izvesne podudarnosti sa dadaizmom mislim da stoje. Na ovaj veoma inspirativan izvor signalista ukazivao je svojim tekstovima i Ljubiša Jocić. Od kritičara neposrednu vezu između pojedinih signalističkih pesničkih oblika i dadaizma utvrđuje poljski naučnik i pesnik Julijan Kornhauzer u svojoj studiji: *Signalizam — program srpske eksperimentalne poezije*, Krakov, 1981.⁽³⁾ Izvesni rezultati u stohastičkoj poeziji (jedan od vidova signalizma), ali ne i postupak očigledno su veoma bliski dadaističkim pesničkim tvorevinama. Međutim, osnovna ideja o opštem ne-stvaralačkom nihilizmu i potpunijoj anarhiji u umetnosti strana je signalizmu.

Što se tiče avangardnih struja šezdesetih i sedamdesetih godina u nekim tekstovima, ranije, već je istaknuta osnovna razlika između njih i signalizma.

Naš pokret se u odnosu na konkretnu, vizuelnu, letrističku i spacijalnu poeziju pokazuje kao kompleksniji, obuhvatniji sa širokom lepezom delovanja što podrazumeva i složeniji istraživački instrumentarij. S druge strane i ambicije signalizma su, u odnosu na to što su želele ove struje, znatno veće, ne samo revolucionisanje poezije, ili literature, već radikalni zahvati u svim oblastima umetnosti čovekovog življenja primereni novoj planetarnoj civilizaciji.

Nove snage signalizma

Kao što je to više puta, u raznim prilikama, ranije naglašavano, signalizam je jedan otvoreni umetnički sistem dovoljno fleksibilan da se u njemu nađu kreativne ličnosti različitog naboja i mogućnosti istovremeno, sa raznovrsnim idejama, koristeći brojne stvaralačke metode u okvirima široko shvaćene oblasti avangardnih signalističkih istraživanja.

Od 1976. godine⁽⁴⁾ kada smo se sabrali u kragujevačkim *Koracima* i dve godine kasnije kada smo predstavljeni u francuskom časopisu *Do(k)s* mnogo se toga izmenilo. Pojedinci su napustili signalizam, neki su se od njih čak okrenuli protiv signalizma pišući, ili samo potpisujući nešto što su za njih drugi napisali. Stvorio se široki front lažne avangarde o čemu je pisao i Ljubiša Jocić, još pre nekoliko godina, braneći signalizam od beskrupuloznih napada onih, koji su u tim napadima videli šansu da izađu iz svoje duboke stvaralačke anonimnosti.⁽⁵⁾ No o tome, ovom prilikom, neće biti reči.

Naš pokret je poslednjih godina dobio nekoliko zaista dragocenih ljudi, umetnika istraživača. Želim pre svega da ukažem na izuzetnu stvaralačku energiju Radomira Mašića, avangardnog umetnika iz Kule. Mašić pokriva najveći deo pojavnih oblika signalizma, posebno onih neverbalnih. Njegova poezija, prekoračivši granice verbalnog i vizuelno-linarnog, ušla je u trodimenzionalni prostor.

Krajem prošle godine pojavila se Mašićeva knjiga *Mail-art*, jedna od prvih knjiga ovakve vrste kod nas. U njoj se odmah uočava raznovrstan milje autorovih signalističkih istraživanja. Dominiraju oni radovi koji su veoma bliski vizuelnoj poeziji, a što je poznati italijanski pesnik i kritičar Michele Perfetti definisao kao „telepoezija — novi oblik komuniciranja.“

U drugoj knjizi *Ego*, koja uskoro treba da se pojavi, Mašić objavljuje svoja istraživanja u okviru signalističke gestualne poezije.

Ego je poema koju čine pet delova. Pesnički materijal ovde je telo pesnika, a njegove „reči“ su gestovi. Poesma se

„ispisuje“, stvara u prostoru sintezom neposredne (intuitivne) i programirane akcije. Pored gestualnih u tkivo pesme mogu biti ukomponovani i drugi elementu. U ovom slučaju to je plakat sa ispisanom rečju ego, koji se nalazi iza pesnika u svakom trenutku njegove akcije. Plakat se ovde može definisati i kao neka vrsta verbalnog pesničkog horizonta što stoji u neposrednoj vezi sa pesnikovim gestovima, dopunjujući ih, „objašnjavajući“ ih, šireći njihovu višeznačnost, nadgrađujući jedno čisto polje kinezičkog dejstva.

Treći Mašićev rad, koji sam imao prilike da vidim, *Pojavljivanja* smatram, pre svega, svojevrstnom dopunom njegove gestualne poeme *Ego*. Dopunom u dvojakom smislu: najpre onom pesničkom, praktičnom, a onda i u jednom šire shvaćenom teorijskom. Zapravo podnaslov rada je „signalistički esej“. Elementima kojima autor operiše u ovom „eseju“ su telo, gest i već pomenuti plakat, što nas upozorava na činjenicu da Mašić pokušava da na jedan vizuelno-gestualan način pojasni i razloži svoje pesničke motive iz poeme *Ego*.

Jaroslav Supek ulazi u signalizam još 1975. godine rađeći intenzivno na vizuelnoj poeziji. Zapaženo je njegovo učešće na izložbi *Signalizam* u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1975. godine, a zastupljen je i u, do sada, najobimnijoj antologiji signalizma u časopisu *Koraci* broj 1–2, 1976. godine. Supekov rad, međutim, znatno je širi od onog što je prikazano i objavljeno. U poslednje vreme posebno su zanimljiva njegova nastojanja da teoretski fundira i obrazloži svoju viziju signalizma. Tako, na primer, u tekstu *Odlomak o signalizmu* čitamo njegovu odrednicu signala u kojoj ga razlučuje od znaka:

„Signal, ne 'znak'. 'Znak' je pasivniji u odnosu na konstantno od /davanje sebe i okoline, kako ja (Jaroslav Supek) shvatam signal — davanje na znanje nekom (ostalima) da postojiš ti, odnosno JA. Znak je manje obuhvatan pojam. Ako se odnosi na čoveka on je jednovremen, kratkotrajan

('Dao mi je znak da mogu...'), naspram signala koji je konstantniji i duži ('Signalizirao mi je...').

Znak je prepoznatljiv proizvod čoveka i univerzuma. *Signal* u sebi sadrži znak, a može biti i čovek i univerzum.“

U svojoj, još neobjavljenoj, knjizi *I Supek* pokušava da jednim metapoetskim zahvatom objedini egzaktnu /prostorno–geometrijsku/ kosmološku i znakovno–vizuelnu strukturu složenog signalističkog pesničkog diskursa. Više nesvesno nego svesno oslanjajući se na Blanšoovu tvrdnju da je Mallarmé „bio iznenađen prirodom govora koja je označujuća i apstraktna“ Supek, pošavši od nekih sasvim opštih pojmova i relacija, preko kosmičko–egzaktnih uslovnosti, jednom imaginativnom „metodom“ pretvara signale u znake svoje poeme i konkretne slovne, verbalno–vizuelne jedinice koje će u sebi i dalje sadržati nešto od onog apstraktnog i kosmičkog sjaja.

Po Supeku jednostavnim listanjem knjige i prvobitno uočljiva ravan (označena kao crno obojena stranica) polako se pretvara u pravu, a onda u tačku. Tačka je zvezda, u stvari crna rupa, ovog metafizičkog sistema, koja se polako, pod dejstvom svojih unutarnjih sila, deformiše (ili strukturira) u nama prepoznatljiv oblik slova I. To još nije slovo I, kako tvrdi Supek, već samo njegov „praosnov“ iz koga će se uz pomoć drugih tačaka i „crnih rupa“ razviti ostale brojne slovne i jezičke celine. Tako smo se jednom operacijom imaginiranja i selekcije koja „čini osnovu procesa prenošenja informacije“ (Jakobson) spustili iz tamnih zvezdanih prostora na belu stranicu knjige.

Na kraju, upozorio bih na rad Nade Marinković, posebno na ciklus njenih signalističkih vizuelnih pesama pod nazivom *Nuklearna botanika*.

Nada Marinković je fizičar, istraživač. Završila je fiziku na prirodno–matematičkom fakultetu, gde sada sprema i magistraturu. Radi u poznatom institutu „Boris Kidrič“ u Vinči na nuklearnom reaktoru. Sfera njenog vizuelno–istra-

živačkog rada upravo su procesi, znaci, simboli egzaktnih nauka, ono dakle što je bilo najavljeno i započeto još u prvoj fazi signalizma — scijentizmu. Kao naučnik i vizuelni pesnik Marinkovićeva se suvereno kreće tamnom i gustom šumom egzaktnih pojmova i simbola gde dominiraju: talasi, prostor, pozitroni, fluks svetlosti, neutriini, polje, plazma, interakcija, mezoni, nukleoni, itd.

U svojim signalističkim pesmama ova pesnikinja operiše verbalno–vizuelnim elementima. Razbija određene pojmove iz fizike (nuklearne fizike) izražene putem jezika, raspoređuje ih u prostor kombinujući u raznovrsne vizuelne celine zajedno sa egzaktnim simbolima.

Poznata je činjenica da čestice atomske strukture pored uobičajenog naziva (proton, elektron, itd) imaju i svoje simbole koji se koriste prilikom prikaza raznih reakcija i interakcija. Tako, na primer, naučni izraz $p + {}^{13}\text{Al}27 \rightarrow {}^{12}\text{Mg}24 + \alpha$ označava da je jezgro aluminijuma bombardovano protonima i da je, na taj način, dobijeno jezgro magnezijuma i α -čestica. Upravo tu mogućnost kombinovanja jezičkog, vizuelnog i egzaktno–simbolskog često koristi Nada Marinković u svojim radovima pokušavajući da nasluti i izrazi nešto mnogo šire i dublje nego što je uobičajena (tekuća, tradicionalna) pesnička i naučna slika sveta.

Napomene:

- (1) Vidi Zoran Mišić: *Na vest o smrti čovekovojoj*, „Književnost“, broj 11, 1969; Eli Finci: *Poezija iz mašine*, „Politika“, 21, mart 1970; Bogdan A. Popović: *Pesnička avangarda danas — šta je to?*, „Savremenik“, broj 4, april, 1972.
- (2) Mirosljub Todorović: *Poezija — nauka* (Manifest pesničke nauke), „Polja“, broj 117–118, 1968. Isto u knjizi *Signalizam*, Niš, 1979, str. 76–79.
- (3) Julijan Kornhauser: *Signalizam — Propozycja serbskiej poezji eksperymentalnej*, Uniwersytet Jagiellonski, Krakow, 1981, str. 1–172.
- (4) Sredinom sedamdesetih godina naša tradicionalistička kritika, uglavnom, ćutanjem ignoriše signalizam. To zapaža i Sveta Lukić u svom tekstu

Reč o signalizmu („Večernje novosti“, 25. septembar 1976.), kada kaže da se ovaj naš pokret „više potvrdio u inostranstvu nego kod nas“. „Bez komentara ostaju posebne signalističke publikacije — nastavlja Lukić — kao i prezentacija u časopisima (poslednja, veoma instruktivna, bila je nedavno u kragujevačkim *Koracima*). Otpor signalizmu i njemu srodnim pokušajima kod nas je indirektan, ispoljava se u brižnoj, zaokupljenosti kritike i publike tradicionalnim oblicima umetnosti. A oni su polazna tačka signalističke negacije... Signalizam se obara na klasičan horizont poezije, na ‘posvećenu’ umetnost u celini“.

- (5) Videti tekstove Ljubiše Jocića: *Ponovo povodom signalizma*, „Umetnost“, broj 45–46, 1976, i *Opet fragmenti o signalizmu*, „Književna reč“, broj 60, 12. jul 1976.

Mail-art Mail-poetry

(Predgovor u antologiji „Mail-Art — Mail-Poetry“, Delo, god. XXVI, broj 2, februar 1980)

Mejl-art* i mejl-poezija poslednjih godina nastavljaju svoj osvajački pohod. U sadašnjem trenutku ovaj umetnički hibrid prisutan je svuda kako u velikim galerijama, tako, još češće u tesnim, zagušljivim, knjigama i umetničkim delima pretrpanim sobama svojih privrženika. Mejl-art i mejl-poezija ostavljaju utisak neizmerne stvaralačke energije sada jedino sposobne da povežu veliki broj stvaralaca na međunarodnom planu, preskačući jezičke, nacionalne, političke i druge barijere. Sa tom i takvom energijom u mejl-artu i mejl-poeziji dolazi do jedne transformacije tako karakteristične za naše vreme, nešto što italijanski kritičar Germano Celant označava kao metamorfozu umetnosti u medije komuniciranja. Metamorfoza je ovde očigledna i nedvosmislena, istovremeno nije jednosmerna.

Ono što su pre deset i petnaest godina bili konceptualna umetnost u vizuelna poezija, sada su mejl-art i mejl-poezija, čvrsto ispletena mreža nezadrživog talasa umetničke i literarne novine i eksperimenta. Taj talas začet je, kao što ćemo videti poodavno još u krilu pokreta šezdesetih godina. Početkom sedamdesetih objavljuju se prvi zbornici: (MAIL ART — COMMUNICATION A DISTANCE — CONCEPT, Pariz 1971.). Pravi zamah, međutim, počinje negde 1976/77. godine kada se uključuje sve širi krug umetnika i pesnika. Tada se organizuju velike izložbe: ART IN THE

MAIL (Velington 1977, Novi Zeland), MAIL ART SHOW (Amsterdam 1977), ARTWORDS AND BOOKWORKS (Los Angeles 1978), C.D.O. PARMA–MAIL ART (Parma 1978). BLACK ON WHITE (Segovija 1978), MAIL ETC..., ART (Boulder 1979), POSTE RESTANTE (Liverpul 1979), ARTE CORE MELTDOWN (Sidnej 1979), EXPEDITE-UR... DESTINATAIRE (Paris 1979, ARTISTS REPORT) (Štuttgart 1979), LIMMAGINE MITICA — MAIL ART (Milano 1979), MAIL ART FAIRE (Paris 1979/80) i mnoge druge.

Pokreću se časopisi specijalizovani za ovu vrstu umetnosti: RUBBER (za umetnost gumenih pečata Stamp Art), EPHEMERA, objavljuju obimni zbornici: STAMP ART (Amsterdam 1976), MANTUA MAIL (Mantova 1978), MAIL ARTISTS IN THE WORLD (Paris 1978) i LIGHT-WORKS ENVELOPE SHOW (An Arbour 1979).

Kratka istorija majl–arta vraća nas u rane šezdesete godine, godine pojave flaksus pokreta, konkretne i vizuelne poezije. Ray Johnson tada u Njujorku osniva svoju NEW YORK CORRESPONDENCE SCHOOL gde umetnici između sebe komuniciraju putem sopstvenih, za tu priliku stvarnih poštanskih karata, posebno oblikovanih pisama i drugog materijala koji je moguće poslati preko pošte. Veoma su aktivni na tom planu Ken Friedmann i Ben Vautier od umetnika, ali i Dik Higgins i Emmett Williams od pesnika.

Nekih formalnih i estetskih razlika u prilazu umetnika s jedne i pesnika sa druge strane ovom fenomenu i bavljenju njime gotovo i nema. Jedni razmenjuju pesničke poruke kao što su vizuelna, konkretna, i signalistička poezija, dok drugi informišu o svojim idejama i projektima za koje smatraju da se kreću u okviru najšire shvaćenog koncepta umetnosti. Svima je zajednički medij pošta kao i neki određeni oblici ponašanja i druge formalnosti koje taj medij uslovljava. Umetnici su se veoma brzo snašli i počeli da izbegavaju oficijelni poštanski materijal u svom opštenju. Sami kreiraju i

štapaju svoje poštanske karte i pisma, a u poslednje vreme i marke (Cavellini, E. F. Higgins III, Below, Peatasz). Neki su se specijalizovali u slanju telegramskih poruka kao na primer On Kawara čija informacija u svim prilikama glasi: I AM STILL ALIVE (JOŠ SAM ŽIV). Takve telegrame ovaj Japanac šalje već više od jedne decenije. Veoma su aktuelne i poruke otisnute specijalno pravljenim pečatima (Rubber Stamp Art). Za Klauza Groha, „pečat predstavlja najznačajniji oblik umetničkog stvaranja, pošto ni u jednom umetničkom načinu produkcije nije bila moguća demokratizacija i multiplikacija proizvoda izvan svih društvenih i političkih granica, tako jednostavno, bez problema i širom sveta.“

Ovde bih posebno ukazao na pojavu COMMON-PRESS-a, međunarodnog časopisa za mejl-umetnost. Ideja i prvi broj potekli su od poljskog umetnika Pawela Petasza 1977. godine. Pawel Petasz je ostao i neka vrsta koordinatora za sve sledeće brojeve. Ideja je veoma jednostavna, ali isto tako vrlo efikasna. Časopis se ne uređuje i ne objavljuje u jednom centru, od strane jednog urednika ili grupe ljudi. On kruži. Svaki broj uređuje i objavljuje drugi umetnik iz nekog drugog grada ili druge zemlje. Sa izdavanjem COMMONPRESS-a počelo se u Poljskoj, a nastavilo u Nemačkoj, Holandiji, Kanadi, Engleskoj, Italiji, Belgiji, SAD i Argentini. Umetnik/urednik, istovremeno i izdavač, potpuno je slobodan u izboru formata časopisa, načinu štampe, distribucije. On najčešće određuje i temu broja koji će urediti. Tako se Vittore Baroni iz Italije štapajući jedan od poslednjih brojeva, odlučio za temu *politička satira*, Lon Spiegelmann iz Los Anđelesa za THE ARTIST ALPHABET, a E. F. Higgins III iz Njujorka izdao je prošlog leta jedan od najuspešnijih osamnaesti broj COMMON-PRESS-a pod nazivom NUDES ON STAMPS. Više od stotine umetnika objavilo je u tom broju svoje maštovite kolor umetničke marke.

Izbor koji je pred vama samo je manji deo obimnog materijala što je pristizao na adresu *Signalističkog dokumen-*

tacionog centra negde od početka juna do kraja oktobra 1979. godine. Nešto pre toga, sredinom maja, upućen je veći broj pisama (poziva) kasnije objavljenih u više engleskih, američkih i kanadskih umetničkih časopisa. Pojedine pošiljke su od ranije, kao na primer: Pismo Raoula Hausmanna, karte Josepha Beuysa, Richarda Longa, Roberta Fillioua, pismo Sol Lewitta i dr. Manji broj radova preuzet je iz postojećih zbornika i kataloga. Obim izbora određen je obimom časopisa *Delo* i tu se ništa nije moglo učiniti. Više umetnika i veliki broj veoma uspehlih radova samo iz tih razloga nije objavljen.

Što se izbora Jugoslovena tiče on je ponajviše uslovljen njihovom međunarodnom afirmacijom na planu mejl umetnosti, koja mi se u ovom slučaju učinila najpogodnijom i poslužila kao jedno od osnovnih merila. Svo četvoro zastupljenih umetnika i pesnika redovno se sreće na internacionalnim izložbama mejl–arta kao i u pregledima i većim izložbenim katalogima. Pojavi se tu i tamo još po koje ime, ali isto tako brzo i iščezne kao da je slučajno zalutalo među stvarne zanesenjake i zaljubljenike poštanske umetnosti.

Mejl–art po svojoj prirodi, po svojoj efemernosti, po svojoj potrošljivosti, po svojoj ironičnosti, pa možda i izvesnoj dozi mazohističkog cinizma, očigledno ne odgovara našem retoričkom i umišljeno–metafizičkom umetničkom mentalitetu sklonom ka čvrstom, sveobuhvatnom i večnom. Čak ni činjenica da je jedna od prvih značajnih izložbi mejl–arta *Sekcija poštanskih pošiljki* sa VII bijenala mladih 1971. u Parizu, neposredno posle toga bila prikazana u Studentskom kulturnom centru u Beogradu, nije mnogo doprinela širenju i prihvatanju ovog oblika komunikacije među našim umetnicima. Ipak ne treba zaboraviti „opened letter“ i „closed letter“ Novosađanina Slavka Bogdanovića (nešto od toga ušlo je u antologiju konceptualne umetnosti Klause Groha *AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA*, 1972), karte sa „misaonim koordinacijama“ koje je slao Braco Dimitrijević,

akcije Nuše i Sreće Dragan iz Ljubljane, kao ni dopisnice, telegrame i pisma „anonimnog umetnika“ iz koga se kako se to kasnije ispostavilo, krio zagrebački konceptualni umetnika Goran Trbuljak.

Napomena:

* Amerikanci često upotrebljavaju i izraz Correspondence Art (dopisna umetnost) što, međutim, ne znači da su njihove odrednice različite za pravo uže shvaćene u odnosu na mail art, naprotiv treba samo navesti Kena Friedmana: „U početku, dopisna umetnost je bila umetnost intimnog kruga ljudi koji su razmenjivali umetnička dela i ideje koristeći medij dopisivanja. Svoje osnove imala je još u preistorijskoj umetnosti. Današnji oblik ove umetnosti počeo je da se kristališe i postaje jasan kao nezavisan medij u dopisnim projektima umetnika iz grupe Fluxusa, Nouveaux Realistes, Njujorške dopisne škole, kao i u delima letrista, konkretnih pesnika i drugih. Kada je počeo da se oblikuje, ovaj medij je postao pojava koja se mogla prikazivati na izložbama“. I dalje Friedman navodi izložbe *One-Year One Man Show* u muzeju u Oaklendu 1972 i *Omaha Flow Systems* u Joslyn umetničkom muzeju 1973. godine koje su prema njegovim rečima počele kao njegove privatne predstave, a prerasle u prave događaje *Work in Progress*, uz učešće velikog broja umetnika iz celog sveta gde sam i sam, na poziv Friedmana bio uključen.

Sadašnji trenutak vizuelne poezije

Položaj vizuelne poezije u okviru avangardnih istraživanja, ni ranije a ni sada, posle toliko godina od njenog nastanka, još nije dovoljno precizno utvrđen. U kojoj meri je ona samostalna, a gde se dodiruje i prepliće s konkretnom poezijom i drugim avangardnim disciplinama? Šta se s njom dešava nakon velikog internacionalnog talasa sedamdesetih godina?

Pitanje definicije vizuelne poezije, a posebno njeno razdvajanje od konkretizma, odnosno konkretne poezije, danas je možda još zamršenije. S jedne strane imamo mišljenja koja pod konkretnom poezijom podrazumevaju sva poetska istraživanja od pedesetih godina naovamo. Vizuelna poezija bila bi tu samo jedan deo, oblast, ovako široko shvaćene konkretne poezije. Nemački teoretičar Thomas Kopferman u svojoj knjizi *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie* tačno precizira pet takvih oblasti: semantička, asemantička konkretna poezija, vizuelna konkretna poezija, akustička konkretna poezija i montažna poezija.

Američki pesnik i teoretičar Dick Higgins sasvim je suprotnog mišljenja.

Za njega je vizuelna poezija nešto obuhvatno, celovito u šta se parcijalno uključuje i konkretna poezija. S druge strane Higgins pored vizuelne poezije posebno mesto daje još i mejl-poeziji i objekt-poeziji što opet neki pesnici i teoretičari odbijaju da prihvate tvrdeći da su dve pesničke vrste samo deo vizuelne poezije.

Nesumnjiva je, međutim, činjenica da vizuelna poezija traje već dve decenije u evropskoj i svetskoj kulturi. Javlja se negde početkom šezdesetih godina kao reakcija, kako na

tradicionalnu (verbalnu), tako (u Italiji pod nazivom *poesia visiva*) i na konkretnu poeziju koja je u međuvremenu „monopolisala poetska traganja sa strogo ortodoksnog, formalističkog i neangažovanog stanovišta“.

Vizuelna poezija ima dosta dugu predistoriju. Po nekim autorima (K. P. Dencker) njeni se koreni mogu naći čak u staroj Grčkoj i aleksandrijskoj pesničkoj školi. Mnogo su uočljiviji primeri iz barokne književnosti, a inspirativni izvori su u dadaizmu i umetničkim strujama s početka ovog veka.

Od književnih pravaca posle drugog svetskog rata neophodno je pomenuti letrizam i konkretizam koji su neposredno prethodili vizuelnoj poeziji. Konkretna i vizuelna poezija, uostalom, jedno vreme razvijale su se zajedno. Većina antologija, koje su se do sada pojavile obuhvata obe struje uz ređe uključivanje letrizma (kao na primer *La escritura en libertad, Antologia de poesia experimental*, Madrid 1975).

Mnogi teoretičari, međutim, poslednjih godina pokušavaju da razdvoje konkretnu od vizuelne poezije posmatrajući ih kao posebne, samostalne, pa čak i suprotstavljene avangardne struje.

U tom smislu i sâm sam se u ovom izboru⁽¹⁾ ograničio na vizuelne pesme, uključujući delimično i one radove koji su definisani kao gestualna, objekt i mejl–poezija. Tekstovima o vizuelnoj poeziji uglavnom su zastupljeni sami pesnici.

Izbor koji je pred vama nema pretenzija da bude kritička antologija⁽²⁾. Prikazano je stanje vizuelne poezije poslednjih nekoliko godina uz pokušaj da se odgovori na osnovno pitanje: šta je to vizuelna poezija i koji su njeni putevi i stranputice dvadeset godina nakon pojave na otvorenom avangardnom, umetničkom i literarnom prostoru Evrope i sveta.

1980.

Napomena:

- (1) Izbor vizuelnih pesnika priređen je, po dogovoru sa urednicima, za časopis *Književnost*. Na žalost taj se izbor nije pojavio.
- (2) Tokom protekle decenije napravio sam više manjih pregleda i jednu obimnu antologiju konkretne, vizuelne i signalističke poezije. Videti časopise: *Signal* br. 1. Beograd 1970, *Signal* br. 2/3 Beograd 1971., *Pesničke novine* br. 3/4, Beograd 1973., *Gradina* br. 4, Niš 1974., i *Delo* br. 3, Beograd 1975.

Informacije o signalističkoj vizuelnoj poeziji kao posebnom obliku našeg avangardnog pokreta i pregledi ove vrste poezije objavljeni su, pored pomenutih, još i u časopisima: *Új Symposion* br. 78, oktobar 1971. Novi Sad *Koraci*, br.1/2 1976. Kragujevac, *Doc(k)s* no.12, 1978. Pariz–Ventabren, kao i u katalozima izložbi pod nazivom *Signalizam* u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb 1974. i Salonu Muzeja savremene umetnosti, Beograd 1975.

Jedan od prvih antologijskih izbora konkretne i vizuelne poezije u našoj zemlji objavljen je u zagrebačkom časopisu *Bit* broj 5/6 1969. godine uz obimne informativne tekstove Vere Horvat Pintarić i Branimira Donata. Splitski *Vidik* 1973 godina, donosi *Antologiju konkretne i vizuelne poezije u Sloveniji* sa predgovorom Tarasa Kermaunera. Broj 5 iz 1978. godine riječkog časopisa *Dometi* u celini je posvećen konkretnoj i vizuelnoj poeziji.

Slovenački teoretičar i avangardni pesnik Denis Poniž objavio je u Ljubljani 1978. *Antologiju konkretne i vizuelne poezije*. To je prva antologija ove vrste koja se u obliku knjige pojavljuje kod nas. Po serioznosti i načinu na koji je urađena u svim svojim delovima: istorijskom (prethodnici konkretne i vizuelne poezije), konkretno–vizuelno (izbor iz svih tokova ovih avangardnih disciplina), kritičko–tekstualnom (ključni manifesti) i većem veoma instruktivnom pogovoru, Ponižova antologija predstavlja nesumnjivo jednu od najkompletnijih i najboljih (u kritičko–naučnom smislu te reči) antologija koje su se do sada u svetu pojavile, uključujući tu i one najpoznatije: *Anthology of concrete Poetry* E. Williamsa (1967), *Poezije in fusie* P. de Vreea (1968) *Once again* J. F. Borya (1968), *Textbilder Visuelle Poesie International* K. P. Denckera (1972), *Antologije visuelle poezie* G. J. de Rooke (1975) i druge.

Marke umetnika Artists' postage stamps

(Katalog izložbe „Marke umetnika — Artists Postage Stamps“, Srećna galerija SKC, Beograd, 1981)

Mail–Art u ovom trenutku dostiže svoj zenit. Organizuje se veliki broj izložbi, posebno u Americi, uz učešće više stotina umetnika iz celog sveta. Komunikaciona mreža ovog novog oblika umetnosti obuhvata čak više hiljada ljudi i stalno joj se priključuju novi umetnici. Zanimljivo je da se mejlartisti regrutuju kako iz redova umetnika (slikara), tako i među pesnicima, dizajnerima, grafičkim radnicima, pa čak i kod onih profesija koje nemaju nikakvih dodirnih tačaka sa umetnošću.

Teoretski mail–art još nije dovoljno osvetljen. Pojedini teoretičari posmatraju ga u kontekstu konceptualne umetnosti, kao neku vrstu njenog produženja, nastavka. Tome protivureči nedvosmislena činjenica da mail–art nastaje pre pojave konceptualizma. S druge strane kritičari, bliži književnosti (Spatola, Perfetti) skloni su da mail–art posmatraju u okviru literature (pojam znatno šire shvaćen nego što je to u tradicionalnoj kritici i teoriji), zapravo kao neku vrstu novog manifestovanja konkretne i vizuelne poezije. Michele Perfetti čak uvodi i novi izraz „telepoezija“. (Više o tome u zborniku *Poštanska umetnost–poštanska poezija*, časopis „Delo“ broj 2, 1980). Posle početnih kolebanja sam se sve više opredeljujem da mail–art posmatram kao jedan sasvim

nov i nezavisan umetnički oblik, koji se u potpunosti odvaja, i od konceptualizma i od konkretizma.*

Mail-art se danas do te mere razgranao i razvilo da i u okviru njega samog počinju da se formiraju pojedine discipline i podvrste. Za sada su najuočljiviji Rubber Stamp Art (Umetnost gumenih pečata) i Artists Postage Stamps (Marke umetnika).

Istoričari umetnosti kada govore o tome ko je prvi od umetnika napravio i upotrebio (poslao) jednu umetničku marku pozivaju se na Duchampa i Mana Raya. Činjenica je, međutim, da se umetničke marke prvi put ozbiljnije proizvode u Fluksus pokretu početkom šezdesetih godina. Sredinom prošle decenije najuočljivije rezultate na ovom planu daje italijanski umetnik G. A. Cavellini s nekoliko serija maraka.

Kraj sedamdesetih i početak osamdesetih godina sav je u znaku Artists Postage Stamps. Tome, posebno u Americi, doprinosi pojava kolor kseroksa, odnosno mogućnost brzog i lakog reprodukcovanja maraka u boji.

Do sada, najvažnije manifestacije ove vrste su: izložba Ulisesa Carriona *Artists Postage Stamps and cancellations Stamps* održana u Amsterdamu 1979. godine i osamnaesti broj međunarodnog časopisa za mail-art *Commonpress* koji je uredio i izdao njujorški umetnik E. F. Higgins III.

Carrionova izložba posvećena je u podjednako meri umetničkim markama i pečatima. Deo materijala (učestvovalo je 150 umetnika iz 25 zemalja), sa uvodnim tekstom organizatora pod naslovom *Personal worlds and cultural strategies?*, objavljen je u holandskom *Rubberu* (a monthly bulletin about the use of rubber stamps in the arts).

Projekt E. F. Higginsa, u okviru *Commonpressa*, odnosi se isključivo na Artists Postage Stamps. Autor projekta odredio je temu: *Nudes on stamps* i veličinu originala koji mu je trebalo poslati. Mada su povezani u časopis normalnog izgleda, listovi sa markama štampani su tako da je svaku

marku (zbog perforacija) moguće lako odvojiti i upotrebiti u međusobnom komuniciranju.

Marke umetnika objavio je, ali ne na ovaj način s mogućnošću upotrebe, u informativnoj rubrici svog časopisa *Doc(k)s*, u više navrata i Julijen Blaine tokom 1979. i 1980. godine.

Ove godine u *Libellusu* (a monthly mail-art publication), koji izdaje International Cultureel Centrum iz Antwerpena, (urednik Guy Schraenen), objavljeno je dosta maraka, na sličan način i sa sličnim motivima, da bi u jednom broju Artists Postage Stamps bile štampane po svim poštanskim pravilima.

U našoj zemlji mail-art tokom poslednjih godinu dve dana stiče nešto veći broj privrženika nego što ih je ranije imao. Vredne teoretske priloge o mail-artu, i avangardi u celini, daje slovenački pesnik i kritičar Denis Poniž. Možemo slobodno reći da je on, u jugoslovenskim okvirima, jedan od veoma retkih kritičara koji ovim problemima posvećuje punu pažnju. Ne smemo zaboraviti ni Ponižov praktičan rad na mail-art produktima, koji nije ni malo u senci njegovog bavljenja teorijom, već se, naprotiv, ta dva angažmana skladno dopunjuju.

Artists Postage Stamps, u našim prilikama, trenutno sa uspehom proizvode i distribuiraju, verujući duboko u novinu i nekonvencionalnost ovog još nedovoljno definisanog umetničkog čina, mladi umetnici i pesnici: Jaroslav Supek, Ranko Igrić, Radomir Mašić i Šandor Gogoljak. Da mail-art i njegovi oblici nisu pak privilegija mladih istraživača, što se u jugoslovenskoj kulturi tek afirmišu, pokazuju i izvanredni radovi, kojima se ovoj našoj akciji pridružuje poznati slikar srednje generacije Svetozar Samurović. Njegove Artists Postage Stamps, u stvari minuciozni crteži u obliku poštanskih maraka, još jednom potvrđuju činjenicu da u mail-artu, toj „umetnosti na rubu umetnosti“, čija intermedijalna, interdisciplinarna, čak i dvosmislena priroda „nudi ... stalno pro-

menljive mogućnosti“, nema utvrđenih kanona i pravila, da je ona „živa i otvorena“ za brojna i različita estetska istraživanja.

Napomena:

* „Saznanje o jednom novom umetničkom obliku, u kome mail (pošta) ne igra presudnu ni tako značajnu ulogu kao što se u prvi mah laiku može učiniti, došlo je prilično kasno ako se u obzir uzmu istorijski počeci mail–arta. Preveliko vezivanje mail–arta za poštu i poštanski sistem znatno je usporilo diferencijaciju ove umetničke discipline od srodnih, pogotovo onemogućavalo njeno dublje teorijsko određenje. Izgleda da se većina umetnika i publike izgubila u ovoj igri, otvoreno će reći jedan kritičar. Došli su do saznanja da stvaranje mail–arta znači proizvodnju dopisnica! To se, naravno, pokazalo sasvim pogrešno, čak u izvesnom smislu značilo je i korak nazad u odnosu na shvatanje umetnosti i eksperimentalan rad koji se paralelno odvijao u drugim disciplinama. Sam poštanski sistem kao uobičajeni, oficijelni sistem za slanje poruka, izrada dopisnica ili maraka ne mogu nikako biti osnovne i glavne odrednice mail–arta kao umetnosti. To su samo spoljne oznake, možda najvidljivije, najuočljivije, nikako presudne. Mail–art je u suštini nešto drugo, znatno dublje od onog što u prvi mah možemo zamisliti pomalo ošamućeni spoljašnjim efektima sistema koji ovde, u ostalom, veoma efikasno iskorišćen, kao i proizvoda prilagođenih osnovnim zakonima i načelima tog sistema. Samo nekolicina (umetnika) shvata da su se u mail–artu oznake jednakosti promenile: ono što u svakodnevnom životu funkcioniše kao sistem komunikacije, kao sredstvo da bi se poslale poruke, kao medij, postalo je u rukama pojedinih umetnika stvaralački materijal različitih medija da bi se proizvela dela mail–arta.“ (U. Carrion)

Planetarna komunikacija

(Moja mejl-art aktivnost 1970–1987)

Mejl-artom se bavim negde od 1970. godine, kada sam bio najviše angažovan poetsko-vizuelnim istraživanjima i u neprekidnom kontaktu sa nizom umetnika i pesnika iz celog sveta.

Jednu od prvih mejl-art akcija, širih razmera, izveo sam 1971. godine. Akcija je zabeležena u časopisu *Signal* broj 2/3 na sledeći način: „Miroljub Todorović: SIGNALISTIČKA MANIFESTACIJA 1 (SIGNALIST MANIFESTATION 1) 20. 3. 1971., Beograd.“⁽¹⁾

Novi tip komunikacije. Osnovni elemenat komuniciranja je izbušena (upotrebljena) kartica računara IBM. Na praznoj poledini kompjuterske kartice pisačom mašinom otkucava se: ime pošiljaoca, datum i mesto porekla informacije, ime i oznaka informacije. Ovako pripremljena kartica ubacuje se u koverat i putem pošte šalje konzumentu“.

Kao primaoci prve signalističke manifestacije, iz inostranstva, navode se imena i nazivi 63 umetnika, galerija i izvođača. Između ostalih ovu komunikativnu kompjutersku kartu dobili su: A. de Campos, C. Padin, M. Perfetti, J. Valoch, J. Blaine, J. Gerz, Sarenco, E. Miccini, E. Jandl, P. Garnier, M. Bense, S. J. Schmidt, B. Cobbing, D. Higgins, Ben Vautier, Art Intermedia, itd.⁽²⁾

Od Jugoslovena karta je upućena trideset petorici pesnika kritičara i kulturnih radnika: Dušanu Matiću, Marku Ristiću, Oskaru Daviču, Petru Džadžiću, Eliju Finciju, Radomiru Konstantinoviću, Branimiru Donatu, Sveti Lukiću, Stevanu Raičkoviću, Novici Petkoviću, Tomažu Brejcu, Boži

Beku, Tarasu Kermauneru, Želimiru Košćeviću, Veselinu Iliću i drugima.

Reakcije na ovu pošiljku nisam zabeležio, niti se u ovom trenutku neke od njih mogu setiti, mada sam siguran da ih je bilo. Sličnu sam mail-art akciju u toku godine, a i kasnije, ponovio više puta. Proširivao se, ili sužavao, menjao krug potencijalnih konzumenata. Uvek se operisalo upotrebljenim kompjuterskim karticama u više boja, standardnih dimenzija. Na karticama se najčešće intervenisalo flomasterom. Zaokruživana su ona mesta gde je kartica probušena, ili su ispisivane neke reči ili poruke, od kojih se naravno, u više navrata pojavljivala reč: SIGNALIZAM (SIGNALISM), ili nešto kasnije poruka: RAZMIŠLJAJTE O SIGNALIZMU (THINK ABOUT SIGNALISM).

Sećam se serije kartica na kojima sam lepio male pravougaone filmove sa snimcima zuba, koje sam, u većim količinama, bio nabavio na zubnoj klinici u Rankeovoj. Zanimljive su bile i one kompjuterske kartice na kojima su stavljene nalepnice u boji s likovima iz životinjskog sveta od praistorijskih dinosaura, preko riba, ptica, sisara, do našeg neposrednog pretka čovekolikog majmuna.

Početkom 1972. startovao sam s jednom artists book.⁽³⁾ Ta akcija, a i sama knjiga, opisani su u poslednjem broju (8/9) *Signal*:

„Miroljub Todorović: FORTRAN (signalist book), Beograd, februar 1972. Signalistička knjiga FORTRAN načinjena je od šest belih, upotrebljenih kartica u 47 primeraka. Na prvoj kartici nalaze se navedeni podaci (ime autora, naziv knjige i datum izlaženja). Sledeće četiri kartice ispunjene su flomasterskim intervencijama. Intervencije su jednoobrazne. Na poledini zadnje kartice utisnut je pečat *Signal*, pored koga je još i potpis autora sa naznačenim rednim brojem knjige i brojem koji pokazuje koliko je primeraka ukupno proizvedeno. Signalistička knjiga FORTRAN poslata je ovim umetnicima, umetničkim arhivima, galerijama i redak-

cijama: Clemente Padin, Hans Clavin, Edgardo Antonio Vigo, Jiri Valoch, Julijen Blaine, Jochen Gerz, Sarenco, Galleria Sincron, David Briers, G. J. de Rook, Michael Gibbs, N. Zurbrugg, Bob Cobbing, „Art intermedia“, Edition Kimmel, Ben Vautier, J. Van der Wolks, Janos Urban, Klaus Groh, Guillermo Deisler, Stedelijk Museum, Hans Werner Kalkmann, „Ganglija“, Achille Bonito Oliva, „Grab Grass“, Nachl Nucha, Alvaro de Sa, Archiv Sohm, Bulkowski, Marc Poinot, Horst Trees, „Pffirsich“, „Avalanche“. Joseph Kosuth, Carl Andre, Paul Berry, Joseph Beuys, Jan Dibbets, Alain Kirili, Richard Long, Sol Lewitt, Peter Kennedy, Janez Kocijančič, Franci Zagoričnik, Boda Marković i Dobrovoje Jevtić“.

Povodom knjige reagovalo je više umetnika.⁽⁴⁾ Izdvajam poštanske karte Richarda Longa, koji mi se javio 27. aprila 1972. godine iz Bristola, i Josepha Beuysa, koji je poslao svoju postcard Fluxus Zone West: Joseph Beuys BRD, *Fluxus Zone West*: Ken Friedmann USA, edition Hundertmark, Berlin, sa poznatim pečatom *Fluxus Zone West* i tekstom:

„Dear Todorović,
Many thanks for your small signalist book.
Y. S. Joseph Beuys.“

Novosadski pesnik Janez Kocijančič reagovao je na taj način što je primerak FORTRANA (broj 24/47) reprodukovao kao „Specijalno izdanje“ u svojoj rubrici „U–R“ u INDEX–u, listu studenata Vojvodine, broj 246 od 23. marta 1972. godine. Ispod reprodukovanih stranica ove knjige objavljena je i kraća beleška sa bio–bibliografskim podacima.

U narednom broju INDEX–a, takođe, u rubrici „U–R“ Kocijančič daje ovu informaciju:

„Nedavno je u Beogradu izašla najnovija (signalistička) knjiga Miroljuba Todorovića FORTRAN (naziv za jedan od kompjuterskih jezika). Knjiga je izrađena u 47 primeraka,

a zatim distribuirana 47-riči Miroljubovih prijatelja širom celog sveta. Svaki primerak se sastoji od po 6 upotrebljenih kompjuterskih kartica sa pesnikovim (flomaster) intervencijama. U prošlom broju „U-R“-a imali ste prilike da vidite jedan od unikatnih primeraka, umnoženih u broj primeraka, ekvivalentan „Index“-ovom tiražu“.

Iste 1972. godine izradio sam svoj prvi pečat sa porukom koju sam već ranije ispisivao: THINK ABOUT SIGNALISM (RAZMIŠLJAJTE O SIGNALIZMU)⁽⁵⁾ Pored poruke, koju sam putem ovog pečata utiskivao na svoje komunikacione poštanske karte i pisma, zajedno sa ostalim (oficijelnim) pečatima časopisa SIGNAL, Signalističkog dokumentacionog centra, Društva umetnika signalista, iskoristio sam ga za stvaranje raznih vizuelnih oblika u kojima se gubila, ili dobijala na intenzitetu, njegova osnovna poruka.⁽⁶⁾ Dva rada nastala u tim dosta uzbudljivim štambiljskim igrama pojavila su se kasnije u zborniku STAMP ART,⁽⁷⁾ koji je uredio holandski pesnik i istraživač G. J. de Rook u Amsterdamu.

Marta 1972. u *Politici* štampan je tekst pod nazivom „Kosmički hijeroglifi“ o letu američke kosmičke sonde „Pionir 10“, čija je misija bila istraživanje Asteroidnog pojasa i planete Jupiter. Po predviđanjima „Pionir 10“ je kraj Jupitera trebalo da prođe decembra 1973. godine, emitujući naučnicima nove podatke o ovoj džinovskoj, tajanstvenoj planeti. Posle te misije, koja je kao što znamo, uspešno završena, kosmička sonda krenula je duboko u Svemir napuštajući Sunčev sistem. „Pionir 10“ je sa sobom poneo i prvu čovekovu interstelarnu poruku bićima sa drugih svetova. Ovo šifrovano „kosmičko pismo“ ugravirano je u pozlaćenu aluminijsku pločicu za koju naučnici veruju da će izdržati let dug sto miliona zemaljskih godina, ili međuzvezdano rastojanje od 3.000 svetlosnih godina.

Tekst iz *Politike*, koji je ujedno sadržao i crtež šifrovanog „kosmičkog pisma“, smatrao sam idealnim za dalji

nastavak sopstvenih (mejl-art) akcija, pogotovo što se to poklapalo sa mojim ranijim interesovanjima u okviru signalizma (scijentizam, egzaktne nauke, planetarna umetnost, kosmologija). Umnožavao sam ga u više navrata na kseroksu, a kasnije i štampao u ofset tehnici na A4 formatu. Ovaj tekst ubrzo je potisnuo kompjuterske kartice u mom opštenju u međunarodnoj komunikativnoj mreži gde sam uključen. Fotokopija teksta slata je raznim umetnicima, galerijama i arhivima, kao i na brojne izložbe ponekad bez ikakvih intervencija, a najčešće sa intervencijama.⁽⁸⁾ Intervencije su se sastajale u zaokruživanju pojedinih reči iz teksta, onih koje su mi se činile ključnim kao: *sonda, zvezda, hijeroglifi, Jupiter, prva, vodonik, Zemlja, začetak, generator, poruka, otuda, Sunce, beskrajnog, označeno, ćelije, signal, odgonetanja, neizvesno, bića*, itd. Tako zaokružene reči često sam pravim linijama povezivao sa uzdignutom šakom čoveka na slici šifrovanog pisma. Stvarala se jedna zrakasta, po meni, dosta upečatljiva verbalno-vizuelna konstelacija puna značenja, koja je kod svakog rada bila za nijansu drugačija jer su se različite reči zaokruživale i različitim putevima (linijama) skupljale u žiži čovekove šake.⁽⁹⁾

Seriya ovog teksta sa intervencijama, koji je pored postojećeg naslova *Kosmički hijeroglifi* dobio još i oznaku *Signalist Project*, činila je okosnicu moje prve mail-art izložbe SIGNALISTIČKA ISTRAŽIVANJA 1 (komunikacija-oko), u galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu od 26. februara do 9. marta 1973. godine.⁽¹⁰⁾

Pored tog projekta bile su izložene još i fotokopije pisma, koverata i drugi odabrani poštanski materijal koji sam primao u vremenu od 1970. do 1973. godine, kao i fotokopije mapa sa letачkim maršrutama nemačke avionske kompanije Lufthanza. Čitav ovaj projekat uključujući i medicinski prikaz oka kao jednog od osnovnih komunikativnih organa, nazvao sam „Totalnom komunikacijom“. U tom smislu napisao sam, povodom izložbe, i manifest koji je objavljen u ka-

talogu pod naslovom KOMUNIKACIJA — BIĆE — MIŠLJENJE.

Prema stavovima koji su izloženi u manifestu: „Komunikacija je u samoj osnovi bića. Element je i činjenica njegovog postojanja. Nesumnjiva mera hoda i rasta od prvobitne rudimentarne ka moćnoj planetarnoj svesti. Komuniciram (opštim), dakle postojim, dakle stvaram. Bit je komunikacije višeznačna u najdubljem smislu te reči. Ona je i društveno–istorijska i egzaktna i umetnička i subjektivna u njenom najintimnijem, najljudskijem aspektu... Njena sredstva su stepenici civilizacije. Komunikacija je temelj i hrana čovekovih otkrića“.⁽¹¹⁾

Manifest pokazuje u kojoj meri pridajem značaj komunikaciji (samim tim i mail–artu kao umetnosti što neposredno izrasta na određenim komunikativnim modelima), pošto mi se čini osnovom gotovo svih istraživanja poslednjih dvadeset godina u likovnim umetnostima, pa i u literaturi.

Početak 1973. štampao sam seriju od osam poštanskih karata. Gotovo sve one sadrže radove iz široko shvaćene oblasti signalističkih istraživanja. To su: *Anagrami* 1968 godina (vizuelna poezija), *Lunomer* 1969/70 (verbalno vizuelna poema), *Alfabet* 1969/70 (vizuelna poema), *Gordijev čvor* 1971 (gestualna poema) i *Signalistička manifestacija* 1971 (gestualna poezija). Reprodukovani su i *Kosmički hijeroglifi* s tim što je na karti projekt sa intervencijama: zaokružene reči povezane pravim linijama sa šakom čoveka urađen u negativu, tako da su tekst, šifrovano pismo, crtež čoveka i žene i intervencije dati na crnom „kosmičkom“ fonu koji, na taj način, još više vizuelno podvlači karakter čitave ove vanzemaljske informativno–komunikativne operacije. Mail–art rad *Communication* iz 1972, nastao kolažiranjem i fotokopiranjem međunarodnih poštanskih kupona, takođe je objavljen. Na poslednjoj (osmoj) postcard nalazi se znak „Signal“, odnosno amblem signalizma sa kraćom informacijom o

Signalističkom dokumentacionom centru. Serija se pojavila u ukupnom tiražu od oko 5000 primeraka (karata).⁽¹²⁾

U početku poštanske karte najčešće su slate s prethodnim materijalom Signalist Project: *Kosmički hijeroglifi*, pa su tako i izlagane na izložbama i reprodukovane u zbornicima, katalozima i antologijama konceptualne umetnosti, vizuelne poezije i mejl–arta, kao što su: LA ESCRITURA EN LIBERTAD Ferdinanda Millana i Jesusa Garcie Sancheza, POST DOCUMENTS⁽¹³⁾ Juna Mazukamia i drugim.

Domaćim i stranim umetnicima, književnicima, kulturnim i javnim radnicima, tokom sledećih godina slao sam svoje poštanske karte u serijama, i to u određenim vremenskim razmacima. Na svakoj od ovih karata najčešće je bio utisnut pečat sa porukom RAZMIŠLJAJTE O SIGNALIZMU (THINK ABOUT SIGNALISM). Pojedine od poslatih karata vratile bi se, uglavnom, zbog pogrešne ili promenjene adrese primaoca. Pošta je redovno na tim vraćenim pošiljkama stavljala svoj žig *nepoznat–inconnu*, što je dalo ideju za jednu mail–art akciju pod nazivom *Neuspela komunikacija* koju sam kasnije realizovao.

Interesovanje za mejl–art, u svetu, naglo je poraslo negde od 1976/77 godine. Vizuelna poezija se polako gubila. Već su se gasili i poslednji značajni specijalizovani časopisi za ovu novu literarnu disciplinu. Konceptualna umetnost utopila se u statističko dokumentovanje sopstvenih materijala i ideja, u bizarnoj jezičkoj tautologiji. Poštanska umetnost se odjednom pokazuje kao „svež i živ okvir za pojedine umetnike“, nova pokretačka snaga u koju je iznenada počela da se uliva sva energija nemirnog, istraživačkog i nekonvencionalnog duha.

U periodu od 1971. do 1978. godine⁽¹⁴⁾ najtešnju saradnju, na planu mail–arta i umetničke komunikacije uopšte, uspostavljam sa nemačkim umetnikom Klausom Grohom i njegovim I. A. C.–om (International Artist’s Corporation), koji je više godina štampao INFO (Informativni bilten) sa

najznačajnijim aktuelnim informacijama, povezujući na taj način veliki broj umetnika iz mnogih zemalja.

Groh mi je objavio i drugu artists book (bookwork) u okviru svoje poznate edicije *Art booklets*.

To je mala knjižica formata 7,5/10,5cm., u stvari, list formata A4 presavijen na osam delova tako da zajedno s „koricama“ čini 16 stranica. Klaus Groh je izdao preko pedeset takvih knjižica: Vizuelnih pesnika, mejlartista, konceptualaca i drugih istraživača na širokom prostoru umetnosti⁽¹⁵⁾. Moja, pod naslovom APROACHES i sa rednim brojem 25, pojavila se 1973. godine.

Na stranicama APROACHES–a ispisano je flomasterom 14 naučnih simbola koji se upotrebljavaju u fizici i matematici. Knjiga počinje simbolom približavanja (toka), a završava se simbolom beskonačnog.

U prikazu cele edicije *Art booklets* u londonskom časopisu *Art and Artist's*, septembar 1974, kritičar David Zack⁽¹⁶⁾ zabeležiće:

„Miroljub Todorovic's *Aproaches* is one of several masterprices in the I. A. C. series. It signals artists, which is to say individuals, approaching their goal, points out pitfalls and concludes Entropy equals Infinity“.

Pored poštanskih karata 1973. godine štampam u ofsetu, još dva mail–art plakata pod istim naslovom *Communication*.⁽¹⁷⁾ Na jednom se nalaze mape centralnog dela, sa glavnim saobraćajnicama gradova: Beča, Sofije, Budimpešte, Atine, Bukurešta, Rima, dok je na drugom plakatu ponovo u prvom planu američka kosmička letelica „Pionir 10“. Tu je, međutim, pored crteža „Pionira“ i „kosmičkog pisma“, vizuelno prikazana čitava maršruta letilice od Zemlje kroz Sunčev sistem pored Jupitera i Saturna prema spoljnim planeta-ma i kosmičkom bezmerju.

Ovim radovima, kao što sam i pomenuo, treba, svakako, dodati i brojne fotokopije oficijelnih poštanskih maraka objavljenih prethodno u nekim našim visokotiražnim listovi-

ma, prilikom značajnih filatelističkih izdanja, ili prikaza pošte i poštanskog sistema. Primer: „Jugoslavija 1972“, marke u svetu sa kosmičkim motivima i slično. Posebno sam umnožio i distribuirao jednu stranicu američkog časopisa *Playboy* na kojoj su se našli plakati umanjeni i svedeni na razmere marke sa reklamnim nazivom „Mail coupon today“. Na svim tim fotokopijama pored imena i adrese stavljao sam još i nazive: *Communication* ili *Mail-art*.

Sopstvene marke počeo sam izrađivati krajem 1978. godine. Do sada je proizvedeno više serija sa različitim motivima: delovi mapa poštanskih kupona, lik autora, obilazak satelita ili let rakete oko Zemlje, mesečeva površina, isečak „kosmičkog pisma“ (nekoliko varijanata) niz sa likovima pesnika, naučnika, državnika i kosmonauta, zračenje, prikaz kretanja elektrona u atomu, slika zemljine lopte s kontinentima, itd. Najčešći natpisi i poruke na markama su: *Signalist Post, Signal, Communication, Think about Signalism, Signalist Poetry, The Moons Sign, Trip to Starland, Komunikacija, Signal-Art, Mail-Art, Think about Mail-Art* itd. Najveći deo ovih maraka objavljen je u francuskom časopisu *DOC/K/S* u nekoliko brojeva.⁽¹⁸⁾

Proizvodio sam i čitave serije novih poštanskih karata od manjih kartona u razmeri 10,8/15 cm., kako zahtevaju pravila pošte. Te su karte bile unikatne (u jednom primerku) s različitim nazivima i porukama kao što su: *THINK ABOUT SIGNALISM READY MADE POETRY*, kolažirano često s obe strane sem mesta koje je bilo određeno za adresu primaoca.⁽¹⁹⁾ Na tim dopisnicama–kolažima stavljao sam oficijelne i sopstvene marke i putem pošte ih slao. Neke od njih pominje i poljski pesnik i kritičar Julijan Kornhauser u svojoj doktorskoj disertaciji *SIGNALIZAM — PROGRAM SRPSKE EKSPERIMENTALNE POEZIJE*, odeljak *Stilistički pristup signalističkoj poeziji* (...“17 poštanskih karata čiji je autor Todorović, svaka sa naslovom dela, neke sa markama koje je dao autor, sve upućeno na moje ime...”)⁽²⁰⁾

Februara 1979. godine konačno sam ostvario ranije zamišljenu mail-art akciju „Neuspela komunikacija“. Nekoćicini naših starih davno umrlih pesnika, pisaca i kritičara, dvojici vođa iz prvog i drugog srpskog ustanka, i još dvojici živih velikana literature, uputio sam svoje poštanske karte (štampana serija iz 1973), s osnovnom porukom RAZMIŠLJAJTE O SIGNALIZMU. Karte su upućene preporučeno, neke od njih i hitno. Adrese su, naravno, bile proizvoljne, ali je i tu bilo nekakvog „sistema“.

Đuri Jakšiću poslata je preporučena karta na Skadarsku broj 47. Pored dve normalne (tekuće) marke nalepljena je i jedna prigodna sa reprodukcijom poznate Đurine slike. Ova marka, bar dva puta veća od uobičajenih, u vrednosti od 1,20 para, nije imala nikakav naziv, ali je u njenom desnom gornjem uglu jasnim, krupnim slovima, u nekoj vrsti zlatotiska, bilo odštampano *Đura Jakšić*. Karta je (po dosta uočljivom žigu) bila upućena 10. februara 1979. Posle dva dana (12. februara) vraćena mi je s pečatom pošte: *nepoznat-inconnu*. Poštar je još hemijskom olovkom iznad pečata dopisao: „U Skadarskoj 47 nepoznat“, stavio datum 12. 2. '79. i potpisao se.

Preporučena karta pesniku Vojislavu Iliću upućena je 9. 2. 1979. sa beogradske pošte 6 na adresu u Makedonskoj ulici broj 30. Sutradan poštar je na gornjem delu karte zabeležio: „10. 2. '79. nepoznat, označite kod koga stanuje“ (pretpostavljajući, verovatno, da se radi o podstanaru, i potpisao se. Onda je ispod svega stavljen žig *nepoznat, inconnu*, još jednom je rukom napisano nepoznat (podvučeno) i potpisano. Karta mi je vraćena 13. februara jutarnjom poštom.

Dr. Jovanu Skerliću upućena je 10. 2. 1979. hitna, preporučena dopisnica na adresu u ulici Milana Rakića broj 17, s porukom da razmišlja o signalizmu. Poštar, pošto ga nije mogao pronaći, u levom gornjem uglu dopisnice konstatuje: „Dostava pokušana, po izjavi stanara nepoznat — 11.2.79. u 11:10 h“ (potpis).

Bori Stankoviću karta je adresirana na Knez Mihailovu 14. Stavljena je prigodna marka s likom pisca i naznakom *Bora Stanković 1986–1976*. Iznad toga još je stajalo, ćirilskim slovima ispisano, „Stogodišnjica rođenja“. Jedino je na karti upućenoj ovom piscu otisnut, u međuvremenu napravljen, jubilarni pečat: SIGNALIZAM — SIGNALISM 1959–1979 *think about signalism*. Karta se vratila 12. februara sa onim već uobičajenim *nepoznat*.

Jovanu Jovanoviću Zmaju poštanska karta, na kojoj je reprodukovan deo signalističke poeme *Alfabet* s porukom RAZMIŠLJAJTE O SIGNALIZMU, upućena je, tih februar-skih dana, na ulicu Laze Kostića broj 4 u Novom Sadu. Vraćena je par dana kasnije sa utisnutim velikim žigom koji je zapremao više od polovine raspoloživog prostora ostavljeno-g za pisanje. Žig se razlikovao od onih na prethodnim dopisnicama, jer je sadržao čitavu lepezu razloga zbog kojih pošiljka nije mogla biti uručena primaocu. Nije se, dakle, samo konstatovala činjenica da je primalac *nepoznat, inconnu*. Pre svega u gornjem delu žiga pisalo je, nešto većim slovima, *natrag — retourn*. Ispod toga u dva niza, s leve strane na srpskom, a s desne strane na francuskom ispisane su reči: *nepoznat, odselio, ne prima, na putu, ne postoji, umro ...* poslednje dve reči nisam mogao razaznati zbog slabog otiska. Između srpskih i francuskih reči je mali kvadrat koji poštar zaokružuje ili na neki drugi način označava ukazujući tako na razlog koji ga je sprečio da pošiljku uruči. Zanimljivo je da je poštonoša na ovoj karti označio kvadrat koji se odnosi na *odselio — demenage*, i preko toga se potpisao.

Začetniku našeg pesničkog modernizma Lazi Kostiću, poslata je poštanska karta sa reprodukcijom gestualne poeme *Gordian Knot* (Gordijev čvor). Karta je adresirana na ulicu Jovana Jovanovića Zmaja broj 7, takođe, u Novom Sadu. Broj preporuke na njoj je 768. 12. februara karta mi je vraćena sa žigom koji se razlikovao od onog što je bio otisnut na sličnoj pošiljci upućenoj Zmaju. Žig je manji, slova dosta za-

mrlljana, teško čitljiva. Nije više bilo reči na francuskom jeziku (Laza je, inače, znao francuski, čak je svoj tajni dnevnik snova i ljubavnih žudnji za Lenkom Dunderskom, već uveliko mrtvom, napisao na tom jeziku). Sadržaj pečata: gore, većim slovima: NATRAG, ispod toga u dva niza: *ne postoji, nepoznat, na putu*, Drugi niz: *umro, oputovao...* treću reč nisam mogao dešifrovati. Na kraju, ispod svega, još dve konstatacije: *Adresa nedovoljna* i *Ne postoji više*. Poštar je ovde označio kvadrat koji se odnosi na nepoznat i, verovatno, kako to propisi nalažu, potpisao se.

Milošu Obrenoviću upućena je karta na Karađorđevu ulicu broj 6, a Karađorđu Petroviću na Miloševu 32, obe u Beogradu. Kod ovog drugog nenamerno sam pogrešio stavljajući naziv ulice. Umesto zvaničnog naziva ulica Kneza Miloša stavio sam samo Miloševa (u svakodnevnoj upotrebi je još i Miloša Velikog), verovatno poveden onim Karađorđeva bez Vožd. Karta je upućena hitno i preporučeno. U ulici Kneza Miloša 32 poštar je 11. 2. 79. konstatovao da je Karađorđe Petrović *nepoznat*. Onda je drugi poštonoša, istog dana, pokušao da Karađorđu uruči dopisnicu u Milaševoj 32. Njegova konstatacija: „Dostava pokušana, ne odnosi se na Milaševa“ (potpis).

Signalističke poštanske karte nisu mogle biti uručene ni: Vladislavu Petkoviću Disu u Baba Višnjinoj 36, Miloradu Šapčaninu u Aberdarevoj 3 i Simi Milutinoviću Sarajliji u Njegoševoj 28, svi iz Beograda.

Karta preporučeno poslata Augustinu Ujeviću u Zagreb, Ilica 87, vraćena je sa sličnim žigom koji je utisnut i na karti upućenoj Lazi Kostiću. Poštar je označio kvadrat kod reči nepoznat zelenom hemijskom olovkom i još je tu reč podvukao. Pošto je na Tinovoj karti otisak pečata mnogo čistiji i jasniji, nego na Lazinoj mogao sam sada lako pročitati (dešifrovati) treći razlog (u drugom nizu) za ne uručivanje pošiljke. On glasi: NIJE TRAZIO⁽²¹⁾

Nakon „Neuspele komunikacije“, negde u proleće 1979 godine došao sam na ideju da nekom od naših časopisa (u prvom planu su bili *Delo i Koraci*), ponudim jedan izbor iz mail-arta, koji bi pored radova obuhvatio i teoretske tekstove. Ova ideja prihvaćena je od strane glavnog i odgovornog urednika *Dela* Muharema Pervića, tako da sam uskoro pristupio njenoj realizaciji. Već polovinom maja napravio sam pismo — poziv na engleskom jeziku, umnožio ga u trista primeraka i poslao. U pismu koje je bilo uokvireno mojim umetničkim markama, zatražio sam od umetnika da mi pošalju svoje radove iz oblasti mail-arta: kataloge, knjige, biografiju, kao i teoretske tekstove. Naglasio sam da radim na obimnoj antologiji poštanske umetnosti koja će se pojaviti u časopisu *Delo*. Na kraju napomenuo sam i to da će primljeni materijal biti prezentovan na izložbi pod nazivom THINK ABOUT MAIL ART. (Ovde sam unapred računao sa Srećnom galerijom Studentskog kulturnog centra).

Već krajem maja počinju da pristižu prve pošiljke za antologiju. Među tim prvim lastama su Poljak Pawel Petasz, poznati mejlartista, osnivač međunarodnog časopisa za poštansku umetnost *Commonpress*, i vizuelni pesnik Guillermo Deisler, Čileanac koji sada živi u emigraciji u Bugarskoj. Odmah zatim javljaju se: Klaus Groh, Sarenco, Daniel Daligand, Michele Perfetti, Eugenio Miccini, Jacques Lepage, Ulises Carrion, G. A. Cavellini i drugi.

Tokom celog leta pristiže gotovo neverovatna količina avangardnih časopisa, novina, pisama, poštanskih karti, originalnih delova raznovrsnih oblika i veličina, fotografija, artists books, maraka i sličnog materijala. Javljaju se i šalju svoje radove između ostalih: Romano Peli, Adriano Spatola, Timm Ulrich, E. F. Higgins, Dick Higgins, Endre Tot, Ray Johnson, Toshinori Saito, Carl Andre, Julien Blaine, Gino Gini, Lon Spiegelman, Lamberto Pignotti, Ben Vautier (koji pored svojih šalje i obilje kataloga i materijala grupe Fluxus), Vittore Baroni Clemente Padin, S. J. Schmidt, Anna Ba-

nana. Amerikanac Ken Friedmann, uz radove dostavlja i veliki paket sa katalogzima, knjigama, manifestima, fotokopijama novinskih članaka i prikaza umnoženim materijalima iz kojih bi se mogla napraviti čitava studija o posleratnoj američkoj avangardi, fluksusu i konceptualnoj umetnosti.

Pismo — poziv u celini objavljuje kanadski umetnički časopis *Parallograme* u jednom od letnjih brojeva, u rubrici „Classified Abroad“, pod naslovom „Think about Mail–Art“. Poziv objavljuje i američki časopis *Art montly*, kao i neki engleski umetnički časopisi. Ovo pre svega saznajem iz pisama pojedinih autora, koji se pozivaju na te časopise, a po neki od njih, kao, na primer, Mike Dyar iz San Franciska, uz radove šalje i isečak iz novina (časopisa) gde je pročitao moj poziv za antologiju i izložbu, ne naglašavajući pri tom, o kojim se novinama (časopisu) radi.

Sav taj obimni materijal trebalo je srediti i izvršiti selekciju. Izbor je morao biti rigorozan, jer se ispostavilo, za razliku od *Dela* broj 3, mart 1975, kada sam objavio *Antologiju konkretne, vizuelne i signalističke poezije*, i gde sam na raspolaganju imao preko dvesta strana časopisa da ovde mogu računati samo sa 8 do devet tabaka. To je znatno izmenilo i narušilo moju prvobitnu viziju ovog projekta.

Antologija mail–arta predata je redakciji časopisa negde početkom januara 1980. U međuvremenu nije ostvarena ideja da se dobijeni materijal izloži u Srećnoj galeriji SKC–a u okviru planirane izložbe THINK ABOUT MAIL–ART. Delo je, inače, dosta kasnilo, pa sam računao da će izbor ići u decembarskom broju (ranije dogovoreni novembarski broj već je bio u štampi). No, kako to obično biva, malo se oklevalo i odlagalo pa je konačno antologija objavljena u februarском broju *Dela* 1980. godine.⁽²²⁾

Objavljivanje tog broja dosta je učinilo da se mail–art, kao nova i izazovna umetnička disciplina približi našim umetnicima koji su iz radova i brojnih teoretskih priloga mogli da shvate značaj, težinu i širinu poštanske umetnosti kao

antitradicionalističke i nekonvencionalne umetnosti koja veoma uspešno zaobilazi sve moguće barijere: jezičke, nacionalne, ideološke. Neposredna posledica pojave antologije bila je povećano interesovanje za mail-art, uključivanje više naših umetnika u međunarodnu komunikacionu mrežu, pokretanje novih akcija, izložbi, mejl časopisa, biltena, itd.⁽²³⁾

Sledeći projekat, s kojim kontinuirano nastavljam svoju mail-art aktivnost, bio je objavljivanje nove bookwork *Signal Art*. Ova knjižica pojavila se novembra 1980. kao signalističko izdanje u 77 primeraka i pridružuje se mojim prethodnim artists books. Iako su u njoj, uglavnom, reprodukovani mail-art radovi, knjiga je urađena sito tehnikom tako da je reprodukcija umnogome izneverila original i pod jednom novom, prvenstveno grafičkom tenzijom poprimala izvesna svojstva originala, odnosno njegovu „jedinственost i neponovljivost“.⁽²⁴⁾

Pored stranica štampanih u sito tisku *Signal art* je sadržao i jednu fotokopiju nalepljenu na predzadnjoj strani korica. Fotokopiran je, u stvari, tekst *Šta je to mail-art-mail-poetry?*, Objavljen u mojoj rubrici „Informacije“ u *Književnoj reči* 1979. godine. Na izvesnom broju primeraka nalaze se i otisci pečata RAZMIŠLJAJTE O SIGNALIZMU (THINK ABOUT SIGNALISM) i THINK ABOUT MAIL-ART.

Zanimljivo je i to da je ova knjiga bila predmet polemike koju sam vodio sa mladim zagrebačkim pesnikom Brankom Čegecom. Taj pesnik, nedovoljno obavešten, s krajnje laičkim predstavama o mail-artu i posleratnoj avangardi uopšte, maliciozno se u *Oku* obrušio na *Signal Art*.⁽²⁵⁾ Nije mi preostalo ništa drugo nego da se oštro suprotstavim ovom neznanju udruženom s malicioznošću i providnom prepotentnošću pod lažnom maskom avangarde i tobožnjeg radikalizma.⁽²⁶⁾

Od 21. do 31. maja 1981. godine, u galeriji *Srećna nova umetnost*, SKC-a u Beogradu, održava se moja samostalna

izložba pod nazivom POŠTANSKA UMETNOST — MAIL — ART. Mali izložbeni prostor galerije uslovio je dosta strogu selekciju radova. Centralno mesto na izložbi zauzela je „Neuspela komunikacija“, koja je, uostalom, privukla i najveću pažnju publike i izazvala posebne rasprave i komentare. Povodom izložbe objavljen je obiman katalog. U uvodnom tekstu naslovljenom *Miroljub Todorović — poštanska umetnost*,⁽²⁷⁾ Slavko Timotijević, između ostalog, posebnu pažnju poklanja „Neuspeljoj komunikaciji“. Pored ovog publikovan je tekst Michelea Perfettia: *Autentični protagonist jugoslovenske avangarde*, dva moja teksta o mail–artu, opširna bibliografija i priličan broj mail–art dela sa naglaskom na radovima iz „Neuspele komunikacije“. Reprodukovane su kao fotokopije, dopisnice upućene: Vojislavu Iliću, Đuri Jakšiću, Jovanu Skerliću, Bori Stankoviću, Karađorđu Petroviću, Milošu Obrenoviću, Lazi Kostiću, Jovanu Jovanoviću Zmaju, Vladislavu Petkoviću Disu i Augustinu Ujeviću.

Uz katalog, galerija je objavila i specijalnu pozivnicu urađenu u sito štampi, na kojoj je reprodukovana jedna od mojih unikatnih poštanskih karata kao i veoma uspeli plakat izložbe.

U 1980. i 1981. godini održava se nekoliko značajnih međunarodnih mail–art izložbi na kojima učestvujem. Ovde posebno izdvajam MAIL ETC., ART (a traveling correspondence art exhibition), koja započinje januara 1979. na Koloradskom univerzitetu u Boulderu, putuje po američkim univerzitetima tokom cele godine i završava se opet u Boulderu februara 1980. U lepom višebojnom katalogu objavljene su mi umetničke marke i poštanska karta *Vasionski hijeroglifi*. Pored toga u uvodnom tekstu kataloga kritičar Jim Field uz prikaz rada Kanadanina Chucka Stakea, Amerikanca Richarda Kostelanetza i Francuza Jean–Paula Thenota posebno ističe moj, kako to on kaže, „art manifesto“ *Fragmenti o signalizmu* (28)

Zanimljiva je izložba MISLAID INFORMATION, koju, takođe, organizuju studenti, ovog puta u mestu Waga Waga u Australiji. Odabrani materijal (među kojima su i moje umetničke marke naslovljene kao „Signal art“), objavljuje specijalni broj studentskog lista *Race*, u celini posvećen ovom projektu.

Sarenco, Eugenio Miccini i Franco Verdi, u okviru edicije „Factotum–Art“, Verona 1980., štampaju zbornik posvećen knjizi kao umetničkom delu pod naslovom *Liber* (practica internationale del libro d’artista). S realizacijom ovog projekta započelo se još 1978. godine, kada su ovi avangardni pesnici pismom od većeg broja umetnika zatražili da pošalju jednu artists’ book za planiranu izložbu i knjigu (zbornik). U projektu učestvuje 141 umetnik (pesnik, avangardni istraživač) iz više zemalja s očiglednom dominacijom Italijana.

U svom inspirativnom uvodnom tekstu Eugenio Miccini kaže da je knjiga od jednog mitskog objekta sada u novoj umetničkoj praksi postala „subjekt, anti–knjiga, alegorija“. U zborniku se, inače, između mnogih artists’ books nalazi reprodukcija moje signalističke knjige (signalist book) *Cobol*, napravljene u jednom primerku od upotrebljenih kompjuterskih kartica na kojima su vršene intervencije flomasterom. Razmere knjige su 8,5 x 19 cm., a na reprodukciji se još vidi da je nastala u Beogradu 1978. godine.⁽²⁹⁾

Sa Italijanima sam od samog početka od uključivanja u tokove avangardnih strujanja šezdesetih i sedamdesetih godina, najčešće i najbolje sarađivao. Izlagao sam na mnogim izložbama upravo u Italiji, zastupljen sam u njihovim zbornicima i antologijama vizuelne poezije i mejl–arta. Od stranaca najveće interesovanje za signalizam (ako se izuzme studija Poljaka Julijana Kornhauzera), ispoljili su, upravo, Italijani. O tome svedoči i broj autora koji su pisali o našem avangardnom pokretu: A. Spatola, M. Perfetti, M. D Ambrosio, A. Lora Totino, E. Minarelli.

Ova saradnja nastavlja se i sa novom generacijom avangardista odnosno trećim talasom italijanskih mejlartista, čiji je jedan od vodećih predstavnika Nikola Frangione. Frangione uvrštava moje radove u knjigu *Snapshot* (collective work of mail-art), koju u svega 100 bibliofilskih primeraka (posedujem primerak 44), objavljuje januara 1980. iste godine isti autor uređuje i štampa međunarodni magazin za poštansku umetnost *Commonpress* no. 26 sa temom „Zen and Art“, gde se našlo i nekoliko mojih umetničkih maraka iz serije *Self portrait*.

Amerikanka Jane Ellen Gilmore početkom 1980. uređuje i izdaje *Commonpress* sa temom „Ruins“. U tom broju objavljujem jednu vizuelnu pesmu koju ću kasnije preštampati u zbirci *Čorba od mozga* (1982).

Ime Belgijanca Guy Schraenena iz Antverpena i ranije je bilo poznato i uvažavano u avangardnim krugovima. Oktobra 1980. ovaj organizator i teoretičar kreće s jednim projektom koji će bit svakako krupnim slovima zabeležen u istoriji mail-arta.

Pod nazivom ANTWERP INTERNATIONAL MAIL-ART FESTIVAL u Internationaal Cultureel Centrum-u Antverpenu, Schraenen započinje sa mejl-art feštom (izložbe, predavanja, projekcije), koja će trajati čitavu godinu dana. U okviru ovog festivala Schraenen izdaje i *Libellus*, prvu mesečnu publikaciju za poštansku umetnost. U *Libellusu*, koji će se pojaviti u 12 brojeva, od oktobra 1980. do oktobra 1981, štampaju se raznovrsni radovi iz mejl-arta, konkretne i vizuelne poezije, manifesti, poruke, sentence, obaveštenja i pozivi za učešće na izložbama, u zbornicima, antologijama i drugim projektima avangardnih umetnika od Brazila do Japana i od Finske do Australije. Počev od broja 2 svog magazina, Schraenen počinje da vodi svojevrсни dnevnik pristiglih pošiljki sa imenima pošiljaoca, koji iz broja u broj sve više raste. Od broja jedan, on objavljuje marke (otisak pečata), sa imaginarnim likom jednog ili dvoje mejlartista. U *Libellusu* se pojavljuje

nekoliko mojih vizuelnih pesama i mejl-art radova. U broju 12 objavljena je i marka (otisak pečata u plavoj boji) sa mojim imaginarnim likom,⁽³⁰⁾ a Shraenen mi istovremeno šalje i otisak više ovih maraka na posebnom papiru, kao i specijalnu kovertu njegovog ICC (small press archive communication), takođe, sa markom.

Pored pomenutih akcija čiji su inicijatori, a i realizatori, kao što smo videli, uglavnom, umetnici, vredno je zabeležiti i akcije jedne oficijelne ustanove. *Metronom* (Espai del Centre de Documentacio d'Art Actual) iz Barselone od 13. oktobra do 21. novembra 1980. organizuje veliku mejl-art izložbu sa pozamašnim katalogom gde štampa po jedan rad svakog učenika. Već sledeće godine ova ustanova, takođe, oktobra i novembra, priređuje izložbu posvećenu knjigama umetnika (Artists' books). Za tu izložbu, kako nas direktor Metronoma Rafael Tous i Giner obaveštava, pristiglo je oko 2.000 knjiga od preko 800 umetnika. U obimnom katalogu kritičari i teoretičari pokušavaju da definišu „knjige umetnika“ i odrede im mesto u novim kreativnim gibanjima. Za Huberta Kretschmera i sama forma knjige je poruka.⁽³¹⁾ Jose Luis Mata polazi od činjenice da je pravljenje specijalnih knjiga, objekt-knjiga, antiknjiga i svega onog što se može dovesti u vezu sa idejom knjige, u stvari „iskra pobune“ protiv uobičajene, često jedno-dimenzionalne, prakse življenja pa i stvaranja.⁽³²⁾ Za Guya Schraenena knjiga umetnika je zajedno sa dadaizmom revolucionisala svet umetnosti dvadesetog stoleća.

Artists' book je, prema ovom kritičaru, doprinela tom revolucionisanju ne samo kroz iznalaženje novih formi, ili pak sadržaja, već, što je možda isto tako značajno, širenjem umetničkih dela, pa moglo bi se dodati i širenjem granica umetnosti.⁽³³⁾

U Metronomovom katalogu na strani 117, pod rednim brojem 624, reprodukovana je naslovna strana moje signalist book *Fortran*, Belgrade 1981 (još jedna knjiga iz porodice

fortran). Na strani 187 pod istim rednim brojem date su njene osnovne karakteristike: „llibre original, 8 pag. — 8x19 cm.“

Krajem avgusta 1981. godine Peter Jörg Splettstösser, u okviru Festivala kulture u Bremenu, organizuje izložbu umetničkih pečata STAMP = QUOTATION QUOTATION = STAMP. Na Splettstösserov poziv 123 umetnika, pesnika i kompozitora poslalo je svoju ideju (nacrt) za umetnički pečat razmera ne većih od 8x5 cm. Katalog izložbe, u stvari načinjen je ručno od otisaka pečata u raznim bojama i predstavlja izuzetno zanimljiv zbornik u kome se zaista mogu sagledati raznovrsne artistske mogućnosti ovog oblika poštanske umetnosti. Posle izložbe Peter Jörg Splettstösser poslao je svim autorima pečate koje je napravio po njihovom nacrtu. Tako sam došao do pečata s porukom THINK ABOUT MAIL-ART koji uokviruje crtež karakterističan za moje likovne intervencije.

U *Dnevniku*, koji sam tih meseci intenzivno vodio, pod datumom 24. 9. 1981. (četvrtak) stoji zabeleška: „Pismo iz japanskog grada Koba s katalogom i dve fotografije sa izložbe *Portopia '81*. Izložba je otvorena polovinom marta i trajala je do 15. septembra. Posetilo ju je 14 miliona ljudi. Uz ovu grandioznu izložbu veoma uspešno je predstavljena i poštanska umetnost pod nazivom „Letters to Kobe“. Taj deo izložbe, po rečima organizatora videlo je tri miliona ljudi. U Kobeu mail-art je zaista bio *viđen*.“

Mladi belgijski umetnik Guy Bleus, priredio je oktobra 1981. u Briselu međunarodnu mail-art izložbu ARE YOU EXPERIENCED? Specifičnost te izložbe, odnosno njenog kataloga je u tome što radovi u njemu nisu odštampani kao što je to uobičajeno već su preneti na mikrofilmove pa su onda ripojeni odštampanom delu kataloga. ⁽³⁴⁾

Najspektakularnija, a svakako i najznačajnija izložba mail-arta u 1981. godini, i ne samo u njoj, bila je ona u okviru XVI Bijenala u Sao Paulu. Ta manifestacija učinila je mnogo za dalju afirmaciju poštanske umetnosti i njeno nastojanje da

postane „neka vrsta kulturne kapilarne mreže planetarne umetnosti.“ Bijenale je toliko poznat u svetu da sam bio i sam prilično iznenađen kada je u aprilu iste godine stiglo pismo kojim me predsednik Saveta Bijenala, i jedan od glavnih njegovih organizatora, Walter Zanini poziva da učestvujem na izložbi „Nucleus I — Mail — Art“ koja je zamišljena kao sastavni deo XVI bijenala.

Zaninija poznajem još od ranije pošto sam učestvovao na izložbama *Prospectiva* (1974) i *Poeticas visuais* (1977), koje je on veoma uspešno organizovao kao direktor Muzeja savremene umetnosti Univerziteta u Sao Paulu. Sada za Bijenale poslao sam mu, uglavnom, već umnožene, fotokopirane i štampane materijale sa intervencijama na pojedinim radovima, ono sa čime sam poslednjih godina najčešće učestvovao na izložbama ovakve vrste. Pismom od 1. jula Zanini me obaveštava da je primio radove, zahvaljuje se i kaže da će pravovremeno poslati nove informacije o izložbi koju priprema.

XVI Bijenale u Sao Paulu trajao je od 16. oktobra do 20. decembra 1971. Šestog decembra ponovo sam dobio pismo od Waltera Zaninija u kome me upozna je sa još nekim detaljima te velike manifestacije. Prema njegovim rečima na izložbi mejl–arta predstavljeno je više od šest hiljada dokumenata na prostoru od 2000 kvadratnih metara. Od stranih mejlartista, između ostalih lično su prisustvovali izuzetnoj fešti poštanske umetnosti: Cavellini, Fischer, Ulises Carrion i Jonier Marin. Pismo Zanini završava obećanjem da uskoro šalje katalog izložbe. Katalog koji zatim stiže samo potvrđuje svu grandioznost ove mail–art predstave u Sao Paulu. ⁽³⁵⁾

Opisivanje izložbi na kojima sam učestvovao u 1981. godini ⁽³⁶⁾ prebogatoj mail–art događajima završiću beleškom o izložbi MARKE UMETNIKA — ARTISTS' POSTAGE STAMPS, koju sam sa istoričarem umetnosti i likovnim kritičarem Slavkom Timotijevićem, organizovao novembra meseca u Srećnoj galeriji SKC–a čiji je on rukovodilac. Na izložbi je učestvovalo 93 umetnika iz više zemalja. Štampan je i dosta

dobar katalog sa reprodukcijama maraka u crno–beloj tehnici, i dve poštanske karte na kojima su, takođe reprodukovane marke umetnika.

Sledećih godina moje interesovanje za mail–art nije se bitnije smanjivalo, ali sam postao znatno izbirljiviji i selektivniji što se izložbi tiče pa učestvujem samo tamo gde, prema pozivu ili na neki drugi način ustanovim i ocenim da će doći do izražaja, ne samo puko komuniciranje radi komuniciranja, već i određeni estetski kvalitet pa i istraživački pomak u ovoj novoj umetničkoj disciplini.

Prema poštanskoj umetnosti i njenim eksperimentalnim prodorima nije više mogla ostati ravnodušna ni likovna kritika. Ovom prilikom hteo bih da pomenem našeg istaknutog likovnog kritičara Zorana Markuša koji pored interesovanja za signalizam ⁽³⁷⁾ pokazuje živo zanimanje i za mail–art. Markuš me 1982. godine uvrštava u svoj IZBOR '82 gde, između ostalog, učestvujem i sa više radova iz poštanske umetnosti. Neka od njih pismo On Kawari i jedno od ručno pravljenih dopisnica, objavljeni su u katalogu izložbe. Pretpostavljam da je to bilo jedno od prvih uključivanja mail–arta u reprezentativnu izložbu ovakve vrste u našoj zemlji. ⁽³⁸⁾

U uvodnom tekstu kataloga Zoran Markuš sa puno razumevanja govori o mail–artu posebno analizirajući „Neuspelu komunikaciju“. Prema njegovim rečima „dopisne karte su vraćene sa napomenama poštonoša i one oko *Neuspele komunikacije* obrazuju niz socijalnih, profesionalnih i jezičkih podataka što proširuje smisao osnovne poruke.“⁽³⁹⁾

Od 1982. godine, do momenta kada ovo beležim (oktobar 1987), imao sam tri samostalne i učestvovao na više desetina kolektivnih mail–art izložbi u svetu. Od njih svakako ne treba zaboraviti INTERNATIONAL MAIL — ART EXHIBITION OF VISUAL MESSAGE '82 u Kwan Hoon muzeju lepih umetnosti u Seulu 1982. i sledeće godine u istom gradu u Umetničkom centru Koreje SEOUL INTERNATIONAL

MAIL–ART EXHIBITION. Povodom obe izložbe štampani su dobro opremljeni katalogi. ⁽⁴⁰⁾

Neku vrstu poetsko–mejlartističkog zbornika objavljuje 1982 Peter Küstermann iz Mindena (Zapadna Nemačka) pod naslovom *Kein Krieg in meiner Stadt!* Zbornik je štampan povodom istoimene izložbe koju je Küstermann organizovao. ⁽⁴¹⁾ Iste godine od Švajcarca Jean–Marc Rastorfera dobijam katalog TIMBES D’ARTISTES, koji je objavljen nakon međunarodne izložbe maraka umetnika što ju je Rastorfer, još 1980. priredio u Lozani.

U jesen 1982, u okviru XX oktobarskog susreta pisaca održava se, u Narodnoj biblioteci Srbije, moja samostalna izložba RAZMIŠLJAJTE O SIGNALIZMU (THINK ABOUT SIGNALISM). Izložba je obuhvatila radove iz oblasti vizuelne, gestualne poezije i mail–arta. U katalogu, pored nekoliko vizuelnih radova, objavljeni su tekstovi *Specifičnosti i konvergencije u signalističkoj poetici* (Matteo D’ Ambrosio) i *Šta je signalizam* (Dave Oz). ⁽⁴²⁾

Sledeće moje samostalne izložbe su: SIGNALISTIČKA ISTRAŽIVANJA (vizuelna poezija, mejl–art), galerija KOV, Vršac 1983. i SIGNAL ART, neka vrsta retrospektive celokupnog rada, u Salonu Muzeja savremene umetnosti oktobra 1984. godine. ⁽⁴³⁾ Obe izložbe sadržale su i dela iz poštanske umetnosti.

Signal Art je poslednja samostalna izložba koju sam imao. Svoje mejl–art radove u međuvremenu, izlagao sam na kolektivnim međunarodnim izložbama: INTERNATIONAL MAIL–ART EXHIBITION, Budimpešta 1984, L’OBJET CULTUREL, Pont–A–Mousson, Lorraine 1984, THE SCROLL UNROLLS u Janco–DADA muzeju, Izrael 1985, INTERNATIONAL ARTISTS’ POSTAGE STAMPS EXHIBITION, Weddel 1985, ARTISTS’ BOOKS, Oldenburg 1986, LA COCOTIER (međunarodna mejl–art izložba), Noumea, Nova Kaledonija 1986, BELEGKEPEK (Stamp Ima-

ges), Budimpešta 1987, PAISATGE (Exposicio internacional de Mail–Art), La Carrotxa, Portugalija 1987, itd.

Istaknuti nemački konceptualni umetnik Bernd Löbach, povodom MEĐUNARODNE IZLOŽBE MARKE UMETNIKA koju je priredio u Wedelu, objavljuje obiman katalog koji naziva „The Bible of Artists’ Postage Stamps“. Organizator izložbe ARTISTS’ BOOKS u Oldenburgu je Klaus Groh. Iako je Löbach s pravom nazvao svoju publikaciju „Biblijom marka umetnika“, čini mi se da bi Groh sa još više prava mogao katalog svoje izložbe nazvati „Biblijom knjiga umetnika“. Katalog donosi nekoliko značajnih teoretskih priloga, zatim odgovore samih umetnika na pitanje „Why artists’ books?“ „Zašto knjige umetnika?“, i na kraju brojne reprodukcije dela. ⁽⁴⁴⁾

Pored samostalnih izložbi i učešća na međunarodnim izložbama mejl–arta, 1983. godine, u okviru akcije (projekta) SIGNALISTIČKA KOMUNIKACIJA, koju u različitim prilikama i raznovrsnim povodima praktikujem od samih početaka bavljenja poštanskom umetnošću, profesoru Aleksandru Flakeru iz Zagreba, vrsnom poznavacu i istraživaču ruske avangarde, šaljem više poštanskih karata. Na ovim kartama su otisnuti pečati *Razmišljajte o signalizmu* i *Think about Mail–Art*, lepljene umetničke marke, mali kolaži, etc. Na kraju ekspedovana je i jedna SIGNALIST BOOK načinjena od kompjuterskih kartica s naznakom da je unikatna, specijalno pravljen za profesora Flakera. ⁽⁴⁵⁾

Tokom juna i jula 1984. godine, književnom kritičaru Živanu Živkoviću, ⁽⁴⁶⁾ uputio sam, u određenim vremenskim intervalima, seriju od osamnaest poštanskih karata. Ova serija obuhvata tri vrste postcards. U prvoj grupi su foto dopisnice sa motivima iz vizuelnih poema *Lunomer*, *S jagodama reći ću vam ili u kavezu crvendać*, *Alfabet* i jednim delom (odlomkom) vizuelnog eseja *Geometrija pesme*.

Živkoviću je upućeno pet ovakvih dopisnica. Dve su sa otiskom pečata *Think about mail–art* i naznakom datuma

(opet pečatom) kada treba razmišljati o poštanskoj umetnosti. Na jednoj dopisnici je kao datum određen 3. 7. 1984, a na drugoj 27. X 1984. Na preostale tri dopisnice utisnut je pečat THINK ABOUT SIGNALISM (RAZMIŠLJAJTE O SIGNALIZMU). Kao datumi razmišljanja sugerisani su 14.VI 1984, 16.VIII 1984 i 7.XII 1984. Druga vrsta, od sedam dopisnica predstavlja, odrađene kompjuterske kartice. One su raznobojne. Većina sadrži poruku *Razmišljate o signalizmu*, ovoga puta bez naznake datuma kada se sugeriše razmišljanje. Na mnogim kartama su umetničke marke i raznovrsne intervencije plavim flomasterom. Treću vrstu čine ručno pravljenе poštanske karte od kartona. Ukupno ih je šest. Tri su načinjene od crnog kartona, dve od zelenog, a jedna od belog. Za razliku od prethodnih, svih šest ovih karata poslato je preporučeno, a pet je još nosilo oznaku — *hitno*. Na kartama su crteži vizuelne pesme i umnožene ili za tu priliku specijalno urađene umetničke marke. Na jednoj od karata načinjenoj od crnog kartona vidi se lik Getea, pored koga je rukom ucrtana poruka, na engleskom jeziku da razmišlja o signalizmu. Na drugoj su u prvom planu deformisane slovne strukture, itd.

Sa pesnikom Slobodanom Pavićevićem ostvarena je dvosmerna komunikacija. U jesen 1984. mi smo razmenili više poštanskih karata raznovrsnog izgleda i dizajna, sa različitim porukama. Između ostalih Slobodan obrađuje i dve sentimentalne dopisnice iz tridesetih godina lepeći na njih svoje marke i kolaže, menjajući na taj način, iz osnova njihov kič, izgled i poruku. Tu su još i obrađene karte sa Zmajevih dečijih igara i *Dečijih iskri*, jedna stara razglednica iz Pariza i poštanska karta novijeg datuma sa likom Masai devojke iz Istočne Afrike.

Dopisnice koje sam uputio Slobodanu Pavićeviću bile su načinjene pd kompjuterskih kartica, kartona, kao i od već postojećih razglednica što ih je izdao Narodni muzej u Beogradu. Ove razglednice sa likovima Arhandela Gavrila, nepoznatog sveca iz Gradca, minijaturom iz Miroslavljevog Jevan-

delja, skulpturom iz Lepenskog vira i antičkim motivima, obrađene su pomoću crteža, umetničkih maraka i pečata.

Pavićević i ja smo zamislili da ovu svoju mejl-art akciju, odnosno njene materijale (poštanske karte) objavimo u jednoj knjizi. Nažalost ta se ideja do danas nije ostvarila.

Ranije sam već napomenuo da sam poslednjih godina postao probirljiviji i selektivniji što se tiče učešća u međunarodnim projektima poštanske umetnosti. Ustanovio sam neke kriterijume, dosta rigorozne za ta učešća, i od njih ne odstupam. Ovih dana u mom poštanskom sandučetu, uzgred budi rečeno još maja 1970. specijalno napravljenom za potrebe mejl-arta, našlo se pismo arhiva Galantai-Artpool iz Budimpešte. Pozivaju me da pošaljem svoje mail-art radove na izložbu „Dišanovski duh u savremenoj umetnosti“. Izložba se organizuje povodom stogodišnjice rođena velikog dadaističkog maga Marsela Dišana (Marcel Duchamp 1887–1987). U tom ću projektu, svakako, učestvovati.

1981–1987.

Napomene:

- (1) Mislim da bi trebalo istaći razliku, kako ne bi dolazilo do zabune, između *Signalističke manifestacije* kakvom sam je ovde podrazumevao u komunikativnom mejl-art smislu, i *Signalističke manifestacije* kako sam u početku označavao svoje akcije iz kruga gestualne poezije. Tako u istom broju *Signal*a, uz fotografiju jedne gestualne akcije stoji objašnjenje da je to *Signalistička manifestacija*. Signalističku manifestaciju (gestualnu poeziju) tada definišem kao „novi, otvoreni komunikativni sistem, gde umetnik (pesnik, proizvođač dela), a često i akcija samog korisnika (konzumenta) tog dela, još uvek u procesu proizvodnje, postaju sastavni deo konačne umetničke tvorevine.“ Na objavljenoj fotografiji držim transparent sa delovima svoje kompjuterske poeme *S rezancima svakako*, kreirane u Matematičkom institutu u Beogradu marta 1970. godine. Sama *Signalistička manifestacija* izvedena je u Ateljeu Veroljuba Petrovića aprila 1971, u dve serije. U prvoj seriji akcija se odvija sa transparentom na koji je nalepljena pomenuta

kompjuterska poema, a u drugoj seriji fotografskim aparatom zabeležena je moja igra sa kompjuterskim karticama. Deo ove akcije (tri fotografije) objavljen je u knjizi *Algol* (1980) pod naslovom *Gestualna poema*.

Prvu signalističku manifestaciju ovakvog tipa (akcija, gestualna poezija), izveo sam 14. aprila 1969. godine sa plakat–pesmom *Ožilište*. Ovu plakat–pesmu, formata 36x52cm, otisnuo sam u 80 primeraka na kunstdruku i kartonu u nekoliko boja zajedno sa jednim svojim prijateljem, cinkografom, poluilegalno u velikoj štampariji „Privrednog pregleda“ početkom aprila 1969. godine. Nakon toga najveći deo plakat–pesme izlepio sam pomenutog dana u Beogradu, uglavnom u centru grada, na javnim mestima, zidovima, staklima i prilazima pojedinih kulturnih ustanova. Sećam se dobro uzbuđenja dok sam dve plakat–pesme (crvenu i crnu), stavljao na zid dugačkog tada mračnog hodnika izdavačke kuće „Prosveta“ u Čika Ljubinoj 1. Plakati su u „Prosveti“ nestali (skinuti su) još u toku dana, kako sam se kasnije uverio.

Sličnu akciju izveo sam i 3. jula 1970. godine za vreme IV beogradskog trijenala jugoslovenske likovne umetnosti na kome sam, inače bio zastupljen. Tokom otvaranja ove izložbe delio sam posetiocima i učesnicima plakat–pesmu *Signalistička poezija* i razgovarao o sadržaju i smislu te komunikativne akcije.

Na prednjoj strani ove plakat pesme bile su objavljene četiri vizuelne pesme, a na poledini šest varijanti kompjuterske poeme *S rezancima svakako*. Uz plakat je bila prikačena i jedna kompjuterska kartica. Sećam se razgovora sa Otom Bihalji Merinom i njegovog polušaljivog pitanja zašto mu dajem plakat–pesmu baš sa crvenom kompjuterskom karticom kada je primetio da su kartice raznobojne i da je crvena među njima najređa.

Ovde ne bi trebalo zaboraviti ni gestualnu akciju *Pokreti glavom*, izvedenu iste 1970. godine u jednom od aparata za ekspres slikanje u Bezistanu na Terazijama. Deo tih fotosa, ali bez naznake šta predstavljaju objavljen je na omotu moje zbirke *Stepenište* (1971).

- (2) Zanimljivo je napomenuti da je Michele Perfetti poznati italijanski vizuelni pesnik mejlartista i kritičar, verovatno zbog nedovoljnog poznavanja jezika, u svom tekstu *Poesia è violenza* (Signal) u listu „Corriere del giorno“, 21. oktobar 1971, u *Signalističkoj manifestaciji* video međunarodnu izložbu eksperimentalne poezije, koja je u mojoj organizaciji održana u Beogradu.
- (3) Ovo bi se moglo prevesti kao „knjiga umetnika“. U upotrebi su još i izrazi: „book as art work“ („knjiga kao umetničko delo“ G. Celan) i book work (knjiga rad, knjiga delo).

Prema mišljenju koje je izložio kritičar i mejlartist Ulises Carrion, u svom eseju *The New Art Of Making Books*, „Nova umetnost pravljenja knjiga“ (vidi *Second Thoughts*, Void, Amsterdam 1980, str. 6–22), knjiga nije samo kutija u kojoj se nalaze reči, još manje „prtljag sa rečima“. Knjiga može isto tako postojati kao jedna autonomna, samoj sebi dovoljna forma, uključujući možda, i tekst, ali tekst koji ističe tu formu, tekst koji je organski deo te forme. U tradicionalnoj umetnosti (književnosti), kaže Carrion, pisac piše tekst. Taj tekst (proza, poezija) u potpunosti ignoriše činjenicu da knjiga nije samo nosilac reči, već je i jedan samostalan prostorno–vremenski sled. U novoj umetnosti pisac ne piše tekst već pravi knjigu.

Ovom pokušaju da se definiše nova, umetnička knjiga (knjig-rad, knjiga-delo) pridružuje se i američki pesnik, kritičar i avangardni umetnik Richard Kostelanetz. U svom eseju *Book Art*, on novu knjigu, knjigu kao umetničko delo određuje još i kao „imaginativnu knjigu“.

Prema Kostelanetzu rečenice u jednoj konvencionalnoj knjizi složene su u pravougaone blokove, uniformisane i liče na vojnike u bitci. U imaginativnoj knjizi pokušava se nešto učiniti sa sintaksom, sa formatom, sa stranicama, sa omotom, sa oblikom, sa veličinom, sa sledom, sa strukturom, sa povezom, sa svim onim elementima, dakle, koje treba menjati a da bi se kreirala jedna *drugačija knjiga*. Ovaj pesnik kaže da se umetnička knjiga pravi zato da bi se opštilo putem imaginativnih fenomena, „na taj način stvara se nešto što je sasvim različito od iskustva čitanja“.

- (4) Čileanski vizuelni pesnik i antologičar Guillermo Deisler, javio mi se pismom iz Antofagaste sredinom 1972 godine i poslao kraći prikaz *Fortrana*. Ovaj prikaz kasnije je preveden i objavljen u knjizi *Signalizam u svetu* (priredio M. B. Šijaković), Beograd 1984. U tom tekstu Deisler *Fortran* vidi na sledeći način: „Korišćenje perforiranih kartica prethodno obrađenih u kompjuteru, kao stranica signalističke knjige, donosi nam jedan niz značenja iz onog sveta u kojem se mi pretvaramo u cifre, ključeve koji treba da budu 'pročitani'; jedan svet programiranja, perforiranja, interpretacije podataka: svet što se otkriva iz hladnog istraživanja brojki koje proizvodi mašina sposobna da ostvari i najsloženije operacije sa jedinim ograničenjem brzine svetlosti.

To nije protest, to se jednostavno izlaže. Na ovim karticama su i rukom ispisana slova, grafizam Todorovića, u jednoj jukstapoziciji koja ukazuje na paradoks naših vlastitih egzistencija što su zatočene u jednom veoma složenom svetu punom protivurečja. Mi se tu pronalazimo naprosto uhvaćeni u mrežu govora u najjednostavnijim porodičnim ili individualnim odlučivanjima sve do momenta u kojem se naš izbor preokreće u ono što nije bilo predviđeno.“

- (Vidi Guillermo Deisler: *Fortran — signalistička knjiga Miro-ljuba Todorovića*, „Signalizam u svetu“ str.18).
- (5) Povodom ovog pečata i njegove poruke jedan naš kritičar tvrdi da predstavlja pravi „mini manifest signalizma“ i da ga uvek uzbuđi i inspiriše kada dobije dopisnicu sa njegovim otiskom. S druge strane Radioj Cvetičanin će u svom tekstu *Signali nad poezijom*, „Omladinske novine“ broj 34, 6. jul 1974, pomalo cinički i podsmješljivo zabeležiti:
- „Nemojte se iznenaditi ako jednoga dana poštar u vaše sanduče ostavi dopisnicu na kojoj piše samo jedna blaga zapovest: 'Razmišljajte o signalizmu'.
- Šta li to ponovo hoće signalizam — prvo je prirodno pitanje nakon prispěća takve pošte. Upućeniji znaju za 'agresivnost' te tendencije u modernom umetničkom stvaralaštvu; dopisnica, koja je tome krugu ljudi obično i upućena, ne da mira. Ona opominje da se na signalizam misli bez prestanka kao svojevremeno na 'Prodihsan'“.
- (6) Kasnije (1979) napraviću svoj drugi pečat sa tekstom jubilarnog karaktera: SIGNALIZAM SIGNALISM 1959–1979 *Think about signalism*.
- (7) Zbornik je publikovao Daylight Press 1976, a povod je bila izložba STAMP ART SHOW (na kojoj su prikazani materijali zbornika) u knjižari Other Books and So, Amsterdam, od 27. aprila do 15. maja 1976.

- U zborniku je svoje radove objavilo 116 umetnika.
- (8) Neke od tih obrađenih fotokopija pominje i poznati američki kolekcionar konkretne i vizuelne poezije Dr Marvin Sackner u katalogu svog Arhiva.

„Todorovic, Miroљjub, photocopies in envelope, signed and inscribed to Avalanche Magazine“.

Sudeći prema datumu Sackner je ove fotokopije kupio od časopisa Avalanche 1983. godine. (Vidi katalog *The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry 1984*. strana 811).

Fotokopija teksta *Kosmički hijeroglifi* (u različitim varijantama) sa naznakom *Signalist Project* objavljena je, (lista nije potpuna), u sledećim publikacijama:

— Jan Chwalczyk: KONTRAPUNKT, Wroclaw 1972. (Pored *Kosmičkih hijeroglifa* objavljen je jedan rad iz serije *Oko — The Eye*, gestualna poema *Lunar Sign — Mesečev znak*, dva pisma iz serije *Signalistička komunikacija i manifest Komunikacija—biće—mišljenje*, na engleskom).

— J. H. Kocman: LOVE, Brno 1972.

— Ida Biard: FRENCH WINDOW, Paris 1972–1973.

Bill Vazan: CONTACTS, Montreal 1973. (Uz fotokopiju *Kosmički*

hijeroglifi, objavljene su i poštanske karte *Cosmic Communication* i *Gordian Knot*, kao i deo gestualne poeme *Lunar Sign — Me-sečev znak*).

- (9) Rad na *Kosmičkim hijeroglifima* nastavio se intenzivno dobijajući sve više u inspirativnom zamahu. Rađale su se nove ideje, nastajale drugačije varijacije, uglavnom vizuelne. Materijal je ubrzo toliko narastao da je uveliko prevazišao jednu seriju ili ciklus. Imao sam nameru da od *Kosmičkih hijeroglifa* načinim knjigu, no ta se ideja kao i mnoge druge, kad je u pitanju rad u ovoj oblasti, nije ostvarila. Znatno kasnije 1984. godine, u zbirci *Nokaut*, objavio sam jedan manji deo signalističkog projekta *Vasionski hijeroglifi*. U istoj zbirci štampan je i ciklus pesama pod naslovom *Kiborg* nastao početkom 1983. godine. Ovaj ciklus od šesnaest pesama veoma je tesno povezan sa projektom *Kosmički hijeroglifi*. Možda čak toliko da predstavlja njegov verbalni odraz.
- (10) Oficijelna likovna kritika, (pa i ona koja je gravitirala prema SKC-u), naravno, zaobišla je ovu izložbu. Objavljene su tri kraće beleške (u *Politici* od 26. i 27. februara i *Ekspres politici* pod naslovom *Komunikacija* od 27. februara 1973). Beogradski *Student*, od 13. marta 1973. pod naslovom *Preistraživanja*, objavljuje vrlo grub napad na izložbu, celokupno moje stvaralaštvo, pa čak i na samu galeriju zbog izložbe. Napad je potpisan pseudonimom Ivan Fazetna. Iza ovog pseudonima kasnije sam saznao da se krije poznati pesnik udvoričke poezije i porno proze Milosav Slavko Pešić.

Zanimljivo je da je izložbu, odnosno njen katalog zabeležio i na engleskom avangardnom časopisu *Kontexts* broj 5, 1973, Felipe Ehrenberg.

- (11) Materijali iz kataloga izložbe i sam manifest *Komunikacija—biće—mišljenje*, u prevodu na engleski, objavljeni su u ovim publikacijama (nepotpuni podaci):

— Clive Robertson: A CONCEPTOGRAPHIC READING OF OUR WORD THERMOMETER, Calgary 1973. (Objavljena su dva rada iz serije *Oko — The Eye* i manifest. Celokupan materijal prikazan je na kanadskoj televiziji).

— SIGNIFYING, Kyoto, Japan 1974. (*Komunikacija — biće — mišljenje*, na engleskom, nov poboljšan prevod).

— FÜNF OSTEUROPÄISCHE KÜNSTLER, Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 1975. (Deo manifesta na nemačkom u prevodu Klause Groha).

— ORGON broj 3, Madrid 1977. (*Oko — The Eye* sa tekstom o oku, iz kataloga, na engleskom i španskom).

— DOC(K)S broj 12. Paris — Ventabren 1978. (*Komunikacija — biće — mišljenje*, na engleskom).

Manifest je citiran i komentarisano od stranih kritičara i teoretičara. Klaus Groh ga citira i uzima kao osnovicu za raspravu o signalizmu u svom tekstu *Miroљjub Todorović i signalizam*. Matteo D'Ambrosio na osnovu iskaza iz ovog manifesta u svom eseju *Specifičnosti i konvergencije u signalističkoj poetici* utvrđuje da se signalizam u izvesnoj meri približio konceptualnoj umetnosti. (Vidi ove tekstove prevedene u knjizi *Signalizam u svetu*, Beograd 1984).

- (12) Pored ovih štampanih poštanskih karata iste godine, fotografskim putem, umnožio sam, u tiražu od 250 primeraka, i jednu seriju od osam fotodopisnica. Na tim fotodopisnicama našli su se delovi vizuelnih poema *Lavirint* (iz zbirke *Kiberno* 1970) zatim *Lunomer*, *S jagodama reći ću vam ili u kavezu crvendać*, *Alfabet* i jedna vizuelna pesma koja je kasnije u knjizi *Algol* (1980), gde će, inače, sve ove poeme biti objavljene, priključena ciklusu permutacione poezije *Zima sneg trči konj*.

Vizuelne pesme (delovi poema) sa fotodopisnicama objavljene su u sledećim časopisima, katalozima i antologijama:

MIX MAGAZINE No. 6. Woleville, Canada 1974.

FUNF OSTEUROPAISCHE KUNSTLER, Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 1975.

Josep M. Figueres, Manuel de Seabra: ANTOLOGIA DA POESIA VISUAL EUROPEIA, Lisabon 1977.

DOC(K)S, No. 12, Paris — Ventabren 1978.

KALDRON No. 14, Austin 1981.

NEMZETKOZI „MAILART“ KIALLITAS (katalog), Budapest 1984.

Andrej Tišma: PRIVATNI ŽIVOT /PRIVAT LIFE (katalog), Novi Sad 1986.

- (13) Jun Mizukami: POST DOCUMENTS, Nagoya 1975. (Objavljeni su: Emblem signalizma, *Lunometer*, *Gordian Knot* i *Signalist Manifestation* sa tekstom „Fragments on Signalism“). Fernando Millan, Jesus Garcia Sanchez: LA ESCRITURA EN LIBERTAD, Madrid 1975. (Objavljen je *Lunomer/Lunometer*).

Pored ovih poštanske karte su objavljene i u sledećim publikacijama:

MIX MAGAZINE No. 3, Saskatoon, Canada 1973. (Emblem signalizma i *Gordian Knot*).

MIX MAGAZINE No. 5, 1974. (*Signalist Project Cosmic Communication*).

Terry Reid, Gwen Stainton, Geoff Tenant: MASK PRODUCTION, Mildura, Australia 1976. (*Signalist Manifestation*).

Walter Zanini, Julio Plaza: POETICAS VISUAIS, Sao Paulo 1977. (*Signalist Manifestation*).

- Romano Peli: MANTUA MAIL, Mantova 1978. (*Signalist Project Cosmic Communication*).
- SPRACHEN JENSEITS VON DICHTUNG, Munster 1979. (*Anagrams i Gordian Knot*).
- VERTICALISMO No. 21/22, Catania 1982. (*Signalist Project Cosmic Communication*).
- Julian Kornhauser: TRAGARZE ZDAN (Antologija mlodej poezji serbskijej). Krakow — Wroclaw 1983. (*Alphabet zajedno sa fotodopisnicama Lavirint, Zima sneg trči konj i još pet drugih vizuelnih pesama*).
- (14) U tom periodu učestvujem u mnogim projektima i izlažem na brojnim izložbama mejl-arta u svetu. Popis tih izložbi, zajedno sa kolektivnim izložbama konkretne i vizuelne poezije, nalazi se u mojoj knjizi *Algol*, Beograd, 1980. i katalogu *Poštanska umetnost Mail-Art*, Beograd, 1981.
- (15) Evo samo nekoliko autora i naslovna knjiga: J. H. Kocman: CHROMATOGRAPHIC BOOK, Yutaka Matsuzawwa: VANISHINGS (1922 — 1975), Richard Kostelanetz: AD INFINITUM — A FICTION, Robert Filliou: DEBUT ET FIN D'UN LIVRE SANS FIN, Klaus Groh: RELATIVITIES, Ken Friedman: COMPLETITION BY KEN FRIEDMAN, etc.
- (16) Ovaj kanadski kritičar kasnije će, u časopisu *International Mexican Art Magazine* (Oktobar 1982), pod pseudonomom Dave Oz, objaviti esej o signalizmu i Signalističkom dokumentacionom centru. Zanimljivo je da u tom tekstu on moj termin signalizam internacionalizuje, odnosno pokušava da njime obuhvati i mail-art. To, međutim, nije slučajno. Negde početkom sedamdesetih godina David Zack mi je preko Klause Groha poslao svoje radove (vizuelne pesme i crteže), sa naznakom da su i oni signalistički. Tako je Zack jedan od prvih stranih autora (umetnika) koji se uključio u srpski (jugoslovenski) avangardni pokret signalizam.
- (17) *Communication* analizira Enzo Minarelli u tekstu *Poetika komunikacije* (vidi knjigu *Signalizam u svetu* strana 47).
- (18) Ovaj francuski časopis, o kome sam posebno pisao (vidi *Književnu reč* od 10. jula 1979.), pored vizuelne poezije posebnu pažnju poklonio je i mail-artu. Čitav jedan broj *Doc(k)sa* (decembar 1978) biće posvećen poštanskoj umetnosti, da bi se kasnije, u brojevima koji su sledili, Julien Blaine, osnivač i glavni urednik časopisa redovno odvajao više desetina stranica za objavljivanje mejl-art radova. Blaine se neće zadržavati na tome već će 1979, u pariskoj galeriji „Lara Vinci“ organizovati veoma uspele mail-art izložbu *Expediteur... Destinataire Paris*. Katalog te izložbe je u kutiji u kojoj su smeštene poštanske karte

na kojima su reprodukovani radovi učesnika. Tako je svaki učesnik dobio poštansku kartu sa svojim radom.

Od mejl-art akcija i izložbi krajem sedamdesetih potrebno je još izdvojiti i pomenuti publikaciju *Cabaret Voltaire* koju uređuje i izdaje Steve Hitchcock iz San Dijega. U dva tematska broja ove publikacije MISTAKES & ERRATA (1977) I NEW MUSIC INTERNATIONAL (1978) učestvujem sa više radova.

Španski avangardni umetnik Mata organizuje veoma uspešno predstavljanje mejl-arta u Madridu i Segoviji 1978. godine pod nazivom *Black on White*. U isto vreme Judith Hoffberg i Joan Hugo sa izložbom *Artwords and Bookworks* u Los Anđelesu, a zatim u Njujorku, Indijanopolisu i Nju Orleansu, u, kako sami kažu, „muzejima bez zidova“, stavljaju u prvi plan poštanske umetnosti artists' books (knjige umetnika).

Ken Friedman i Mike Crane, najviše su zaslužni za organizovanje izložbe *Lightworks Envelope Show* jula 1978 u An Arboru, a potom maja 1979. u Detroitu. Časopis *Lightworks*, koji je pokrovitelj ove izložbe štampa i specijalni katalog sa teoretskim prilozima Friedmana, Cranea i Charltona Burcha, adresama i izabranim radovima pojedinih učesnika. U tom katalogu, koji je i sam oblikovan kao izdužena poštanska koverta, objavljujem dve vizuelne pesme.

U Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, novosadska umetnica Bogdanka Poznanović, posle višegodišnjih priprema, realizuje svoj međunarodni mejl-art *Feedback-letter-box* sa četrdeset i dva mejlartista itd, itd.

- (19) Deo tog mejl-art materijala objavljen je u mojoj knjizi *Nokaut*, Beograd 1984.
- (20) Svoje mišljenje o mejl-artu Kornhauzer će izložiti u istoj studiji u odeljku *Gestualna poezija*: „Ikonosfera pop-arta, kojoj u izvesnoj mери odgovara vizuelna poezija, ustupila je mesto komunikacionoj sferi konceptualizma koji iskorišćava sve rezultate i projekte, izložbe, sisteme registrovanja prirode (seizmografske zapise, zapise encefalograma), instrukcije, zbirke parola, štampu. Dakle, sve ono što smo na početku ovog dela označili, citirajući Žmegača, pronađenim tekstovima ili sve ono što te tekstove imitira. Spadaju tu takođe mejl-art (komunikati različitih sadržaja poslati osobama koje je pesnik izabrao), kojeg je započeo Japanac Kawara (iz Njujorka), koji je 1968 godine na poštanskim kartama i telegramima informisao svakodnevno svoje adresate u koliko sati se budi. Signalistička manifestacija Todorovića spada u istu vrstu komunikacionih akcija. Ove manifestacije se zasnivaju na predstavljanju niza fotokopija koverata, pisama i poštanskih maraka poslanih na njegovu adresu od avangardnih umetnika iz celog sveta. U mejl-art može se takođe uvrstiti Todorovićeve 'knjige' pod nazivom

'Fortran', Beograd, 1972 urađena od šest belih iskorišćenih kompjuterskih kartica u 47 primeraka. Na prvoj se nalaze autorovi podaci, na četiri sledeće izvrsne 'intervencije' izvršene flomasterom, na poslednjoj pečat časopisa *Signal* sa potpisom autora i brojem primeraka. *Fortran* je poslat 47-rici umetnika. Umetnički materijal korišćen od konceptualiste samo je nosilac apriori postavljene ideje. Ova konstelacija je izuzetno važna pošto se većina konceptualističkih realizacija koristi jezičkim tekstovima koje bi mogle da ukazuju na njihovu prirodnu vezu sa književnošću (ergo: poezijom). Kad smo ovako postavili pitanje ne bi smo sebi olakšati zadatak. Uistinu Todorovićevo ostvarenje *Vasionski hijeroglifi* (serija kserografisanih kopija članka iz beogradske *Politike* o sudbini američkog kosmičkog broda *Pionir*, koji leći u pravcu planete Jupiter), sa malim intervencijama — podvlačenja flomasterom, linije — nije ništa drugo do jezički (gotov) tekst; ali prvo: njegov autor nije Todorović, a drugo: nije važan sam tekst nego kako se iskorišćava. To se takođe odnosi, na primer, na Košutovu (Kosuth) definiciju izloženu u galeriji. Ovde nema kao u konkretnoj poeziji, deformisanih verbalnih znakova nego potpunih tekstova, koji imaju značenje. Ipak, oni učestvuju u akciji, umetničkoj manifestaciji, znače ne samo ono što znače (definicija umetnosti, kosmička ekspedicija van sunčevog sistema), nego označava i komunkat koji predstavlja antiestetičku reakciju na konvencionalnu umetnost. Ovde kao da se radi o drugoj artikulaciji razmatranih tekstova. Pojam iz rečnika, fragment članka, kao i autorska instrukcija na isti način su kao i ready mades (finalni predmeti) preneti iz svojih konteksta (enciklopedija, novina, pripremne faze u stvarnost umetnosti.“

(Julijan Kornhauzer: *Gestualna poezija*, katalog *Signalizam '81* Odžaci 1981, str. 14–15).

Uočljivo je da Kornhauzer ovde mejl-art razmatra u okvirima konceptualne umetnosti. Kao što ćemo kasnije videti jedan drugi teoretičar, Denis Poniž, definisaće „Mejl-art kao oblik konkretne poezije“. Ovako različita određenja poštanske umetnosti nisu, međutim, karakteristična samo za ovu dvojicu kritičara.

- (21) Kao što sam već napomenuo, pored ovih davno umrlih pisaca i vođa, poštanske karte su bile upućene i dvojici tada još živih velikana naše književnosti: Marku Ristiću i Miroslavu Krleži. Poštanska karta *Communication* poslata Marku Ristiću, na Parisku 12, Beograd, vratila se sa naznakom *nepoznat*. Poštanska karta, pak, upućena Miroslavu Krleži u Zagreb, Augusta Šenoa 15, sa otisnutim pečatom RAZMIŠLJAJTE O SIGNALIZMU (THINK ABOUT SIGNALISM), nije se vratila. Pretpostavljam da je to jedina poštanska karta iz ove serije koje je bila uručena primaocu.

- (22) Taj broj pojavio se u knjižarama i kioscima tek u maju mesecu.

- (23) Odmah po izlasku, *Delo* sa mejl-artom, kao atraktivnim fenomenom avangardne umetnosti, prikazaće i naša štampa. Beleške donose *Večernje novosti* (21. maj 1980), *Politika* (24. maj 1980 sa više mejl-art priloga) i *Prosvetni pregled* (30. maj 1980). Obimnije antologiju prikazuju Ranko Igrić u *Oku* od 24. 7. 1980, i Milorad B. Pavlović u *Omladinskim novinama* (24. maja 1980).
- (24) To će приметiti i slovenački pesnik i kritičar Denis Poniž u svom prikazu ove knjige u *Književnim novinama* broj 627, od 4. juna 1981, pod naslovom *Signalna umetnost*.
 „Pošto je knjiga otisnuta u sito štampi, crnom bojom, neki od najuspešnijih projekata izgledaju kao grafike. Nova knjiga ovog pesnika deluje jedinstveno, a njena posebna vrednost je svakako, i u tome što je to prva knjiga nekog jugoslovenskog autora u celini posvećena mail-artu“.
- Interesantno je da Poniž ovde izjednačava mail-art sa konkretnom poezijom: „Poštanska umetnost, ili mail-art, je oblik konkretne poezije, koja se najčešće stvara u vidu poštanskih karata koje umetnik zatim šalje putem pošte.“
- Te svoje stavove Poniž će razviti i dalje. (Vidi odeljak pod naslovom „Konkretna poezija in poštna umetnost“ u njegovoj studiji *Konkretna poezija*, „Literarni leksikon“, sveska 23, državna založba Slovenije, 1984).
- (25) Branko Čegec *Uknjiženje poštanskih pošiljaka*, „Oko“ broj 235, 19. 3. 1981. Moje polemičke tekstove, tim povodom, pogledati u knjizi *Štep za Šumindere*, Beograd 1984, str. 7–11.
- (26) Krajnje smušen i veoma površan prikaz knjige, sa sličnim laicističkim shvatanjem mejl-arta kao „privatne prepiske“, daje i pesnik Ivan Jelinčić Merlin u Osječkoj *Reviji* broj 3, svibanj–lipanj 1982.
 U jednom momentu, u svom polupismenom tekstu, ovaj prikazivač se čak pita „A šta je to pesnik hteo da kaže“: „.....postavlja se pitanje što se time želi reći, poručiti, što se time želi sagrađiti, srušiti, isključiti, razulariti“.
- (27) Timotijević ovaj tekst objavljuje i u *Omladinskim novinama* broj 295 (23. maj 1981) pod naslovom *Đuro javi se*, sa reprodukcijama poštanskih karata upućenih Đuri Jakšiću i Vojislavu Ilići, i jednim radom iz serije *Think about Mail-Art*.
- (28) MAIL ETC, ART: on introduction by Jim Field, u katalogu *Mail etc, Art*, str. 19, University of Colorado, Boulder 1980.
- (29) Kad smo već kod artists' books, i kod Italijana, vredi reći i ovo. U obimnom zborniku (katalogu) LA POESIA VISIVA (1963–1979), Firenca 1980, (urednici zbornika su: Gillo Dorfles, Vittorio Fagone, Filiberto Mena, Ermanno Migliorini i Luciano Ori), data je kompletna istorija onoga što Italijani nazivaju „la poesia visiva“. U tom zborniku,

- pored reprodukcije naslovne strane antologije *Konkretna, vizuelna i signalistička poezija* „Delo“ broj 3, 1975, na strani 148, u odeljku „Libri“ pod rednim brojem 373, stoji zabeleženo: Miroljub Todorović, THE TOWN, Belgrado 1975, cm 8,3x18,8 pp 10. Esemplare unico. Voleo bih sada da mogu bar pogled da bacim na ovu artists' book, da vidim od čega je napravljen i kako izgleda taj *Grad*, koji sam, uzgred budi rečeno, potpuno zaboravio. Knjiga se verovatno nalazi u posedu Luciana Orija, pošto sam od pomenutih urednika zbornika jedino sa njim i Gillom Dorflesom bio u kontaktu.
- (30) U istom broju (12) objavljena je i marka sa likom kanadskog avangardnog umetnika Chuka Stakea.
- (31) Hubert Kretschmer: *What are Artist's Books?*, katalog LLIBRES D'ARISTA / ARTIST'S BOOKS, „Metronom“, Barcelona 1981, str. 25.
- (32) José Luis Mata: *Empiric Manifest*, isti katalog, str 28–29.
- (33) Guy Schraenen: *The Book of an Artist is a Work of Art*, Isto, str. 3–31. (Svi tekstovi u katalogu dati su na katalonskom i engleskom jeziku).
- (34) Guy Bleus će kasnije imati još nekoliko uspehlih projekata. Jedan od njih je WORLD ART ATLAS 1983 (izložba + katalog). U tom katalogu reprodukovan je (dosta loše) moj rad, čiju fotografiju, pa čak ni fotokopiju nemam. Septembra 1984, ovaj belgijski umetnik uređuje i štampa *Commonpress* No. 56. U tom broju on pored vrlo konstruktivnog eseja o mejl-artu, objavljuje još i retrospektivu časopisa *Commonpress* (1977–1984), kao i radove učesnika izložbe *Aerogrammes*, koju je u međuvremenu organizovao. Svi radovi, kako Blues naglašava, preko 800 stranica u A formatu, preneti su na četiri mikrofilma razmere 1,5x15cm (standardna veličina poštanske dopisnice) i priključeni *Commonpressu*.
- (35) U katalogu mi je objavljen jedan rad iz serije *Think about Mail-Art*. Taj rad je reprodukovan i u katalogu moje izložbe *Poštanska umetnost — Mail-Art* (Galerija Srećna nova umetnost, 1981), a kasnije, nešto izmenjen i dopunjen umetničkim markama, i u knjizi *Nokaut* (1984) na strani 98. Jedan iz ove serije radova objavljen je iste godine i u francuskom časopisu *Sphinx* No. 14/15, Hiver 1981, p.21
- (36) Uz opasku da je reč samo o delimičnom opisu i popisu ovih izložbi pošto je izvršen rigorozan odabir.
- (37) Vidi tekstove Zorana Markuša *Signalizam i zenitizam*, „Gradina“ broj 8, 1980. i *Signalističko slikarstvo*, zbornik *Signalizam avangardni stvaralački pokret*, Beograd 1984.
- (38) Sa mejl-art radovima učestvovaću i na Zlatnom peru Beograda (po pozivu više puta), i na 25. Oktobarskom salonu 1984.

- (39) Zoran Markuš IZBOR '82, katalog izložbe, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, 1982.
- (40) U katalogu prve izložbe objavljujem rad načinjen specijalno za tu priliku od otiska pečata THINK ABOUT MAIL–ART. U katalogu druge izložbe reprodukovan je deo rada *Signal Art*.
- (41) U zborniku su mi objavljene dve Artist' Postage Stamps.
- (42) Iza tog pseudonima krije se ovde već pominjani kanadski umetnik i kritičar David Zack. Kao što sam već ranije naglasio Zack/Oz u ovom svom tekstu pokušava da termin signalizam protegne na čitav mejl–art, odnosno očigledno je da on poštansku umetnost smatra jednom od signalističkih aktivnosti.
- Ove svoje stavove Zack/Oz još eksplicitnije izlažu u tekstu *Izveštaj o signalističkom delovanju*, gde govori o radu Lona Spiegelmana, poznatog američkog mejlartiste, kao o signalističkoj aktivnosti, a o njemu kao signalističkom umetniku.
- (Vidi *Mexican Art Magazine*, oktobar 1982).
- (43) U prikazima izložbe *Signal Art*, Zoran Markuš (*Politika*, 26. oktobar 1984), Dušan Đokić (*Borba*, 26. oktobar 1984) i Balša Rajčević (*Književna reč* broj 244, 10. novembar 1984), između ostalog posebno govore i o mejl–artu.
- (44) U ovom projektu učestvovao sam sa signalističkom knjigom FORTRAN, naravno, novije proizvodnje. Biografski podaci sa naznačenim izložbama, fotografijom knjige i njenim opisom, nalaze se na stranama 1266–1269 kataloga.
- (45) U svom tekstu *Povijesni izvori nove kreativnosti* („Književna reč“, broj 220, 10. XI 1983; Isto u: NOMADI LJEPOTE, str. 17–23, Zagreb, 1988, Aleksandar Flaker zabeležiće sledeće: „Ako je pak avangarda koju danas nazivamo 'povijesnom', premda njezino naslijeđe u različitim derivatima još uvijek nailazi na otpore — kada je god u pitanju javno okupljanje oko teatarskih ili kinematografskih realizacija njezinih postulata, ako je dakle avangarda gajila s jedne strane kolažnu literarizaciju ikoničkih tekstova i s druge strane 'piktopoetske' pokušaje vizualizacije verbalnih tekstova, onda je očito da smo u naše vrijeme naslijedili ova htijenja novog sinkretizma koji grčevito traži i nove komunikacijske kanale izvan institucionalnih estetskih prostora. Pa kad danas na razglednicama primamo *Lunometar* (1969–70) ili *Vasionske hijerogliffe* (1972) od Miroljuba Todorovića, onda nas to mora podsjetiti na vrijeme kada je Oskar Kokoška u Wiener Werkstatte litografirao i zatim distribuirao svoje kolor–razglednice (1908), Franc Mark priređivao svoj mail–art za tisak, a ruski autor 'zaumnih' stihova Kručonih objavio seriju od 12 razglednica koje su naslikali braća Mihail i Ivan Larionovi i Natalija Gončarova.“

- (46) Živković je jedan od prvih kritičara koji u našem kulturnom prostoru vrši dublju kritičko–estetičku analizu fenomena mejl–arta. Prema njegovim rečima: „Često je u literaturi isticano da je *mejl–art* i konceptijski i po načinu realizacije umetnost koja je adekvatna sadašnjem civilizacijskom trenutku i da označava metamorfozu u umetnosti (u klasičnom poimanju reči *umetnost*) u medije komuniciranja. Potpuniji opis *mail–arta* može se izvršiti i u odnosu na društveni kontekst, kao što se temeljne postavke njegove poetike mogu formulisati na osnovu konkretne stvaralačke prakse, odnosno, analize realizovanih ostvarenja.“

(Živan S. Živković: *Mail–Art–umetnost komunikacije*, Zbornik radova Pedagoške akademije za vaspitače, br. 8, Beograd, 1984).

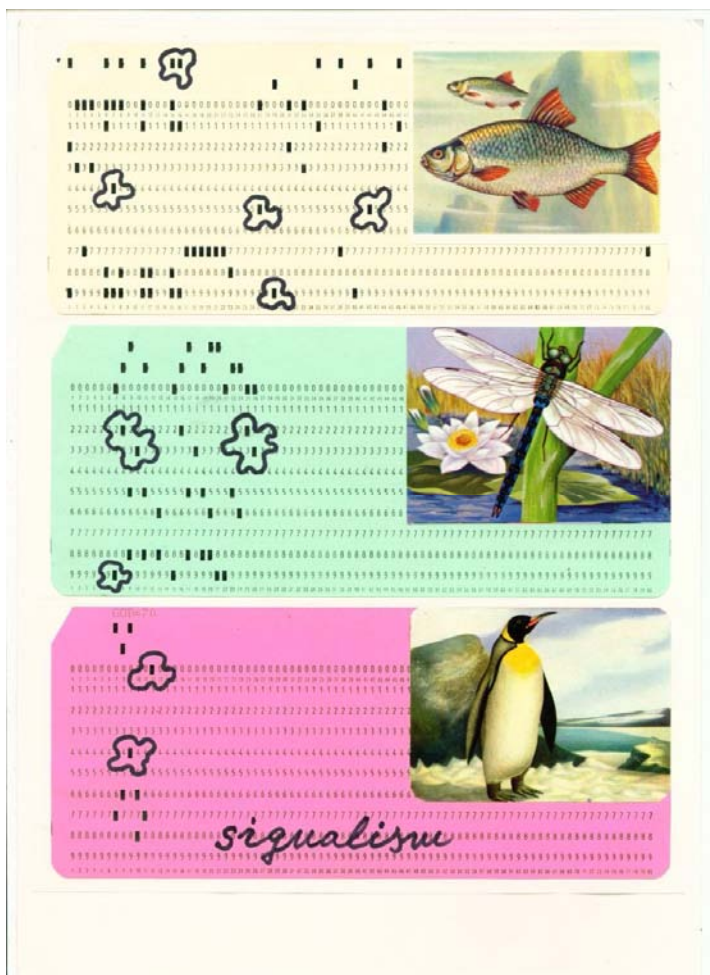
Ove svoje stavove Živković će praktično demonstrirati analizirajući „Neuspelu komunikaciju“.

„Uz različite definicije *mail–arta*, nije teško *Neuspelu komunikaciju* shvatiti kao umetnost koja se materijalizuje u nečemu drugom, ne dakle, u samom činu 'institucionalizovane poštanske razmene', kako je to govorio Jean Marc Poinot. U kompleksu signalističkog traganja, *mail–art* je vršio 'nasilje' nad publikom (adresatima), kao i svi drugi oblici umetničkog delanja kad potiskuju druge, ali s obzirom na to da je u Todorovićevo slučaju „nasilje“ izostalo (adresati ne postoje), ukupnost *poetskog* čina *Neuspele komunikacije*, ispoljava se u komuniciranju autora sa službom PTT, odnosno, na pesnikovom prihvatanju svih pravila i ograničenja sistema (poštanskog) koji se upotrebljava, o čemu, kao uzvratna informacija na pošiljci (karti), ostaju tragovi (pečati, zapisi i dr.). Iz toga se može izvući dvojak zaključak: poštanska služba u *mail–artu* jeste i osnovno *sredstvo* (transmisiono) za slanje poruka, ali kod Todorovića je i više od toga, jer ona omogućuje da se na pošiljci pojave i tzv. *Nehotični sadržaji, nehotične vesti*, kao što su službeni potpisi, pečati, oznake vremena, itd.“

(Živan S. Živković: *Više od igre* u knjizi *Orbite signalizma*, Beograd 1985, str.24).



Mesec je osvojen



Komunikacione karte

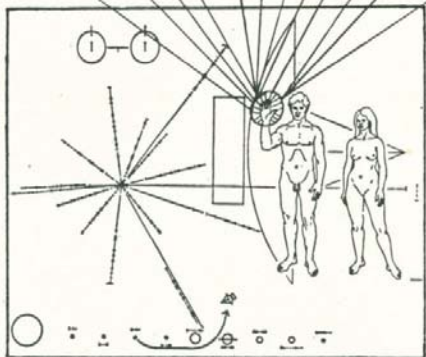
Васионски хијероглифи

Писмо Линде Саган азбуном водоничних атома и јединицама космичних зрачења, плаћено 100 милиона долара, чека одговор са других звезда

Прва **повољна** васионска порука, симболички сентуалним језиком из друге **звезде**, **путила** од прошле недеље Јупитером **Соланд** „Пионер 10“. Аутор тог **хијероглифског** писма из XX **века** је Линда Саган, која **живи** у **градцу** на **ауторској** „Линдској“ **улица** и **него** је **често** **америчког** **астронома** Карла Сагана, на **универзитету** Корнејл.

руком **Соланд** **даје** **знак** о **мирољубивим** **намеран** **дирекцијским** **намерама**. **Део** од **звездског** **пути**, **означава** су и **1.800** **светлосних** **годиништа**. Као **јединица** **мере** **време** је **такав** **дужина** **светлосна** **годиништа**, која **односи** до **светлости**. **Јединица** **време** је **одређена** **брзином** **светлости** у **систему** са **основном** **времем** 2, а не 10 **секунда** и **то** **мест** **остаје**.

дан **Соланд**. **Неизвесно** је **да** **ће** **ли** **се** **она** **у** **Телу** **свега** **270** **дирекција**, **дирекција** **дока** **рекордом** **брзином** од **1.800** **км**, на **час** **попуте** **пробити** **кроз** **астероидни** **појас**, **пролетети** **малих** **планета**, **који** **се** **на** **пути** **до** **Јупитера**. **Зато** **је** **неизвесно** **како** **да** **доживео** **Соланд** **звучни** **атомски** **мини-централи** **којим** **је** **снабдевана** **ова** **сонда**. „Атомска **мини-централи**“ **располаже** **са** **четири** **термоелектрична** **радио-изотопска** **генератора**, **пуњених** **плутонијумским** **диоксидам** **238**. **Ова** **је** **било** **потребно** **јер** **би** **сучињав** **Соланд** **на** **овој** **турнеји** **било** **бесмислено**: **на** **Јупитеру** **је** **стиче** **на** **светлост** **27** **пута** **слабија**, **него** **на** **Земљи**. **Као** **сонда** **стиче** **и** **електричне** **Јупитера** **(крајем** **маје** **године)** **ова** **још** **атомска** **„мини-централи** **даваће** **по** **140** **вати** **(заповољно** **Соланд** **да** **се** **једном** **оснамањени** **систему** **нормалних** **соба)** **од** **којих** **48** **вати** **стоје** **на** **располагању** **са** **функционирање** **11** **научних** **виструјива** **тата**, **тежак** **свет** **је** **експлоатрање**.



Графичка порука са Земље есентуалним бићима у васиону

које је **најближе** са **Френком** **Дрејком** **научно** **утицало** **овом** **покушају**. **Линдски** **хијероглифи** **су** **изражени** **у** **симболички** **тако** **да** **би** **не** **становни** **длаке** **не** **небески** **телу** **Соланд** **схватили** **ако** **су** **интелигентна** **бића**.

Писмо је **усправно** **у** **полуполу** **аути** **линдски** **плочу**, **дугу** **22,9** **у** **ширини** **15,2** **сантиметра**, **од** **које** **постојано** **ста** **на** **на** **очевит** **да** **је** **израђено** **лет** **лет** **100** **милиона** **година**, **или** **растојање** **од** **1.000** **светлосних** **година**.

Међузвездана **инифра** **треба** **да** **објасни** **незваном** **бићима** **други** **порекло** **ове** **сонде**, **како** **и** **осим** **поједног** **у** **постојан** **на** **на** **неке** **планете** **и** **о** **аулима** **на** **Земљи**. **У** **доме** **делу** **плочине** **су** **издурени** **„Унија“** **(саксав** **лево** **у** **улу)** **и** **заговез** **длаке** **длака**. **Треба** **по** **резу** **је** **Земља** **(Соланд)** **је** **лет** **сонде**, **издурена** **у** **правац** **Јупитера** **(лево** **по** **резу)** **обнаме** **линском** **са** **стрелцима**, **у** **Линдској** **на** **да** **је** **мотивна** **бића** **у** **васиону** **схвати** **да** **раствори** **покушају** **правац** **кретања**.

Бројни **симболи** **при** **том** **објашњавају** **„васионцима“** **и** **релативне** **удалењено** **сти** **дејак** **Соланд** **у** **укупној** **у** **Земљи**, **од** **Сунца**: **то** **је** **водоравни** **и** **усправне** **пречице**, **које** **треба** **схватити** **као** **васионску** **„еклометражу“** — **водоравни** **олак** **је** **нула** **у** **усправни** **јединица**. **За** **Меркур** **је** **Соланд** **на** **тај** **линији** **растојање** **од** **Сунца** **са** **десет** **милиона** **Телу** **(као** **1010),** **а** **растојање** **Земље** **од** **Сунца** **са** **26** **(као** **11010) Телу** **јединица**. **На** **линији** **пути** **тако** **је** **укупно** **и** **свих** **сонда**.

У **десној** **половини** **схеме**, **са** **укупном** **вентуром** **сонда** **у** **подељени**, **издурити** **су** **човек** **и** **Земља** **са** **Земљи**. **Подигнутим**

таласним **дужином** **водоничног** **атома**, **а** **то** **је** **јерандо** **160** **сантиметра**.

Уместо слова — водоник

Водоник **је** **одређен** **зато** **што** **се** **тај** **елемент** **појављује** **на** **сви** **васиони**. **Соланд** **је** **у** **десном** **горњем** **„Лет“** **таблице** **укупан** **знак** **од** **два** **кружна** **спољна** **шртом** — **што** **треба** **да** **симболички** **интерпрети** **„Соланд“** **састављен** **од** **два** **атома**. **Полози** **се** **од** **предпојавке** **да** **еквална** **бића** **у** **васиону** **имају** **већ** **неког** **појма** **о** **водоник**, **као** **звучно** **животно** **материје**.

Знак **„Соланд“** **у** **десној** **половини** **плочине** **прелазне** **положа** **Сунца** **и** **дјетум** **када** **је** **сонда** **стартовала** **са** **Земље** **према** **Јупитеру**. **То** **је** **нека** **врста** **„космичког** **календара“**, **који** **означава** **датум** **полетања** **сонде** „Пионер 10“.

Атомска мини-централи ва Јупитер

Ако **ли** **овај** **васионски** **робот** **у** **слици** **уопште** **испунити** **иништу** **зависа** **од** **потпуно** **басификог** **броја** **неизвесности**, **у** **којима** **су** **пројекте** **на** **лету** **од** **610** **ле** **до** **астрифици** **Јупитера** **и** **сва** **је**

1000 **пролети** **попут** **Јупитера**, **брзином** **од** **125.000** **на** **час**, **Соланд** „Пионер 10“ **је** **одемити** **од** **сплош** **неке** **далеко**, **лини** **намет** **„Соланд“** **и** **дава** **у** **испуњеним** **простору**, **или** **намет** **„Соланд“** **да** **ли** **не** **важи** **на** **прималу** **да** **остале** **поруке**, **хијероглифе** **Линде** **Саган** **о** **животу** **на** **Земљи**, **те** **Јупитеру**, **крајне** **неизвесно**. **Од** **та** **ваде** **до** **„Соланд“** **Линдски** **хијероглифа**, **ва** **1973** **је** **најавио** **са** **сондом** **и** **свим** **васионцима** **требаћима**, **укупно** **вред** **100** **милиона** **долара**, **остаје** **још** **дуг** **дуг** **дуг**

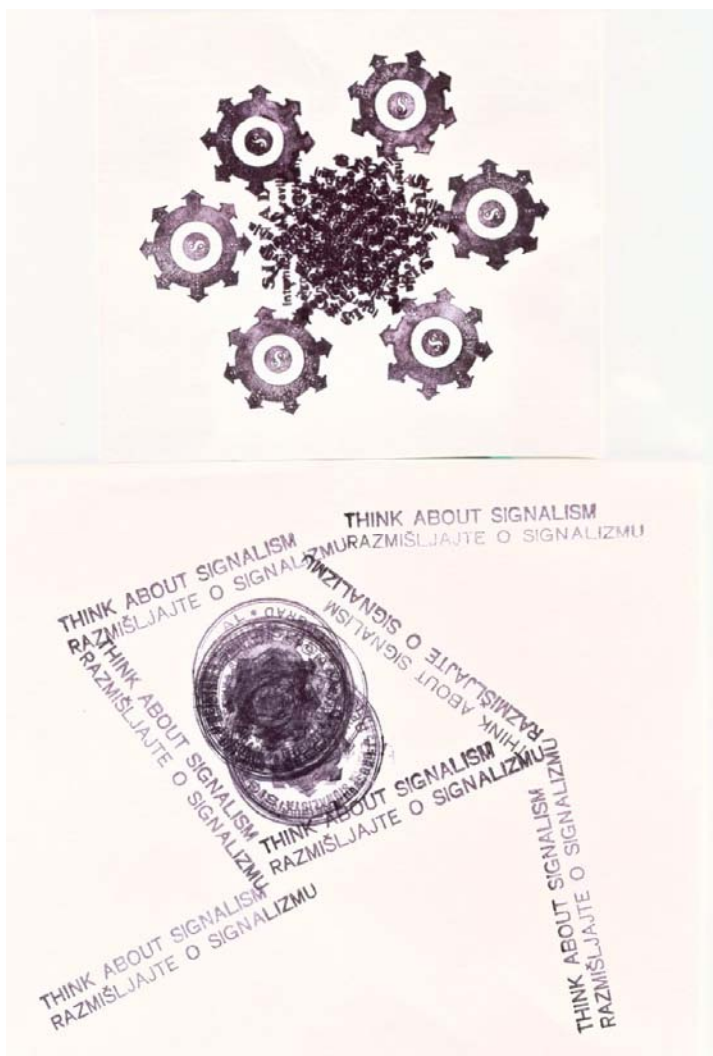
„ПИОНИР-10“ СТИЖЕ НА ЈУПИТЕР 3. ДЕЦЕМБРА 1973.

Паседана, 8. марта (АФТ)

Амерички **сонда** „Пионер-10“ **сти** **ли** **не** **на** **Јупитер** **3. децембра** **1973.** **године**. **До** **овог** **закључка** **експерти** **НАСА** **дошли** **су** **„Соланд“** **учењенике** **успешно** **објашњавати** **неке** **корелиције** **је** **поруке**. „Пионира-10“ **прелаз** **Јупитера**.

signalist project

Vasionски hijeroglifi



Rubber Stamp Art



*Pisma upućena Denisu Openhajmu
 i grupi Art Lengvidž*



Iz verbalno-vizuelnog romana Apejron

SIGNAL
 dobrinjska 3
 11000 BEOGRAD
 jugoslavia

© 1973

I.A.C. 4/0 klaus groh
 roter steinweg 2a
 D-2901 friedrichshelm
 tel.: (044096) 354

MIRO LJUB
 TODOROVIC

APPROACHES →
 I.A.C.-
 ED. N°25

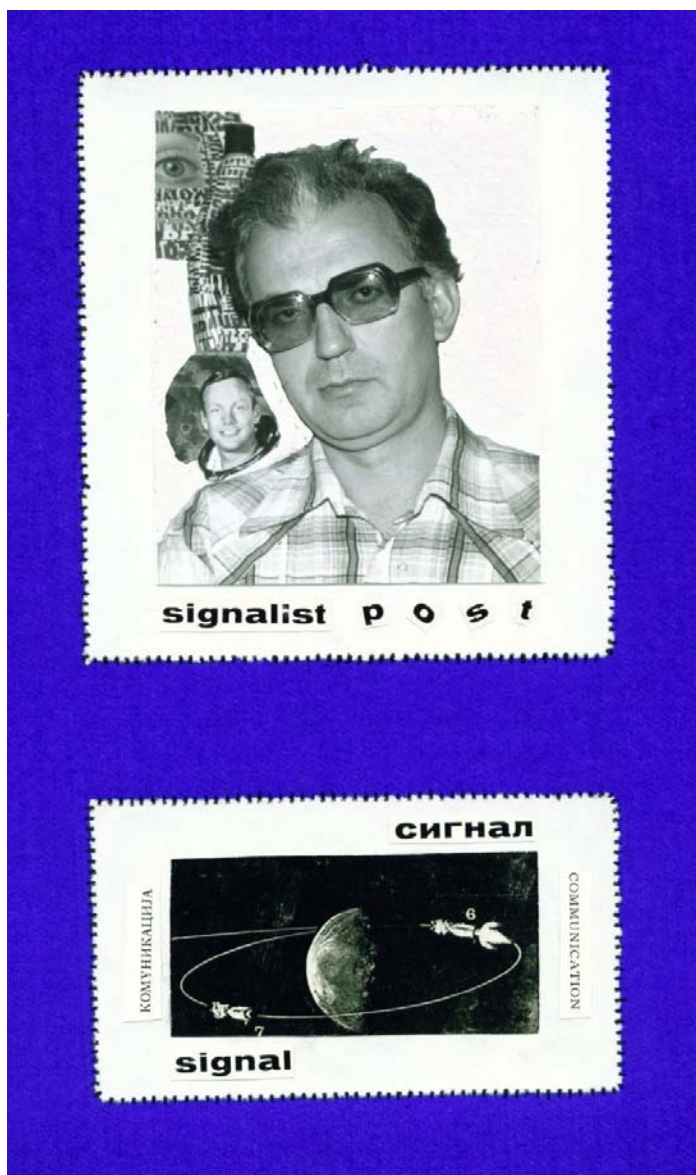
MIRO LJUB TODOROVIC

SIGNALIST BOOK

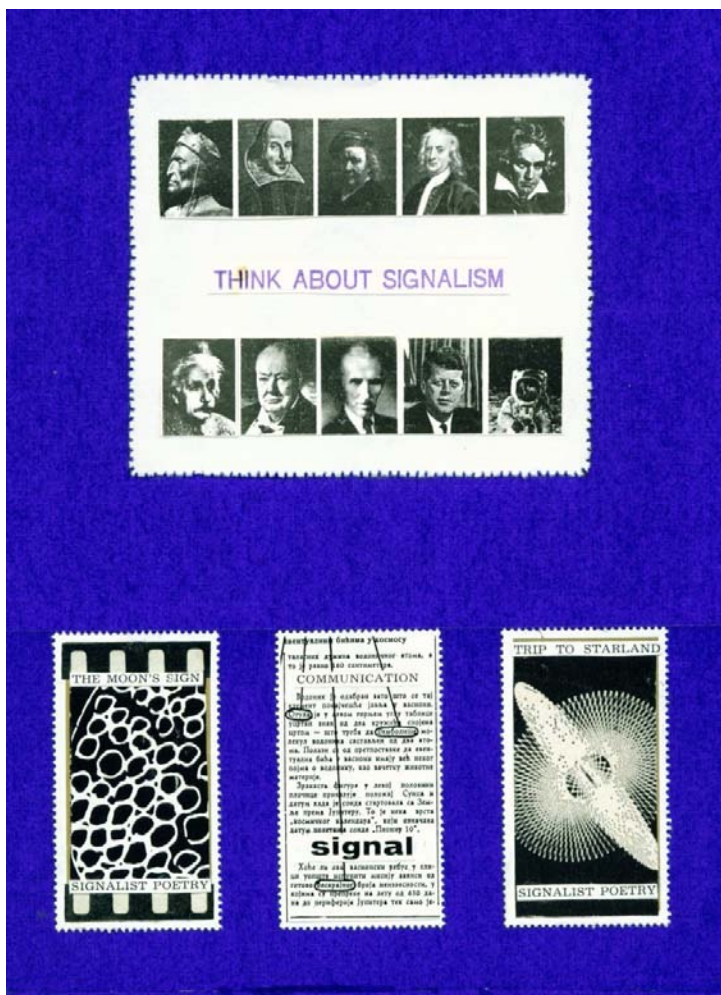
FORTRAN

BEOGRAD FEBRUAR 1972

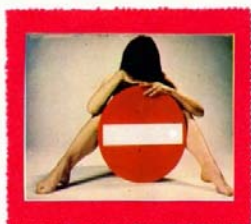
Approaches i Fortran



Artists Postage Stamps



Artists Postage Stamps

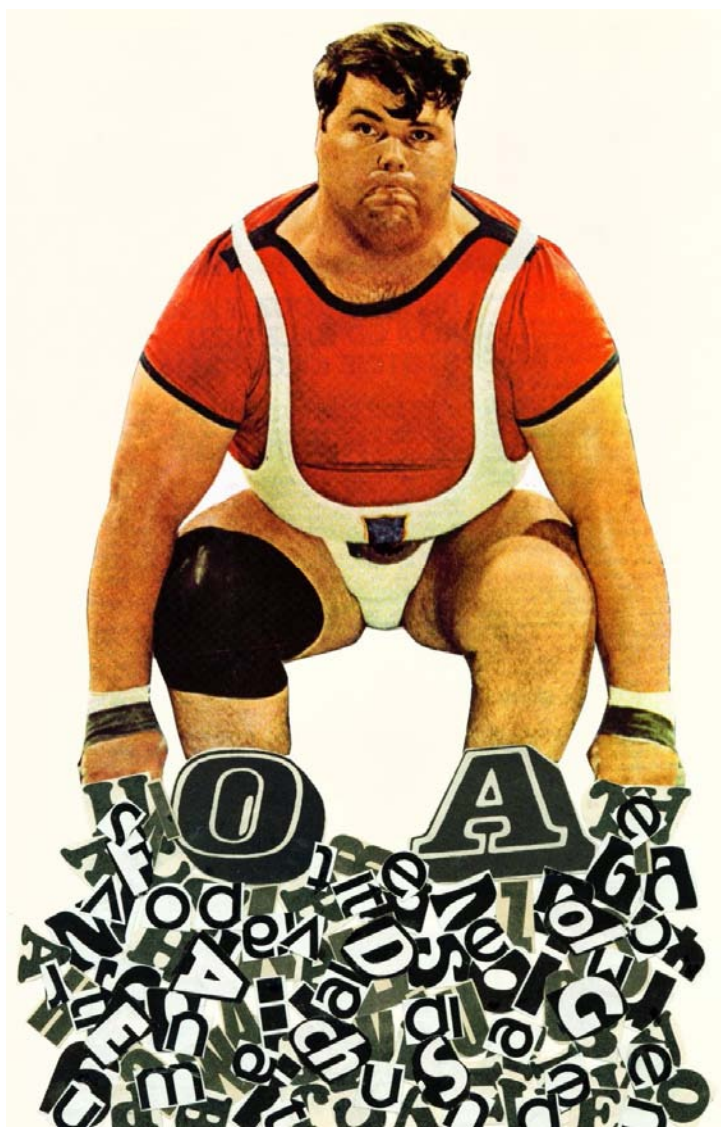


MIRO LJUB TODOROVIC
SIGNAL ART

Signal Art



Vizuelna pesma



Vizuelna pesma



Think
 aBout
 mail
 art

ДОПИСНИЦА-DOPISNICA
 ПОШТЕНСКА КАРТИЧКА



Mirosljub Todorović
 SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE

11000 BELGRADE



Dobrinjska 3
 Yugoslavia

Think about Mail-Art

GORDIAN KNOT 1971
Postcard by Miroљub Todoroviћ

THINK ABOUT SIGNALISM
RAZMISLIJAJTE O SIGNALIZMU

THE SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE welcomes your books, catalogues, magazines, gramophone records, projects, photographs, reproductions etc.
Address: Miroљub Todoroviћ, SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE, Dobrinjska 3, Belgrade, Yugoslavia



Sara Rocunak

M. Jolambuta 3maj 7

BEOGRAD

21000 Hokei Cag

ALPHABET 1970
Postcard by Miroљub Todoroviћ

THINK ABOUT SIGNALISM
RAZMISLIJAJTE O SIGNALIZMU

THE SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE welcomes your books, catalogues, magazines, gramophone records, projects, photographs, reproductions etc.
Address: Miroљub Todoroviћ, SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE, Dobrinjska 3, Belgrade, Yugoslavia



Jolambuta 3maj 7

Sara Rocunak 4

21000 Hokei Cag

← Beograd

Neuspela komunikacija



Neuspela komunikacija

LUNOMETER 1969/70
Postcard by Miroљub Todoroviћ

THINK ABOUT SIGNALISM
RAZMISLJAJTE O SIGNALIZMU

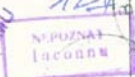


THE SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE welcomes your books, catalogues, magazines, gramophone records, projects, photographs, reproductions etc. Address: Miroљub Todoroviћ, SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE, Dobrinjska 3, Belgrade, Yugoslavia

Handwritten in blue ink: "Heznan", "Kopafopje Teupobut", "Muroveba 32", "1000 Teopag".
Postage stamps: 100 (green), 100 (grey), 100 (yellow).
Postmark: "1101" (Belgrade).
Vertical stamp: "R 1101 1970".

GORDIAN KNOT 1971
Postcard by Miroљub Todoroviћ

THINK ABOUT SIGNALISM
RAZMISLJAJTE O SIGNALIZMU



THE SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE welcomes your books, catalogues, magazines, gramophone records, projects, photographs, reproductions etc. Address: Miroљub Todoroviћ, SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE, Dobrinjska 3, Belgrade, Yugoslavia

Handwritten in blue ink: "Murou Oofenobut", "Kopafopjeba 6", "1000 Teopag".
Postage stamps: 100 (green), 100 (green), 100 (yellow).
Postmark: "1101" (Belgrade).
Vertical stamp: "R 1101 1970".

Neuspela komunikacija



DEAR FRIEND,

I am now preparing an extensive ANTHOLOGY OF MAIL ART / Mail poetry, art and marginal communication etc. / for the magazine DELO (Belgrade). DELO is one of the most prominent Yugoslav literary magazines. The Anthology will include the history, theory and practice of this form of art (poetry and communication).

Please send me your works (postcards, stamps, original works etc.), as well as published books and catalogues which I will add to an extensive bibliography, and theoretical texts that I could translate into Serbo-Croatian and publish in the Anthology (in the theoretical part). The works I receive from you will be exhibited at the THINK ABOUT MAIL ART show in November 1979. After that all materials will go to the SIGNALIST DOCUMENTATION CENTRE.

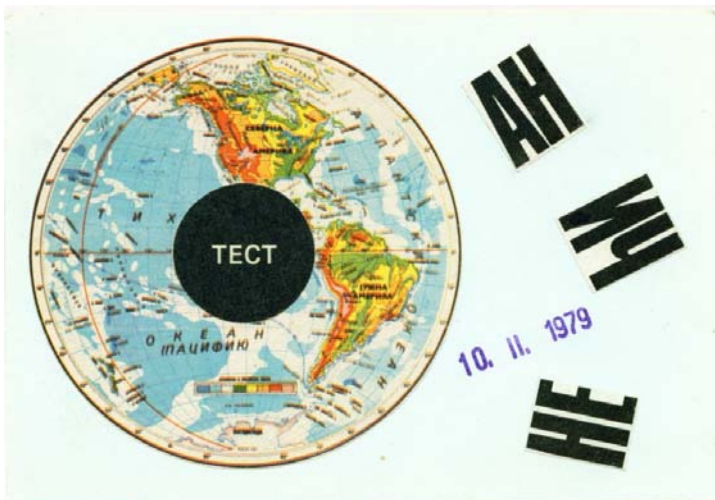
Please tell your artist friends about this action, or publish this letter in your magazine or bulletin.

Please send works to this address:

MIRO LJUB TODOROVIC
Dobrinjska 3
11000 Belgrade
YUGOSLAVIA



Pozivnica za mejl-art antologiju



Mejl-art

THANKS FOR YOUR MAIL *
KS FOR YOUR MAIL *

MAIL ART
ART CORREIO
ARTE POSTAL

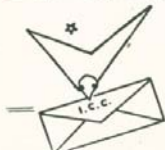
LIBELLUS

A MONTHLY MAIL-ART PUBLICATION

Publisher: Internationaal Cultureel Centrum - Antwerp
Editor : Guy Schraenen

12
OCT. 1981

MAIL
your
ART



LIBELLUS
P.O. BOX 415 SHOW-WINDOW
ANTWERP INTERNATIONAL MAIL-ART FESTIVAL
A ONE YEAR MAIL-ART PROJECT

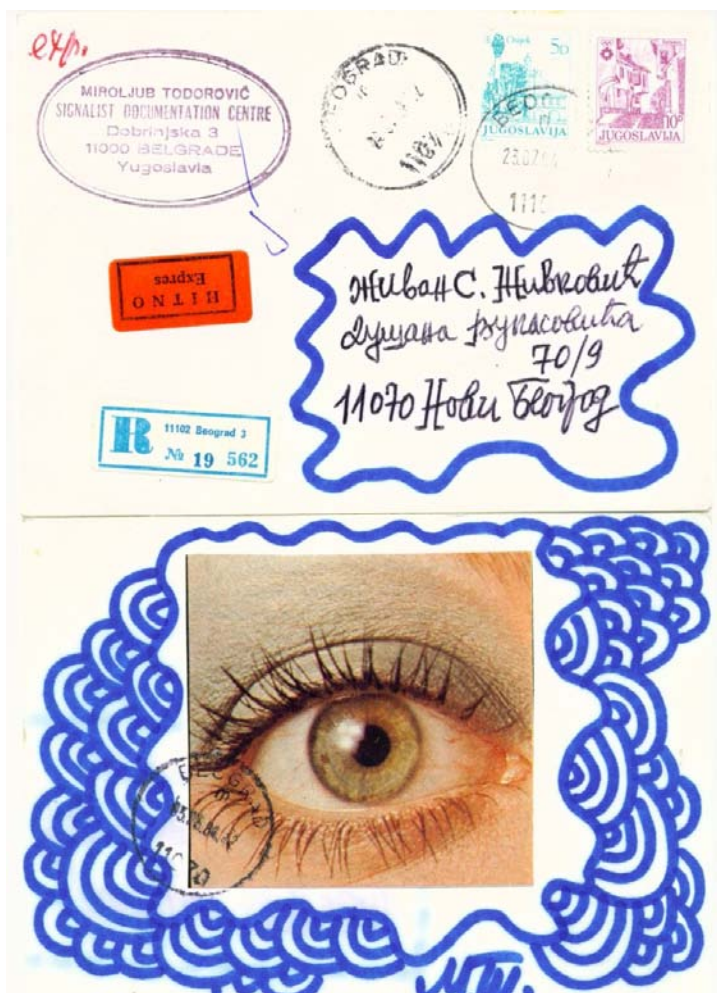
Libellus broj 12



Mejl-art



Mejl-art



Mejl-art



Planetarna komunikacija

Alter

Krajem šezdesetih godina u našoj literaturi i umetnosti pojavljuje se avangardni talas koji još uvek, uprkos brojnim nesporazumima i razmimoilaženjima, žilavo egzistira. U nekim kulturama i sredinama u nas (Slovenija) književna i likovna avangarda se oficijelizovala i postala dominantna snaga dok je u drugim još pod pritiskom institucionalizovanog tradicionalizma. Avangardna previranja tih godina donela su očigledne rezultate na planu oslobađanja od konvencija tradicionalne umetnosti i stvaranja nove poetike i estetike čiji su koreni delimično i u istorijskoj avangardi, a pre svega u dadaizmu, futurizmu, suprematizmu, u mišljenju i istraživanjima takvih stvaralačkih ličnosti kao što su: Dišan, Maljević, Cara i Apoliner.

Novoformirani stvaralački pokreti: konkretizam, vizuelna poezija, signalizam, mejl-art, konceptualizam, tragaju za drugačijim oblicima književnog i likovnog izražavanja primerenim našoj civilizaciji, civilizaciji kraja dvadesetog veka. Teorija informacije i komunikacije, kibernetika dematerijalizacija umetnosti, razbijanje jezika, glas, slovo, prostor u žiži su interesovanja avangardnih istraživača. Otvaraju se sasvim novi do sada neslućeni prostori književnosti i umetnosti.

Jedan od tih istraživača, „novih Huna“ (Kornhauzer), iz avangardnog talasa je i mladi novosadski pesnik i likovni umetnik Andrej Tišma koji, kako sam navodi, počinje sa istraživanjima 1972. godine. Njegova knjiga „Alter“, gde su sakupljeni alternativni radovi od 1972 do 1982, podeljena je na osam ciklusa: *Akcije*, *Knjiga Dokumentata*, *Letrizam*, *Pečati*, *Knjiga No*, *Mail-art akcije*, serija *Osobe*, i *Slike sa komentarima*. Svaki ciklus predstavlja jedan od oblika, vidova

Tišminog avangardnog angažmana u vizuelnoj poeziji, mejl-artu, ili nečem što bismo, za ovu priliku, nazvali konceptualnom umetnošću. Akcije ovog autora dešavaju se u prostoru takozvanog proširenog, ali istovremeno međusobno isprepletanog likovnog i literarnog medija. U istu semantičku ravan dovode se reč, gest, matematički simbol, slučajno izabrana fotografija da bi u informativno–estetsku energiju pretvorili svoj tek nagovešteni i protivurečni semantizam.

Posebno su zanimljiva Tišmina istraživanja u mail-artu, relativno novoj umetničkoj disciplini, koja je poslednjih godina doživela pravu ekspanziju potiskujući konceptualizam, konkretnu i vizuelnu poeziju. Tišma u mail-art radovima upotrebljava pečate sopstvene izrade sa različitim porukama (*remek delo, masterpiece, neopisivo, undescribable*) koje otiskuje na dopisnicama i drugom komunikativnom materijalu, ili, pak njima interveniše na oficijelnim, ponajčešće banalnim razglednicama menjajući njihov kič, izgled i poruku u relevantan *poetski sadržaj*. Na taj način čini nam se da Andrej Tišma u potpunosti prihvata inspirativna estetička načela Klauza Groha, nemačkog avangardnog umetnika i teoretičara, koji polazi od toga da je svako umetničko delo „rezultat obrađivanja sredine“ i da svako takvo obrađivanje „ostavlja za sobom tragove“. U tom procesu prema Grohu „pečat predstavlja veoma važan oblik umetničkog stvaranja, pošto ni u jednom načinu stvaralačke produkcije nije moguća takva demokratizacija i multiplikacija proizvoda izvan svih društvenih i političkih granica, bez problema i širom čitavog sveta“.

1986.

Nova kritička metodologija

(Živan Živković, SIGNALISTIČKA POEZIJA
LJUBIŠE JOCIĆA, Beograd, Zbornik radova Pedagoške
akademije za obrazovanje vaspitača, poseban otisak,
1986)

Pesnik Ljubiša Jocić nije imao sreće sa našom kritikom. Na prste jedne ruke, rekao bih, mogu se nabrojati iole pristojnije analize njegovog obimnog pesničkog opusa.

Šta je doprinelo tome da se Ljubiša Jocić gurne na samu marginu srpske književnosti? Pre svega činjenica da je, za razliku od brojnih srpskih pesnika, svojih vršnjaka, koji su posle početnih „modernističkih“ izleta, kasnije veoma brzo proklamovali svoj „povratak izvornoj tradiciji“, Ljubiša Jocić iz jedne pesničke avanture — nadrealizma, pri kraju svog života ušao je u drugu avanturu duha — signalizam. I upravo ta doslednost Ljubiše Jocića kao nekonvencionalnog pesnika, u jednoj kulturi i literaturi kao što je srpska gde je oduvek glavnu reč vodila tradicionalistička i evidentno konzervativna pesnička struja i njeni kritičarski zagovornici, učinila je da njegovo delo ni za života, ni, evo, osam godina nakon smrti ne bude vrednovano onako kako to zaslužuje. S te strane čini mi se da je esej Živana Živkovića *Signalistička poezija Ljubiše Jocića* neosporno pionirski poduhvat da se kritički osvetli poslednja, signalistička faza ovog autentičnog avangardiste koji je predstavljao, u našoj književnosti, neku vrstu mosta između takozvane istorijske avangarde i signalizma.

Ljubiša Jocić ulazi u signalizam sredinom 1975. godi-

ne i sve do svoje smrti, marta 1978, veoma aktivno učestvuje u njemu kao pesnik, polemičar sa lažnom avangardom i tradicionalistima, izlagač na signalističkim izložbama, prikazivač rada nekolicine signalističkih stvaralaca, inicijator brojnih razgovora gde se raspravljalo o dadaizmu, nadrealizmu i ponajviše signalizmu, njegovom trenutnom učinku u stvaranju nove literarne i umetničke prakse, njegovoj budućnosti, etc. Prema sopstvenim rečima, Jocić signalizam budno prati još od prvog manifesta i formiranja pokreta 1968 i 1969 godine, prihvatajući njegova avangardna načela i primenjujući stvaralačke postupke koje je signalizam uveo u našu poeziju.

Pojava aleatorne, stohastičke i fenomenološke poezije, krajem šezdesetih godina presudno je, i bitno, uticala na dalja kretanja i tokove savremene srpske poezije. Koristeći literarne novine, kojima je signalizam revolucionisao našu poeziju, i kombinujući ih sa ranijim nadrealističkim iskustvom — kako to u svom eseju veoma plastično i upečatljivo pokazuje Živković — Ljubiša Jocić je ostvario vrhunske domete, kako svog i signalističkog, tako isto i srpskog modernog pesništva.

U eseju *Signalistička poezija Ljubiše Jocića*, na osnovu proučavanja ukupnog pesnikovog učinka iz njegove poslednje faze (zbirke *Mesečina u tetrapaku* i *Koliko je sati*), ne izostavljajući pri tom ni analizu, u našoj periodici posthumno štampanih pesama, iz najavljene, ali još neobjavljene zbirke *Nulti čas*, Živan Živković veoma precizno uspeva da nam predoči osnovne odlike antropologije i kosmologije Jocićeve pesničke pustolovine.

Ocrtavajući pesnikov specifičan stav i postupke u okvirima signalističke poezije i poetike, Živković svoju kritičarsku sondu upravlja ka samim ontološkim čvorištima Jocićevog pesničkog diskursa. U svom analitičkom postupku ovaj kritičar polazi od nekih uočljivih (vidljivih) poetskih detalja i rezultata da bi, otkrivajući sloj po sloj ludičke asocijativnosti, jezičke zaumnosti, civilizacijske opsednutosti, ri-

tamsko–muzičke efektivnosti etc., postupno i kompleksno zahvatio bitne konstante pesnikovog završnog opusa jednom svojevrsnom kritičkom metodologijom. Ta metodologija tumačenja, ne samo Jocićevog signalističkog pesništva već i niza drugih književnih i šire umetničkih tvorevina, u Živkovićevom esejističkom postupku podrazumeva kako osvetljavanje njihovih gnoseoloških, tako isto i ontoloških polazišta. To se, uostalom, najbolje vidi baš u ovom kritičkom osvrtu Živana Živkovića, gde je jedna specifična i plodotvorna sinteza estetičko–teorijskog i književno–istorijskog načina sagledavanja i analize umetničkog dela, i ovog puta, kao i u prethodnim njegovim ostvarenjima, dala izvanredne rezultate.

Treći talas mejl-art

Činjenica je da mail-art nastaje početkom šezdesetih godina, a svoju pravu stvaralačku eksploziju i ekspanziju doživljava krajem sedamdesetih. Osamdesete godine, međutim, nisu označile kreativnu stagnaciju i kraj ovog velikog i po svemu izuzetnog međunarodnog umetničkog pokreta. Naprotiv, broj učesnika u komunikativnoj mreži (network) povećao se, a samim tim i broj izložbi, časopisa i drugih publikacija posvećenih mejl-artu ⁽¹⁾

U ovom, uslovno nazvanom trećem talasu mejl-arta aktivno učestvuje i nekoliko jugoslovenskih umetnika. Najistaknutije mesto među njima svakako pripada Nenadu Bogdanoviću i Dobrici Kampereliću.

Nenad Bogdanović živi i radi daleko od naših kulturnih centara, u vojvođanskom mestu Odžaci, što mu ni malo nije smetalo da postane jedan od vodećih jugoslovenskih umetnika u trećem talasu mejl-arta. Jedna od prvih Bogdanovićevih akcija, kojom on stupa na međunarodnu avangardnu scenu, bila je projekt *Dovrši marku* iz 1981. godine. Posle nekoliko samostalnih izložbi, on 1984 godine organizuje izložbu — akciju *Jugoslovenska umetnost telegramom*. Izložba je održana u Odžacima (više umetnika poslalo je svoje priloge — poruke u obliku telegrama) i to je, koliko je meni poznato, bila prva izložba i akcija ovakve vrste u našoj zemlji. Te iste godine Bogdanović pokreće mail-art bilten *Second Manifesto* i reviju *Total*.

Second Manifesto donosi kraće tekstove o mejl-artu i obaveštenja o izložbama i akcijama naših i stranih autora na engleskom i srpskom jeziku. *Total* je mnogo kompleksniji projekat i svakako će imati svoje mesto u mejl-art istoriji novijeg datuma. Po ideji i načinu kako je realizovan *Total* je sli-

čan nekim revijama koje su izdavali početkom i sredinom sedamdesetih godina Italijan Romano Peli, Englez Jeremy Adler, Čeh J. H. Kocman i neki drugi avangardni umetnici. Zapravo Bogdanović zatraži od umetnika da mu tekst ili vizuelni, odnosno mejl-art rad, umnoži u 133 primeraka u formatu 6x6 i pošalje. Ovako dostavljene radove (među kojima često ima ručno pravljenih i veoma uspehlih originala), Bogdanović stavlja u korice, povezuje i distribuira kao „contemporary art review“. Do sada se pojavilo petnaest brojeva *Totala*. Saradnika ima dosta i ako nekoga treba posebno izdvojiti to su: Japanac Ryosuke Cohen, cenjen po svojim izvanrednim višebojnim pečatima (Rubber Stamp Art), italijanski mejlartisti Ruggero Maggi i Vittore Baroni, poznati urugvajski vizuelni pesnik i teoretičar avangarde Clemente Padin, Holandanin Ko De Jonge, jedan od najvećih američkih mejlartista Lon Spiegelman, nemački konceptualac Bernd Löbach, veoma agilni Kanadanin Chuck Stake, inače, izuzetan crtač, pesnik iz stare garde konkretista Arrigo Lora Totino, mitska figura američke avangarde Bern Porter, kao i istaknuti francuski vizuelni pesnik i kritičar Daniel Daligand. Ono što je posebno interesantno u poslednjim brojevima pojavljuje se i nekoliko sovjetskih umetnika (Rea Nikonova, Serge Segay, Ilmar Kruusamae, do sada nepoznatih u međunarodnoj komunikativnoj mreži.

Od Jugoslovena česti saradnici *Totala* su: Nikola Šindik, Ivo Antič, D. Kamperelić, Šandor Gogoljak, Jaroslav Supek, Andrej Tišma, Vićezoslav Hronjec i Marijan Čekolj.

Dok Nenad Bogdanović u svom mejl-art radu polazi, pre svega, od jedne široko shvaćene sinteze konceptualne umetnosti i vizuelne poezije, ne eliminišući ono što bismo mogli odrediti kao estetsko u umetničkom delu, za Dobricu Kamperelića mnogo je važnije etičko zračenje umetnosti. Tako će ovaj umetnik u jednom trenutku nedvosmisleno izjaviti „revolucija avangardnih umetničkih formi treba da pređe sa estetskog na etički plan“.⁽²⁾

Stavljanje etičkog u prvi plan, ne samo umetničke već uopšte kulturološke akcije uočljivo je odmah u čitavom Kamperelićevom delu i angažmanu. ⁽³⁾ Tako je, na primer, jedna od glavnih poruka sa pečata ovog umetnika GENS UNA SUMMUS!, naslovi i teme multimedijalnih projekata koje je organizovao su: MAKE ART NO ARMS (1982) i WORLD'S ARTISTS FAMILY (1984), a naslov periodične publikacije koju izdaje je *Open World*. U tom smislu većim delom je usmereno i Kamperelićevo učešće u međunarodnim mejl-art akcijama i drugim umetničko-socio-političkim projektima kao što su, na primer, tesna saradnja sa Meksikancem Cesarom Espinosom, njegovom grupom COLECTIVO — 3 i učešće u projektima *Revolution* i *Euroshima: mon amour*. Dobrica Kamperelić je aktivan saradnik velikog internacionalnog projekta *Permanentna mirovna akcija* koju su realizovali istočnonemački umetnik Detlef Kappis i austrijski umetnik Etl Harry. Zapažena je njegova saradnja i na izložbi PATRIJA O MUERTE koju organizuje Urugvajac Clemente Padin u znak solidarnosti sa narodom Nikaragve i projektu *Welcomet Mr. Halley* Brazilca Gilberta Prada, koji se zalaže za sprečavanje „zvezdanog rata“.

Posle svega ovoga biće nam mnogo jasnija, a na neki način možda i bliža Kamperelićeva tvrdnja da je „najvažnije da mail-art egzistira kao nadnacionalna, kosmopolitska umetnost u okrilju tzv. alternativne kulture, a ne kao estetska 'dostignuća' ove umetnosti...“ ⁽⁴⁾

Polazeći od te i takve teze o mejl-artu (networku) kao otvorenom komunikacionom sistemu gde je u stvari dominantna ideja o umetnosti kao etičkom angažmanu koja se ostvaruje kroz permanentnu komunikaciju, Kamperelić 1985. godine pokreće internacionalni magazin *Open World*. U ovom mesečniku otvorenog tipa, on objavljuje razne komunikacijske vesti iz mejl-art mreže, pozive na učešće u novim projektima, vizuelne priloge saradnika iz celog sveta, a povremeno i kritički intonirane tekstove, polemike i pamfle-

te. Do sada se pojavilo 27 brojeva *Open Worlda* sa brojnim saradnicima iz Jugoslavije i drugih zemalja.

Pored učešća u ovde pomenutim, ali i mnogim ovde nezabeleženim mejl-art akcijama (izložbama), Kamperelić je objavio više tekstova o vizuelnoj poeziji, mejl-artu i alternativnim oblicima umetnosti u domaćim i stranim listovima i časopisima. Od marta ove godine u splitskom listu *Omladinska iskra*, čija je redakcija imala zaista puno razumevanja za nove umetničke prodore i istraživanja, on uređuje veoma aktuelnu i informativnu rubriku *M. A. Network*.

1987.

Napomene:

- (1) Zanimljivo je da iako je narastao broj izložbi i mejl-art akcija, teorijskih knjiga i kritičkih prikaza o ovoj jedinstvenoj umetničkoj pojavi još uvek nema dovoljno. Retke su knjige kao što je ona Ulisesa Carriona pod naslovom *SECOND THOUGHTS* (Void, Amsterdam 1980), gde se na relevantan umetničko-kritički način pokušava osvetliti suština mejl-arta i njegovih pojavnih oblika kao što su Bookworks i Rubber Stamp Art.

Slična je situacija i u našem kulturnom prostoru. Likovna kritika sem nekih izuzetaka (Zoran Markuš i Dušan Đokić) ignoriše mejl-art. Izvanrednu, pak, analizu ovog umetničkog pokreta počev od samog pojma (termina), preko nastanka, geneze, poetike do preciziranja njegovog dejstva u praksi jugoslovenske avangarde, dao je književni kritičar Živan Živković u tekstu *Mail-Art — umetnost komunikacije* (knjiga *Orbite signalizma*, Beograd, 1985. str. 59–76).

- (2) Vidi *Second Manifesto* no. 2 Odžaci, februar 1985.
- (3) Ovakvi stavovi eksplicitno su izraženi i u Kamperelićevom polemičkom tekstu *Besmrtni Art Lover V. S. osvešćenog Szombathya* u listu „Glas omladine“, Novi Sad, 7. januar 1987.
- (4) Dobrica Kamperelić: *Mejl-art — neka nova bolest* „Omladinska iskra“, Split, 13. 3. 1987.

Julien Blaine i *Doc(k)s*

Julien Blaine (1942) je zaljubljen u časopise. Pokreće ih, uređuje, živi sa njima i za njih. Do sada, pokrenuo je četiri. Poslednji je *DOC(K)S*. Ranije: *LES CARNETS DE L'OC-TEOR* /1962/, *APPROSHES* (1966–69) i *ROBHO* (1967–71).

Datum francuske novije avangarde predstavlja *Approshes*. Pojavljuje se kao glasilo grupe (J. Blaine, J. F. Bory, J. Gerz i J. C. Moinau), kada se već ugasio letrizam, a zamirao spacijalizam.

Letrizam je francuski pokret čiji je osnivač Isidore Isou, još jedan Rumun u francuskoj književnosti. Pokret nije izašao iz granica francuske literature i kulture. Veoma je daleko od one slave što ju je imao i ima nadrealizam, koga su, inače, letristi u više navrata sahranjivali. Pierre Garnier sa svojim spacijalizmom bolje se uklopio u tokove međunarodne avangarde. Grupa *Approshes* doživela je tu punu afirmaciju. Jedno vreme, negde 1968. godine, *Approshes* je bio, bez sumnje, najznačajnija revija vizuelne poezije i avangarde u svetu.

Sedam godina nakon gašenja *Approshes-a*, Julien Blaine pokreće (1976) *Doc/k/s*. I već prvi broj, možemo to slobodno reći, pun je pogodak, dostiže, a po nečemu i premašuje svog prethodnika. To je četvorbroj. Preko četiri stotine strana većeg formata ispunjava latinoamerička avangarda. Već legendarni Brazilci, grupa *Noigandres* (Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Decio Pignatari), osnivači i teoretičari konkretne poezije, pa drugi noviji, drskiji, svežiji: Urugvajac Clemente Padin, Argentinac Edgardo Antonio Vigo, Čileanac (sada u izbeglištvu, Bugarskoj) Gulliermo Deisler.

Posle ovog četvorbroja i dvobroja (5/6) posvećenog međunarodnoj avangardi „CHAINE'A'DE L'INTERNATI-

ONALISME“., sledi broj sa Japancima (7/8), pa ponovo međunarodna avangarda „CHAINE 'B' DE L'INTERNATIONALISME“.

Trobroj /12/13/14/ od jula 1978. godine gotovo u celini posvećen je jugoslovenskom stvaralačkom pokretu signalizmu i avangardi katalonskog naroda. Signalizam je predstavljen vizuelnom, gestualnom, i objekt poezijom. Trideset i jedan autor na stotinu stranica.* Do sada najobuhvatnija prezentacija signalizma u svetu.

Katalonci posle Frankove smrti, demokratizacije španskog društva i dobijanja autonomije, doživljavaju pravi kulturni preporod. To je uočljivo i u ovom njihovom izboru vizuelne poezije.

Poslednji broj *Doc/k/s-a* od decembra prošle godine na svojim koricama nosi naziv: MAIL ARTISTS IN THE WORLD. Preko stotinu pesnika i umetnika iz čitavog sveta objavljuje priloge u tom broju u vidu poštanskih karata. To su *Doc/k/s postcards* štampane na najfinijem kartonu (bindakotu) u više boja, i mogu se po potrebi iskoristiti — njima se može komunicirati u poštanskom saobraćaju sada, i po ovome, pesničkom i umetničkom mediju.

1979.

Napomena:

* U ovoj antologiji objavljeni su sledeći autori: Miroljub Todorović, Vlada Stojilković, Dobrivoje Jevtić, Mikloš Mesaroš Čendž, Neša Paripović, Balint Szombathy, Milivoje Pavlović, Tamara Janković, Laszlo Szalma, Zoran Popović, Nikola Stojanović, Branislav Prelević, Bogdanka Poznanić, Predrag Šidanić, Branko Aleksić, Milorad Grujić, Branko Andrić, Obrad Jovanović, Zvonimir Kostić Palanski, Slavko Matković, Miroljub Kešeljević, Žarko Rošulj, Miodrag Šuvaković, Slobodan Vukanović, Marina Abramović, Slavko Pavićević, Ljubiša Jocić, Spasoje Vlajić, Ostoja Kisić, Slobodan Pavićević i Boda Marković. Uvodni tekst na francuskom „L'avant-garde en Yugoslavie“ i dva manifestna teksta na engleskom:

„Fragments on Signalism“ i „Communication — Being — Thought“, Miroljub Todorović.

Dr Dada — Klaus Groh

Neodadaizam je dobio svog doktora, pravog i neospornog DADA DOKTORA. Klaus Groh, zapadnonemački umetnik, doktorirao je na dadaizmu i neodadaizmu, onome čime se kao istraživač već više od jedne decenije bavi, pokretu u kome i sam aktivno sudeluje. Njegovo učešće u avangardnim kretanjima šezdesetih i sedamdesetih godina živo je i veoma raznovrsno: konkretna i vizuelna poezija, konceptualna umetnost, Body Art, Land Art, Mail-Art itd. Groh je osnovao i DADA RESEARCH CENTRE, verovatno najpouzdaniji arhiv posleratne avangarde u Evropi. Nekoliko godina on izdaje INFO (Informativni bilten), povezuje umetnike, pesnike, upućuje jedne na druge, putuje, svima pruža pomoć, piše, savetuje, grdi, ohrabruje, organizuje i otvara izložbe. Čuvane su njegove knjižice (booklets) štampane na samo jednom listu formata A4, a onda svedene na razmere 7,5/10,5 sa šesnaest strana, majušne neugledne, gotovo smešne u svom naporu da budu „knjige“, ali ipak su to „artists books“, prepune novih ideja, istraživačkih zanosa i zahvata. Štampao je Groh preko pedeset takvih booklets pesnika i umetnika svih meridijana. Još su poznatiji njegovi izbori konceptualne umetnosti: IF I HAD A MIND... (1971) i AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA (1972). Obe je objavio „Dumont“ iz Kelna. Nezaobilazni su, takođe, antologija vizuelne poezije VISUELL KONKRET INTERNATIONAL (1973), pa jedan neodadaistički zbornik pod nazivom YOUTHS (1976), pa pregled FUNF OSTEUROPAISCHE KUNSTLER — 5 x KUNST ALS KOMMUNIKATION u izdanju Instituta za modernu umetnost iz Nirnberga itd. itd.

Dr DADA Klaus Groh i bukvalno živi umetnost sa svojom, za nemačke prilike, velikom i veselom porodicom u

kojoj svi učestvuju u urnebesnom neodada vašaru. Među pismima, poštanskim kartama, katalogima, štampanim manifestima, ručno izrađenim knjigama u samo jednom primerku, koje mi je tokom poslednjih devet godina komuniciranja i saradnje uputio ovaj „Life Artist“, stalno se sudaram s raznobojnim papirima ispečatanim njegovim neumornim porukama:

TRY! TRY! TRAY!
ART IS START
DADA LIVES!
DADA IS EVERYWHERE
ONLY REALITY AND ART IS LIFE!
TRY = LIFE=ART

i još jednom:

DADA JE SVUDA

1979.

Sarenco — *Lotta poetica* — *Factotum art*

Lotta poetica, časopis za vizuelnu poeziju i vizuelna istraživanja pojavio se u Italiji 1971. godine. Izlazio je kao mesečnik, verovatno jedini mesečnik te vrste u svetu. Uređivala ga je međunarodna redakcija pod vođstvom mlađeg italijanskog pesnika iz Breše Sarenca (1945) i belgijskog romanopisca, pesnika, poznatog kulturnog radnika Paula de Vreea (1909) iz Antverpena.

Na nevelikom broju stranica, najviše do 24 pojavljivala su se vizuelnim priložima, pesmama, teoretskim člancima, žučnim polemikama, gotovo sva značajnija imena evropske umetničke i literarne avangarde. Polemika oko odnosa konceptualne umetnosti i konkretne i vizuelne poezije, koju su pokrenuli urednici časopisa i italijanski umetnik Bertini, a kasnije im se pridružuje francuski kritičar i vizuelni pesnik J. F. Bory, izazvala je svojevremeno veliku pažnju kulturne javnosti više zemalja, posebno Italije, Nemačke i SAD. Veoma su značajni i teoretski tekstovi o vizuelnoj poeziji italijanske kritičarke Rossane Apicelle objavljeni u pojedinim brojevima ove revije: *Alcune tesi sulla poesia visiva*, *La poesia visiva come fine di un equivoco*, *La poesia visiva 1973* i drugi.

Poslednji brojevi časopisa *Lotta poetica* štampani su kao neka vrsta malih monografija, pregleda akcija pojedinih umetnika. Među njima su: Ad Dekkers, Sarenco, Paul de Vree sa vizuelnim pesmama Klaus Staeck, francuski umetnik Bernard Aubertin, Alain Arias-Misson sa svojim „public poems“ i poznati nemački konceptualni umetnik Joseph Beuys.

Osnovni literarni i umetnički stav Sarenca sažet je u te dve reči imena njegovog časopisa *Lotta poetica* (pesnička borba). Žustar, beskompromisan, bez straha, Sarenco se upu-

šta u polemike, otvorene svađe, bespoštedno, do kraja. Istovremeno on kontinuirano objavljuje knjige, kako svoje, tako i svojih prijatelja, saboraca, istomišljenika.

Posle gašenja *Lotte poetice*, Sarenco pokreće *Factotum art* sa novim saradnicima, novim idejama, opet u prvim borbenim linijama literarne i umetničke avangarde. Sam časopis možda i nije toliko značajan (barem ne kao raniji) koliko čitava serija knjiga koju Sarenco kao izdavač i urednik uz časopis objavljuje pod nazivom factotumbooks. Tu su pre svega antologija „LOTTA POETICA 1971–1975“ (factotumbook 1) pažljiv izbor tekstova, manifesta, vizuelnih priloga iz petogodišnjeg opusa uz novije radove koje su specijalno za tu priliku poslali zapaženiji saradnici *Lotte poetice*. Factotumbook 2 pod nazivom POESIA SONORA donosi zvučne pesme: Paula de Vreea, B. Heidsiecka, E. Miccinia, Sarenca i F. Verdia. Zanimljive su takođe dve knjige Josepha Beuysa: MUSEUM DES GELDES (factotumbook 12) i INTERVJU–AKCIJA (factotumbook 1). Jiří Kolář objavljuje svoje ANTICOLAGES, Julien Blaine vizuelnu poemu PASSE–FUTUR, nedavno preminuli veteran japanske avangarde, bivši nadrealista, kasnije spacijalista i konkretni pesnik, osnivač tokijske istraživačke grupe VOU objavljuje STUDY OF MAN BY MAN, Vittore Baroni i Carlo Battisti, mladi italijanski pesnici manifest FUTUGRAPPISMO 1, Franci Verdi: POESIA CONCERTA, POESIA VISIVA, SCRITTURA POETICA. Jedna od poslednjih knjiga u toj seriji je Sarencova IN SUPPORT OF FINE ARTS (10 american poems in collaboration with art news). U njenom predgovoru američki avangardni umetnik i teoretičar Dick Higgins kaže da je „Američka umetnost sranje kao što su i francuska, nemačka, italijanska, japanska i svaka ona umetnost koja se u sadašnjem trenutku svodi i određuje državnim i nacionalnim granicama i teritorijama“.

1980.

Štambilska umetnost Pawela Petasza

Zvezda poljskog umetnika Pawela Petasza tek je pre nekoliko godina zasijala na, inače, svetlom i uvek aktivnom nebu poljske avangarde. Do tada smo imali prilike da se u časopisima, zbornicima, antologijama i reprezentativnim izložbama novih literarnih i umetničkih tendencija srećemo sa radovima umetnika kao što su: Zdislav Sosnovski, Natalija Lah Lahovič, Andžej Partum, Stanislav Družd, Jaroslav Kozlovski i drugi. Sada u vremenu mejl arta Pawel Petasz (Pavel Petaš) preuzeo je vodeću ulogu. Doduše on svoj rad ne naziva avangardom već drukčije, ali mi mu ne smemo poverovati tek tako na reč.

Decembra 1977. godine ovaj umetnik objavljuje prvi, sada ako tako možemo da kažemo, istorijski broj časopisa posvećenog poštanskoj umetnosti *Commonpress*. Startuje sa umetnicima i pesnicima čija imena već nešto znače u svetu avangarde: Nemač Peter Below, Amerikanci Tony Braedly i Mike Crane, Brazilci Paulo Bruscky Carioca i Leonhard Frank Duch, Holanđanin J. Van Geluwe i Italijani G. Niccolai i Adriano Spatola. Već sledeći broj preuzeo je kao urednik i izdavač Holanđanin Ko de Jonge. I tako je *Commonpress* nastavio da živi intenzivno, burno. Prelazeći iz ruke u ruku, menjajući izdavače, urednike, zemlje, kontinente. Svaki broj novi urednik, novi format, nova tema. *Commonpress* se napatovao. Čas se pojavljuje u Argentini, čas u Nemačkoj, čas u Kanadi, uvek drukčiji. Jedino što ostaje u svakom broju isto je tekst na engleskom jeziku na prvoj strani u kome se kaže da je *Commonpress* internacionalni magazin za mejl-art koji kreiraju, objavljuju i distribuiraju sami saradnici. Svaki saradnik u obavezi je da pripremi i štampa jedan od sledećih brojeva određu-

jući mu eventualnu temu, format i ostalo. Koordinator svih brojeva je Poljak Pawel Petasz.

Petaszeva invencija kao umetnika i organizatora ne iscrpljuje se samo u ovome jedinstvenom i zaista neobičnom časopisu, koji je pokrenuo. On objavljuje, možda je bolje reći izrađuje, i knjižice koje šalje svojim prijateljima mejlartistima. Držeći se devize poznatog neodadaiste Klause Groha *Ko udara pečate ne treba da piše* Petasz se opskrbio štambiljima raznih vrsta i dimenzija pa njima ispunjava bele stranice svojih „Artists books“.

Pečati su mu zaista neobični, od sličica do verbalnih poruka na engleskom jeziku, seksualne, političke, filozofske prirode. To što Petasz radi jedna je podvrsta mejl-arta i već je dobila svoje ime štambiljska umetnost (Rubber Stamp Art).

Pečat se pokazao neobično efikasnim u komunikaciji, razmeni ideja među umetnicima različitih nacija, jezika i kultura. Ako te muči neka misao, ideja, slika, jednostavno je preneseš na štambilj pa onda je umnožavaš otiskujući je na dopisnici, hartiji, pismu i šalješ onome kome želiš.

„Postupak pečatanja egzistira danas kao oblik priznate stvaralačke metode u oblasti umetnosti, kaže Klaus Groh. Verbalno, literarno i ikonalno produkuju se i publikuju u smanjenom formatu umetnička dela — publikuju (!) bez angažovanja uobičajenih distributivnih sistema kao što su galerije i trgovine umetninama.“

Knjižice koje sam dobio od Pawela Petasza nose naslove: *Transparent Art*, *Pages of contemplation*, *Rubber condom*, *Rub Rub*, *Obsolete stamps* i *Pieces from biography of Joe Contestator* (neka vrsta štambiljskog stripa).

1980.

Prozaisti prodora

Početak šezdesetih godina dvadesetog veka bio je u znaku ponovnog rađanja, a nešto kasnije i punog zamaha likovne i literarne avangarde, koja je svoje korene tražila i nalazila u ranijim pokretima: futurizmu i ekspresionizmu pre prvog svetskog rata, dadaizmu u toku i neposredno posle rata i nadrealizmu između dva svetska rata.

Danas nešto više od jedne decenije od obnove i procvata avangarde, već se svode i sumiraju rezultati raznorodnih traganja i eksperimenata, posebno u literaturi. U svetu se pojavilo više antologija vizuelne poezije, i vizuelnih istraživanja, u kojima se iscrpno analiziraju, i kritički razvrstavaju, dela raznih eksperimentalnih grupa i stvaralaca. Jedna od takvih je antologija Ričarda Kostelaneca (Richard Kostelanetz) *Prozaisti prodora (Breakthrough Fictioneers)*, koja se pojavila prošle godine u Americi izazivajući veliku pažnju. Ovu knjigu, inače, izvanredno grafički opremljenu, štampala je među izdavačima u svetu već afirmisana, baš za ovakvu vrstu izdanja, njujorška izdavačka kuća „Something Else Press“

Sastavljač je relativno mlad (rođen 1940), ali u Americi poznat i cenjen pisac. Objavio je više knjiga: eseja, vizuelne poezije, proze, antologija i monografija. Najznačajnije među njima su svakako: *The Theater of Mixed Means* (1968), *Metarmorphosis in the Arts* (1972), *In the Beginning* (1971), *Accounting* (1972), *On Contemporary Literature* (1964), *The Young American Writers* (1967), *Imaged Words and Worded Images* (1970), *Visual Language* (1970), *John Cage* (1970), *Moholy Nagy* (1970), i druge. Poznat je i jugoslovenskim čitaocima po svom izvrsnom eseju o Makluanu „Maršal Makluan — prvosveštenik elektronskog sela“, obja-

vljenom u knjizi *Makluanova galaksija* (za i protiv Makluna) 1971. godine.

U ovoj obimnoj antologiji (oko 400 strana, sa sto jednim autorom), Kostelanec se ne ograničava samo na savremene istraživače već donosi i dela eksperimentatora s početka veka od kojih je svakako najznačajnije ime Gertrude Stein. U uvodnom eseju, autor ističe da je proza književna disciplina koja je trenutno najmanje obavezna da eksperimentiše. Razvoj ostalih grana umetnosti do sada gotovo da nije uticao na prozu pa se zato upravo u njoj oseća potreba za umetničkim oživljavanjem. Nova proza teži da izbegne nedostatke modernih masovnih medija, kako bi prenela iskustva i percepcije koje je u drugim oblastima komunikacije tehnološki nemoguće doneti. Autor govori i o unošenju vizuelnih elemenata, što zahteva naša civilizacija, a kao jednu od prepreka u objavljivanju eksperimentalne proze navodi teškoće koje proističu iz štamparskih konvencija.

Kritičari su sa velikim interesovanjem dočekali pojavu Kostelanečeve knjige. Tako je za neke od njih ona „prodor kroz konceptualnu prepreku koja okružuje teoretske granice proze kao umetničkog medija“. Za kritičara Roberta Murheda (Robert Moorhead) Kostelančev izbor predstavlja najobuhvatniji dokument o eksperimentalnoj prozi. Proza, po njemu, dobija neograničene mogućnosti kada se posmatra kroz kontekst ove antologije.

1974.

Historiche anthologie visuele poezie

U izdanju Rijkscentrum Hoger Kunstonderwijs-a iz Brisela pojavila se na holandskom jeziku ovih dana, u dosta skromnoj opremi, HISTORICHE ANTHOLOGIE VISUELE POEZIE. Njen sastavljač je holandski avangardni pesnik i umetnik G. J. de Rook, poznat već od ranije kao uspešni organizator međunarodnih izložbi vizuelne poezije i izdavač dosta pouzdane VISUEL POETRY ANTHOLOGY (133 poets from 25 countries), Hag 1975.

HISTORICHE ANTHOLOGIE je specifična knjiga i razlikuje se od svega onog što je do sada napravljeno u ovoj oblasti. G. J. de Rook je, naime, pozvao petnaest pesnika da u sažetom obliku opišu istorijski razvoj vizuelne poezije u svojoj zemlji. Tako o vizuelnoj poeziji u Argentini piše Edgardo Antonio Vigo. Čeh Jiri Valoch pored Čehoslovačke daje priloge o vizuelnoj poeziji u Nemačkoj Demokratskoj Republici i Poljskoj. Paul de Vree iscrpno obaveštava o genezi ove nove književne discipline u flamanskoj Belgiji, Dieter Kessler u Zapadnoj Nemačkoj, Damaso Ogaz u Čileu (do Aljendea), Nicholas Zurbrugg u Engleskoj. Jacques Lepage govori o vizuelnoj poeziji u Francuskoj, Adriano Spatola u Italiji, Peter Weiermair u Austriji, Jose Maria Montells u Španiji, Clemente Padin u Urugvaju, Tom Ockerse u SAD, J. H. Duke u Australiji a pisac ovih redova u Jugoslaviji.

De Rookova HISTORICHE ANTHOLOGIE VISUELE POEZIE značajna je, između ostalog i zbog toga jer su na zaista pregledan način, i po prvi put na jednom mestu, prikazani razvojni tokovi vizuelne poezije, te nove grane literature, u raznim zemljama, što će svakako omogućiti kasnijim istraživačima i teoretičarima da o ovom fenomenu dublje i pouzdanije govore.

Tekstovi u Antologiji ukazuju na jedinstvo pokreta vizuelne poezije, ali istovremeno i na pojedine specifičnosti i razlike. Te razlike potencirao je, u neku ruku, i sam sastavljač (de Rook), koji pored tekstova (eseja) objavljuje još po jednu ili više vizuelnih pesama po njemu karakterističnih za pojedine narode i avangardne grupe.

1976.

Signalisti u Zagrebu

Tokom maja ove godine u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu održana je izložba pod nazivom *Signalizam*. Cilj je izložbe bio je da prikaže osnovne tokove ovog avangardnog pokreta koji se razvio i deluje u našoj kulturi. Sama izložba, i obimna publikacija štampana povodom nje, katalog koji je pored uvodnog teksta i signalističke vizuelne poezije obuhvatio još i izbor signalističkih manifesta i bibliografiju, istakli su neke momente i delimično osvetlili ulogu koju je pokret imao, i još je ima, u literaturi i likovnoj umjetnosti.

Pre svega ukazano je na činjenicu da je signalizam, posle nadrealizma i nešto manje znanog zenitizma, jedan od retkih pokreta u našoj kulturi koji se sa jasno definisanim estetičkim stavovima uklapa, a na izvestan način i proširuje lepezu avangardnih istraživanja u svetu.

Očigledno je, međutim, da signalizam nije dovoljno poznat, još se nalazi u punom zamahu i agoničkom samopotvrđivanju na našim kulturnim širinama i dužinama. Neka ozbiljnija razmatranja o ovoj, u najmanju ruku interesantnoj pojavi, nisu dali ni književni recenzenti, a kamoli teoretičari i književni istoričari. Izložba u Zagrebu, međutim, pokazala je da nije prerano govoriti o signalizmu i svemu što je on pokrenuo i pokreće u našoj književnosti. Ona nas je podsetila da su počeci pokreta vezani za 1959. godinu i pokušaje da se jednom novom i revolucionarnom poetikom, zasnovanom na još svežim jezičkim amalgamima egzaktnih nauka, suprotstavi vladajućim poetikama neoromantizma, zakasnelog simbolizma i tradicionalizma. Taj prvobitni, izvorni naum signalizma trajao je gotovo čitavu deceniju neprimećen u našoj literaturi. Tek posle štampanja časopisa, uklapanja u međunarodne tokove, i prvih većih uspeha van zemlje, domaća kul-

turna javnost počinje da pokazuje izvesno interesovanje za pokret i njegove ideje.

U drugoj fazi, koja je otpočela otprilike 1968. godine, signalizam proširuje svoju bazu, koja se do tada oslanjala samo na nekoliko grana, da tako kažemo, klasičnih egzaktnih nauka, i istraživačke postupke sve više zasniva na kibernetici, teoriji informacije, fenomenologiji, teoriji igara, strukturalnoj lingvistici, matematičkoj kombinatorici, proučavanju ekscentričnih oblika jezika, itd. Ovu fazu karakteriše pojava kompjuterske i nagli razvoj signalističke vizuelne poezije, koja je dotle samo rudimentno egzistirala u pokretu. Moramo odmah da napomenemo da ova dva pesnička oblika nisu jedina novina koja signalizam unosi u našu poeziju. Signalizam u literaturi ne možemo se vezivati samo za vizuelnu i kompjutersku poeziju, niti se može pokret u celini identifikovati sa ovim pesničkim oblicima, kao što je već, izgleda, postalo uobičajeno. Ta dva nova pesnička oblika svakako su najistureniji, najuočljiviji i najšokantniji vidovi ispoljavanja signalizma u književnosti, ali oni nisu i jedini.

Humorna i protestna poezija pesnički su oblici koji od ranije, naravno, postoje u našoj literaturi, ali već zbog samog antagonističkog stava pokreta prema vladajućim strujama neoromantizma i tradicionalizma, onda raznim vidovima literarnog konformizma i specifičnom odnosu što ga svaka avangarda ima prema trenutnim i prošlim literarnim, društvenim i drugim pojavnostima, ovi pesnički oblici u signalizmu dovedeni su do svojih krajnjih mogućih granica pa su kao takvi i dobili sasvim novi kvalitet. U tom kontekstu ne može se zanemariti ni šatrovačka poezija kojom signalizam, između ostalog, pokazuje i jedno dublje interesovanje za jezik. Dodajmo zatim fenomenološku poeziju, kao i poeziju dobijenu pomoću matematičkih modela — apsolutne novine što ih signalizam uvodi u našu literaturu. Od oblika u kojima se ne koristi jezik kao izražajno sredstvo pomenućemo signalističku manifestaciju (gestualnu poeziju). Još jednim svo-

jim specifičnim vidom, atematskom poezijom lišenom svih osim čisto pesničkih i jezičkih aspiracija; pesništvom igre slika, čulnih senzacija i nadasve tragalačkog iskustva, signališćka poezija suprotstavlja se egzistencijalnoj patetici sveukupnog dosadašnjeg pesništva.

1974.

Umetnost komunikacije*

Multimedijalni umetnik Dobrica Kamperelić, već desetak godina aktivno učestvuje u jednom velikom, kreativnom energijom visoko uzdignutom stvaralačkom talasu, koji se više od dve decenije valja, pospešuje i uzbuđuje, upoznaje i združuje, inspiriše i obogaćuje, otvara mnoge zapretane breše u najrazličitijim kulturama diljem ove naše plave planete.

Inspirativne izvore svoga delovanja, ovaj stvaralac nalazi, rekao bih, pre svega, u Fluksusu i konceptualnoj umetnosti, i to u onoj njihovoj ranoj, herojskoj fazi: Ben, On Kava, Bojs, Košut, Sol Levit. Uostalom i jedna od prvih izložbi—akcija kojom Kamperelić započinje svoj rad nosi naziv: *Umetnost kao ideja*. „Izlagati jedan koncept znači postaviti samu ideju na nivo dela“ isticala je Katrin Mile još 1969. godine. Polazeći od toga Kamperelić će, dakle, od samih svojih početaka istraživati načine funkcionisanja imaginativnih i komunikativnih procesa koje proizvode akcije (gestovi) umetnika i njihova inovativna dela.

Posle niza grupnih i samostalnih izložbi, performansa i projekata u okviru mejl—arta i drugih umetničkih medija, čije bi nas nabranje daleko odvelo, Kamperelić je stigao da izdaje i publikaciju *Open World*, veoma važan činilac i kariku u smeru njegove široko shvaćene i na sličan način praktikovane, permanentne komunikativne aktivnosti.

Umetnost kao komunikacija, to nije samo naslov knjige, koja je pred nama, to je, čini mi se, osnova i srž čitave Kamperelićeve umetničke delatnosti, njen istočnik i impuls koji ga uvek iznova i neumorno pokreće u nove istraživačke poduhvate. Svojom knjigom ovaj umetnik na jednom širokom fonu i planu uspeva da nam veoma živim bojama prikaže gotovo brojgelovsku sliku svega onog što se poslednjih

godina zbivalo u pregrejanim umetničko–istraživačkim laboratorijama, ne samo Jugoslavije već i Evrope i sveta.

Kreativci različitog napona i snage sa različitim motivima i veoma divergentnih pogleda na svet, društvo, planetarne probleme, čovekovu ulogu u istoriji, sadašnjem trenutku u vasseljeni, defiluju u vidu britkih, pa i šokantnih kaleidoskopskih slika na svakoj stranici ovog rukopisa. Umetnost kao komunikacija za mene je prava freska nezajažljive čovekove žudnje da se u svojoj rušilačkoj ali i gradilačkoj snazi takmiči i izjednači sa samim Bogom, kotao nepojamnih strasti, verovanja i nadanja, gotovo infantilne, dečije želje za kontaktom, za toplim, prijateljskim dodirom, prvorodni i neurotični krik iz tamnih ponora čovekove usamljenosti i kosmičke zime koja ga ni u snu ne zaboravlja i ne ostavlja.

* Dobrica Kamperelić: *Umetnost kao komunikacija*, Grafopublik, Beograd 1992.

Italijanska i srpska neoavangarda

Šezdesetih godina ovog veka naša civilizacija učinila je krupne korake ka elektronskoj, planetarnoj i kosmičkoj ekspanziji. Suočili smo se sa mogućnostima i moćima računara, čovek je zakoračio u kosmos, spustio se na Mesec. Informativni mediji započeli su potpuno osvajanje našeg životnog pa samim tim i duhovnog prostora. Nova tehnološka sredstva, znatno savršenija nego ranija, menjala su, razume se, i naš odnos prema umetnosti. U takvim uslovima rođena je i vizuelna poezija. Neosporno, rekao bih, inspirativni izvor, osnovna poluga, pa i krvotok neoavangarde šezdesetih i sedamdesetih godina. Ona je imala, svakako, svoju predistoriju u futurizmu, dadaizmu, pa i mnogo ranije u evropskom baroku, čak i u antičkoj Grčkoj, ali je postala to što jeste tek u našem vremenu, u vremenu civilizacije slike.

Pokret vizuelne poezije zahvatio je tih godina čitav svet. Od Urugvaja do Japana, od Kanade do Australije nicali su grupe, osnivali su se časopisi, otvarale izložbe vizuelne poezije. Najuzavrelije tlo bilo je, pak, u Italiji. Brojne neoavangardne grupe, umetnici, časopisi, izložbe, od juga do severa aktivno je u to vreme u ovoj zemlji. Kudikamo više nego u mnogoljudnijoj Americi, da ne pominjem Francusku, Nemačku i Veliku Britaniju.

U Tarantu, kasnije u Firenci, deluje Mikele Perfeti, u Napulju Mateo Dambrozio i Lučano Karuzo, u Torinu braća Adriano i Mauricio Spatola, kao i veteran Arigo Loratotino, u Milanu Ugo Karega, u Veroni i Breši Izaia Mabelini alias Sarenko i Franko Verdi, itd., itd.

Jedan od promotora italijanske avangarde i vizuelne poezije svakako je Euđenio Mičini, autor više desetina pe-

sničkih knjiga, eseja i manifesta, osnivač dweju neoavangardnih grupa 63 i 70, izdavačke kuće i časopisa *Techne u Firenci*, kao i veoma značajnog mesečnika za vizuelnu poeziju *Lotta poetica* sa Sarenkom i belgijskim pesnikom Paulom de Vreom.

Svoje stavove o novoj poeziji Mičini će izložiti u mnogim esejima, ali oni su, rekao bih, najeksplicitnije izraženi u tekstu *Vizuelna poezija — sadašnjost—budućnost*, koji je napisao u saradnji sa Mikeleom Perfetijem. U ovom manifestu dvojica pesnika polemički atakuju ne samo na tradicionalnu već i konkretnu poeziju pa čak i na avangardu. Prema njima „odnos vizuelne poezije i avangarde sadržan je u činjenici da je avangarda (od prvih godina ovog veka pa sve do šezdesetih godina) bila endoliterarna, to jest da je nastala iz književnosti i, mada je išla putem negacije (dijalektičke negacije kao izvora istorije), u stvari, nastavlja njeno tkivo, stvarajući novu tradiciju i opet se utapajući u književnost.“

S druge strane, ukazuju oni, vizuelna poezija se, odričući privilegovan status pridavan verbalnoj upotrebi reči i samoj reči, postavlja van književnosti; ona je dopunjuje, ne koristi se direktno njenim modelima, ne poštuje njene žanrove, i čak postavlja sebe kao alternativu.

Osnovni nedostatak dosadašnje endoliterarne avangarde, zaključuju Mičini i Perfeti „jeste u tome što je ona radikalno kritikovala jezik, postavljajući književnost kao lingvističku autobiografiju, to jest postavljajući jezik kao subjekt i nameravajući da postigne metodičnu neizražajnost. i nerazumljivost, a ne nove oblike izražavanja. Novonastale formalističke discipline u punoj su meri opravdale ovakvu njenu strukturu i razvoj, ali nisu uklonile književnost sa terene lingvistike.

Za Mičinija vizuelna poezija je „gerilski rat“ u kome se mogu upotrebiti sva sredstva, a čiji je krajnji cilj ne samo promena u književnosti već i preobrazba društva. To se vidi u njegovim vizuelnim pesmama iz sedamdesetih godina gde do-

miniraju društveno–socijalni i politički motivi sa ključnim rečima kao što su „revolucija“, „vlada“, „mafija“, koje su uvek u prvom planu ikoničke strukture bacajući u zasenak druge verbalne i vizuelne elemente. Osnovno geslo pesnika je izjednačavanje poezija i života i nastojanje da se pokaže kako sam život piše poeziju. Na to će nas upozoriti i naslovi pojedinih Mičinijevih pesničkih knjiga: *Poesie est violence*, (*Poezija je nasilje*) i *Poetry gets into life* (*Poezija ulazi u život*).

Završavajući ovaj kratak, sažet, pa samim tim i nedovoljan prikaz obimnog i razuđenog Mičinijevog pesničkog i kritičkog dela, želeo bih da kažem nekoliko reči i o vezama italijanske vizuelne poezije i jugoslovenskog signalizma. Te veze bile su, moram odmah to da istaknem, bolje i čvršće nego sa i jednim drugim narodom i kulturom u svetu.

Prvi prikaz signalizma van naše zemlje došao je iz pera Mikelea Perfetija u listu *Korijere del đorno* u Tarantu 27. septembra 1970. godine. Perfeti je i dalje u istom listu pratio i prikazivao svaku signalističku akciju i oduševljeno dočekivao svaki novi broj časopisa *Signal* i signalističku knjigu.

Nikako ne mogu da zaboravim da nam je upravo naš današnji gost Eudenio Mičini ponudio da objavimo prvu antologiju signalističke poezije kod njega u Firenci.

Prva zajednička izložba signalista nije bila ovde u Beogradu, niti u Srbiji, niti u ondašnjoj Jugoslaviji, već u Milanu u Italiji. Nju je pod nazivom *Poesia signalista Jugoslava* u galeriji Tul jula 1971. godine organizovao veliki prijatelj signalizma Ugo Karega.

Širom su nam bila otvorena vrata časopisa *Lota poetika*, *Tam tam* i raznovrsnih zbornika i antologija. Naša imena nalaze se u katalozima brojnih internacionalnih izložbi vizuelne poezije u Italiji.

U knjizi *Signalizam u svetu*, objavljenj 1984. godine u Beogradu, koja donosi najznačajnije tekstove o jugoslovenskom signalizmu koje su napisali stranci, pored dvoje Poljaka, dvoje Francuza, trojice Nemaca, uz po jednog Čileanca, Čeha,

Rusa, Belgijanca i Kanadanina, čak je četvorica Italijana. O signalizmu pišu: Mikele Perfeti, Adrijano Spatola, Enco Minareli i Mateo Dambrozio. U napomeni je naveden i tekst Ariga Loratotina koji priređivač nije uvrstio u ovu knjigu.

S druge strane mi smo nastojali da koliko koliko, prema našim mogućnostima, uzvratimo i predstavimo dela italijanske neoavangarde našoj publici.

U prvom broju Internacionalne revije *Signal* objavljuju vizuelne pesme: Mikele Perfeti, Đulija Nikolai, Adrijano Spatola, Arigo Loratotino, Sarenko, Ugo Karega, Đuzi Kopini i Euđenio Mičini. U odnosu na objavljene pesnike iz drugih zemalja apsolutna je dominacija naših italijanskih kolega.

Slično je i sa beleškama kojima se u *Signalu* prate knjige, časopisi, izložbe i druge manifestacije. U antologijama neoavangarde, koje sam pravio za časopis *Delo: Konkretna vizuelna i signalistička poezija*, 1975. i *Mejl art-mejl poezija* 1980, veliki je broj italijanskih umetnika. Pa i u ovoj novoj seriji, u obnovljenom *Signalu* pored starih prijatelja. da pomenem: Perfetija, Mičinija, Loratotina, tu su još i novi saradnici: Đovani Strada, Rosana Apičela, Emilio Morandi, Ruđero Mađi, Đino Đini, Vitore Baroni, Serse Luideti, i drugi. No, ovo je već stvar za stručnjake i jednu širu i ozbiljniju komparativnu analizu međusobnih veza, prožimanja i odnosa i talijanske i naše neoavangarde.

Na meni je da iskoristim ovu priliku i još jednom pozdravim našeg gosta, velikana planetarne poezije Euđenija Mičinija i da se preko njega zahvalim brojnim italijanskim pesnicima, kritičarima, antologičarima, urednicima izdavačkih kuća i časopisa i galeristima, koji su s punim poverenjem i širokog srca, kako samo umeju Italijani, prihvatili jugoslovenski signalizam, objavljivali ga u svojim časopisima, antologijama, izlagali na izložbama, tumačili u svojim esejima i tako preporučivali svetu ne samo naš pokret već i srpsku kulturu, čiji je signalizam neosporni i neotuđivi deo.

1998.

Ruska neoavangarda

Pod neoavangardom podrazumevamo sve one pokrete, struje, grupe i pojedince, koji se javljaju šezdesetih godina u književnosti i umetnosti sa težnjom za radikalnim promenama u raznim oblastima ljudskog duha i kulture. Ovde bi spadali: konkretna poezija, mejl-art, konceptualna umetnost, novi realizam, Fluksus, vizuelna poezija, spacijalizam, bodi-art, signalizam, itd.

U mejl-artu, vizuelnoj poeziji i različitim formama ispoljavanja konceptualne umetnosti vidimo žile kucavice neoavangarde šezdesetih i sedamdesetih godina.

Mejl-art po novom umetničkom senzibilitetu, planetarnoj komunikaciji što se preobražava u kreaciju, i neograničenim oblicima i metodama istraživanja kojima se vrši prevrednovanje suštinskih načela umetnosti.

Poetički programi konkretne i vizuelne poezije znatno su preinačili osnovne postavke književnosti napuštanjem standardnih vidova i načina jezičkog izražavanja, pri čemu je složeno estetsko zračenje i delovanje vizuelne pesme zasnovano, u najvećoj meri, na materijalno shvaćenoj percepciji teksta.

Radikalizam konceptualne umetnosti, koja je sve sve-la na ideju (koncept), poljuljani su sami temelji likovne umetnosti.

Mejl-artom i vizuelnom poezijom začinjaju se i prvi elementi budućeg planetarnog mišljenja i bića.

U poslednjoj deceniji dvadesetog veka intermedijalna istraživanja i raznovrsni eksperimenti, koje je inicirala neoavangarda, sve su više prisutni i u ruskoj književnosti i likovnoj umetnosti. Javljaju se pojedinci i grupe ne samo u Moskvi i Sankt Peterburgu, već i u Kalinjingradu, Kalugi, sve

do Jejska na Azovskom moru i Kemerova u dalekom Sibiru. Jedan od najagilnijih vizuelnih pesnika i mejlartista Sergej Segaj, koji deluje već više od dve decenije, uspostavivši kontakt sa brojnim neoavangardnim centrima u Evropi i Americi, živeo je i radio u ruskoj provinciji (Jejsku).

U Kalinjingradu književno–umetnička grupa na čelu sa Dmitrijem Bulatovim već je organizovala više izložbi vizuelne poezije, mejl–arta i drugih intermedijalnih istraživanja, a nedavno je objavljena i obimna antologija *Точка зрения — визуальная поэзия 90-е годы*. U ovoj antologiji, izvanredno opremljenoj, na blizu 600 stranica velikog formata, predstavljeno je sto šesnaest umetnika (vizuelnih pesnika i mejlartista) iz celog sveta. Antologiju je sačinio Dmitrij Bulatov. Ovaj umetnik često i kritičko–esejistički analizira sadašnju poziciju neoavangarde. Prema njegovom mišljenju Internacionalna mejl–art mreža (Network), kao umetnički pokret našeg vremena, značajnija je i od dadaizma dvadesetih i Fluksusa pokreta šezdesetih godina, pre svega po širini i obuhvatnosti, a onda i po kreativnim i inovacijskom naboju umetničkih akcija. Uz Bulatova u Kalinjingradu su još: Aleksandar Popadin, Maksim Stepanov, Andrej Tozik Kiri-lov i drugi.

Brojna grupa umetničkih (likovnih i književnih) istraživača okupljena je i u Moskvi oko Vilija R. Meljnikova Starkvista, mladog, veoma plodnog i inventivnog stvaraoca. U njoj deluju: Aleksandar Glušenko, Arijadna Darja Bondareva, Dimitrije Petrosjan, Vladimir Tolstov, Šaša Babulevič, Andrej Kolosov, Jurij Balašov, itd. U sibirskom Kemerovu, na planu neoavangarde, aktivni su Vadim Gorajev i Igor Davlešin.

U Sankt Peterburgu zapažamo imena kao što su Inga Negelj, Olga Čehovnicer, Leonid Aronzon i Julija Klausner.

Za ruske umetnike karakteristično je i značajno to što pored iskustva evropske i svetske neoavangarde koriste izvore sopstvene istorijske avangarde: ruskog futurizma, konstrukti-

vizma, suprematizma, Zauma, itd. To se oseća u delima Sergeja Segaja i njegovom *Zaumlandu*, ali i u ostvarenjima Dmitrija Bulatova, Vilija R. Meljnikova Starkvista, Maksima Stepanova, Andreja Tozika Kirilova, Aleksandra Glušenka, Vladimira Tolstova, Leonida Aronzona i Aleksandra Popadina. Ruski neoavangardni umetnici pokazuju nam se tako kao dostojni naslednici i nastavljači svojih slavni prethodnika: Maljeviča, Hlebnjikova, Kručoniha, Tatljina, Rodčenka i drugih velikana istorijske avangarde sa početka ovog veka.

1998.

* Segaj je sa Ri Nikonovom, još krajem šezdesetih osnovao umetničku grupu *Anarfuts* (Anarhofuturisti), a od 1979. godine oni izdaju časopis *Transponans*. Objavljeno je tridesetak brojeva ovog časopisa, ručne izrade; svaki broj se pojavljivao samo u pet bibliofilskih primeraka.

Nedavno su Segaj i Nikonova iz Rusije emigrirali u Nemačku.

Prostorna poezija Pierre Garniera

Planetarna umetnost je u francuskom pesniku Pierre Garnieru (1928) imala i ima velikog inspiratora i pokretača novih kreativnih energija i tokova. Već 1963. godine, on u Parizu, u časopisu *Les lettres* (brojevi 29 i 30) objavljuje *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique*, kao i *Plan pilote fondant le Spatialisme*, kojima udara temelje svom pesničkom pravcu: prostornoj poeziji (spatialisme).

Osnovna dokumenta ovog pravca (manifesti, proglosti etc.) Pierre Garnier će publikovati u knjizi *Spatialisme et poésie concrète*, „Galimard“ 1968 godine. Od tada do danas ovaj pesnik će sam ili sa Ilsom Garnier objaviti više desetina zbirki prostorne poezije. Navešćemo samo neke: *Poèmes mécaniques* (1965), *Ozieux, poèmes spatialistes en dialecte picard*, (1967), *Le Jardin japonais* (1978), *Livres de Danièle* 1-2 (1981-1983), *Livre d' amour d' Ilse* (1984), *Poèmes en chiffres* (1988), *Le Spatialisme en chemins* (1990), itd.

Za Pierre Garniera čitava poezija je eksperimentalna, „istraživanje u sebi“ a ne predstavljanje nečega izvan.

Novi pesnik više neće biti samo onaj koji opisuje jezikom, peva, već je istinski tvorac jezika. U osnovi prostorne poezije, prema njegovom rečima, je „objektivizacija pesme“ i njeno smeštanje u prostor, a to se može postići jedino potpunom „izmenom strukture pesme“. Čitanje nije više samo dodirivanje površine poezije, već prodiranje u njeno jezgro do suštinskih vizuelnih i jezičkih znakova. Na taj način pesma biva odgonetana „u trodimenzionalnom, čak četvorodimenzionalnom prostoru“.

Vizuelna i prostorna poezija, uverava nas Garnier, jeste poezija na granicama jezika i sveta, radikalna poezija na rubu bezmerja.

1998.

Guillermo Deisler (1940–1995)

Prošle godine preminuo je Guillermo Deisler, vizuelni pesnik, esejista, antologičar, jedan od stubova internacionalnog pokreta neoavangarde sedamdesetih godina.

Rođen u Santjago de Čileu 1940, živeo je u Antofagasti gde je radio na Univerzitetu. Osnivač je avangardne edicije *Mimbre*.

Dok je još bio u Čileu objavio je antologiju *Poesia viva en el mundo* (1972). Posle svrgavanja i ubistva predsednika Aljendea Deisler odlazi u emigraciju. Dugo je živeo u Bugarskoj, u Plovdivu, a poslednjih godina u Nemačkoj (njenom istočnom delu). Julien Blaine je 1975. u svojoj ediciji Nepe (Ventabren, Marselj) objavio reprezentativan izbor njegove vizuelne poezije.

U Deislerovim vizuelnim pesmama dominiraju opštecivilizacijske, socijalne, urbane, ekološke i antiratne teme. Kritički okrenut prema zapadnom modelu društva on često ne prikriva ideološke izvore svoje inspiracije. Većina Deislerovih pesama nastala je putem tehnike kolaža, ali i primenom drugih prevashodno grafičkih metoda kojima je ovaj avangardni umetnik majstorski vladao.

Naša saradnja, započeta Deislerovim objavljivanjem u Internacionalnoj reviji SIGNAL no. 2–3, 1971, trajala je bezmalo četvrt veka. U više navrata on je pisao sa velikim razumevanjem o signalizmu. (Pogledati njegove tekstove u knjizi *Signalizam u svetu*, Beograd, 1984.).

Opraštajući se od Guillerma Deislera, izuzetnog pesnika, esejiste i prijatelja, objavljujemo, ovom prilikom, nekoliko njegovih originalnih vizuelnih pesama, koje se nalaze u Signalističkom dokumentacionom centru, i pismo iz 1972. godine.

1996.

Gerilski rat Michelea Perfettia

Vizuelni pesnik i kritičar Michele Perfetti (1931), jedan je od najznačajnijih i najuticajnijih eksperimentatora i avangardista prelomnih šezdesetih i sedamdesetih godina u evropskoj i svetskoj (planetarnoj) kulturi. Završio je filozofiju. Delovao je kao član poznate avangardne grupe 70 iz Firence. Organizovao je više izložbi vizuelne poezije i mejl-arta u Italiji, a jedno vreme je u listu *Corriere del giorno* kritički pratio i vrednovao avangardna zbivanja u svetu.

Najpoznatija dela ovog pesnika iz herojskog doba neoavangarde svakako su vizuelni romani i zbirke vizuelnih pesama: *.000+1*, *Circo Italisder*, Taranto 1967, *Frammenti quotidiani*, *Circo Italisder*, Taranto 1969, *Vivere Jersey*, *Techne*, Firenze 1969, *Plastic city*, 1972, etc.

Družeci se ponovo, posle toliko godina, sa ovim knjigama kao eho oslušujem u njima Perfettijeve reči iz ranih manifesta da je vizuelna poezija negacija negacije, odnosno „estetičko uverenje suprotstavljeno stereotipnom uverenju zdravog razuma.“

U jednom od svojih eseja, pisanim zajedno sa Eugenijem Miccinijem, Perfetti će nedvosmisleno i smelo ustvrditi da avangardna poezija „nije ništa drugo do gerilski rat“ i da se kao takva služi ne samo rečju i slikom, nego i svetlošću, gestom, dakle svim vidljivim instrumentima komuniciranja.

Prema ovom pesniku vizuelna poezija mora „težiti tome da preobrati svoja sopstvena sredstva (ako je sposobna da ih zamišlja i ostvaruje podzemnim kanalima) u sredstva masovnog komuniciranja, sve dotle dok (kao što se nadao Berouz), ne preuzme vlast nad njima, i 'pomoću' njih preobrati i samo društvo“.

1996.

Duhovnost trećeg milenijuma

(Izložba umetničkih pečata Andreja Tišme u „Srećnoj galeriji“ Studentskog kulturnog centra, 1997)

Multimedijalni umetnik Andrej Tišma (1952), u međunarodnim okvirima, posle Marine Abramović, svakako je naš najistaknutiji performer. Likovnu akademiju završio je u Pragu 1976, a svoju umetničku aktivnost nastavio u Novom Sadu gde živi i radi. Do sada je imao više desetina samostalnih a izlagao je na preko pet stotina kolektivnih izložbi u četrdeset zemalja sveta.

Tišmin stvaralački lik bio bi nepotpun ako ne bismo naglasili još da se bavi: konkretnom poezijom, fotografijom, elektrografikom i video-artom. Kao tumač umetnosti i esejista (stalni je likovni kritičar novosadskog *Dnevnika*), iskazao se u knjizi *Druge te(rit)orije* (1992). Publikovao je i tri, u inostranstvu zapažene monografije *Privatni život* (1986), *Priroda daje* (1992) i *Fax-HeArt* (1995).

Da granice između različitih umetnosti i jezika nisu nepremostive dokazuje nam ovaj svestrani stvaralac činjenicom da je pod pseudonimom Andrej Živoir objavio jedanaest knjiga poezije i proze, od kojih čak nekoliko na engleskom, francuskom i portugalskom jeziku.

U Srećnoj galeriji SKC-a Tišma nam se predstavio umetnošću pečata (Rubber Stamp Art), jednom od podvrsta veoma kompleksnog i razgranatog mejl-arta, pokreta koji poslednje tri decenije suvereno vlada međunarodnom alternativnom kreativnom scenom. Za Tišmine pečate možemo odmah reći da predstavljaju neku vrstu sublimacije, odnosno u njima se odslikava celokupno delovanje ovog umetnika kao performerera i networkera. Najznačajnije svoje performan-

se i mejl-art akcije on je preneo na pečate koristeći tako i dalje, iz jednog medija u drugi, njihovu izvornu agonsku energiju.

Na retrospektivi u „Srećnoj galeriji“ pored ciklusa sa čisto umetničkim, estetičkim porukama kao što su: *(Spi)rituali*, *Erotika*, *Umetnost susreta*, uočavamo i cikluse *Tekstualne poruke* i posebno *Embargo-art* gde dominiraju socijalne i etičke teme. Tišma se svojevremeno veoma angažovao protiv sankcija nametnutih našoj zemlji. Kreirao je niz pečata (poruka) i oštro polemisaio sa nekim američkim umetnicima koji nisu imali razumevanja za njegove akcije ovakve vrste.

Objašnjavajući jednom prilikom svoje *(Spi)rituale*, ovaj stvaralac će ustvrditi da su oni pokušaj prenošenja duha na razne likovno nezanimljive predmete i materijal. „Akcije izvodim u prirodi šaljući svoju pozitivnu duhovnost okolnom svetu“, zaključuje Tišma.

Istražujući intenzivno raznovrsnim tehnikama i metodama u više umetničkih oblasti „očovečujući tehnologiju“ i insistirajući „na buđenju duhovnosti“ Andrej Tišma nam se i ovog puta predstavio kao planetarni umetnik koji je svojim inovativnim i inspirativnim delom već zakoračio u treći milenijum.

Šest pesnika

Poezija Slobodana Škerovića doživljava se kao tok, kao jedinstven, neprekidni solilokvij, ali i nestišani izliv, verbalna lavina koja pokušava da na osoben lirsko-retorički način, sa imaginativnim prelivima, „tamo gde je sve razrešeno [...] gde Penelopa prestaje da tka i čeka”, sagleda, a potom ponovo, poetskim sredstvima oblikuje svet, njegov sadašnji trenutak, njegovu prošlost i neizvesnu budućnost.

U svom tekstu (manifestu) *Poezija je gnev* („Signal“ 25–26–27, 2003) ovaj pesnik će ustvrditi da su „oko i svet jedno“ i da „reč nosi u sebi sve“. To svevideće oko, tu „Pitiju što isijava sjaj“, kao i reči koje u sebi sadrže iskustva budizma, indijske, staroegipatske, kineske i antičke mitove i legende, protkane slikama i motivima science fiction–a i američke džez–kulture, jasno uočavamo u stihovima zbirke *Indigo*. Nastala na takvim temeljima, ali i na iskustvima ranog signalizma (scijentizam i kosmizam), ova će poezija svojim ritmom, paralelnim tokovima pevanja i rečima što se „troše i lome iznova“, proizvesti niz estetski koherentnih i rafiniranih slika, koje će nam svojom poetskom magijom otvoriti unutarnje prostore bića i jezika, ali i tajanstvene i nedokučive mitske i astralne pejzaže.

*

Poema *Šinjel do svanuća* signaliste Zvonka Sarića sva u promenljivim granicama, igrama različitim, ostvorena je u najboljoj tradiciji aleatorne poezije signalizma.

Igra sa jezikom, i u jeziku, ovde je dovedena do vrhunca. U zahuktalom ritmu verbalnih kaskada smanjuju se „na brzanjac“ haotični prizori, znaci i signali urbane civilizacije, jedne, kako pesnik veli, „onestvarene stvarnosti“. Mo-

žemo odmah da uočimo kako se jezički, ikonički i zvukovni elementi, u ovim stihovima, u asintaksičkom kolopletu, sami kaleidoskopski raspoređuju u strukture višeslojnih i višeslojnih zračenja i značenja, „oblikuju rezovi nemira... izrazi razvezanih čvorišta“, tvoreći iz nesputanih „energetskih područja podsvesti“, ali i iz oslobođenih energetskih izvora samog jezika kompleksne, jedinstvene i šokantne slike i oblike signalističke pesničke komunikacije.

*

Svojim knjigama pesama, koje je, na žalost, kasno počeo da objavljuje, Svetislav N. Brković neosporno pripada krugu signalističkih pesnika, jezičkih istraživača i inovatora. Ovo potvrđuju i zapažanja nekih kritičara koji Brkovićevu poeziju vezuju za našu avangardu dvadesetih godina, nalazeći u njoj slične inspirativne momente. Za Nenada Dakovića „Brkovićevo eksperimentisanje sa jezikom (...) na samoj je granici komunikativnosti“, dok naš poznati teoretičar Miloslav Šutić u pesmama ovog nestandardnog pesnika uočava „mukli, zaumni govor“.

U najnovijoj knjizi *Mir Jani*, koristeći prebogate izvore narodnog govora, uz oslonac, jednim delom na Lazu Kostica, Nastasijevića i Vinavera, a drugim na Hlebnjikova, Brković nastavlja sa dubokim, tragalački veoma plodotvornim radom u jeziku i na jeziku, majstorski operišući njegovom ekspresijom, ritmičkim valerima i višeslojnim značenjskim bljeskovima. On će ovde, istovremeno znatno proširiti svoje poetske prostore i vidike unevši u pojedine pesme elemente foničke, vizuelne i apejronističke poezije, koristeći tako, na osoben način, ona iskustva, oblike i metode kojima je signalizam obogatilo našu stvaralačku praksu.

*

Milutin Lujo Danojlić dobro je poznat našoj književnoj javnosti. Pesnik, prozni pisac, pisac za decu, kritičar i

antologičar, debitovao je, kao veoma mlad stvaralac, pre više od četiri decenije, zbirkom pesama *Crni fenjeri*. Poslednjih nekoliko godina ovaj autor sve se više okreće eksperimentalnoj literaturi i nekim vidovima signalizma. Zapažene su njegove vizuelne pesme pod nazivom *Kolažizmi*, a ove godine objavio je i zbirku, kako je on lepo imenuje „anagramskih prosijavanja”, *Da za Anu*.

Anagramski način stvaranja ima svoje korene još u antičkoj književnosti, razvio se u Baroku, a poseban impuls dobio je u istorijskoj avangardi. (O tome se više može saznati u poznatoj antologiji Klause Petera Denckera *Text–Bilder Visuelle Poesie international von der Antike bis zur Gegenwart*, 1972).

Posle drugog svetskog rata stvaranje anagramskih poetskih tekstova zapaženo je u raznim pravcima i pokretima neoavangarde: konkretizmu, spacijalizmu, vizuelnoj poeziji, signalizmu i mejl–artu.

Danojlićevi anagrami nisu samo maštovite igre reči, slovima i izglobljenim jezičkim strukturama već jedan složen fenomen lingvističke metakomunikacije. Pesnik ne koristi samo one postojeće, nama poznate, reči srpskog jezika već u inspirativnom stvaralačkom žaru stvara nove kako bi nam što bolje predočio svoju poetsku viziju.

*

Dejan Bogojević, pesnik i likovni umetnik, autor je više zapaženih zbirki poezije, proze i izložbi. Širina kreativnog zamaha ovog izuzetno zanimljivog stvaraoča, od reči (jezika) do linije, boje i znaka, ukazuje nam na intermedijalni karakter njegove poetike i stvaralačke vizije. Svoje inspirativne korene Bogojević traži, i pronalazi, u srpskoj avangardi dvadesetih godina prošlog veka, posebno u Moniju de Buliju, pesniku koji je podjednako blizak i dadaistima i nadrealistima, ali i u Ljubiši Jociću i njegovim kasnijim neonadrealističkim, mišooovski nadahnutim, pesmama u prozi. Tu vezu i

bliskost sa istorijskom avangardom zapažamo u knjigama *Modre noći* (2000) i *Noćni zapisi* (2002). U zbirci *Priča neravature lista* (1999), ovaj autor pokazuje, pak, da mu nisu strana ni iskustva posleratne neoavangarde, posebno konkretne poezije i signalizma. U tom ključu, i na tim prostorima, Dejan Bogojević deluje svojim originalnim kreativnim projektima i akcijama.

Nova zbirka ovog pesnika *Strah od žutog šećera* ne odlikuje se toliko formalnim eksperimentima, već, kako je to jednom prilikom lepo uočio Srba Ignjatović, više je okrenuta „postmodernoj nadgradnji nadrealnog“. Ostvorena modernom jezičkom percepcijom i inoviranim pravilima poetske igre, koja su poslednjih decenija, na osnovu eksperimentalno–istraživačkih iskustava, ustanovljena kod nas, ova poezija ponekad osporava koherentni smislotvorni govor zbog čega je čitalac često primoran da učestvuje u dograđivanju njenog značenjskog jezgra. Kombinacijom signalističkog ludizma i neke vrste dubinskog, alogičkim slikama i neprozirnim jezikom hranjenog onirizma, Dejan Bogojević stvara prepoznatljiva i vredna poetska dela u okviru srpske neoavangarde.

*

Viktor Radonjić je stvaralac koji se originalnošću, svežinom i smelim, tragalačkim i eksperimentalnim duhom izdvaja iz korpusa svojih pesničkih vršnjaka.

Spoznajnu vrednost poezije ovaj pesnik najčešće dovodi u pitanje radikalnom asintaksičnošću i krajnjom jezičkom i smisaonom izglobljenošću svojih stihova:

Melodija porcelana / Ruski čaj / Snivanje suseda / Zahvalnica mistika / Drvo života / Navikavanje / Na mesečeve vene / Ambicija ukrasa / Pijačna nagodba / U podne / Radio ozvaničen / U ponoć / Ukus / Vremenske prognoze / Varijacije / Ženskih mirisa / Insekt koji ne voli sijalice / Zagonetka / Slikana u sudoperi.

Suprotstavljajući se totalitetu racionalnog, predvidljivog i uređenog u svakodnevicu, u svetu koji nas okružuje, Radonjić svojim šokantnim slikama, zasnovanim ponajviše na iskustvu signalističke kompjuterske, aleatorne i stohastičke poezije, ukazuje, sa blagom dozom ironije, i na drugu stranu, drugo lice tog istog sveta: njegovu nekoherentnost, haotičnost i iracionalnost.

2001–2007.

Nova proza

„Ko stvara nove mitove, taj
proizvodi stvarnost.“

S. Škerović

Pesnik, prozni pisac, esejista, prevodilac i likovni umetnik, Slobodan Škerović, poslednjih desetak godina doživljava pravu stvaralačku eksploziju. Njegovo delovanje uočljivo je na više strana. Svoje književne radove (pesme, prozu, eseje) ovaj stvaralac objavljuje u brojnim književnim listovima i časopisima: *Koraci*, *Gradina*, *Savremenik*, *Signal*, *Književne novine*, *Književni magazin*. Zastupljen je u više antologija i zbornika poezije, proze, neoavangardnog stvaralačkog pokreta signalizma i žanrovske literature. Posebno je uočljivo njegovo delovanje na Internetu. Urednik je Biblioteke signalizam na Projektu srpske kulture Rastko, kreator blogova posvećenih signalizmu, saradnik Srpske Vikipedije, nekoliko sajtova američkih neoavangardnih umetnika, kao i naših sajtova od kojih posebno ističemo *Art-Animu*, *Prozaonline* i *Metaforu*.

Posle zbirke pesama *Indigo* (2005), knjige proze *Sve boje Arkturusa* (2006), za koju je dobio nagradu Društva ljubitelja fantastike „Lazar Komarčić“, i knjige eseja *Himera ili Borg* u Škerovićevoj, mogu to slobodno reći, vulkanskoj stvaralačkoj radionici, nastalo je nekoliko zbirki pesama i proze: *Jerihon Jerihon*, *Zemljofobija*, *Nevidljivi Mars*, *Crna kutija*, *Zagrljena deca*. Među njima je i roman *Kofer*.

U ovom romanu, eksperimentalnog prosedeaa, Slobodan Škerović unosi nekoliko značajnih novina u srpsku, inače, veoma bogatu i raznovrsnu proznu produkciju. Jednu od

tih novina uočavamo već na početku, u samoj oznaci ovog dela. Zapravo, autor *Kofer* definiše kao „blog–roman“. Ova oznaka upućuje ne samo na tehnološku stranu romana, njegove izvorne i komunikativne mogućnosti, već, na neki način, određuje i njegovu stilsku izražajnost. Roman je u jednom dužem vremenskom periodu objavljivan i praktično direktno stvaran na blogu.

Nešto slično vidimo i u stvaralačkoj radionici pionira srpske internet književnosti Milivoja Anđelkovića. U svom vizuelnom elektronskom romanu *Naseljavanje Vizantije*, Anđelković koristi, pored jezika, i sliku, jedan od najmoćnijih instrumenata naše civilizacije. Po rečima autora *Naseljavanje Vizantije* je pokušaj „da se stvore tačke otpora u praznini Interneta, središta koja se odupiru 'nomadima komercijalizacije i varvarima duhovnosti', virtuelne stanice koje nisu zaboravile tekst, gde reč prethodi i prevazilazi sliku ili sliku stavlja u novi kontekst“.

Prema mišljenju onih koji se bave novim medijima Internet komunikacija se nalazi negde između usmenog (govornog) i pisanog jezika, „između usmene i pisane komunikacije“. Jezici mejla, četa i bloga su iskidani, diskontinuirani i fragmentarni pa često moraju da se ispomažu vizualijama: slikom, kolažom, crtežom, itd.

U eseju *Interaktivnost u elektronskoj književnosti*, Anđelković će detaljnije obrazložiti svoje viđenje elektronske književnosti. On, pre svega, stavlja glavni akcenat na interakciju. Za njega je interakcija, koju nam Internet omogućava, „nov izazov za čitaoca, ali isto tako i za pisca. Umesto 'hipnotičkog teksta', ili teksta sa kojim će se čitalac identifikovati, pisac teži 'otvorenom' tekstu koji se može nastaviti, osporiti ili nadgraditi.“

Po rečima Milivoja Anđelkovića, književno delo stvoreno na Mreži i za Mrežu „suočava se sa tuđim kreativnim i čitalačkim iskustvima, senzibilitetima, shvatanjima i životnim igrama — da bi postalo virtuelna stvarnost.“ Tu moć

kreiranja virtuelne stvarnosti iz obilja materijala: jezičkih, vizuelnih, zvučnih, jasno ćemo uočiti u romanu „Naseljavanje Vizantije“.

Iz svega ovog može se videti da razvijena tehnološka stvarnost, „sajber doba“ i raznovrsne kreativne metode koje nam pružaju kompjuter i Internet, omogućuju i inspirativno utiču na kreiranje novih, bitno drugačijih, i našem vremenu primerenijih romanesknih formi i vizija.

U eseju *Teleologija moderne i signalističke proze* (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12175>), Škerović će nam, takođe, predočiti neke od osnovnih odlika svoje inovativne prozne metodologije. Po njemu, zadatak književnosti je „da svoje iskustvo sagledane stvarnosti pretoči u novu stvarnost“ u kojoj su sadržane nove umetničke i „nove životne forme“. Kod pisanja proze, za ovog autora, „bitno je da se poezija koristi kao svetlost koja prožima materiju govora“ pri čemu on osnovnu odliku signalističkog romana vidi u poetskoj budnosti, naglašavajući da je poezija „u suštini stvaralačkog metoda“. Isto tako, Škerović ističe kreativni apejron kao glavnu karakteristiku signalističkog romana „jer u njemu fabula nije cilj, već se priča koristi kao žica instrumenta da se naglasi napetost odnosa bivanje — egzistencija“. Na taj način *Kofer* uveliko probija žanrovske okvire i najvećim svojim delom ulazi u one prostore koji su u savremenoj estetici definisani kao neoavangardni.

Vešto koristeći inspirativne slike science fiction literature, mešajući ih s poetskim, filozofsko–esejističkim i književno izvanredno oblikovanim stvarnosnim situacijama i sadržajima, Škerović uspeva da svoju fragmentizovanu prozu fraktalnog karaktera, uzdigne iz stanja „primordijalnog haosa“ na jedan viši kreativni stepen koji romanu „Kofer“ daje metafizičke i metaliterarne dimenzije. Zato se njegov blog–roman, kao plod izuzetno nadahnute spekulativne fikcije, može čitati na nekoliko nivoa jedne složene i promenljive zbilje iz koje izviru novi mitovi i bitno drugačiji, uzbudljiviji

krajolici neke buduće realnosti.

*

U eseju „Intertekstualnost u signalizmu i neke postavke signalističkog romana” (Signal, no. 22–23–24), Zvonko Sarić izlaže svoju viziju signalističke proze, zasnovanu, kako sam kaže, na poetici i stvaralačkoj praksi Pokreta, čija je prevashodna težnja „stvaranje novih nedevalviranih estetskih informacija“.

Ističući velike stilske i žanrovske transformacije proze u prošlom veku, ovaj autor ukazuje i na neuspeh stvaranja romana u ključu i po načelima hermetične i krajnje radikalizovane nadrealističke poetike. Poučen tim iskustvima on zaključuje da signalistički roman, u svojim eksperimentima, ne sme negirati sadržaj i smisaonost, već da mora svoju šansu potražiti u intermedijalnim preplitanjima, posebno verbalnog i vizuelnog.

U tim relacijama, i na toj osnovi, Zvonko Sarić kreira svoj roman *Hvatač duše*. Pored pokušaja sinteze reči i slike, mislim da je još značajniji ritmički dinamizam ove nestandardne proze, veoma blizak pesničkom doživljaju i aleatoričkom agonizmu i dinamizmu Sarićeve poezije. Taj dinamizam, razaranje postojećih prozних konvencija, intermedijalnost, stalna verbalna napetost i zahuktala asocijativnost uveravaju nas da je ovde reč o nekoj vrsti obnovljene, signalistički preoblikovane, novom milenijumu i novom čoveku primerene varijante romana toka svesti.

Krčeći još neistražene, ili nedovoljno korišćene, puteve i načine u našoj savremenoj prozi, ovaj autor već na samom početku dvadeset i prvog veka suvereno operiše eksplozivnim jezičkim nabožima, pri čemu mu nije strana ni upotreba šatrovačkih izraza, i vrtložnim slikama neke imaginarne, buduće zbilje, koja se meša i prožima sa događajima iz prošlosti i naše neposredne stvarnosti, kreirajući, na taj način, novi, sadržajno, jezički i stilski prepoznatljiv model sig-

nalističkog romana. Stoga smatram da Sarićevo delo kao i ranije publikovani romani Ilije Bakića *Prenatalni život* i *Novi Vavilon*, zaslužuju punu pažnju, ne samo unutar našeg Pokreta, gde su već dobili visoke ocene, već i pažnju oficijelne kritike, kao i onih, na žalost, još uvek retkih istraživača i tumača jugoslovenske neoavangarde.

*

Romanom *Altajski sumrak* Bogislav Marković nam ukazuje na nove stvaralačke impulse i baca svetlost na neke tek ovladane prostore u inače obimnoj i vrednoj produkciji romana u srpskoj književnosti.

Slojevit i gust, izuzetno dinamizovan tekst *Altajskog sumraka*, prepun obrta, groteski, slika stvarnih i izmaštanih, uverljivog značenja, vešto senčenih likova isprepletanih sudbina, otvara se i razvija pred našim očima, i u našoj svesti, kao na filmskoj traci.

U lavirintu zavodljivog i verbalno omamljujućeg pripovednog tkanja jasan je i prepoznatljiv, do perfekcije izgrađen, osoben stil ovog majstora priče.

Razarajući tradicionalni (konvencionalni) prozni idiom, Bogislav Marković pomoću modelotvornih iskustava neoavangarde (signalizma) i postmodernizma, meša stvarno-sno, fiktivno, dokumentarno i fantastično, kako bi svojim ingenioznim darom za kreativnu konstrukciju u novom ključu, majstorski, i na veoma ubedljiv način, prikazao našu košmarnu zbilju.

2003–2010.

Signalizam — umetnost trećeg milenijuma

Neoavangardni stvaralački pokret signalizam traje, evo, već više od tri decenije. Predviđali su mu kraj nekolike puta: oni kojima je smetao, koji su od njega zazirali, pa čak i oni koji su ga tumačili i već ga smeštali u književnu istoriju. Signalizam se pokazao mnogo žilavijim i vitalnijim nego što se to moglo predvideti.

U ovom našem pokretu delovalo je više desetina pesnika, proznih pisaca, likovnih i multimedijalnih umetnika različitog profila i generacija. Potrebno je samo zaviriti u časopis *Signal*, zbornike, izložbene kataloge i antologije signalizma. I, kako reče naš nemački prijatelj i dugogodišnji saradnik Klaus Grah, „Odavno se već dogodila smena generacija, časopis *Signal* je stariji od jedne generacije. Kroz signalizam su, zapravo, prošle tri generacije stvaralaca. Ona prva, formirana krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, svoju afirmaciju, kako u našoj kulturi, a, možda, još i više van njenih granica, sticala je delujući, najpre preko Internacionalne revije *Signal*. Za drugu generaciju, koja stvara krajem sedamdesetih i tokom osamdesetih godina, presudniji su bili zbornici, objavljivanja u našim i stranim časopisima, izložbe sa bogatim katalozima u kojima su se mogli videti i čitati signalistički radovi.

Sredinom devedesetih godina, „kao feniks iz pepela“, ponovo se rađa revija *Signal* oko koje se pored ranijih članova pokreta, i velikog broja prijatelja i saradnika iz inostranstva, okuplja i grupa mlađih neoavangardnih umetnika. Ovaj „novi krvotok signalizma“ (Andrej Tišma), učinio je da naš pokret dobije na poletu i postane delatan i operativan kao nikada do tada. U agoničkom pregnuću mlađi signalisti ostvaruju nezaobilazne umetničke rezultate. Pored poezije uspe-

šno se eksperimentiše i u prozi, kreiraju raznovrsna intermedijalna dela, uključuje u kompjutersku internet mrežu, objavljuju programi i manifesti kojima se proširuju i produbljuju prvorodna načela signalizma. Posebna se pažnja poklanja jeziku. „Mora se kopati u jeziku. Duboko. Vršiti pritisak na jezik.“ (Ilija Bakić, Zvonko Sarić).

Elektronska civilizacija, o kojoj se u signalizmu vizionarski razmišljalo i govorilo još šezdesetih godina prošlog stoleća, osvojila je danas čitav planetarni prostor i inicirala nove izvore umetnosti, nove stvaralačke instrumente i nove umetničke oblike. Naš pokret je spremno dočekaao 21. vek, jer ono što smo radili pre dvadeset i trideset godina već je bila umetnost novog veka i za novi vek. Jednom prilikom, pre više godina, izjavio sam da smo mi seme buduće planetarne i kosmičke umetnosti koja će se tvoriti novim stvaralačkim sredstvima imaginativnim preplitanjem i mešanjem raznovrsnih intermedijalnih oblika i umetničkih disciplina. Sada, 2002. godine, kada smo čudesnim, interaktivnim internetom obujmili (premrežili) čitavu planetu, načinivši od nje jedinstvenu kreativnu laboratoriju, mogu još smelije da kažem da će umetnost novog veka, pa, čak, možda, i čitavog trećeg milenijuma biti umetnost signalizma.

Kosmička žudnja

(Povodom izložbe Sažimanje Anice Vučetić u Galeriji Kulturnog centra Beograda, februar, 2006)

Video ambijent *Sažimanje* Anice Vučetić vratio me je u ranu, prvu fazu signalizma, u čarovitu opsesnutost kosmičkim i astralnim:

*Zaleđena krvi
pojmiš li
zvezdana tama kolika je?
(„Planeta“, 1965)*

Prostor, tama, mesečeve mene, kretanje planeta, san o zvezdanom putovanju.

U radu ove umetnice ta kosmička žudnja fokusirana je na Mesec, vodu i nesvesno (Id) u čoveku.

Plodotvorno i višeznačno prožimanje i zračenje slike, zvuka i pokreta.

Zamračeni prostor galerije je Svemir u koji ulazimo znatiželjni i uznemireni. On uvećava naš osećaj osame i bespomoćnosti u kosmičkim relacijama. Projekcija Meseca u njegovoj najснаžnijom (punoj) fazi, veliki okeanski talas koji preti da nas potopi, uz prigušeni huk vetra i lelujave konture (senke), čas bele, čas crne, zaronjenog ljudskog tela, čine sve da posmatrača upute na „otkrivanje i premeravanje“ njegovog sopstvenog unutarnjeg prostora–svemira.

*u tmuši svemirnoj
san i ozarenje
talas koji nas preplavljuje
jauk okeana*

*eros očiju podivljalih
u neveri spava
ukradi zlatnu jabuku
iz mesečevog krila*

Signalizam i Marina Abramović

Svoj rad u novoj umetničkoj praksi naša istaknuta umetnica Marina Abramović započela je u signalizmu. Kao što sam to više puta isticao¹, ona u ovom neoavangardnom stvaralačkom pokretu učestvuje gotovo od samog početka: član je redakcije Internacionalne revije „Signal”, zastupljena je u antologijama i izlaže na izložbama signalizma².

U naš pokret Marina je ušla početkom 1970. godine, zainteresovana, kako sama kaže, za moja verbalno–vizuelna istraživanja i stvaralački rad pomoću kompjutera. U svom obimnom, pomalo ispovednom pismu od devet gusto ispisanih strana velikog A4 formata, koje mi je uputila iz Zagreba s proleća 1971. godine, gde se nalazila na postdiplomskim studijama u radionici Krste Hegedušića, Marina će opisati učešće u signalističkom pokretu i izneti i obrazložiti svoje stavove vezane za kreativno delovanje, ideje i likovnu poetiku signalizma. Iskoristiću ovu priliku da iznesem šire izvode iz tog pisma³, kako bih potvrdio, i rečima same umetnice, ono što sam istakao na početku ovog teksta i izbegao sve, eventualne, nesporazume.

Dakle, Marina piše:

„(...) Moraš pročitati ovo pismo do kraja i bez obzira na tvoju ljutnju, jer ovo što ću ti napisati je moje najiskrenije razmišljanje o svemu što je u vezi sa SIGNALOM.

Ti si mi još u samom početku prebacivao da se dovoljno ne angažujem u radu i da to što radim ne radim profesionalno, niti se dovoljno konstantno bavim problemom slova kao poruke. I ja sa svoje strane mogu samo sve to da potvrdim i da priznam tačnost tvojih optužbi. Ali nije se to dešavalo samo sa mnom nego i sa Zoranom, Nešom, Tamarom.

Ja sam tebe upoznala jer me je zainteresovala tvoja

knjiga „Kiberno” i da bi mi pomogao oko mog diplomskog rada. Kasnije si mi predložio da radim sa tobom u časopisu i da počnem da pravim slova, sa kojima si se ti već mnogo ranije susreo — počev od klasičnih pesama, sve više ih sintetišući do SIGNALA. Tebi to nije bilo strano, ti si jednostavno sav bio u tome, bio ti je sasvim jasan put kojim treba da se sve to razvija, došao si već do ideje o svom časopisu kada smo razgovarali da treba da se osnuje jedna grupa.

S druge strane ja od kako znam za sebe slikam, i sve vidim kroz boju i formu, moj odlazak na akademiju, i sada postdiplomske studije kod Hegedušića su samo jedan od stepenika ka mom konačnom sazrevanju. Međutim poslednjih godina počela sam da razmišljam ne samo o slici kao jedinoj mogućnosti izražavanja, već i o drugim sasvim (...) sredstvima. Zainteresovali su me kompjuteri, kinetika, plastična masa, ambijenti, signalizam. Ali, u svemu tome sam se vraćala na svoje najsigurnije tlo, na slikarstvo (Sećaš li se da si i ti hteo da slikaš, da praviš objekte?).

I sve to što sam napravila za naš prvi broj časopisa bilo je neodređeno, bez neke jasne predstave o ideji (jer je nisam ni imala). Opet ponavljam da si ti u tome siguran, kao ja u slikarstvu, i da je i jednom i drugom vrlo težak, ali ne i nemoguć, prelazak. Sem toga, ti si vršio stalni pritisak: raditi, raditi, raditi. Ja sam, možda, od onih tvrdoglavih Crnogoraca koji jednostavno ne trpe nikakav pritisak i nisam mogla. Ali kad sam došla u Zagreb, desilo se nešto neočekivano, desilo se čudo!!!

Prvo, na mene je izuzetno dobro delovala promena sredine (...) Počela sam bez bilo kakvog u početku određenog cilja da se igram sa slovima (tako sam napravila one čestitke za Novu godinu). Onda sam počela da o njima razmišljam, sve više i više i da pronalazim frapantne stvari — foneme najvažnije: vezu između mene i slova i mog slikarstva. Bez **te veze** ja ne bih ništa mogla da napravim, ili, ako bih i pravila, to ne bi bilo ono pravo, ono zaista moje. I počela sam sa radom. Veruj mi, Miroljube, da sad **istim** tempom radim za SIGNAL kao i slike — jer za mene je sada prestala da postoji razlika. Otkrio mi se jedan divni novi svet, o kome

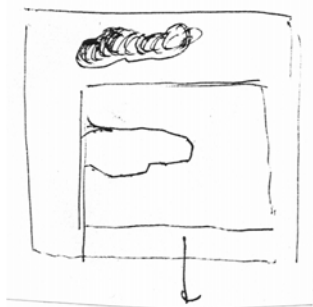
si mi ti samo pričao, a ja te nisam dovoljno razumela, svet značenja, oslobođen preopterećenosti reči, priče — pojavila se jedna fluidna masa slova, koju sam ja mogla sasvim slobodno po svojim principima uobličavati. U stvari, hoću da ti zahvalim. Hvala ti — jer tek sad osećam šta znači znak, ali ti odmah kažem da ranije to i nisam mogla znati jer sam morala jedan proces da prođem, koji uostalom i nije tako dugo trajao da bih došla dokle sam sada došla. Bez (...) kolaža, lepljenja slova iz novina, reč čista, jasna moja poruka ljudima!

Došla sam do najrazličitijih otkrića.

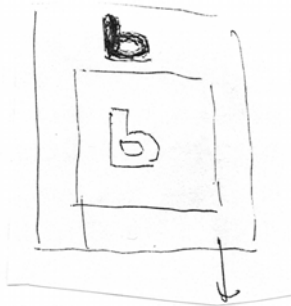
I Evo veze o kojoj sam ti govorila između **slike-poruke i slova-poruke**.

Ova slika se zove:

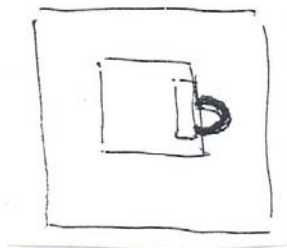
Oblak i njegova projekcija



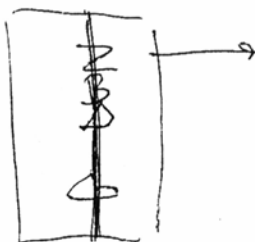
Ovo je B i njegova projekcija



II Kada bilo koje slovo ulazi u jedan određen prostor (kvadrat) onda ono gubi formu i postaje samo projekcija — odnos prave stvari, na istoj teoriji ja pravim oblake. Pravi su oblaci u slobodnom prostoru, u kosmosu, oni su samo odraz stvari.



III Linija povezivanja i deljenja u isto vreme je i granica našeg neba i kosmosa.



Kao što vidiš, počela sam da razmišljam na istovetan način kao i kad slikam — i odjednom vidim da su magičnosti slova neiscrpljive i da se tek sada sa mnom u tom smislu može računati.“

Dalje, u svom pismu, Marina Abramović kaže kako je u Zagrebu pronašla radionicu za ispisivanje i izrezivanje slova na raznobojnim pločama od plastike. Te mogućnosti materijalizovanja slovnih struktura su je oduševile, pa je, kako

ističe, napravila preko 200 crteža, od kojih će izabrati 10 najboljih i izvesti ih u plastici.

U pismu se Marina žali na teškoće, koje ona i Zoran Popović, koji je u to vreme takođe bio u Zagrebu, imaju oko distribucije Internacionalne revije „Signal“ u tom gradu. Istovremeno me obaveštava o uspostavljanju kontakata, preko „Signala“ sa dr Skrajnerom, direktorom Nove galerije u Gracu, „koji je vrlo zainteresovan da mu se pošalje i drugi broj — i pominjao mi je mogućnost izlaganja u Gracu“. Isto tako i sa Lujzom Tarp, direktorom galerije Karboneze u Bolonji, i Željkom Košćevićem, o mogućnosti izlaganja u galeriji Studentskog centra u Zagrebu.

Na kraju pisma Marina kaže kako je napisala scenario za „Signalistički crtani film“, koji će finansirati „Zagreb film“, i na kome sada intenzivno rade Zoran Popović i zagrebački umetnik Darko Šnajder.

„Film će biti dugačak oko 65 sekundi — piše Marina — i biće u boji. Sada radimo i dan i noć jer treba oko 350 crteža nacrtati na providnim folijama. Montažni sto se nalazi kod mene u sobi, tu i jedemo!, spavamo — oduševljeni smo jer **film** za SIGNALIZAM ima još i pokret u sebi kao novi kvalitet! Bilo bi dobro da dođeš na dan–dva ako možeš. Do juna će biti snimljen i onda ga možeš videti — u planu su bar još dva filma!

Već dugo sam želela da ti napišem jedno ovakvo pismo, jer kad smo se poslednji put videli nismo se dovoljno razumeli, možda smo krivi obadvoje, ali ovako preko pisma nekako mi je lakše da ti sve kažem. Miroljube, ja mislim da postajem pravi SIGNALISTA. Evo šaljem ti nekoliko stvari, ako hoćeš još piši mi, molim te, i šta misliš o ovim ja mislim da se dosta razlikuju od onih prvih, jer su ovi proizvod jednog stvarnog rada i razmišljanja.“ (...) ⁴

Pored Ljubiše Jocića, koji je još polovinom sedamdesetih pisao o bodi artu Marine Abramović⁵, jedno od najznačajnijih tumačenja i analiza njenih ranih vizuelnih radova, i

njenog učešća u signalizmu, dao je Zoran Markuš. U eseju „Signalističko slikarstvo“,⁶ ovaj istaknuti istoričar umetnosti i likovni kritičar, veoma je precizno i jasno ukazao na kreativne izvore i njihovu pokretačku, inspirativnu osnovu u prvoj, signalističkoj fazi neoavangardne aktivnosti naše umetnice. Za radove Marine Abramović, objavljene u prvom broju Internacionalne revije „Signal“: *A* i *Dim*, Zoran Markuš će ustvrditi da su od „antologijskog značenja za signalističko slikarstvo“. Slovo *A*, u istoimenom radu smešteno je „u središte kovitlaca koji unutrašnjim tenzijama, širenjem i skupljanjem sugerise beskonačnost kretanja“, dok *Dim*, prema ovom likovnom kritičaru, ima u svojoj osnovi „suprematišću površinu“⁷.

Pojam „signalističko slikarstvo“ Markuš je, kako sam ističe, preuzeo od Vlade Stojiljkovića, čiji je tekst „Skica broj jedan — o putevima do signalističkog slikarstva“,⁸ prema njegovim rečima „od neprocenjivog značaja za razumevanje i tumačenje likovnih rezultata u signalizmu“.

Pored Marine Abramović, Markuš će se osvrnuti još i na vizuelne kompozicije Neše Paripovića, Tamare Janković i Zorana Popovića, objavljene u „Signalu“, zaključivši da njihova dela, nastala u okviru pokreta, prikazujući znakove, ne samo kao semantičke signale, već i kao ikonografske elemente sa naglašenom grafičkom formom, „obogaćuju signalizam“.⁹

Potkrepljujući ove svoje tvrdnje, Zoran Markuš će izreći još i ovo: „Ima li jačih dokaza za pripadnost avangardnom pokretu od samih dela, javnih nastupa i pisanih izvora? Dodamo li tome da su Marina Abramović i Zoran Popović bili članovi prve redakcije ‘Signala’, glasila signalizma, njihov odnos prema pokretu nije slučajan, ili saputnički, već pokretački i tvorački“.¹⁰

U istom eseju Markuš će se kritički oštro osvrnuti i na izložbu „Nova umetnost u Srbiji 1970–1980“ u Muzeju sa-

vremene umetnosti u Beogradu¹¹ sa koje je izostavljen signalizam:

„Obuhvatajući pojedince, grupe i pojave nastale u tom razdoblju — kaže Markuš — izložba ignoriše signalizam, mada je on snažno nadahnuo subotičku grupu *Bosch + Bosch*, a u njegovom krilu odvija se i početni proces dezintegracije od tradicionalnog iskustva vodećih umetnika ‘prve generacije okupljenih oko galerije SKC’ (Marina Abramović, Zoran Popović i Neša Paripović). Kada su uklonjeni temelji — ustvrđiće ovaj istoričar umetnosti — neobazrivo je izveden zaključak o retardiranoj svesti beogradske umetnosti i njenoj inferiornosti prema pojavama koje se paralelno odvijaju u manjim kulturnim sredinama.“¹²

Književni teoretičari i istraživači signalizma, Živan Živković i Milivoje Pavlović, u svojim doktorskim disertacijama, i kasnije objavljenim studijama, takođe daju istaknuto mesto Marini Abramović u prvoj fazi razvoja ovog našeg stvaralačkog pokreta.

U vizuelnim kompozicijama Marine Abramović, koja je sedamdesetih godina pripadala signalizmu, i objavila svoje radove u prvim brojevima ‘Signala’, ističe Pavlović, stapanje jezičkog i likovnog daje izuzetne poetske učinke i „grafizme sa snažnom metaforičkom funkcijom“.¹³

Za ove kritičare, istraživače i tumače prelomnih momenata u našoj književnosti i umetnosti krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, rani radovi Marine Abramović, ostvareni u signalizmu, kao i njena promišljanja, nove ideje i angažman u Internacionalnoj reviji „Signal“, dali su nesumnjiv doprinos i kvalitet, ne samo signalističkom pokretu, već i srpskoj i jugoslovenskoj neoavangardi (novoj umetničkoj praksi) u celini.

2005.

Napomene:

- 1) Miroljub Todorović, „Tokovi signalizma“, u katalogu „Signalizam“, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1974.

Isto u časopisu „Koraci“ broj 1–2, Kragujevac, 1976, str. 8, kao i u mojoj knjizi „Signalizam“, Gradina, Niš, 1979, str. 30 i 33.

Vidi i polemički tekst „Birokratija i avangarda“, Književna reč, broj 210, 10. 5. 1983. Isto u mojoj knjizi „Štep za šumindere“ (Ko im štrika creva), „Arion“, Zemun, 1984, str. 47–52.

Pogledati i intervju „Stoleće signalizma“ u mojoj knjizi „Tokovi neoavangarde“, Nolit, Beograd, 2004, str. 114–115.

- 2) Radovi Marine Abramović mogu se naći u svim brojevima prve serije Internacionalne revije „Signal“ (od 1 do 8–9, 1970–1973). Zastupljena je u antologijama „Signalistička poezija“, Uj Symposion, Novi Sad, 1971, i „Konkretna, vizuelna i signalistička poezija“, Delo, Beograd, 1975; izlagala je na izložbama signalizma: „Poesia signalista Jugoslava“, Galeria Tool, Milano, 1971, „Signalizam“, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1974, „Signalizam“, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1975 i „Signalizam 81“, KPZ, Odžaci, 1981.

- 3) Vidi publikaciju: Miroljub Todorović „Iz signalističkog dokumentacionog centra 1“, Signal, Beograd 1999, bibliofilsko izdanje u sedam primerka. U toj publikaciji nalaze se fotokopije pisama: Marine Abramović, Ljubiše Jocića, Slavka Matkovića, Zorana Popovića, Petera - Urbana, Julijana Kornhauzera i drugih. Po jedan primerak ove publikacije mogu se naći u Narodnoj biblioteci Srbije, u Biblioteci Srpske akademije nauka i umetnosti (PB 19 posebna biblioteka Miroljuba Todorovića), u Univerzitetnoj biblioteci „Svetozar Marković“ (Signalizam PB 27), i u Biblioteci Matice srpske. Na pismo Marine Abramović iz ove publikacije kratko će se osvrnuti Zvonko Sarić u svom eseju „Intertekstualnost u signalizmu i neke postavke signalističkog romana“ („Signal“, broj 22–23–24, 2001–2002, str. 41), ističući njeno razmišljanje o raznovrsnim mogućnostima „igre sa slovima“, kao i o pronalaženju i stvaranju sve većeg broja relacija između onog što slika i slovnih struktura.

Prikazujući publikaciju „Iz signalističkog dokumentacionog centra 1“, Dobrica Kamperelić povodom Marininog pisma posebno će u njenim promišljanjima uočiti i naglasiti promenu u umetničkim stavovima i radu koje ova umetnica doživljava prihvatajući signalizam i „dosege savremene umetnosti na signalistički način.“ (Dobrica Kamperelić: „Začeci virusa signalizma — simptomi i sindromi“, Knj-

- iževnost, 7–8–9, 2001, str. 720–722. Isto u separatu „Signalistička utopija“, Signal, Beograd, 2002.)
- 4) Sva podvlačenja i istaknuta, krupna slova u tekstu (pismu) su Marinina.
 - 5) Ljubiša Jocić, „Signalistička umetnost tela“, Književna reč, broj 47, 20. 12. 1975, str. 6. Isto u knjizi „Ogledi o signalizmu“, Miroslav, Zemun, 1994, str. 21–26.
 - 6) Zoran Markuš: „Signalističko slikarstvo“, Književnost, broj 1–2, 1989, str. 195–2001.
 - 7) Zoran Markuš, Isto, str. 198.
 - 8) Vlada Stojiljković: „Skica broj jedan — o putevima do signalističkog slikarstva“, Koraci, broj 1–2, 1976, str. 30–32.
 - 9) Zoran Markuš: „Signalističko slikarstvo“, str. 199.
 - 10) Zoran Markuš, Isto, str. 197.
 - 11) Povodom izložbe „Nova umetnost u Srbiji 1970–1980, pojedinci — grupe — pojave“, MSU, Beograd, april 1983 i sâm sam svojevremeno reagovao oštrim polemičkim tekstom u „Književnoj reči“. U tom tekstu ukazao sam na prećutkivanje i izostavljanje signalizma u zbivanjima na jugoslovenskoj neoavangardnoj umetničkoj sceni tokom sedamdesetih godina i posebno na pokušaj nekih istoričara umetnosti okupljenih oko Muzeja savremene umetnosti i SKC–a u Beogradu da uz pomoć netačnih, lažnih tvrdnji i falsifikata pokažu kako Beograd i Srbija nisu prvi nosioci nove umetnosti u Jugoslaviji, već neki drugi gradovi i sredine. Da bi se to tvrdilo, naravno, morao je biti zaobiden i prećutan signalizam. (Miroljub Todorović: „Birokratija i avangarda“ Književna reč, broj 210, 10. 5. 1983. Isto u mojoj knjizi „Štep za šumindere“ (Ko im štrika creva), „Arion“, Zemun, 1984, str. 47–52.
 - 12) Zoran Markuš: „Signalističko slikarstvo“, Književnost 1–2, 1989, str. 197.
 - 13) Milivoje Pavlović: „Avangarda, neoavangarda i signalizam“, Prosveta, Beograd, 2002, str. 307–309.



Sedamdeseta

Stvaralački kosmos Ilije Bakića

„Univerzum jezika nikada neće biti istražen ali su sve ekspedicije u duboki svemir poželjne, intrigantne, egzotične.“

Ilija Bakić

Ilija Bakić zauzima posebno mesto, kako u neoavangardi (signalizmu), tako i u srpskoj literaturi u celini. Autor je brojnih pesničkih i prozних knjiga, zbornika i antologija žanrovske SF literature, dobitnik značajnih nagrada i saradnik, kao esejista i tumač književnih dela, u najrelevantnijim listovima, časopisima i internet portalima naše kulture.

U nastojanju da odredi svoje polazište ovaj intermedijalni stvaralac polazi od činjenice da neoavangarda odbacuje tradiciju i nastoji da novim pogledom na umetnost i novim kreativnim metodama stvara drugačije vrednosne osnove i drugačija umetnička dela.

U manifestu „Lakim korakom u svim smerovima“ (Internacionalna revija *Signal* no. 21, 2000), koji je napisao u saradnji sa Zvonkom Sarićem, Bakić eksplicitno kaže: „Mora se kopati. Duboko. Vršimo pritisak na jezik.“ I dalje: „Ne postoje nužna sredstva izraza. Do njih se stiže eksperimentom. Postavljamo pitanja. Pokušavamo pronaći odgovor oslobođeni tradicionalne misli, kombinujući različite signaliističke žanrove verbalne i neverbalne, stvarajući poetske dip-tihe i triptihe. Signalizam zahteva multimedijalnu poeziju.“

Ta multimedijalnost posebno je uočljiva u Bakićevim zbirkama „Koren ključa, naličje ravnodnevnice“ (1998) i „Slova dekadnog sistema ili o A E I O U“ (2000) gde on pored ostalog koristi stohastički i scijentistički kreativni postupak postizujući izuzetne rezultate u ovim poetskim žanrovima. Na taj način se Bakić, često prevazilazeći granice literarnog, suprotstavlja glavnom toku srpske tradicionalne poezije. U ovim zbirkama on uspeva da svojim eksperimentalnim postupkom, razbijajući jezičke strukture, vizualizujući tekst, unoseći egzaktne pojmove i reči u pesmu otkrije nove poetske izvore i „nove mogućnosti jezika“.

Ističući, u tumačenju Bakićeve poezije, da je „ludizam osnova signalističke kreacije“, Zvonko Sarić će zaključiti da ovaj stvaralac „pronalazi materiju koja je poetski provokativna“, dok njegova jezička istraživanja „razbijaju uobičajene sintaksičke aksiome, ignorišući kanonizovano“.

Na sličnim neoavangardnim pozicijama je i žanrovski veoma raznovrsno, eksperimentalno, inspirativno i kreativno zavodljivo Bakićevo prozno stvaralaštvo. U romanima i zbirkama priča („Prenatalni život“, „Novi Vavilon“, „Dole u Zoni“, „Jesen Skupljača“, „Nastaviće se“, „U odvajanju“, „Led“) ovaj autor se, lomeći strukturu i granice tradicionalne proze, suvereno kreće jednim širokim literarnim prostorom od imaginarnog SF okoliša do prepoznatljivih stvarnosnih surovo realističnih prizora i scena.

Kao kod Slobodana Škerovića „Kofer“ <http://www.art-anima.com/forumi/index.php?topic=840.0> i Milivoja Anđelkovića „Naseljavanje Vizantije“ <http://vizant.blogspot.com/> očigledan je uticaj Interneta na prozu Ilije Bakića. To se posebno uočava u njegovom romanu „Led“ koji je prvo bio objavljen na Internetu da bi se tek nekoliko godina kasnije pojavio i na papiru u obliku knjige.

U ovom romanu Bakić koristi nešto što britanski lingvista Dejvid Kristal definiše kao netSPIK (netspeak) jezik Mreže. NetSPIK je po Kristalu jezička varijanta koja svoje

karakteristike duguje mediju iz kog je nastala, a medij je elektronski, globalan i interaktivan.

Koristeći veoma sugestivno novi jezik „tehnogovora“, mešajući žanrove, mešajući srpski sa engleskim i nemačkim izrazima, Bakić uspeva da nam u „Ledu“ jasno predoči mračnu i haotičnu „kiberpankovsku budućnost“ čoveka. Sam autor u jednom autopoetičkom iskazu naglašava da su „eksperiment, ludizam, kosmopolitizam, antitradicionalizam, montaža, vizuelizacija, polimedijalnost, upotreba svih tehnologija (papirnih, elektronskih, kompjutera, Interneta...) sredstva kojima signalisti grade svoja dela i u njima prepoznaju trenutak svog postojanja i opstajanja“ naslućujući pritom vizije bliske budućnosti.

U romanima „Novi Vavilon“ i „Prenatalni život“ http://www.rastko.rs/knjizevnost/fantastika/bakic-prenatalni_zivot.html, kojima je prethodio još neobjavljeni „Perfektni perfekt“ napisan pre više od dvadeset godina, vidimo prve vesnike onog što današnja kritika naziva hipertekstualnim romanom. Prema mišljenju kritičarke i teoretičarke novih medija i virtuelne književnosti Vladislave Gordić Petković, „hipertekstualni roman je prelazni oblik na putu ka stvaranju interaktivnog kompjuterskog romana i autentične elektronske knjige“.

U „Novom Vavilonu“ suočavamo se sa jednim izobličnim, virtuelnim svetom, brutalnom stvarnošću u kome je čovek sveden na onaj najniži nivo egzistencije, golo održavanje života. Toj i takvoj stvarnosti primeren je i jezik kojim Bakićevi junaci komuniciraju. Reski, kolokvijalni, često šatrovački izrazi puni nesputanog sarkazma, besa i gorčine. Zato se možemo složiti sa kritičkim zapažanjima Slobodana Škerovića da je Bakić u „Novom Vavilonu“ „majstor redukcije elemenata sveta u kome se jedino opstaje, sveta u kome je lično vreme ukinuto i postoji samo opšte, sasušeno vreme bioloških funkcija.“ Čovek, grupe ljudi, države, čitava planeta su, u ovom romanu na istoj poziciji, na otvorenom „boj-

nom polju“. Odnos između grupa odvija se preko fanatizovanih pojedinaca, „a sve ostalo je dekor simulakrum društva, lokalne i globalne civilizacijske vukojebine“. To je svet, zaključuje Škerović, „u kome su ljudski likovi razbacani u 3D prostoru masovne multiigračke video-igre u kojoj je sve dozvoljeno.“

2012.

Beleška o autoru

MIROLJUB TODORVIĆ rođen je 5. marta 1940. godine u Skoplju. Osmogodišnju školu učio je u mestima oko Velike Morave, gimnaziju u Nišu. Diplomirao je na Pravnom fakultetu u Beogradu. Osnivač je i teoretičar signalizma srpskog (jugoslovenskog) neoavangardnog stvaralačkog pokreta i urednik internacionalne revije *Signal*.

Objavljene knjige poezije: *Planeta* (1965), *Signal* (1970), *Kyberno* (1970), *Putovanje u Zvezdaliju* (1971), *Svinja je odličan plivač* (1971), *Stepenište* (1971), *Poklon-paket* (1972), *Naravno mleko plamen pčela* (1972), *Trideset signalističkih pesama* (1973), *Gejak glanca guljarke* (1974), *Telezur za trakanje* (1977), *Insekt na slepoočnici* (1978), *Algol* (1980), *Textum* (1981), *Čorba od mozga* (1982), *Gejak glanca guljarke* (drugo prošireno izdanje, 1983), *Chinese erotism* (1983), *Nokaut* (1984), *Dan na devičnjaku* (1985), *Zaćutim jezika jezika jezgro* (1986), *Ponovo uzjahujem Rosinanta* (1987), *Belouška popije kišnicu* (1988), *Soupe de cerveau dans l'Europe de l'Est* (1988), *Vidov dan* (1989), *Radosno rže Rzav* (1990), *Trn mu crven i crn* (1991), *Ambadorska kibla* (1991), *Sremski ćevap* (1991), *Dišem. Govorim* (1992), *Rumen gušter kišu pretrčava* (1994), *Striptiz* (1994), *Devičanska Vizantija* (1994), *Glasna gatalinka* (1994), *Ispljuvak oluje* (1995), *U cara Trojana kozje uši* (1995), *Planeta* (zajedno sa poemom *Putovanje u Zvezdaliju* drugo prošireno izdanje, 1995), *Smrđibuba* (1997), *Zvezdana mistrija* (1998), *Električna stolica* (1998), *Recept za zapaljenje jetre* (1999), *Azurni san* (2000), *Pucanj u govno* (2001), *Gori govor* (2002), *Foneti i druge pesme* (2005), *Paralelni svetovi* (2006), *Plavi vetar* (2006), *Paralelni svetovi* (2006), *Rana, reč i pesma* (sa Dejanom Bogojevićem, 2007), *Zlatno runo* (2007), *Ljubavnik nepogode* (2009), *Svinja je odličan plivač i druge pesme* (2010), *Glad za neizgovorljivim* (2010).

Knjige proze: *Tek što sam otvorila poštu* (epistolarni roman, 2000), *Došetalo mi u uvo* (šatro priče, 2005), *Dnevnik 1982.* (2006), *Prozor* (snovi, 2006), *Šatro priče* (2007), *Šoking–blu* (šatro roman, 2007), *Kisnem u kokošinju* (šatro žvake, 2008), *Boli me blajbinger* (šatro roman, 2009), *Stalno provaljuje buve* (Internet izdanje, 2009), *Torba od vrbovog pruća* (kratke priče, 2010).

Knjige eseja i polemika: *Signalism* (na engleskom, 1973), *Signalizam* (1979), *Štep za šumindere* (1984), *Pevci sa Bajlon–skvera* (1986), *Dnevnik avangarde* (1990), *Oslobođeni jezik* (1992), *Igra i imaginacija* (1993), *Haos i Kosmos* (1994), *Ka izvoru stvari* (1995), *Planetarna kultura* (1995), *Žeđ gramatologije* (1996), *Signalism Yugoslav creative movement* (na engleskom, 1998), *Miscellaneae* (2000), *Poetika signalizma* (2003), *Tokovi neoavangarde* (2004), *Jezik i neizrecivo* (2011).

Knjige za decu: *Miš u obdaništu* (2001), *Blesomer* (2003).

Antologije: *Signalistička poezija* (1971), *Konkretna, vizuelna i signalistička poezija* (1975), *Yougoslavie et Catalans* (1978), *Mail Art — Mail Poetry* (1980).

Bookworks: *Fortran* (1972), *Approaches* (1973), *Signal–Art* (1980), *Zlatibor* (1990), *Šumski med* (1992).

Poezija, eseji i intermedijalni radovi Miroljuba Todrovića objavljuvani su na više jezika u antologijama, zbornicima, katalogima, listovima i časopisima: u Italiji, Mađarskoj, Austriji, Nemačkoj, Francuskoj, Španiji, Portugaliji, Švajcarskoj, Češkoj, Poljskoj, Litvaniji, Švedskoj, Rusiji, Finskoj, Islandu, Velikoj Britaniji, Danskoj, Holandiji, Belgiji, SAD, Kanadi, Meksiku, Urugvaju, Brazilu, Novoj Kaledoniji, Južnoj Koreji, Japanu i Australiji.

Kao umetnik imao je četrnaest samostalnih izložbi: Likovni salon, Niš, 1969; Galerija Ateljea 212, Beograd, 1969; Likovni salon Tribine mladih, Novi Sad, 1969; Galerija Doma omladine, Beograd, 1970; Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1973; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd 1984; Art Gallery, San Francisco, 1997, itd.

Izlagao je i na preko šest stotina kolektivnih međunarodnih izložbi crteža, kolaža, vizuelne poezije, mejl–arta i konceptualne umetnosti: Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970; Galeria Sum, Reykjavik, 1972; Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1974; Kyoto Municipal Museum of Art, Kyoto, 1974; Van Gogh Museum, Amsterdam, 1975; Aiichi Art gallery, Nagoya, 1975; National Art Gallery, Wellington, Novi Zeland, 1976; CAYC Gallery, Buenos Aires, 1977; Palazzo Strozzi, Firenze, 1978; Gallery Maki, Tokyo, 1980; XVI Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo, 1981; galleria Apollinaire, Milano, 1981; Kwan Hoon Museum of Arts, Seul, 1982; Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd, 1982; Vanham galleria, Helsinki, 1983; 25 oktobarski salon likovnih i primenjenih umetnosti, Beograd, 1984; Kunstverein, Stadt Museum, Kassel, 1984; Centre Culturel Kanak, Noumea, Nouvelle Calédonie, 1986; Art Pool, Budapest, 1989; Scene jezika, Galerija ULUS, Beograd, 1989; Galerija kulturnog centra, Beograd, 1992; Yu Mail Art, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1994, Staatliches Museum, Schwerin, 1996; „Poesia totale“, Mantova, 1998; Culturcentrum, Brugge, 1999; galerij c. de vos, Aalst, Belgija, 2002, itd.

Nagrade: „Pavle Marković Adamov“ 1995. godine za poetski opus i životno delo; „Oskar Davičo“, za najbolju knjigu objavljenu u 1998. godini (*Zvezdana mistrija*); „Todor Manojlović“ 1999. godine, za moderni umetnički senzibilitet; „Vukova nagrada“ 2005. godine, za izuzetan doprinos razvoju kulture u Srbiji i na svesrpskom kulturnom prostoru; nagrada Vukove zadužbine za umetnost 2007. za zbirku poezije *Plavi vetar*; nagrada „Zlatno slovo“ 2008 za knjigu *Šatro priče* u izdanju Srpske književne zadruge kao „najbolje knjige kratke proze objavljene u 2007. godini; „Priznanje Krleža za životno delo 2010; „Povelja za životno delo“ Udruženja književnika Srbije 2010. i nagrada „Zlatni beočin“ za trajni doprinos kulturi Beograda, 2011.

<http://www.miroljubtodorovic.com>

<http://mtodorovic2.blogspot.com>
<http://signalism1.blogspot.com>