

Зоран Појовић

ДОБА СИГНАЛА

(Осврт на шездесете и седамдесете године)

Гера Урком, Неша Париповић и ја упознали смо се 1961. године на Курсу цртања и вајања у Шуматовачкој улици, припремној школи за упис на уметничке студије. Раша Тодосијевић се ту појавио следеће године. Студије уметности започели смо 1964. на београдској Академији за ликовне уметности а дипломирали 1969. године. Јасна Тијардовић нам се придружила 1966. године, када је уписала студије на Историји уметности. Нешто касње смо се нас четворица упознали са млађим колегама са студија, Марином Абрамовић и Ером Миливојевићем. После тога смо нас шесторо годинама наступали као неформална група аутора, блиских уметничких и, још више, животних назора. У исто време, Мирољуб Тодоровић планира издавање *Сигнала*, интернационалног часописа за литерарно-визуелна истраживања. Пошто је видео моје цртеже, прочитао неке моје текстове, и саслушао моје ставове о уметности, понудио ми је да будем члан оснивачке редакције часописа, који је он већ био замислио и обликовао.

Позвао сам своје колеге да објаве своје експерименталне радове, и сви су се одазвали. Марина Абрамовић, која је захваљујући мојој препоруци и ангажману ушла у редакцију *Сигнала*, била је од самог почетка веома загрејана за идеје сигнализма. Њени први радови објављени у часопису били су *Smoke* (Дим) и слово **а** уоквирено кружном, психоделичном зебрастом шаром.¹⁾ Кад год бих видео тај колаж, овако представљено слово **а** изгледало ми је као да допире снажно из дубине грла. Овај утисак ме је у свом пуном сјају сустигао неку година касније: 1975. године, када је Марина изводила дуготрајни перформанс *Ослобађање гласа* у галерији СКЦ-а, лежећи на леђима забачене главе уназад, и непрестано из све снаге испуштала глас **а**, све

док није промукла. Пред очима ми је у тим тренуцима лебдео њен колаж из 1971. године. Али, морам рећи да су у првом броју *Сигнала* као и у потоњем двоброју (*Сигнал 2-3*), били објављени и радови Неше Париповића, тадашњег Марининог животног сапутника, који су мени деловали много зрелије и атрактивније него Маринини радови.

Први број *Сигнала* изашао је јануара 1971, због штампарског закашњења, нешто касније него што се предвиђало. У часопису су тада, а и касније, понајвише били заступљени радови познатих конкретних и визуелних песника (Раул Хаусман, Аугусто де Кампос, Микеле Перфети, Клементе Падин, Клаус Грох, Адриано Спатола, Клаус Петер Денкер, Жилијен Блен, Ричард Костеланец, итд), али и радови уметника концептуалистичке оријентације (Сол Ле Вит, Он Кавара, Петер Мејер, Валтер Ахе, Калкман, Карл Андре и други). Сол Ле Вит је у свом раду правим линијама повезао сва слова *e* из једног Тодоровићевог писма упућеног на његову адресу, а у телеграмима Он Каваре је чувена сентенца I AM STILL ALIVE (Још сам жив) коју је он упућивао, као своју уметничку (концептуалну) поруку, само својим пријатељима и најзначајнијим личностима тадашње авангарде.²⁾

У првом броју *Сигнала* објавио сам два цртежа начињена писањем машином на којима је представљена Јасна Тијардовић. У броју 2-3 био је објављен један ранији цртеж настао опцртавањем слова и једног жилета. Недуго по изласку поменуто два броја часописа, пут ме навео у Лондон. Затекао сам се на отварању неке изложбе у маленој галерији у подруму у центру Лондона. Силазећи кружним степеницама набасах на типа који је на њима седео. Нисам ни покушао да га деранжирам него једноставно седох поред њега. Упознали смо се. Био је мало чудно обучен за мој укус. Деловао ми је крајње поједностављено, човек-знак, као да је изронио из филма о Џемс Бонду или из серије *Звездане стазе*. Обучен у црно, с мајицом-ролком, широким каишем око струка са великом металном копчом. Преко груди на дебелом ланцу му је висила велика округла златно-сјајна метална колајна. Представио ми се као Алан Ридл. Управо је објавио своју књигу *Typewriter Art*. Чим сам то чуо, добацио сам да је сигурно и мој рад у његовој књизи. „Не, сигурно није“, одговорио је он. Имао сам снажно предосећање да мој рад мора бити у његовој књизи, тим пре што је Ридл потврдио да је имао у рукама наш часопис и да је користио материјале из *Сигнала*. То моје предосећање било је засновано на чињеници да сам добро познавао креативну упорност Мирољуба Тодоровића, савршену комуникативност, перфекционистичку посвећеност свом послу. Најзад, Алан Ридл ми је показао своју књижицу фокусирану на део тек насталог интернационалног уметничког покрета, који је управо у то време, почетком седамдесетих година двадесетог века доживљавао прави бум на међународној уметничкој сцени (конкретна и визуелна поезија, мејл

арт-поштанска уметност) и који до данашњих дана није изгубио скоро ништа од своје виталности. За дивно чудо књига се отворила на страни на којој се налазио мој цртеж, портрет Јасне Тијардовић из профила. Али истог трена сам се пожалио на то да је испод овог мог цртежа стајало да је настао 1971. Показао сам Ридлу да су у горњем десном углу цртежа прикривено уцртани моји иницијали као и тачан датум настанка: П. З. 7. 11. 1969. (Неку годину касније Алан је објавио знатно обимнију, веома лепо опремљену антологију *Typewriter Art* у којој смо од Југословена били заступљени само ја и Тодоровић.)³⁾

Из овога се може лепо видети какав је, готово тренутан, био утицај и дејство *Сигнала* у тако удаљеним местима од Београда, као што је Лондон. У то време су те раздаљине и практично биле веће него данас. Брзина комуникације и утицај *Сигнала* у свету мејл-арта и визуелне поезије били су за похвалу. Колико знам, ни један наш часопис, до данас, бар у области којом се бави, никад није имао тако директан и снажан интернационални утицај и значај као *Сигнал*.⁴⁾

У вези с цртежима насталим мојим опцртавањем свега, па и опцртавања радова мојих колега, у интервјуу са Јешом Денегријем, у часопису *Момени* бр. 14, април-јун 1989, а који сам насловио *Сиројо контролисане представе*, рекао сам и ово: „Тих година сам опцртавао све што ми се чинило занимљивим. Ова тежња ка егзактном представљању форми, унутар контекста високе уметности, била је наглашена потреба авангардних уметничких покрета тог времена. То је била поновна, али својеврсна, афирмација леонардовског мишљења у уметности, оног уметничког приступа који називамо 'научно око'. Моја идеја је била нешто другачија од идеје Марка Погачника, члана тадашње словеначке авангардне уметничке групе ОХО, који је у то време изливао боце у белом гипсу да би потенцирао присуство предмета. Напротив, оно што сам ја радио је посматрање 'шпијунског ока', односно, „сецирање форме“.

Од самих почетака, 1961-62. године, Неша, Гера, Раша и ја били смо животно и радно нераздвојни. У то доба, шездесетих и почетком седамдесетих, по нашем мишљењу, београдском уметничком сценом, па и нашим животима, владала је муљава, непрозирна, инертна, трагично безидејна уметничка пракса дубоко укорењеног доминантног меког модернизма, оличеног у зацементираном лику Париске школе сликарства. Комунистичкој олигархији је одговарала оваква килава модернистичка варијанта уметности. Варијанта стандардно квалитетне уметничке производње, која је мени увек деловала бесдржајно и бездушно, духовна пустиња саздана од мноштва празњикавих академско-модернистичких форми, речју, блутава естетизам.

За моју уметничку активност преломна је била година 1968. Захваљујући фасцинантној лепоти и неизмерној енергији којом је зрачила побуна београдских студената прве декаде јуна, по много чему сличног догађаја париским мајским студентским демонстрацијама, коначно сам се виноу у окриље „ослобођене уметничке активности“ коју смо нас четворица, од дана када смо се упознали, упорно градили нашим свакодневним упитним понашањем према затеченој уметности, уметничком образовању, отуђеној власти, свету одраслих. Одмах након студентске револуционарне авантуре, заједно са Јасном Тијардовић, лето и јесен сам провео у Енглеској те четири дана у Паризу. У Енглеској сам снимео кратке филмове на нормал 8 мм. филмској таци, у боји, између осталих, екстремно херметички, концептуални филм снимљен у Чичестеру, затамљене, једва прозирне филмске слике, филм *Имајинарни круи/Чичестерска катедрала 1968*, те поп-артистички филм *Пикадили 1968*. Једне вечери, усред лондонског Пикадили циркуса снимао сам светлеће рекламе. Монтажу сам обављао током самог снимања, унутар камере. Због тога је овај филм, који траје нешто више од четири минута, сниман више од сат и по. Затим, структуралистички филм, недуго потом уништен, *Сџоунхенц 1968*. Окрећући се око своје осе снимао сам мегалите Стоунхенца кратким, фасетним, укошеним потезима (четири године пре Јонаса Мекаса који је скоро идентичну форму употребио снимајући своју мајку у *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), а који ми је 1974, након једне пројекције овог филма у свом *Anthology Film Archive* у Њујорку, тврдио да је он први на свету урадио филм на овај начин, са кратким окидањима камере...). У Паризу сам снимео *Париске импресије 1968*, црно-бели филм у маниру Жака Татија, са Јасном у првом плану, итд.

За разлику од затечене уметности, тадашњег академског или меког модернизма, - нешто касније смо ову типично југословенску посебност неупитне бескрајне комбинаторике чисто ликовних елемената назвали „социјалистички модернизам“ (уметничка варијанта политички профитабилна за државну бирократију ондашњег такозваног југословенског социјалистичког државног уређења као меког комунизма, а за додворавање капиталистичким владама које живот значе), - ми смо, у то доба, тежили тоталном споју уметности и живота. То је био онај ерос којим смо хтели да испунимо наше радове. Стремиле смо томе да проширимо категоријалне границе уметничког рада. То изненадно другачије делање у уметности десило се пре свега у историјским околностима које су нам ишле наруку, то јест, захваљујући шездесетосмашкој планетарној експлозији вере младих да заједно могу да промене свет. По природи ствари, учинило је да, бар унутар генерацијске популације, дотична нова уметност напрасно

постане популарна, животворна. Олакшавајућа околност била је и та што је у почетку то био некомерцијалан, боље речено антикомерцијалан уметнички покрет. Битне за шездесете године су и појава нових технологија, медија, идеје о прожимању науке и уметности.

Изван нашег малог круга уметника, Мирољуб Тодоровић је био први човек кога сам упознао а коме је било сасвим јасно како ће да ради уметност. У нашим разговорима на ту тему био је изричит: повезаност уметности и различитих наука или научних дисциплина, похвала употреби машина, компјутера и уопште нових технологија у стварању уметничког рада, рационални кредо уметности, био је лајт-мотив исцрпних излагања Мирољуба Тодоровића, контра затеченом излизаном, клишеизираном, локалромантичарском понашању у поимању савремене уметности.

Најраније две слике или животне ситуације с Мирољубом Тодоровићем остале су ми и до данас у живом сећању. Збиле су се некако у исто време.

На студентским демонстрацијама београдског Универзитета 1968, једне пријатне јунске вечери, у дворишту Филозофског факултета крцатог студентима, одвијао се уобичајени вечерњи, забавно-поучни програм. За мене утисак вечери за памћење био је наступ песника, и члана редакције студентског листа за културу *Видици*, Мирољуба Тодоровића са студентом медицине, композитором, Вуком Стамболовићем. Усред револуционарне студентске масе стајао је Мирољуб са папиром у руци с којег је Вук, музицирајући на гитари, у Боб Дилановом маниру отпевао његове тек срочене стихове, најављене, и касније прихваћене, као Студентска химна. Иначе званични назив ове Мирољубове песме, посвећене Владимиру Мајаковском (од кога је преузео рефрен лева, лева, лева), је *Корачница црвеној универзитетској*. И то зато јер се студентска побуна, која је захтевала пуну аутономију универзитета, грађанска и радничка права, боље услове студирања и живота у студентским домовима, била маскирала пред ударом власти тако што је Универзитет назван *Црвени универзитет Карл Маркс*, као и одговарајућом иконографијом.

Било је још неколико музичких верзија ове *Корачнице* које су изводили хорови по свим универзитетским центрима бивше Југославије. Интересантно је да Мирољуб Тодоровић ову песму уопште не спомиње у својој биографији, нити је унео у неку од својих многобројних збирки песама.

Друга ситуација збила се у ресторану *Коларац*. За столом смо седели Јасна Тијардовић, Мирољуб и ја. Био је то наш први радни сусрет, када нам се Мирољуб представио са својим авангардним песничким издањима, манифестима, ставовима, и када ме и званично позвао да будем члан Оснивачке редакције будућег часописа за

визуелно-текстуална истраживања *Сигнал*. Његова прича била је слична неким мојим тадашњим схватањима. Током веома инспиративног и продуктивног разговора, упитао сам Мирољуба зашто је тако рано оседео: имао је велики бели прамен по средини, иначе веома бујне, али, такође, седим власима прошаране косе. Он је онда, видно узбуђен, споменуо један потресан догађај из свог живота: да је томе узрок смрт његове млађе, осамнаестогодишње сестре у Нишу пре више година. Та тема је била тако набијена емоцијама да сам се моментално повукао не желећи да се даље информишем о појединостима. Овај емоционални удар заправо је био један од оних „скривених знакова живота“ који штити од зла ентропије (а Мирољуб нам је баш тада подуже теоретски образлагао како и зашто у космосу све тежи ентропији), од безразложних, преурањених смрти, хаоса и тотално неконтролисаних деструкције, велика енергија којом нам Логос живота оставља поруке и остаје уз нас. А ми смо тада у *Коларцу*, а и касније у многим приликама, управо говорили о проблему артикулације Знака, знака нечим одређеног, или знака као таквог.

Да ништа није случајно говори и то да је и захваљујући горе поменутом „скривеном знаку живота или судбине“, мени пуних двадесетпет година нерешивој енигми, која се 1994/5. године разрешила баш у прави час, судбоносан по нашу шеснаестогодишњу кћер. Тада је у Легату музеја савремене уметности, као кустос овог Музеја, Јасна Тијардовић са Мирољубом радила на поставци његове ретроспективне изложбе посвећене Сигнализму. Неким случајем Мирољубу је поставила питање шта је био узрок поменутог трагичног исхода његове сестре, питање које замало да му нисам поставио оног дана у Коларцу, приликом нашег првог сусрета, а које ме је сустизало свих протеклих година. Његов исцрпан одговор и вредна упуства помогла су да се идентичан проблем, који је сада нас био задесио, успешно превазиђе.

У то време (1968-70) био сам заиста одушевљен што ми се указала прилика да, преко Мирољуба Тодоровића, његовог *Сигнала* и сигнализма, коначно материјализујем барем један део моје дугогодишње уметничко-животне фантазије. Био сам усмерен ка интердисциплинарном раду и употреби нових медија у уметничке сврхе: филм, фотографија, слајд, писаћа машина, компјутерска картица, текст, аудио-техника, плакат, перформанс, музика, амбијент, инсталација... Увек ме фасцинирала ескапистичка жива слика, у природи и култури, па тако и у уметности покретна слика, филм, пре свега. Живот преточен у филм.

Да ли парадоксално, или логично и неминовно, тек моја идеја о споју уметности и живота, односно одсутности и присутности, резултирала је теслијанским али и толкиновским ескапизмом. И данас, пос-

ле толико година и преваљеног пута, мој скроман уметнички учинак назвао бих: *ескайизам*.

Проблем ми је увек представљала моја превасходна фасцинација *излѐдом и делањем* саме природе, уживљавање у њена кретања, појаве, енергије ... те мој стални напор да у својим радовима остварим елегантна прожимања тих слика и ритмова с одговарајућим појединачним делима или, пак, аксиоматски представљеним трендовима, епохама, препознатљивим формама или садржајима из свеукупне историје уметности или шире културе. Посебну муку ми је увек причињавала моја склоност, непрестана повијања, ка натуралистичком документовању било природе било културе и, у вези с тим, врло развијеним обично дисперзивним нарацијама. Интеракцију уметности и живота преточити у покретне слике, односно, када је рецимо у питању цртеж, да то буду живе менталне слике. Тај напор је улаган и у најмање претенциозне цртеже, као оне рађене писаћом машином. Апстракција у мојим радовима је доминантна али никада није буквално дата, није сервирана.

У складу с овим, радило се и на покретним сликама (јер сам филмове почео да радим од 1966. године када сам купио филмску камеру *Пенџака*). Прилика за то се указала у Загребу, 1971. године, одмах по завршетку мог служења војног рока. Марина Абрамовић и Неша Париповић су тада такође били у Загребу, на постдипломским студијама у Мајсторској радионици Крсте Хегедушића. Пошто је Марина постала одушевљени сигналиста, лако смо се споразумели поводом моје идеје да бисмо могли да урадимо сигналистички цртани филм. Тим поводом сам следећа три месеца проборадио код Марине. Свакодневно сам радио цртеже с намером да се позабавим и анимацијом, тј. да нацртам све оне међуфазе сваког покрета. Тим поводом Марина ме је упознала с Дарком Шнајдером, кустосом, а касније и директором Модерне галерије у Загребу. Договор је био да Марина уради сценарио, ја да цртам, Дарко да режира, али и да помогне око продукције филма. Посао на изради филма убрзо се свео на Дарка и мене. Према писму које је Марина упутила Мирољубу Тодоровићу, било је планирано да се уради сигналистички анимирани филм у боји, у трајању од 65 секунди. За то је требало урадити око 350 цртежа на провидним фолијама.

Тражили смо финансијску помоћ од Загреб-филма, одсека за цртани филм. То је био једини начин да наш сигналистички цртани филм пристојно развијемо и приведемо крају. Тим поводом смо Дарко и ја ишли на разговор код тадашњег драматурга Загреб-филма, Ранка Мунитића. Он је предложио да ја и Златко Боурек, који се тада био наметнуо као један од водећих аутора Загребачке школе анимираног филма, радимо заједно на неком другом филму. Мунитић је покушао

да ме на тај начин веже за посве сигуран филмски пројекат, а да би овај наш пројект некако финансијски прошлепали кроз институцију. Потом смо се Дарко и ја састали с прељубазним Боуреком у бифеу 'Театра итд', испили пиће, обећао је да ће се јавити, знао сам да неће, и све се завршило на томе.

Радили смо још неко време надајући се немогућем. Нисмо имали средстава ни за голи живот, а камо ли за неопходан филмски материјал. А осим тога главни разлог за нагли прекид рада на овом филму био је почетак наше интезивне активности у галерији Студентског културног центра у Београду (јун 1971). Урађено је укупно двадесет целулоидних фолија, до данас сачуваних, са цртежима слова која су настала мојим опцртавањем тада веома распрострањених својеврсних тродимензионалних пластичних слова. једно слово а, црвене боје, продире у хаотичну гомилу других безбојних слова. Затим се дешава да сва та остала слова постепено попримају исти тај црвени изглед, црвену боју од слова уљеза, које се у њих пенетрирало.

Једног дана, као и обично, зането радећи у замраченом углу Маринине собе, за столом за анимацију који сам својеручно склепао, безуспешно сам тражио решење наставка наше цртане приче. Ништа ми није полазило за руком. Утом су први пут Марини у посету дошли Нена Баљковић и Брацо Димитријевић. Ту је био и Дарко Шнајдер. Марина и њени гости су сад били на другом осветљеном крају собе, као на некаквој позорници, тако је то мени изгледало из замраченог дела собе у коме сам се затекао и остао све време њихове посете у улози посматрача упорно обузетог својим послом. Марина и Брацо су намах запали у креативну еуфорију заподенувши веома живахно лицитирање имена локалних политичких главешина а које би употребили као главне ликове у неком од својих уметничких пројеката. Овај креативни занос, који их је из трена у трен све жешће обузимао, био је потакнут тадашњим Брациним великим успехом на уметничкој сцени, када је на ударном месту на Тргу Републике у Загребу, на врх зграде окачио свој рад - триптих, *Случајни пролазници*. Заправо биле су то три велике црно-беле фотографије, од којих је особа, на централном фото-пану, случајно или не, неодољиво ликом подсећала на тада веома актуелну Савку Дапчевић Кучар, високо рангирану загребачку политичарку (југословенски премијер 1967-69, те тадашњи лидер хрватске комунистичке партије), која је управо тих дана захуктавала национално-еуфоричну машинерију за протекцију (сецесију) хрватских кеса од југословенске браће. А управо након тог Брациног рада, у овдашњем локалном уметничком свету, осетило се да би ова коинциденција (поклапање актуелне уметности са актуелном дневном политиком) могла да развије једну посебну врсту провокативних радова. Стога су њих двоје намах започели веселе разговоре на ту

тему. То њихово све наглашеније еуфорично креативно опуштање мучно је млело моју концентрацију па је тако, док сам се патио са својим целулоидима, произвело неочекивани обрт – напрасно сам направио пар пробних цртежа опцртавши Маринин сат-будилник, у који сам удено, онако, по случајном избору, нека опцртана слова на место где се обично налазе бројеви. На тај начин сам, ону нашу почетну, очито по Маринином сценарију, идеолошки интонирану цртану причу са словима, снажно пожелео да преусмерим у универзалну причу о времену. Сећам се да сам се намах, пошто се цртеж испилио, осетио веома исцрпљено, крајње мизерно, попут ретко амбициозног уметника жељама опхрваног на присилном раду у руднику док пред њим славodobно и лагодно у пуној светлости промичу њему блиски уметници овенчани ловоровим знамењем.

Послао сам овај свој рад Мирољубу за *Сигнал* и он га је објавио у једном од потоњих бројева часописа под називом *Сигналистички сајт*. И, заиста, када је ставио тај наслов, одједном је цела ствар добила на озбиљности и ауторитативности. Сам цртеж је постао некако чвршћи и моћнији.

Марина Абрамовић, Гера Урком, Неша Париповић, Раша Тодосијевић и ја објављивали смо своје радове у *Сигналу*, настављајући овако започету уметничку активност наредних неколико година у оквиру Студентског културног центра и истоимене галерије. Сарадња са Мирољубом Тодоровићем није била прекинута. Ми смо и даље имали своје место у *Сигналу*, били смо заступљени у разноврсним зборницима и антологијама и излагали на изложбама сигнализма.⁵⁾

мај-јун 2005.

1) Види *Сигнал* број 1, септембар-октобар-новембар 1970.

2) Види *Сигнал* број 8-9, јануар 1973.

3) Alan Riddell, *Typewriter Art*, London Magazine Edition, London, 1975.

4) У Лондону ће Дејвид Брајерс уредник часописа *Pages* у овом свом часопису, приказујући Тодоровићеву књигу *Киберно*, чак више месеци пре изласка из штампе најавити *Сигнал*. (Види *Pages* по. 2, 1970). Након појављивања *Сигнал* је приказан у енглеским ревијама: *Kontexts* и *Second Aeon*; италијанским: *Le Arti*, *Corriere del giorno* и *La fiera letteraria*, уругвајским: *Ovum 10* и *El Popular*; пољским: *Literatura na swiecie* и *Liter*, аустријском *Literatur und Kritik*, јапанском *Vou* и другде.

5) *Сигнал* од броја 1 1970, до броја 8-9 1973; *Сигналистичка поезија* (антологија), *Uj Symposion*, 1971; *Конкретна, визуелна и сигналистичка поезија* (антологија), *Дело* број 3, 1975; *Корац* број 1-2, 1976. Изложбе: *Poesia signalista Jugoslava*, *Galeria Tool*, Милано 1971; *Сигнализам*, Галерија савремене уметности, Загреб, 1974; *Сигнализам*, Салон Музеја савремене уметности, Београд, 1975, итд.