

Dei Leči
Radovi/Works 1957/19

Bora Vitorac
Dragoljub Pavl

Dragoljub Pavl
Bora Vitorac

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI VOJVODINE

Dei Leči
Radovi/Works 1957/1965.

Bora Vitorac
Dragoljub Pavlov

Dragoljub Pavlov
Bora Vitorac

priredio
Slavko Timotijević

MUZEJ
SAVREMENE
UMETNOSTI
VOJVODINE



Uvodne napomene i reči zahvalnosti

Tema ove knjige jesu neočekivane aktivnosti i akcionističke intervencije u urbanom prostoru dva novosadska autora, Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova, umetnika koji su delovali potpuno vaninstitucionalno u periodu između 1957. i 1965. Upravo taj period i jeste predmet kritičkog razmatranja ove knjige. Nakon 1965. oni prestaju s tom vrstom aktivnosti ali se povremeno javljaju u časopisima kao pesnici, dok su fotografske prikaze ranih uličnih i drugih delovanja u slobodnom prostoru koristili kao ilustracije za pesme. Pritom, Bora Vitorac je sve vreme negovao i jedan poseban crtačko/akvarelističko/slikarski program dnevničkog karaktera – s obzirom na to da je rađen za lične a ne za izlagačke potrebe. Neambicioznost ovog programa može se pravdati i neuklapanjem u profil i potrebe tadašnje scene tako da će Bora Vitorac tek odnedavno koristiti svoju crtačku produkciju ali ne kao izložbeno/izlagačko predstavljanje već kao materijal za performans izveden radi podrške osnivanju novog Muzeja savremene umetnosti Vojvodine o čemu će kasnije biti reči. Dok je Dragan Pavlov sve vreme nakon perioda akcionizma razvijao diskretno bavljenje poezijom. Najzad, obojica će izvesno vreme biti prepoznati isključivo kao pesnici.

U vreme odvijanja akcija i aktivnosti o kojima je u ovoj knjizi uglavnom reč, a koje će gospodin Vujica Rešin Tucić u trenutku njihovog otkrića nazvati *inicijalnim performansom*, nisu postojali kritičarski mehanizmi i pojmovni registri kojima bi se, iz domena istorije umetnosti ili pak fotografije ili neke druge prakse, definisao njihov poseban karakter. Ipak, sve aktivnosti zabeležene su fotografski, a najveći deo tih fotografskih zapisa sačuvan je, tako da danas možemo sa zadovoljstvom analizirati delovanje ovih autora koje se odvijalo na periferiji, ne samo umetničkog sistema, već i na krajnjoj periferiji društva koje se u tim trenucima borilo da konstituiše novi politički sistem i modernistički diskurs u kulturi nasuprot do tada vladajućoj doktrini socijalističkog realizma.

Budući da su delovali i spontano i nezavisno, izvan umetničkog sistema, njihova duboka potreba da poremete i razdrmaju aktuelni stereotip u društvenoj komunikaciji, u umetnosti i ponašanju, dobijala je potpuno neoficijelno i, rekao bih, lokalno i žargonsko imenovanje. Umesto hepeninga, akcije ili performansa, termina koji su došli kasnije iz istorije umetnosti kako bi definisali različite tipove bihejvioristističkih umetničkih radova, autori su svoje aktivnosti nazivali oneobičavanjem, kalamburima, egečenjem, prdačenjem, šokiranjem i tako dalje. Oni su svoje delovanje nazivali tako i stoga što pojmovi hepening, akcija ili performans još nisu bili stvoreni jer nisu postojale aktivnosti koje bi tim imenima bile označene. Ili, bar nisu bile poznate tadašnjoj teoriji. A oni sami, kao autori koji su stvarali novu dotad nepoznatu

praksu i delovali u sasvim specifičnom društvenom kontekstu, pritom vaninstitucionalno, koristili su jezik lokalne zajednice, vladajući žargon i šatrovački jezik (*Dei leči = Ide čile*) kako bi najbolje definisali ono što rade. Razlika između mangupskih šegačenja koja su žanrovski povezana s nekim aspektima delovanja ove grupe jeste u punoj svesti autora da u kontinuitetu i fotografski pa i filmski, dakle transponovano kroz drugi medij, sprovedu program oneobičavanja stvarnosti i time stvore sasvim drugačiji identitet od mangupsko-uličarskog kakav je tada bio veoma prisutan i društveno vidljiv. Odnosno, da iz potrebe za aktivnim menjanjem stvarnosti stvore posebnu disciplinu, naizgled zabavljačkog, u suštini i istovremeno, kreativnog i subverzivnog karaktera. Umetnost će naravno doći mnogo mnogo kasnije kao posledica uobičajene društvene prakse da sa zakašnjenjem i tek retrospektivno prepoznaje i druge tokove osim onog glavnog i kada će, defakto, proraditi konvencija o statusu njihovog dela.[1]

Činjenica da se aktivnosti grupe Dei leči odigravaju, kao i u slučaju aktivnosti Vladana Radovanovića (prvi njegov rad za foto-aparat nazvan „Činjenje" odigrao se 1957), bar nekoliko godina pre prvog hepeninga a desetak godina pre prvog performansa, u istorijskom smislu, navodi na potrebu da se granice ovih disciplina u okviru istorije umetnosti (hepening, performans, akcija, *tableau vivant*, živa skulptura) pomere u kasne pedesete godine dvadesetog veka.

Naravno, ne smatram da su prvost, primordijalnost najbitniji elementi konstituisanja linije istorijskog toka, pogotovo ako nisu izvršile direktan uticaj na aktuelnu scenu, no, čini mi se neophodnim da, zarad širine sagledavanja istorijskih dešavanja, ukažem na specifičnosti i vrednosti u delovanju i u radovima ova dva autora. Pre svega zbog toga što se pojavljuju kao pokret otpora u vreme monolitnog jednoumlja, i u političkom smislu i u kulturalnom. Zatim, zato što u jednom segmentu svoga rada energiju apologije nemih filmskih komičara koji su bili inicijalna kapisla njihovog delovanja, transformišu u kreativnu energiju mikrokosmosa tvoreći inovativne umetničke cugove. I najzad, jer su svojim delovanjem anticipirali niz neoavangardističkih pa i konceptualnih praksi koje su postale temelj savremene umetnosti.

Kao što je trebalo da prođe tačno pedeset godina kako bi se otkrilo njihovo delo i kao što će proći tegobno vreme, puno otpora i bezvoljnosti, da bi se ono legitimno i ravnopravno integrisalo u sistem umetnosti i društva, možda će biti potrebno da prođe još vremena kako bi moćna modernistička metjeovska strogoća „dozvolila" i obezbedila ravnopravni tretman za vaninstitucionalnu, vanakademsku i nesistemsku kreativnost poput ove kakvu imaju Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov.

Niz istorijskih presedana, uspešni nastupi na najznačajnijim izložbama svetske umetničke scene autora bez akademskog bekgraunda, ali i konkretna podrška časopisa poput *Art in America*, uveravaju nas da je i ova dvočlana grupa Vitorca i Pavlova, Dei leči, svojim aktivnostima na poseban način definisala život i umetnost u kontroverznom vremenu pedesetih i šezdesetih, kako bi nam omogućili da razumemo i vreme i hijatuse vremena koje je bilo

1 Na kraćem simpozijumu o statusu umetničkog dela nazvanog *Konvencije*, a održanog kao prateći program Oktobarskog salona 2009. godine, autor ovog teksta je izneo svoj stav da se umetničko delo konačno formira u prostoru javnosti kada se stručno i javno mnjenje usaglase ili kada se dosegne kritična masa raznih konstelacija potrebna za recepciju jednog dela.

sve samo ne naivno i nevino. Na svaki način u to nas uveravaju sve češći komplimenti stručnih institucija izvan naše zemlje.

Iako nema bogate bočne arhivske građe koja bi možda jasnije osvetlila delo i vreme u kome je delo koje vam predstavljamo nastalo, potrudili smo se da obezbedimo sve raspoložive izvore i da ih poređamo logičnim redosledom, uključujući i reagovanja medija.

Brojni ljudi, umetnici, književnici, istoričari, novinari, urednici, prijatelji i drugi pomogli su da jedan važan posao bude završen. Zato je ovo prilika da se svima njima zahvalimo. Većina njih ujedno su i autori u ovoj monografiji i svako je na svoj način doprineo da se ovo izdanje pojavi. Mislim da bi ovom prilikom još jednom trebalo ukazati na ulogu Vujice Rešin Tucića u otkriću i primarnom definisanju njihovih aktivnosti. Reći da je egečenje inicijalni performans jeste hrabro, ali na sreću, takođe i tačno.

Priređivač





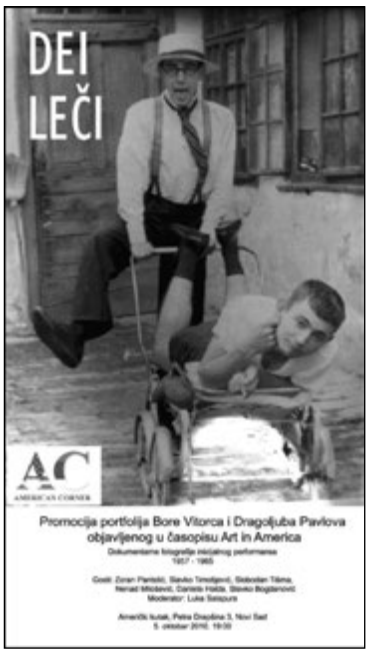
Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov u Američkom kutku

Novi Sad, 5. oktobar 2010.

Transkript razgovora povodom promocije časopisa *Art in America* u kome je objavljen portfolio radova Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova. Učestvovali: Luka Salapura, urednik internet časopisa *Art magazin* i moderator razgovora; Vujica Rešin Tucić, književnik i avangardni umetnik (posthumno, s video-zapisa); Zoran Pantelić, umetnik i osnivač nezavisne asocijacije KUDA.ORG; Slavko Timotijević, istoričar umetnosti, osnivač i urednik štampanog časopisa *Art FAMA*; Danijela Halda, piar Muzeja savremene umetnosti Vojvodine; Nenad Milošević, pesnik i novinar; Slobodan Tišma, konceptualni umetnik i književnik; Slavko Bogdanović, konceptualni umetnik, predsednik Upravnog odbora Muzeja savremene umetnosti Vojvodine

Luka Salapura: *Dame i gospodo, prijatelji svih nas i ovih umetnika koje danas ovde slavimo i veličamo, pred nama je sveska letnjeg dvobroja časopisa* Art in America, *pored Flash Arta iz Milana, najznačajnijeg časopisa za savremenu umetnost danas. U njemu je objavljen, u okviru istraživačkog temata Focus Europe, čak na šest strana, portfolio radova ovde prisutnih umetnika, Bore Vitorca i Dragana Pavlova. Njihovi radovi, otkriveni i predstavljeni javnosti 2007. godine prepoznati su od strane kritike i istorije umetnosti u Novom Sadu, Vojvodini i Srbiji, možda po prvi put jednoglasno, kao jedan od najznačajnijih događaja novije istorije umetnosti kod nas. Da budem iskren, kao kritičar, urednik i novinar u svetu umetnosti koji se već dvadeset i više godina bavi savremenom scenom, do sada se nisam sreo sa ovako jasnim kosenzusom po pitanju određene pojave.*

Mi, kao druga strana, kritika i istorija, zapravo nismo ni imali izbor već samo to da jednostavno prihvatimo činjenice i zahvalimo srećnoj okolnosti da su fotografije nastale od 1957. do 1965. sačuvane, i da su ljudi koji su bili akteri tog doba ostali u dobrom zdravlju, a danas u dobrim godinama. Posle opšteg priznanja na domaćoj sceni, u prostoru matične države, a zatim i na prostoru Balkana, ovi autori su dobili priznanje od jednog značajnog međunarodnog časopisa. Povodom toga smatrali smo važnim da okupimo sve one koji su, svako na svoj način, učestvovali u kompletnom plasmanu te informacije da bi ona dospela na šest strana u časopisu Art in America. *Moram da iznesem i ovu informaciju. Prvo je bilo predviđeno objavljivanje dve strane, zatim četiri, pa šest strana, da bi se na kraju redakcija pitala šta da radi, da li da pola broja posvete ovim autorima ili već šta da rade. Namerno pominjem tih šest objavljenih strana jer u prostoru Evrope sigurno postoje ljudi koji bi platili ogromne sume novca samo da dobiju pola stupca u časopisu ovakvog renomea kako bi u njemu bili zastupljeni. No, da krenemo.*



Današnji gosti su Zoran Pantelić, umetnik i osnivač kuda.org.; Slavko Timotijević, osnivač i urednik časopisa Art FAMA*; Slobodan Tišma, književnik; Nenad Milošević, pesnik i novinar; Danijela Halda iz Muzeja savremene umetnosti Vojvodine. Očekujemo i Slavka Bogdanovića, a naravno, tu su i autori, Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov.*

Jedan od ljudi koji je dao prvu teorijsku podlogu i prvi pravi zaista snažan teoretski tekst koji je puno pomogao za razumevanje njihovog dela, a koji nažalost nije više živ, to je pesnik Vujica Rešin Tucić. Zahvaljujući Nenadu Miloševiću, koji je svojevremeno radio za RTS dokumentarni film o ovoj dvojici autora, Bori Vitorcu i Draganu Pavlovu, imamo njegovu izjavu i jedan deo te njegove izjave ćemo sada pustiti. Dakle, govori Vujica Rešin Tucić, a onda kako gosti budu raspoloženi.

Vujica Rešin Tucić: *Čuo sam od izvesnog gospodina, koji vodi onu bandu vojvođansku koja se zove Garavi sokak, najlepšu definiciju Dunava. On je jednom rekao dok smo tu zajedno pecali: Dunav, taj tihi spektakl. Kasnije je to ponovio i na televiziji. A od mog prijatelja Bore Vitorca nešto takođe lepo sam čuo o Dunavu. On je radio razne stvari: između ostalog je i pisao i crtao i u jednoj pesmi napisao: Crtao sam neku lađu, a onda je pristala jedna druga. A od prijatelja Dragoljuba Pavlova saznao sam šta znači metafizika u ovom vojvođanskom prostoru. To je sadržano u njegovom divnom stihu koji kaže: Vratio sam stolicu na mesto, vratio sam se u zavičaj. To su ljudi koji su bili u ovoj Vojvodini krajem pedesetih godina prirodna sila, kao što je ovaj ovde prirodni Dunav. Nisu hteli da prihvate ideologiju, 'teli su da se ponašaju prirodno i normalno tako da sad možemo da govorimo o tome da, recimo, ono što je bila avangarda sedamdesetih godina u Novom Sadu ima svoje preteče. To su ta dvojica ljudi, Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov koji su petnaest godina pre toga pomerili, unatrag, u stvari unapred, istoriju moderne likovne umetnosti. Oni su bili naši prvi performeri. Istovremeno kada se u svetu javljaju performeri, oni su imali svega 16-17 godina. Što jeste performans, jer su oni to beležili na fotografijama i te fotografije sačuvali. Mi smo ih nedavno otkrili i pokazali da se može govoriti o tome da je avangarda sedamdesetih imala svoje preteče u ovoj dvojici umetnika. To je bilo vreme u kojem su oni radili svoje prve performanse, to je vreme kada je samo tri godine pre toga umro Staljin. To je bilo jedno dogmatsko doba gde je kod nas došlo do sukoba između realista, socijalističkog realizma i moderne umetnosti, a oni ne samo da su bili preteče moderne već onoga što zovu avangarda; svetski pokret avangarde. Uopšte, radili su u jednoj tradiciji istorijske avangarde. Da li sam dovoljno govorio. Mnogo sam govorio. Sada bih mogao da recitujem! Ili da značajno otćutim…*

Luka Salapura: *Tekst Vujice Rešin Tucića, slične intonacije, objavljen je u katalogu izložbe grupe* Dei leči *u Muzeju Savremene umetnosti Vojvodine 2007.*

Zato bih za sada dao reč Danijeli Haldi iz MSUV. A zatim bih zamolio Pantelića da se uključi pošto je on tada bio prisutan i rekao par divnih kritičkih opservacija na otvaranju.

Danijela Halda: *Za promociju ovog portfolija gospodin Bora Vitorac i gospodin Dragoljub Pavlov su smišljeno odabrali peti oktobar kao datum promena. Verujem da ima neke simbolike u svemu ovome. U MSUV-u prvi put je posle toliko godina napravljen jedan presedan. Ne radi se toliko o novom čitanju istorije ni o novom pisanju istorije – radi se o jednom dopunjenom i proširenom izdanju te istorije. Kao što je rekao Vujica Rešin Tucić, to je preteča avangarde koja je zasluženo dobila svoj prostor u Muzeju savremene umetnosti i svoje mesto u istoriji umetnosti. Ja ne bih mnogo pričala o tome jer verujem da su ovde ljudi koji mogu meritornije pričati o samom opusu ova dva autora, ali želim da istaknem da je nakon izložbe u MSUV-u ova izložba prošla celu Vojvodinu, jel' tako gosn' Vitorac, išla je zatim malo po Srbiji, a zatim završila u časopisu* Art in America. *To dovoljno govori o značaju ovih autora. Zato bih zamolila Zorana koji je govorio na otvaranju izložbe u MSUV-u da kaže nešto o radu ovih autora.*

Zoran Pantelić: *Pa evo, ja mogu samo da evociram kako je zapravo nastala cela ta stvar. Pre svega, objašnjenje proizilazi iz sfere mog istraživanja i kolektiva KUDA.ORG sa kojim intenzivno radim zadnjih desetak godina. Između ostalih aktivnosti, fokusirali smo se na istraživanje nedavne istorije i savremene umetničke prakse u Vojvodini i u Novom Sadu. Iz tog razloga smo započeli istraživanje nečeg što je bilo vezano i za praksu Kulturnog centra Novi Sad, tj. Tribine mladih. U novembru 2005. godine napravili smo izložbu Trajni čas umetnosti, koja je ukazala na te istorijske procese. Bora i ja smo se kroz neko naše spontano druženje u to vreme, dotakli analize prošlih vremena kako bi neke stvari mogle da se vide bolje i da budu jasnije strukturirane. Došli smo do zaključka i artikulisali činjenicu da postoji neki arhivski materijal i kroz razgovor smo počeli da iskopavamo deo po deo tog materijala. Prvobitno je Bora onako, nekako stidljivo, doneo nešto od materijala u nekoj rolnici kao da je to nešto što ne zaslužuje adekvatni nivo reprezentacije. Bora mi je posle rekao da je bio ohrabren time što je zapravo dobio od mene podršku, jer sam rekao da je to zapravo sjajna stvar koju treba inaugurisati i pripremiti za jednu ozbiljnu izložbu… Imao sam potrebu da ga ubedim u to, a nije trebalo puno, jer Bora shvata šta drži u rukama. Ja sam se samo zatekao u poziciji da pokrenem taj proces.*

Ali, hteo bih da iznesem i moj stav, kada već pričamo o toj praksi, da se mi u Vojvodini generalno nalazimo u situaciji vrlo slabe, gotovo nerazvijene baštine savremene kulture – i veoma slabe artikulacije, pisane analize onoga što je nastajalo u Vojvodini. I imamo jedan hendikep; malo toga je investirano u diskurs kroz koji se može sprovesti recepcija i čitanje savremene umetničke prakse. I iz tog razloga sam na neki način i podržao Boru u toj inicijativi da se njihov rad ponovo reartikuliše jer mislim da to može da pomogne u analizi celokupne prakse, ne da bi se od toga sad stvarao neki fetiš, već da bi se suštinski preispitale stvari. U takvim okolnostima mi smo bili sputani da saznamo i analiziramo kontekst i stvaralaštvo koje je nastajalo tokom 60-ih i 70-ih godina. Na neki način taj prostor nam izmiče. I, istovremeno, taj se nedostatak reflektuje na institucije koje se bave edukacijom, kao što je slučaj sa Akademijom umetnosti gde se ta praksa gotovo ni ne pominje. Konkretno, kad pričamo o izložbi fotografija Vitorac–Pavlov,

zatim o periodu 60-ih, 70-ih godina moramo reći da su to prakse koje bi u svakoj iole normalnoj situaciji bile predmet analize i proučavanja, a sa protagonistima bi se vršila razmena iskustva i neposredni dijalog i sve to bi nesumnjivo doprinelo razvoju diskursa u odnosu na celokupni kontekst. Nažalost, nismo u takvoj situaciji i mislim da tek predstoji kustoski i istoriografski rad na svemu ovome.

Ovo je po meni jedan blic tren, jedan vrlo mali, kratak, uzbudljiv slalom koji su proživeli naši autori gde je u malom, komprimovanom vremenskom periodu ta izložba doživela jednu uspešnu turneju. I na neki način verovatno i prijatno iznenadila ljude, odnosno publiku, a mislim da prava recenzija i recepcija tog rada, tek predstoji. Na otvaranju izložbe u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine ukazao sam na aspekt slobode – na nešto što je najvrednije; na činjenicu da njihov rad od samog početka nije imao neku pretenziju. Da, smatram da je to velika umetnost, ta lakoća i neposrednost koja je transponovana u njihovom radu – to je nešto što treba prepoznati kao osnovnu stvar kojom su se vodili. I sada, upravo samom Muzeju, a kad kažem Muzeju, mislim na institucije i kustose, predstoji odgovornost da dalje radi na istoriografiji tih praksi.

Mogu samo da podelim zadovoljstvo sa svima vama što sam uopšte imao i priliku da s Borom pričam o tome, i što se sada otvara mogućnost da tu „genealogiju savremene umetničke prakse u Vojvodini" razvijemo, proširimo i produbimo do „dopunjenog izdanja".

Luka Salapura: *Zoran je pomenuo više izvanrednih stvari koje zaista treba uzeti u obzir. Međutim, nas ovde takođe interesuje uloga medija u formiranju javnog mnjenja koje je preduslov za javno prepoznavanje a zatim i za uspeh, prvo domaći a zatim i za međunarodni. Fenomen uspeha je povezan sa medijima i o tome ne treba trošiti reči. Pogotovo je jasna uloga televizije.*



Američki kutak 5.oktobar 2010. Sleva nadesno: Slavko Tlmotijević, Zoran Pantelić, Danijela Halda, Bora Vitorac, Dragoljub Pavlov, Nenad Milošević, Slobodan Tišma, Slavko Bogdanović i Luka Salapura (okrenut leđima)

Ali uloga časopisa iz oblasti umetnosti, koji su kod nas vrlo retki, a predstavljaju prvu stepenicu na toj lestvici uspeha nekog umetnika, je takođe važna. O ulozi televizije, kao najmoćnijeg planetarnog medija, bez obzira da li se radi o najlokalnijoj televiziji ili o nekom globalnom kanalu, ne treba ni govoriti.

Ovde imamo dva kompetentna čoveka: jedan je sa televizije i jedan je iz štampanih medija. Slavko Timotijević, koji će sada isključiti svoj mobilni telefon, istovremeno je osnivač i urednik časopisa Art FAMA. *On je dao pravovremenu podršku ovim autorima neposredno posle održavanja izložbe u MSUV. Zatim, nakon svega toga lagano su se skupljale informacije koje su pripremile teren da bi i državna televizija, RTS, kao najmoćniji medij Nenadu Miloševiću dala dozvolu da snimi dokumentarni film o ovim autorima.*

Slavko Timotijević: *Želim na početku da iskoristim ovo što je Zoran Pantelić pokrenuo: to je pitanje artikulacije umetničke prakse, ne samo danas nego kroz čitav koordinantni sistem umetnosti na ovim našim prostorima. Slažem se, artikulacija je jedna od ključnih stvari, ključnih problema kod nas. Stoga bih, naravno uzimajući u obzir i ono što je Vujica govorio o njihovom delu, odredio neke tri pozicije koje su jako bitne za ovaj rad i za njegovo razumevanje. Jedna od tih pozicija je, dakle, to što je Vujica nazvao socijalistički realizam, a što bih ja proširenо definisao kao ambijent društva i umetnosti u kome su ta dela nastala. Taj ambijent je za mene vrlo bitan, jer je to vreme 50-ih godina, vreme koje treba posebno razumeti. Naime, '48. godine se desio taj razlaz sa Rusima. I tadašnja zvanična jugoslovenska politika smatrala je da se treba odreći tvrde linije, da se sve prakse u kulturi moraju omekšati i otvoriti prema svetu. Hiljadu devetsto pedeset druge godine, na konferenciji književnika u Ljubljani i zvanično je ukinuta doktrina socijalističkog realizma, odnosno „dozvoljena" je puna sloboda stvaralaštva. Međutim, kao što se to uvek dešava kod nas, blagodeti te odluke nisu baš stigle do samih stvaralaca, odnosno do realne prakse na terenu. Uvek je u našem društvu postojala takozvana „tampon zona", uvek su postojali neki ljudi koji sprovode određene odluke nekako po svom nahođenju. Mislim da je o tom problemu Lidija Merenik jako dobro pisala u svojoj knjizi Umetnost i vlast. Dakle, ako se na višim instancama donese odluka o određenoj platformi onda se ta odluka na nižim instancama ne sprovodi. Uvek su postojali neki aparatčici koji imaju svoje viđenje te platforme i ometaju sprovođenje donetih odluka koji sprečavaju da se nova vrsta prakse i realno ostvari. Dakle, uvek postoji ta neka „tampon zona" ili neko ko sprečava da ta vrsta slobode stvaranja ili ono što se projektuje kao državna politika, dođe do svojih korisnika. Mislim, ako mi posmatramo te pedesete godine sa aspekta oslobađanja od doktrine socijalističkog realizma i od političke stege Istoka, videćemo da je tada, u tom procesu tokom pedesetih godina postavljen kulturni sistem kod nas. Ne samo kulturni sistem već su osnovane i mnoge institucije od kojih je jedna od najznačajnijih začeta tada. Prvi naš Muzej savremene umetnosti je začet pedesetih i otvoren sredinom šezdesetih. Znači, tada su postojali ozbiljni uslovi da se kultura adekvatno razvija, tada je napravljen priključak sa svetom. Sad vidim reprodukciju Džeksona Poloka. Eto, on je zajedno sa De Kuningom i drugim apstraktnim ekspresi-*

onistima '56. godine bio učesnik izložbe Savremena američka umetnost u Beogradu. Ako je, ajd da kažem, prva Polokova slika iz tog action paintinga nastala '48, a da je 1956. još uvek slikao u tom maniru, onda je jasno da je kopča sa svetom bila uspostavljena baš na vreme. Ali kopča na nivou mainstreama. Ipak, informacije su dolazile u Jugoslaviju. Zatim, bila je izložba Francuska savremena umetnost, bila je izložba Henri Mura. Dakle, naša kulturna politika je bila otvorena prema modernom Zapadu. Ali ako to projektujemo na jednu konkretnu umetničku praksu videćemo da informacije do samih ljudi nisu tako lako stizale, to mora da se kaže. Mislim, nije bilo časopisa, nije bilo mreže informacija, tako da zvanična štampa, mediji nisu donosili informacije o modernim stvarima nego su samo prenosili tzv. mainstream, a sve što se dešava na planu avangarde, zapravo je uvek izvan mainstreama. Avangardni tokovi su uvek tokovi koji teže ka životu, ali život ih ne prihvata baš tako lako, a zvanična umetnost, mainstream, ona je uvek, da tako kažem artificijelna, samoreferentna i ona teži da se odvoji od života. I uvek su moderna i avangardna umetnost u nekoj vrsti sukoba ili bar napetosti. Međutim, pedesete godine su zaista plodno tle za avangardnu umetnost. Ja ću pomenuti samo Vladana Radovanovića koji je istih tih godina, '57. godine, uradio svoje prve radove – foto-radove, odnosno foto-performanse (posle ćemo doći na tu poziciju, drugu poziciju – pitanje fotografije i dokumentacije); znači neka vrsta umetničke scene već je počela da se rađa, anonimno, svakako. Anonimno, jer je Vladan Radovanović takođe otkriven nedavno, ti njegovi radovi su tek ovih godina ponovo došli u žižu nekog interesovanja u tom kontekstu – u kontekstu performansa. On je tada napravio neki set od osam fotografija, jedna ili dve su bile sa Leonidom Šejkom gde je on demonstrirao pred foto-aparatom neke svoje umetničke stavove. Ono sto su Bora Vitorac i Pavlov uradili ispred kamere svakako jeste performans, s jedne strane, s druge strane to jeste „foto-rad", odnosno „performans za foto-aparat", mislim da je to vrlo bitno naglasiti zato što fotografije koje su nastale tom prilikom nisu puki dokument. Mislim da tu danas mnogi greše, pogotovo mnogi umetnici na novosadskoj sceni koji su svoj sopstveni genijalni, fundamentalni rad definisali kao dokumentaciju, kao nevredne dokumente, ustupili ih za šaku dolara ili već nečega ili kao potpuno bezvredne stvari gurnuli u ruke pohlepnih kolekcionara, a zapravo su to bili krunski dragulji. Ta dokumentacija o kojoj pričamo u isto vreme jeste i umetničko delo. To je druga tema koju sam ovde hteo da iznesem, kao neka druga pozicija koja proizilazi iz njihovog rada. Dakle, druga pozicija jeste pitanje statusa dokumenta odnosno fotografskih, video, i drugih medijskih zapisa u umetnosti. I mora se priznati da i sami umetnici su često, pre svega zbog svog hobističkog odnosa prema sopstvenom radu nipodaštavali svoj sopstveni rad. Osim tog hobističkog odnosa otežavajuća okolnost je potpuno odsustvo tržišta za tu vrstu umetnosti. Kad kažem tržište ne mislim samo na tržište kolekcionara ili komercijalne galerije, već mislim i na muzejsko tržište. Jednostavno, muzeji nisu u dovoljnoj meri razumevali šta to umetnici rade, šta oni to proizvode, i kakav status ti predmeti bi trebalo da imaju. Kada su neki od tih velikih performera konačno ušli na tržište, muzejsko tržište pre svega, onda je počeo da se dobija oblik statusa radova koji su transformisani u neki medij.

Mislim da je jako bitno reći da je umetnik taj koji u određenom trenutku konstituiše svoje delo. Kada umetnik izabere jednu ili dve fotografije iz hrpe od 10 do 500 fotografija koje su snimljene za vreme jednog performansa, i kada odluči da jedna od tih fotografija na najbolji način reprezentuje rad, on je na taj način zapravo konstituisao svoje delo, i od tada nadalje, taj fotografski predložak nije samo dokumenat, on je u isto vreme i umetnički rad. Eto to mislim da treba imati u vidu, pogotovo kada se govori o ovim ranim performansima. Takođe, treba imati adekvatno poštovanje prema svim tim proizvodima koji su produkt neke nestalne akcije, koja je zapravo svakako morala da bude nestalna, i ne može biti drugačije zabeležena sem fotografski, odnosno medijski.

I naravno, treća stvar, sve je to Vujica zapravo, u nekim crtama u ovom kratkom izlaganju i načeo, a to je pitanje identiteta. Svi oni koji su '50-ih, '60-ih godina hteli da misle svojom glavom zapravo su morali da na neki način konstituišu svoj identitet koji će biti konfrontiran sa zvaničnim socijalističkim, socrealističkim ili nekim drugim identitetima koje su društvo i država proizvodili. I iz te potrage za identitetima zapravo je i proizašla ta vrsta slobode o kojoj je Pantelić pričao i svi se očigledno slažemo da je to ključno u njihovom radu, ta količina slobode koju su u tom trenutku osvajali.

A što se tiče časopisa koji uređujem i kroz koji sam pratio aktivnosti ovih autora, smatram, naravno, da svaki časopis koji se bavi savremenom umetnošću mora ovakvu pojavu ultimativno da podrži. Meni je žao što u časopisu ovako malog formata koji je istovremeno i vodič kroz programe muzeja i galerija Srbije, nikada nema dovoljno prostora da se o ovakvoj pojavi, ili nekoj sličnoj ili nekoj iz produkcije mladih, da jedan ozbiljan, analitički osvrt, jer mislim da sve ove stvari koje se na našoj sceni pojavljuju, svaka od njih, zahtevaju na neki način studiju slučaja i za svaki taj slučaj bi trebalo formirati jednu ozbiljnu platformu sa koje bi timovi stručnjaka mogli da prikupljaju, istražuju i obrađuju jedan ovakav ili sličan slučaj. I da se onda kao takav, završen, obrađen i definisan paket distribuira dalje. Hvala.

Luka Salapura: *Večeras je sa nama Nenad Milošević, autor dokumentarnog filma o Bori Vitorcu i Draganu Pavlovu u produkciji RTS-a. Nakon ovog razgovora u studentskom klubu* Izba *će biti koktel i tokom koktela će se moći pogledati njegov kompletan film o ovim autorima.*

Nenad Milošević: *Kako sam uopšte upoznao Dragana i Boru? Došao sam u Vršac kada je Vujica Rešin Tucić pre nekoliko godina primao nagradu „Vasko Popa", najugledniju pesničku nagradu kod nas. Tu smo za stolom sedeli, da li pre, da li posle uručenja, Bora i Dragan, Vujica i ja. Vujica mi ih je predstavio. Ja sam mislio da su oni „pratnja", koji su pošli sa njim u Vršac da nešto pojedu, popiju, kao što sam to i ranije viđao na pesničkim manifestacijama... Ali, neko moje šesto čulo mi je govorilo da tu ipak ima nešto više. Oduvek sam verovao Vujici koji je ponekad znao da bude jako grub prema meni, ali bez obzira na to, ja sam ga voleo. Osetio sam da tu nešto ima, da su oni na neki način povezani sa Vujicom, i ako ova novosadska konceptu-*

alna scena ima neku preteču, tu spada svakako i Vujica Rešin Tucić. Njegov duh nekako, dolazi pre toga, dolazi pre šezdeset osme godine. A i ova dvojica autora su takođe ljudi koji nekako nagoveštavaju, i ne znajući, ono što će tek doći. Moram da kažem da ja ne volim umetnost koja je u institucijama, koja je u galerijama; oduvek sam sanjao o tome da se umetnost izmesti izvan galerija i muzeja i da ona može da živi, da ona može da menja živote. Nisam pri tome bio revolucionar, ni danas nisam takav, ali umetnost je za mene ono što je nevidljivo, a umetnički artefakti samo dovode do tih stanja kada mi možemo živeti umetnost. Ovo može da zvuči naivno danas kada je kapitalizam ili kada je kapital prožeo potpuno umetnost do najdublje srži.

Bilo mi je fascinantno kada sam saznao da su se oni pedesetih godina bavili performativnom umetnošću. Neko to može, kao što je gospodin Stepanov uradio, da odredi to kao performans, neko kao dokument i tako dalje, ali mislim da sada ne možemo o tome razgovarati, to zahteva više vremena. Ali, bilo mi je fascinantno da su oni imali taj osećaj, i to saznanje ili tu intuiciju, da umetnost treba izmestiti iz galerije, i da ona jedino može bili slobodna ako se izmakne od paske moći, društvene moći koja stalno želi da je iskoristi, da je okrene, koja stalno proizvodi obračune koji neprekidno traju; koja želi da manipuliše sa njom i da je okreće ideološki na stranu koja joj u datom trenutku odgovara. Oni su to izbegli, i ne znam zašto je gospodin Slavko govorio o tom kontekstu kada oni uopšte nisu javno delovali u to vreme, oni onda ne postoje kao umetnici. Kada to oni čine, to je jedna „tajna" umetnost koju mi danas otkrivamo i koju danas reinterpretiramo. Oni kao umetnici ne postoje u tom trenutku osim za mali broj simpatizera.

Kasnije, oni egzistiraju kao umetnici takođe, pišu pesme, slikaju. I to je na neki način dobro, to je srećna okolnost da se ljudi bave i takvom umetnošću da bi publika sledeći taj trag mogla da dođe do ove nevidljive umetnosti, do same suštine, srži umetnosti. Ja ne mogu sada da govorim kao teoretičar umetnosti, to me i ne zanima na kraju krajeva, zanima me sama suština umetnosti. Smatram da je ona kao sam duh. Jer, ako umetnost postoji i ima suštinu, mada sam ja antiesencijalista, onda je ona nevidljive prirode, i onda se ona može samo prizvati. Ono ključno, suštinsko, ili samo biće umetničkog dela, može se na trenutak samo sagledati ili osetiti, i ono se onda udaljava od nas. Tako da je ovo što su oni uradili mnogo značajnije sa nekog istorijskog aspekta i stanovišta, i za samu umetnost, i za istoriju naše kulture. Jer, tih pedesetih godina, da sada situiramo to u neki istorijski kontekst, objavljen je kao specijalni broj časopisa Instituta za savremenu istoriju, „Devedeset godina Jugoslavije", slučajno sam čitao taj članak, gde se o 1956-oj godini govori o tome kako je Tito podržavao mađarsko rukovodstvo, kako mi (SFRJ) u jednom trenutku stajemo tokom mađarskog ustanka na stranu Mađara i Imre Nađa, ali onda, kada oni biraju novu vladu, tu ustaničku, u kojoj nema nijednog člana komunističke partije, Tito i partija odlučuje da im tu podršku uskrate. Zato, u tom trenutku gubimo podršku i Rusa i Amerikanaca, i mi se te 56-e, 57-e do 60-e godine nalazimo u vakuumu, nemamo podršku ni Zapada ni Istoka. To su činjenice koje se navode u tom zborniku. Naravno, nisu oni zbog toga radili sve te stvari koje su činili, fotografisali te performanse, i tako dalje. Ali hajde, recite mi, vi

ste ovde imali istoričare umetnosti, ko je tada mogao i da pomisli da snimi fotografiju sa tim povezom preko očiju? To je vreme kada se Mao Cedung učvrstio na vlasti, pobedio je Ču Enlaja, Staljin je umro tri-četiri godine pre toga. Odakle taj duh dopire, kojim intuicijama, šta oni slede u sebi da bi se tako umetnički izražavali, to je zagonetno, to je tajna. To je ono što je mene zanimalo. U filmu pustio sam njih da govore, da to izraze, i pustio sam i Vujicu koji ih je na neki način intuitivno otkrio kao i Slobodana Tišmu, koji je takođe jedan od najsenzibilnijih ljudi koje ja poznajem, da sami o tome pričaju. Srećan sam zbog ovog portfolija, što je to izašlo na šest strana u časopisu Art in America. *Posle toga sam otišao kod direktora Televizije Beograd, Nikole Mirkova i rekao mu: Evo, jel, vidite, i vi ste zaslužni za ovo; Marina Abramović je izašla na dve strane u istom časopisu, a Bora i Dragan su izašli na šest strana." Tako da su veliki umetnici u stvari oni koji samo nagoveštavaju i otkrivaju ono što dolazi posle njih a što je nevidljivo, i za koje se ne zna. Tako da, eto, kao što je Marina Abramović danas svetski poznata, nadam se da će i sva ta lavina umetnosti koja je postojala i u Srbiji i u eksjugoslovenskim republikama, stići do širokog svetskog auditorijuma, i da će među njima biti i dela Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova kao i druga dela iz 50-ih i 60-ih godina, Eto, toliko, hvala.*

Luka Salapura: *Iako se nismo čvrsto dogovarali o temama i o redosledu govornika, vidim da svi vi kao stari i iskusni profesionalci jedan drugima dajete šlagvort. Počeli smo od institucija preko časopisa, kolekcionarstva, istorije i analitike, pa preko medija i ličnog tumačenja sa drugih aspekata – poezija, novinarstvo, književnost da bi došli do dva autentična, odavno prepoznata i potvrđena umetnika koji su i sami svedoci vremena, Slobodana Tišme i Slavka Bogdanovića. Prvo bih zamolio Slobodana Tišmu, pošto je učestvovao u tom filmu a i stariji je, da iz ugla svoga umetničkog iskustva kaže par reči.*

Slobodan Tišma: *Ja sam, da tako kažem, neki bivši avangardista, novosadski neoavangardista. Mi smo, na primer, početkom 70-ih godina radili to što smo radili1. Nešto smo znali o tim stvarima koje su radili Bora i Pavlika, ali tog trenutka smo bili toliko zaneseni svim tim stvarima koje smo u to vreme na Tribini radili, da smo potpuno zaboravili da postoje na primer neki ljudi koji su radili još 50-ih godina tako neke stvari koje bi, na primer, mogle da budu preteče te naše umetničke aktivnosti. Ja sam za njih pre svega znao kao pesnike, a manje smo znali za ove stvari koje su radili kao umetnost. Međutim, kol'ko me sećanje služi, mislim da sam ipak nešto znao o tim stvarima, međutim tog trenutka i ja i drugi – mi smo potpuno bili, kako bih rekao, nesvesni toga. Ono što je meni bitno u čitavoj stvari je zapravo taj duh lokalni. U stvari, to je taj mikrokosmos grada u kome je nastajala ta i baš takva umetnost i ona je na neki način neodvojiva od tog duha. Znači, to je taj Novi Sad, ulice 50-ih godina. Ja sam takođe u to vreme odrastao u Novom Sadu, ovde u Pap Pavla ulici. Njihov slučaj, njihov primer potvrđuje to pravilo da svaka umetnost nastaje zapravo u tom mikrokosmosu, na malom prostoru, u jednoj, kako da kažem, sredini koja nema nikakve šire koordinate. Ali, u suštini, a u vezi sa onim što je Zoran govorio o tom duhu slobode, on se manifestuje u tom lokalnom am-*

1 Autor pretpostavlja da auditorijum poznaje njegov rad pa ne ulazi u detalje oko toga. Slobodan Tišma je tokom sedamdesetih, samostalno i kao član grupa KÔD, E KOD i ∃, učestvovao u konstituisanju novosadske neoavangardne, konceptualističke i post-konceptualističke scene.

bijentu, tu dejstvuje, tu nastaje. Oni su zapravo to ostvarili svojim prvim performansima. Oni su to radili, baš tako i jeste, to jeste performans. Ali, uže gledano to je i neka vrsta žive skulpture; to je ono što su inače kasnije radili mnogi umetnici. Najpoznatiji primer u svetskoj umetnosti su Gilbert i Džordž. Oni su prvu svoju živu skulpturu uradili 70-e godine. Znači, ohoho kasnije. Kol'ko je to, pa negde više od deset godina posle Bore i Pavlike. To je ta čuvena njihova pevajuća skulptura koja dosta podseća na neke stvari koje smo mi radili na primer, kasnije, 70-e, 71-e na Tribini. Znači njihov rad (Borin i Pavlikin) je nastao dosta ranije – možda nije postojala ta svest o tome, ali to sada nije važno. Druga stvar, koja je opet veoma bitna, to je taj multimedijalni pristup koji su oni prvi ostvarili, pre svega zbog uticaja filma, što je, na primer, presedan u našoj umetnosti. Toga verovatno nije bilo; umetnici su slikali slike ili su radili skulpture, ali niko od njih nije mislio o tome da sad to treba da se fotografiše. Možda su eventualno i fotografisali za neke kataloge i tako dalje, ali ne da bi svoj rad prebacili u drugi medij, što su Bora i Pavlika zapravo radili. Stoga je potrebno da kažem, Gilbert i Džordž, baš govore o tome – oni su radili isključivo te žive skulpture, ali je fotografija bila, sam čin fotografisanja je bio jako bitan. Znači, bitno je to prebacivanje u drugi medij. Taj njihov radni materijal je, da tako kažem, ostao u fotografiji. Nije ostala, što Nenad kaže čisto nevidljiva umetnost, što je mogla da bude. Mi smo nešto slično kasnije radili na Tribini, s tim što smo mi težili svesno ka tome, hteli smo da budemo nevidljivi. Eto to su neke bitne, važne stvari. Iako poetički možda nisu dovoljno bili ni svesni toga, njih je vodio duh slobode i oni su zapravo, može se reći, tipični predstavnici tog nekog novosadskog ludizma, i tog nonkonformizma. Znači, preteče svega onog što se događalo posle na Tribini, i mi to moramo da uvažavamo. I ja to apsolutno uvažavam, mislim da je to dragoceno i dobro je što je to, i pored toga što je dosta kasno otkriveno (mi smo se svi dosta kasno osvestili i uočili tu bliskost i sličnost) ipak konačno našlo svoje mesto. I to je to.

Slavko Bogdanović: *Ja skoro da ne znam šta bih rekao. Svi su govorili lepo i pametno, i sad je teško pričati na kraju (smeh). Ovo što je Slavko Timotijević pokrenuo meni izgleda značajno. Sve je tačno što je Slavko rekao. To je možda bila jedna atmosfera nekakvog (političkog) popuštanja. Pa sad, kad pogledate, šta je bila u gradu Tribina mladih koja je osnovana 54-e godine? Ona je imala veoma važnu ulogu u Novom Sadu, kao što je i sam Novi Sad u to vreme imao važnu ulogu u ondašnjoj Jugoslaviji, kao propagandni centar prema istočnim zemljama. Recimo samo da je džeza na Radio Novom Sadu u to vreme bilo kol'ko ga nije bilo u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani zajedno. Razlog tome je bila propaganda prema Istoku. Da se, na kraju krajeva, istočnom svetu iza Gvozdene zavese pokaže da ovde, u drugačijem socijalizmu, ima te neke vrste (zapadne) slobode. Dakle, država je, kroz taj džez pokazivala jedan svoj vid nekakvog demokratskog lica, da tako kažemo. Ili je to bila samo slika demokratije i tolerancije koja se pokazivala.*

I Tribina mladih, osnovana nekako u to vreme, je bila deo te slike, tog prikazanja. Ona je do kraja imala takvu svoju ulogu, koja je posle, krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih bila i pozitivna. I tako dalje – to je manje-više sve poznato. Dakle, treba imati u vidu da Tribina mladih jeste bila

deo tog kulturno-političkog mainstreama. To jeste bila državna institucija. To jesu bile državne pare, budžetske pare koje je ona trošila, kao i Radio Novi Sad, i tako dalje. Slobode je bilo kol'ko je moglo biti. Kad bi se (negde) rešilo da slobode više ne treba da bude, onda je svaki razvoj presecan svim sredstvima. I nije neki problem da se to razume.

Zašto su ova dvojica autora, Vitorac i Pavlov, važni? Oni sa tim procesima i stanjima u kulturi nikakve veze nemaju! To je za mene fantastično, i Tišma je to uočio. Oni su van tog celog javnog i političkog kosmosa. Oni imaju jedno svoje privatno osećanje života, jednu vedrinu, slobodu. Vrlo su mladi, to njihovo osećanje je fenomenalno. Ja mislim da smo mi (moja generacija) isto to imali. Jedno takvo osećanje nas je nosilo. Zato Vitorca i Pavlova potpuno razumem. I oduševljen sam da se taj njihov kreativni opus posle toliko godina pojavio, i da se jasno vidi da to jeste bila čista sloboda. To je ono što je izvanredno.

E sad, kako su njihovi „rani radovi" postali danas vidljivi? Pogledajte šta se sad dešava. Taj mainstream u institucijama, koji je tolerisao neke trendove (ili pojave) dokle je želeo, pa kad je odlučeno da se nešto više ne toleriše – prekidao bi se bilo koji tok. Politika i odgovarajuća potreba za manipulacijom i sa javnošću i sa slikom samog režima – dal' prema Zapadu dal' prema Istoku, već prema potrebi, diktirala je i diktira ulogu kulturnih institucija.

Kulturni radnici, umetnici, uključeni u to sve, imali su i imaju svoje uloge, i svi ih lepo igraju. U ovo vreme, posle 2000. godine, mi smo u jednoj sezoni, rekao bih, u jednoj fazi demokratije u kojoj nam je Muzej savremene umetnosti više nego potreban. Manje-više, ovaj grad zna kako Muzej taljiga, i da se nije stiglo nigde. Muzej je tamo gde je bio 2000. godine kao institucija.



Slobodan Tišma i Slavko Bogdanović

Zašto sad to pominjem? Neću da kukam kao predsednik Upravnog odbora Muzeja, institucije koju sopstveni osnivač apsolutno ne razume, i za nju čini toliko malo da je to mizerno, da je to sramno. Mislim da to neko najzad mora izgovoriti – da je Muzeju oteta lokacija u Kineskoj četvrti, promenjena mu je koncepcija, smlaćene su pare na međunarodni konkurs za buduću zgradu muzeja i muzej je, na kraju, „ostao" u zgradi koja nije njegova, nit' ima šanse da ikad iko to pitanje uspešno i trajno reši. I tako dalje. Vidljivo je koliko je ta institucija značajna, jer u ovom periodu od 2000. godine, ima se utisak da je u društvu odjednom nastala demokratija. I, u toj demokratskoj atmosferi, postalo je moguće da ta institucija deluje podstaknuta, ja bih rekao nevladinim sektorom. Prvih godina, Muzej je intenzivno sarađivao sa nevladinim sektorom upravo zato da bi se postigla veća vidljivost svih napora u kulturi (a ne samo vidljivost rezultata postignutim javnim budžetskim finansiranjem), da se ti napori više artikulišu, da se više istražuje, da se pokaže šta mi to imamo u Vojvodini, u prvom redu, i u Novom Sadu. Tako je Muzej kao javna institucija, bio u stanju da identifikuje i podrži fenomen dvojice umetnika o čijem ranom opusu danas pričamo.

Vidite, to je taj pozitivni duh, kad jedna javna institucija može nešto da uradi bez (političke) manipulacije. Muzej savremene umetnosti Vojvodine je uočio ovu pojavu, pojavu dvojice umetnika, i omogućio je da se ta njihova aktivnost na određen način istraži. Na način, kako je Slavko to rekao, za medije, koji sigurno moraju ovako nešto da podrže. Sigurno nijedan časopis koji se bavi istorijom umetnosti, teorijom, ill tekućim životom u umetnosti, ne može ovo da previdi. Dakle, ta institucija, Muzej, bila je u stanju, da pored svega, pruži podršku ovim umetnicima, i meni je izuzetno drago zbog toga.

Mislim da se taj duh koji manipuliše institucijama, ne razlikuje mnogo danas od onih tamo vremena, na početku 50-ih godina. Isto je to, ništa se suštinski nije promenilo. Ja bih rekao da taj isti duh nama (javnosti, recimo) samo prikazuje različite egzekutore na javnoj sceni. Koji igraju razne uloge, kroz razne političke partije. Pa mi (javnost) imamo, kao građani i birači, utisak da glasamo za razne partije i programe, a u stvari glasamo stalno za taj jedan isti duh koji nam samo, kao u nekakvom kazalištu senki ili lutkarskom pozorištu, prikazuju razne slike i razne scene, dok duh u stvari ostaje isti.

Vitorac i Pavlov me podstiču na ovaj način mišljenja. I drago mi je da su sada usred ovakvog viđenja stvari. I, ono što je takođe fenomenalno, Luka je to pominjao, jeste njihov uspeh na Zapadu. Ne može se, kažu, bez institucija uspeti na Zapadu. Međutim, to mi se ne čini tačnim. Svuda na Zapadu možete uspeti. Ako imate dovoljno jaku individualnost i ideju, možete glatko da uspete. Ne glatko, naravno, mora se uložiti mnogo rada. Evo, Vitorac i Pavlov su takav jedan slučaj, istorijski, koji je podržan na Zapadu. Objavljeno je sve šta su radili u jednom prominentnom časopisu i doživeli su praktično, izvesnu svetsku promociju. Ja se pitam da li je ova sredina u stanju da razume taj potencijal koji mi ovde u Vojvodini imamo.

Nemoj Nenade da se smeškaš, to što televizija danas ovo podržava, to spada u to foliranje institucija. I, na kraju – to je Srbija.

Nenad Milošević: *To je slučajno bilo.*

Slavko Bogdanović: *Da, to da (smeh). Evo, hvala, ja samo toliko.*

Luka Salapura: *Pre nego što pokažemo filmske zapise, sada digitalizovane, želim da kažem da je to redak i dragocen materijal zato što Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov osim što su fotografisali, a čuli ste šta se misli pod fotografijom, znači da je to autorsko delo a ne samo dokument, istovremeno su radili to i sa kamerom. U ono vreme kakve su kamere bile i do čega su mogli da dođu i što je najfascinantnije oni su to još i sačuvali i smogli su snage da se to digitalizuje i taj dragocen i redak materijal je u par navrata predstavljen. Ovde će biti, ne premijerno, ali sigurno i za mnoge od vas premijerno, prikazani fragmenti, inserti iz svih tih materijala kojih ima mnogo više nego što možemo ovde da pokažemo. Čika Boro, Dragoljube, izvolite!*

Dragoljub Pavlov: *Pa evo, ja ću reći par reči i unapred se izvinjavam ukoliko bude nepar. Bilo mi je prijatno da čujem sve sagovornike, poznanike i prijatelje. Ja bih samo nešto rekao što možda nije dovoljno poznato. Ovaj period, znači otprilike od 1957. do 1965. kada smo se time bavili to je u stvari segment, jel', naših života kad smo zaista imali onu, mogu reći, apsolutnu slobodu. To je ta sloboda gde su umetnost i život isto. Pre i posle toga ostaje manje-više to ili nešto malo drugačije. Jer, recimo, moje prve zaokupljenosti umetnošću bile su u osmoljetci: tamo sam pravio neke crteže od svetla, ali ništa nisam sačuvao. Bilo je i drugih nekih stvari ali uglavnom su to vizuelne umetnosti koje su nas privlačile – film i strip su bili jako bitni u to doba. Naše detinjstvo i mladost su bili prožeti tim fascinantnim delima u kojima smo uživali. Kasnije, naravno, tu dolazi književnost, pa muzika i tako dalje. E sad, da nastavim, posle ovoga, ja sam se na neki način usmerio na slikarstvo a zatim tu negde počinju i prve pesme da mi izlaze. To je otprilike taj neki kontinuitet koji sam hteo da napomenem. Dakle, može se posmatrati da je ovo što smo radili kao performanse jedan izdvojen period našeg života ali, u isto vreme, on pripada jednom istom toku.*

Nadam se da ćemo još teći.

Bora Vitorac: *Ja sam pre svega u obavezi da se zahvalim svim ljudima koji su se odazvali da dođu, posebno gostima koji su rekli vrlo, za mene, prijatne stvari o našem radu. Ja, u svoje ime, mogu da kažem da smo mi u vreme kada se to dešavalo bili uskraćeni da budemo prisutni u bilo kojoj ustanovi kulture, što sada, kada sve ovo znamo, i nakon svega što smo čuli od sagovornika, nije ništa neobično. Ko bi pustio da se takve fotografije u ono vreme izlažu u nekoj galeriji? Ili, ko bi pustio da se prikaže jedan takav film koji smo mi tada snimili, ili dva? Mi smo prihvatili rizik da ne budemo shvaćeni. Radili smo zaista za svoju dušu i bili smo jako zaneseni i poneseni tim svojim radom, a u to vreme malo ko je mogao a i hteo da nas shvati: jer, bilo je to čudno vreme, a o tome su i sagovornici govorili. To je bilo*

vreme pedesetih godina. Tada se još o građanskim slobodama i o bilo kakvoj slobodi te vrste nije moglo govoriti. Eto u tom periodu je to stvarano, nastalo. Mi smo posle toga nastavili da se bavimo nekom umetnošću, ono što je Dragan spomenuo, ja konkretno crtežom i malo slikama. Ali nažalost, naša situacija je bila takva da nismo mogli da steknemo jedno šire obrazovanje iz umetnosti u to vreme nego tek kasnije kada smo to vreme otkidali i uskraćivali svojim porodicama i samima sebi na nekim stvarima. Mi nismo mogli da idemo na Akademiju jer nismo imali materijalnih uslova za to. U krajnjem slučaju tako je moralo biti i tako je i bilo. Hvala svima na pažnji i hvala što ste bili.



Napuštanje mitskog polja istorije umetnosti
– ulazak u sferu javne umetničke scene

2007. MSUV, Novi Sad
2007. Galerija gradskog pozorišta, Bečej
2007. Galerija gradske biblioteke, Subotica
2008. Kulturni centar, Kula
2008. MSUV, Novi Sad, u okviru izložbe *Muzej u senci*, sekcija: *Pre istorije/Before the history*
2009. Savremena galerija, Zrenjanin
2010. Galerija Remont, Beograd
2011. Galerija savremene likovne umetnosti, Niš
2012. Galerija 42 (galerija Fakulteta likovnih umetnosti), Cetinje, Crna Gora

Otkriće

Novi Sad, 2007.
Muzej savremene umetnosti Vojvodine

Dei leči

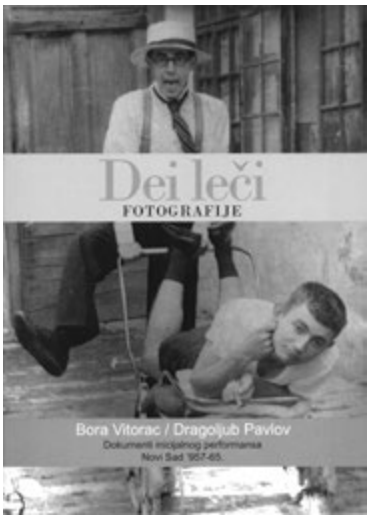
Bora Vitorac/Dragoljub Pavlov
Inicijalni performans u Novom Sadu (1957–1965)

Otkriće arhivske foto-dokumentacije o ranim primerima prakse inicijalnog performansa, autora Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova, moguće je, u kontekstu razvoja umetničkih ideja šezdesetih i sedamdesetih godina u Novom Sadu i Vojvodini, sagledati kao prvorazredan događaj.

Preko četrdeset crnobelih fotografija, nakon skoro pola veka od nastanka, svedoče o postojanju višegodišnje prakse uličnih akcija, intervencija u urbanim i ruralnim prostorima, parateatra, režiranih i nerežiranih događanja, omaža poznatim umetničkim delima i autorima, začecima *body arta* i hepeninga, na tragu izjednačavanja i spajanja života i umetnosti.

Svakako da su Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov, u vremenu dominacije umetnosti socijalističkog realizma, delovali u potpunoj anonimnosti, kao apsolutna margina. Tim pre što se radilo o veoma mladim ljudima. Njihov rad nije bio namenjen galerijama i drugim javnim prostorima, predviđenim za objavu neke umetničke prakse. Oni su se ponašali spontano, neposredno, uz geslo *Dei leči!* (*Ide čile!* – stariji čovek – čilager), nakon čega bi sledila pantomima, zauzimanje „poze".

Ta praksa, nastala u znaku gesla „zapanjiti građanina", burlesknih jurnjava, basterkitonovske sleđenosti, parodije na malograđanski kič, iskazala se kasnije kao svojevrsna prethodnica, „mentalna matrica" umetničkih provokacija grupa Januar/Februar, KÔD, unutar oficijelnih sistema kulturnih ustanova.



Svoju svest o socijalnoj sredini (u atmosferi posleratnog siromaštva, parola o „obnovi i izgradnji") ovi autori iskazali su ulazeći u igru samim svojim životima. U duhu lokalne tradicije oni su se, najčešće u ambijentu stare gradske arhitekture u kvartu oko zdanja Matice srpske, „egečili", „prdačili", „ponašali", pokušavajući da se izdvoje, da izađu iz sopstvene senke, prikažu sebe i svoj osećaj sveta i postojanja.

Slušali su stari džez, Kolmana Hokinsa, Sidnija Bešea, Kinga Olivera, gledali filmove Čarlija Čaplina i Bastera Kitona, ali i Sergeja Ejzenštejna, Karla Drejera, Žana Vigoa, Marsela Karnea, Vitoria de Sike. Poznavali su slikarstvo Sezana, Utrila, Tuluz-Lotreka, Paula Klea, divili se pariskim pantomimičarima, Braći Žak.

Svoja „događanja" priređivali su za slučajne prolaznike, ali i za sebe same i bili svesni da to što čine ima neko više, „umetničko", značenje, na šta upuću je činjenica da su sve te „prizore" zabeležili na fotografiji. Mnogo toga ipak



Vujica Rešin Tucić na otvaranju izložbe *Dei leči* u Subotici

nije sačuvano kao foto-dokument, na primer, ono leženo igranje karata na snegu u Dunavskom parku ili pretrčavanje ulice „po četvoronoške".

Nakon 1965. njihov vitalizam je zamro, a duh tog ranog „akcionizma" sublimirali su poezijom neobičnih metafizičkih evokacija. Kao prateće senke tog pesništva neke od fotografija objavljene su u časopisu *Polja*, u sam osvit novosadskog avangardizma.

U saznajnom smislu, Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov kontemplirali su sopstveno vreme u ime čitave jedne generacije. U sveopštoj ideološkoj represiji oni su objavili pravo na „drugost", a ove fotografije danas svedoče da su bili u „kostimu svoga doba" i da njihova duhovnost i danas zrači.

Jedne od minulih večeri, dok sam se automobilom vraćao kući, pod farovima se ukazao potresan prizor: neki dečak je ležao na putu, pokrivajući rukama glavu, dok ga je desetak vršnjaka nemilosrdno udaralo nogama. Naglo sam priskočio, grupa nasilnika se razmakla, a žrtva se teško pridigla i hramajući udaljila. Uznemiren i zaprepašćen, parkirao sam, a onda krenuo u tamu, u kojoj su nestali. Na uglu, grupa je veselo žagorila, a među njima ponajviše onaj „izudarani".

Signum temporis, znaci vremena
Performans naših dana

Vujica Rešin Tucić
29. mart 2007.





Godine 2007. održano je prvo predstavljanje radova Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine pod nazivom Dei leči, sloganom koji su koristili kada su započinjali svoje iznenadne akcije, intervencije u javni prostor.

Na otvaranju su govorili Vujica Rešin Tucić i Zoran Pantelić kao umetnici i prijatelji koji su otkrili njihove radove i radili na tome da se oni javno predstave. Zatim, govorio je direktor MSUV-a, Živko Grozdanić, takođe umetnik.

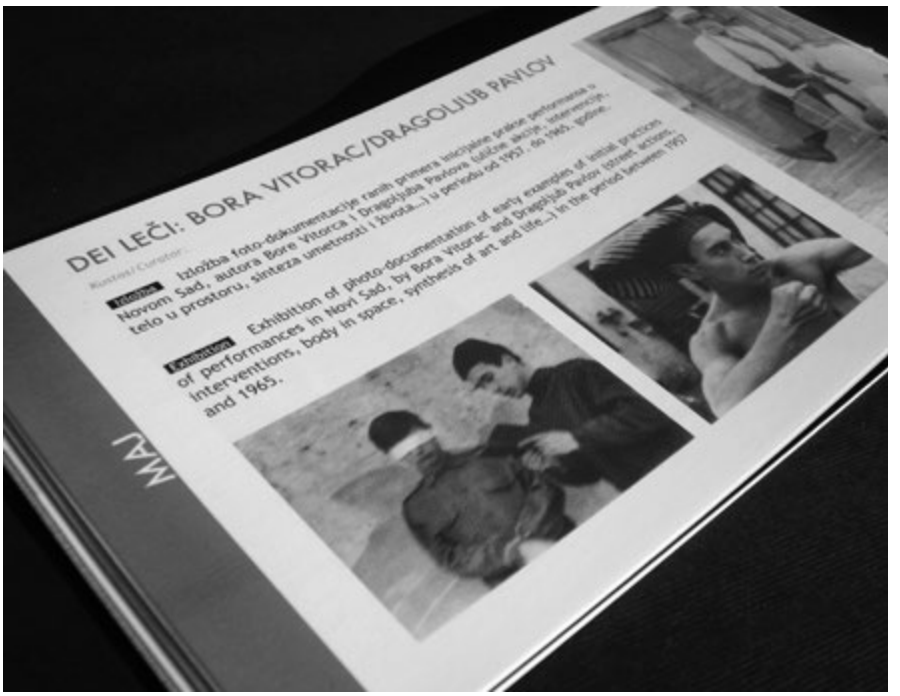


Vujica Rešin Tucić otvara izložbu Dei Leči u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007. godine. Sa leva na desno: V.R.Tucić, umetnik i književnik; Živko Grozdanić, direktor MSUV; Zoran Pantelić, umetnik i prijatelj umetnika, zaslužan za otkriće njihovihi radova i autori, Dragoljub Pavlov i Bora Vitorac

Novosadsko otvaranje sa egzegezom

Postoji više razloga zašto u priču o počecima novosadske avangardne ili tačnije neoavangardne scene s kraja pedesetih godina prošlog veka, čiji su pionirski akteri Bora Vitorac i Dragan Pavlov, ulazim kroz bočna vrata, sa strane džeza a ne direktno iz umetnosti, a osnovni je taj što želim da filmsku kapiju, koja je najodgovornija za delo koje je pred nama, ostavim za kraj.

Sledeći razlog povezuje ambijent u kome je nastao džez sa tezom o slobodi koju su izneli svi akteri otkrića, i Zoran Pantelić i Vujica Rešin Tucić, a posebno ga je definisao Slobodan Tišma[1] koji govori o duhu slobode koji se rađa iz ambijenta mikrokosmosa gde prvi istorijski performansi na ovoj teritoriji šokiraju, zbunjuju i zabavljaju javnost. S druge strane, teza Slavka Bogdanovića o izuzetnoj zastupljenosti džeza tih godina na frekvenciji Radio Novog Sada govori i o političkom kontekstu koji nije zanemarljiv. Neočekivane, spontane i dinamične akcije grupe Dei leči po novosadskom urbanom jezgru ili lokalnim dvorištima i ambijentima, po svom karakteru nedvosmisleno podsećaju na slobodarsku prirodu džeza, a hteli mi to ili ne, one imaju i političko značenje. Ljubav prema džezu i slušanje džez muzike u vreme kada šlageri i šansone tek što su zamenili vojnu muziku i ušli u paralelni život sa službenim



1 *Vidi* Zoran Pantelić, Vujica Rešin Tucić, Slobodan Tišma, izlaganja u Američkom kutku.

revolucionarnim melosom koji će trajati sve do Titove smrti, a možda i nešto posle toga, ilustruju potrebu ovih autora da se izdvoje iz gomile povezane diktiranim identitetom.

S džezom počinje druga linija kulture – snažan otpor akademizmima, *mainstreamu*, štreberima, reproduktivnom profesionalizmu[2] i građanski korektnom ponašanju. Samonikle, nezavisne, alternativne i one druge kulture koje nastaju slobodno, izvan piramidalnog ustrojstva monolitnih institucija proizvodnje kulture iznenada postaju atraktivnije, snažnije, poetski svežije i svakako, u novom odnosu snaga u polju kulture, veoma ozbiljno konkurentne.[3]

Smatra se da je džez započeo svoju strašnu ali i bistavu istoriju na nekoj prašnjavoj drvenoj terasi u predgrađu Nju Orleansa kao izdvojena, lična i izvansistemska muzika američkih crnaca da bi se iz lokalne tradicije razvila i proširila na ceo svet globalno menjajući obrazac muzičkog promišljanja i kulture slušanja. I, ne samo to! Energija, slobodna produkcija i specifičan način izvođenja definisali su nove kulturne paradigme i označili epohu miksovanja, semplovanja a zatim i transponovanja najrazličitijih iskustava iz jedne discipline u drugu, iz jednog žanra u drugi i iz jednog medija u drugi. To se dešava u svim oblastima kulture bez obzira na obrazovni nivo ili socijalni bekgraund.

Na sličan način, prvi nezavisni performansi[4] Bore Vitorca i Dragana Pavlova, akcije i dešavanja, odnosno oneobičavanja, kalamburi, šokiranja itd., ako koristimo terminologiju vremena u kome nastaju i izvornu diskurzivnost samih autora, pa time i arterfakata (fotografije i filmovi), nastaju na institucionalnoj i socijalnoj periferiji društva, u dvorištima, na prašnjavim improvizovanim pozornicama, na ulicama, urbanim pasažima i na obalama Dunava. Od usamljenih, sporadičnih i međusobno udaljenih primera *činjenja*[5] u vremenu samog događanja, razvila se planetarna aktivnost kao jedan od najznačajnijih oblika savremene umetnosti u narednom periodu, posebno značajna između šezdesetih i osamdesetih godina prošlog veka. Te aktivnosti će naknadno dobiti svoja imena ovim redosledom – akcija, hepening, performans.

Šire posmatrano, ambijent u kome grupa Dei leči realizuje svoje akcije jeste ambijent posleratnog socijalizma opterećenog originalnim putem samoupravljanja, sukobima frakcija unutar monolitne partije, otvorenom ili tihom represijom – manjim ili većim nadzorom nad slobodom građana, blagim ekonomskim napretkom (u odnosu na Evropu i Zapad) i kulturom koja se klatila između diktiranog, tradicionalnog ili modernističkog puta. U tzv. avangardnom društvu[6] nije bilo mesta za umetnike avangardiste pošto se umetnička scena bavila ponovnim uspostavljanjem kontinuiteta sa predratnom tradicijom, hvatanjem priključaka sa aktuelnim modernističkim tokovima i afirmacijom lokalnih poetika[7] pa tako nije ni primećivala šta se to odvija na njenom avangardnom krilu.

Ali, ako se fokus suzi, ako se učini napor da se shvati karakter pojedinačnih nukleusa koji čine specifične mikro ambijente toga vremena, primetiće se toplina energetske zbijenosti kao posledica egzistencijalnog zajedništva

2 Upravo dok pišem ovaj tekst na televiziji se pojavljuje žongler koji s neverovatnim majstorstvom svira jednostavnu melodiju na nekim električnim orguljama lopticama kojima s udaljenosti od jednog metra udara po dirkama, hvata ih nazad i sa njima svira dalje. Besmislenost ove veštine ogleda se u tome što se izuzetne telesne sposobnosti iz jedne oblasti koriste kako bi se u drugoj oblasti proizvodila jednostavna melodija koju i mala deca mogu da reprodukuju.

3 Alternativa je rođena kao kontrapunkt nepropustnom sistemu oficijelnih institucija kulture sa namerom da se kreativna energija druge vrste konstituiše a ne rasipa.

4 Performans je neka vrsta instant umetnosti – vreme odvijanja događaja jeste realno vreme, nema proba i ponavljanja; koriste se uglavnom gotovi materijali a sami akteri su neka vrsta redimejda po sebi, gotov proizvod koji proizvodi sebe; tautologija u vremenu.

5 Termin *činjenje* preuzeli smo od beogradskog umetnika Vladana Radovanovića koji je svoje aktivnosti performansističkog tipa koje su se odvijale nekako u isto vreme, 1957/58. godine, definisao tim pojmom kako zbog odsustva neke već gotove i primenljive terminologije tako i iz potrebe da svoju praksu teorijski i terminološki uobliči.

6 Komunistička partija je sebe definisala kao avangardu društva.

7 Pod lokalnim poetikama podrazumevaju se hibridna dela koja koriste modernistička iskustva ali geštalt realizuju prema lokalnim potrebama, dometima i ukusima.

koje je dodatno iznuđeno spoljašnjom represijom. Ta kondenzovana, konspirativna i posebna energetska toplina karakteristična je za sve izolovanosti. Iz kontrasta represije, s jedne strane i unutrašnje toplote nukleusa s druge strane, proizilaziće sloboda[8], mikrosloboda, jedina moguća sloboda, sloboda kao izlaz, sloboda kao otpor ili pak kreativni otpor, ili na kraju, jednostavno, sloboda kao svesno odabrani život u paralelnim svetovima. Zato i Dragan Pavlov i Bora Vitorac definišu svoje aktivnosti kao pribežište slobode, a ne kao umetnost. Za novosadski časopis *Nova misao* Bora će reći: *Kada smo Dragan i ja izvodili naše kalambure i šokiranja niko nije mogao da kaže, a nije ni smeo, da je to neka umetnost.*[9]

Nesporna je istorijska činjenica da su za profil i karakter umetničke scene danas, za način delovanja mnogih mladih umetnika odgovorna, bez obzira koliko je umetnički sistem u međuvremenu atrofirao, a o tome će biti reči kada budem razmatrao pitanje kvara unutar sistema umetnosti, dešavanja sa kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina prošlog veka i to najviše ona dešavanja koja su se u bivšoj Jugoslaviji prvo odvijala vaninstitucionalno kao individualna ili grupna delovanja umetnika, a zatim intenzivnije kada su se ove aktivnosti osnažile vezivanjem uz liberalizovane institucije mladih nakon 1968. kao što su to program Tribine mladih[10] u Novom Sadu i neposredno zatim program Studentskog kulturnog centra[11] u Beogradu koji je u dugom periodu nakon političkog kastriranja programa Tribine mladih bio glavni distributer energije i ideologije novih pojava. Kako se radilo o tadašnjem mnogo širem umetničkom prostoru, o jugoslovenskom umetničkom prostoru, i s obzirom na činjenicu da su akteri umetničke scene bili u stalnoj i neposrednoj komunikaciji, nikako ne bi smeli zaobići ulogu i značaj Galerije Studentskog centra i Galerije Suvremene umjetnosti iz Zagreba, a posle osamdesetih i galerije ŠKUC iz Ljubljane i galerije Proširenih medija iz Zagreba, koje su sve zajedno tvorile mrežu nove umetničke prakse[12] u Jugoslaviji.

Za ovu priču veoma je važna i takođe nesporna istorijska činjenica da je tokom kratkog direktorovanja Živka Grozdanića Gere[13] u novosadskom Muzeju savremene umetnosti Vojvodine (od sredine pa do kraja prve decenije novog milenijuma), došlo do eksplozije izložbenih aktivnosti, pratećih programa, umetničkih izdanja i regionalne saradnje, koje su davale nadu da će se umetnička scena, preko jedne ovako važne institucije konačno konstituisati kao scena koja poseduje i može da se služi svojim identitetom. U tom periodu institucija je bila dovoljno osnažena kako bi mogla da pokrene istraživačke postupke sa namerom da popuni istorijske šupljine, da otkrije slučajno skrajnute ili sakrivene događaje i da tako preciznije determiniše tokove istorije umetnosti.

Iako, kako sam naveo u predgovoru izložbe grupe Dei leči u Nišu, ne postoje institucionalne zasluge MSUV-a za otkriće aktivnosti tandema Vitorac–Pavlov, jer za to treba zahvaliti prijateljima, umetnicima Zoranu Panteliću, Slobodanu Tišmi i Vujici Rešin Tuciću koji su motivisani elementarnim autorskim porivom i radošću otkrića podstakli umetnike da se predstave javnosti nakon pedesetak godina od nastanka radova, ali sigurno postoje zasluge za stvaranje ambijenta da se ovakva otkrića bespogovorno i odmah predsta-

8 *Vidi* kako to Dragan Pavlov objašnjava u *Razgovoru* u Američkom kutku.

9 U tekstu: Gordana Draganić Nonin „Nevidljive istorije Ideja drugosti – performansi u Vojvodini pre pola veka"; *Nova misao*, časopis za savremenu kulturu Vojvodine br. 01, jul 2009, str. 66.

10 Tribina mladih osnovana je 1954. godine kao Omladinska katedra pri tadašnjem Narodnom univerzitetu koji je počeo s radom iste godine.

11 Studentski kulturni centar osnovan je 1968. a počeo je s radom 4. aprila 1971.

12 Nova umetnička praksa.

13 Ž. Grozdanić postavljen je na mesto direktora MSUV-a 2005.

ve javnosti i time uvedu u proces daljeg detektovanja karaktera istorijskih praznina nastalih davnih pedesetih godina prošlog veka u sudaru dva institucionalna diva, režimske umetnosti (socijalistički realizam) i moderne koja se nakon kratkog progona izazvanog promenom političkog sistema, vratila na scenu.

Kako se desilo da prođe skoro pedeset godina kako bi radovi i aktivnosti grupe Dei leči prešli iz mitskog polja istorije umetnosti, iz tame istorijskih rupčaga na svetlo savremene scene i na uvid savremenim istraživačima, pitanje je na koje ću pokušati da odgovorim, ne samo da bi se izvršila neka vrsta istorijske revizije – rehabilitacija umetnika i vrednovanja njihovih radova u kontekstu aktualnih saznanja o tokovima istorije umetnosti, što je delimično već učinjeno[14], već zbog toga da se situacija pedesetih konačno prepozna kao specifično mesto nerazjašnjenih kontroverzi koje su stalno prisutne kako bi ometale percepciju i gnjavile sve one istraživače čija je želja da sagledaju tokove istorije umetnosti kod nas kroz nezamagljenu optiku.

Dakle, istina je da su današnju scenu generisala događanja sa početka sedamdesetih koja se nisu oslanjala na lokalne tradicije već su se vezala direktno na iznenada jako prisutne i jasne tokove svetske umetnosti. Istina je da se dela autora poput Vitorca i Pavlova ne bi videla da to nije omogućila scena koja se razvijala na temeljima scene sedamdesetih, ali, takođe je izvesno da je i to vreme sedamdesetih, zapravo vreme nakon studentske revolucije iz 1968. bilo opterećeno neočišćenim mrljama iz prethodnog perioda.

Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog veka menja se paradigma umetnosti na svetskom nivou i unutar tih promena uspostavlja se direktni kontinuitet sa istorijskim avangardama s početka 20. veka. Pojedini



14 U delu knjige koji predstavlja događanja u vremenskom sledu videće se da je otkriće radova predstavljeno u MSUV-u 2007, i da nakon toga nastaje dinamična izložbena aktivnost. Radovi ovih umetnika prepoznati su kao pionirski i na međunarodnoj sceni ali zbog zatvorenosti beogradskih muzeja još uvek nedostaje i značajnija muzeološka verifikacija u nas.

primeri umetničkog delovanja iz pedesetih godina, koji su već uspostavili tu vrstu dijaloga jednostavno nisu odmah primećeni, pogotovo su teško primećivani oni koji su se odvijali na periferijama umetničkog sistema. Biće potrebno da prođe pola veka pa da se teme umetnosti pedesetih počnu sagledavati u jednom kompleksnijem i realnijem okviru. O posleratnoj umetnosti i umetnosti pedesetih gotovo isključivo se pisalo u svetlu vladavine socrealističke doktrine[15] i odmah zatim o porazu te doktrine od strane ojačanog i od države podstaknutog modernizma. Pitanja suštinskog karaktera socrealizma, pitanja suštinskog karaktera modernizma koji je zbog očiglednih anomalija nazvan socijalistički estetizam[16] odnosno naknadno socijalistički modernizam, pitanje tradicionalizama, a zatim i pitanja onih produkcija koje se rađaju u međuprostoru, kao i pitanja odnosa različitih fenomena scene, do skora nisu raspravljana a možda nisu ni primećivana.[17] Problem nerazjašnjenih kontroverzi, izbegavanje da se uđe u proces njihovog razumevanja, njihovo zaobilaženje, pojednostavljivanje i automatsko skladištenje u kontekst odnosa socrealizma i modernizma u velikoj meri je odredilo kasnija događanja na umetničkoj sceni. Kao što to uvek biva, greške načinjene na samom početku (novi društveni sistem je odredio i karakter novog umetničkog sistema) teško se prepoznaju i otklanjaju a njihov efekat se stalno oseća. Jedan od tih efekata jesu brojni kvarovi u svim segmentima sistema.

Zato će se ovaj tekst delimično, a čini se i nužno, baviti dekonstruisanjem monolitnih istina o tokovima posleratne umetnosti kod nas – moderne u socijalizmu i jednodimenzionalne kritičarske diskurzivnosti tog vremena i kasnije.

Već na početku nailazim na problem.

Jasno je da su radovi grupe Dei leči nastali u izolovanom društvenom ambijentu veoma specifične ekonomije i kulture koja je bila opterećena državnom doktrinom. Otvorena komunikacija bila je manje poželjna od kontrolisane. Očigledan je i dominantni uticaj pariske kulturne scene na lokalnu scenu, posebno kroz mentalitet tzv. Pariske škole[18] koja je dugo bila jedini i neiscrpni izvor i utočište za većinu umetnika, što sa ove distance, uglavnom, govori o odsustvu bilo kakve istraživačke radoznalosti – zapravo o umetničkom kukavičluku toga vremena. Druge kulture jedva da su dopirale do svesti srpskih umetnika a kamoli da su ostavile trag u njihovim delima. Tačnije, i druge kulture su na ovaj ili onaj način dosezale do srpske umetničke scene i ostavljale određene tragove, ali rigidnost i lenjost srpske kritike i nizak stepen društvene radoznalosti pa i nedostatak adekvatnih institucija nisu podsticali nastanak, razvoj ili opstanak novih ideja; kritika nije istraživala takve pojave niti je dozvoljavala da se one primete.[19]

U drugoj polovini pedesetih, neposredno nakon pirove pobede kosmpolitizma nad lokalizmima svih vrsta, a u vreme nastanka prvih radova grupe o kojoj je reč, po logičnoj smeni stilova modernizma, do Srbije stiže veliki talas enformela koji je snažno promovisao likovni kritičar Lazar Trifunović. Energija talasa apstraktne umetnosti iskorišćena je kako bi se pokušali poraziti birokratski ostaci režimske umetnosti, socijalističkog realizma i njegovog

15 Doktrina socijalističkog realizma ustanovljena je u Harkovu 1930. na Drugoj međunarodnoj konferenciji proleterskih i revolucionarnih pisaca. Jedna od ozbiljnijih studija o umetnosti posleratnog socijalizma raspravlja samo o pitanjima odnosa tradicionalnog i revolucionarnog ali u velikoj meri daje dobru sliku tog vremena. *Vidi* Božica Ćosić, *Umetnost i revolucija*, I tom, Revolucionarno slikarstvo, poglavlje „Socijalna umetnost u Srbiji", Spektar, Zagreb, 1977.

16 Pojam socijalistički estetizam uveo je Sveta Lukić, estetičar. Pisac ovog teksta se zalaže za termin socijalistički modernizam jer on najbliže odslikava procese tog vremena.

17 Tek će prof. dr Lidija Merenik raspravljati o pitanjima socijalističkog realizma u knjizi *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945–1968*.

18 Govoreći o stogodišnjici izložbe *Armory Show*, dr Branislav Dimitrijević ističe da *„postoje dve istorije umetnosti 20. veka, jedna po Pikasu a jedna po Dišanu"*.

19 Slučaj Vladana Radovanovića i grupe Dei leči. Takođe, slučaj Vozarević čiji je apstraktni ekspresionizam američkog tipa definisan kao vizantijski uticaj, umnogome govore o tome.

mutanta, socijalističkog modernizma s jedne strane, ali i da se suprotstavi modernom tradicionalizmu[20] za koji se zalagao Miodrag B. Protić, s druge strane. Očigledno, radovi grupe Dei leči, koji čak nisu ni rađeni sa namerom da imaju prefiks *art*, a izvođeni su kao neka vrsta urbanog gerilskog akcionizma, nisu ni u najblažem smislu te reči pripadali nijednoj od pomenutih tradicija. Kada se uzmu u obzir i činjenice da u to vreme u sistemu umetnosti, fotografija i uska filmska traka (mediji kojima su se služili Vitorac i Pavlov) nisu bile prihvaćene kao ravnopravne umetničke discipline[21] i statusno ravnopravan medij, a da se u područje fotografske produkcije u Jugoslaviji uselio patetični realsocijalizam koji će se dugo provlačiti kao dominantna izlagačka poetika, onda je jasno da se produkcija grupe Dei leči nalazila u nekom drugom, paralelnom prostoru bez mogućnosti da, zbog karaktera radova i društvenog statusa samih autora[22], iz tog prostora komunicira kroz sistem, kroz postojeće institucije društva i umetničke scene jer tada nije postojao nijedan raspoloživ jezički, pojmovni, promotivni, kunstistoričarski, muzejski ili medijski mehanizam koji bi pomogao da se ovakva praksa predstavi i sagleda u svetlu svih onih mogućih konteksta koje ona zaista sadrži i koja bi mogla potencijalno da ih otvara kada bi se neko njima bavio.

Kada se govori o opterećenosti umetničke scene unutrašnjim sukobima, socrealizam–modernizam–tradicija–lokalizam, kao i o stalnoj borbi za osvajanje vlasti unutar institucija umetničkog sistema ili o pojedinačnoj borbi za pozicioniranje u odnosu na vladajući režim koji obezbeđuje umetnicima sve pogodnosti života u socijalizmu, nekako se zanemaruju prisustvo i sve veći upliv popularnih i masovnih medija kulture, pre svega filma u svim njegovim žanrovima, koji su, zahvaljujući ljubavi vođe prema svetskom filmu, dobijali dozvolu da budu predstavljeni i široj populaciji. Tek mnogo kasnije važnost masovnih medija biće ozbiljno razmatrana kao društveni fenomen znatno prisutan u savremenoj umetnosti. Ali tada, sredinom pedesetih, samo su Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov reagovali na izazov filma, posebno nemog, i na taj izazov odgovorili izazovima vremena veoma direktno i aktivno.

Prema tome, ambijent umetnosti u kome nastaju dela Vitorca i Pavlova, veoma je kompleksan. Društveno i lično siromaštvo, rigidan kulturno-politički sistem, rad i egzistencija na margini, nedostatak sistemskih informacija, sloboda paralelnog bivstvovanja, ali i sreća pravovremenog konzumiranja energije i senzibiliteta drugačijeg kulturnog obrasca koji dolazi sa masovnom kulturom, filmom i njegovim brojnim žanrovima, jeste približni okvir u kome oni deluju.

Uzimajući u obzir kompleksnost problema koji se iznenada pojavljuje u kontekstu njihovog dela kao neka komplikovana slagalica sa mnoštvom elemenata, da li zbog vremenske udaljenosti da li zbog predrasuda, pre svega prema mogućnostima fotografije, pokušaću prvo da uklonim neke elementarne zapreke koje, doduše, ne smetaju mnogo u jasnijem sagledavanju njihovog dela, ali mogu da budu nepotreban teret kao proizvod lokalpatriotizma što ovom delu zaista nije potrebno. Radi se, pre svega, o nekim terminološkim atavizmima i zabludama koje opterećuju i ometaju razmišljanje kao što su originalnost, primordijalnost, autentičnost i autohtonost. Zatim ću pokušati, korak

20 Miodrag B. Protić, slikar i osnivač Muzeja savremene umetnosti u Beogradu zalagao se posle rata za uspostavljanje kontinuiteta sa predratnom linijom tradicionalne moderne koja je zapravo veoma bliska senzibilitetu tzv. Pariske škole.

21 To će doći tek kasnije, s verifikacijom nove umetničke prakse koja će omogućiti i verifikaciju prethodnih praksi u medijima izvan klasičnog triangla – slikarstvo, skulptura, grafika.

22 Avangardisti (dadaisti i zenitisti) poput Ljubomira Micića i Branka Ve Poljanskog bili su izvan sistema umetnosti i društva, poput grupe Dei leči. Međutim, nadrealisti poput Vuča i Marka Ristića statusno su bili unutar establišmenta i pre rata a zatim i posle rata. Marko Ristić je čak bio ambasador FNRJ u Francuskoj.

po korak, da razjasnim i ostale dileme sa kojima se budem usput susretao. Kao prvo, nameće se pitanje autohtonosti. Da li je uopšte moguće pojavu koja je po svemu sudeći samonikla u novosadskom mikrokosmosu i koja u potpunosti nastaje izvan konteksta umetničke scene tog vremena[23], uključivati naknadno u kontekst određene umetničke paradigme. Naravno, bilo bi divno kada bi se na osnovu ovih radova iskopao ili konstituisao neki novi, nikada iskušani obrazac civilizacije i time dosegao istorijski tron, ali to jednostavno nije moguće jer to ne bi bilo istina. Zato, apropo autohtonosti, trebalo bi prvo jasno reći da savremena kultura zapravo odbija da u potpunosti prihvati teret tvrdog značenja tog pojma. Kreativna istraživačka istorija kulture pokazuje da ništa nije samoniklo pa čak ni džez[24a] – ne postoji autohtonost po sebi budući da sve prakse nastaju iz zajedničke mreže koju tvore lična i kolektivna iskustva koja se u nju upisuju i koja se iz nje ispisuju. Iako činjenice govore da su dela izvođena vaninstitucionalno, vanprogramski, spontano, athokistički i ludički u jednom pravednom mladalačkom otporu prema rigidnosti lokalne sredine, ona su suštinski nastala kao deo nekog globalnog posleratnog cunamija koji je uspeo da se probije kroz tvrde platforme socrealizma, socijalističkog modernizma i lokaltradicionalizma i u novosadski ogranak kako bi pored visokog modernizma doneo i snagu urbane avangardističke ekscentričnosti, medijsku raznolikost i, već tada, simptome kontrakulturne revolucije čija će energija, s druge strane, pokušati da ponovo i trajnije poveže umetnost i život. Zapravo, pitanje autohtonosti razrešava se na taj način što se prihvata činjenica da dela mogu nastati samoniklo, vaninstitucionalno i nezavisno od okolnih trendova unutar jedne, za takvu vrstu delovanja, autistične sredine, ali se takođe prihvata i ne spori činjenica da umetnost nastaje kao iznenadna, ali nužna iskra kreativnosti koja se napaja na globalnom polju informacija sa kojim su i Vitorac i Pavlov nedvosmisleno bili u kontaktu. Iznenadna, jer nastaje izvan standardnog sistema umetnosti, kao recimo *jazz*, a nužna jer je umetnost nužna po sebi budući da je imanentna čoveku; ona ne bira okvire i ambijente u kojima se samorealizuje. Očigledno je da se u delima Bore Vitorca i Dragana Pavlova radi o snažnom preplitanju globalnog i lokalnog, života i umetnosti, zatim i različitih medija u kojima se njihova diskurzivnost realizuje, pa je stoga potrebno istražiti kakvo je njihovo mesto na tom velikom istorijskom talasu čije se posledice osećaju i danas. Odnosno, da li su samo plivali na tom velikom talasu ili su i sami tvorili talasanje!

Na sličan način trebalo bi razjasniti i pitanje originalnosti. Svako delo je kompleksno i svakako originalno manje ili više i do određene mere. Na početku može biti nejasno koji bi to aspekt dela trebalo uzeti kao manje ili više originalan, ako je to uopšte potrebno isticati na taj način, ali tek kada se delo konačno ili u dobroj meri konstituiše u javnosti kao delo dovoljno sposobno da prihvati, ponese i zadrži više različitih konteksta, interpretacija i tumačenja, tek tada pitanje originalnosti postaje bemisleno jer delo ne nastaje da bi bilo unikum izvan sistema već da bi učestvovalo u, kako lokalnom tako i globalnom dijalogu. Originalnost, kao pojam u umetosti, pogodan je terminološki alat da bi se na početku recepcije nekog dela izdvojilo iz velike mase epigonskih, replikantskih i komercijalnih produkata.

23 Da je grupa Dei leči dejstvovala u uslovima stabilnog umetničkog sistema, bez obzira na činjenicu da se to delovanje odvija na periferiji scene i da nije uključeno u njen glavni tok bilo bi jasno da pripada onoj drugoj liniji toka umetnosti prisutnoj od početka veka skokovito, a tek od sedamdesetih godina prošlog veka dominantno i u kontinuitetu kao glavni tok savremene umetnosti.

24a Smatra se da je džez autohtona pojava i to je svakako prihvatljivo tumačenje. Ali, ako se istražuje dalje u dubinu istorije pojave videće se da je džez mešavina muzičke tradicije sa zapadnoafričke obale koju su robovi sobom poneli u Ameriku i transformisali u lokalnim uslovima ropstva uz uticaje irsko-škotskih tugovanki.

Sledeće je pitanje: može li primordijalnost sama po sebi, osim prvstva na fenomenološkoj lestvici događanja, automatski reflektovati adekvatnu umetničku opravdanost i vrednost? A ako primordijalnost ne manifestuje prepoznatljive umetničke karakteristike zbog toga što se delo pojavljuje kao novi tip umetničkog rada, koji su to novi realni doprinosi grupe Dei leči koji bi ih opravdano svrstali na ključna mesta u tokovima istorije umetnosti? Primordijalnost je, naravno, bitan preduslov za pokretanje novih umetničkih talasa. Ona je ta primarna iskra, kreativni novum eksplozivnog karaktera koji podstiče, motiviše i omogućava radijalno širenje novih ideja. U slučaju novosadskih autora, primordijalnost je očigledna budući da nema sličnih poznatih pojava na vidiku u smislu nekog pokreta[24b], pogotovo ne u Novom Sadu, ali radijalni talas širenja njihovih ideja izostaje budući da su dela nastajala u izolaciji autističnog društvenog i umetničkog sistema. Posledice takvog sistema jesu dvojake. Jedna grupa umetnika je prinuđena da emigrira u sredine gde će njihov rad moći da komunicira javno i, eventualno, da radijalno utiče na sredinu, dok druga grupa umetnika, koja iz najrazličitijih razloga nije u mogućnosti da pravovremeno emigrira, jednostavno iscrpljuje svoje kapacitete i prestaje da radi.[25] Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov hrabro su izdržali osam godina anonimnih intervencija u društvo i nakon toga se povukli u područje diskretnijeg bavljenja umetnošću, u poeziju i slikarstvo, da bi sačekali uslove kada će se njihov rad prepoznati u svetlu u kome je nastao. S druge strane, primordijalnost je bitna u nekom istorijskom smislu pa, da bi se razumelo od kakve važnosti je primordijalnost, odnosno od kakve je važnosti primordijalni karakter rada tandema Vitorac–Pavlov, potrebno je navesti sledeće činjenice:

Geneza onoga što će se kasniije nazvati performansom, naravno, prolazeći kroz fazne varijacije (ambijentalne tvorevine, prostorne intervencije, akcija, hepening) u rudimentarnim oblicima, pre svega kao mentalno prevazilaženje tradicionalnih barijera, a zatim kao ludički, athokistički ekscentrično eksplozivni akt umetnika koji će završiti u analizi i autoanalizi, može se pratiti od početka 20. veka kao jedna od grana na račvastom toku istorije umetnosti. Polazne tačke su Dišanove mentalne intervencije u tradicionalne pojmovne registre umetnosti, fovistički karnevali i parateatri, a zatim i radikalne poetsko/avangardističko performerske večeri dadaista u *Kabareu Volter*[26] koje vode do fluksusa, akcije, hepeninga, konceptualne umetnosti i performansa. Na drugoj grani račvastog toka istorije dešava se manje ili više radikalno dekonstruisanje klasičnih autoreferentnih pozicija slikarstva. Linija polaganog napuštanja površine platna, manje ili više diskretnog izlaska iz prostora dvodimenzionalne plohe slikarstva uz radikalno menjanje autoreferentnih pozicija u korist kontekstualizovanih namera, želi približiti slikarstvo avangardističkim diskurzivnostima, i linija koja ustrajava na slikarskoj plohi na kojoj se mogu rešavati svi problemi pa i oni avangardističke diskurzivnosti, zaobilazeći analitičnost konceptualne umetnosti vodi u komplikovana područja postmoderne neverovatnih obrta. Prvi tok je svakako mentalistički, konceptualan i analitički dok se čini da u osnovi druge grane toka istorije leži nadrealistička diskurzivnost, Bretonova teza o simultanom psihičkom automatizmu, odnosno njegova teza da je potrebno osloboditi energiju unutrašnjeg, nesvesnog i spontanog. Slikarski nadrealizam je izdao

24b Slučaj Vladana Radovanovića iz Beograda, koji sam već pominjao, takođe je izolovan i usamljen i samo potvrđuje njihovu primordijalnost *in situ*.

25 To je slučaj mnogih umetnika i grupa u ovoj zemlji, od grupe OHO, Ǝ, E-KOD, Bosh + Bosh; Ekipe A3 i mnogih drugih umetnika (od Dada Đurića do Marine Abramović, te generacije mladih umetnika koji danas svoje ideje realizuju unutar svetske mreže umetnosti, uglavnom zaobilazeći lokalnu scenu; a ako se na njoj pojavljuju to je onda isključivo unutar određene i izdvojene mreže).

26 Za atmosferu u *Kabareu Volter* sa sigurnošću se može reći, na osnovu autentičnih svedočenja, da su to bili KALAMBURI, naravno ako se označe terminom iz Borinog i Draganovog vremena.



Bora Vitorac, Svetislav Travica i Živko Grozdanić pred otvaranje izložbe u MSUV-u.

Bretonove pretpostavke, ali se na liniji njegovih teoretskih predviđanja razvijaju prakse koje će uzimati u obzir njegovu teoriju. To su, eto opet, fluksus, praksa koja je omogućila uključivanje najrazličitijih materijala u umetničko delo uz poštovanje energetskog toka i protoka, i novi realizam koji pokriva područje od proširene, objektne slike (Arman) do ambijentalnih postavki (Segal). I ova druga linija je, s druge strane, omogućila ambijentalnu umetnost (veza s Kurtom Švitersom), intervencije u okolinu, hepening i akcije. Nema sumnje da je hepening Olje Ivanjicki i Leonida Šejke (šezdesete godine), došao iz tradicije nadrealizma, a mentalizam, odnosno konceptualizam Vladana Radovanovića iz tradicije Marsela Dišana iako su i svi oni bili jedno vreme članovi iste umetničke grupe – Medijale.

Nepotrebno je govoriti da su se osobine jedne ili druge linije umetnosti mešale, preplitale, razmenjivale iskustva da bi na kraju stvorile široku ali jasnu platformu za nastanak konceptualne umetnosti, kao tačke promena, stvaranja nove velike paradigme umetnosti. Dakle, u kontekstu geneze pojedinih umetničkih praksi pojam primordijalnost mora se tek uslovno uzeti u obzir, samo onda kada se želi naglasiti da određena pojava istovremeno predstavlja i novum na dijaloškoj lestvici umetnosti, ali nikako novum – koren stvaranja nečeg novog.

Dakle, te dve račve jesu temelji onoga što će se kasnije dešavati u umetnosti.

Postoji i treća linija umetnosti koja se može pratiti od pojave Pikasa i kubista. Ona tvrdo neguje autoreferentnost kao osnovni princip i u tom smislu divergira od one druge dve linije umetnosti koje se često međusobno prepliću. Ova treća linija tokom istorije gubi na važnosti zbog zadržavanja klasičnih principa estetskog baziranog na teoriji geštalta i čini se da njena uloga bledi potisnuta mnogo zanimljivijim diskurzivnim zahvatima u drugim oblastima umetnosti.

Delo Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova jeste takvo, ono je uslovno primordijalno, ono je uslovni novum. Na lestvici događanja od istorijskih avangardi do konceptualne umetnosti njihovo delo se pojavljuje kao bitna faza toka istorije, kao bitan reprezent neoavangarde pedesetih godina. Ono nastaje upravo u trenutku kada moderna ima snažan zamah u apstraktnoj umetnosti koju povremeno podrivaju Džekson Polok (Jackson Pollock), kao *action painter*; Ed Rajnhart (Ed Reinhardt) koji vraća sliku na elementarne pozicije; Iv Klajn (Yves Klein), kao *performing painter*; Endi Vorhol (Andy Warhol) kao aproprijacionista komercijalne ideologije i multimedijalista a zatim i tvrdi američki minimalisti, Donald Džad, Robert Moris, Sol Levit (Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt), da pomenem samo najvažnije raspope koji na ovaj ili onaj način stvaraju uslove za radikalni performans pretkonceptualne i postkonceptualne umetnosti. Delo Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova nastaje u izolaciji sistema koji nije sposoban da prepozna sopstvene vrednosti i u tom smislu ono je i autentično, autohtono i primordijalno, ali ono nastaje iz potrebe za dijalogom i u dijalogu sa nevidljivim nasleđem istorijskih avangardi s jedne strane, i u dijalogu s opsesivnom privlačnošću nemog filma koji u etar socijalizma stiže kao snažan iscelitelj duha i kontrapunkt smrtnoj ozbiljnosti političkog sistema, društvenih okolnosti i smrtnoj ozbiljnosti tradicionalnog modernizma, s druge strane. To što je njihovo delo tek danas prepoznato jeste cena koju su oni platili autističnom sistemu u kome su živeli i u kome još žive.

Ako prihvatimo činjenicu da se s pojavom avangardnih tendencija početkom 20. veka umetnička scena razdvojila i ako prihvatimo kao legitiman pojmovnik istorije umetnosti koji je dozvolio naknadno, retrospektivno imenovanje određenih pojava, delovanja, ponašanja, gestova ili neuobičajenih aktivnosti umetnika terminologijom koja će zatim važiti kao zvanični jezik, onda

nam samo ostaje da utvrdimo mesto i položaj ovih umetnika unutar istorijskih tokova umetnosti. Već na početku jasno je da radovi grupe Dei leči ni u kakvom smislu, ni po metjeu/umetničkom izrazu, ni po formatu i mediju u kome stvaraju a ni po karakteru i sadržaju rada ne pripadaju modernističkoj diskurzivnosti. Ali, ako razmotrimo karakter i profil rada ove grupe, akcionizam, gerilsku subverzivnost i otkačenost, onda mu na liniji događanja avangardističke provinijencije možemo naći logično mesto i time utvrditi kako su pojava i delovanje grupe Dei leči i logični i istorijski opravdani.



Radovi
Works

Fotografija

Kao interaktivni dokument, kao disperzivna ploha i
kao istorijska kapija koja povezuje prošlost i budućnost
Fotografija kao performans

Nije u pitanju samo letargija društva, njegova sitničava zainteresovanost samo za već gotove, formirane umetničke matrice, za umetnost koja je lako prepoznatljiva i laka za konzumiranje jer je stvorena u moćnom institucionalnom sistemu distribucije matrica. Odnosno, nije samo nezainteresovanost za pojave na ivicama društvene periferije uzrokovala nevidljivost grupe Dei leči, već i nemoć dosadašnjih istraživača linije avangardističkih pojava da sagledaju potpuniju sliku istorijskih tokova koji su ponekad jako meandrirali a ponekad se pretvarali u reke ponornice koje su čas tu a čas nisu tu, da bi se iznenada pojavile na nekom neočekivanom mestu, recimo u novosadskom mikrokosmosu.

Upravo takav, nesistemski, skokovit, eksplozivan i istorijski neočekivan tok avangardne linije umetnosti formira hijatuse u kojima se ipak kriju sadržaji dovoljno vredni da se njima pozabavimo. Kada se od pojave konceptualne umetnosti stabilizovao glavni tok savremene umetnosti kao kontinuitet, on se prvo bavio korenima, sopstvenom genezom, te su stoga sva istorijska istraživanja kretala prema Dišanu i aktivnostima s početka veka. Drugi generički stepenik, situacija neoavangardi iz pedesetih godina, nekako je preskočen zbog veličine senke kojom su moderna i apstraktna umetnost u tom trenutku zasenile sve ostale prakse. Možda bi stoga, za rasvetljavanje pozicija neoavangardi pedesetih i njihovog odnosa sa umetničkim praksama koje slede, bilo veoma bitno na trenutak se pozabaviti egzegezom postupaka i radova Vitorca i Pavlova.

Tekst koji sledi malo detaljnije se bavi samim radovima autora Bore Vitorca i Dragana Pavlova, postojećim kako u formi originalnih fotografija iz vremena događanja i trenutno izvan izlagačkog programa (*vintage* fotografije u formatu koji su za amatere izrađivale fotografske radnje tog vremena, između 6 x 9 i 9 x 13 cm, i filmovi na 8 mm traci) tako i u mediju digitalizovanih fotografija (printovi) i filma (DVD). Tekst sam stavio u sredinu knjige, posle niza mišljenja iznetih u razgovoru u Američkom kutku a pre samih radova na koje se odnosi, a zatim i nešto pre stavova iznetih u kontekstu izložbenih aktivnosti i hronološkog predstavljanja odjeka u javnosti. Razlog je taj što nisam hteo da neke svoje stavove iznosim pre drugih učesnika u ovom projektu jer mi se činilo da bih na taj način prisvojio neke teze drugih autora kao primarno svoje a evidentno je da postoji niz identičnih stavova i veoma jasan konsenzus oko niza pitanja.

Prvi deo teksta naslovljen je kao „Novosadsko otvaranje" s namerom da se, koristeći šahovsku terminologiju i značaj primordijalnih poteza u partiji šaha, ukaže na važnost umetnosti koja je uvek sposobna da kao prethodnica otvori nove puteve komunikacije i ublaži tvrde političe nesporazume.

Očigledno je, iz svega do sada iznetog, da se svi učesnici u razmatranju njihovog dela slažu oko nekoliko važnih pitanja. Prvo, da je sloboda, lična, društvena i simbolička, taj bitni, egzistencijalni[1] cilj koji su autori osvajali putem iznenadnih i anonimnih intervencija u aktuelnu društvenu stvarnost. Zatim, svi se slažu da je postojala jasna i snažna svest o karakteru tih aktivnosti jer je potvrđena fotografskim beleženjem koje su oni organizovali ili su pak sami fotografisali, čime je izvršena transformacija u drugi medij kao preteča novih praksi, kao pretkonceptualni postupak u istorijskom redosledu nastajanja, odnosno kao novi oblik umetničkog dela. I treće, svi se slažu da postoje ozbiljni problemi u široj, javnoj i institucionalnoj recepciji ovakve vrste umetničkog delovanja koji nastaju iz više razloga i to pre svega što ovakva vrsta delovanje uglavnom nastaje izvan sistema umetnosti pa je ono, zbog toga, uskraćeno za standardne procedure, stručne i institucionalne, dakle procedure sistemske artikulacije, a i stoga što je sistemska artikulacija



Bora Vitorac na izložbi Muzej u senci koji je u postavku uključio i radove grupe Dei Leči, 2008. godine u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad.

1 Egzistencijalizam je u osnovi *body arta* i performansa sedamdesetih; *vidi*: Marina Abramović i performans, ali i jednog dela post-konceptualne umetnosti, Željko Jerman: *„ostavljam trag"* itd.

u to vreme bila, a možda je i danas nemoćna i nezainteresovana za bavljenje graničnim područjima umetnosti, što svakako jeste delovanje tandema Vitorac–Pavlov.

Međutim, postoje i razlike, pre svega u tumačenju statusa fotografskih zapisa, artefaktnog materijala koji je ostao nakon aktivnosti koje su se odvijale u jednom definisanom i neponovljivom vremenskom sledu. Za većinu, pa čak i za same autore[2], to su foto-dokumenti, dokumentarne fotografije o inicijalnom performansu koje bi trebalo da potvrde da se taj i takav, važan događaj desio, dok su za neke od nas te i takve fotografije, osim dokumenta i radovi, kreativna energija transponovana u drugi medij pa time i nova forma koja poseduje sve osobine umetničkog dela po sebi te zbog toga i jeste umetničko delo. Naravno, ukoliko se umetnik s tim složi i lično ga konstituiše. Takođe, postoji razmimoilaženje o imenovanju karaktera njihovih aktivnosti. Odnosno, stalno je prisutna dilema da li njihovo delovanje izvan ateljea i sakralnosti umetničkog prostora označiti predstavom, kao arhetipskim nazivom za sve vrste živih aktivnosti izvan standardnog ponašanja, inicijalnim performansom na način kako je to uradio Vujica Rešin Tucić pri prvom predstavljaju radova, intuitivnim performansom kako je to definisao Sava Stepanov u katalogu izložbe u Zrenjaninu, akcijom ili akcionizmom, kao širim pojmovima koji objašnjavaju prve pojave umetničkih intervencija u kulturni i sociopolitički prostor umetnosti, grada i okoline, ili hepeningom, što bi bila neka vrsta oznake putem naknadno konstituisane terminologije. Ili ipak, performansom, samo performansom kao poslednjim u terminološkom nizu koji ima kapacitete da prihvati i obuhvati sadržaje koji proističu iz prethodno nabrojanih termina ali i posebnosti koje ne ulaze u prethodno pomenute pojmove. Za svako od ovih označavanja postoje razlozi za i protiv, u zavisnosti od toga sa koje se sve strane čitaju radovi i da li se prihvata princip retrospektivnog imenovanja, odnosno da li se traži poseban put koji bi odgovarao posebnoj samonikloj prirodi dela. Pitanja statusa fotografije na relaciji dokument –umetničko delo, čini mi se, razjasnio sam u predgovoru kataloga za izložbe u Nišu i Cetinju.

Na ovom mestu ću pokušati da utvrdim koje su to referencijalne vrednosti iz sistema umetnosti koje ovim radovima omogućavaju transfer od periferne, mada raritetne dokumentacije, do statusa vrhunskih dela neoavangardne umetnosti, nakon čega će, možda, proizaći i adekvatno terminološko određenje.

Da vidimo najpre koji su to sve konteksti koje ovo delo može da podigne, kako bi to slikovito rekao Donald Kaspit[3], koji su to sve sadržaji koje ono može da podnese. Koje su to tvrdnje, argumenti i pozicije koje su imanentne ovom delu i koje se mogu odbraniti ukoliko se želi, a želi se, ubediti aktuelni sistem umetnosti da se pred njim nalazi jedno veliko, dugo vremena nevidljivo (Nenad Milošević), zanemareno i nedovoljno istraženo pa time ni adekvatno vrednovano, umetničko delo.

Nema sumnje da su startne pozicije njihovog dela u urođenoj potrebi za akcionizmom, za samopredstavljanjem i, govoreći u širem smislu, provokativnom, suberzivnom ili jednostavno drugačijom vrstom urbanog komuni-

2 Nije bilo moguće, u vremenu nastanka pa ni mnogo kasnije, definisati fotografski ostatak performansa kao umetničko delo. Fotografija kao jedini reprezent umetničke akcije, performansa, tek će tokom osamdesetih dobiti status umetničkog dela.

3 Bojana Pejić, kustoskinja brojnih značajnih izložbi iznela je ovaj stav Donalda Kaspita (Donald Kuspit) tokom razgovora povodom Oktobarskog salona 2008.

ciranja. Ili, govoreći jezikom psihoanalize, oslobođenim libidom. Ova vrsta atipičnog ponašanja, za koju sada tvrdim da pripada sferi umetničke komunikacije, mogla se završiti zaista kao lokalna zabava, ali njen poseban karakter, osim urođenih predispozicija – imanentna ludičnost i kreativnost šireg spektra (poezija, slikarstvo, drama, film) – aktiviran je potrebom da se izdvoje iz standardnih stereotipa socijalističke svakodnevice s jedne strane i, s druge strane, iznenadnom i za tinejdžere posebno snažnom, očaravajućom energijom nemog filma.

Baš zbog te tanke linije koja odvaja mladalačko ludiranje od ozbiljnih procedura savremene umetnosti osećam potrebu da ukažem na to koje se aktivnosti ove grupe autora nalaze sa donje strane te tanke, opasno crvene linije, a koje su prešle u prostor umetnosti da bi poslale određene poruke iz jednog čudnog vremena i bile primljene i pročitane u vremenu današnjem kao da su poruke iz nekog dugog sveta.

Posebno bih hteo da naglasim da ozbiljne procedure savremene umetnosti ne znače odsustvo humora i ludičnih iskri jer, čini mi se, upravo oko tog aspekta naši autori konstituišu i razvijaju svoju diskurzivnosti. Humor[4] kao oslobađajuća energija jeste poruka po sebi ali i sredstvo koje služi da bi se poruke iz drugih slojeva dela, one subverzivnije, spakovale zajedno sa spektakularnim dejstvom humora i time zavarala ona tromija ili službenija javnost. Nesporno je da je publika sa periferije njihov istomišljenik i da je ona njihove akcije razumela u pravom ključu kao neku vrstu pokreta otpora. Ipak, jedna vrsta njihove aktivnosti, ona koja je lapidarno provocirana nemim filmom, ona koja se bavila imitiranjem samog Čarlija Čaplina („Čarlijada") ili drugih aktera nemog filma i pantomime, ostaje na jednoj strani linije kao zabava, hobi i mladalačka apologija. Neko bi možda mogao da ukaže i na vrednosti te vrste aproprijacije i da ta vrsta prisvajanja energije nemog filma i njegovo transponovanje u drugi medij ima svoje vrednosti. I ima. Ali mene zanima ta vrsta fascinacije, kao inicijalna kapisla, koja je glavni motor svih daljih aktivnosti – koja je oslobodila ne samo energiju reprodukcije kao elementarnu ljudsku energiju na pragu kreativnih inovacija već i druge energije koje omogućavaju prelaženje tog praga. S te primarne platforme razvija se čitav niz različitih kreativnih postupaka koje je teško razlikovati i odvojiti na prvi pogled jer su u mediju fotografije dovedeni u istu ravan, stopljeni kao jedan te isti narativ, kao jedinstven postupak što zapravo nije slučaj. Upravo u tom diverzitetu leže argumenti kojima se opravdava napor da se njihovo delo ponovo pročita.

Zato ću, govoreći o radovima koji su iznad te zamišljene tanke crvene linije, pokušati da identifikujem različite kontekste koji postoje unutar globalnog postupka intervenisanja u fizički i mentalni prostor javnosti.

Kao prvi princip koji na neki način objedinjuje sve njihove postupke a iz koga se nakon toga razvijaju dalje nadgradnje jeste postupak dokumentovanja, beleženja svih događaja iz domena njihovih aktivnosti i korišćenje disperzivnih kapaciteta fotografije, njene sposobnosti dvostruke komunikacije i njene sposobnosti da i posle pola veka može da govori o prošlosti na vero-

4 Humor je specifična kategorija u društvima tvrdog ili mekšeg totalitarizma. Bila bi neophodna studija slučaja za ovu problematiku. Ali humor Vitorca i Pavlova dešavao se izvan političkog sistema i svih kalkulacija oko efekta humornih poruka unutar političkog života.

dostojan način. Ali ako pažljivije analiziramo karakter tog dokumentarizma, možemo, sa iznenađenjem ili ne, konstatovati njegovu pseudoprirodu, zamku koju su nam autori postavili koristeći dokumentarni aspekt fotografije a to je fundamentalna vrednost ovog rada. Dokumentarizam Bore Vitorca i Dragana Pavlova jeste lažan, nameran ili, kako bi se to danas reklo, režiran. To je dokumentarizam koji bi sa lične i umetničke strane trebalo da rekonstruktivnim postupkom ukaže na istorije, lične i društvene istorije kojima se oni bave kao specifičnim miksom stavova i poruka. Odnosno, pseudoistorije čiji je cilj da konstruišu neke druge istorije, tačnije od postojeće.

Priča o dokumentarizmu zaista je veoma kompleksna. S jedne strane, oni izvode akcije, zauzimaju poze ili zamrzavaju scene kako bi ih fotografski dokumentovali. Ali, sadržaj tih akcija, poza ili zamrznutih scena nije stvarni događaj, to je inscenirani događaj, dakle lažni događaj a lažni događaj proizvodi pseudodokument. Sadržaj jeste sećanje ili pseudosećanje, odnosno podsećanje na akciju, pozu ili scenu; on je fingiranje nekog drugog prethodno odigranog ili zamišljenog pa insceniranog događaja. Dakle, on je dokument o dokumentu. Ili, još komplikovanije i tačnije, on je dokument o pseudodokumentu koji evocira dokument ili priziva u sećanje neku poznatu ili nepoznatu a pretpostavljenu situaciju kako bi se afirmisali specifičan kontekst i namera.

Pseudodokumentarizam kao evidentna politička praksa staljinizma a zatim i drugih totalitarnih režima, vraća se kroz ovakvo delovanje umetnika kao bumerang kako bi pokazao da takva politika ne može proći nezapaženo (u smislu neprovaljeno), iako se takva praksa, defakto, ne može bez posledica direktno kritikovati u samom vremenu režima. Ali, mogu se razvijati prakse koje podrivački deluju na sistem afirmišući jedan drugačiji pogled na svet što i jeste osnovna uloga umetnika neoavangardne provinijencije. Pseudodokumentarizam kao postupak koji podrazumeva istinitost ideje a pretpostavlja, odnosno duboko je ubeđen u istorijsku istinitost, postaje jedna od najvažnijih praksi umetnika nakon pojave konceptualne umetnosti, razvija se osamdesetih kao jedan od bitnih govora postmoderne a nakon devedesetih postaje glavni rekonstruktivni princip umetnosti u razvijanju kultura sećanja i drugim postupcima. Dakle, u tom smislu može se govoriti o Bori Vitorcu i Draganu Pavlovu kao o pionirima dokumentarizma kao umetničkog principa.

Da se određeni principi takvog karaktera javljaju simultano dokazuju i događanja u jednom drugom žanru – reporterskoj fotografiji. Proslavljena fotografija Roberta Kape, figura borca snimljena u trenutku kada gine, zapravo je naknadni snimak, snimak izrežiran da bi se evocirao stvarni događaj koji je Kapa verovatno video ali nije uspeo da snimi. Zato on rekonstruiše događaj po sećanju i osvaja svet pseudodokumentarnom fotografijom. Kada je otkriveno da je fotografija režirana, nastale su brojne polemike, ali snimak je i dalje ostao kao arhetipski govor, kao matrica koja reprezentuje autentične istorijske događaje bez obzira kakav je njen bekgraund. Fotografija se pojavljuje kao idealan medij koji ima te sposobnosti da premošćava vreme i događaje čineći ih autentičnim i, kako bi se to danas reklo, apdejtovanim.

Dokumentarizam je fundamentalni princip koji nužno proizilazi iz prethodnih radnji ukoliko postoji svest koja kontroliše dva aspekta istorije: karakter događaja i radnji koje se odvijaju u ograničenom vremenskom sledu i potrebu da se one beleženjem utisnu u tekuću istoriju kao realni isečak istorijskog toka. Bora Vitorac i Dragan Pavlov su od prvog trenutka imali potpunu svest o vrednosti svojih akcija a time i o nužnosti beleženja svega onog što se odigrava kao atipična, ludička i kreativna praksa tog neobičnog vremena. Dokumentarizam je, dakle, princip koji dolazi nakon izvesnih dešavanja u istorijskom sledu.

Kada je rečeno da je početna pozicija njihovog dela inicirana karakterom nemog filma možda je trebalo ukazati i na efekte spektakla koje nemi film proizvodi kako fizičke tako i mentalne akrobatike, a to se dešava desetak godina pre nego što je Gi Debor definisao savremenu teoriju društvenog spektakla. Otuda gromoglasan, urnebesan efekat oslobađajućeg smeha – čisti nepatvoreni efekat trenutne slobode. Prepoznavanje takve vrste efekata navelo je Boru i Dragana da, proizvodeći sopstvene neočekivane akcije – spektakle za iznenađenu publiku, izvedu jedno veliko pretumbavanje. Oni su elemente filma preveli u realnost, u akciju kao realni događaj, zatim su realno odigravanje preveli u medij fotografije, u dokument, a dokument je zatim počeo da se samorealizuje, ne baš odmah i u potpunosti, ali kao posebna priča unutar istorije umetnosti. No, ta priča nije ni jednostavna ni jednoobrazna.

Činjenica je da su svi njihovi radovi izvedeni kao određena aktivnost u vremenu i prostoru. Opus radova izvedenih od 1957. do 1965. godine može se klasifikovati u nekoliko različitih grupacija. Jedna grupa radova je izvedena za vremenski klik foto-aparata dok je kod drugih vremenska dimenzija razvučena u nešto duže ali ograničeno trajanje. Radovi izvedeni za vremenski klik foto-aparata a koje su autori označavali kao zauzimanje poze, mogu se smatrati predstavom, performansom za publiku i performansom za foto-aparat. Ovaj korpus radova govori o tri faze u konstituisanju dela. Prva faza je priprema –koncipiranje (dakle bez intuicije), u kojoj se odlučuje šta se radi, kako i gde. Zatim se donosi odluka o delu i načinu izvođenja i fotografiše se poza ili radnja. Treća faza nastaje naknadno, kao aposteriorni efekat izrade, negovanja i čuvanja artefaktnog materijala. Kada se govori o karakteru predstava koje su izvodili za foto-aparat i neposrednu publiku, u jednom preciznijem smislu može se govoriti o živim slikama (*tableau vivant*) ili, ako se želi njihovo delo objasniti i u kontekstu aproprijacije filmskog jezika, kao *film stills*, odnosno filmski kadar, frejm, koji bi trebalo da ukaže na to da je šatro izvađen iz filmske radnje i kao zamrznuta slika izložen, poput onoga što je Sindi Šerman (Cindy Sherman) radila, recimo, tridesetak godina kasnije.

Kada su ustanovili princip žive slike odnosno postupak zauzimanja poze, onda su kroz njega počeli da sprovode specifičan umetnički program koji je razmatrao pitanja identiteta, s jedne strane, a zatim preplitanje ličnih, inih i kolektivnih istorija kroz vreme u kome se radnje odvijaju, s druge strane. Tako nastaju serije fotografija u kojima se Bora kreće, kao reprezent različitih prisvojenih identiteta, od vlasnika bele lađe, dela „Moja lađa" iz 1957.

preko „Štampajzera" iz 1958. do tajanstvenog lika „U senci" iz 1965. Na isti način, Dragan putuje od *Kradljivaca bicikala* iz 1958. preko *Ronioca* iz 1962. godine do *Vivan los peones* iz 1965. U svakom od tih i sličnih radova oni su autori koncepta, programa u kome svesno menjaju svoje performing role baveći se istovremeno sopstvenim, ličnim istorijama ali i istorijama društva u kome se realizuju. Iako u pseudoključu reprezentovanje različitih identiteta kao tipskih profila nekog spektra zanimanja toga vremena koji po obimu i raznolikosti predloženih tipologija podseća na opus fotografa Augusta Zandera (August Sander), efekat njihovog dela sadrži autentični odraz vremena. Ali pošto to nije dokumentarizam radi dokumentarizma već konceptualni projekat koji rekonstruktivno preuzima dokumentarni ključ kako bi ukazao na egzistencije i radnje koje su izvan vidokruga društvenog sistema i njegovog realsocijalističkog dokumentarizma, onda se zaista može govoriti o veoma ranim primerima operacija, postupaka i procedura koje u osnovi imaju konceptualnu metodologiju, iako nisu formalno analitičke kao što to osnovni obrazac konceptualizma zahteva.

Neposredno nakon žive slike dolazimo u ono osetljivo područje gde bi trebalo razlikovati živu sliku koja se kao pojam javlja desetak godina kasnije od žive skulpture koja se takođe javlja desetak godina kasnije. Jer, jedna grupa radova jesu žive slike, njena namera jeste plošna i ona već kao radnja deluje kao ploha, kao slika, dok se druga vrsta radova zaista i vizuelno i kontekstualno bavi a i deluje kao prostorni rad, kao mišljenje o skulpturi i kao živa skulptura, poput živih skulptura Gilberta i Džordža. Iako je većina tih dela nastala za foto-aparat utoliko je vredniji njihov konceptualni aspekt. Ako tome dodamo da je živa skulptura, u svakom svom segmentu, od rada



„Spomenik" iz 1959. do rada „Ustenjen" iz 1965. proizvod gerilskih intervencija u urbane stereotipe toga vremena, čini se izvesnim da su oni, a tu se može govoriti o intuitivnosti, sproveli jednu preranu umetničku revoluciju. Govoreći o gerilskom načinu proizvodnje efekata dolazimo i do onih radova koji se odvijaju kao iznenadna, vremenski dugotrajnija intervencija čija je namera da šokira, da se infiltrira u stereotip i promeni ga iznutra. U tome je svakako najupečatljivija grupa akcija koja je, defakto, reprezentovana radom „Dei leči" (Dragan kao čilager a Bora kao beba u kolicima), odnosno šatrovački izgovorenim upozorenjem *Ide čile* (čilager, stariji čovek, ličnost opasna po mladi naraštaj), nakon čega se izvode gerilske akcije. O nekim radovima se zaista može govoriti i kao o performansu i kao o živoj slici i kao o živoj skulpturi a zatim i akciji, aktivnoj ili zamrznutoj. U ovu grupu svakako spada i antologijska akcija „Trka ježeva" čiji artefaktni zapis nije sačuvan.

Radovi „Manifest" iz 1957, „Nasukani" iz 1959, „Kartanje na snegu" iz 1962, „Doručak" iz 1962, „Dangube" iz 1960, „Rešenje" iz 1963, kada se uzme u obzir komplikovana procedura nastanka, svesno oblikovanje društvenih tipologija, iako su i performans za foto-aparat i živa slika ili živa skulptura, već kako ko čita namere autora, u suštini socijalne skulpture čija je namera bila da se uspostavi društveni dijalog o temama i bitnim antropološkim aspektima koje tadašnje društvo nije moglo da prepozna kao bitne, čak ni da ih prepozna uopšte.

U tom smislu ovo današnje predstavljanje ne želi samo da učini nekadašnji predlog za dijalogom otvorenim, već da ovi radovi posluže kao novi društveni standard, kao princip u ophođenju prema nestandardnim procedurama koje dolaze iz najrazličitijih društvenih izvora.

U jednom liberalnom društvenom kontekstu, kao sposobnost da društvo ironizira sopstvene socijalne, političke, društvene i umetničke prakse, mogao bih, čak, u duhu vremena u kome živimo, da zamislim sve prethodno navedene primere kao skulpture izvedene u bronzi, poput ironičnog spomenika u čast neke tihe periferne revolucije.




ШТРИЖКА

Fotografije svojih aktivnosti snimali su naizmenično
Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov ili slučajni prolaznici

Originalni negativi su izgubljeni. Materijal je sačuvan na originalnim fotografijama iz vremena izvođenja radova (*vintage prints*) koje su za umetnike izradile fotografske radnje na formatu 6 x 9 cm ili 9 x 14 cm. Materijali koje predstavljamo i izložbe koje su održane nastali su digitalizovanjem originalnih fotografija.



Dragan Pavlov i Bora Vitorac
Manifest / Manifesto (1957)



Bora Vitorac
Rešenje / Solution (1963)



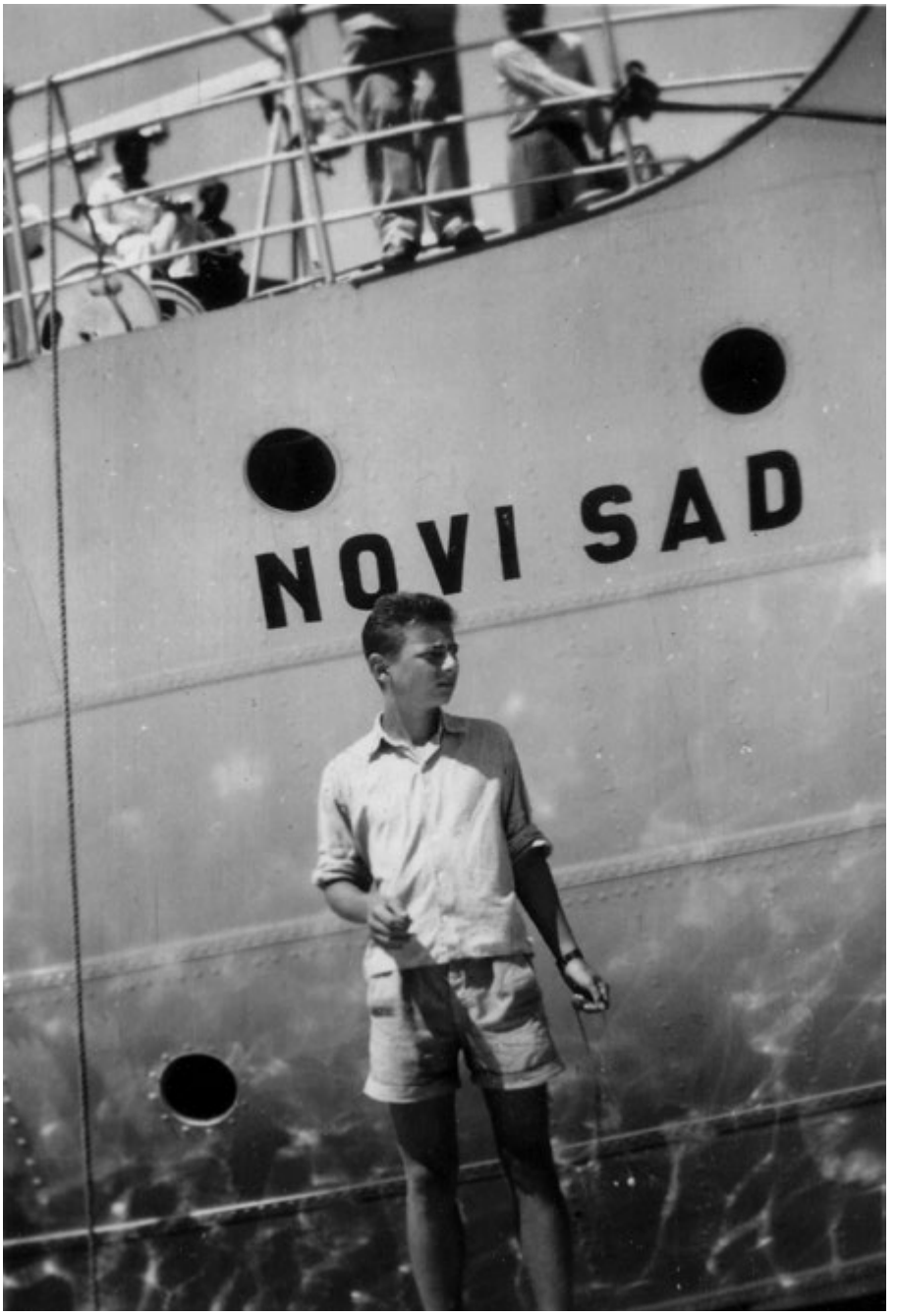
Bora Vitorac
Doručak / Breakfast (1962)



Bora Vitorac
Nasukani / Ran Aground (1959)



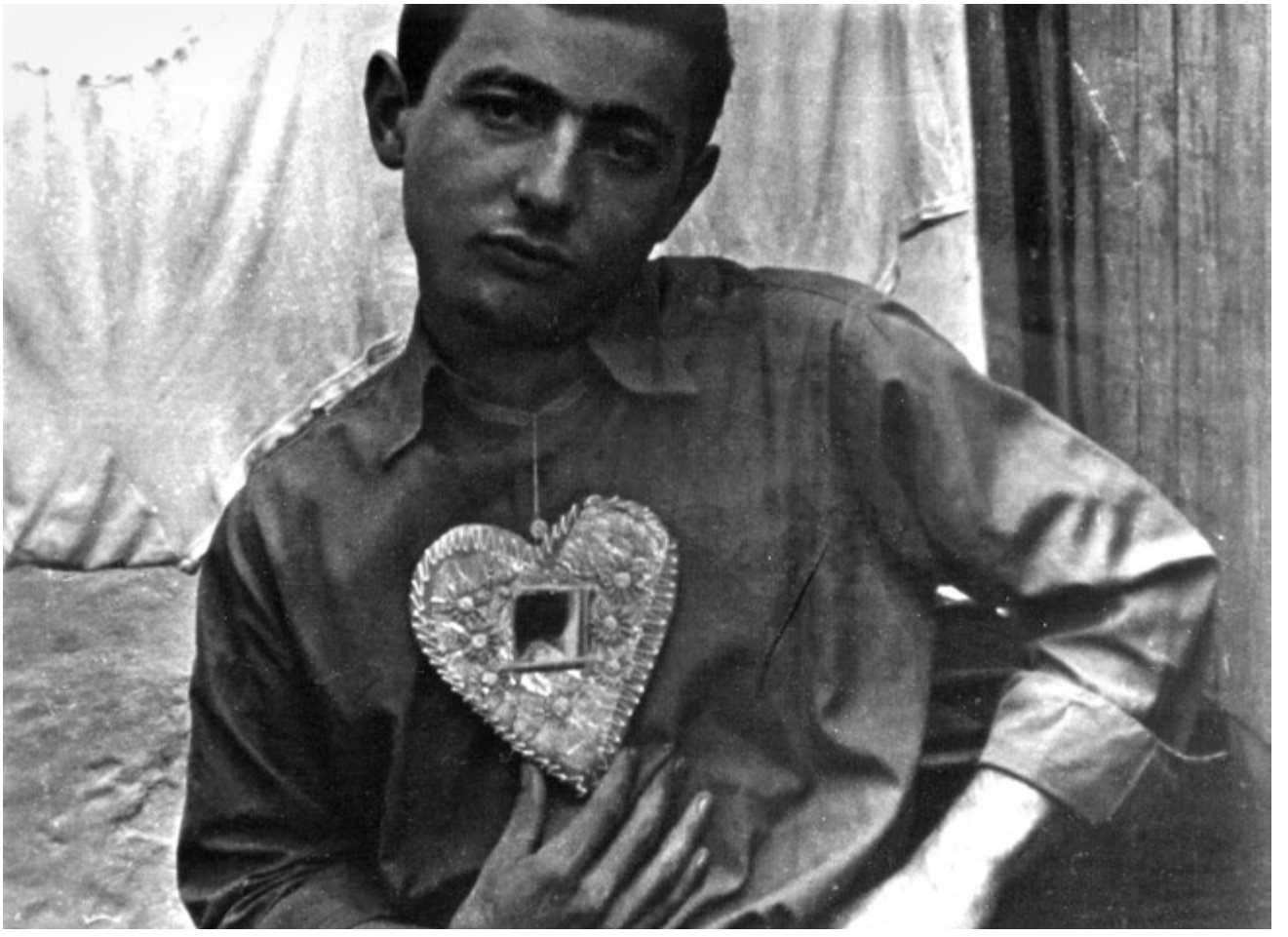
Bora Vitorac i Dragan Pavlov
Dangube / Gadabouts (1960)



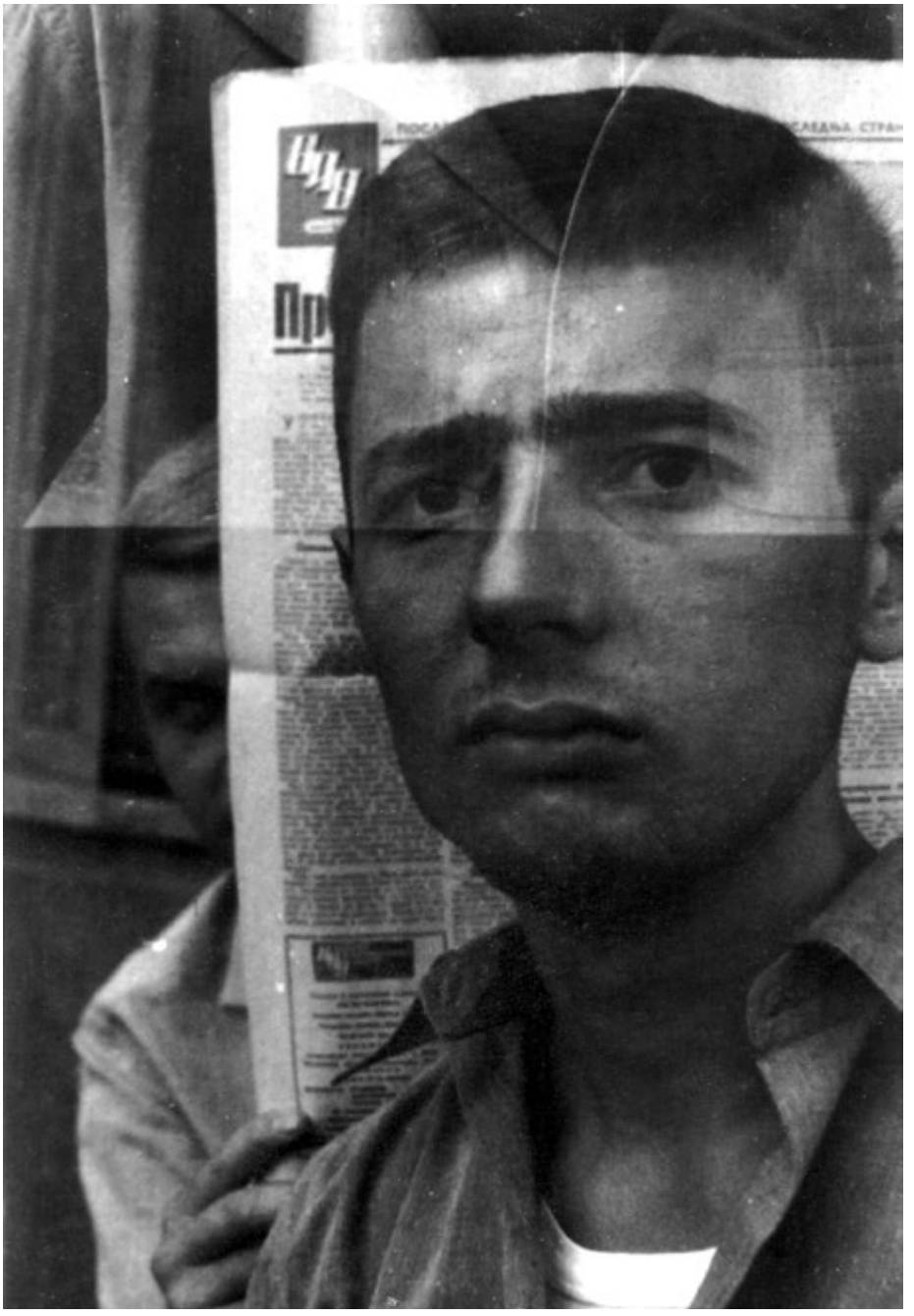
Bora Vitorac
Moja Lađa / My Vessel (1957)



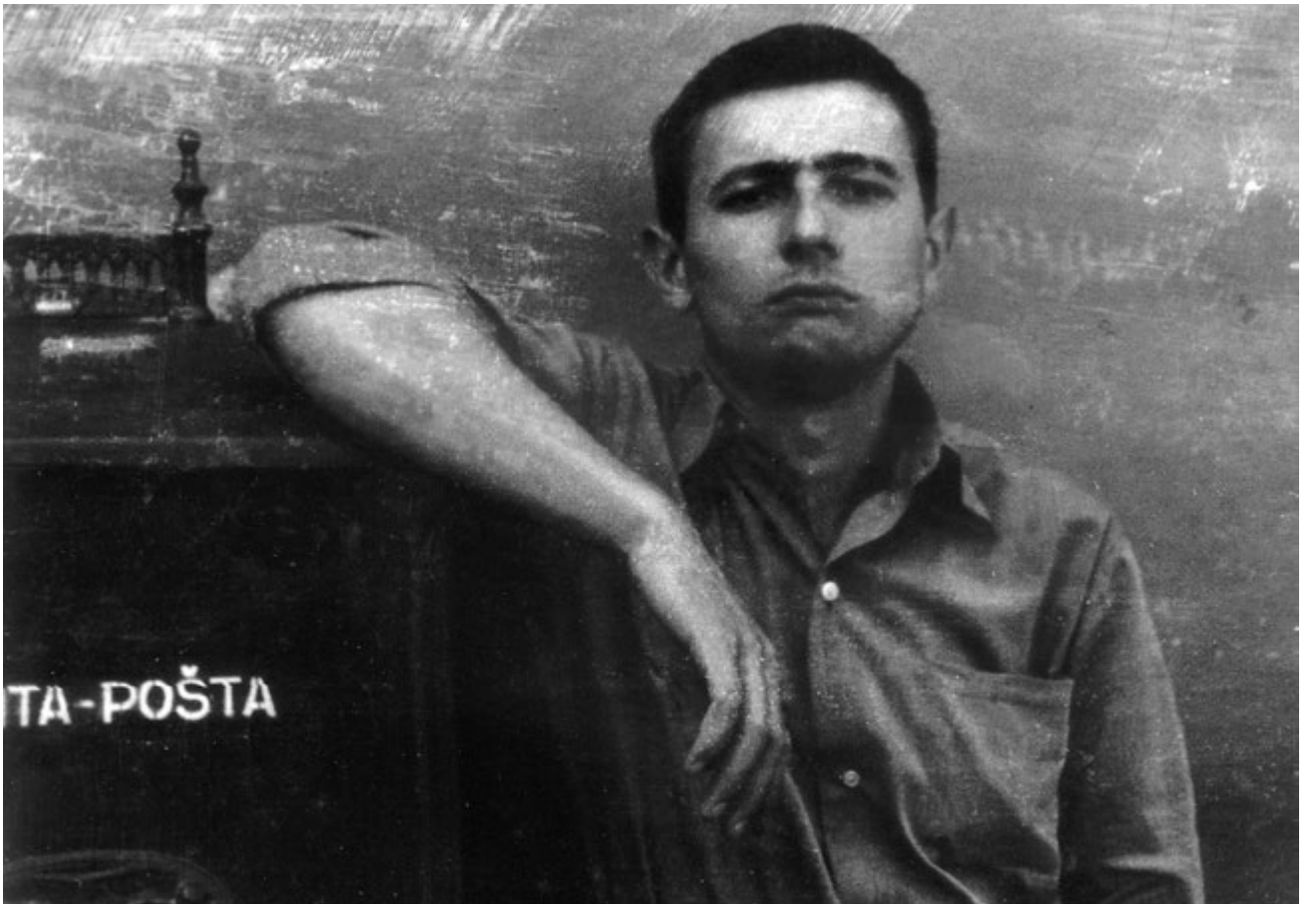
Bora Vitorac
Jozef / Joseph (1960)



Bora Vitorac
Žabac / Male Frog (1959)



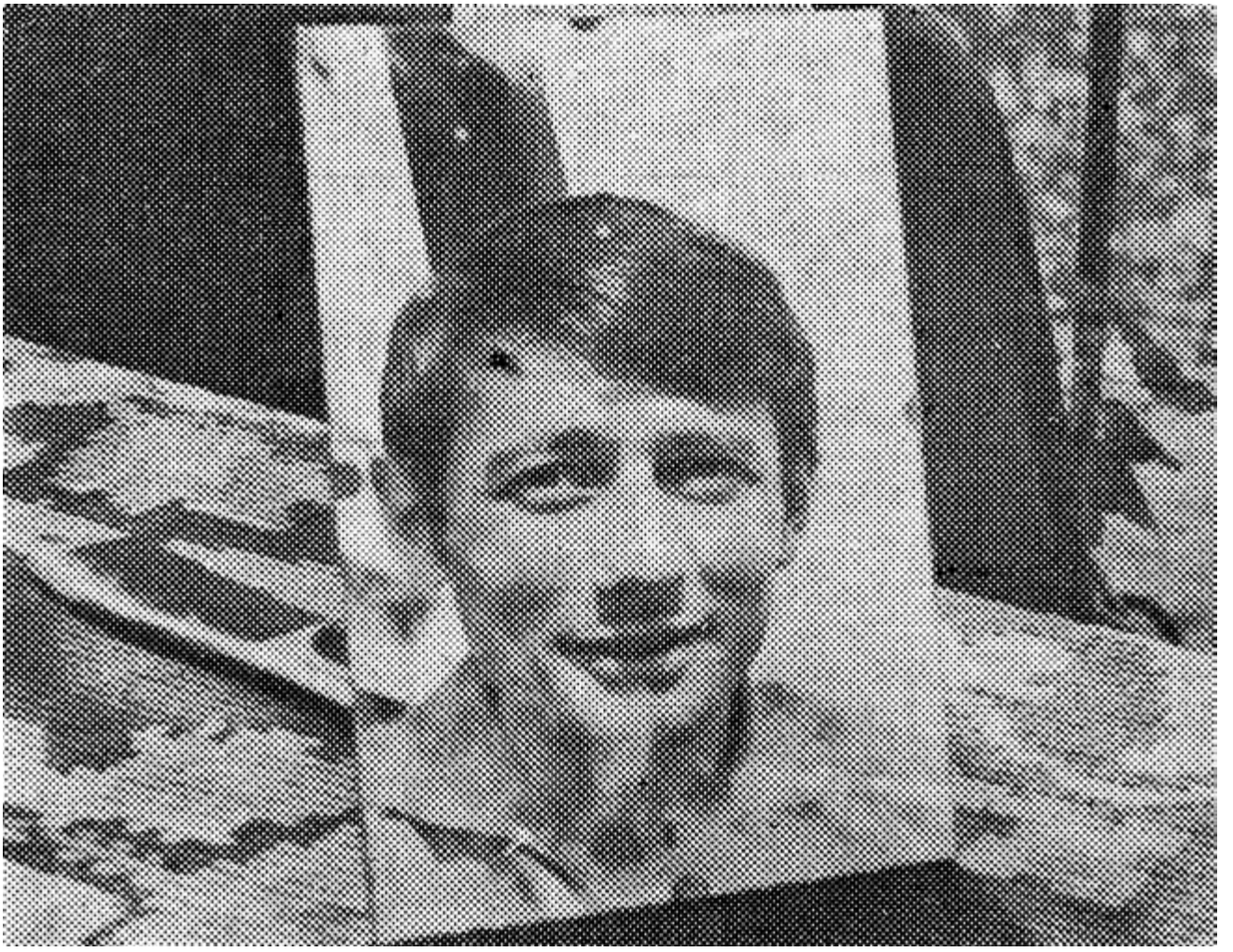
Bora Vitorac
Štampar / Printer (1959)



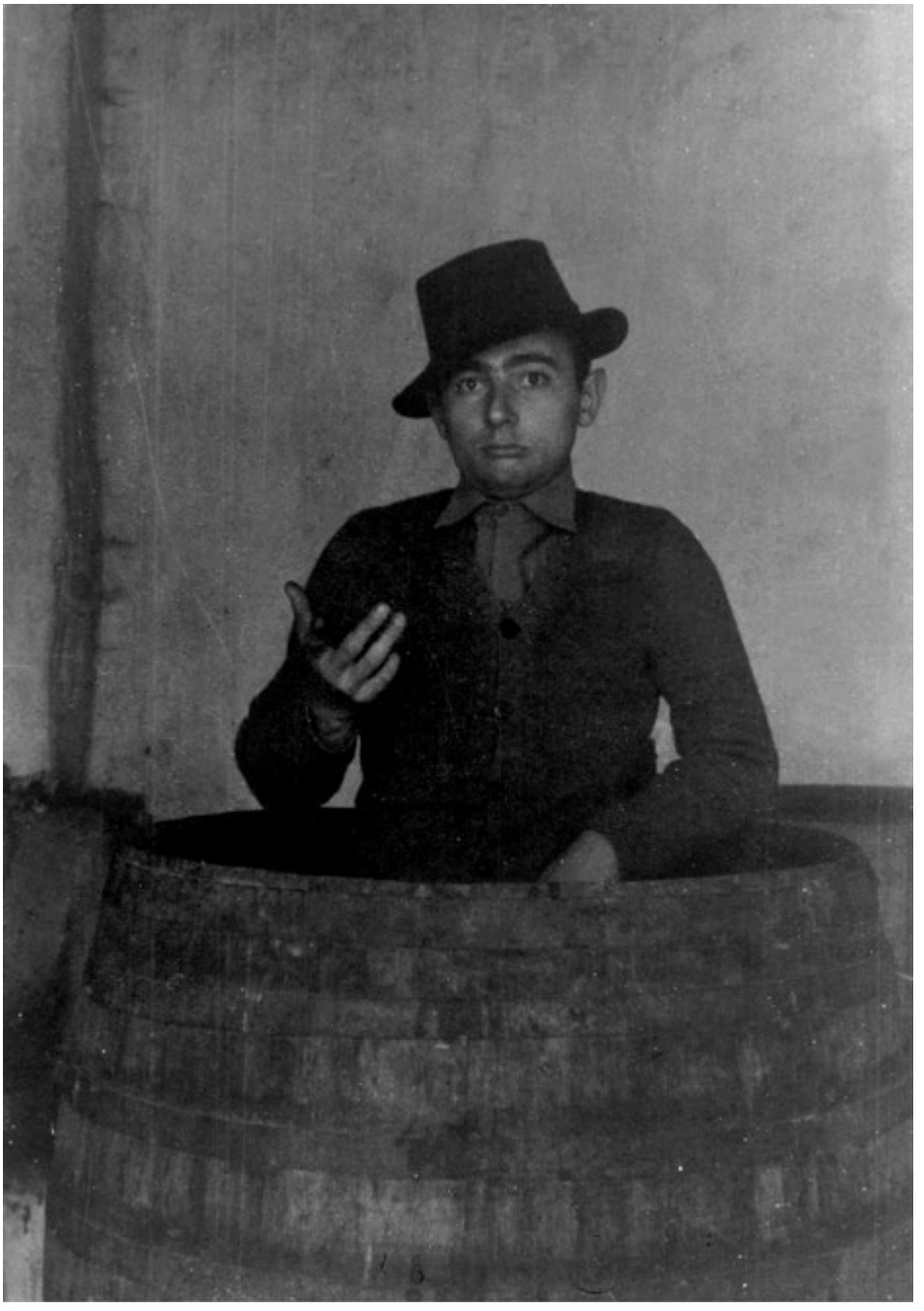
Bora Vitorac
Poštar / Postman (1959)



Bora Vitorac
Tapkaroš / Scalper (1958)



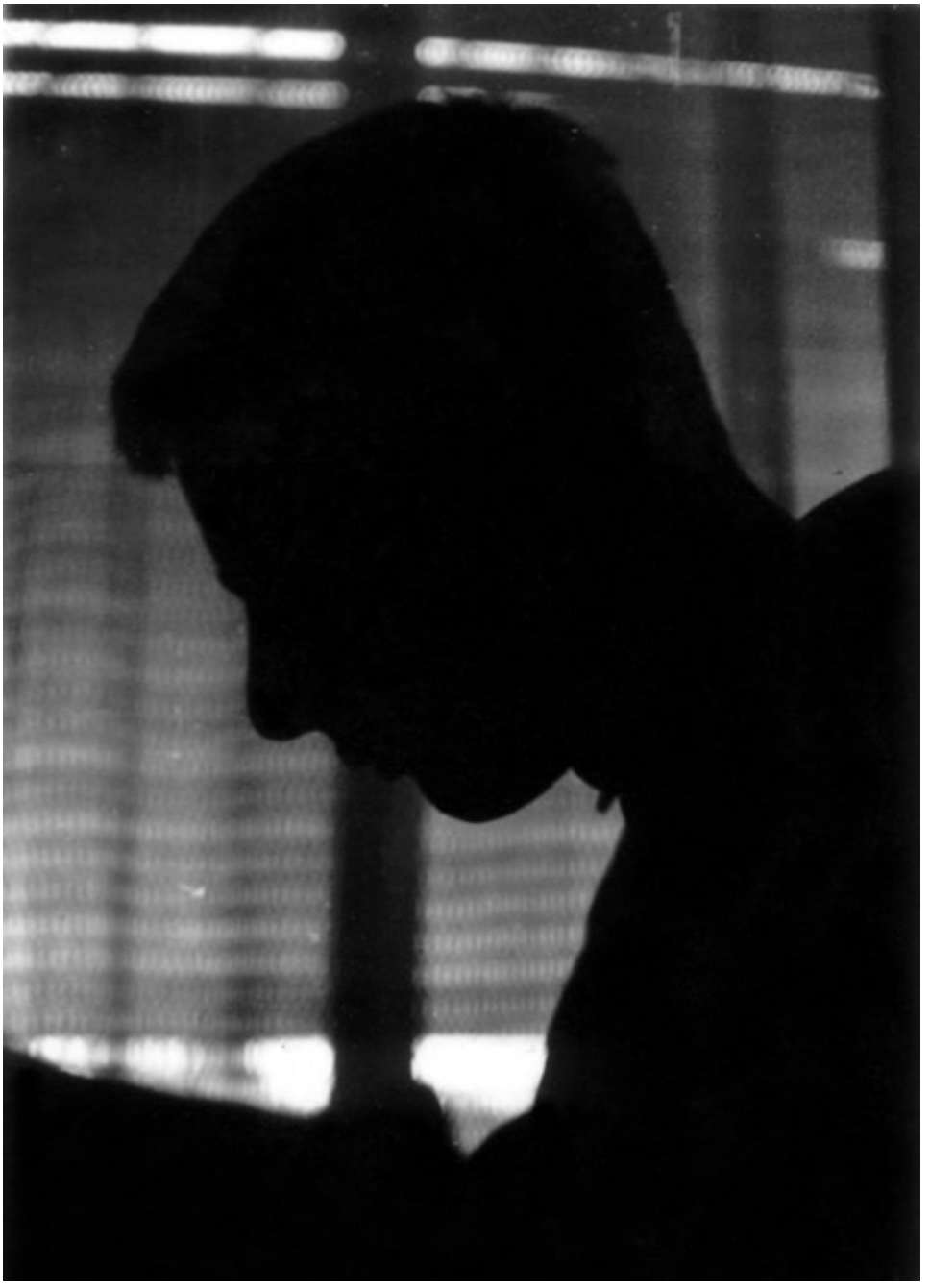
Bora Vitorac
Muva na čelu / A Fly on The Forehead (1965)



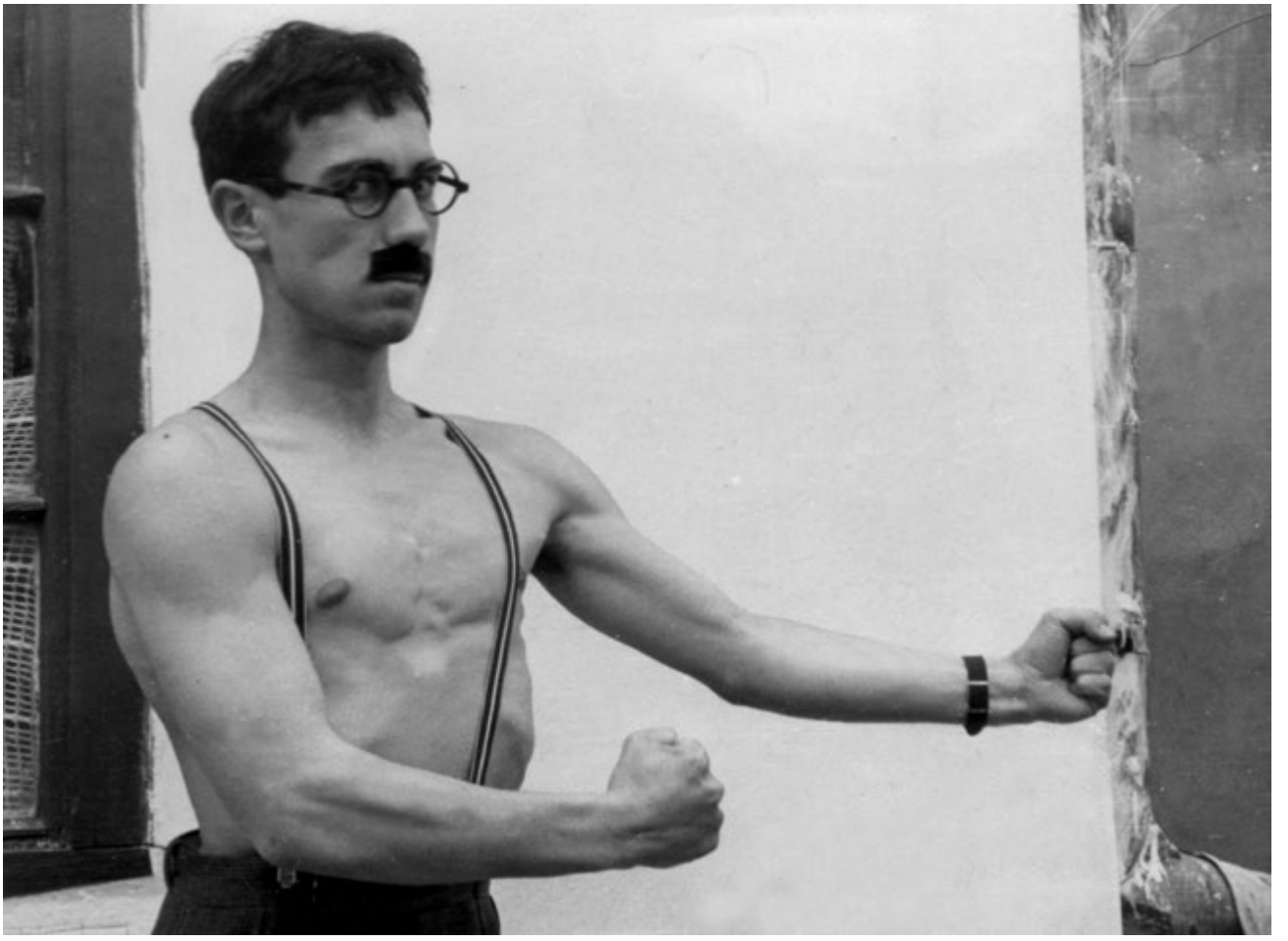
Bora Vitorac
Tumač tišine / Interpreter of Silence (1958)



Bora Vitorac
Tik tak / Tic Tac (1958)



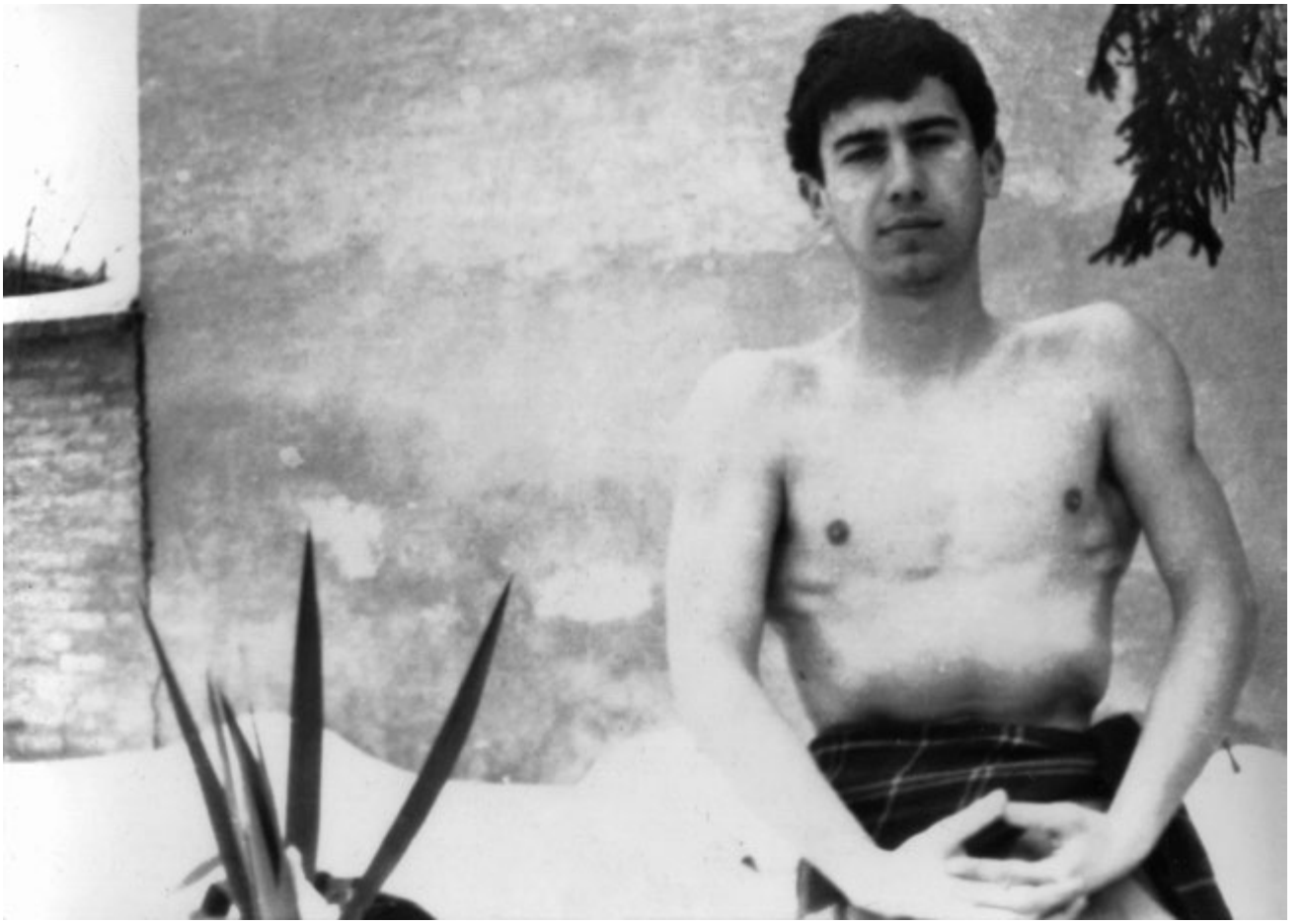
Bora Vitorac
U senci / Shadow (1965)



Dragan Pavlov
Četkar / Brusher (1960)



Dragan Pavlov
Kartaroš / Cardplayer (1960)



Dragan Pavlov
Nuz kaktus / Next To A Cactus (1959)



Dragan Pavlov
Kradljivac biciklova / Bicycle Thief (1958)



Dragan Pavlov
Faraon / Pharaoh (1959)



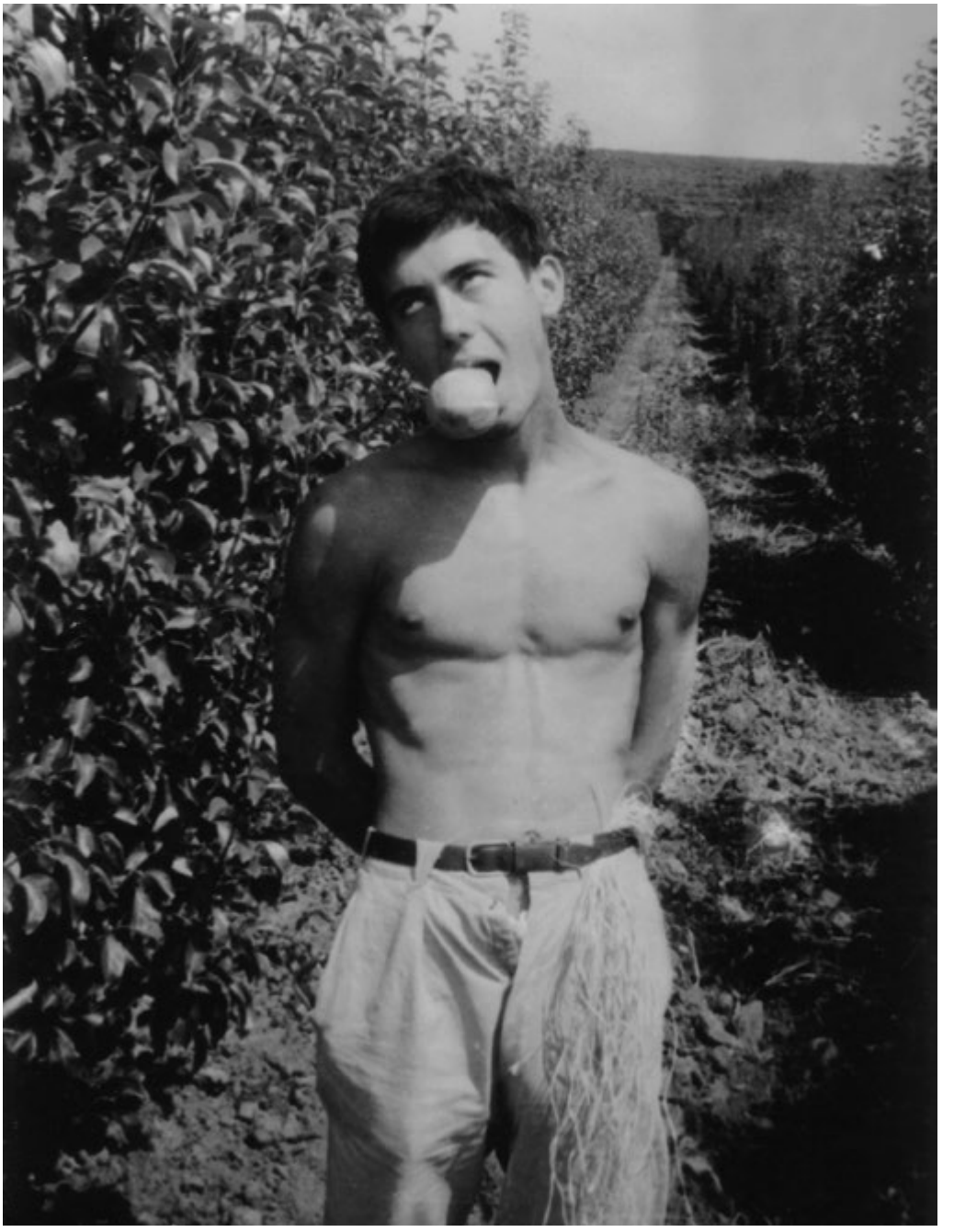
Dragan Pavlov
Ronilac / Diver (1962)



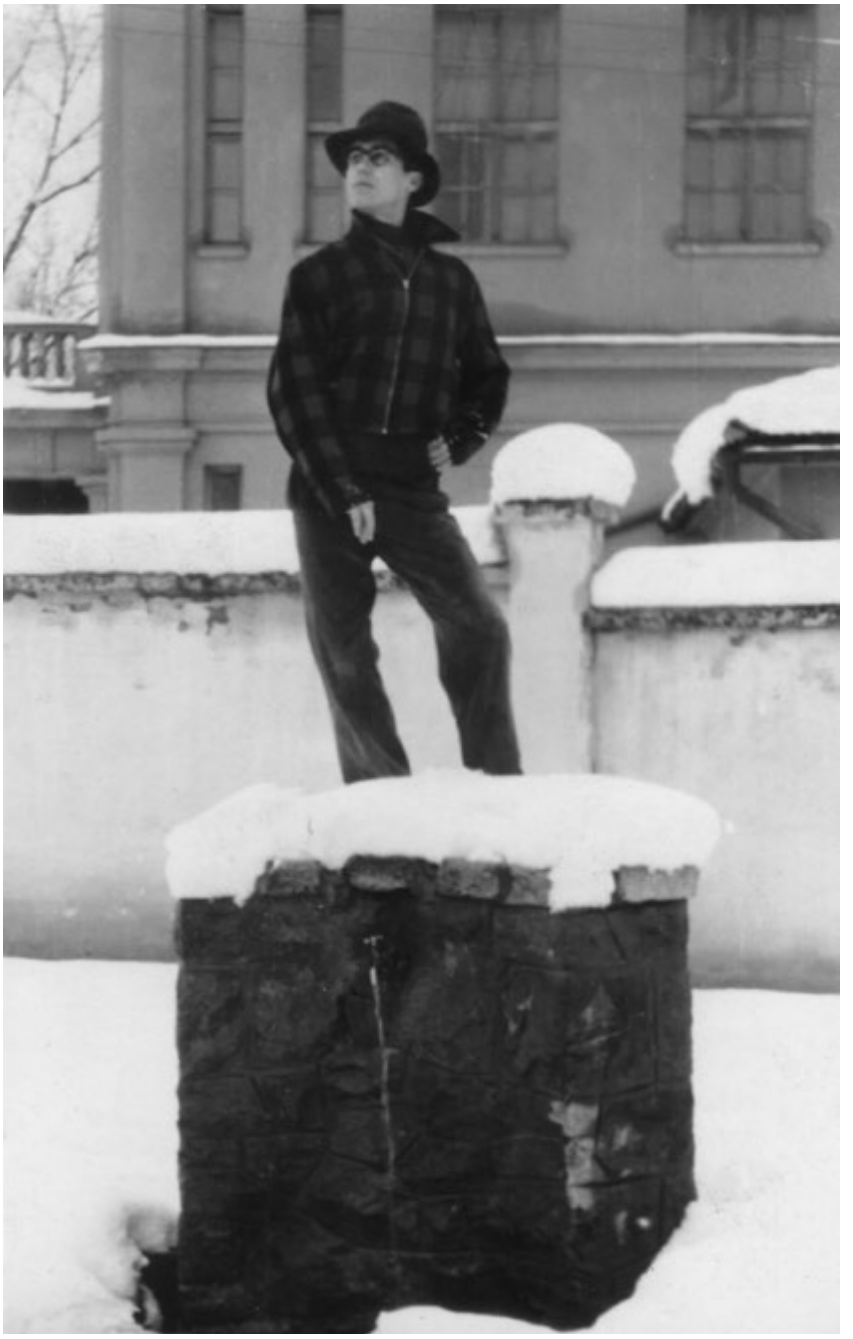
Dragan Pavlov i Bora VItorac
Dei leči / Here Comes A Guy (1960)



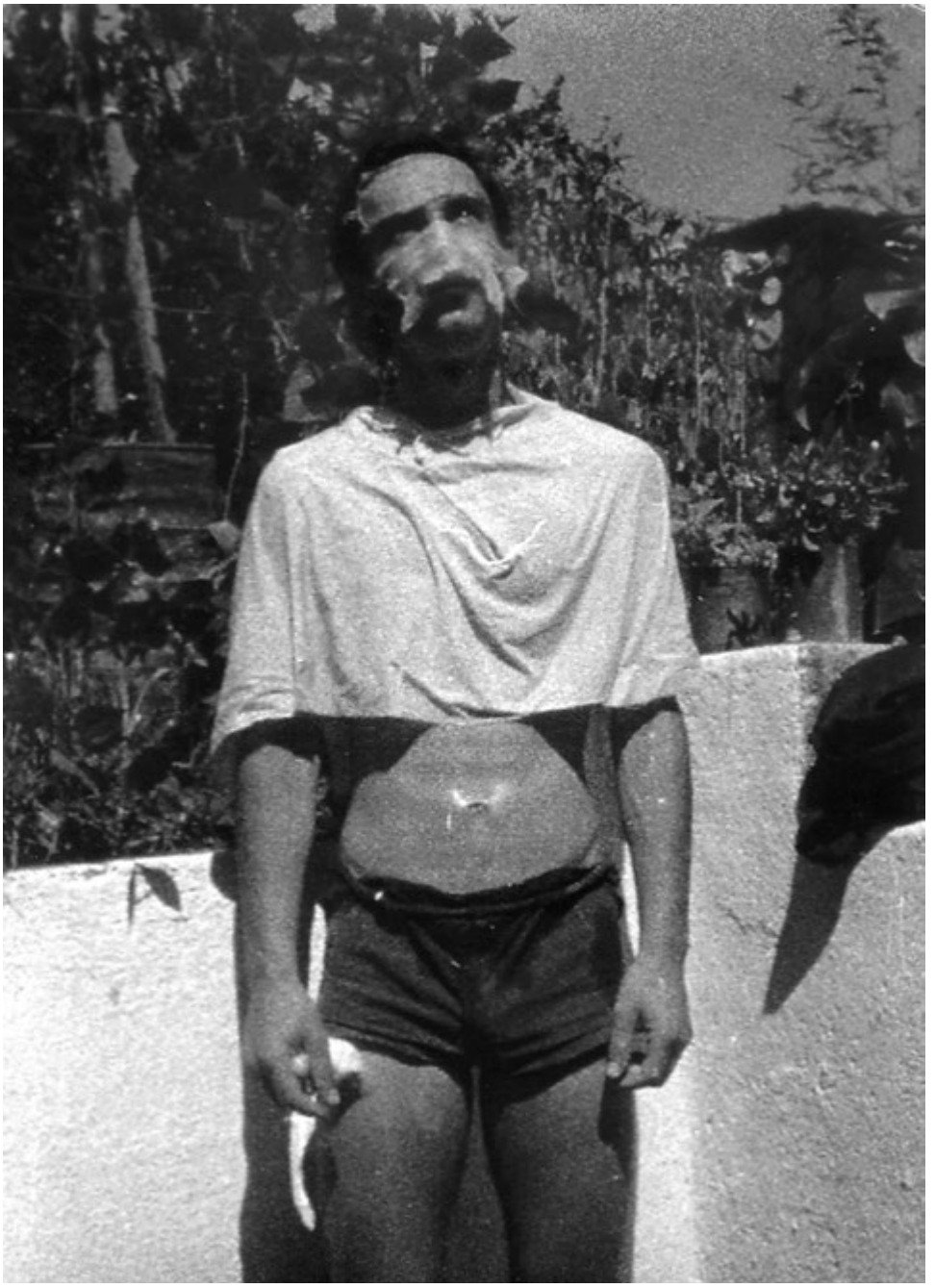
Dragan Pavlov
Uzidan / Bricked (1965)



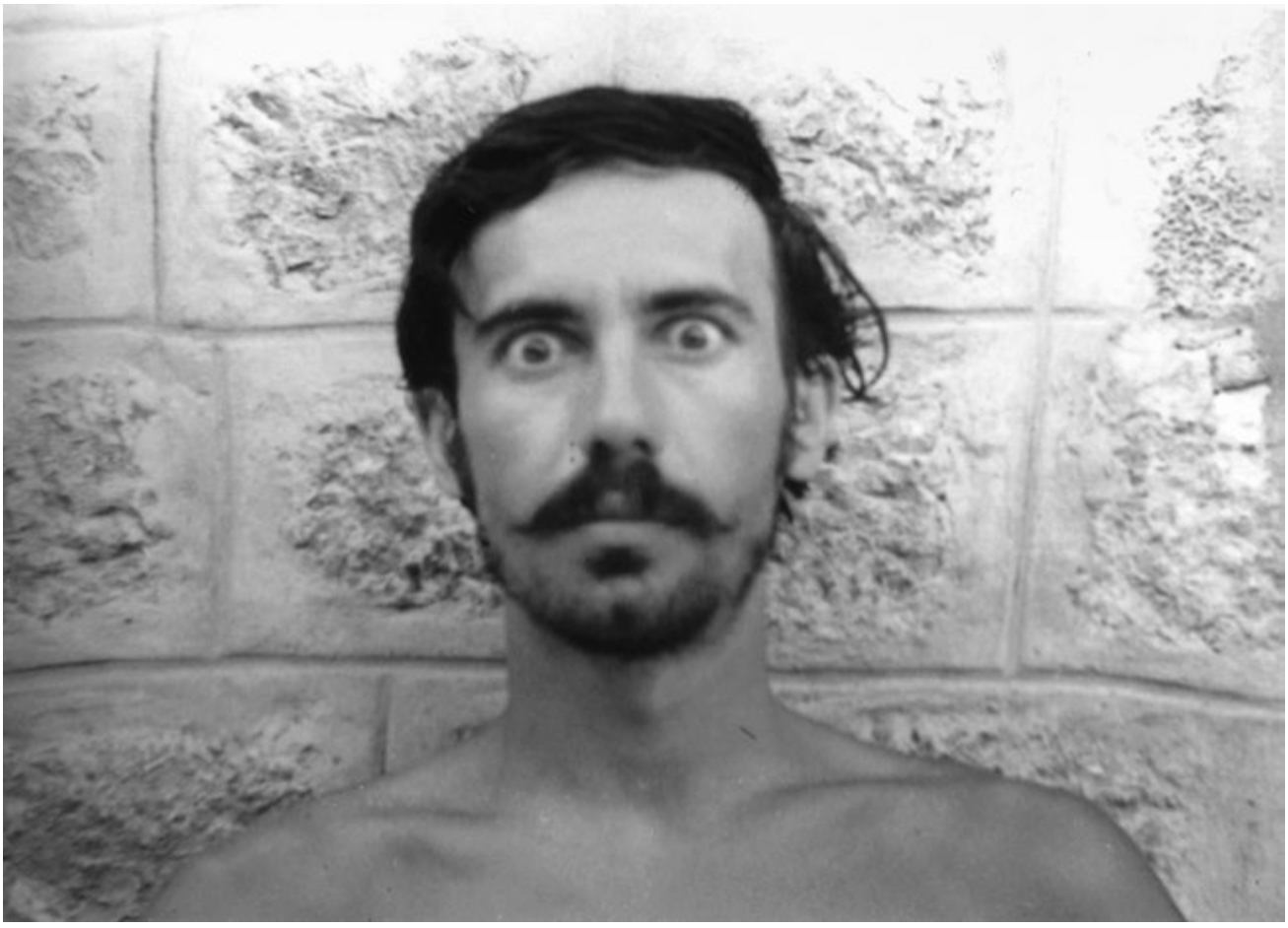
Dragan Pavlov
Adamova kruška / Adam's Pear (1961)



Dragan Pavlov
Spomenik / Monument (1959)



Dragan Pavlov
Posle brijanja / After Shaving (1965)



Dragan Pavlov
Vivan los peones (1965)



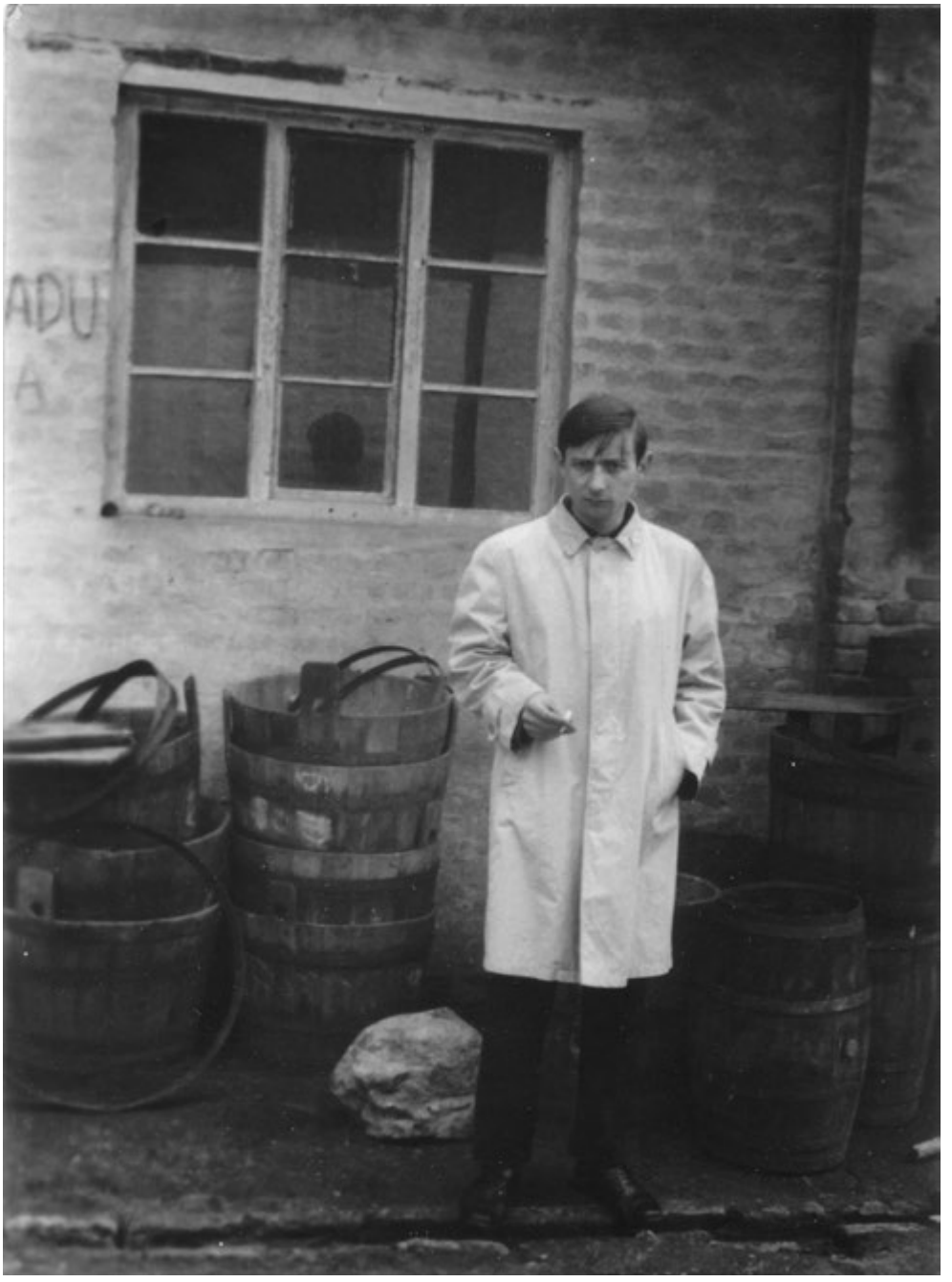
Dragan Pavlov
Kartanje na snegu / Playing Cards on The Snow (1962)



Dragan Pavlov
Sklek / Kneel (1960)



Bora Vitorac
Očepljen / Unblocked (1959)



Bora Vitorac
Šef magacina / Warehouse Chief (1963)



Dragan Pavlov
Reporter (1963)



Bora Vitorac
Rasplinut / Rambling (1958)







Bora Vitorac / Dragoljub Pavlov
Trka ježeva / Hedgehog Race (1959)
8 mm film









Trka ježeva

Ulična predstava, godina 1959.
Učesnici: Bora Vitorac, Dragoljub Pavlov i Ivo Fančević Fane

Sinopsis

Bora Vitorac, Dragan Pavlov i Ivo Fančević Fane odlučuju da u samom centru grada, na Bulevaru Mihaila Pupina, izvedu akciju „Trka ježeva". Sva trojica se stavljaju u takvu poziciju da formiraju oblik ježa, odnosno u četvoronožnu poziciju i kreću sa namerom da što pre pređu ulicu zaobilazeći bicikliste, tramvaje i ostale učesnike saobraćaja. Za prolaznike, predstava bi trebalo da izgleda kao trka i to jeste trka.

Mnogo godina kasnije, u svojoj zbirci pesama *Dunavska*, Dragoljub Pavlov je objavio pesmu „Trka ježeva", naknadno napisanu na osnovu uličnе akcije.

Trka ježeva

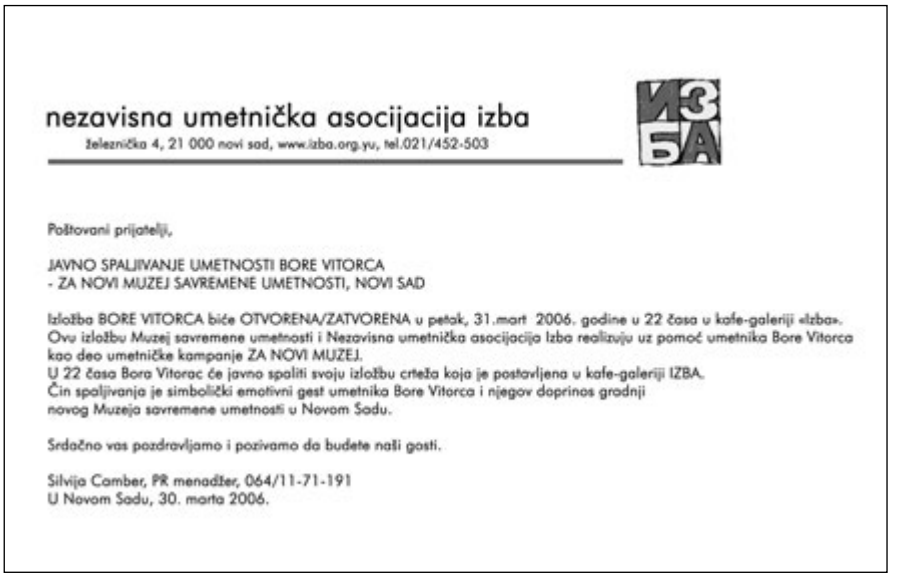
krenusmo silovito
četvoronoške
preko ulice pored vladičinog dvora
do cilja kod raletića
dugo sam vodio usredsređeno vešto
pazeći na tramvaj izbegavajući bicikliste
ali me prestižu pri kraju
i bora i fane
kada sam se sav zadihan uspravio
zastali prolaznici
gledali su nas zadivljeno
sa usporenim osmehom
gluvonemog filma

Dragan Pavlov

Napomena: Fotografski materijal ovog performansa je izgubljen. Ali, 2010. tokom snimanja dokumentarnog filma za RTS (Nenad Milošević, Redakcija za kulturu Televizije Beograd) rekonstruisana je akcija. Donosimo nekoliko frejmova iz tog dokumentarnog filma.

Spaljivanje crteža

Vikend za pamćenje Živka Grozdanića Gere
Kritički i angažovano



nezavisna umetnička asocijacija izba
železnička 4, 21 000 novi sad, www.izba.org.yu, tel.021/452-503

Poštovani prijatelji,

JAVNO SPALJIVANJE UMETNOSTI BORE VITORCA
- ZA NOVI MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, NOVI SAD

Izložba BORE VITORCA biće OTVORENA/ZATVORENA u petak, 31.mart 2006. godine u 22 časa u kafe-galeriji «Izba».
Ovu izložbu Muzej savremene umetnosti i Nezavisna umetnička asocijacija Izba realizuju uz pomoć umetnika Bore Vitorca
kao deo umetničke kampanje ZA NOVI MUZEJ.
U 22 časa Bora Vitorac će javno spaliti svoju izložbu crteža koja je postavljena u kafe-galeriji IZBA.
Čin spaljivanja je simbolički emotivni gest umetnika Bore Vitorca i njegov doprinos gradnji
novog Muzeja savremene umetnosti u Novom Sadu.

Srdačno vas pozdravljamo i pozivamo da budete naši gosti.

Silvija Camber, PR menadžer, 064/11-71-191
U Novom Sadu, 30. marta 2006.









Direktor Muzeja savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, Živko Grozdanić Gera, krajem prošle nedelje priredio je vikend za pamćenje. Prva u nizu akcija nazvana „Javno spaljivanje umetnosti Bore Vitorca" za novi muzej savremene umetnosti održana je u petak uveče u kafe-galeriji *Izba*.

Performans se sastojao u javnom paljenju crteža Bore Vitorca, čija je izložba takoreći ujedno bila i otvorena i zatvorena. Uz reči *„Kad nemamo muzej crteži nam ne trebaju!"* i *„Kad dobijemo muzej izložićemo urnu s pepelom!"*, Grozdanić je najavio da će se još nekoliko umetnika simbolički i emotivno pridružiti kampanji *Za novi muzej*.

I. B. (*Dnevnik*, 2006)



Bora Vitorac
Javno spaljivanje umetnosti Bore Vitorca / Public burning of Bora Vitorac's art (2006)
performans



Hronološki tok izložbenih aktivnosti

Bečej



Galerija gradskog pozorišta
Bečej, 2007.

Subotica

Dokumentarne fotografije ranih primera prakse inicijalnog performansa, izložene sada u galeriji Gradske biblioteke Subotice, prvi put su izložene u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu (5–15. maj 2007). U međuvremenu, ista postavka je bila prikazana u Bečeju.

Zašto takva izložba nije napravljena za proteklih pedeset godina? Pa, zato što urednik nijedne ustanove kulture nije bio Vujica Rešin Tucić ni pokojni Branko Andrić Andrla.

Ne samo u tišini nemuštih fotografija iz tog vremena (1957–1965), nešto se sačuvalo i uz podršku slobodnog umetnika, gospodina Zorana Pantelića iz kuda.org Novi Sad, i gospodina Živka Grozdanića, direktora MSUV-a iz Novog Sada, zahvaljujući tome ostvarena je ova izložba. Ipak, najveću podršku pružio nam je književnik V. R. Tucić svojim tekstom u katalogu izložbe.

Galerija gradske biblioteke
Subotica, 2007.

Izložene fotografije su dokumenti dešavanja (oneobičavanja) koje smo pre pedeset godina priređivali sebi i drugima. Sebi, kao pribežište slobode, gde smo grimasama i magijom umetnosti iskazali svoje pravo na drugost. Tako smo se sačuvali da ne iščeznemo u sebi jer najveća opasnost u svakom vremenu jeste iščezavanje u samome sebi.

Slučajnim gledaocima (zatečenim posmatračima) sve je to izgledalo pomalo besmisleno i smešno. Ipak, bio je šok. Pratili su a nisu znali šta radimo, neki su naslućivali, ali mi smo tu slobodu morali sebi priuštiti, prešli smo granicu sebe po cenu neshvatanja. Slučajno zatečene posmatrače i njihove reakcije nemamo zabeležene. Nije bilo mogućnosti a nisam ni siguran da bi oni na to pristali. Takvo je bilo vreme. Još nije bila stvorena ni iluzija slobode.

Dragan i ja smo se sreli još u detinjstvu. Obojicu su nas interesovale razne umetnosti i to je održalo naše druženje do danas. Potičemo iz običnih, materijalno skromnih porodica i nikada nismo uživali ničiju zaštitu ili materijalnu podršku. Sve vreme smo svesni da stvaramo na margini ali slobodni.

Promenu svesti ljudi od onog vremena do danas ja ne primećujem. Iscrpljujuća pasivnost instalira se sve čvršće i traje duže nego što traje.

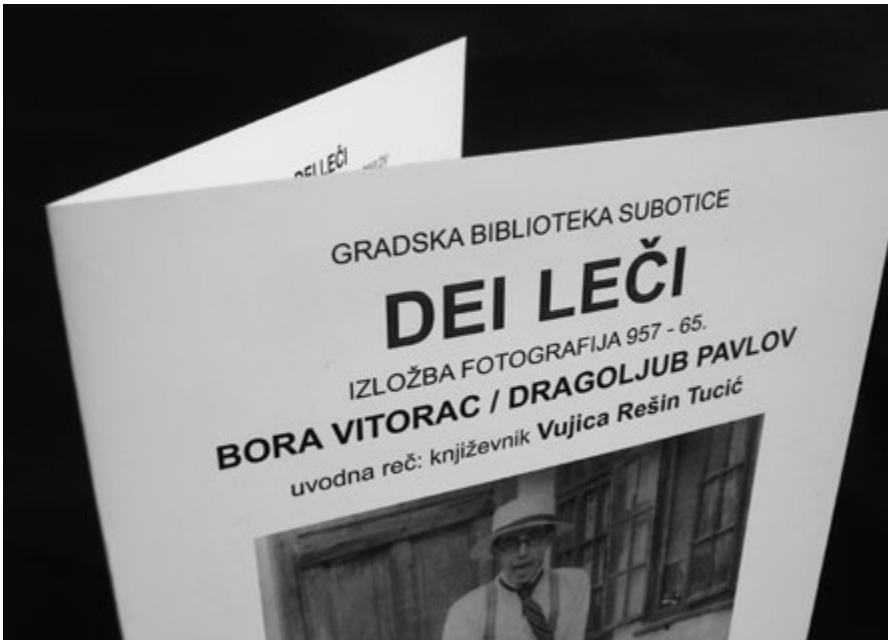
Reč Vujice Rešin Tucića na otvaranju izložbe *Dei leči* u Subotici

Molio bih vas da imate malo strpljenja za nas, jer mi smo ljudi koji imaju istoriju a sa ljudima koji imaju istoriju, morate imati strpljenja. Ova prostorija je za mene značajna, jer sam one 1995. godine, sada davne, sa mojim velikim prijateljem Slavkom Matkovićem, koji je tu radio u biblioteci, otvorio jednu izložbu mojih učenika. Oni su kasnije osnovali čuvenu grupu Magnet. To su oni moji učenici koji su u vreme velikih protesta u Beogradu imali dvanaestak uličnih akcija. To je jedna mlada grupa umetnika koju sam ja školovao kao pripadnik onoga što danas zovu neoavangarda i svakako kao legendarni osnivač grupe Boš+Boš, koju sam osnivao zajedno sa Balintom Sombatijem, Laslom Kerekešom i Katalin Ladik. Ova biblioteka je veoma važna za mene. Kada sam neku godinu ranije došao ovde, sve tražeći Slavka Matkovića, naišao na knjigu R. Bujaša *Sve bliže moru*, isto velikog pesnika, neobičnog čoveka, tako da mi je Subotica u jako lepom sećanju.

Dogodilo se večeras da treba da vam govorim o nečemu što se može shvatiti samo u kontekstu onog kako gledate na vreme. Osnovna stvar sa vremenom je vrlo zagonetna, a to je da se recimo mi možemo večeras upitati kada smo mi u stvari bili najmlađi a kada smo najstariji. U suštini, ovo dvoje junaka koje vidite ovde na ovim fotografijama, te fotografije vam u originalu idu otprilike od pet sa sedam santimetara ili od deset sa šest santimetara – to su sve ovako mali artefakti koje smo mi slučajno posle 54 godine pronašli. Radi se o tome da smo mi u stvari najmlađi danas. Svi smo najmlađi danas. Čovek u suštini raspolaže samo onim vremenom u kome se trenutno nalazi, najstariji smo bili onog momenta kada smo se rodili. A ovo što vi ovde gle-

date, to je nešto što sam ja nazvao *inicijalnim performansom*. To je nešto jako neobično i ja ne znam kada će ta činjenica ući u istoriju umetnosti na našem tlu ili u istoriju umetnosti u Evropi. Radi se o inicijalnom performansu, o nečemu što se pojavilo bar četiri godine pre nego što je Alen Kaprov promovisao hepening ili pre nego što je Jozef Bojs na sličan način kao Alen Kaprov promovisao hepening performans, odnosno ono što se danas stručno zove performans. Na tlu Vojvodine, u Novom Sadu, mi smo imali začetke performansa ali to se tada nije moglo znati šta je to, nije se znalo da je to nešto što će se u svetu tek pojaviti da bi kroz izvesne godine postalo javno poznato. Ja se iskreno nadam da ono što sada imamo ovde na zidu, ovo što deluje kao nekakva foto-arhiva, jesu dokumenti o prvim performansima kod nas. Ti mladi momci, koji su tada imali 16-17 godina pa se time bavili sve do 25-e, oni su bili svesni da to jeste neka umetnost, a dokaz da su oni bili svesni da je to umetnost, jeste to da su oni sve to dokumentovali. Znači, oni su to snimali, jer su bili svesni značaja, da to nije nešto bez veze, i da to nije to kad nam je došao uja iz Amerike pa smo se svi slikali zajedno – baba, deda, pradeda, unučući, pa da imamo uspomenu. Performans se pojavio kako bi se ona klasična vajarska i slikarska dela, koja su konačna, koja su završena i o kojima se nema šta pričati više a koja prenose od pokolenja do pokolenja iste poruke, obezvlastila.

Oni su u stvari hteli da obezvlaste tu dosadnu večnost jednog umetničkog dela. Zato su pravili svoje događaje. U tom smislu, performans i jeste događaj, znači radi se o tome da se ona klasična dela, ona mogu da se prenose sa pokolenja na pokolenje, javnost može uvek da bude u direktnom kontaktu sa delom, a performans se dogodi i to je to. Oni su hteli sopstvenom pokolenju da prenesu nešto, u vremenu kada je socrealizam carovao pedeset i neke godine, neku drugačiju poruku. Već kada su oni stasavali kao dečaci, mladići, momci, kao mladi ljudi, Staljin je još bio živ, razumete. Mislim da je to neverovatno, činjenica da moderne umetnosti nije bilo ni na vidiku, iako mi znamo da je pre prvog Svetskog rata postojala istorijska avangarda, iako mi znamo da nisu tikva bez korena i da to recimo može da se naslanja na nasleđe dadaizma ili, recimo ekspresionizma, kao začetka istorijske avangarde. Znači, oni su tada pokazali, kao mladi ljudi jednu svest da treba prenositi unutar svoje generacije određenu ideju drugosti, da pokažu da ne moraš biti u službi vlasti, da ne moraš biti u službi jednog koncepta umetnosti, da ne moraš biti poslušnik, već da možeš da imaš svoju ličnu slobodu što je tada bilo toliko retko, neobično i opasno da su oni bili nužno potpuna margina. Takođe, radi se o tome da oni nisu ni želeli da budu centar, oni su bili jedna potpuna margina i eto, gospodin Bog nas je pogledao, tako da smo mi u razgovoru, tu nedavno, zaključili da oni imaju taj neverovatni kapacitet. Onda je Bora Vitorac koji je agilniji od mene i Dragana Pavlova, našao neki smisao i uspostavio kontakt sa Muzejem savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu i onda je sa tih malih, požutelih, starih fotografija dobio ovakvu prezentaciju, ovu modernu instalaciju, kakvu vi sada ovde vidite. U svakom slučaju, budite sigurni, da verovatno i sada postoji neka mladost koja nešto radi i ja bih molio Boga da oni ne čekaju tako dugo. Jer, evo mi ovde prvi put stojimo posle 53 godine od nastanka ovih radova. A kako je došlo do toga. Mi smo bili prijatelji nekih sedamdesetih godina. Ja sam znao da su oni



tada nešto radili i još uvek su bili tu neki tragovi nekih filmova koje su oni tada snimali u Novom Sadu. Ja sam ih tada kao bećar, takozvani avangardni umetnik, i ne samo ja, u vreme kada je i nas vlast ganjala; mi smo na neki način dobili matricu na osnovu onoga što su oni ranije radili. Neke od tih fotografija su se pojavile u časopisu *Polja*. To je bila jedna spona, jer, u to vreme časopis *Polja* postaje veoma važan za promociju konceptualizma, savremene umetnosti, novosadske, jugoslovenske i svetske umetničke scene. Oni koji to znaju, znaće koliko je značajan bio konceptualizam, čuveni konceptualizam novosadski, koji je takođe korespondirao sa konceptualizmom u svetu u isto vreme kada je Jozef Bojs promovisao tu ideju umetnost kao umetnost, umetnost kao ideja kao ideja. Znači u isto vreme je bilo u Novom Sadu gde se pojavila jedna grupa koja se zvala E KÔD i još neki individualci. To je bilo nekakvo čudo. Da to čudo nije bilo tikva bez korena, govori i ova današnja izložba. Tako da ako vas neko pita, ako nekuda odete, možete slobodno da kažete, mi smo imali taj vaš performans koji je sad širom sveta popularan, pedesetih godina, a ovo su dva genijalca koja su to radila. Oni su u suštini iz ovoga, kasnije, prebacili svoje konkretno delovanje na metafizičko polje jezika i postigli nešto izuzetno.

U njihovoj poeziji Vojvodina se nalazi u tako neobičnim oblicima, posebno kod Dragana Pavlova, kao neka posebna vrsta metafizike metafizike. Ali i Bora Vitorac ima tu vrstu metafizike u svom radu. Njihova poezija je krajnje neobična, pa vam mogu reći, ako vas bude zanimalo, kako su oni iz ovog prešli u ono a iz onog u ovo itd.

Ovime proglašavam izložbu otvorenom.

Tumači neprolaznosti

Mali esej o izložbi fotografija Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova

Fotografije Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova koje gledate, istovremeno vas posmatraju i neprolaznošću svojih ekspresija bude u vama nepristajanje na uobičajeni kodeks mišljenja i ponašanja; pravo da budete drugačiji i to ispoljite ponašanjem i stvaralaštvom.

Vitorac i Pavlov to su i učinili šezdesetih godina prošlog veka. Ne pristajući da im ondašnji vlastodršci uniformišu duh i dušu. I, što je još mnogo važnije, odbili su da budu čak i takozvani „dozirani disidenti", koje svi vlastodršci tako rado „proizvode" samo da bi pokazali svom narodu i svetu, da njihovi sistemi vlasti nisu totalitarni, jer dozvoljavaju različitost mišljenja, ponašanja i stvaralaštva.

Kroz humor, ponekad mladićki inatan, nekad opor i ironičan, do blage satire (performans „trka ježeva", kada su se autori četvoronoške trkali iz Dunavske, preko tramvajske pruge, koja je prolazila kroz Zmaj Jovinu ulicu, i danas bi bio aktualan i izazvao veliku pažnju javnosti), autori su ostvarili svoje pravo na posebnost i nepristajanje na društveno uobičajeno i dozvoljeno ponašanje socijalističkih građana i umetničko stvaralaštvo.

Istovremeno, što je značajnije, obojica su svojim fotografijama naterali vreme da promeni svoj praiskonski, dijalektički tok ka budućnosti i počne da se kreće unazad! Sve dok ne pređe u sopstvenu metaforu metafizike! Zbunjeno do superlativa i uplašeno, ono guta svoje filozofske odrednice: prošlost, sadašnjost i budućnost koje su mu ljudi dali i postaje integralno!

Istovremeno, vreme ostaje bez svog, na svetu najmoćnijeg oružja: prolaznosti, kojim je, odvajkada, gospodarilo ljudima! I sve postaje sadašnjost, izvan prostora i godišnjih doba!

Tako su, istinski, mali disidenti duha, Vitorac i Pavlov, postali TUMAČI NEPROLAZNOSTI! I smrt ljudi i gradova prestajala je da postoji i postala samo ILUZIJA VELIKOG NESTAJANJA. Da nije tako ne bismo u svesti imali pojam BESMRTNOST I NEMIR NADE!

I to se, kao čudesni crno-beli večni sfumato, pojavljuje iz fotografije dvojice autora ...!

Stevan Vukajlović
Subotica, maj 2007.

Klovn

sviram u ksilofon
svojih zuba

isto kao koleman hokins
popljunem dva prsta
cimnem levo
i zategnem desno uvo
onda pružim levu ruku
i levu stranu
i kobajagi gitara

Bora Vitorac

Bora Vitorac je pesmu „Klovn" izveo kao neku vrstu performansa na otvaranju izložbe u Subotici, 26. novembra 2007, nakon izlaganja Vujice Rešin Tucića.

magijom umetnosti iskazali svoje pravo na drugost. Tako smo se sačuvali da ne iščeznemo u sebi jer najveća opasnost u svakom vremenu je iščezavanje u samom sebi.

Slučajnim gledaocima (zatečenim posmatračima) sve je to ~~izgledalo pomalo besmisleno~~ i smešno. Ipak bio je šok . Pratili su, a nisu znali šta radimo, neki su naslućivali, ali mi smo tu slobodu morali sebi priuštiti, prešli smo granicu sebe po cenu neshvatanja. Slučajno zatečene posmatrače i njihove reakcije nemamo zabeležene. ~~Nije bilo mogućnosti a nisam siguran ni da bi oni na to pristali.~~ Takvo je bilo vreme. Još nije bila stvorena ni iluzija slobode.

Dragan i ja smo se sreli još u detinjstvu. Obojicu su nas interesovale razne umetnosti i to je održalo naše druženje do danas. Potičemo iz običnih, materijalno skromnih porodica i nikada nismo uživali ničiju zaštitu ili materijalnu podršku. Sve vreme smo svesni da stvaramo na margini ali slobodni.

Promenu svesti ljudi do ovih dana, ja ne primećujem. Iscrpljujuća pasivnost se instalira sve čvršće i traje ~~duže nego što traje~~.

performans

treperim dok pišam
po opalom lišću

ulicom prolaze
psi lutalice
traže se u mraku
oni su dobri
crkavaju gladni
i ukočeni od smeha

nisam ja madjioničar
nisam ni političar
od popišanog lišća
nisu postale ribe
da se psi nahrane

Kula, 8. april 2008.

Bora Vitorac

Igračka

Osvald imaše
damu koja
u nogu svira
sama bez sebe
noću se trese
i politira

Dragoljub Pavlov

Zrenjanin

Vitorac i Pavlov: Oneobičavanje i anticipacija
Inicijalni performans u Novom Sadu (1957–1965)

Savremena galerija Zrenjanin, 2009.



Kada je pre dve godine izložbom Dei leči u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine (maj, 2007) u Novom Sadu, premijerno prikazan korpus dokumentarnih fotografija o umetničkim akcijama Bore Vitorca i Dragana Pavlova nastalih pre više od pedeset godina – izgledalo je kao da se „gospodin slučaj" umešao u sudbinske puteve dvojice umetnika i čitave novije istorije vojvođanske umetnosti. Jer, pune 53 godine u ovdašnjoj umetnosti nije se znalo za njihove aktivnosti: umetničke akcije, performanse, fotografije, filmove... No, ubrzo se pokazalo da se radi o jednoj zanimljivoj epizodi alternativne umetnosti u vremenima u kojima su vladala nekakva drugačija „pravila", o epizodi koja, iz današnje perspektive i uz obezbeđenu vremensku distancu, dobija neki svoj puni smisao diskretno upotpunjujući ukupna zbivanja umetnosti druge polovine dvadesetog veka.

Vitorac vlastitu i Pavlovljevu aktivnost precizno označava „oneobičavanjem, koje smo priređivali kao pribežište slobode, gde smo grimasama i magijom umetnosti iskazali svoje pravo na drugost i sačuvali se da ne iščeznemo u sebi"... Ne treba zaboraviti, sve se to dešavalo krajem pedesetih i tokom prve polovine šezdesetih godina proteklog veka. To je doba kada još uvek traje

Tekst objavljen kao predgovor kataloga izložbe Dei leči 2009. godine u zrenjaninskoj Savremenoj galeriji.

eho socrealističkih kritika i uticaja; to je vreme kada Tito u svom Splitskom govoru (1962) kritikuje ideje i zbivanja u savremenoj umetnosti... Istovremeno, to je doba kada se umetnici polako približavaju vlastitim idealima slobode, principima autentične pikturalnosti; kada streme modernizmu a dospevaju u okrilje tzv. „socijalističkog estetizma" i „socijalističkog modernizma" kojima se samo potvrdilo da sklop odnosa umetnost-kultura-ideologija-politika nije nestao nego da se transformisao u novo fenomenološko stanje i relacije... U tom i takvom okružju Vitorac i Pavlov se bave nečim što je, u umetničkom smislu dijametralno suprotno onovremenom stanju umetnosti u nas a što je neočekivano blisko potonjem konceptu „umetnosti ponašanja", nečim što je srodno ovovremenskom performansu, konačno: onim nastojanjima koja se najpreciznije objašnjavaju Bojsovom jednačinom „umetnost = život"... Danas, kada je, konačno i na sreću, takva aktivnost dvojice tada mladih umetnika „evidentirana" i prezentovana, više nije prevashodno važno u kojoj meri je njihovo delovanje bilo svesno i artistički kultivisano, koliko je ono bilo intuitivna reakcija ili istinski umetnički odgovor socijalno-kulturno-umetničkom miljeu tih poznih pedesetih i ranih šezdesetih godina prošlog stoleća... Važno je da se njihova aktivnost odista desila i odigrala. A Bora Vitorac i Dragan Pavlov su svoje performanse izvodili spontano, iz vlastite unutrašnje potrebe. Vujica Rešin Tucić je njihove performanse nazvao „inicijalnim". No, njihova umetnička pojava je zasebna, izolovana, oni se nisu afirmisali kao umetnici koji su kontekstno relevantno delovali. Tokom delatnosti ovaj čudni umetnički par zasigurno nije „povukao" za sobom druge umetnike, niti su bilo kome baš njihova ostvarenja bila neka vrsta „uzora". Dakle, danas je neprecizno reći da su ovi performansi bili inicijalni, pogotovo potonjim dešavanjima u umetnosti ali je, isto tako, sasvim moguće konstatovati da se radi o ranim umetničkim akcijama zbog kojih sva potonja umetnička zbivanja iz sedamdesetih godina dvadesetog veka u vojvođanskom umetničkom prostoru (nova umetnička praksa, konceptualizam) odista imaju inicijaciju, poreklo i koren.



Pisac ovih redova se zalaže za naziv „intuitivni performans", jer se radi o predstavama koje nisu imale unapred osmišljen umetnički koncept. Intuicija je dvojicu mladih umetnika dovela do nečega što je, tih poznih pedesetih i ranih šezdesetih godina proteklog stoleća, bila tek akcija oneobičavanja vlastitog ponašanja – kao svesnog postupka i izraza bunta protiv tadašnjeg socijalno-kulturno-umetničkog konteksta. Osim toga, nije nevažno konstatovati da je njihovo delovanje u tadašnjem vojvođanskom umetničkom prostoru jedinstveno po svom izrazito urbanom, novom univerzalnom gradskom senzibilitetu – oštro suprotstavljenom tadašnjem naglašenom pejzažističkom i „agrarnom" karakteru slikarstva kojim se, između ostalog, dokazivala lokalna „ukorenjenost" i pripadnost ravničarskom podneblju...

A da intuicija nije bila jedina karakteristika (umetničkog) delovanja Bore Vitorca i Dragana Pavlova, uverava nas njihova potreba da svoje akcije, svoj izgled, svoje „grimase", svoje ponašanje, svoju drugost snime, fotografišu, dokumentuju, da sve to vizuelno konstituišu i kultivišu. Ta današnja artefakta su u vreme svog nastajanja bila izraz svojevrsnog (samo)uverenja dvojice mladih ljudi da nisu podržavalački deo jednog unisonog sistema. Kako konstatuje već pomenuti Vujica Rešin Tucić, *„oni su tada pokazali svest da treba prenositi unutar svoje generacije određenu ideju drugosti, nastojali su da pokažu da ne moraš biti u službi vlasti, da ne moraš biti u službi jednog koncepta umetnosti, da ne moraš biti poslušnik, već da možeš imati svoju ličnu slobodu – što je tada bilo i neobično, i opasno..."*

Čini se da se ta njihova stvaralačka sloboda, o kojoj kao tadašnjoj vlastitoj želji svedoči Vitorac a koju im „priznaje" Tucić, još jasnije očituje u nekoliko metara njihovih igrano-dokumentarnih filmova u kojima se mladi stvaraoci poigravaju i sadržajem i formom, gde bezobzirno i izrugivački zalaze u svojevrsne „citate" velikih primera iz istorije kinematografije i ironično relativizuju primarna načela filmskih aspekata... Zato „Čarlijade" i „Protrčavanja" recimo, jesu ostvarenja u kojima postoji eklekticistička zbijenost naknadnog „prepoznavanja" i reintepretiranja čaplinovskih sekvenci, ali i uzbuđujuće slutnje nekakvih, recimo, vorholovskih konceptualnih ili žilnikovskih primarno filmskih prizora i atmosfera...

Tiha višedecenijska umetnička egzistencija dvojice autentičnih umetničkih marginalaca trajala je na isti onaj način kako je i nastajala – spontano, bez pretenzija, bez potrebe za javnom afirmacijom. Zahvaljujući nekim drugim poslenicima aktuelne umetničke scene dokumentacija o davno realizovanim performansima i akcijama je izašla na videlo. Tako se, nekako iznenada, pojavila potreba za svojevrsnim „ozvaničenjem" njihovih umetničkih ostvarenja i dosega. Jer, kao što je u ovom osvrtu rečeno: Vitorac i Pavlov nisu sredinom prošlog veka svesno stvarali umetničko delo, nego je iz njihove potrebe za sveukupnom slobodom ličnosti nastalo nešto što se iz naše današnje pozicije, razume kao delo koje je svojevrsna intuitivna anticipacija nekih potonjih zbivanja u bitnom, čak avangardnom trenutku vojvođanske umetnosti tokom sedamdesetih godina druge polovine proteklog stoleća. Isto tako, u specifičnom okruženju karakterističnom za filozofiju i stvarnost neposredno posle socijalističkog realizma, Bora Vitorac i Dragan Pavlov se ponašaju kao



Nenad Milošević, autor dokumentarnog filma o Bori Vitorcu i Dragoljubu Pavlovu, na otvaranju izložbe u Zrenjaninu.



multimedijalni umetnici koji se bave performansom, fotografijom, filmom – nagoveštavajući, čak precizno anticipirajući, ponašanje umetnika u jednom drugačijem dobu, u našem vremenu razvijenih vizuelnih komunikacija, u vremenu koje Porempski čak naziva „ikonosferom" a u kojem umetniku nije lako da ostvari vlastiti etički i estetski integritet i personalnost...

U svakom slučaju ova izložba svojom iznenadnom pojavom nameće mnoštvo mogućih rasprava, proveravanja i preispitivanja u domenu vojvođanske istorije umetnosti. Istovremeno, ona ukazuje na večitu validnost želja umetnika da se prevaziđe stanje sveta i vremena u kome živimo. Tačnije, oneobičavanja i anticipacija Bore Vitorca i Dragana Pavlova su tu da nas podsete i upute na večitu potrebu traganja za smislom.

Sava Stepanov
3. februar 2009.

Beograd



Galerija REMONT, 2010.



Saša Janjić, urednik galerije Remont, govori o izložbi Dei leči

Niš



Galerija savremene likovne umetnosti, 2010.



Otvaranje izložbe u Nišu: Bora Vitorac, Luka Salapura i Dragoljub Pavlov

Cetinje

Galerija 42, galerija Likovne akademije, 2012.

O rodonačelnicima akcionizma i performansa koji su jasno ukazali na pravac kretanja savremene umetnosti

Kada se na jednoj umetničkoj sceni, iznenada ili ne, identifikuje umetnička pojava koja se desila pre gotovo više od pola veka i kada takva pojava izazove pažnju i stručnjaka i šireg auditorijuma, a zatim i značajno interesovanje profesionalaca u inostranstvu, onda se može govoriti o dve stvari. Prvo, da je konačno zadovoljena pravda prema autorima u društvu koje je sa političkim promenama (možda) ponovo počelo da razvija svest o istorijskom nasleđu i potrebu za istraživanjem zanemarenih i zaturenih, a veoma specifičnih umetničkih praksi, i drugo, da umetnička scena (možda) ima mogućnosti za ozdravljenjem jer je smogla snage da se, bez kompleksa ili velikih problema, bavi istraživanjem i reafirmisanjem praksi koje je umetnički sistem u prethodnim režimima potpuno zanemario.

Ali, dodajući kao upozorenje, skeptično možda, želim da ukažem i na ne baš izvesne perspektive umetnosti u društvu koje nema previše vremena, volje i sredstava za istraživanje svojih fundamentalnih resursa. Jer, potrebno je konstatovati – otkriće umetničkog delovanja Bore Vitorca i Dragana Pavlova nije došlo od strane institucija kao posledica dugotrajnog i temeljnog kustoskog istraživanja već su se umetnici, prijatelji i kolege, a pre svih Vujica Rešin Tucić, Slobodan Tišma i Zoran Pantelić angažovali da iz današnjeg ugla sagledaju njihovu delatnost, a zatim su uložili ozbiljan napor da je osvetle kako bi i u javnosti bila vidljiva. To znači da ovi umetnici nisu bili potpuno nepoznati već da nisu postojali mehanizmi i volja da se do njih dopre sa platformi institucionalnih programa, pa je pomoć drugih umetnika, kao konsultantskih autoriteta bila i neophodna i, eto, izuzetno korisna. Muzej savremene umetnosti Vojvodine kao zvanična institucija za istraživanje umetnosti samo je obavio promociju 2007. godine štampajući skromnu publikaciju, srećom, sa značajnim tekstom gospodina Tucića gde su identifikovani najvažniji simptomi ove umetnosti – inicijalni performans, akcionizam, nezavisnost i kontemplativnost. Fundamentalni značaj ovog teksta jeste u tome što je Vujica, kao kolega, pesnik i akcionista, markirao pozicije umetnika u društvu i sistemu umetnosti i definisao taj posebni ambijent unutar socijalizma koji su baš oni svojim radom učinili bitno različitim od svega drugog što se u okruženju dešavalo. Vujica je time predložio određenu platformu sa koje se delovanje ovih umetnika može jasnije razumeti. Kao svedok koji je upoznat sa senzibilitetom vremena u kome su se dešavale aktivnosti grupe Dei leči, ali i kao član jedne druge akcionističke grupe koja je delovala desetak godina nakon Pavlova i Vitorca, osećam se obaveznim da platformu prvih akcija/hepeninga i performansa razmotrim u kontekstu istorije umetnosti i dopunim nekim novim saznanjima u tretmanu dokumentacije i statusa dokumenata koji su

Prva varijanta ovog teksta objavljena je kao predgovor kataloga za izložbu u Nišu a nešto proširena varijanta objavljena je kao predgovor kataloga za izložbu u Galeriji 42 FLU-a Cetinje, 2012. godine; ovo je verzija objavljena u katalogu Galerije 42.

posledica delovanja u ograničenom vremenskom sledu. Uzimajući u obzir i ono što je Vujica Tucić pisao i govorio a posmatrano iz ugla savremenih saznanja, odredio bih tri pozicije koje su relevantne za ovaj rad i njegovo razumevanje. Prva od tih pozicija tiče se prepoznavanja karaktera vremena i ambijenta umetnosti i društva u kome su ta dela nastala. Druga pozicija referira na profil i status njihove umetnosti unutar komplikovanog koordinantnog sistema umetnosti, dok se treća pozicija bavi tumačenjem statusa medija u kome su akcije zabeležene.

Pedesete i šezdesete godine u tadašnjoj SFRJ predstavljaju vreme kontroverzi: sa jedne strane politička liberalizacija nakon razlaza sa Sovjetima, uvođenje jedinstvenog samoupravnog socijalizma, ubrzanje ekonomskog razvoja nakon prve faze obnove i snažan kulturni polet obeležen mnoštvom izuzetnih međunarodnih programa obećavaju perspektivno civilno društvo. Ali, sa druge strane, to je vreme represije i Golog otoka, centralizma, kontrole civilnog stanovništva i odsustva demokratije u standardnim građanskim praksama i procedurama. Osim sporta, ako zanemarimo cirkus kao sporadičnu atrakciju, korzo, zimski bioskopi i letnja kupališta bili su jedine institucije masovne zabave. Paradoksalno za socijalističke uslove, zvanična umetnost je bila ozbiljna i salonska, ali još uvek utegnuta u šinjel socrealističke discipline. Umetnici više nisu morali da slikaju po diktatu, ali nisu mogli ni da razvijaju slobodnije ponašanje koje je, govoreći o duhu vremena, već uveliko prisutno kao označitelj modernosti jedne scene. Umetnički sistem je bio dovoljno rigidan da bi prihvatio ekstravagantnost avangardizma pa se realizovao samo kroz troslojni akademizam, slika–skulptura–grafika, zatvoren za sve druge forme stvaranja. Ipak, već tada su postojala neka područja gde su se mogle razvijati slobodnije umetničke prakse, ali to su bila područja izvan sistema umetnosti, područja duboke privatnosti ili pak utopljenosti u masovnu anonimnost.



Vreme u kome su Vitorac i Pavlov izvodili svoje prve akcije bilo je vreme siromaštva i naglog osiromašenja, poverenja unutar malih zbijenih zajednica, anonimnosti i buđenja svesti o individualnim vrednostima i potrebama. U tom vremenu već su se počele javljati ili su bile zapažene određene prakse na ivici društva gde stroga kontrola nije dopirala. Te prakse su pokrivale veoma široki raspon fenomena; od cirkusa, vašara i mečkarenja, mangupskih i polukriminalnih grupa koje su krale kako nedozrelo voće sa drveća tako i bicikle sa ulica (što će biti tema pojedinih umetničkih disciplina u slobodnijim društvima, recimo Pjera Paola Pazolinija); lokalnih-idola-ekscentrika (bilderi, snagatori, mađioničari, ekstrasensi, pseudonaučnici), pa sve do malih disidenata, pesnika i nezavisnih, samoniklih umetnika. Za sve marginalne grupe, a naročito za autohtone umetnike koji su delovali izvan sistema umetnosti margina je bila egzistencijalni milje i autentična podloga u koju su oni upisivali svoja znanja i ludičke kreacije po čemu su se razlikovali od običnih prestupnika i mangupa. Sa pozicija aktuelnih tumačenja istorije umetnosti i naknadno stvorenih teorijskih platformi, Vitorac i Pavlov su svakako bili prestupnici. Fotografija, kao moćno sredstvo identifikacije, retrospektivno će to pokazati i dokazati. Takođe, fotografija će ukazati na fenomen rečnih kupališta kao mesta na kojima se odvija neka vrsta alternativne i performativne umetničke scene u prostoru između rekreacije i individualne kreacije. Tako se otvoreni prostori letnjih ili zimskih plaža pojavljuju kao ambijent realizacije dela kako kod ovih umetnika tako i kod Vladana Radovanovića čiji rad nastaje u sličnim ambijentima nekako u isto vreme stotinak kilometara dalje.



Bora Vitorac i Dragan Pavlov po senzibilitetu, energiji i humornom otklonu od smrtne ozbiljnosti oficijelne umetnosti a nedvosmisleno i politike, svakako su autohtoni umetnici skloni avangardnim postupcima, a nemogućnost razvijanja umetničke prakse uz znanje i pažnju profesionalne kritike i teorije koja bi ih umrežila u sistem umetnosti, odnosno uvela u svet profesionalnih časopisa, galerija i muzeja oterala ih je u anonimnost dugu pedeset godina. Zato se njihovo delo u punom značenju konstituiše u javnosti tek sada. Pred očima javnosti oni su bili ekscentrici, čudaci, mangupi ili mitske figure, već po potrebi i uglu gledanja, a ne umetnici. Za stručnu javnost nisu ni postojali ali su oni sami, očigledno, znali vrednost svoga rada i zbog toga je sačuvan korpus dokumenata i artefakata. Ruku na srce, i svi drugi umetnici koji su stalno ili povremeno imali sklonost ka avangardizmu doživeli su sličnu sudbinu. Avangarda društva, kako se političko vođstvo često samodefinisalo, nije ostavljala prostora za druge avangarde. Zato su Vitorac i Pavlov svoju umetnost izražavali sa potpuno nezavisnih i vaninstitucionalnih pozicija kao akt transgresije u odnosu na, već tada, kompromitovan društveni i kulturni sistem. Njihovo se delovanje pojavljuje kao čin slobode suprotstavljen tromim, dosadnim i krajnje birokratizovanim mehanizmima ponašanja, u društvu i umetnosti, kako bi se apsurdnim, neočekivanim i neuklopljivim akcijama bar na trenutak debalansirao pravac rigidne stvarnosti. Svi oni koji su pedesetih i šezdesetih godina hteli da misle svojom glavom morali su da konstituišu identitet u suprotnosti sa zvaničnim samoupravnim, socrealističkim ili nekim drugim identitetima koje su država ili stvarnost, svejedno, proizvodili i pokušavali da nametnu. Iz te potrage za identitetima proizašla

je potreba i hrabrost da se putem specifičnih umetničkih akcija osvoje lične, građanske i umetničke slobode. Posmatrano iz ugla istorije umetnosti, radovi ovih autora su, uz Vladana Radovanovića koji je delovao u Beogradu, nesporno najraniji primeri svesnog akcionizma u regionalnim okvirima a, rekao bih da se i u kontekstu međunarodne scene mogu svrstati u pionirske primere one vrste umetničkog delovanja koje se izražavalo putem gesta, akcije, hepeninga i performansa. Neko će svakako postaviti pitanje šta je zapravo to njihovo delovanje: gest, akcija, hepening ili performans, odnosno inicijalni performans kako ga je sa svešću o istorijskim tokovima nazvao gospodin Tucić? Da bismo odgovorili na ovo pitanje verovatno bi bilo potrebno pozvati se na niz primera iz teorije, istorije umetnosti i genealogije umetničke prakse no, s obzirom na to da se u njihovim radovima mogu identifikovati elementi svih ovih označitelja – gestualnost, akcionizam i planiranje s jedne strane, te spontanost i otvorenost, s druge strane, rad sa telom u realnom vremenu kao performans, foto-performans, živa skulptura ili živa slika sa druge strane, a zatim i jasna leksika konceptualne umetnosti, možda je u ovom trenutku najbitnije ukazati na činjenicu da su sve aktivnosti grupe Pavlov–Vitorac projektovane i svesno i spontano sa jasnim smislom i porukama, mada nesporno i ludički ekscentrične. Ovaj zaključak se može izvesti na osnovu obimnog fotografskog i filmskog materijala koji pokazuje da su autori imali jasne programe rada te da su bili svesni svog delovanja u vremenskom sledu, odnosno da njihovo umetničko delovanje, kao netipično i neakademsko ne proizvodi trajne materijalne posledice, ostatke – artefakte, već da je potrebno izvršiti transfer energije i svih aktivnih potencijala rada u medije koji imaju tu osobinu da ih sačuvaju i dalje emituju.

Vitorac i Pavlov nisu mogli da deluju kontinuirano jer to nije bilo ni moguće niti imanentno akcionizmu, ali energija koju su u kratkom vremenu utisnuli u scenu traje i danas i što vreme više odmiče jasniji je doprinos ovih autora savremenoj umetnosti. Njihov poseban značaj je što su započeli specifične oblike umetničkih delovanja u realnom vremenu kao njihovi rodonačelnici trasirajući put savremene umetnosti čija se reprezentacija odvija kroz akciju, performans i hibridna svojstva dokumentarizma. Stoga je na ovom mestu potrebno razmotriti i pitanje statusa medija kao nosioca zapisa, kako generalno tako i u delu ovih autora.

Gotovo je opšte mesto donedavnih laičkih, pa čak i stručnih sagledavanja statusa umetničkog dela u vremenu postobjektne umetnosti da se fotografije hepeninga, akcija i performansa i sl. smatraju dokumentima i da se gotovo isključivo u takvom kontekstu izlažu, posmatraju i analiziraju. Ovakvo stanovište proizašlo je iz objektivno nematerijalne prirode umetničkog dela koje postoji samo u kratkom vremenskom intervalu kao pokretna vizuelna činjenica dok iza sebe ostavlja samo zapise u drugim medijima kao sekundarne platforme „originalnog", neponovljivog umetničkog dela. U formalnom smislu, sve sekundarne medijske zabeleške neponovljivog umetničkog dela koje se odvija u vremensko/prostornom sledu jesu dokumenti.



Međutim, odnos prema dokumentu, generalno prema zapisima, beleškama, arhivama i artefaktima medijskog karaktera znatno se promenio tokom poslednjih četrdesetak godina a naročito u poslednje dve decenije. Prvo je otkrivena važnost svih artefaktnih posledica nematerijalnih umetničkih aktivnosti s obzirom na njihovu istorijsku nezaobilaznost, a zatim je otkrivanjem njenih hibridnih svojstava otkriven i potencijal dokumenta da kvalitetno i kreativno postoji kao samo umetničko delo. Ako se uzme u obzir da ono što su autori radili ispred kamere jeste umetnička aktivnost nakon koje ne ostaje nikakav materijalni trag, artefakt, onda se mediju koji ima tu sposobnost da prenese sve elemente aktivnosti autora u sledu vremena a time i kreativni potencijal mora priznati status artefakta, odnosno umetničkog dela. Međutim, neprincipijelno i neekonomično a i nelegitimno bi bilo proglasiti sve medijske zapise artefaktima, odnosno umesto dokumentarnog dodeliti im status umetničkog dela. Tu se sada ponovo pojavljuje umetnik koji određuje propozicije kojima jedan komad ili set dokumentarnih zapisa, u svojstvu originala, reprezentuju umetničko delovanje i dobijaju status umetničkog dela. Određivanjem jednog ili seta dokumenata kao originalnog „zastupnika" umetnik konstituiše svoj rad u transponovanom mediju i kroz takav proces mu omogućava dalji život u svetu umetnosti. Očigledno je da su Pavlov i Vitorac imali jasnu svest o svom umetničkom delovanju. Oni su angažovali fotografe i snimatelje, ili su sami bili fotografi i snimatelji, da bi zabeležili istorijske činjenice – autorski čin izvođenja akcije ili performansa. Sami su koristili fotografiju radi kompletiranja umetničkog procesa i baš to ih izdvaja od onih autora koji su slične akcije izvodili bez svesti o finalnoj fazi rada. Jer, za ovu vrstu umetnosti medijsko konstituisanje dela je finalna faza rada. Bez te svesti u trenutku nastanka dela njihov rad bi bio samo mitsko polje savremene umetnosti transponovano u istoriji umetnosti na epski način. Međutim, zahvaljujući toj svesti mi danas, potpuno suprotno,

imamo pred sobom izuzetne primere umetničkog delovanja koji ove autore svrstavaju u vrh najranijih medijskih i performerskih produkcija bez kojih bi savremena istorija umetnosti bila lišena prvih primera promene paradigme.

A kada smo već kod promene paradigme možda bi trebalo ukazati i na poetske specifičnosti i značenja samih radova, odnosno odrediti inovativno polje u koje su Vitorac i Pavlov tako rano kročili.

Jasno je da tadašnja kritika nije mogla precizno pročitati ni senzibilitet a ni druge aspekte njihovog rada u vremenu nastanka iz prostog razloga što tadašnja kritika opsednuta aktuelnim zapletom na kraju moderne – modalitetima ispoljavanja apstraktnih diskurziva u slikarstvu i skulpturi, nije imala pojmovni aparat da percipira a zatim i da dešifruje karakter njihovog rada. Tek kada su početkom i sredinom sedamdesetih u pojmovnik istorije umetnosti ušli termini poput hepeninga, akcije, performansa, a zatim i teorijska platforma kojom se objašnjavao smisao ovih pojmova, onda je bilo moguće retrospektivno utvrditi i karakter i doprinose njihovih dela.

Ako bismo želeli da utvrdimo početne pozicija pa i namere ove umetnosti njihovi razlozi bi se mogli činiti trivijalnim. I sami autori govore o tome da su polazeći od humornosti nemih filmova i zamrznutog gega Bastera Kitona želeli da proizvode lokalne atrakcije, da zabave i animiraju. Ali oni su fenomen filmske atrakcije manipulisali, vratili ga u sam život, u njega ubacili sopstveni program i izvodili ga za publiku i foto-aparat i time pokrenuli umetnički proces. U tom procesu nastali su radovi koji se mogu istovremeno označiti kao proširenо polje filma ali i kao proširenо polje umetnosti. Ali, kako oni po vokaciji nisu dolazili sa likovne akademije poput Gilberta i Džordža koji su



Šetnja kroz galeriju

polje proširene skulpture proizvodili da bi napravili otklon od tradicionalnog skulptorskog postupka, za Vitorca i Pavlova se može reći da su radili u proširenom polju života. I zbog toga što formalno polje umetnosti nije bilo ni dostupno ni zainteresovano za ovu vrstu dijaloga. U kratkom filmu koji prikazuje u lupu jednog od aktera u frenetičnoj trci po rubovima frejma na revolucionarni način je započeto konstituisanje novog jezika eksperimentalnog filma i savremene umetnosti.

Radovi u kojima se odvijaju teme smrtne presude, vešanja, veslanja na suvom, najrazličitiji primeri manipulisanja svetom skulpture i filma putem živih skulptura ili scenskih animacija, predstavljaju akt egzistencijalnog, veselog ali ironičnog rvanja sa pustinjom stvarnosti u vreme ponovnog rađanja slobodnog mišljenja.

Sve to ukazuje na činjenicu da njihov umetnički postupak ima savremene kodove, odnosno da njihova platforma, iako začeta u bespućima socijalizma, jezički i strukturno, sadrži senzibilitete, postupke i značenja umetnosti nakon moderne.

Slavko Timotijević



Dragan i ja smo se sreli još u detinjstvu. Obojicu su nas interesovale razne umetnosti i to je održalo naše druženje do danas. Potičemo iz običnih, materijalno skromnih porodica i nikada nismo uživali ničiju zaštitu ili materijalnu podršku. Sve vreme smo svesni da stvaramo na margini ali slobodni.

Bora Vitorac / 26. novembar 2007.

Hronologija u medijima







BORA VITORAC

10 PESAMA

Neću da usporavam reku
prijatelj sam joj
zašto da je ubeđujem u to
dugačka sa mnogo prozora
rekom plovi bela lađa
kao bakal u mraku
plivaću i ja dok reka hoće da me nosi
između obala obraslih žbunjem
obala
neću je zaustavljati
na napišem pesmu o njenom nutrijagu

—oOo—

Iseckam jednu zelenu čarapu
pored glave
uramljenom konju u gobelenu
onda se pokrijem belim čaršavom
i zaspim
dok ne počne program na radiju
ili se na prslina vratim
u Gospodince letnjim putem

—oOo—

meni nije dosadno
kad opet oselim
te iste mirise
od opet žutog
izbuteloj cveća

—oOo—

idem ulicom
pa sednem
kilobrane više od oblaka
meni se ne vidi
ja živim osećam
a more li biti da neko
vidi smisao
koma treba
napipamo se
a svoj smisao jedino
i dalje tražimo

—oOo—

teka biva
pročitat ti stolice
pa još jednu
onda pročitat ceo orman
posle jako gadi
spiranje na kiši
prežimajući se medom
neopaloj lišća
ingrebem se
pa opet dođem
da te vidim
u jesen se vadi
na proleće opet posadi

20

cveće u parku
možda na nekom mestu
drugom
između dve kore
živo
pokrenuto
stvarno je samo sada
sa tobom
ispred trajanja
dugovečne biljke
i buđenja riba
iz lišća kestenovog

—oOo—

neprekidno volim život
i zato si siguma
u mojem pličaku
topla ribica neodvojiva
u mojoj delti
koja za tebe raste
neprekidno

—oOo—

piši mi pesmu
ako nepočleno živiš
znaj da živiš
igre traju s predumišljajem
a ja žalim što sam zaboravljen
ako hoćeš pesmu meni da pišeš
hoću da znam
i da pališ
zato budi živa dok mi pišeš

—oOo—

zabrinut sam
već preko pojasa
šta još imam za prevrtanje
u čemu je sreća
da pričam do kraja
za pokolebanu dušu svoju
onda kada si tražila
da ti kupim cveća
i ja sam poželeo
poslednji put

—oOo—

Iznenada
ludo sam zavoleo muziku Mocarta
i prijatno se osećam
kad je svuda prepoznam
pa sam siguran
da ću napisati
pesmu
nenapisanu još onda
kad sam zavoleo
i najviše voleo
moju dragu koja nema mana

Polja
br. 117-118, 1968.

dragoljub pavlov

muvlje oko

Zlatne kose njene guste kao šume
odvode me daleko među gore
gde je nedeljom na izletu gubljena
maramica
jedina uspomena na vreme
tamo gde ševe podmeću svilu pred
samo podne
kao mrežu
a šume kao da su moja daleka rodbina
oko je moje rasejano na sitne oči
kao na sitne dane
i lako se izmešaju osipajući prste na igru
kao nekad
kada sam mislio da je zavičaj zavijen čaj
u koreji u koreji riba igra
nekoliko riba ne stoje u
u koreji se vodi rat
ko se vura iza makartura
ali vratimo se na slučaj na izletu
izgubljene maramice
na izletu je izgubljena maramica
na samom izbačaju na izmaku leta
na samom izdisaju letnjeg sjaja na
izletu leta
još dok proleće u letu
proleće kroz leto
uzeo sam malo mrva suvog čaja i
zavio ga
i zaista kao da su šume
moj zavičaj
gde je izgubljena maramica
kao i kako je izgubljena i zašto
koja je jedina uspomena
na vreme

●

Kada su me u moju rođenu mladost
između dva zelena rata sproveli
obreh se u danima što u vreme ne
spadaju
u zagušljivim godinama prepunim
baruta i lipe
u kojima sam neumorno mislio noseći
otvorene oči
proneli ga govorilo se o meni u hodniku
moga uha
neko je u Harkovu
neko je ili iz goluba u letu posmatrao
toranj
nepoznatim sam gledao poznate slike
sa likom gradova ili zore iznad šume
i strane ulice stolice ljude naročito žene
gledah kao da mi ih vraćaju davno
izgubljene

TRAČANI

snegovi snene uvele pene
lagani vetar vizir meduze
nad dojkom miris umesto bluze
odavno tihe zelene gore
šubarom risa granu ko zore
triton pavliti vračam se kući
tračani hropac što se pruži
vajkada behu u hladu sene







VETAR SA MORA VETAR SA KOPNA

Opijen savršenstvom kao toplim
morskim vetrovima
a more
da li bi primilo moju naklonost
da li bi pristalo da me se oslobodi
jednom prilikom
kada bih izlazio iz njega

●

sedeli smo
satima
ćutke
nepomični
i posmatrali
kako prolaze
godišnja doba

●

Onoga dana kada su me kroz staklena
vrata u vrt zeleni sproveli
skoro ne znah da sam živ ni ko sam
i da sam još jutra dok postoje
određen da lutam među drugim
obilazeći ih i sam ne znajući zašto
i da mogu između sebe da lutam
često se napuštajući u gomili stvari
da ostanem nedovršen
kao
voleo sam drugove što su voleli devojke
iste koje i ja
o pa nekad morah da napuštam gore
da putujem na daleka mora
kad se vrćah al drugovi zarasli u travu
pa se pozdravljamo skoro podrugljivo

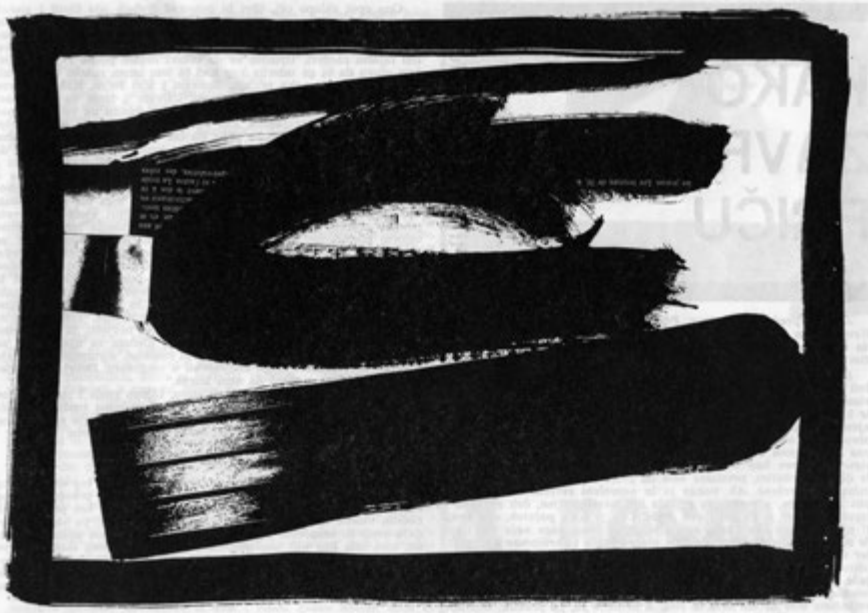
ZUJANJE

lumarajući okolo po lišću
oko mi je bilo obasjano iznutra i spolja
svetlost što je zujala u krošnji
osećah kako mi lebdi oko kose
i kako da se nalazim dvaput na jednom
mestu
moje zajapureno oko
obasjano iznutra i spolja

MANEVRI

dok sunce na jednom sektoru
razbija skupljenu vojsku lišća
probijajući se snopovima prepodnevnih
strela
kroz zastore zelene
ono se ponovo na drugom mestu skuplja
bez mrtvih prestrojava
zelenilom kamuflira
i tako teku manevri
kao neprekidni svatovi

Polja
br. 119-120, 1968.



SMRT ZIGE BRESTOVA

vojnik što u čamcu mač je izgubio
na vilnji lebdi pogođen kolticom
oko mu bledi potoku se vreća
i kotrlja
pred žut ljutić stoje uplašeno
zenu širi
uzdiže se klizi iznad suvih reka
okreće se lebdi i još jednom gine
ovog puta samo
zrakom sunca pogođeno
raspršne se
dok gleda u ćilim šume zadivljeno
umesto da pažljivo posmatra
izviđa

SEĆANJE

sećam se kako sam nekada znao
sedajući pred kesten da slikam
oko mi je bilo razmetljivo i čisto
među žumancima izgnječenih boja
trepavice kao četkice
ali se ne mogu više setiti
boje glasa
u mojim mislima

●

Jednom se budim neočekivano rano
i razmišljam koji li je to
grad
tako ran
dugo mislim o devojkama



koje još nisam video ali videću ih
[verovatno
posle o onima koje jesam
a sa njima dolaze gradići u jeseni
jer su ljubavi tada velike i prohladne
a ljubavnici opadaju jedni sa drugih
kao liće

ČEČILIJA

Vrlo jednom davno lane
je naslikah kuću jednu
skromnožutu neuglednu
a nazvah je još preklane
  bagremlje kraj barutane
I akvarel ovaj stari
u sebi kao da krije
lik presvete čečilije
i sve njene ženske čari
  da ne kažem one stvari
Ja je sretah pored puta
koji vodi na pecanje
pa i sada kroz sećanje
kad mi noga tu zaluta
  ona stoji pokraj puta
Barutana kraj bagrema
herbarijum moje duše
u kojem se venci suše
bi u fišek zavijena
  i nekuda odnesena
Da se u njoj brižno čuva
sitno seme od šeboja
kao barut davnog boja
eksplozija cvetna gluva
  nad šebojevinom duva

Polja
br. 119-120, 1968.

Inicijalni performans u Novom Sadu

Građanski list
7. maj 2007.

Izložba fotografija Dei leči B.Vitorca i D. Pavlova otvorena u MSUV-u


KULTURA

Izložba fotografija „Dei leči" Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova otvorena u MSUV-u

Inicijalni performans u Novom Sadu

Pod nazivom *Dei leči*, minulog vikenda u donjim izložbenim prostorijama Muzeja savremene umetosti Vojvodine (MSUV) u Novom Sadu otvorena je zanimljiva izložba fotografija Bore Vitorca (desno na prvoj slici) i Dragoljuba Pavlova (levo) nastalih od 1957. do 1965. godine. Vujica Rešin Tucić, autor teksta koji je objavljen u katalogu koji izložbu prati, nazvao ju je još i inicijalnim performansom u Novom Sadu. „*Otkriće arhivske foto-dokumentacije o ranim primerima prakse inicijalnog performansa Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova moguće je u kontekstu razvoja umetničkih ideja šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka u Novom Sadu sagledati kao prvorazredni događaj. Preko 40 crno-belih fotografija, nakon skoro pola veka od njihovog nastanka, svedoči o postojanju višegodišnje prakse uličnih akcija, intervencija u urbanim i ruralnim prostorima, parateatra, režiranih i nerežiranih događanja, omaža poznatim umetničkim delima i autorima, začecima bodiarta i hepeninga i na tragu su izjednačavanja i spajanja života i umetnosti*", rekao je Vujica Rešin Tucić.

On je objasnio i da su autori izloženih fotografija u vremenu dominacije umetnosti socijalističkog realizma delovali u potpunoj anonimnosti i kao

apsolutna margina. „*Njihov rad nije bio namenjen galerijama i drugim javnim prostorima predviđenim za objavu neke umetničke prakse. Oni su se ponašali spontano, neposredno, uz geslo Dei leči!, odnosno Ide čile!, zapravo stariji čovek ili čilager, nakon čega bi sledila pantomima, zauzimanje 'poze'*", objasnio je Rešin Tucić, ukazujući na to da se ta praksa, nastala u znaku gesla „zapanjiti građanina", burlesknih jurnjava, basterkitonovske svedenosti i parodije na malogradanski kič, kasnije iskazala kao svojevrsna prethodnica, odnosno „mentalna matrica" umetničkih provokacija grupa Januar/Februar, K⓪... unutar oficijelnih sistema kultumih ustanova.

Bora Vitorac rođen je u Novom Sadu i tu je, kako je rečeno, proveo sav svoj vek, a samo je za vreme rata bio sklonjen u Gospođincima. Završio je gimnaziju i poljoprivredni fakultet. U životu se bavio svim i svačim, ali slikanjem i pisanjem nikad profesionalno. Mnoge svoje radove je u međuvremenu zagubio i rasturio, ali je, i pored toga, uspeo 2001. godine samostalno da objavi knjigu poezije *Letnjim putem*. Od 2002. nekoliko puta samostalno je izlagao, uglavnom u Novom Sadu. Dragoljub Pavlov rođen je u Vilovu, a u Novom Sadu je završio gimnaziju i Popljoprivredni fakultet. Objavio je knjige pesama *Čečilija, Vršidba i gozba* i *Okretaljka za tango*, te izlagao nekoliko puta samostalno i na kolektivnim izložbama.

S. Č

Dei leči

Izložba fotografija, ali i više od toga, u Maloj galeriji Gradske biblioteke

Subotičke novine br. 48
30. novembar 2007.


KULTURA

Izložba fotografija, ali i više od toga, u Maloj galeriji Gradske biblioteke

DEI LEČI

30. novembar 2007. Broj 48. Subotičke NOVINE

Izložba fotografija pod neobičnim naslovom otvorena je u ponedeljak, 26. novembra, u Maloj galeriji Gradske biblioteke. Naslov *Dei leči* zapravo u sebi krije upozorenje da dolazi nepozvan čovek, *Ide čile*, neko ko će dečju igru, pa i slobodu prekinuti, a deci možda nauditi. Autori ove zanimljive izložbe dokumentarnih fotografija, Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov, ovim naslovom hteli su da istaknu vreme pedesetih i šezdesetin godina prošlog stoleća, u kojem su fotografije nastajale. Zabeležili su trajno svoj odnos prema jednom dobu jednoumlja, u kojem drugačijeg, ličnog, slobodnijeg nije smelo biti. Jednoobraznost koja je tih čvrstih socrealistickih godina vladala, narušavana je upravo aktivnostima neomeđenog, slobodarskog, pa i neobuzdanog tinejdžerskog iskazivanja Vitorca i Pavlova, zabeležena, srećom, crno-belim fotografljama.

Slučajno ili ne, tek 33 skladno uramljene fotografije koje i brojem otkrivaju zrelost čoveka da bude razapet, otkrivaju period, i stvaraju istinsku atmosferu sada već dalekih vremena, kada se sloboda duha osvajala, kada se rađala kultura drugačija od pionirskih marama i klicanja velikima, koja je srećom ono nametnuto i uspela da nadživi. Zabeleživši fotografijama svoju, ličnu slobodu, autori su zapravo overili početke rađanja performansa, danas slobodno rečeno, dominantne umetničke forme u čitavom svetu. Trajno sačuvavši svoje „igrarije", autori su sačuvali temelj, na kome je u sedamdesetim ponikao i izrastao, još jednom slobodno rečeno, „novosadski eksperiment" altrenativne umetničke scene, koja je snagom svog unutrašnjeg, artističkog uspela da se nametne kao vrednosna kategorija u dugom nadolazećem vremenu.

Kao i svaki put kada se dete rodi, treba ga ljuljati, tako i ova izložba kao i naslovna strana kataloga, počinje u dečjim kolicima a završava se preko niza fotografija u kojima autori neobuzdano, ali čvrsto autorski formiraju sopstvenu istoriju postojanja, egzekucijom na kojoj pop kraj osuđenika vezanih očiju, čita oproštaj. Vujica Rešin Tucić, laureat nagrade Vasko Popa, koji je nadahnuto otvorio izložbu, u pomenutom katalogu potpisuje između ostalog da su, Bora i Dragoljub slušali džez, Kolemana Hokinsa, Sidnija Bešea, Kinga Olivera, gledali filmove Čarlija Čaplina i Bastera Kitona, ali i Sergeja Ejzenštajna, Karla Drejera, Žana Vigoa, Marsela Karnea, Vitoria de Sike. Poznavali su slikarstvo Sezana, Utrila, Tuluz-Lotreka, Paula Klea, divili se pariskim pantomimičarima, Braći Žak. Svoja ,,događanja priređivali su za slučajne prolaznike, ali i za sebe same i bili svesni da to što čine ima neko više umetničko značenje, na šta upućuje činjenica da su sve te 'prizore' zabeležili na fotografiji".

Slučaj je hteo da i Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov, rođeni pred sam Drugi veliki rat, drugari iz detinjstva, završe poljoprivredni fakultet, ali da iza sebe pored vizuelnog stvaralaštva i izložbi, ostave i niz literarnih, poetskih ostvarenja. Tokom otvaranja, i jedan kratki autorski film Borin i Dragoljubov otkriva nam njihovo široko interesovanje, ali i zrelost da kroz njega na način kako je to u vreme nemog filma rađeno, karikiranje karikiraju iskarikirano, stvarajući, danas vrednovano, osetnu autorsku atmosferu.

Sam čin otvaranja izložbe, priča Vujice Rešin Tucića ali i samih autora, stvorio je amalgam, s jedne strane nostalgičnih vremena prošlih dana, ali i nadahnutu mladost izlagačkog dueta i njihovog neuhvatljivog stvaralačkog duha, koji se spontano preneo na prisutne u galeriji.

mTV

Razgovor sa Borom Vitorcem

City Focus
2007.

Bora Vitorac, u svojoj često ponavljanoj biografiji, kaže da je rođen 1940. godine u Novom Sadu i da je tu proveo ceo svoj vek. Osim nešto malo vremena tokom Drugog svetskog rata. Završio je gimnaziju i poljoprivredni fakultet. Pored toga u životu se bavio svim i svačim ali slikanjem i pisanjem nikada profesionalno. Svoju umetničku aktivnost obnovio je 2001. godine objavljujući knjigu poezije *Letnjim putem*. Nastavio je izlažući, pre svega, radove koji su nastali pre više od 50 godina i koji su redom šarmirali publiku u Novom Sadu, Bečeju, Somboru...

Posle šest samostalnih izložbi, novih crteža i jednog performansa (spaljivanje sopstvenih umetničkih dela nakon izložbe u znak podrške izgradnji Muzeja savremene umetnosti Vojvodine) iz istorije i raznih arhiva lagano se probila foto i kino-dokumentacija o umetničkim akcijama nastalim u Novom Sadu pre više od 50 godina a koja je dobila i konkretan naziv *Inicijalni performans u Novom Sadu (1957–1965)*.

CF: Izboriti se za ovu izložbu nije bilo ni lako ni jednostavno. Skoro da je neverovatno koliko je bilo prepreka da se ona dogodi. Otkuda to?

BV: *Sve je dobro što se dobro svrši. Kod nas je malo toga jednostavno pa zašto bi i ovo bilo drugačije. Foto-dokumentacija ranih primera prakse inicijalnog performansa, izložena u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu (5–15. maj 2007), do sada nije bila nigde predstavljena. Čitavih 50 godina za te događaje nije se znalo u stručnim krugovima i likovnoj javnosti. Ipak, sve te akcije i događaji su se sačuvali u tišini tih fotografija i konačno, zaista na moje veliko zadovoljstvo, predstavili smo to zahvaljujući podršci Zorana Pantelića, direktora kuda.org i uz „blagoslov" Živka Grozdanića, direktora MSUV-a. Jednu od ključnih, ako ne i vodeću ulogu, odigrao je Vujica Rešin Tucić, književnik, koji je svojim tekstom precizno kodirao sve te događaje i akcije.*



CF: Već svojim prvim izložbama, na kojima ste predstavili crteže nastale početkom druge polovine prošlog veka, zaintrigirali ste likovnu javnost. Kako vidite ovu izložbu koja dokumentuje i vaše druge angažmane i oblike likovnog izražavanja?

BV: *Izložene fotografije predstavljaju scene (detalje) sa tih dešavanja, odnosno oneobičavanja, koje smo priređivali kao pribežište slobode, gde smo grimasama i magijom umetnosti iskazali svoje pravo na drugost i sačuvali se da ne iščeznemo u sebi. Mislim da je jedna od najvećih opasnosti za čoveka da nestane u sebi samome. Mnogim slučajnim posmatračima sve je tada izgledalo besmisleno i smešno. Ipak, u suštini je to bio šok. Pratili su, a nisu znali šta radimo. Tek poneki su naslućivali. Ono što je bitno, sebi*

smo morali da priuštimo slobodu. Zatečene posmatrače i njihove reakcije nemamo, nažalost, zabeležene. Nije bilo mogućnosti, a nisam siguran ni da bi na to pristali. Takvo je bilo vreme. Još nije bila stvorena ni iluzija slobode u našem društvu. Što se tiče daljeg angažmana u umetnosti ne nameravam da se bavim performansom kao nečim što bi bio moj prepoznatljiv izraz u nekom narednom vremenu. Nameravam da se više posvetim poeziji i istraživanju na polju slikarstva.

CF: Pominjete istraživanje na polju slikarstva. Čiji autorski opus je na vas ostvario bitne uticaje?

BV: *U svakom slučaju, tu su bili Pol Kle i Mark Šagal kojem sam i posvetio jednu pesmu objavljenu u zbirci poezije Letnjim putem. Kod Pola Klea me je fascinirala neposrednost njegovog crteža dok me je kod Šagala uvek privlačila poetika i mistika. Hoću da se u građenju svojih slika vratim praiskonskim materijalima s obzirom da je mnogo toga iz savremenog sveta, ne samo u umetnosti, dovedeno do banalnosti. Kada se opadanjem Dunava pojavi jedna od „mojih" ada otići ću ponovo tamo gde sam započeo da razmišljam o zatečenom materijalu. Od tog i takvog materijala prošle godine sam načinio probe koje su me učvrstile u uverenju da u tome nastavim.*

CF: Potičete iz građanske i materijalno skromne porodice. Tokom svog delovanja na tadašnjoj umetničkoj sceni niste imali pokrovitelje ili finansijsku podršku.

BV: *Upravo zato sam morao, i to ne samo ja, da prekinem svoje aktivno postojanje u svetu umetnosti. Nije bilo jednostavno doneti takvu odluku. Obavljanje poslova koje je nametao život bilo je nešto što se mora. Ipak, tokom svih tih više od pedeset godina sačuvao sam nešto od prvobitno stvorenih dela kao i ličnu slobodu. Nažalost, jedan deo tih radova je rasut i nepovratno izgubljen. Ovo što je sačuvano i što sam do sada predstavio bilo je očigledno dovoljno za sam povratak. Trenutno iščekujem da mi žena doputuje sa Floride, uz čiju veliku podršku nastavljam da radim.*

Luka Salapura

Rugao se režimu šokirajući okolinu

Bora Vitorac, pionir performansa

Blic
22. mart 2008.

Bora Vitorac, slikar i pesnik, agronom po obrazovanju, jedan je od pionira performansa u gradu, ali i u celoj zemlji. Prvi performans izveo je davne 1957. godine kao sedamnaestogodišnji gimnazijalac, zajedno sa drugom iz detinjstva, Dragoljubom Pavlovim, kada, kako kaže, nije čak ni znao šta reč performans znači. Umetnika je u sebi prepoznao te godine kada mu je uhapšen otac, a on izbačen iz škole. Znao je da ne može promeniti svet, ali je hteo da se naruga tadašnjem represivnom režimu.

Želeli smo da stvorimo svoj svet jer nam spoljašnji nije odgovarao, pa smo život izmestili u umetnost. Hteli smo da šokiramo okolinu, kojoj je pasivnost bila instalirana. I uspevali smo u tome. Nismo pristajali da budemo uniformisani, vođeni, dresirani. Pokušavali smo da ismejemo sve ono što je važilo za osnovne vrednosti tadašnjeg društva – priseća se Bora.

Rođen u Novom Sadu 1940. godine, Vitorac se u životu, kaže, bavio svim i svačim, ali crtanjem i pisanjem nikad profesionalno. Umetničko obrazovanje nije stekao jer je bio jedno od troje dece u ne baš imućnoj porodici, a aka-


Bora Vitorac, pionir performansa

Rugao se režimu šokirajući okolinu

Želeli smo da stvorimo svoj svet jer nam spoljašnji nije odgovarao. Nismo pristajali da budemo uniformisani, vođeni, dresirani, kaže Vitorac, slikar i pesnik i agronom

Javno spalio crteže

demija u Novom Sadu nije postojala. Završivši poljoprivredni fakultet, Bora je svoj radni vek proveo kao agronom. Onda, nakon pedeset godina „ćutanja", sakupio je svoje stare pesme objavivši ih u zbirci *Letnjim putem*. A već zaboravljene crteže, na predlog Vujice Rešin Tucića, od pre nekoliko godina samostalno je izlagao u galerijama u Novom Sadu, Bečeju i Somboru. Umetnika u sebi je, kaže, prepoznao upravo te 1957. godine, kada su mu uhapsili oca, a njega izbacili iz škole. Znao je, veli, da umetnik ne može promeniti svet, ali se prema svetu, barem, može jasno odrediti.

Uvek sam imao potrebu da reagujem na stvari koje me okružuju, nisam mogao da ćutim. Ipak, zbog tih performansa nikada nismo imali problema. Policija nas jednostavno nije ni primećivala, s obzirom na to da su zvanične institucije za nas bile zatvorene. Doduše, kasnije su me u firmi izvodili pred disciplinsku komisiju. Ipak, ni tada mi nije predstavljalo problem da direktoru kažem da je lopov. Valjda sam takav – kaže Vitorac, koji će uskoro objaviti i svoju drugu i „poslednju" zbirku poezije. Fotografije i kratki filmovi zabeleženi prilikom performansa već su obišli nekoliko vojvođanskih gradova, a ono u čemu se slaže puno umetnika i kritičara jeste da su upravo Vitorac i Pavlov najavili ono što će nekoliko godina kasnije izrasti u novosadsku neoavangardu i konceptualnu umetnost.

Javno spalio crteže

Podržavajući akciju za novu zgradu Muzeja savremene umetnosti Vojvodine, Bora Vitorac je 2005. godine u *Izbi* izveo performans spaljivanja 20 svojih crteža, kako bi skrenuo pažnju javnosti na važnost izgradnje muzeja. I dalje, kao i krajem pedesetih, ima potrebu da „odreaguje", da se pobuni, da šokira i da ne pristane. *Bez obzira na sve, promenu svesti ljudi od onog vremena do danas ja ne primećujem. Zbog toga u meni ta potreba da odreagujem i da stvaram još uvek traje* – kaže umetnik.

Duško Domanović

Nevidljive istorije

Nova misao
Br. 1 / 2009.

Ideja drugosti – performansi u Vojvodini pre pola veka

Kada smo Dragan i ja izvodili naše kalambure i šokiranja niko nije mogao da kaže, a nije ni smeo, da je to neka umetnost. Mi nismo bili čak ni mađioničari ili akrobate. Zato sve što smo činili, nije bilo „opterećeno" time, da je to umetnost. U ono što jeste bila priznata umetnost mi smo već imali



uvida, a i sami smo kao vrlo mladi radili crteže i akvarele. Taj prostor smo rano otkrili i doživeli njegove senzacije. Krenuli smo u kalambure kao izlaz iz naše lične situacije, pa makar doživeli i podsmeh. Odavali smo energiju i bili željni nečeg novog, što smo i naslućivali.

Medijima ili ustanovama kulture se nismo nametali, ostali smo na margini, provocirali smo ljude oko sebe i želeli komunikaciju. Slutili smo da ima nešto što čini da jedno vreme nije svima isto. Drugačije ga doživljavaju razni ljudi… – ovim rečima Bora Vitorac za Novu misao objašnjava kako su i zašto Dragan Pavlov i on krajem 50-ih godina u Novom Sadu „pravili situacije" kostimirani, s kamerom u ruci ili, tek onako, „dei leči".

Kada je pre dve godine u Muzeju savremene umetnosti u Novom Sadu premijerno prikazan korpus dokumentarnih fotografija o umetničkim akcijama Bore Vitorca i Dragana Pavlova nastalih pre više od pedeset godina, po rečima Save Stepanova, izgledalo je kao da se „gospodin slučaj" umešao u sudbinske puteve dvojice umetnika i čitave novije istorije vojvođanske umetnosti.

Pune 53 godine u ovdašnjoj umetnosti nije se znalo za njihove aktivnosti: umetničke akcije, performanse, fotografije, filmove... No, ubrzo se pokazalo da se radi o jednoj zanimljivoj epizodi alternativne umetnosti u vremenima u kojima su vladala nekakva drugačija „pravila", o epizodi koja, iz današnje perspektive i uz obezbeđenu vremensku distancu, dobija neki svoj puni smisao diskretno upotpunjujući ukupna zbivanja umetnosti druge polovine dvadesetog veka", istakao je u tekstu za katalog zrenjaninske izložbe Stepanov.

Bora Vitorac vlastitu i Pavlovljevu aktivnost precizno označava *„oneobičavanjem, koje smo priređivali kao pribežište slobode, gde smo grimasama i magijom umetnosti iskazali svoje pravo na drugost i sačuvali se da ne iščeznemo u sebi"*.

Potreba ova dva umetnika da svoje akcije, svoj izgled, svoje „grimase", svoje ponašanje, svoju drugost snime, fotografišu, dokumentuju, da sve to vizuelno konstituišu i kultivišu, govori o umetničkom činu. Jer, u vreme svog nastajanja, ta potreba je bila izraz svojevrsnog uverenja dvojice mladih ljudi da nisu podržavalački deo jednog unisonog sistema. Kako konstatuje Vujica Rešin Tucić, koji je ovu izložbu otvarao u Subotici i Novom Sadu, *,,oni su tada pokazali svest da treba prenositi unutar svoje generacije određenu ideju drugosti, nastojali su da pokažu da ne moraš biti u službi vlasti, da ne moraš biti u službi jednog koncepta umetnosti, da ne moraš biti poslušnik, već da možeš imati svoju ličnu slobodu – što je tada bilo i neobično, i opasno…"*

Izložba *Dei leči* je izbor foto-dokumentacije inicijalnog performansa u Novom Sadu od 1957. do 1965. godine autora Dragana Pavlova i Bore Vitorca koja je, nakon što je premijerno predstavljena u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, bila izložena i u Kuli, Subotici, Bečeju, a ove godine i u Savremenoj galeriji u Zrenjaninu.

„Pod okriljem jednog manifesta morali smo proživeti svoje vreme. Nije se smelo mnogo pitati, da ne bi bili pogrešno shvaćeni. Da li bilo koji manifest može biti u pravu potpuno ili uopšte? Zašto su manifesti dobri, a ljudi koji ih osporavaju, nisu. Uostalom, sve najstrašnije epizode u istoriji su bile pod okriljem nekog manifesta. Ono čime smo se mi 'igrali' nismo mogli znati da će ići dalje i ostvariti se kao umetnost. Sve se dešavalo u vreme kada smo bili izolovani, bez komunikacije sa svetom. Ipak, naše slutnje su se ostvarile", objašnjava Vitorac.

U *Poljima* ponešto i to baš u varljivo leto '68

U časopisu za kulturu i umetnost *Polja* broj 117/118 jun-jul 1968. godine, na dvadesetoj strani objavljene su tri fotografije iz ciklusa koji je prikazan na izložbama Dei leči. Interesantno je da je u istom broju štampan tekst Ješe Denegrija: „Aspekti nove apstrakcije u mladoj zagrebačkoj generaciji". Takođe, u broju 124, iz januara 1969. objavljena je jedna fotografija Bore Vitorca u ogledalu sa muvom na čelu. U *Poljima* je objavljena i fotogtafija DEILEČI uz neke pesme Dragana Pavlova. „Sve su to dokazi da smo mi bili prisutni i da su nas znali, koliko ih je zanimalo. Mi se nismo mogli nametnuti ili drugome nametnuti ono što smo mi doživljavali. Za neku teorijsku raspravu mi nismo imali mogućnosti", ističe Vitorac.

Gordana Draganić Nonin, *originalni članak*

Magijom umetnosti iskazati pravo na drugost

Slikar i pesnik Bora Vitorac, koautor izložbe *Dei leči*

Građanski list
17. mart 2009.

Magijom umetnosti iskazati pravo na drugost. Te 1957. godine, otac mi je uhapšen zbog verbalnog delikta, a ja sam usled toga imao jednu podsvesnu želju i potrebu da iskažem bunt i protest… U Savremenoj galeriji u Zrenjaninu postavljena je izložba foto-dokumentacije *Dei leči* o umetničkim akcijama Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova, što je, posle premijernog predstavljanja 2007. godine u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, a potom u Bečeju, Subotici i Kuli, još jedno u nizu podsećanja na performanse, fotografije i filmove tog umetničkog tandema. Preko 40 izloženih fotografija svedoči o postojanju višegodišnje prakse uličnih akcija – bodiarta i hepeninga na tragu izjednačavanja i spajanja života i umetnosti u Novom Sadu pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka – koja će biti svojevrsna prethodnica provokacijama vojvođanske neoavangarde, oličene u grupama KOD i (obrnuto) E. Dvojac Vitorac–Pavlov delao je pod geslom *Dei leči*, što bi „na šatrovačkom", popularnom među onovremenom omladinom na Podbari, značilo: *Ide čile, čilager!* Posle tog uzvika sledila bi pantomima – zauzimanje „poze". Ta praksa „egečenja" nastala je da bi se „građanin zapanjio", a samim tim i parodirao malograđanski kič… A kako je sve to počelo pre više od pola veka – pitali smo 69-godišnjeg Vitorca. „*Dragan i ja smo vršnjaci, a znamo se od detinjstva. Zbližilo nas je interesovanje za slikarstvo, film, džez… To je održalo naše druženje do danas. Fotografije predstavljene na izložbi dokumenti su dešavanja koja smo pre pedeset godina priređivali sebi i drugima. Sebi, kao pribežište slobode, gde smo grimasama i magijom umetnosti iskazali svoje pravo na drugost. Živeli smo svoju umetnost i te scene, koje smo delimično sačuvali na fotografijama*", priča za *Građanski list* novosadski slikar i pesnik Bora Vitorac. Većina vaših „akcija" odvijala se napolju, „među svetom". Kako su prolaznici reagovali? „*Nekim od slučajnih prolaznika naše su akcije bile smešne, drugima besmislene, a neke su, bogami, i šokirale. Ljudi su uglavnom stidljivo stajali sa strane, posmatrajući šta mi to radimo. Ipak, niko od posmatrača nije hteo da bude snimljen, jer su se plašili… U to vreme još nije bila stvorena ni iluzija slobode*". Vaši prvi performansi nastaju 1957. godine… „*Te 1957. godine, otac mi je uhapšen zbog verbalnog delikta, a ja sam usled toga imao jednu podsvesnu želju i potrebu da iskažem bunt i protest. Strpali su ga u zatvor zato što je u kafani rekao da su komunisti najveći neradnici i lopovi. To je za mene, dečaka od 17 godina, bilo vrlo bolno. Da mi oca, koji je bio vredan i čestit čovek, vode u zatvor da bude s fukarom?! Otac mi je bio uzor, kao i većini muške dece u tim godinama, i zato me je sve to veoma pogodilo. Te godine sam definitivno izbačen iz škole*". Pored fotografija, Pavlov i vi snimili ste i filmove „Čarlijade" i „Protrčavanja". „*Na snimanju čarlijada, s nama dvojicom bio je još jedan*


KULTURA I UMETNOST

SLIKAR I PESNIK BORA VITORAC, KOAUTOR IZLOŽBE „DEI LEČI"

Magijom umetnosti iskazati pravo na dru

podsvesnu želju i potrebu da iskažem bunt

drugar, čije se ime pojavljuje u odjavnoj špici. On i igra u tom filmu. Ja sam snimao, dok su Dragan i on imali glavne uloge. Publika su nam bile komšije iz dvorišta. Filmska traka bila je skupa, imali smo je na milimetar, nismo je mogli seći, tako da nije bilo nikakve montaže. Scene se nisu mogle ponavljati. Samo se išlo dalje, dalje, dalje…" Pretpostavljam da u vreme „obnove i izgradnje" nikome nije padalo na pamet da izloži vaše radove… *„U to vreme, direktori kulturnih ustanova bili su podobni momci, koji takav rizik nikad ne bi preuzeli na sebe. U okvir naših performansa spadalo je i karikiranje vojske, Komunističkog manifesta i, uopšte, pojma manifesta. I Dragan i ja potičemo iz običnih, materijalno skromnih porodica, i nikada nismo uživali ničiju podršku. Sve vreme bili smo svesni da stvaramo na margini, ali slobodni. Godinama nismo ni pomišljali da s tim fotografijarna izađemo u javnost"*.

Dragana Garić

Performansi u Vojvodini pre pola veka

Izložba Dei leči od večeras u zrenjaninskoj Savremenoj galenji

Danas
19. mart 2009.

Izložba *Dei leči*, izbor foto-dokumentacije inicajalnog performansa u Novom Sadu od 1957. do 1965. godine, autora Dragana Pavlova i Bore Vitorca, večeras od 19 sati biće otvorena u Savremenoj galeriji u Zrenjaninu. Postavku, koju je dosad mogla da vidi publika u novosadskom Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, kao i publika u Bečeju, Subotici i Kuli, večeras će u Zrenjaninu otvoriti likovni kritičar Sava Stepanov. Kada je pre dve godine u Novom Sadu premijerno prikazan korpus dokumentarnih fotografija o umetničkim akcijama Bore Vitorca i Dragana Pavlova, nastalih pre više od pedeset godina, po rečima Save Stepanova, izgledalo je kao da se „gospodin slučaj" umešao u sudbinske puteve dvojice umetnika i čitave novije istorije vojvođanske umetnosti. *„Pune 53 godine u ovdašnjoj umetnosti nije se znalo za njihove aktivnosti: umetničke akcije, performanse, fotografije, filmove…*

No, ubrzo se pokazalo da se radi o jednoj zanimljivoj epizodi alternativne umetnosti u vremenima u kojima su vladala nekakva drugačija (pravila), o epizodi koja, iz današnje perspektive i uz obezbeđenu vremensku distancu, dobija neki svoj puni smisao diskretno upotpunjujući ukupna zbivanja umetnosti druge polovine dvadesetog veka", istakao je u tekstu za katalog večerašnje izložbe Stepanov.



Bora Vitorac vlastitu i Pavlovljevu aktivnost precizno označava „*oneobičavanjem, koje smo priređivali kao pribežište slobode, gde smo grimasama i magijom umetnosti iskazali svoje pravo na drugost i sačuvali se da ne iščeznemo u sebi*". Potreba ova dva umetnika da svoje akcije, svoj izgled, svoje grimase, svoje ponašanje, svoju drugost snime, fotografišu, dokumentuju, da sve to vizuelno konstituišu i kultivišu, govori o umetničkom činu. Jer, u vreme svog nastajanja, ta potreba je bila izraz svojevrsnog uverenja dvojice mladih ljudi da nisu podražavalački deo jednog unisonog sistema. Kako konstatuje Vujica Rešin Tucić koji je ovu izložbu otvarao u Subotici, „oni su tada pokazali svest da treba prenositi unutar svoje generacije određenu ideju drugosti, nastojali su da pokažu da ne moraš biti u službi vlasti, da nemoraš biti u službi jednog koncepta umetnosti, da ne moraš biti poslušnik, već da možeš imati svoju ličnu slobodu što je tada bilo i neobično, i opasno..."

Zapanjiti sugrađane

Dokazi o postojanju performansa na novosadskim ulicama pre pedeset godina

Otkriće arhivske foto-dokumentacije o ranim primerima prakse inicijalnog performansa, autora Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova, moguće je, u kontekstu razvoja umetničkih ideja šezdesetih i sedamdesetih godina u Novom Sadu i Vojvodini, sagledati kao prvorazredan događaj. Preko četrdeset crno-belih fotografija, nakon skoro pola veka od nastanka (snimijene u periodu od 1957 do 1965), svedoče o postojanju višegodišnje prakse uličnih akcija, intervencija u urbanim i ruralnim prostorima, parateatra, režiranih i nerežiranih događanja, omaža poznatim umetničkim delima i autorima, začecima *body arta* i hepeninga, na tragu izjednačavanja i spajanja života i umetnosti.

Publika će moći da pogleda ove fotografije Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova, tokom izložbe koja se otvara 5. maja u 19 sati, a trajaće do 15. maja. Na večerašnjem otvaranju izložbe u 19 sati u Muzeju savremene umetnosti u Dunavskoj 37. Izložbu će otvoriti književnik Vujica Rešin Tucić koji je autor i teksta „Dei leči" u kojem, između ostalog, ističe: *Ta praksa, nastala u znaku gesla 'zapanjiti građanina', burlesknih jurnjava, basterkitonovske sleđenosti, parodije na malograđanski kič, iskazala se kasnije kao svojevrsna prethodnica, 'mentalna matrica' umetničkih provokacija grupa Januar/ Februar, KOD i (obrnuto) E, unutar oficijelnih sistema kulturnih ustanova... Svoju svest o socijalnoj sredini (u atmosferi posleratnog siromaštva, parola o 'obnovi i izgradnji'), ovi autori iskazali su ulazeći u igru samim svojim životima. U duhu lokalne tradicije oni su se, najčešće u ambijentu stare gradske arhitekture u kvartu oko zdanja Matice srpske, 'egečili', 'prdačili', ponašali, pokušavajući da se izdvoje, da izađu iz sopstvene senke, prikažu sebe i svoj osećaj sveta i postojanja*.

G. D. Nonin

Art FAMA

Časopis za savremenu umetnost i vodič kroz galerije i muzeje Srbije.
U to vreme jedini časopis za savremenu umetnost u Srbiji.

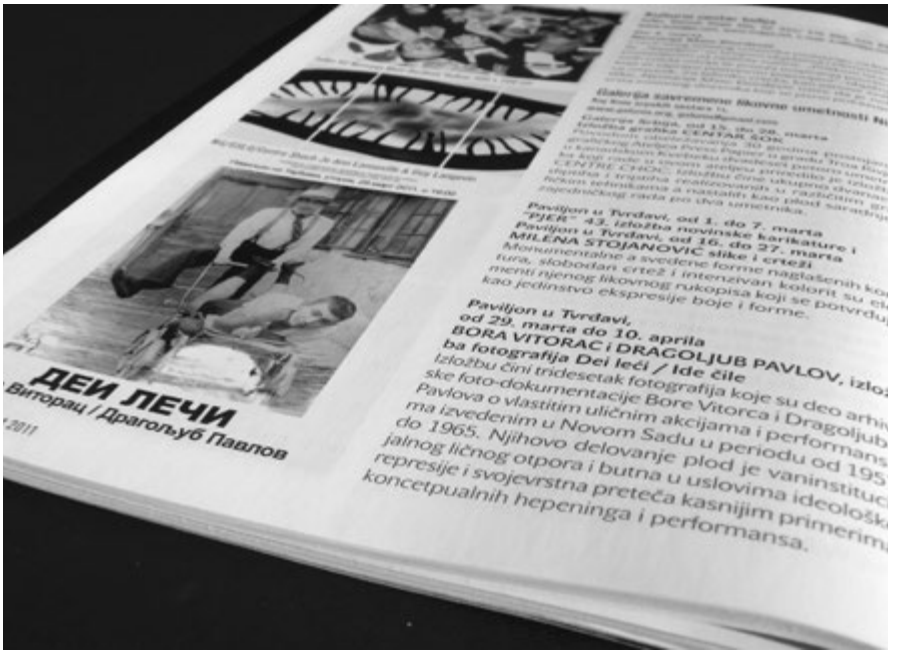
maj 2007.



april 2010.

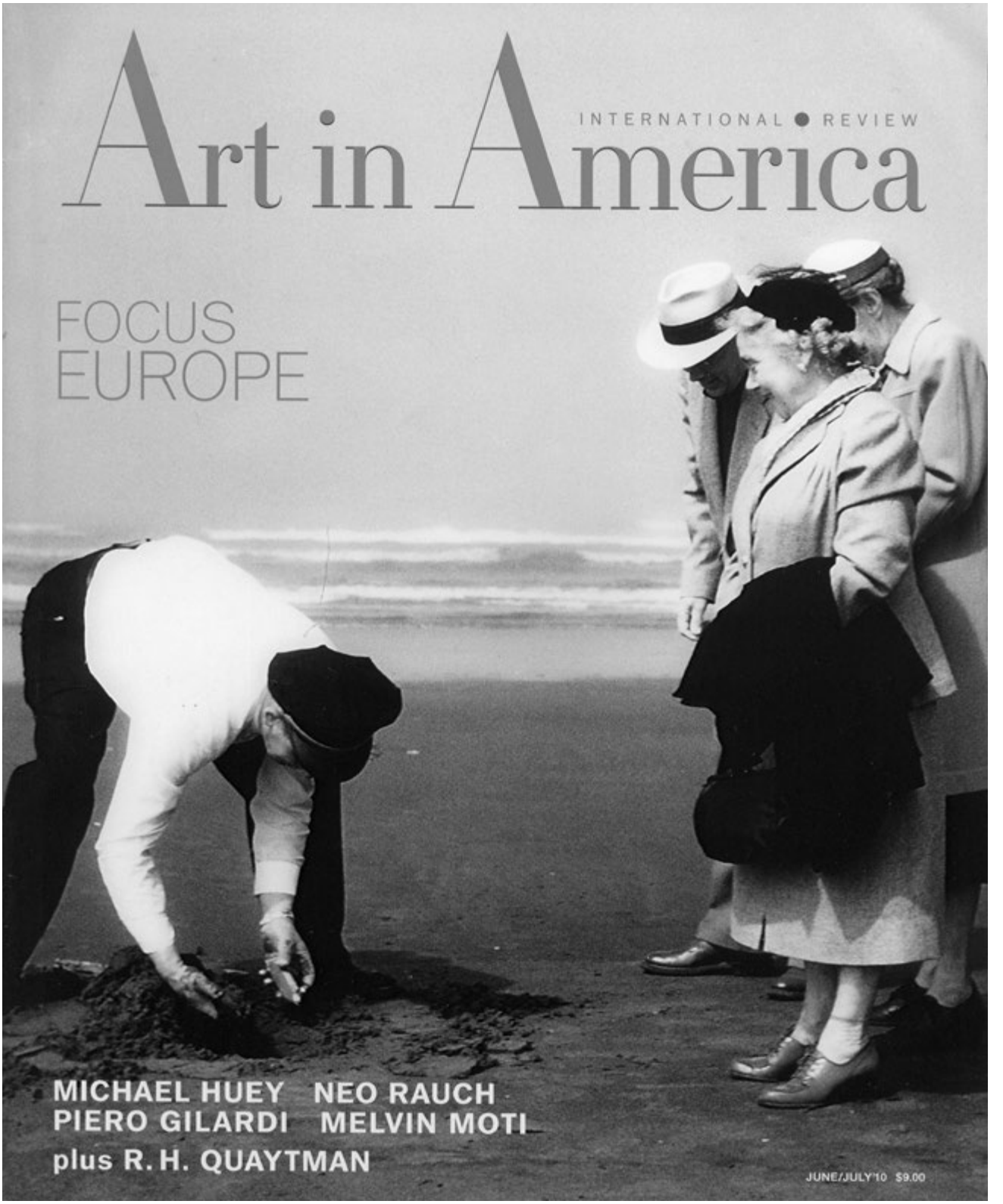


mart 2011.







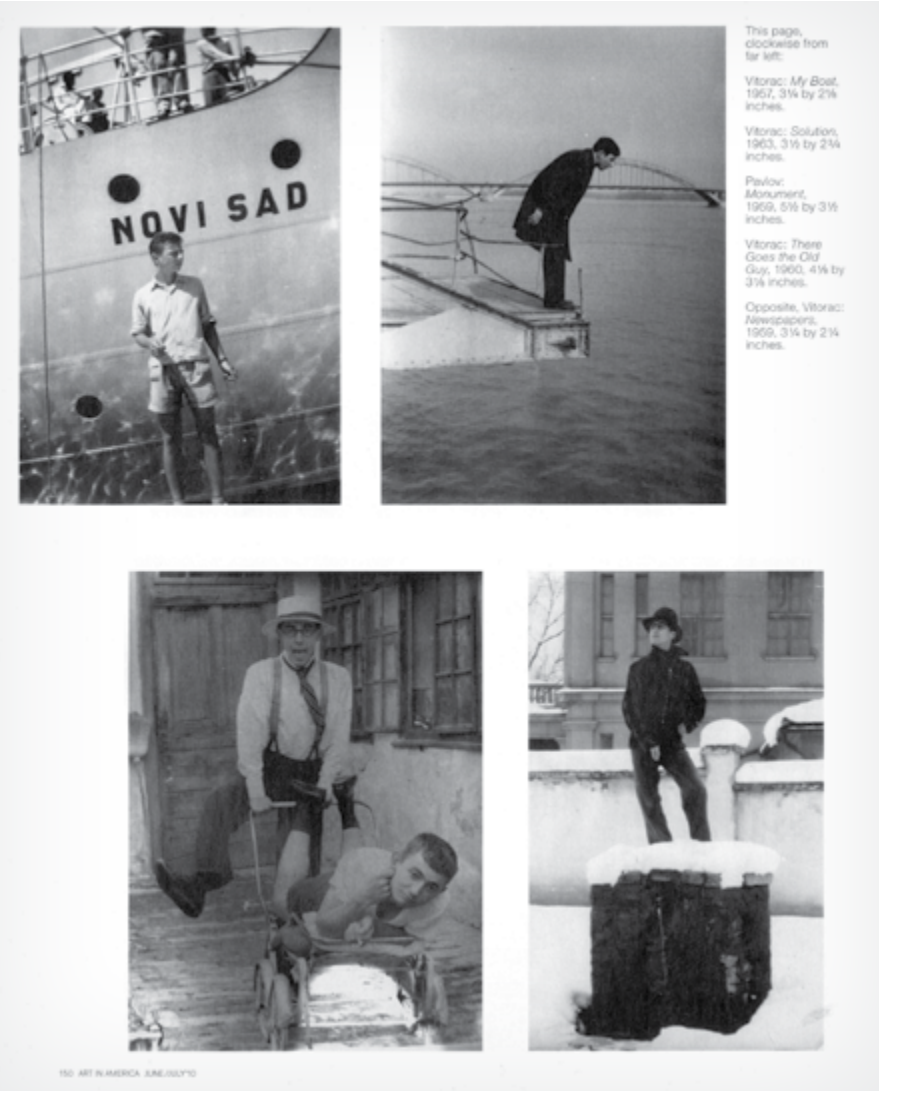

Art in America
INTERNATIONAL ● REVIEW
FOCUS
EUROPE
MICHAEL HUEY NEO RAUCH
PIERO GILARDI MELVIN MOTI
plus R. H. QUAYTMAN
JUNE/JULY'10 $9.00

Portfolio:
Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov

Art in America
Jun/jul 2010.

Dva mlada umetnika pobegla su od dosade posleratne Jugoslavije postavljajući neobične ulične performanse za foto-kameru

Mesec jul 2009. godine proveli smo boraveći kao *artists in residence* u *Terra centru* u severnoj Srbiji. Tamo smo upoznali Boru Vitorca i zapanjili se kada smo pregledali katalog iz 2007. godine sa izložbe fotografija



PORTFOLIO: BORA VITORAC

WE SPENT JULY 2009 as artists-in-residence at the Terra Center in northern Serbia. There we met Bora Vitorac and were stunned when we looked through the 2007 catalogue from a show of photographs by him and his childhood friend Dragoljub [Dragan] Pavlov at the Museum of Contemporary Art Vojvodina in Novi Sad. Both were born in 1940 into low-income families, and they had taken the black-and-white pictures from the late '50s to the mid '60s. Pavlov's father was killed in WWII; Vitorac was expelled from school for a year in 1957 for verbally defending his father, who had been arrested for criticizing Communism. There was no local art academy, and they had scant access to modern art, but listened to jazz and watched classic movies from the West.

For their photographs, Vitorac and Pavlov staged unannounced street actions in and around their hometown of Novi Sad. In these dumbfounding burlesques, they opened up free, quick and funny spaces for themselves—brief liberties of otherness diametric to the state's suffocation of cultural life. We were struck by the images' immediacy and by their uncanny familiarity: some pictures evoke Charlie Chaplin's and Buster Keaton's personae, while others are close kin to images by Bas Jan Ader or Francis Alÿs, among others. The two friends were both principals and audience in the performances; the ambiguity and disobedience of their events discomfited most passersby. Their sensibilities differed: Pavlov's photos are staged self-portraits, while Vitorac's have an everyday flatness. They called their body of work "*DEI LEĆI*," which they translate as "A Man Comes."

We have some favorites among their 40-plus palm-sized images. In one of the earliest, *Manifesto* (1957), a dark-clad young man wearing a knitted hat reads from a small notebook to a blindfolded youth with bound hands standing before a wall. The scene could be anywhere, anytime, guys playing at war or the prelude to an execution. Today, it could be seen as an eerie prelude to Yugoslavia's bloody upheavals. *My Boat* (1957) shows Vitorac framed by the looming hull of a ship, emblazoned with the name *Novi Sad*. His casual pose matter-of-factly claims boat, town and the privileges of youth. In *Agrounded* (1959), three young men sit in a flat-bottomed skiff marooned near the water's edge; amidships, Pavlov earnestly wields a wooden cane in lieu of a paddle. It's Pavlov, again, poised over the flowing Danube at the end of a gangway in *Solution* (1963), his curved back perfectly rhyming with the two arches of a metal bridge in the distance. *Playing Cards in the Snow* (1962) shows the pair plus a companion in a chilled reprise of Cézanne's card players.

The late photograph *Vivan los Peones!* (1965) has a Buñuelian strangeness to match its Spanish title; a bulging-eyed, shirtless Pavlov, with goatee and twirled mustache, seems to stare through us. By then both young men had graduated from the agricultural department at Novi Sad University, taken jobs and started families in an impoverished country. They stopped taking photographs, and these pictures remained confidential until 2007. The home-developed negatives are lost. Most of the small prints are unique. None is retouched. The images glow, still and joyfully. ○

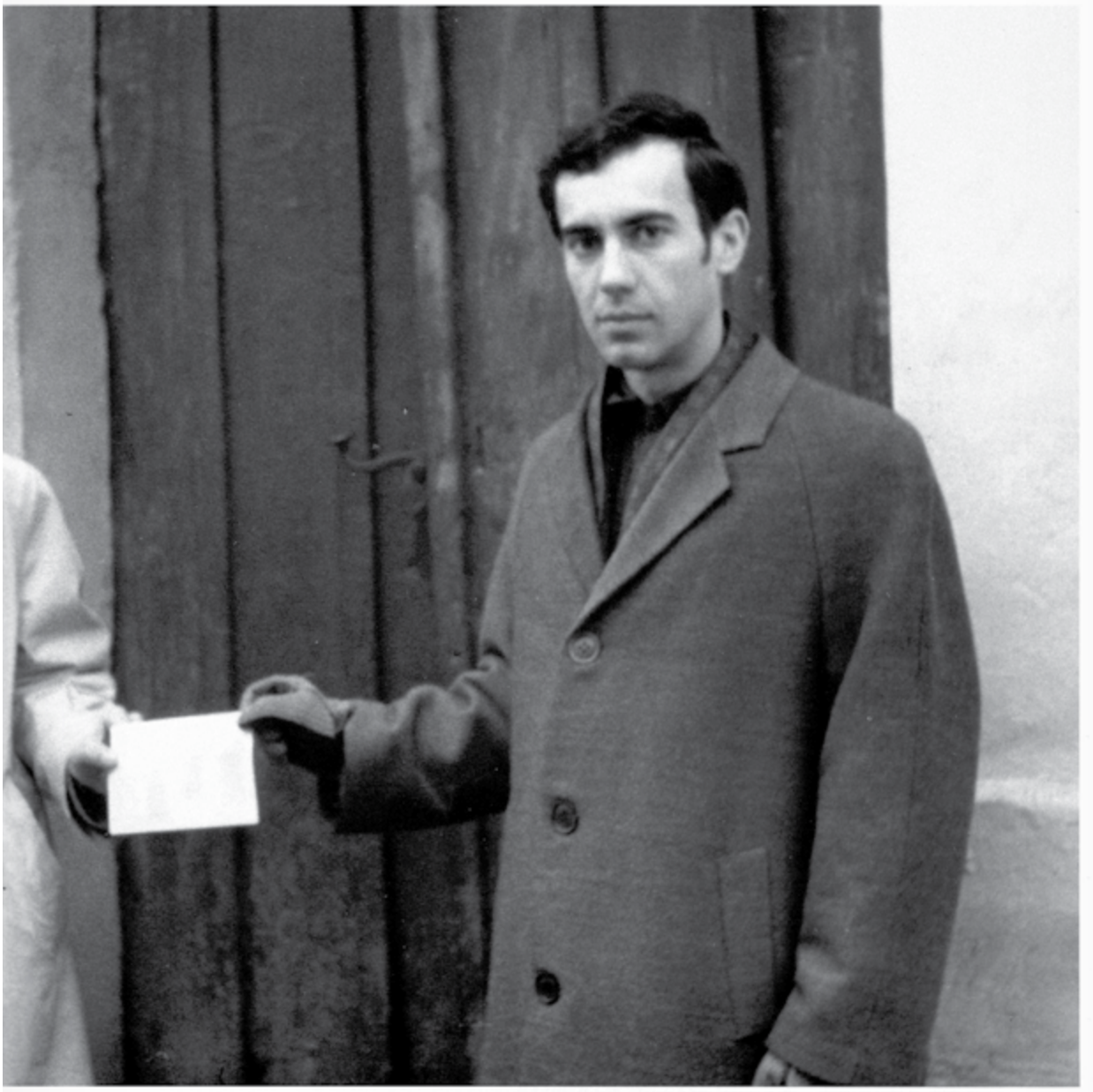


Bora Vitorac: *Memo*, 1962, 3⅛ by 4¾ inches. All works black-and-white photographs.

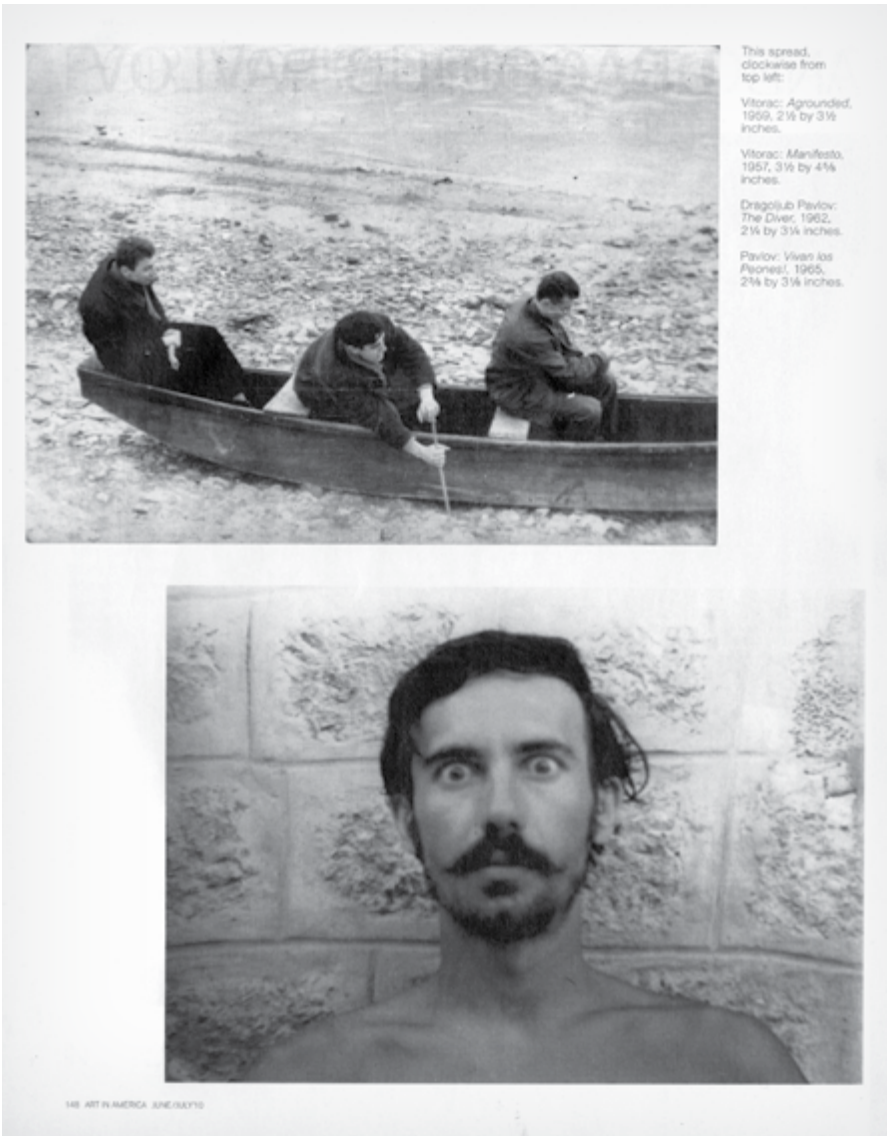
WADE SAUNDERS and **ANNE ROCHETTE** are sculptors who write about art.

INTRODUCED BY WADE SAUNDERS AND ANNE ROCHETTE

AND DRAGOLJUB PAVLOV



Two young artists escaped the drear of postwar Yugoslavia by staging droll street performances for the camera.



This spread, clockwise from top left:

Vitorac: *Agrounded*, 1969. 2⅛ by 3⅛ inches.

Vitorac: *Manifesto*, 1957. 3⅛ by 4¼ inches.

Dragoljub Pavlov: *The Diver*, 1962. 2¼ by 3¼ inches.

Pavlov: *Vivan los Peones!*, 1965. 2¼ by 3¼ inches.

148 ART IN AMERICA JUNE/JULY'10

koje su sačinili on i njegov drug iz detinjstva, Dragoljub (Dragan) Pavlov, a koja je održana u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu. Obojica su rođena 1940. godine u porodicama sa skromnim primanjima, a fotografije su nastale u crno-beloj tehnici u periodu od kraja pedesetih do sredine šezdesetih godina. Pavlovljev otac stradao je u Drugom svetskom ratu; Vitorac je bio primoran da pauzira sa školovanjem godinu dana zbog toga što je verbalno branio oca koji je bio uhapšen zbog kritikovanja komunizma. Lokalnih umetničkih akademija nije bilo, a njih dvojica imala su oskudan pristup modernoj umetnosti. Ipak, slušali su džez i gledali klasične filmove sa Zapada.

Za potrebe fotografisanja, Vitorac i Pavlov postavljali su nenajavljene ulične performanse u njihovom rodnom gradu, Novom Sadu, i oko njega. Ovim

zbunjujućim burleskama otvorili su sebi slobodne, brze i zanimljive prostore, kratke slobode različitosti, dijametralno suprotne gušenju kulturnog života od strane države. Na nas je utisak ostavila neposrednost i čudna poznatost fotografija: pojedine fotografije asocirale su nas na likove Čarlija Čaplina i Bastera Kitona, dok su druge vrlo bliske slikama Basa Jana Adera ili Frensis Alis, između ostalih. Dva druga bila su istovremeno izvođači i publika u performansima. Dvosmislenost i neposlušnost njihovih izvedbi ostavljale su uznemirujući utisak na većinu prolaznika. Njihovi senzibiliteti su se razlikovali: Pavlovljeve fotografije predstavljaju postavku autoportreta, dok Vitorčeve odišu mirnoćom svakodnevice. Svoj opus nazvali su *Dei leči*, što prevode kao „ide čovek".

Mi smo izdvojili svoje favorite među više od četrdeset njihovih fotografija veličine dlana. Na jednoj od najranijih, pod nazivom „Manifest" (1957), u tamno odeven mladić sa štrikanom kapom iz male beležnice čita mladiću koji stoji pred zidom vezanih ruku i sa povezom preko očiju. Ta scena mogla se odigrati bilo gde, bilo kada, momci se igraju u doba rata ili uvoda u pogubljenje. Danas se može tumačiti kao jezovita predigra jugoslovenskog krvavog raspleta. „Moj čamac" (1957) prikazuje Vitorca pred ogromnim trupom broda sa natpisom „Novi Sad". On svojom nonšalantnom pozom bespogovorno polaže pravo na brod, grad i privilegije mladosti. U „Nasukanom" (1959), tri mladića sede u lakom čamcu ostavljenom blizu ruba vode. U sredini čamca Pavlov zdušno zamahuje drvenim štapom kao veslom. Vitorac se ponovo pojavljuje u „Rešenju" (1963), nagnut nad tokom Dunava na ivici rampe za ukrcavanje, dok se njegova povijena leđa savršeno uklapaju sa dva luka metalnog mosta u daljini. „Kartanje na snegu" (1962) prikazuje par i pratioca, kroz opuštenu reprizu Sezanovih kartaroša.

Kasna fotografija „Vivan los Peones!" (1965) poseduje bunjuelovsku čudnovatost koja odgovara njenom španskom naslovu. Iskolačenih očiju, do pojasa goli Pavlov sa jarećom bradicom i zašiljenim brkovima, izgleda kao da zuri kroz nas. Do tog doba oba mladića diplomirala su agronomiju na Novosadskom univerzitetu, zaposlila se i zasnovala porodice u siromašnoj zemlji. Prestali su da fotografišu, i ove slike ostale su tajna do 2007. godine. Negativi razvijani u kućnoj radinosti nestali su. Većina malih fotografija predstavlja unikate. Nijedna od njih nije retuširana. Prikazi sjaje, mirno i divno.

Wade Saunders i Anne Rochette
američki odnosno francuski vajari, autori tekstova o umetnosti

Prevod: Isidora Nikolić Savin

Pribežište slobode

Rani primeri inicijalnog performansa kod nas

Danas
20. jul 2010.


Rani primeri inicijalnog performansa
Pribežište slobode
POVOD

Otkriće arhivske foto-dokumentacije o ranim primerima prakse inicijalnog performansa, autora Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova, moguće je, u kontekstu razvoja umetničkih ideja šezdesetih i sedamdesetih godina u Novom Sadu i Vojvodini, sagledati kao prvorazredan događaj, zapisao je Vujica Rešin Tucić povodom njihovog prvog zvaničnog predstavljanja u Muzeju savremene umetnosti u Novom Sadu 2007. godine. Nakon toga, usledilo je još pet izložbi po Vojvodini, a potom predstavljanje u beogradskom Remontu u aprilu ove godine. Nedavno, u junskom broju prestižnog američkog magazina *Art in America* o Vitorcu i Pavlovu objavljena je i reportaža. Ovo je bio i neposredan povod da se osvrnemo na njihove smele umetničke provokacije koje su sredinom pedesetih i početkom šezdesetih (1957–1965) godina prošlog veka priređivali za sebe i slučajne prolaznike na ulicama Novog Sada, postavljajući temelje onome što danas glamurozno zovemo „performans artom".

Da to nisu bili samo nestašluci naslutili su i oni sami budući da su dobar deo svojih akcija sačuvali na filmskim trakama i fotografijama. Nakon pola veka, Bora Vitorac odlučio je da ovaj materijal izvuče iz fioka i podeli sa publikom. Kako mu s ove vremenske distance to deluje i šta je njega lično motivisalo ka kreativnim egzibicijama u ranoj mladosti priča za naš list.

Fotografije su dokumenti dešavanja, kalambura, koje smo pre 50 godina Dragan i ja priređivali sebi i drugima, uz rizik da doživimo podsmeh, ali rešeni da uspostavimo komunikaciju. Oni su bili izraz naše lične situacije i pribežište slobode. Tada se to nije moglo nazvati umetnošću, jer je ona kod nas još bila u granicama „umetnosti" socijalističkog realizma. Bili smo željni novog, koje smo naslućivali u iskazivanju svoga prava na drugost. Stvarali smo na margini, ali slobodni. Sačuvali smo se od iščezavanja u sebi samima, a to je najveća opasnost u svakom vremenu.

A u vremenu u kome su stasavali Vitorac i Pavlov vladalo je posleratno siromaštvo i režim koji je tiho otkrivao svoje represivno lice.

Moj tata se nije uklapao u bivši sistem i 1957. godine je uhapšen zbog verbalnog delikta pošto je rekao da su komunisti najveći neradnici i lopovi. Ujutru su došli po njega i odveli ga u zatvor. Imao sam tada 17 godina i nije mi bilo svejedno da mog tatu za koga znam da je čestit čovek hapse kao neku poslednju barabu. Pre toga je bio u logoru i ja sam na neki način hteo da iskažem svoj protest, priseća se Vitorac.

Neki radovi upravo svedoče o tome, kao fotografija koja ilustruje scenu „streljanja" a predstavlja aluziju na Komunistički manifest. U prizoru su dva mladića od kojih jedan ima povez preko očiju, a drugi u rukama drži knjižicu iz koje čita.

Većinu pak radova prožima humorna, apsurdna, u odnosu na uobičajeno stanje stvari, iščašena atmosfera, kao u „Nasukanim", crno-beloj fotografiji gde trojica mladića sede u čamcu tik uz vodu, dok jedan od njih predano vesla tankim štapom po obali. Slično je i u snimku „Dei leči" koji dočarava delić raspoloženja iz burleskne jurnjave po gradu u kojoj Pavlov u maniru filmskih komičara voza Boru u kolicima dok ih stanari dvorišta zabezeknuto posmatraju. Vitorac nam pojašnjava da je „Dei leči", u stvari „Ide čile" i da je to uvek bio poziv na akciju koju treba izvesti na ulici. Nakon tog signala usledila bi već neka egzibicija pod motom „zapanjiti građanina" – pantomima, zauzimanje stava po uzoru na Bastera Kitona, Čaplina, Braću Žak i druge filmske majstore na koje su se tada ugledali i neretko im posvećivali omaže. Mnoge akcije su ostale ipak nezabeležene kao na primer čuvena „trka ježeva", odnosno, prelazak na drugu stranu ulice preko tramvajskih šina četvoronoške bez obzira na saobraćaj, priča naš sagovornik.

Iako se nikad ozbiljnije nisu posvetili građenju umetničkih karijera, stvaralaštvo je za njih ostalo potreba. *„Potičemo iz materijalno skromnih porodica i nikada nismo uživali ničiju zaštitu niti materijalnu podršku. Završili smo poljoprivredni fakultet, umetničkih akademija u Novom Sadu u to vreme nije ni bilo. Iako svesni da smo provalili u novi prostor umetnosti, bili smo primorani što pre da se zaposlimo da bi naše porodice preživele. Ni posle 1965. godine nismo se udaljili od umetnosti. Pisali smo poeziju, slikali biljnim pigmentima, a ja sam nastavio svoju seriju crteža 'Akrobacije Muzikalnog Mačka' i druge*, kaže Vitorac.

Druženje uz filmove, džez i knjige

Na pitanje šta je za njih u to doba predstavljalo nadahnuće, Vitorac ukazuje da su često posećivali Kinoteku, otkrivali džez, čitali knjige i strane časopise. Ali i da je prijateljstvo bilo važno govore ove njegove reči: *Dragan i ja smo se sreli još u detinjstvu. Iako smo dve suprotne prirode, međusobno smo se dopunjavali, jer nas je interesovala umetnost onog drugog i umetnost uopšte. To je održalo naše druženje do danas.*

Kreativni „ispadi" u mladosti ove dvojice autora ostaju kao svedočanstvo da su oni, kako je to Vujica Rešin Tucić primetio, znali da kontempliraju sopstveno vreme u ime čitave jedne generacije i da su u sveopštoj ideološkoj represiji umeli da objave svoje pravo na različitost. Moć te duhovnosti zrači i danas.

Aleksandra Ćuk

Pretečama performansa u Srbiji priznanje u Americi

Novosađani u uglednom časopisu za umetnost

Blic
3. avgust 2010.

Art in America, jedan od najuglednijih i najtiražnijih svetskih magazina za savremenu umetnost, objavio je u junskom broju ekskluzivnu reportažu o novosadskim umetnicima, Bori Vitorcu i Dragoljubu Pavlovu. Njihov angažman s kraja pedesetih i početka šezdesetih godina prošlog veka prepoznat je kao preteča uličnih performansa u Srbiji. Dvojica Novosađana bili su prvi koji su organizovali ulične akcije i predstave, začetke parateatra, i sve to zabeležiii na fotografijama.

Šetajući Novim Sadom, Dunavskim parkom, Kejom ili Podbarom, dvojica mladića priređivali su spontane ulične predstave za slučajne prolaznike, pokušavajući da se izdvoje. Oko 40 crno-belih fotografija, iz perioda od 1957. do 1965. godine, sada verno svedoče o ranim primerima uličnih performansa.

U vreme kada je bilo zabranjeno biti drugačiji i raditi nešto izvan šablona, nas dvojica, mladi momci i drugari iz školske klupe, pokušavali smo da trgnemo ljude iz monotonije svakodnevice. Sve je došlo nekako spontano, sa željom da se igramo i dobro zabavimo, da se osećamo slobodnije. Imali smo



neki mali foto-aparat i došli smo na ideju da to i zabeležimo. Fotografisali smo najčešće jedan drugog, a nekada bi tu bio i neko treći koji nas je fotografisao – priča Bora Vitorac.

Igranje karata na snegu u Dunavskom parku, pretrčavanje ulice četvoronoške, sedenje u nasukanom čamcu, imitiranje Čarlija Čaplina, ili stajanje na ulici sa povezom na očima, samo su neke od brojnih scena koje su novosadski umetnici priređivali. Dvosmislenim i nepredvidivim performansima, ostavljali su snažan utisak na publiku.

Kada bi nas videli kako se šegačimo po ulici, ljudi su često okretali glavu i sa zaprepašćenjem posmatrali to što radimo. Stvarali smo, takoreći, anonimno.

Fotografije nismo imali gde da izlažemo, jer takva vrsta umetnosti tada nije bila shvaćena, a najveći broj fotografja podelili smo prijateljima – kaže Dragoljub Pavlov.

Vitorac i Pavlov su nakon 1965. godine prestali da fotografišu, upisali su i završili Poljoprivredni fakultet i posvetili se porodicama. Međutim, obojica su nastavili da se bave različitim oblicima umetnosti, da slikaju i pišu poeziju.

Pre nekoliko godina sam došao na ideju da prikupim fotografije koje smo sačuvali i 2007. godine priredili smo izložbu u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine. Nakon toga, izlagali smo i u Bečeju, Subotici, Kuli, Zrenjaninu i Beogradu. Postavku smo nazvali Dei leči, što je u nekom našem žargonu tada značilo „ide čovek", „iznenaditi, zapanjiti čoveka" – kaže Vitorac, dodajući da je do saradnje s časopisom Art in America došlo sasvim slučajno.

Prošle godine sam boravio na umetničkom simpozijumu „Terra" u Kikindi gde sam imao priliku da upoznam En Rošet i Vejda Sandersa, vajare iz Francuske i SAD, koji pišu o umetnosti. Ćaskali smo i dao sam im katalog sa našim fotografijama. Neposedno nakon toga, usledio je poziv iz Amerike – kaže Bora Vitorac.

Dvojica umetnika smatraju da je ulična umetnost veoma bitna za život jednog grada i ljude koji u njemu žive, da ih obogaćuje i pruža nešto novo, te im zbog toga ovo priznanje mnogo znači.

Uvek smo smišljali nešto drugačije, trkali smo se četvoronoške kroz pola grada, igrali smo karte na snegu, pozirali ispred brodova… Dok sam boravio u Holandiji i Francuskoj, imao sam prilike da viđam zaista sjajne predstave na ulici i žao mi je što i Novi Sad nema razvijeniju ovakvu vrstu umetnosti. Spontanost i nepredvidivost su veoma bitan deo života svakog čoveka. Zbog svega toga mi je izuzetno drago što nas smatraju prvim uličnim izvođačima u Srbiji. Ovako ćemo ostaviti trag, a mislim da to mnogo znači i za Novi Sad – kaže Dragoljub Pavlov.

U junskom broju časopisa Art in America od oko četrdeset sačuvanih fotografija objavljeno je deset.

Mi smo živeli za umetnost, živeli smo za te trenutke kada smo bili svoji, uspevali da iskočimo iz mase i predstavimo svet iz svoje tačke gledišta. Dali smo sebe kroz te fotografije, prikazali kritički stav prema životu i ovo je veliko priznanje za uloženi trud i rizik koji smo podneli u tom periodu – kaže Vitorac.

Zbunjujućim burleskama protiv gušenja kulturnog života

Za potrebe fotografisanja, Vitorac i Pavlov postavljali su nenajavljene uличne performanse u njihovom rodnom gradu, Novom Sadu, i oko njega. Ovim zbunjujućim burleskama otvorili su sebi slobodne, brze i zanimljive prostore, kratke slobode različitosti, dijametralno suprotne gušenju kulturnog života od strane države. Dva druga bila su istovremeno izvođači i publika u performansima. Njihovi senzibiliteti su se razlikovali: Pavlovljeve fotografije predstavljaju postavku autoportreta, dok Vitorčeve odišu mirnoćom svakodnevice – piše u junskom broju časopisa *Art in America*.

Dinka Maksimović

Sećanje na pionire performansa

Narodne novine, Niš
19. mart 2011.

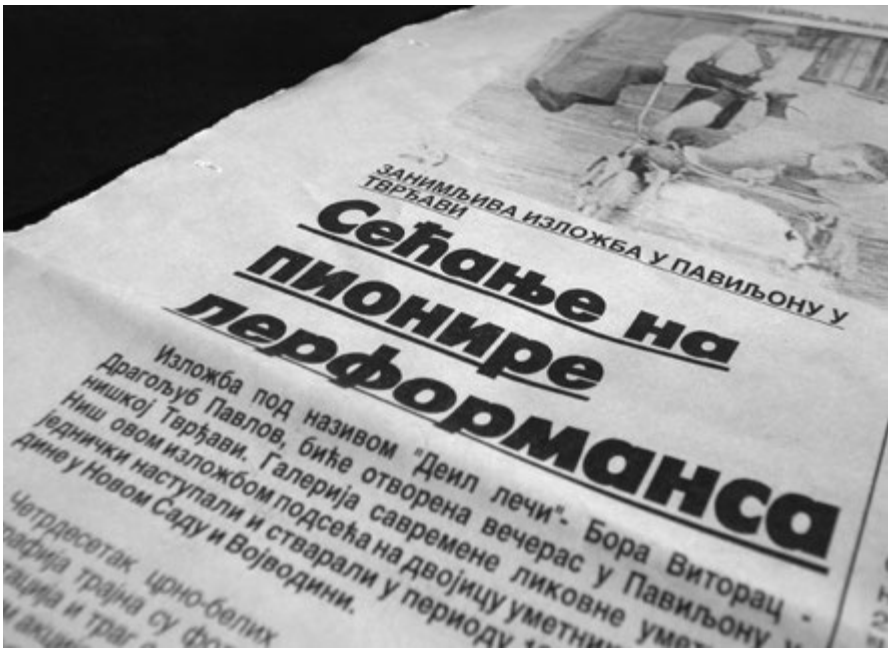
Zanimljiva izložba u Paviljonu u Tvrđavi

Izložba pod nazivom *Dei leči* – Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov, biće otvorena večeras u Paviljonu u Niškoj tvrđavi. Galerija savremene likovne umetnosti Niš ovom izložbom podseća na dvojicu umetnika koji su zajednički nastupali i stvarali u periodu od 1957. do 1965. godine u Novom Sadu i Vojvodini.

Četrdesetak crno-belih fotografija trajna su foto-dokumentacija i trag o njihovim uličnim akcijama, intervencijama i ruralnim prostorima, režiranim i slučajnim događajima.

Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov su umetnici koji su stvarali pionirske početke performansa i akcija krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, kada je na likovnoj sceni još imao uticaj socrealizam i kada su vladali i različiti oblici ideološke represije, ističe Sanja Vukašinović, kustos GSLU u Nišu. Njihovo umetničko delovanje tada je bilo na potpunim marginama likovnih dešavanja.

Svoju svest o potrebi da se iskaže sloboda misli i govora ova dva umetnika su samostalno i samoinicijativno, mimo bilo kakve umetničke organizacije ili


ЗАНИМЉИВА ИЗЛОЖБА У ПАВИЉОНУ У ТВРЂАВИ

Сећање на пионире перформанса

Изложба под називом "Деил лечи"- Бора Виторац - Драгољуб Павлов, биће отворена вечерас у Павиљону у нишкој Тврђави. Галерија савремене ликовне умет... Ниш овом изложбом подсећа на двојицу уметни... једнички наступали и стварали у периоду... дине у Новом Саду и Војводини.

Четрдесетак црно-белих ... графија трајна су ф... ација и траг ... и акци...

ustanove, na način kako bi to uradili Čarli Čaplin ili Baster Kiton, iskazivali u najužem centru gradskog jezgra nadomak Matice srpske. Stvarali su parodije na malograđanski kič i svojim gestom i akcionim performansom zapanjivali prolaznike. Svoja „događanja" priređivali su za slučajne prolaznike, ali i za sebe same, i sve ih uredno fotografisali i snimali što potvrđuje njihovo „umetničko" značenje.

Otkrićem ove foto-dokumentacije o inicijalnim primerima performansa, prema rečima kustosa GSLU Niš, moći ćemo da se uverimo da on ima dublje korene nego što smo mislili. *Dei leči* – Ide čile će svakako ostati upamćen kao performans jednog vremena.

M.F.L.

Umetnost je satkana od bola i radosti života

Bora Vitorac, pionir performansa na Balkanu

Novine novosadske
25. oktobar 2012.

Današnji uspešan umetnik, šta god to značilo, a ne računajući retke i časne izuzetke, najčešće se da zamisliti i predstaviti kao akademski razmažen, svuda prisutan, razgalamljen i hvalisav, bez ikakvog pokrića za svoju samouverenost, te bezmalo po pravilu blizak strukturama, udruženjima i „sektama" svake vrste, a katkad i direktno u njih uglavljen i u njima uhlebljen. Sa druge strane, postoje i oni koji mimo mejnstrim umetničke scene obitavaju tiho, maltene na vrhovima prstiju, bez previše galame dajući sebe za ono što se u startu ne pita jeste ili nije umetnost, već ima jednostavnu potrebu da sebe na najiskreniji način svetu kaže, da mu se otvori, da mu da ono najljudskije što u sebi nosi. I da pritom nema sujetnu naviku da sebe pred istim tim svetom niti da se sobom samim razmeće. A svet će, veli nepisano pravilo, već naći načina da ga prepozna. Kad-tad.

Kada je 1957. godine, tada sedamnaestogodišnji Bora Vitorac, zajedno sa drugom Dragoljubom Pavlovim, izvodio svoje kalambure po ulicama novosadskim, nije ni slutio, niti pretendovao na to, da će pola veka kasnije neki od prilično uglednih istoričara i hroničara umetnosti ovdašnje primetiti i zapisati da su upravo narečeni kalamburi, dečački u to vreme, bili preteča i začetak performansa na Balkanu, a čika Bora Vitorac njegov ponosni pionir. Nakon nekoliko izložbi u zemlji, na kojima je zabeleženo sećanje na pomenuti period, nedavno su dva umetnika novosadska svoje mesto dobila i u prestižnom njujorškom časopisu *Art in America*; gde je na šest strana štampana foto-dokumentacija kao svedočanstvo o začecima drugačije umetnosti u nas. *A početak*, priča nam čika Bora, *kao i svaki početak, jedva da je zapravo i znao da je počeo*.



Počeli smo sasvim spontano, gotovo nesvesno, ne pretendujući uopšte na to da se na taj način bavimo nekom umetnošću, a pogotovo ne performansom, jer, iskreno, nismo ni znali da to uopšte postoji. Uostalom, tada za performans nije čuo niko ni od naših istoričara umetnosti, a kako bismo mi, gimnazijalci? U početku je to zapravo bila dečačka igra, neka vrsta mladalačkog, adolescentskog bunta. Recimo, začikavaš nekoga na ulici, pa pobegneš. Ili bauljamo četvoronoške preko tramvajskih šina, kako bismo na sebe skrenuli pažnju i šokirali ili zasmejali prisutne, i uspevali smo u tome. Mi smo te svoje akcije tada zvali „kalamburi". Na neki način, nismo ni znali šta to zaista radimo, ali smo uvideli da je zanimljivo i drugačije. Zato smo i odlučili da sve to fotografišemo – priča čika Bora.

Ide čile!

Upravo ta dokumentacija izložena je po prvi put pola veka kasnije, 2007, u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, sa podnaslovom „Dokumenti inicijalnog performansa Novi Sad '57–65". A u naslovu je i danas zadržana pošalica iz dečačkih dana. *Sve performanse koje smo tada izvodili kasnije smo naslovili sa „Dei leči", odnosno „Ide čile", što je u to vreme značilo da ide milicajac i da treba pobeći* – priseća se čika Bora, ne krijući zadovoljstvo što su ga pomenute „igrice" dovele do statusa jednog od utemeljivača performansa na ovim prostorima, ali i ne busajući se zbog toga preterano u prsa. Nakon završene „performans" faze, umetnošću se čika Bora bavio tek usput, nikad profesionalno. Danas iza sebe ima nekoliko izložbi slika i crteža, kao i jednu objavljenu knjigu poezije naslovljenu *Letnjim putem*. Putem kojim je kao dečak koračao u Gospođincima, gde je u „izbeglištvu" proveo Drugi svetski rat, pred čiji je sam početak rođen, a koji je u njemu ostavio neizbrisiv pečat. *Čim je izbio rat, oca su mađarski fašisti proterali iz Bačke, da bi kasnije bio*

Javno spaljivanje

Godine 2006, u znak podrške ljudima iz Muzeja savremene umetnosti Vojvodine, a zbog nedostatka zgrade za isti muzej, Bora Vitorac je u kafe-galeriji *Izba* najpre izložio a potom i javno spalio celokuptnu postavku svojih crteža, a u spaljivanju su učestvovali i brojni novosadski umetnici. *To je bio moj način da podržim ljude iz Muzeja i da skrenemo pažnju javnosti na činjenicu da takva institucija mora imati svoju zgradu. Bez obzira na to što zgrada nikada nije napravljena, ne kajem se zbog toga. Ipak, najveća moja satisfakcija od tog događaja bila je u tome što sam tokom spaljivanja primetio da mi dva crteža nedostaju. Znači da je neko u njima prepoznao nešto što mu se sviđalo i da nije želeo da učestvuje u njihovom paljenju, već da ih zadrži za sebe* – priča čika Bora.

odveden i u logor u Mađarskoj. Deda i strina sa dvoje dece, kao i dve moje sestre od strica, odvedeni su u Jasenovac. Mama i ja smo otišli u Gospođince, gde su živeli njeni, i tamo ostali sve do 1944. kada se otac vratio iz logora, sa trajnim oštećenjima zdravlja, ispovređivan, sa promrzlinama. Nakon rata smo ponovo počeli da živimo u Novom Sadu, gde je otac imao trgovačku radnju, koja mu je nacionalizovana '48. Tada smo živeli u Zlatne grede 33, u kući bez vode, maltene bez ičega. Dakle, sećanja na rano detinjstvo uglavnom su ostala opterećena strahom, pričama o logorima i o stradanju. Tatina familija je u ratu prepolovljena, sa mamine strane takođe je mnogo njih ubijeno. Ni danas ne mogu da zaboravim babine suze, kad su došli po ujaka, a ona krenula da mu doda kaput; „Kaput mu neće trebati", rekli su. I sve te priče o fašistima, logorima, streljanju, pa kasnije o Udbi, koja se često pominjala u kući, sve se to negde duboko u mene urezalo, iako sam bio tek dečačić i nisam još ništa mogao da razumem. Možda je upravo to i izazvalo da se povučem u sebe i da se od najranijeg detinjstva okrenem papirima, crtanju, pisanju... – priseća se čika Bora svog ne baš najsrećnijeg detinjstva. Sve to je, veli, možda i proizvelo onaj bunt koji ga je u drugoj polovini pedesetih godina prošlog veka izveo na put umetnosti blizak Umetnosti, za koju se nikada nije formalno školovao.

Buntovnik s razlogom



Nakon završene osnovne škole, u Novom Sadu završava i gimnaziju, u kojoj, opet, njegov uzjogunjeni duh odbija da miruje. *U to vreme nije bilo svejedno biti dete nekoga kome je radnja nacionalizovana i koga su u komunističkom društvu smatrali za „buržuja", iako je to bilo, naravno, daleko od istine. Valjda sam i zbog toga imao potrebu da se stalno protiv nečega bunim.*

Sećam se da sam u sedmom gimnazije otišao na popravni, zato što sam tokom cele godine odbijao da išta naučim o Jovi Zmaju. Ne znam zašto, ali to

Nikada štreber

Ja sam u umetnosti oduvek improvizovao, još otkako sam počeo njome da se bavim, čak i onda kada nisam ni znao da je to što radim neka umetnost. I danas improvizujem, šta god da radim. Ne volim stvari koje su suviše nameštene, studirane, unapred smišljene. Umetnik nije spiker, da sebe ni najmanje ne unese u ono što radi. Ne može se biti štreber u umetnosti. Kad čovek nešto interpretira, on ujedno mora i da stvara.

nikako nisam želeo, imao sam neku odbojnost. Iako mi je nastavnik sve pismene sastave za primer čitao pred celim razredom. U svakom slučaju, zbog Jove Zmaja sam morao na popravni. Nastavnik je znao da o Zmaju ne znam ništa i ujutru mi rekao da ću polagati upravo njega. Naravno da nisam do popodneva ništa ni pogledao i došao sam na ispit pravo sa Dunava. Ne znam da li sam rekao dve rečenice, što svakako nije bilo dovoljno da položim. Ali se komisiji svidelo to što sam se tokom polaganja šegačio i što sam na ispit došao u pocepanoj majici, ispod koje sam, na mestu gde su bile rupe, stavio stare novine. To je zapravo bio moj prvi performans. Sledeće godine mi ni šegačenje nije pomoglo, pa sam izbačen iz škole – priseća se čika Bora, sada već šaljivo.

Ipak, ni „šegačenje" nije doveka trajalo. Gimnazija je ubrzo savladana, a nakon nje i poljoprivredni fakultet. Radni vek je čika Bora proveo kao agronom, ne računajući devedesete, kada je i u sivu ekonomiju bio prinuđen da zakorači, a umetnošću se vazda bavio iz senke, više za sebe, no za druge. *To što nisam završio akademiju nikada mi nije smetalo, naprotiv, mislim da mi je pomoglo, jer sam kao agronom mogao sebe da izdržavam i da obezbedim ono što mi je potrebno za bavljenje umetnošću, a kasnije i za izdržavanje dece. S druge strane, pomoglo mi je i to što nikada nisam bio član nijednog umetničkog društva, udruženja ili slično. Nikada, na sreću, nisam dobio nijednu nagradu, što mi je takođe omogućilo da ostanem čist i neuprljan* – kaže čika Bora, koga će publika novosadska sledeći put videti u januaru u ovdašnjoj kafe-galeriji Izba, u kojoj i inače svake večeri uz kafu dan za sobom sređuje. U lzbi ću izložiti slike pod nazivom „Seti se", a koje su posvećene sećanju na novosadsku Raciju iz Drugog svetskog rata. Slike sam inače radio muljem, krečom i žutim blatom. Imam ja dosta boja, nije u tome stvar, ali je bojama teško i, čini mi se, neprikladno slikati jedno od najvećih stradanja u istoriji. Uz to, za mulj sam se opredelio jer je mulj svuda oko nas. Mulj je metafora za protekcionizam, korupciju, nasilništvo, lenjost, sebičnost i neiskrenost prema svima, čak i prema nama samima – kaže nam čika Bora, najavljujući svoju sledeću izložbu, do koje bi trebalo da bude završen i kratak film posvećen Novosađanima koji su pod ledom Dunava stradali.

Duško Domanović
Foto: Aleksandar Kamasi



Orkestar Kinga Olivera, nastao 1923.

Honore Dutray, Baby Dodds, King Oliver (stoji), Louis Armstrong (napred), Lil Hardin (pored klavira).

Razgovor u šetnji: O starom džezu sa Dragoljubom Pavlovom i Borom Vitorcem

Sunčan dan u Novom Sadu. Dragoljub Pavlov, Bora Vitorac i ja odlučujemo da prošetamo Podbarom[1] po svim onim ulicama gde su oni izvodili hepeninge i performanse, ulične akcije i gde su fotografisali i snimali.

Dolazimo u ulicu Zlatne grede i zastajemo pored stare gvozdene ograde. Preko puta je Novosadska gimnazija i prozori podruma gde se pre pedeset godina slušao džez i o njemu pričalo.

Dragoljub Pavlov, naslonjen na staru visoku ogradu od kovanog gvožđa:

Ovuda sam skoro svaki dan prolazio. Stanovao sam u Skerlićevoj i kada sam išao ka glavnom ulazu u gimnaziju uvek mi je pogled skretao u ovo dvorište gde je stajala hrpa odbačenih drvenih konjića. Kasnije, kada smo kao studenti krenuli kamerom da snimamo onda sam jedva čekao i da to snimim. I danas, kada se toga setim, to mi izgleda kao da je neko tada postavio instalaciju, likovnu, izuzetno zanimljivu. Inače, tada sam počeo da razmišljam o studijama režije. Slušao sam Makavejeva, odlazio u Kinoteku, nekad je ona



Ugao *Ulice Zlatne grede*

1 Najstariji deo Novog Sada s najstarijom, Almaškom crkvom.

gostovala, imao sam priliku da vidim te velikane, recimo Žana Vigoa, Plavog anđela, Gorki pirinač, *sve je to bilo tako uzbudljivo, mislio sam da ću i ja jednog dana to da radim…*

Bora Vitorac stoji kraj jednog podrumskog prozora Novosadske gimnazije:

Ovde, u ovom podrumu iza mene, uz dozvolu poslužitelja škole, čika Milana, bio je smešten džez klub. Naravno, u to doba to nismo mogli da se o takvim stvarima dogovaramo sa direktorom, već sa poslužiteljem škole. Džez klub je radio tako što smo Dragan i ja čitali knjigu Barija Ulanova i to prepričavali prisutnima, i naravno, puštali džez ploče kojima smo bili opsenjeni. Ploče smo dobijali u Američkom kulturnom centru na revers i kasnije ih vraćali. Ali to nije moglo dugo da potraje jer je već sledeće godine taj Američki kulturni centar razoren[2], zapaljen, valjda, jer su bile neke demonstracije u vezi Trsta, mislim da tog kulturnog centra posle toga više nije bilo.

Za mene je džez muzika bila izuzetno lepa i inspirativna. Ja nisam imao sluha i nisam pevao ali je ta muzika uticala na mene tako da sam ja prestao da radim idilične slike i gvaševe i prešao sam na crteže gde je Muzikalni Mačak[3] (ciklus crtan na kutijama od cigareta i drugim malim formatima) centralni crtež. Barija Ulanova smo čitali, on je nama bio izvor informacija. Čitali smo ponešto i iz stranih časopisa, koliko smo mogli da razaberemo sa našim znanjem engleskog u to vreme. Knjigu Barija Ulanova smo čitali i čitali, i to je bila jedna dobra knjiga, napisana veoma studiozno i mi smo, tako, u kratkim tezama prenosili publici koja je došla da sluša džez. Pre toga smo dali neke napomene o stilu, o vremenu nastajanja, o autoru, taj džez je ostavio traga kod mene u poeziji i u crtežu, a mislim i kod Dragana.



Podrumski prozori Novosadske gimnazije, gde se nalazio naš prvi džez klub.

2 Američki kulturni centar; Novosađani su ga zvali Američka izložba. Imao je biblioteku i diskoteku.

3 Muzikalni Mačak je glavni lik u ciklusu Vitorčevih crteža inspirisanih džezom.

Nije džez klub dugo potrajao, posle toga je prostorija vraćena prvobitnoj nameni, tu se odlagao ugalj, pre toga smo mi taj podrum očistili, dovodili u red, krečili. Posle toga je ponovo unet ugalj, bilo nam je žao, ali već sledeće godine ja sam bio izbačen iz škole i prešao sam u drugu gimnaziju. U to vreme moji drugovi i ja smo postali malo slobodniji i krenuli pogrešnim putem, počeli smo da zalazimo u jedan bircuz u Kovilj, tu blizu. Sami smo se sebi čudili kako smo to naglo odrasli.

Dragoljub Pavlov prelazi ulicu i šeta se pored podrumskih prozora:

Kad je Bora doneo tu kolekciju ploča o starom džezu ja sam bio zaista oduševljen. Slušali smo to dugo, stari džez je u to vreme bio nepoznat, znali smo Luja Armstronga, koji se slušao na žurevima uz Elvisa Prislija. Lepi Caca koji je sedeo do mene u klupi mi je stalno pričao o Čarliju Parkeru i svirao na usnoj harmonici, ali ovo što smo mi slušali to je bilo nešto zaista nepoznato: trubači, prvi, znači pre Armstronga bio je King Oliver a još pre njega Bang Džonson, braća Dorsi, Kid Ori. Pojavili su se neki likovi iz nekog starog sveta, fascinantni. Čak i ti stari snimci koji su bili nesavršeni imali su neku draž kao kad gledamo stare fotografije, otkrivamo neke svetove i neka vremena u kojima smo mi mogli biti. Kasnije, ja sam skupljao ploče, koje je bilo teško i pronaći. Dan-danas mi je stari džez omiljena vrsta muzike.

Odlučujemo da prošetamo do ulice Zlatne grede. Stajemo ispred broja 33. Bora Vitorac:

U ovoj kući smo živeli do 1982. godine u nekomfornom stanu bez vode. Poljski ve-ce nalazio se na drugoj strani dvorišta. U ovu kuću smo se uselili 1945. godine u jesen. Kada je tata došao iz logora onda nam je tu bilo dozvoljeno da se uselimo, kao neki prinudni podstanari. Plaćali smo kiriju i smetali smo svim vlasnicima koji su se menjali, jer nismo znali gde ćemo. Inače, mi smo to pretvorili u veoma prijatan ambijent gde smo se moje društvo i ja okupljali. Dragan je tu veoma često dolazio.

U ovoj sobi, prvoj do ulice, smo kasnije kada smo mogli pravili žurke. Bilo je tu još nekih doživljaja, na primer: u ovoj sobi sam ja spavao. Ispod prozora je bio moj otoman, ovde smo nas troje dece spavali. Onda se deca nisu odvajala ni po godištu ni po polu. Legao sam ranije to veče i odjedanput je sa mene počeo da klizi pokrivač, trgao sam se. Šta se to sa mnom dešava, upitao sam se. Kao u nekom filmu pokrivač je počeo sam da klizi sa mene, međutim, kada sam ja đipio i došao na prozor, primetio sam jednu senku u mraku i tabananje dole niz ulicu. Taj koji je pokušao da svuče pokrivač sa mene pobegao je. To su verovatno bili oni iz Zemljane ćuprije[4]. Siromašni ljudi, oni su to napravili, a meni je to ostalo u sećanju, to kako sam se uplašio, taj strah, sada je to jedna uspomena na taj život nesređeni.

Pred kuću je veoma često dolazio fijaker, 1948. ili 1949, tatu su pijanog iznosili iz fijakera. On je bio predratni trgovac pa je bio konfiskovan što je on vrlo traumatično doživeo. Sve se to, naravno, prenosilo na nas u porodici, bilo je tu i svađe i scena, vrlo neprijatnih stvari, zbog čega je njemu posle

4 Ulica u Podbari, posle rata zapuštena, s urušenim kućama u kojima su često živeli Romi.

bilo žao a nas je decu bila sramota što to moramo da trpimo i oca da gledamo sutradan, koji se vrlo teško snalazio kad dođe sebi.

Otvaramo vrata i prolazimo kroz uzan trem koji vodi u dvorište. Bora Vitorac pokazuje zid s leve strane:

Pred ovim zidom je snimljena fotografija „Manifest". Šta znači manifest, znači isključivost. Manifesta je bilo i u umetnosti a bilo je i manifesta pod čijim okriljem, pod čijom senkom smo mi živeli i koji se na naš život odrazio. Kada smo priredili prvu izložbu mene je jedan od posetilaca upitao da li smo tu fotografiju negde izlagali. Ja sam rekao da nismo, jer direktor nijedne ustanove kulture nije bio ni Vujica ni Andrla[5] nego sasvim drugi koji nisu bili tome skloni.

Izlazimo iz dvorišta i dolazimo do ugla Sterijine i Baranjske ulice gde Bora zastaje i priča kako su snimali scene „protrčavanja":

Dovikivanjem smo se ja i Dragan sporazumevali: Dragane, kreni! Dragane, kreni! Onda je on kretao i trčao u jednom pravcu, a posle smo snimali u drugom pravcu i onda smo to sklapali kao jednu scenu „protrčavanja". Ulazio je u kadar skroz blizu kamere, sa strane, bilo je to nespretno, kamera je bila stara. Izvlačili smo maksimum koji smo mogli iz toga, nisu nama ruke suviše drhtale iako smo snimali iz ruke. Mislim da je to ipak dosta dobro snimano, izvrtali smo kameru, tražili smo nove varijante da on trči sa strane a ne samo da trči ravno, nego smo malo izvodili egzibicije, hteli smo da pravimo nešto novo pa kad smo razvili i videli šta smo napravili bili smo začuđeni, bilo nam je interesantno.

Dragoljub Pavlov pokazuje kako je nekad, pre pedeset godina, trčao. Zadihan, priča:

To su bili omaži našim omiljenim likovima, starim komičarima, Basteru Kitonu, Čarliju Čaplinu, Benu Tarkinu, pa kasnije braći Marks. Ovaj i neki drugi scenariji nisu nikad ni snimljeni, ali to je bio taj period kada smo snimali i otkrivali neke nove vidike… znači, posle bavljenja fotografijom dolazi film kao nešto novo, dinamičnije, zanimljivije, to je bila zlatna era što bi rekao Bunjuel.

Odlazimo do Lađarske ulice. Bora Vitorac:

Lađarska ulica, jedna je od najstarijih ulica u Novom Sadu. Tu su živeli stari lađari koji su radili u luci Novi Sad, onoj staroj, na kanalu, gde su se tovarili šlepovi na šlajzu[6]. To je jedan od najstarijih delova Novog Sada. To se vidi i po ovim urušenim kućama i po mnogo čemu se to može primetiti, ti lađari su ostavili svoj pečat. Međutim, ova ulica je za mene mnogo interesantna jer je tu živela jedna magična umetnica, Katalin Ladik[7], poznata pesnikinja, malo niže tu sa leve strane je ona stanovala, upoznao sam je na Tribini mladih. Ona je takođe izvodila performanse, doduše nešto kasnije.

5 Branko Andrić Andrla, rođen 1942. Dragoljubov i Borin gimnazijski drug. Multimedijalni umetnik, živeo u Novom Sadu, potom u Beču.

6 Stari kanal sa šlajzom (ustava za prevođenje lađa iz kanala u Dunav). Zatrpan kada je iskopan kanal Dunav–Tisa–Dunav.

7 Pesnikinja, multimedijalna i konceptualna umetnica, nastupala u isto vreme kada i novosadska neoavangarda sedamdesetih

Novi Sad je za vreme rata sa celom Bačkom bio okupaciona zona mađarskih fašista i to je bilo jedno zlo doba koje su Novosađani jako teško preživeli. Dogodilo se nešto što je kasnije ušlo u legendu: na ovoj kući je bila istaknuta crna zastava, odnosno, to su bile velike klotane gaće koje je istakao Gruja, tako kažu da se zvao, i o toj legendi se priča, da je u znak žalosti za stradalim sinom Mikloša Hortija koji je išao na Istočni front da sklopi separatni mir, jer su tamo pukli, na onom frontu, i Nemci su ga oborili. E sad, u narodu je on predstavljen kao heroj i ceo narod je trebalo da ga žali i da istakne neke zastave na pola koplja, a pokojni Gruja je bio siroma' čovek, stavio je crne gaće na štap, klotane gaće. Neko je to primetio, on je bio sutradan odveden i žena njegova i oni su bili bez suđenja obešeni u miliciji.

Stižemo do Almaške ulice i Bora ispred Almaške crkve kazuje:

Najstarija pravoslavna crkva u Novom Sadu je Almaška crkva. Crkvena slava im je Tri jerarha, za nas kao decu to je bio događaj. Kad je Tri jerarha onda je ova ulica dole ispred crkve bila popunjena šatrama, tu su se prodavale igračke, licedarski kolači, srca i tako dalje, i počinjala je sezona klikeranja, što je za nas dečake jako bilo važno, to je bio u ono vreme događaj sezone i počinjalo je proleće, počinjalo je leto i sa Tri jerarha počinjalo je novo doba za nas dečurliju.

Preko puta same crkve se nalazi kuća koja je restaurirana, pripadala je nekad majstoru voskaru i licidaru koji je tu živeo blizu crkve i koji je pravio te kolače i sveće za sahrane, slave i za crkvu verovatno. Almaška crkva je važna za sve nas Novosađane, svi se rado tu odazivamo, kada su verski praznici kada je Božić i kada su te velike liturgije Almaška crkva bude punija nego neke druge crkve, jako mnogo sveta tu dolazi, osećaju se ovde kao svoj na svome, u pravom smislu te reči, u najpunijem smislu te reči.



Lađarska ulica

Dolazimo do kuće u Skerlićevoj, gde je pre skoro pedeset godina živeo Dragoljub Pavlov s porodicom i u koju od tada nije navraćao. Ulazimo u dvorište s venjakom, pumpom za vodu i čuvenim francuskim prozorima koji se vide na fotografijama i video-snimcima Pavlova i Vitorca:

Evo, posle više od četiri decenije, teško je pričati, ponovo sam u ovom dvorištu gde sam stanovao od 1957. do 1964. godine, tako otprilike. Ovo je bila jedna od glavnih scena gde smo snimali Čarlijade[8] *i neke druge filmove i fotografije. U prvom periodu smo se bavili fotografijom, a kasnije filmom. Inače, mi smo se dosta selili, za razliku od Bore, koji je stanovao na jednoj adresi, ja sam bio u Dunavskoj, u Jovana Subotića, kod Svinjske pijace, kod Matice srpske, no ovde je protekao moj najvažniji period, ili možda da kažem najlepši, znači negde 1957. ili 1956. godine, šesti ili sedmi gimnazije. Gimnazija je tu, na pedeset metara i kad zazvoni za čas i kad profesor ide sporo ja sam mogao da stignem pre njega na čas.*

To je bio stan iz tih vremena, jedna kuhinja, hodnik, pa na drugom kraju soba, poljski we-ce, još je tu česma u dvorištu. Još smo držali podstanare u toj sobi koja je bila pregrađena sa dva šifonjera, jedan deo gde sam ja spavao, a drugi za izdavanje. U svakom slučaju, bilo je to zlatno doba, mislim, bili smo mladi, može se reći da je to bilo vreme gde smo živeli bezbrižno u odnosu na sadašnje vreme. Jedini problem je zapravo bilo to sivilo i jednoumlje. Jednom prilikom to je i Mihiz[9] *izjavio, moglo se lepo živeti, hrana je bila zdravija, manje mesa, ali ta ikonografija, štafete, to jednoumlje, to je bilo jedino što je, barem meni, smetalo. Sve to što smo radili, te predstave, to se sad zove performans, jel, igrokazi, izlazak na ulicu, nešto na dvorištu, sve je to u stvari bila težnja da izađemo iz tog sivila. Čovek uvek može da ima svoje svetove bez obzira gde živi, gde je rođen, to je bilo dakle to otkrivanje tih svetova.*



Almaška crkva

8 Film iz 1962. godine u kojem igraju Ivo Fančević i D. Pavlov.

9 Borislav Mihajlović Mihiz, književni kritičar i značajna ličnost srpske intelektualne scene posle Drugog svetskog rata.

Mogu da kažem da su neki koreni tih igara počeli u osnovnoj školi. Tu se ja i Bora susrećemo sa slikarstvom koje je za mene već tada bilo nešto što me opredelilo za umetnost, imao sam čak i prvu izložbu akvarela, statirao sam u pozorištu.

I Bora se seća tih dana:

Ovo je to dvorište gde smo se mi sakupljali kod Dragana, bilo je tu i šire društvo ali smo se uglavnom Dragan i ja tu nalazili. Ovaj prostor desno koji je sada pregrađen novoizgrađenom kućom je nekada bio skroz otvoren do naredne zgrade, to je bio dosta veliki prostor. Na to dvorište je veoma često u toku leta iznošena jedna ploča od starih vrata. Na tim vratima su stavljani papiri i boje i mi smo tu šurljali. Bila je to neka slikarska radionica, nazovimo to kolonija. Moji crteži[10] nastali su pre tih radova sa biljnim bojama koji su ovde rađeni. Oni su bili stalno produžavani i oni se protežu do 2007. godine na razne načine, kao kafanski crteži, to su papiri koje ja uvek imam po džepovima, ja takve crteže radim i dan-danas jer to je jedna beleška koja se ne može rečima ni na koji drugi način iskazati nego tako, ekspresionističkim crtežom koji su počeli onda i koji meni daju jako veliku slobodu da razmišljam i da ono što nosim u sebi iskažem a što nije za dìvan sa nekim a što ja u sebi beležim.

Ovo dvorište inače bilo je nama stecište, bila nam je prijatna ta širina, ta komocija, to je nama odgovaralo. Iz njega su često počinjale šetnje koje su se onda nastavljale pored Riblje pijace[11] koja je tu u neposrednoj blizini, pa smo odlazili na kej u Park dunavski[12], kružili tim ulicama u Podbari, tražili slikovite i interesantne uglove i pravili fotografije koje smo smišljali tog momenta, smišljali šta će to biti, na koji će to način biti provokacija za prolaznike koji se eventualno tu zateknu a koji sigurno neće komentarisati. Njih nismo fotografisali, jer nismo bili sigurni da će oni to prihvatiti, da budu slikani, bilo je to vreme opterećeno raznoraznim sumnjama, predrasudama, jednostavno strahovima, nažalost koji i dan-danas traju.

Dragan Pavlov započinje priču o tome kako su Bora i on zavoleli umetnost fotografije:

Sve je počelo kada sam došao u gimnaziju, Bora je dobio igrom slučaja foto-aparat, onda smo počeli sa tim, dakle vizuelne fascinacije, pre toga bila je jedna fotografija godišnje, sa razredom, a kada smo dobili foto-aparat onda smo radili punom parom. Mi smo se u stvari upoznali u osnovnoj školi, išla je i Judita Šalgo[13] sa nama, ona je još tada počela da piše, kasnije smo se i upoznali, išli smo u isti razred, vraćali smo se obično zajedno kući u istom pravcu, ja sam bio u Dunavskoj ulici[14], Bora je stanovao tu, sto metara odatle i onda smo razgovarali.

Kasnije, već smo bili studenti, radio sam na sajmu i kupio sam u komisionu osmicu, najobičniju osmicu kameru, i to je bila velika stvar, ogromna. To je bilo negde 1961. Ili 1962. godine. Ovde smo snimali Čarlijade, druge stvari smo snimali oko Matice srpske, u tim ulicama oko Matice.

10 Crteži, uglavnom kafanski crteži, rađeni pre akvarela i slika sa pigmentima koje Bora Vitorac radi i danas .

11 Riblja pijaca, stara pijaca u centru Novog Sada gde su alasi prodavali ribu.

12 Dunavski park, odmah pored Dunavskog keja, na kraju Dunavske ulice.

13 Judita Šalgo, drugarica iz škole; prevoditeljka, književnica i multimedijalna umetnica. Urednica časopisa *Polja, Letopisa matice srpske* i izdavačkog preduzeća Matice srpske.

14 Dunavska ulica, od Zmaj Jovine do Dunava, s desne strane keja je Dunavski park.

15 Ivan Fančević Fane, Dragoljubov i Borin školski drug. S Borom Vitorcem često posećivao igranke u Novom Sadu i okolini. U filmu *Čarlijade* igra sa D. Pavlovom.

Kad smo sklopili scenario, mada je to uvek bila improvizacija, to je bio omaž Čaplinu, ili starim komičarima, Basteru Kitonu, Gručo Marksu i drugima. Stari komičari, kao i stari džez, je meni bio drag. Jedan od kadrova je bio onaj u kojem mažem Ivu[15] *sa šampitom kao u tim starim komedijama. Ništa naročito, tu blizu se nalazila poslastičarnica. Kupili smo pet-šest šampita i sve je bilo dogovoreno: ti ćeš stajati ovde, ja tamo. To kad se priča i nije bogzna šta, međutim, kad je Bora počeo da snima, kad sam ja šampitu prilepio za lice Fanetu, meni je postalo užasno smešno, a traka je u to vreme bila dragocena, nisam smeo da prekidam, i jedva sam se obuzdao da se ne razvalim od smeha, nego sam nešto stilizovao, a on je mirno pustio da ga mažem.*

Razgovaram sa Borom Vitorcem šta je njega i Dragana zbližilo, kako su se pronašli?

Slikanje uopšte i likovne umetnosti je ono što je nas zbližilo iako smo mi različiti ljudi i do dana-današnjeg ostali, ali to je bila jedna veza koja je nas uvek ponovo spajala i dovodila u komunikaciju. Crtež je nas privlačio od osnovne škole, on je bi zapažen crtač u školi, u razredu. Mislim da ni moji crteži nisu bili loši. Dugi su bili naši razgovori i iscrpni, vrlo čudni, za nas su bili jako interesantni. Pričali smo o slikama koje smo radili tog dana na času crtanja i o nekim reprodukcijama ili o nečemu što smo videli negde u stanovima, na izložbama, koje su se u to vreme sporadično održavale. Sećam se tog vremena kada je Sava Ipić priredio izložbu u galerili Matice srpske.

Ta galerija, taj salon za izlaganje, je bio u samoj Matici, sada je ta galerija preseljena na trg. Taj Sava Ipić je bio jedan lokalni novosadski slikar i ja ne znam da li je on dovoljno jasno zabeležen igde, ali je radio vrlo interesantne slike, ne znam da li je on bio školovan slikar, ali mislim da je radio ikone po porudžbini u ono vreme, ako je iko tada imao tri čiste da poruči ikonu.

Dragan kazuje o tome kako su druge stvari počele da ih zaokupljaju:

Sve je to trajalo do odlaska u vojsku. Tamo sam imao najviše publike u performansu sa automobilčićima u Opatiji[16] *i tu je negde bio kraj. Neke druge stvari su me više zaokupirale, slikarstvo, rad sa biljnim bojama, pigmentima, baš u ovoj kuhinji, ovde baš sam nešto radio klasičnim bojama. Počeo da pravim slike sa nekim lišćem, cvetovima i bio sam fasciniran. Jedan detalj: ako sam doručkovao, pio čaj sa limunom, stajao je jedan crtež sa tim pigmentima, sa tim ljubičastim tonom i ja špricnem limun i vidim nešto čudesno: i najmanja kapljica, tamo gde je dotakla ljubičastoroze boju prešla je u plavo. Posle sam se setio… antocijan prelazi i flavonski pigmentno, bilo je puno takvih otkrića, na neki način nije više u prvom planu bio performans, igrarija, više sam se posvetio slikarstvu, počele su da mi izlaze i prve pesme u* Poljima.

Napuštamo Skerlićevu i dolazimo do Temerinske ulice[17], do kuće s brojem 23 gde je Vitorac pre pedeset godina snimio Pavlova kako svira na metli.

16 Performans koji je Dragan Pavlov izveo u luna-parku u Opatiji 1965. godine gde je bio na odsluženju vojnog roka: on je u vojničkoj uniformi s drugim vojnikom vozio električni automobil i pri svakom sudaranju s drugim automobilčićem (što je inače dozvoljeno i predstavlja deo atrakcije) započinjao svađu i prepirku s vozačem, da bi kasnije kada je automobilčić stao i okretao se neprekidno ukrug, zavrnuo rukave oponašajući automehaničara.

17 Temerinska ulica vodi prema Temerinu. Inače, granica između dva dela grada, Salajke i Podbare koji su bili u stalnim čarkama.

Bora Vitorac:

Ovo je bilo jako interesantno slikovito dvorište sa tim bačvama i magacinima koji su izgledali sasvim drugačije nego što sada vidimo i tu je mene posećivao Dragan sa kamerom koju je već bio kupio pa sam ja njega i slikao sa tom kamerom, da mu ostane za uspomenu na takvu veliku stvar koju je uspeo da nabavi u životu, to je bio veliki događaj.

Skraćeno, nekada se ovo zvalo Magacin 23, pripadalo je Centralkolonijalu, *staroj firmi koja je imala u svome sastavu i hladnjače, a ja, pošto još nisam bio diplomirao, morao sam prihvatiti posao koji mi se ponudio. Ovo je bio magacin za kišeljenje kupusa, tu se donosilo i ostalo povrće iz prodavnica koje se nije prodalo dok je bilo sveže pa se prerađivalo u neku mešanu salatu. Bilo je tu masa radnica, tu se pralo, ribalo i sve je to stavljano u velike bačve koje su bile visoke i preko dva metra. U te bačve se ulazilo merdevinama. Neko je silazio u belim gumenim čizmama nekad i u crnim, i gazio kupus i tako je tu pravljen kiseli kupus i mešana salata. Masa radnika je tu bila. Ja sam primećivao da je među tim sezonskim radnicama bilo dosta lepih devojaka i jedna od njih mi je zapala za oko i imao sam neku vezu sa njom. Lepe uspomene me vezuju za to vreme, iako je posao bio vrlo težak, jer se magacin nije grejao, zimi je bilo pakleno hladno, vlažno, vrlo jedna neprijatna atmosfera. Imali smo jedan mali kiosk u uglu magacina gde su se ispisivale dokumentacije, tu je malo bilo toplije, tu smo dolazili da se zgrejemo i tako. A inače, pošto sam već bio tu, i video kako se to radi, ja sam uzeo tri bačve od dvesta kila, postavio ogled, i na tome diplomirao, na kišeljenju kupusa, na kvascima za kišeljenje kupusa, tako da mi je to otvorilo mogućnost da završim studije na Poljoprivrednom fakultetu*



Ulaz u *Zmaj Jovinu ulicu* gde se odigravala *Trka ježeva*

i da idem dalje, da radim. Samo, nije me ni onda čekao bolji posao, morao sam prvo da prihvatim posao magacionera, pa onda pripravnika itd.

Inače, slike i fotografije koje smo radili do tada u raznim situacijama i na raznim mestima, prestale su da nas toliko interesuju, počele su da nas privlače druge stvari, krenuli smo u život da sređujemo svoje stambene prilike, da obezbeđujemo egzstencije za porodice, da mislimo na najprozaičnije stvari, jedno vreme, barem ja, za sebe mogu da kažem da sam na neki način bio potpuno isključen iz svega što se tiče umetnosti, jesam razmišljao i sanjao o tome, ali nisam mogao ništa da uradim u tom periodu, bio sam prezauzet najprozaičnijim stvarima oko preživljavanja.

Krećemo ka Dunavskom parku gde treba da se sastanemo sa Slobodanom Tišmom. Zastajemo na uglu Zmaj Jovine i Dunavske, ispred Vladičanskog dvora gde Dragan Pavlov započinje priču o „Trci ježeva":

„Trka ježeva" se odigrala na ovom prostoru jednog lepog sunčanog dana, tu negde oko tri sata. Start je bio ovde, na ivici trotoara, na ćošku, i onda smo išli četvoronoške preko jedne pruge pa preko ulice, preko druge. Sećam se da Bora nije mogao da istrči, naravno. Fane je mislim bio prvi, ja sam bio poslednji, mada sam vodio dugo. Saobraćaj nije bio tako gust ali ipak bile su dve tramvajske pruge, bio je i poneki automobil, biciklista. Kad smo zadihani stigli prolaznici su nas gledali pomalo zaprepašćeno ali su se smeškali, bili su zadovoljni. To je bio jedan od prvih performansa koji je smišljen ili bolje reći hepeninga, jer je smišljen spontano, neko je od nas trojice rekao, ne sećam se ko, ajmo „trku ježeva"! Kako? Četvoronoške! Nažalost,



nije ostao ni snimak ni fotografija, ostalo je samo u našem sećanju. Ja sam doduše napisao jednu pesmu o tome ali u svakom slučaju bilo je zabavno, prolaznici su uživali, nadam se.

Dragan Pavlov o tramvajima:

Inače, tramvaj[18] je bio nešto najlepše u Novom Sadu u to vreme. Ja sam stanovao u Dunavskoj ulici i tu je prolazio tramvaj. Jedna linija je išla od Dunava pa skroz, a druga je išla ovom linijom pa na Temerinsku. Ja sam stanovao u dvorišnom stanu, u Dunđerskoj zgradi, možda jedno trideset metara od ulice, i dešavalo se da me probudi tramvaj, njegov curkut, jer je prozor otvoren leti. Prvo što bih ujutro čuo bio je tramvaj. Tramvaj je bio maskota Novog Sada, on je bio kao deo grada i žitelja, to je zaista bilo poetično… šteta, ne znam baš koje godine su ga izbacili, to je jedan od tih podviga naših urbanista, nažalost, sada je ostao samo u našem sećanju, na ponekom crtežu i akvarelu.

Tražim od Bore Vitorca da mi nešto kaže o novosadskim tramvajima u kojima bih baš voleo da se provozam, jer sad ne mogu da zamislim da su ikada tu prolazili:

Novosadski tramvaji, to je bila novosadska čarolija. Kad se doputuje u Novi Sad retko ko je onda i pomišljao da pozove taksi, bilo ih je svega nekoliko u gradu, vozilo se tramvajem. Ja sam imao sreće da je od Železničke stanice pa do naše ulice, Zlatne grede, sadašnje, nekada Zmaj Jovine, dolazio tramvaj do samog ugla, četrdeset metara od kuće. Tramvaji su gradu davali jednu magičnu vibraciju, prolazili su kroz te uske ulice i niko se nije plašio toga jer su oni išli relativno polako. Zimi je bilo akrobacija kada smo bili malo stariji, kačili smo sanke na tramvaje pa su dolazili da nas oteraju odatle. Inače tramvaj je saobraćao od Železničke stanice skroz do kraja Temerinske ulice na drugi kraj grada, tamo se završavao grad, tamo je bio kanal, stari kanal[19]. Drugi krak išao je od Jodne banje[20] koja je sad zapuštena totalno i ne funkcioniše, a to je nekada bila jodna banja kakva sad postoji u Đuli za skupe pare. Taj pravac išao je do Dunava skroz, i prevozio nas na kej, i kada nas doveze na kej, to je onda bila zadnja stanica i tu smo šurljali i šetali. Bilo je divno, ponekad smo se švercovali, ne ponekad, često smo se švercovali, jer nismo imali para, tramvaj se morao plaćati kao i ovi autobusi danas, a bilo je situacija da nemamo para. Rizikovali smo, imali smo sreće da smo prolazili… ja se ne sećam da me iko uhvatio bez karte.

Nalazimo se u Dunavskom parku sa Slobodanom Tišmom[21] i posle kratke šetnje sedamo na klupe:

Tišma: *Ne, Bunjuelovi filmovi su svi fenomenalni, ne znaš koji je od kojega bolji.*

Pavlov: *Jesi gledao Drajera?*

Tišma: *To nisam gledao.*

18 Instalirani 1911, trajali do 1958; uklonjeni bez obzira na proteste Novosađana.

19 Stari kanal je postojao pre novog DTD kanala. Posle je zatrpan a stari lančani most i šlajz su uništeni.

20 Jodna banja je počela s radom 1908. godine, nalazila se na početku Futoškog parka. Kasnije proširena izgradnjom hotela.

21 Novosadski konceptualni umetnik, rok muzičar, pesnik i prozni pisac.

Pavlov: *On je izuzetno poetičan.*

Tišma: *Gledao sam nekoliko filmova Fric Langa, nekoliko tih starih filmova,* Ubica M, *zatim* Hiljadu očiju doktora Mabuzea, *to sam sve gledao u* Jadranu[22], *sećam se* Hiljadu očiju doktora Mabuzea, *to je ludilo sa tim senkama, to je haos, to preklapanje stvarnosti, to je izvanredno.*

Vitorac: *Sve te filmove koje sam video, relativno mlad, sada kada ih gledam, koje nam šalje iz Bečeja Svetislav Travica[23], tek sada ti filmovi imaju tu moć.*

Tišma: *Pa da, to je umetnost, nešto što ne može da zastari… danas film više nije umetnost uopšte.*

Pavlov: *Jesi li gledao* Atalantu *Žana Vigoa?*

Tišma: *To je sjajno, gledao sam i* Nulu iz vladanja… Atalanta *je, tu igra onaj stari glumac Simone… to je o onom mladiću koji na šlepu živi…*

Pavlov: *To je tako, scenario je toliko banalan da kad bi dao stotini režisera napravio bi sranje… sećaš se šta je on od toga napravio?*

Tišma: *Mnogi su na njemu učili, na primer Anjes Varda… ona je uvek govorila da je Vigo jedan od najboljih učitelja, ili Renoar, to su stvarno sve veliki reditelji… ono* Nula iz vladanja *pa to je ludilo… ono kao uđu u voz, puše, onda dođu profesori i učenici.*

Pavlov: *A jesi li gledao, ti si mlađi dosta, jesi li gledao, reprizirali su ciklus Marsela Karnea, neki film u* Jadranu?

Tišma: *Gledao sam* Svi smo mi ubice *i* Obala u magli.

Pavlov: *Gde je Žan Gaben dezerter… i kad ga pitaš on kaže šta je iza drveća… i onda pošto su ga… kad Žan Gaben gura orman…*

Tišma: *Ja sam kao klinac jako voleo onaj Džek Arnold[24], to je onaj holivudski* Čovek koji je iščilio… *to je o nekom čoveku i ženi. Jednog dana taj čovek počinje da se smanjuje u dečaka, i sad ona, skoro kao keva mu, i ona radi kod nekog tipa i smuva se s njim i šta sad ima, i sad su oni njemu ćale i keva, a on se sve više smanjuje i na kraju se smanji kao palčić, tu ima raznih peripetija, ne znam, poplava u stanu pa se on davi, pa ga mačka vija, hoće da ga pojede i na kraju se on izgubi kao palidrvce i negde ga voda odnese i živi u nekoj rupi i na kraju se pojavljuje ispod nekog šahta kao sunce ispred njega… to je meni bio jedan od najpotresnijih filmova koje sam gledao u detinjstvu u* Jadranu… *bilo je tu još sjajnih stvari… to Fric Lang,* Ubica M… *to je Piter Lori.*

Pavlov: Kaspar Hauzer?

22 *Jadran,* jedan od tri bioskopa otvorena u starom Novom Sadu.

23 Književnik i prevodilac; direktor Doma kulture u Bečeju devedesetih, aktivista, borac protiv autoritarne vlasti S. Miloševića, vlasnik kultne knjižare *Libero* u Bečeju 90-ih. Živi u Bačkom Petrovom Selu.

24 Američki glumac i filmski reditelj. Igrao tridesetih i četrdesetih godina 20. veka u filmovima američke B produkcije. Film koji spominje S. Tišma, *Neverovatni čovek koji se smanjuje*, režirao je Dž. Arnold 1957.

Tišma: *Dobro, to je kasnije, to je Hercog… sad sam to naveo u* Popboxu *u intervjuu, pitali su me koji mi je najdraži film pa sam to naveo… bilo je na History, ta* Tajna Kaspara Hauzera*, šta je, genetska istraživanja, tamo u Badenu su našli, postoji košulja, krv, neko ga je ubio na kraju… i onda su analizirali krv genetski, DNK… i posle su našli kapu i šta ja znam, izgleda da je on princ od Badena i izgleda da je on od porodice kraljevske… film je fenomenalan.*

Pavlov: *Ne vidi se ubica, samo senka.*

Tišma: *Onaj konjić što ga je on voleo to je sve sačuvano, ima ga u muzeju. Našli su zgradu gde je on bio zatočen, onda su to kopali i našli su dole ispod puta, iskopali su drvenog konja, neverovatno, stvarno, jer je on govorio stalno da želi da bude konjanik. Postoji i ona pesma što je Georg Trakl napisao, pesma „Kaspar Hauzer", i tu postoji onaj refren: želim da budem konjanik, i šta ja znam. Stvarno, pronašli su tog konjića od drveta, jako lepa figurica, i druge razne predmete od njega, jer to je istorija, stvarnost. Sumnjalo se da je on čak nezakoniti vanbračni sin Ludviga Ludog Bavarskog, ali to nije dokazano, međutim on, izgleda po DNK, da je iz te porodice u Badenu. Znači, on je bio neki princ od Badena.*

Upadam u razgovor jer shvatam da on može da se oduži unedogled i pitam Tišmu ima li neke veze između novosadskog konceptualizma sedamdesetih i onoga što su radili Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov?

Tišma: *Njih dvojica, Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov, oni su preteče novosadske neoavangarde iz sedamdesetih godina. Zašto? Oni su se još krajem pedesetih, jel tako, bavili takozvanim uličnim akcionizmom. To je neka rudimentarna forma današnjeg performansa, i to je ono što smo mi početkom sedamdesetih godina na Tribini[25] radili, što se obično zove konceptualna umetnost. Zapravo, ta umetnička produkcija mogla bi se najbolje definisati kao ulični akcionizam, oni su to radili nekih skoro petnaest godina pre nas, i to je sigurno vrlo značajno, s obzirom da se radi o dva autentična novosadska lika, s obzirom da su tu odrasli na novosadskom asfaltu, oni su autentični Novosađani.*

Osim toga, postoji još jedna bitna stvar, oni su, ne samo stvarali tu umetnost koju sam nazvao rani performans, oni nisu, što je isto podudarnost, sa umetnicima koji su na primer stvarali početkom sedamdesetih na Tribini, bili ljudi iz likovne umetnosti, znači, nisu imali tu vokaciju, oni su se, u stvari, obojica, pre svega kao pesnici, bavili umetnošću. Bavili su se poezijom, smatrali su da im je to bilo neko prvo najbitnije opredeljenje, a onda su se bavili, tako da kažem, ostalim vidovima umetnosti, i to je vrlo slična pozicija s ljudima koji su umetnost stvarali početkom sedamdesetih na Tribini, nisu bili slikari, vajari, ali su se umetnošću bavili iz pozicije pesnika.

Oni su, može se reći, bili prvi multimedijalci u Novom Sadu, ljudi koji su prelazili iz jednog medija u drugi i koristili te mogućnosti različitih medija.

25 Tribina mladih, jedna od najznačajnijih ustanova kulture u Novom Sadu tokom sedamdesetih godina 20. veka, stecište avangardnih i neoavagardnih umetnika tadašnje Jugoslavije.

Njihova pezija je zbog toga bitna, ona govori dosta o tome, o nekom duhu ovog grada, o duhu igre. Ludistička crta kod njih jako je izražena, i humor je jako bitan u njihovim radovima i delima, komedijama, to je, kako da kažem, jedna posebna crta, pošto mi nismo toliko bili humoristični, nismo bili skloni humoru na Tribini sedamdesetih, bili smo malo ozbiljniji, bila je to problematičnija stvar, bili smo, u tom smislu, angažovaniji politički, ne svime što smo radili, ali dobar deo bio je provokativniji. Njihove zasluge su jako bitne s obzirom da smo mi bili upoznati s njihovim radovima iz pedesetih godina. To nije bilo nešto što je bilo van našeg direktnog interesovanja, bili smo obavešteni i može se reći da je njihov uticaj na naše delovanje u umetnosti veoma bitan. Tu mislim pre svega na grupu KOD, Obrnuto E, Januar/Februar[26]*, znači ceo taj milje Tribine mladih, na tom prelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine.*

Vitorac: *Sad smo tu svo troje, ali je najvažnije što si ti sad tu prisutan. Da li se sećaš da si ti rekao Geri*[27] *kada je bila izložba novosadske avangarde u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine: zašto nema radova Dragana i Bore ovde, zašto oni nisu zastupljeni? On je na to nešto odgovorio: pa biće, ima vremena, i tako, međutim, za mene je to bilo jako važno, što si rekao ti koji nas poznaješ. Za mene je to bilo jako podsticajno, da ja krenem u sakupljanje tog materijala koji smo mi još imali u fragmentima, tako da sam ja taj materijal sakupio koliko sam mogao da ga sistematizujem, tražeći mišljenje još od nekih ljudi koje sam smatrao kompetentnim. Onda je to na kraju preraslo u prvu našu izložbu u Muzeju savremene umetnosti.*

Tišma: *Gera je hteo na neki način da ispravi tu grešku.*

Vitorac: *Da, prihvatio je posle, samo je to kilavio, odlagao, sad ćemo, biće tamo, u otvorenom prostoru, biće tamo, biće ovamo, biće onamo, no, mi smo istrajali, iščekali smo taj dan da barem iznesemo deo toga. I hteo bih da spomenem, ti se sigurno jako dobro sećaš, a Dragan sigurno, zajedno smo živeli, Dragan, Ivica i ja. Ivica Fančević koji učestvuje u Čarlijadama bio je uvučen u tu našu igru. On nije bio toliko zainteresovan za umetnost kao umetnost ali je bio sklon nestašlucima, kalamburima, pomalo i alkoholu i jednom ponašanju koje je bilo provokativno. Dovoljno je to da priznam ovde, da je on mene uvukao u alkoholizam iz kojeg sam se ja posle jedva iščupao. Pa kad sam se dao, bio sam povodljiv, doživljavao sam divne stvari, otkrivao mi je igranke za koje ja dotle nisam znao, on je tumarao po gradu gde ja nisam zalazio, vodio me u* Kaćanski[28] *u* Ečeg[29]*, u taj tragični* Ečeg *gde sam ja na kraju u jednoj tuči izgubio i zdravlje. Ali je Fane bio jedan dobar čovek, vrlo inteligentan, međutim njegovo zdravlje je bilo takvo da se on povukao iz života. Imali smo neke kontakte posle sa njim, ali je bilo tužno sretati se sa njim, bilo je potresno kada je on došao u posetu sa ženom koju je upoznao u staračkom domu u Čurugu, pa smo se kod Dragana sreli svo troje. On je bio sa „svojom gospođom", on je već bio iskočio iz normalnog života i doživljavao je tu kraj svoje tragedije, a mislim da je i Draganu bilo delikatno i teško. Bio je to naš dobar drugar koji je isklizavao, to je bio Fane. Faneta su znali mnogi u Novom Sadu, jer on je bio čovek koji je tumarao po gradu kojekuda, nije imao kontrolu kod kuće, njegov otac je*

26 Novosadske umetničke grupe s kraja šezdesetih i s početka sedamdesetih godina prošlog veka koje su se bavile konceptualnom umetnošću.

27 Živko Grozdanić Gera, likovni umetnik i direktor Muzeja savremene umetnosti Vojvodine (od 2006. do 2012).

28 U ono vreme je tu postojala privatna škola igranja i mesto za noćne igranke u Novom Sadu.

29 Kulturno-umetničko društvo na Telepu, u ono vreme na kraju grada, mesto gde su se održavale noćne igranke.



Slobodan Tišma, Dragoljub Pavlov i Bora Vitorac (kadar iz filma *Dei Leči*, Nenada Miloševića).

izvršio samoubistvo i živeo je sam sa majkom i nije niko imao kontrolu nad njim. Čak je i kod mene kući bilo protesta kad on kucne na vrata i vikne nešto, Dei leči, idemo, moj otac je burno reagovao: šta ćeš sa Ivicom, biraj bolje društvo, ima tu divnih drugara, gde ćeš sa Ivicom! Ali Fane je bio inspirativan, akvareli ili gvaševi koje je on radio nisu sačuvani ali je radio jako lepe gvaševe, na neki ekspresionistički način samo njemu svojstven, znao je uvek u svakoj situaciji da napravi neku smicalicu, neki geg, da zasmeje celo društvo i tako da zadrži raspoloženje. Slikao je neke prizore iz sećanja kad je bio dete, kad je bio na moru, neke palme, ja se i sad sećam njegovog akvarela: motocikl parkiran ispod palme u nekom primorskom gradiću i još neke barke se naziru, neka jedra i tako nešto.

Nenad Milošević



Dei leči

Bora Vitorac / Dragoljub Pavlov
Documents of the Initial Performance Art
Novi Sad 1957–1965

Initial Performance Art in Novi Sad (1957-1965)

Finding of the archival photo documentation of early examples of initial performance art, of authors Bora Vitorac and Dragoljub Pavlov, it is possible in the context of development of artistic ideas during the sixties and seventies in Novi Sad and Vojvodina to see it as a supreme event.

Over forty black and white photographs, after almost half a century from their creation, proves the existence of perennial praxis of street actions, interventions in urban and rural areas, paratheatre, both directed and accidental events, homage to famous art works and authors, beginnings of body art and happening, on a trail of equalization and merging of life and art.

Sure enough, Bora Vitorac and Dragoljub Pavlov, during domination of Socialist Realism in art, acted in anonymity, on the margins of society. Moreover because they were very young men. Their work was never intended for galleries and other public spaces designated for demonstration of some artistic praxis. They acted spontaneously, directly, with motto Dei leči! (a word play meaning - An old man is coming!) after which a pantomime would follow and assuming the "pose."

That praxis, originated under the slogan "To startle a citizen" with burlesque-like race, Buster Keaton-like stiffness, parody on provincial kitsch, later proved to be a unique predecessor, "a mental matrix" of artistic provocations of groups Januar/Februar, KOD I (obrnuto) E, within the official system of cultural establishment.

Their awareness of the social environment (in the atmosphere of post-war poverty, slogans about "renewal and construction") those authors expressed by playing even with their own lives. In the spirit of local tradition mostly in the ambience of old town's architecture in the quarter around the Matica srpska building, they were travestying, parodying, trying to single themselves out, to step out from their own shadow, show themselves and their sense of the world and the existence.

They listened to old jazz, Colemana Hawkins, Sidney Bechet, Oliver King, watched movies of Charlie Chaplin and Buster Keaton but also of Sergei Eisenstein, Carl Dreyer, Jean Vigo, Marcel Carne, Vittorio De Sica. They also knew the work of Cezanne, Utrillo, Toulouse-Lautrec, Paul Klee, they admired French mime artists brother Jacques.



Their "happenings" they organized for accidental passers-by, but also for themselves and they were aware that that what they were doing have higher, "artistic" meaning, and that is proved by the fact that they photographed all those "spectacles." A lot of wasn't save as photo-documents, for example, leisured playing of cards on the snow in "Dunavski park" or crossing the street "on all fours."

After 1965 their vitality withered and the spirit of that early "actionism" they sublimed with poetry of unusual metaphysical evocations. Like accompanying shadows of that poetry some of the photographs were published in the magazine Polja at the dawn of Novi Sad's avant-gardism.

In the cognitive sense Bora Vitorac and Dragoljub Pavlov contemplated their own time in the name of a whole generation. During the omnipresent ideological repression they declared right to be "different" and these photographs today witness that they were "in the costume of their own time" and that their spirituality still beams.

Vujica Resin Tucic / March 29, 2007

About Founders That Clearly Indicated The Course of Contemporary Art

When in some art scene, suddenly or not, artistic occurrence that happened almost half a century before is identified and when that occurrence arouse attention of experts and wide audience, and then attention of experts abroad, then we can talk about two things. First, that finally justice is done towards authors in the society which with political changes (maybe) started again to develop consciousness about historical heritage so as the need for studying neglected and mislaid but very specific artistic praxes, and second, that art scene (maybe) is capable of healing itself because it managed to, without complex or big problems, deal occasionally with research and reaffirmation of the praxes that were neglected by the art system in the previous regime. But, on the other hand, adding like a warning or doubting maybe, I wish to point out certain perspectives of art in the society that (maybe) does not have too much time, will and means for studying its fundamental resources. Because, it is needed to be said that the finding of artistic activity of Bora Vitorac and Dragan Pavlov did not come from the institution as the result of a longtime and thorough curatorial research, but artists, friends and colleagues and Slobodan Tisma, Vujica Resin Tucic and Zoran Pantelic in the first place, lobbied for a finding to be made. That does not mean that they were completely unknown but that there were not mechanisms and will for them to be reached, so the help from other artists as advising authorities was necessary and very useful. Institution, the Museum of Contemporary Art of Vojvodina, carried out just a promotion in 2007, printing modest publication, luckily with important text of Mr. Tucic, in which the most important "symptoms" of this art – initial performance art, actionism, independence and contemplation, were identified. The fundamental importance of this text lies within the fact that Vujica, as a colleague, poet and actionist, marked the positions of an artist in a society and art system and defined that special ambiance within socialism that Vitorac and Pavlov made different with their work from anything else that was happening in the surroundings. With that Vujica suggested certain platform from which activity of these artists can be understood more clearly.

As a witness who is acquainted with the sensibility of the time in which these activities happened, but also as a member of another actionist group that was active ten years after Pavlov and Vitorac, I feel obliged to consider the platform of the first actions (or happenings) and performance in the context of the history of art and to complete it with some new knowledge regarding the treatment of the documentation and status of the documents

that were the result of activity within the limited time continuance. Taking into account what was Vujica Tucic writing and saying, and seen from an angle of contemporary knowledge I would designate three positions that are relevant for this work and its understanding. The first of these positions regards to identification of the character of the time and the ambiance of the art and society in which those works originated. The second positions refers to a profile and a status of their art within complicated coordinate system of art, while the third positions is dealing with interpretation of the medium status in which those actions were recorded.

The fifties in the former SFRJ (Socialist Federative Republic of Yugoslavia) represent the time of controversy: on the one hand political liberalization after separation with the Soviets, introduction of integrated Socialism of self-governance, quickening of economic growth after the first phase of renewal and strong cultural boost marked with many exceptional international programs, all that suggested civil society in perspective, but, on the other hand it was the time of repression and Goli otok, centralism, control of civil population and the lack of democracy in standard civil praxes and procedures. Besides sport, the promenade, winter cinemas and summer swimming beaches were the only institutions of mass entertainment. Official arts were serious and salon-like but still dressed in a close-fitting overcoat of a discipline of Socialist Realism. Artist did not have to paint under dictate but they still couldn't develop freer behavior which was, speaking about the spirit of that time, considerably present as the marker of the modernness of one scene. Art system was rigid enough to accept extravagance of avant-gardism so it realised only through a three-layer academism: painting-sculpture-graphics, closed for all other forms of creation. However, already then there were some areas in which freer artistic praxes could develop, but those were areas outside of the art system, areas of privacy or immersion in mass anonymity.

The time in which Vitorac and Pavlov were performing their first actions was the time of poverty, trust within small, compact communities, anonymity and awaking of the consciousness about individual values and needs. In that time certain praxes started to appear or were noticed at the margin of society where harsh control didn't reach. Those praxes covered very wide range of phenomena; from circus, fairs and bear dancing, half criminal groups that were stealing unripe fruits from the trees so as the bicycles from the streets; local thug-idol-eccentrics (bodybuilders, strongmen, magicians, men-extra-sensors, pseudo scientists) to dissidents, poets and independent, "self-grown" artists. For all marginal groups and especially for autochthonous artists that acted outside of the art system, the margin was the existential milieu and authentic base in which they written in their knowledge and ludic creations by which they differed from simple felons and thugs. Thus the beach appears as the ambiance of work's realization, in the creation of these artists and in the work of Vladan Radovanovic that appeared at the same time hundred kilometers away.

Bora Vitorac and Dragan Pavlov, by their sensibility, energy and humorous distance from deadly seriousness of official art, certainly were autochthonous artists inclined towards avant-garde acts, and inability of developing art praxis with the knowledge and attention of professional critique and theory, in other words of magazines, galleries and museums, drove them out into anonymity that lasted fifty years. In the public eye they were eccentrics, weirdos, thugs or mythical figures but not the artists. And for the professionals they didn't exist. But, they knew the value of their work and because of that a corpus of documents and artefacts is conserved. To be honest, other artists that constantly or occasionally inclined towards avant-garde had similar destiny. Avant-garde societies, as the political leaders often defined themselves, left no space for other avantgardisms.

That's why Vitorac and Pavlov expressed their art from completely independent and non-institutional positions as an act of transgression in regard to already then partially discredited social and cultural system. Their doing appeared as an act of freedom opposed to sluggard, boring and extremely bureaucratized mechanisms of behaviour so that the course of rigid reality, only for a moment, could be unbalanced with absurd, unexpected and immiscible actions. The ones who during the fifties and sixties wanted to think for themselves had to construct identity which was opposed to official self-governed, Socialist Realism or some other identity that was created by the state or reality, nevertheless. From that search for identity, actually, emerged the need and the courage for conquering personal, civil and art freedom through specific art actions.

Seen from an angle of the history of art the works of these authors are, along with Vladan Radovanovic who acted in Belgrade, undoubtedly the earliest examples of conscious actionism in local setting, and I would say that in the context of international scene they can be positioned among pioneer's examples of the type of artistic activity that expresses itself by gesture, action, happening and performance. Someone will surely pose a question what was actually their activity: gesture, action, happening or performance – initial performance art how Mr. Tucic called it with attention? To answer this question we would probably need to call for few examples from theory, the history of art and genealogy of art praxis, but with regard to the fact that in their works the elements of all these markers can be identified – gesture, actionism and planning on the one hand then spontaneity and openness on the other hand, at the same time the work with body in real time as the performance, photo-performance, live sculpture or live picture; so, maybe, in this moment it is most important to point out the fact that all activities of the group Pavlov-Vitorac were consciously projected with explicit meaning and message. This conclusion can be drawn on the basis of large photographic and film material that shows that the authors had explicit work programs and that they were aware of their activity in ephemeral time continuance, or more exactly of the fact that their artistic action did not result in permanent material effects – artefacts, but it was needed to perform transfer of energy and all active potentials of work into a medium that have the ability to store them and emit them further.

Vitorac and Pavlov couldn't continue to act because that was not possible, nor that was immanent to actionism but the energy that they in that short time imprinted into a scene still lasts today and with the time passing by, their contribution to contemporary art is clearer. Their special importance is because they started specific forms of artistic activity in a real time and by that they became its founders indicating the course of contemporary art.

Thus at this point it is needed to discuss the status of a medium as a tool for storing records, generally so as in the work of these artists. It is almost a commonplace to consider photographs, performance, actions etc. documentation and to exhibit them like that. Naturally, that is only partially correct approach. In a formal sense those are the documents. But, if we take into account that things that the artists did in front of the camera certainly is artistic activity which does not leave the material trace, artefact behind itself, then the medium which has that ability to transfer all the elements of activity in the time continuance, must be acknowledged as the artefact. However, it wouldn't be right or economic to declare all medium records for artefacts. Sole artist decides propositions with which one piece or set of documentary records, as originals, represent artistic activism and receive the status of the work of art – artefact. Designating one or set of documents as original "representative" the artist constructs his work into transitory medium and through that kind of process he enables its further life in an art world. It is clear that Pavlov and Vitorac were conscious about their artistic activity (they themselves used photograph for completing art process) which separate them from those authors that performed similar actions but without awareness of that final phase of work because constitution of the medium is actually the final phase of work. Without that awareness in a moment of work's creation, their work would be only mythical field of contemporary art transmitted in epic way. Due to that awareness we, today, completely opposite, have in front of us extreme examples of authentic works that put these authors in the summit of the earliest medium and performance productions.

Slavko Timotijevic / Belgrade, March, 7, 2011

From The Conversation Record

American Corner, Novi Sad, October, 5, 2010

We, for example, when we were doing that during the seventies in the "Tribina mladih," knew something about the things that Bora and Dragan used to do, but at that moment we were so bewitched that we completely forgot that there were some people that were doing similar things during the fifties and who could be predecessors of our artistic activity.

What's most important to me in a whole thing is actually the local spirit, in fact, that microcosmos of the city in which originated that art. That's Novi Sad, the streets of the fifties. Their example actually proves that that's the rule, that each art originate in that microcosm, in a small space. That spirit of freedom which manifests itself in that ambiance and acts there, originates there. They, actually, accomplished that with their performances. That's what performance is, but in the narrow sense, that is some kind of live sculpture. That what they were doing – the most famous example in the world art are Gilbert and George who did their first live sculpture during the seventies, that means long, long time after, how many years after, more then ten years after Bora and Dragan. Gilber and George talk about that: they were doing live sculpture but the photograph was important, the act of making a photograph was important, namely, transferring into another medium.

That spirit of freedom led them in some way and it could be said that they were actually typical representatives of Novi Sad's ludism and that nonconformism, the precursors of all those things that happened later in the "Tribina." I absolutely respect that, I think that was precious. Finally it found its place.

Slobodan Tisma

Dragoljub Pavlov
Biography

I was born on 26th July 1940 in Vilov, a village next to Novi Sad. My father Lazar was killed in a raid in 1941. After the war, I moved to Novi Sad with my mother Kristina and two years older sister Sofija. We lived a modest life and our mother worked as a maid or a cook. Judita Šalgo, Bora Vitorac and myself were in the same class in elementary school. Judita had already expressed her inclination towards writing, Bora and I had showed our tendency to painting and later, our field of interest and work expanded.

At that time, Bora and I were brought together by our dedication to painting. Our friendship and a period of mutual work started then and continued up to now.

I was very successful at aquarelle and drawing at that period. I started making comics and in the process I found a new visual expression – a drawing of lines of light. After finishing elementary school, I was in a big dilemma, whether to enroll in art school or grammar school.

Bora and I continued our friendship in the grammar school. We used to hitchhike to Belgrade's film temple – Cinematheque and we didn't miss a single screening they had in Novi Sad. Discovering masterpieces of the seventh art was inspirational for us. One day, Bora brought a record set about the history of jazz from American exhibition and we discovered another new world, the world of old jazz. On his own initiative, we started a jazz club in the basement of the grammar school where we could hear comments about history of jazz by Barry Ulanov while listening to these records. I started writing poems which were too unconventional to be published, even in the school's literary paper. Experimenting and exploring new forms of artistic expression led us into new projects whose purpose was the equalization of art and life, i.e. conquering freedom to your own expression of art and life. We started with performances in the street and in the park. They were unusual in the gloominess of everyday life and inspired by old jazz and silent films; using these we collaged old-fashioned and avant-garde. Bora got a camera and we documented our activities.

After the grammar school, I enrolled into Agricultural Faculty –orchard and vineyard department. I worked during my studies and the first money I earned I used to buy an 8mm video camera. That helped us start our mutual experiment in films. I was planning to do film directing at that time. After I had graduated, I went into the army where I had my last two performances which almost got me arrested, i.e. taken to hospital for examination whether I am insane or not.



After the army, I was looking for a job for a long time without any success. That is why I started the preparations for founding my own theatre company. We should have opened with the play 'Arsenic and old lace'. However, I found a job and I had to give up although the preparations were in an advanced stage.

Mutual performances with Bora stopped and I focused on some new techniques in painting and poetry. My first poems were published in a magazine 'Polja' in 1964 and my first exhibition of works in plant pigments was in the club of Tribina mladih (Youth tribune) in 1964. My first book of poems 'Čečilija' was published in 1973, 'Vršidba i gozba' (Harvest and feast) in 1999, 'Okretaljka za tango' (A tango turn) in 2005 and 'Dunavska' (Dunavska is a street in Novi Sad) in 2010.

Collective exhibitions: Novi Sad's Salon in 1976 and 1991; art colonies in Kovilj in 1988 and in Ečka in 2009.

Solo exhibitions: in Novi Sad in 1964, in Bečej in 2006, in Srbobran in 2006, in Novi Sad in 2010.

I live and work in Novi Sad with my wife Nada and our two sons and a granddaughter.

Bora Vitorac
Biography

I was born in 1940 in Novi Sad and I have spent my whole life here except for the war period up until my father returned from the concentration camp. We lived modestly, especially after the nationalization of our paint shop where we made our living. Father couldn't find work for a long time and the situation in our house became even worse when he fell into despair and alcoholism.

I met Dragan in elementary school. Our interest for art brought us closer and our friendship still lasts. We discovered early certain artists, films from the cinemateque, mummers and jazz music which we were completely fascinated by. All this, together with our stressful childhoods, was reflected in our drawings, paintings, and later in kalamburs-performances and short films which followed. My first performance was in front of the commission for exam taking in the sixth grade of grammar school. I passed the exam. Next year, I was expelled from school.

Somewhere during 1956 and 1957, Dragan and I spontaneously started with our kalamburs-performances. We did not immediately recognize where it would take us. We provoked and made the audience in the street laugh. People didn't understand it completely, but we had the urge to continue. It was risky all the time so we needed a word to shout out in case of danger and we chose DEI LEČI (''ide čile''-''a guy is coming''). At that time, these kalamburs of ours were not called performances yet, nor were they considered a form of artistic expression.

We didn't have anybody's protection or support. We were creating at the margin, but we broke free from all the grayness of the life around us. We stated our right to be different. That was our refuge of freedom.

We didn't have any access to cultural institutions with our works (photographs and short films) for over 40 years. However, in the silence of these inarticulate photographs, a lot was saved. We were fully active from 1957 to 1965.

I graduated from Agricultural Faculty and went on to solve my existential problems. I have continued to draw, paint and write until today. I have published my poetry in literary magazines 'Index', 'Stražilovo' and 'Polja'. I have published a book of poetry called 'Letnjim putem' ('Down the country road'). In the last couple of years, I published poetry and drawings in the magazine 'Tisa' and in 'Polja' I published drawings from 1957 and at the back of the same issue, there was my poem 'Placebo'. I have had several exhibi-



tions of the prints of my old drawings. The originals were exhibited only in 'Šok' Gallery in Novi Sad. I have also exhibited paintings done with sludge on cardboard.

Our performances were filmed using a camera I got from a friend from Switzerland and later we filmed them with 8mm video camera which Dragan provided.

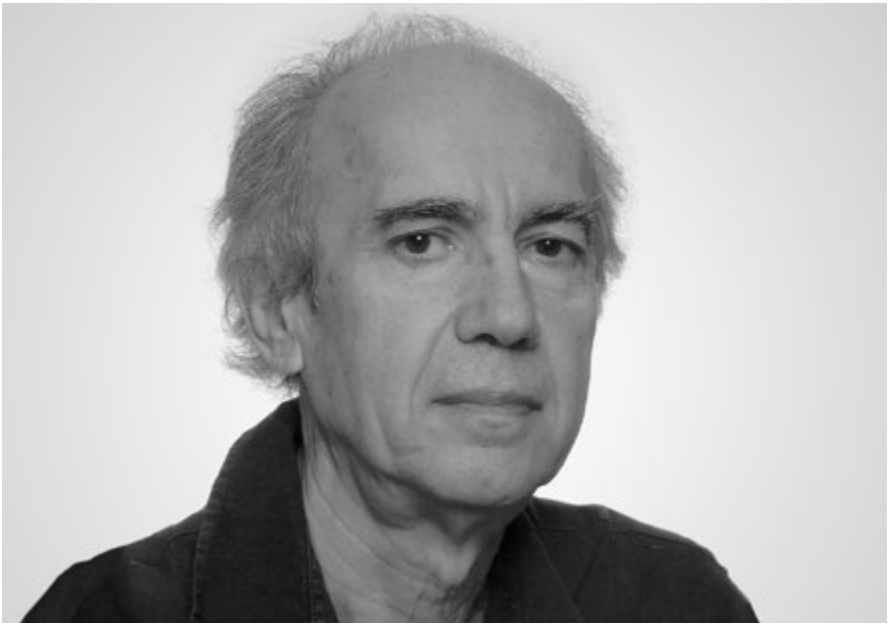
Preserved material of our initial performance was first presented in 2007 in MSUV (Museum of Contemporary Art of Vojvodina) in Novi Sad, supported by V.R. Tucić, Slobodan Tišma, Zoran Pantelić and Živko Grozdanić. The exhibitions in different cities around Serbia followed and the last one was in the Art Academy in Cetinje where we had an interesting conversation with students.

We also received some media attention: by a documentary programme of RTS (Radio and television of Serbia), RTV (Radio and television of Vojvodina), an electronic magazine 'Art Magazin', a magazine 'Art Fama' and an American magazine 'Art in America'. My last performance was in 2006 in the backyard of cafÊgallery 'Izba'. I burnt previously displayed paintings in support of MSUV and their attempts to get their own exhibition space.





Dragoljub Pavlov
Biografija



Rođen sam 26. jula 1940. u Vilovu, selu pored Novog Sada. Otac Lazar stradao je u Raciji 1941. Posle rata selimo se u Novi Sad, majka Kristina, moja dve godine starija sestra Sofija i ja. Živeli smo skromno, mati je radila kao spremačica ili kuvarica. U osnovnoj školi, odnosno osmoletki, u istom razredu smo Judita Šalgo, Bora Vitorac i ja. Već tada Judita ispoljava sklonost ka pisanju, Bora i ja ka crtanju, a kasnije se polja interesovanja i rada šire.

Od tih dana Boru i mene zbližava posvećenost slikarstvu i počinje druženje, kasnije i period zajedničkog rada i prijateljstvo koje traje do danas.

U tom periodu vrlo sam uspešan u akvarelu, crtežu, počinjem sa stripom i pritom pronalazim nov vizuelni izraz – crtež od linija svetla. Posle završene osmoletke bio sam u velikoj dilemi da li da upišem umetničku školu ili gimnaziju.

U gimnaziji Bora i ja nastavljamo druženje. Odlazimo autostopom u beogradski hram filma – Kinoteku, ne propuštamo nijedno njeno gostovanje u Novom Sadu, inspirativno je za nas otkrivanje remek-dela sedme umetnosi. Bora jednoga dana donosi komplet ploča o istoriji džeza iz Američke izložbe i mi otkrivamo još jedan novi svet, svet starog džeza. Na njegovu inicijativu

otvaramo u podrumu gimnazije džez klub gde se uz slušanje tih ploča čuju i komentari iz istorije džeza Barija Ulanova. Počinjem da pišem pesme neuobičajene čak i za školske literarne novine.

Inspirisani starim džezom, nemim filmom,posebno Čaplinom i Baster Kitonom kao i maestrima pantomime Žan Luj Baroom i Marsel Marsoom, Bora i ja počinjemo sa predstavama – kratkim akcijama na javnom mestu, ulici, parku, pijaci na keju radi oslobađanja od svega uobičajenog, od ustaljenog stila života toga vremena kod nas. Bora nabavlja fotoaparat i počinjemio da beležimo naše akcije. Tražim nove svetove.Počinjem da radim jogu. Počinjem sa novom tehnikom u slikarstvu koristeći sveže biljne pigmente na akvarel hartiji nazvavši je florarel.

Posle gimnazije se upisujem na poljoprivredni fakultet, na voćarsko-vinogradarski smer. U drugoj godini, radeći na zapadnonemačkom paviljonu na Novosadskom sajmu, od zarade kupujem u komisionu filmsku osmomilimetarsku kameru i Bora i ja počinjemo sa eksperimentisanjem na filmu. U to vreme planiram da se bavim filmskom režijom. Nakon diplomiranja na fakultetu odlazim u vojsku, gde sam izveo i dva poslednja performansa zbog kojih zamalo da odem u zatvor, odnosno na ispitivanje da li sam zreo za duševnu bolnicu.

Posle vojske, zbog dužeg bezuspešnog traženja posla počinjem s pripremama osnivanja sopstvene pozorišne trupe koja je trebalo da startuje s predstavom „Arsenik i stare čipke".

Ipak uspevam da se zaposlim i odustajem od pozorišta u fazi poodmaklih priprema. Zajedničke akcije s Borom već prestaju i ja se usmeravam na neke nove tehnike u slikarstvu i na poeziju. Prve pesme objavljujem u časopisu *Polja* 1965. Prva izložba radova s biljnim pigmentima u klubu Tribine mladih, 1964. Prva knjiga pesama, *Čečilija*, izlazi 1973, *Vršidba i gozba* 1999; *Okretaljka za tango* 2005. i, *Dunavska* 2010.

Kolektivne izložbe slika: Novosadski salon 1976. i 1991; likovne kolonije u Kovilju 1988. i u Ečki 2009.

Samostalne izložbe slika: Novi Sad 1964, Bečej 2006, Srbobran 2006, Novi Sad 2010.

Živim i radim u Novom Sadu, sa suprugom Nadom, imamo dva sina i jednu unuku.

Bora Vitorac
Biografija



Rođen sam 1940. godine u Novom Sadu i tu proživeo sve vreme, izuzev perioda rata do povratka oca iz logora. Živeli smo skromno, naročito posle nacionalizacije prodavnice boja od koje smo se izdržavali. Otac je dugo ostao bez zaposlenja a situacija u kući se pogoršavala kada je on zapao u beznađe i alkoholizam.

Dragana sam upoznao još u osnovnoj školi. Interesovanje za umetnost nas je zbližilo, a naše druženje traje.

Rano smo otkrili neke slikare, filmove iz Kinoteke, pantomimičare i džez, koji nas je potpuno zaokupio. Sve to, kao i stresovi iz detinjstva imalo je odraza u našim crtežima, slikama, a posle u kalamburima-performansima i kratkim filmovima koji su usledili.

Svoj prvi performans izveo sam pred komisijom na polaganju popravnog ispita u šestom razredu gimnazije. Položio sam. Sledeće godine izbačen sam iz škole.

Negde 1956-57. godine Dragan i ja spontano smo započeli naše kalambure-performanse. Nismo odmah slutili kuda nas to vodi. Zasmejavali smo i pro-

vocirali zatečenu publiku na ulici. Ljudima to nije bilo baš najjasnije, ali mi smo imali potrebu da nastavimo. Sve vreme postojao je rizik, zato nam je bilo potrebno dovikivanje *Dei leči (Ide čile)*. Tada te naše kalambure kod nas niko nije nazivao performansom niti smatrao formom umetničkog izražavanja.

Nismo imali ničiju zaštitu ni podršku. Stvarali smo na margini, ali smo se otrgli sivilu života oko nas. Iskazali smo svoje pravo na drugost. Bilo je to naše pribežište slobode.

S našim radovima (fotografijama i kratkim filmovima) nismo imali pristup ustanovama kulture preko četrdeset godina. Ipak, u tišini nemuštih fotografija, dosta se sačuvalo. Naša puna aktivnost trajala je od 1957. do 1965. godine.

Završio sam školovanje na poljoprivrednom fakultetu i počeo da rešavam egzistencijalne probleme. Do danas nastavio sam da crtam, slikam i pišem. Poeziju sam objavljivao u *Indexu, Stražilovu* i *Poljima*. Izdao sam pesničku zbirku *Letnjim putem*. Poslednjih godina objavljivao sam poeziju i crteže u časopisima *Tisa* i *Polja* .

Imao sam nekoliko samostalnih izložbi printova starih crteža. Originale sam izlagao samo u Šok galeriji u Novom Sadu. Nekoliko puta sam izlagao slike rađene muljem na kartonu.

Performanse smo snimali foto-aparatom koji sam dobio od prijatelja iz Švajcarske, a kasnije smo snimali i kamerom, osmicom, koju je Dragan pribavio. Sačuvani materijal *inicijalnog performansa* prvi put smo prikazali 2007. u MSUV-u u Novom Sadu, uz podršku V. R. Tucića, Slobodana Tišme, Zorana Pantelića i Živka Grozdanića. Usledile su izložbe u gradovima Srbije, najposle na cetinjskom Fakultetu likovnih umjetnosti , gde smo imali i interesantan razgovor sa studentima.

Dobili smo podršku medija: dokumentarnog programa RTS-a, RTV-a, elektronskog časopisa *Art magazin*, časopisa *Art FAMA* i američkog časopisa *Art in America*. Poslednji performans izveo sam 2006. u dvorištu kafe-galerije *Izba*. Spalio sam, prethodno izložene slike, u znak podrške da MSUV dobije stalni izlagački prostor.



Sadržaj/Contents

Uvodne napomene i reči zahvalnosti	3
Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov u Američkom kutku	8
Otkriće	23
Dei leči	24
Novosadsko otvaranje sa egzegezom	29

Radovi/Works 41
Fotografija 42
Trka ježeva 88
Spaljivanje crteža 92

Hronološki tok izložbenih aktivnosti 93
Bečej 94
Subotica 94
Zrenjanin 102
Beograd 106
Niš 106
Cetinje 107

Hronologija u medijima 115
Polja 116
Inicijalni performans u Novom Sadu 119
Dei leči 120
Razgovor sa Borom Vitorcem 122
Rugao se režimu šokirajući okolinu 124
Nevidljive istorije 125
Magijom umetnosti iskazati pravo na drugost 128
Performansi u Vojvodini pre pola veka 130
Art FAMA 132
Portfolio: Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov 136
Pribežište slobode 142
Pretečama performansa u Srbiji priznanje u Americi 144
Sećanje na pionire performansa 147
Umetnost je satkana od bola i radosti života 148

Razgovor u šetnji: O starom džezu sa Dragoljubom Pavlovom i Borom Vitorcem 153

Initial Performance Art in Novi Sad (1957-1965) 169
About Founders That Clearly Indicated The Course of Contemporary Art 171
From The Conversation Record 175

Dragoljub Pavlov Biografija 180
Bora Vitorac Biografija 182

Dei leči
Radovi/Works
1957/1965.

Izdavač: Muzej savremene umetnosti Vojvodine
21000 Novi Sad, Dunavska 37 / office@msuv.org, www.msuv.org

Za izdavača: Sanja Kojić Mladenov
Priređivač: Slavko Timotijević
Autori tekstova: Slavko Timotijević, Vujica Rešin Tucić,
Slobodan Tišma, Stevan Vukajlović, Sava Stepanov i Nenad Milošević
Fotografije radova: Bora Vitorac, Dragoljub Pavlov
Ostale fotografije u knjizi: Bora Vitorac, Nenad Milošević, Nikola Berbakov
Lektura i korektura: Danica Vukićević
Likovno-grafička oprema: Nikola Berbakov
Štampa: Službeni glasnik, Beograd

U realizaci projekta pomogli: PAN SEED, Novi Sad

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

77.071.1:929 Vitorac B.
77.071.1:929 Pavlov D.
77(497.113 Novi Sad)"1957/1965"

DEI Leči : radovi/works : 1957/1965. / priredio Slavko Timotijević.
- Novi Sad : Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2015 (Beograd : Službeni glasnik).
- 185 str. : fotogr. ; 26 cm

Uporedo srp. tekst i engl. prevod. - Tiraž 300.

ISBN 978-86-6333-021-4

a) Vitorac, Bora (1940) b) Pavlov, Dragoljub (1940-)
c) Fotografije - Novi Sad - 1957-1965
COBISS.SR-ID 297878279

