

Članak je primljen: 5. februar 2014.  
Revidirana verzija: 11. februar 2014.  
Prihvaćena verzija: 13. februar 2014.  
UDC: 7.038.53/.54:069.9(497.11)"2013";  
7.038.53/.54(497.11)"1975/1980"

**dr Maja Stanković**

*Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd*  
majastankovic24@gmail.com

## **Energija budućnosti: Grupa 143**

**Apstrakt:** Nedavno je održana retrospektivna izložba *Grupe 143* u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (Legatu Čolaković) pod nazivom *Grupa 143 – radikalno mišljenje*. Većina izloženih radova u javnosti se pojavila po prvi put nakon skoro četiri decenije. Ova vremenska distanca otvorila je mogućnost za istorijsko sagledavanje rada grupe, ali i konceptualnih istraživanja u širem kulturno-umetničkom kontekstu.

**Ključne reči:** *Grupa 143*, retrospektiva, izložba, Muzej savremene umetnosti Beograd, konceptualna umetnost;

*Grupa 143* delovala je u periodu između 1975. i 1980. godine. Stalni članovi grupe bili su Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Neša Paripović, Paja Stanković i Maja Savić. Članovi grupe u pojedinim periodima njenog rada bili su i Mirko Diliberović, Vladimir Nikolić, Dejan Dizdar, Nada Seferović, Bojana Burić, Stipe Dumić, Momčilo Rajin, Ivan Marošević i Slobodan Šajin. Sedamdesete godine proteklog veka bile su od izuzetnog značaja za umetnost u regionu jer se uspostavlja kompatibilnost između pojedinih lokalnih, regionalnih i svetskih tendencija u kontekstu konceptualnih istraživanja u umetnosti. Takođe, u tom periodu, dolazi do radikalnog preispitivanja konvencionalnog shvatanja umetničkog dela i pojave niza novih umetničkih praksi koje dovode u pitanje ustaljeno shvatanje umetničkog dela kao estetskog predmeta. Umetnički rad nije više nužno predmet koji ima određenu vrednost, pre svega, estetsku, i čiji je ekvivalent njegova tržišna vrednost, već može da bude i događaj, iskustvo, akcija ili ideja – sve ono što u tom trenutku još uvek nije moguće *provući* kroz institucionalne kanale u smislu izlaganja, čuvanja i prodaje. Upravo s ciljem da se umetničko delo izmesti iz robnog režima rada, što je dominantni način njegovog funkcionisanja, naglasak se premešta sa gotovog predmeta na samu ideju, koncept.

Međutim, pored istorijskog i retrospektivnog aspekta, nameće se pitanje da li se rad *Grupe 143* može posmatrati i iz nekog drugog ugla? Kako se, na primer, može pozicionirati u odnosu na savremenu umetnost i uspostaviti veza sa sadašnjim vremenom – u umetničkom ili šire, kulturološkom smislu? Da li je moguće o *Grupi 143* govoriti kao o savremenom fenomenu? Čini se da jeste. Ono što se danas nameće kao potvrda savremenosti *Grupe 143* je nešto što bi se moglo nazvati *energijom budućnosti* koja, u periodu delovanja grupe, gotovo da nije ni mogla biti vidljiva, što je istovremeno i

moгуće objašnjenje njene zakasnele recepcije, a koja se u radu grupe prepoznaje, pre svega, u uvode-  
nju određenih modela delovanja koji su aktuelni i danas – čak, reklo bi se, naročito danas.<sup>1</sup>

Umetnički rad može biti deo aktuelne produkcije, ali to nije jedini, čak ni nužni, pokazatelj njegove savremenosti. Savremenost uračunava njegovu uključenost i kompatibilnost sa vremenom u kojem nastaje. Ključna razlika između termina moderno i savremeno, često tretiranih kao sinonima, upravo je u vremenskoj odrednici u odnosu na koju se određuju: moderno uključuje sadašnje vreme, ali se konstituise u odnosu na prošlost, kroz odbacivanje prošlosti; savremeno, s druge strane, takođe u prvi plan stavlja sadašnje vreme, ali referira na budućnost, predstavlja anticipaciju budućeg i po tome se razlikuje od termina moderno koji ne uključuje nužno ideju budućeg. Piter Ozborn (Peter Osborne) koncept savremenosti problematizuje kroz tri teorijska aspekta.<sup>2</sup> Prvo, pozivajući se na Hajdegera (Martin Heidegger, *Biće i vreme*, 1927), Ozborn izdvaja anticipatorski potencijal, ističući da je on *strukturno anticipatorski*. Zatim, ovaj koncept je *inherentno spekulativan* upravo zbog projekcije budućeg u sadašnjosti o kojoj nije dovoljno izvoditi zaključke na osnovu prošlosti. Treći aspekt savremenosti je problemsko empirijski, što Ozborn dovodi u vezu sa empirijskim istraživanjem.

Rad *Grupe 143* predstavlja eksperimentisanje sa različitim praksama koje su do tada van registra umetnosti. To je, naravno, nešto što je tipično za taj period obeležen radikalnom kritikom modernističkog shvatanja umetnosti i pojavom niza fenomena vezanim za preispitivanje shvatanja umetnosti: od aktuelizovanja neoavangardnih postupaka do pojave brojnih postavangardnih praksi unutar kojih se konceptualna umetnost izdvaja kao najradikalniji raskid sa konvencionalnim shvatanjem umetnosti utemeljen, pre svega, na njenoj vizuelnoj, likovnoj komponenti specifičnoj u odnosu na druge umetničke oblasti. Međutim, pored toga, u načinu rada *Grupe 143* izdvajaju se određeni modeli delovanja koji se preklapaju sa tri aspekta savremenosti o kojima govori Ozborn. Ovi modeli delovanja, čija su polazišta u konceptualnim istraživanjima obeležili su rad *Grupe 143* i učinili ga specifičnim i različitim u odnosu na slične fenomene participativnog karaktera iz tog perioda.<sup>3</sup> To su: odbacivanje konvencionalne podele na teoriju i praksu, istraživanje kao način umetničkog delovanja i anticipiranje budućeg. Pomenuti modeli rada aktuelni su i danas. Polazeći od Ozbornovog koncepta *savremenosti* koji uključuje tri teorijska aspekta – spekulativni, empirijski i anticipatorski – i uzimajući u obzir njegovo preklapanje sa nekim od ključnih modela delovanja karakterističnih za *Grupu 143*, kao što su prevazilaženje konvencionalne podele na teoriju i praksu, uvođenje umetnosti kao istraživanja i, na početku pomenuta, *energija budućnosti* koja je otvorila prostor za eksperimentisanje, može se zaključiti da je delovanje *Grupe 143* savremeno, ne samo u periodu sedamdesetih kada grupa aktivno radi, već i u odnosu na aktuelnu umetničku produkciju. Na ovo upućuje i aktuelnost pomenutih modela i u sadašnjem društvenom, ekonomskom i kulturnom kontekstu.

<sup>1</sup> Izložba je održana od 25. aprila do 12. maja 2014. Prethodila joj je izložba u Novom Sadu u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine sa istim nazivom, održana u periodu od 23. januara do 16. februara 2013. Kustosi izložbe: dr Dietmar Unterkofler i Dragomir Ugren. U tom kontekstu značajna je monografija o *Grupi 143* koja se nedavno pojavila, autora dr Dietmara Unterkoflera koji je na sistematičan, pregledan i kritički način sagledao i pozicionirao rad ove grupe u odnosu na širi kontekst – pojavu konceptualne umetnosti u Americi, Evropi – zatim, regionalni i lokalni kontekst, fenomen grupa karakterističan za taj period, kao i kroz analizu radova članova grupe. Poseban značaj ove monografije predstavlja vizuelni materijal sastavljen od reprodukcija crteža, grafikona, fotografskih i video-radova kao i velikog broja dokumentarnih fotografija koje pružaju, ne samo pregled celokupne produkcije nastale u periodu postojanja grupe, već i dokument jednog vremena. Dietmar Unterkofler, *Grupa 143: Kritičko mišljenje na granicama konceptualne umetnosti 1975–1980*, Beograd, Službeni glasnik, 2013.

<sup>2</sup> Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London– New York, Verso, 2013.

<sup>3</sup> Fenomen grupa karakterističan je za period sedamdesetih godina prošlog veka i nove umetničke prakse na ovim prostorima. Pored *Grupe 143*, tada deluju i sledeće grupe: neformalna grupa šest umetnika (Marina Abramović, Raša Todorović, Neša Paripović, Era Milivojević, Gergelj Urkom i Zoran Popović), *Grupa A3, Bosch+Bosch, Kod, E/Kod, Verbumprogram, Grupa Meč...*

## Prevazilaženje konvencionalne podele na teoriju i praksu

Prevazilaženje konvencionalne podele na teoriju i praksu jedno je od ključnih obeležja rada *Grupe 143*, a koje Ozborn ističe kao jednu od odlika savremenosti. Izjednačavanje umetničkog rada sa njegovim teorijskim određenjem ili, kako je to Košut (Joseph Kosuth) definisao, pitanjem o prirodi umetnosti,<sup>4</sup> predstavlja konceptijsko polazište *Grupe 143*. Teorija i praksa postavljene su kao dve prožimajuće, a ne odvojene, oblasti od podjednagog interesovanja za svakog od članova grupe: predmet interesovanja su različiti kritički diskursi iz teorije, filozofije i umetničke kritike,<sup>5</sup> a u podjednakoj meri zastupljeni su i kritički diskursi umetnika o sopstvenom radu.<sup>6</sup> Prevazilaženje granica između teorije i prakse odredilo je i način produkcije radova karakterističan po tome što funkcionišu izvan ustaljene podele na teorijske i praktične na isti način kao što zajednički rad umetnika, istoričara umetnosti, kritičara, filozofa i teoretičara prevazilazi ustaljeni model u kojem su njihove uloge podeljene. Zajednički razgovori,<sup>7</sup> Seminari na kojima se raspravljalo o određenim teorijskim problemima i na kojima su učestvovali članovi grupe,<sup>8</sup> ali i drugi umetnici,<sup>9</sup> zatim, akcije<sup>10</sup> ukazuju na specifičan način rada *Grupe 143* u kontekstu lokalne scene i novih umetničkih praksi kao konceptijskog okvira njihovog delovanja. Knjige proizašle iz zajedničkog rada grupe takođe upućuju na način rada koji prevazilazi ustaljenu podelu na teoriju i praksu: *Žuta knjiga* (1975–1976), *Analiza akcija Terry Foxa (1969–1973) procesom slikanja* (1977), *Islamski paterni* (1977–1978), *Dominantne strukture* (1979) i *Grupa 143* (1979).

Efekat destabilizovanja granica između teorije i prakse u savremenom okviru predstavlja nemogućnost produktivne recepcije umetničkog rada van njegove kontekstualizacije unutar šireg okvira – teorijskog, društvenog, političkog, ekonomskog... Poslednju deceniju 20. veka obeležava brisanje jasnih granica između teorije, umetnosti i teorije umetnosti. Specifično umetnički problemi kao recidiv konvencionalnih pristupa baziranih na autonomnosti umetničkog dela izgubili su na značaju u odnosu na fenomen prožimanja registra umetnosti sa drugim, neumetničkim registrima. Time su i pretpostavke da umetnost ima sopstvena sredstva izražavanja (medije, tehnike, postupke, materijale...), polje istraživanja (umetničko) i *opipljivu* umetničku prirodu izgubile na značaju u odnosu na kontekstualne pristupe. U savremenoj umetnosti najčešće je jedino opipljivo umetničko svojstvo upravo kontekst koji određeni predmet, događaj, proces, snimak, tekst, crtež ili grafit čini umetničkim, koji istovremeno ukazuje na određeni teorijski diskurs bez kojeg je razumevanje samog rada ograničeno.

Kontekst kao mesto susretanja različitih umetničkih i neumetničkih diskursa bio je, direktno ili indirektno, čest predmet analize u okviru istraživanja *Grupe 143*. U radu *Modeli/Izvođenje logičkih mogućih svetova* (1979) Miško Šuvaković, polazeći od semiotike (*osnovne teorije o znacima* Čarlsa Morisa) analizira način funkcionisanja konteksta na primeru dve rečenice, tako što ih predstavlja pomoću dijagrama. Iako formalno identične, značenja rečenica se razlikuju u zavisnosti od pozicioniranja konteksta

<sup>4</sup> Joseph Kosuth, "Art After Philosophy", 1969, <http://www.intermediamfa.org/imd501/media/1236865544.pdf>

<sup>5</sup> Vitgenštajn i njegova jezička filozofija, različiti poststrukturalistički diskursi, dematerijalizacija (Lusi Lipard), kritički dijalog (Čarls Herison), ambijent (Đermano Čelant), emancipacija (Stefan Moravski), semiotika umetnosti (Katrín Mije), autonomija umetnosti (Klement Grinberg, Majkl Frid), tradicija novog (Harold Rosenberg), teorija konceptualne umetnosti (Gregori Betkok, Ursula Majer, Set Siglaub, Barbara Rouz), govor umetnika u prvom licu (Ješa Denegri)...

<sup>6</sup> Npr.: antislikarstvo (Julije Knifer), monohromija (Mark Rotko), raster (Pit Mondrijan), supremacija oblika (Kazimir Maljevič), redimejd (Marsel Dišan), pedagoške skice Pola Klea, reizam (grupa OHO), semiotika komunikacije (*Bosch&Bosch*), tautologija (*Grupa Kod*, *Grupa E*), pokretna slika (Godar), ahromija (Pjero Manconi), pismo (Mangelos), kritika institucija umetnosti (*Grupa šestoro*: Marina Abramović, Raša Todosijević, Neša Paripović, Era Milivojević, Gergelj Urkom i Zoran Popović).

<sup>7</sup> Razgovor u prirodi, 1976.

<sup>8</sup> Seminar – Razgovori o moralu, privatni prostor Lomina br. 24, 1976.

<sup>9</sup> Bojan Brecelj, Boris Demur, Darko Hohnjec, Marko Pogačnik... Seminar, Galerija SKC, Beograd, 1978.

<sup>10</sup> Akcija, SKC, Beograd, 1979.

kao dominantnog ili pratećeg elementa. U prvom slučaju, način funkcionisanja konteksta blizak je savremenim kontekstualnim praksama u kojima je kontekst sastavni deo promišljanja, produkcije i prezentacije rada, dok je, u drugom slučaju, prateći element koji ne narušava autonomiju umetničkog rada, što je blisko modernističkom shvatanju. Za razliku od ovog, strogo analitičkog, formalnog pristupa, Maja Savić kroz serije fotografija problematizuje kontekst kombinujući različite pristupe pomoću kojih pravi mape – intuitivne, subjektivne, emotivne, telesne, mentalne, topografske – za mapiranje konkretnog konteksta: *Banjički venac* (1977), *Savski nasip* (1977), *Dorćol* (1977) i *Ada Huja* (1977).

Ono što je konceptualna umetnost uvela – destabilizovanje granica između teorije i prakse – na kraju 20. i početku 21. veka postalo je dominantno obeležje umetničke produkcije: uspostavljanje fluidnih granica, ne samo između teorije i prakse, već i umetnosti i vanumetničkog, aproprijacijom najrazličitijih praksi koje, u određenom kontekstualno-teorijskom diskursu postaju umetničke. Transformacija čvrstih u fluidne granice korespondira sa promenama u ostalim društvenim registrima, npr., onim što Bauman (Zygmunt Bauman) naziva prelazom iz čvrstog u fluidni modernizam.<sup>11</sup>



Grupa 143, Razgovor u Prirodi, Beograd, 1976.



Grupa 143, Teorijska instalacija, Parijski bijenale, 1977.

<sup>11</sup> Zygmunt Bauman, *Tekuća modernost*, Zagreb, Naklada Pelago, 2011.



*Grupa 143 i učesnici Seminara 78, Galerija SKC, Beograd, 1978.*



*Grupa 143, Razgovor o umetnosti, Galerija SKC, Beograd, 1979.*

## Umetnost kao istraživanje

Članovi *Grupe 143* ne samo da dolaze iz teorije i prakse umetnosti, već i iz različitih neumetničkih oblasti, što ukazuje na jedan model transdisciplinarnog povezivanja u kojem se istom problemu prilazi iz različitih uglova: istorije umetnosti, teorije umetnosti, umetničke prakse, filozofije, elektrotehnike, matematike.<sup>12</sup> Zatim, delatnost grupe prevazilazi uobičajene forme umetničkog načina izražavanja: izučavanje kao bitan segment rada grupe pozicionirano je ne samo

<sup>12</sup> „Neša Paripović je, zapravo, bio jedini školovan umetnik. Biljana Tomić je bila diplomirani istoričar umetnosti. Miško Šuvaković, Paja Stanković i Dejan Dizdar su studirali elektrotehniku. Šuvaković je kasnije doktorirao na Fakultetu likovnih umetnosti. Maja Savić je studirala matematiku. Stipe Dumić je studirao mašinski fakultet. Jovan Čekić je diplomirao filozofiju i doktorirao teoriju medija. Vladimir Nikolić, Nada Seferović, Bojana Burić, Momčilo Rajin i Slobodan Šajin su studirali istoriju umetnosti. Mirko Dilberović je studirao književnost.“ Dietmar Unterkofler, op. cit. 80.

unutar registra umetnosti, već uključivanjem različitih društvenih i prirodnih nauka<sup>13</sup> i preuzimanjem različitih neumetničkih postupaka specifičnih za određene prirodne i društvene nauke kao što su: analitički crteži (Jovan Čekić, Miško Šuvaković, Paja Stanković), dijagrami (Maja Savić, Miško Šuvaković), grafikoni (Knjiga *Grupe 143 Dominantne strukture*, 1979), nizovi brojeva (Miško Šuvaković). Transdisciplinarni pristup predstavlja jedno od ključnih obeležja savremenog načina istraživanja u različitim humanističkim oblastima, što nije slučajno, jer se i rad grupe može okarakterisati kao istraživanje. Ovo proizilazi iz iskustva konceptualne umetnosti koja strategije rada sa informacijama, podacima i činjenicama uvodi kao umetničke za šta Buhloh uvodi određenje *estetika administracije*.<sup>14</sup>

Grojs (Boris Groys) ističe sličnu tendenciju, ali u savremenoj umetnosti: interesovanje za umetnički rad prešlo je na interesovanje za umetničku dokumentaciju. Kada odemo u muzej ili na izložbu pretpostavka je da idemo da gledamo umetničke radove: oni referiraju na određene teme iz svakodnevnog života ili političke probleme, ali ne na umetnost jer oni jesu umetnost. Međutim, u muzejima se sve češće susrećemo, ne sa umetničkim delima, već sa dokumentima o umetničkim aktivnostima. Dokumentacija je medijski raznovrsna – može biti slika, fotografija, instalacija – slično umetničkom delu, bilo da je reč o tradicionalnim ili novim medijima. Međutim, u ovom slučaju mediji „ne predstavljaju umetnost, već je samo dokumentuju“.<sup>15</sup>

Rad Neše Paripovića *Foto-dosije* (1976) koncipiran je kao dokumentacija sopstvenog života. U pitanju je kseroks-knjiga sastavljena od dvadesetak fotografija na kojima su prikazane različite situacije iz života umetnika: on sa prijateljima, kolegama, na otvaranjima izložbi, predavanjima, neformalnim druženjima – situacije koje pripadaju njegovom privatnom i profesionalnom životu. *Ponašanje umetnika* postaje način umetničkog izražavanja, umetnička forma, a beleženje situacija iz svakodnevnog života umetnika, trag, dokaz ili dokument o tome. U ovom radu slika je dovedena u istu ravan sa informacijom, čini se čak da bi se mogla zameniti sa tekstem. Upravo to je slučaj u radu *Izveštaj o kretanju za 25. 10. 1976. god.* (1976) u kojem je slika izostavljena tako da je ostao samo tekst:

„10.00h Napušta kuću, odlazi na Tehnički fakultet,  
razgovara sa studentom iz Palestine.  
10.30h Ulazi u zgradu televizije, ostaje oko 1 čas  
izlazi sa jednom torbom.  
11.30h Dolazi u Studentski kulturni centar, M. Tita 48,  
razgovara sa.....“

U savremenoj umetnosti iščezava umetnik koji se bavi likovnim, vizuelnim ili strogo umetničkim problemima. U savremenoj umetnosti umetnik je istraživač koji prikuplja određene podatke,

<sup>13</sup> „počelo se od osnove, od elementarnih znanja koja je dalje trebalo da se uobličavaju i formiraju u određene stavove i autonomne izraze. to su bile mentalne vežbe sa prvobitnim programom razvijanja i formiranja mišljenja, artikulacije govora, jezičkih sposobnosti, razvijanja svesti, moralnih stavova i osnovnih principa ponašanja formiranjem zajedničkog i pojedinačnog iskustva kroz rad, kao intuitivnog i teorijskog nosioca procesa toga rada... cilj je bio da se obuhvate što šire oblasti izučavanja od umetnosti do filozofije, lingvistike, sociologije, psihologije, antropologije i prirodnih nauka. tražila su se nova saznanja koja bi mogla biti bazična u postlikovnoj sferi umetnosti i novih shvatanja kreativnog ponašanja u formiranju integralne ličnosti, radikalne svesti o pojedinačnom biću unutar opšte ljudske zajednice.“ Katalog 143 br. 2, Beograd, decembar 1975 – mart 1976. (reprint: Dietmar Unterkofler, op. cit. 123)

<sup>14</sup> Benjamin Buhloh, „Od estetike administracije do kritike institucija“, *Prelom*, 2008, br. 8/9.

<sup>15</sup> Boris Grojs, „Umjetnost u doba politike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji“, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, Zagreb, Muzej savremene umjetnosti, 2006, 13.

povezuje ih i prezentuje u galerijskom prostoru. To je istovremeno argument koji Ozborn uzima za označavanje savremene umetnosti kao postkonceptualne, jer je izjednačavanje rada u umetnosti sa mišljenjem shvatanje koje je uvela konceptualna umetnost.<sup>16</sup>

Prema Hajdegeru, ono što novovekovnu nauku odvaja od nauke prethodnih perioda je istraživanje.<sup>17</sup> Naučnik postaje istraživač. Druga osobenost novog veka je „ulazak umetnosti u vidokrug estetike.“<sup>18</sup> Novija čitanja Hajdegera ukazuju na to da je Hajdeger, kritikom naučnog istraživanja otvorio prostor za umetnost kao istraživanje što, na kraju 20. i početku 21. veka naročito dolazi do izražaja jer umetnici, ne samo da *prave umetnost*, već preuzimaju ulogu umetnika-istraživača i sprovode istraživanje u umetnosti.<sup>19</sup> Ono što je ranije bilo vezano za naučno istraživanje, sada je umetnost kao istraživanje. Glavna kritika naučnog istraživanja, prema Hajdegeru, jeste svodenje znanja na objekte čiji je efekat ograničavanje znanja jer je cilj istraživanja dokazivanje unapred postavljenih ideja. Za razliku od toga, kreativni ili umetnički pristup istraživanju nema za cilj prezentovanje unapred postavljenih činjenica, već otkrivanje *istine* kroz proces i to je ono što povezuje umetnost i umetnost-kao istraživanje.<sup>20</sup> U umetnosti-kao istraživanju umetničko delo delo nema funkciju objekta, predmeta istraživanja, što je osobenost naučnog shvatanja istraživanja. U delovanju umetnika-istraživača umetnički rad je proces, „otkrivanje istine kroz proces“,<sup>21</sup> „situirane istine“, odnosno ono što je istina u određenom kontekstu, što se u velikoj meri preklapa sa Grojsovim shvatanjem *umetničke dokumentacije* i dominacijom kontekstualnih praksi u savremenoj umetnosti. To je istovremeno kompatibilno sa drugim registrima, npr., savremenom filozofijom nauke i autorima kao što su Dona Haravej (Donna Haraway), Bruno Latur (Bruno Latour), koji u svom radu polaze od pretpostavke da istina ne može bit objektivna. Kao i Hajdeger, oni smatraju da se „znanje otkriva unutar konteksta egzistencije“, što Haravej naziva „situiranim znanjem“.<sup>22</sup>

Na značaj procesualnosti i prelazak sa proizvodjenja umetničkih dela na delovanje u konkretnim situacijama kroz različite procese u radu *Grupe 143* upućuje najraniji programski tekst, napisan neposredno po osnivanju grupe 1975. godine, koji su uobličili Biljana Tomić, Jovan Čekić i Miško Šuvaković:

- “- odbacivanje koncepta slikarstva u umetnosti
- umetnost kao koncept mentalne konstrukcije
- moguće je govoriti o artikulaciji misli, kao i o materijalima
- umetnost je skup permanentnih procesa
- radovi nisu dela
- čovek ne posmatra delo, već njegov kontinuitet
- kontinuitet dela stvar je mentalnog sklopa
- moguće je govoriti o dokumentima: o mislima, o ponašanju.“<sup>23</sup>

<sup>16</sup> Peter Osborne, op. cit.

<sup>17</sup> Martin Hajdeger, *Doba slike sveta*, Beograd, Plato, 2000, 58.

<sup>18</sup> Ibid. 60.

<sup>19</sup> Barbara Bolt, *Heidegger Reframed*, London, I. B. Tauris, 2011, 140.

<sup>20</sup> Ibid. 151.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Miško Šuvaković, „Analitička umetnost Grupe 143“, *Asimetrični drugi: eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad, Prometej, 1996, 183.

Najdirektnije beleženje konkretnih procesa kao rada u umetnosti i istovremeno, kako bi Grojs rekao, *oblika života*, predstavljaju zajednički video-radovi u kojima su zabeležene određene akcije članova grupe kao što je *Film no. 2* (1976) u kojem je proces kretanja od tačke A (centra Beograda) do tačke B (Bloka 45 na Novom Beogradu) u celosti dokumentovan tako što se svi članovi grupe tokom puta naizmenično menjaju u ulozi snimatelja. To istovremeno dovodi u pitanje ključne modernističke pojmove individualnosti, subjektivnosti i originalnosti koji zbog samog načina snimanja postaju irelevantni kao i reprezentacije jer video-zapis predstavlja dokumentovanje, ne samo procesa koji se odvija ispred, već i iza kamere. U filmu *Pedagoške beležnice Pola Klea – problem progresije* (1976) pomoću kamere (ili fotografije) mapira se prostor u kojem se beleže određene situacije, kretnje posmatrane iz različitih uglova koje su takođe kompatibilne kretanjima i situacijama iza kamere u kojima se protagonisti (Jovan Čekić, Neša Paripović i Miško Šuvaković) smenjuju u ulozi snimatelja. Mapiranje prostora pomoću kretanja ili *problem progresije* predstavlja paralelu progresiji koju Kle (Paul Klee) dovodi u vezu sa bojom o kojoj su sačuvani zapisi u njegovim beležnicama.

Preispitivanje procesa i procesualnosti karakteristično je i za pojedinačne radove članova grupe. *Skicu za autoportret* (1976) Jovana Čekića čini šest fotografija na kojima su zabeležene različite situacije u kojima se pojavljuje sam autor čime je statičnost tradicionalnog žanra kao što je autoportret umetnika transformisana u proces kao paralela shvatanju umetnika čije se delovanje izjednačava sa stalnim kretanjem. Prebacivanje naglaska sa finalnog predmeta na proces nastajanja kao glavni predmet interesovanja i to na primeru tradicionalnog medija u kojem je u fokusu upravo finalni predmet problematizuje se i u radu *Nastajanje skulpture* (1976). S druge strane, u radu *Crni kvadrat isparavanje* (1976) u prvom planu je procesualnost, ali problematizovana kao prirodni (sušenje vodene mrlje na asfaltu) i istovremeno artificijelni (oblik mrlje je direktna referenca na Maljevičev /Казимір Малевич/ *Crni kvadrat*) fenomen na tragu avangardnih istraživanja i približavanja života i umetnosti. Na sličnom polazištu je i rad *Prolazak senke* (1977) u kojem se prirodni proces, kretanje senke reflektuje u slici (seriji fotografija) kao likovni element, linija u pokretu.

## Anticipacija budućeg

Ključna razlika između modernog i savremenog je, prema Ozbornovom mišljenju, upravo komponenta budućeg koja izmiče shvatanju modernog. To se odnosi, pre svega, na anticipaciju nekog modela mišljenja ili delovanja za koji se na osnovu pojedinih pokazatelja, koji ne pripadaju nekakvom opštem znanju i koji uglavnom ostaju skriveni ili ne sasvim vidljivi u sadašnjem vremenu, a za koje će se tek otvoriti prostor interesovanja. Ipak, nije reč o nekakvim utopističkim ili futurističkim projekcijama, već pre o tome da, zahvaljujući određenim interesovanjima, istraživanjima i sklonosti ka eksperimentisanju, postoji velika verovatnoća da se anticipiraju neki modeli delovanja za koje, u tom trenutku, ne postoji mogućnost sagledavanja, i oni kao takvi, najčešće nisu ni prepoznati.

Anticipacija budućeg ne uključuje linearnu logiku vremena, standardnu temporalnost koju čine prošlost, sadašnjost i budućnost. U tom smislu se razlikuje od modernog koje sledi tu logiku, pa tako, u prvi plan, stavlja kretanje od prošlog (odbacivanje prošlog) ka sadašnjem. Savremenost ne uračunava eksplicitno odbacivanje prošlosti jer polazi od drugačijeg oblika temporalnosti, koja nužno ne isključuje prošlost, već uračunava mogućnost i da nešto iz prošlosti može biti bliže savremenom od onog iz sadašnjosti. Upravo ovakvo shvatanje savremenosti predstavlja konceptijski okvir delovanja *Grupe 143*. U jednom od najranijih zajedničkih tekstova, s naglašenim manifestnim karakterom, pod nazivom „Modeli ponašanja“ Biljana Tomić piše:



- „1. svako juče je prošlost
2. svako danas je budućnost
3. sve ostvareno juče je istorija
4. sve što radimo danas je novo...
10. novo nije kritika starog – već mogućnost građenja nove realnosti i kreativne prisutnosti u svakom dolazećem danas...“<sup>24</sup>

O kompleksnosti termina *savremenost* koji u velikoj meri prevazilazi aktuelno, trenutno, sadašnje, govori i Teri Smit (Terry Smith), uvodeći kao jedno od bitnih obeležja savremenosti i „neposrednost različitosti“<sup>25</sup>. On navodi tri značenjska okvira različitosti: različitost po sebi, različitost u odnosu na drugo i različitost u samoj sebi. „Biti savremen znači živeti u toj zgusnutoj sadašnjosti“ koja uključuje niz efekata ovih različitosti. Rad *Grupe 143* se može posmatrati kroz prizmu različitosti u tri navedene ravni.

Prvo, različitost po sebi se može posmatrati kao odbacivanje linearnog obrasca temporalnosti bazirano na odnosu prošlost-sadašnjost-budućnost, te kao uvođenje temporalnosti kao mnoštva u kojem se preklapaju, ukrštaju i prepliću brojne prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Ovo Smit u pomenutom tekstu izdvaja kao jedno od bitnih obeležja savremenosti.<sup>26</sup> To bi se moglo razložiti na sledeći način: da bi nešto bilo savremeno, npr., umetnički rad, ono mora biti u svom vremenu, ali istovremeno i izmaknuto od njega. „Neko zaista pripada svom vremenu onda kada u potpunosti ne koincidira sa njim i kada se ne prilagođava njegovim zahtevima. Ovo uzmicanje, ta ne-aktuelnost, stvara uslove za jednu specifičnu ne-zaslepljenost i ne-fasciniranost vlastitim vremenom, što je preduslov za mogućnost opažanja sopstvenog vremena.“<sup>27</sup> Moglo bi se dodati: i anticipaciju budućeg. Jedan od pokazatelja decentriranosti i izmaknutosti od aktuelnog u radu *Grupe 143* predstavlja odmak od, u tom trenutku, aktuelnog pitanja društvene odgovornosti umetnosti koje je pokrenuto inicijativom za objavljivanje časopisa i izložbe *Oktobar 75*.

Pitanje društvene angažovanosti aktuelizovano od strane *The Fox* magazina i grupe *Art&Language*, dobilo je svoju lokalnu varijantu u vidu inicijative za pokretanjem pitanja samoupravljanja u umetnosti u SKC-u (Studentskom kulturnom centru u Beogradu), koji u tom trenutku okuplja umetnike i kritičare koji se najviše udaljavaju od *mainstreama*. Kao jedno od, svakako, u tom trenutku veoma aktuelnih pitanja vezanih za niz socijalnih previranja koja su neposredno prethodila, činilo se logičnim i neupitnim i pridruživanje *Grupe 143* što se, zapravo, nije desilo. Jedan od argumenata za neuključivanje u pomenuti projekat nije nužno bilo neslaganje članova grupe sa stavovima organizatora ove inicijative, već insistiranje na distanci/izmaknutosti u odnosu na aktuelne političke prilike, kao nužan preduslov za uspostavljanje integriteta u sopstvenom radu, što je bio stav same grupe. Iz današnjeg ugla gledano, ovakav stav, u tom trenutku najverovatnije iščitan kao defetistički, moguće je posmatrati u sklopu strategije koja je omogućila anticipaciju budućeg i interesovanje za probleme koje prevazilaze okvir određenog društveno-političkog konteksta koji kao takav i nije mogao biti radikalno kritički iz pozicije umetnosti. To je istovremeno otvorilo prostor i za funkcionisanje u drugoj ravni različitosti – različitosti u odnosu na druge. Za razliku od aktuelnih društveno-političkih pitanja i preispitivanja društvene odgovornosti umetnosti, unutar grupe se u različitim ravnima pokreću pitanja koja prevazilaze društveno-politički okvir, a aktuelna su i danas.

<sup>24</sup> Biljana Tomić, „Modeli ponašanja“, preuzeto iz: Dietmar Unterkofler, op. cit. 192.

<sup>25</sup> Terry Smith, “‘Our’ Contemporaneity?”, u: Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, 2013, 17.

<sup>26</sup> Ibid. 24–25.

<sup>27</sup> Jovan Čekić, Maja Stanković, „Savremeno kao eksperiment“, *Slike/Singularno/Globalno*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, 2013, IX.

Jedno od tih pitanja je *samoobrazovanje* – koncept aktuelan i danas – naročito danas – u liberalno-kapitalističkom svetu u kome je znanje izjednačeno sa primenjenim znanjem, znanjem za potrebe tržišta, dok se korpus humanističkih nauka izmešta van interesnog polja kapitala kao višak ili neupotrebljivo, pa samim tim i neproduktivno znanje. U takvom kontekstu, jedino znanje koje ne opslužuje kapital, koje nije svedeno na skup informacija ili *manual*, a to je upravo znanje koje je u postojećim obrazovnim strukturama marginalizovano, ima kritički i subverzivni potencijal prema postojećem sistemu u kojem dominira kapital. Koncept samoobrazovanja predstavlja bitan segment rada *Grupe 143* na kojem Biljana Tomić, kao jedan od njegovih inicijatora, insistira unutar grupe. Nasuprot postojećem, pretežno konzervativnom obrazovnom sistemu, ovakav vaninstitucionalni, alternativni oblik obrazovanja, prisutan je u grupi u pojedinačnom i timskom radu, kroz organizovanje predavanja, razgovora u privatnom i javnom prostoru, seminara, radionica, individualnog i zajedničkog čitanja i diskutovanja o savremenim teorijskim, filozofskim i umetničkim tekstovima.

Ono što je takođe aktuelno i danas, a predmet je interesovanja članova grupe, jesu pitanja vezana za informatičko/postinformatičko društvo i nove tehnologije. Neša Paripović u radu *Poruke – Messages (Sex, Politics, Drugs, Art)* iz 1979. godine problematizuje jedan aspekt informatičkog odnosno, gledano iz današnjeg ugla, postinformatičkog društva. Rad se sastoji od postera na kojem su predstavljene četiri situacije u kojima se kretanje poruka/informacija odvija na najelementarniji način kao dečja igra *gluvih telefona*, u kojoj svi učesnici uživaju u pogrešno interpretiranim porukama, ali su deo mreže u kojoj informacije slobodno cirkulišu i to su, reklo bi se, najveće prednosti informatičkog društva. Stvar se delimično komplikuje potpisom ispod fotografija (*Sex, Politics, Drugs, Art*), a naročito drugom fotografijom koja je deo rada na kojoj ženska, naga figura posmatra taj isti plakat ukazujući na aspekt ogoljenosti, neskrivenosti koji sada dominira nad intimnim šaputanjem i istovremeno ukazuje na jedan od dominantnih aspekata postinformatičkog društva, u kojem je kontrolisano kretanje informacija izjednačeno sa ogoljenošću učesnika u komunikaciji.

Paja Stanković u radu *Projekt (Politika, 1977)*, objavljujući svoje čitulje u dnevnim novinama problematizuje i, takođe, anticipira postmedijsko društvo u kojem medijski prostor funkcioniše, ne kao odraz realnosti, beleženje realnosti, već kao potpuno samostalna, paralelna realnost koja ne uračunava, niti prepoznaje, kategoriju realnog (beleženje onoga što se dogodilo u realnosti). Štaviše, realno se izjednačava sa medijskim, tako da jedan medijski zapis može da referira na drugi medijski zapis, za šta će Lev Manović (Lev Manovich) uvesti termin *metamediji*.<sup>28</sup> U osnovi ovog medijskog je tehnološki posredovan pogled kojem nije nužno neophodna bilo kakva veza sa realnim (pod pretpostavkom da realno postoji) što je situacija koju Stanković dokumentuje u radu *Dokument procesa / snimanje crnog pod određenim okolnostima* (1979) u kojem dva fotoaparata snimaju direktno jedan drugi.

Maja Savić u svojim dijagramima pod nazivom *Binarne relacije* (1976) binarno uvodi kao polazište za preispitivanje neograničenog broja relacija što je pretpostavka za funkcionisanje otvorenih sistema koji, sa novim tehnologijama, dobijaju centralno mesto u softverskim aplikacijama kao uvek otvoreni prostor za unapređenje rada samog softvera.

Miško Šuvaković u nekoliko radova preispituje analogije između, naizgled nespojivih, sistema. U radu *Organizacija skulpture IX (Rečenici vidim svoju ruku ekvivalentna je rečenica moje telo se nalzi u određenom fiziološkom stanju, 1975)* u istu ravan dovedeni su sledeći sistemi: jezički (rečenica), likovni (skulptura) i fiziološki (telo). Svaki od ovih sistema bi mogao dalje da se deli na niz podsistema koji su u međusobnoj korelaciji: svaka reč kao zaseban sistem, zatim, forma, sadržaj, emocije kao jedan sistem, psihološko stanje kao drugi sistem... Isti slučaj, sveden na dijagram, analiziran je u radu *Modeli / Izvođenje mogućih logičkih svetova* (1976). Zatim, Šuvaković problematizuje odnose između dva različita sistema: u dijagramu *Struktura* (1975) to su crvena i crna linija, u grafikonu *Uslovi dodiri manifestacije* (1977) to su vizuelno stanje i mentalni proces

<sup>28</sup> Lev Manović, *Metamediji*, Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001.

ili vreme i prostor u radu *Vremenska progresija: 6.30 6.35 6.45 7.00 7.20, prostorna progresija 0 1 3 6 10*. Takođe, ovaj autor se bavi uočavanjima sličnosti i razlika između analognih procesa (*Analogni procesi, crteži dijagrami, 1977*). Gledano iz današnjeg ugla, uspostavljanje analogija između različitih sistema se može postaviti kao pretpostavka za funkcionisanje digitalnih tehnologija u kojima su različiti zapisi (fotografski, audio, video, tekst) svedeni na digitalnu informaciju.

Pojedini radovi Jovana Čekića takođe se mogu posmatrati kao anticipacija digitalne paradigme. Na primer, u radu *Tle (1976)* pomoću tri providne folije (na kojima je isprintan tekst TLE, TLE I I TLE II) ukazuje na ono što će postati jedna od glavnih alatki u digitalnoj manipulaciji slike, a to je *lejer*. Međutim, ovaj termin će dobiti i svoju širu primenu u različitim teorijskim diskursima u kojima se, npr., određeni fenomen posmatra kroz prizmu preklapanja različitih lejera. Takođe, Čekić u pojedinim radovima upućuje i na druge strategije, u tom trenutku još uvek neobličene u diskurs, kao što je biopolitika. U radu *Žito (1976)* fotografiše proces rasta i sušenja žita u periodu od sedam dana. Oba procesa, naizgled prirodna, praćena su tabelom koja pokazuje da je reč o kontrolisanim situacijama u mnogo većoj meri nego prirodnim. Svojom odlukom o dodavanju/oduzimanju vode, Čekić modifikuje prirodni proces ukazujući da je razlika između prirodnog i artificijelnog u funkciji moći, odnosno, onoga koji kontroliše upravo to *naizgled* prirodno, neminovno – što upućuje na biopolitičko kao sastavni deo savremenog političkog diskursa.

I najzad, u trećem značenjskom okviru različitosti, kao *različitost u samom sebi* direktno se nadovezuje na strategiju grupe da svaki od članova, pored zajedničkog rada, razvija i individualna interesovanja, potpuno nezavisno. Tako se veći deo produkcije, nastao u periodu postojanja grupe, može posmatrati kao rad unutar grupe, ali i potpuno odvojeno od delovanja grupe, što nije čest slučaj kada su u pitanju umetnička udruženja.

## Emancipacije

Ako je polazna pretpostavka prisustvo nekakve energije budućnosti koja je omogućila da se unutar *Grupe 143* aktualizuju određeni modeli delovanja – odbacivanje konvencionalne podele na teoriju i praksu, istraživanje kao umetničko delovanje i anticipiranje budućeg – koji delovanje ove grupe čine savremenim, u periodu njenog aktivnog delovanja, ali i u recepciji njihovog rada u sadašnjem trenutku, postavlja se pitanje: šta je doprinelo artikulisanju anticipatorskog potencijala i savremenosti? Odgovor bi mogao da glasi: *emancipacija* u ransijerovskom smislu.

Emancipacija je sastavni deo različitih umetničkih procesa. U najširem smislu, ona označava prevazilaženje utvrđenih okvira i konvencija u mišljenju, ažuriranje (*update*) sistema, iznalaženje drugačijih načina delovanja. Tradicionalno vezana za političko pitanje, za Ransijera (*Jacques Rancière*) je emancipacija, pre svega, stvar individualnog: „(...) emancipovan je onaj čovek koji ne prestando hoda, kruži i razgovara, koji dovodi do toga da smisao kruži i koji uspostavlja veze u kretanju emancipacije.“<sup>29</sup> U *Emancipovanom gledaocu*, Ransijer govori o emancipaciji u kontekstu individualnog znanja izvan dualnog koda: znanje nasuprot neznanju, posmatranje nasuprot delovanju, gledanje nasuprot znanju, aktivnost nasuprot pasivnosti, individualizam nasuprot zajedništvu...<sup>30</sup>

U radu *Grupe 143* o emancipaciji se može govoriti u nekoliko različitih ravni. Prvo, emancipacija od „sveprisutne, protivrečne stvarnosti jugoslovenskog kasnog socijalizma“ i dominantnog

<sup>29</sup> Žak Ransijer, *Na rubovima političkog*, Beograd, Fedon, 2012, 72.

<sup>30</sup> „Emancipacija počinje kada odlučimo da propitamo suprotstavljanje gledanja i delanja, kada shvatimo da očiglednosti koje na taj način strukturiraju odnose između rečenog, viđenog i učinjenog, pripadaju i same strukturi dominacije i potčinjavanja. Ona počinje kada uvidimo da je gledanje takođe delanje koje potvrđuje ili transformiše to raspoređivanje položaja.“ Žak Ransijer, *Emancipovani gledalac*, Beograd, Edicija Jugoslavija, 2010, 19–20.

modela umetnosti, umerenog modernizma, što se reflektuje, pre svega, u odbacivanju konvencionalnog shvatanja umetnosti i estetsko-formalističkog načina funkcionisanja umetničkog dela i okretanju ka procesu, istraživanju, kontekstu, teoriji... Zatim, emancipacija od dominantnog, nikad-prevaziđenog, lokalno prijemčivog i palanački-orjentisanog mitologizovanog lika umetnika-genija. Uvođenjem participativnog rada i dovođenjem u istu ravan zajedničkog i samostalnog rada kao međusobno kompatibilnih, a ne isključujućih načina delovanja, naglasak se premešta sa ličnog, subjektivnog, izdvojenog, na uspostavljanje jednakosti različitog i emancipaciju različitosti. I, na kraju, emancipacija od institucionalnog kroz samoorganizovanje, samoobrazovanje i delovanje ne nužno definisano institucionalnim okruženjem. Za razliku od konceptualnih umetnika prethodne generacije koji su bili na margini institucionalnog sistema, ali sa uporištem u SKC-u kao jedinjoj instituciji otvorenoj za njihov rad u to vreme, druga generacija konceptualnih umetnika, kojoj pripada i *Grupa 143*, bliska je ovoj instituciji, ali svoje delovanje pomera i van nje, pre svega, u privatne, neinstitucionalne prostore, zatim, javne prostore i prirodu.

Emancipovano delovanje kroz zajednicu, ali i pojednično delovanje svakog od članova grupe, gledano iz današnjeg ugla, preduslov je savremenosti *Grupe 143*, kako u kontekstu umetnosti sedamdesetih godina, tako i danas, sa distancom od skoro četiri decenije. Emancipovanost se prepoznaje u odustajanju od ustaljenih i eksperimentisanju sa konceptualnim, istraživačkim, analitičkim, transdisciplinarnim i vizuelnim metodama kao i kombinovanju kreativnog, umetničkog i naučnog, eksperimentalnog. Na to upućuju specifični modeli delovanja koji su rad ove grupe učinili specifičnim, različitim u odnosu na lokalni kontekst, a koji su kao takvi prepoznati tek u kontekstu savremene umetnosti, pre svega, zbog svoje aktuelnosti i još uvek ne sasvim prepoznatog potencijala. Jedno od, svakako, i dalje otvorenih pitanja je pitanje pozicije i uloge umetnosti danas, na početku 21. veka, kada je, čini se, sasvim jasno da je njena privilegovana pozicija prilično uzdrmana. Odgovor na ovo i slična pitanja i danas, kao i pre pola veka, nije moguće naći bez učešća aktuelnih teorijskih diskursa. Jedno od mogućih polja delovanja koje se otvara, i koje, nakon početnih koraka u sklopu konceptualnih istraživanja, još uvek nije dovoljno istraženo, jeste povezivanje umetnosti sa istraživanjem. I na kraju, da bi se uopšte otkrilo neko drugačije, novo polje u kojem će se umetnost razvijati, neophodno je misliti umetnost, opet, iz pozicije budućeg. Jedino tako eksperimentalni potencijal umetnosti može biti sačuvan.

## Literatura:

- Bauman, Zygmunt, *Tekuća modernost*, Zagreb, Naklada Pelago, 2011.
- Bolt, Barbara *Heidegger Reframed*, London, I. B. Tauris, 2011.
- Buhloh, Benjamin, „Od estetike administracije do kritike institucija“, *Prelom*, Beograd, 2008, br. 8/9.
- Čekić, Jovan, Stanković, Maja, „Savremeno kao eksperiment“, *Slike/Singularno/Globalno*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, IX.
- Grojs, Boris, „Umjetnost u doba politike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji“, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2006.
- Hajdeger, Martin, *Doba slike sveta*, Beograd, Plato, 2000.
- Kosuth, Joseph, „Art After Philosophy“, 1969, <http://www.intermediamfa.org/imd501/media/1236865544.pdf>
- Manović, Lev, *Metamediji*, Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001.
- Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London–New York, Verso, 2013.

- Ransijer, Žak, *Emancipovani gledalac*, Beograd, Edicija Jugoslavija, 2010.
- Ransijer, Žak, *Na rubovima političkog*, Beograd, Fedon, 2012.
- Smith, Terry “Our’ Contemporaneity?”, u: Dumbadze, Alexander and Suzanne Hudson (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley–Blackwell, 2013.
- Šuvaković, Miško, „Analitička umetnost Grupe 143“, *Asimetrični drugi: eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad, Prometej, 1996.
- Unterkofler, Dietmar, *Grupa 143: Kritičko mišljenje na granicama konceptualne umetnosti 1975-1980*, Beograd, Službeni glasnik, 2013.

### **Energy of the Future: Group 143**

**Summary:** Recently there has been a retrospective exhibition of *Group 143* in the Museum of Contemporary Art in Belgrade (Legacy Čolaković) by the name of *Group 143 – the radical thought*. Most of the works shown were publicly exhibited for the first time after almost four decades. This time distance opened up a possibility for a historical approach towards the work of the group and also towards the conceptual research in the wider cultural and art context.

**Keywords:** *Group 143*, retrospective, exhibition, Museum of Contemporary Art in Belgrade;