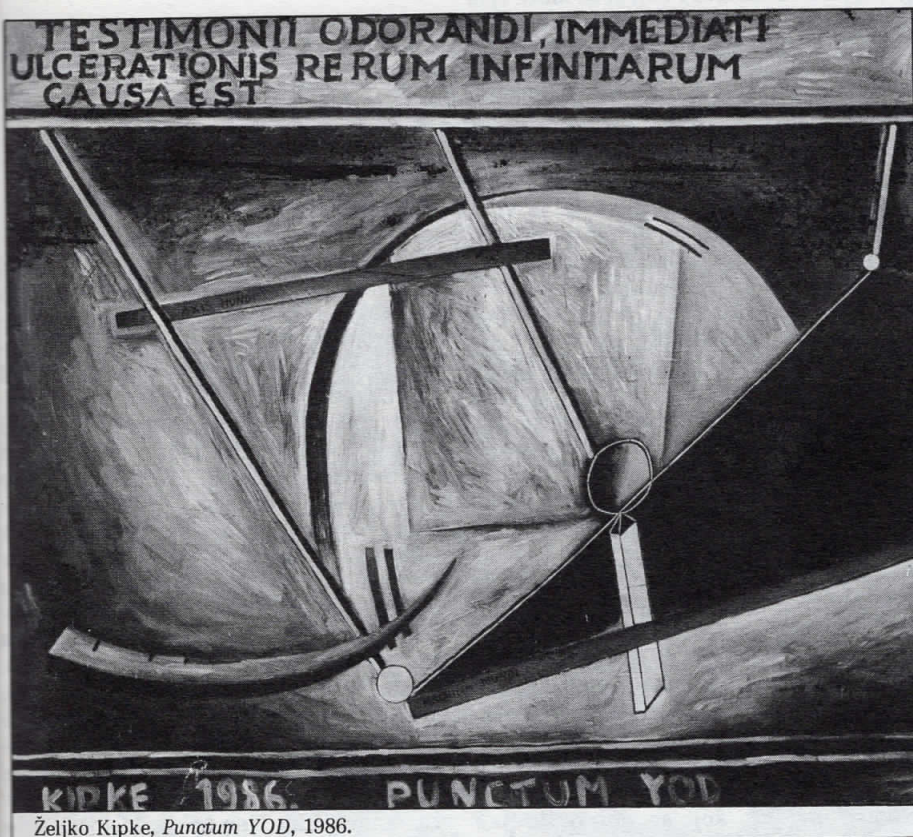


analitičkog, primarnog, minimalnog ili konceptualnog sastava. Naravno da se ovo odnosi isključivo na umetnost koja je i dalje računala na fizička, odnosno materijalna svojstva unutar nekog dela. Kipke je redukovao svoje slikarstvo do semantičkog i perceptivnog praga što je posledica njegovog »individualnog programa od dve dimenzije: visine i širine«. Posledice ovoga su slike sa veoma indikativnim nazivima poput »Količina kista crne uljane boje i bijelo, mokro u mokro«, iz 1977. godine. Ovolika značenjska nategnutost morala je imati svoj logički epilog u svojoj suprotnosti: punoj ikoničkoj i plastičkoj složenosti umetnosti u osamdesetim go-

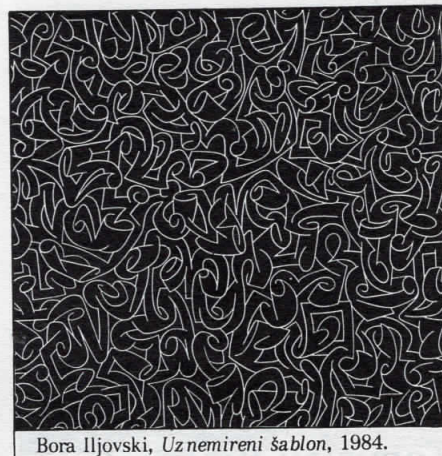
se, osim od plastičkih, sastoji i od verbalnih elemenata. Na ovakvoj kombinaciji pisma, oblika i slikarske materije, Kipke je izgradio jedan od najneobičnijih sistema znakova, simbola i ekspresije, veoma individualan i originalan u jugoslovenskim prostorima, a koji on sam naziva »Plastički kodeks novog Eona«. Traganje za tim oblicima izraza i artificijelnim naznakama uvelo je Željka Kipkea u samu bit stvaralačkih preobražaja osamdesetih godina. Po tome je on, bez sumnje, jedan od najprominentnijih protagonista nove umetnosti u Jugoslaviji.

Jovan Despotović

odgovor na pitanje oko nekih paralelnih strategija u osamdesetim godinama koje se odnose na uvođenje retrogradističkih postupaka u umetnost, otvorenog i doslovnog citiranja povесnih uzora ili replikiranih modela i tehnika slikanja iz različitih perioda moderne, kao i sistema koji su formirani pre pojave umetnosti dvadesetog veka. Ova pitanja se uvek iznova postavljaju pred kritičarima i tumačima nove umetnosti kada se za predmet rasprave uzmu primeri konkretne slikarske prakse. Ovoga puta nove slike Bore Iljovskog izložene u galeriji Sebastijan ponovo pokreću gotovo sve, već postojeće, nedoumice koje proističu iz nerešenih struktu-



Željko Kipke, *Punctum YOD*, 1986.



Bora Iljovski, *Uznemireni šablon*, 1984.

dinama.

Na mapi poslednjih zbivanja u slikarstvu u Hrvatskoj moguće je uočiti niz linija koje povezuju aktuelna zbivanja sa određenim pojavama u prošlosti. Među trenutno najangažovanijima i najprisutnijima u generaciji umetnika koja intenzivno radi, Kipke je istakao i vlastite poglede prema prethodnoj savremenosti, iz onog iskustva što se razvijalo i negovalo u grupi Gorgona. U turbulencijama njihovog raznorodnog rada baštinjeno je dosta od osobina u danas praktikovanom postupku Kipkea. Očigledno je da je slika (ili uopšte uzeto umetničko delo, primerice instalacija, te objekt) za Kipkea pogodno polje za apsolviranje različitih sadržaja, pa i onih koji se neposredno tiču fenomena istinskog života. Od tog nultog stadijuma umetnosti Kipke potom gradi jednu prilično komplikovanu, sve do hermetičnosti složenu, ikoničku strukturu koja

Bora Iljovski,

Galerija Sebastijan, april 1987.

Postoje mnoga čvorna i upitna mesta vezana za poreklo i značenja slikarstva osamdesetih godina. Gotovo da je svaka od fundamentalnih kategorija slikarstva »novog prizora« tekuće decenije afirmisana i diskutovana isključivim i oprečnim argumentima. Među takvim raskršćima su se našle dileme da li je »novo slikarstvo« u stvari »povratak« činu slikanja, posle ikonoklazma osamdesetih godina, ili je ono upravo neposredni nastavak, čak kontinuirani sled događaja u umetnosti nakon iskustva konceptualizma. Zatim, šta je zaista novo u aktuelnom pikturalnom polju, u onim hromatskim i plastičkim događajima unutar recentnog umetničkog predmeta što mu opravdava taj naziv? Ništa manje nije neizvestan ni

ra značenja novih pojava u umetnosti.

Velike, uglavnom monohromne apstraktne slike Bore Iljovskog u poslednje vreme sve češće zauzimaju mesto u osnovnom toku umetnosti osamdesetih godina, budući ih pojedini kritičari učvršćuju u različite selekcije najnovije umetnosti (poput one koju je priredila AICA pod nazivom »Umetnost«/kritika usred osamdesetih). Ali, Iljovski je te iste slike radio već niz godina i pre nego što je slikarstvo »novog prizora« definisano kao autentično nova pojava. Dakle, dogodilo se da je u jednom evidentno modernističkom konceptu slikarstva čije su osnovne umetničke kategorije utemeljene u dekorativnom slikarstvu, prepoznat onaj artificijelni sadržaj koji ih je doveo u direktnu vezu sa tekućim zbivanjima. Pitanje može da glasi: u kome se sloju slikarstva Bore Iljovskog identifikuje ova vrsta kritičarskog senzibiliteta koja opravdava njeno integrisanje u plastičke fenomene na špici aktuelnosti?

U radu Bore Iljovskog krije se jedna očigledna fascinacija koju on u sebi istrajno neguje, a koja daje definitivni izgled, upravo onakav kakav se i doživljava kao plastičnost osamdesetih. Iljovski slika na velikim formatima tako što na njih prvo ucrtava karakterističan »dezen« kojim potpuno ispunjava površinu platna, a zatim takav »pattern« ispunjava monohromijom, retko kad upotrebljavajući više od jedne boje. Logika jedinstvene celine dela determiniše ovom autoru i način zatvara-

nja površine, tako da se naizgled motiv »crteža« uvek ponavlja, iako je on zapravo uvek u funkciji rešavanja odnosa sa susjednim oblikom. Da bi se na ovaj način izvela slika velikih dimenzija, neophodna je vrlo velika koncentracija u toku rada, a i sam proces stvaranja je dugotrajan. Totalna posvećenost Bore Iljovskog ovoj metodi rada je uslov da bi se taj opus koherentno izveo, bez uobičajenih slabosti, koje često prate sličan likovni iskaz. Verovatno da je psihološka konstitucija autora identična s potrebom da se rad izvede na takav način, odnosno da je sasvim izvesno poistovećivanje ličnosti slikara bar sa nekim od integrisanih elemenata sadržaja.

Bora Iljovski spada u srednju generaciju beogradskih slikara (rođen je 1942. godine), u onu koja je, u ovom trenutku, u znaku donošenja već konačnih zaključaka unutar svog rada. Srednja slikarska dob je za stvaraoce trenutak suočavanja sa njihovim istinama, vrednostima i smislom njihovog dela. Za slikarstvo Bore Iljovskog u ovom trenutku može se pouzdano reći da stoga čvrsto stoji na autentičnoj poziciji u krilu aktuelnih umetničkih zbivanja.

Jovan Despotović

Tomislav Peternek

Umetnički paviljon »Cvijeta Zuzorić«
april 1987.

Trideset i tri godine neprekidnog fotografskog rada Tomislava Peterneka rekonstruisane su u retrospektivnoj izložbi stodvadesetak crno-belih i kolor radova u Umetničkom paviljonu »Cvijeta Zuzorić«. Peternek je toliko prisutan i plodotvoran autor sa zaista raznovrsnim tematskim, pa i stilskim opusom, da je ova izložba trebalo da bude upravo znatno buhvatnija da bi se imao potpuni utisak o njegovom radu. Ali, u ublažavanju ovog nedostatka pomoćiće nam i pozivanje na neke već ranije održane Peternekove izložbe kao i objavljene knjige. Otuda potiče i jedina ozbiljnija zamerka ovoj retrospektivnoj izložbi da nije dovoljno ilustrativna, odnosno da stvaralački ciklusi i transformacije kroz koje je Tomislav Peternek prošao u svome radu, ovoga puta nisu na ubedljiviji način prezentirani.

Peternek je rođen 1933. godine u Virovitici, a fotografijom je počeo da se bavi 1954, od kada datiraju i njegovi najstariji radovi na ovoj izložbi. Počeci njegovog bavljenja fotografijom očigledno proističu i iz potrebe zadovoljavanja estetičkih i tehničkih preduslova koje pred autora postavljaju one pozicije što se masovno neguju u brojnim foto-klubovima. Takav je rad Peterneku doneo i određene satisfakcije, u vidu nagrada što ih je tokom pedesetih godina pobrao na mnogim međuklubaškim izložbama. No, već tada

je skrenuo pažnju na izvestan poseban rakurs posmatranja, koji je pretvorio u onu specifičnu fotografiju koja mu je i donela visoku, među najvišima, poziciju u savremenoj jugoslovenskoj fotografiji. Nesumnjivo da je već tada bio začet jedan sociologistički diskurs koji je Peternek nadalje negovao, a koji će u nastupajućim vremenima sve dubljih društvenih podvajanja, napetosti i konflikata, svoj ponajbolji oblik prezentacije dobiti upravo u njegovim fotografijama.

Društvene tendencije koje su obeležile našu društvenu zajednicu tokom 60-tih godina poprimile su jednu dotad nepoznatu karakteristiku, koja se na fotografijama Tomislava Peterneka može vrlo dobro zapaziti. Jedna od komponenti tih promena ogleđa se u zameni težišta iz jednog kolektivnog duhovnog stanja poratnih godina, prema sve jačoj individualizaciji, prema pojavi ličnosti i pojedinca iz mnoštva, koji su, poput simbola, postali nosioci i reprezentivi tih događaja. Na fotografijama Toma Peterneka to se vidi, recimo na taj način, da je on, početkom šezdesetih godina, snimao masovne mitinge na kojima je pojedinac izgubljen u kolektivu, koji mu zapravo i nedozvoljava da se izdigne iznad opštih osećanja i potreba, da bi, kasnije, sredinom ove decenije, sve češće snimao kadrove sa manjim brojem protagonista, ali koji u njega unose znatno veću energiju i direktno doprinose stvaranju atmosfere u nekim zbivanjima (na primer, Navijači), da bi napokon, početkom sledeće decenije, svoj objektiv usmerio i fokusirao pažnju na izravne protagoniste, na kult ličnosti sa vrha koje su nosioci najvišeg stepena značenja i odgovornosti (na primer, »Tito i Kučarka«). Prebacivanje snimateljske pažnje sa estetičkih komponenti fotografije na informacijske opredelilo je Peterneka prema foto-žurnalizmu, dakle prema onoj vrsti aktivnosti koja je za svoj osnovni predmet uzela fenomene života, ili pak njihov zbir koji se pojavljuje kao društvena realnost. A u tom domenu u jugoslovenskoj fotografiji Peternek je pionir i svakako najuticajniji predstavnik. Ta uloga mu je 1970. donela i uredničko mesto za fotografiju u NIN-u od kada je načinio bezbroj naslovnih strana ovog nedeljnika, dajući time osnovni pečat broju, njegov vizuelni i semantički identitet, koji je, od broja do broja, od teme do teme, autorski varirao.

No Peternek sve ovo vreme nije zanemario ni svoje prve fotografske afinitete. Čitavo vreme društvenog komentiranja u fotografiji on je, poput svoje druge velike ljubavi, negovao i određene »lakše« teme, kao što su zapisi s putovanja, pejzažne i enterijerske kompozicije, te poetske ili lirске serijale nadahnute prirodom i ljudima. Najviši stepen ove aktivnosti ogleđa se u njegovoj podmorskoj kolor fotografiji, tj. snimanjem nepoznatog i veoma zanimljivog sveta morskih dubina. Verovatno da je Peternek u

toj oblasti najviše dao oduška svojim literarnim potrebama da fotografijom zabeleži jedan nevidljivi, prelepi svet života. Iako je Peternek, s pravom, poznat pre svega kao fotograf novina koji beleži dnevne političke događaje, neopravdano bi o njegovom radu bilo suditi samo po tvojoj vrsti interesovanja. Rezultati koje je postigao u novoj fotografiji, u celini posmatrano, ukazuju na to da je Peternekov opus među najvrednijima i najuspešnijima u Jugoslaviji, po svim osnovnim fotografskim komponentama, koje fotografiju čine danas veoma živim i prisutnim medijem. Tu šansu Tomislav Peternek je sigurno u potpunosti iskoristio.

Jovan Despotović

Diskursi fantastičnog

Galerija Studentskog kulturnog centra,
novembar – decembar 1987.

Izložba *Diskursi fantastičnog* ima za cilj da predstavi rad dvojice umetnika čija pojava obeležava u ovom trenutku najzanimljiviji i najkvalitetniji segment stvaranja unutar poetike fantastičnog. Beograd se već tokom trajanja međuratnih avangardi formirao kao jedan od značajnih i izvornih nosilaca umetnosti koja zadire u iracionalno, i kasnija disperzija takve umetnosti će pokazati odlike jedne autohtone tradicije. Ova kretanja, gotovo uvek i teorijski organizovana, pokazuju da je Beograd pored Beča i Brisela jedan od centara postnadrealizma, premda se sadašnja kritička valorizacija nije kretala ka neophodnom formiranju paralela, čime bi se utvrdile vrednosti. Uglavnom, sada postoje nove snage, koje svojim radikalizmom, kritičnošću i vizijom, prerastaju okoštalo tkivo već dotrajalih opusa. Ova izložba menja formiranu sliku poetika fantastičnog, jer njeni nosioci Radevan Hiršl i Stevan Novaković kao eksponenti individualnog otvaraju nova polja i nove metode unutar problematike fantastičnog.

Nastavljajući svoje staro bavljenje temama, velikim talismanima, skulpturama koje snažno objektivizuju magijske tehnike, Radevan Hiršl koristi akumulaciju kao postupak u građenju svojih skulptura, no za razliku od vajara novog realizma koji su otkrili metod, on deluje u polju mikro organizacije, razvijajući detalj kao noseći element celine. Sve skulpture prezentuju ciklus *Poslednje uporište* i građene su od veštačkih materijala, plastike dečijih igraćaka i predmeta sa dubrišta osuđenih da entropijski nestanu u haosu tehnološke civilizacije. Uslovnosti njihovog industrijskog konteksta Hiršl prevazilazi stvarajući kritičko-ironičnu distancu, humor koji kao da je nedostajao umetnosti savremene *junk-kulture*, Kinholcu i drugima koji rade sa na-