

MODERNI NEMAČKI
REALISTI

МОДЕРНИ ГЕРМАНСКИ
РЕАЛИСТИ

MODERNE DEUTSCHE
REALISTEN

MODERNI NEMAČKI
REALISTI

МОДЕРНИ ГЕРМАНСКИ
РЕАЛИСТИ

MODERNE DEUTSCHE
REALISTEN

МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ
СКОПЈЕ
април — мај 1977.

GALERIJA »COLLEGIUM ARTISTICUM«
SARAJEVO
мај 1977.

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI
BEOGRAD
jun 1977.

Izložba je realizovana na osnovu Programa kulturne saradnje između SFR Jugoslavije i SR Nemačke.

Koncepcija izložbe: dr Wolf-Dieter Dube, Bavarske državne zbirke slika, München.

Druck und Herstellung: Lipp KG, München, 1977

Досегашната соработка со СР Германија, за Музејот на современата уметност во Скопје, односно за СР Македонија, има одредени скромни традиционални обележја, кои сепак не можеме да ги толкуваме како задоволувачки. При ретроградното навлегување на хронологијата на оваа соработка, ќе им дадеме приоритет на следните изложби на германската уметност во Скопје од една страна: „Современа графика од Нинберг“ — 1969 и самостојната изложба на графика на уметникот Ото Панкок — 1972, од друга страна на изложбите на македонската уметност во СРГ: „6 југословенски уметници — сликарство и скулптура од Македонија“ — 1966 во Нинберг, Штутгарт и Западен Берлин и „4 југословенски графичари од Македонија“ 1969 во Солинген, Диселдорф и Биелефелд.

Индицираните презентирања на германската уметност во МСУ Скопје укажуваат на една инсуфициентна информираност на нашата средина, на парцијален контакт со оваа култура. Токму, затоа, изразуваме нескриено задоволство, по повод презентирањето на изложбата на германските реалисти во главниот град на нашата Република во рамките на „Деновите на германската култура“ — како реципроцитет на „Деновите на југословенската култура“, одржани 1974 во Штутгарт. Доколку повеќе што посочената манифеста-

ција претставува еден своевиден увид во дел од денешната ликовна клима во СРГ. Веруваме дека творечките настојувања на уметниците од групата „Зебра“, поттикнати од широкиот дијапазон на современите информативни медиуми, визуелните сензации на цивилизацијата, урбаниот амбиентален простор, техничкиот и научниот прогрес и од атрактивните аспекти на експериментот, ќе го побудат оптималниот интерес кај публиката.

Остварувајќи ја оваа средба, а со тоа во извесна смисла и континуитетот во запознавањето со германската уметност, истовремено изградуваме поцврста платформа за натамошна поинтензивна размена на ликовната мисла.

Изразувајќи благодарност за вложените напори релевантни на оваа изложба, особено од страна на господинот Д-р Волф-Диетер Дубе и неговите соработници како и на Амбасадата на СР Германија во Белград, ја користиме можноста, топло и искрено да им се заблагодариме и на сите оние германски уметници, коишто му оставија на градот Скопје подарок од 41 дело, во трагичните мигови после земјотресот од 1963 година.

СОЊА АБАЦИЕВА ДИМИТРОВА
В. д. Директор на Музејот на
современата уметност — Скопје

МОДЕРНИ ГЕРМАНСКИ РЕАЛИСТИ

Насловот на оваа изложба го наметнува впечатокот дека таа има за цел да даде преглед на целокупната модерна реалистичка уметност во Германија. Меѓутоа, невозможно би било да се оствари една таква амбиција поради тоа што модерниот реализам во меѓувреме се разви и отиде во широчина што ги надминува рамките на оваа изложба. А освен тоа, би можело да се каже, дека развојот на аспектите и намерите во рамките на овој правец гравитира кон една богата разновидност, која тешко би ми можела да се смести под еден општ назив. Кога Ајдхофен, во 1972 година ја презентираше изложбата „Релативистички реализам“, станаа евидентни не помалку од 12 одлики на денешниот реализам. Не беше тешко потоа да се изнајдат и други, нови вариации. Како заклучок од ова би можело да се подвлече, дека многустраноста на новите форми на реализмот само ја потврдува оправданоста на уметност, дека е не само можна, туку е и потребна уметност поврзана со видливиот свет.

Ова гледиште го застапува од пред 12 години групата „ЗЕБРА“, која во реалистичкото сликарство зазема посебна и самостојна позиција. Во 1960 година, се сретнаа на Високата школа за ликовна уметност во Хамбург — Дитер Азмус, Петер Нагел, Николаус Стертенбекер и Дитмар Улрих. Повод за тоа беше отфрлувањето на ташизмот и апстрактниот експресионизам. Тие ја почувствуваа апстракцијата како многу неповрзана, како тенденција кон декоративност и умешност. За да останат понастрана од барањата на школата и професорите, тие започнаа да работат како посебна група, чија што основна цел беше предметното сликарство. Во 1965. година тие ја формираа групата „ЗЕБРА“, од која што неодамна истапи Николаус Стертенбекер. Уметничката програма на групата, создадена низ петгодишна работа, е формулирана со нивниот манифест. Во него, помеѓу другото, се вели: „Неподносливо е, сликарство веќе со години да негува еден многу одгледуван индивидуализам, кој сака да произведе „духовни

пејсажи“, разбирливи и релевантни само за односниот творец, наместо да се грижи за одамна изминатото уметничко совладување на една, во меѓувреме тотално изменета околина. Затоа ние бараме сликарство, што директно доаѓа во судир со феномените во оваа околина. Предност во сликањето имаат — освен човечката фигура — оние нешта, кои во најголема мерка ја претставуваат нашата околина и се јавуваат во неа, кои што никогаш не се сликани или пак особено ги прикажуваат оптичките феномени на модерниот технички свет“. Барањето се однесува, значи, на една прецизна формулација на фигурата и предметот, која овозможува емпириско контролирање на денешната стварност, концентрирана на најбитното. На тој начин, кај гледачот се обезбедува една општа база за разбирливост, кој, благодареејќи на своите лични искуства може повторно да споредува, а со тоа и да биде упатен кон свесното прифаќање на видливото.

Ова не потсетува на тоа дека по Првата светска војна веќе еднаш беше сфатен предметот како „насочување на чувствата на гледачот“ (Вестхајм). И тогаш дојде до една епштествено-духовна ситуација, која на уметниците им оневозможи да ја сфатат и прикажат стварноста како исклучителен одраз на сопственото „его“. Да си припомниме на зборовите од Георг Грос: „Цврстина, бруталност, јасност што создава болка! За припивање, постојат доволно музики“. И тогаш патот водеше нужно кон една цврста и прецизна предметност. Тука лежи паралелизмот на развитокот на шеесеттите години со „Новата стварност“ на дваесеттите години, која што беше претходник, но не и непосреден поттик за создавањето на групата „ЗЕБРА“. Во многу поголема мерка би можело да се рече, дека појавата на денешниот реализам им помогна на посматрачите поинаку да го согледаат и реализмот од дваесеттите и триесеттите години. Во редот на искуствените уметници кои создавале користен поттик, се дур и оние кои им припаѓаат на готиката и на раната ренесанса. Гото, Фра Анџелико, Кранах и Холбајн, помеѓу другите, се доволно цитирани во таа смисла. Овдека е пронајдена уште една потврда за тоа дека формата треба да се гради врз база на нештата, нивното значење и односот помеѓу нив и дека битните белези на нештата ја определуваат формата: „Пластичноста за предметите и фигурите, површините за задниот план, локалниот колорит“. Дитер Азмус ги нарекол еднаш своите гледни точки „Конрад виц и фотографија“. Во манифестот на „ЗЕБРА“ има за тоа и објаснување: „Нашата слика за светот се определува денес, со најмалку

90% оптички, со сликовити претстави какви што не создал ниеден уметник: рекламата, фотографијата, филмот, телевизијата — создадоа нови визуелни навикни кои се рефлектираа делумно и кај ликовните уметници. Фотографиите во весниците и списанијата, до пред кратко време, се конзумирани веќе во голема мерка — нивната конкретност е веќе одамна измината. Типичните стилски сретства на денешната фотографија се: „изобличена“ — објективна перспектива (теле — далечен агол), проекција одозгора („птичја перспектива“), проекција одоздола („жабја перспектива“), вештачко осветлување, „замрзнување“ на движењето, краткотрајното осветлување, долготрајното осветлување, исечокот, пресекот, итн“. Ова вклучување на фотографијата сепак не означува (како во случајот со фотографскиот реализам) судир со репродуцираната стварност. Се мисли секогаш директно на објектот, за чие што подобро разбирање се користи фотосот како пункт. Затоа не би требало да се сведе на фотографија во целост ниту една слика од Азмус, Нагел или Улрих. Фотосот е тука повеќе потчинет како цитат на постоечкиот закон за бојата и за формата, така што насликаното дело стои како врска со непосредната стварност во преден план. Фотографијата служи за објективизација на виденото и доживеаното, бидејќи прикажувањето на една фигура во необична поза или во вкочането движење, кое го изненадува и го оттуѓува гледачот, се документира како објективно преку фотографијата. Фотографијата може истовремено да придонесе и за студенто и дистанцирано презентирање на предметот. А објективноста и дистанцата го ослободуваат погледот и го насочуваат кон функционалните односи, укажувајќи на општото, на кое и се мисли. „Нас не нè интересира случајно, индивидуалното или анегдотското, туку општото. Затоа мора да се изостави сето она што го сврстува вниманието од прототипот: едно случајно осветлување, една случајна површина, случајното боење на нештата, случајност простор и околина, итн“. Така стои во манифестот, а Улрих додава: „Јас ги барам оние фотоси кои што содржат нешто симболично“.

Дитер Азмус најстрого се придржува до првобитниот концепт, со неговото настојување да го елиминира сето она што се одстапува од прототипот. Исто така и во неговите најрани слики, тој ги ослободува предметите и фигурите од случајните ситуации. „Витамин-бомбата“ е чаура што се отвора. Со моменталното фотографирање е фиксирано на стотици кугли. Со тоа е дадена можност да се дефинираат сите нешта во нивниот пласти-

чен квалитет: чаурата, куглите и врвовите на прстите, чие што држење ја мотивира ситуацијата. Предметите се дадени во светли локални бои, така што секоја форма е дефинирана за себе и автономна во нејзината телесност. Ниту отсутната илузионистичка атмосфера, ниту пак површината во задниот план, не укажуваат на просторот. Само малубројните сенки од чаурите и куглите докажуваат дека е присутна просторноста што е неопходна за телесна егзистенција: првобитно една празнина, која што од своја страна се конституира како простор само низ присутноста на предметите. Експонирањето на фигурата или на предметот, кое што е нагласено во централната композиција, е решавачко средство на свесноста, што не ги дефинира само сликите на Дитер Азмус. Исто така ги гради своите слики и Петер Нагел, нагласувајќи ја стварноста со напрегнатоста на волуменот и површината, фигурата и позадината, активните и неутралните бои. Колку и да се слични концептот и формата на стилизацијата, ако на пример, ги споредуваме „Витамин-бомбата“ и „Кутијата за играње“ од Нагел, сепак се воочуваат јасни разлики. Петер Нагел се определува за многу понагласеното исполнување на површината на сликата. Основната интенција е нагласена со групирање на волуминозни предмети: пластични кугли, цевки, топки, а како човечки фигури — малите деца. Интензивно обоените кугли, со перспективното намалување создаваат структура што го гради просторот. За да се потткине перцепцијата кај гледачот, се менува формата на појавата во однос на реалноста. Децата се јавуваат сиви како да се мртви, а мртвите предмети, наспроти на тоа, блескави. При тоа уметникот не ја намалува ниту ја менува оптегнатоста на волуменот кон површината, создавајќи понекогаш перспективен простор од малите структури и атмосферата. Овдека тој вметнува еден плетен стол за седење покрај брегот, кој што не е потчинет на условите на просторот, туку свесно останува како предмет во својата цврсто дефинирана грубост и јасност, што е во контраст со „дифузната“ површина. Фигурата и предметот, значи, можат да се доведат во една поназначена врска, без да изгубат нешто од веќе постојната објективност. Дитмар Улрих секогаш ја бара оваа „поназначена врска“.

Тој бара таква ситуација, која што е доволно егземпларна за да може веќе во себе да ја содржи симболиката. Со особена наклоност тој ги користи спортските теми, бидејќи тука можат реалистично да се мотивираат и најекстремните движења. А колку што нештата или врските се реалистично

појасни, толку поверодостојно може едно такво искажување да доведе од актуелен однос до симболичко дејствување. Сликаарските сретства со кои се служи Улрих, соодветствуваат со оние од Азмус или Нагел. Тој сепак често се откажува од централната композиција. На сликата „Американски фудбалски натпревар (група)“, играчите се потиснати во долниот агол на сликата во едно клопче. Како контраст на големата сива површина, се заслаува впечатокот на мешаницата. Само боената облека на „играчите“ ја потенцира агресијата и бруталноста, но истовремено и нивната бесмисленост. Егзистенционалната стварност, која што Улрих сака да ја прикаже, е дадена, за гледачите можеби послано, на сликата „Американски фудбалски натпревар (тренинг)“: изолирани фигури во бесмислени движења помеѓу паѓањето и станувањето, кои што потсетуваат на доцносредновековните прикажувања на Страшниот суд.

Дитер Азмус, Петер Нагел и Дитмар Улрих, и покрај примената на исти или слични изразни сретства, ги создаваат своите слики индивидуално и нивните дела меѓусебно се разликуваат. Нив ги поврзува заедничкиот пристап кон ликовното проседе кое не ја копира, ниту ја репродуцира стварноста, туку претставува творечка постапка, во која, по пат на намерни промени, се создава една нова реалност. Со тоа, тие ја исполнуваат онаа цел што ја формира Јан Леринг во каталогот на веќе споменатата изложба „Релативистички реализам“: „Реалистичката уметност не копира, туку напротив, креира. Таа им дава на нештата ново значење, кое може да се реализира само низ сликарскиот израз. Таа ги презентира нештата во една нова светлина, поточно кажано: таа ги формира становиштето и намерата со кои што ги гледаме нештата“. Концептот на реалноста, за кој се застапува „ЗЕБРА“, во доменот на пластичниот израз има своја паралела во делата на берлинската скулптура на Криста Бидербик-Тјуз, Карлхајнц Бидербик и со извесни ограничувања, кај Харо Јакоб. Совпаѓањето на ставовите и целите се до толку понеобични, кога се има предвид фактот дека се развиле сосема независно едни од други. И скулпторите Бидербик исто така, се соочуваат со проблемот на нивните поранешни остварувања (било предметни или непредметни) кои повеќе ги изразуваа традиционалните претстави, отколку личните искуства. Излезот го пронајдоа во директниот судир со стварноста, од која се роди реалистичкиот израз, базиран на најпрецизното набљудување. Темите за тоа се земани од она што го понудува непосредниот поглед — луѓе кои се бањаат, луѓе на почивка, стоечки акт, човек во

када, итн. И овие фигури се изолирани и доведени во сооднос со објектите само онолку, колку што е потребно за да се разбере еден став, или да се воспостави еден однос. Фигурите се во природна големина, за да би можеле да бидат сфатени како спротивност на стварноста. Тие не означуваат ништо друго, тие се „само“ конкретна телесна представа, која што треба да биде како таква и забележана.

Исто како што на Дитер Азмус не му е доволен само еден фотос, „бидејќи во мојата свест една фигура мора да биде поточна отколку што фотосот може тоа да го прикаже“, — така и на скулпторите не може да им послужи само една одливка, како што ја користат некои американски уметници, бидејќи и овдека како и таму, постојат многу случајности. Фигурите на скулптурите Бидербик ја извлекуваат својата реалност од фактот дека се изведени од основните форми: „Кога правиме реалистична слика на глава, нема да ги копираме површинските дадености, туку, на пример, горниот дел од черепот ќе го означиме како заоблување, со форма на кугла, а потпириите функции на коските од лицето ќе ги изведеме од едно основно аглесто тело. Исто така и оптегнатоста на кожата или брчките при вртењето на вратот, лесно можат да се назначат со формални сретства. Тоа значи: формата ни помага да го изразиме она што сме го сфатиле од природата, а од друга страна, таа ни помага исто така, да ја набљудуваме реалноста и да ја сфаќаме“.

Фигурите се моделираат најпрвин во гипс. Од гипсениот модел се вади калап — негатив, од полиестер, засилен со фиберглас. Од него се прави позитив, исто така од полиестер. Овој материјал се избира, затоа што од пластичната маса може да ишчезне секоја назначена форма и уметникот е принуден на крајно прецизна обработка. Освен тоа, материјалот дозволува и боене по желба. Меѓутоа, бојата на фигурите мора да се реализира како дел од видливата стварност. За прикажување на движењето, пронајдена е интересна и убедлива формулација. Притоа не се мисли на движењето како изолиран проблем, туку како потребен и битен дел од темата, како што е прикажано во групата „Хокеј на мраз“, заедничко дело на Криста и Карлхајнц Бидербик. Појдовната точка во создавањето на ова дело е една серија фотоси, дополнети и контролирани низ непосредното набљудување. По првиот обид, со кој се решава начинот како да се изрази надената телесност и „опремата“, се појавуваат и други проблеми: „Како да се прикаже мнозинството, како да се изрази брзината, силата на нападот и напрегнувањето на

играчите, итн.“ Решението се изнаоѓа во распекнување на движењето во фази, така што вистинското време е преобразено во простор, а со тоа движењето станува непосредно видно. Покрај тоа, фигурата дава впечаток на мнозинство играчи, така што акцијата се засилува. За да може да се изрази општото, потребни се многу прецизни подготовки, кои што овдека не се ограничена само на цртежите, туку мораа да се утврдат со помош на шибер, геометриски пресметнувања и воспоставувања односи помеѓу броевите и големините. Во рамките на вакви пресметнувања, извршено е дури потоа пластичното обликување.

Харо Јакоб е малку подистанциран во својата работа. Тој исто така не сака да ја прикаже индивидуата преку директно преземање од природата, туку ја обликува во егземпларна поза. Доживувањето што го зема како тема, е сепак многу лично и тој го погодува директно. Од личноста мора да произлезе и дејството, кое мора од уметникот да се сфати како индивидуалност, пред да тпочне редуцијата на најбитното. Тоа дејство може да биде толку силно (како на пример во групата изведена во пластика „Средба“) каде што зад општото, кое поѓа од телесното, останува видно и јасно едно ново, специфично општо. Оваа група („Средба“) укажува појасно отколку фигурите на скулпторите Бидербик, на емоционалниот став на уметникот. Фигурите на Јакоб не се јавуваат само како телесни предмети наспроти гледачот, туку ја изразуваат содржината на претстава и апстрактноста. Тие можат да бидат моделирани во мали размери, излеани во бронза и исполирани со висок блесок. На тој начин, тие ја вклучуваат и околината како одраз на оптичкото прифаќање и ја губат предметноста, а сепак остануваат адекватни за формулирање на реалноста. Како што велат скулпторите Бидербик, „една реалистичка пластика, ако е добра, може да дејствува на два начина: прво, со својата „присутност“ таа го тера гледачот на реакција, а второ, таа може истовремено (бидејќи постои егзактно формулиран јазик на делото) да му ја презентира „природата“, која што порано можеше само дифузно да се доживее како „реалност“. Со тоа, кај гледачот се јавува една специфична ведрина во моментот кога ќе успее да си објасни една несфатлива ситуација“.

ВОЛФ-ДИТЕР ДУБЕ

ДИТЕР АЗМУС (DIETER ASMUS)

1. III 1935 Роден во Хамбург
1960—67 Висока школа за ликовна уметност, Хамбург
1964/65 Навлегува во Новиот реализам
1965 Манифест и формирање на групата „ЗЕБРА“
1965—67 Стипендија од „Фондот за стипендирање на германскиот народ“
1967 Стипендија на француската влада во Париз
 Награда за уметност на градот Волфсбург
1967/68 Стипендија од DAAD во Лондон
1971 Стипендија од културниот кружок на Сојузното здружение на германската индустрија
1974 Награда од Комисијата и Жирито на второто меѓународно графичко анале во Њу Хемпшир, САД
Адреса: Hamburg 52, Rupertstrasse 73

КАРАХАЈНЦ БИДЕРБИК
(KARLHEINZ BIEDERBICK)

13. VI 1934 Роден во Магдебург
1955—62 Студира и дипломира хемија во Хајделберг, работи на полето на биохемијата и хемијата за пластични материи
1962—68 Студира на Државната висока школа за ликовна уметност во Берлин
1968 Одржува предавања за пластичната техника
од 1973 Станува професор на Високата школа за ликовна уметност во Берлин
Адреса: Berlin 12, Knesebeckstrasse 88

ЛИТЕРАТУРА:

- Каталог на галеријата Хепнер, Хамбург, 1972. (масла, цртежи, графики од 1965—72)
— Juliane Roh, Kunst, der 60 er Jahre in Deutschland, München 1971
— Peter Sager, Neue Formen des Realismus Köln 1973

ЛИТЕРАТУРА:

- A. R. Schreiber, Christa und Karlheinz Biederbick, in: APEX — Interviews № 2, Verlag der Galerie APEX, Göttingen 1976
— D. Biewald: »Berliner Künstler im Gespräch«, Band II, Berlin 1975

ПЕТЕP НАГЕЛ (PETER NAGEL)

6. IV 1941 Роден во Кил
 1960—65 Студира на Високата школа за ликовна уметност во Хамбург
 1964 Стипендија од „Фондот за стипендирање на германскиот народ“
 1965 Манифест и формирање на групата „ЗЕБРА“
 Испит за наставничка служба од областа на уметноста
 1966 Студиски престој во Лондон
 1967 Втор државен испит за наставник по уметност
 од 1968 Слободен сликар
 1968/69 Награда за уметност на германската Академија во Рим »Villa Massimo«
 1969 Награда од владата на СРГ за сликарство на »Premio Fiorino« во Фиренца
 1970 I награда на интернационалното Триенале за графика во боја, Гренхен, Швајцарија
 1971 II Триенале во Индија 1971 — »Honor of Mention«
 Стипендија од Културниот кружок на Сојузното здружение на германската индустрија
 од 1972 Член на „Клубот на лауреатите“ во Краков
 1976 Награда за уметност на германската Академија во Рим — »Villa Massimo«
 Европско биенале во бакрорез, Милхауз (Елзас)
 Награда од Претседателот на владата на градот Фрајбург (Брајсгау)
 Адреса: Flintbek bei Kiel, Klein Flintbeker Weg 24

ЛИТЕРАТУРА:

- Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen Grafik und Projekte, Galerie Hoepfner, Hamburg 1972
 — Peter Sager, Neue Formen des Realismus, Köln 1973

КРИСТА БИДЕРБИК — ТЈУЗ
 (CHRISTA BIEDERBICK — TEWES)

17. XII 1940 Родена во Балве
 1958—62 Студира на уметничкото училиште во Дортмунд и Минстер
 1964 Награда »August — Make«
 1964—70 Студира на Државната висока школа за ликовна уметност во Берлин
 Адреса: Berlin 12, Knesebeck strasse 88

ЛИТЕРАТУРА:

- »Figürliche Plastik«, Katalog Kunstverein Göttingen und Galerie APEX, Göttingen 1975
 A. R. Schreiber, Christa und Karlheinz Biederbick, in: APEX-Interviews No. 2, Verlag der Galerie APEX, Göttingen 1976

ДИТМАР УЛРИХ
(DIETMAR ULRICH)

22. VII 1940 Роден во Бреслау
1960—65 Студира на Високата школа за ликовна уметност во Хамбург
1964/65 Навлегува во Новиот реализам
1965 Манифест и формирање на групата „ЗЕБРА“ Испит за наставничка служба од областа на уметноста
 Стипендија од DAAD во Лондон
1968 II Државен испит за наставник по уметност
1971 Стипендија од културниот кружок во Сојузното здружение на германската индустрија
Адреса: Hamburg 19, Osterstrasse 52

ХАРРО ЈАКОБ
(HARRO JACOB),

23. XI 1939 Роден во ХанOVER
1959—61 Се школува приватно кај Карл Бобек
од 1961 Студира на Високата школа за ликовна уметност во Берлин
 Ученик во Мајсторската работилница на Хајлигер
1967 Предава скулптура
од 1972 Професор на Високата школа за ликовна уметност во Берлин
Адреса: Berlin 12, Bleibtreustrasse 49

ЛИТЕРАТУРА:

- Peter Sager, Neue Formen des Realismus, Köln 1973
- Juliane Roh, Deutsche Kunst seit 1960 — Druckgrafik, München 1974

ЛИТЕРАТУРА:

- A. R. Schreiber, Harro Jacob, in: APEX-Interviews No. 2, Verlag der Galerie APEX, Göttingen 1976
- Heinz Ohff, Harro Jacobs Polyester-Figuren, in: das Kunstwerk 3, Stuttgart 1971

КАТАЛОГ

ДИТЕР АЗМУС

1. Жена и вртелешка 1967 масло на платно 200×165 см
2. Морско прасе 1969/71 масло на платно 60×50 см
3. Природа со вселенски брод 1971 масло на платно 60×50 см
4. Хранење на галеби 1973 масло на платно 135×120 см
5. Стол за лежење 1973 масло на платно 115×100 см
6. Жена нуркач (пред кабина за пресобвлекување) 1973 масло на платно 100×90 см
7. Жена нуркач (подводна фотографија) 1973/76 масло на платно 68,5×52 см
8. Одгледувано прасе 1975 масло на платно 115×100 см
9. Девојка со црвено столче 1975/76 масло на платно 220×180 см
10. Витамин-бомба 1976 масло на платно 190×140 см
11. Девојка со очила за скијање 1971 молив, Deckfarbe 55×46 см
12. Гепард 1972 туш, молив 52×52 см
13. Вулкан 1973 туш, Deckfarbe 61×78 см
14. Девојка во бикини 1973 туш, хемиско пенкало, Deckfarbe 63×61 см
15. Месечева сонда 1973 туш, хемиско пенкало, Deckfarbe 56,5×72 см
16. Девојка и кабинни за пресоблекување 1971 ситопечат 56×68 см
17. Жена нуркач 1972 ситопечат 50×40 см
18. Гепард 1972 ситопечат 54,5×72 см
19. Сокол 1972 ситопечат 67,5×57 см
20. Брдо и месечина 1973 ситопечат 64,5×79,5 см
21. Девет месечевни фази 1973 ситопечат 60×60 см
22. Пет месечевни фази 1973 ситопечат 47×57 см
23. Девојка на море 1973 ситопечат 55×76 см
24. Гулаб во лет 1976 акватинта 32×25 см
25. Пеперутка и лилјак 1976 акватинта 52×58 см

КАРЛХАЈНЦ БИДЕРБИК

26. Група капачи 1970 полиестер 110×240×180 см
27. Човек во када 1971 полиестер 160×170×60 см
28. Девојка што лежи 1971/72 полиестер 2 пати (120×60×40 см)
29. На одмор 1972/73 полиестер 100×70×60 см
30. Човек на скалила 1975/76 полиестер 250×120×120 см

ПЕТЕР НАГЕЛ

31. Момче со кегли 1966 темпера на платно 60×60 см
32. Градина на покрив 1971 темпера на платно 150×135 см Хамбург, Deutscher Ring
33. Црвен шатор 1972/74 темпера на платно 150×200 см
34. Кутија за играње 1972/74 темпера на платно 135×150 см ХанOVER,
35. Плетен стол за плажа 1974 темпера на платно 145×135 см
36. Обесени пилиња 1974 темпера на платно 60×80 см
37. Песок на нејзината кожа 1974×75 темпера на платно 135×110 см
38. Мирен живот на плажа 1975 темпера на платно 135×150 см
39. Играње топка со глава-тренинг 1975/77 темпера на платно 110×130 см
40. Фигура свртена со грб 1976/77 темпера на хартија и платно 60×60 см
41. Обележано пиле 1976 комбинирана техника 70×59 см
42. На каменитата плажа 1976 гваш 64,5×65,5 см
43. Паркиралиште 1976 гваш 67×58,5 см
44. Распуст 1976 гваш 70×58,5 см
45. Дете со трупици 1977 гваш 67×59 см
46. Кутија за играње 1973/74 мецотинта, бакорез во боја 47,8×49,5 см
47. Шатор, 1974 мецотинта, бакорез 38,5×60,5 см
48. Црвена плажа 1974 мецотинта, бакорез во боја 48,9×48,3 см
49. Детски игри 1974 мецотинта, бакорез во боја 49,5×47,3 см

50. Изморено куче 1975 мецотинта, бакорез 40,5×32,6 см
51. Песок на нејзината кожа 1975 мецотинта, бакорез
52. Факач на муви 1975/76 мецотинта, бакорез во боја 49,5×50 см
53. Паркиралиште, 1976 мецотинта, бакорез 49,8×40 см
54. Борба со перници 1976 мецотинта, бакорез во боја Ø 48,6 см
55. Мирен живот за Луј Армстронг 1976 мецотинта, бакорез Ø 38 см

КРИСТА БИДЕРБИК-ТЈУЗ

56. Девојка на црвена шамија 1972 полиестер 165×40×60 см
57. Човек на гумен душек 1972/73 полиестер 180×60×60 см
58. Жена и маса 1975/76 полиестер 120×60×100 см
59. Двојка 1976 полиестер 175×80×40 см 170×40×40 см

КРИСТА И КАРЛХАЈНЦ БИДЕРБИК

60. Хокеј на мраз 1974 полиестер 250×140×60 см (Играчи) 210×100×50 см (Голман) 4 табли (225×180 см) (Површина со мраз)

ДИТМА УЛРИХ

61. Пливање 1971 платно 100×140 см Хамбург, Deutscher Ring
62. Јајца I—IV 1971 картон по 55,5×54,5 см Леверкузен, приватна сопственост
63. Ватерполо 1972/75 метал 62,5×60 см
64. Скок во височина 1973 платно 131,5×171,5 см
65. Американски фудбал (тренинг) 1973 платно 91,5×151 см

66. Американски фудбал (група) 1973 платно 107×130 см
67. Гледачи 1973 платно 95×145 см Оберхаузен, Градска галерија
68. Ограда 1974 метал 62×62 см
69. Нова природа 1974/75 метал 62×62 см
70. Картон 1976 метал 66,5×61 см
71. Пливање 1970 молив 41,5×45,5 см
72. Пливање на грб 1971 молив 39,5×40 см
73. Жена — скокач 1973 молив 35×33,5 см
74. Ракета 1974 молив 50,5×76 см
75. Нозе 1974/75 комбинирана техника 61×59 см
76. Кучиња 1968 ситопечат 64×57,5 см
77. Пливање 1970 ситопечат 58×53 см
78. Љубомора 1970 ситопечат 77×60 см
79. Жена — скокач 1971 ситопечат 53×62,5 см
80. Пливање на грб 1971 ситопечат 52×62,5 см
81. Јајце 1971 ситопечат 55,5×54,5 см
82. Топка 1972 ситопечат 59,5×60,5
83. Прозорец 1974 ситопечат 78×52 см
84. Нозе 1974 ситопечат 65×61,5 см
85. Ракета 1975 ситопечат 50,5×76 см

ХАРО ЈАКОБ

86. Високи луѓе кои стојат 1975 сребро 170×40×50 см
87. Однесување Г 1 (ниски луѓе кои стојат 1) 1975 сребро 70×20×20 см
88. Ниски луѓе кои стојат 2 1975 полирана бронза 70×20×20 см
89. Биста (однесување Е 3) 1975 бронза 100×40×50 см
90. Средба 1976 полиестер 180×115×100 см

MODERNI NEMAČKI REALISTI

Naziv ove izložbe mogao bi stvoriti utisak da želimo dati pregled sadašnje realističke umetnosti u Nemačkoj. To nam nije namera, niti je to moguće, već zbog toga što je u međuvremenu suočavanje sa slikanjem realnosti dostiglo gotovo nesaglediv obim, koji bi izašao iz okvira ove izložbe. Osim toga, umetnički aspekti i namere su i suviše različiti da bi mogli da se podvedu pod jedan opšti pojam. Kada je Einthoven (Eindhoven) 1972. godine priredio izložbu »Relativirajući realizam« prikazano je ništa manje nego dvanaest varijanti današnjeg realizma. Lako bi se mogle naći i dalje varijante. Iz toga treba izvući zaključak da mnoštvo novih oblika realizma čini izlišnim opravdavanje predmetnog slikarstva, da je umetnost vezana za vidljivi svet danas ne samo moguća, već i neophodna.

Ovo shvatanje zastupa već dvanaest godina grupa »Zebra« koja u okviru realističkog slikarstva zauzima poseban i samostalan položaj. Godine 1960. susreli su se u Akademiji likovnih umetnosti u Hamburgu Dieter Asmus (Dieter Asmus), Peter Nagel, Nikolaus Štertenbeker (Nicolaus Störtenbecker) i Ditmar Ulrih (Dietmar Ulrich). Udružilo ih je negiranje taštima i apstraktnog ekspresionizma. Apstrakcija im se činila suviše bezlična jer može da skrene ka dekorativnosti i spretnosti. Da bi se oslobodili zahteva škole i profesora, počeli su da rade kao grupa, kojoj je cilj konkretno slikarstvo. Godine 1965. osnovali su grupu »Zebra«, iz koje se nedavno povukao Nikolaus Štertenbeker. Umetnički program, iskristalisan petogodišnjim radom, formulisan je u jednom manifestu. U njemu se između ostalog kaže: »Neodrživo je stanje što slikarstvo već decenijama neguje preterano kultivisani individualizam, koji se izživljava u stvaranju »pejzaža duše«, koji su konačno razumljivi samo još njihovom tvorcu i samo njemu nešto znače, umesto da se umetnik pozabavi u međuvremenu totalno izmenjenom čovekovom okolinom, što je već odavno trebalo da učini.

Mi zato zahtevamo slikarstvo koje će se direktno suočiti sa fenomenom čovekove okoline. Prvenstveno treba slikati — osim ljudskih figura — i one predmete, koji danas karakterišu našu okolinu i u njoj se često

javljuju, a nisu još nikad slikani, ili tipično reflektuju fenomene modernog tehniziranog sveta.« Zahtevamo dakle preciznu i obaveznu formulaciju u pogledu figure i predmeta, koja će nam omogućiti da empirijski kontrolišemo koliko je današnja stvarnost koncentrisana na ono što je suštinsko. Rezultat toga biće zajednička baza razumevanja za posmatrača, koji može da vrši poređenja sa svojim iskustvima, i time biva upućen na svesno opažanje vidljivog sveta.

Ova polazna tačka podseća nas da je već po završetku Prvog svetskog rata »posmatrač upućivan na to kako će predmet s razumevanjem osetiti« (Vesthaim /Westheim/). I u ono vreme nastala je takva društveno-duhovna situacija, da se umetnicima činilo nemogućim da shvate i predstave stvarnost sredstvima striktno vezanim za čovekovo Ja. Setimo se reči Georga Grosa (George Grosz): »Dajte surovost, brutalnost, jasnoću koja može zaboleti! Za uspavljanje ima dosta različitih muzika.« I tada je put neminovno vodio do oštre i precizne predmetnosti. U tome leži paralelizam razvoja 60-ih godina sa »Novom stvarnošću« 20-ih godina, koja nije bila preteča ili podstrek za grupu »Zebra«. Naprotiv, posmatrači su tek posredstvom današnjeg realizma naučili da gledaju realizam 20-ih i 30-ih godina. A umetnička iskustva i korisne podsticaje pružaju slikari Gotike i rane Renesanse: Djoto, Fra-Andeliko, Kranah i Holbajn; da navedemo samo nekoliko imena. Ovde nalazimo potvrdu za to da oblik treba da se formira prema predmetima i njihovom značaju i međusobnom odnosu, da bitne osobine predmeta određuju oblik: »Plastičnost za predmete i figure, plohe za pozadinu, lokalni kolorit.«

Dieter Asmus je jednom naveo da su njegovi duhovni podsticaji bili srednjevekovni slikar Konrad Vic (Witz) i fotografija. U manifestu »Zebre« nalazimo obrazloženje toga: »Naš pojam o svetu danas optički određuju, sa bar 90%, predstave u slikama koje nije stvorio umetnik: reklama, fotografija, film, televizija stvorili su navike posmatranja, koje su likovni umetnici samo malim delom reflektovali. Fotosi u novinama, časopisima itd, dosad su nesvesno konzumirani — a već odavno je trebalo da se svesno primaju. Tipična stilska sredstva fotografije su: »iskrivljena« — tj. objektivna — perspektiva (teleugaona, širokougaona), pogled odozgo (»ptičja perspektiva«), pogled odozdo (»žablja perspektiva«), oštri prelazi boja (veštačko osvetljenje), »zaustavljanje« u pokretu (kratka eksponaža), »zamagljenost« (duga eksponaža), isečak, presek itd.

Ali ovo korišćenje fotografije ne znači, kao u slučaju fotografskog realizma, obračun sa reprodukovanom stvarnošću. Uvek se direktno misli na objekat, za čije se shvatanje punktuono koristi fotografija. Zato nijedna slika Asmusa, Nagela ili Ulriha ne može kao celina

da potiče od neke fotografije. Fotografija se kao obrazac, naprotiv, potčinjava kao citat zakonima boje i oblika, koji su imanentni slici, tako da slikana slika stoji u prvom planu kao imitacija neposredne stvarnosti. Fotografija služi objektivizaciji viđenog i doživljenog, jer prikazivanje neke figure u neobičnom položaju ili zastavljenom pokretu, što posmatrača iznenađuje i zapanjuje, dokumentuje svoju objektivnu tačnost, time što vidljivo ukazuje na fotografiju. Fotografija može istovremeno da pomogne da se predmet prezentira hladno i distancirano. A objektivnost i distanca oslobađaju pogled za funkcionalne odnose, ukazujući na ono opšte, što je i bila namera. »Ne interesuje nas ono što je slučajno, individualno i anegdotsko već ono opšte. Zato ne sme da bude ničeg što udaljuje od prototipskog: slučajno osvetljenje, slučajna površina, slučajna obojenost stvari, slučajna prostornost i okolina itd.«, tako stoji u manifestu, a Ulrich dodaje: »Tražim fotografije koje imaju nečeg simboličkog.«

Diter Asmus se valjda najstrože držao prvobitnog koncepta u težnji da eliminiše sve što odvrća od prototipskog. I u svojim najnovijim slikama on oslobađa predmete i figure njihove slučajne situacije. »Vitaminska bomba« predstavlja kapsulu koja se otvara. Trenutnim snimkom izgleda kao da se u bestežinskom stanju zastavilo ispadanje stotine kuglica. Time je data mogućnost da se svaka stvar definiše u svom plastičnom kvalitetu: kapsula, kuglica i vrhovi prstiju, čiji zahvat motiviše situaciju. Predmeti su naslikani blistavim bojama, koje prelaze sa tamno pojačane konture ka svetlom središtu, tako da je svaki oblik za sebe i autonomno determinisan u svojoj telesnosti. Ni odsustvo iluzionističke atmosfere, ni površina pozadine ne kazuju ništa o prostoru. Samo nekoliko senki, koje bacaju kapsula i kugle, dokazuju da za egzistenciju telesnog postoji potrebna prostornost; ono što je u početku praznina konstituiše se sa svoje strane kao prostor tek postojanjem predmeta. Isticanje figure ili predmeta, naglašeno centralnom kompozicijom, predstavlja odlučujuće sredstvo svesne percepcije, što nije karakteristično samo za slike Ditera Asmusa.

I Peter Nagel gradi svoje slike naglašavanjem predmetnosti i stvaranjem napetosti između zapremine i površine, figure i pozadine, aktivnih i neutralnih boja. Ako se na pr. uporede »Vitaminska bomba« od Asmusa i »Sanduk« sa igračkama« od Nagela, ma koliko da su slični po konceptu i obliku stilizacije, ipak se vide jasne razlike. Peter Nagel pokazuje sklonost da mnogo jače ispuni površinu slike. Njegova stvarna intencija naglašena je nagomilavanjem voluminoznih predmeta: plastičnih kugli, gumenih cevi, lopti, a kao figure stavlja malu decu. Jarko obojene kugle stvaraju svojim smanjivanjem u perspektivi prostornu strukturu. Da bi se

posmatraču olakšala percepcija menja se spoljašnji oblik stvari u odnosu na realnost. Deca izgledaju sivo, kao mrtva, a mrtvi predmeti su nasuprot tome blistavi. Tokom vremena Nagel nije smanjio već je izmenio odnos napetosti između zapremine i površine, stvarajući pokatkad perspektivni prostor od sitnih struktura i atmosfere. On na pr. postavlja pletenu naslonjaču za plažu, koja se, međutim, ne podvrgava zakonitostima prostora, već ostaje u svojim oštrim, kao izrezanim, obrisima i jasnoći u kontrastu prema »difuznoj« plohi, svesno postaje predmet. Figura ili predmet mogu da se dovedu u širu vezu, a da pritom ne izgube ništa od svoje, jednom postignute, objektivizacije.

Ditmar Ulrich je uvek tražio tu »širu vezu«. On traži situaciju, koja je tako egzemplarna, da je u njoj simbol već začel. Veoma rado bira teme iz sportskog života, kojima se mogu realistično motivisati i najekstremniji pokreti. Ali ukoliko su stvari ili odnosi napravljeni tako da budu što shvatljiviji u svojoj realističnosti, utoliko verodostojnije može jedan iskaz, putem aktuelnog odnosa prema stvari, dovesti do simboličkog dejstva. Likovna sredstva kojima se služi Ulrich identična su sa Asmusovim i Nagelovim. Ali on se često odriče središnje kompozicije. Kod »Američkog fudbala (Grupa)« igrači su kao klupko sabijeni u donji ugao slike. Kao kontrast prema velikoj sivoj plohi pojačava se utisak gužve. Samo dresovi »igrača« čine jasnim povod za agresiju i brutalnost, ali istovremeno i besmisao te agresije i brutalnosti. Egzistencijalna stvarnost, koju Ulrich želi da prikaže, saopštava se posmatraču možda još jače na slici »Američki fudbal (Trening)«: izolovane figure u pokretima lišenim smisla, između padanja i ustajanja, koje podsećaju na prikaze Strašnog suda poznog Srednjeg veka.

Iako Diter Asmus, Peter Nagel i Ditmar Ulrich koriste ista ili slična sredstva, njihove slike su apsolutno individualne i nose svoja karakteristična obeležja. Zajedničko im je to što stvarnost ne preslikavaju i ne reprodukuju, već usmerenim menjanjem imitacije stvaraju novu stvarnost. Time oni ispunjavaju onaj cilj koji je formulisao Jan Lering (Leering) u katalogu već pomenute izložbe »Relativirajući realizam«: »Realistično slikarstvo ne preslikava već stvara. Ono daje stvarima novo značenje koje se može realizovati samo slikanjem. Ono omogućuje da se stvari javljaju u novoj svetlosti, tačnije rečeno: ono formira stav i nameru sa kojom posmatramo stvari.«

Koncept realiteta koji zastupa grupa »Zebra« nalazi u domenu plastike paralelu u radovima berlinskih vajara Kriste Biderbik-Teves (Christa Biederbick-Tewes), Karlhajna Biderbika (Karlheinz Biederbick) i, sa izvesnim ograničenjima, u radovima Haro Jakoba (Harro Jacob). Zapanjujuća je podudarnost koncepcije i cilja, baš zato

što su se razvili potpuno nezavisno jedni od drugih. I Biderbikovi su se našli pred problemom što njihovi radovi, bilo da su predmetni ili nepredmetni, sve više izražavaju tradicionalne predstave a ne njihova sopstvena iskustva. Rešenje se našlo u direktnom obračunu sa stvarnošću, u nekoj vrsti realizma koji počiva na najpreciznijem posmatranju. Otuda su teme uzete iz neposredne opservacije: kupačica, čovek na odmoru, akt u stojećem stavu, čovek na kadi itd. I ove figure su izolovane i dovode se u vezu sa objektima samo koliko je to potrebno radi razumevanja njihovog stava. Figure su date u prirodnoj veličini, tako da se zaista mogu doživeti kao sučelnici. One ne znače ništa izvan sebe, one su »samo« konkretna fizička pojava, koju kao takvu treba u sebi registrovati.

Kao što Diteru Asmusu ne može biti dovoljna fotografija, »jer figura po mom shvatanju mora da bude preciznija nego što to može da bude fotografija«, tako vajarima ne može da posluži neki odlivak, kakav koriste izvesni američki umetnici, zato što se i ovde, kao i tamo, nalazi mnogo slučajnoga. Figure Biderbikovih su veoma realne stoga što su izgrađene od osnovnih oblika: »Ako pravimo realističnu sliku glave, nećemo dati otisak »površinskih« činjenica, nego ćemo na pr. vrh lobanje označiti kao svod jednog loptastog tela, a podupiračku funkciju kostiju lica izvesti iz uglaste osnove. Zategnuta i nagnječena koža ili okret vrata mogu se obeležiti formalnim sredstvima, tj. oblik nam pomaže da izrazimo ono što smo shvatili kao svojstvo prirode, a s druge strane nam pomaže i da vidimo i shvatimo »realitet.«

Figure se najpre modeluju u gipsu. Sa gipsanog modela uzima se negativ od poliesterne smole pojačane staklenim nitima i na osnovu njega se pravi pozitiv, takođe od poliesterne smole. Taj materijal se koristi zato što u sintetičkoj materiji iščezavaju svi oblici koji su samo nagovešteni, pa je umetnik prisiljen na krajnje preciznu, definitivnu obradu. Osim toga ovaj materijal dozvoljava i svakakvo bojenje, ali to bojenje figura mora da se ostvari kao deo vidljive realnosti. Za predstavljanje pokreta nađeno je interesantno i ubedljivo rešenje — pokret, ne kao izolovan problem već kao nužni i bitni deo teme, kao što pokazuje grupa »Hokej na ledu«, zajednički rad Kriste i Karlhajncu Biderbika. Polazna tačka bila je fotoserija, koja je dužim posmatranjem proširivana i kontrolisana. Od prvog nadražaja izazvanog tim naduvanim telesnim oblicima i »opremom« javili su se naknadni problemi: »Kako da se savlada to mnoštvo u pokretu, kako da se reprodukuje brzina, silina napada, napor igrača itd.« Rešenje se našlo u razlaganju pokreta u njegove faze, tako da je vreme zaista pretvoreno u prostornost, a time je pokret postao neposredno čitljiv. Pored toga, figura sadrži utisak množine igrača, čime akcija dobija u snazi.

Da bi se moglo opisati ono što je opšte, bila je potrebna krajnje precizna priprema, koja je ovde obavljena ne samo pomoću crteža, već su se brojčani i merni odnosi morali utvrditi pomoću geometrijskih nizova i računara. Unutar tako određenog okvira vršeno je zatim plastično oblikovanje.

Haro Jakob je u svom radu manje distanciran. I on u direktnom prilaženju realnosti ne misli na individuu već na figuru kao na obrazac nekog stava. No ipak je doživljaj koji postaje njegova tema vrlo ličan i vrlo direktno se odnosi na njega. Od jedne ličnosti mora da potekne nadražaj i umetnik mora to da shvati kao individualnost, pre nego što počne svodenje na ono što je suštinsko. Ovaj nadražaj može da bude tako jak, kao na pr. u plastičnoj grupi »Susret«, da se iza opšte čulnosti koja zrači iz telesnog oseća i jedna specifična čulnost. Jasnije od figura Biderbikovih, ova grupa otkriva emocionalni stav umetnika. Jakobove figure ne znače samo sebe same, kao fizičkog sučelnika posmatrača, već istovremeno sadrže predstavu i apstrakciju. Tako te figure mogu da se modeluju u malim formatima, da se izliju u bronzi i izglacaju. Onda one unose okolinu kao refleks u optičku percepciju, gubeći u predmetnosti, ali su ipak pogodne da formulišu realnost.

Biderbikovi kažu: »Realistična plastika će, ako je dobra, imati dvostruko dejstvo: svojom »prisutnošću« dovešće posmatrača do reakcije, a istovremeno može — zato što postoji egzaktno i do kraja formulisani jezik slike — da »prirodu« koja je ranije doživljavana samo difuzno, učini upotrebljivom za realnost i da na taj način izazove onu specifičnu vedrinu, koja se javlja uvek onda kada se razbistri neka situacija, koja je sama po sebi neuhvatljiva.«

WOLF-DIETER DUBE

DITER ASMUS (Dieter Asmus)

1. 3. 1939. Rođen u Hamburgu
1960—67. Akademija likovnih umetnosti, Hamburg
1964/65. Uvođenje Novog realizma
1965. Manifest i osnivanje grupe »Zebra«
1965—67. Stipendija »Fondacije nemačkog naroda«
1967. Stipendija francuske vlade za Pariz
1967. Umetnička nagrada grada Volfsburga za slikarstvo
1967/68 Stipendija organizacije DAAD za London
1971. Stipendija Odseka za kulturu pri Saveznom udruženju nemačke industrije
1972. Balstalska umetnička nagrada za grafiku
1974. Nagrada žirija i komisije 2. New Hampshire International Graphics Annual, USA
 Živi u Hamburgu, Adresa: Hamburg 52, Rupertisstr. 73

Literatura:

- Katalog slika, crteža i grafike u periodu od 1965—72. sa tekstovima A. R. Schreiber i Dietera Asmusa, Galerija Hoepfner, Hamburg 1972.
— Juliano Roh, Umetnost 60-ih godina u Nemačkoj, München 1971.
— Peter Sager, Novi oblici realizma, Keln 1973.

KARLHAJNC BIDERBIK (Karlheinz Biederbick)

13. 6. 1934. Rođen u Magdeburgu
1955—62. Studira hemiju u Hajdelbergu, gde i diplomira. Radi u oblasti biohemije i hemije sintetičkih materija
1962—68. Studira na Državnoj akademiji likovnih umetnosti u Berlinu
1968. Postaje predavač na Akademiji za predmet »Tehnika sintetičkih materija«
od 1973. Profesor na Akademiji likovnih umetnosti u Berlinu
 Živi u Berlinu. Adresa: Berlin 12, Knesebeckstrasse 88

Literatura:

- A. R. Schreiber, Christa i Karlheinz Biederbick, u: Intervjui APEX-a br. 2, izdavač Galerija APEX, Göttingen 1976.
— D. Biewald: »Berlinski umetnici u razgovoru«, sveska II Berlin 1975.

PETER NAGEL (Peter Nagel)

6. 4. 1941. Rođen u Kilu
1960—65. Akademija likovnih umetnosti, Hamburg
1964. Stipendija »Fondacije nemačkog naroda«
1965. Osnivanje grupe »Zebra«
 Stručni ispit za nastavnički poziv
1966. Studijski boravak u Londonu
1967. Drugi državni ispit za poziv nastavnika likovnog obrazovanja
od 1968. Slobodan umetnik-slikar
1968/69. Umetnička nagrada Nemačke akademije u Rimu »Vila Massimo«
1969. Nagrada Nemačke savezne vlade za slikarstvo na konkursu »Premio Fiorino«, Firenca
1970. 1. nagrada na internacionalnom Trienalu za obojenu štampanu grafiku, Grenchen, Švajcarska
1971. 2. trijenale u Indiji 1971 — dobio po-hvalnicu Stipendija Odseka za kulturu pri Saveznom udruženju nemačke industrije
od 1972. Član »Kluba laureata« u Krakovu
1976. Umetnička nagrada Nemačke akademije u Rimu »Vila Massimo«
 Evropski bijenale bakropisa, Mulhouse (Elzas). Nagrada Predsednika opštine grada Frajburga/Br.
 Živi u Flintbeku kod Kila. Adresa: Flintbek/Kiel Klein Flintbeker Weg 24

Literatura:

- Katalog slika, crteža, grafike i projekata, Galerija Hoepfner, Hamburg 1972.
— Peter Sager, Novi oblici realizma, Keln 1973.

KRISTA BIDERBIK-TEVES (Christa Biederbick-Tewes)

17. 12. 1940. Rođena u Balveu
1958—62. Umetnička škola u Dortmundu i Minsteru
1964. Stimulativna nagrada »August Macke«
1964—70. Studira na Državnoj akademiji likovnih umetnosti u Berlinu
 Živi u Berlinu. Adresa: Berlin 12, Knesebeckstrasse 88

Literatura:

- »Figuralna plastika«, Katalog Umetničkog udruženja i Galerije APEX, Göttingen, 1975.
— A. R. Schreiber, Christa i Karlheinz Biederbick, u: Intervjui APEX-a br. 2, izdavač Galerija APEX, Göttingen 1976.

DITMAR ULRIH (Dietmar Ullrich)

22. 7. 1940. rođen u Vroclavu
1960—65. Akademija likovnih umetnosti,
Hamburg
1964/65. Uvođenje Novog realizma
1965. Manifest i osnivanje grupe »ZEBRA«
Državni stručni ispit za nastavnički
poziv
1965/66. Stipendija organizacije DAAD za stu-
dije u Londonu
1968. Drugi državni ispit za profesora umet-
sti
1971. Stipendija Odseka za kulturu pri
Saveznom udruženju nemačke in-
dustrije
Živi u Hamburgu. Adresa: Hamburg
19, Osterstr. 52

HARO JAKOB (Harro Jacob)

23. 11 1939. Rođen u Hanoveru
1959—61. Privatni časovi kod Karla Bobeka
od 1961. Akademija likovnih umetnosti, Berlin
Specijalizacija kod Hajliger (Heiliger)
1967. Predavač za predmet »Osnovi va-
jarstva«
od 1972. Profesor na Akademiji likovnih umet-
nosti, Berlin
Živi u Berlinu. Adresa: Berlin 12,
Bleibtreustrasse 49

Literatura:

- Peter Sager, Novi oblici realizma, Köln 1973.
— Juliane Roh, Nemačka umetnost posle 1960. —
Štampana grafika, München 1974.

Literatura:

- A. R. Schreiber, Harro Jacob, u Intervjui APEX-a
br. 2 Izdavač: Galerija APEX, Göttingen 1976.
— Heinz Ohff, Poliester-figure Haro Jakoba, u časopisu
Das Kunstwerk 3, Stuttgart 1971.

KATALOG

DITER ASMUS

- 1 Žena sa čigrom, 1967.
ulje na platnu
200×165 cm
- 2 Morsko prase, 1969/71.
ulje na platnu
60×50 cm
- 3 Predeo sa kosmičkim brodom, 1971.
ulje na platnu
60×50 cm
- 4 Hranjenje galebova, 1973.
ulje na platnu
135×120 cm
- 5 Ležaljka 1973.
ulje na platnu
115×100 cm
- 6 Gnjavačica (pred kupališnom kabinom), 1973.
ulje na platnu
100×90 cm
- 7 Gnjavačica (podvodna fotografija), 1973/76.
ulje na platnu
68,5×52 cm
- 8 Rasno prase, 1975
ulje na platnu
115×100 cm
- 9 Devojka sa crvenom stolicom, 1975/76.
ulje na platnu
220×180 cm
- 10 Vitaminska bomba, 1976.
ulje na platnu
190×140 cm
- 11 Devojka sa naočarima za skijanje, 1971.
olovka, akvarel
55×46 cm
- 12 Gepard, 1972.
tuš, olovka
52×52 cm
- 13 Vulkan, 1973.
tuš, akvarel
61×78 cm

- 14 Devojka u buktinji, 1973.
tuš, hemijska olovka, akvarel
63×61 cm
- 15 Mesečeva sonda, 1974.
tuš, hemijska olovka, akvarel
56,5×72 cm
- 16 Devojka i kupališne kabine, 1971.
sitoštampa
56×68 cm
- 17 Gnjavačica, 1972.
sitoštampa
50×40 cm
- 18 Gepard, 1972.
sitoštampa
54,5×72 cm
- 19 Soko, 1972.
sitoštampa
67,5×57 cm
- 20 Breg i mesec, 1973.
sitoštampa
64,5×79,5 cm
- 21 Devet mesečevih faza, 1973.
sitoštampa
47×57 cm
- 22 Pet mesečevih faza, 1973.
sitoštampa
47×57 cm
- 23 Devojka na moru, 1973.
sitoštampa
55×76 cm
- 24 Golub u letu, 1976.
akvatinta
32×25 cm
- 25 Leptir i slepi miš, 1976.
akvatinta
52×58 cm

KARLHAJNC BIDERBIK

- 26 Društvo na plaži, 1970.
poliester
110×240×180 cm
- 27 Čovek u kadi, 1971.
poliester
160×170×60 cm
- 28 Dvoje u ležećem položaju, 1971/72.
poliester
svaka figura 120×60×40 cm

- 29 Na odmoru, 1972/73.
poliester
100×70×60 cm
- 30 Čovek na stepenicama, 1975/76.
poliester
250×120×120 cm

PETER NAGEL

- 31 Dečak sa keglama, 1966.
tempera na platnu
60×60 cm
Kil, privatno vlasništvo
- 32 Vrt na krovu, 1971.
tempera na platnu
150×135 cm
Hamburg, Deutscher Ring
- 33 Crveni šator, 1972/74.
tempera na platnu
150×200 cm
- 34 Sanduk sa igračkama, 1972/74.
tempera na platnu
135×150 cm
Hanover, Zemaljski muzej
- 35 Pletena naslonjača za plažu, 1974.
tempera na platnu
145×135 cm
36. Obojeni pilići, 1974.
tempera na platnu
60×80 cm
- 37 Pesak na njenoj koži, 1974/75.
tempera na platnu
135×110 cm
- 38 Mrtva priroda na plaži, 1975.
tempera na platnu
135×150 cm
- 39 Trening (dodavanje lopte glavom), 1975/77.
tempera na platnu
110×130 cm
- 40 Figura s leđa, 1976/77.
tempera na papiru i platnu
60×60 cm
- 41 Obeleženo pile, 1976.
mešovita tehnika
70×59 cm
- 42 Na kamenitoj obali, 1976.
gvaš
64,5×65,5 cm

- 43 Parking, 1976
gvaš
67×58,5 cm
- 44 Raspust, 1976
gvaš
70×58,5 cm
- 45 Dete sa kockama, 1977.
gvaš
67×59 cm
- 46 Sanduk sa igračkama, 1973/74.
mecotinta-bakropis, obojeno rukom
47,8×49,5 cm
- 47 Šator, 1974
mecotinta-bakropis
48,5×60,5 cm
- 48 Crvena obala, 1974.
mecotinta-bakropis, obojeno rukom
48,9×48,3 cm
- 49 Dečje igre, 1974.
mecotinta-bakropis, obojeno rukom
49,5×47,3 cm
- 50 Umoran pas, 1975.
mecotinta-bakropis
40,5×32,6 cm
- 51 Pesak na njenoj koži, 1975
mecotinta-bakropis
- 52 Lepak za muve, 1975/76.
mecotinta-bakropis, obojeno rukom
49,5×50 cm
- 53 Parking, 1976.
mecotinta-bakropis
49,8×40 cm
- 54 Bitka jastucima, 1976.
mecotinta-bakropis, obojeno rukom
Ø 48,6 cm
- 55 Mrtva priroda za Luja Armstronga, 1976.
mecotinta-bakropis
Ø 38 cm

KRISTA BIDERBIK-TEVES

- 56 Devojka na crvenoj prostirci, 1972.
poliester
165×40×60 cm
- 57 Čovek na gumenom dušek, 1972/73.
poliester
180×60×60 cm

- 58 Žena za stolom, 1975/76.
poliester
120×60×100 cm
- 59 Dvoje, 1976.
poliester
175×80×40 cm i
170×40×40 cm

KRISTA I KARLHAJNC BIDERBIK

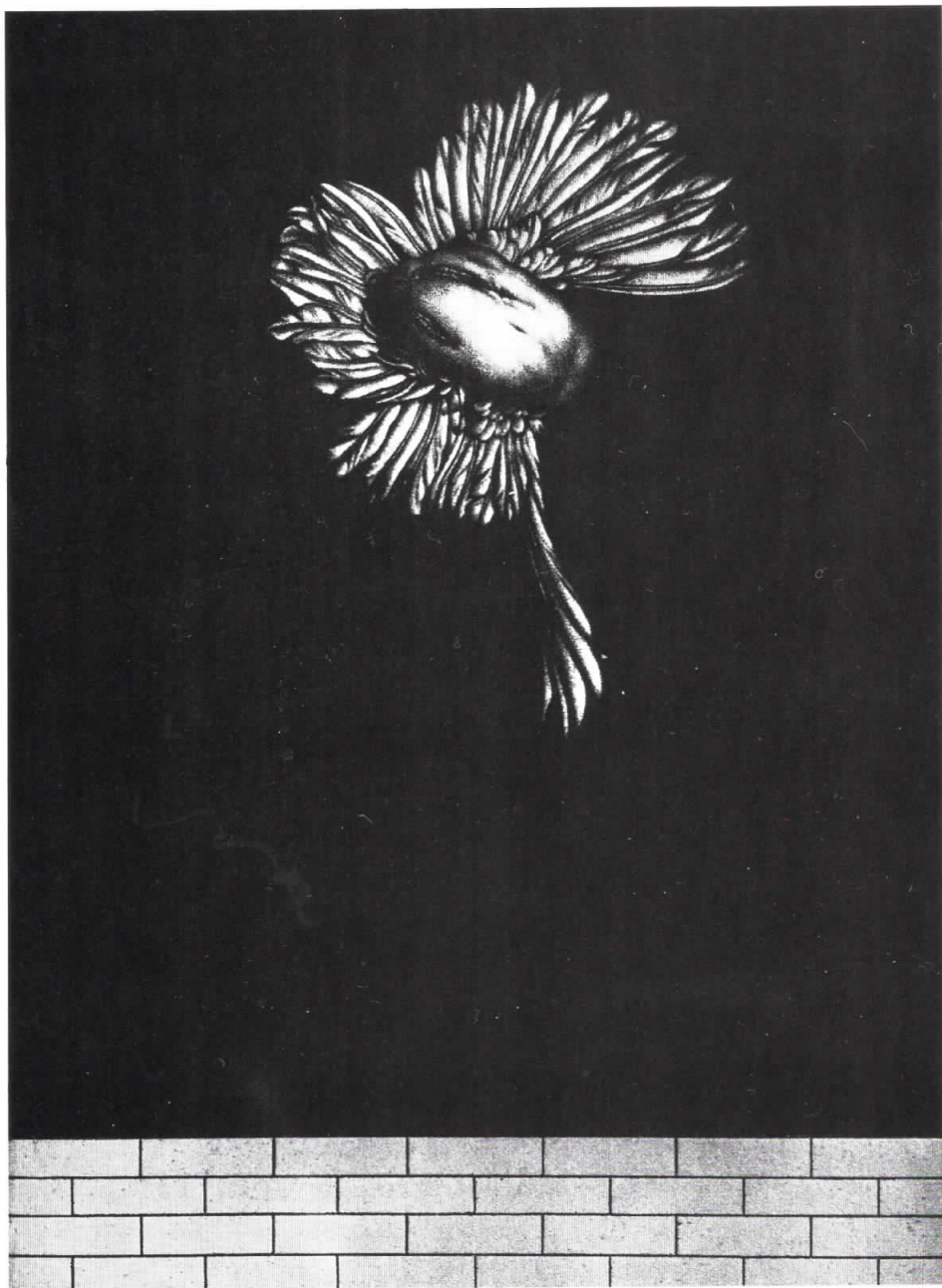
- 60 Hokej na ledu, 1974.
poliester
250×140×60 cm (Igrači)
210×100×50 cm (Golman)
4 ploče po 225×180 cm (Ledena površina)

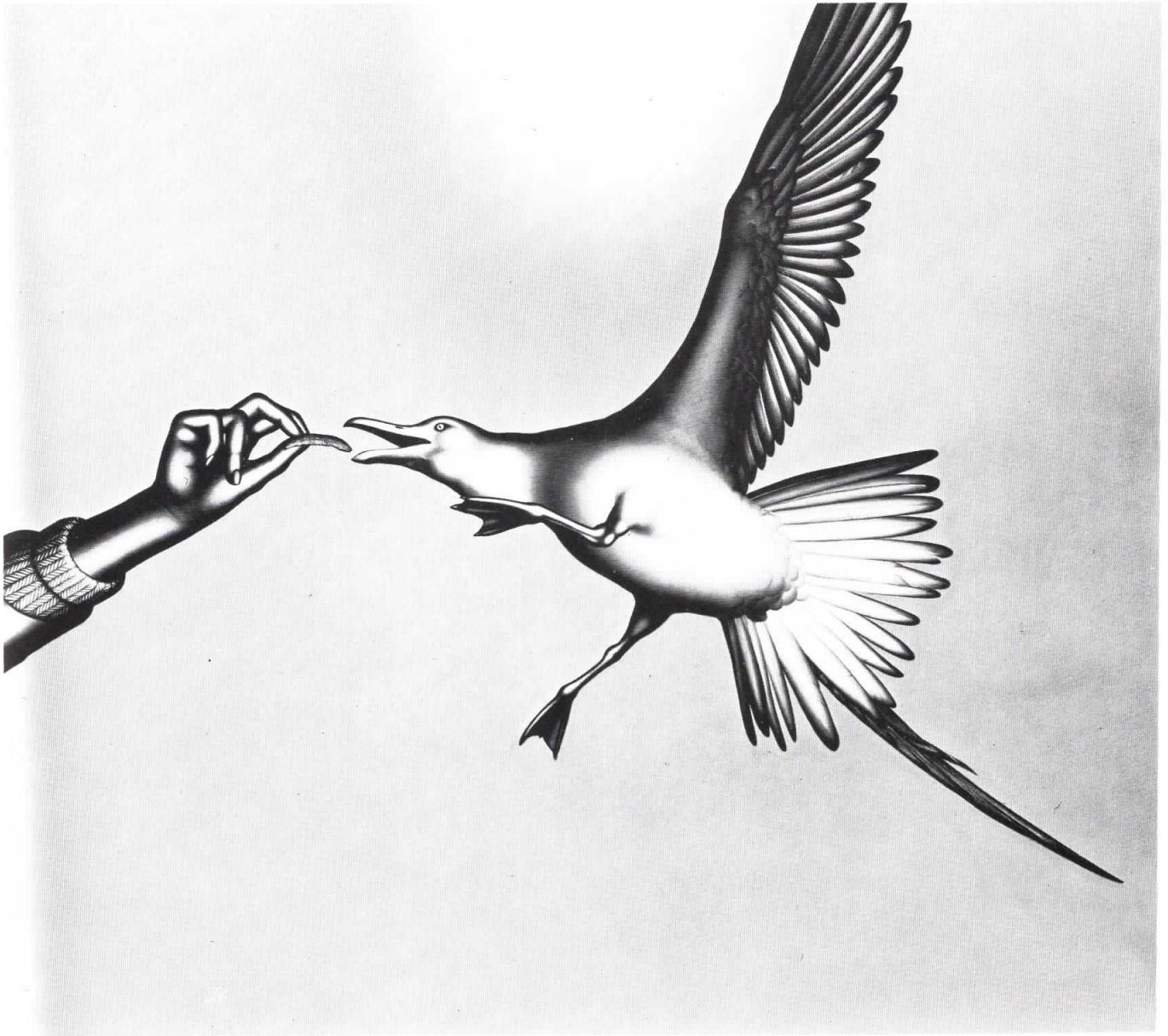
DITMAR ULRIH

- 61 Plivač, 1971.
platno
100×140 cm
Hamburg, Deutscher Ring
- 62 Jaja I—IV, 1971.
karton
svaki po 55,5×54,5 cm
Leverkuzen, privatno vlasništvo
- 63 Vaterpolo, 1972/75.
metal
62,5×60 cm
- 64 Skok u vis, 1973.
platno
131,5×171,5 cm
- 65 Američki fudbal (Trening), 1973.
platno
91,5×151 cm
- 66 Američki fudbal (Grupa), 1973.
platno
107×130 cm
- 67 Posmatračići, 1973.
platno
75×145 cm
Oberhausen, Gradska galerija
- 68 Ograđen prostor, 1974.
metal
62×62 cm

- 69 Novi predeo, 1974/75.
metal
62×62 cm
- 70 Kutija, 1976.
metal
66,5×61 cm
- 71 Plivač, 1970.
olovka
41,5×45,5 cm
Nojs, Muzej »Klemens Sels«
- 72 Plivač na leđima, 1971.
olovka
39,5×48 cm
- 73 Skakačica sa trampuline, 1973.
olovka
35×33,5 cm
- 74 Raketa, 1974.
olovka
50,5×76 cm
- 75 Noge, 1974/75.
mešovita tehnika
61×59 cm
- 76 Psi, 1968.
sitoštampa
64×57,5 cm
- 77 Plivač, 1970.
sitoštampa
58×53 cm
- 78 Roletna, 1970.
sitoštampa
77×60 cm
- 79 Skakačica sa trampuline, 1971.
sitoštampa
53×62,5 cm
- 80 Plivač na leđima, 1971.
sitoštampa
52×62,5 cm
- 81 Jaje, 1971.
sitoštampa
55,5×54,5 cm
- 82 Lopta, 1972.
sitoštampa
59,5×60,5 cm
- 83 Prozor, 1974.
sitoštampa
78×52 cm
- 84 Noge, 1974.
sitoštampa
65×61,5 cm
- 85 Raketa, 1975.
sitoštampa
50,5×76 cm
- HARO JAKOB
- 86 Velika stojeća figura, 1975.
novo srebro
170×40×50 cm
- 87 Zaustavljen pokret G 1 (Mala stojeća figura 1),
1975.
novo srebro
70×20×20 cm
- 88 Mala stojeća figura 2, 1975.
polirana bronza
70×20×20 cm
- 89 Poprsje (stav E 3), 1975.
bronza
100×40×50 cm
- 90 Susret, 1976.
poliester
180×115×100 cm

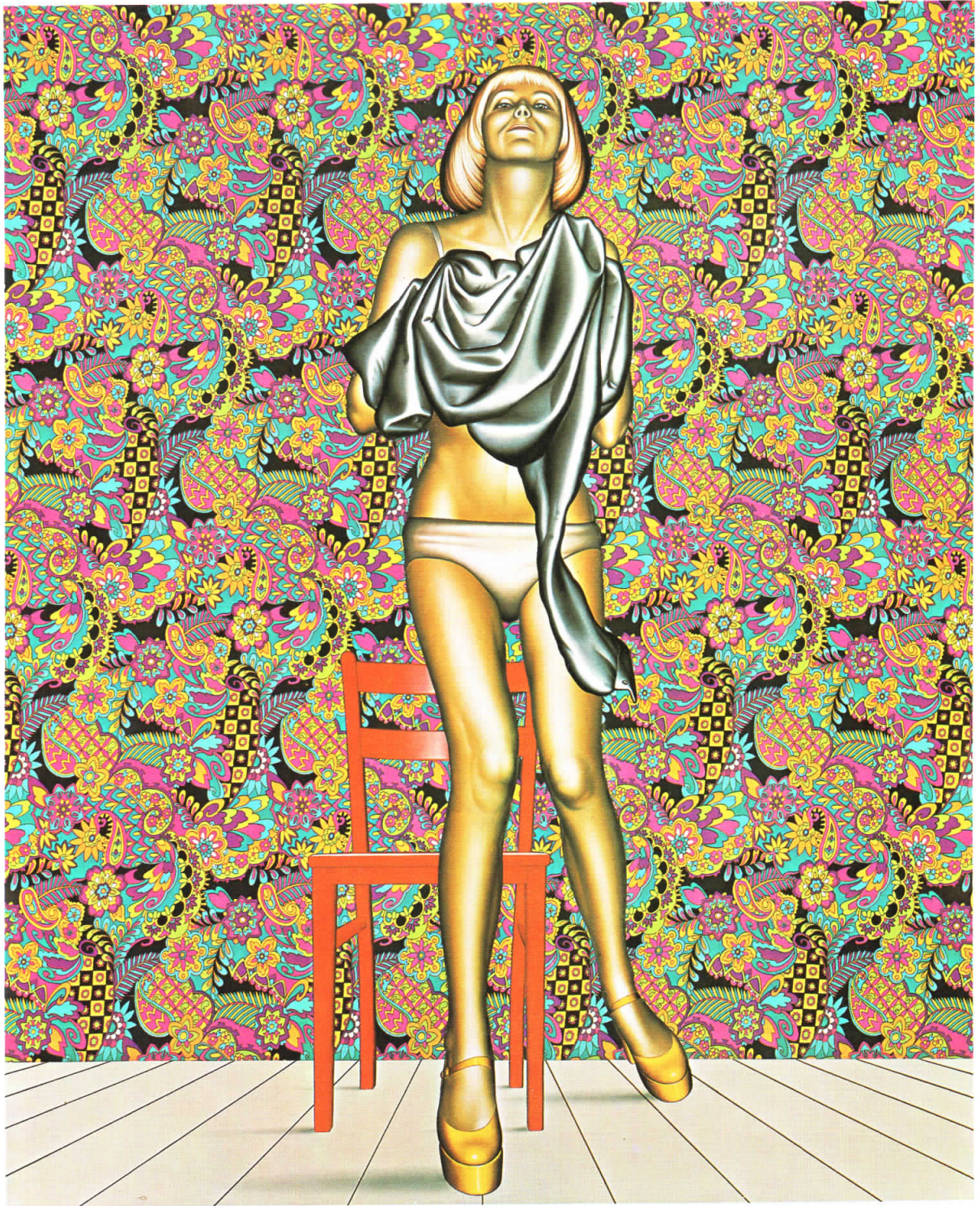
ASMUS



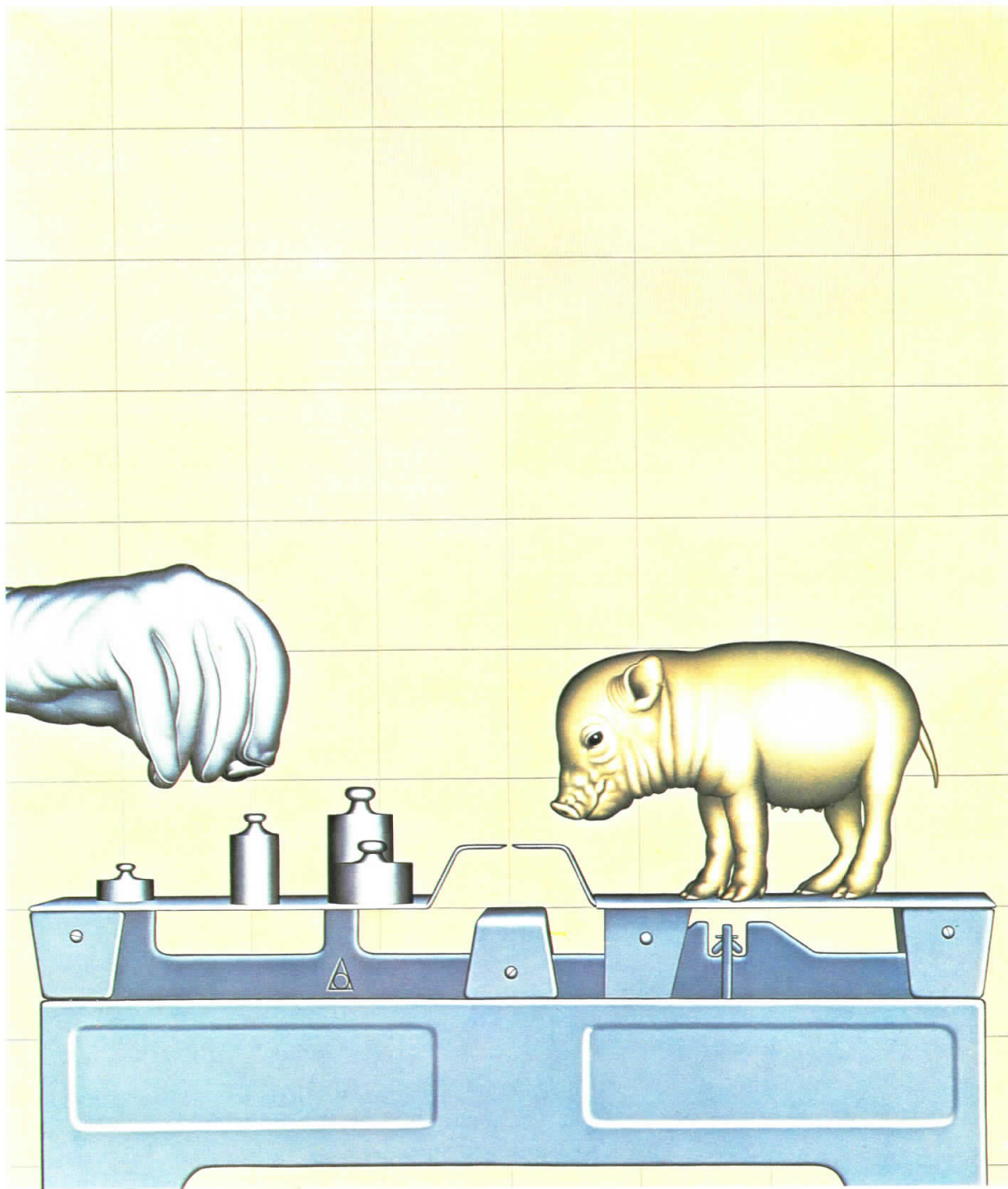


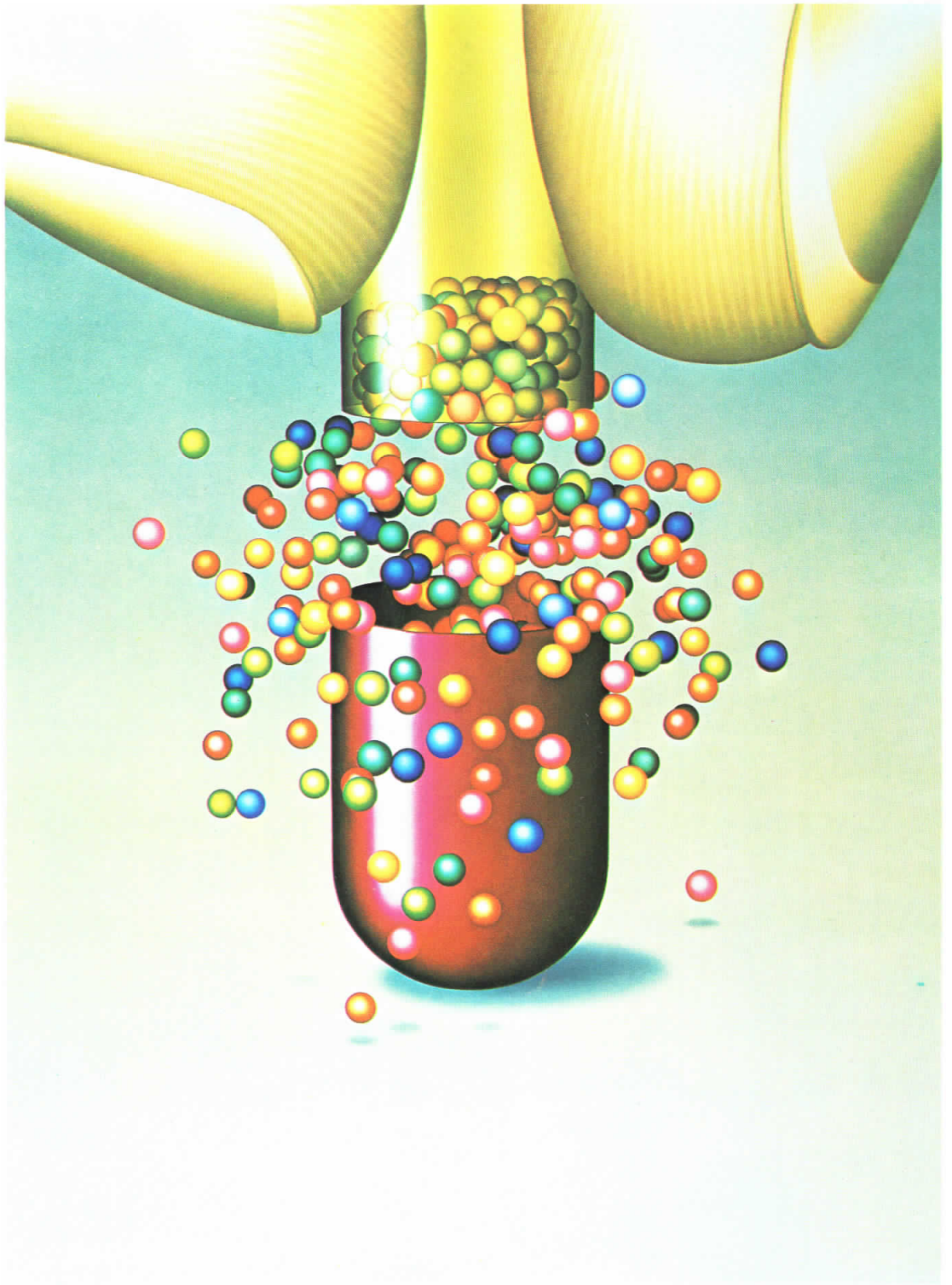


6 Asmus: Taucherin (Vor Badekabine) 1973



9 Asmus: Mädchen mit rotem Stuhl 1975/76

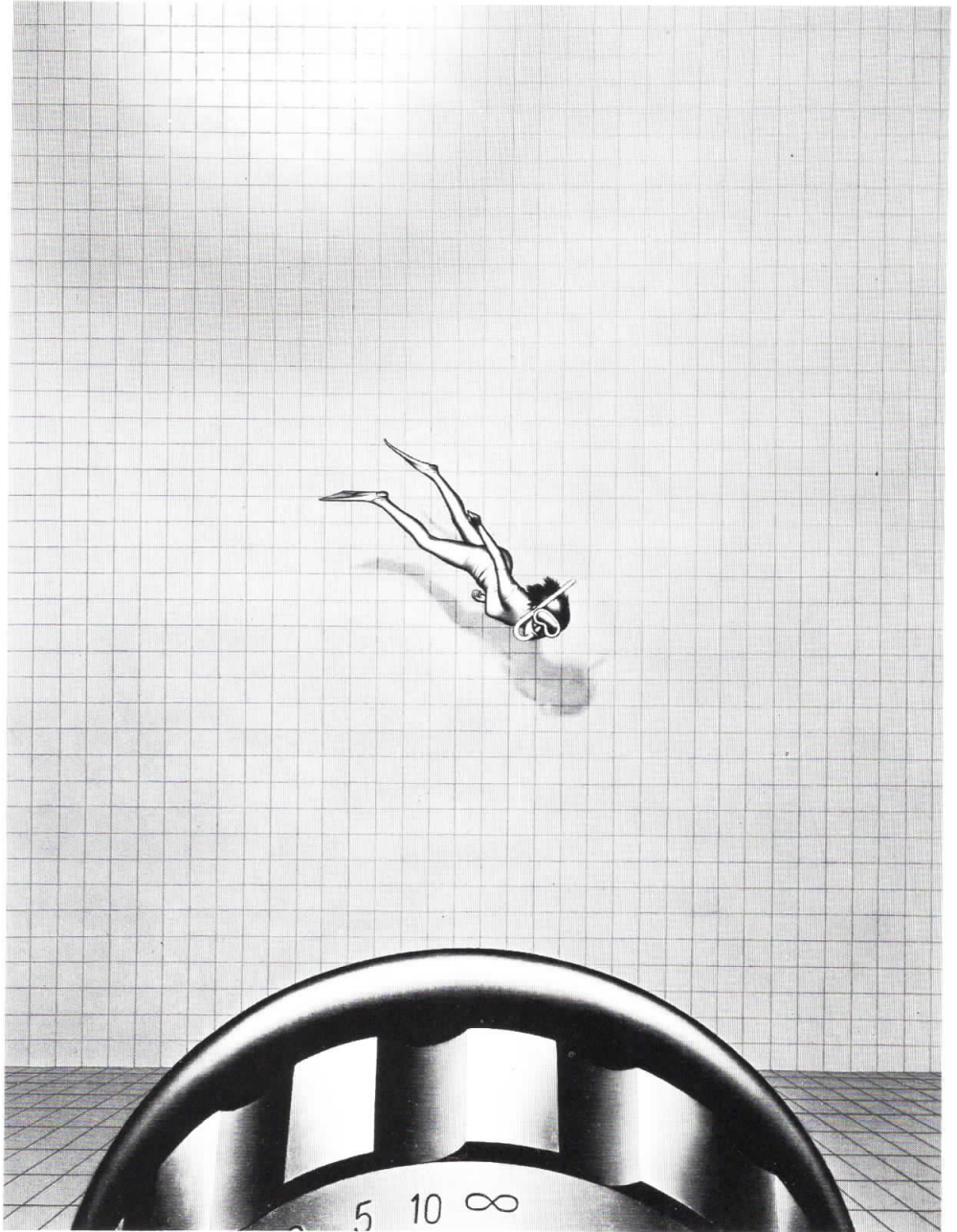




10 Asmus: Vitamin-Bombe 1976



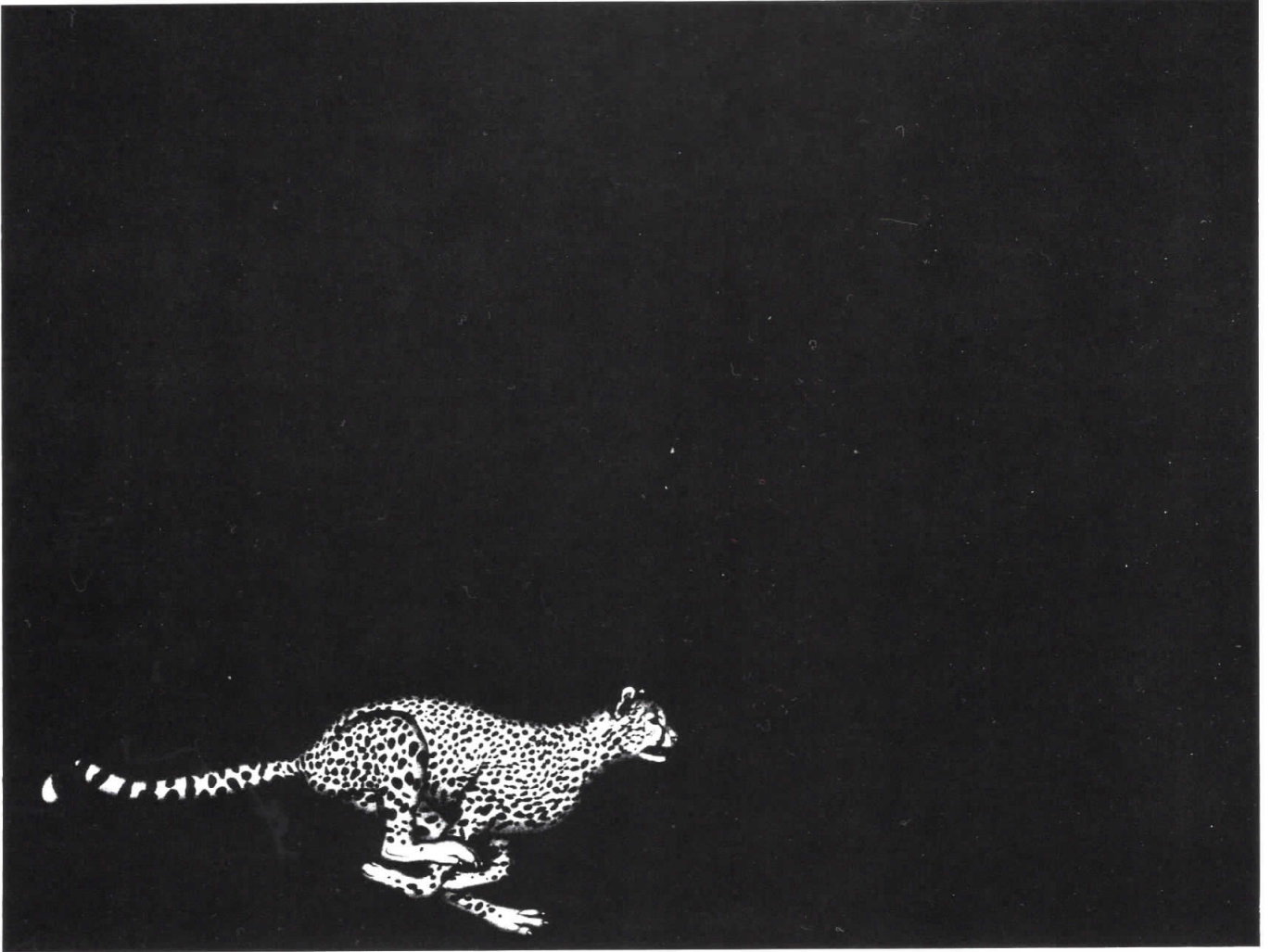
5 Asmus: Liegestuhl 1973



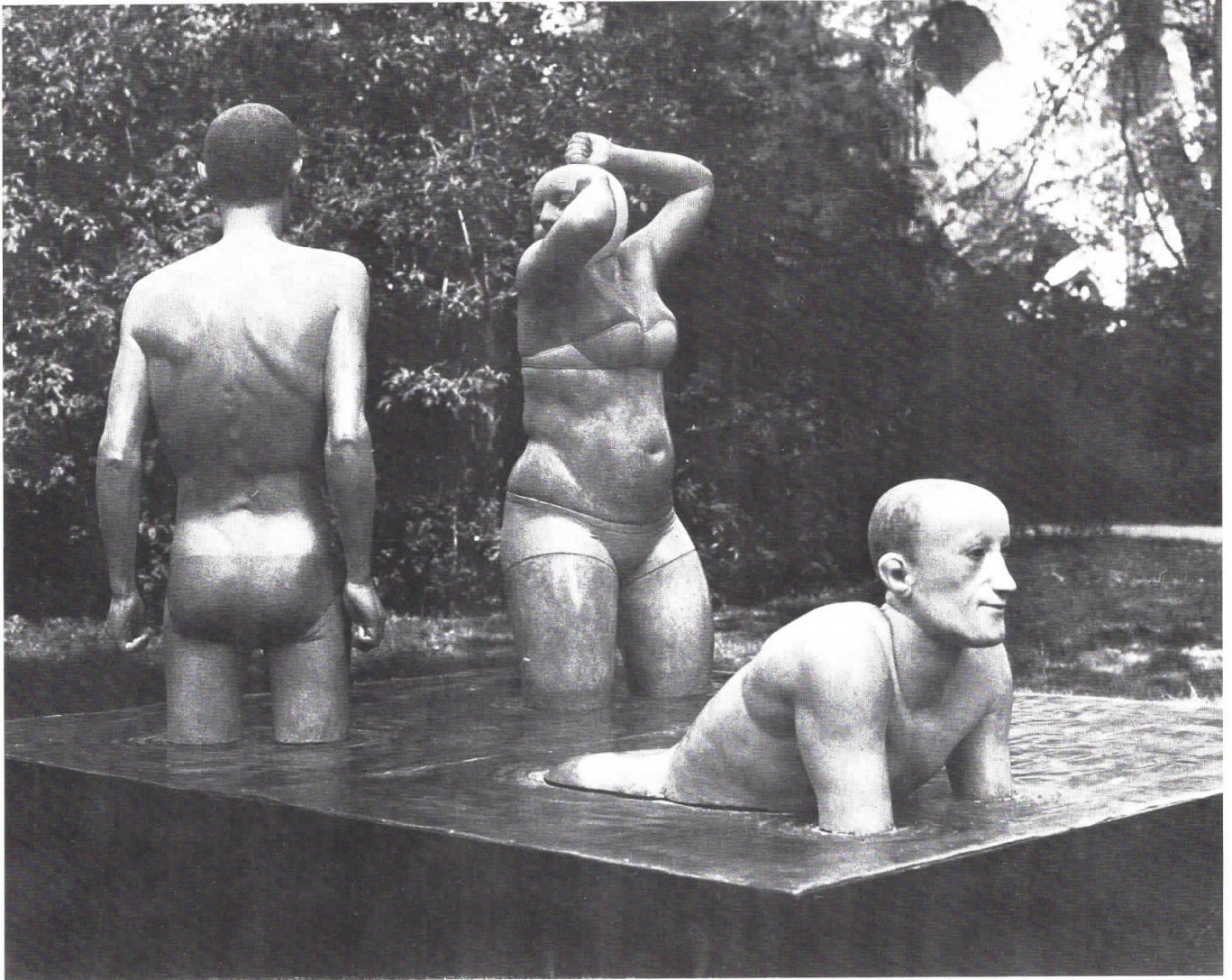
7 Asmus: Taucherin (Unterwasser-Fotografie) 1973/76

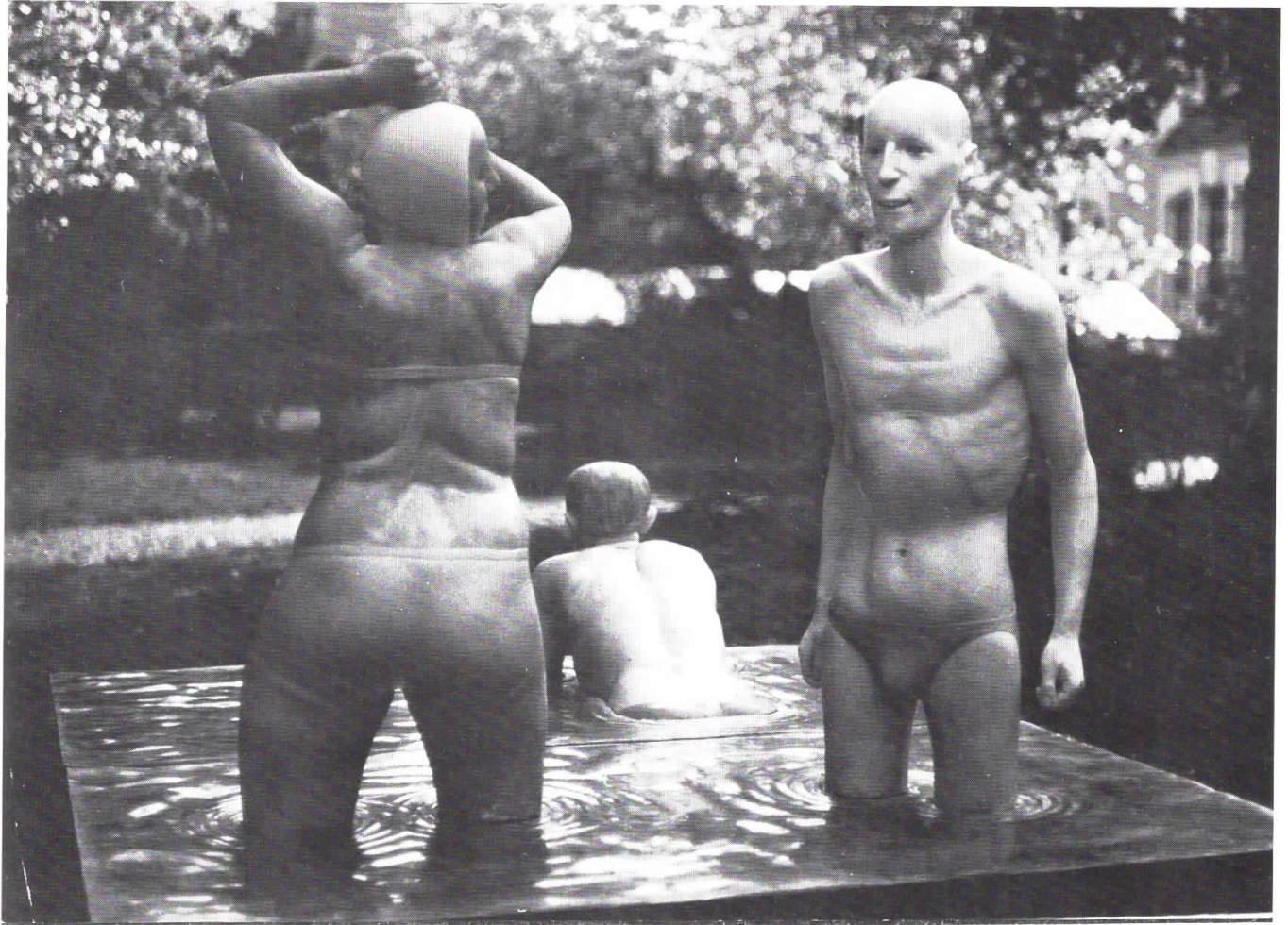


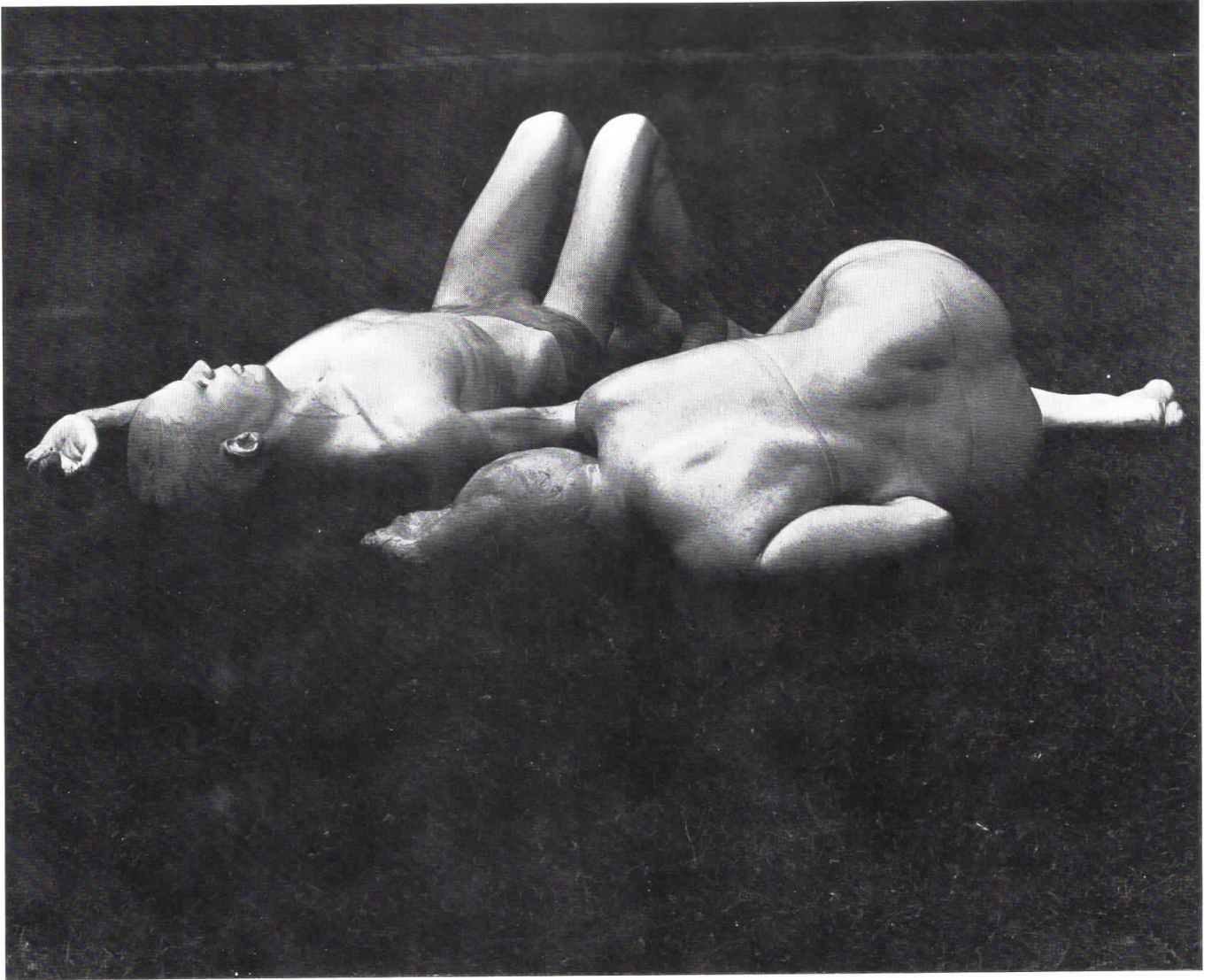


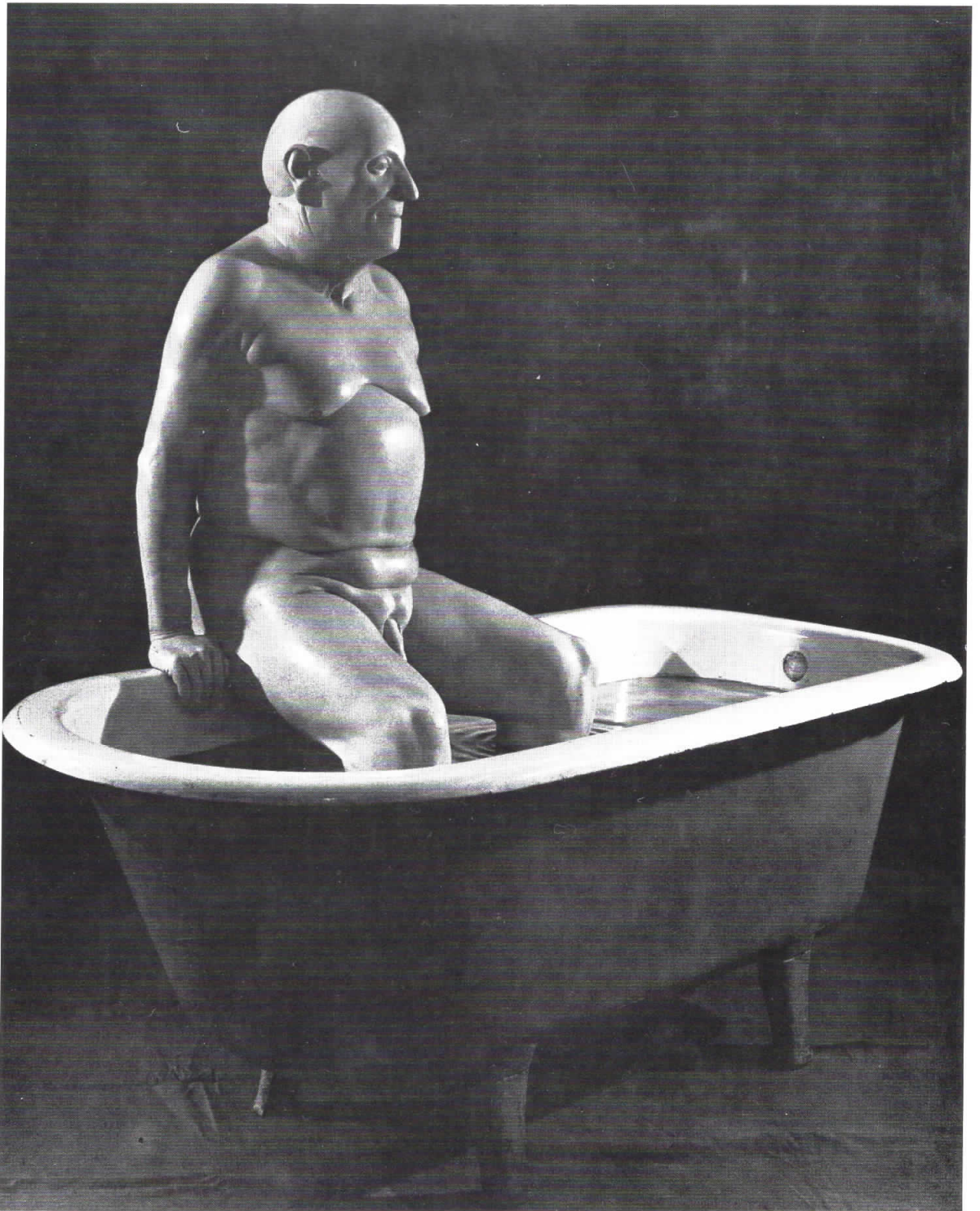


BIEDERBICK

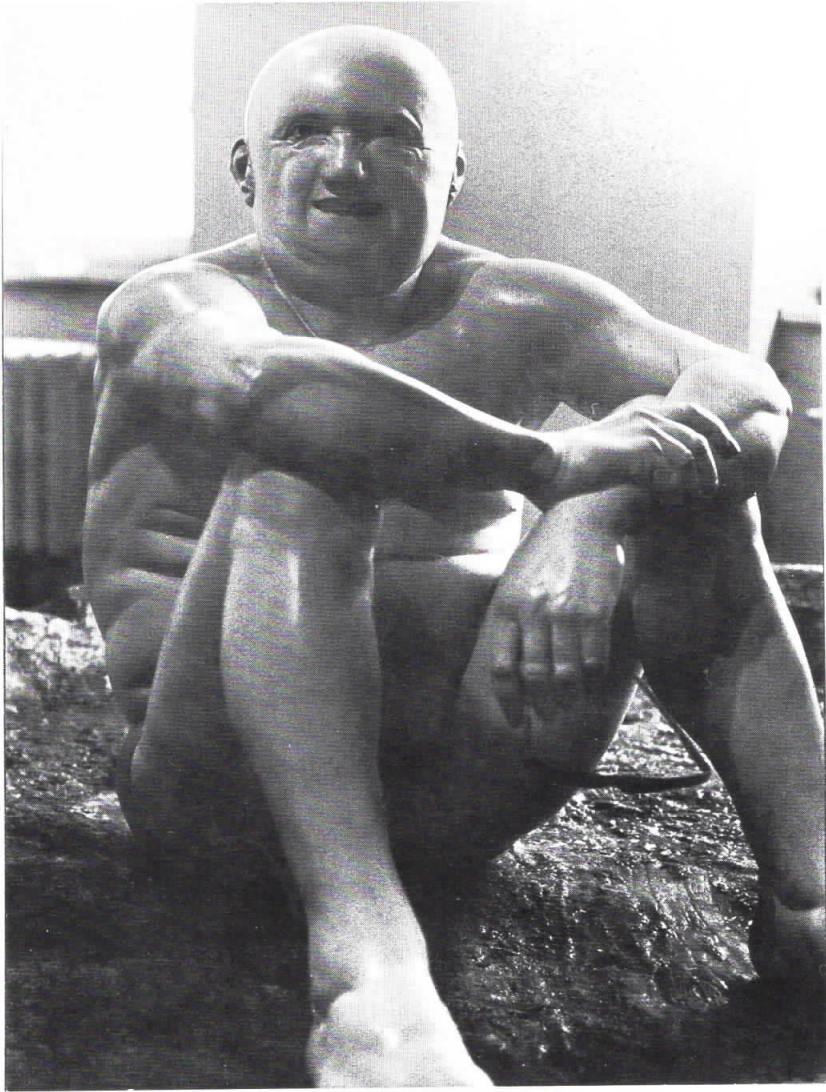








27 Biederbick: Mann auf Badewanne 1971



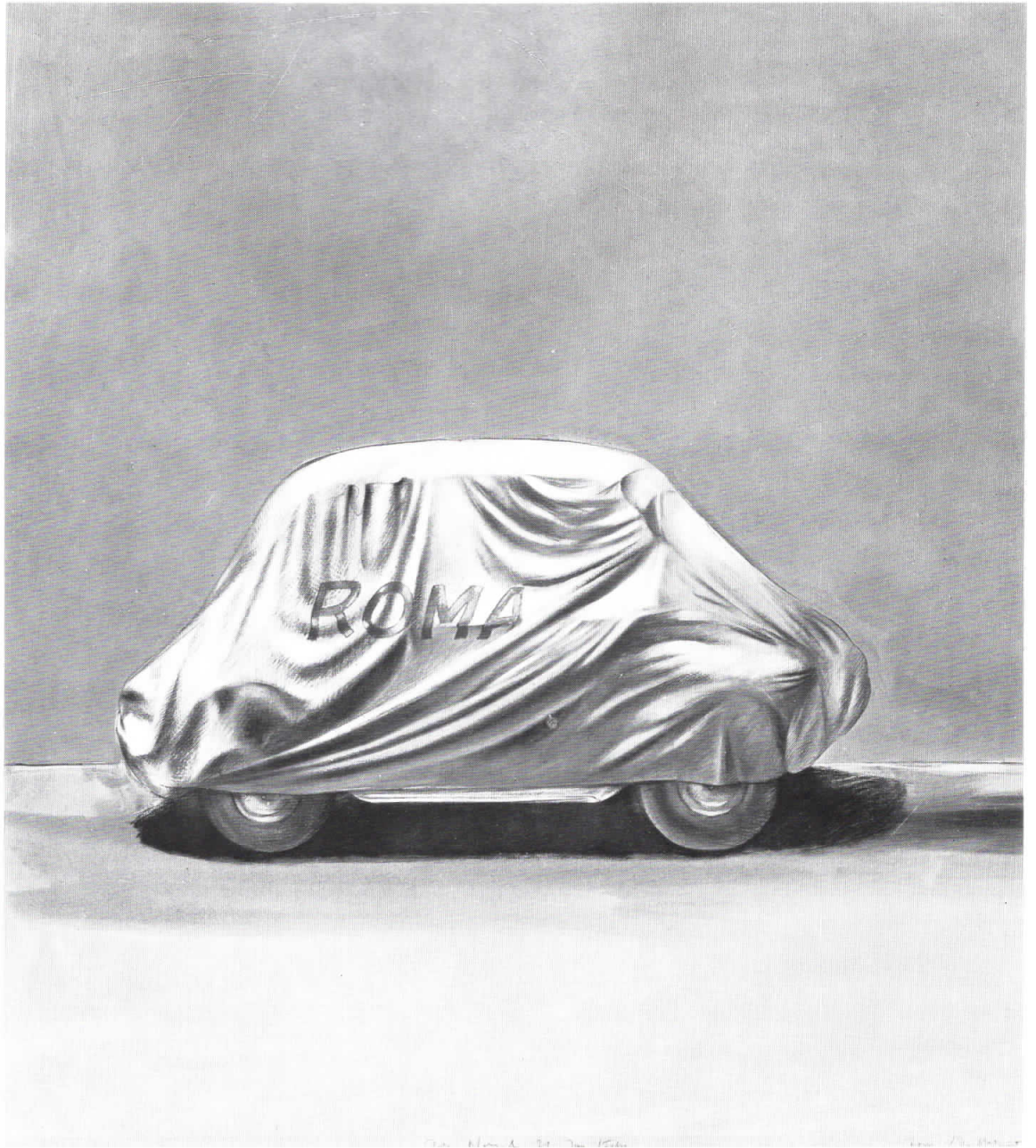




30 Biederbick: Mann auf Treppe 1975/76

NAGEL





43 Nagel: Parkplatz 1976

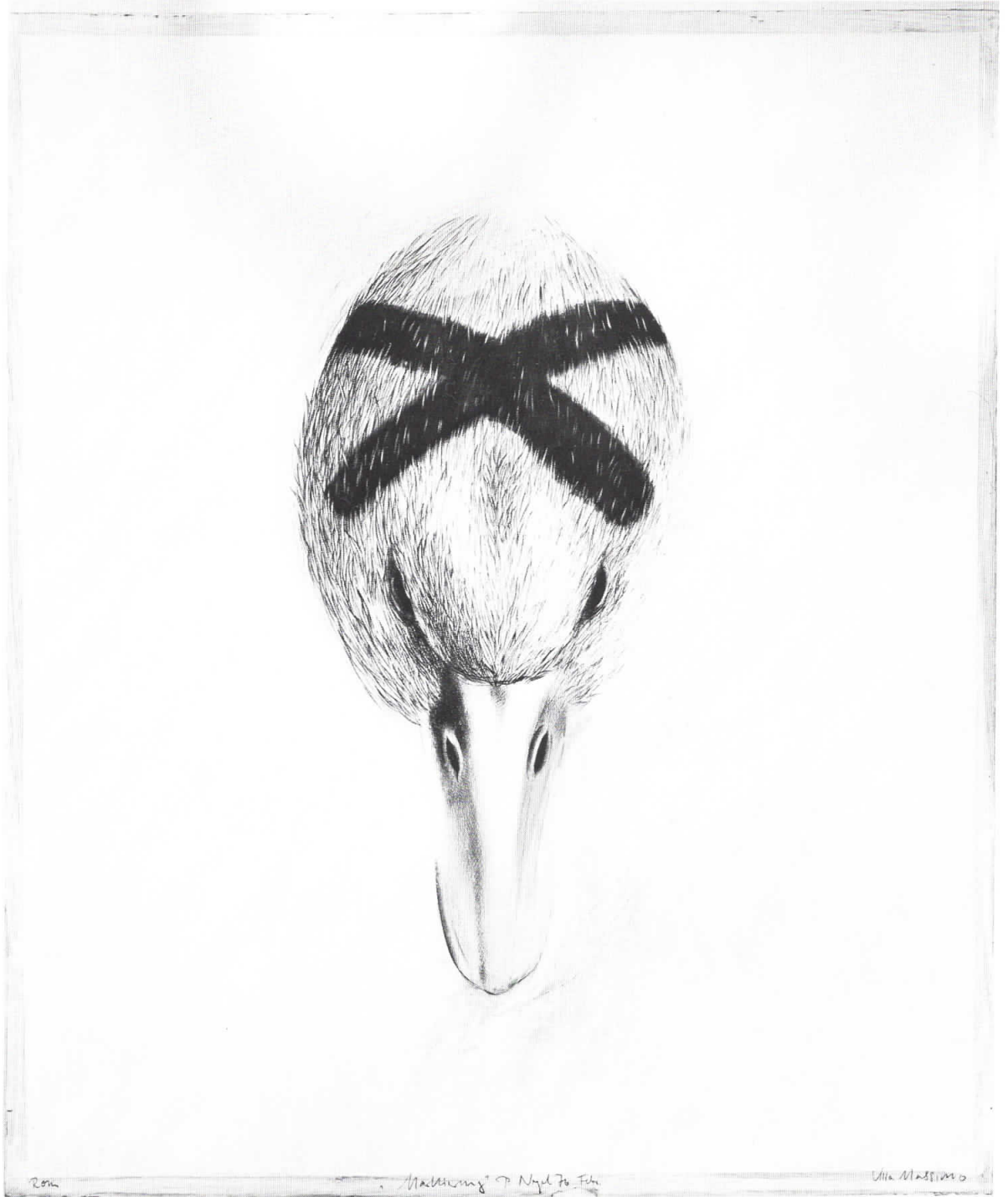








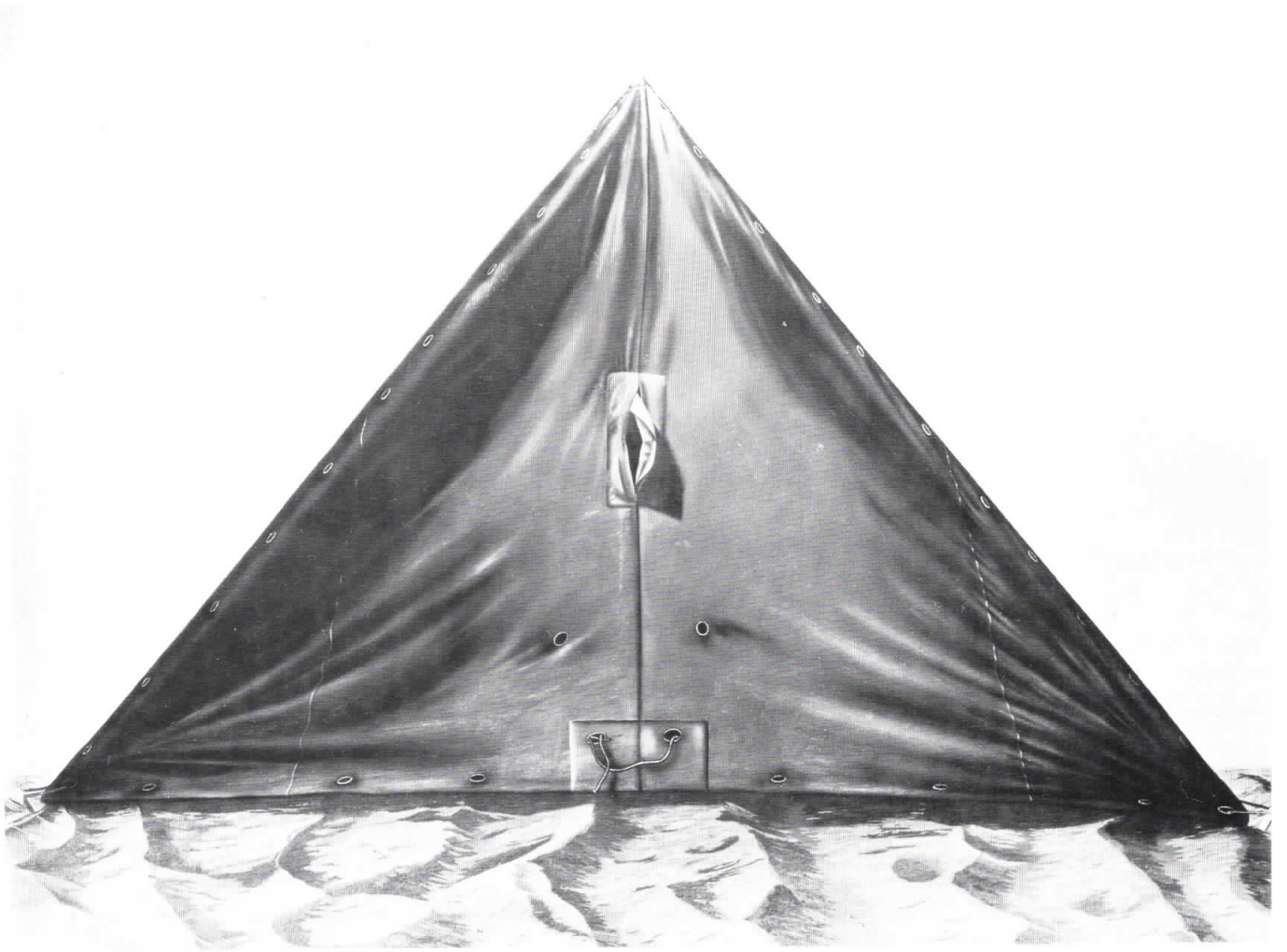




41 Nagel: Markiertes Kücken 1976



37 Nagel: Sand auf ihrer Haut 1974/75

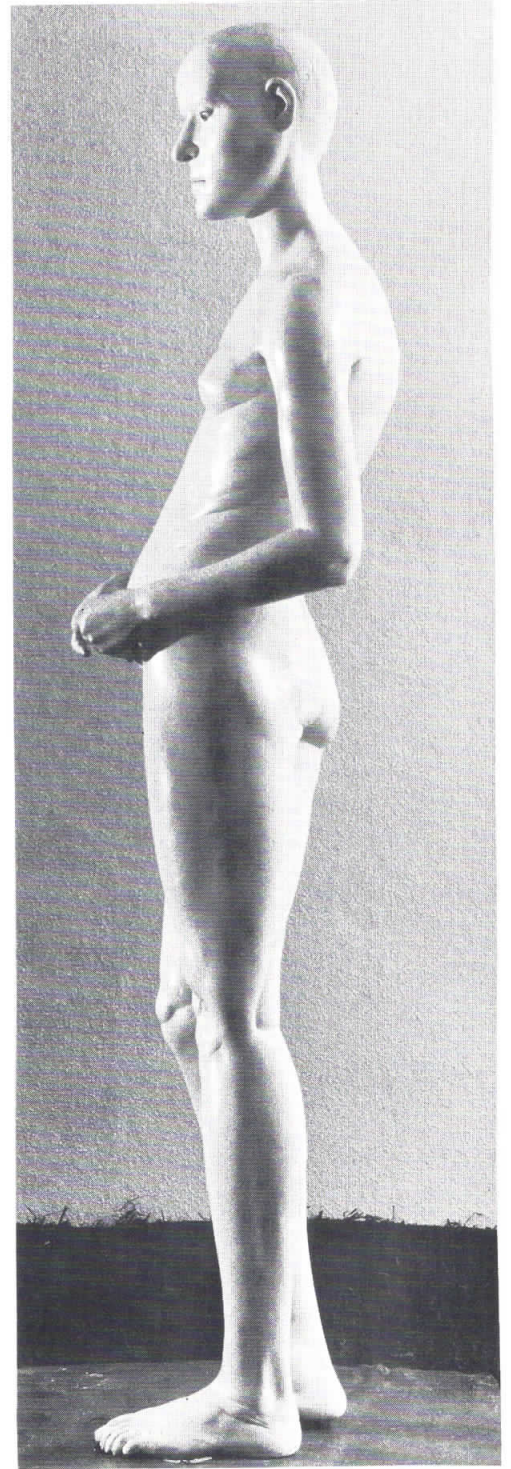




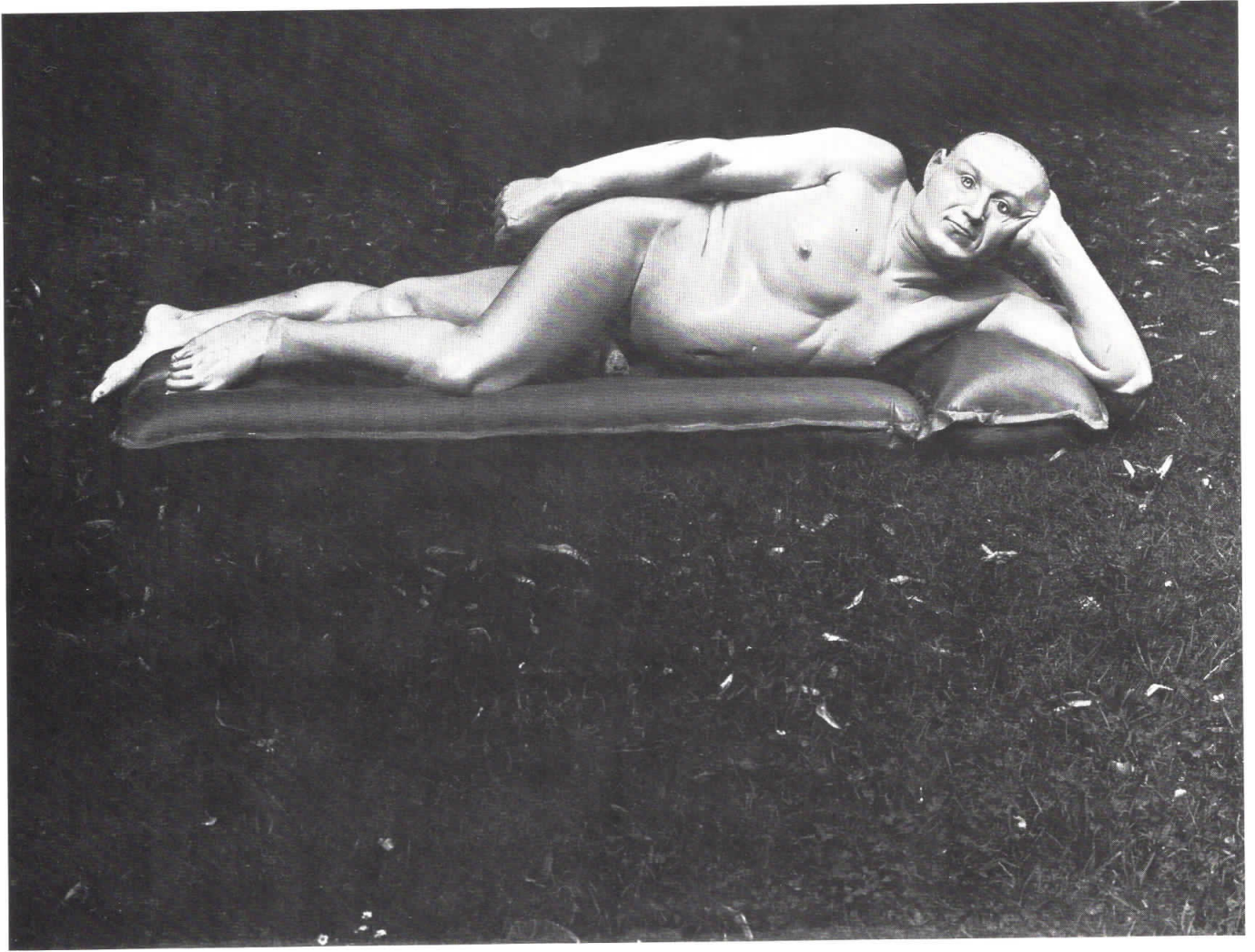
BIEDERBICK-TEWES



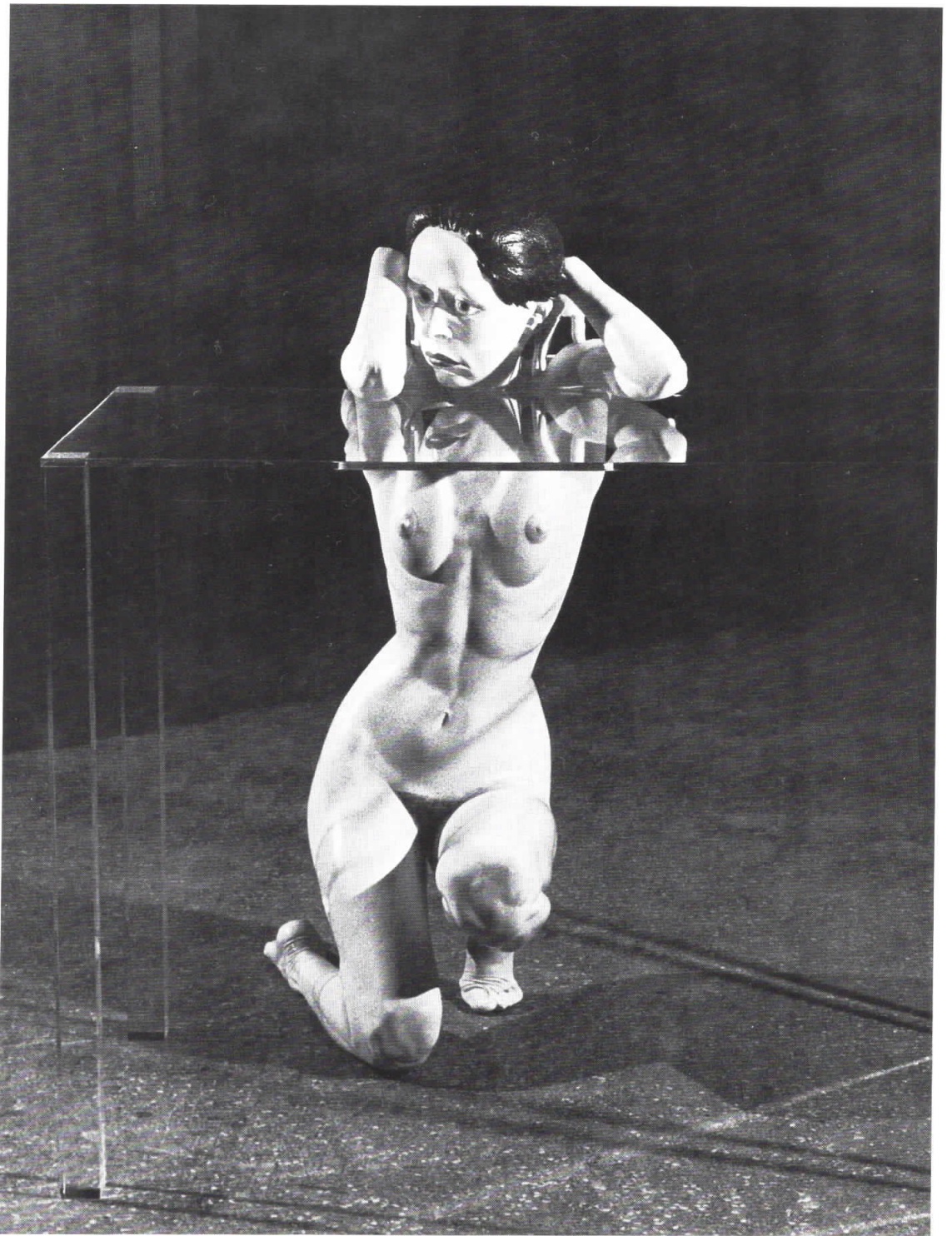
56 Biederbick-Tewes: Mädchen auf rotem Tuch 1972



56 Biederbick-Tewes: Mädchen auf rotem Tuch 1972



57 Biederbick-Tewes: Mann auf Luftmatratze 1972/73



58 Biederbick-Tewes: Frau am Tisch 1975/76

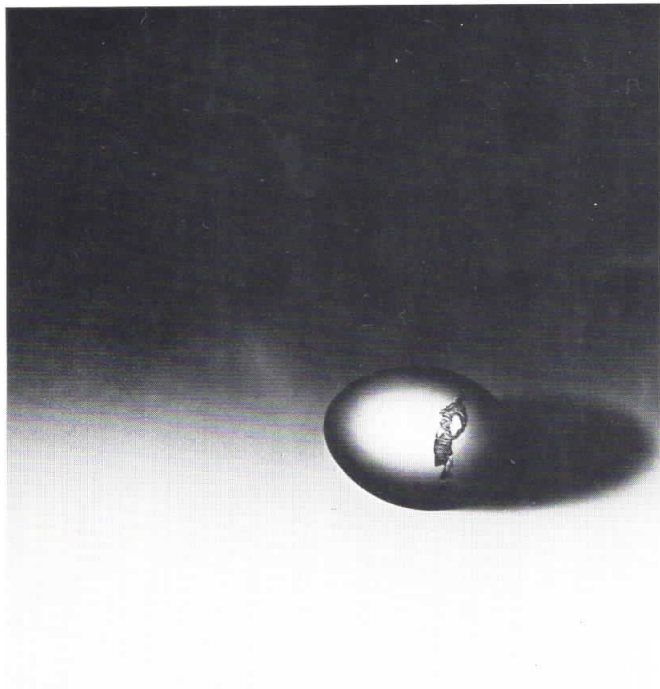
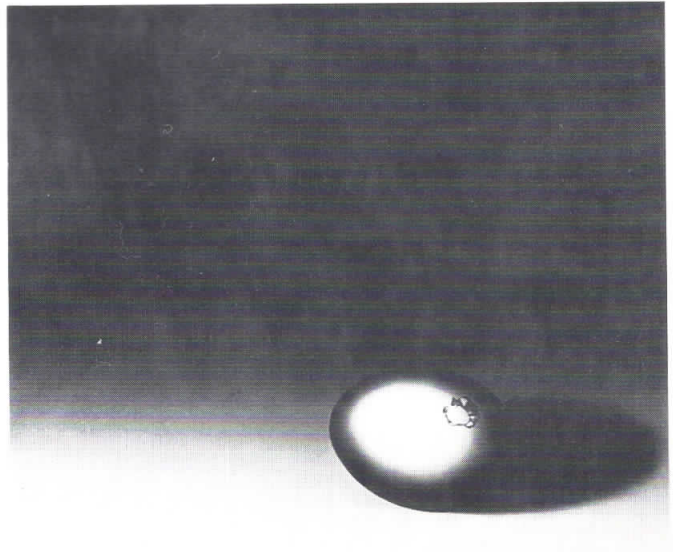
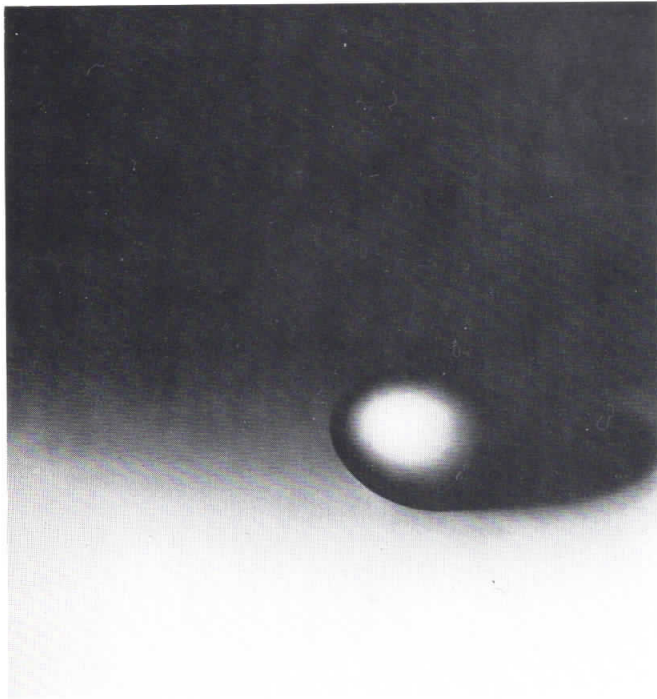


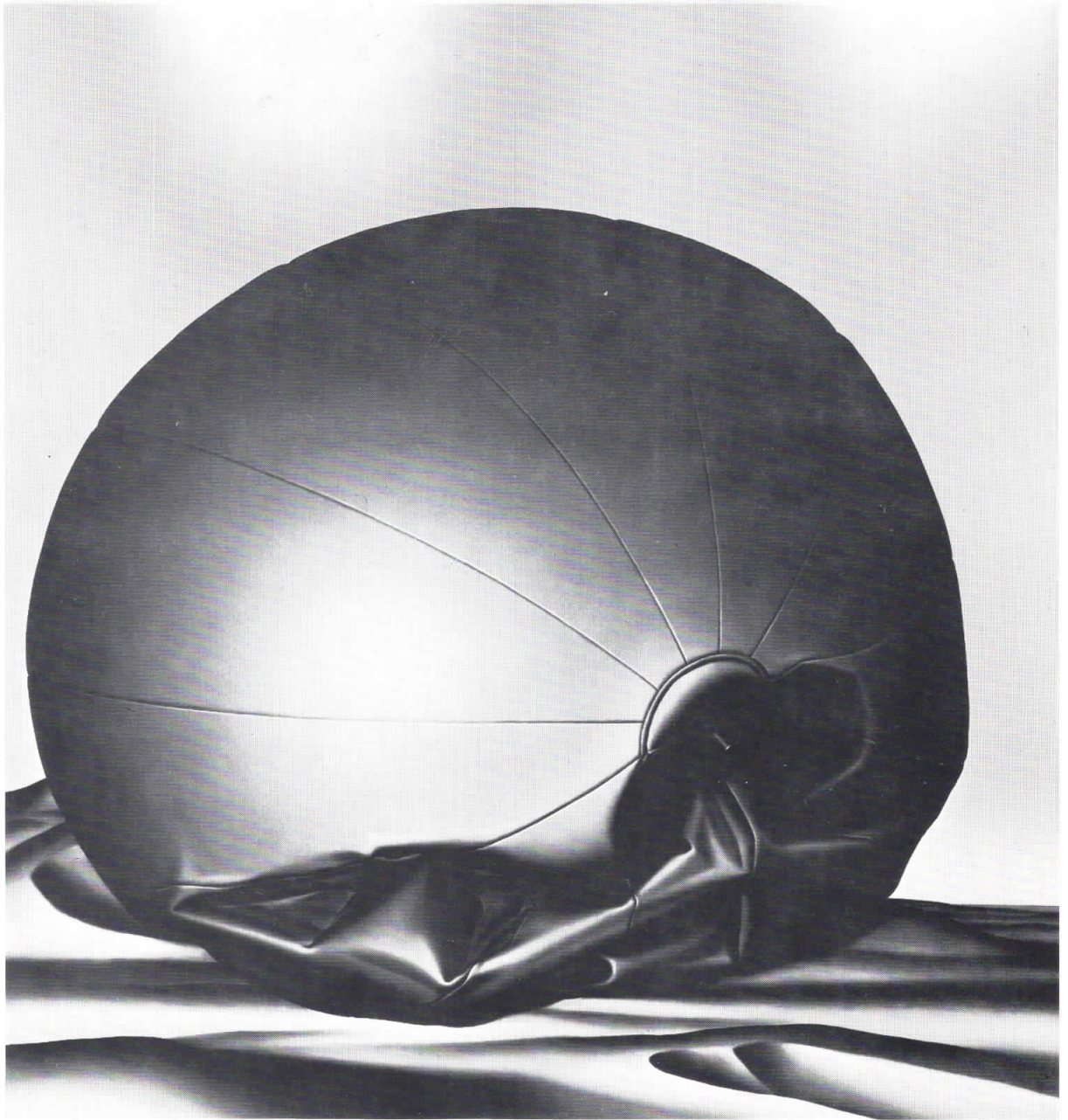


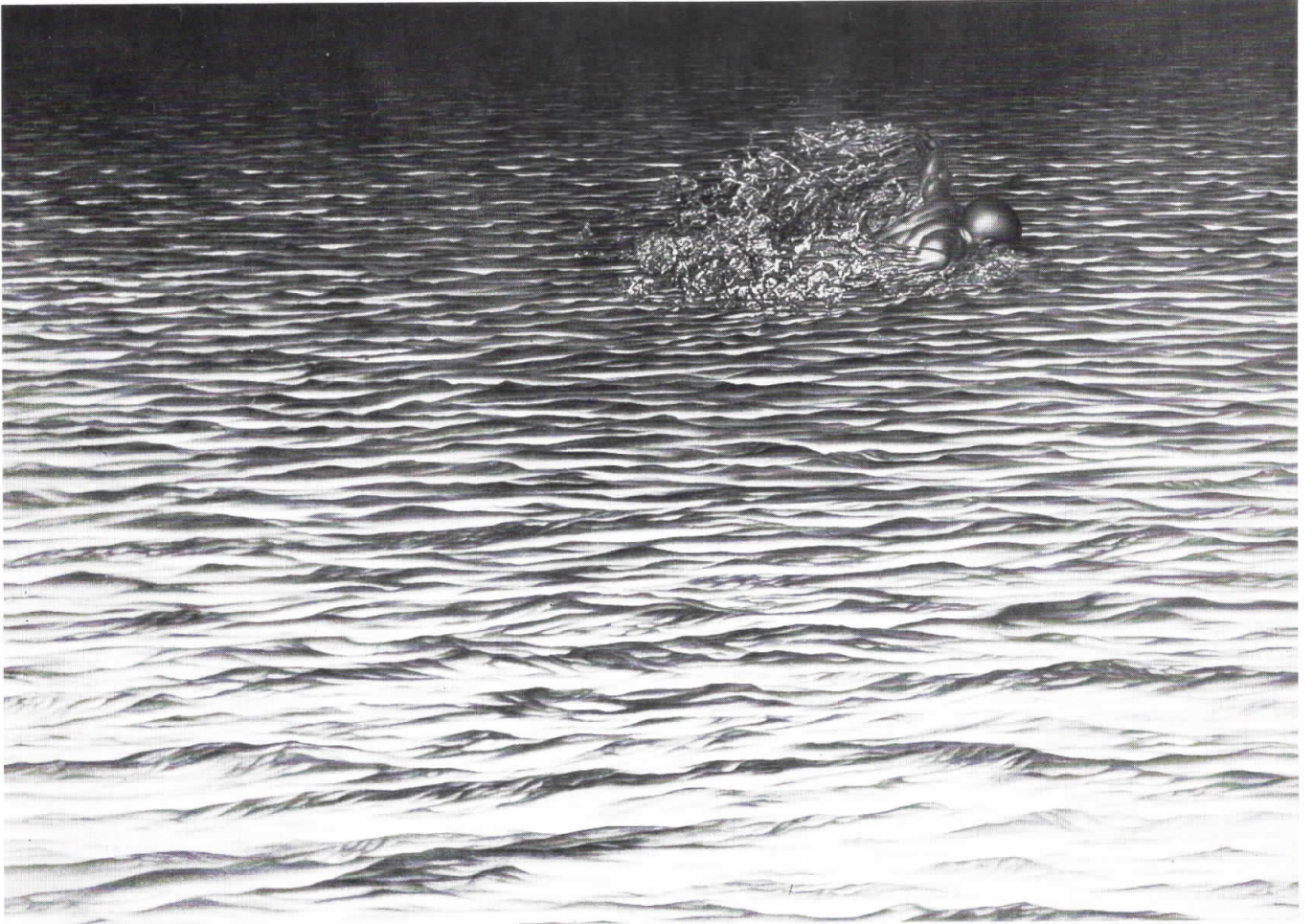
59 Biederbick-Tewes: Paar 1976



ULLRICH



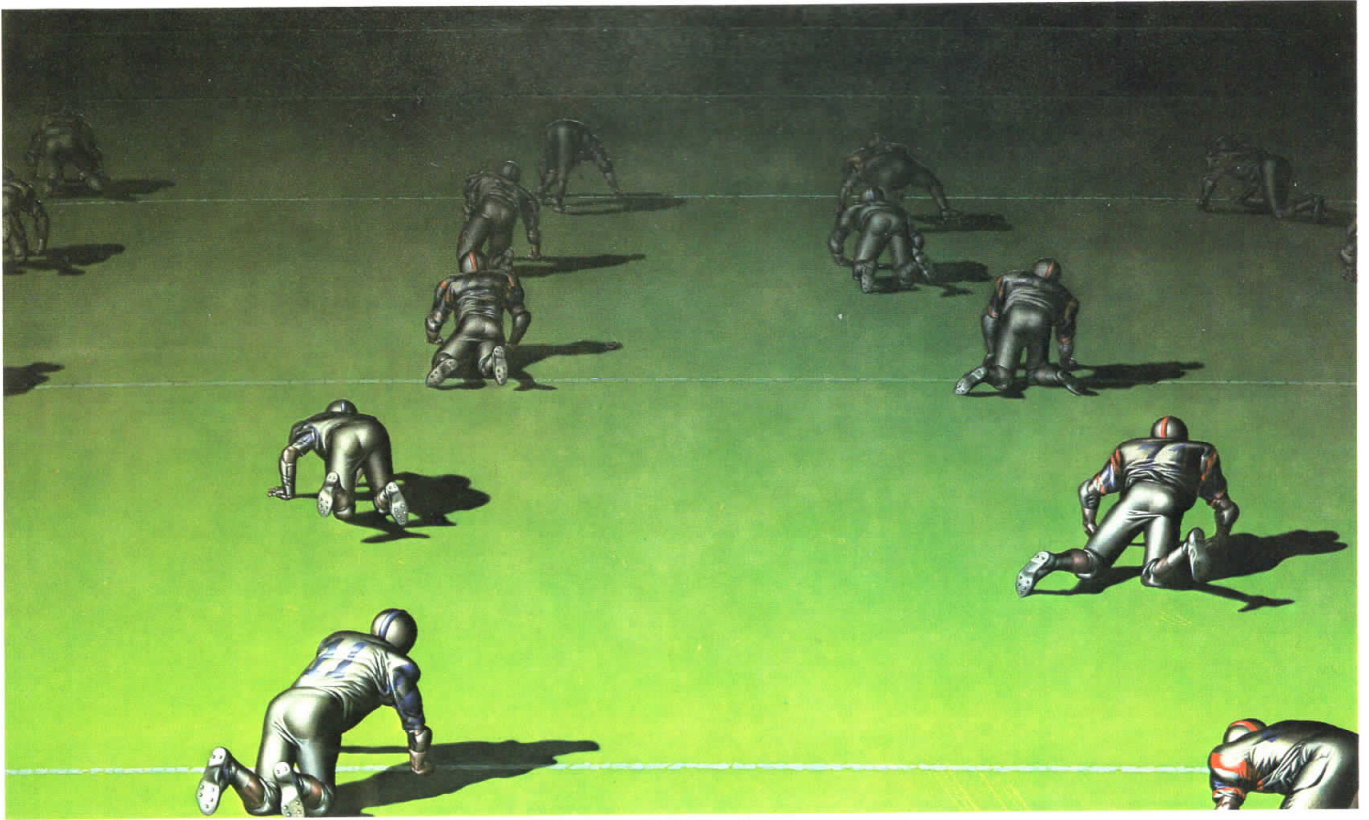




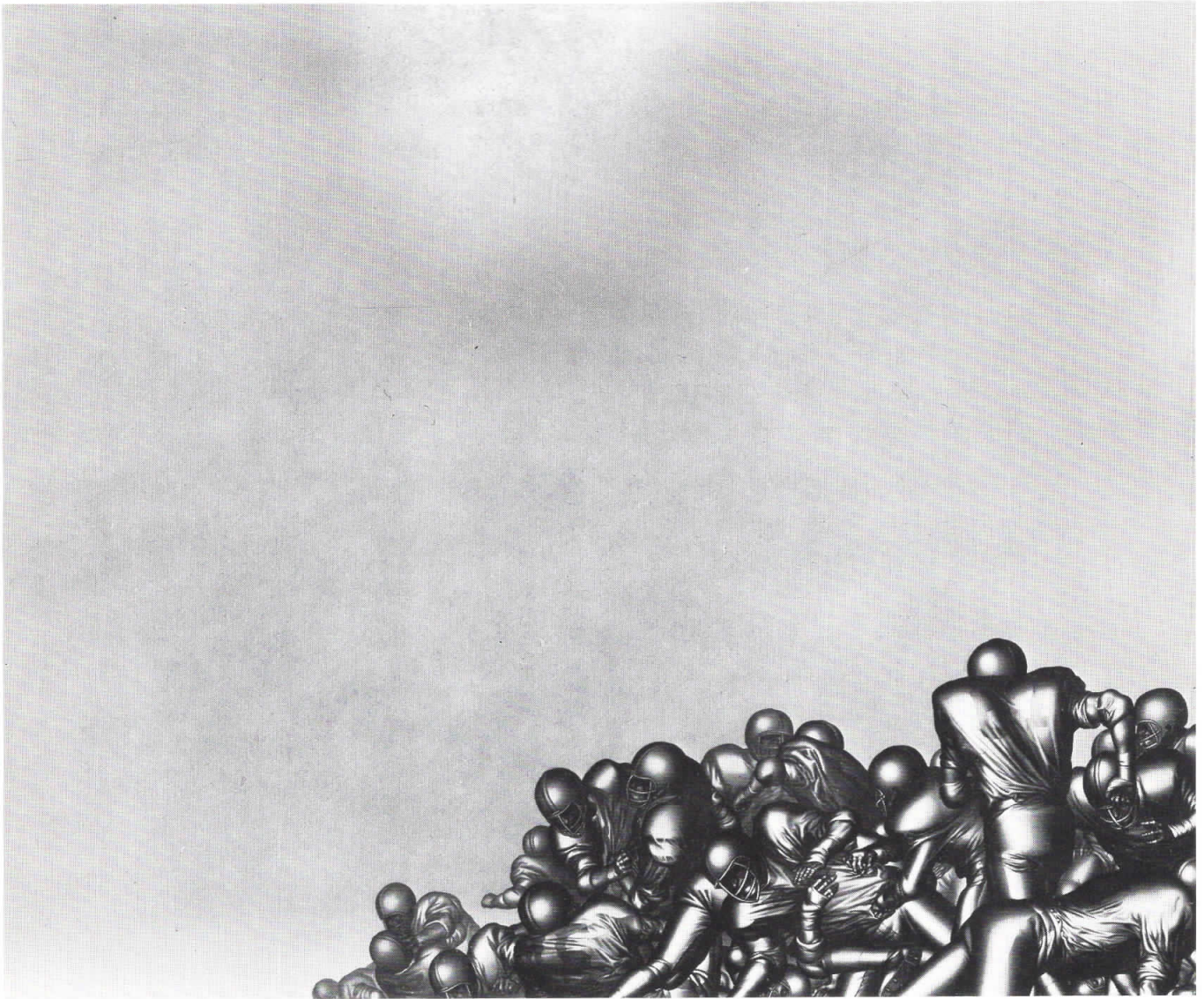


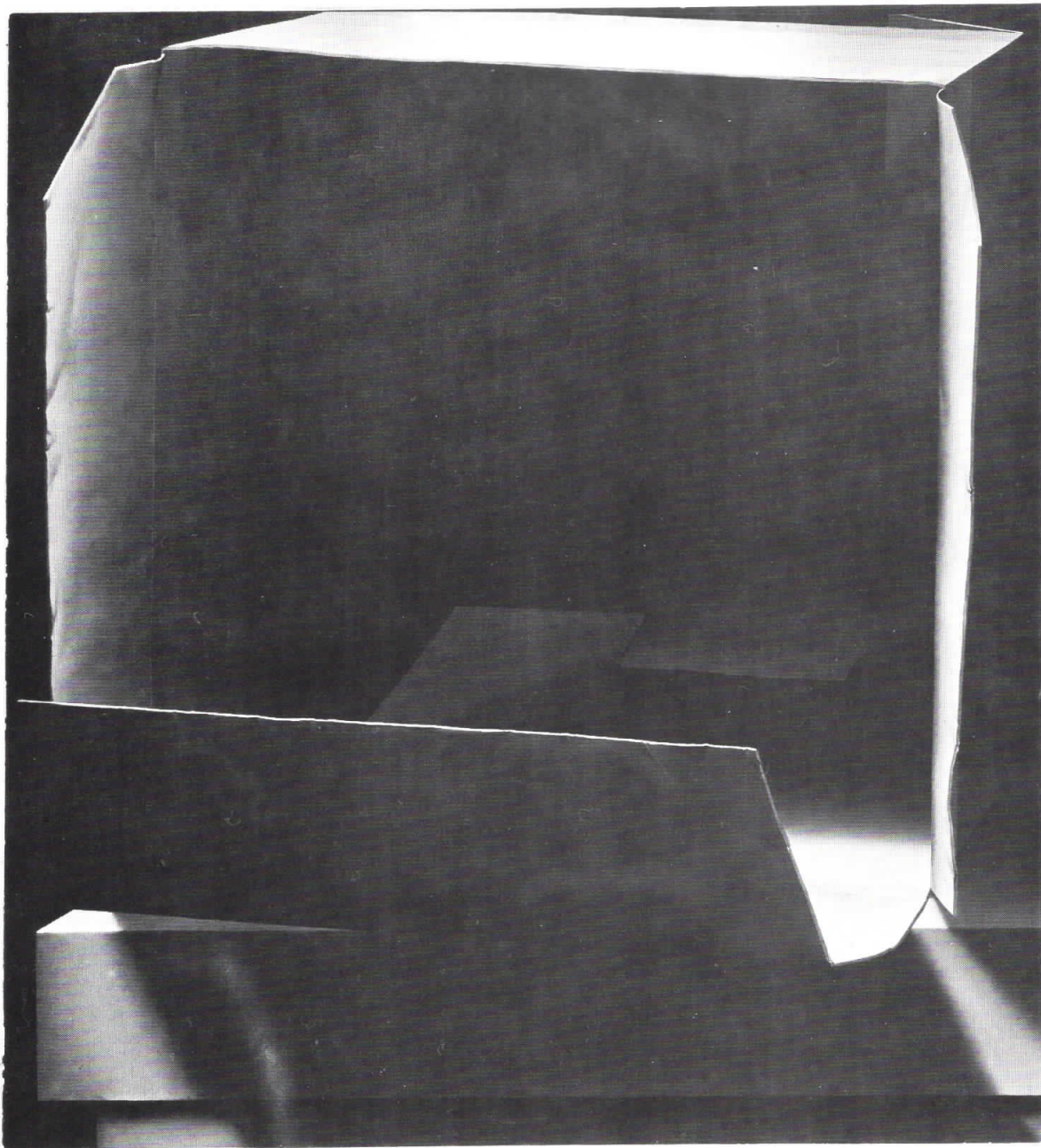


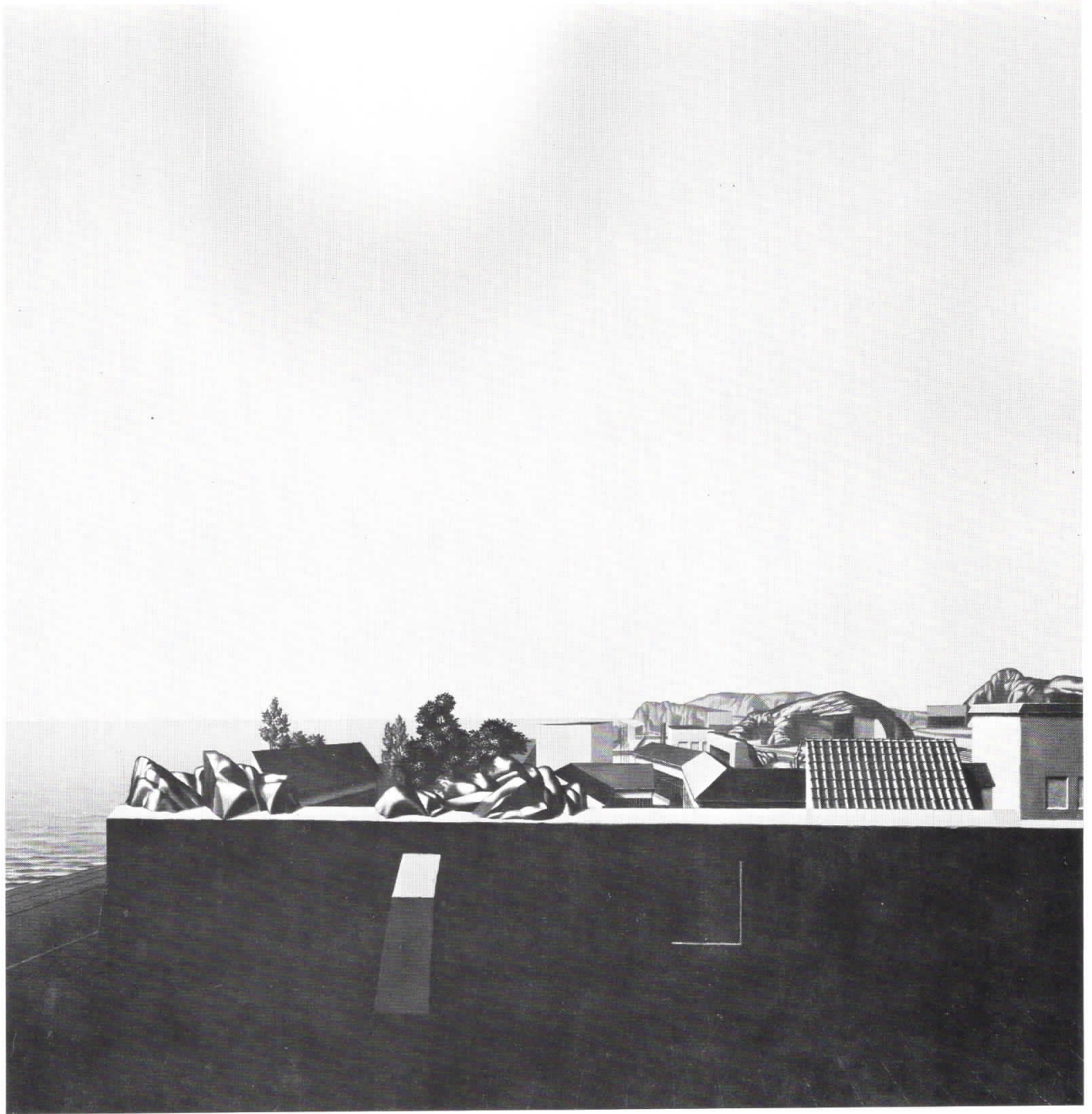




65 Ullrich: Amerikanischer Fußball (Training) 1973







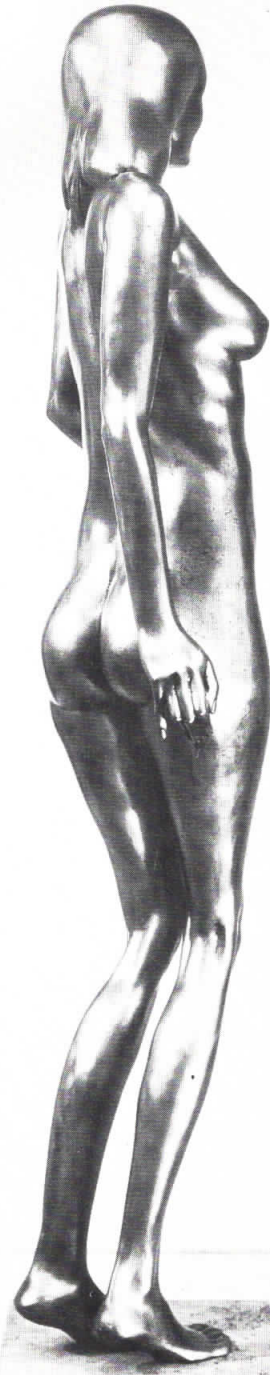


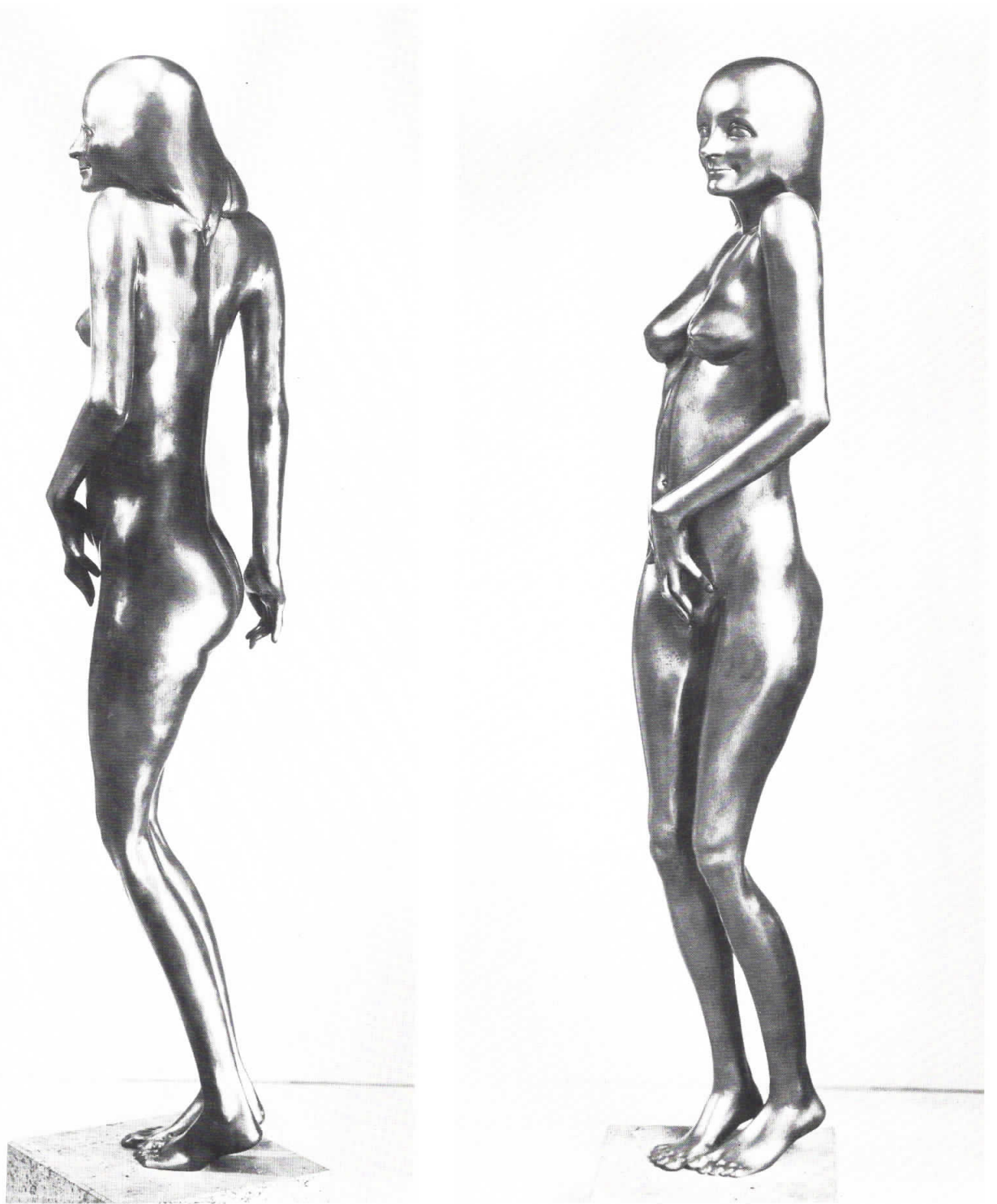
JACOB

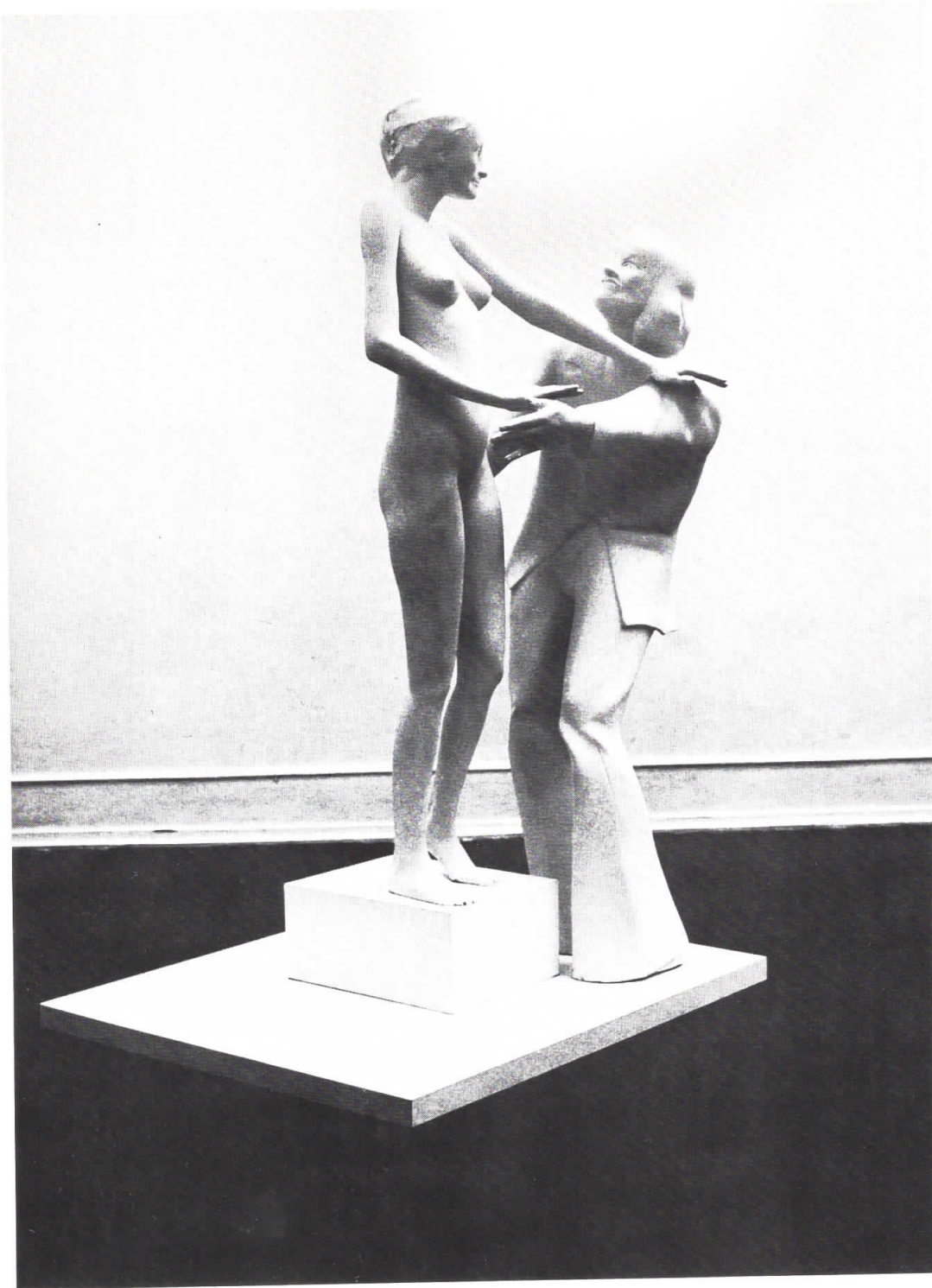




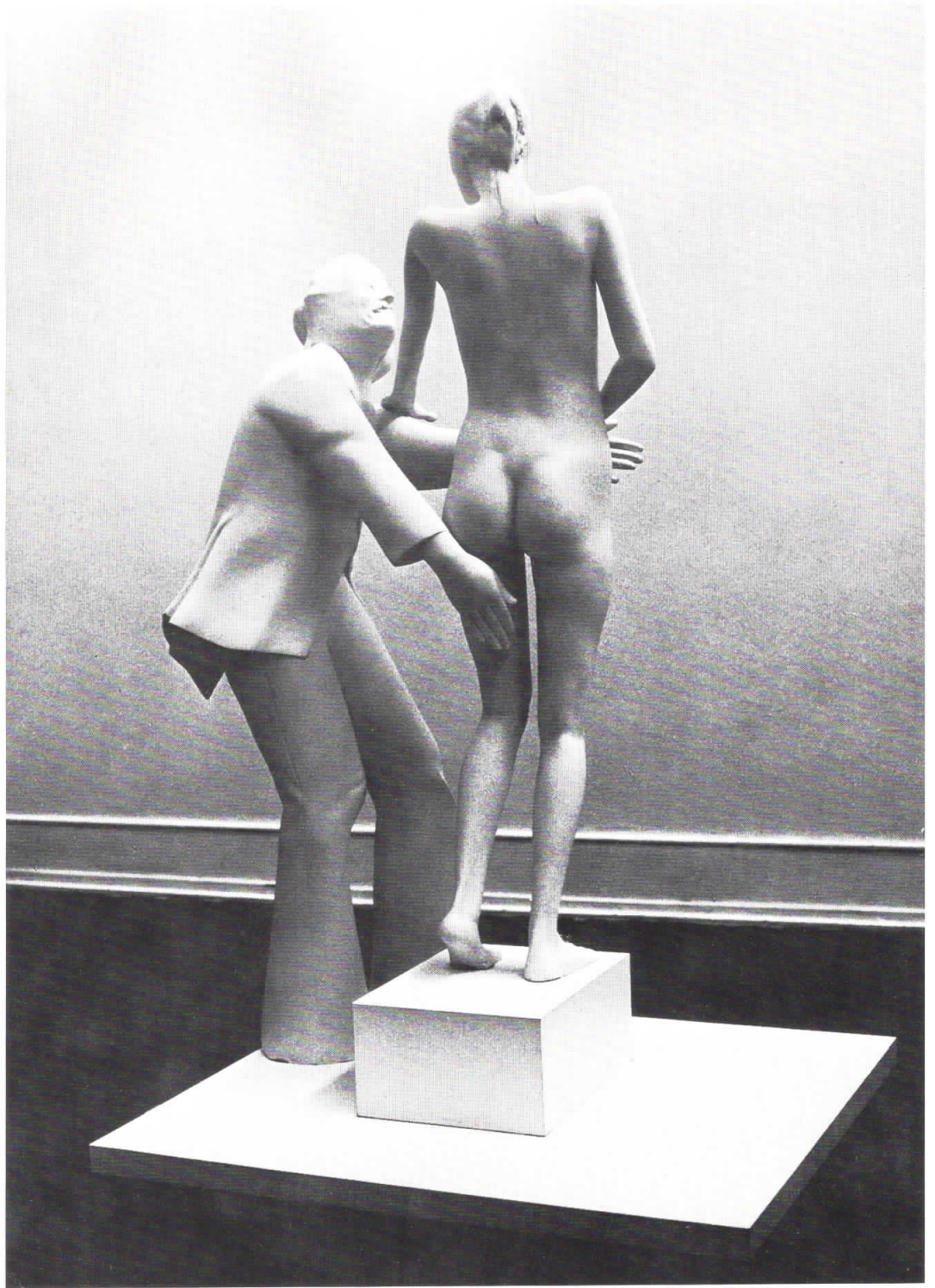
88 Jacob: Kleine Stehende 2 1975



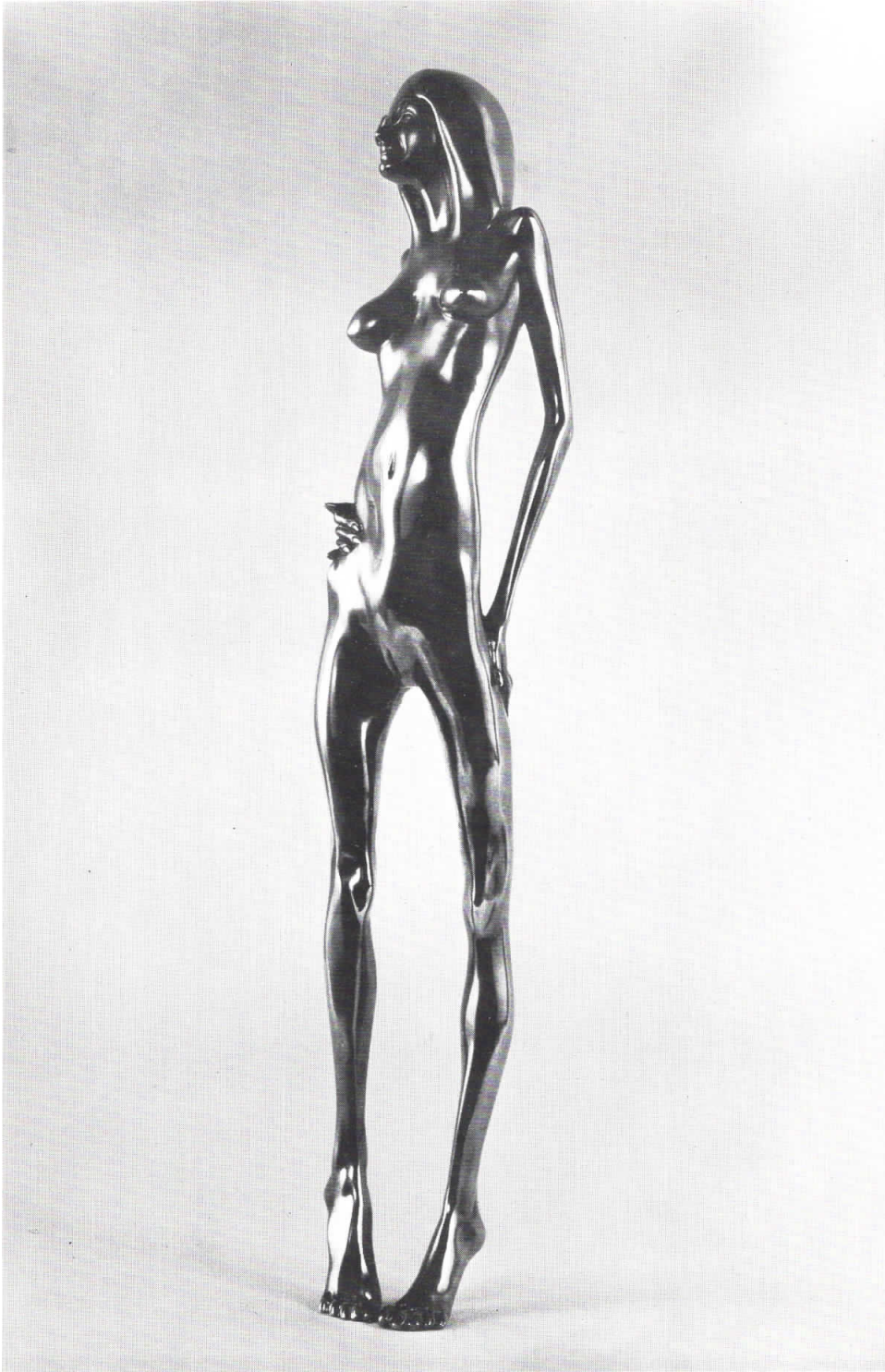




90 Jacob: Begegnung 1976



90 Jacob: Begegnung 1976



87 Jacob: Verhalten G1 (Kleine Stehende 1) 1975

