

GEOMETRIJE

GEOMETRIJE

- Skopje, Muzej na savremenata umetnost, 27. 4 – 18. 5. 1990.
- Beograd, Muzej savremene umetnosti, 25. 5 – 10. 6. 1990.
- Subotica, Galerija Likovni susret, 15. 6 – 1. 7. 1990.
- Osijek, Galerija Likovnih umjetnosti, 6. 7 – 22. 7. 1990.
- Maribor, Umetnostna galerija, 17. 8 – 2. 9. 1990.
- Koprivnica, Galerija Koprivnica, 7. 9 – 23. 9. 1990.
- Ljubljana, Moderna galerija, 12. 10 – 28. 10. 1990.
- Rijeka, Moderna galerija, 2. 11 – 18. 11. 1990.
- Zagreb, Muzej savremene umjetnosti, 23. 11 – 9. 12. 1990.
- Sarajevo, Umjetnička galerija BIH, 14. 12 – 30. 12. 1990.

GEOMETRIJA U AJDUBLAJKOVSKOJ UMETNOSTI

Marijana Čuček

Umetnost je uvijek bila povezana s geometrijom. Umetnik koristi geometrijske oblike i linije kako bi stvorio skladan i harmoničan svijet. Geometrija u umjetnosti nije samo alat, već i način razmišljanja. U ovom radu pokušat ćemo istražiti kako geometrija oblikuje umjetnički svijet i kako umjetnici koriste geometrijske principe u svojim djelima. Geometrija je uvijek bila prisutna u umjetnosti, od najstarijih vremena do današnjih dana. U ovom radu pokušat ćemo istražiti kako geometrija oblikuje umjetnički svijet i kako umjetnici koriste geometrijske principe u svojim djelima. Geometrija je uvijek bila prisutna u umjetnosti, od najstarijih vremena do današnjih dana. U ovom radu pokušat ćemo istražiti kako geometrija oblikuje umjetnički svijet i kako umjetnici koriste geometrijske principe u svojim djelima.

Geometrija je uvijek bila prisutna u umjetnosti, od najstarijih vremena do današnjih dana. U ovom radu pokušat ćemo istražiti kako geometrija oblikuje umjetnički svijet i kako umjetnici koriste geometrijske principe u svojim djelima. Geometrija je uvijek bila prisutna u umjetnosti, od najstarijih vremena do današnjih dana. U ovom radu pokušat ćemo istražiti kako geometrija oblikuje umjetnički svijet i kako umjetnici koriste geometrijske principe u svojim djelima. Geometrija je uvijek bila prisutna u umjetnosti, od najstarijih vremena do današnjih dana. U ovom radu pokušat ćemo istražiti kako geometrija oblikuje umjetnički svijet i kako umjetnici koriste geometrijske principe u svojim djelima.



Jugoslavenska umjetnička scena oduvijek je obilovala ukrštavanjima najrazličitijih poetika. Susreti Sjevera i Juga, Istoka i Zapada, donosili su našem perifernom i ponekad provincijalnom postojanju potpuno nova iskustva još tamo od gotike i renesanse, pa sve do naših dana. Križanci koji su nastajali na ovim prostorima okrštavani su (od nas samih, prvenstveno) provincijalnim varijantama glavnih struja umjetničkih kretanja. Nikada nije postojala dovoljno jaka samosvijest pomoću koje bi se posljedice različitih utjecaja odredile kao autohtone vrijednosti. U cijelom sistemu povijesti umjetnosti (koji je kao sistem definiran u 19. stoljeću) postojali su samo oni prvi (kronologija) iz kojih se pravocrtno razvijalo sve ostalo (darvinizam). Spojevi velikih umjetničkih sistema, njihovi šavovi, prostori »između«, ostajali su u sjeni u getu iznimaka.

Kada je na Biennialima mladih jugoslavenskih umjetnika u Rijeci u dva navrata (1985. i 1987. g.) primijećena prevalencija slikarskog materijala koji je za potrebe prvog prepoznavanja bio okršten imenom Novog enformela, tj. apstraktnog ekspresionizma, vrlo brzo je postignut dogovor između šest jugoslavenskih galerija da se toj novoj pojavi pokuša odrediti opseg i sadržaj. Izložba pod nazivom »Kontrolirana gesta – primjeri Novog enformela i apstraktnog ekspresionizma« prikazana je u Koprivnici, Ljubljani, Mariboru, Subotici, Sarajevu i Rijeci i bila je dio potrebe da se u vlastitoj sredini, ako ne definira, a onda barem prepozna i obilježi jedan dio recentne produkcije mladih autora. Zamke trenutke historizacije koje su utkane u sam sistem te iste historizacije nisu ni ovoga puta mogle biti izbjegnute; izložba je nosila poetski naziv »Kontrolirana gesta«, a sasvim autonomne i morfološki posebne umjetničke poetike objašnjavane su i sistematizirane pomoću terminologije koja im je najbliža (Novi enformel, apstraktni ekspresionizam, lirska apstrakcija itsl.), ali niakako najpreciznija.

Slično je i sa ovom izložbom koja je svoj povod ponovo našla na Biennialu mladih u Rijeci (1989. g.). Izložba »Geometrije« bilježi pojave koje su suprotne metričkom bogatstvu i ekspresiji »Kontrolirane geste«. Pojave koje se vraćaju na izvore konstruktivizma i minimal-arta ili se podudaraju sa Novom geometrijom, kao dijelom svjetskih procesa vraćanja racionalnim strukturama. Ponovo nećemo biti u stanju točno odrediti o čemu je riječ, ali to nije niti namjera ove izložbe. Želimo zabilježiti i nekim budućim generacijama ostaviti materijal koji će biti dovoljno poticajan za daljnju obradu i konačnu valorizaciju jednog dijela evropske i svjetske umjetnosti čija je sudbina uvijek bila »biti između«.

Berislav Valušek

GEOMETRIJA U JUGOSLAVENSKOJ UMJETNOSTI

Povijesne osnove

Nova geometrija, novi geometrizam ili tzv. neo-geo tendencija u umjetnosti osamdesetih u svakoj zemlji u kojoj se pojavila može se objasniti na različite načine ovisno o njezinom umjetničkom nasljeđu u drugoj polovici stoljeća. Negdje je ona možda radikalna inovacija, prevrat, reakcija na prethodno razdoblje (kao što je to vrlo često u prošlosti i bila) ili logična pojava koja ima opravdanje u svemu onome što joj je prethodilo. Međutim, nova geometrija vuče svoje porijeklo iz geometrijske apstrakcije začete na početku stoljeća. Neikonična, dakele nepredstavljiva, očišćena od svih naslaga podsvijesti, od svake iluzije koja bi upućivala na opis stvarnosti i time uključivala nepredvidivost emocija, geometrijska apstrakcija je bila ona konstanta, bolje rečeno, osovina oko koje se stabilizirao racionalni i konstruktivni dio svijesti umjetnosti i njezinog weltanschauunga u 20. stoljeću.

Formalne i teorijske osnove za nastavak geometrijske apstrakcije možemo pronaći u kubizmu i talijanskom futurizmu. Njihovo fragmentiranje i izravnavanje trodimenzionalnog objekta u ravnu plohu i odbacivanje iluzionizma u korist dvodimenzionalne kompozicije utrlje je put valoriziranju geometrijski riješene plohe. Kubističko čišćenje plohe od vizualne realnosti logično je vodilo nepredmetnom u umjetnosti. Interes ruskih umjetnika oko 1910. za kubizam i futurizam dovelo je do prvog nepredmetnog stila – rajonizma – Larionova 1912,

koji je opet 1913. otvorio put Maljevičevom suprematizmu i konstruktivizmu. Slikama i teorijskim tekstovima Maljevič se zalagao za čistu apsolutnu umjetnost, za bespredmetno slikarstvo oslobođeno vizualiziranja prirodnih oblika a zasnovano na supremaciji boje i forme i čiste apstraktnosti osjetljivosti. Ta ideja je postala bitna za sva dalja razmišljanja u umjetnosti 20. stoljeća i jedan od osnovnih postulata njezine avangardne umjetnosti.

Oko 1917. grupa De Stijl u Holandiji (Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van der Leck, J. J. Oud) također je željela ostvariti ideju umjetničkog djela kao odraza univerzalne harmonije bez vezivanja uz objekte stvarnosti. Ograničili su se na geometrijske forme u čistim primarnim bojama: crvenoj, žutoj i plavoj te crnom, bijelom i sivom, organizirane u točnim linearnim odnosima. Neoplasticizam je u prvo vrijeme za Mondriana značio horizontalno-vertikalni odnos, ali kasnije van Doesburg unosi dijagonalne linije a Van der Leck trokute i romboide. No, neoplasticizam nije ipak ostao na dvije površine, njegove ideje se prenose u ambijentalne situacije. Koršten je za oblikovanje interijera i dizajniranje namještaja (Gerit Rietveld).

Ruskim konstruktivistima kojima je cilj bio promjena društva i novo određivanje uloge umjetnosti, geometrijska apstrakcija bila je izvrsno sredstvo za ispunjenje ovog utilitarnog shvaćanja umjetnosti (INHUK, 1920. Lj. Popova, A. Exter, A. Rodčenko, V. Stepanova). Nastojanje El Lissitzkog da poruši barijere između različitih umjetničkih formi; slikarstva, kiparstva i arhitekture, uveliko je prihvaćeno na zapadu što je već oko 1920. godine dovelo do internacionalizacije ovih ideja i do formiranja internacionalnog konstruktivizma. Centar geometrijske apstrakcije postaje Bauhaus u Dessauu, osnovan po Gropijusu 1919. Stvaranju kolektivnog stila odgovaralo je odbacivanje individualizma, unošenje reda, strukture, univerzalnog i utilitarnog, što je našlo odjeka u cjelokupnoj produkciji Bauhauusa od slikarstva do arhitekture koju su stvarali V. Kandinsky, P. Klee, L. Feininger, O. Schlemmer. Sa dolaskom Moholy-Nagya koji je donio utjecaj Maljeviča, Tatlina i Lissitzkog ovaj geometrizirajući trend se među njegovim kolegama naročito ubrzao.

Zbog nacizma tridesetih godina centar se konstruktivističkih aktivnosti premješta u Pariz (grupa Abstraction-Création), a zatim u New York, gdje bez programatskih ciljeva i čvrste filozofske podloge postaje stilom. Mnogi evropski umjetnici kao Moholy-Nagy, Joseph Albers i Piet Mondrian odlaze u Ameriku i utiču na nove generacije. Poslije rata geometrija u umjetnosti se obnavlja sredinom šezdesetih godina. Jedna linija ide od Bauhauusa, nastavljajući studije boje i njezinih moduliranih i strukturiranih odnosa, te rezultira op-artom. Druga linija, naročito u Americi, raspršuje se u različite oblike geometrijske apstrakcije (Frank Stella, Kenneth Noland, Agnes Martin, Robert Mangold) od kojih dominantan postaje minim-art. Umjetnici ponovo operiraju sa serijalnim sistemima i osnovnim geometrijskim formama (Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Ellsworth Kelly). Minimalizam inspiriran reduktivizmom Maljeviča i Mondrijana, ponovo istražuje značenje pojma »umjetnost« i »sadržaj« i naglašava važnost odnosa djela i gledaoca.

Geometrija kao pogled na svijet

Geometrija u umjetnosti nedjeljiv je dakle dio one umjetničke silnice 20. stoljeća – apstrakcije koja je od 1910. godine do danas oblikovala sveukupan habitus našeg života na svim područjima od fizike i filozofije do slikarstva i arhitekture. Pojava crnog Maljevičevog kvadrata na bijelom polju 1913. inicirala je mnogoznačno korištenje i tumačenje geometrijskog oblika u umjetnosti. Crni kvadrat kao i ostali kvadrati i geometrijska tijela u njegovom sistemu Suprematizma otvorili su bezgranično polje korištenja i tumačenja nefigurativnih, nepredstavljivih, neiluzionirajućih geometrijskih formi koje do danas motiviraju umjetnike. Pojava geometrije, a za njom i konstruktivizma, zbog svoje neiskoničnosti uvijek je nosila sa sobom prevratničke namjere u umjetnost. Značila je promjene koje su trebale stabilizirati stanje koje je vodilo u »anaroidne« situacije bez kontrole racionalne strane duha i u gra-

diteljske, vrlo često, pragmatične ciljeve umjetnosti. Geometrija se u umjetnosti uvijek očitovala slobodom duha i stvaranja bez vezivanja uz bilo koje ideološke grupacije. Ona je uvijek bila nadnacionalna i nadideološka, univerzalna i graditeljska, ujedinjujuća i svrhovita. Sagledati umjetnost 20. stoljeća znači shvatiti da su je odredile upravo geometrijske i konstruktivističke tendencije koje znače i revitalizaciju i novi impetus graditeljskom a time i optimističkom poimanju svijeta. U ovom smislu i nova pojava geometrije kod nas ima svoje temelje. Ona ima uporište u svim zbivanjima na području geometrijske i konstruktivističke umjetnosti od trenutka njezinog pojačavanja u našoj međuratnoj (Zenit) kao i poslijeratnoj umjetnosti.

Geometrijske tendencije u Jugoslaviji 1950 - 1980.

Pojava grupe Exat 51 (Kristl, Picelj, Richter, Srnec, Rošica. . .) bila je ona prekretnica u poimanju umjetničkog djela u našoj poslijeratnoj umjetnosti koja je upravo kroz geometrijske apstraktne oblike tumačila smisao umjetnosti i opravdavala umjetnički angažman. Njezini postulati (Manifest grupe Exat iz 1951.) kao i praktični rezultati, duboko su uticali na sve one linije u umjetnosti proteklih četrdeset godina koje su bazirale svoje djelovanje na geometrijskoj apstrakciji i konstruktivizmu. Stoga je pojava »Novih tendencija« u Zagrebu 1961. godine bila logičan nastavak egzotivskih razmišljanja. Ovoj značajnoj međunarodnoj manifestaciji doprinjeli su i naši autori: Bakić, Dobrović, Knifer, Kristl, Mikulić, Novak, Picelj, Radović, Richter, Srnec, Šutej, Šiljak . . .). Exatovska »težnja za progresom u svim vidovima ljudskog djelovanja i njezino viđenje nužnosti borbe protiv preživjelih shvaćanja i produkcije na području likovne umjetnosti« kao i »davanje eksperimentalnog karaktera radu, jer se bez eksperimenta ne može zamisliti progred kreativnog pristupa na području likovnih umjetnosti« odrazilo se u sličnoj postavci teoretičara »Novih tendencija«. Djela novotendencijska u rasponu od jednostavnih konstruktivističkih crteža do luminokinetike i kompjuterske grafike uveli su geometriju kao vrlo strogi princip svog stvaralaštva.

Paralelno sa »Novim tendencijama« tekao je kod nas i proces redukcionizma odnosno »minimalizacije umjetničkog djela«. Dok »Nove tendencije« polaze od matematički egzaktnije zasnovanog umjetničkog djela, koristeći permutacije brojeva gotovo do znanstvenih metoda, redukcionistički radovi proizlaze iz intuitivnijeg rada autora baziranog na osobnijem doživljavanju formi. Postignuti »minimalizam« počiva na senzibilnosti oblika i formi, te nastoji tu senzibilnost proširiti. Dakle »Nove tendencije« su rezultat konstruktivističke estetike utemeljene na evropskim iskustvima od Oktobarske avangarde, do Stijla i Bauhausa, dok je »minimalizam« blaže strukturirani pomak od asocijativnog i iluzionističkog slikarstva na čiste geometrijske, jasno odijeljene, intenzivno obojene plohe. Ova geometrijska (postlikarska) apstrakcija razvila je senzibilitet ne samo za oblik i boju na slici ili skulpturi nego je proizvodila predmete/objekte i uvela je pojam ambijenta u umjetnosti. »Nova« estetika mogla se aplicirati vrlo lako na sav naš okoliš od dvodimenzionalne plohe do trodimenzionalnih objekata i biti korištena ne samo za oblikovanje čisto estetskih proizvoda ili ludičkih situacija, nego i za oblikovanje predmeta i prostora svakodnevne upotrebe. Pojavio se interes za reducirane, jednostavne predmete, koji imaju intenzivne kromatske vrijednosti. Skulpture prelaze u objekte, slike i skulpture pretvaraju se u ambijente.

Pojavu ovakvih redukcijskih i minimalizirajućih postupaka čiji rezultat je geometrijski oblik, bilo dvodimenzionalni ili trodimenzionalni, nalazimo već na početku šezdesetih godina kod Josipa Vaništa, Đure Sedera, Ivana Kožarića i Julije Knifera. Pojave geometrizma u okviru tadašnje apstrakcije zabilježene su na izložbama »Hit parada« u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu 1967. godine (Galić, Šibenik, Kuduz, Šutej) na izložbi »Objekt i boja« u zagrebačkoj galeriji Centar 1968. (Galić, Hrvacki, T. Kaulzarić, Koydl, Kuduz, Matanović, Nez, Šijaković, Z. Šimunović, Šutej i Tihec), na »IV beogradskom trijenalu jugoslavenske likovne umjetnosti« u sekciji »Vidovi

savremene apstrakcije« (Šutej, Šibenik, Galić, Koydl, Kožarić, T. Kaulzarić, Tihec, V., V. Mihić, Grabul, Šijaković, D. Tršar, D. Čadež-Lapajne, Hrvacki, Vaništa, Knifer i Damjanović) i na izložbi »Mogućnosti za 1971.«. (Bučan, Iveković, Martinis, Tomičić). »Nove tendencije 5« ponovo su 1973. okupile, ali sada po zadnji put autore – konstruktiviste (Bakić, Dobrović, Knifer, Novak, Radović, Richter, Srnec, Šutej). Krajem sedamdesetih (1977) na »V beogradskom trijenalu jugoslavenske umjetnosti« u sekciji »Položaj geometrijskih tendencija danas«, Ješa Denegri izdvojio je kao aktuelne slijedeće autore: Srnec, Richter, Šutej, Vlahović, Mihić, Galić, Jokanović, Knifer, Seder, Feller, Dobrović, Žiljak i Picelj.

U Hrvatskoj postoje nekoliko važnih krugova unutar kojih su se nalazili umjetnici zainteresirani za geometriju. Kod autora grupe »Exat 51« (Kristl – Picelj – Rašica – Richter – Srnec), geometrija je osnova na kojoj grade svoju estetiku s početka pedesetih. Kod autora grupe »Gorgona« (Knifer – Kožarić – Seder – Vaništa), ona se javlja u ranom periodu njihovog rada (početak šezdesetih) izuzev čiji je meandar ostao njegov specifikum do danas. Vaći dio autora jedne i druge grupe nalazimo i u Novim tendencijama, a priključuju im se i Bakić, Dobrović, Mikulić, Šutej, Žiljak . . . Ovih ranih šezdesetih samostalno stoji djelovanje Vlahovića. Izvan grupa ali generacijski vezani istovremeno javili su se Feller, Galić, Kuduz, Šibenik, Jokanović . . ., a zatim Bučan, Martinis, Tomičić . . .

Iz ovih grupa po konstanti svojeg interesa za geometriju izdvajaju se Picelj, Knifer, Dobrović i Šutej. Svaki od njih ima svoj sistem i radni postupak kojim ga realizira, a zahvaljujući upravo njihovom djelovanju možemo smatrati da je zagrebačka konstruktivistička scena a time i geometrijska još aktivna. Vrlo jako nasljeđe zagrebačkog konstruktivizma i autoritativnost umjetnika koji ga još reprezentiraju odrazilo se i na mlade generacije. Stoga obnovljeni interes za geometriju kod nas ima svoje opravdanje te ga možda možemo smatrati nastavkom zbivanja s početka pedesetih godina.

Sa konstruktivizmom u šezdesetim i »Novim tendencijama« koje su se događale u Zagrebu u tom periodu, naša umjetnost je bila u aktualnim tokovima svjetske umjetnosti. Zbivanja koja su se dogodila u svijetu pod nazivima op-art (optička umjetnost) imala su svoju premijeru na zagrebačkim izložbama NT. Mavignier već u katalogu »Novih tendencija 4« iz 1969. godine konstatira doprinos koji je Zagreb dao u formiranju izložbe »The Responsiv Eye« u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku 1965. godine. Na Novim tendencijama geometrijska umjetnost u vidu totalno sistematizirane i brojčano određene slike dobiva konačno i svoju kompjutersku realizaciju.

U slovenskoj sredini iz čvrstog kruga asocijativnog i realističkog slikarstva šezdesetih izdvajaju se Milenko Matanović, David Nez, Dragica Čadež-Lapajne, Tone Lapajne i Dušan Tršar, Drago Hrvacki, Slavko Tihec, Bogdan Borčić. Sedamdesetih godina a zatim na početku osamdesetih geometriju preferira Tugo Šušnik.

U Srbiji šezdesetih godina reduktivne postupke na slici izvodi Radomir Damnajnović dok Velizar Vasa Mihić kreira prozirne akrilne obojene minimalističke objekte. Kosta Bogdanović se javlja čistim »formama bez naziva«. Koloman Novak i Zoran Radović sudjeluju na izložbama Novih tendencija. U predkonceptualnom razdoblju kod Neše Paripovića i Zorana Popovića javlja nekoliko slika minimalističkog karaktera.

Is crtavanje površine platna nalazimo sedamdesetih kod Miodraga Protića. U Makedoniji moguće je kao geometrijske zabilježiti skulpture Tome Šiljaka, a posebno Jordana Grabula koje su vrlo vrijedni primjerci minimalističke skulpture kod nas s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina. Kako sedamdesetih godina nova generacija tzv. »Nove umjetničke prakse« nema interesa za slikarstvo i skulpturu geometrijski oblici se ne javljaju kao plastična vizualna vrijednost. Međutim dio umjetnika je bio zaokupljen problemima jezika umjetnosti te se provode analize raznih jezičkih modela, procesa i načina njihove upotrebe u kojima razne sintaktičke, semantičke, logičke lingvističke strukture u biti konceptualne su vizualno geometrijski prikazane i interpretirane. To se prvenstveno odnosi na nekoliko pojedinaca i grupa u Srbiji kao što

su Grupa 143 iz koje se Jovan Čekić i Miško Šuvaković kasnije izdvajaju kao samostalni autori, grupa Verbunprogram (Ratomir Kulić i Vladimir Mattioni) te Goran Đorđević. Ova generacija je naročito imala afinitet prema Maljeviću te je njegove suprematističke postulate i slike pažljivo analizirala i na temelju njih razvijala vlastite vrlo stroge i teorijski iscrpno objašnjavane umjetničke pristupe (posebno Jovayn Čekić i Goran Đorđević).

Početak osamdesetih godina obnavlja se slikarstvo i skulptura te se u sklopu novog pikturnog pristupa umjetničkom djelu ponovo koristi i geometrija, što je predmet drugih tekstova u ovom katalogu.

Marijan Susovski

ARAPOVIĆ I TULEK

Iako nisam prvi put u prilici da pišem i budem selektor za bosanskohercegovačku sredinu, uvijek osjećam istu nelagodu zbog nemoći da utječem na situaciju po kojoj sredina u sličnim poduhvatima biva minorizirana. Struka je nastala i razvija se u sredinama s određenom i tradicijom i svakodnevnicom, čiji su »čisti« obrasci djelomično uklopivi u »nečistu« produkciju nastalu pod drugim okolnostima.

Osamdesete su mentalitetom bile izuzetno bliske »nediscipliniranoj« mješavini ovdašnjih umjetničkih naravi, ali već pri njihovom kraju, kada se ponovo na neki način i umjetnost i kritika disciplinirano vraćaju u svoja »korita«, »netipičnim« centrima prijeti prethodna marginalizacija, ukoliko stvar ne uzme u svoje ruke, što umjetnici već čine, ali na žalost – bez svijesti o neophodnosti vlastite kritičarske pratnje, što za posljedicu ima nastavljanje starih odnosa u svim situacijama koje su van, prije svega, vlastitih finansijskih uporišta. Već pomenutu »nečistoću« ili razbarušene specifičnosti će i najstroži kritičar »sa strane« lako potpisati, ali samo prilikom ekskluzivnih gostovanja.

Područne realnosti se naime otkrivaju u manifestacijama kao što je ova, i to putem formiranja koncepcije u kojoj »provincijalne« sredine unaprijed nemaju šansi. U prethodnu izložbu mladih jugoslavenskih umjetnika, organizovanu inicijativom riječkog Bienala mladih, posvećenu temi novog enformela, nije bilo moguće »udjenuti« ni jednog umjetnika. Slijedeća tema je jedva podnijela dvojicu umjetnika, a slično će vjerovatno biti i u narednim izložbama ovog tipa, iako je scena izuzetno aktivna i bogata protagonistima. Ovdje se uvijek, pa i sada suvislije može govoriti samo o elementima bilo kojeg poglavlja istorije umjetnosti. Dugo se situacija objašnjavala provincijalnom zatvorenosti, koja je, eto, osamdesetih, mislili smo, ustuknula.

Dakle, elemente geometrije, odnosno geometriziranog likovnog govora, moguće je dosljednije pratiti kod nekih umjetnika koji ne mogu konceptijski proći – Davora Ljubičića, Danice Dakić, Mirsada Jazića, Endija Paškovića i dr. Konceptijski princip »čistote« zadovoljili su samo Ademir Arapović i Emir Tulek, ali i pored opšteg kolegijalnog suglasja ne mogu da se otmem utisku prividnosti takvog shvatanja.

Ni Ademir Arapović i Emir Tulek nisu militantni geometričari. Prve radove Arapovića pamtim po njegovoj fascinaciji »siromašnim« materijalima i »nojekunstovskim« temama. Evoluiranje prema formalno reduciranom izrazu, (vjerovatno potaknuto predavanjima prof. Koste Bogdanovića koji koninuirano podstiče vizuelnu inteligenciju studenata sarajevske Akademije) poslije »šifrantskih« oblika u srebrno i zlatno bojeno stroporu, rezultiralo je serijom izuzetnih, bijelih radova koji su već označeni kao crteži u prostoru, posebno ambivalentnih usmjerenja, što su istovremeno funkcionirala racionalnim geometrijskim tokom i neočekivanim »nepravilnostima« koje se saopštavaju u zavisnosti od perceptivne tačke posmatrača.

Stalno slijedeći poriv kontradiktorne, a izgleda temeljne odlike njegove ličnosti – potrebe za organskim tokom neorganskih oblika, Arapović istovremeno formira radove na licu mjesta koji traju koliko i izložba. Sastoje se od već pripremljenih štapića kojima formira i izdvaja prostor, koji, iako omeđen isječak iz postojećeg, istovremeno djeluje i kao cjelina za sebe. Dalje je stvar različitih procjena, radi li se o obilježavanju »tajnih«

mjesta, stvaranju paradoksalnih tlocrta, ili jednostavnoj neutralizaciji zavisnosti od sadržaja, formi i materijala. Izgleda da je prije svega riječ o aktivnosti da se geometrija prevaziđe, možda i »dotuče« njenim vlastitim sredstvima, a trodimenzionalni prostor savlada dvodimenzionalnim crtežima.

Ne bih se iznenadila ni kada bi Emir Tulek ispoljio neočekivano »neprijateljstvo« purizmu koji karakterizira njegove posljednje slike, a koje je moguće vezati uz veliku tradiciju mon-drijanovske geometrizirane apstrakcije, što, s obzirom na tipičnu dekonstruktivnost ispoljavanu u prethodnim radovima, djeluje prevratnički. Međutim, kada se shvati relativnost pa i slučajnost kombinacija različito obojenih polja, toliko daleka od svojevremenih »matematiziranih« programa, ova promjena postaje logična. Za razliku od njegovih ranijih radova u kojima je jedna slika bila neprikosnoveno polje aktivnosti, sada i pojedinačno i zajedno postaju samo elementi slijedećih »neracionalnih« programa i neprogramiranih cjelina, koje se mijenjaju sa svakom postavkom.

Ta deracionalizacija geometrije se izgleda pojavljuje kao temeljni, zajednički element novih geometričara, koji ih najjasnije distancira u odnosu na modernističku tradiciju, a pojavljuje se kao logična posljedica s druge strane već postojeće derealizacije stvarnosti u figuraciji, koja je ponovo oživjela ideju o apsurdnosti insistiranja na bilo kakvoj predstavi objektivnosti u ovoj »derealiziranoj« stvarnosti.

Nermina Zildžo

GEOMETRIJSKE TENDENCIJE U SUVREMENOM HRVATSKOM SLIKARSTVU

Nimalo nije slučajno da je umjetnost »Nove geometrije« upravo u Hrvatskoj doživjela jugoslavensku premijeru, kao i da je u toj republici naišla na brojne poklonike prvenstveno kod mladih umjetnika, jer je Hrvatska umjetnost, posebno ona poslijeratna, posvećivala veliku pažnju jeziku geometrije. Od grupe »Exat 51«, preko »Novih tendencija«, »Minimalizma«, »Primarnog i analitičkog slikarstva«, pa sve do novogeometrijskih postupaka može se uspostaviti logičan analitički slijed slikarske misli vezane uz strogost, kontemplaciju, samozatajnost i istinsku privrženost rješavanju slikarskih problema. Geometrija je svojom polivalentnošću, koja se kreće od najjednostavnijeg znaka do metafizičke višeslojnosti čitanja, poslužila kao inspirativni i idejama nepresušni poligon generacijama hrvatskih umjetnika, koji su u umjetnosti pretpostavljali misaono gestualnom i meditativno ludičkom.

Grupa umjetnika okupljena u grupi »Exat 51« (Picelj, Srnc, Rašica, Kristl, Richter. . .) prva je počela razmišljati o problemima geometrije i neokonstruktivizma, te je nakon dugogodišnjeg diktata sorealizma otvorila mogućnost i drugačijim, pretežno apstraktnim umjetničkim razmišljanjima. Misao i jezik geometrijske apstrakcije prihvatile su i slijedeće generacije umjetnika, a ta se nit u hrvatskoj umjetnosti uz manje prekide i postojane svjedoke poput Knifera i Dobrovića, proteže do današnjih dana i mladih umjetnika koji su nakon velike slikarske obnove prve polovice dekadne, ponovo otkrili i u potpunosti usvojili jezik geometrije. Krajem sedamdesetih godina u doba primarnih i analitičkih postupaka, stasala je u Zagrebu nova generacija umjetnika koja će se uskoro potvrditi kao izuzetno nadarena i umjetnički definirana. Već u svojim prvim, još uglavnom studentskim radovima, ovi će umjetnici pokazati veliku zrelost i visoki stupanj obrazovanosti, kao i zavidnu slikarsku disciplinu što ih je usredotočilo već u njihovom početku na istinske slikarske probleme i istraživanja. Od radova primarnog i analitičkog karaktera, duha postkonceptualizma do Nove geometrije ova je generacija bila promotorom i glavnim nosiocem spomenutih umjetničkih mjena uspostavivši promjenu kao konstantu, ali je većina autora, unatoč stilskim promjenama, ostala vjerna svojim vlastitim zadanostima i istraživanjima. Milivoj Bijelić, Nina Ivančić, Goran Petercol, Edita Schubert i Damir Sokić to najbolje potvrđuju svojim radovima, a potpuno ravnopravno se ovoj generaciji pridružuje i nešto mladi Dušan Jurić. Oslanjajući se prvenstveno na vlastito iskustvo i ranije slikarske postupke, imajući pred očima boga-

GEOMETRIJSKE TENDENCIJE U SUVREMENOM HRVATSKOM KIPARSTVU

tu tradiciju geometrijskog slikarstva, a nakon iskustva Nove slike, ovi umjetnici posežu za vlastitom katarzom u vidu novo-geometrijskog izraza. Ova konstatacija ne odnosi se na Gorana Petercola, koji nikada nije bio slikarom nove slike, već od svojih početaka sustavno gradi svoj slikarski svijet visokog intelektualnog naboja i određenog umjetničkog asketizma. Većina tih autora na neki je način anticipirala određena geometrijska razmišljanja u svom radu i prije pojave Nove geometrije kao svjetski primarnog trenda sredine osamdesetih godina. Edita Schubert već u svojoj prvoj samostalnoj izložbi u galeriji »Vladimir Nazor« izlaže »kupole«, a u Galeriji Studentskog centra seriju slikanih vratiju, gdje se jasno naslućuje odanost geometrijskim formama za kojima poseže i Damir Sokić već u svojim prvim asamblazima, a geometrijska struktura biti će polazištem i njegovih velikih instalacija koje predstavljaju autorovu reakciju na Novu sliku. U svojim prvim radovima bliskim primarnom slikarstvu sklonost geometrijskom izrazu potvrđuju u Nina Ivančić, Milivoj Bijelić i Dušan Jurić, svaki na svoj specifičan način, dok će se Petercol približiti geometriji nešto kasnije, nakon brojnih eksperimentalnih istraživanja strukture i kompozicije slike. Sredinom osamdesetih godina, točnije 1984. Mladen Stilinović je u Galeriji Proširenih medija postavio izložbu »Prema ruskoj avangardi« koja je okupila niz sličnomišljenika koji su se u svom radu u bilo kojem kontekstu oslanjali na iskustva ruskog konstruktivizma. Naime, već negdje od 1980. godine u određenih mladih hrvatskih umjetnika raste interes za Kazimira Maljeviča i rusku avangardu, što je neprekidno eskaliralo u višestilskom ozračju umjetničke scene u hrvatskoj tokom osamdesetih godina. Nova geometrija nije tako stigla u Hrvatsku zbog toga što je bila trend u svijetu, već je na ovom terenu imala pripremljeno područje. Ipak, razvoju nove geometrije pridonijeli su i odlasci pripadnika ove generacije u inozemstvo. Nezadovoljni statusom kojeg Ješa Denegri definira »Drugom linijom«, na rubu materijalne egzistencije, bez ateljea i moralne podrške sredine odlaze značajni umjetnici u inozemstvo (Zvezdana Fio, Dušan Minovski, Vesna Popržan, Anja Ševčik, Marina Ercegović. . .), kao i Milivoj Bijelić, Nina Ivančić i Damir Sokić. Milivoj Bijelić već 1983. godine odlazi u Düsseldorf i nakon kratke avanture s neoekspressionizmom vraća se svojim ranijim istraživanjima strukture i boje uvodeći u svoje slikarstvo »homo rebusa« – čovjeka zagonetku, kojeg će postavljati u niz zahtjevnih slikarskih situacija, načinjući i dovršavajući nove umjetničke probleme. Taj homo rebus ustalio se u Bijelićevom slikarstvu kao osnovni znak i polazište korespondirajući s geometrijskim formama, simetričnom kompozicijom i istančanim koloritom, kao simbol nepresušne snage i nepredvidivosti čovjekova (umjetnikova) duha. Nina Ivančić i Damir Sokić u New Yorku nalaze potvrdu svojih razmišljanja, te svoje slikarstvo maksimalno racionaliziraju u potpunosti se prepunjavajući neo-geo izrazu. Autori koji su ostali na ovom terenu došli su do novogeometrijskog izraza poštujući prije svega vlastita slikarska istraživanja, a ne uvozni obrazac, te se slobodno može zaključiti da su ravnopravno sudjelovali i doprinijeli formiranju Nove geometrije kao svjetskog trenda, dokazavši ponovo da je upravo Zagreb neobično sklon geometrijskom izrazu.

Stvaralaštvo Edite Schubert, Milivoja Bijelića, Damira Sokića, Nine Ivančić, Gorana Petercola i Dušana Jurića povezuje racionalan i hladan odnos prema slici, bez ikakvog prisustva geste i subjektivnosti autorova rukopisa, a usklađen kolorit ili akromatska svojstva (Jurić) potenciraju zadanost i strogost rješavanja geometrijskog problema koji je sam sebi svrhom.

Mladen Lučić

Procesi ujednačavanja javljaju se u umjetnosti uvijek kao reakcija na prevlast istih unificiranih tendencija. U početku su bazirane na pojedinačnim, strogo personaliziranim postupcima kojima umjetnik pokušava prevladavajućoj normi suprotstaviti individualna, trendovskoj ekspanziji kontrirati slobodu stila. Ako je upitanju iskustvo vlastitog rada promjene su obično najradikalnije: da bi iskazao svijest o zasićenju, a time potvrdio i aktualnost svoga novoutemeljenog rada umjetnik će radikalnim negiranjem prethodne faze činom traganje za aktualnim kreativnim odgovorima.

Tendencije u razvoju umjetničkih pokreta u pravilu su jasne pa i predvidljive: poslije razdoblja kojega obilježavaju racionalni postupci i mentalni koncepti dolazi vrijeme sasvim suprotnih tendencija da bi opet jedan osjećajni i na iracionalnom momentu zasnovan stil zamjenila strižija i discipliniranija varijanta. Progresija razvoja u rakvoj se evolucijskoj logici očituje kao koncepcija neprekidnih inovacija formalno-oblikovnih i sadržajnih značajki. Epoha postmoderne prva ruši ovaj kontinuirani luk tako da se umjesto novostilskog imperativa kao baza koriste redefinirani izrazi pojedinih, već historiziranih pojava. U tome kontekstu nije teško odrediti globalnu poziciju novogeometrijskih tendencija u općoj slici umjetnosti s kraja devetog desetljeća. Pojave o kojima govori i ova izložba nisu više nove, traju već nekoliko godina, a ovdje su signirane zato da bi se jedan proces, brže nego ikada konsekrirao.

Bez obzira da li su oni reakcija na zasićenost, bujnost i ekspresivnost ili se formiraju kao »nužnost« socio-kulturnog trenutka jedno im je zajedničko: svojim jednostavnim, primarnim geometrijskim oblicima, neutralnim rukopisom i discipliniranim postupkom lišenim egzaltacije ovi se radovi čine kao direktna prepreka rukopisnim egzaltacijama i osjećajnim emfazama prethodnog razdoblja u umjetnosti. Dakako, kao tipičan fenomen postmoderne nova geometrija aktualizira volju za primarnim oblicima, ali joj nije cilj inoviranje stila, dapače, poigravanje formama i korištenje historijskih iskustava često jasno naglašava ili kroz formu djela direktno poantira. To pak ne može kvalificirati djela aktualne geometrije i izvedbeni principi utemeljeni su u preciznim autorskim stavovima i imaju svoje naglašene interne karakteristike.

Iskustvo dvojice skulptora, Branka Lepena i Darivoja Čada, specifične je prirode i ne uklapa se potpuno u opće tokove obnove geometrije u nas. To samo svjedoči da su povodi za geometriju različiti, a rezultati određeni kao individualni doseg neovisan o kolektivnim normama i nagnućima.

Darivoj Čada u većoj mjeri, a Lepen tek manjim dijelom prošli su iskustva koja su bazirana na konceptu i na mentalnom karakteru umjetničkog rada. U njihovim današnjim radovima ta je dimenzija, osobito u Lepena, gotovo sasvim izostala, a relacije su uspostavljene prema historijskom iskustvu ruskog konstruktivizma i prema utjecaju američkog minimalizma. Dakako, njihovi radovi ponajviše duguju izmjenjenom duhu koja prije svega traži novu prirodu skulpture, njezinu drugačiju plastičku osjetljivost i parafrazirajući karakter. Čadini radovi u tom smislu imaju posebno složenu prirodu i može ih se čitati tek u relaciji prema iskustvima suvremene skulpture i prema autorskoj koncepciji koju on konzekventno razvija već desetak godina. Stvaranje prostorne konstrukcije sa proračunatom napetošću lučnih dijelova, materijal industrijskog okoliša, minimalizirana forma koja je i plastičko-prostorni i znakovni model u prostoru definiraju ovu skulpturu kao domašaj umjetnika svjesnog konteksta nove plastičke osjetljivosti, ali i značenja minimalističke forme i traga jasne konceptualističke prošlosti. U tom smislu ovi su objekti podjednako i osjetilne i mentalne prostorne strukture, objekti koji nužno računaju na okolni prostor i na zidnu plohu na koju su naslonjene te na odnos veličina u tome prostoru, ali i na svojevrsnu ekspresiju industrijskog materijala.

Branko Lepen se, nakon nekoliko serija u kome su se izmjenjivale slobodne prostorne konstrukcije od željeznih šipki s jakom asocijativnom dimenzijom i izrazitih geometrijskih oblika, u novijim skulpturama orijentirao na pune plohe koje for-

miraju oblike horizontalno ili vertikalno postavljenih kvadara. U pravilnim, gotovo simetričnim odnosima dijelova, u čvrstoj, ritmičkoj konstrukciji i u spojevima jednostavnih geometrijskih ploha jasna je težnja da se definira tijelo u prostoru lišeno bilo kakvih metaforičkih značenja ili ekspresivnih određenja. Te prošupljene »kutije« sačinjene su od metalnih limova različite širine perforacije, dubina otvora ili preplitanje šupljine i konstrukcije. Takav odnos među pločama te između ploha i šupljina, oštri i ravni rubovi kao i različita proporcionalizacija čini od Lepenovih radova dinamičke prostorne objekte geometrijskog karaktera. Njegov se geometrizam, međutim, ne definira kao tipična novogeometrijska izvedenica nego prije kao lucidna inženjerska konstrukcija jasnih i proračunatih odnosa i dimenzija.

Dakle, kiparska praksa ove dvojice umjetnika dijelom pripada recentnom geometrijskom iskustvu, ali ga i svijesno nadilazi svjedočeći time kako je i pojam geometrije u osamdesetim mnogo širi i složeniji nego što se to u prvi mah čini.

Marijan Špoljar

ГЕОМЕТРИЈА МЕЃУ ОСТАНАТОТО

Именувањето, гледано како еден од критичко/теориски инструменти за сублимно појмовно одредување на разните уметнички изрази во рамките на модерната, во изминатата деценија беше наполно непотребно. Проживувајќи ја во еден турбулентен од, под закрила на сеопфатната постмодерна, сопствената подалечна или поблиска историја, уметноста на деветтото десетлетие не остави негибнат нити еден поважен идеен исказ или формален израз, безмалку претворајќи се во своевиден самообјаснувачки нео-изем. Но иако можеби со помошта на овој префикс е доволно веднаш да се одредат основните карактеристики на појавите пред кои се монтира, тој сепак не дава и готови формули при нивното интерпретирање. Ако, меѓу другото, во т. н. »примери на новиот енформел и апстрактен експресионизам« – како што беше поднасловена инаку спретно насловената изложба »Контролирана геста« одржана пред две години и од истата организацијска провениенција како и денешнава изложба – индивидуалноста се изразува во изборот на к-одот или во комбинацијата на повеќе ородни к-одови, и ако оттаму, односот кон стварноста е исклучиво посреден, тогаш е барем делумно очигледно дека се работи за појави кои со нивните претходници имаат толку заедничко што на сличен начин доаѓаат до различни резултати.

Пред проблемот на именување на нешто кое всушност не е тоа истото, нè поставува и изложбата која делумно од тие причини, а делумно и поради различните приоди сврзани за традицијата во рамките на југословенската уметност, доби ваков неутрален и неодреден наслов како што е »Геометрија«. Во него е содржана намерата да се издвојат оние појави во поновата уметност кои според своите општи обележја коренот го имаат во природниот антипод на експресивните апстрактни изрази во уметноста на XX век, т. е. во онаа линија на модерната која на трагата на беспредметното и автономноста на уметничкото дело се користи со формалната лексика на геометријата. Од Сезан и од кубизмот до неопластицизмот и супрематизмот, и од конструктивизмот до минимализмот, геометриските облици, офатени како квинтесенција на апстрактниот ум и на космичкиот поредок, се носители на големиот проект на надминување на општествените и индивидуалните противречности и на идејата за универзалниот ред.

За денешниот уметник, меѓутоа, геометријата повеќе не е принципиелен идеал, туку напротив, во својата первертирана идеолошка равнијата, таа је изразува скепсата кон технолошки и економски сè поопресивната општествена стварност. Или, влегувајќи со битно поинакво чувство и мисла во пристапот на проблемите на форма-

та, уметникот во процесот на создавањето наместо кон модернистичката редуктивна димензионалност или таволошка аналитичност на јазикот – како во доцниот или висок модернизам – тежнее кон една нагласена материјалност; наместо кон бестелесност во субјективизирана објектност, која делото ќе го потврди како присутност, како самосвоен ентитет во просторот. Делото кое му припаѓа исто толку на светот на предметите колку и на претставата и говорот за него, новеќе комуницира како своевиден повеќеозначен фетиш, отколку како отворен естетско-идеолошки дискурс.

Некои од ваквите обележја на конвертираната геометрија, може да се забележат и во делата на двајцата македонски автори – Јован Шумковски и Станко Павлески. Немајќи во традицијата на сопствената средина речиси никакви подиректни упоришта со овој правец, нивното дејствување, како и на уште неколкумината генерациски блиски, но по интенциите различни автори, се чини значајно поради пробивот во автономноста на апстрактниот говор на формата.

Делото на Јован Шумковски, така, по своите внатрешни одлики е во врска со некои од теориските постулати на геометриската традиција. Тоа, поточно, го допира проблемот на функцијата вна во и на во сликата, и нејзиното значење во определен контекст. »Формата ја следи функцијата« велат Мис ван дер Роје и движењето на неопластицизмот. За учењето на Баухаус, иднината на новото доба треба да почива врз цврста верба во телеолошките принципи на функционалноста. Интернационалниот стил ги прифаќа ваквите идеи, но не прокламира верба во нив, туку масовно и во масите ги реализира. Сите заедно имаат за цел интеграција на уметностите. Линијата и плохата се во темелите на нивното иконоборство.

Објектите на Јован Шумковски се на онаа линија на уметноста денес која десакрализирајќи ги овие естетски идеали не нуди иконоклазма, туку се обидува да создаде нова сликовност. Неговиот и нивниот идеал е интеграција на сетилата. Линијата и плохата во неговите разиграни конструкции се »направени«, тие се сега цврсти граби. Под коси агли засечените »слики«, кои се во основата на неговите објекти, благо алудираат на препознатливата модернистичка иконографија. Но, наместо плошност, нивната густо набиена текстура од рамномерно распространени боја и песок, создава илузија на масивна материјална структура. Разните аглести облици на тешките да ски и трупци и заоблените контури на деловите од фурниран мебел, инкорпориран заедно во сликата, ја превземаат улогата на линијата, ја поврзуваат целата композиција. Но што е уште поважно, од умртвената слика ја превземаат и нејзината претпоставена пиктуралност; фактурата на дрвото, фурнирот со своите фино извиени линии, прераснуваат во сликовна површина, а да не ја изгубат ни својата оригинална функција на граѓа. Ефектот на оваа игра на заменети улоги е збунувачки. Меѓутоа, се чини како делото во себе да го затвора прашањето на функционалноста. Развивајќи една кружна меѓузависност на деловите во објектот на ниво на нивното формално-естетско значење, во него истовремено пронично се одгласува и прашањето за начинот на кој е составена обаа градба. Благата пародија на функционалноста која би можела да се отчита, дозволува делото да се гледа и како некој квази-функционален дизајн за мебел, како некаква невозможна артистичка мануфактура.

Импликациите на вака конструираното дело, не би биле во носталгијата за предметот. Со излегувањето на сликата во просторот, со ширењето во различни правци, таа како и скулптурата, бара набљудувач кој пред неа нема статичка позиција, туку ја доживува со своето тело во движење и со својот поглед кој ја чувствува нејзината материјалност и ги открива нејзините променливи форми. децентрализирана и опросторена, таа је напушта претставноста, а сликовноста ја пренесува преку так-

тилноста. Сликата не говори за другото, говори за сама-та себе и притоа се обраќа како субјект кој очекува друг активен субјект.

Исчезнатите конструктивистички контра-релјефи на Татлин се уште една од можните историски паралели со делото на Шумковски. Идејата на Татлин е од инду-стриските материјали да создаде икони на новата епоха. За делата на Шумковски веројатно најпогодниот термин би бил релјефот. Тие во себе, исто така, носат и една прикриена иконичност. Но дилемата дали утопијата на напредокот на цивилизацијата е трансформирана во утопијата на потпоаната индивидуа, остранива отворено прашање.

За разлика од настојувањето на Јован Шумовски слика-та да ја дезилузира и да и ја отвори сферата на так-тилното, во скулптурата на Станко Павлески тој про-блем е даден веќе по дефиницијата на медиумот. Но су-дејќи по природата на неговите полурудиментарни ме-тални скулптури, се чини дека за Павлески проблемот на тактилното не е во преден план. Поправо, наметну-вајќи свесно еден дистанциран, визуелен однос, тој како и Шумковски очекува динамична перцепција на делото. Причината за ова кај Павлески се наоѓа во просторот. Проблемот на делото, имено, за него се разрешува по различните релации меѓу објектот како посебен ентитет и набљудувачот или субјектот како друг ентитет.

Постапувањето врз вакви основи за Павлески значи строго концептирање на формата заради нејзино вклопу-вање во однапред одредената содржина на скулптура-та. Ова ја објаснува и крајно хетерогената инвентура на геометриските облици, кои и ако на моменти и потсету-ваат на концептот на минимализмот, со него сепак имаат малку заедничко, зашто нивната цел не е да кажат дека тоа што го гледаме е единствено и само тоа истото во неговиот апсолут, туку концентрирано да ја из-рази својата содржина, односно да не насочи кон про-сторното движење. Така, чувствувањето на физичката енергија во просторот меѓу два тела («Архитектони сен-заци», 1988) се открива во неговото блокирање, пре-кршување или обвиткување. Динамиката, пак, на движењето во просторот («динами-самоносечки стати-чки минимум», 1989) ја постигнува со изместената грави-тација, косите проекции или спојувањето на дијаметрал-но спротивни геометриски облици.

Во најновиот тематски циклус, Павлески се обидува да продере до едно многу покомплексно подрачје. Како и по-рано, тој во насловите дава речиси упатство за читање на содржината на делата: «Архитектони-психофоби-чни», како што се наречени, се однесуваат на просторот и неговата ментална рефлексивност. За да го претвори триумфот на симетријата, односно хармонијата во клау-строфобија, Павлески посегнува по два историски сосе-ма блиски симболи: архитектониката на двата масивни столба, на врвот поврзани со полукружна арка и поста-вени на исто толку масивен кубус/постамент кој завлегу-ва меѓу столбовите, прилично јасно упатува истовремено и на класицизмот и на справата на револуцијата – гилјотината («Архитектони-психофобични IV»). Од друга страна, равномерниот и тежок вертикален ритам на ска-лилата кои во нивната апсурдност водат кон сидот, или кон никаде, всушност во ист таков ритам се слушаат токму кон нас самите, освојувајќи го внатрешниот про-стор на нашата перцепција. Бидејќи, и клаустрофобич-носта и апсурдноста на просторот се остваруваат во сложените односи кои ги воспоставуваме со светот. От-тука, повторно се доаѓаме до дистанцираната перцепци-ја, која тактилното не го остарува само во допирот, од-носно во желбата за поседување, туку во оние невидли-ви врски што ги поврзуваат стварите.

Браќајќи се на почетната дилема околу именувањето на нешто што по површината го препознаваме како геом-етриско, во длабинскиот пресек се покажува дека денес, освен ослободувањето на јазикот од неговата кодифи-цирана рамка, тоа нема речиси ништо во себе што како такво би помогнало во сфаќањето на времето во кое постоиме. Но токму таа ослободувачка «формална има-гинација» (Е. Х. Гомбрих), која геометрискиот облик то втурнува меѓу останатите можности на изразување, го тера Томаж Брејц, говорејќи за новото кипарство, да из-викне: «Инвенција на видливите форми кои на кипарст-вото ќе му ја вратат хаптичноста – таквиот налог се чини како порака од некоја парадоксална утопија, а таквите нацрти во оваа цивилизација се најосмислени. Никој по-веќе не размислува за тоа што е можно, сега треба да се посегне понатаму». Разоткривајќи ги, меѓутоа, и мех-анизмите кои владеат во светот денес, треба можеби да се прифати и скепсата на Доналд Каспит дека материја-лизирајќи се уметноста создава «нео-објекти» за «нео-живот», штогоде значело тоа.

Зоран Петровски

GEOMETRIJA U SLOVENSKOM MLADOM KIPARSTVU

Pojava nove geometrije («neo-geo») in sorodnih umetnostnih idiomov v slovenski umetnosti tako reč ni. Tudi tisti avtorji, ki so tu uvrščeni pod sicer širšo oznako «geometrije», se najbrž ne bi strinjali z opredelitvijo, da ustvarjajo geometrijsko umetnost. Po drugi strani pa igrajo elementarne geometrijske forme v delih mlajših slovenskih umetnikov, zlasti kiparjev, ne-

Pojava nove geometrije («neo-geo») in sorodnih umetnostnih idiomov v slovenski umetnosti tako reč ni. Tudi tisti avtorji, ki so tu uvrščeni pod sicer širšo oznako «geometrije», se najbrž ne bi strinjali z opredelitvijo, da ustvarjajo geometrijsko umetnost. Po drugi strani pa igrajo elementarne geometrijske forme v delih mlajših slovenskih umetnikov, zlasti kiparjev, nedvomno važno vlogo, celo tako vidno, da lahko upravičijo uvrstitev njihovih del na pričujočo razstavo. Tega nikakor ne moremo razlagati zgolj z odmevi *Zeitgeista*, torej s tem, da naj bi bila geometrijska umetnost tako rekoč v zraku. Nasprotno, aspekt «primarne» geometrijske forme je v delih teh avtorjev funkcionalno vključen v celotni koncept dela, opravlja torej neko precizno določeno funkcijo. Nekaj je očitno že takoj: ti avtorji ne verjamejo več, da je mogoče vzpostavljati samozadostne objekte kot metafore redukcije realnosti na njene primarne, ireduktibilne temelje, na nekakšne ontološke atome. V tem smislu ne ponavljajo minimalističnega stališča, po katerem je umetniško delo kot objekt oziroma njegova «primarna strukturiranost», *Gestalt*, v bistvu Realiteta sama kot paradigma za realnost človeka in sveta; na to stališče je mdr. opozoril Andre, ko je leta 1978 zapisal, da ga v delu zanima »the sense of one's own being in the world confirmed by the existence of things and others in the world«. »Obstoj« stvari je v minimalističnem delu ekvivalenten njeni objektni samozadostnosti in ireduktibilnosti. Vsi trije tu zastopani avtorji pa ob vseh medsebojnih razlikah ne izvajajo iz geometrije neposredne izkušnje dela tudi predpostavke o neprotislovnem, samozadostnem objektnem obstoju teh del. Če ne zanikajo izkušnje, ki se odpira v neposrednem soočenju z delom, pa je apodiktičnost, evidentnost te izkušnje »neutemeljena«, v nekom smislu »lebdí«, saj je ne moremo zasidrati v samostojno bivajočem »objektu« kot njenem »temelju«.

Zato je geometrizem, ki v delih visokomodernistične likovne kritike (če ne tudi v modernističnih delih) nastopa v vlogi neprotislovne in skozinskoz spoznate «primarne strukture», pojmovan pri Rene Rusjan, Jožetu Baršiju in Romanu Makšetu popolnoma drugače -je pervertiran, razklenjen z nepresegljivimi vrzelmi; ne implicira le ekvivalentnosti dveh drugih si telesnosti v prostoru, pač pa razkriva transcendentalno veljav-

nost gledalčeve telesnosti, ki kot apriorna »postavljenost-v« implicira tudi transcendentalno ne-celost sveta kot sveta za nas, s tem pa neizbežnost delnosti, pristranosti, predsodka. Objekt je zato ne le v svojem hipotetičnem homogenem »pozitivnem« obstoju, pač pa tudi v svoji celosti in omejenosti glede na drugo bivajoče mogoče le še kot kantovska »stvar na sebi«, skratka zgolj kot ideja. Le-ta sicer sama sploh omogoča možnost izkušnje, a je obsojena na to, da jo bo ta izkušnja neprestano spodbijala in rušila.

Iz različnih razlogov nastaja vtis, da je »mlado slovensko kiparstvo« pojav, ki je zelo homogen in enoten. Toda čeprav je spremenjeni status objekta, kot sem ga poskušal zgoraj označiti, implicitno ali eksplicitno prisoten v delih večine slovenskih kiparjev mlade generacije (toda ne samo kiparjev in tudi ne vseh kiparjev), moramo ob nekoliko natančnejšem razmisleku priznati, da pojem »mlado slovensko kiparstvo« skriva zelo različne, tudi zelo osebne kiparske idiome. Mislim, da to potrjujejo tudi dela treh avtorjev, ki sem jih izbral pričujočo razstavo; in če se vsak od njih nekako bliža geometrijskim formam, potem so poti, po katerih so posamezni avtorji prišli do teh form, ter njihova funkcija bistveno različni. Tako je recimo mogoče, da pri *Baršiju* geometrijske forme niso izhodišče, pač pa rezultat asketsko doslednega postopka redukcije. Skorajda se zdi, kot da se hoče avtor vrniti k izvorni ločevalni gesti, ki vzpostavlja prve razlike in artikulira osnovne pomenske pare, s tem pa tudi bit kot individuacijo. To gesto ponavlja skozi objekt, ki da spregovoriti nebu in zemlji in ki postavi sebe (ekvivalentno pa tudi gledalca) v svet, ki se je tako razprl. A postavitve objektov v prostoru (»kiparska instalacija«) morajo hkrati s to sublimno držo (ki je v tem smislu drugi mlajši slovenski umetniki ne poznajo) izrekati še nekaj: izvedenost izvora, vpisanost pomenskega pluralizma v prvo pomensko razliko. Barši pričuje, kako se lahko sublimna drža uresničuje le še z izgubljenostjo lastnega temelja, lastne substance.

Od treh tu predstavljenih avtorjev je *Roman Makše* s svojim delom najbližje opredelitvam, ki naj bi sicer veljale za vse »mlado slovensko kiparsko«, namreč razmisleku o značaju telesa in prostora in o statusu gledalca. V razliki med sprednjo in zadnjo stranjo telesa se razkriva njegova apriorna ne-celost; celota (in s tem »obstoje«) predmeta je mogoče le kot nekakšen integral, kot neskončno ponavljanje neskončne sekvence časovno-prostorskih parcialnosti. To pa ne velja le za odnos, v katerem gledalec »obkoljuje«, torej osvaja in hkrati izgublja predmet, pač pa ekvivalentno tudi za odnos, v katerem prostor »obkoljuje« gledalca. Geometrijske forme, »dobri *Gestalti*«, ki morajo v recepciji izkazati svojo nepresegljivo nezaključenost in razcepljenost, so tako v funkciji prostorske scenografije, ki naj »vpelje« gledalca v razsežnosti prostora, in tako rekoč dekonstruirajo neizbežne predpostavke, ki mu vzpostavljajo svet kot (njegovo lastno) okolje. Toda če je to koncept, ki tvori (podobno kot pri Marjetici Potrč ali Dušanu Zidarju) temeljni horizont, znotraj katerega nastopa v Makšetovem delu kiparski objekt kot tak, je mogoče vendarle reči, da je to, kar njegovo delo konec koncev »legitimizira«, njegova osebna senzibilnost za materiale in njihove stike, njegova (avto) poetika kombinacije. *Rene Rusjan* uveljavlja nekoliko drugačno paradigmo, znotraj katere se pogosto vrača h geometrijskih formam, vendar jih vedno na zelo osebno način transformira in preoblikuje. Tako je sicer mogoče v njenih delih včasih videti jasne reference na minimalistične geometrijske in matematično-kombinatorne postopke, toda te postopke obravnava s pridihom ironije, še bolj važno pa je, da jih vedno »deformira«, s čimer ruši ortogonalni koordinatni red prostora oziroma linearno-perspektivne predpostavke percepcije in vzpostavlja mnogo bolj »organska« medsebojna razmerja uporabljenih elementov. V skladu s tem je značilno, da vedno vpeljuje v svoje delo kamen; ta ima s svojo »nepravilno« strukturo funkcijo »organskega« pola v njenem delu. (Pripisati kamnu z njegovo kristalinsko zgradbo organski značaj nikakor ni samovoljno ali neustrezno; dovolj je, če pomislimo na stare metalurške mite, po katerih kamenina »raste« v zemlji kot v maternici.) Ko v njenem delu železna plošča naleti na kamen ali pa je ta podrejen abstraktnemu modelu permutacije

in variacije, se s tem ne odpirajo le neposredno čutni učinki stika dveh heterogenih predmetnosti, pač pa nastajajo koordinatne novega, zelo osebnega prostora ki se vzpostavlja skozi prežemanje različnih, tudi nasprotnih si načel in prostorskih sistemov. Ta prostor pa je hkrati v svojem bistvenom vidiku (dejaven, dinamičen) prostor estetskega: uziranja, kombinacije, preoblikovanja.

Igor Zabel

NEKI PRIMERI GEOMETRIJSKIH TENDENCIJA SRPSKE SAVREMENE UMETNOSTI

Sledeći promene opštih, i posebno – umetničkih ideja svoje epohe, treća generacija srpskih slikara neminovno je došla do veoma sličnih zaključaka o značenju umetničke forme. Tragajući za temeljima nove »slikarske realnosti« ovi autori su se dakako obraćali istim onim uzorima evropske duhovnosti koji su im otvorili putove priželjkivane orijentacije. Otuda je u našem slikarstvu dvadestih godina moguće razlučiti određene krugove umetnika, okupljenih oko ideja Sezana, kubista i apstraktnih umetnika, onih koji su makar i površno anticipirali opštu likovnu formulu gradeći je na specifičnim propozicijama geometrijske percepcije sveta. Prema dosadašnjoj stilskoj periodizaciji i klasifikaciji moguće je pratiti tri oblikovne strategije u odnosu na građenje slikarske forme. To bi bile: modulacija forme, analiza forme i sinteza forme.

Posle Prvog svetskog rata mnogi srpski slikari pošli su od Sezanovih principa građenja oblika čiji su temelji lopta, valjak i kupa. Dosadašnji metod modelovanja forme prema uzoru klasične umetnosti, zamenjen je tonskim modulovanjem (termin koji je uveo Branko Popović), a poslužio je u opisivanju načina konstruisanja novog oblika. Među sledbenicima Sezanovih načela bili su tada najznačajniji srpski umetnici koji su upravo i markirali sopstvenu umetničku epohu: Branko Popović, Jovan Bijelić, Petar Dobrović, Milo Milunović. U narednoj fazi, analizi forme, slikari su zamenili sezanovski način kubiističkim, ili bolje reći, lotovskim, s obzirom da u ovom krugu ponajpre pripadaju naši pariski đaci školovani u ateljeu Andre Lota: Sava Šumanović, Momčilo Stevanović, Milan Konjović, a čvrsto su se držali strukture spoljašnje ili unutrašnje geometrije slikarskog objekta. I najzad, umetnici koji su težili sintizovanju slikarske forme na Sezanovim poukama, a krećući se paradoksalno inverznim putem »od oblice do boce« razdvojili su se u dve totalno oprečne slikarske škole. Jedni su (poput Ivana Radovića, Jovana Bijelića i Mihaila Petrova) dospeli do predvorja apstraktnog slikarstva, dok su drugi (na primer, Vasa Pomorišac, Milo Milunović, Mladen Josić) stigli do neoklasicizma, ili klasičnog realizma kako je u dva teorijska pristupa imenovan ovaj problem.

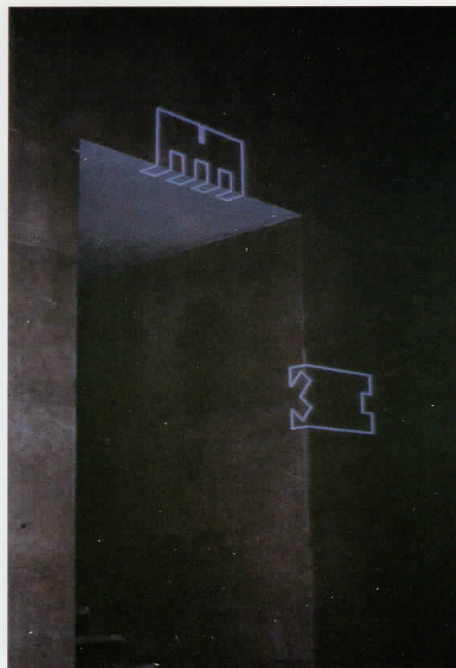
Jedna od karika koja je dala novi život geometrijske umetnosti kod Srba posle II svetskog rata je upravo slikarska škola Mladena Josića koja je radila za vreme rata i koju su pohađali gotovo svi umetnici što su učestvovali na tom krilu domaće savremenosti. Kao i prethodna generacija, i sada su se umetnici podelili na tri problemske ravni: jednu su činili radikalni slikari geometrijske apstrakcije (Bogoljub Jovančić, Boško Petrović), zatim, tu su umetnici koji se nikada ni konačno nisu odrekli prirodnog predloška, mada su svoju slikarsku formu definisali na principima geometrijskih oblika (Decembarska grupa, i još nekoliko autora), i najzad umetnici tzv. »asocijativnog slikarstva« koji registruju samo blage odbleske geometrijske što je primetno u načinu »konstruisanja« forme (Petar Omičkus, Mladen Srbinović). Tek je nekoliko slika iz sredine pedesetih godina ostalo kao svedočanstvo čiste geometrijske apstrakcije i to svakako da nije dovoljno za definisanje karakteristika »duha geometrizma«. Glavni događaji odigrali su se na srednjoj liniji: postojanje Decembarske grupe 1955–1960. u srpskom slikarstvu označilo je nekoliko bitnih osobina njenog tadašnjeg statusa. Suština problema leži u tome da se morala pronaći odgovarajuća slikarska forma kao odgovor na nasilnu estetiku socijalističkog realizma.

Sa konstruisanjem nove forme, s pravom su mislili ovi protagonisti obnove, mora se konstituisati novi pogled na svet, na onaj promenjeni svet koji treba da redefiniše čak i tvrde ideološke stege posleratnog jugoslovenskog komunizma. Članovi Decembarske grupe (da ovde pomenemo samo neke: Miodrag B. Protić, Stojan Čelić, Mladen Srbinović, Aleksandar Tomašević, Lazar Vozarević) brzo su shvatili ovo novo mesto savremene umetnosti u društvu reformatorskih opredeljenja, te je logična posledica da danas pri oceni njihovih dometa govorimo kao o autentičnim slikarima te epohe. Zapravo se može reći da je sa ovom grupom umetnika prvi put uopšte u srpskoj novijoj umetničkoj povesti došlo do bitnog saglasja politike i kulture u preobražaju u pravcu novog društva kao civilizacijskog projekta promenjenih značajki.

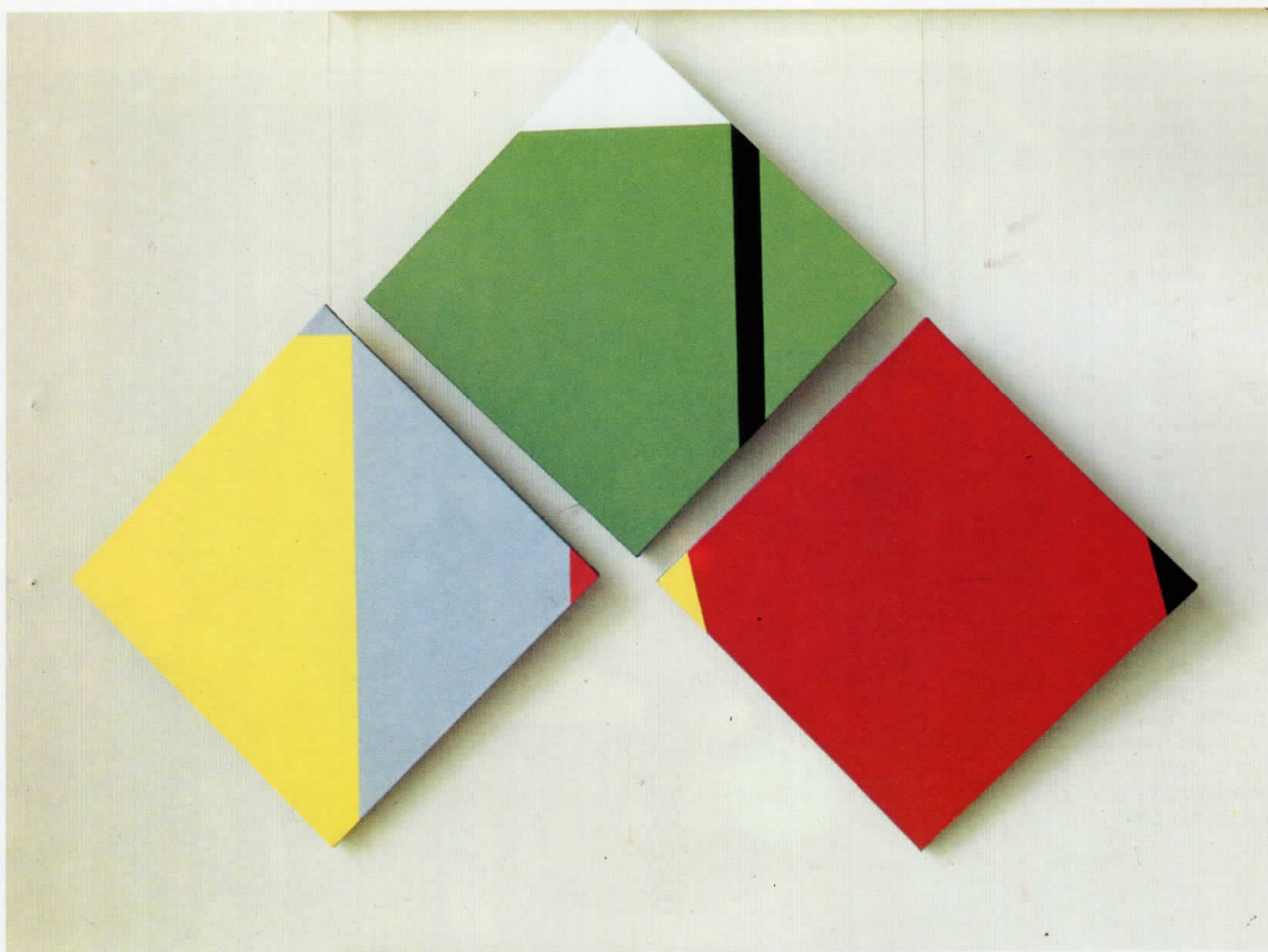
Sa pojavom umetnosti osamdesetih godina stvari stoje drugačije što na jedan implicitan način govori i o neuspehu projekta opštih društvenih i umetničkih reformi iz perioda šeste decenije. Sastav učesnika ove izložbe, koji su nesumljivo glavni nosioci neo-geometrijskog promišljanja i prakse u recentnoj umetnosti srpske kulture, stvara disperzivnu sliku krajnje izolovanih, ničemu dodirnutih postika maksimalno naglašenih autorskih individualnosti. Polazišta ovih umetnika izuzetno su disparatna. Umetnički tandem **Ratomir Kulić / Vladimir Mattioni** definisao je svoje delatno iskustvo kao Verbumprogram, a duhovno i samantičko polazište im je u konceptualnoj umetnosti prethodnog razdoblja. Primeri njihove dosadašnje umetnosti potpuno su u domenu neogeometrije osamdesetih i više su produkt prenapregnute kontemplativne i artifičijelne volje autora nego artefaktno dokazi ili ostaci takve aktivnosti. Formalna analiza ovih radova, pogotovo najnovijih, ipak bi otkrila i motive za materijalnom kreacijom, za jednom gotovo tautološkom plastičnošću. Objekti **Fede Klinkovca** takođe su proizvod postmodernističke težnje za drugom kreacijom, za smislom neo-izama kao nepoznatim mentalnim prostorima koji su veoma šifrovani i zaklonjeni nizom strategija čiji je cilj da percepciju i saznanje odvedu u suprotnom smeru od uobičajenog. Ovaj apsurdni otklon nove umetnosti temelji se na poznatom repertoaru nedovoljnih kritičkih prosudbi o prirodi moderne umetnosti koju su aktuelni umetnici uvek iznova nastojali da izbegnu, da joj postave zamke značenja i u bespuće gurnu misao prosuditelja. Smiljana Kudić, Zoran Grebenarović i Srđan Apostolović na različite načine najbliže stoje uobičajenoj predstavi o predmetu moderne umetnosti, ali sa manjeviše opažljivim ironičnim »skokom u stranu«. Slike, objekti i instalacije **Smiljane Kudić** poput poznate inverzije od »oblice do boce«, kreću se od minimalnih likovnih struktura prema punijem plastičnom zvuku; nulta tačka slikarstva do koje je dospela umetnost šezdesetih godina čvrsto se vezujući za nalitičnost sve do primarnih struktura, ovde je tek, poput uobičajenih »akademskih« kreativnih modela, vid polazišta otkuda se postiže vlastiti svet formi, znakova i simbola. Oblikovani paneli **Zorana Grebenarovića** naslonjeni su na intencije slikarstva »tvrdih ivica«, ali ne na način njihove potvrde, već na način upita nad njihovim temeljnim ontološkim i aksiološkim horizontima, a posebno u umetničkom i geografskom području sasvim drugačije duhovnosti. Refleksi formiranja iracionalnih slikarskih prostora srednjevekovnog pravoslavnog ikonopisa ovde se mogu identifikovati kao postojana težnja kreativne volje ovog autora. **Srđan Apostolović** pripada najmlađoj generaciji jugoslovenskih stvaralaca koji nastoje da problematizuju vrednosti svoga rada na dva načina: najpre, njegovi oblici duguju opštim strujanjima geometrizma, ali su oni autohtoni i lapidarni, svedenih plastičkih osobina, upravo na čvorištima višestrukih prepleta bezpredmetnosti u u umetnosti, a potom, i (pre) ispitivanju tradicionalnih vrednosti materijala (drvo, metali) kojima manipuliše sa jednom naglašenom opuštenošću koja treba da poništi ozbiljnost i istorijsku verifikovanost tih prastarih materijala na kojima počiva čitava poznata istorija umetnosti.

U jezgri moderne umetnosti koje se formiralo na prelazu prošlog u ovaj vek, smestila se i misao o projektu., o jednoj utopijskoj viziji koja je okupila veoma različite, najbolje umetnike koji su svojim delima odredili tok razvoja matičnih likovnih poetika XX veka. Garancija umetnika osamdesetih godina svesna je njenih uspeha i poraza, i sa takvim iskustvom, realnije i svrsishodnije definiše sopstvenu poziciju koja manje duguje opštem konceptu, a više je koncentrisana na autonomnost individualnih kreativnih jezika. Osvešćenost, ili dezideologizacija prisutni su danas kao supstitucija enormne energije avangardi koje su vremenom bile ispražnjene i potrošene. Očigledno je da se više ne može crpiti snaga iz kolektivnog ambijenta već iz izolovanih resursa autonomizovanih pojedinaca. Kraj je duha i smisla modernizma u umetnosti ovoga veka koji je sasvim na izmaku.

Jovan Despotović



1. Ademir Arapović: Bez naziva, 1988.

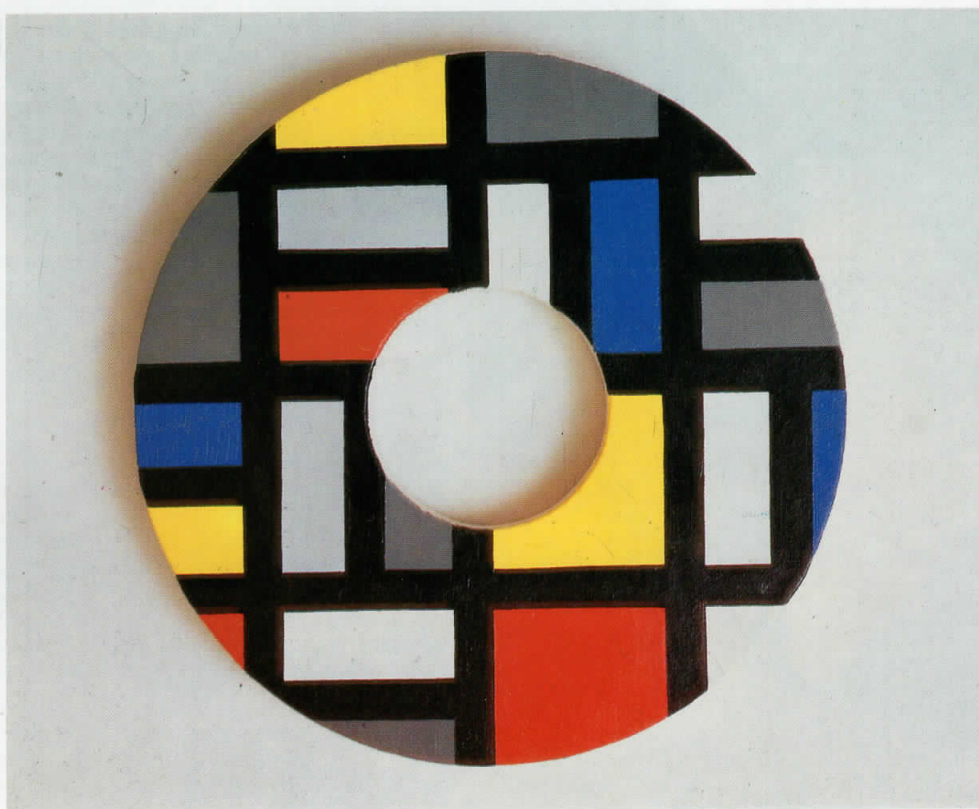


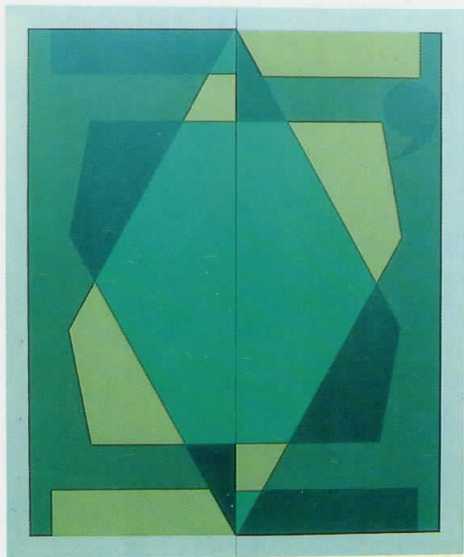
2. Emir Tulek: Stilske vježbe, 1989.



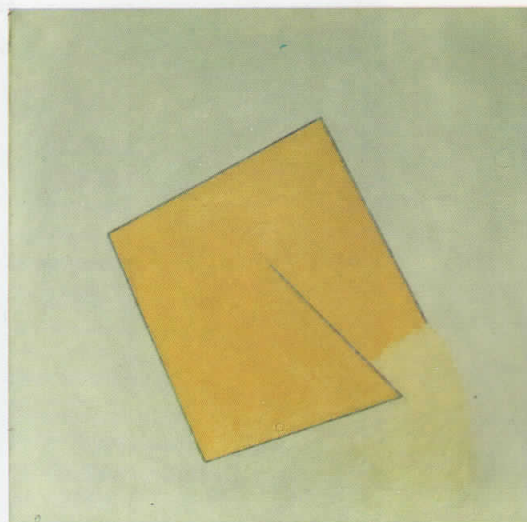
7. *Nina Ivančić*: Bez naziva, 1989.

16. *Damir Sokić*: Bez naziva, 1989.





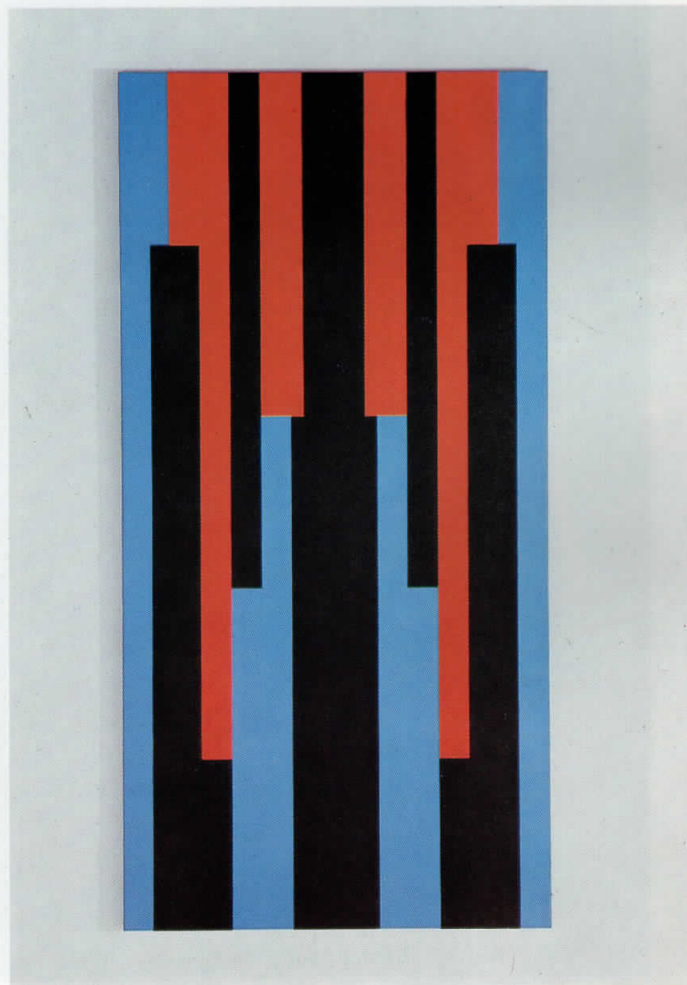
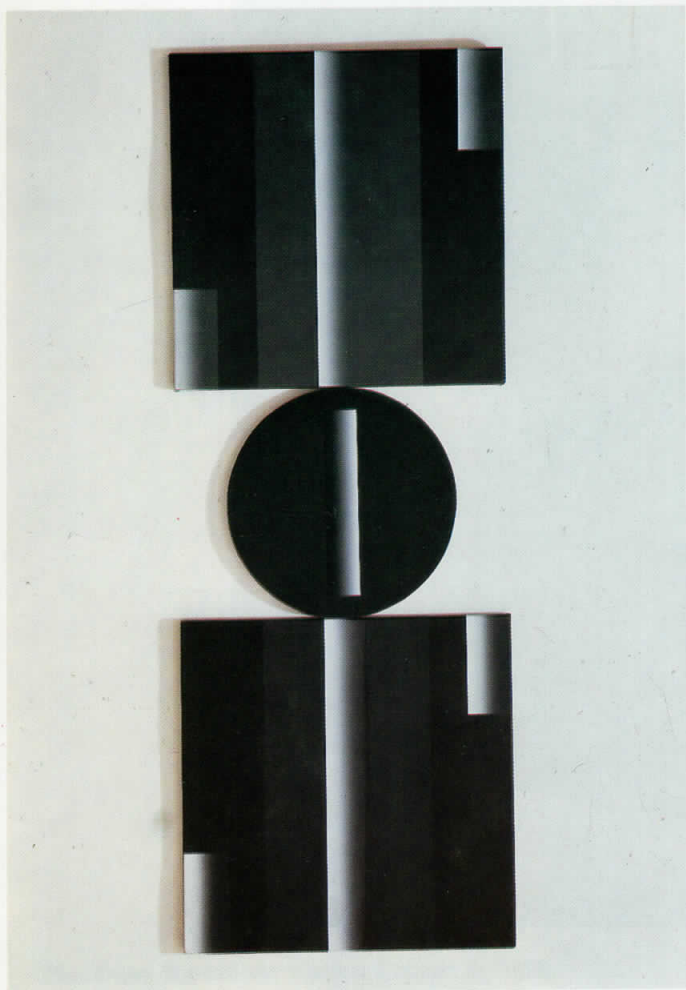
9. *Milivoj Bijelić: Libidum Oculus oblatum, 1990.*

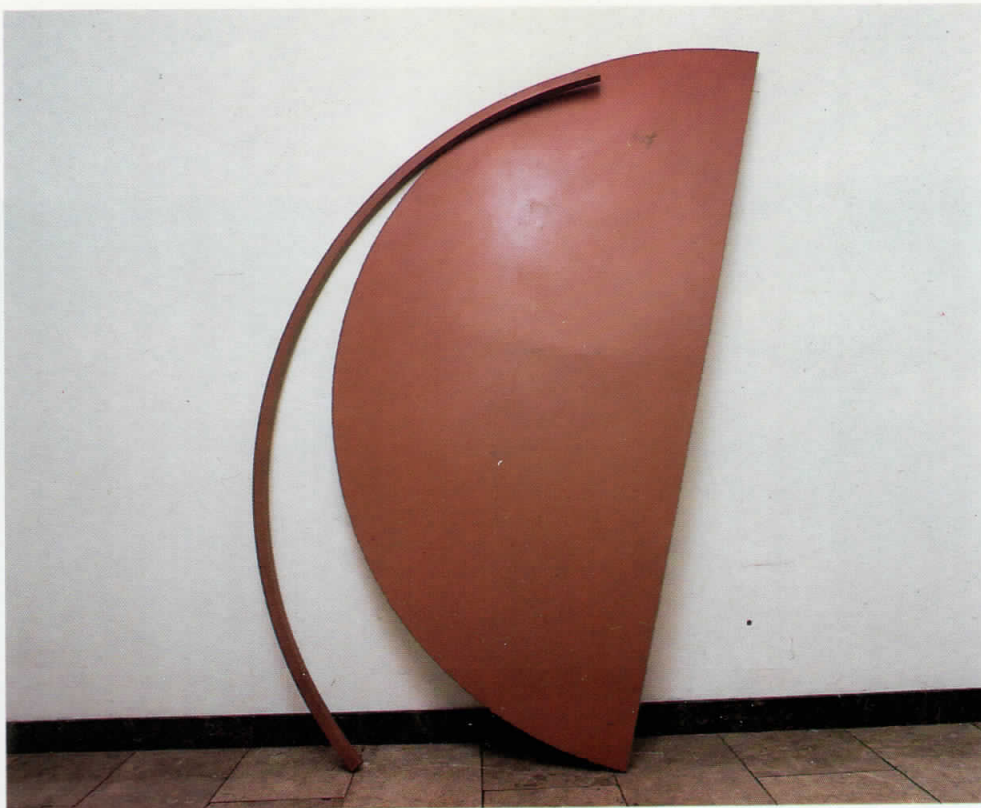


11. *Goran Petercol: Polovice, 1990.*

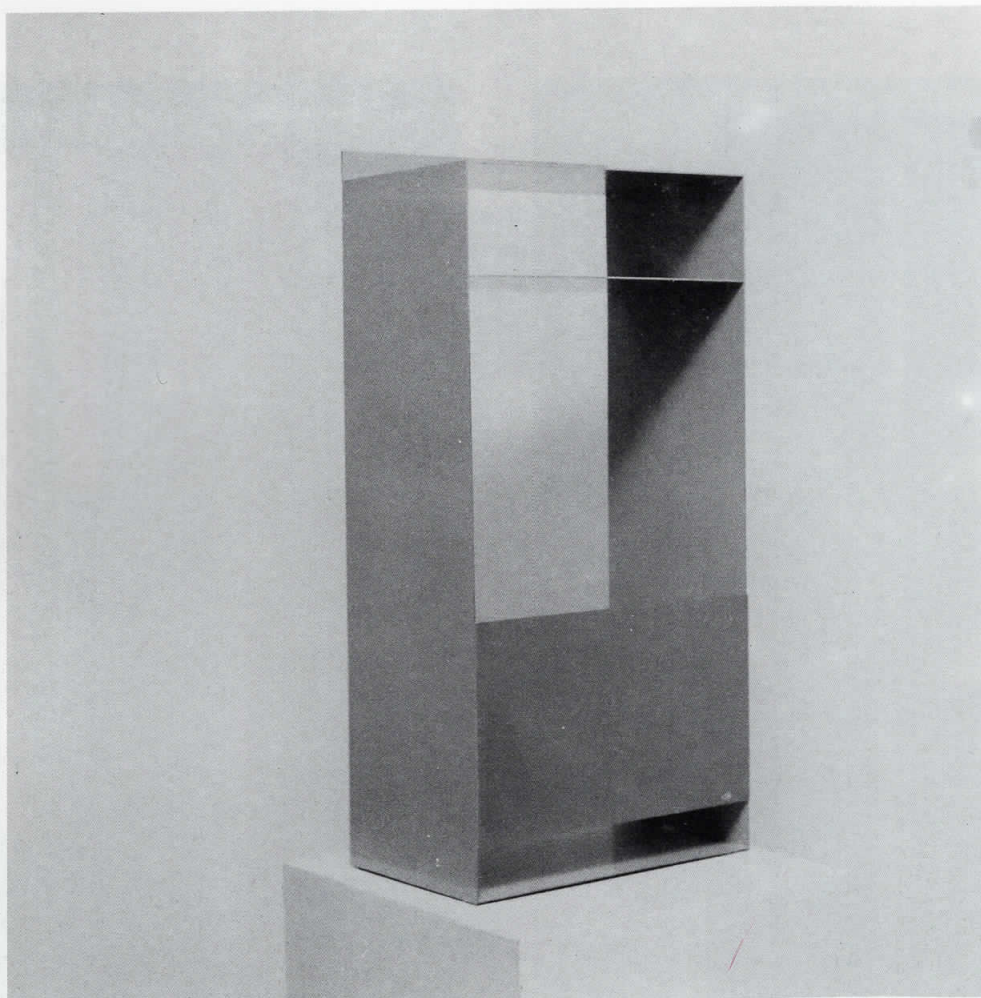
9. *Dušan Jurić: Bez naziva, 1990.*

13. *Edita Schubert: Bez naziva, 1989.*





18. *Darivoj Čada*: Dvodjelni komad naslonjen na zid, 1985.



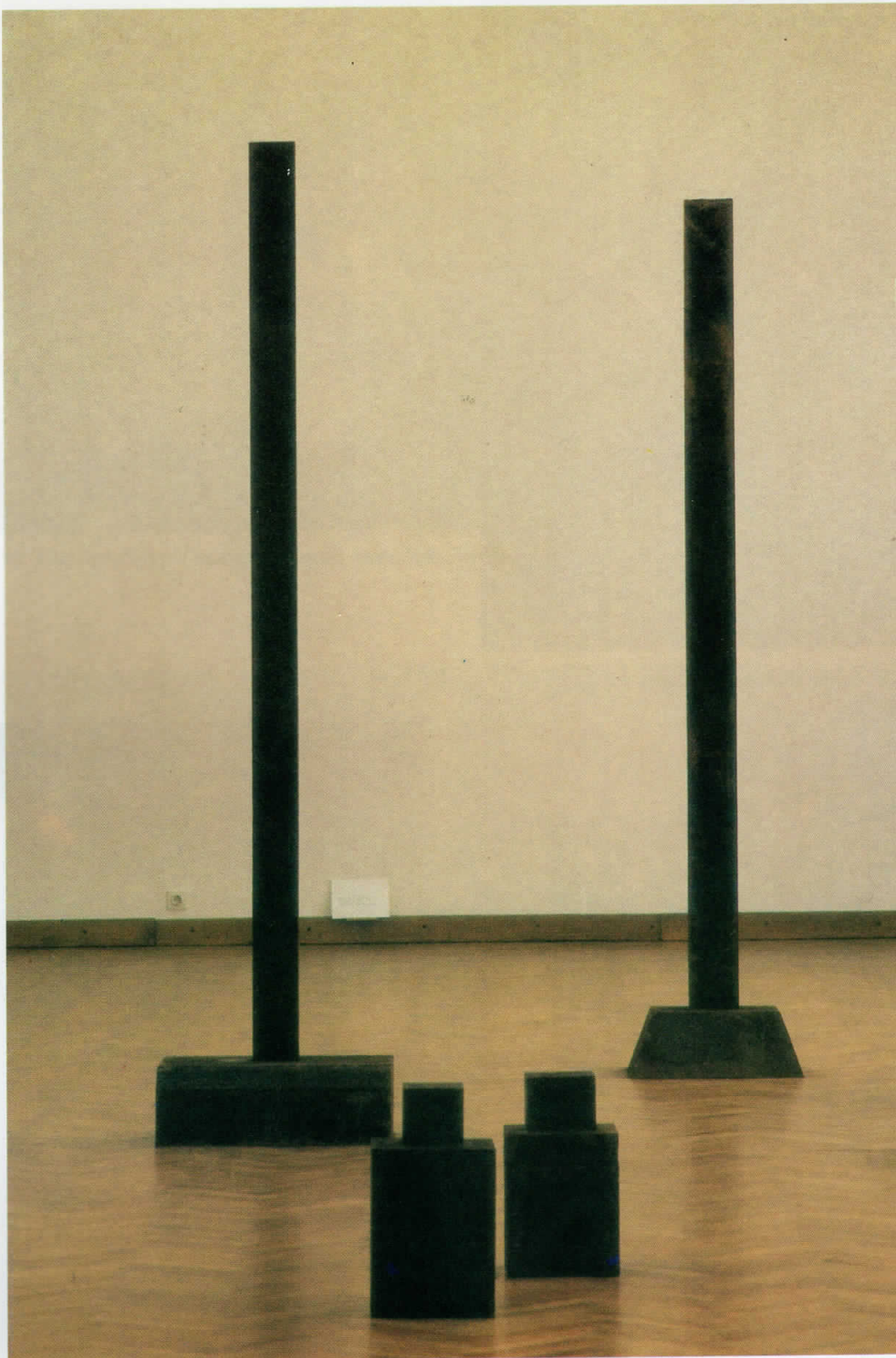
20. *Branko Lepen*: Bez naziva, 1989.



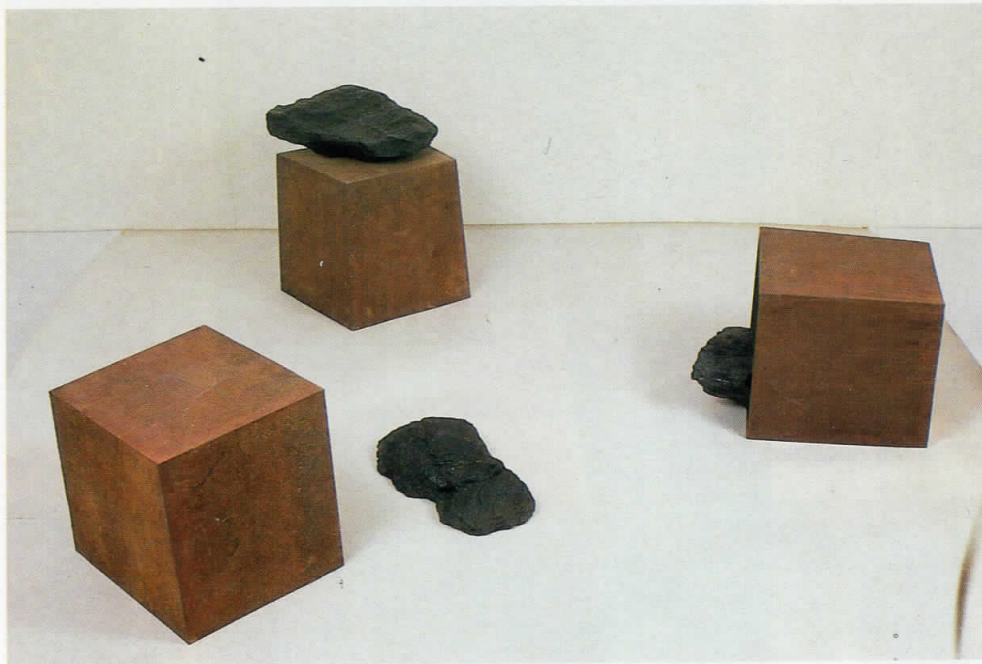
23. *Stanko Pavleski: Arhitektoni-psihofobični IV, 1990.*



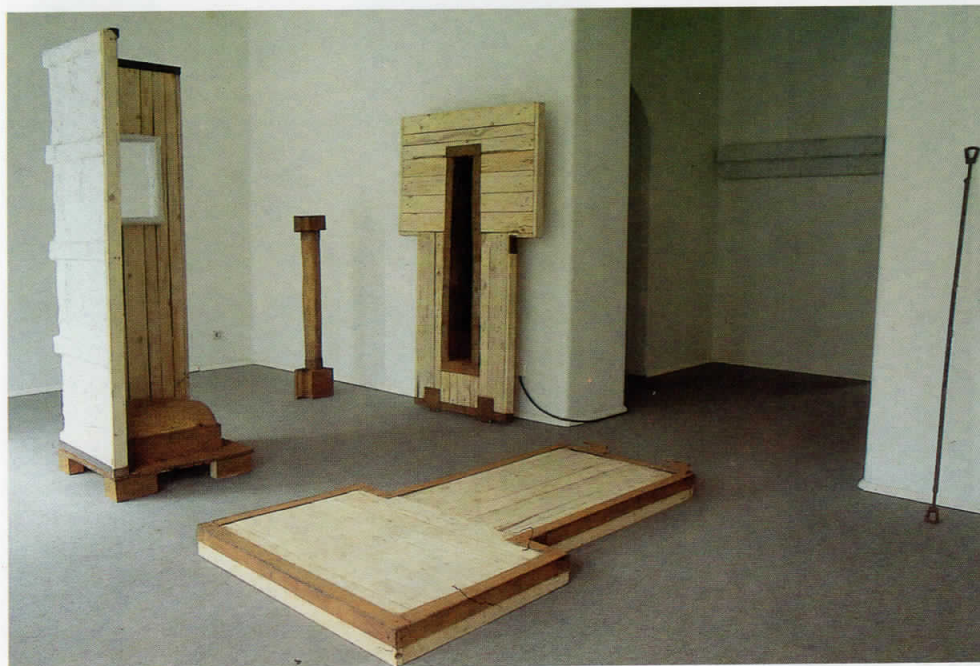
25. *Jovan Šumkovski: Vertikalni objekt III, 1989.*



27. Jože Baršič: *Druga pozornost*, 1989.



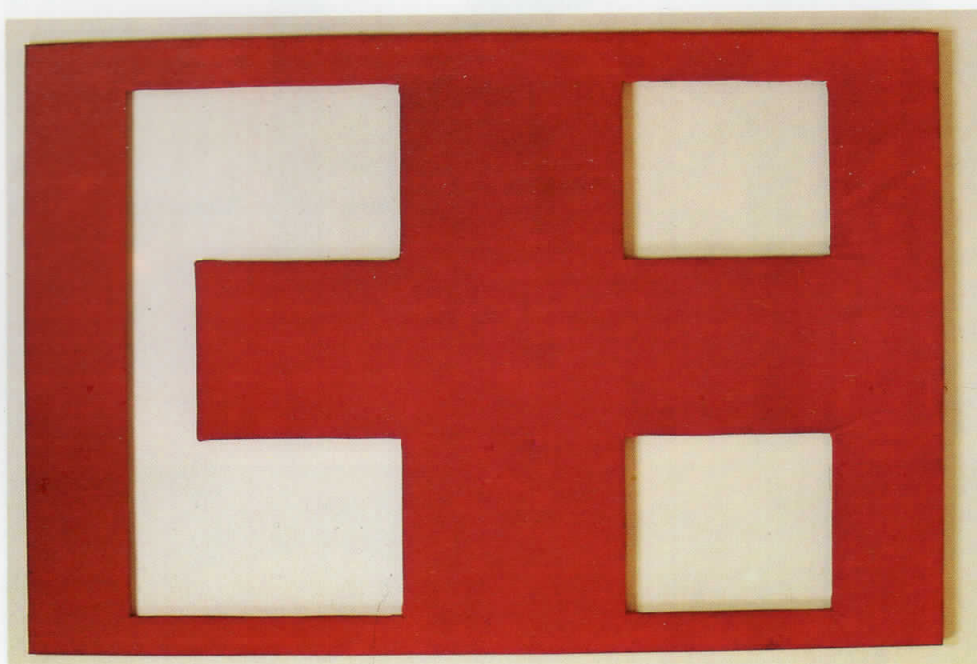
29. *Rene Rusjan: Željezo i kamen, 1988.*



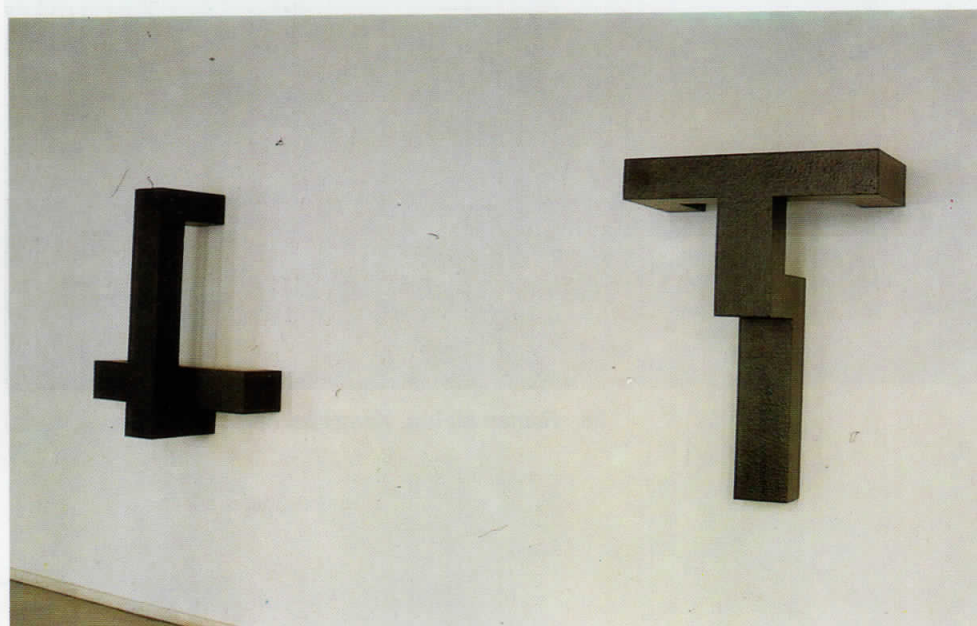
28. *Roman Makše: Kompleks objekata i prostora, 1989.*



30. Srđan Apostolović: Iz i u, 1989.



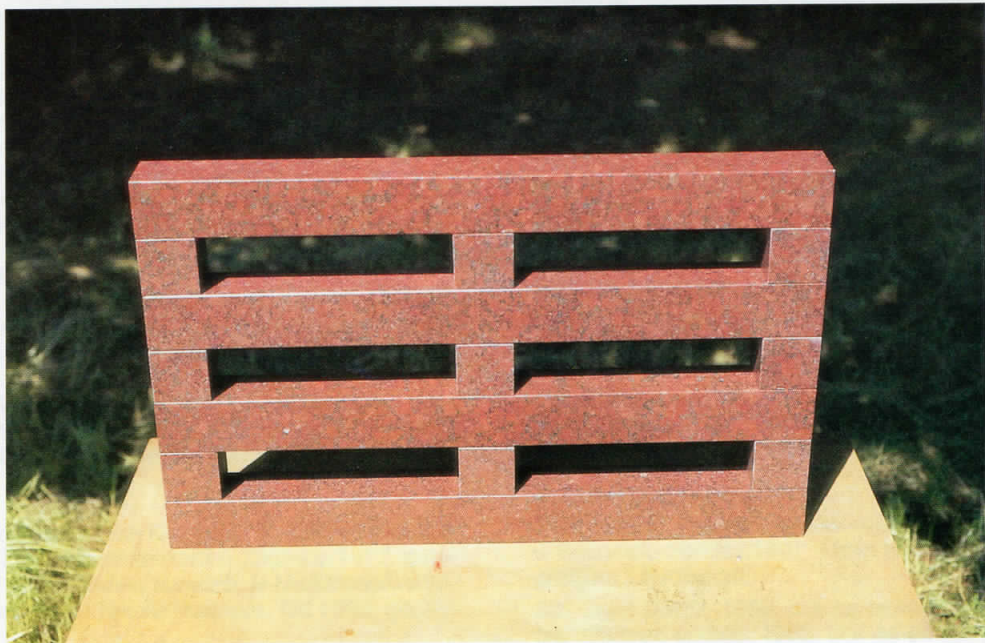
38. Smiljana Kudić: Krst, 1987.



Feda Klikovac: Skulptura 1, 2, 1987.



33. Zoran Grebenarović: Tajni prolaz, 1988.



43. Verbumprogram: Bez naziva, 1987.

KATALOG

ADEMIR ARAPOVIĆ

Rođen je 23. 12. 1961. u Sarajevu. Diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu 1988. Izlagao od 1986. na više samostalnih i kolektivnih izložbi. Vlasnik je videoteke »Fanatik«.

Adresa: 71000 Sarajevo, Vase Mikina 4, tel: (071) 30-769

1. Bez naziva, 1988, bojeno drvo, prilagodljive dimenzije

EMIR TULEK

Rođen je 11. 7. 1956. u Mrkonjić-gradu. Diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu 1980. Radi kao predavač u SŠC u Mrkonjić-gradu, i kao voditelj Umjetničke galerije i Kolonije ZAVNOBiH-ART.

Adresa: 70260 Mrkonjić-grad, Krajiških brigabda 87, tel: (070) 12-745

2. Stilske vježbe, 1989, ulje na platnu, (52 x 52 cm) x 3

MILIVOJ BIJELIĆ

Rođen je 1951. godine u Zagrebu, gdje je 1977. diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti. Postdiplomski studij pohađa u Antwerpenu na National Hoger Instituut voor Schone Kunsten tokom 1977. i 1978. godine. Suradnik je Majstorske radionice prof. Ljube Ivančića i Nikole Reissera od 1978. do 1980. godine. Od 1983. godine živi i radi u Düsseldorfu.

3. Days, 1990, serigrafija, 100 x 25 cm
4. Days, 1990, serigrafija, 100 x 25 cm
5. Days, 1990, serigrafija, 100 x 25 cm
6. Days, 1990, serigrafija, 100 x 25 cm

NINA IVANČIĆ

Rođena je 1953. godine u Zagrebu, gdje je 1977. diplomirala na Akademiji likovnih umjetnosti. Od 1977. do 1979. godine suradnik je Majstorske radionice prof. Ljube Ivančića i Nikole Reissera. Od 1986. godine živi i radi u New Yorku.

7. Bez naziva, 1989, tempera na platnu, 50 x 50 cm
8. Bez naziva, 1989, tempera na platnu, 50 x 50 cm

DUŠAN JURIĆ

Rođen je 1956. godine u Rupama. Diplomirao je slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1981, a od 1982. do 1985. godine suradnik je Majstorske radionice prof. Ljube Ivančića i Nikole Reissera. Živi i radi u Zagrebu, Moše Pijade 127.

9. Bez naziva, 1990, akril na platnu i drvu, 162 x 60 cm
10. Bez naziva, 1990, akril na platnu i drvu, 187 x 25 cm

GORAN PETERCOL

Rođen je 1949. godine u Puli. Diplomirao je slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1975, a od 1976. do 1978. godine suradnik je Majstorske radionice prof. Ljube Ivančića. Živi i radi u Zagrebu, Ogrizovićeva 22/a

11. Polovice, 1990, ulje na platnu, 81 x 81 cm.
12. Polovice, 1990, ulje na platnu, 81 x 81 cm.

EDITA SCHUBERT

Rođena je 1947. godine u Virovitici. Diplomirala je slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1972. godine. Od 1972. godine radi u Zavodu za anatomiju Medicinskog fakulteta u Zagrebu.

13. Bez naziva, 1989, akril na platnu, 140 x 70 cm.
14. Bez naziva, 1988, akril na drvu, 130 x 20 cm.
15. Bez naziva, 1988, akril na drvu, 130 x 20 cm.

DAMIR SOKIĆ

Rođen je 1952. godine u Novoj Gradiški. Diplomirao je slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1977. godine, a od 1977. do 1979. godine suradnik je Majstorske radionice prof. Ljube Ivančića i Nikole Reissera. Od 1986. godine živi i radi u New Yorku.

16. Bez naziva, 1989, ulje na platnu, Ø = 50 cm.
17. Bez naziva, 1989, ulje na platnu, Ø = 50 cm.

DARIVOJ ČADA

Rođen je 1944. godine u Zagrebu. Diplomirao je kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Frankfurtu na Majni 1977. godine, gdje od 1978. godine vodi tečajeve kiparstva, akta i slobodnog crteža. Živi i radi u SR Njemačkoj, 6100 Darmstadt, Rheinstrass. 99.

18. Dvodjelni komad naslonjen na zid, 1985, obojeno željezo – primarna smeđa (objekt), 185 x 140 x 3 cm.
19. Dvodjelni komad naslonjen na zid C + B, 1985, obojeno željezo – crveno (objekt), 200 x 100 cm.

BRANKO LEPEN

Rođen je 1957. godine u Čakovcu. Diplomirao je na Fakultetu građevinskih znanosti u Zagrebu 1984. godine. Živi i radi u Zagrebu, Pantovčak 107/I.

20. Bez naziva, 1989, obojeno željezo, 62 x 32 x 15 cm.
21. Bez naziva, 1989, obojeno željezo, 38 x 70 x 40 cm.
22. Bez naziva, 1989, obojeno željezo, 110 x 35 x 30 cm.

STANKO PAVLESKI

Rođen je 1959. godine u Erekovcima. Fakultet za likovnu umjetnost završio je u Skopju 1984. godine, gdje radi kao asistent za kiparstvo.

Adresa: 91000 Skopje, Makedonska prerodba 100, tel: 313-314

23. Arhitektioni-psihofobični, IV, 1990, vareno željezo, 300 x 60 x 60 cm.
24. Arhitektioni-psihofobični, VI, 1990, vareno željezo, 250 x 60 x 180 cm.

JOVAN ŠUMKOVSKI

Rođen je 1962. godine u Skopju. Fakultet likovnih umjetnosti završio je u Skopju 1986. godine.

Adresa: Titovoužička 13, tel: 228-810

25. Vertikalni objekt III, 1989, drvo, boja, pijesak, 233 x 56 x 84 cm.
26. Sanduk I, drvo, boja i pijesak 323 x 120 x 95 cm.

JOŽE BARŠI

Rođen je 1955. godine u Ljubljani. Diplomirao je na Fakultetu za arhitekturu 1980, a na Akademiji za likovnu umjetnost 1988. godine u Ljubljani.

Adresa: 61000 Ljubljana, Dolenjska cesta 57

27. Druga pozornost, 1989, vareno željezo

ROMAN MAKŠE

Rođen je 1963. godine u Ljubljani. Diplomirao je na Akademiji za likovnu umjetnost u Ljubljani 1989. godine.

Adresa: 61000 Ljubljana, Lunačkova 5

28. Kompleks objekata i prostora, 1989, kombinirana tehnika

RENE RUSJAN

Rođena je 1962. godine u Ljubljani. Diplomirala je na Akademiji za likovnu umjetnost 1987. godine u Ljubljani.

Adresa: 61000 Ljubljana, Trstenjakova 7

29. Željezo i kamen, 1988, željezo, kamen

SRĐAN APOSTOLOVIĆ

Rođen 1963. godine u Beogradu. Fakultet likovnih umjetnosti u Beogradu završio 1987. Danas je na postdiplomskim studijama na istom fakultetu.

30. Iz i u, 1989, furnir i mesing, 26 x 40 x 3 cm
31. Sakupljač, 1989, gvožđe i aluminijum, 130 x 23 x 8 cm
32. Taložnik, 1989, gvožđe i aluminijum, 103 x 103 x 12

ZORAN GREBENAROVIĆ

Rođen 1952. godine u Leskovcu. Fakultet likovnih umjetnosti u Beogradu završio 1981. Osim slikarstvom, bavi se scenografijom i živopisom.

33. Tajni prolaz, 1988, ulje na panelu, 70 x 30,5 cm
34. Otvoren pogled, 1989, ulje na panelu, 60 x 60 cm
35. Savijen prostor, 1989, ulje na panelu, 87 x 50 cm

FEDA KLIKOVAC

Rođen 1959. godine u Titogradu. Studirao Istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu.

36. Skulptura, 1987, orahovo drvo, 40 × 37 × 13,5 cm
37. Skulptura, 1987, orahovo drvo, 40 × 30,5 × 13,5 cm

SMILJANA KUDIĆ

Rođena 1955. godine u Rijeci. Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu završila 1979 godine; postdiplomske studije na istom fakultetu završila 1987.

38. Krst, 1987, plišani karmin krst na drvenom ramu, 130 × 200 cm
39. Stepenice, 1987, preparirano laneno platno, vermilion pigment na uljanoj podlozi, 200 × 155 cm
40. Štrafte, 1989, vosak, karmin pigment, zlatni listovi, 33 × 25 cm

VERBUMPROGRAM

Ratomir Kulić

Rođen u Rumi 1948. godine. Završio Istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu.

Vladimir Mattioni

Rođen u Rumi 1943. godine. Diplomirao na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu.

41. Bez naziva, 1987, emajl/platno, 120 × 186 cm
42. Bez naziva, 1987, emajl/platno, 120 × 186 cm
43. Bez naziva, 1987, kamen, 66 × 42 × 6 cm
44. Šest serigrafija, 1988, sitotisak, 50 × 64 cm
slajdovi: Bez naziva, 1987
Bez naziva, 1987

izdavač:
muzej suvremene umjetnosti
41000 zagreb, habdelićeva 2
direktor
mr. marijan susovski

suizdavač:
moderna galerija rijeka
muzej na savremenata umjetnost, skopje
muzej savremene umjetnosti, beograd
galerija likovnih susret, subotica
galerija likovnih umjetnosti, osijek
umetnostna galerija, maribor
galerija koprivnica, koprivnica
moderna galerija, ljubljana
umjetnička galerija bih, sarajevo

urednik kataloga
mladen lučić

uvod
berislav valušek

predgovor
marijan susovski
nermina zildžo
mladen lučić
zoran petrovski
igor zabel
jovan despotović

fotografija
nikola tačevski i autori

tisak:
interpublic - grafis

naklada
1500 primjeraka

