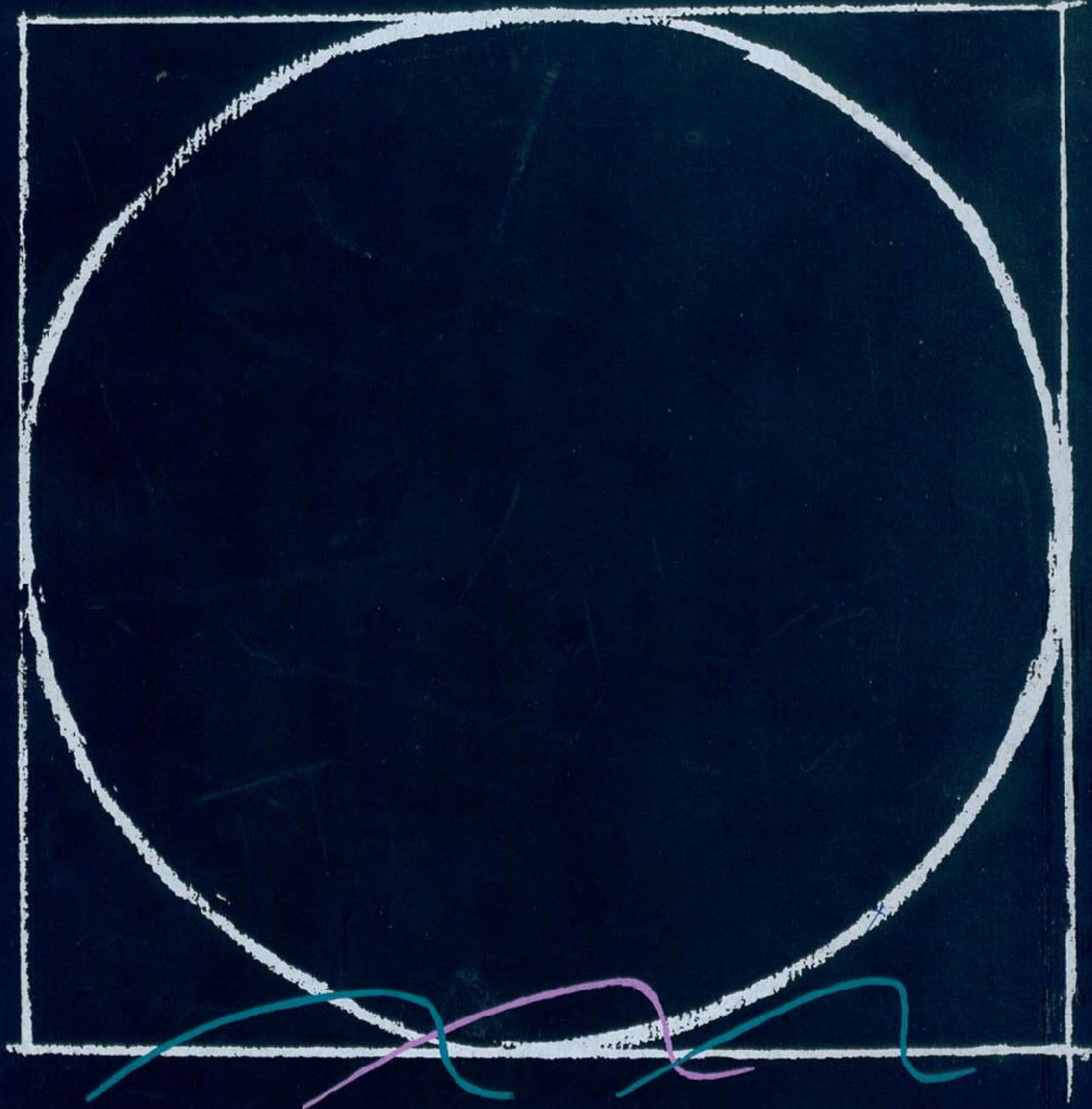


PREDEO KAO POVOD - PROSTOR KAO ISHODIŠTE





Savremena galerija  
Zrenjanin

28. 10. — 20. 11. 1984.

u izložbenom prostoru Narodnog  
muzeja u Zrenjaninu, Subotićeva 1

Realizaciju izložbe, sredstvima ili drugim vidovima pomoći, omogućili su:

SIZ kulture Vojvodine N. Sad, SIZ kulture Zrenjanin, Banatska banka Zrenjanin i Jugoremedija Zrenjanin

---

Izdavač: **Savremena galerija, Zrenjanin**

Odgovorni urednik: **Zdravko Mandić**

Postavka izložbe, obrada kataloških podataka i biografskih podataka **Jasmina Tutorov**

Fotografije: **Radoslav Ristović**

Tiraž: **500**

Štampa: **GRO »Budućnost«, Zrenjanin**

Reprodukcije: **Oblik, Opovo**

Korice i plakat: **Sitoštampa, Stojkov, N. Sad**

# **Predeo kao povod prostor kao ishodište**

**II zrenjaninsko bijenale jugoslovenske likovne  
umetnosti**

Ovogodišnji, Drugi zrenjaninski tematski bijenale jugoslovenske likovne umetnosti **Predeo kao povod-prostor kao ishodište**, bitnije se razlikuje od Prvog bijenala i još više od izložbe koja je prethodila ovoj manifestaciji — **Jugoslovenski pejzaž '74**. Dve predhodne izložbe selektori su realizovali vezujući se za tematsko određenje i birajući u okviru njega autore i dela iz domena manje-više klasičnih izražajnih sredstava, nastojeći da pri tome održe i delimičan republičko-pokrajinski paritet.

Poučena iskustvom iz ranijih izložbi, selektorska grupa Drugog bijenala, koja je imala i funkciju Umetničkog saveta manifestacije, nastojala je da ovu izložbu učini sasvim aktuelnom i da njome naglasi bogatstvo i raznovrsnost likovnih koncepata danas u nas u onom delu likovne umetnosti koja se makar i indirektno oslanja na prirodu (Predeo), kao povod kreativnom činu. Izložba je podeljena na šest koncepcijskih celina, s tim, da je svaki selektor nosilac jedne celine i u domenu nje bio je slobodan da bira autore iz cele Jugoslavije, imajući za meru jedino estetske kriterije. Redosled selekcija (to je redosled i kataloga) je obecedni redosled selektora i on je sledeći: Aleksander Bassin, Urbani predeo, Meliha Husedžinović — Imaginarni predeo, Đorđe Jović — Predeo kao predeo, Zdenko Rus — Priroda i umetnost, Irina Subotić — Priroda u galeriji i Viktorija Vasev Dimeska — Performans. Naslovi tekstova nekolicine selektora koji u katalogu obrazlažu selekciju su nešto širi od naziva selekcije.

SELEKTORSKA KOMISIJA:

Aleksander BASSIN  
Melih HUSEDŽINOVIĆ  
Đorđe JOVIĆ  
Zdenko RUS  
Irina SUBOTIĆ  
Viktorija VASEV DIMESKA

**Koordinator selektorske komisije:**

Jasmina TUTOROV

**SELEKCIJA ALEKSANDER BASSINA:  
URBANI PREDEO**

Bojan Bem  
Emerik Bernard  
Stefan Georgievski  
Zlatko Keser  
Silvester Komel  
Marijana Muljević  
Predrag Nešković  
Nenad Opačić  
Stefan Planinc  
Radomir Reljić  
Vinko Tušek

**SELEKCIJA MELIHE HUSEDŽINOVIĆ:  
IMAGINARNI PREDEO**

Stojan Čelić  
Milorad Čorović  
Nina Ivančić  
Edo Murtić  
Vangel Naumovski  
Dušan Perčinkov  
Miodrag B. Protić  
Ivan Rabuzin  
Radoslav Tadić  
Slobodan Trajković

**SELEKCIJA ĐORĐA JOVIĆA:  
PREDEO KAO PREDEO**

Rodoljub Anastasov  
Zvest Apollonio  
Olivera Grbić  
Herman Gvardjančič  
Nikola Koydl  
Ratko Lalić  
Zdravko Mandić  
Franc Novinc  
Milenko Prvački  
Jovan I. Rakidžić

**SELEKCIJA ZDENKA RUSA:  
PRIRODA I UMETNOST**

Grupa ALTER IMAGO

Nada Alavanja  
Tahir Lušić  
Mileta Prodanović

Grupa OHO (1965-1971)

Milenko Matanović  
David Nez  
Manko Pogačnik  
Andraž Salamun  
Tomaž Salamun

László Kerekes  
Vesna Popržan  
Porodica u Sempasu  
Mirko Radojčić  
Edita Schubert

**SELEKCIJA IRINE SUBOTIĆ:  
PRIRODA U GALERIJ**

Vesna Bulajić  
Muradif Čerimagić  
Mladen Marinkov  
De Stil Marković  
Jože Slak  
Gligor Stefanov  
Dušan Todorović

**SELEKCIJA VIKTORIJE VASEV DIMESKE  
PERFORMANS**

Zoran Belić  
Lina Bussov  
Marko Stepanov  
Simeon Uzunovski

Pozivu selektora i organizatora nisu se odazvali  
ili su sprečeni da izlažu sledeći autori:

Vinko Fišter  
Oton Gliha  
Boris Jesih  
Vladimir Nikolić  
Istok Šmajš  
Safet Zec

# Predeo kao povod, prostor kao ishodište

## PREDEO KAO POVOD

Predeo, neposredno čulna, konkretna komponenta sveobuhvatnog, totalnog prostora, javlja se kao izvor ište snažnih izazova, pribežište za umetničku maštu. On je povod za utvrđivanje onog što je osnovno, što kroz filter iluzije hrani umetničku koncepciju sveta svetlošću, bojom, formom, dinamikom prostornih odnosa. Transformacija prirode u umetnosti (Kumarasvami) nije samo dokaz o naporu da se izrazi umetničko »očovečenje ravnodušnosti prirode« (Hartman). Predeo se pre svega kristališe u osećanju duha vremena kao perceptivno-pojmovna celina gde »estetski objektivitet, odraz bića prirode po sebi u čistom vidu ostvaruje momenat subjektivno-teleološkog jedinstva« (Adorno). Na toj osnovi, po unutrašnjem ustrojstvu i nekakvom nepokolebljivom načelu, predeo se ekstrapolira u virtuelno područje izdvojenih celina, paralelne »svetove« u odnosu na kosmološke okvire. On ne »postoji«, već »nastaje«, izdvajanjem grupa različitih iskustava, sećanja, strasti, koje odjednom prirodi podaju značenje »prenošenjima«, podudaranjem prirode i duha (Grasi). Sažimanjem »vodećih linija«, koje izražavaju »prošlost i sadašnjost predela, i koje će biti značajne za budućnost« (Raskin) — razvijen, distanciran i visoko selektivan pogled umetnika nastoji da ćutanje predela preobrazi u artikulisani govor slike, da stvori delo kao pribežište i stožer osamostaljenosti

u odnosu na suštine sveta i prirode. Predeo je duboko ukorenjen, najstariji pojam ljudskog bića kao instinkt i ono što pripada samim ćelijama ljudskog organizma. On se u punoj simboličkoj gustini manifestuje kao ljubav prema zemlji i privrženosti pojmu duha mesta (Genius loci). Suština predela se manifestuje u umetničkom delu tek na osnovi povoda koji omogućavaju njegovo objektiviranje. Jer, kada se »prirodom stvarno nije vladalo, slika njeno nesavladivosti je izazivala užas« (Adorno). Mogućnost projektovanja bića u prirodu, sve ekspanzivnijim razdvajanjem tehničkog i prirodno datog, stvorila je osnov za nostalgiju prema elementarnim prostorima prirode. Stečene prednosti javile su se istovremeno kao obmane i lažna ispunjenja, otkrivajući nemoć uspostavljanja primordijalne ravnoteže. Iz tog kontrasta javila se potreba da se taj pojam, kao i osećanje »prirodnog« ponovo redefiniše. Obaranjem hijerarhije simboličkih elemenata u predelu, upravo osamostavljanjem njegove predstave kao moguće vizije prirode i sveta, uspostavljanjem »sveobuhvatnog polja viđenja« (Porempski), razbijanjem plastičnog kôda prirode, stvoreno je područje novih povoda. Predao je, nesumnjivo, suzbijanjem arhetipskog, iz anamneze dozvanog straha od praznine i nebića, poprimivši estetskim razotudjenjem prostora-sredine etičko-esteski otisak društvenog bića, dobio više



lica. Šta je to »idilični predeo«, koji se u »telurskoj ekspanziji totalne tehnike javlja kao smešno ostrvce provincijalizma« (Adorno), već samo »degradirani predeo«, prirodni rezervat i privilegovano pribežište s onu stranu postvarenog i otuđenog ambijenta. U toj dualističkoj, realnoj podvojenosti, podvojene su, takođe i skrivene rezultante izazova da se »obelodani podsticajna snaga za novi stupanj čovekove sposobnosti viđenja pravog predela« (Hartman). Istorija samog bavljenja predelom, u zasebno uzetoj liniji, tako doista i jeste, u predvorju ominozne ekološke perspektive gde tehnologija bez razuma transformiše prirodu u teatar katastrofa (Žan-Žak Levek) — istorija ekoloških situacija. Kako to pokazuju neke skorašnje studije (Makovski, Buderat), ako se primeri motiva evropskog pejzažnog slikarstva, dakle u punom zamahu i osamostaljenosti žanra, stvorenih za poslednja tri veka pored sa današnjim terenima in situ — na licu mesta — videće se da su njihovi obrisi, kao originalni povodi, potpuno izmenjeni ili iščezli. Ne samo zbog prirodne izmene biljnog omotača. Sam vazduh je izmenjen, njegova boja, forme oblaka. Uhvaćena u beskrajnu, zatvorenu mrežu urbanih aglomeracija, uzajamno već spojenih grozdova gradova, megalopolisa (Mamford), širenjem industrijskih zona, mreže komunikacija, idilična i neoštećena slika predela je desupstancijalizovana, zatrta, izbačena iz ležišta. Ta vrsta predela ušla je, kao svojevrni memento ekološke savesti, u trezore sećanja, arhive muzeja, spomenare svedočanstava o ireverzibilnom procesu menjanja invajronmenta. Ona se, u estetskom smislu, sa povodom koji više nema realnog oslonca, kao slika mrtve slike projektuje u paseističkim, nostalgичnim referencama; to je vizija koja se zasniva na psihologiji »dvojnika« u umetnosti. Ali stvarni predeo, ili bar ono što je od njega ostalo, što je neugroženo ili bar dovoljno udaljeno od pravaca ekspanzije tehničkog sveta, našao se, paradoksalno, kao intencionalno tkivo, premrežen uzajamno suprotstavljenim nastojanjima, istovremenim težnjama da se, sa jedne strane, njegova inertna građa oblikuje u parabolu, kao prisno mesto, imago odsečka života, i da se deluje u njemu, sa druge strane. Osećanje prirode je, takođe, pomešteno pritiskom likovnog razvitka. Plodovi »umetnosti sreće« (Mol), kič-pejzaži sa motivima zalaska sunca su simboli degradacije istih prirodnih motiva, uzroci njihovog pežorativnog svrstavanja u sferu trivijalnog. Slikanje kao nedeljno, dokoličarsko zadovoljstvo ima za povod **izlet** u prirodu, u industrijom još nezagađene zabrane i pašnjake. Ono se priklanja stereotipnim, pitoresknim šemama pejzaža, nastalih u dužoj liniji razvoja od Kloda Lorena, romantičara, realista, impre-

sionista, vedutista predela uopšte. Taj tipizirani okvir »mimetičke relikvije« pred predelom kao džinovskim bićem (Anri Van Lier), postaje tek zakržljali izdanak i surugat istorijski zaokruženih ciklusa, gde je priroda sublimirana u isečku predstave. Od intencionalnog odnosa prema predelu, koji uvek ima pred sobom dimne zavese normativno-estetičkih, prećutnih ili glasnih zabrana ili prepreke konvencija koje želi da zaobiđe, do svesti o nemogućnosti da se »umetničko traganje zasniva na kodeksima koji karakterišu zajedničko vizuelno osećanje«, stvara se situacija inverznih povoda. Možda upravo težnja za novim sistemom znakova, kritičkih i inovativnih, koji su zasnovani na sopstvenoj strukturalnoj autonomiji, vodi ka izmeni strukture odnosa u trijadi umetnik-predeo-delo. Kao što u turističkim razglednicama stoji lukava namera da se određeni predeo što bolje »proda«, tako se i u intenciji umetnika u odnosu na predeo organizuje smišljeni scenario da se prekorači referencijalni odnos prema predmetnosti. »Estetska entropija« tako nagoni ljude od akcije da ulaskom u predeo, sa povodima tako bitno različitim od Rusoovskog »povratak prirodi«, traže zlatnu nit već zanemarenu u izgubljenim i iscrpljenim rezervoarima imaginacije moderne slike. Predeo postaje povod za indirektnu, lančane reakcije interpretacija, tako što nekadašnje pleneriste zamenjuju istraživači-lutalice, analitičari konkretnog predela-terena, oni koji skupljaju i intervenišu, afirmišući ispitivačku, mobilnu strukturu same umetnosti. Oni hvataju predeo u procesualni beočug ispitivanja izvan istorijski date matrice »prirodno lepog«. Udaljen i nepristupačan, predeo se preobražava u povod za akcije grandioznih dimenzija (Land Art), ostavlja se potpis u samom predelu, kao kratkovečni ili trajni znak. Pošto je objekat akcije u predelu iščezao, ili ostao izvan domašaja, on se »čita« posredstvom filmova i kartoteka, kao sažeti potsetnik, i to ima funkciju svojevrsnog »skupljanja« prostora, za razliku od »zatvaranja prostora« u primerima umetnosti »panorame«, koja je pokušala da banalizovanom iluzijom okruženja, posmatrača smesti u središte »slikanog predela« i da umnogostruči tu težnju ka obuhvatnosti, ali je, suprotno nameri, izazvala još veću teskobu, pokazujući da problem više leži u načinu iniciranja odnosa sa predelom, a ne u postvarivanju vide-nog. Predeo se, kao otvoreno polje akcije, manipulacijom pretvara u **pozadinu**, a ne središte jednog mita, koji, po svemu, ima jasno urbano ishodište. Jer, i »Urbs«, u tom kontekstu, nije samo povod i tema, on je građa za beskrajne umetničke transpozicije, i »predeo« za intervencije slikanjem na oronulim zabatima u varijantama oplemenjivanja sumornih i jednoličnih

četvrti konkretnih, nasleđenih i novih, neautentičnih sredina, koje mašta umetnika uvođenjem virtuelnih, negativnih prostora preobražava u apсурdnu scenografiju.

To je sve deo problema da se izbegne nasleđeni, jednosmerni i jednostrani odnos umetnosti i umetnika prema prirodi-predelu i okolini, u složenim situacijama uzajamne zavisnosti prirode, tehnike, umetnosti i društva, da se stari animizam i svođenje prirode u alegorijske konstrukcije potisne u svesti za volju realnosti, gde slika mašte neće biti shvaćena kao utopija (Benjamin), već kao konstruktivna stvaralačka projekcija razrešenja napetosti između objektivno datih povoda i subjektivne transpozicije, »očovečenja« datog.

### PROSTOR KAO ISHODIŠTE

Iz dihotomije odnosa, ili suprotstavljanja prirodnog i estetskog (umetnički-mogućeg prostora) se pojmovno razgraničava fenomenološka osnova totalnog, sveobuhvatnog »iskustvenog« prostora i prostora kao carstva onog »umetničkog u umetnosti« (Fidler). Određujući »antropološki prostor« Merlo Ponti u svojoj »Fenomenologiji percepcije« napominje da »slika kao umetničko delo nije u prostoru gde stanuje, kao fizička stvar i obojeno platno« već se u estetskoj percepciji otvara »nova prostornost« u kojoj se subjekt i njegov svet više ne suprotstavljaju, već se pokazuju kao »konstruisani« prema prirodnom prostoru. Takvim načinom, kome prethodi pretpostavka da prostor nije sredina (stvarna ili logična) u kojoj se raspoređuju stvari, nego sredstvo kojim postaje moguć položaj stvari, utvrđuje se osnova za ideju o »mogućem prostoru«, ili pak onom, koga je, u bližem određivanju prostora u umetničkom delu Suzana Langer nazvala »virtuelnim« (Osećanje i forma). Da bi razgraničila pojmove prostora u umetničkom delu kao »vizuelne činjenice« i amorfno, iskustvenog, beskrajno protegnutog prostora, koji se otvara ka širini, dubini i visini istovremeno, ona je združila analogije između tvrdnji matematičara Andri Poenkarea i teoretičara umetnosti Adolfa Hildebranda. Prvi je konigovao Kantovu definiciju prostora kao »nužne predstave koje apriori leži u osnovi svih spoljnih očiglednih datosti«, govoreći da se u nauci posredstvom složenog procesa misaonog sređivanja iskustvenih data oblikuju prostorne predstave koje dosežu do apstraktnih prostornih konstrukcija. Ovakva ideja čiste naučne verovatnoće sadrži u sebi asocijacije slobode, egzaktnosti i otvorene mogućnosti pa predstavlja potsticaj slikarskoj intuiciji.

Po Hildebrandu (Problemi forme u slikarstvu i skulpturi) sve što je u jednom delu relevantno i ume-

tnički vredno, nužno vizuelne prirode, služi arhitektonskim namerama tj. stvaranju iluzije slikanog prostora. U odnosu na problem kreacije i imitacije, u umetničkom delu svi akcenti i selekcije, korenita izobličenja i napuštanja bilo kakve »aktuelne« forme njegovih objekata imaju za svrhu da prostor učine vidljivim, a njegov kontinuitet senzibilnim. Slikar stvara i komponuje prostor, i sve na slici služi tome da se taj prostor organizuje i definiše. Individualne forme u uzajamnim relacijama su u biti sredstva za konstruisanje volumena, razdaljina, planova i prostora između njih, i kao takve one su isključivo umetnički faktor. Da bi ilustrovao ovu ideju Hildebrand za primer daje temu ravnice. Ona se jasnije zapaža kad se nešto postavi prema njoj, na primer drvo — vertikala. I obrnuto, drvo se u vertikalnoj tendenciji njegove forme podvlači horizontalom površine iz koje izbija. Nekoliko obrisova, oblaka na horizontu, privlače pogled i pomeraju ga iz vertikalnog prednjeg plana u pozadinu i na taj način se efektivno doživljavaju, putem najjednostavnijih sredstava, sve dimenzije prostora istovremeno. Proces transformisanja konkretne, aktuelne prostorne činjenice, površine platna u virtuelni prostor (Langer) predstavlja kreaciju a ne rekreaciju. Ivice formatom dela omeđanog polja daju objektivno orijentir u odnosu na estetsku prirodu prostora, analogno tvrdnji Merlo Pontia da ivice vidnog polja u suočavanju sa prirodnim prostorom, nisu prave granice, već »samo nužan momenat organizacije sveta«. Kao estetski, prostor u slici je u diskontinuitetu sa prostorom u kome živimo, on je sadržan u sebi i beskrajno plastičan, kontinualan unutar sebe u svim mogućim pravcima. U odnosu na ishodišni, fenomenološki prostor, prostor onakav kakav jeste, bez predubedenja, bez predrasuda, pristranosti i teorija (Irvin Rok: Uvod u percepciju) estetski, »virtuelni«, odnosno mogući prostor je, po Hildebrandu, kao telo vode u koje možemo uroniti izvesne predmete i posude da bi definisali individualne zapremine vode bez uništavanja ideje kontinualne mase vode koja sve okružuje. Tvrdeći da »slikarska prezentacija ima za cilj da probudi tu ideju prostora«, on istovremeno ukazuje na mogućnost širenja područja kategorija slikovnog, metodičke emancipacije umetničke delatnosti. Ideja da »prostor nije dat, već da se konstruiše i rekonstruiše stalno iznova i uvek drugačije« (Porempski: Ikonsfera), označava da se mora voditi računa o prisustvu skrivene gramatike plastičnih umetnosti, kojoj je privržena umetnička intuicija. Postoji izvesna paralela u tenzijama između prirodnog i »društvenog«, antropološkog prostora. Poenkare je tvrdio da »geometrijski aksiomi nisu sinte-

tički sudovi a priori ni iskustvene činjenice« — pro-  
torne predstave se oblikuju u složenom procesu mi-  
saonog sređivanja iskustvenih datosti. To su dogovori,  
kao što su i u području estetskog prostora jednako  
nužni »dogovori«. Taj »visoko personalizovani« pro-  
stor (Günter Metken) koji se javlja kao posledica reak-  
cije umetnika na »jednodimenzionalnu« situaciju, u  
dubini motivske osnove koja vodi ka evazivnosti, »slo-  
bodi od« i ima za cilj koliko širenje područja likovne  
senzibilnosti, toliko i uspostavljanja nove šeme kon-  
vencija, o čemu je raspravljao Hauzer (Filozofija isto-  
rije umetnosti). Prostor, u takvim situacijama širenja  
senzibilne (i pojmovne) osnove — definiše se, pod ok-  
riljem jedinstvenog, estetskog prostora, u rasponu od  
otvorenih do zatvorenih struktura, od fizičkih do men-  
talnih datosti, između mimesis-a i anti-mimesis-a, ta-  
tologije i logičke diskurzivnosti, upućivanja na sebe i  
upućivanja na nešto drugo. Saglasno stalnom naporu  
da se stvori iluzija prostora, »dogovori« su sredstva da  
se osigura komunikacija, ali i da se »pojmovno« i  
»slikovno« usaglase, da se binokularna informacija iz  
prirodnog prostora svede iz vizije u pokretu na statič-  
nu, monokularnu projektovanu šemu (klasična perspek-  
tiva, paralelna perspektiva Dalekog Istoka, moderne po-  
liperspektive, itd.). Ideja prostora može da se sažme u  
ravni same projekcije, kao direktan kontakt, u »pros-  
toru slike«, slične Abotovoj »pljosnatoj zemlji« (Flat-  
land), čiji stanovnici žive u dve dimenzije. Takođe, po-  
stoje korespondencija vizuelnih i verbalnih horizonata  
(Arnhajm, Glazičev) na umetničkom planu, nezavisno  
od drugih vrsta saznanja. Tu se neposredno percipira-  
nje dopunjuje već formiranim poimanjem, ili konfron-  
tira sa stereotipom ili tipološkim oznakama, u područ-  
ju prostora kao percipiranog ili konstruisanog objek-  
ta, od nama dobro poznatih pojmovnih tezaurusa pro-  
stora (oblik, pojava, kontura) do specifičnih (pattern-  
strukturalna karakteristika organizacije forme), ima-  
ge (vidljiva ili izražena slika), ili usko specijalnih, kao  
u japanskom ili kineskom području (Keisiki-unutraš-  
nja forma), (Keitei-spoljašna forma), (Kata, Nari-forma-  
struktura), (Kodzo-unutrašnja i spoljašna forma isto-  
vremeno) isto kao i Jing-Jang, gde skale apstrakcija  
određuju stupnjeve odnosa između subjekta i objekta  
sagledavanja. Pojam prostora u slici ima ishodište u  
šire percipiranom prostoru, univerzalnom prostoru, kao  
i u lancu »dogovornih« prostora, ili tehnički uslovlje-  
nih modusa organizacije slikarskog prostora: tu se sa-  
žimaju percept i koncept (Arnhajm) na »nivou stvar-  
nosti« slike kao umetničkog dela.

I onda kada potreba za iluzijom ne postoji (kao  
što je to slučaj u skulpturi, gde je realni prostor njen  
uslov) — delo u prostoru u opipljivoj formi oslobađa  
sferu svog uticaja u komplementarnom odnosu sa pra-  
znim prostorom, oslobađajući se dvojako, otvaranjem  
ili zatvaranjem volumena, ili bojom i teksturoom, kao  
skup mogućih slika definisanih silama okružujućeg pro-  
stora, ili sadržavajući delove tog prostora u sebi, u  
procesu gde se »zatvara pejzaž, a otvara objekt« (Mer-  
lo-Ponti). Činom imaginacije, »instiktivnom geometri-  
jom« (Poenkare), ograničeni prostor što okružuje telo  
primenjuje se u veliki prostor, da bi se postavio u  
univerzum. U prostoru tretiranom kao čista kategorija  
realnosti, u kategoriji plastičnog objekta, otvara se po-  
ručje realne organizacije prostornog ambijenta, proni-  
canja u »aktuelnu beskonačnost« prostornosti, odnosno  
u mikrokosmos saobražen po načelu makrokosmosa.  
»Novi predmet« i plastički objekt u istoj je meri »sim-  
bol univerzuma« (Langer), kao i mogući simboli situa-  
cije, ekološke svesti, mogućnosti ili nemogućnosti in-  
tenziviranja aktuelnog »senzorskog prostora«, gde se  
pretpostavljenom, određenom i dovršenom totalitetu  
prostora-univerzuma suprotstavlja otvorena i nedefini-  
sana mnogostrukost ponašanja, kroz individuaciju  
objekata.

Umnožavanjem poetskih obrazaca prostora, koji,  
širiće se, paradoksalno više govore u prilog jedinstve-  
nom, umetnički-mogućem prostoru, no što ga razdrob-  
ljavaju u umetničko ne-biće, saglasno staroj izreci Ars-  
una-speciaes mille, u malom se reflektuje šema iz  
velikog prostora. Ako se u četvorodimenzionalnom pro-  
storu-kontinuumu prelazak iz jednog trodimenzionalnog  
prostora u drugi odvija kroz površinu (Den Pedou, Ge-  
ometrija i slobodne umetnosti), u estetskom, umetnič-  
ki-mogućem, virtuelnom prostoru, taj prelazak se od-  
vija kroz odnos proširenih prostornih relacija, pomer-  
njem intencionalnih značenja i izražajnih vrednosti,  
kroz dimenziju stvaralačkog i autentičnog.

## LITERATURA

- Karl Albiker: Das Problem des Raums in der bildender  
Künsten Societäta-Verlag, Frankfurt 1969.  
Nikolaj Hartman: Estetika, Kultura, Beograd 1968.  
Teodor V. Adorno: Estetička teorija, Nolit, Beograd  
1978.  
Francois Puhlan: L'esthetique du paysage, Felix Alcam,  
Paris 1931.  
Ananda Coomaraswamy: The transformation of nature  
in art, Dover New York 1956.

Susanne K. Langer: Feeling and Form, Charles Scribners sons, New York 1953.

Irvin Rock: An introduction to perception, Macmillan, New York 1980.

Moris Merlo Ponti: Fenomenologija percepcije, Logos Sarajevo 1978.

Dan Pedoe: Geometry and liberal arts, Penguin 1976.

Henri van Lier: Les arts de l'espace, Casterman 1959.

Mječislav Porempski: Ikonosfera, Prosveta Beograd. 1978.

Ernesto Grasi: Moć mašte, Školska knjiga Zagreb 1981.

Henry Makowski, Bernard Buderath: Die Natur dem Menchen untertan Kindler, 1983.

Arnold Hauser: Filozofija povijesti umjetnosti, MH Zagreb 1963.

Adrian Stokes, The Invitation in Art, Tavistock 1956.

Rudolf Arnheim: Art and visual perception, Faber and Faber 1956.

Todor Manojlović: Čovek i pejzaž, Umetnički pregled, Beograd 1938.

## Urbani predeo u optici viđenja civilizacije

Godine 1974. i 1982. — to su godine pokušaja kritičke interpretacije pejzaža putem izložbi, a istovremeno takođe već i oblikovanje osnovnog ishodišta: »Predeo kao povod — to znači da slikarstvo korespondira sa stvarnim. Prostor kao ishodište — to znači da slikarstvo nije napustilo autonomiju i ontološku stvarnost«.

Nastavljam tvrdnjama uvodničara Zdenka Rusa (iz godine 1982.): »Od transcendentalnog ka stvarnom i od stvarnog ka imaginarnom — to je teorijska shema koja opisuje luk od apstraktne slike ka radikalnom realizmu i od ovoga ka novom slikarstvu štimunga, reminiscencije, nostalgčnosti, ironije, kritičkog angažmana — sve do eksplozije novog subjektivizma koji ponovo prekida fizičko-optičke odnose sa spoljnim svetom, kako bi se uputio u neograničena prostranstva sveta kao lavirinta, što se manifestuje fenomenom transavangarde, nove slike, tog novog manirizma. Ti poslednji fenomeni izlazili su iz dogovorenog okvira ove izložbe. Kao što se i svesno mimoišlo slikarstvo koje svoja priviđenja gradi u iracionalnom, magičnom, nadrealističkom prostoru. Svest o postojanju umetnosti koja je potpuno napustila prostor slike, pa i prostor galerije, umetnosti koja se preselila u stvarni pejzaž, prirodni i urbani, bila je prisutna u tolikoj meri da se nametnula kao predlog središnje teme naredne izložbe«.

**Nova izložba 1984. — u inače izvikanoj godini orvelovštine — kao da želi revalizovati tvrđenja i predviđanja od pre dve godine: očitno zbog aktivne, ustrajne prisutnosti i kvaliteta nekih autora koji su sebi obezbedili idejno utemeljen kontinuitet, zbog širine tipoloških obeležja, zbog potpuno otpale sumnje da je svršeno sa umetnošću, da je mesto avangarde zauzela raznolika pojavnost postmoderne...**

U dogovorenom razmišljanju — konkretno o urbanom predelu — razmišljanju kojim su obuhvaćeni umetnici odabrani iz jugoslovenskog prostora, pokušali smo poći od iskustva dveju, u izvesnom smislu srodnih, dodirnih priredbi, a to su: Inicijativa urbane sredine kao tema VIII. jesenjeg salona u Banjaluci 1977. (projekat: Aleksander Bassin) i Drugi jugoslovenski trijenale EKO(logije) u Mariboru 1983, konkretno njena sekcija Ecologia urbana (projekat: Marjan Susovski). Citiram: »Savremeno industrijsko društvo koje vrši poseban pritisak u smislu nivelisanja to jest izjednačavanja, kao što veli poznati nemački sociolog Arnold Gehlen, i čiji je odraz radikalna individualizacija, dehumanizacija, podređivanje svih činitelja tehničkim, upravljačkim i komercijalnim interesima, vrši svoje pritiske ne samo na bit koju zovemo čoveka dostojnim životom već i na bit koja se zove umetnost.

Reakcija umetnika na takvu vrstu pritiska je, razume se, posve različita, a zavisi od prvobitne odluke

umetnika i njegovog opredeljenja prema društvu neposredno: od **reznacije** koja je u suštini manje-više pasivna reakcija u smislu saglašavanja i **pristajanja na datost**, u kojoj više nije moguće naći pozitivne, shvatljive tačke, te preko druge krajnosti koja može biti prava **mistifikacija** ili pak **glorifikacija** raznih maločas pomenutih oblika pritiska, to znači njihove (re)interpretacije u likovnom radu, pa sve do tvrđenja da je likovni, umetnički proces po sebi — budući da se razvija u »okrilju« ovako određenog društvenog konteksta — neka vrsta aktivnog **prilagodavanja** njemu makar i kao sporednoj fazi.«

(Aleksander Bassin)

»Pojam ekologije vezan je za pojam bujanja industrijske civilizacije, a time i za urbanizaciju koja provodi naglo dokidanje ruralnog pejzaža, kako bi stvorila urbani pejzaž. Poslednjih stotinak godina se u tkivu prirode šire metastaze artificijelnih struktura čovekovih nastambi — arhitekture gradova i komunikacioni sistemi u njima. One stežu preostale, još zelenilom obrasle površine koje same, takođe, odavno nisu više spontani izdanak prirode, već su posledica stoletnih regulacija i intervencija svojih vlasnika. Promene, koje su se nekada uočavale tek u razmacima stoleća, danas su uočljive u toku jednog životnog veka. Naše posezanje u ambijent dostiže kulminaciju gde se više ne borimo da preživimo u prirodi već u ambijentima koje smo sami stvorili — ugrožavaju nas naša kuća, ulica, naš trg i grad, ugrožavaju nas naši vlastiti koncepti građenja, naša kućegradnja i dogradnja. Ugrožavaju nas principi ove ili one arhitektonske škole, stila ili načina, gradnje, principi tehnologije i način mišljenja.« (Marjan Susovski)

Pri takvim tvrdnjama koje zacementirano prevazilaze konvenciju likovne tehnologije, slikarske mogućnosti uopšte, kako bi iste do izražaja došle čiste, likovno autonomne, bez forsirane narativnosti ili intermedijalne povezanosti, pa i da ne bismo zaboravili čitljivost unutarnje likovne strukture i spoljnih ikonoloških i tipoloških obeležja, mi fenomen likovnog predstavljanja urbanog prostora, bolje reći predela, otkrivamo u zanimljivim pojavnostima i oblicima interpretacije.

U slikarstvu asocijativne (ili aluzivne) apstrakcije lane nenadano preminulog **Silvestra Komela** (učestvovao je i na spomenutim izložbama 1974. i 1982) utvrdili smo da se radi (prema ličnoj izjavi autora Staneu Berniku) o otkrivanju »urbanizovanosti« udaljenih prostora naše svesti, o »opadanju privlačnosti i neprivilačnosti... o prostoru koji je ostajao oslobođen nad horizontom, a značio težnju u atmosferski prostor... o traganju za nekim novim mogućnostima, dakle onu

težnju koja danas čovečanstvu predstavlja alternativu za izlaz«. Međutim, Komelov asocijativno opredeljen slikarski prostor odzvanja i u ekstremnim dubinskim planovima, u pravim bezdanima, očito kao doživljavanje krajnje uzbudljivog iracionalnog, nekontrolisanog rasporeda sferičnih volumena (a koje je to sfere imao Komel u vidu ako mu je prostor bio kriterij čovekovog delovanja, zacementirano je sasvim jasno!): uvereni smo da je autor svoje delo tačno i namerno nazvao **Apsurdna urbanizacija!**

Nadrealne deformacije ljudske figure, stešnjene u nemoguć prostor i u nemoguću situaciju, **Stefana Georgievskog** su uvod u nadrealističku brutalnu metaforiku drumova odnosno zaprašenog pejzaža **Stefana Platinca**, a svoj pandan imaju u ekspresionističkoj tipologiji antropomorfno-idioma **Nenada Opačića**, idioma sastavljenog od tehničko-mehaničkih elemenata mašine u pojavnosti spoljašnjeg lika čoveka.

Dela ove trojice autora prava su suprotnost ambijentalnom, živopisnom »prostornom uređenju« (objektu) **Vinka Tušeka**: to se uređenje anulira u apsurdnoj nestašnosti sastavnih elemenata, u nemoći uzleta uprkos raširenim, prozirnim »krilima« i horizontalnoj rasprostrtosti po zemlji... Znači, urbani predeo kao motiv, kao izazov, ipak nije prestigao savremeni nadrealizam, neokonstruktivizam i prva umetnička okušavanja u smislu ekspresionističke figuracije posle scijentizma koji je prevladavao u našoj likovnoj umetnosti.

Na narednu grupu, zapravo odabranu slikarsku četvorku samih poznatih i značajnih, još do juče avangardnih umetnika figuralista, odnosi se sledeća zajednička tvrdnja: u kontinuitetu svojih razmišljanja, kojima su ostali verni, biće da su prihvatili neke sugestije u smislu (veće) kolorističke poetizacije svojih svetova koji se, tako, bez obzira na svoju prvobitnu ekstatičnost uklapaju u smireniji tok aktuelnih monologa.

U ovaj okvir spadaju zacementirano dvojica vodećih članova beogradske nove figuracije iz šezdesetih godina — **Radomir Reljić** i **Bojan Bem**. Reljićevu naraciju čini danas više raznolika, ekspresivnije naglašena likovna struktura koju oplemenjuje motivika, preuzeta iz klasične mitologije, kroz koju autor korača ležerno, bez vremenskog opterećenja. Bemovi nerealni, veštački rekonstruisani prostori, bogati likovnom strukturom i animalističkom arhetipskom simbolikom, predstavljaju i u današnje vreme specifično viđenje civilizacije, viđenje koje proističe iz zamišljenog, kao zastalog urbanističkog predela.

Koloristički intenziviranim predstavljanjem karakterističnih, sve više zatvorenih (nejasnih) prostora,

predstavnicu radikalnog realizma — **Marijana Muljević** — postiže stepen haotične slike čovekove nutrine.

Usamljeni putnik kroz urbanu strukturu, kroza svet artificijelnih pregleda savremene subkulture sa izrazito neodređenim stavom koji je, međutim, više polemičan i skeptičan negoli pasivan — to je **Peđa Nešković**, pripadnik generacije sa iskustvima, koji u osamdesete godine ulazi sa svojevrsnom varijantom takozvanog ružnog slikarstva.

Svojom opuštenom ekspresivnom vehementnošću se od odabrane teme na izgled najviše udaljuju **Zlatko Keser** i **Emerik Bernard**. Iza obadvojice stoje mnoge godine slikarskog iskustva: dok mlađi Keser polazi uvek od trenutnog impulsa koji se iživljava u ekspresivnim reljefnim kompozicijama, dotle Bernard svoj slikarski prostor gradi strpljivo i sa puno razuma — kao naplavine, a interesantan likovni materijal skuplja u nikad završen kolaž. Vreme opuštenosti, koje obuhva-

ta bogata iskustva obojice slikara, istodobno je vreme što ga čovek proživljava »kao krajnju otuđenost, opasnost usamljenja i napuštenosti, praznine, nihilizma gde istina gubi svaki smisao, a bitisanje postaje prazno, vanistorisko. I zato, da bi našao svoje biće, slikar putuje, luta i vraća se u sebe i u telo slikarstva; izvoru, prvobitnom boravištu. Bez doma (kao subjekt i kao umetnik) traži sada put »kući« i u blistanju slike blizu je unutarnjem biću koje je svakom čoveku **dato na čuvanje**, kako bi ga negovao i podsticao. Večiti putnik i nomad dolazi sada ponovo u blizinu onog prostora igre i zanosa i svetosti kakvog su umeli da ožive drevni mitovi. Slikarstvo postaje danas sve više »unutarnje«, izvorno, mitsko«. (Andrej Medved u katalogu za izložbu Emerika Bernarda, Kopar 1984)

Sa slovenačkog prevela

Olga Trebičnik  
septembar 1984.

## Imaginarni pejzaž

Ako imaginacija leži u suštini svakog kreativnog pristupa djelu, i to ona imaginacija koja vidi dalje od aspekata stvarnosti, onda je nebitno što u izboru deset autora za ovu sekciju nisu, što bi se moglo očekivati, birani slikari fantazmagoričnih prizora, deliričnih stanja, oniričkih krajolika, metafizičke arhitekture, veduta u izmaglici, slikari romantične zagledanosti u prirodu, u zagonetnu nesagledivost naseljenu čudima. Ovdje ne treba tragati za izmeštanim pejzažima sa nadrealnim ugođajem baziranim na nadrealnom spoju realnih rekvizita. Pluralizam umjetničkih poetika u sadašnjem vremenu dozvoljava nam da predstavimo nekolicinu autora različitih stilskih opredeljenja, za koje je pejzaž bio povod da se u sliku uvede vlastiti autorski repertoar oblika i simbola, za koje slika predjela zavisi prvenstveno od prestave o slici a ne o samom predjelu. A za takvu sliku potrebna je imaginacija kojom se ponovo vidi i gradi svijet i to je u pravilu svijet vlastitosti — »ničija zemlja koja je dobila svog vlasnika«. Iz sposobnosti da se osvaja nepoznata suština stvari, iz urođene čovjekove potrebe da se priroda shvati i savlada, da čovjek i priroda uspostave razmjenu ravnopravnih obrata i iznenađenja, potiče i umjetnikova potreba da ovaj svijet uvijek iznova gleda i tumači, da ga mašta kako bi ga učinio vidljivim, da bi iz njegove skrivene suštine izvukao ljepotu koja prerasta u sjaj zbilje. Čini se da tek onda kada se umjetnik uskladi sa prirodom u njegovom djelu sve postoje moguće,

onda i pogled na najbanalniji pejzaž postaje podsticaj da se razmahne mašta, da se i racionalne spoznaje prevedu na apstraktni plan, da pejzaž postane središte likovnog a ne prirodnog događaja. Takvim pristupom podaci iz prirode postaju dijelovi imaginarnih prostora, i tek neki simbol ili znak koji se pojavi u slici ili pak metaforični naslov koji odgovara stvorenoj iluziji, postaju dovoljni da je dešifrujemo, da povratno u nju unesemo i sva svojstva vlastite fantazije, jer potraga za smislom kojeg je autor unio u sliku jednako pripada i onome ko je gleda. A gledati preko granica stvarnosti znači preći na ona područja u kojima je dopušteno maštati, zbog toga pred djelima ovih autora — čije slike nisu samo maštarske cjeline ili vizionarske konstrukcije, već i zatvoreni svjetovi koji imaju svoje sopstvene likovne zahtjeve i vlastite živote — možemo i spoznavati i sanjariti pitajući se: kao i Bašlar »Promatrati sanjareći da li to znači spoznavati?«<sup>(1)</sup>. Ako znači, onda ćemo — zavisno od naše imaginacije i svakog autora posebno: od Murtićeve buke kosmičkih elemenata u kojoj je stvaran svijet, preko Trajkovićevih nakupina mitova i civilizacija do Protićevih suglasja sfera — možda moći spoznati kako se stvara tajni poredak svijeta. Zato smo, kroz presjek nekoliko posljednjih godina u radu nekoliko autora od kojih su neki bili prisutni i na ranijim zrenjaninskim izložbama, pokušali da tek naznačimo kako se manifestovala ona vrsta imaginarnog pejzaža u kojem je krajnji cilj redukcija i voljni



zaborav realija, koje su poslužile kao povod za nastanak slike a koje ipak odražavaju jedan zamišljeni univerzum, jedan kompletan svijet. A s obzirom na druge tematske cjeline unutar ove izložbe, u ovoj sekciji prednost smo dali vitalnosti i prisustvo apstraktnih tendencija — konstruktivnih i ekspresionističkih i ludičkom postmodernom senzibilitetu najmlađih autora, jer kako reče Filiberto Mena: »Za mlade umetnike (i ne samo za njih) imaginacija tje ponovo uzela vlast«,<sup>2)</sup> dok je uključivanje dva predstavnika naive posljedica tolerancije i činjenice da se ni Rabuzinu, ni Naumovskom ne može osporiti čudesna imaginacija, čak ako je preasla i u manir. Za većinu ovih autora sam motiv pejzaža je od drugorazrednog značaja, njih toliko ne zanima narativni plan slike jer prema svijetu i prirodnoj okolini nastupaju sa čisto plastičkih polazišta, koja unutar slike bude asocijacije na nešto što »izgleda poput« i snagom imaginacije zadobija svojstvo mogućeg.

Tako je Murtićeva slika moguću isječak pejzaža u kojem kosmičke sile još uvijek nisu završile svoje djelovanje, u kome kao da još uvijek prisustvujemo tektonskim pomicanjima zemljinih slojeva. Ovakva vizija prvenstveno je ishod Murtićevog radnog metoda i čini nam se da njegovi oblici izrastaju na platnu sa onom istom organskom snagom kao i oni u prirodi. Njegove horizontale, vertikalne i dijagonale slikane raslošnom hromatskom skalom plavih, žutih, zelenih, crvenih, crnih i drugih tonova, nanesenih ekspresionističkim zamahom, ukrštaju se same sa sobom i sa arabskim znacima koji — u zavisnosti od slike do slike ponekad nastaju snagom kreativne volje, a ponekad po zakonima slučaja. Ukidajući granicu između materije i atmosfere, objekta i prostora, Murtić nas uvodi u nepristupačne i neviđene predjele, u kojima tek u mašti treba da odvojimo zemlju od neba i vode.

Karakter iluzije da se radi o pejzažu ima i niz doskorašnjih djela Milorada Ćorovića. Iako i on istražuje u istraživanju apstraktnog prostora, ipak polazi od prirode, izvlači iz nje igru ritmova i sintetiziranih obrisa, pa snažnom gestom i energijom koja je sinhrona sa energijom u prirodi, ostvaruje vizije nečeg što u pejzažu prolazi, teče, buja ili polagano raste. Ishod Ćorovićeve slike nije nikada unaprijed predviđen, slika se završava onda kada dođe do njenog bojenog ili arabskog zasićenja da bi, potom, sve ono intuitivno, iracionalno i slučajno i sve ono što je pokrenulo emocije i učestvovalo u njenom stvaranju, postalo ishodište za asocijacije i metaforične naslove samih slika koji istovremeno postaju putokaz za komunikaciju sa posmatračem.

Murtićev i Ćorovićev pejzaž izrastaju na organskim principima i zadržavaju organski poredak prirode, dok dva sljedeća autora: Miodrag B. Protić i Stojan Čelić svojim slikama ilustruju primjere pejzaža čiji se imaginarni naboj kreće od organskog prema konstruktivnom principu — od prirode prema geometriji — mada kod svakog posebno na drugačiji način i sa drugačijim imaginarnim i metafizičkim značenjem.

Svoj »put do slike« Protić je davno opisao na sljedeći način: »... slika nastaje iz šoka pred realnim, ali ipak, u njoj često jedva da ima traga od onoga što me je uzbudilo — u bukvalnom/realističkom smislu; ona više sadrži otkrivenu ideju, probuđeno osećanje, manje neposredan povod.«<sup>3)</sup> Taj neposredni povod, najčešće iz pejzaža, kod Protića je prerastao u prostor čistote i irealnosti, pun unutarnjih značenja. Kao zatvoreni svjetovi sa sopstvenim zahtjevima, Protićevi »Horizonti«, »Sazvežđa« i »Imaginarni predeli« potiču sa »kontineta unutrašnjeg iskustva«. Njihova tektonika je sazdana na svojevrsnoj geometriji i sažetoj kolorističkoj skali a prostor reduciran na dva do tri plošna plana, na kojima je kao kakav detalj preostao u pamćenju prisutan neki simbol konkretnog svijeta. Iako bez iluzije dubine, svaki njegov predeo je obilježen nekom čežnjom za beskonačnim, što je već dovoljan podsticaj za imaginaciju. Iza njegovih racionalno građenih prostora, zasnovanih na nekom strogom poretku, iza meditacija o idealnim oblicima u prirodi (krug, pravougaonik i sl.) krije se svijet u kojem još uvijek ima tajni. On ih pokušava odgonetnuti ravnotežom razuma i intuicije, osjećajnosti i imaginacije, izuzetno dosljedno i sa otmjenošću koja osvaja.

Jednom prilikom Ješa Denegri je napisao da je Stojan Čelić »jedini naš savremni slikar — slikar opštih pejzaža, idealnih, slikar univerzalnog sveobuhvatnog poznavanja prirode.«<sup>4)</sup> Za sve to nesumnjivo je potrebna beskrajna imaginacija, lucidna misao i blistava intuicija. A njome je obilježena svaka Čelićeva slika bez obzira na to da li joj je povod za nastanak bio trenutak koji prolazi — neko doba u danu ili godini — ili neka konkretna predstava iz prirode. U tražanju za »svetovima iz prividnosti«, Čelić kao da najprije vrši analitički opit nad oblicima organskog i neorganskog porijekla, potom strukturom i putanjom linija dočarava kraj ili beskraj u prostoru, a zatim akordima boja sliku dovodi do dominantnog doživljaja — do sinteze svih cikličnih kretanja, do određene atmosfere i određenih zbivanja u prirodi. Tako dobijamo sliku svijeta u svom totalitetu, i realnu i imaginarnu. Dobijamo neka »druga podneblja« koja svojom atmo-

sferom i svojim izazovnim prostorima provociraju ne samo bezbroj asocijacija već i stvarnu želju da se u taj prostor uđe i istražuje njegova magija.

Pejzaži Dušana Perčinkova takođe predstavljaju jedinstvenu sublimaciju misli i osjećaja. Oni su svojevrsan protest protiv »betoniraca krojaloka i opustošitelja šuma«. Pejzažni motiv Perčinkov takođe redukuje na taj način što iz pejzaža izlučuje nekoliko elemenata ili silueta, geometrizira ih, ne napuštajući njihov organski obrazac, a zatim ih po nekoj matematičkoj progresiji strukturira na plohu, vodeći računa o tome da razmaci između njih budu nosioci istih likovnih vrijednosti kao i oni sami. To u kompoziciju unosi red i ravnotežu, a naizmjenična upotreba nekoliko elementarnih boja, nanešenih sa nepogrešivom tačnošću, cijelom kompoziciji daje osoben ritam. Iza Perčinkovljevog programiranog reda i strogosti osjeća se snažna koncentracija poezije i vizija radošću obojenog svijeta, što je dovoljan izazov za našu imaginaciju.

Iako se oko naše naivne umjetnosti nagomilalo mnoštvo spornih i polemičkih pitanja, iako zaziremo od njenog izbora unutar ovakvih izložbi, ona je ipak dio naše umjetničke i duhovne kulture. Njena individualna avantura kod dobrog broja autora daje znake postulatnosti, pa ipak za selekciju pod ovim nazivom, nemoguće je ne predstaviti i djela Ivana Rabuzina i Vangela Naumovskog, čiji imaginarni pejzaži imaju onu notu onostranosti, ono nešto po čemu stoje na granici između sna i jave.

Rebuzinovi pejzaži puni dualizma stvarnosti i nestvarnosti, identičnosti i neidentičnosti, zadržavaju neke morfološke i topografske konstante zagorskih bregova, čija magija predstavlja pravi poziv na povratak u zavičaj. Ono što ih čini imaginarnim, po čemu prerastaju u čistu fikciju, u fascinantnu i neiskazivu enigm, predstavljaju oblaci, krošnje i neki drugi elementi iz pejzaža preoblikovani u mnoštvo rascvalih cvjetova koji čitavu predstavu pretvaraju u velebnu pejzaž prvobitnog svijeta ili, kako neki kažu, »zemaljskog raja«.

Za Vangela Naumovskog, ohridski predjeli nisu uzor već podsticaj za bizarno maštanje, u kome naslikani predmeti izmiču zakonima teže, u kome sve buja, šikti i kreće se stremeci uvis, sve postaje simbol životnih tokova i samog života. Takva izvorna vizija, puna ekspresivnog kolorita i ozarenosti iako ne nosi ona prvotna uzbuđenja, ni sada, nije lišena snoviđenja i čarolije.

Tri slikara: Nina Ivančić, Radoslav Tadić i Slo-

bodan Trajković pripadaju novoj struji »obnove subjektivnosti«, struji koja je ponovo inaugurisala umjetnikovu apsolutnu slobodu u izražavanju. Njihovi imaginarni pejzaži asocijativnog i aluzivnog karaktera jednako svjedoče o radosti maštanja, kao i o radosti i uživanju prilikom slikanja.

Nina Ivančić nemarnim i spontanom rukopisom oslikava amorfne pejzažne prostore ispunjene ponekim ucrtanim mimetičkim oblikom, ali bez ikakve namjere da transponuje realni prostor. Eruptivnom imaginacijom ona je u stanju da i smisao prevede u fikciju. Njeni organski i biomorfni oblici, po neposrednosti i žestini kojom su slikani, imaju nešto i od same neobuzdane snage prirode.

Uzbudljiva vedrina i magija Tadićevih »vrtova« ponajviše proizilazi iz svojevrsnog kolorističkog lirizma čije je porijeklo u postimpresionističkom maniru optičkog stapanja boja. U slaganju valera iz dosta utišane palete i planova, bez dubine ili prostornih slojeva, Tadić je našao ekvivalent za izražavanje suštine stvari a ne njihovih spoljašnjih oblika. Na njegovim slikama perspektiva i njene granice su ukinute u korist jednog opšteg prostora u kojem se, tamo gdje očekujemo čvrst predmet, pojavljuje čista prozračnost, a tamo gdje očekujemo sjenku — nailazimo na samu svjetlost. U imaginaciji ovih vrtova, iako ga nema, osjeća se neko imaginarno prisustvo ljudskog bića, neka tajanstvena atmosfera puna nostalgije i nespokojstva.

Infantilna razigranost, nepredvidljivost i elementarna vitalnost, karakteristična je i za imaginarne »rajske« pejzaže Slobodana Trajkovića. U njima ništa nije unaprijed zamišljeno već je sve snoviđenje koje se rađa u toku samog slikanja. Kao iz kakve početne svemirske tame, u slici se pojavljuju različite, često prepoznatljivije stvari, koje imaju neki svoj magični simbolizam i mitsko porijeklo. Iako kompoziciono razbijene njegove slike funkcionišu kao cjeline, kao jedinstvene vizije proistekle iz podsvjesti.

#### **Napomene:**

1. GASTON BACHELARD, Poetika sanjarije, VESELIN MASLESA, Sarajevo, 1982. str. 201
2. FILIBERTO MENNA, Ponicanje estetskog društva,
3. MIODRAG B. PROTIC, u anketi »Govor boja«, DELO, Beograd, maj 1957. god. III, br. 5, str. 866-868
4. JERKO DENEGRI, Predgovor u katalogu samostalne izložbe, MALA GALERIJA, Ljubljana, januar 1963.

## Predeo kao predeo! Šta je to?

Izložbom »Pejzaž u jugoslovenskom slikarstvu« Savremena garelja u Zrenjaninu — pre deset godina — nastojala je da prikaže sliku naseljenu jednim delom životne freske, delom najšireg motiva. Tada se o predelu kao povodu govorilo slikom predela, prostorom kao ciljem slikara, kao o manje ili više uspešno izvedenom umetničkom činu. Govorilo se jedinicama koherentne strukture pojedinih autora, pa se zaključak zasnivao na zbiru tih jedinica koherentnosti. Pregled je sačinjen po umetničkim centrima koji su se poklapali i odgovarali društveno-političkoj organizovanosti Jugoslavije.

Druga izložba zadržala je istu osnovu organizacionu shemu. Za prvo prezentovanje. Međutim, ona je zamenjena jedinstvenom izložbenom celinom za predstavljanje jugoslovenske umetnosti u Bukureštu.

Ova treća znatno se razlikuje od prve i druge i u znaku je izvesnih svrstavanja u pojedine grupe za koje se traže različitosti plastičnog tretmana. Prve dve su bile opterećene mehaničkim podelama, a i interpretacijama su deljeni autori. Tako sačinjene sheme sadrže dobru stranu u mogućnosti ispitivanja stanja slike motivske opredeljenosti i tematske usmerenosti, u pojedinim umetničkim krugovima, za potrebe izvesne zavičajnosti koja se, nekad više — nekad manje, ne poklapa sa prostiranjem dejstva same slike. Inače, sve ostale karakteristike ostaju samo

ližava području estetičkog pluralizma i mnoštvu umet- u domenu dela koje se neprestano opire, svakako količinom autentičnosti, ovakvim i drugačijim sadevanjima i konstruisanjima sheme i posesivnim granicama svakakve vrste. Treća izložba svojom očiglednosti demonstira sistem konstruisanih oblasti naseljenih slika- ma i ostalim predmetima onako kako su im mesto prvo videli, pa posle odredili autori razmišljanja i tek- stova o umetnosti u Jugoslaviji naših dana.

Sačinjene su grupe, pobrojani autori i sistem je koliko-toliko mogao da funkcioniše. Međutim, tek tada su se pojavile manjkavosti i odzvonile ozbiljnim upozorenjem. Nastala su pomeranja unutar organizacione sheme koje su predvidive ukoliko se ozbiljno prihvati nepredvidljivost mašte autora i smera akcije dela. Sudaranje elemenata sistema, međutim, nikako ne škodi plastičnim celinama jednostavno stoga što su njihova umetnička i estetska svojstva duboko fundirana u biću slikara i plastičnog sadržaja, a opiranje je usmereno protiv kombinovanja nas selektora.

U aktivnosti istoričara i kritičara uvrežila se ideja o raznim podelama, grupama, podgrupama kojima se objašnjavaju, ili bi trebalo da se objašnjavaju, ideje umetnika. Empirijski pristup i racionalizacija metoda može da koristi pojednostavljenom objašnjenju zbivanja oko umetnosti, ali se njima percepciji dela oduzima draž otkrivanja i, rekli bismo, naslućivanja. Izrodi se i alhemija i već zapaženo »prokrustriranje«. Teže se prib-

ničkih kazivanja. Jer: »O svemu je govoreno, sve je mereno — koliko puta prelaziti iste staze, ponavljati ponavljane aksiome, silogizme, esejističke serpentine — a život, i umetnosti i stvarnosti, teče neznatno kuda i neznanim zakonima, dok se iznad tih tokova, kao rojevi ustumaranih pčela, kreću naše predstave o njima...« (Miroslav Egerić, Umetnost je potencirani život, Književnost 8—9, 1984).

☆☆☆

Horizont u slici Olivera Grbić ili je spušten skoro do krošnje, električnog stuba, kućnih krovova, čak do polegale trave, ili je podignut do gornje ivice slike, Govorimo o njemu stoga što je neka vrsta projekcije naslikanog predela, ali i prostora koji je zahvaćen okom i platnom. Njegova definicija izvedena je veoma čvrstim oblikom kuća ili ostalog inventara predela, još i diptihalnim ili triptihalnim sistemom slike. Sve je to okvir ostvarene slike za čiju neizbežnost umetničkog postojanja nije potrebno zašto i kako. Postavlja se samo jedno drugo: kako preživljava potrese i udare i udare sa čela i strane? Valjda samo poetikom koju ne bi trebalo tražiti. Ona je tu i snažnija je od izvesnih promena.

Jasna slika predela Ratka Lalića takođe može da postavi isto pitanje. Sumnje nema da se njegovoj slikarskoj organizaciji suprotstavljaju oni drugi, iz druge grupe, nudeći rešenja za nostalgiju, uznemirenost i svu složenost. Da li je ulepšati, oploditi uzdahom ili se pomoći citatima, već ostvarenom slikom sličnih životnih naboja? Slikar je odlučio da ona bude bliska, na odstojanju za dubinu između štafelaja i pogleda od njega do motiva. Slikom već dugo na ovaj način traži odgovor. Uostalom, njegova su pitanja već odavno postavljena; odgovor je jasan. Između predela je boja i, naravno, ta dubina merena aršinima mašte.

Magličasta struktura slike Zdravka Mandića, zasićena bojom toliko da bude specifična bojena organizacija, sadržava elemente koji njegovu sliku pomeraju iz jedne egzistencijalnosti u svet drugačijih interesovanja. Oni se povremeno množe i pomeraju, zahvatajući prostor slike onoliko koliko im slikar dozvoli vodeći neprestano računa da novim sadržajem sasvim ne istisne prethodni. Dosadnje razmišljanje o slici i nad slikom predstavio je osobenu prostornu organizaciju, dosadanjim zapitanostima o čoveku duboko zašlom u horizont ravnice uputio se za njim, a sada je sve to dopunio čovekom od uma i akcije. Njegovo je prisustvo, kao i do sada, naznačeno, ali je jasno i ideji i jasno u postavci. Predelom vlada fluid boje utkan u sliku čak do sopstvene negacije.

Predeo Apolonija Zvesta ne remeti opšti izgled slike bez obzira što su njegove kompozicije zasićene potezima kao sgusnutom materijom prostora i potezima koji konstruišu niz kretanja. Sve to zajedno čini zgusnuti likovni sadržaj uvek osvetljene slike izvesnom svetlosti koja potiče i od izvora u prostoru i od količine oredenog pigmenta. Njegova su staništa većinom pored ili na moru; njegove slike govore o moru temperamentnom primorca zainteresovanog za prodore do same istine mora kao prapočetka ili istine kao novokološkog problema.

Slika predela Jovana Rakidžića sasvim određeno sugerise stav umetnika. Na smetlištima ljudske civilizacije se nalaze i mnoge vrednosti koje se dovode u pitanje, mnogi ideali često tumačeni kao neprolaznost, mnogi atributi koji su slikarevom intervencijom prešli u ne vrednost. Degradiranje je izvedeno slikarevom intervencijom slikarskim sredstvima koji su, međutim, afirmativne plastične metafore. Monumentalna monohromna kompozicija — crtež — ili bojena organizacija predeo izvode van pejzažnog slikarstva.

Stvarajući, nekada, shemu kompozicije od »nepostojećeg«, sada je Nikola Koydl sačinio sliku predela iz sebe postojećeg, koncentrisao je svu pažnju na gustinu predmetnosti, postavio »materijal« tako da se njegov poredak ne može analizirati po nekakvim pojedinačnostima, već pristup zahteva povezaniji pregled i pogled. Dovodeći u pitanje terminološko objašnjenje Koydl je time otvorio put nesmetanom pristupu njegovom delu.

(Mislimo da svaka likovna aktivnost koja rezultira složenim dejstvom dovodi u pitanje terminološku sadržinu).

Ljudi u predelu Rodoljuba Anastasova nisu izgubljeni kako bi to na prvi pogled izgledalo. Njihova egzistencija u slici počiva na dugo učvršćivanom položaju. Međusobno tumačenje — čovek prostorom — prostor čovekom — izrodilo je staništa za mnoge digresije. Pored slike tu su još mnogi nizovi drugih elemenata iskustva koji se ne samo podrazumevaju, već se provociraju i zahtevaju paralelne tokove pristupa. Govorenje o slici zahteva uključivanje, pre ili posle, i još neka znanja pored poznavanja organizacije slike.

Herman Gvardjančić je i u slici i u akvarelu odnegovao posebnu vrstu predela, naznačenu predmetnost života koja se u ponovljenom ciklusu može i da zametne u mnoštvu drugih motiva. Stoga je, sledeći nove primere slika i neke potrebe da se izvesni elementi osamostale, ponudi ovakvo viđenje predela. Njegova slika nije svikla na dopune i citiranje. Zato je on sada, zadržavši duh i boju, površinu naselio oblicima

dovoljno ilustrativne prirode da mogu da sugerišu novu orijentaciju slike, ali i Gvardjančićeve odlučne poteze da ostvari novu sliku. U njegovom slikarstvu kao i u delima njemu savremenih autora bliske orijentacije postaviće se problem nastavka. Zasada su to neznani putevi.

Franc Novinc je odlučniji. Prihvatio je ideju o drugoj slici, ali je on sam ostvario tu drugu sliku (ne mislimo da je Gvardjančić nesamostalan u slikarskom neimarstvu). Kada kažemo da je on sam ostvario drugu sliku, mislimo da je otišao nešto dalje od imenovanja strukture oveštalom likovnom azbukom. Za njega je slika predela oblast u kome se događaju izvesni sukobi i raspleti koji su znani slikaru, njegovom pogledu i mogućnosti da kombinovanjem sačini organizovanu celinu od pokreta i neusmerenih zamaha. Vrcava površina zaiskrila tražeći put iz teskobe u koju je ušlo mišljenje o nekakvoj drugoj slici.

Ostrva, i sada vulkani, dakle, opet neka ostrva samo ustrptala od unutrašnjih potresa, obrazuju motivsku i tematsku opredeljenost Milenka Prvačkog. Likovna struktura je i dalje satkana od osnovnih elemenata, ali je njihova tačnost u deskripciji povoda i slike srazmerna količini angažmana. Stanovišta koja obrazlaže i, svakako, brani su još uvek negde u dubinama ranijih odluka. Sada, međutim, on ih oblači u ruho pojednostavljene kostimografije, čak skoro ogoljene ih nudi dokazujući da se oblast slike može da proširi i samo plastičnim naznakama.

☆☆☆

PREDEO KAO PREDEO!  
ŠTA JE TO?

Prostor u kome se rađaju slikari, množe ideje, stvaraju slike, misli o njima. Da li?

# Priroda — umjetnost

Voljeli bismo imati pred sobom knjigu u kojoj bi bila obrađena historija ideja i pokreta »povratka prirodi«. Od J. J. Rousseaua do današnjih »zelenih«. Mnoge bi stvari bile jasnije. Pripremajući tekst koji je pred nama, zatekao me je članak o našim »zelenim«. Unaprijed sam očekivao nešto kao što je i napisano: »Gotovo je nezamislivo pisati o našim zelenim, a ne pomenuti Marka Pogačnika, zvanično slovenačkog vajara, konceptualistu, a u stvari neformalnog ideologa alternativnog komunarskog života u nas. Kada ovo kažemo, imamo na umu da je Pogačnik jedan od osnivača umetničkog pokreta OHO koji djeluje od 1962. do 1968. posle čega se pokret pretvorio u grupu i, najzad, u zajednicu, u poznatu »Porodicu iz Sempasa« (Dragan Jovanović, Ana Dragović: Povratak prirodi i sebi. Nin broj 1756/XXXV, Beograd, 26. VIII 1984. str. 21. Vidi i reagiranje M. Pogačnika u Ninu br. 1759 od 16. IX 1984, str. 21, pod naslovom »Forme nisu značajne«). Ova »autentična šezdesetosmaška komuna« bila bi, bez sumnje, jedno od autentičnih svjedočanstava u poglavlju spomenute imaginarne knjige, opsežnom poglavlju koje bi moralo biti posvećeno modernoj i suvremenoj umjetnosti, znatnom dijelu njene povijesti i trenutne povijesti. To naoko zvuči paradoksalno. Jer kad se spomene moderna umjetnost misli se prije svega napuštanje prirode u ime autonomnosti umjetnosti na spektakularan raskid s vidljivim svijetom, stavljanje u zagrada perceptivnog iskustva zapadnog čovjeka na kojemu

je stoljećima počivao i svijet umjetnosti, koncentracija na vlastitu stvaralačku moć izgradnje takve predmetnosti i stvarnosti, koja ne oponaša prirodu i kakva ne postoji u prirodi. Ta spram prirode transcendentalistička aktivistička pozicija možda je karakteristična za sve one racionalističke i konstruktivističke pokrete kojih nije bilo malo u umjetnosti 20. stoljeća. Čini nam se, međutim, da je u podjednakoj mjeri bilo i onih pokreta koji su ispod apstraktne površine — svjesno ili nesvjesno — skrivali svoj pojačani naturalizam, najdublji kontakt sa prirodom. U ime veće istinitosti, u ime stvarnog umjetničkog angažmana, u ime »novog, manje tupog«, kako su to žestoko manifestirali dadisti, objavljujući zapravo, na najglasniji način stanje krize koja se začela još u romantizmu, čak u 18. stoljeću. Jer, oborivši se na kulturu u ime prirodnog čovjeka, možda je Rousseau bio prvi predstavnik pokreta kontrakture koja je u naše vrijeme poprimila poznate okvire i razmjere. Strasni pokreti omladine na američkim univerzitetima i u Francuskoj u maju 1968, kao i njihove različite derivacije poput pokreta hipika, mističara i sektanata raznih vrsta okarakterizirani su — ne bez dubljih razloga — kao pokret »neoromantizma«. To su svi oni koji su »razumu« tehnokrata ponudili »srce« i ustoličili autentičnost kao najvišu vrijednost, koji su takozvani umor od kulture preobratali u kult prirode i prihvatili onu umjetnost koja je po svojoj elementarnosti i spontanosti bliska prirodi. Razmišlja-

jući o buntovništvu šezdesetih godina, jedan francuski publicista se pita: »Odbacivanje krutih okvira tehnokracije i društvenih prinuda, odbacivanje kulta materijalnih dobara, apologija prirodnog stanja, povratak naivnosti »dobrog divljaka«, stavljanje emocionalnih vrijednosti iznad razumskih, težnja za indentifikacijom sa konačnom i neizrecivom stvarnošću — zar sve to ne čini stanje duha koje je nalazilo jarki izraz u stanovitim historijskim epohama (obično u prelaznim periodima), a početkom 19. stoljeća dobilo ime romantizma?« S pojavom romantizma javljaju se antinomije između prirode i kulture (i, konzekventno tome, između umjetnosti i tehnike). Th. Roszak navodi pjesnika Shelleya koji je u najranijim danima industrijske revolucije shvatio da su položeni temelji tehnokratske citadele kada je izjavio da radi obrane poezije moramo prizvati »svjetlo i vatru iz onih vječnih regiona u koje se sposobnost kalkulacije nikada ne usuduje ući«. Karakterističan je antiracionalistički stav velikog djela moderne umjetnosti. Riječ je o pobuni umjetnika protiv prijetnje tehnokratskog totalitarizma koji pomoću prisvajanja cjelokupnog značenja uma, zbilje, progressa i znanja stiče moć denaturiranja imaginacije. Svjedoci smo masovnog bijega od tehničke civilizacije, pokreta reforme života, imaginacije koja se želi taktilno utisnuti u prirodu. U tom previranju umjetnost ne samo da sudjeluje, nego je najčešće vjesnik tih događaja. U svom revoltu, u traganju za umjetnošću koja nije posredovana intelektom, krajnji cilj umjetnika nije stvaranje umjetničkog djela, nego izazivanje čistog stvaralačkog impulsa, jedne zbiljske situacije pjesništva ili slikarstva koja djelo čini prirodnim, stvarnim, a ne estetički fiktivnim. Ona su zbiljske stvari a ne umjetnine. Za Pollocka je slikarstvo čin, akcija, egzistencijalni tok bez korekcije, ispravljanja, promišljanja. Stoviše, on se »osjeća dijelom slike«, želi »doslovno biti u slici«. U pitanju je gospodstvo individua koji brani svoju vlastitu egzistenciju. Umjesto Descartesova »mislím, dakle jesam«, ovdje je po srijedi »slikam, dakle jesam«. U slikanju individuum proživljava i spoznaje samoga sebe. Gesta je vidljivi trag unutarnjeg impulsa i neposredno pokazuje svoju vitalno-tjelesnu bit, zapravo prirodu, ljudsku prirodu. Pitanje je naoko paradoksalno, ali konzekventno: nema li na primjeru apstraktnog ekspresionizma posla sa naturalizmom neočekivanog predznaka i nije li po srijedi fenomen povratka prirodi i povratka čovjeku kao odgovor na tehnološki raj i položaj zdrobljenog pojedinca u društvu totalne organizacije bezličnosti? Podjednako bismo mogli to pitanje postaviti i u povodu enformela u kojem umjetničko djelo kao apsolutna prisutnost, bez evociranja prošlosti i bez zalaga-

nja za budućnost, interferira sa elementarnim postojanjem prirode.

Nakon što je s Pollockovim paradigmatiskim primjerom umjetnik doslovno stupio u sliku, on će poći i dalje, s one strane opne koju postavlja platno između umjetnika i stvarnosti. U hepeningu se izravno ulazi u životnu struju, prekršujući odlučno umjetničke konvencije. Sa arte povera, process artom, land artom, earthwororskom otišlo se još »dalje«. Umjetnici su iskoristili iz urbanog prostora — te drugoprirode — u prostor prirode same, da bi u ogromnom krugu njenih organskih i anorganskih procesa, bioloških i telurskih, položili parametre svojih mentalnih nakana. U Jugoslaviji je taj iskorak prema prirodi prva učinila grupa OHO. U dvije faze. U prvoj, fragmenti neposredne prirode ulaze u galerijski prostor, u drugoj umjetnici djeluju u prirodnoj okolini (u šumama kraj Save i Kókrice iznad Kranja, na otočiću Srakane kod Lošinja, u Koprju). U početku su to likovne i konceptualne intervencije u prirodi; uskoro se javlja ekološka svijest i iskustvo dublje čovjekove pripadnosti zemlji; i najposlije koncentracija na osnovne kozmološke pojave (četiniju elemenata i njihove međusobne interakcije, na efekte gravitacije i pritiska) sredstvima arte povera ili strategijom konceptualne dematerijalizacije koja ih je, međutim, odvela istraživanju takvih osnovnih procesa koji se ne pojavljuju u registru optičkih vidljivog, nego nevidljivog, nedosjetilnog, transcendentalnog udublivanja u materijalni svijet. Taktilnost prirode bila je načas izgubljena, da bi se okupljanjem grupe u Obitelj u Sempasu i njihovom novom djelatnošću opet pojavila na višem stupnju konkretnosti. Napušta se institucionalni umjetnički život i pristupa zajedničkom življenju sa zemljom, s prirodom; napušta se, štoviše, »osigurano polje umjetnosti«, kako bi se povezalo »umjetnost i život«, tu fiksnu točku gotovo cjelokupne avangardne umjetnosti, historijske i suvremene. **Liječenje zemlje**, »ritualno kretanje, meditiranje i razgovaranje kojima se spiritualno rasterećuje svestrana zagađenost zemlje« (T. Brejc) izlazi iz kruga samo estetskog, čak i iz kruga samo umjetničkog čina i povezuje sa etikom dužnosti i služenja »čovječanstvu i planeti« u ovom »kritičnom vremenu« (M. Pogačnik). Procvatom »nove umjetničke prakse« mnogi njeni aktivisti uključuju prirodu u matricu svojih konceptualnih zamisli, intervencija, akcija, a ponekad zadobija i status središnjeg problema — kad se pojmovni principi opredmete u materiji, u prirodi kao općem principu. Iako su za sve vrijeme takve vrste umjetničke aktivnosti njeni nosioci i akteri ostali na rubu društvene, pa i kulturne margine, osobito su bili prisutni i razgranati u Vojvodini

— prije svega **grupa Bosch+Bosch** iz Subotice i novosadske **grupe KOD**, kojima su pripadali autori čije fotodokumente izlažemo unutar ovog tematskog kruga izložbe: László Kerekes i Mirko Radojčić.

Ipak, za konceptualiste priroda je bila pretežno neutralno polje mentalne samodjelatnosti. Za landartiste ona je fizičko prisustvo, sa svojom težinom, prostanstvom, svojim elementima, procesima. Sa svojom pretpovješću. U potrazi za iskonskim prirodom američki su umjetnici otišli u pustinje, Smitson pristupa zemlji u terminima milijuna godina, u horizontu pravremena u kojem nije bilo ljudi. On ne povezuje pojavu ovog umjetničkog pravca s pojavom pokreta za povratak prirodi; po srijedi je vraćanje majci Zemlji, što znači obnovu vrlo arhaičkog osjećanja. Više ga zanima neorgansko nego organsko: lava, šljaka, entropijski ohlađena. Pripremajući se da izvede jedan zemljani rad u Nizozemskoj, bio je suočen sa »pastoralnošću« i »oplemenjenošću« ove zemlje. Tu leži objektivna razlika između američkih i evropskih landartista. U Evropi nema pustinja, malo je područja gdje bi se nanovo mogla stvoriti prethistorija. Stoga je rad u prirodi ili sa prirodom sveden na »ručni format«. Daljni je korak bilo isticanje ne više geološkog, arheološkog, magijskog, koliko poetskog karaktera prirode. Tokom čitavog osmog desetljeća u Evropi se razgranale umjetnička djelatnost koja se, doduše, nije uobličila u »pokret« ili stilski pravac, ali se jasno ukazala kao fenomen za koji, na primjer, njemačka literatura upotrebljava elastični pojam Naturkunst. U tragu ove oprirodene umjetnosti i umjetnički osvješćene prirode u njenom stvarnom elementu, u njenoj stvarnoj prisutnosti treba promatrati i radove s travom Edite Schubert i radove s kamenjem Vesne Popržan.

Umjetnički radovi koji se mogu svesti pod oznaku Naturkunst, ili su umjetničkim sredstvima izjednačeni s prirodom, ili su neka vrsta akcentuiranja prirode kroz umjetnost. U svakom slučaju riječ je o umjetnosti koja se može smatrati prirodom. Kod E. Schubert i V. Popržan operacije sa prirodom nešto su drugačije vrste i usmjerene drugačijem cilju: materijal prirode izlučen je iz svog (prirodnog) konteksta, snažno je povučen u obzor umjetničke transpozicije i u svom finalnom obliku zaognut stenovitom aurom poetski intoniranog umjetničkog objekta. Ono, međutim, što nas ovdje zanima jest fenomen vrtoglavog silaska na ravninu elementarnih antropoloških radnji kao što je odabiranje, skupljanje, vezivanje u svežnjeve (Schubert) i »grozdove« (Popržan). Uzmemo li u obzir i ostale radove E. Schubert iz tog vremena, izvedene upo-

trebom drvenih greda, kolaca, šiba — moramo ovome krugu iskonskog ljudskog djelovanja u prirodi i sa prirodom pridodati i razinu ritualnih radnji, dakako u asocijativnom, to jest u umjetnički sekulariziranom smislu. Zatim, postoji serija kamenova vrlo malih dimenzija koji su neposredno prethodili nastanku **Grozdova** u opusu V. Popržan. Arheologija kiparskog čina — kako smo shvatili kiparicino sabiranje komadića Kvarcnih stijena, dolomita i vapnenca, i elementarni gest obrade i prefiguracije njihove površine — paradoksalna je plastička misao koja se u svojoj regresivnoj putanji našla na ravnini čovjekova predpovijesnog vremena, odakle dopiru najstariji antropološki tragovi i prva umjetnička htijenja, da se grebanjem i struganjem obluku ili komadiću stijene poda viša egzistencija; najprije magijska, zatim estetska. Postavlja se pitanje o čijem smo odgovoru, zapravo, već govorili na početku teksta: koje su potrebe suvremenog umjetnika da u miljeu fantastičnog tehnološkog napretka traži tragove izvornih antropoloških manifestacija, čak i preko kruga onoga što podrazumljevamo pod likovnom umjetnošću; da pokuša osvijestiti (ili bolje, onesvijestiti) stupnjeve i modalitete, gestove ljudskog postojanja iz kojih bi trebalo da poteknu neočekivano bogate zalihe duhovne energije; koji u sebi vrlo često nose dah arhajskog i primitivnog? Antiintelektualizam velikog dijela moderne i suvremene umjetnosti nije jednostavno rezultat vezivanja za iracionalnu sferu ljudskog duha, percepcija i nagona; impulsi su mnogo širi i simpotomatičniji. Umjetnici Naturkunsta, na primjer, iznose na vidjelo one oblike ophodjenja sa zemljom, sa prirodom, koji su duboko potisnuti u regione kulturne i civilizacijske podsvijesti pred rastućim imperativom totalne vladavine nad prirodom. Površina zemlje ogroman je rezervoar kulturnog i historijskog pamćenja. Mnogi umjetnici sedamdesetih godina ponašaju se kao arheolozi. Ne kao znanstvenici nego u smislu subjektivne djelatnosti sakupljanja tragova i znakova, personalne rekonstrukcije minule stvarnosti, u smislu psihanalize historijskih procesa. Bez sumnje, dramatičan je raskorak između zbilje tehnološkog progressa i zbilje umjetničke regresije. Regresija kakvu poduzima suvremena umjetnost traganje je za izvorištem, za višedimenzionalnošću ljudskog svijeta i svijeta u kojem čovjek živi, za višedimenzionalnošću vremena i prostora koji nisu svedeni na permanentnu sadašnjost i trenutno konfiguraciju. Regresija je odgovor na progres koji je zadobio snagu nužnosti koja ne oslobađa, nego porobljava.



Danas je posve izvjesno, da je u mjeri kojom je neoavangarda šezdesetih godina i početkom sedamdesetih poticala i prakticirala potpuni prekid sa prošlošću, rastao kompleks pamćenja. Umjetnici Naturkunsta suočili su se sa površinom zemlje kao najstarijim i fundamentalnim slojem s najdužim pamćenjem. Njihova je namjera bila da na nov način na tvrdom tlu ljudskog zaborava ukažu na tragove sjećanja, zaboravljenih modaliteta čovjekovog ophođenja sa prirodom. Umjetnici novog slikarstva osamdesetih godina suočili su se, pak, s teritorijem (teritorium=zemljište) umjetnosti kao prebogatog rezonovanja imaginacije potisnu-

te pred nasleđem konceptualne strogosti. Grupa Al ter imago nudi složene odnose. Njihovi metonimički slikarski kovitlaci najčešće pulsiraju između povlačenja u granice slike i širenja u okolni prostor. Njihovi polifonički slikarski brevijari traže prostor i zidove arhitekture sipljivog lica i naličja, udubljenja niša, uspinjanja stupova, kapitele, lukove. Zrenjaninski Landschaft in der Landschaft trebalo bi biti sintetički rad imaginacije sa fragmentima prirode, fragmentima utilitarnog ljudskog građenja, fragmentima tehnološke stvarnosti, fragmentima umjetnosti i fragmentima historije kao vezivnog tkiva ovih heteronomnih prisustva.

## Priroda u galeriji: metafora ili realnos

Odstupanja od klasičnih medija — korišćenje neklasičnih materijala i stvaranje neklasičnih »slika« ili »skulptura« — već je odavno deo klasične moderne umetnosti: od krznjenih šoljica i čerečenja jagnjadi, do konja ili voda u galeriji, javnog rezanja kose i intervjuisanja dementnih osoba... Gotovo u svim tim situacijama, umetnici su ispoljavali specifičan odnos prema prirodi, svom pojmu prirode, njenim zakonima i zakonitostima, postavljajući istovremeno i ono fundamentalno, nezaobilazno pitanje o prirodi same umetnosti i umetničkog čina. Sve do pitanja »velikih apstrakcija« i »velikih realizama«. (Up. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura, La Biennale di Venezia 1978). U beskrajnom nizu inventivnih situacija, umetnici su isticali problem transpozicije i tumačenja, a nama se činilo značajnim da ovom prilikom u prvi plan stavimo odnos umetnika i njihovog dela prema galerijskom prostoru, dela koja izviru ili koja se odnose na prirodu. Sličnih polazišta, ali drugačijeg toka razmišljanja, bili su i stavovi kolege Zdenka Rusa, koji je za deo izložbe koji je pripremio, pozvao nekoliko umetnika (grupa OHO, Edita Šubert, Vesna Poprčan) čiji se odnos prema prirodi približava mogućnosti tumačenja na istim koordinatama. Reč je, svakako, o (nabeđenoj) slobodi istoričara umetnosti da svojom interpretacijom »pomognu« raznovrsnosti i obilju utisaka što ih moderna umetnost ostavlja pred publikom.

Galerijski prostor jeste provokacija umetniku, posebno onom koji u zatvorenom prostoru vidi metaforu zatvorenog, omeđenog duha, institucionalizovanog koordinatora njegovih emancipovanih želja i ostvare-

nja. Upravo na toj relaciji prirode, kao otvorenog i nikad zaključenog životnog toka, simbola rasta i metamorfoze, s jedne strane, i izložbene sale belih zidova, tavanice i poda, s druge strane, rađa se dinamičan, gotovo dramatičan odnos u kojem umetnik mora da pobedi. Pobeđiće ako je prostor shvatio i ako ga je nadvladao, ali ne silinom svoga ulaska, već lukavošću svoga pristupa: prostor će biti pobeđen kada mu se umetničko delo prilagodi, ako se pronade ona nužna mera njegovog prisustva u datom prostoru, kada se shvati ambijent kojem taj prostor pripada, kada se sve duhovne i fizičke ravnoteže uspostave i kada se, napokon, izbori za likovni doživljaj. Plast sena na poljani ima drukčije kodove čitanja od plasta sena u galeriji: fenomenologija poetske (i druge) imaginacije postoje ponovo važan faktor i veoma aktuelan u traženju razrešenja često veoma složenih značenjskih motiva sa kojima danas umetnici manipulišu. Taj čudesni Gaston Bašelar postavio je prag na vratima za kojima se otvaraju/zatvaraju svetovi, i ostavio je prozor kao mogući prostor bekstva. Ali kada munja (**Thunderbolt** Vesne Bulajić) postoji u galerijskom prostoru, onda se njena snaga i njeno zračenje mere unutarnjim nabojem koji Biljana Tomić tumači dualitetom (od device do žene, od vatre do vode, od zemlje do vazduha, od prošlosti do budućnosti), u stalnim promenama, dopunama novim sadržajima.

Sapet zatvorenim prostorom i zmaj Dušana Todorovića dobio je novi inventar značenja: sazeo je sve ono što ga vezuje za mitologiju i fizičku egzistenciju — transponovao je nebo kojem pripada i materijal od

kojeg je sačinjen a koji je primeren zemlji. Zračenje jedne munje i lebdenje jednog zmaja neosporno dobija novi intenzitet koji bi van galerijskog prostora mogao da se raspline i umrtvi.

U traganju za prirodom čoveka, za onim iskonskim, magijskim i mističnim u njemu, za onim što ga vezuje za prirodu prirode, De Stil Marković se okrenuo elementarnim oblicima na koje se svode pojmovni odnosi. Alhemičarski izazov ili metafora sunca — njegova zlatna boja danas je odgovor htonskim tminama crnih ambijenata.

Produženo značenje prirode i istovremeno »parafraza života« u njoj, kao tumačenje prostora i sredine u kojoj se postoji, kao ironija prirode koje nema i kao metafora života koga ima, velike šume Mladena Marinkova sukobljavaju se sa naslagama trave Gligora Stefanova, uspostavljaju dijalog urbanog i neurbanog predela, dijalog zatečene i stvorene prirode, likovnih problema ili angažovanih pitanja. Radi se o novim prostorima koje kreiraju umetnici, o njihovim intervencijama unutar raspoloživih simeza i volumena, o konceptualizaciji prostora koji je shvaćen kao živa materija, podložna promenama i uticajima. Jer dok slike Jože

Slaka žele da reflektuju našu svest, duhovnu kulturu — dakle čitav naš svet, instalacije Muradifa Čerimagića precizno određuju domete svojih htenja: uspostavljaju prostornu relaciju karakterističnih motiva (jabuka, puž — Ečka, Lastva). Priroda nije simulirana, ona postoji — simulirani su odnosi, jer je to bio zahtev galerijskog ambijenta.

Instalacije, kojima umetnici danas mogu da iskažu vrlo slojevito svoje trenutne preokupacije, neodoljivo pulsiraju sa ovim vremenom: razbijaju pojam ustaljenih vrednosti i neprikosnovenih umetničkih kodeksa, traže intervencije autora, njegovo pristajanje na određene, nove i nikad ponovljene prostore, što često znači i ne-galerijske, ne-kodifikovane prostore za umetnička izlaganja i umetnička delovanja. U tom širokom, nedefinisanoj pojmu instalacija leži i mogućnost prepoznavanja novih likovnih medija, van polarizacije skulptura — slika, u domenu prostornih radova i improvizovanih postavki. Jednom rečju, stvaranje novih prostornih odnosa, nove prirode u kojoj će elementi one prave, prepoznatljive prirode biti samo sredstvo ili polazni impuls, a krajnja tačka — uvek nova, neiscrpna buđenja umetnikove prirode.

## Performans

Novi nekonvencionalni načini umetničkog ispoljavanja među kojima i performans, javljaju se kao vid iniciranja promena imputiranih novim i izmenjenim senzibilitetom vremena, a kao orijentacija javljaju se u raznovidnim pojavnim oblicima, senzacijama ili »simptomima« koji znače unutarnju potrebu umetnika za otvaranjem prema svetu, za izlaženjem van galerijskog prostora, jednom rečju — za rušenjem i prevazilaženjem vladajućih stereotipa, konvencija, normi, dogmi i pravila. Ova zbivanja u našim, jugoslovenskim sferama, nisu nastala incidento, i slučajno, već imaju dubokih korena u predhodnim periodima, a javila su se kao rezultat povezanog delovanja grupa i pojedinaca u kontekstu opštih svetskih zbivanja na likovnom i kulturnom planu uopšte. Iako nisu došla stihijno, ona se kao slika savremene tenzije življenja drastično odvajaju od »zatečene umetničke produkcije na vlastitom terenu«, te im se i u tom kontekstu često i osporava epitet »umetničko«. To bi moglo da navede na pogrešan zaključak o rascepu sa ranijim ili još uvek postojećim »klasičnim« tendencijama. Naprotiv (zavisno od sredine), ovaj je način manifestovanja imao indikacija u priznatom, afirmisanim i već istorijskim pokretima kao što je konceptualizam na primer (u Hrvatskoj u grupi EXAT i GORGONA, u Sloveniji u delanju grupe OHO, u Srbiji u stvaralaštvu jednog dela medijale i Radomira Damjanovića Damnjana, u Makedoniji u

konceptu i intervencijama Simana Senona i Nikole Fidanoskog)\*.

Budući da nam je iz mnogih tekstova naših kolega uglavnom poznata situacija u Srbiji, Hrvatskoj, Sloveniji, a koje smatram da ne bi trebalo ponavljati, pokušala bih da u najkraćim crtama dotaknem situaciju u Makedoniji. Mada se u Skopju dosta rano pojavila težnja ka ovakvom načinu izražavanja (ne u tom obimu koji su ispoljili drugi centri), njoj se nije posvećivala gotovo nikakva pažnja, tako da su istupi te vrste ostali zaboravljeni ili retko, na inicijativu autora dokumentovani fotografijom. Moja lična odluka da u ovu selekciju uključim Uzunovskog, jedino je kod ovog autora bazirana na činjenici što se on javlja relativno rano sa svojim nastupima koji bi se mogli podvesti pod termonološku odrednicu performansa, instalacija, intervencija, siromašne scenografije i kontinuirano se više od decenije time i bavi.

---

1973 — Multimedijalni hepening, atelje P. Mazeva, Skopje; 1976 — Intervencija-akumulacija u prostoru, Dom mladih „25 maj“, Skopje; 1978 — Kolektivni slikarski hepening, Filozofski fakultet, Skopje; 1982. — Intervencija u prostoru, Muzej savremene umetnosti, Skopje; 1984 — »U čast Rembranta«, slikarski hepening, intervencija u prostoru, mesarnica, Skopje.

No i pored ovih fakata, Uzinovski nije bio prihvaćen u našim sferama i incidentno je ponegde zabeležen.

Osim toga, sadašnji njegovi rezultati proizilaze iz kontinuiranog razvoja, nisu (što je veoma često) ad hoc nastali. Za razliku od Ljubljanskog »rascepa«, koji je doneo »promenjeni ustaljeni model percepcije umetničkog dela«, u Skopju do tog rascepa ne samo što nije došlo (i pored »anonimnog« egzistiranja pojedinaca i grupa usmerenih ka novom izrazu), već se on lagano gušio potisnut jednim ipak klasičnijim tipom likovnog izraza vezanog za štafelaž.

Sredinom 60-tih godina javlja se jedna specifična duhovna klima u umetničkim krugovima, koja označuje »revoluciju ponašanja« i na taj način i obaranje starih konvencija, stega i predrasuda u ime preispitivanja umetničke istine kao i načina umetničkog izražavanja. Promena formalnih sadržaja, no pre svega izmena prirode stvaralaštva, proizilazi iz onih sadržaja kojih pojedinac postaje svestan i koji tu njegovu »duhovnu ukorenjenost« transformiše u ispoljavanju i isticanju individualnosti, odnosno isticanju i insistiranju na individualnom govoru. Prebacivanje prioriteta sa umetnosti na umetnika, otvara novo polje ispoljavanja individualnog ponašanja, da bi se 70-tih godina ti oblici ponašanja javili u svojoj punoj raznovidnosti (bodi art, performans, video-performans...). Okretanje ličnoj identifikaciji, samosvesnosti lične egzistencije, uzrokovano kompleksom društvenih okolnosti, dovelo je do jednog karakterističnog ispoljavanja izraza koji je sadržan u izražajnim postupcima onog što se popularno zove »govor u prvom liou«. Osamdesete godine nose i nadalje produbljivanje »mentalnog dijaloga«. Akcioni vid performansa je tako podređen upravo tom mentalnom, misaonom procesu koji bi trebalo da znači sve snažnije zatvaranje u individuum, no ipak i izvesno otvaranje prema akciji.

Proces izlaženja van galenija, van enterijera, praćen je procesom zatvaranja ličnosti, povlačenjem u unutarnje prostore duha i psihe. Ta sloboda duha, otvorila je široko polje slobode likovnog ispoljavanja, umetničke artikulacije na čijim se temeljima i ostvarivao njihov vlastiti problemski identitet. Ovaj fenomen uslovljava i raznovrsnost pojava i procesa događanja, što je reperkusija, a i pokazatelj društveno-kulturne situacije i implikacija jednog opšteg i pojedinačnog prostora i vremena u kome egzistiramo. Mada se ove pojave nisu odvijale van uticaja sa strane (imajući posebno u vidu period proširenih komunikacija što podrazumeva razmene iskustava, mešanje uticaja itd.), ne treba prenebregnuti činjenicu postojanja komplikova-

nog i kompleksnog mehanizma mentaliteta sredine, nacionalnog belega, kao i kulturne i socijalne momente koji skupa i konstruišu fizionomiju određenog podneblja. Izbor napravljen na ovoj izložbi, a koji podrazumeva različite vidove performansa, motivisan je upravo i tom činjenicom da se on manifestovao zavisno od društvenog ponašanja sredine, od njene kulturne i socijalne strukture i pored postojećih naglašenih komunikacija, što je otvaralo vidike i stimulisao umetnički govor. Ono što bi se kao indikativno moglo naglasiti za ovakav način izražavanja jednog šireg auditorija mladih ljudi, je njihov interes za kompleksniji i kompletniji fond kulture, čiji je dijapazon prilično širok i elastičan, obuhvatajući i zadirući u raznovidne medije: literatura, muzika, film, TV, kao i u duhovne sfere filozofije (i to širih kulturnih i istorijskih područja i epoha). Zavisno od ovih momenata, performans je podrazumevao autore različitih profesija, opredeljenja i usmerenja, čime se pronicalo u raznovrsne vidove kulturnih i vankulturnih sfera, umetničkih i vanumetničkih aktivnosti. To bi značilo da je performans u svom idejnom polazištu bio baziran na jednom širem spektru društveno-kulturno-socioloških »pojavnosti« da je taj višestruki angažman zahtevao i dublje i svestranije poznavanje interesnih sfera, te na taj način stvarao sintezu života, životnih kretanja i situacija, i umetnosti, kidajući granice između običnih stvari »koje život znače« i koje se nisu svrstavale u umetničko i skidajući UMETNOST sa pijedestala svetog i strahopoštujućeg. Čineći takav potez, oni su pokušali da reprodukuju »umetnost življenja« ili pre »život umetnosti«. Vezan uglavnom za mlađu generaciju novi je izraz predstavljao rezultat rasterećenja od primarnog — estetskog oblikovanja dela kao i od formalnih elemenata i čisto likovnih sredstava (shvaćenih u akademskom, klasičnom smislu). Drugim rečima, pojam umetničkog se u ovom kontekstu shvata kao poseban i specifičan društveni angažman, kao analitičko posmatranje i uspostavljanje kritičkog odnosa prema realnosti, prema pogledima, postupcima, stavovima, »aprioritetima«, ponašanju u odnosu prema umetnosti i životu. U tom poistovećivanju (umetnosti i života), sloboda življenja podrazumeva i slobodu umetničkog i duhovnog.

Dolazeći u sukob sa javnim mnjenjem, sa onim konglomeratom koji su činili kanoniziranost i institucionalizovanost, novi su se umetnici okrenuli naporu za korenite promene umetničkih kriterijuma i aktivnosti, manifestujući životne situacije i lična saznanja u onom punom realitetu koji podrazumeva ne samo njihovu reprodukciju u smislu klasične likovne transkripcije koja se svojom pojavnošću ili formalnim pa i idej-

nim okvirom distancira od života, već se prožima sa životnim situacijama u punom smislu, aktivirajući duhovne, mentalne i fizičke komplekse, nagoneći posmatrača na fizičku ili misaonu reakciju, na preispitivanje ličnih nazora, sudova, stavova prema umetničkom, umetnosti i umetniku: da li je to nešto što je formalno uokvireno i etiketirano, šablonizirano i određeno, ili se događanja i ponašanja svakodnevice mogu isto tako podvesti pod pojam umetničkog u momentu samosvesnosti njihovog činjenja, kada postajemo svesni tog činjenja i te procesije životnih kretanja.

Korišćenje sopstvenog tela javlja se kao jedan od mogućih materijala umetničkog izražavanja, kao način kazivanja poruka i individualnog sistema tumačenja i reagovanja na postojeće senzacije, kao i aktiviranje, uključivanje posmatrača u proces ispitivanja ličnog psihičkog, emotivnog i misaonog dijagrama. Idejna povezanost ovog tipa nastupa u procesualnosti koja nema za cilj konačno, opipljivo, materijalizovano, dopadljivo, ni estetsko, ne pretenduje ni registriranju kao umetničko. Naprotiv, mentalnim se postupkom i posredstvom formalnog i simboličkog, očestvuje u operaciji koja je vid ispoljavanja, postupnog i specifičnog manifestovanja ideje. Ova shvatanja i reproduciranje njihovog sadržaja koji je pre svega izraz egzistencijalnih modula, podrazumeva direktno korišćenje tela kao eksponenta određenih misaonih operacija, kao i upotrebu opipljivih predmetnih realnosti kao simptoma i simbola vremena i bremena koje nosi. To bi značilo da su ti životni fenomeni i realiteti interferencija životnog okvira delovanja i stanja duha. U toj neposrednoj komunikaciji (koja je doduše neretko zatvorenog tipa), preko psihofizičkog procesa daje se totalitet egzistencije eksponiran vlastitim telom, sopstvenim »ja«, čime je autor, kako zaključuje D. Matičević »svestan svoga postojanja i svoje ličnosti«, no i sukoba ličnosti sa okolinom i društvom datim upravo u jednom kritičkom stavu. To bi bila lična identifikacija koja se temelji na duhovnim i egzistencijalnim premisama a koja teži ka preoblikovanju prostora posmatrača, tj., perceptivnog načina modelovanja prostora ili aktiviranja ličnih idejnih i emotivnih procesa izmenom »modela percepcije«. Produbljanje i preoblikovanje prostora percepcije, podrazumeva i otkrivanje novih vizuelnih impulsa. Budući da su gotovo svi istupi ovog tipa nošeni psihološkom nužnošću izražavanja individualnog, ukazuju na neminovnost svesnosti o sopstvenoj egzistenciji u momentu koji se javlja kao »ventil«, u kome se stiče sve ono što bi stajalo na suprotnoj strani konvencionalnog. To se moglo roditi i realizovati u trenutku u kome

nezadovoljstva i negodovanja dostižu svoju kritičnu tačku u kojoj se ukrštaju dva ključna momenta: negodovanje na programiran način stvaralaštva, na monotoniju i stereotipnost, i — oslobađanje od predrasuda, vaspitnih i pedagoških šablona i mera.

U celini uzevši, ma koliko se razlikovali, performansi su svojom pojavom, idejnom potkom, bili orijentisani ka »rušenju labilnih zakona morala sredine koja se suprotstavlja svemu što nagoni na razmišljanje i revaloriziranje činjenica života«\*)

I upravo ono što je uslovlilo zapostavljanje evidencije, prihvatanja i analiziranja »promenjenih medija i funkcija umetnosti« u širim jugoslovenskim razmerima, je prenebregavanje idejno-teoretskih momenta stvaralaštva koji su morali da budu uočeni dubljim analitičkim posmatranjem, kao i zapostavljanje značaja ideja da estetska formulacija dela nije i jedini mogući kvalitet kao i apsolutni prioritet u afirmaciji dela. To bi podrazumevalo shvatanje ili koncepciju da opipljivo, materijalizovano delo kao krajnji cilj i produkt stvaranja ne mora da postoji, već da je sama procesualnost rada kao oblik umetničkog ponašanja autora jedinstven i primaran oblik duhovnog izražavanja imputirano snažnim osećanjem individualnosti. Na žalost, početni impulsi, zanos, elan i spontanost, čistota i neposrednost u izrazu, išli su ka svemu onome protiv čega su se grčevito borili, sa izuzetkom onih grupa i pojedinaca koji su na vreme došli do ovog saznanja i beskompromisno prekinuli sa delatnošću u tom smeru. Javno prihvatanje i priznavanje ovog izraza bio je mač sa dve oštrice. Organizovana scena je omogućila upoznavanje šire javnosti sa ovakvim načinom ispoljavanja ideja, no sam čin ulaska u galerije doprineo je laganom gašenju prvobitne borbenosti upućene upravo institucionalizovanosti, te u tom smislu i iznalaženju kompromisa koji nikako (bar na početku) nisu imali ničeg zajedničkog sa ideologijom pristalica ovog izraza.

Gubljenje daha prvog, početnog »takta« i elana, umnogome je uslovljeno institucionalizovanjem ovog vida umetničke aktivnosti, njihovog priznavanja, legalizovanja i organizovanog prezentiranja javnosti, čime je rasla organizovanost i mogućnost nastupa, no ne i nezavisnost i individualnost u onom smislu u kome su je sami autori »propovedali«. U toj individualizaciji akcenat je na analitičkom pristupu, no isključivo u kon-

\*) Marjan Susovski: Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina, Galerija suvremene umetnosti, Zagreb, 1982., str. 29

tekstu samopotvrđivanja i samoprezentiranja autora. U biti, u osnovi svih ovih nastupa i saznanja, leži jedna ranije začeta i zacrtana konceptualna matrica, koja danas, u izmenjenoj duhovnoj i ideološkoj klimi lagano kristališe neka pitanja o samoj motivaciji i izdržanosti ispoljavanja umetnikove »izražajne volje«, kao i o pogledima i tumačenjima ovog fenomena.

U tom kontekstu i nastupi ovde predloženih autora\* u različitosti svoga pristupa problemu koji tretiraju, otvaraju i problem motivacije koji, iako nije odmah jasno uočljiv, već dat u jednom zatvorenom govoru, ipak u ekspaniranju tela, u fizičkom prisustvu autora u kome telo dobija ulogu konzumenta i eksponenta misaonog i idejnog procesa kao posrednik između umetnika i posmatrača, već prelazi granice apsolutne zatvorenosti govora u prvom licu. Upućen masi, on imputira probleme samog aktera, lične vibracije psihe, osećanja i misli, no isto tako je upućen i javnom i pojedinačnom u aktiviranju posmatračevih čula i misli, te u tom procesu psiho-fizičkog prisutva postoji mogućnost poistovećenja (zavisno od individualne moći koncentracije, percepcije, podataka, emocija...) sa samom ličnošću autora, te se u ovom kontekstu ne bi više moglo govoriti isključivo o govoru u prvom licu.

Ako bi želeli da izvedemo onaj ključni momenat na kome se zasniva idejna premisa celog ovog pokreta, onda bi morali prihvatiti sadržaj koji nosi »duhovna delatnost«, jer se upravo tu rađa, raste i nadgrađuje ideologija grčevite borbe za promenjenim kontekstom umetnosti, za zasnivanjem kritičkog stava prema ranijim i postojećim kriterijumima umetnosti, za uspostavljanjem onog konteksta autonomnosti koji bi sam rad

sobom nosio. I ma koliko postojale dileme koliko se time doprinelo »promenama društvenog smisla umetnosti«, jasno je da se ipak predložila jedna alternativa kojom su se proširila i produbila područja umetnosti, približila životu, u težnji za demokratizacijom i dezinstucionalizacijom, za stvaranjem jednog dinamičnog prostora koji bi bio i prostor komunikacije, aktivnosti, informacija, sugestija i razmišljanja kao integralni pokušaj otkrivanja novih prostora i »funkcionisanja dominantnog sistema umetnosti« proizišlog iz sadržaja egzistencijalnih polazišta.

I pored toga što se u 80-tim godinama vrši preokret u novoj umetnosti ka vraćanju klasičnom mediju, slici, sinzibilitet ovih nastupa nije dozvolio nagli prekid, već se njegova egzistencija kao metod rada nastavlja daljim upuštanjem u avanturu novog izraza i nove umetnosti.

Oslanjajući se na prethodne konstatacije, smatram da je svako naše posmatranje sa strane, ma koliko duboko ponirali u psihu autora, ipak samo jedno individualno tumačenje, jedan subjektivan pristup umnogome zavisan od našeg ličnog psihičkog i idejnog dijagrama, te da u ovoj »raspravi« dopustimo autorima njihov lični »govor u prvom licu« ili dijalog sa samim sobom.

---

\*) Nastup Istoka Šmajsa, predviđen za ovu manifestaciju, izostao je iz tehničkih razloga (usled nemogućnosti dobavljanja tehničke opreme)

## Zoran Belić Weiss

### I.

Ako se pitam o prostoru, onda:

0. U praznini bića misao konstruiše sve, to jest

1. U procesualnom prostoru-po-sebi, koji je a priori dat mišljenju, individuum aktom (actus: delo, radnja; actu; zbiljno; u istini) mišljenja konstruiše (constructio: građenje, podizanje; uređenje i raspored delova neke celine) Svet.

2. Svet se može pojaviti (kao fenomen\*) modalitetom (modalitas: načinstvo; način na koji nešto postoji, zbiva se ili zamišlja): otvoreni prostor obuhvata zatvoreni prostor.

3. Otvoreni prostor i zatvoreni prostor se mogu pojavljivati (kao fenomeni) različitim modalitetima.

4. Različiti modaliteti otvorenog i zatvorenog prostora se mogu pojavljivati kao strukture (struktura: odnos delova u kojem su njihove osobine činioци i posledice osobine celine) različitih partikula.

5. Različite partikule se mogu pojavljivati (kao fenomen) modelitetom: dominantne partikule i sub-dominantne partikule.

6. Individuum može konstruisati (kao fenomene) prethodno-nepostojeće partikule u strukturama otvorenog i zatvorenog prostora.

7. Konstruisanjem prethodno-nepostojećih partikula individuum konstruiše i aktualne (actualis: sadašnje; zbi-

ljno; istinito) modalitete otvorenog i zatvorenog prostora, to jest konstruiše ambijente (ambire: obilaziti, opkoljavati; sredina, okolina; ono što okružuje).

8. Konstruisanjem ambijenata individuum konstruiše modalitete Sveta.

9. Jer sve je jedno.

II.

Ako umetnost ispituje moguće, a logika istražuje istinu, a prethodeće ovoj tvrdnji je iskušavanje mogućeg i disciplina logike, onda je:

1. sadržaj ispitivanja:

odnos prostora-po-sebi i Sveta (odnos otvorenog prostora i zatvorenog prostora kao modaliteta (singular) Sveta; odnos dominantnih i sub-dominantnih partikula kao modalitete (sing.) struktura otvorenog i zatvorenog prostora; odnos partikula sa prethodno-nepostojećim partikulama; odnos modaliteta (plural) otvorenog i zatvorenog prostora sa ambijentom) i problem transformacije fenomena u zavisnosti od pre-postavljenog cilja akta-iz-mišljenja-konstruisanja.

2. medij ispitivanja:

jezički model/sistem\*\* u domenu formalno/mentalne strukture (Formalno kao stvarno je perceptibilno, a kao suština je određena tvar. Dominantno perceptibilno u formalnom kao stvarnom je vizuelno i auditivno, a dominantno određujuće stvarnog u formalnom kao suštini je bitno. Mentalno kao stvarno je perceptibilno, a kao suština je određena tvar. Dominantno perceptibilno u mentalnom kao stvarnom je verbalno (sastavljeno od reči), a dominantno određujuće stvarnog u mentalnom kao suštini je noumenalno (idejno; pojmovno).)

3. metod ispitivanja:

važba (iz-mišljenja-konstrukcija posebnog jezičkog modela/sistema u domenu formalno/mentalne strukture)

III.

Ako postoji tajna, onda poetski:

»Dok je čoveka biće i ljudi da pevaju različitim bogovima u nepoznatom«

Vežba; prostor/kretanje

Elementi vežbe:

— formalno (materijal):

1. zatvoren, ili otvoren prostor

2. zvuk (elektronski sintetisan; nisko ili visoko frekventan (određeno subjektivno); konstantne frekvencije i intenziteta (maksimalni intenzitet određen karakteristikama prostora))

3. subjekt

— mentalno (označenje materijala):

1. i 2. ambijent (ambire: obilaziti; opkoljavati) (sredina, okolina; ono što okružuje)

3. subjekt

Proces konstruisanja (constructio: građenje, podizanje; uređenje i raspored delova neke celine):

1. određivanje tačke/mesta unutar zatvorenog, ili otvorenog prostora za početnu poziciju subjekta.

2. zvuk

3. kretanje subjekta (paradigma kretanja: Tai-chi Chuan)

(napomena:

1. trajanje zvuka identično trajanju kretanja)

\* fenomen (pojava u domenu formalnog i mentalnog)

## Lina Bussov

Umetnički performans u svojoj akciji manipuliše svim raspoloživim stereotipnim i originalnim, znacima, simbolima, vizuelnim, gestualnim i zvučnim elementima. Njima izvođač, održava pažnju gledalaca, a raznovrsnost, originalnost, i prepoznatljivost nekih od njih pomažu uspostavljanju komunikacije sa publikom.

Moji su performansi do sada bili mimetički, tragični, receptorski a sada sam se odlučila za minimalističko-iritantnu akciju-performans pod naslovom »OTISKIVANJE POGLEDA«. Osnova ovog performansa je OKO (viđenje posmatranje), koje je vezano za, viđenje vrednosti, temporalnosti scenske akcije. Takvo je viđenje intelektualne aktivnosti, svojstvena čula vida, te se na kraju odnosi i na rezultat ove operacije. Svaki otisnut pogled, vezan je za konvencionalni model, za memoriju i ekspresiju, i on implicira problem koji se

Autorski tekst Kataloga XII Bienale mladih, Rijeka

odnosi na komunikaciju, aktivira i reguliše odnos: subjekt-objekt, prirodno-artificijelno, crno-belo. Prostor u kome izvodim performans je crno-beli, isto kao i ja (objekt) i zasnovan je na nedostatku oka, da izdvaja pojedine objekte, sa pozadine koja je iste boje. Neobojenost pozadine i objekta stvara određenu perceptivnu monotoniju, koju razbijam crvenom dijagonalom u prostoru. Kao predmet, ona je stereotipno upozorenje (POZOR! VISOKI NAPON), ready-made objekt, a u ovom slučaju ona je u funkciji energetske barijere.

Zvučni deo uradio je kompozitor Rex Ilusivii, kombinujući sintetički ritam i sintetički zvuk sirene na minimalistički način. Ponavljaju se iste ritmičke fraze i dodaje novi ritam i zvuk. Tako je stvarna zvučna struktura, koja svojom visokotonskom prodornošću iritira nervni sistem, izjednačuje se sa čulom vida, i povezuje sintetičko sa organskim.

1983.



Tekstualni deo Marka Stepanova sadržan je u reprodukcijama njegovog rada.

### **Simeon Uzunovski**

Magacin je bio skriven među jorgovane. Od raskrsnice je trebalo proći preko blatnjavog parčeta zemlje do njegovog dvorišta, a zatim i do jednostavne prizemne zgrade sa zarđalim rešetkama na prozorima.

Do raskršća se dolazilo preko velikog parka.

Tamo su bile staze, jama, polje i kesten.

Posle belih mermernih stepenica dočekivalo me je

tesno, ali dosta uređeno dvorište sa izlazom prema kaldrmisanoj ulici.

Dućan je bio oduvek neuredan. De Karo je godinama bio jako nervozan da bi se u poslednje vreme smirio.

Njegova tesna ulica bila je uvek spremna na usamljen i neočekivan susret.

Sa terase su se nazirala vrata, tako da mi je bilo lako da vidim kada su otvorena. Na drugoj je strani pucalo more sa karakterističnim stenama na kraju ostrva.

Dva predela prepuna znakova u toku prostora.  
Skopje 11. 9. 1984.

#### BOJAN BEM

Beograd, Jadranska 6 (tel. 011-754-300)

Rođen 1936. u Beogradu. Diplomirao je istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu.

1. NA OBALI, 1976, uljani pastel, 70x100 cm.

#### EMERIK BERNARD

Ljubljana, Borštnikov trg 2

Rođen 1937. u Celju. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Ljubljani.

1. NARCIS, 1983, akril-montaža na platnu, 220x140 cm.

#### STEFAN GEORGIEVSKI

Skoplje, Ivana Gorana Kovačića 18 (tel. 091-232-786)

Rođen 1952. u Skoplju. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

1. PARČE PLAVOG NEBA, 1984, ulje na platnu, 97x110 cm.

#### ZLATKO KESER

Zagreb, Trnjanska 7a/III (tel. 041-532-317)

Rođen 1942. u Zagrebu. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Zagrebu.

1. HARONOVA SKUPINA, 1984, kombinovana tehnika na platnu, 240x420 cm.

#### SILVESTER KOMEL

(Rožna dolina, 1931 — Rožna dolina, 1983.)

Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani

1. APSURDNA URBANIZACIJA, 1982. akril, ulje na platnu, 150x200 cm.

#### MARIJANA MULJEVIĆ

Zagreb, Bukovačka 52 (tel. 041-211-749)

Rođena 1948. u Zagrebu. Završila Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Zagrebu.

1. BROD, 1984, ulje na platnu, 122x100 cm.

#### PREDRAG NEŠKOVIC

Beograd, Staro sajmište 28 (tel. 011-761-237)

Rođen 1938. u Bijeloj. Završio Akademiju primenjenih umetnosti u Beogradu.

1. ZIMA NA ZLATARU, 1983, akrilik na platnu, 166x266 cm.

Vlasništvo Muzeja savremene umetnosti u Beogradu.

#### NENAD OPAČIĆ

Zagreb, Barčičeva 6 (tel. 041-446-184)

Rođen 1949. u Varaždinu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

1. PLES KIBORGA (diptih), 1984, kombinovana tehnika na platnu, 200x270 cm.

#### ŠTEFAN PLANINC

Ljubljana, Sattnerjeva B6 (tel. 061-215-511)

Rođen 1925. u Ljubljani. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Ljubljani.

1. PONOČNI PEJZAŽ, 1983, kombinovana tehnika, 70x80 cm.

#### RADOMIR RELJIĆ

Beograd, Radoja Domanovića 28 (tel. 011-418-673)

Rođen 1948. u Skoplju. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

1. RASKREČENO PERO, 1979, ulje na platnu, 130x130 cm.

#### VINKO TUŠEK

Kranj, Milene Korbar 8 (tel. 064-21-135)

Rođen 1936. u Ljubljani. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

1. AMBIJENTALNA PLASTIKA, 1984, obojeni poliester, 100x100x80 cm.

#### STOJAN ČELIĆ

Beograd, Lole Ribara 27 (tel. 011-628-661)

Rođen 1925. u Bosanskom Novom. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Beogradu.

1. MORE, ITEJA, 1982, ulje na platnu, 100x81 cm.

2. MORE, ITEJA, 1984, ulje na platnu, 100x81 cm.

Vlasništvo Rajka Mamuzića.

#### MILORAD ČOROVIĆ

Sarajevo, Lenjinova 146 (tel. 071-612-414)

Rođen 1932. u Sarajevu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

1. OKTOBAR U GORI, 1978, kombinovana tehnika, 100x140 cm.

2. VRTOVI VALDAMOZE, 1978, ulje na platnu, 92x73 cm.

#### NINA IVANČIĆ

Zagreb, Proleterskih Brigada 35a (tel. 041-514-994)  
Rođena 1953. u Zagrebu. Završila Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

1. ZELENA GRANICA, 1984, ulje na platnu, 90x75 cm.
2. ČUVAR VRHOVA, 1984, ulje na platnu, 155x190 cm.

#### EDO MURTIĆ

Zagreb, Martićeva 14a (tel. 041-435-707)  
Rođen 1921. u Velikoj Pisanioi. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

1. FRANIN VRT, 1980, ulje na platnu, 146x196 cm.
2. UŽARENI VINOGRADI, 1981, ulje na platnu, 146x195 cm.

#### VANGEL NAUMOVSKI

Ohrid, 29. novembar 3  
Rođen 1924. u Ohridu. Slikar samouk.

1. IKONA VEGETACIJE, 1984, ulje na kartonu, 100x70 cm.
2. HORIZONTALNI VETROVI, 1984, ulje na kartonu, 100x70 cm.

#### DUŠAN PERČINKOV

Skoplje, Bulevar Partizanski odredi 101, ul. I/9 (tel. 091-238-029)

Rođen 1939. u Skoplju. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Beogradu.

1. TRAVNATI PREDEO VI, 1983, sitoštampa, 70x50 cm.
2. TRAVNATI PREDEO VIII, 1983, sitoštampa, 70x50 cm.

Primedba: selektor je tražio slike u ulju.

#### MIODRAG B. PROTIĆ

Beograd, Lole Ribara 35 (tel. 011-325-543)  
Rođen 1922. u Vrnjačkoj Banji. Završio Pravni fakultet u Beogradu. Slikarstvo studirao na Slikarskoj školi Mladena Josića.

1. IMAGINARNI PREDEO I, 1984, ulje na platnu, 100x100 cm.
2. IMAGINARNI PREDEO II, 1984, ulje na platnu, 100x100 cm.

#### IVAN RABUZIN

Novi Marof

Rođen 1919. u Ključu kraj Novog Marofa. Slikar samouk.

1. CVEČE, 1976, svilotisak, 70x90 cm.
  2. ZAGORSKI PEJZAŽ, 1976, svilotisak, 70x90 cm.
- Primedba: selektor je tražio slike u ulju.

#### RADOSLAV TADIĆ

Sarajevo, Trg Rade Končara 10 (tel. 071-458-033)  
Rođen 1946. u Sarajevu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Sarajevu i postdiplomske studije u Ljubljani.

1. U VRTU, 1982, akrilik na platnu, 300x200 cm.
2. U VRTU, 1983, akrilik na platnu, 175x400 cm.

#### SLOBODAN TRAJKOVIĆ

Novi Beograd, Bulevar AVNOJ-a 106/34 (tel. 011-601-313)  
Rođen 1954. u Prištini. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Beogradu.

1. RAJSKI PREDEO, 1983, ulje na platnu, 130x162 cm.
2. ZVEZDANO NEBO, 1983, ulje na platnu, 130x162 cm.

#### RODOLJUB ANASTASOV

Skoplje, Bulevar Partizanski odredi 93/1/9  
(tel. 091-259-806)

Rođen 1935. u Skoplju. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

1. ČOVEK I PROSTOR XLIII, 1982, ulje na platnu, 105x140 cm.
2. ČOVEK I PROSTOR XLVIII, 1983, ulje na platnu, 130x160 cm.

#### ZVEST APOLLONIO

Portorož, Pot Pomorščakov 159 (tel. 066-75-096)

Rođen 1935. u Bertoki kod Kopra. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

1. REGATA U KANEGRI, 1984, ulje na platnu, 55x70 cm.
2. PEJZAŽ 404, 1984, ulje na platnu, 55x70 cm.

## OLIVERA GRBIĆ

Beograd, Mike Alasa 46 (tel. 011-181-830)  
Rođena 1932. u Valjevu. Završila Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Beogradu.

1. TOMINO BRDO, 1982, ulje na platnu, 81x118 cm.
2. MISTERIJA, 1983, ulje na platnu, 81x150 cm.

## HERMAN GWARDJANČIĆ

Škofja Loka, Reteče 31 (Tel. 064-21-135)  
Rođen 1943. u Reteče kod Škofje Loke. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Ljubljani.

1. REMINISCENCIJA, 1983, akrilik na platnu, 180x180 cm.
2. B. N., 1983, akrilik na platnu, 180x180 cm.

## NIKOLA KOYDL

Zagreb, Baburičina 14/VIII (Tel. 041-672-053)  
Rođen 1939. u Karlovcu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu i bio saradnik Majstorske radionice Krste Hegedušića.

1. NOĆNO SIDRIŠTE, 1983, ulje na platnu, 118x130 cm.
2. SMRADNE LUČKE VODE, 1983, ulje na mediapaniverici, 90x120,5 cm.

## RATKO LALIĆ

Visoko, kuta bb. (Tel. 071-732-726)  
Rođen 1944. u Doliplju kod Visokog. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Beogradu.

1. STRNJIKE, 1983, ulje na platnu, 150x200 cm.
2. DOGAĐAJ UZ OGRADU, 1983, ulje na platnu, 150x220 cm.

## ZDRAVKO MANDIĆ

Zrenjanin, Bulevar Veljka Vlahovića 37/8  
(Tel. 023-27-839)  
Rođen 1935. u Strigovi, Bosanska Krajina. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Beogradu.

1. U PROSTORU 1983/84, ulje na platnu, 110x135 cm.
2. OTKRIVANJE PREDELA, 1984, ulje na platnu, 110x135 cm.

## FRANC NOVINC

Škofja Loka, Godešić 22, (Tel. 064-60-710)  
Rođen 1938. u Škofja Loki. Završio Akademiju likovnih

umetnosti u Ljubljani.

1. U PEJZAŽU, 1984, akrilik na platnu, 110x150 cm.
2. BARUSTINA, 1984, akrilik na platnu, 120x150 cm.

## MILENKO PRAVČKI

Pančevo, Branka Radičevića 19 (Tel. 013-44-405)  
Rođen 1951. u Novom Kozjaku. Završio Institut za Arte Plastice u Bukureštu.

1. OSTRVO, 1984, ulje na platnu, 140x200 cm.

## JOVAN I. RAKIDŽIĆ

Beograd, Kaluđerica, Bulevar Revolucije 90  
(Tel. 011-483-431)  
Rođen 1944. u Dobrici. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Beogradu.

1. ĐUBRIŠTE, 1980, ulje na platnu, 200x145 cm.
2. PREDEO, 1918, ulje, komb. tehnika na platnu, 200x145 cm.

## GRUPA »ALTER IMAGO«

### NADA ALAVANJA

Beograd, Kanarevo Brdo 44 (Tel. 011-581-769)  
Rođena 1952. u Beogradu. Studirala istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu.

1. PAESSAGIO STORICO, 1984.

### TAHIR LUSIĆ

Beograd, Kanarevo Brdo 44 (Tel. 011-581-769)  
Rođen 1949. u Rijeci. Studirao istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu.

1. PAESSAGIO STORICO, 1984.

### MILETA PRODANOVIC

Beograd, Maglajska 34 (tel. 011-661-786)  
Rođen 1959. u Beogradu. Završio Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.

1. PAESSAGIO STORICO, 1984.

## GRUPA »OHO«

(1965—1971)

## MILENKO MATANOVIĆ

SAD

Rođen 1947. u Ljubljani. Studirao istoriju umetnosti i svetsku književnosti na Filozofskom fakultetu u Ljubljani.

1. KONOPAC I ŽITO, 1969, fotografija, 40x30 cm.
  2. RELACIJA SUNCE — DOLINA ZARICE — VENERA, 1970, fotografija, 30x40 cm.
- Oba dela su vlasništvo Moderne galerije Ljubljana.

## DAVID NEZ

Boston (SAD)

Rođen 1949. u Massachusettsu (SAD). Studirao na Akademiji likovnih umetnosti u Zagrebu i Ljubljani.

1. DASKE, ZEMLJA, 1969, fotografija, 30x40 cm.
- Vlasništvo Moderna Galerija, Ljubljana

## MARKO POGAČNIK

Sempas, 168

Rođen 1944. u Kranju. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

1. DISTRIBUCIJA ALUMINIUMSKIH TRAKA U SUMISA 365 STABALA, 1969, fotografija, 18x24 cm.
2. PORODICA VODE, VAZDUHA I VATRE, 1969. fotografija i crtež, 17x27 cm.

## ANDRAŽ SALAMUN

Kopar, Borsetova 17

Rođen 1947. u Ljubljani. Studirao filozofiju i svetsku književnost na Filozofskom fakultetu u Ljubljani.

1. PUTOVANJE SENKE, JESEN, 1970, fotografija, 40x30 cm.
2. NOĆ, LUK, PLAMTEĆE STRELICE, 1970, fotografija, 39x27 cm.

## TOMAŽ ŠALAMUN

Ljubljana, Dalmatinova 11

Rođen 1941. u Zagrebu. Studirao istoriju i istoriju umetnosti u Ljubljani.

1. PLAST SENA, KUKURUZOVINA, OPEKE, 1969. serija od četiri fotografije, 40x40 cm.
- Vlasništvo Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb.

## LÁSZLÓ KERÉKES

Petrovaradin, Ribnjak, Donji put 27

Rođen 1954. u Staroj Moravici. Završio Višu pedagošku

školu u Beogradu.

1. VIZUELNE INTERVENCIJE U SLOBODNOM PROSTORU, 1973, serija od četiri fotografije: 2x(17x22), 2x(18,5x29) cm.

Vlasništvo Muzeja savremene umetnosti, Beograd.

## VESNA POPRŽAN

Zagreb, Istarska 4 (Tel. 041-573-460)

Rođena 1952. u Zagrebu. Završila Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

1. GROZD, 1980/81, kamen, uže, vis. 215 cm.
2. MALI GROZD, 1981, kamen, uže, vis. 65 cm.

## PORODICA U ŠEMPASU

Sempas, 168

1. LEĆENJE ZEMLJE, 1977, Sempas
- Dva teksta i dve fotografije: 24x26, 24x30 cm.

## MIRKO RADOJČIĆ

Pariz (Francuska)

Rođen 1948. u Bojištu kod Nevesinja. Završio Filozofski fakultet u Novom Sadu.

1. STRUKTURA RASTA — KRUG, 1975, serija od osam fotografija: 8x(18x18) cm.

Vlasništvo Muzeja savremene umetnosti Beograd.

## EDITA SCHUBERT

Zagreb, Gajdekova 26 (Tel. 041-276-454)

Rođena 1947. u Virovitici. Završila Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

1. TRAVE, 1979, vlati trave, 100x25x25 cm (2 komada).

## VESNA BULAJIĆ

Beograd, 27. marta 24 (Tel. 011-333-410)

Rođena 1959. u Vašingtonu. Završila Visoku školu za umetnost i dizajn u Njujorku i Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.

1. METAMORFOZA, 1984.

## MURADIF ČERIMAGIĆ

Lastva, atelje 44, Trebinje

Rođen 1949. u Trebinju. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Sarajevu.

1. JABUKE IZ LASTVE SPUSTENE KRUŽNO NA VOJVOĐANSKU ZEMLJU, POSVEĆENO MARICI, IBIS I TEI, 1984.

2. PUŽEVI NAĐENI NA DEPONJI ZA SMEĆE ČICEVO, SPUSTENI NA VOJVOĐANSKU ZEMLJU, 1984.

MLADEN MARINKOV

Novi Sad, Grčkoškolska 6/II (Tel. 021-434-673)

Rođen 1947. u Novom Sadu. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Beogradu.

1. SUMA, 1984.

DE STIL MARKOVIĆ

Beograd, Maršala Tita 48 (Tel. 011-656-738)

Rođen 1957. u Čačku. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

1. PENTAGRAM, 1984.

JOŽE SLAK

Ljubljana, Galerija »EQRNA«, Gregoričeva 3  
(Tel. 061-223-932)

Rođen 1951. u Jablanu kod Novog Mesta. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

1. WARUNGA, 1984.

GLIGOR STEFANOV

Kavadarci, Georgija Dimitrova 12 (Tel. 093-75-895)

Rođen 1956. u Kavadarcima. Završio Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.

1. INTERVENCIJE SA TRAVOM, 1984.

DUŠAN TODOROVIĆ

Petrovaradin, Tvrđava bb. atelje Topovnjača  
(Tel. 021-434-608)

Rođen 1945. u Kragujevcu. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa trećim stepenom u Beogradu.

1. VEŽBA i PROSTOR/KRETANJE, 1984.

Svi radovi prilagođeni su dimenzijama prostora i izvedeni u raznim materijalima.

ZORAN BELIĆ

Beograd, Draže Pavlovića 22 (Tel. 011-785-925)

Rođen 1955. u Beogradu. Završio Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.

1. VEŽBA, PROSTOR/KRETANJE, 1984.

JELISAVETA BUSSOV — LINA

Opatija, Maršala Tita 220 (Tel. 051-714-047)

Rođena 1959. u Novom Sadu. Završila Akademiju likovnih umetnosti u Novom Sadu.

1. BEZ NAZIVA, 1984.

MARKO STEPANOV

Novi Sad, Seljačkih buna 49 (Tel. 021-392-426)

Rođen 1952. u Kikindi.

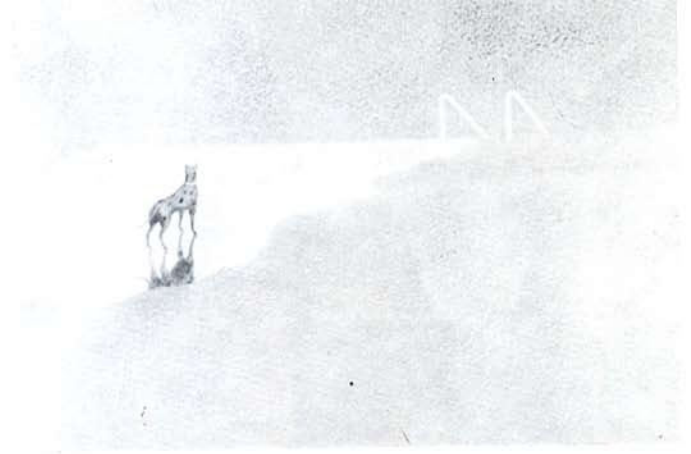
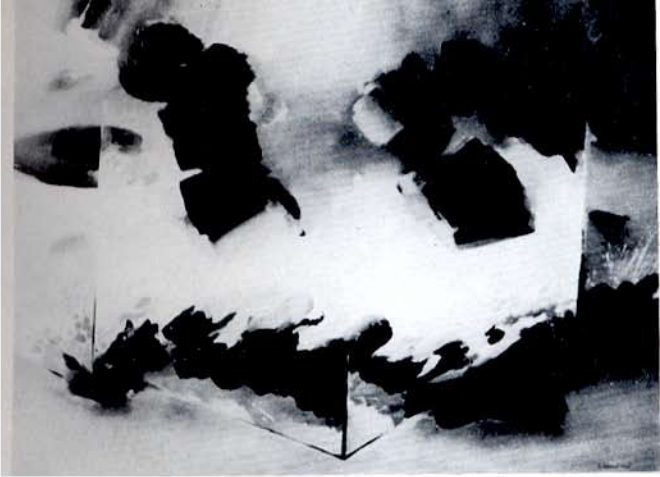
1. ŠEST KVADRATA, 1984.

SIMEON UZUNOVSKI

Skoplje, Partenie Zografski 78 (tel. 091-226-147)

Rođen 1949. u Beogradu. Završio Arhitektonsko-građevinski fakultet u Skoplju.

1. SEĆANJA, 1984.



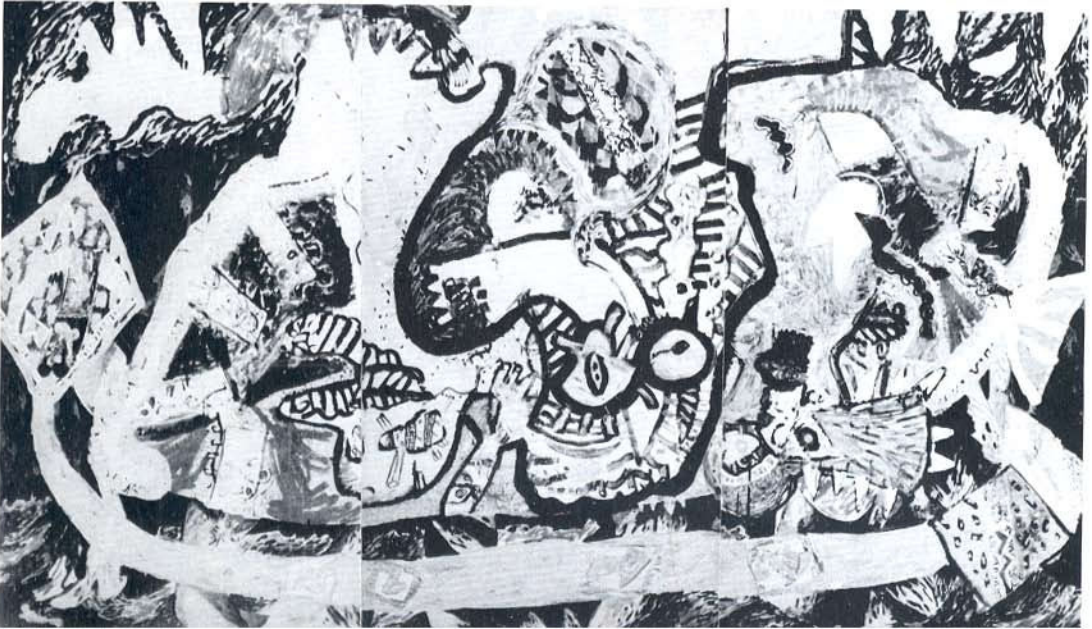
5. 1.

3. 2.





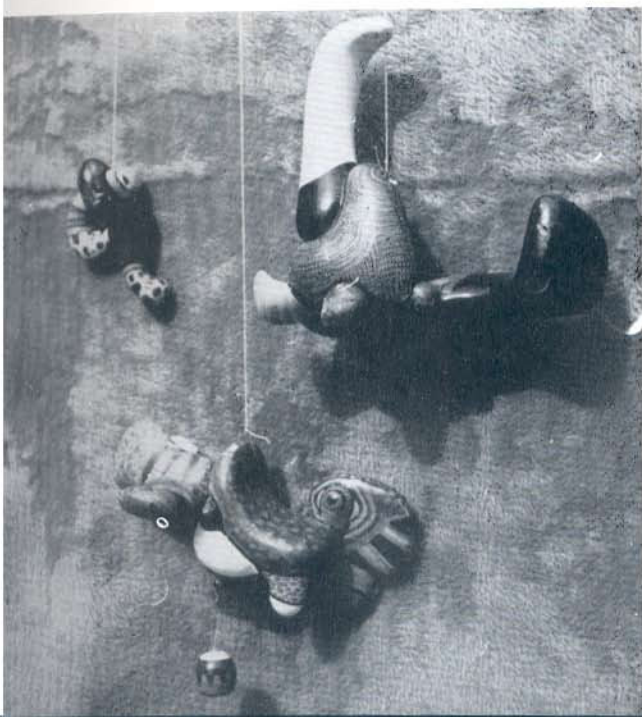
6. 7.  
4.

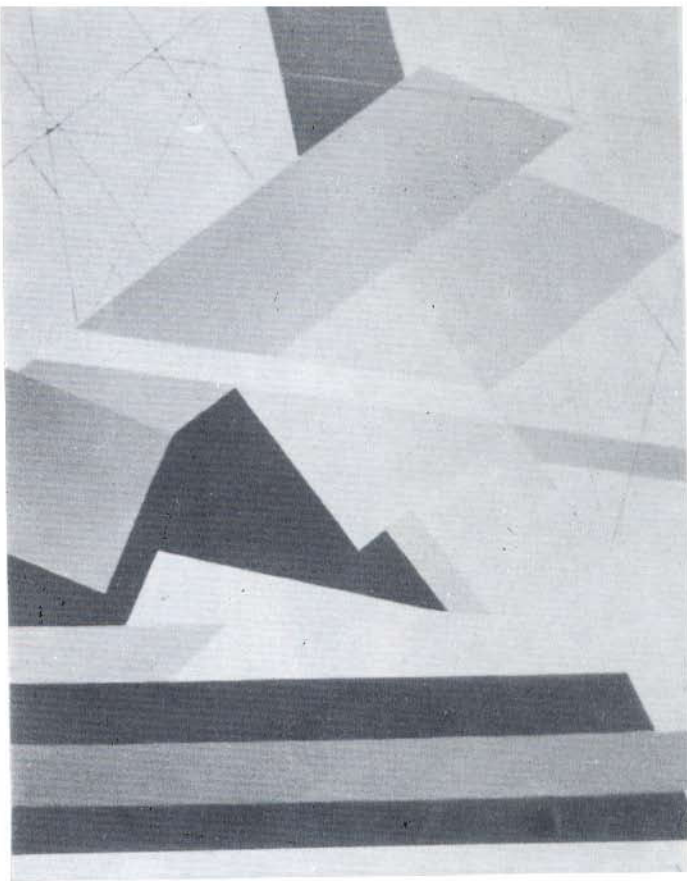






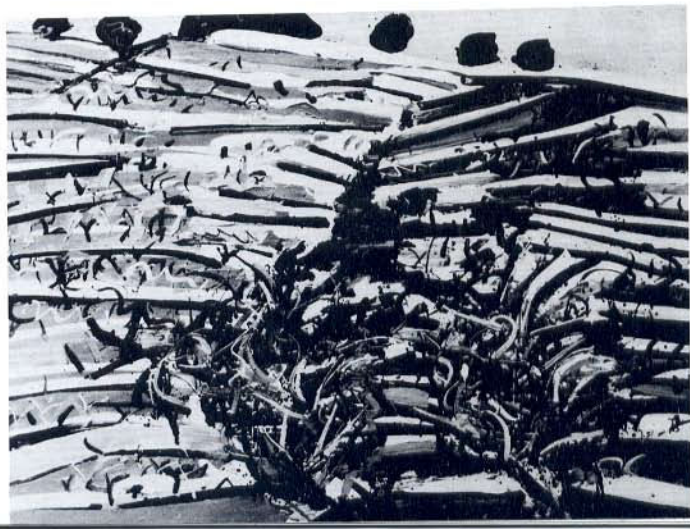
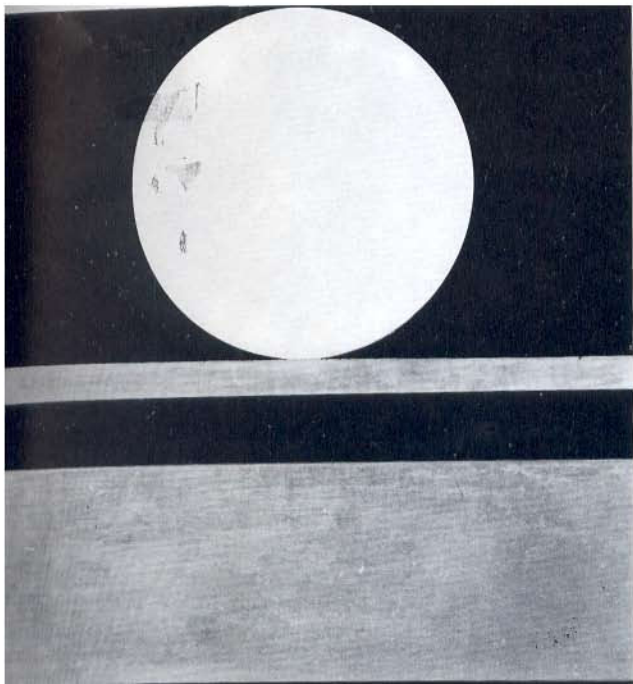
10. 9.  
11. 8.



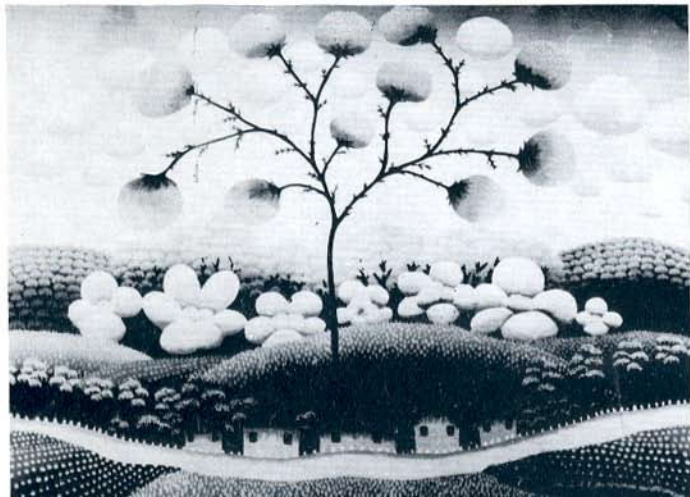


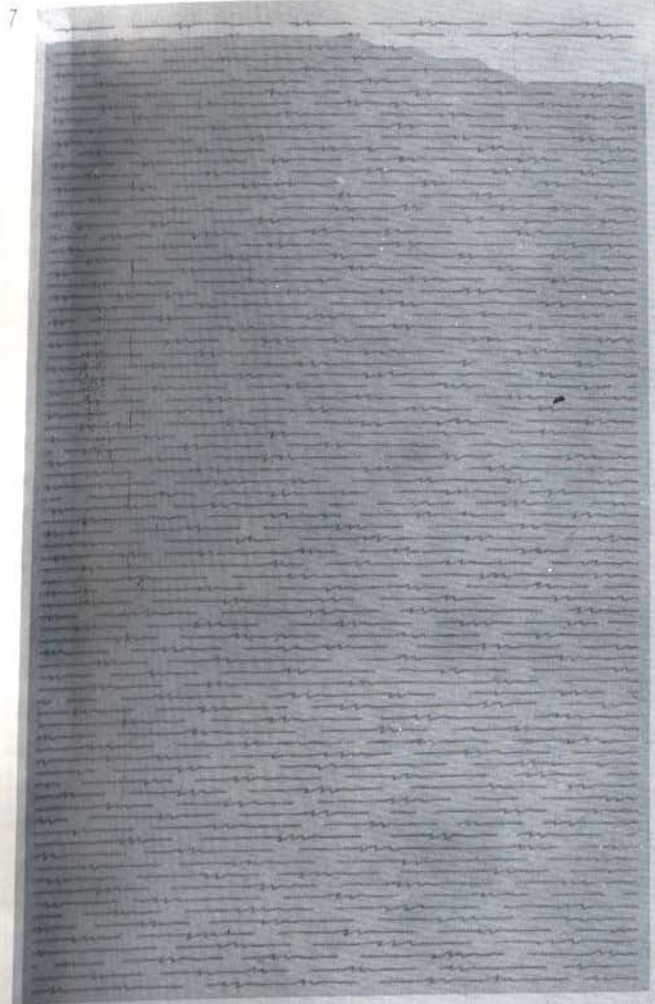
13. 12.

15. 18.

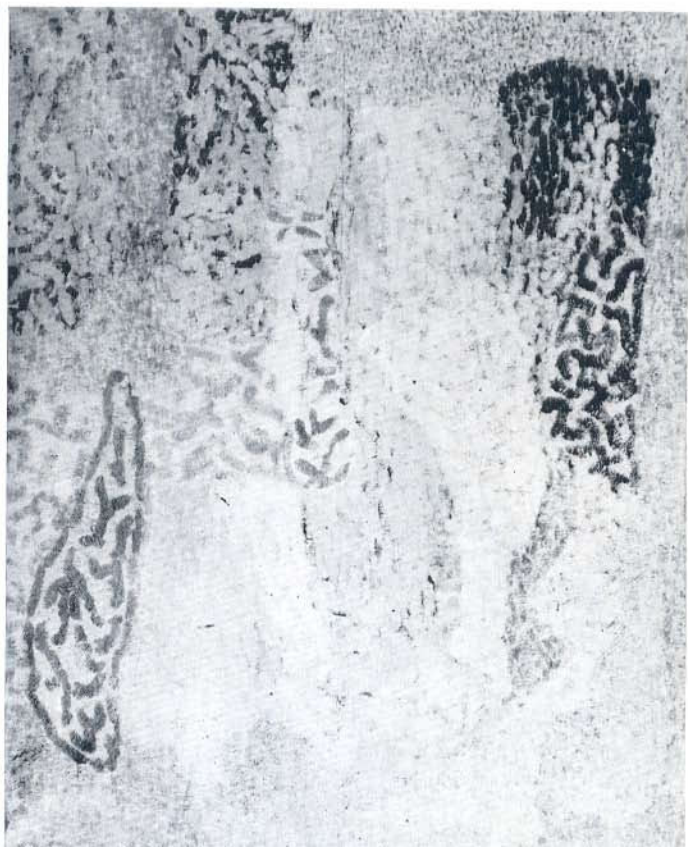


14. 16.  
19.





21.  
17. 20.



27.



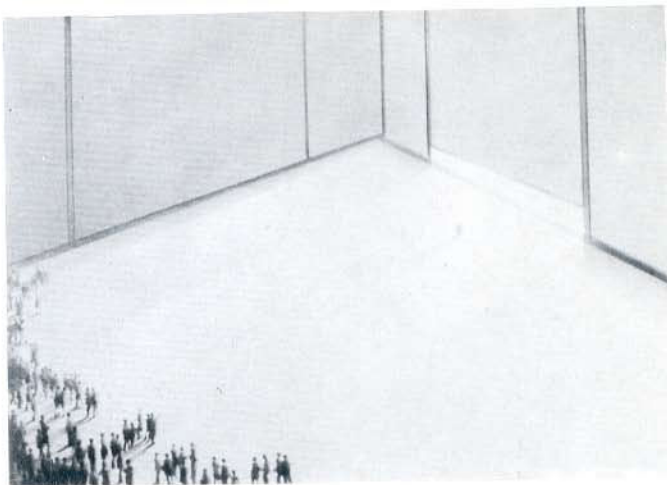
30.



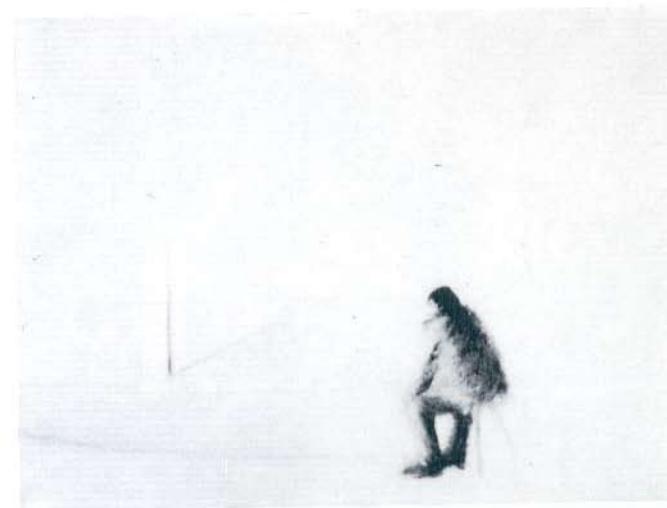
29.



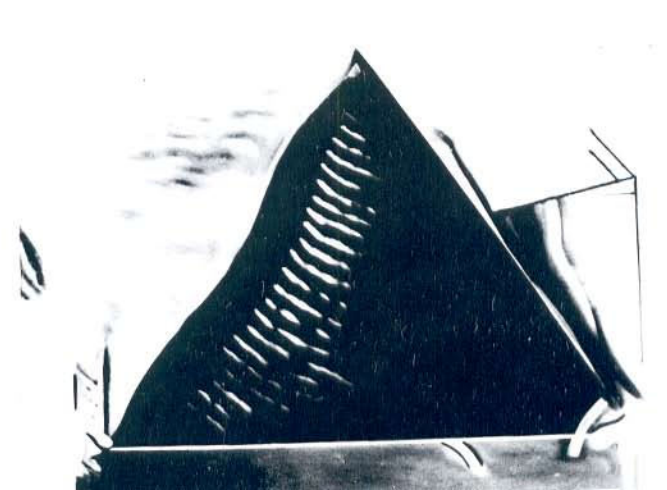
22.

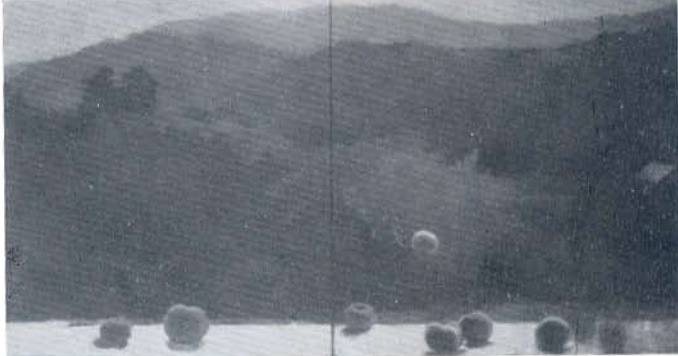
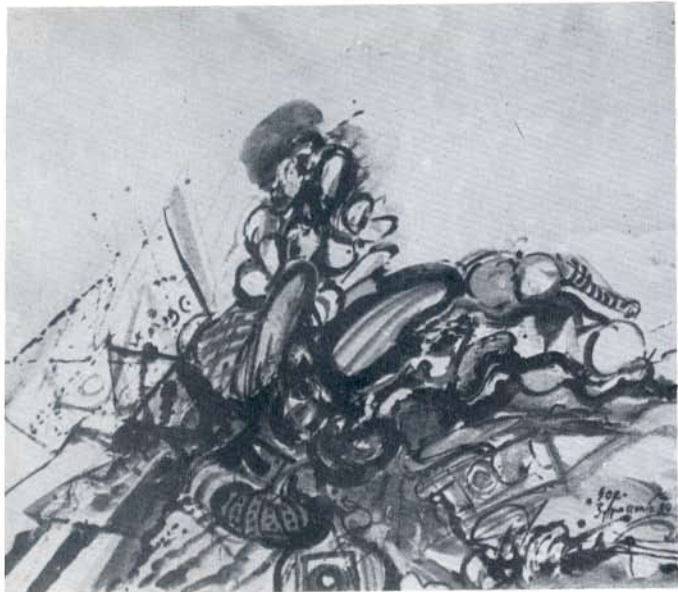


28.



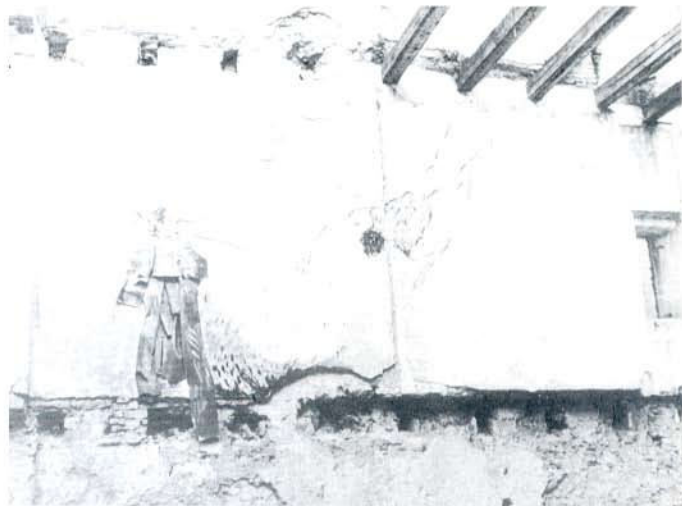
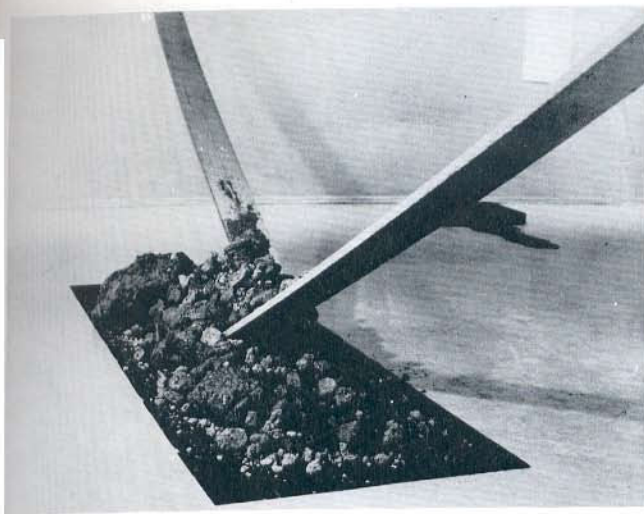
26.





23. 24.  
25. 31.



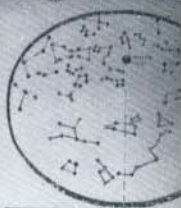
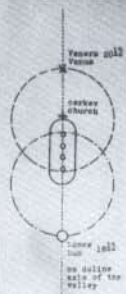


MIRO MITANOVIC, april 1970

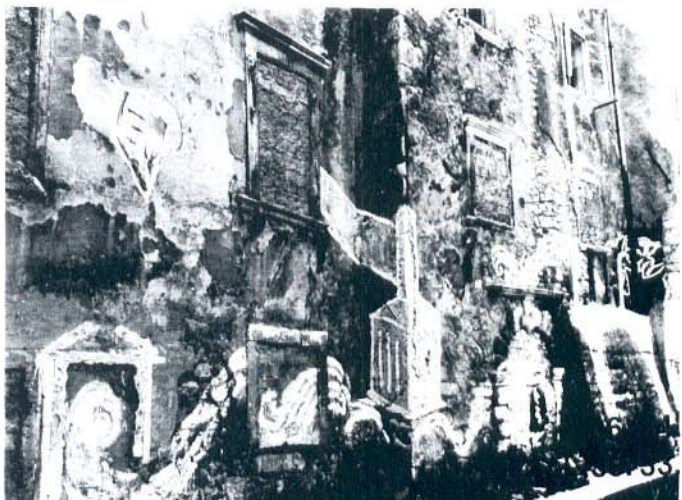
E / body Isakbasa sala Duro Nakovid, Sarajevo  
 M / film Museum of Modern Art, New York. Information  
 S / photo  
 T / text

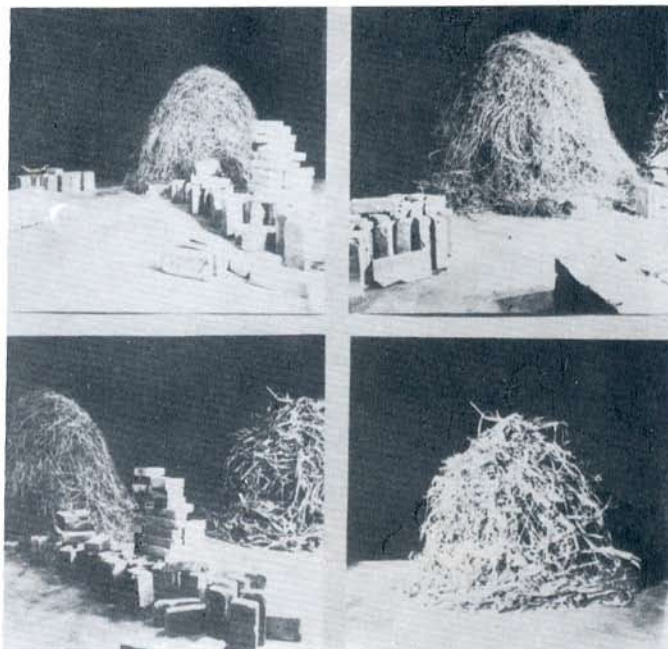
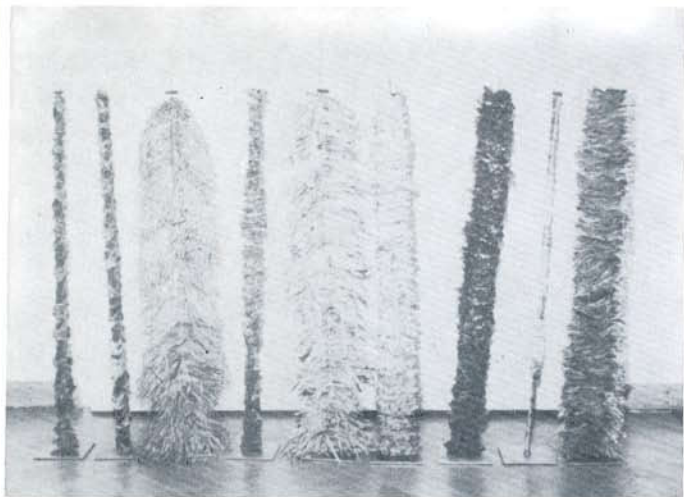
VALJA KONIC - DOLINA SARICA - EFESKA VEMENA  
 REJON SUN - SARICA VALLEY - SVAN VENUS

re - spiralna Sun - mirrors  
 re - svale Venus - sandals

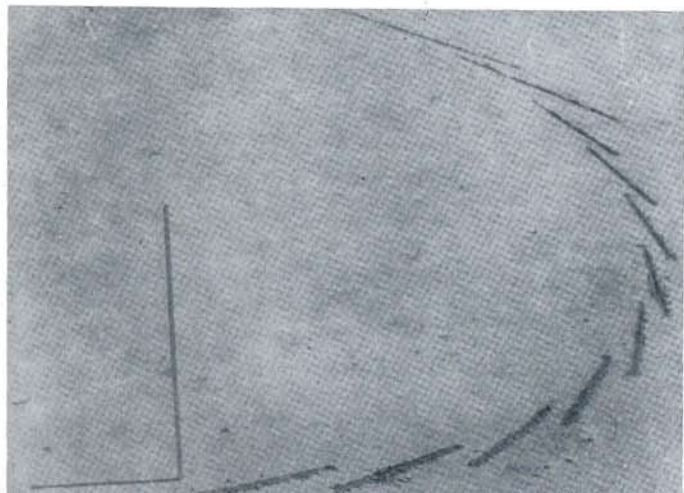


36. 32.  
 35. 33.  
 34.

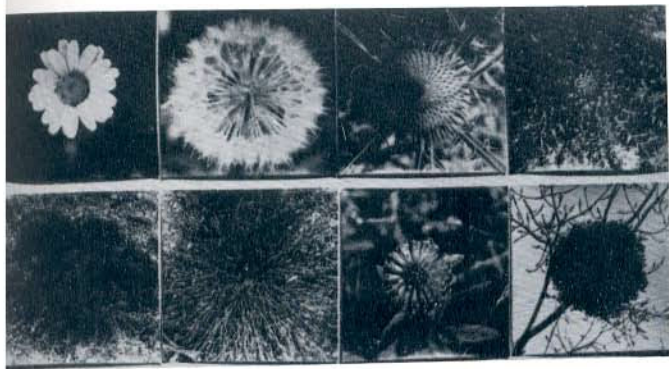




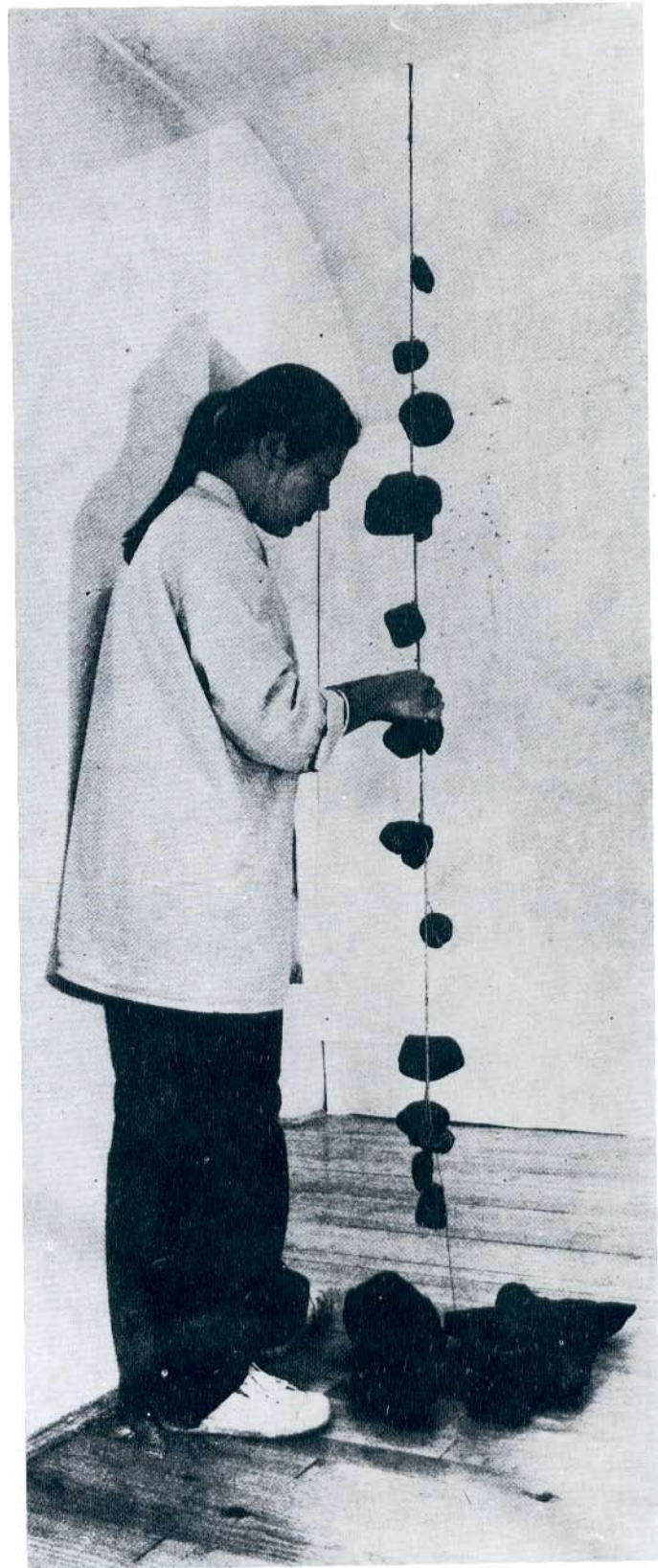
44. 39.  
40.  
38. 37.

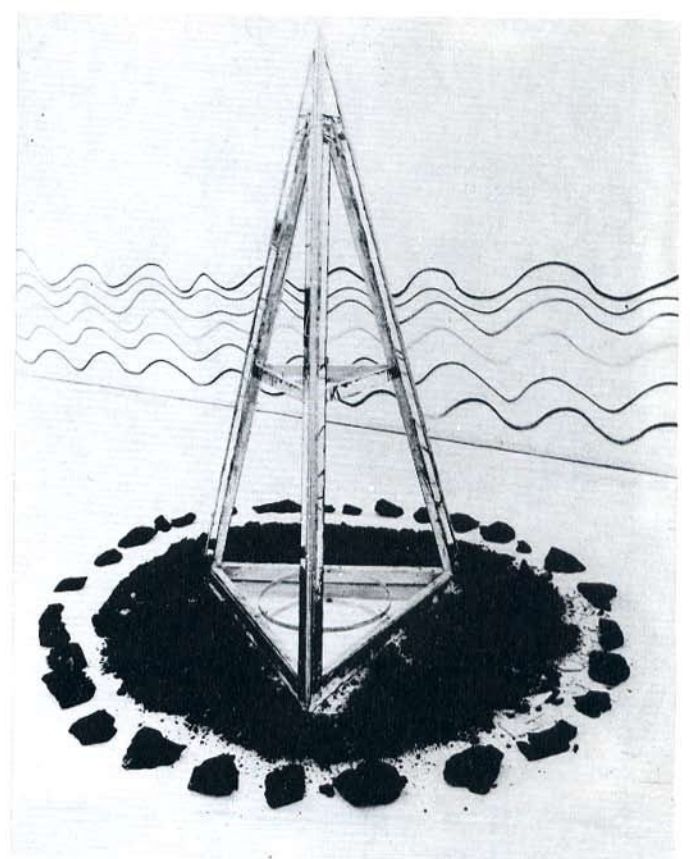
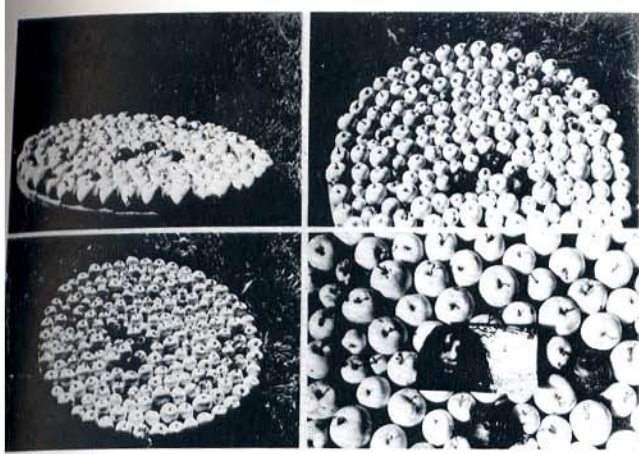




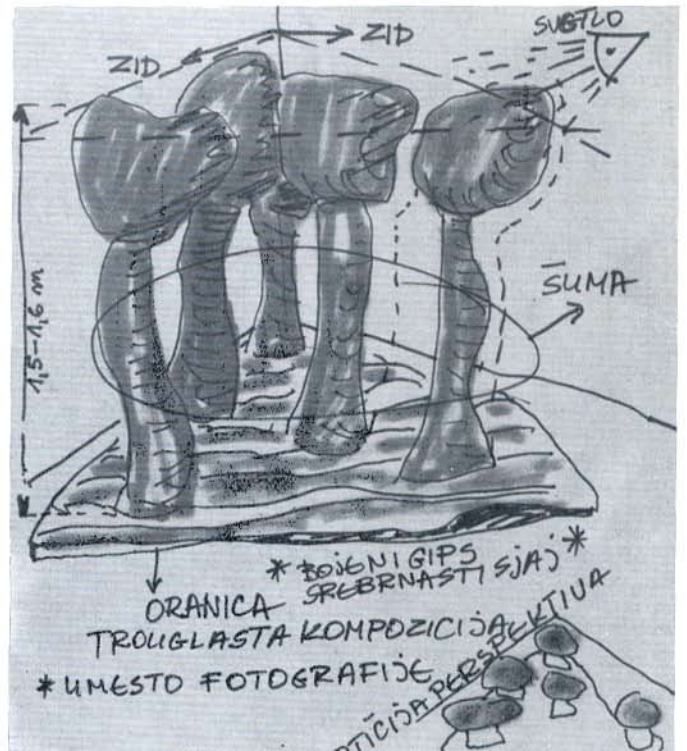


42. 41.  
43.





46. 45.  
49. 47.








53.  
52. 54.  
55.



<p>MARKO M. STEPANOV 27.1.1952. — 18.7. 1984.</p>	<p>KAO IZVEŠILAC VOJNE POROZNOG UMETNIKA POKAZAĆU VAM NJEGOV RAD „ŠEST KVADRATA“</p> <p><i>Marko M. Stepanov</i></p>	<p>- VATRA (1981-1983) - PUTOVANJE (ZAJEDNO SA BILJANOM VOJKAPIC) - ŠEST POZIVA MIROSLAVU MANDIĆU (1981) - BUDAPEST (ZAJEDNO SA BALA ILDIKOM) - TOPLA SENKA (ZAJEDNO SA DARJOM KOSIC)</p>
<p>- DVA PESNIKA IZ ERANICE - PLAVO I - PLAVO II - NOSOROG - RUŽICASTI PORRETNI KUBUS (ZAJEDNO SA GORANOM KRELIJUS) - SLABI SIGNALI (ZAJEDNO SA GORANOM KRELIJUS)</p>		



1. Bojan Bem „Na obali“, 1976.
2. Emerik Bernard „Narcis“, 1983.
3. Stefan Georgievski „Parče plavog neba“, 1984.
4. Zlatko Keser „Haronova skupina“, 1984.
5. Silvester Komel „Apsurdna urbanizacija“, 1982.
6. Marijana Muljević „Brod“, 1984.
7. Predrag Nešković „Zima na Zlataru“, 1983.
8. Nenad Opačić „Ples Kiborga“ (diptih), 1984.
9. Štefan Planinc „Ponoćni pejzaž“, 1983.
10. Radomir Reljić „Raskrečeno pero“, 1979.
11. Vinko Tušek „Detalj iz ambijenta“, 1984.
12. Stojan Čelić „More, Iteja“, 1984.
13. Milorad Čorović „Vrtovi Valdamoze“, 1978.
14. Nina Ivančić „Zelena granica“, 1984.
15. Edo Murtić „Užareni vinogradi“, 1981.
16. Vangel Naumovski „Ikona vegetacije“, 1984.
17. Dušan Perčinkov „Travnati predeo VIII“, 1983.
18. Miodrag B. Protić „Imaginarni predeo I“, 1984.
19. Ivan Rabuzin „Cveće“, 1976.
20. Radoslav Tadić „U vrtu“, 1983.
21. Slobodan Trajković „Rajski predeo“, 1983.
22. Rodoljub Anastasov „Čovek i prostor XLIII“, 1982.
23. Zvest Apollonio „Regata u Kanegri“, 1984.
24. Olivera Grbić „Misterija“, 1983.
25. Herman Gvardjančić „B. N.“, 1983.
26. Nikola Koydl „Noćno sidrište“, 1983.
27. Ratko Lalić „Događaj uz ogradu“, 1983.
28. Zdravko Mandić „U prostoru“, 1983—84.
29. Franc Novinc „U pejzažu“, 1984.
30. Milenko Prvački „Ostrvo“, 1984.
31. Jovan I. Rakidžić „Đubrište“, 1980.

32. Nada Alavanja „Arte delle Rovine“, Rijeka, XII Bienale mladih 1983.
33. Tahir Lušić „Arte delle Rovine, Rijeka, XII Bienale mladih, 1983.
34. Mileta Prodanović „Arte delle Rovine“ Rijeka, XII Bienale mladih, 1983.

## Grupa OHO

35. Milenko Matanović „Relacija sunce — Dolina Zarice — Venera“, 1970.
36. David Nez „Daske, zemlja“, 1969.
37. Marko Pogačnik „Distribucija aluminijumskih traka u šumi sa 365 stabala“, 1969.
38. Andraž Šalamun „Putovanje senke, jesen“, 1970.
39. Tomaž Šalamun „Plast sena, kukuruzovina, opeke“, 1969.
40. László Kerekeš „Intervencija u slobodnom prostoru“, 1973.
41. Vesna Popržan „Grozđ“, 1980—81.
42. Porodica u Šempasu „Lečenje zemlje“, 1977. (fragment)
43. Mirko Radojčić „Struktura rasta — krug“, 1975.
44. Edita Schubert „Trave“, 1979.
45. Vesna Bulajić „Metamorfoza“, 1984, Galerija Studentskog kulturnog centra Beograd, maj 1984.
46. Muradif Čerimagić „Jabuke iz Lastve spuštene kružno na vojvodansku zemlju, posvećeno Marici, Ibis i Tei“, 1984.
47. Mladen Marinkov „Šuma“ 1984.
48. Milovan De Stil Marković „Crni prostor“, Galerija Studentskog kulturnog centra Beograd, 1983.
49. Jože Slak „Jou, Jou“, 1983.
50. Gligor Stefanov „Intervencija sa travom“, Galerija Studentskog kulturnog centra Beograd, 1984.
51. Dušan Todorović „Inventar jednog

- zmaja na vetar“, 1984.
52. Zoran Belić „Vežba; prostor/kretanje“, (fragment) Kunstmuseum, Düsseldorf, 1981.
  53. Lina Bussov „Weekend“ (fragment) EKO '84, Maribor.
  54. Marko Stepanov „Šest kvadrata“, 1984.
  55. Simeon Uzunovski „Put za Volkoder“, (fragment) Dom mladih, 25. maj 1984, Skoplje.