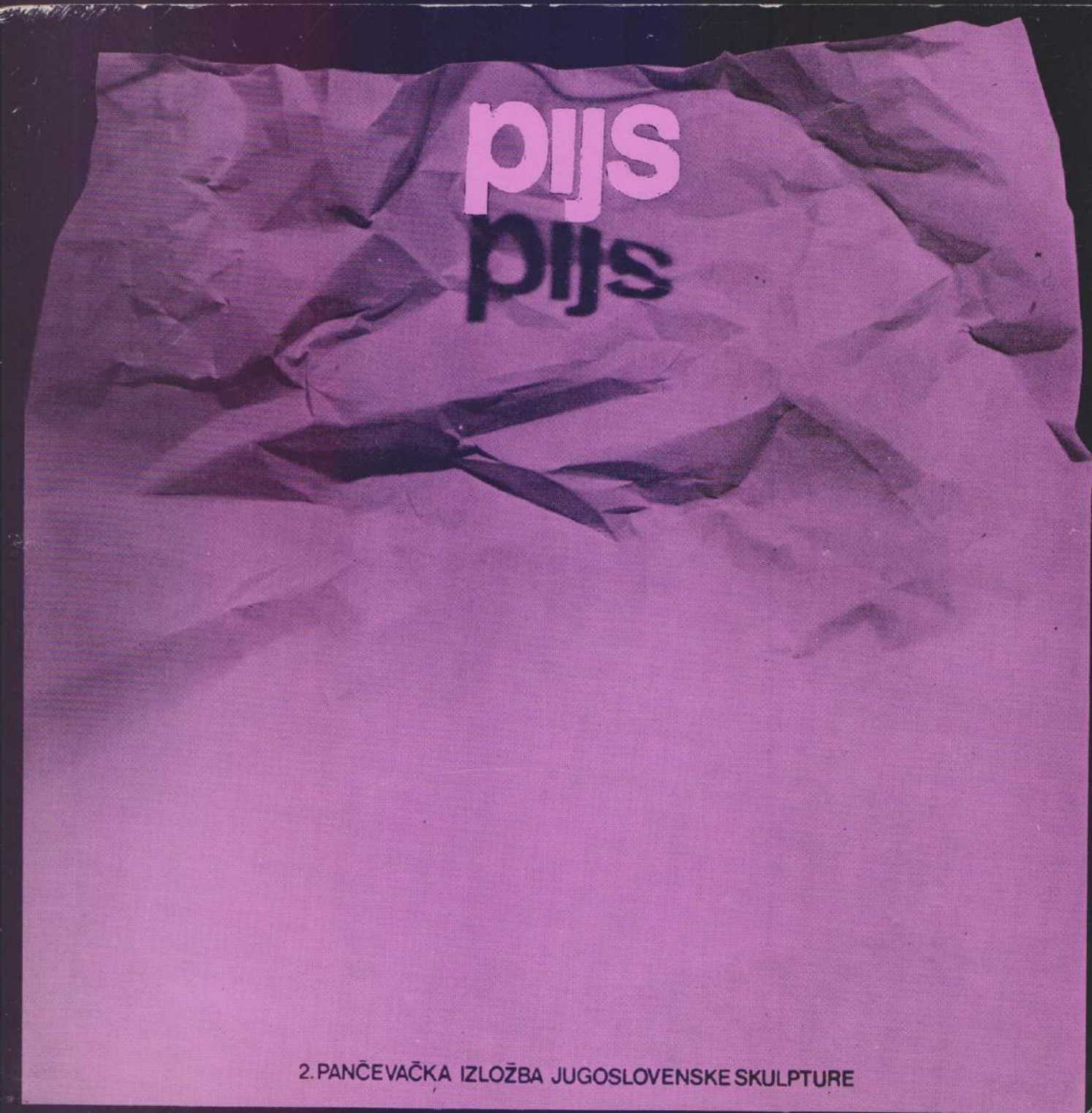




pijs
pijs

2. PANČEVAČKA IZLOŽBA JUGOSLOVENSKE SKULPTURE

2. pančevačka izložba jugoslovenske skulpture 1983.
the second pančevo exhibition of yugoslav sculpture

učesnici 2. pančevačke izložbe jugoslovenske skulpture

boško atanacković
mrdan bajić
svetomir arsić basara
božidar babić
peruško bogdanić
zoran bogdanović
janez boljka
milena braniselj
predrag caranović
dragica čadež lapajne
olivera dautović
tone demšar
nada denić
ljubomir denković
slavomir drinković
joško eterović
ivan felker
stanislav granić
sava halugin
petar hadžiboškov
aleksandar ivanovski
olga jančić
ljubomir karina
tomislav kauzlarić
stevan knežević
kuzma kovačić
ivan kožarić
dragoslav krnjajski
boško kučanski
vladimir labat
janez lenassi
oto logo
mladen marinkov
ante marinović
dušan marković
dragan mileusnić
olga milić
kolja milunović

borislava nedeljković prodanović

negovan nemec

milija nešić

pavle pejović

ratko petrić

mice popčev

dragan popovski dada

vesna popržan

slavoljub radojčić

balša rajčević

laslo silađi

mustafa skopljak

mojca smerdu

damir sokić

duba sombolec

kenan solaković

miroljub stamenković

vera stevanović

borislav šuput

milorad tepavac

tomislav todorović

vasil vasilev

milun vidić

lujo vodopivec

jože vrščaj

venija vučinić turinski

nikola vukosavljević

ratko vulanović

boris zaplatil

ljubica zloković



Đorđe Jović

Druga pančevačka izložba jugoslovenske skulpture je produženi jedan tok umetničkih zbivanja u Jugoslaviji uz pridodate dotoke onoliko originalne koliko je omogućila nova ili druga skulptura, nastajala poslednjih godina, ili nova generacija već sigurno zakoračila na scenu umetničkog zbivanja. Prva izložba u Pančevu, i pored manjih nedostataka i nedoslednosti, bila je izvesno inventarisanje rezultata u vajarskim ateljeima, pregled i sažimanje namera jedne, poslednje, decenije. Druga izložba je već zahtevala veću koncepcijsku određenost, bliže vezivanje za izdanke koji su organizam umetnosti hranili potrebnim inovacijama, a same autore istakli u plan novih komentara »duha vremena«. Nastojalo se da se dalje podrže ideje sedamdesetih i da se odaberu predmeti čija bi plastična struktura njima bila određena, s jedne strane, i da se izdvoje objekti-alibi nove umetničke prakse koji su sve više »forma« a sve manje samo »stav«, ili da se upoznaju prostorni oblici nastajali u novom duhu »postmoderne«, s druge. Repertoar neoklasičnih predmeta (uvek ima neki klasicizam) ove izložbe dopunjuje sliku prve izložbe, pruža mogućnost istorijskoumetničkim analizama da lakše dođu do zaključaka o poetikama skulpture; predmeti nove skulpture ili nove generacije pomoći će da se poveruje ili posumnja u već nastale zaključke aktera umetničke kritike.

Umetnički savet je i za ovu izložbu zadržao instituciju poziva autora zasnovanu na koordinaciji i saglasnosti svih članova i na uvažavanju aktuelnosti onoliko koliko je potrebno da se protumači umetnička aktuelnost Jugoslavije. Savet je, pre svega, nastojao da sačuva osnovnu ideju druge izložbe sadržanu u opredeljenju organizatora da se ova izložba sačini, koliko je to moguće, od nove skulpture i nove generacije. Nikakve

Djordje Jović

The Second Pančevo Exhibition of Yugoslav Sculpture is a sequel in a course of artistic events in Yugoslavia, like a river receiving tributaries with as much originality as has been produced in the new or different sculpture in recent years, or by the new generation of artists already making the scene. The First Pančevo Exhibition, though not quite free of minor deficiencies and inconsistencies, was a kind of stock-taking of results achieved in the sculptor's studios, a survey and summary of endeavours of the last decade. The Second Exhibition already demanded a more clearly outlined conception, closer to the developments feeding the organism of art with the necessary innovations, and featuring the artists themselves as new spokesmen for the »Zeitgeist«. There was an effort to give further support to the ideas of the Seventies, and to select items whose plastic structure they have determined on the one hand, and objects serving as an alibi of the new practice in art which are increasingly becoming »form« and are less and less mere »attitude«, or to differentiate between spatial forms created in the new »postmodernist« spirit on the other. The repertory of neoclassical items (there is always some kind of classicism) at this exhibition supplements the pattern of the first, thus offering opportunities to art historians to perform their analyses, leading more readily to conclusions on various kinds of poetics of sculpture; the works of new sculpture, or of the new generation will help them to believe or to doubt the earlier findings of art critics.

In organizing this exhibition, the Art Council has retained the institution of invitations to participants based on the coordination and consensus of the members, as well as on respect for topicality insofar as it is required to understand current events in Yugoslav art. The Council's

druge relacije nisu uspostavljene, osim one na koju su upućivali rezultati prikazivani na izložbenim manifestacijama studijskog ili panoramskog karaktera. Zastupljenost predmeta, koji bi trebalo da protumače ideju, nije određivana nikakvim proporcijama; na izložbi su autori koji su po mišljenju stručnog dela Saveta izložbe obrazovali ovakvu koncepciju. Razume se da se mogu da nađu i neki drugi autori čije bi mesto bilo u ovakvoj koncepciji. Izvesni se nisu odazvali iz doista pravih razloga i uz puno uvažavanje poziva i izložbe. Dragocenu pomoć stručnjacima izložbe pružili su mlađi istoričari umetnosti, kritičari i kustosi iz svih centara Jugoslavije koji su se odazvali pozivu da pomognu definisanje izložbe predlozima iz oblasti njihovih interesovanja. Nije suviše reći da su stručnjaci izložbe i ostale kolege postigli potpunu saglasnost. Njihova saradnja omogućena je, sumnje nema, izuzetnim odzivom i saradnjom samih autora.

Publikacija Prve pančevačke izložbe sadržavala je tekstove koji su, slobodno se sme reći, dobrim delom objašnjavali situaciju u Jugoslaviji i donekle obrazlagali samu koncepciju. U njima se mogu da nađu obrazloženi stavovi kritičara i istoričara umetnosti i da se pronađu izvesne kritičke zasnovanosti vrednosnog suda o autorima koji izlažu i na ovoj izložbi. Stoga je prihvaćeno rešenje da se u ovoj publikaciji objave tekstovi istekli iz pera mlađih i najmlađih pisaca o umetnosti, pisaca čija je pažnja okrenuta zbivanjima poslednjih godina u jednom krilu plastičnih umetnosti. Trebalo bi reći da su se pozivu odazvali da reknu nešto o »aktuelnosti« manje no što su se odazvali pozivu da predlože same učesnike. No, to može da bude razumljivo, naročito za beogradski krug, ako se uzme u obzir činjenica da su se poslednje godine i poslednjih nekoliko meseci već pojavili izvesni tekstovi o najnovijim nastojanjima.

Na scenu umetničkog života stupilo je nekoliko aktera najmlađe generacije koji daju ozbiljan prilog savremenosti. Bez obzira na zaključak Jerka Denegrija po kome je beogradska sredina najčešće netrpeljiva prema »aktuelnim« zbivanjima koja se među većinom umetnika i kritičara smatraju »uvozom trenda«. Nije prilika da se raspravlja o neprilagođenosti kritike i o »represivnom mentalitetu« čiji su koreni u socrealizmu. To je zasada samo mišljenje kritičara i istoričara umetnosti čiji su analitički i sintetički ogledi veoma vredni za poznavanje celokupne umetnosti dvadesetog veka u Jugoslaviji.

first concern was to preserve the general idea of the Second Exhibition as formulated by the organizer's intention to make this primarily an exhibition of new generation. No other grounds for selection were established except for the results of earlier studio or panoramic exhibitions. The selection of objects intended to represent an idea was not dictated by any proportions; the exhibition includes authors whose work, in the opinion of the experts on the Council, forms a composite effect amounting to such a conception. Naturally, more artists could be found to fit the conception. Some did not accept the invitation for good reasons, with full respect for both the invitation and the exhibition itself. Highly valuable assistance was given to the selecting experts of the exhibition by the younger art historians, critics and curators from all art centres of Yugoslavia, who responded to the invitation to help define the exhibition by suggestions within their respective fields of interest. It seems worth mentioning that the selecting experts and their other colleagues succeeded in reaching full agreement. Their cooperation was no doubt made possible by the remarkably massive response and cooperation on the part of the artists themselves.

The publication of the First Exhibition consisted of texts which can be fairly said to have surveyed much of the situation in Yugoslavia, and to have partly expounded the conception itself. It contained reasoned positions of art critics and historians, as well as certain critical foundations of value judgments on the authors represented in the exhibition. It was agreed therefore that the present publication should feature texts written by the younger and youngest authors on the subject, those whose attention had been devoted to events in one branch of plastic art over the last few years. True, the response to the request to write on current trends was not so complete as to the one to select the participants. But this is understandable, particularly in the case of the Belgrade circle, if we take into account the fact that a number of texts on the most recent creative efforts were published during last year, and even in the last few months.

On the scene of art life several members of the youngest generation have made their appearance, a serious contribution to current developments. These seem to contradict Jerko Denegri's conclusion to the effect that the Belgrade circle is mostly intolerant of »topical«

Stoga smo deo najnovijeg analitičkog teksta Jerka Denegrija uvrstili u ovaj naš pregled uvereni da time pomožemo da se bolje i tačnije protumači situacija u takozvanom beogradskom krugu, a upućivanjem na njegovu integralnost želimo da ukažemo na najnoviju literaturu o jednom delu umetničke prakse i na samu reč o njoj. Uvrstili smo i delove teksta Bojane Pejić i Lidije Merenik kako bismo obrazovali izvesnu celinu od dela i ličnosti i literature o njima.

events and trends which are considered to be »trend import« by most artists and critics. This is not the right occasion for a discussion on the maladjustment of art criticism to current issues and on the »repressive mentality« whose roots are in »socialist realism«. For the time being, this is merely an opinion held by art criticism and historians whose analytic and synthetic essays are of great value in any study of all Yugoslav twentieth-century art. For this reason, only a part of the most recent analytical text by Jerko Denegri was included in this survey, in the belief that this is the way to shed more light on the situation in the so-called Belgrade circle, and the reference to the text in its integral form is intended to point to the most recent literature on a segment of artistic practice and the discussions on the subject. Parts of texts by Bojana Pejić and Lidija Merenik have also included in order to form a certain whole consisting of art works, artists and the relevant literature.

SKULPTURA KAO ISKUSTVO PROSTORA

»Radije bih gledao iz centra prema van, nego li gledao površinu«, (Keith Sonnier)

Stari je »volumen u prostoru«, kako glasi klasično određenje skulpture, počeo gubiti sva svoja obilježja još one davne 1912. godine kada je Umberto Boccioni sa »Razvojem boce u prostoru« anticipirao koncepciju ambijenta. Rotirajući masu, oslobodivši centrifugalnu silu razlaganja, dilatirajući volumen, Boccioni je postao rodonačelnik jednog novog mišljenja volumena i prostora i tog volumena u prostoru. Tu se više nije radilo o sabijenoj formi koja prvenstveno nastaje oduzimanjem od čvrste jezgre, već o novoj organizaciji prostora. Iako je tehnološki postupak bio jednak prijašnjem, nastupio je kvalitativni pomak u razmišljanju; razlaganjem objekta i

SCULPTURE AS AN EXPERIENCE OF SPACE

»I'd rather look from the centre outward than watch the surface« (Keith Sonnier)

The old »volume in space« which was the classical definition of sculpture began to lose all of its features as early as the distant year 1912 when Umberto Boccioni and his »Development of a Bottle in Space« anticipated the concept of *environment*. In rotating the mass, liberating the centrifugal force of decomposition and dilating the volume, Boccioni became the progenitor of a new idea of volume and space, and of volume *in* space. This was no longer a compressed form which primarily comes into being by reduction from a solid nucleus but a new organization of space. Although the technological procedure was still, unchanged, there was a qualitative

ponovnim ujedinjavanjem elemenata nastalo je novo vizuelno iskustvo koje ne posjeduje samo optičko prisjećanje na polazni motiv, već, što je bitnije, sadrži u sebi iskustvo dinamičkog kretanja i optičkog raspada čvrstih granica predmeta. Tromost oka je kao iskustvo novog doba bespovratno u umjetnost unijela dimenziju vremena. A vrijeme u skulpturi je prostor, okolina, sredina — ambijent.

Već su impresionisti naslućivali problem odnosa skulptura — prostor, ali se impresionistički kiparski prostor nije nalazio izvan granica kipa, već u njemu. Drugim riječima, nije bio stvaran, već imanentan sadržaju djela. Tako napr. »Razgovor u vrtu« Medarda Rossa nosi u sebi impresiju događaja koji postoji bez obzira na stvarnu okolinu i bez odnosa sa njom.

Interpolaciju stvarnog prostora u skulpturu uvode Giacomo Balla (»Pravci — brzine + vrtlog«, 1914.) i kasnije Naum Gabo i Antoine Pevzner. U njihovim je djelima stvarni prostor već sudionik, stvoritelj skulpture.

Talijanski su futuristi zaslužni i za početak jedne druge linije koja konvergira prema iskustvima suvremene skulpture. Futuristički ambijenti iz druge dekade dvadesetog stoljeća, već su tada pomicali i širili granice likovnog izraza i u isto vrijeme stvarali osnove za interferenciju medija. Međutim, futuristički ambijenti kao polaznu točku imaju slikarstvo i unutrašnje uređenje prostora. I Wassily Kandinsky 1922. g. u »Muzičkom ambijentu« oslikava cjelokupnu okomitu zidnu površinu jedne prostorije, ali se tu radi o slikarskom, a ne kiparskom senzibilitetu.

Osjećaj za masu u prostoru i inkorporiranje cijelog prostora u skulpturalno događanje, evidentno je kod ruske avangarde. Tatlinove i Rodčenkove prostorne skulpture ili ambijenti El Lisitzkog, već su volumenom unutar volumena i ne mogu se tretirati odvojeno od za njih posebno smišljenog i namijenjenog im prostora. De Stijl i Bauhaus, Theo van Doesburg i Oskar Schlemmer, svaki na svoj način prilaze problemu unutrašnjeg prostora, njegovoj organizaciji, namještanju, u krajnjoj liniji. Pomak izvan utilizacije prostornog koncepta, u domenu skulpture čini Kurt Schwitters sa svojim »Merzbau«. Nastali u periodu od dvadeset godina (1923. — 43.), »Merzbau« su prvi rasni ambijenti u punom značenju riječi. Bez namjere da služe i da se njima služi, postaju skulpture u životnom prostoru koji se smanjuje onom brzinom kojom oblici reljefno rastu od

shift in ideas; decomposition of the object and recomposition of the elements resulted in a new visual experience which possessed not only optical memories of the initial motif but, more essentially, the experience of dynamic motion and optical dissolution of the solid borders of the object. The eye's inertia introduced the dimension of time to the arts irrevocably, as an experience of the new age. In sculpture, time is space, and the surrounding space is the environment. Already the impressionists sensed the existence of a relationship between sculpture and space, but the impressionist sculpted space was inside the statue, not outside its limits. In other words, it was immanent to the work's content, not real. Thus Medard Ross's »Conversation in the Garden« contains the impression of an event which exists irrespective of the real environment and without any relationship with it. The interpolation of real space into sculpture was an innovation made by Giacomo Balla (»Directions-velocities + Vortex«, 1914), and repeated by Naum Gabo and Antoine Pevzner. In their works, real space is already a participant in, a co-author of the sculpture.

The Italian Futurists were responsible for starting a new line of development, which converged to the experiences of contemporary sculpture. The Futurist environments of the 1910 s already shifted the boundary lines and extended the range of expression in the fine arts, while laying the foundations of media interference. However, the starting-point of Futurist environments was painting and interior decoration. Wassily Kandinsky was one of those innovators; in his »Musical Environment« he painted a whole vertical wall area in a room — but this was the work of a painter's sensibility, not a sculptor's.

The sense of mass in space and incorporation of an entire space into a sculptural event was evident in the Russian avant-garde. Tatlin's and Rodchenko's spatial sculptures, or El Lisitzki's environments were already volumes within a volume; they cannot be treated apart from the space specially designed and intended for them.

De Stijl and the Bauhaus, Theo van Doesburg and Oskar Schlemmer approached, each in their individual way, the problem of inner space, its organization, its arrangement in the final analysis. The shift beyond utilization of the spatial concept was performed in the field of sculpture by Kurt Schwitters in his »Merzbau«.

perimetara prema središtu. »Merzbau« je totalni ambijent, skulptura čiji se tvorac nalazi u njoj samoj, u jednom stvarno egzistirajućem prostoru.

Ambijentom su se služili i nadrealisti i dadaisti i to u onom obliku koji mu je davao mogućnosti metafizičkog značenja ili novog odnosa prema praksi umjetnosti. U tom periodu, skulptura u prostoru i sa prostorom, uglavnom nije primala novije idejne impulse.

Nakon pauze, ponovno zanimanje za iskustva environnementa budi se pedesetih i šezdesetih godina, ali tada već postoji jasna svijest o njegovim mogućnostima i značenjima. U tom vremenu i kasnije, pomoću prostornih skulptura rješavaju se i drugačiji problemi od onih koje ovakve skulpture u sebi nose. Da bismo shvatili sukcesivne promjene koje ambijentalna umjetnost i srodne pojave donose, važno je razgraničiti pojmove. Ovi se uglavnom podudaraju sa terminima IZLOŽBENIH TEHNIKA (ili akcionih tehnika) kroz koje se može pratiti povećanje udjela prostora u tvorbi skulpture. Na ovaj način postavljen problem i njegova razrada mogu doprinijeti daljnjem razvoju prostornog mišljenja. Tradicionalni pojam skulpture u svom značenju sadrži reljef i punu plastiku ili oblu plastiku koja je potpuno trodimenzionalna, bez prijanjanja uz podlogu. U oblu plastiku spada i kip, iako taj termin u sebi nosi povijesne nakupine koje podrazumijevaju ljudsku figuru ili općenito, skulpturu većih dimenzija. Prvi pojam stvoren da bi razgraničio skulpturu gornjeg opisa od nečeg sličnog ili drugačijeg je ASSEMBLAGE (asamblaž), koji označava skulpturalno djelo / sačinjeno od raznog, već gotovog materijala. Tu se već javlja stvarni prostor kao dio skulpturalnog tijela, pošto na ovaj način kombinirani materijal ima oznake stvarnog prostora i vremena u kome je nastao. Bez obzira kakav se smisao pridaje cjelokupnom djelu i kako pojedini predmeti mijenjaju ili gube izvorne karakteristike prema cjelini. Pošto izostaje prefabrikacija mogu se prepoznati kao dio konteksta iz koga su izvađeni. Ova se činjenica očitava kao notorna u slučaju READY-MADE objekata ili OBJET TROUVÉ gdje se radi o premještanju gotovih ili nadenih predmeta, bez izvršavanja ikakve formalne preinake. Predmeti se premještaju iz okoline koja im je imanentna u sasvim drugačiji prostor i time im se mijenja značenje. Dakle, prostor je ponovo bitan činilac skulpturalnog mišljenja.

Naravno, još smo se na početku trebali složiti da za svako tijelo upotrebljavamo naziv skulptura. Dakako, ako mu je i umjetnik namijenio takvo značenje. Pojam koji ima

Produced over a period of twenty years (1923—1943), »Merzbau« were the first true environments in the fullest sense of the term. Without any intention of serving a purpose and of being used, they became sculptures in a living environment in the process of reduction at the velocity with which forms in relief grew from the perimeter toward the centre. »Merzbau« is a total environment, a sculpture whose creator is inside its very self, in a space which really exists.

Environments were also used by both the Surrealists and the Dadaists, in a form which made the environment a possible vehicle of metaphysical meaning, or of a new approach to the practice of art. In that period sculpture in space and with space did not receive any impulses of really new ideas.

After a break, interest in the experience of environments was reawakened in the Fifties and Sixties, now with a clear awareness of the form's potentialities and meanings. At that time and later, spatial sculptures were also used to solve some problems other than the ones inherent in them. In order to understand the successive changes which environmental art and related phenomena brought about, it is important to differentiate between certain notions. These coincide on the whole with the terms referring to EXHIBITION TECHNIQUES (or action techniques) reflecting the increase in the share of real space in the making of sculptures. Thus posed and treated, the problem is capable of contributing to further developments in spatial ideas.

The traditional notion of sculpture includes in its meaning the relief and the full plastic form, or round plastic form, which is completely three-dimensional, without clinging to any foundation layer. Round plastic forms include the statue, though this term carries certain historical associations, implying the human figure or, generally, a sculpture of fairly large dimensions. The first term invented for purposes of differentiation between the above described sculptures and something similar or different was ASSEMBLAGE, referring to a work of sculpture made of different kinds of ready-made material.

Here we have real space already, occurring as a part of the sculptural body, since the material thus combined has features of the real space and time in which it was made, no matter what meaning is attributed to the work as a whole, and how the individual objects change or lose their original characteristics in relation to the whole.

najširu skalu mogućnosti je OBJEKT. Pod objekt se svrstavaju sva ona tijela koja nemaju izrazite osobine prije navedenih naziva (ili onih koje ćemo kasnije obraditi), svi, ustaljenim nazivljem nedefinirani oblici umjetničkog djelovanja u oblasti skulpture, kao i svi radovi koje sami autori nisu željeli nazvati uvriježenim imenom skulptura, da bi time neutralizirali i izostavili pretpostavke i izbjegli određenja koja pojam skulpture, tradicionalno shvaćen, u sebi nosi. Predmeti nazivani objektima obično pripadaju rekvizitiraju suvremene svakodnevnice i izražavaju konceptualne, analitičke ili probleme jezika, ali isto mogu biti i estetski predmeti sa čistim kiparskim obilježjima. Paralelan sa nazivom objekat je i naziv UMJETNIČKI PREDMET koji možda preciznije određuje otklon od tradicionalnog likovnog izražavanja. Zajedničko svim do sada spomenutim terminima je da predstavljaju tijela u cjelovitoj prostornoj protežnosti; kategorija prostor-vrijeme ovdje postoji samo kao prisjećanje, kao mogući odgovor na postavljena pitanja (u slučaju tradicionalne skulpture kategorija realnog prostora nije niti bitna, jer takva skulptura, iako se nalazi u stvarnom prostoru, tvori svoj prostor i svoje vrijeme, dakle irealno). Da bi se kategorija prostor-vrijeme i stvarno, fizički uključila u funkcioniranje djela, potrebno je zadovoljiti još neke uvjete.

Te uvjete ispunjavaju MOBILI, tj. djela KINETIČKE UMJETNOSTI. Mobili su tijela u prostoru koja u svojoj konstrukciji posjeduju mogućnost kretanja i to najčešće mehaničkog. Klasični su primjeri mobila djela A. Caldera. Ostali objekti kinetičke umjetnosti svoje dinamičke promjene, kretanje, postižu pomoću prirodnih ili umjetnih izvora energije (električne, magnetske, svjetlosne...). Kinetička je umjetnost ostvarila Bocconievu težnju za izražavanjem pokreta u djelu na taj način da je pokrenula djelo samo. Izražen u jedinicama vremena, prostor opstoji kao konkretan zbir mehaničkih radnji.

Drugačiji odnos prema prostoru nalazimo u radovima sa nazivom instalacija ili ambijent. INSTALACIJA ima manji pojmovni opseg od ambijenta i naziv je koji najčešće upotrebljava za kiparske radove koji nemaju umjetnički značaj, jedno čvrsto središte, već čine masu sastavljenu od različitih djelova. Instalacija može biti pričvršćena na zidu (neon-art, napr.), naslonjena na zid, pognuta na pod... nalazi se u konkretnom prostoru, koristi ga i upotpunjava, ali nikada ne artikulira čitav zatvoreni prostor, nego dijeli prostor na dio u kome se

Since prefabrication is lacking here, they can be recognized as a part of the context from which they have been removed. This fact is particularly conspicuousous in the case of READY-MADE objects, or OBJET TROUVÉ, where ready-made or found objects are displaced without any formal change. Objects are displaced from an environment immanent to them to some entirely different space, which results in a change of their meaning. Here again space is as an essential factor of sculptural thinking. To be sure, we ought to have agreed right from the start to apply the term *sculpture* to every body, provided the artist intended that meaning for it. The widest range of possibilities is included in the term OBJECT. All bodies are classified as objects which go under the above mentioned names (or the ones to be mentioned below), all forms of artistic creativity in the field of sculpture undefined by established names, as well as all works which the authors themselves refused to call by the established name of sculpture in order to neutralize and omit the assumptions and avoid the determinations implied in the notion of sculpture in the traditional sense. Things called *objects* usually belong to the equipment of modern everyday living, expressing conceptual, analytical or linguistic problems, but they may also be aesthetic objects with purely sculptural characteristics. A term parallel to *object* is ARTISTIC OBJECT, which perhaps denotes more accurately the deviation from the traditional idiom of plastic art.

What all the above discussed terms have in common is the fact that they represent bodies in their total spatial extension; the category space-time exists here merely as remembering, as a possible answer to the questions posed (in traditional sculpture, the category of real space is not essential, since such sculpture, though situated in real space, forms its own space and its own time, which is therefore unreal). If the category space-time is to be really, physically included in the functioning of a work of sculpture, more requirements must be satisfied.

These additional requirements are satisfied by MOBILES, i. e. works of KINETIC ART. Mobiles are bodies in space whose construction permits them to move, mostly mechanically. Classical examples of mobiles are to be found in the works of A. Calder. Other objects of kinetic art achieve their dynamic changes, their motion, using natural or artificial sources of energy (electric, magnetic, or the energy of light, etc.). Kinetic art has

nalazi i na dio koji je određen za publiku. AMBIJENT, naprotiv, zatvara cijelu prostornu situaciju i opkoljava promatrača koji se u njem nalazi. Za ambijent su potrebna najmanje dva trodimenzionalna predmeta (dvodimenzionalnost niti ne egzistira izvan nas, tj. postoji samo u našoj svijesti) koja se autorovom odlukom stavljaju u suodnos i definiraju ili upotrebljavaju prostor oko sebe. Za razliku od kinetičke umjetnosti kod koje djelo ima prostorni volumen ograničen radijusom kretanja, ambijent svoj prostor ostvaruje i izvan materijalne prisutnosti objekta.

Bilo je samo pitanje vremena kada će se ambijent iz zatvorenog prostora preseliti van. LAND-ART, kao legitimni nasljednik ambijentalnog mišljenja i osjećanja prostora, još snažnije postvaruje kategoriju prostor-vrijeme, s time što se »zemna umjetnost« ne izvodi pomoću artificijelnog materijala, već se u većem broju slučajeva upotrebljava materijal koji se nalazi na mjestu akcije: zemlja, kamen, voda, snijeg, biljke itsl. Land-art je po sebi INTERVENCIJA U PROSTORU, ali je taj termin uobičajeno rezerviran za intervencije u urbanim prostorima gdje se ulica, kvart ili čitav grad pojavljuje kao scena na kojoj se odvija premošćivanje granica ovojnice volumena i kip se konačno oslobađa svoje materijalne jezgre. U oba je slučaja probijen još jedan zid, zid arhitekture. »Beskrajna ograda« Christo's više nije skulptura, već jednostavno naznaka prostora, dok funkciju skulpture preuzima sam prostor.

Veliki dio navedenih termina često se djelomično preklapa, a mnogi su put kombinirani sa performansima ili hepeninzima, te drugim umjetničkim vrstama.

Određenje ovih termina ima se shvatiti kao pokušaj kategorizacije s obzirom na temu — skulptura kao iskustvo prostora.

Na našim su stranama zabilježeni svi oblici ovakvog djelovanja, ali je, izgleda, sredina oduvijek bila maćeha kiparima. Naše vrijeme, naš prostor bili su prečesto zagledani u sliku, mada smo imali i imamo skulptore svjetskih formata. Jedan od uzroka stanja su materijalni izdaci koji su oduvijek bili veći kada se radilo o kiparenju. Otežano baratanje kamenom, bronom i drvetom (da ne govorimo o land-artu), u novije je vrijeme isključilo skulptore iz galerijskih prostora. Naše biennialne ili triennialne smotre radije svakih par godina premeću sliku nego li kip. Ali su zato kiparski domjenci

fulfilled Boccioni's desire to express motion in a work of sculpture by moving the work itself. Expressed in time units, space exists here as a concrete sum of mechanical operations.

A different approach to space is found in works designated as installation or environment.

An INSTALLATION has a smaller notional range than an environment; it is a term mostly applied to works of sculpture which do not possess any single significance, or a single solid centre; instead, they form a mass composed from various parts. An installation can be fixed on a wall (e. g. *neon-art*), leaning against a wall, lying on the floor, etc. It is situated in some concrete space, using and supplementing that space, but never articulating the whole closed space; rather, it divides the space into a part where it is situated and the part intended for the audience. On the other hand, an ENVIRONMENT encloses the whole spatial situation and surrounds the spectator who is inside it. It takes at least two three-dimensional objects to form an environment (two-dimensionality does not exist outside us, i. e. it only exists in our mind) which are brought into a correlation by the author's decision, defining or using the space around them. In contradistinction to kinetic art, where the work has a spatial volume delimited by the radius of its motion, an environment realizes its space outside the material presence of the object as well as inside.

Taking the environment from an enclosed space out of doors was only a question of time. LAND-ART, the legitimate heir to environmental thinking and sense of space, materialized the category of space-time even more powerfully, since land-art is not practised with the use of artificial material — it mostly employs material found in the place of action: soil, rock, water, snow, plants and the like. Land-art is essentially INTERVENTION IN SPACE, but the term is usually reserved for interventions in urban areas where a street, a neighbourhood or a whole city is the scene on which the limits of the volume's circumference are in the process of overcoming and the sculpture is finally freed from its material core. In both cases another wall is broken through, the wall of architecture. Christo's »Endless Wall« is not a sculpture but simply a mark of space, while the function of sculpture is taken over by space itself.

na otvorenom postali stalnom praksom. Ne znam da li još koja zemlja na svijetu ima toliko kiparskih kolonija kao naša. Pokazalo se da je skulptura ipak, prvenstveno, umjetnost otvorenih prostora... prostora.

Jugoslovenski autori koji su se okušali u problemima koje prostorno poimanje skulpture nosi, uglavnom su (bili) pripadnici mlade generacije: grupa OHO, Julije Knief, Ivan Kožarić, Josip Stošić, grupa »Penzioner Tihomir Simčić«, grupa »Crveni peristol«, grupa »Kod«, Gorki Žuvela, grupa »Bosch + Bosch«, Marina Abramović, Braco Dimitrijević, Damir Sokić i drugi, bez namjere da nekog izostavimo. Većini su ambijentalna i srodna istraživanja bile tek faze u radu koje su ubrzo nadišli ili ih obožavali novim izražajnim mogućnostima. Zanimljivo je ukazati na činjenicu da su se intervencijama u prostoru ((u gradu ili prirodi) uglavnom bavile grupe. Vrlo se lako da zaključiti da je do udruživanja dolazilo zbog lakšeg rješavanja tehničkih problema, što opet znači da društvena klima autorima nije dopuštala luksuz da svoje zamisli ostvare sami, pošto je pomoć institucija uglavnom izostajala. Mnogi su projekti ostali samo na papiru, u radnim skicama ili fotografijama, a ono što je izvedeno teško je nalazilo svoj put do publike, tako da je cijelo jedno poglavlje naše suvremene umjetnosti ostalo obavljeno maglicom ezoterije.

I na kraju spomenimo jedan primjer koji se odnosom materija-prostor-vrijeme bavi na novi i, vjerujemo originalni način. Riječ je o radu riječke autorice Branke Stanković, pod nazivom »Drvo izobilja«, a izveden je na otoku Braču. Drvo u prirodi, zimzelen, okićeno je upotrebljenim i odbačenim produktima industrijske civilizacije; limenkama, staniol-papirom, magnetofonskim vrpčama, starim cipelama, ambalažom svake vrste. Ovako ukrašeno drvo je fotografirano i sa snimanjem se nastavilo u razmacima od mjesec dana (još traje) da bi se zabilježile promjene. Socijalni aspekt ove skulpture nas neče zanimati. Osim što se u ovom slučaju radi o korištenju iskustava assemblagea, instalacije i land-arta, osim što postoje ready-made i objet trouvé kao premise koncepta (premještanje nađenih predmeta u novi okoliš), važno je i uključivanje trajanja, povijesnog vremena u proces rada. »Drvo izobilja« raste, stvari na njemu stare, vrijeme je sudionik stvaranja. Iako su primjeri ove vrste procesualnosti poznati (svakodnevno fotografiranje umjetnika, pisanje dnevnika), originalnost ovoga rada je u primjeni istog principa na skulpturu.

Berislav Valušek

Many of the above terms are often found to overlap, and are frequently combined with performances or happenings and other art forms. Attempts to define these are to be understood as attempts at a classification — in view of the subject — of sculpture as an experience of space.

In Yugoslavia, all forms and varieties of the above activities have been recorded, but the country seems to have been less than hospitable to sculptors. Our time and place have been too often engrossed in painting, though we have had sculptors of world-wide fame. One of the reasons is the problem of high costs, especially high in the art of sculpture. In recent years, the increased difficulties of working in stone, bronze or wood (not to mention land-art) have excluded our sculptors from the galleries. Our biennial or triennial exhibitions definitely give preference to painting at the expense of sculpture. There has been some compensation, though, in regular sculptors' gatherings in the open. There is hardly another country anywhere in the world with so many sculptors' colonies. After all, sculpture has proved to be mainly an open air art... an art of space.

The Yugoslav authors who experimented with problems arising from a spatial approach to sculpture were, and still are, mostly members of the younger generation: the OHO Group, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Josip Stošić, the »Tihomir Simčić, Retired« group, The Crveni peristol« (Red Peristyle) group, the »Kod« (Code) group, Gorki Žuvela, the »Bosch + Bosch« group, Marina Abramović, Braco Dimitrijević, Damir Sokić and others, with no intention of omitting anyone. For most of them, environments and other related explorations were mere phases in their work, which they soon outgrew, or to which they added new modes of expression. It is interesting to note that interventions in space (in the city or in the country) were mostly practised by groups. It is easy to see that cooperation was prompted by the need for more efficient solutions of the technical problems involved, and this in turn suggests that the social climate did not permit the authors to pursue their ideas on their own, since there was hardly any support from public institutions. Many projects continued to exist on paper alone, as working sketches or photographs; as for the accomplished work, it rarely found its way to the audiences, and a whole chapter of contemporary Yugoslav art remained wrapped in an esoteric haze. In conclusion, it seems worth mentioning an example of

pijs

ANDREJ MEDVED

Nedavno još savremenu slovenačku umetnost određivala je trostruka slika vajarstva. S jedne strane, niz godina u prvom planu su bile izrazito *konstrukcijske* težnje, obavezne engleskoj i američkoj školi: prostorne, ambijentalne, a pre svega teorijske, mentalne. Zastupali su ih vajari koji su se školovali ili ugledali na najznačajnije predstavnike St. Martin's School of Art u Londonu i u Njujorku, Lujo Vodopivec, Matjaž Počivavšek i Duba Sambolec. S druge strane, veoma značajna bila je *ekspresivna, gestuelna*, izrazito senzitivna i telesna skulptura, izgrađena na ličnoj vajarskoj mitologiji; Jakov Brdar i nekadašnji Lujo Vodopivec iz vremena faličkih simbola i »dvostrukih« kipova. A treći su istraživali — ili

a new and no doubt original way of dealing with the relationship between matter, space and time. There is a woman sculptor in Rijeka by the name of Branka Stanković, whose work »The Tree of Plenty« has been produced in the island of Brač in the Adriatic. A tree growing in nature, an evergreen, has been adorned with used and rejected products of industrial civilization: tins, tinfoil, magnetic tape, old shoes, all kinds of wrapping material. Thus ornamented, the tree was photographed, and the taking of pictures continued in monthly intervals (it is still going on) with the aim of recording the changes. The social aspect of the sculpture is outside our field of interest. Apart from the use of the experience of assemblage, installation and land-art, in addition to the presence of ready-mades and *objet trouvé* in this work, the last two as premises of conceptual art (transfer of found objects to a new environment), an important factor is the inclusion of duration, of historical time in the creative process. »The Tree of Plenty« grows, the things hangings hanging on it are aging, time is a participant in its creation. Although examples of this kind of processual art are familiar (daily photographs of the artist, diary writing), the originality in this case is in the application of the same principle to sculpture.

ANDREJ MEDVED

Until recently, contemporary Slovenian art was characterized by three trends in sculpture. Firstly, the foreground was occupied by strongly *constructivist* tendencies, obligatory in the English and American school: spatial, environmental, mental and theoretical above all. These were represented by sculptors educated or influenced by the most outstanding members of St. Martin's School of Art in London and in New York — Lujo Vodopivec, Matjaž Počivavšek and Duba Sambolec. Secondly, there was the very important *expressive, gestural*, highly sensitive and fleshly sculpture built on a personal sculptural mythology — Jakov Brdar and the earlier Lujo Vodopivec, from the time of phallic

ponovo otkrivali — na *apstraktnom, apstrahovanom obliku* i još uvek obrađuju i glačaju površinu izabrane materije, mermera i kamena, koja dopušta guste i kompaktne forme; jer o svemu odlučuje tvrdi rad vajarskog oblikovanja, odastiranja, glačanja. Pomenimo samo Janeza Lenassija i Jiriji Bezlaja koji je, doduše, izašao iz minimalističkih saznanja i stvara u drukčijim materijalima.

U razmišljanju o novom vajarstvu interesovaće nas, naravno, pre svega, ona usmerenja koja znače radikalno udaljavanje od racionalističke skulpture i od čistog, apstrahovanog oblika i analitičkog pristupa. Jer kako jedni tako i drugi već dugo ne donose nikakve bitne novine, pošto grade na poznatim i proverenim rezultatima koji mogu da budu i izvorni, svojski, a najčešće samo posledica — izvod — svetske avangarde.

Početke nove skulpture moramo da tražimo nekoliko godina unazad, u delima Luja Vodopiveca (mislim na njegove »predele« i »površine« koje je 1978. godine pokazao u galerij Labirint), Jakova Brdara (odlična serija »odlivaka«, »negativa« u Meduzi, 1980); Dušana Tršara, na izložbi u Maloj galeriji u Ljubljani i koparskoj Meduzi, 1978. godine; i Mojce Smerduove, u nekoliko upravo izuzetnih »tvorevina« od cementa. Brdar i Vodopivec imaju, naravno, presudnu ulogu u oblikovanju novog slovenačkog vajarstva; prvi, nekako iz pozadine, bez priznanja i gotovo bez finalnih komada, uvek u traženju i »brisanju« prostora svog traženja, uvek u sumnjama, neuvrstiv i krizan, ateljerski; drugi, priznat i afirmisan, i uvek pred očima, i uvek nov, različit, prihvatljiv, s bezbrojnim produktima koji dokazuju njegov rast i kvalitet.

Ali vratimo se za trenutak Dušanu Tršaru (značaj skulptura Smerduove zanemarljiv je u razvoju modernog vajarstva) koji je 1977. i 1978. godine — samo kratko vreme — stvarao dela potpuno suprotna njegovoj ostaloj vajarskoj praksi. Iz ustalasnih linija pleksiglasa odjednom se, kao nekakav antičir, izljučuje tamna, čulna kost u bronzi koja je kao zgnječeno blato; telesno uže koje se raspada; i zakovana sperma, fetus. Čitava površina lika je zgusnuta, zbijena energija, nekakva gusta tačka, krajnja koncentrisanost i ispunjenost, jezgro; ipak ugašeno i zatrto. Gde *nema centra*; jer »kost« je samo prividni centar, u raspadanju; istrugana matrica, lažna moć.

symbols and »double« sculptures. A third group of sculptors were persisting in — or rediscovering — the *abstract, abstracted* form; these are still finishing and and polishing the surface of their chosen medium, marble and »double« sculptures. A third group of sculptors were persisting in — or rediscovering — the *abstract, abstracted* form; these are still finishing and polishing the surface of their chosen medium, marble and stone, which lends itself to thick and compact forms; for everything depends upon the hard work of sculptural shaping, removing and polishing. Suffice it to mention Janez Lenassi and Jirži Bezlaj, though the latter has been building on minimalist foundations and is working in different materials.

In a scrutiny of the new sculpture we must, understandably, focus our attention on the trends which represent a radical departure from rationalist sculpture and from pure, abstracted form with an analytical approach. For neither of these have offered any innovations for a long time, erecting their structures on well-known and well-established results which may be original and authentic in some cases, but are mostly a mere outgrowth — a summary — of the international avant-garde.

The beginnings of the new sculpture must be traced a few years back, in the works of Luj Vodopivec (I am referring to his »areas« and »surfaces« exhibited in the *Labirint* Gallery in 1978), Jakov Brdar (with his excellent series of »casts«, »negatives« and »bones« at the *Meduza*, 1980); Dušan Tršar and his exhibition in the *Mala galerija* (Little Gallery) in Ljubljana and the *Meduza* at Koper, 1978; and Mojca Smerduova, with a few unique »creations« in cement. Indisputably, Brdar and Vodopivec have played a decisive role in shaping the new Slovenian sculpture; the former somehow operating in the hinterland, without awards and almost without final pieces, always searching and »erasing« the area of his search, always in doubt, unclassifiable, in crisis, a studio artist; the latter acclaimed and established, always exposed to the public, each time fresh, different, acceptable, with countless products which prove his growth and quality.

But let us return for a moment to Dušan Tršar (Miss Smerduova's sculptures are of slight significance to the development of modern sculpture), whose works produced in a brief interval — in 1977 and 1978 — were diametrically opposed to his usual practice as sculptor.

U bolu, istruganom od kosti, rađa se stvar koja menja čin duše da bi je u nužnom bolu očistila od bola. Ta matrica, konkretna matrica i kost: suština, dno sedre što postaje kost.

Kad kost bude razjela sedru kosti što ju je podmuklo, od pozadi, oglodao duh, otvoriče duh suviše usta i sakupiti u zadnjici svoje glave moć da će isušiti njegove kosti.

Dakle, dakle kost za kost i obnoviće se večna jednakost, i okrenuti, zavrteti električni atom, dok se ne istopi baš svaka dvostrukost i ostane samo gnusno, nakazno svrdlo, zločinsko svrdlo, jeziv, postar čir, ižežen bolno iz kosti.

Ovaj bol karakterističan je i za Brdarove »skelete«, iskopane iz sopstvenog tela-mašte; gde je reč o ruci, umetnikovoj ruci koja je razasrta u telo i gde svaki prostor njene površine, njenog dodira znači probuđenje, oživljavanje u novo biće. Jer, kao što kaže pesnik: *praznina je bila u meni, moje telo je palo u prazninu; moje biće koje više nije postojalo celog me je probudilo; mrtvi, drugi nisu rastavljeni; ja nisam mrtav, ja sam rastavljen, razdvojen.* Otuda traženje novog tela, zato Brdar materijalizuje u svojim delima jedno davno, ali realno iskustvo; koje nema vremena, istoriju. Telo, telesnost koja je istovremeno živa i mrtva. Mumija koja hoda. Povratak, dekristinizacija tela koja je moguća samo kao neantropomorfna forma. To vraćanje, to *prisvajanje* svog intimnog a i vajarskog tela je bespolno, hermafroditско. (Na svoj način ovo iskustvo naznačio je već rani Vodopivec kada je u »dvostrukim« skulpturama sjedinio »faličkost« i »vaginalnost«.) Pred nama niče biće bez organa, telo koje je »po sebi« i nikad nije organizam; jer organizmi su neprijatelji tela, svaki organ je parazit koji traži parazitsku delatnost, kaže Antonin Artaud.

I pri tom nije reč toliko o udu i zadnjici koji su, doduše odsečeni i uništeni, nego, pre svega, o bedrima, bokovima, kukovima, leđima, o pupku i o truhu u celini i bez pola. Jedno i dvostruko, sjedinjeno u prvobitnoj dvopolnosti koja je on, muškarac i ona, žena istovremeno; sjedinjeni u jedno. Aktivna anarhija; kraj protivrečnosti.

Brdarove skulpture su jedna vrsta žive anatomije, koščati kadaveri koji žive svoju smrt. Te »mumije« su vraćanje iz mrtvih; povratak ponora gde vlada mračna strast. Strašan povratak, šok, grimasa, nakaza; zametak-sarkofag. Zato imamo utisak stvrdnutog odlivka, što naglašavaju »praznine«, »negativi«, da je pred

From the undulating plexiglass lines, suddenly a dark sensuous bone peels out like some kind of anti-boil, in bronze which resembles crushed mud; a fleshly rope falling apart; and riveted sperm, a foetus. The entire surface of the image is condensed, compact energy, a thick point, utterly concentrated and filled, a core; still, extinguished and blighted. Here there is *no centre*, for the »bone« is but seemingly a centre, in the state of decomposition; an eroded matrix, false power.

In pain, ground from the bone, a thing is born which changes the act of the soul in order to purge it of pain through necessary pain. The matrix, the concrete matrix and the bone: the essence, the plaster bottom turned bone.

When the bone has eroded the plaster of the bone gnawed treacherously, from behind, by the spirit, the spirit's mouth will gape too widely and gather up at the back of his head the power to dry up his bones. So it will be a bone for a bone, and the eternal equality shall be renewed, and the electric atom shall start turning and spinning, until every doubleness has melted away and all that remains is the abominable monstrous drill, the criminal drill, a weird old boil burned from the bone. This kind of pain is also characteristic of Brdar's »skeletons«, excavated from his own body-imagination; where there is a hand, the artist's hand spreading into the body, and where every part of its area, its touch means awakening, revival in a new being. For the poet says, *the void was within me, my body had fallen into the void; my being which no longer existed awakened all of me; being dead, the others were not dismembered; because I am not dead, I am dismembered, dissevered.*

Hence the search for a new body, and therefore Brdar materializes in his works an ancient but real experience which is timeless and has no history. The flesh, fleshliness which is both alive and dead at the same time.

A walking mummy. The return, the decrystallization of the body/body, which is only possible as a non-anthropomorphic form. This return this *appropriation* of one's intimate and sculptural body is sexless, hermaphroditic. (In a way, such experience was already hinted by the early Vodopivec when he united the »phallic« and the »vaginal« in his »double« sculptures.) A creature rises before us which has no organs, a body which is »in itself«, never an organism; for organisms are enemies of the body, every organ is a parasite that looks for parasitic activity, says Antonin Artaud.

nama jedan ostatak, jedan fosil, iskopina; arheološko otkriće.

Neantropomorfna, rascentrirana forma, stvorena *bolno, ekspresivno*, je, dakle, ona koja najavljuje novo iskustvo slovenačkog vajarstva i očigledna je i u Vodopivčevim skulpturama. Setimo se samo njegovih (nazovimo ih uslovno) apstraktnih »preдела« iz 1978. godine, kada je na kocki bilo traženje novog pristupa i u pitanju bio svestan spor sa sopstvenim manijerizmom i temeljni raskid s tradicijom centričnog, okulocentrističkog vajarstva. Značajno je bilo razgrađivanje, destrukcija stare realnosti; zato su plastike tako očigledno i nasilno razdeljene, odsečene, uškopljene. Pred nama je nikla razgibana telesna masa bez simbola i označenog pola.

Površina koja je nekada zabranjivala ulaz, bila je ostrugana, oljuštena od čuine mase. Kroz otvorene pore prodirala je okamenela lava koja je kod »dvostrukih« skulptura bila još sasvim zaklonjena. Tu i tamo bilo je naznačeno udubljenje, pupak, centralna tačka koja je ograničavala potisak u prostor. Zato se skulptura raspadala, razdeljena u više pokretnih komada. Tek kad se oslobodila ove centralne tačke, ovog čvora koji zaustavlja svaku mogućnost, sadržina je počela da živi u punom obimu. Tek tada se autorova ruka konačno prepustila naboju materijala i otkrila njegovu prvobitnu koherentnost i energiju.

Počeo je prodor u prostor, rastavljeni delovi ponovo su se slili; skulpture nisu više bile nabrekle ni odsečene, nego zgnječene i rasprostrte. Oštre ivice, okomite i blago nagnute linije su se topile, međusobno spajale i u brzim amplitudama damarale preko ivice. Nekakva živa matrica, gde nije još ništa oblikovano; neodređen prostor, gde vlada ritam — pulsionalna borba; nekakav kaos koji omogućuje rast, nastanak svih stvari; kraj i početak protivrečnosti; »aktivna anarhija«.

Sve ovo aktuelno je i danas. Ali je ipak došlo do bitne promene, jer je stravu i patnju buđenje-stvari-iznova zamenila *radost igre* i oslobođeno stvaralaštvo; bez patosa i tragičnih predznaka. Ta stvaralačka radost karakteristična je i za najnovija Brdarova dela: za otelovljenje spirale-gestove i spajanja trenutnog poteza ruke koji je beskraino brz, a ipak s hiljadama sitnih, prefinjenih likova i »zastoja« koji su posledica damaranja mišićnog živca. Svedoci smo nastanka čulnog stuba koji se upravo u ovom trenutku pretvara u nekakvu »kljovu«.

And it is not so much a matter of penis or backside, which are cut off and destroyed, though; it is mainly a matter of things, and sides, and hips; of the back, the navel and the belly as a sexless whole. The one and double, united in the original bisexuality which is he, the man and she, the woman simultaneously; merged into one. Active anarchy; the end of contraries.

Brdar's sculptures are a kind of living anatomy, bony cadavers living their death. These »mummies« are the coming back from the dead; the return of the abyss where dark passion rules. A terrible return, a shock, a grimace, a monster; a foetus-sarcophagus. That is why we are under the impression of a hardened cast, accentuated by the »voids« and »negatives«; what we seem to have before us is a residue, a fossil, an excavation; an archaeological discovery.

It is therefore the de-centred form created with *pain* and *expressiveness* which heralds the new experience in Slovenian sculpture and is emphatically present in Vodopivec's sculptures, among others. Suffice it to recall his abstract »areas« (so to speak) of 1978, when a search for a new approach was at stake and there was a deliberate conflict with his own mannerism, a radical break with centric, oculocentric sculpture. What mattered then was decomposition, destruction of the old reality; and therefore the plastic forms were so obviously and violently dissected, cut off, castrated.

Before us rose an undulous bodily mass without any symbols and marks of sex. The area which used to bar the entrance was ground away, peeled off from the sensuous mass. Through the open pores the petrified lava was now penetrating, which had been still quite out of sight in the »double« sculptures. Here and there a hint of a depression could be seen — a navel, a central point limiting the thrust into space. That is why the sculpture fell apart, divided into several mobile pieces. It was not until it discarded this central point, this knot arresting every opportunity, that the content came fully alive. It was then that the author's hand could finally abandon itself to the charge of the material and discover its original coherence and energy.

Penetration into space began, the disjointed parts merged anew; the sculptures were no longer swollen or cut off but crushed and spread out. Sharp edges, steep and mildly sloping lines melted, coalescing and pulsing in quick amplitudes over the edge. A living matrix where nothing was shaped yet; an indefinite space governed by

»luk«, u ključanje bele magme (belina je samo privid forme koja nastaje); »belokosne« pulsije s mnogim vibracionim talasanjima i slučajnim otiscima ruku i prstiju, po meri uzdah a i izdah a.

Prostor novog vajarstva je, dakle, pokretljiv, pomičan prostor s bezbrojnim centrima koje grade snovi, viđenja i mašta ili pak pokreti ruke, trenutna ekspresija. Zato Vodopivčeve skulpture možemo da gledamo sprema i otpozadi, sa strane, odozgo i odozdo. Tako je još kako naglašeno oko gledaoca koji se (urastanjem u objekt i s neobaveznim komentarom) uključuje u proces vajarave slike, u njene čulne i semantičke ravni. U ovom spoju, sjedinjavanju autora-gledaoca, ponovo je probuđena želja i uživanje, a i erotičnost, ludizam. O svemu odlučuje osećaj (u sebi i oko sebe), događaj koji nije sudbonosan, ali ni banalan; koji je uopšten, ali ipak još izuzetan i ličan. Sadržinu ne poznajemo, jer je detaljna, parcijalna i čak bizarna (*pesnik T. Š.*), ili pak predstavlja unutrašnji odnos prema kunstistorijskim podacima (*Ucelov top*) ili prema autorima kao što je Philip Guston.

Očigledan je, dakle, »nomadizam«: umetnikov put kroz razvoj umetničkih pravaca, bez ugledanja na prirodu. Znači značajan je samo odnos s umetnošću kao takvom. Zato odmah prepoznamo i elemente Vodopivčevog ranijeg razdoblja, iz vremena »dvostrukih« skulptura (76—77) i »konstrukcija« (79—80).

Događaji koje skulpture izražavaju slede jedan za drugim, kao obamrli i istovremeno pulsionalni. I zahtevaju pravu avanturu našeg pogleda. Pošto *nema centra*, ni pozadine, dna, jezgra. Skulpture su istovremeno male i velike, prostorne i zgnječene. Osećamo posebnu perspektivu, slika ima sopstvenu interijornost. Skulptura je u stvari bez istorijskih oznaka i sada, pred nama, kao da lebdi, »isečena«, u praznom. Prostor je zračan i likvidan; a ipak evidentan. Slika ne poznaje gravitacione norme, u njoj se ukrštaju realnost i oblici koji pripadaju drugim (ličnim i umetničkim) svetovima, tako da ne postoji očigledna granica između stvarnosti i mašte. Dakle nekakav proplanak i vedrina, oaza, gde umetnik oblikuje svoje doživljaje koji su jedini relevantni. Ovo važi kako za Vodopivca s početka 82. godine (male, voluminozne skulpturice u brozi), tako i za njegova poslednja obimna, dvodimenzionalna dela *Obećanje*, *Brooklyn* i *Poklon*, u drvetu, bronzi i epoksi smoli, gde su »obrasci« — uzori — i te kako očigledni (Cucchi i Borofsky i nadgradnja

rhythm — a struggle of pulsation; a chaos which made growth possible, the creation of all things; the end and the beginning of contraries; »active anarchy«.

All this is still relevant today. And yet, there has been a fundamental change, for the terror and suffering of thingswaking-again has been replaced by the *joy of play* and liberated creativity, without pathos and marks of tragic woe. This kind of creative joy is characteristic of Brdar's most recent works as well: the embodied gesture spirals and unions of instant hand movements, infinitely rapid, and yet made with thousands of minute and refined figures and »arrests«, resulting from the pulsing of the muscle nerve. We are witnessing the genesis of a sensuous column which is turning, this very moment, to some kind of »tusk«, or »arc«, a boiling of white magma (the whiteness is but an image of the nascent form); »white-boned« pulsing with many vibrant undulations and contingent hand-and finger-prints, after the measure of breathing in and breathing out.

Thus the space in the new sculpture is mobile, dynamic space with countless centres formed by dreams, visions and the imagination, or else by movements of the hand, instant expression. That is why we can view Vodopivec's sculptures in front or from behind, sideways, from above or below. This gives a great deal of emphasis to the spectator's eye which (growing into the object, with *ad lib* commentary) enters the process of the sculptor's image, at the sensuous and the semantic level. In this union between author and spectator there is a reawakening of *desire* and *pleasure*, which includes eroticism and ludism. Everything is decided by the sense (of self and around the self), by an event which is neither fateful nor banal, generalized but still exceptional and personal. We are not familiar with the content, because it is fragmentary, partial and even bizarre (The Poet T. Š.), or else it represents an inner relationship to data from the history of art (Ucello's Cannon), or to individual authors such as Philip Guston. The »nomadism« is obvious: the artist's journey through the development of trends in art, without imitating nature. The only significant relationship is therefore with art as art. It is easy to detect elements of Vodopivec's earlier period here, from the time of »double« sculptures (76—77) and »constructions« (79—80).

The events which the sculptures express follow one another, as if numbed and pulsing at the same time. They call for a veritable adventure of our look. For there is

sopstvenog razvoja iz njujorškog razdoblja), no ipak osećamo neponovljivost i izvornost.

Nasuprot slikarstvu novog doba — slikarstvu transavangarde — koje operiše s površinom i gde je prostor potpuno prekriven mrežom škrabotina i sličica, skulptura je danas sabijena i zbijena, mada ne staložena u jednoj jedinoj tački koja zadržava naš vid. Figure, jer konačno reč je o figuralnosti, kruže oko individualnih tačaka, uhvaćene u jedinstveno kretanje skulpture koja je u istom trenutku deo i celina, trenutak-trajnost, kretanje i stanje; sa sobom jednaka, bukvalna i uporedna, divergentna. Ali nikad iluzivna. Jer slika se odmah pretvara u znak a znak je već slika.

Vajarski medij oblikuje subjektivna opsesija koja povezuje najrazličitije događaje u »hiljade ravni«, uspomena, vraćanja i projekcija u budućnost. Zato je svaka distanca — teorijska, vremenska — i svaka identifikacija i uopštavanje u principu nemoguća. Bitan je, dakle, eretizam ruke koja je uvek spremna na stranputice i putovanja, na kojima otkriva bogatstvo i omamljenost likova sa kojima ostvaruje svoja stanja, a da pri tom umetnik nikad ne pomisli na tzv. »kreativni ostatak«. Jer to što nazivamo ostatkom — »otpatkom«, u stvari je ceo sadržaj vajarevog proizvoda.

Vodopivčeva (i Brdarova) dela su pravo gradilište nove realnosti, gde vajar gradi i stvara nekakav coagulum, grašak, »kondenzaciju«, nekakve tvorevine koje se suprotstavljaju centrizmu dosadašnje vajarske prakse, znači da su »poetske oaze«, čista telesna iskustva bez nadgradnje. Jer *telesnost* je ta koja određuje njihovu sadržinu; ne neka etika i definisana ideja. Značajna je opipljivost, erogenost površine u koju autor poseže da afirmiše njenu materijalnost i oblikuje prostor, fizički i fantazijski, prepun nesvesnih skokova, znanja i ličnih doživljaja. A pri tom su i te kako značajni kvalitet i umetnička saznanja, razgovor s vajarskom i slikarskom avangardom. Zato ove skulpture nisu samo nekakva infantilna i naivna igra bez nadzora koja koketuje s novim likovnim pristupom, nego predstavljaju, suprotno, krajnju »spretnost«, majstorsko savladavanje forme i izuzetnu sposobnost u stvaranju predmeta koji su već *događaji*, znači samostalna bića, sopstvena materijalnost.

Pred nama se dižu fluidni, neulovljivi likovi koji komuniciraju u svim pravcima i izmiču svakoj klasifikaciji.

no centre, no background, bottom, or core. The sculptures are small and large, spacious and crushed at the same time. We sense a special perspective, the image has its own interiority. In fact, the sculpture is free of historical marks now it seems to hover before us, as if cut out, in the void. Space is aërial and liquid, yet evident. The image ingores the norms of gravity, combining reality and forms which belong to other (personal and artistic) worlds, and there is no distinct boundary line between reality and imagination. There is something like a clearing, a serenity, an oasis where the artist shapes his experiences — the only thing that matters. This is true both of Vodopivec early in '82 (the small but voluminous bronze statuettes) and his latest large two-dimensional works — *The Promise*, *Brooklyn* and *The Gift*, in wood, bronze and epoxy resin, where the »patterns« — the models — are obvious (Cucchi and Borofsky, plus the superstructure of his own development from the New York period); and yet, we feel their uniqueness and originality.

Unlike current painting — the art of the trans-avant-garde — which operates with surfaces, where the area is completely covered with a network of scribbles and tiny pictures, sculpture today is compressed and compact, though not settled in a single point which fixes our look. The figures — for we do have figural art after all — revolve round individual points, caught in the motion of the entire sculpture which is both a part and the whole at the same time, a moment that lasts, kinesis and stasis; equal to itself, literal and comparative, divergent. But never illusionary. For the image instantly turns to a sign, and a sign is an image itself.

The medium of sculpture is shaped by a subjective obsession which links the most widely differing events at »thousands of levels«, memories, retrojections and projections into the future. Thus any distance — theoretical, or in time — and any identification and generalization are impossible in principle. The essential thing is the erethism of the hand which is ever-ready to err and to travel, discovering the wealth and lure of images through which it brings its states into being, without the artist ever thinking of the so-called »creative residue«. For what we call residue, or »refuse« is in fact the total substance of the sculptor's product. The works of Vodopivec and Brdar are truly a construction site of new reality, where the sculptor builds and creates a kind of coagulate, a clot, a

Likovi »bez originala«, bez naturalizma koji, doduše, sadrže određeni realitet, ali na različitim nivoima i u različitim odnosima koje spaja i razdvaja autorova nesvesna želja. Pred nama raste prostor gde se sreću mnoge poruke, elementi i neočekivana stanja i vrednosti; ali bez zacrtanih granica, prelaza. Nekakav prostor »u sebe«; disperzivan, podeljen, a ipak nedeljiv, jedinstven.

Pulsirajuće, nemo telo, dakle, bez jezika. Jer tela koja žive *svoju* istoriju ne možemo uopštiti na govor. I kao govor postaje konačno nepotrebna i svaka reprezentacija i svako tumačenje.

»condensation« — creations of a kind opposed to the centrism of sculpture as practised hitherto — »poetic oases«, pure bodily experiences without any superstructure. For it is the bodily nature, the *fleshliness*, which defines their substance, not any kind of ethics or defined idea. Their significant quality is the tangibility, the erogeneity of the surface for which the artist reaches in order to assert its materiality and to shape a space, physical and phantasmal, teeming with unconscious leaps, knowledge and personal experience. In these processes, the question of quality, the sum of artistic experience, the dialogue with the avant-garde in sculpture and painting are of the highest importance.

Consequently, these sculptures are no mere infantile and naïve play, uncontrolled, coquettish, wooing a new artistic approach; quite the contrary — they reveal the supreme skill, a mastery of form and an unusual ability to create objects which are *events* in themselves, i. e. independent entities, with their own materiality.

We see rising before us fluid, elusive images which communicate in all directions and defy classification.

Those are images »without an original«, without any naturalism; images which do possess a certain reality but at different levels and in varying relationship established and abolished by the author's unconscious desire. A space grows before us where many messages, elements and unexpected states and values meet; yet without delineated borders or transitions. It is a space »in itself«; dispersive, divided, yet indivisible and united. A pulsing mute body, a body without language.

For it is impossible to generalize into speech bodies which *live* their history. And being speech, any representation and interpretation is finally seen to be redundant.

Činjenice

Protiveći se tvrdnji o stavu bez stava, dela ovih mladih umetnika teže upravo zauzimanju stava o trenutnoj umetničkoj situaciji. Budući da svi oni, u većoj ili manjoj meri poseduju izraženu svest o iskustvima šezdesetih/ /sedamdesetih, treba ih shvatiti kao predstavnike one generacije mladih umetnika koji istražuju na polju nove-stare umetničke prakse. Nove, jer nastavljaju sa postavljanim pitanjem o suštini i prirodi umetničkog dela, jer slede ideju ka proširivanju granica umetničkog dela, odgovarajući šta bi sve umetnost mogla da bude, šta bi sve mogla da bude slika ili skulptura. Stare, ukoliko prihvatamo da se izražavaju na relativno uobičajen način dakle slikom i skulpturom, da neki od njih koriste »stare« materijale: platno, ulje, boju... Vaspitani između suprotnih krajeva kao što su likovne akademije i umetnička iskustva protekle decenije, oni se svesno odnose spram trenutnog stanja »umetnosti nulte tačke«, težeći da uspostave jedan od mogućih puteva u umetnost narednih godina.

Ove umetnike odlikuje izuzetni stvaralački senzibilitet. Kod nekih postavlja pitanja o suštini dvodimenzionalnog prostora slike, pretvarajući ga u polje eksperimenta unošenjem ne-slikarskih elemenata, na poziciji crtež-slika, (Stanković, Klikovac, Gligorić); negde estetizira na ivici dekorativnog ispitujući granice slike tj. skulpture, neobičnom upotrebom materijala, (Mikić); definitivno i bez predrasuda shvaćen način i značaj situacije i ambijenta u prostornim radovima Stevanovićeve i Krnajskog. Jedno im je svima zajedničko: nepoznavanje i nepriznavanje horror vacui i prevashodne dekorativnosti, omiljenih tema osamdesetih. Daleko od toga da kategorički ističu ispravnost ovog stava, oni nam pružaju svoje radove, koji su, i izvan svakog tumačenja, sami svoji glasnici.

Oni, sigurno, nisu pronašli »pustinju nepoznatog« pronalazeći svoje mesto u haosu svega poznatog; osećajući istinitost reči: Za ili protiv, na kraju, samo su dva aspekta istog pokreta. . *Čovek ne može umaknuti svom vremenu. Zauzmeš li ovaj ili onaj stav, uvek si u njemu.*

FACTS

Resisting the allegation of an attitude without attitude, the works of these young artists tend precisely to assume an attitude towards the situation in art at the moment. Since all of them more or less possess a clear awareness of the experience of the Sixties and Seventies, they ought to be understood as representatives of the generation of young artists exploring the field of new and old practice in art. New, because they continue to pose questions on the essence and nature of the work of art, because they are followers of the idea of expansion of the borders of the work of art, providing answers which demonstrate all the things that art could be, all that a painting or sculpture could be. Old, if we admit that they express themselves in a rather traditional way, i. e. in painting and sculpture, that some of them are using »old« materials, such as canvas, oils, colour... Educated between opposite ends, such as the art academies and the experience in the arts in the past decade, they cultivate a conscious attitude towards the present moment of »zero point art«, tending to build one of the possible avenues of approach to the art of the coming years.

These artists are characterized by an unusually subtle creative sensibility. In the case of some there is the question of the essence of two-dimensional space in painting, converting it to an experimental field by introducing elements of non-painting, in a relationship between drawing and picture (Stanković, Klikovac, Gligorić); elsewhere, it aesthetizes on the verge of the decorative, exploring the limits of painting or sculpture by unusual employment of materials (Mikić); there is also the definitive and unprejudiced understanding of the mode and meaning of situation and environment in the spatial works of Ms. Stevanović and Krnajski. One thing they all have in common: ignorance and rejection of the *horror vacui* and of the decorative above all, the favourite subjects of the eighties. Far from insisting on the correctness of this attitude, they offer us their works instead — surely, and beyond any interpretation, heralds of themselves.

To be sure, they have not found »the desert of the unknown« in finding their place in the chaos of all that is known; sensing the truth of the words: For or against, in the final analysis, are but two aspects of the same

U pitanju su Milan Glidžić, Fedja Klikovac, Dragoslav Krnajski, Vlasta Mikić, Sladjana Stanković i Vera Stevanović. To bi bilo to.

(Izvod iz predgovora za izložbu »Mladi 82« u Salonu beogradskog Muzeja savremene umetnosti, 19. novembar — 14. decembar 1982.)

pijs

Ješa Denegri
»Posle 80-te«

(jedan pogled na nova umetnička zbivanja u Jugoslaviji)

Jednu zasebnu, mada unutar sebe vrlo razudenu, celinu u beogradskoj umetnosti posle 80-te čini krug mladih autora koji su upravo u toku formiranja i koji se samim impulsom svog »Biološkog« pripadništva, uključuju u novu umetničku klimu; često su im bliski isto tako mladi kritičari koji prate ova zbivanja, što pokazuje da postoji zajednička svest o tome da oni zajedno čine nosioce novog shvatanja u umetnosti sredine u kojoj deluju. Okupili su se najpre na izložbi New Now (Novi sada), programskom nastupu nove slike u beogradskoj umetnosti nakon 80-te, održanom u Galeriji »Pinki« u Zemunu maja i juna 1982. (grupa »Aleter imago«, Milovan Marković, Vlasta Mikić, Maja Tanić i dr.), a neki od njih, uz druge mlađe autore različitih opredeljenja, našli su se zatim na izložbama Let bez naslova u Paviljonu »Cvijeta Zuzorić« i Mladi 82. u Salonu Muzeja savremene umetnosti krajem iste godine. Jedna selekcija mladih beogradskih autora (Vera Stevanović, M. Marković, V. Mikić, D. Krnajski, M. Bajić i dr.), u organizaciji Studentskog kulturnog centra nastupila je u okviru

movement... *You can't escape your own time. Whatever attitude you may assume, you're still in it.* The artists referred to are Milan Glidžić, Fedja Klikovac, Dragoslav Krnajski, Vlasta Mikić, Sladjana Stanković and Vera Stevanović. And that's that.
(From the Introduction to the Catalogue of the exhibition »Youth '82« at the Museum of Modern Art Salon in Belgrade, 19 November — 14 December 1982.)

Ješa Denegri

AFTER NINETEEN-EIGHTY:

New Developments in Yugoslav Art

A separate though variegated whole in Belgrade art after 1980 is constituted by a circle of young artists in the process of formation, who are being integrated into the new art climate by the very impulse of their »biological« identity; very often, the equally young critics scrutinizing these developments are close to them, demonstrating the existence of a common awareness of their joint enterprise in launching a new concept of art in their creative environment. They first made their joint appearance at the New Now exhibition, a programmatic display of new painting in Belgrade art after 1980, presented in the Pinki Gallery in Zemun, May-June 1982 (the »Alter Imago« group, Milovan Marković, Vlasta Mikić, Maja Tanić and others), while some of them, together with other younger authors of various persuasions, gathered at the exhibitions *Let bez naslova* (Untitled Flight) in the Cvijeta Zuzorić Pavillion, Belgrade and *Mladi 82* (Youth '82) in the Museum of Modern Art Salon, Belgrade the same year. A selection

priredbe Raum Belgrad (prostor Beograd) na Akademiji za likovne umetnosti u Minhenu februara 1983. Na osnovu uvida u stanovišta što su dolazila do izražaja u svim tim nastupima, moglo bi se zaključiti da je za Beogradsku umetničku scenu početka 80-tih godina — za razliku od istovremenih zbivanja u Ljubljani, Kopru i Zagrebu, pretežno vezanih uz medij slikarstva — karakteristično insistiranje na prostornim intervencijama. Čak i oni autori koji su krenuli od plohe sve češće se otvaraju ka instalacijama i ambijentima (što je slučaj s grupom »Alter imago« ili M. Markovićem) drugi se — kao Vera Stevanović i D. Krnajski — prvenstveno ili isključivo bave prostornom organizacijom materijalnih elemenata, a kod nekih se pak javljaju inače retki primeri objekata ili skulpture u duhu te nove klime. Što se odnosi na radove Marije Dragojlović i Mrdana Bajića, prikazane na izložbi Let bez naslova ili Olivera Dautović prikazane na izložbi Mladi 82.

(Era postmodernizma — umetnost osamdesetih, Polja, mart 83, broj 289)

Bojana Pejić

Vreme ikonodula

Tako, posle ikonoklasta i svesnog »uzdržavanja od slike«, došli su ikonoduli. Vratila se slika, vratila se predstava. Ipak, i slika i predstava vratile su se izmenjene. Slika nastaje sa svešću o ikonoklastičkim iskustvima očeva, bez kojih ona ne bi ni mogla biti izmenjena. O tome svedoče i izjave samih protagonista ovog slikarstva, ali o tome više svedoče i pristup slici, tematika, u kojima prepoznamo onaj »govor u prvom licu« s kojim smo se

of young Belgrade artists (Vera Stevanović, M. Marković, V. Mikić, D. Krnajski, M. Bajić and others) organized by the Student Centre for Culture, Belgrade, participated in the event entitled *Raum Belgrad* (Belgrade Area) at the Academy of Fine Arts in Munich, February 1983. On the basis of the insights gained into the artistic positions expressed at the above exhibitions we can conclude that the Belgrade art scene in the early Eighties, unlike the concurrent events in Ljubljana, Koper and Zagreb, mostly tied to the medium of painting, is characterized by insistence on spatial interventions. Even the authors taking the surface as their starting-point are opening increasingly toward installations and environments (as is the case with the »After Imago« group, or M. Marković); others, like Vera Stevanović and D. Krnajski, are primarily or exclusively concerned with spatial organization of material elements; others still display otherwise rare examples of objects or sculptures in the spirit of the new climate. The last of these are represented by the works of Marija Dragojlović and Mrdjan Bajić shown at the exhibition called *Untitled Flight*, and of Olivera Dautović, exhibited at *Youth '82*.

(From »The Age of Postmodernism — the Art of the Eighties«, Polja, no. 289 (March 1983))

Bojana Pejić

THE TIME OF IKONODULES

Thus after the ikonoclasts and conscious »suppression of the image« the ikonodules have made their appearance. The image is back, and so is representation. The image and representation have returned, but they are both *changed*. The image is rising with the awareness of the ikonoclastic experience of the fathers, without whom it could not have been changed. There are testimonies of the protagonists of this kind of

sretali tokom sedme decenije, ali ovde, naravno, prezentiran u drugačijem mediju. I povodom ovog slikarstva, ponovo govorimo o ikonografiji. Ikonografiji koja je, zavisno od umetnika, različita. Kod jednih to je ikonografija saučesnika i svedoka realnosti, kod drugih je to ikonografija Subjekta. Umetnost ostaje ekspresija realnosti (outside subject matter ili inside subject matter), a ne više tautologija realnosti. Ali, ipak ne potpuno. Savremeni mladi umetnici, pored slikarstva, rade i skulpture, i skulptura u njihovom radu ima onaj privilegovani status paralelne aktivnosti koji je imala za jednog Matisa, na primer. Pored ovoga, umetnici-slikari-skulptori bave se i performansom i video-umetnošću, fotografijom ili crtežom kao samostalnim medijem, takođe i filmom.

(Era postmodernizma — umetnost osamdesetih, Polja, mart 83, broj 289)

Zvonko Maković

Skulptura danas

U proljeće 1981. organizirao sam u Galeriji Nova u Zagrebu izložbu pod nazivom »Druga skulptura«. Izabrao sam radove trinaestorice autora nastojeći preko njih zaokružiti jedan segment iz širokog područja skulptorske prakse s kraja sedamdesetih godina. Djela koja sam izabrao često su se međusobno veoma razlikovala. Međutim, ono što ih je ipak vezivalo na zajedničku osnovicu moglo se uočiti u slijedećim aspektima:

painting themselves, but even more testimonies can be found in their approach to the image and to the subject-matter, in which we can recognize »first-person speech« which we used to encounter in the Sixties, but which is naturally presented here in a different medium. This trend in painting brings up the subject of ikonography again, of ikonography which varies with the individual artists. In some cases it is the ikonography of the accomplices and witnesses of reality, in others the ikonography of the Subject. Art remains the expression of reality (outside subject-matter or inside subject-matter) and is no longer a tautology of reality. Still, this is not the whole truth. In addition to painting, the contemporary young artists engage in sculpture; in their work sculpture has the privileged status of a parallel activity as it once had for, say, Matisse. Besides, these artists-painters-sculptors also practise performance-art and video-art, photography, or drawing as independent media; they also take interest in the cinema.

(From »The Age of Postmodernism — the Art of the Eighties«, Polja, no. 289 (March 1983)

Zvonko Maković

SCULPTURE TODAY

In the spring of 1981 I happened to organize an exhibition entitled »The Other Sculpture« in the Nova Gallery in Zagreb. I selected a number of works of thirteen artists attempting to cover a segment of the wide range of sculpture as practised in the late Seventies. The selected works often differed greatly from one another. What nevertheless bound them together on a common platform was discernible under the following aspects:

- a) odnos prema materijalu
- b) izbor drugačijih, »ne-skulptorskih« materijala
- c) isticanje procesa rada
- d) prihvatanje prirodnih procesa materijala (privremenost, nepostojanost djela)
- e) intervencije na »ready made« predmetima
- f) resemantizacija prirodnih i »ready made« predmeta.

Ovdje osobito valja istaknuti izmijenjen stav prema materijalu u kojega se minimalnim zahvatima utiru znakovi koji neće bitno mijenjati prirodna, tvarna svojstva. Štoviše, sam materijal »govori« ističući svoje sirove plastičke činjenice. Evidentiranje fizičkih činjenica djela podrazumijevalo je isticanje umjetnosti (: umjetničkog čina) kao iskustva, i to realnog, fizičkog, iskustva. Sasvim je razumljivo da se iza toga mogla prepoznati demistifikacija umjetnosti i umjetničkog djela. Djelo je ne-formalno, ne-metaforičko, a samorefleksija ima bitnu ulogu. Nadalje, djelo je izgubilo svaku metafizičku vrijednost, svedeno je na fizičku činjenicu i stoga podliježe fizičkim zakonima. Ono je prvenstveno stvar (res, rei), a kritičko preispitivanje njegovih temeljnih činjenica postaje važan umjetnički čin. Između djela i autora postoji distanca. Djelo-stvar ima autonomiju, svoje zakone kojima podliježe i bez autorove intervencije. Isticanje tih zakona i ukazivanje na neke osobine djela kao fizičke stvarnosti dio je umjetničkog govora. Svijest o postojanju distance između autora i djela uzrokovala je krajnje direktan govor. Nema više metafore iz koje bi izrasla neka nepredviđenost, umjetničko djelo izrasta samo iz sebe. Umjetnik tek preispituje, eventualno defunkcionira elemente po kojima djelo pripada sistemu umjetnosti.

Prijelaz u novo desetljeće ostavio je snažan trag u cjelokupnoj umjetnosti. Svakako razlog tome nije puka izmjena u kalendaru. Razlog, štoviše razloge, valja tražiti između ostalog i u situaciji koja je umjetnički jezik svela na krajnji redukcionizam, sistem zamijenila znakom, čak signalom koji funkcionira veoma jednostavno. Zakon tautologije, koji umjetničkom djelu nije dopuštao nikakvo nadznačenje i koji je dobrim dijelom vladao do kraja žezdesetih pa sve do osamdesetih godina, sada se odbacuje kao novac izvan optičaja. Umjetničko djelo ponovno zadobiva širi kontekst, ono više ne funkcionira po Duchampovu načelu jednostavne alternative, već podrazumijeva složeno i razgranato područje značenja. Tautologija ustupa mjesto simboličkom govoru, metafori i

- a) the attitude towards the material
- b) the choice of other, »non-sculptural« materials
- c) emphasis on the creative process
- d) acceptance of natural processes in the materials (the ephemeral, impermanent nature of the works)
- e) interventions in »ready-made« objects
- f) re-semanticization of natural and »ready-made« objects

What deserves special emphasis here is the artist's changed attitude towards the material to which minimal interventions are applied to impress signs which do not essentially alter the natural, substantial properties. Moreover, the material »speaks« for itself, emphasizing its raw plastic facts. The recording of the physical facts of the work implied an emphasis on art (i. e. the creative process) as experience, viz. as real, physical experience. Understandably, this was recognizable as a demystification of art and the work of art. The work is non-formal, non-metaphorical, and self-reflexion plays an essential part. Further, the work has lost all metaphysical value, reduced as it is to physical fact and therefore subject to physical laws. It is primarily a thing (res, rei), and the critical reexamination of its fundamental facts becomes an important act of art. Between the work and the author there is a distance. The thing-as-work has its autonomy, its own laws which it observes without the author's intervention. The proclamation of these laws and the demonstration of some features of the work as physical reality form a part of the artist's idiom. The awareness of the distance between the author and the work has resulted in extremely direct speech. There are no more metaphors from which something unpredictable may spring; the work for art grows from itself. The artist merely reexamines, possibly deprives of function the elements by virtue of which the work belongs to the system of art.

The transition to the new decade has made a strong impact on all art. The reason, of course, is more than a mere change in the calendar. The reason, or rather the reasons are to be found in several factors, among them in the situation which made the artistic idiom boil down to extreme reductionism, replacing the system by a sign, or even a signal which functions very simply indeed. The law of tautology which did not permit a work of art to have any superimposed meaning, and which was largely valid from the late Sixties to the Eighties, is now being discarded like money which is no longer

ategoriji, ili barem aluziji i analogiji. Umjetničko djelo postaje ponovno složen predmet u kojemu se kao u kakvu čvorištu sukobljuju i koegzistiraju različiti talozi različitih civilizacija i kulture. Slojevitost značenja, međutim, daleko je od slojevitosti kakvu smo nalazili u vremenima prije Cézannea, odnosno Duchampa. Bizaran skok s linije minimalizacije umjetničkog jezika nije samo pomak s jedne umjetne sheme progressa koju su konstruirali kritičari i teoretičari suvremene umjetnosti. Taj skok s jedne strane svjedoči nepredvidivost prirode umjetnosti, a s druge ukazuje na kompleksnost aktualne umjetničke produkcije.

Ogromna je razlika između skulpture sedamdesetih i nove skulpture osamdesetih godina. Ranije se potencirala fizičnost, materijalnost, projekt. Skulptura je bila stvar koja postoji, ili pak koncept koji postoji. Danas je ona *prived* postojanja, nešto što se ukazuje u nikad definiranoj čvrstoći, »otjelovljeni osjećaj« (A. Medved).

Krhki predmeti iz prethodnog desetljeća bili su trošni, nagriženi, korozijom, ali su u toj nestalnosti itekako računali na opipljivost, gustoću, prisutnost u fizičkom prostoru. Skulptura danas pak računa na istu onu ezoteričnost na koju cilja i slikarstvo »nuova immagine«.

Nije stoga ni čudno što mnogi slikari, pripadnici tzv. »nove slike«, počinju raditi skulpturu — Baselitz, Schmalix, Immendorf, Anzinger, Chia, Cucchi, Paladino...

Konačno, kao što figure s njihovih slika nemaju stvarnog uporišta u figurama iz realnog svijeta, tako i skulpture koje nam ovi umjetnici nude ne traže svoj egzistencijalni prostor u realnom prostoru. Takvu skulpturu, koja nastaje danas, možda je najbolje definirao jedan slikar, Sandro Chia, koji kaže: »Skulptura je između neba i zemlje, kao da lebdi, prived noći (...).«

currency. The work of art regains a larger context; no longer does it function according to Duchamp's principle of a simple alternative; instead, it implies a complex and diversified area of meaning. Tautology yields to symbolic speech, metaphor and allegory, or to allusion and analogy at the least. The work of art again becomes a complex object, a point of intersection where different products of different civilizations and cultures meet and coexist. The multiplicity of meanings, however, is far from the multiplicity we used to know in the times before Cézanne and Duchamp respectively. The bizarre leap from the line of minimalization of the artist's idiom is no mere shift from an artificial scheme of progress constructed by the critics and theoreticians of contemporary art. On the one hand, the leap testifies to the unpredictable nature of art; on the other, it points to the complexity of the current production in the arts. The difference between the sculpture of the Seventies and that of the Eighties is overwhelming. In the past decade, there was an emphasis on the physical, on materiality, on the project. Sculpture was a thing that existed, or else a concept that existed. Today it is a *semblance* of existence, an appearance in an ever undefined solidity, an »embodied feeling« (A. Medved). The fragile objects of the past decade were crumbling, touched by corrosion, but in their impermanence they certainly relied on tangibility, density, presence in physical space. Sculpture today, however, relies on the same esoteric quality as does the »nuova immagine« painting. No wonder many painters who subscribe to the so-called New Image are engaging in sculpture — Baselitz, Schmalix, Immendorf, Anzinger, Chia, Cucchi, Paladino... Finally, just as the figures in their painting have no actual support in any figures from the real world, so the sculptures offered to us by these artists do not require their existential space in real space. The kind of sculpture which is being produced today, has been best defined perhaps by a painter, Sandro Chia: »Sculpture is between heaven and earth, hovering as it were, a semblance of night (...).«

Sava Stepanov

SKULPTURA ILI O PROSTORU

1. O fenomenu prostora

Konstitutivnim odnosom materijal-masa-prostor definisan je skulptoralni izraz. Ovaj tročlani spoj uvek je iskazan sintetičkim načinom. Međutim, plastičnost, trodimenzionalnost, odnosno prostornost vajarskog dela akcentuju značaj jednog od triju elemenata — prostor je izrazita osobenost skulpture. Povodom prostora Miodrag B. Protić čak govori o »estetici stvarnog postojanja« vajarskog dela a brojni su teorijski prilozi napisani u korist njegove naglašene specifičnosti i uloge u definisanju skulptorskog iskaza.

Fenomen prostora se u likovnom smislu definiše tokom renesansnog petnaestog veka. U delima Bruneleskija, Mazača i teoriji Albertija se vrši »prelazak s psihofiziološkog na matematski prostor« a kojim se ustanovljava vazдушna perspektiva. Pomoću Albertijevog »veluma« — prozirne tkanine razapete na blind-rad a nitima podeljene na kvadrate koji su olakšavali prenošenje »snimane« slike iz prirode na analogno kvadratičima izdelfen list papira — beleži se slika prostora. Proces tog postupka uslovljen je monookularnim načinom sagledavanja i jednom jedinom tačkom posmatranja.

Fiksiranost te tačke na najbolji mogući način simboliše stav o nepromenljivosti prostora. Taj je stav odista dugo egzistirao a apriorizam prema prostornoj problematiki ostao je neokrnjen sve do kraja devetnog veka kada matematičari Lobačevski, Riman, Gaus govore o zakrivljenim prostorima. Ova matematička otkrića su pravi signal za korenito menjanje shvatanje o prostoru.

Porempski o svojoj »Ikonosferi« (1972.) pominje i doprinos Anrija Poenkarea koji je 1908. godine govorio o geometrijskim aksiomima kao o *dogovorima* čime je prostor lišio svake čiste apriorističke konačnosti baš kao što ga je oslobodio i od čiste empirije. Već je 1911. godine Apoliner pisao: »Danas naučnici ne nastoje uporno na trima dimenzijama euklidske geometrije. Na potpuno prirodan način, intuicijom, umetnici su došli do toga da se bave mogućim dimenzijama protezanja prostora, što se zajedno i ukratko po mnogim ateljeima

SCULPTURE OR, AN ESSAY ON SPACE

1. On the Phenomenon of Space

The constitutive relationship between material, mass and space defines sculptural expression. This three-part union is always achieved in the synthetic mode. However, the plasticity, three-dimensionality, or spatiality of a work of sculpture emphasizes the importance of one of the three elements — space is a distinctive feature of sculpture. On the subject of space, Miodrag B. Protić goes so far as to discuss »the aesthetics of real existence« of a work sculpture, and numerous theoretical papers point to the emphatic of space and its role in defining artistic expression in the medium of sculpture.

The phenomenon of space in the fine arts was defined in the Renaissance, in the fifteenth century. The works of Brunelleschi, and Masaccio, as well as Alberti's theories marked »a transition from psychophysiological to mathematical space« which established aerial perspective. Alberti's »velum« — a transparent fabric stretched out on a blind frame, and divided by threads into squares which facilitated the transposition of a »recorded« picture from nature onto a sheet of paper analogously divided into little squares — was used to record images of space. The process used in this techniques was based on the monocular mode of vision and a single point of observation. The fixity of that point is the best illustration of the view of the immutability of space. This view was held for a very long time indeed, and the *a priori* approach to the problems of space remained unchallenged to the end of the nineteenth century, when the mathematicians Lobachevski, Riemann and Gauss began to describe curving space systems. In his »Ikonosphere«, Porempski (1972) makes reference to the contribution of Henri Poincaré, who envisaged geometrical axioms as *agreements* (1908), depriving space of any purely *a priori* finality, just as he had set it free of pure empiricism. Already in 1911 Apollinaire wrote, »Modern scientists no longer insist on the three dimensions of Euclidian geometry. In a perfectly natural way, using their intuition, artists have arrived at the possibility of dealing with the possible dimensions of spatial extension, which are now commonly and summarily called the fourth dimension in many

naziva četvrtom dimenzijom ... » Tokom početka ovog veka Ajnštajn govori o sistemu odnosa, o prostoru odnosa, o relativnosti prostora i svojom mišlju stvara svest o do tada nepoznatom i nepostojećem odnosu prostor-vreme. Sa ovim saznanjima u spekulativnim disciplinama podudaraju se i revolucionarni događaji u umetnosti. Razarajući aprioristički stav o nepromenljivosti prostora, rušenjem kule shvatanja o jedinstvenosti euklidovskog stava »srušen je čitav niz sistema vrednosti starog sveta zato što plastični prostor uvek izražava opšte težnje, idejna stremljenja i naučne zamisli jedne epohe« (Lazar Trifunović). Uostalom, jedan od najautoritativnijih proučavalaca likovnog prostora, Pjer Francastel, je tvrdio da svako vreme konstituiše sopstveni prostorni model sveta — prostor nije dat, on se konstruiše uvek iznova i uvek drugačije a »sva društva ulaze u svoj plastični prostor i izlaze iz njega isto onako kao što se materijalno utvrđuju u različitim geografskim podnebljima«. Više se, dakle, ne radi o jednom jedinstvenom shvatanju prostora nego o prostorima s višeznačnim mogućnostima. Njima se obilato služe likovne umetnosti u izgrađivanju sopstvenog plastičkog bića.

2. O odnosu skulptura-prostor

Doživljaj skulpture zbog njene određenosti prostorom sasvim je specifičan u sistemu likovnih umetnosti. Dok se u svim ostalim tradicionalnim granama likovnog kazivanja teži stvaranju iluzije o prostoru, prostor u skulpturi je stvaran. Ako bismo se podsetili Formantenove izreke da je umetnost pretvaranje imaginarnog (nevidljivog) u vidljivo, onda bismo mogli povodom skulpture govoriti o postvarivanju umetnikovih likovno-estetskih ideja. S druge strane, dejstvo vajarskog oblika je intenzivirano realnim postojanjem. Tim svojim realitetom u prostoru skulptura je dovedena u direktnu vezu sa životom a to značajno, skoro odlučujuće, osnažuje njene izražajne ubedljivosti i potencijal njenog dejstva.

Jedna od mogućih definicija vajarskog dela govori o odnosu masa u prostoru. Ovakav stav zapravo potvrđuje egzistentnost dva prostora koji se međusobno prožimaju — spoljašnjeg svekolikog i nemerljivog u kojem egzistira skulptorski oblik, i unutrašnjeg određenog površinom same skulpture kao volumenom mogućeg unutrašnjeg prostora.

studios ... » In the early years of the present century Einstein discussed a system of relations, the space of relations, the relativity of space; his thought gave rise to an awareness of the space-time relationship, unknown and, as it were, non-existent before. The new awareness in the speculative disciplines coincided with revolutionary events in the arts. In the collapse of the *a priori* position on the immutability of space, in the fall of the tower of belief in the unity of the Euclidean position, »the entire set of values of the old world was destroyed, because the space of plastic art always expresses the general longings, the drift of ideas and the scientific concepts of an age« (Lazar Trifunović). This view is on the whole in agreement with the views of one of the greatest authorities among the students of plastic space, Pierre Francastel, who has advanced the assertion that every age constitutes its own spatial model of the world — space is not given to us, it is constructed anew each time, in a different manner, and »every society enters its own plastic space, then leaves it in exactly the same way as they all establish themselves in material terms in different geographic zones«. Thus we no longer have a single, commonly held view on space but on different kinds of space with multiple potentialities. These are amply exploited by the fine arts in the growth and development of their own plastic being.

2. On the Sculpture-Space Relationship

The experience of sculpture is quite specific in the system of fine arts owing to its determination by space. Whereas all the other traditional branches of these arts strive to create an illusion of space, the space in sculpture is real. If we were to apply Fromentin's dictum, that art is the transformation of the imaginary (invisible) into the visible, to the matter under discussion, we could state that in sculpture we witness the materialization of the artist's aesthetic ideas in plastic art. On the other hand, the effect of a sculpted form is intensified by its real existence. Such reality in space brings sculpture into a direct connection with life itself, which results in a significant, almost decisive increase in its expressive persuasiveness and in its capacity for producing effects.

One of the possible definitions of a work of sculpture refers to the relationship between masses in space.

Očigledna je neraskidivost veze oblik-prostor; šta više — ovim je karakteristikama određen ključni problem vajarske umetnosti. Jer, iz odnosa unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora nastaju elementi umnoženih značenja skulpture kao umetničkog produkta. Anri Fosijon govori o »prostoru-granici« i »prostoru-sredini«. Prvi obavlja formu, nagoveštava karakterističnost unutrašnjeg prostora i ograničava njegovu unutarnju potentnost.

Drugim se podstiče spoljašnje dejstvo oblika. Aulio Kazlo Argan piše da se u skulpturi doista radi o odnosu pojedinačnog (unutrašnji prostor) i univerzalnog (spoljašnji prostor). Sličnom zaključku vodi i Bašlarovo mišljenje kojim se tvrdi da se kvalifikativi vezani za »unutar« i »spolja« ne mogu na isti način transformisati u doživljaj.

Likovna funkcija prostora u skulpturi zasnovana je upravo na tom dijalektičkom antagonizmu proisteklom iz dihotomijskog odnosa unutrašnje-spoljašnje. Međutim, od pojave konstruktivističke skulpture, koja se javlja upravo u periodu prihvatanja novih spekulativnih stavova o fenomenu prostora, likovno dejstvo prostora postaje znatno šire. Funkcionalno obuhvaćen prostor smatra se strukturalnim delom oblika. Henri Mur kaže o tom obuhvatu prostora: »Rupa može sama za sebe da ima isto toliko značenja oblika kao čvrsta masa«.

U likovnom smislu svoje značenje imaju i kategorije otvorenog i zatvorenog prostora. Prazan prostor je otvoren za pokrete i sasvim slobodna kinetička delovanja; ispunjen prostor je statičan prostor. Otvoren prostor zvuči, zatvoren čuti ... Očigledno je da se u ovim razmišljanjima o prostoru nameće i kategorija dubine.

Protić uzvikuje »Dubina je sudbina skulpture!« a Gaboov i Pevsnerov »Realistički manifest« (1920.) je ocenjuje kao jedini mogući kvalifikativ prostora shvatajući je kao neprekidnu protežnost. Prostiranje volumena u prostoru istovremeno podrazumeva i vremensku dimenziju koju prostor sadrži u svom karakteru. Kako se u filozofskom smislu pojam vremena određuje kao oblik postojanja materije, očigledno je da je vreme izuzetno značajan činilac egzistencije skulpture. Konstruktivisti su vreme čak prisvojili kao demijurški elemenat skulpturalnog izraza a iz takvih je stavova proizišla i kinetička skulptura ... Faktor vreme, dakle, proširuje razmišljanja o prostoru u skulpturi, utvrđuje višestrukost i

This view actually confirms the existence of two intermingling kinds of space: the outer, total and immeasurable, in which the sculpture form exists, and the inner, determined by the surface of the sculpture itself as the volume of possible inner space. The indevious; moreover, these characteristics define the key problem of the art of sculpture. For it is from the interrelation between the inner and the outer space that the elements of multiplied meanings in a sculpture as an art product are formed. Henri Fautillon distinguishes between space-as-border« and »space-as-medium«. The former envelops the form, suggesting the characteristics of inner space and limiting its inner potency. The latter stimulates the outer effect of form. Aulio Carlo Argan maintains that sculpture is really concerned with a relationship between the individual (inner space) and the universal (outer space). A similar conclusion is suggested by Bachelard's view, asserting that the denotations of »inner« and »outer« cannot be transformed into experience in the same way. The figurative function of space in sculpture is based precisely in this dialectical antagonism resulting from the dichotomy of the inner-outer relationship. However, with the period of acceptance of the new speculative views on the phenomenon of space, the figurative function of space expanded considerably. Functionally encompassed space was now considered to be the structural part of form. Henry Moore's comment on such encompassing of space was, »A hole itself may have a meaning of form as much as a solid mass.«

In figurative terms, the categories of open and closed space also have their definite meaning. Empty space is open to movement and perfectly free kinetic actions; filled space is static space. Open space sounds, closed space is silent ... Obviously, such speculations on space impose the category of depth. Protić exclaims, »Depth is the destiny of sculpture!«, while Gabo and Pevsner's »Realistic Manifesto« (1920) sees depth as the only possible definition of the quality of space, as continuous extension. The extension of volume in space also implies the dimension of time, which space includes as an immanent property. Since time in the philosophical sense is defined as a form of the existence of matter, it is quite obvious that time is a highly important factor of the existence of sculpture. The constructivists went as far as to appropriate time as a demiurgic element of sculptural expression; these views heralded the advent of kinetic

nezaobilaznost prostornog elementa u vajarskoj umetnosti.

Prostor je konstativni elemenat skulptoralnog izraza.

Po bašlarovskoj tezi on je neprikosnovena mogućnost izražavanja; prostor poseduje sopstvenu poetiku.

Međutim, u kompleksu vajarskog dela sam po sebi ne znači mnogo te se njegova uloga i značaj mogu posmatrati samo u neraskidivoj vezi sa ostalim karakteristikama skulpture. Masom i materijalom pre svega. Sadejstvenim odnosom svih karakterističnosti ovaploćuje se artikulisano dejstvo skulptoralnog oblika.

3. O temi pejzaža u skulpturi

Uz beleške o odnosu skulpture i prostora, ne marginalno, beležim i zapažanje o sve češćoj pojavi pejzažnog motiva kao teme skulpture. Mnogi jugoslovenski vajari se opredeljuju da u vidu konstantnog traganja ili povremenih obraćanja definišu pejzažnu predstavu, ili se pak, sklop njihove vajarske kompozicije snažno uklapa u formu asocijativnog pejzaža (Milun Vidić, Ante Marinović, Ratko Vulanović, Čaja Radojčić, Mira Jurišić, Josip Diminić, Ratko Petrić, Boško Kućanski, Janez Lenasi, Mladen Marinkov, Svetislav Zdravković i dr.). nova tema našeg vajarstva po mnogo čemu je zanimljiva. Obraćajući se pejzažu koji je već sam po sebi prostor (Fosijon bi ga u svojoj podeli nazvao »prostorom-sredinom« u kojem se postavlja skulptoralno ostvarenje), današnji vajari motiv prostora čine likovno stvarnijim skulpturom u kojoj je upravo prostor konstitutivni element. Prožimanje unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora oblika proširuje se i prostorom temom. Iz tog višestrukog prepleta izrastaju brojne plastičke metafore.

Bavljenje odnosom skulptura-prostor-pejzaž odводи nas i do iskustava »land-arta«. Umetnost zemlje posebno akcentuje prožimanje prostora skulpture (oblika sazdanog u samoj zemlji i od zemlje same) sa stvarnim prostorom.

»Zemljani radovi ostvaruju zahteve kojima teži umetnost sa osobenom crtom i snagom, sa stvarnim materijalom, stvarnom bojom i stvarnim prostorom...« govorio je američki vajar Donald Džad a njegov francuski kolega Žan Devanzje uzvikuje »Topologija će biti naša boginja!«

sculpture... Thus the factor of time expands our thinking of space in sculpture, establishing the multiplicity and inevitability of the spatial element in the art of sculpture.

Space is a constitutive element of sculptural expression.

According to Bachelard, it is an inviolable possibility of expression; space possesses its own poetics. However, as a constituent of a work of sculpture it does not have any great significance in itself, and therefore its role and importance can be viewed only in close connection with the other characteristics of sculpture — mass and material in the first place. The interplay of all the characteristics embodies the articulated effect of sculptural form.

3. On the Subject of Landscape in Sculpture

In these notes on the relationship between sculpture and space some remarks, not marginal ones, are due concerning the increasingly frequent occurrence of landscape as a subject in sculpture. Many Yugoslav sculptors have chosen to define images of landscape in a constant search or occasional contacts, or else the configuration of their sculptural enterprise is forcefully enclosed in the form of associative landscape (Milun Vidić, Ante Marinović, Ratko Vulanović, Čaja Radojčić, Mira Jurišić, Josip Diminić, Ratko Petrić, Boško Kućanski, Janez Lenasi, Mladen Marinkov, Svetislav Zdravković and others). This new subject in Yugoslav sculpture is interesting in many ways. Turning to landscape, which itself represents space (in his classification Faucillon would have called it »space-as-medium« in which the work of sculpture is located) sculptors today achieve more figurative reality in the motif of space by producing sculptures in which space itself is a constitutive element. The interpenetration of inner and space in sculptural forms is extended by the use of space as a subject. This intricate interweaving gives rise to numerous metaphors in plastic art.

In dealing with the relationship between sculpture, space and landscape we arrive at the practice and experience of »land-art«. Land-art lays special emphasis on the interaction between the space occupied by a sculpture (a form made in earth itself and of earth itself) and the surrounding real space. »Earth-works satisfy the demands of art with special features and special force, with real

akcentujući tako značaj mesta stvarnog prostora i pejzaža za stvaralaštvo skulpture.

Novi pejzažizam u pikturalnom izrazu je posledica opšte karakterističnog htenja da se izrazi prostor apsolutne prisutnosti postojećeg. To se može prepoznati i kao zavetni stav fotorealističke umetnosti. Fotorealizam u jugoslovenskoj skulpturi, istini za volju, nije imao snažnijeg odjeka (mali se broj vajara opredelio takvom načinu izražavanja — Duba Sambolec, Slavko Tihec, Svan Vujičić, Stanko Jančić, »Biafra« a nekolicina od ovih autora je ubrzo potražila mogućnost drugačijih nastojanja), ali se opredelenje za pejzaž izrodilo upravo iz jedne takve atmosfere koja je vladala u našoj likovnoj umetnosti tokom sedamdesetih godina. To su, uostalom, na jedan eklatantan način pokazale i dve zrenjaninske izložbe (1974. i 1982. godine). Na drugoj postavci afirmisana je i tecrijska teza »predeo kao povod — prostor kao ishodište«. Iako na tim izložbama nije bilo vajarskih ostvarenja, niti su ona bila obuhvaćena konceptijskim namerama, ovaj naslovni slogan bi se u doslednom smislu mogao primeniti i na pejzažna nastojanja skulptora. U tom sloganu »predeo kao povod« znači da skulptura korespondira sa stvarnim a »prostor kao ishodište« znači da skulptura nije napustila svoju autonomiju i ontološku stvarnost.¹⁾

U postavci Druge pančevačke izložbe jugoslovenske skulpture nećemo se sresti sa posebno obrađenom temom pejzaža. Za to u aktuelnom trenutku realno i nema naročito izražene potrebe stoga što pojava ne poseduje snagu opšteg pokreta. Međutim, ova izložba će biti još jedna u nizu prezentovanja koja će uputiti na ovaj problem i tako nagovestiti izazovnu mogućnost jednog novog izložbenog sadržaja. Specijalizovanim teorijskim obrazloženjem autoritativno bi se sagledala jedna od zanimljivijih osobenosti u vajarskoj umetnosti u nas.

¹⁾ Parafraza rečenice Zdenka Rusa objavljene u katalogu izložbe »Predeo kao povod prostor kao ishodište«, Zrenjanin, 1982. Rečenica se odnosi na slikarstvo pejzaža.

materials, real colour and real materials, real colour and real space ...» the American sculptor Donald Judd says; and his French colleague Jean Devancier exclaims, »Topology shall be our Goddess!«, thus emphasizing both the importance of the locality of real space and that of landscape for creativity in sculpture.

The new landscapism in pictorial expression is a result of the general characteristic effort to express the space of the absolute presence of what exists. This trend is also recognizable as the creed of photorealistic art.

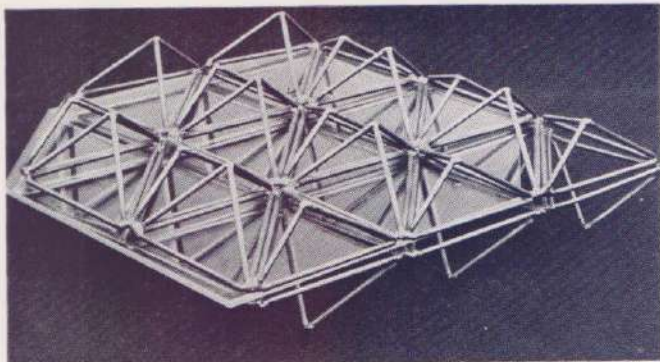
Although photorealism has not had a large following among Yugoslav sculptors only few embraced this mode of expression — Duba Sambolec, Slavko Tihec, Svan Vujičić, Stanko Jančić, »Biafra«, and several of them soon began to direct their explorations elsewhere), and yet the concentration on landscape was a product of this kind of atmosphere, predominant in Yugoslav art in the Seventies. A striking demonstration of this trend was made at two exhibitions of landscapes in Zrenjanin (1974 and 1982). The latter also featured the theoretical thesis of »landscape as a starting-point — space as origin«. Although no truly great works of sculpture were exhibited here and the exhibits did not conform to the programmatic concept, the slogan was literally applicable to the sculptors' endeavours in their use of landscape.

Here »landscape as a starting-point« means that sculpture corresponds to the real, while »space as origin« means that sculpture has not abandoned its autonomy and its ontological reality.¹

The Second Pančevo Exhibition of Yugoslav Sculpture does not include any special section devoted to the subject of landscape. The time does not demand it, since the phenomenon does not possess the force of a general movement. However, the exhibition is going to be one in a series of presentations pointing to the problem, thus heralding the challenge of a new subject to be exhibited. A specialized theoretical treatise could provide an authoritative view on one of the interesting features of the art of sculpture in Yugoslavia.

¹ A paraphrase of a dictum by Zdenko Rus published in the Catalogue of the exhibition »Landscape as a Starting-point — Space as Origin«, Zrenjanin, 1982. The reference is to landscape painting.





BOŠKO ATANACKOVIĆ
Beograd, Dimitrija Tucovića 90

Rođen 26. 01. 1940. godine u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

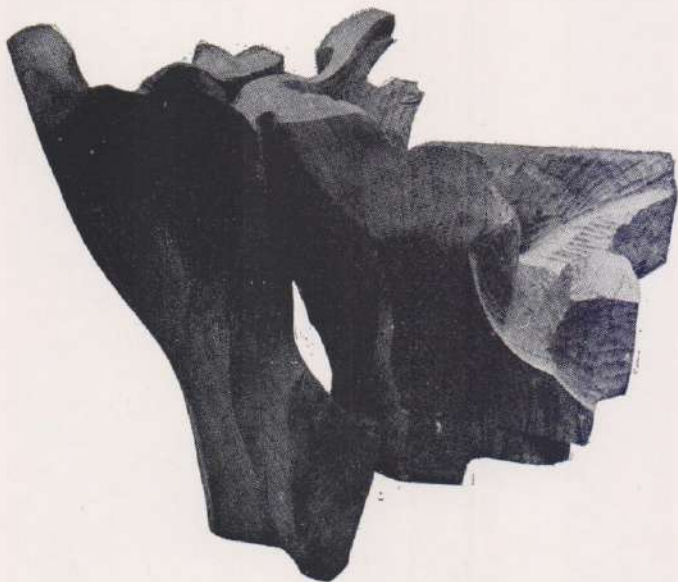
SENDVIČ, 1981, mešovita konstrukcija: vareni mesing i klirit, 32 x 32 x 8 cm



MRĐAN BAJIĆ
Beograd, Birčaninova 28 b

Rođen 1957. godine u Beogradu. Završio Fakultet likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu.

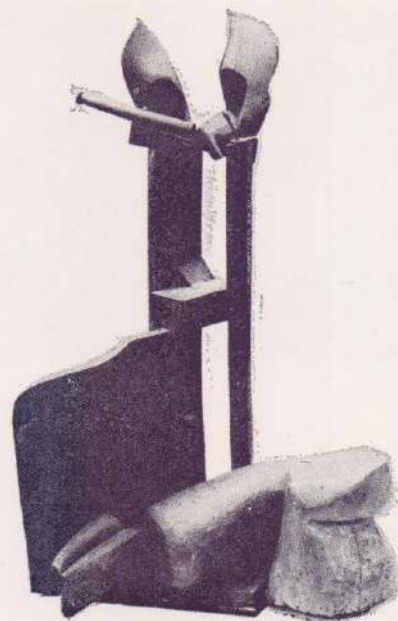
BEZ NAZIVA, 1982, terakota, metal, drvo, hartija, akrilne boje, gvaš, 49 x 42 x 60 cm.



SVETOMIR ARSIĆ BASARA
Priština, Mikro naselje C-1/2 stan 2

Rođen 15. 05. 1928. godine u Sevcu. Završio Akademiju primenjenih umetnosti u Beogradu.

KOSMIČKE LITICE, 1981, drvo



BOŽIDAR BABIĆ
Beograd, 29. novembra 65/IV

Rođen 17. 04. 1939. godine u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

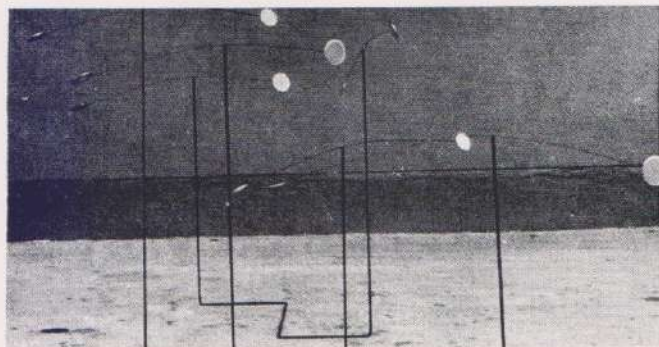
MOTIV SA SELA, 1982/83, kombinovana tehnika,
80 x 90 x 140 cm



JANEZ BOLJKA
Ljubljana, Soška 30

Rođen 21. 06. 1931. godine u Subotici. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

VELIKI SLIKAR, 1981, bronza, 90 x 35 cm



MILENA BRANISELJ
Ljubljana, Vlahovičeva 40

Rođena 12. 08. 1951. godine u Ljubljani. Završila Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

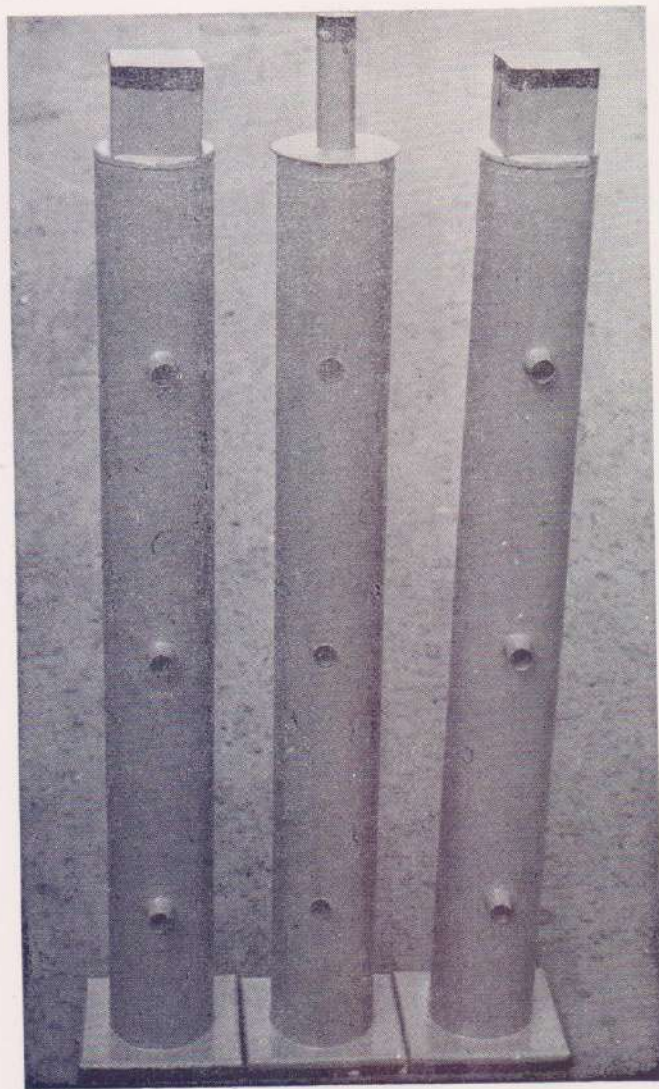
MOBIL NA VETRU, 1981, željezo i nerđajući čelik,
400 x 300 x 120 cm



PERUŠKO BOGDANIĆ
Zagreb, Svetice 22

Rođen 24. 10. 1949. godine u Starom Gradu na Hvaru.
Završio Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

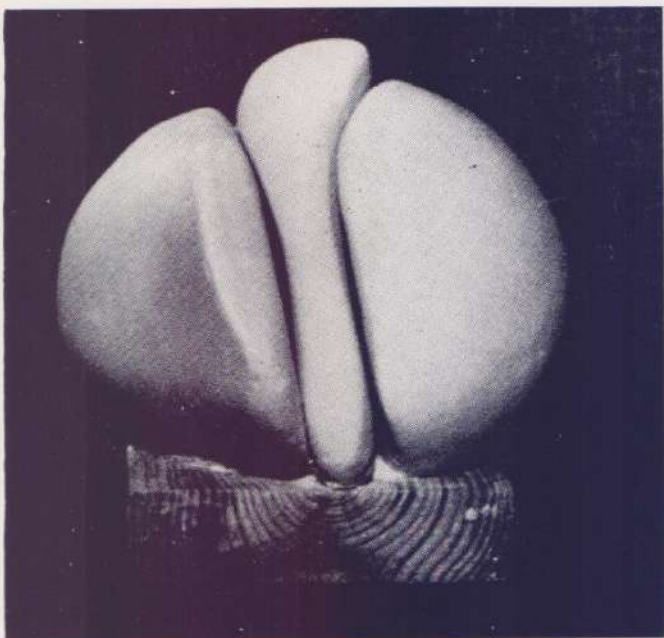
BIOGRAFIJA OTOKA, 1981, bronza, v. 62 cm



ŽORAN BOGDANOVIĆ
Sarajevo, Zmaj Jovina 11

Rođen 8. 03. 1957. godine u Kozluku. Završio Akademiju
likovnih umetnosti.

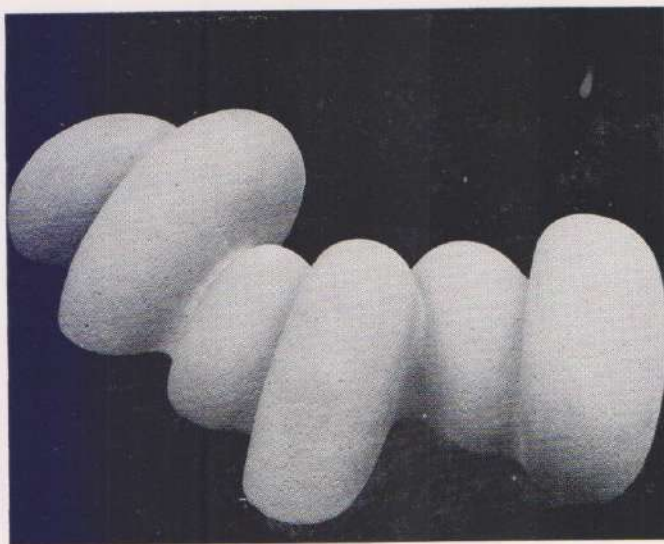
SKULPTURA—OBJEKT, 1983, kombinovana tehnika
(drvo, boja), 71 x 32 x 13,5 cm



NADA DENIĆ
Zemun, Mačvanska 7

Rođena 4. 01. 1954. godine u Koljanima. Završila Akademiju likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu.

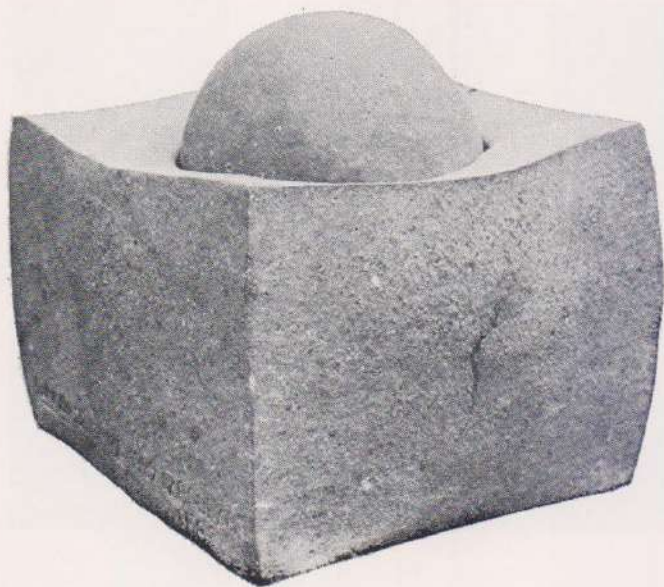
TOPLO III, 1982, mermer, 60 x 90 x 96 cm



LJUBOMIR DENKOVIĆ
Novi Sad, Atelje—Tvrđava

Rođen 15. 04. 1936. godine u Ljaniru. Završio Akademiju likovnih umetnosti.

RITAM OBLIKA, 1982, terakota, visina 20 cm



SLAVOMIR DRINKOVIĆ
Zagreb, Mesnička 6

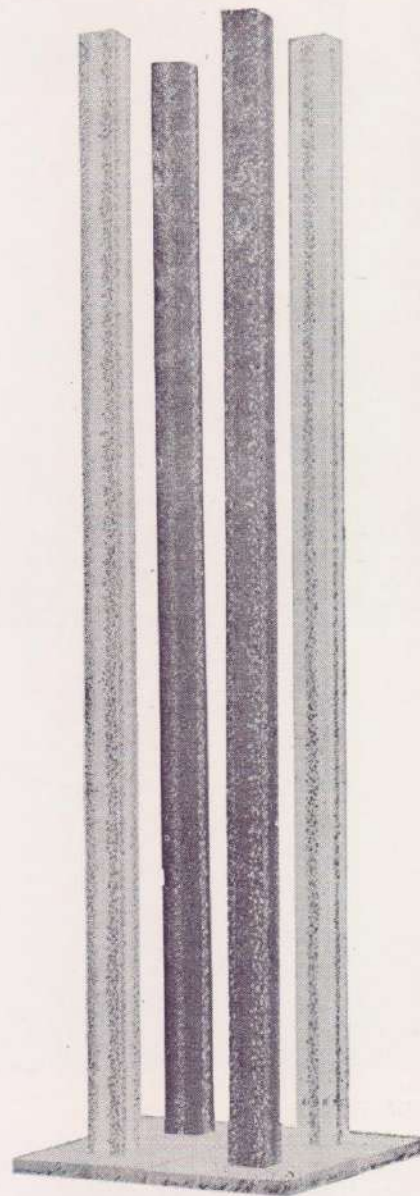
Rođen 23. 01. 1951. godine u Jelsi. Završio Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu.

AGRESIJA ZEMLJINE KUGLE, 1982, pečena industrijska zemlja, 33 x 33 x 30 cm

JOŠKO ETEROVIĆ
Zagreb, Slavujevac 8

Rođen 6. 07. 1943. godine u Splitu. Studirao na Ekonomskom fakultetu u Rijeci.

BELI OBJEKT, CRNI OBJEKT, 1982, obojeno drvo, 280 x 76 cm





PREDRAG CARANOVIĆ
Beograd, Vjekoslava Kovača 12

Rođen 15. 03. 1955. godine u Kladovu. Završio Istoriju umetnosti na Filozofskom Fakultetu u Beogradu.

KRAJOLIK IZBAČEN IZ OPTICAJA, 1982.



DRAGICA ČADEŠ LAPAJNE
Ljubljana, Opekarska 51/A

Rođena 29. 04. 1940. godine u Ljubljani. Završila Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

SASTAVLJENI SIMBOL, 1982, drvo, 4 dela



OLIVERA DAUTOVIĆ
Beograd, Đuke Dinić 9

Rođena 21. 03. 1953. godine u Mostaru. Završila Fakultet likovnih umetnosti.

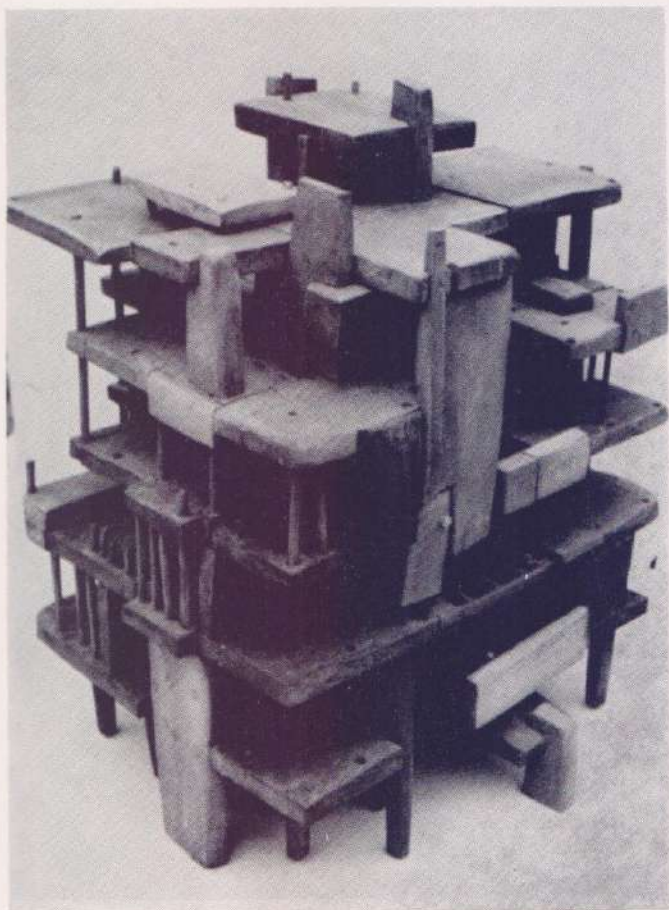
NA SVOJ NAČIN HODA SVAKO, 1982/83, kombinacija drveta, tkanine, žice, 63 x 40 x 24 cm



TONE DEMŠAR
Ljubljana, Linhartova 15

Rođen 23. 03. 1946. godine u Ljubljani. Završio Akademiju likovnih umetnosti.

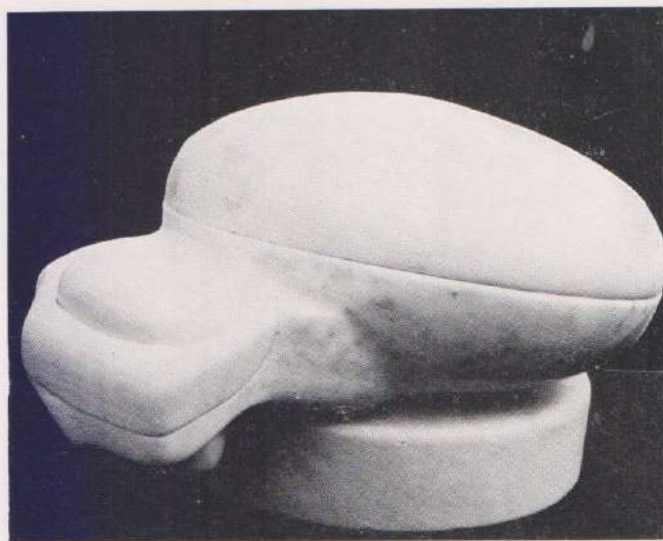
PLOD IN SAD, 1983, keramika, 40 x 40 x 40 cm



IVAN FELKER
Niš, Kriva livada 15

Rođen 1. 02. 1950. godine u Nišu. Završio Fakultet primenjenih umetnosti.

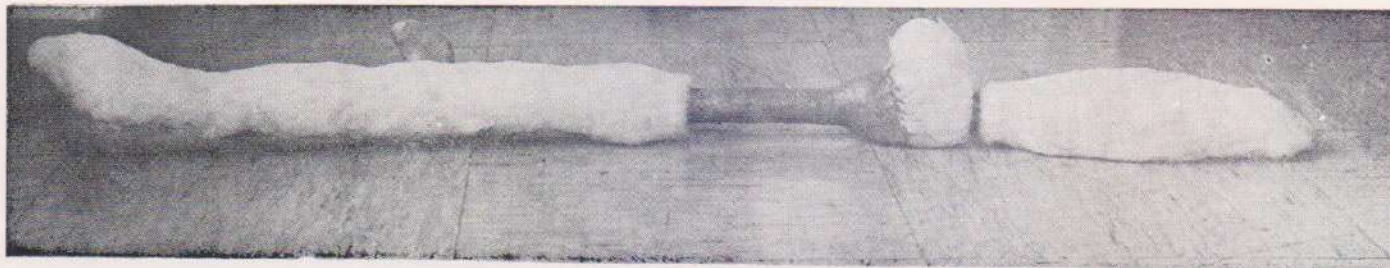
BLOK A1, 1983, drvo, 90 x 60 x 60 cm



SAVA HALUGIN
Subotica, Atelje Maršala Tita 4

Rođen 17. 04. 1946. godine
Završio Akademiju likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu.

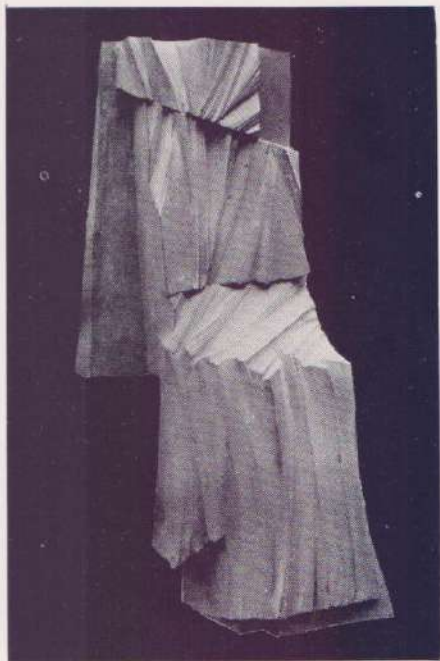
KOMBINOVANI OBLIK, 1982, mermer, 50 x 75 x 40 cm



STANISLAV GRANIĆ
Sabac, Alekse Dundića 27

Rođen 22. 05. 1949. godine u Mrđenovcu. Završio
Akademiju umetnosti u Novom Sadu.

POLJE, 1983, kombinovana tehnika, 165 x 20 x 20 cm



PETAR HADŽIBOŠKOV
Skoplje, Karaorman 24

Rođen 1928. godine u Skoplju. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

SKULPTURA, 1982, terakota



ALEKSANDAR IVANOVSKI
Skoplje, Partizanska 111, br. 4, ul. 1/9

Rođen 14. 06. 1943. godine u Prilepu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Skoplju.

PRVO IZDANJE, 1983, poliester, prirodna veličina

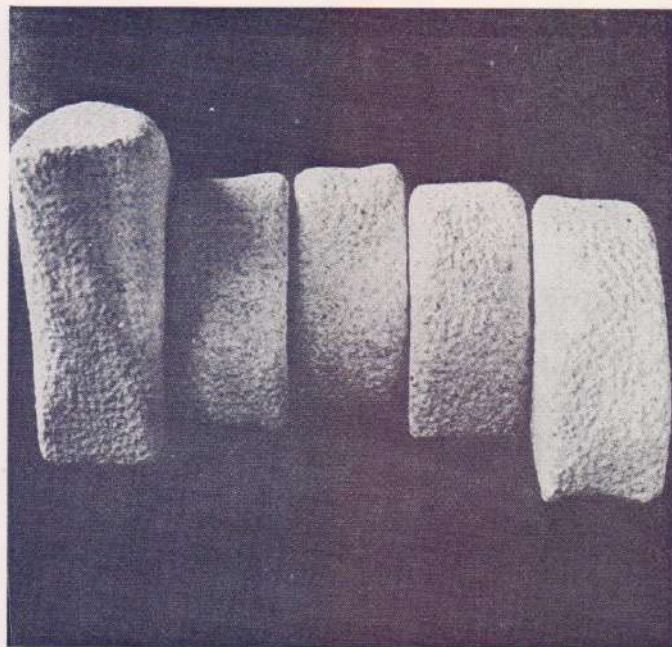


OLGA JANČIĆ

Beograd, Bulevar Vojvode Putnika 7C

Rođena 1. 02. 1929. godine u Bitolju. Završila Akademiju likovnih umetnosti.

SKLOP III, 1981, granit, 32 x 56 cm

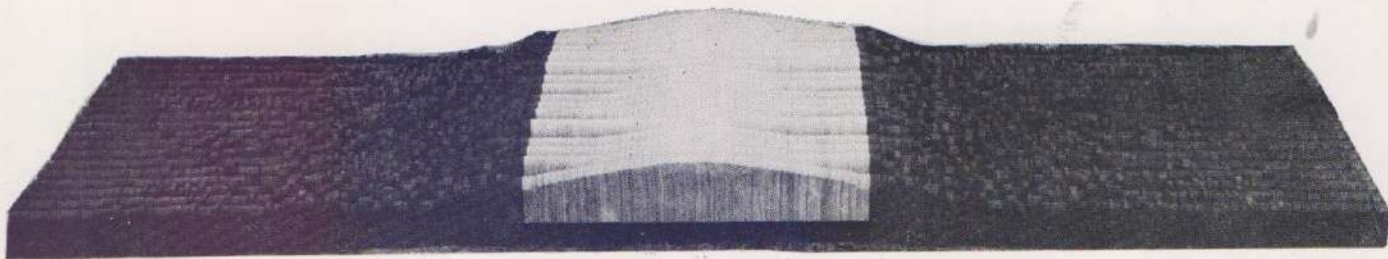


LJUBOMIR KARINA

Brseč, kbr. 17

Rođen 18. 03. 1948. godine u Rijeci. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

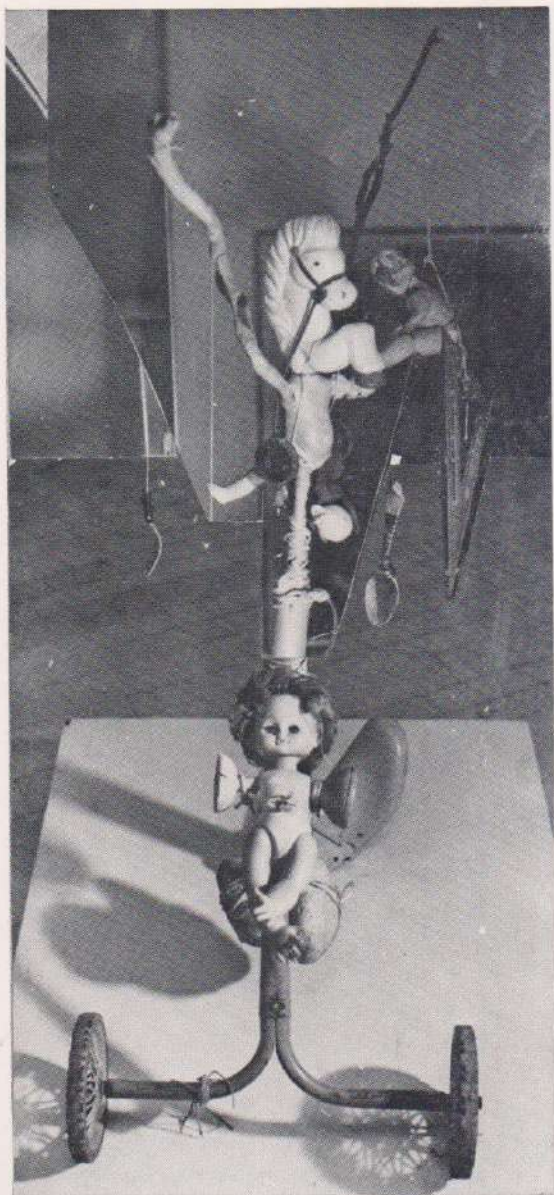
IZ CIKLUSA »KAMEN NA KAMENU«, 1982, kamen,
60 x 40 x 35 cm



TOMISLAV KAUZLARIĆ
Beograd, Otona Župančiča 44/IX-65

Rođen 17. 07. 1934. godine u Malinskoj na Krku. Završio
Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

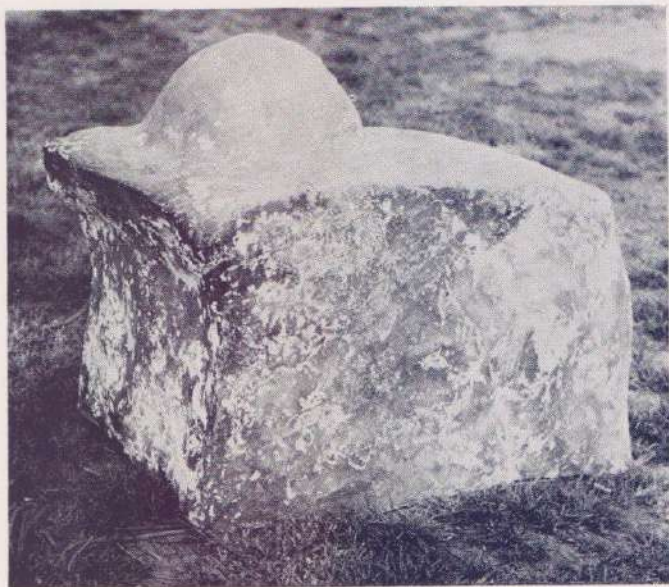
ISTRAŽIVANJE U JEZIKU SKULPTURE, 1982, novinski
papir, obojeno drvo, 272 x 92 x 18 cm



STEVAN KNEŽEVIĆ
Beograd, Studentska 7/23

Rođen 13. 04. 1940. u Beogradu. Završio Akademiju
likovnih umetnosti.

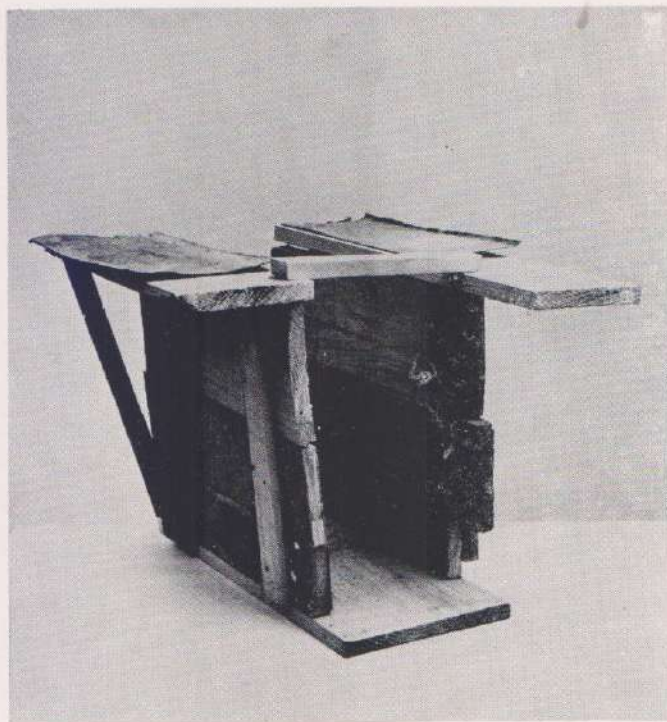
AJNŠTAJN SE IZ SUNCA SMEJE
U MESECU SE ŽABA MOLI, 1970—1983, kombinovana
tehnika, promenljive dimenzije



KUZMA KOVAČIĆ
Split, Rose Luxemburg 3

Rođen 6. 06. 1952. godine na Hvaru. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

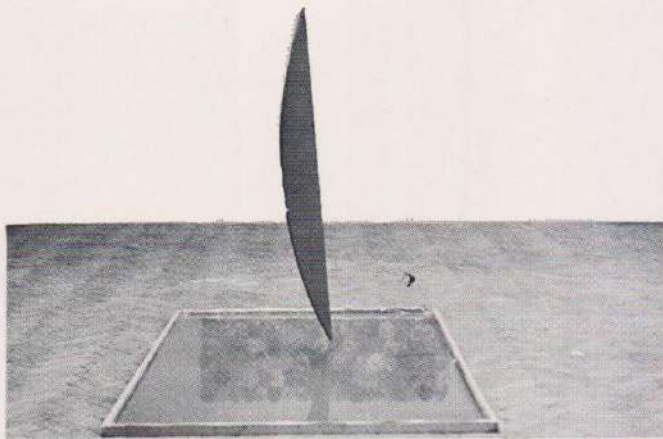
ŽIVOT SV. FRANE ASIŠKOG, 1982, patinirani fiberglas u boji, 60 x 48 x 68 cm



IVAN KOŽARIĆ
Zagreb, Medulićeva 12

Rođen 10. 06. 1921. godine u Petrinji. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

OSEĆANJE PROSTORA, 1983, drvo, zemlja, 256 x 240 x 180 cm



DRAGOSLAV KRNAJSKI
Novi Beograd, Lenjinov bulevar 177/33

Rođen 27. 11. 1953. godine u Puli. Završio Fakultet za likovne umetnosti u Beogradu.

JEDRO, 1983, obojeno drvo, metal



BOŠKO KUĆANSKI
Sarajevo, Đure Đakovića A-2 stan 23/1

Rođen 29. 05. 1931. u Krbavici. Studirao Istoriju umetnosti, završio Stomatološki fakultet.

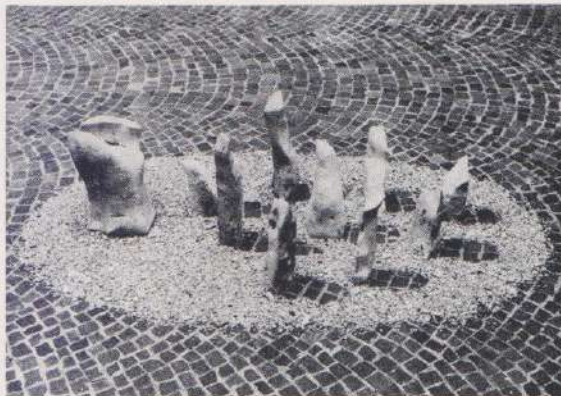
USTOLIČENJE PROLEĆA, 1981. drvo i konop, 78 x 66 x 62 cm.



VLADIMIR LABAT
Novi Sad, Svetozara Miletića 45

Rođen 22. 10. 1946. godine u Bačkom Petrovcu. Završio Višu pedagošku školu — likovni odsek.

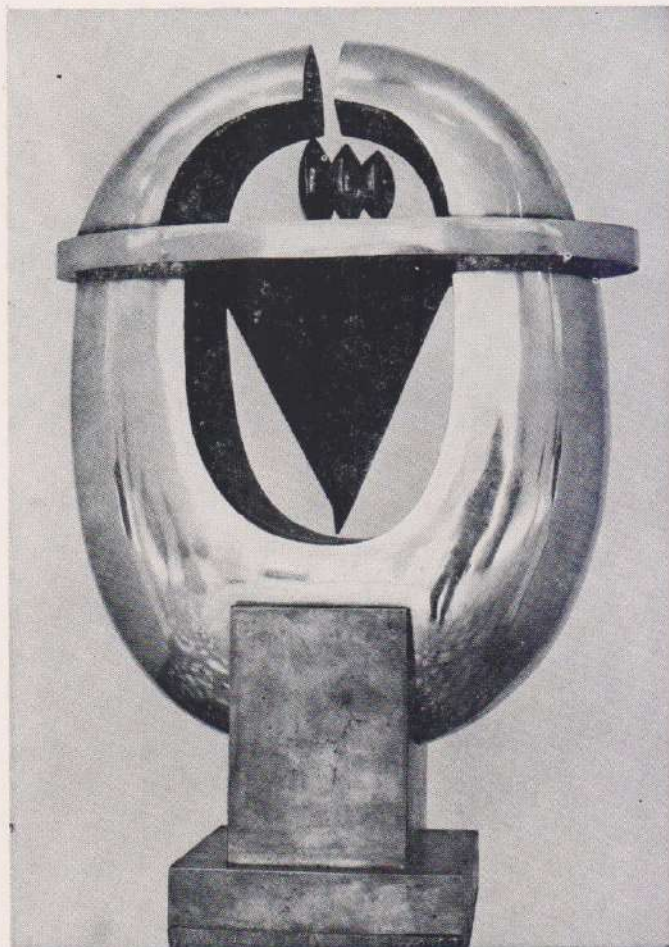
FORMA, 1982, livena bronza, prečnik 70 cm.



JANEZ LENASSI
Piran, Razgled 24

Rođen 3. 07. 1927. u Opatiji. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

ZAJEDNICA, 1982. kamen, 56 x 100 x 200 cm.

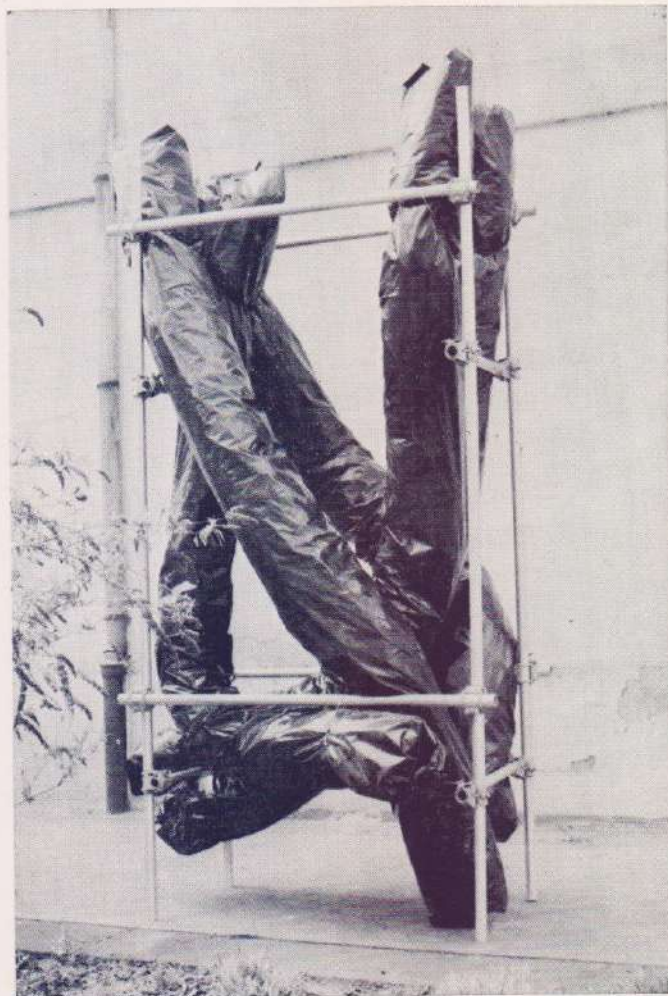


OTO LOGO

Beograd, Bulevar AVNOJ-a 185

Rođen 1931. godine u Beogradu. Završio Akademiju primenjenih umetnosti u Beogradu.

VELIKA RELIKVIJA,

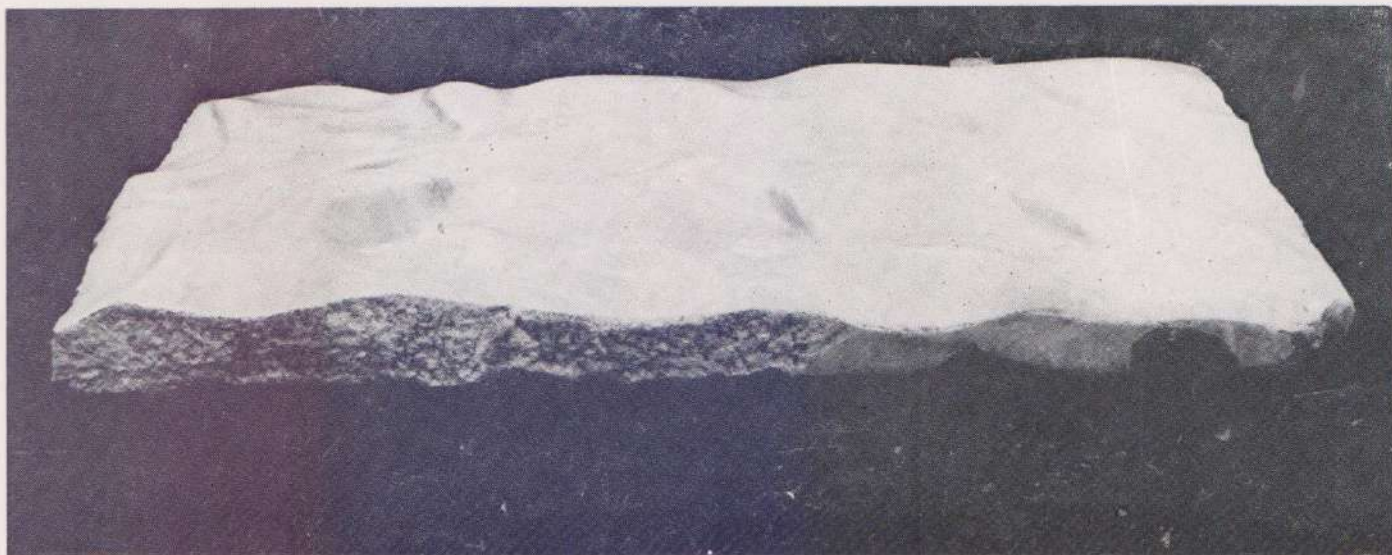


MLADEN MARINKOV

Novi Sad, Grčkoškolska 6

Rođen 9. 06. 1947. godine u Novom Sadu. Završio Akademiju likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu.

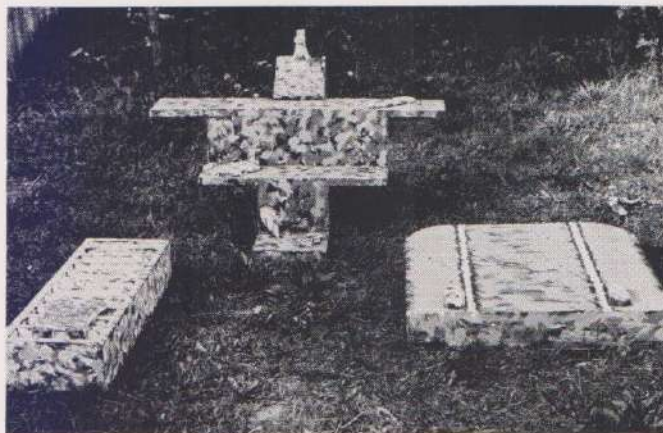
OBLIK U NAJLONU, 1983, najlon, sunder, aluminijum,
250 x 150 x 100 cm



ANTE MARINović
Novi Beograd, Pariske Komune 41

Rođen 12. 02. 1947. godine u Vela Luci. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

UTOPLJENIK, 1981. polirani kamen, 160 x 100 x 20 cm.



DUŠAN MARKović
Beograd, Cetinjska 20

Rođen 4. 05. 1948. godine u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa postdiplomskim studijama u Beogradu.

ELEMENTI AGRESIJE, 1,2 i 3, 1983. drvo bojeno akrilom, 150 x 120 x 60 cm.



DRAGAN MILEUSNIĆ
Beograd, Moša Pijade 23

Rođen 14. 06. 1943. godine u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

ALEKSANDAR CVETKOVIĆ
Lole Ribara 5

Rođen 1947. godine u Aleksincu. Završio Akademiju likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu.

BOŽIDAR DAMJANOVSKI
Beograd, Draže Pavlovića 5/II

Rođen 1947. godine u Skoplju. Završio Akademiju likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu.

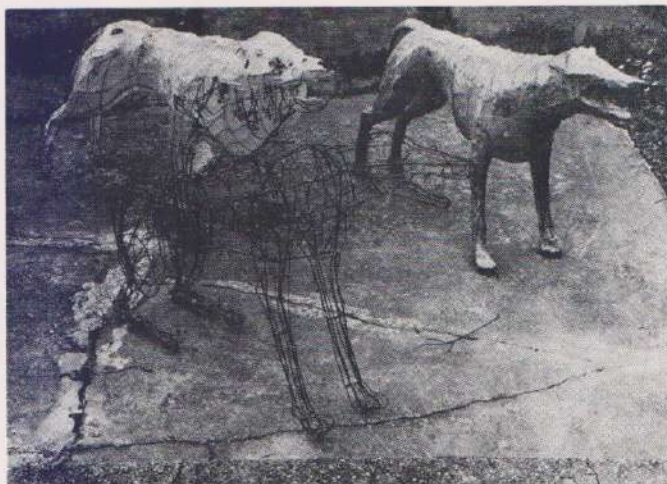
OBELISK, 1982/83, poliester



OLGA MILIĆ
Niš, Jovana Popovića 69

Rođena 28. 07. 1948. godine u Karlovcu. Završila Fakultet primenjenih umetnosti.

LIVENI BETON, 1982, 60 x 45 x 35 cm



KOLJA MILUNOVIĆ
Beograd, Tolstojeva 9

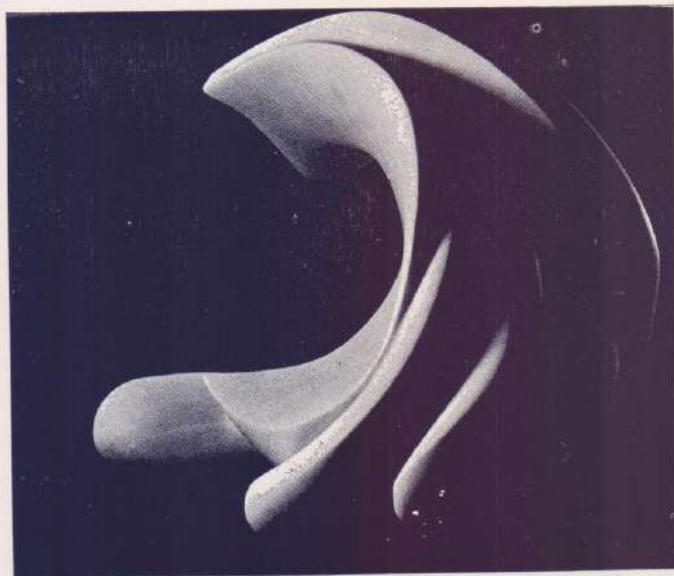
Rođen 4. 10. 1935. godine u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

PSI, 1983, varena plastika na žičanoj armaturi, grupa od 7 elemenata, cca 150 x 70 cm



BORISLAVA NEDELJKOVIĆ PRODANOVIĆ
Beograd, Knez Danilova 12/XI

Rođena 10. 12. 1948. godine u Novom Sadu. Završila Akademiju likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu.



NEGOVAN NEMEC
Renče, Bilje 187

Rođen 23. 04. 1947. u Bilju kod Nove Gorice. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

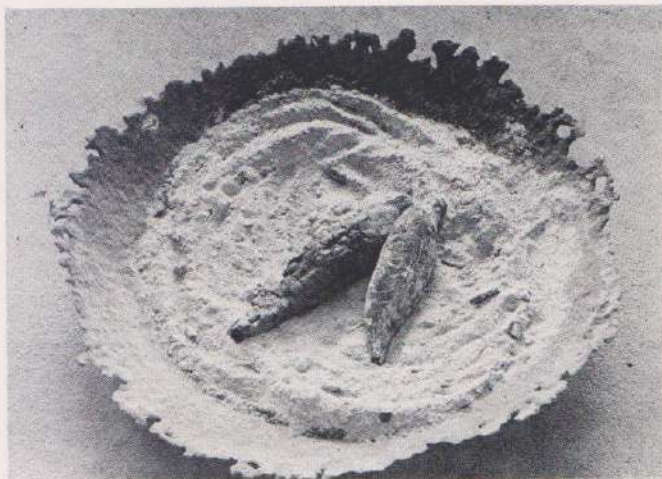
SAZREVANJE V/B, 1983, carrarski mermer,
1,80 x 1,20 x 60 cm



MILIJA NEŠIĆ
Novi Beograd, Staro Sajmište 28

Rođen 22. 09. 1934. godine. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

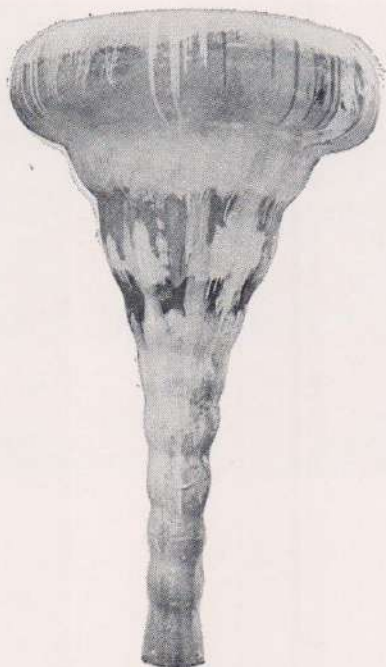
MRDALICA, 1982, drvo, 220 x 250 cm



PAVLE PEJOVIĆ
Nikšić, Veselina Masleše 3

Rođen 13. 07. 1950. godine u Orasima kod Cetinja.
Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

IN MEMORIJAM II, 1982/83, kombinovana tehnika,
120 x 120 x 20 cm



RATKO PETRIĆ
Zagreb, Plitvička 15

Rođen 12. 05. 1941. godine u Zadru. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

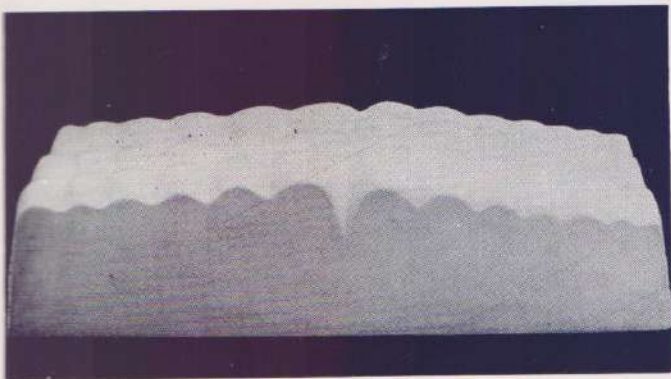
SLATKA MALA ATOMSKA GLJIVICA, 1983, poliester, 195 cm



MICE POPČEV
Beograd, Maršala Tolbuhina 38

Rođen 14. 04. 1950. godine u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti sa III stepenom u Beogradu.

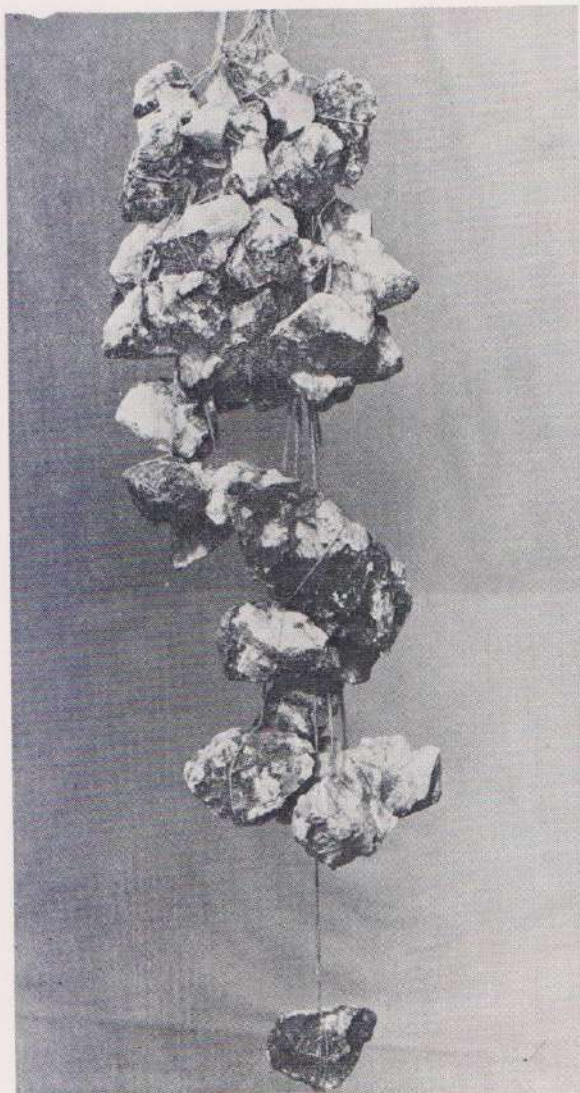
KTITOR, 1982, bronz, 75 x 40 x 40 cm



DRAGAN POPOVSKI
Skoplje, Damaska 26b

Rođen 23. 10. 1933. godine u Prilepu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

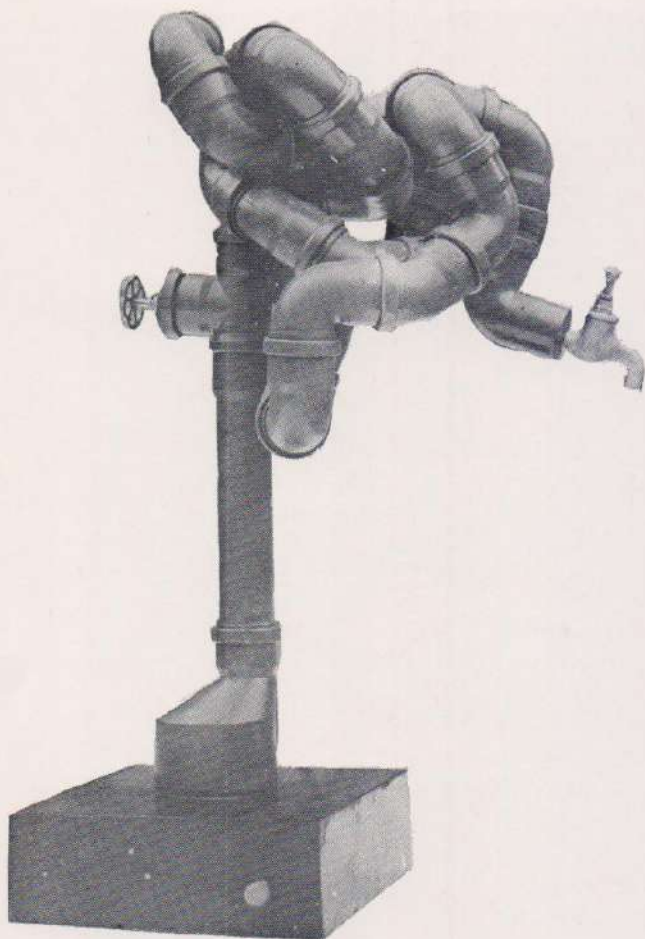
SKULPTURA, 1982, mramor, 70 x 25 x 15 cm



VESNA POPRŽAN
Zagreb, Istarska 4

Rođena 13. 05. 1952. godine u Zagrebu. Završila Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

MALI GROZD II, 1981, kamen i uže, visina 75 cm



BALŠA RAJČEVIĆ
Beograd, Nebojšina 20

Rođen 23. 07. 1941. godine u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti i Istoriju umetnosti u Beogradu.

IZVOR ŽIVOTA, 1983, PVC cevi i nitro boja,
70 x 50 x 40 cm



SLAVOLJUB RADOJČIĆ
Beograd, Franca Rozmana 20

Rođen 30. 08. 1942. godine u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti.

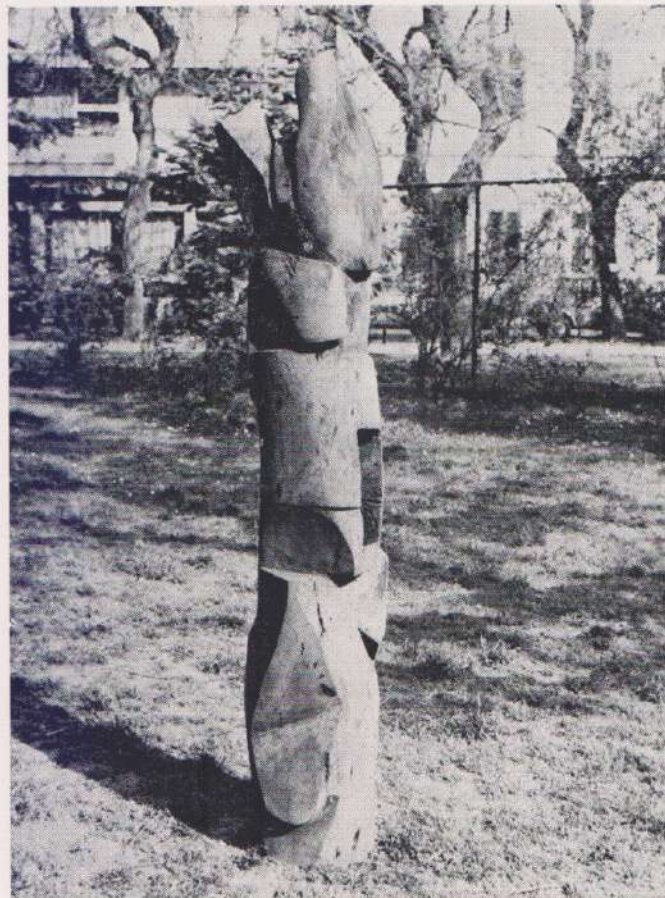
TEGLA, 1982/83, gips, 160 x 84 x 84 cm



MUSTAFA SKOPLJAK
Sarajevo, Akademija likovnih umetnosti

Rođen 10. 08. 1947. godine u Kotor Varoši. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

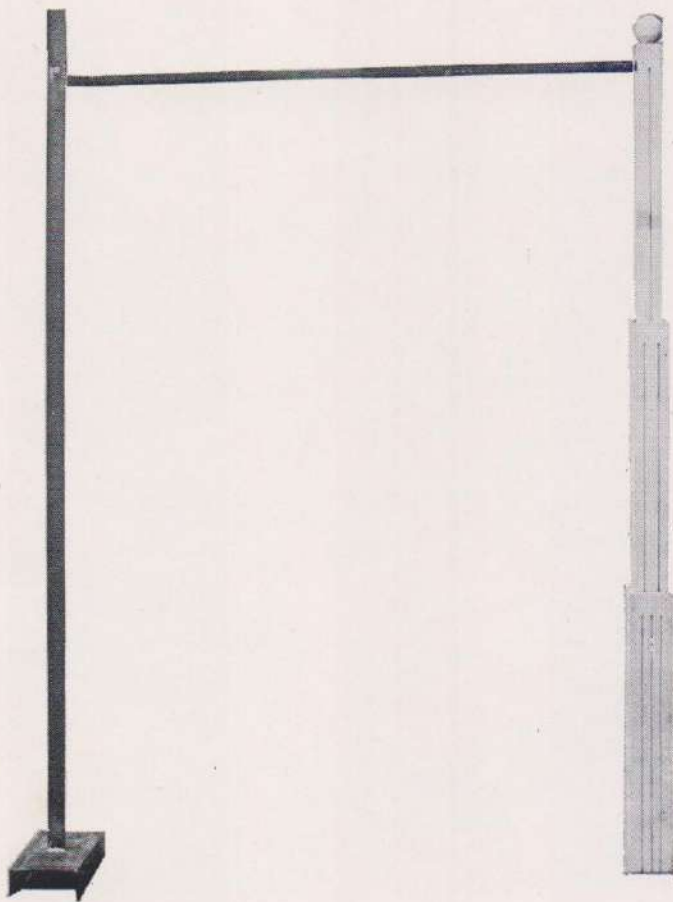
OSTACI AKTA II, 1981, bojeno drvo, 35 x 120 x 40 cm



LASLO SILADI
Novi Sad, Pariske komune 7/I

Rođen 19. 05. 1953. godine u Subotici. Završio Akademiju umetnosti u Novom Sadu.

SKULPTURA, 1982, drvo, 140 x 40 x 40 cm

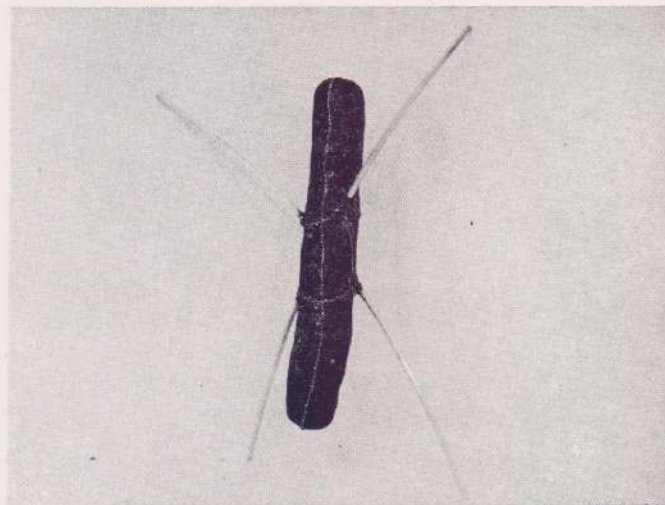


DAMIR SOKIĆ

Zagreb, Proleterskih brigada 35A

Rođen 6. 08. 1952. godine u Novoj Gradišci. Završio Akademiju likovnih umetnosti.

TREGER, 1982, drvo, željezo, 170 x 150 x 30 cm



DUBA SOMBOLEC

Ljubljana, Veselova 13

Rođena 7. 07. 1947. godine u Ljubljani. Završila Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.



MOJCA SMERDU
Ljubljana, Prešernova 13

Rođena 16. 01. 1951. godine u Ljubljani. Završila Akademiju likovnih umetnosti.

U ZNAKU III, 1981, beton, 50 x 40 x 30 cm



VERA STEVANOVIĆ
Novi Beograd, Dušana Vukasovića 64/3

Rođena 24. 03. 1953. godine u Beogradu. Završila Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.

FILIGRANI, 1983, karton, polikolor



MIROLJUB STAMENKOVIĆ
Beograd, Pane Đukića 4

Rođen 16. 07. 1950. godine u Nišu. Završio Akademiju
primenjenih umetnosti u Beogradu.

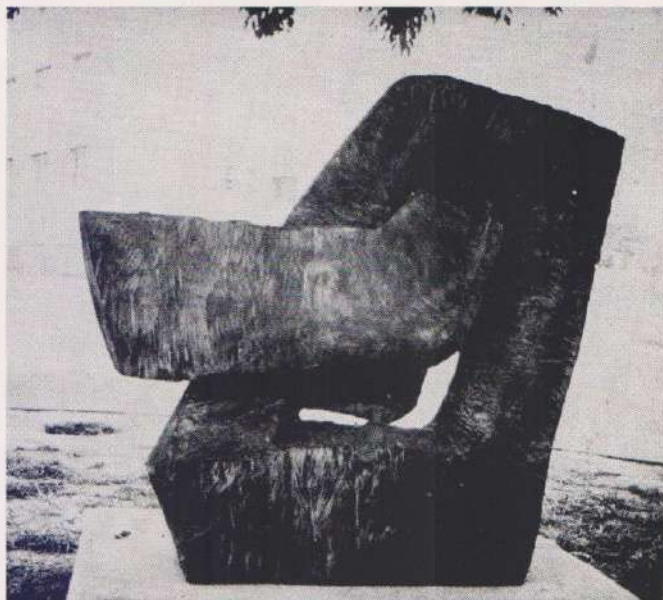
KARTOTEKA, 1982/83, poliester, drvo, 105 x 50 x 50 cm



KENAN SOLAKOVIĆ
Sarajevo, Hajduk Veljkova 9

Rođen 3. 10. 1952. godine u Sarajevu. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Sarajevu.

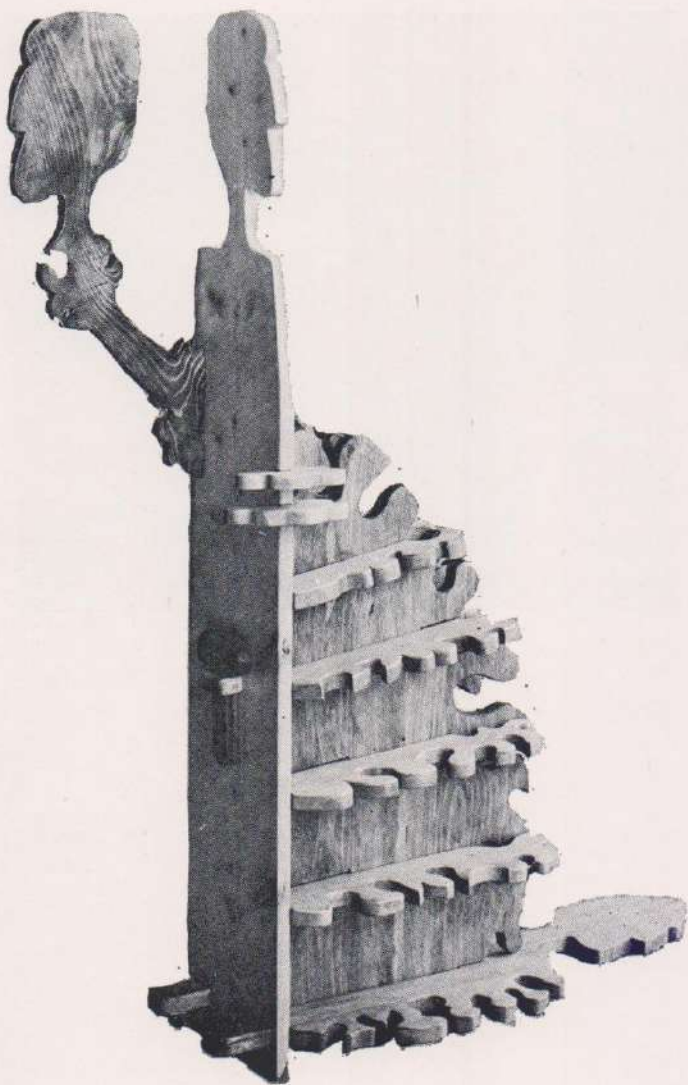
OBJEKAT B-31, 1982, poliester, 130 x 26 x 26 cm



BORISLAV ŠUPUT
Novi Sad, Seljačkih buna 7

Rođen 1956. godine u Novom Sadu. Završio Akademiju umetnosti u Novom Sadu.

KARIKA, 1983, drvo, 100 x 60 x 100 cm



MILORAD TEPAVAC
Beograd, Piva Karamatijevića 31

Rođen 4. 05. 1939. godine u Zemunu. Završio Akademiju likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu.

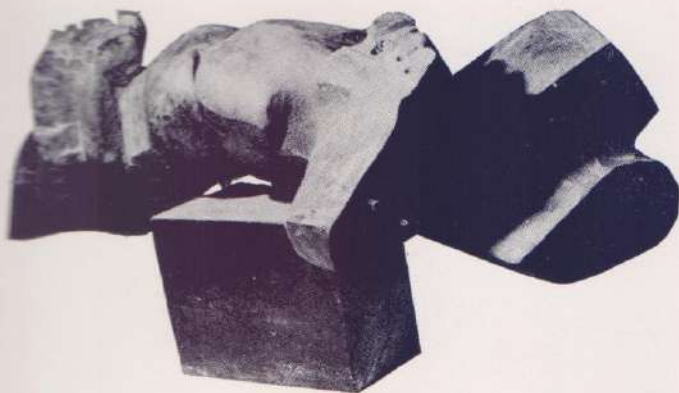
ČOVEK, ŽBUN, SENKA, 1982, drvo, 145 x 120 x 30 cm



TOMISLAV TODOROVIĆ
Novi Beograd, II bulevar 55/43

Rođen 11. 10. 1948. godine u Sibnici. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

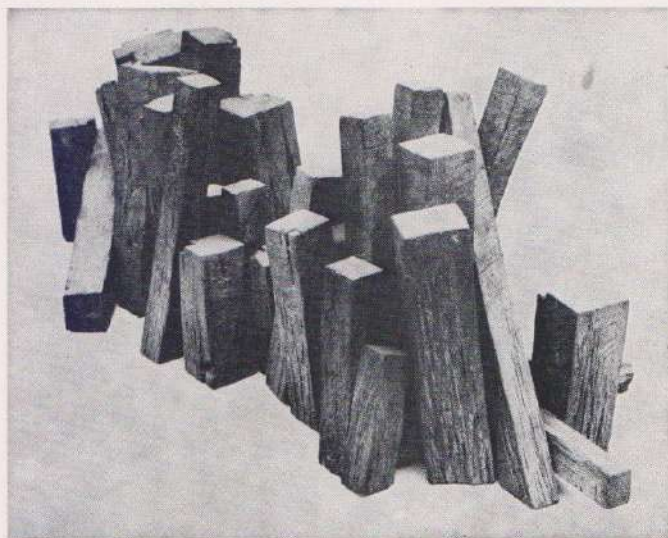
MAČAK, 1983, drvo, 400 x 170 x 120 cm



VASIL VASILEV
Skoplje, Majakovska 38

Rođen 19. 09. 1938. godine u Skoplju. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Beogradu.

LJUBAVNA IGRA III, 1981, drvo, 50 x 105 x 50 cm.



MILUN VIDIĆ
Novi Beograd, Jurija Gagarina 197/152 cm

Rođen 12. 12. 1940. godine (Roge, Požega Užička). Završio Akademiju likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu.

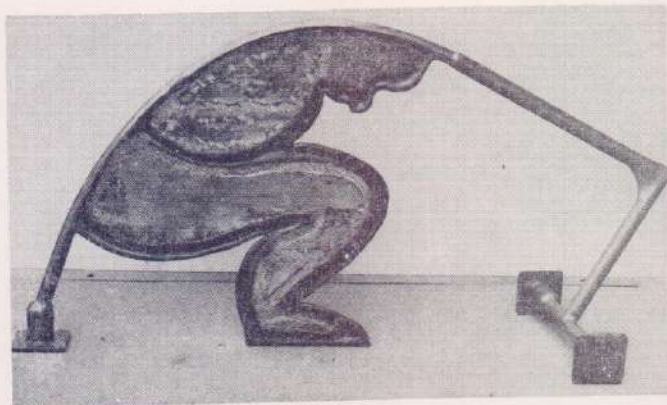
PROSTORNA KOMPOZICIJA III, 1981, drvo, 121 x 45 x 40 cm.



NIKOLA VUKOSAVLJEVIĆ
Novi Beograd, Ho Ši Minova 82

Rođen 3. 02. 1946. godine u Beogradu. Završio Akademiju likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu.

OVAN, 1983, gips, 120 x 50 x 100 cm.



LUJO VODOPIVEC
Ljubljana, Nagoriških borcev 30

Rođen 11. 04. 1951. godine u Ljubljani. Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

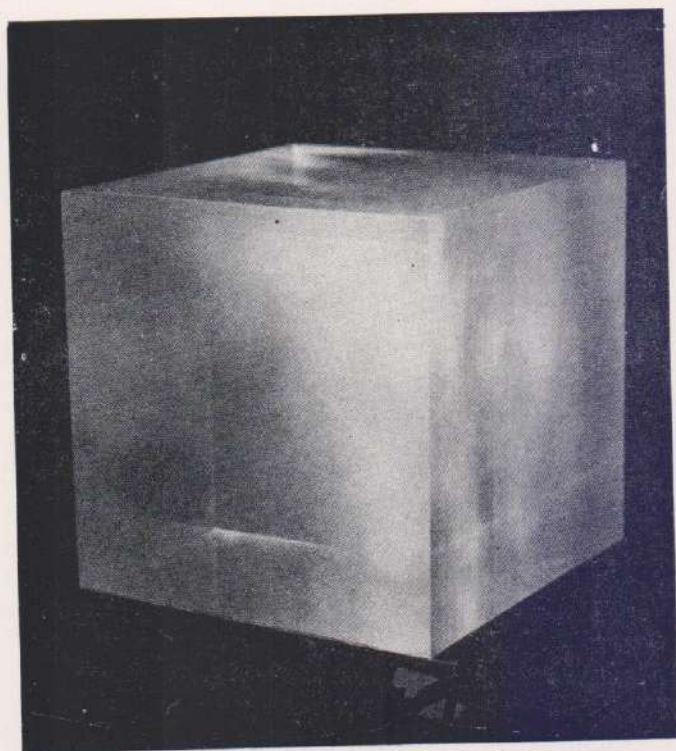
OBLJUBA, 1982, bronza, drvo, epoxi smola,
170 x 90 x 60 cm.

VENIJA VUČINIĆ TURINSKI
Beograd, Staro Sajmište 28

Rođena 11. 04. 1934. godine u Kolašinu. Završila
Akademiju likovnih umetnosti.

VELIKI SIMBOL, 1982, drvo, 115 x 50 x 33 cm.

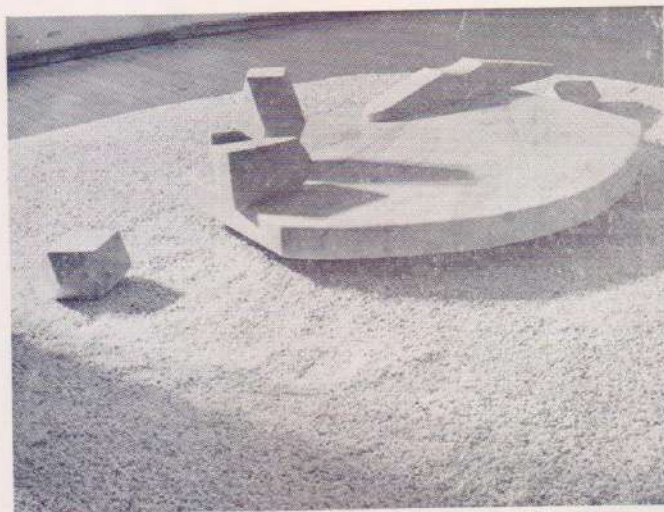




JOŽE VRŠČAJ
Ljubljana, Črnomelj, Kolodvorska 56

Rođen 26. 10. 1950. godine (Črnomelj). Završio Akademiju likovnih umetnosti u Ljubljani.

V SRKU S PROSTOROM, 1981, pleksiglas, staklo,
39 x 39 x 39 cm



RATKO VULANOVIĆ
Beograd, Juriša Gagarina 239/57

Rođen 16. 05. 1941. godine u Nikšiću. Završio Akademiju likovnih umetnosti i postdiplomske studije u Beogradu.

KOMPOZICIJA, 1982, mermer, 150 x 70 x 30 cm.



LJUBICA ZLOKOVIĆ VUJISIĆ
Beograd, Hadži Ruvimova 4

Rođena 23. 04. 1952. godine u Beogradu. Završila
Fakultet likovnih umetnosti i III stepen u Beogradu.

DIPTIH, 1982, patinirani gips, 230 x 190 cm.

BORIS ZAPLATIL
Ljubljana, Jana Husa 45

Rođen 23. 04. 1957. godine u Ljubljani. Završio Akademiju
likovnih umetnosti u Ljubljani.

BIKOVA GLAVA, 1982, žica, gips, krpa, emajl,
50 x 160 x 50 cm

MUSTAFA SKOPLJAK
Sarajevo, Lenjinova 26/XII

Rođen 1947. godine u Kotor Varoši. Diplomirao na
Akademiji za likovnu umetnost 1969. godine.

SAMOSTALNE IZLOŽBE

- 1978. — u Kotor Varoši
- 1979. — u Skender Vakufu
- 1980. — u Mariboru

NAGRADE

- 1969. — I Nagrada za skulpturu na izložbi mladih
Jugoslavije na Tjentištu
- 1970. — I Nagrada za skulpturu na izložbi mladih
u Sarajevu
- 1973. — I Nagrada za skulpturu na I Majskom salonu
mladih BiH
- 1974. — Nagrada »Behaudina Selmanovića« za najbolji
nastup na II Majskom salonu mladih BiH u
Sarajevu
- 1981. — Nagrada za skulpturu »Collegium artisticum« u
Sarajevu
 - Nagrada na I Pančevačkoj izložbi jugoslovenske
skulpture u Pančevu
 - I Nagrada na Dubrovačkom salonu za skulpturu
u Dubrovniku
- 1982. — Nagrada »Dušana Simića« na izložbi društva
banjalučkih umetnika u Banja Luci

IZLOŽENA DELA

- OSTACI AKTA II, bojeno drvo, 40 x 20 x 35 cm
- VEĆE PLANINA III, bojeno drvo, 25 x 80 x 25 cm
- VRETENASTI OBLIK I, bojeno drvo, 9 x 48 x 8 cm
- VRETENASTI OBLIK II, bojeno drvo, 10 x 45 x 10 cm
- CRVENA SKULPTURA, bojeno drvo, 10 x 55 x 12 cm
- OSTACI AKTA VII, bojeno drvo, 12 x 60 x 13 cm
- OSTACI AKTA VI, bojeno drvo, 15 x 80 x 15 cm
- CRNA SKULPTURA, bojeno drvo, 15 x 80 x 15 cm
- OSTACI AKTA V, bojeno drvo, 40 x 17 x 40 cm

Forma kojom je zaokupljen Mustafa Skopljak, jedina već profilisana skulptorska ličnost iz prve generacije svršenih studenata Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu, uvijek je antropomorfna, uvijek se prostire na istoj ravni, bez vertikalnog je rasta, često istih profila, sa ograničenim brojem udubljenja i ispupčenja koja, uglavnom, imaju asocijativno značenje na dijelove ženskog tijela, neproporcionalne u odnosu na čistotu gotovo primarne plastične strukture centralne mase, te, s takvim oznakama ili asocijativnim nitima, održava vajanu ljudsku figuru na nivou njenog tradicionalnog značenja. Ta neproporcionalnost plod je Skopljakove svjesne namjere po kojoj se u vizuelnom sloju djela žele zadržati oznake klasične plastike a u onom dubljem psihološkom sioju žele biti oznake ljudske nesavršenosti i neusklađenosti između tijela i glave, duha i materije. Skopljak, *takođe*, svjesno zadržava svoja djela na nivou vizuelnog umjesto taktilnog senzibiliteta — negdje na granici između slike i reljefa. Sam priznaje da je boja ona komponenta djela kojoj pridaje posebnu važnost pa je, vjerovatno, i svjestan da bojom pruža izjvestan otpor plasticizmu i djelimično umanjuje autonomnost same forme. S druge strane, boja daje njegovim djelima toplinu i izražajnost. Da je volumen naglašeniji, da li bi boja imala ovoliku izražajnu moć? U svakom slučaju, u sadašnjem trenutku njegovog stvaralaštva, forma i boja čine plastičko jedinstvo i ravnopravni su elementi djela, samim tim što se u bojenim poljima može naslutiti simbolička nadgradnja skulptorskog oblika ili, sudeći po njegovim crtežima, bojene trake bi mu mogle biti zamjena za igru svjetlosti i sjenke svojstvenoj volumenima skulpture. Ove bojene trake Skopljak superponira u vidu prstenova koji opasuju cijelu masu simetričnim redom, kako u nizanju crvene, plave, žute ili zelene boje, tako i u njihovoj širini, počinjući od sredine prema krajevima oblika, pri čemu nastaju koloristički efekti bliski »slikarstvu obojenog polja«, konkretnije, bliski slikama Keneta Noulanda s početka šezdesetih godina. Djelovanje ovih

The form which preoccupies Mustafa Skopljak, the only full-fledged artistic personality of the first generation of graduates from the Academy of Arts in Sarajevo is always anthropomorphic, forever spreading in the same plane, without vertical growth, often displaying the same profiles, with a limited number of depressions and protuberances which mostly have associative meanings in connection with parts of woman's body, disproportionate in relation to the purity of the almost primal plastic structure of the central mass; with these features or associative links, it preserves the sculpted human figure at the level of its traditional meaning. The disproportionateness is a fruit of Skopljak's conscious purpose which strives to retain the features of classic plastic art at the visual level of the work, while at the deeper psychological level these features tend to be marks of human imperfection and lack of harmony of body and head, spirit and matter. Skopljak also deliberately keeps his works at the level of visual rather than tactile sensibility — on the borderline between a painting and a relief. He admits that colour is the component of the work to which he attaches the highest importance; consequently, he must be aware of his use of colour as a certain kind of resistance to plasticity which partly reduces the autonomy of the form itself. On the other hand, colour lends warmth and expressiveness to his works. Would the colour have such expressive power if the volume were more emphatic? In any case, the present moment in his creative career reveals form and colour in plastic unity, as equal parts of the sculptures, due to the very fact that the coloured fields adumbrate a symbolic superstructure of sculptural form or, judging from his sketches, the coloured bands may serve as a substitute for the play of light and shade, characteristic of volumes in sculpture. The coloured bands are superimposed by Skopljak in the form of rings which encompass the entire mass in symmetrical order, both in the sequence of red, blue,

bojenih prstenova otkriva i Skopljakovu namjeru. Oni su tu ne samo zbog izazova emocija ili doprinosa ekspresivnosti cijelog oblika već i zbog unutrašnjih sadržaja koje treba tumačiti preko psihološke uloge ili funkcije boje.

yellow or green and in their width, starting from the middle towards the peripheries of the form, thus producing colour effects close to »coloured field painting«, or, in more concrete terms, displaying kinship with Kenneth Noland's paintings in the early sixties. At the same time, the effect of these coloured rings reveals Skopljak's intention. Their presence is not only a challenge to the emotions or a contribution to the expressiveness of the form as a whole; it also has its inner meaning, which is to be interpreted in terms of the psychological role or function of colour.

Meliha Husedžinović





DUBA (DUBRAVKA) SOMBOLEC
Ljubljana, Veselova 13

Rođena 1949. godine u Ljubljani.

Završila Akademiju likovnih umetnosti 1975. godine u
Ljubljani u klasi profesora Drage Tršara.

IZLOŽBE

1974. — Ljubljana, Mestna galerija: izložba ALU
1975. — Ljubljana, Mestna galerija: izložba ALU, izložba
DSL
— Beograd, izložba ALU
1976. — Ljubljana, Galerija Labirint
— Ljubljana, Emonska vrata, samostalna izložba
— Ljubljana, izložbena prostorija LEK-a, samostalna
izložba
— Ljubljana, Mestna galerija, Dobitnici Prešernovih
nagrada
— Ljubljana, Mestna galerija, izložba ALU
— Ljubljana, izložba DSL
1977. — Slovenj Gradec, Umetnički paviljon, X izložba
likovnih dela slovenačkih umetnika
— Rijeka, Moderna galerija, 9 bienale mladih
— Gospić, Muzej Like, Lički XII likovni anale
— Ljubljana, Mestna galerija, likovni trenutak
DSL 77
— Ljubljana, Moderna galerija, izložba DSL
— Murska Sobota, 3 bienale male plastike
1978. — Beograd, Dom omladine, samostalna izložba
— Ljubljana, Moderna galerija — Grupa Junij
— Žalec, Savinov salon, keramika Liboje 78
1979. — Ljubljana, galerija Labirint, keramika Liboje 78
— Vrhnika, Liboje 78
— Ljubljana, Moderna galerija, Slovenska
likovna umetnost 1945—1978.
— Zagreb, Galerija studentskog kulturnog centra,
samostalna izložba
1980. — Rogaška slatina, Izložbeni salon, dobitnici
Prešernove nagrade 80
— Ljubljana, Likovno rastavišče Rihard Jakopič,
Izložba mladih slovenačkih umetnika
— Ljubljana, Celovec, Udine, izložba INTART
— Ljubljana, Izložba skulpture u prostoru, željezo
1981. — Beograd, Salon muzeja savremene umetnosti,
Mladi slovenački umetnici

- Ljubljana ŠKUC, samostalna izložba, skulpture
— Poreč, XXI ANALE
— Ljubljana, Galerija Tivoli, grupna izložba
— Ljubljana, Labirint, grupna izložba
— Pančevo, I Pančevačka izložba jugoslovenske
skulpture
— Ljubljana, Moderna galerija, grupna izložba
— Piran, Mestna galerija, Mladi slovenački
umetnici — nove generacije
1982. — Zagreb, Galerija suvremene umetnosti,
samostalna izložba
— Ljubljana, Mestna galerija, grupna izložba
1983. — Ljubljana, ŠKUC, samostalna izložba
— Ljubljana, Mestna galerija, grupna izložba

NAGRADE

1974. — Studentska Prešernova nagrada na ALU u
Ljubljani
1980. — Prešernova nagrada za godinu 1979.
1981. — Nagrada na I Pančevačkoj izložbi jugoslovenske
skulpture

Idejno-likovna konstelacija za situaciju u kojoj se danas razvija umetnost nove plastičke senzibilnosti, kojoj pripada delo Dube Sambolec, pre svega ono koje je kod nje počelo da nastaje 1979. godine i dalje, znači posle minimalističkih oblika (u Litostroju) i to »kao preispitivanje vlastitih domašaja i snage nakon klasičnog školovanja i hiperrealizma modernizirane akademske figuracije« (Davor Matičević u katalogu samostalne izložbe 1982, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb), u svetu je u stvari nastupila već na prelazu 1968. u 69. godinu. Mislim na niz izložbi koje su bile posvećene takozvanoj procesualnoj umetnosti, konceptualnoj umetnosti i delima koje je trebalo izložiti izvan galerijskih prostora (»earth-works«, arte povera). Sva ova umetnost želela je da bude neprecizna, negeometrijska; kao što kaže Robert Pincus-Witten (u svom delu *Postminimalizam*) umetnici »traže labavost, lakoću koja omogućava rukovanje, jeftin materijal; sumnjaju u sve što je čisto, glatko, dragoceno«. U podeli postminimalističkog razdoblja na tri velika dela je prema tome takozvani slikovno-skulpturalni, čija sadržina je umetnost koju označava proizvodni proces, odnosno umetnikovo ručno oblikovanje dela, uvek onaj koji je stvorio osnovni podsticaj iz kojeg se kod nas tokom deset godina razvila kao uvod pomenuta konstelacija.

U slovenačkom (i delimično ostalom jugoslovenskom) prostoru početkom sedme decenije doživljavali smo neokonstruktivističke tendencije kao sinonimne rezultate za pojave minimalističke umetnosti, koji su se ukazivali u objektima i ambijentima. U jednoj vrsti (manje-više stvaralačkog) zatišja plastika, skulptura je zatim preživljavala određeno nesigurno (krizno?) — razdoblje, dok nije (kod sasvim novih imena, odnosno kod nekih autora koji su kao Duba Sambolec tražili opet nova, otvorena vrata), došlo do prave »eksplozije« vanlogičkog kontinuiteta izraza ili međusobne, generacijske čvrste povezanosti, na koju smo navikli kod generacije rođene tridesetih i četrdesetih godina.

»Osjećam da sam na početku, jer sam ga, uostalom, i tražio. Ponekad uopće ne znam gdje sam, jer sam preblizu sebi. Godine i iskustvo su sve: čovjek je tražio, koprcao se i nekamo stigao«. Reči iz razgovora sa zagrebačkim skulptorom Ivanom Kožarićem (i Markom Jakovljevićem u katalogu Kožarićeve izložbe oktobra 1976. u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Beograd)

The constellation of ideas and forms governing the situation in which the art of new plastic sensibility is developing today, part of which is the work of Duba Sambolec, mainly what began to appear in 1979 and later, i. e. after the minimalist forms (at Litostroji), »as a reexamination of the artist's achievements and powers after a classical education and academic figuration modernized by hyperrealism« (Davor Matičević in the Catalogue of her exhibition in the Gallery of Contemporary Art, Zagreb 1982, had already had its world première in 1968—69. I am referring to a series of exhibitions devoted to so-called processual art, conceptual art, and works to be exhibited outside the galleries (»earth-works«, »arte povera«). All these kinds of art were striving to be imprecise, nongeometric; as Robert Pincus-Witten put it in his work *Postminimalism*), artists »were looking for looseness, easy handling, cheap materials; doubting everything that was pure, smooth, and precious«. In the classification of the postminimalist period into three great parts, the so-called pictorial-sculptural part, whose substance was art marked by a process of production, i. e. the artist's shaping of the work by hand, was therefore always the one which provided the basic stimulus from which the above constellation developed by way of an introduction in this country over a period of ten years.

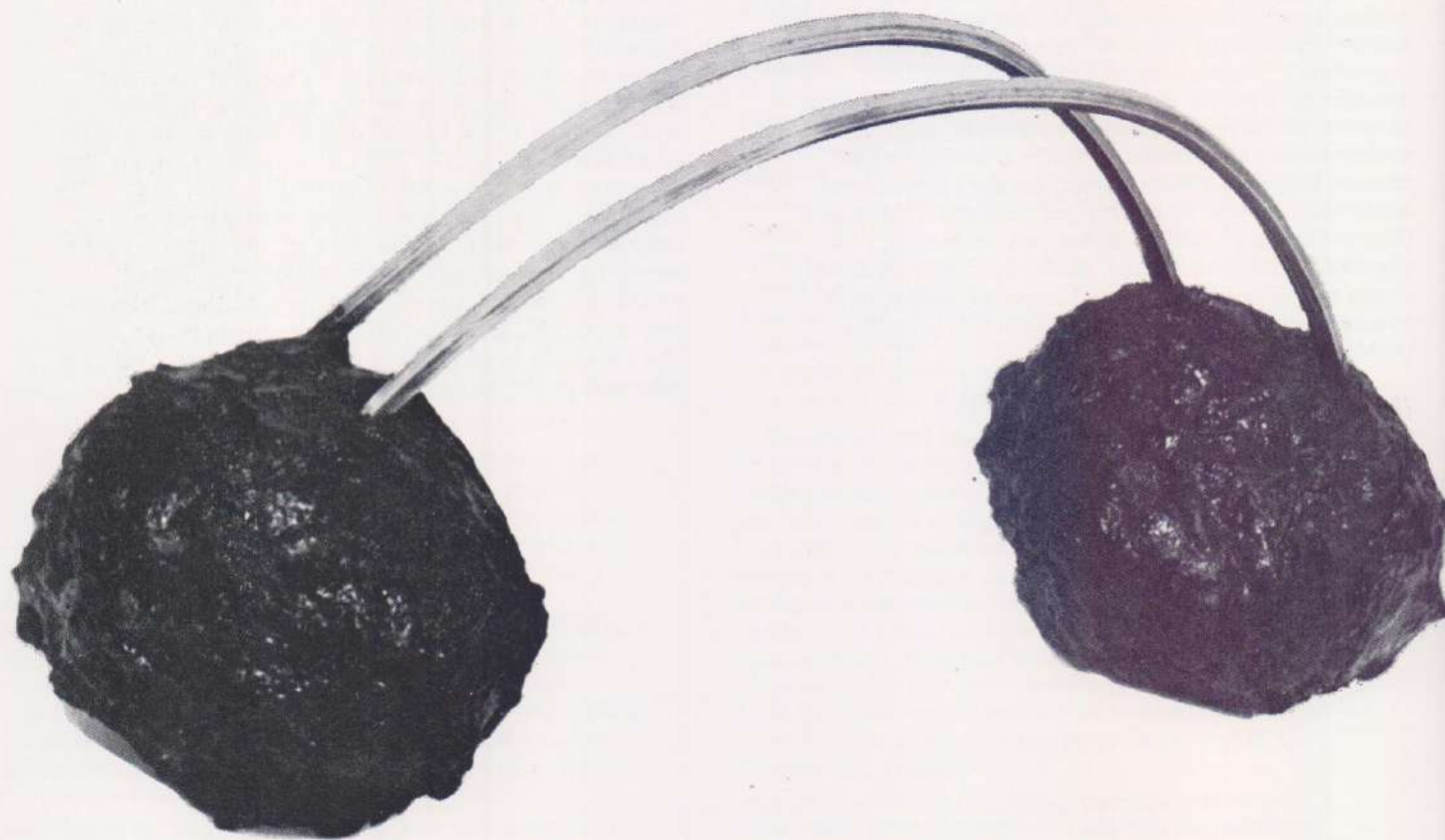
In Slovenian (and partly other Yugoslav) art the early Seventies made the neoconstructivist trends to be felt as results synonymous with the phenomena of minimalist art, occurring in objects and environments. In a kind of (more or less creative) standstill plastic art, viz. sculpture, underwent an uncertain (critical?) period, until the most recently established names, notably some authors like Duba Sambolec, who searched again for new openings, triggered a true »explosion« of extralogical continuity of expression, or else there was a mutual firm bond between the members of a generation, such as we were used to observe in the generation born in the Thirties and Forties.

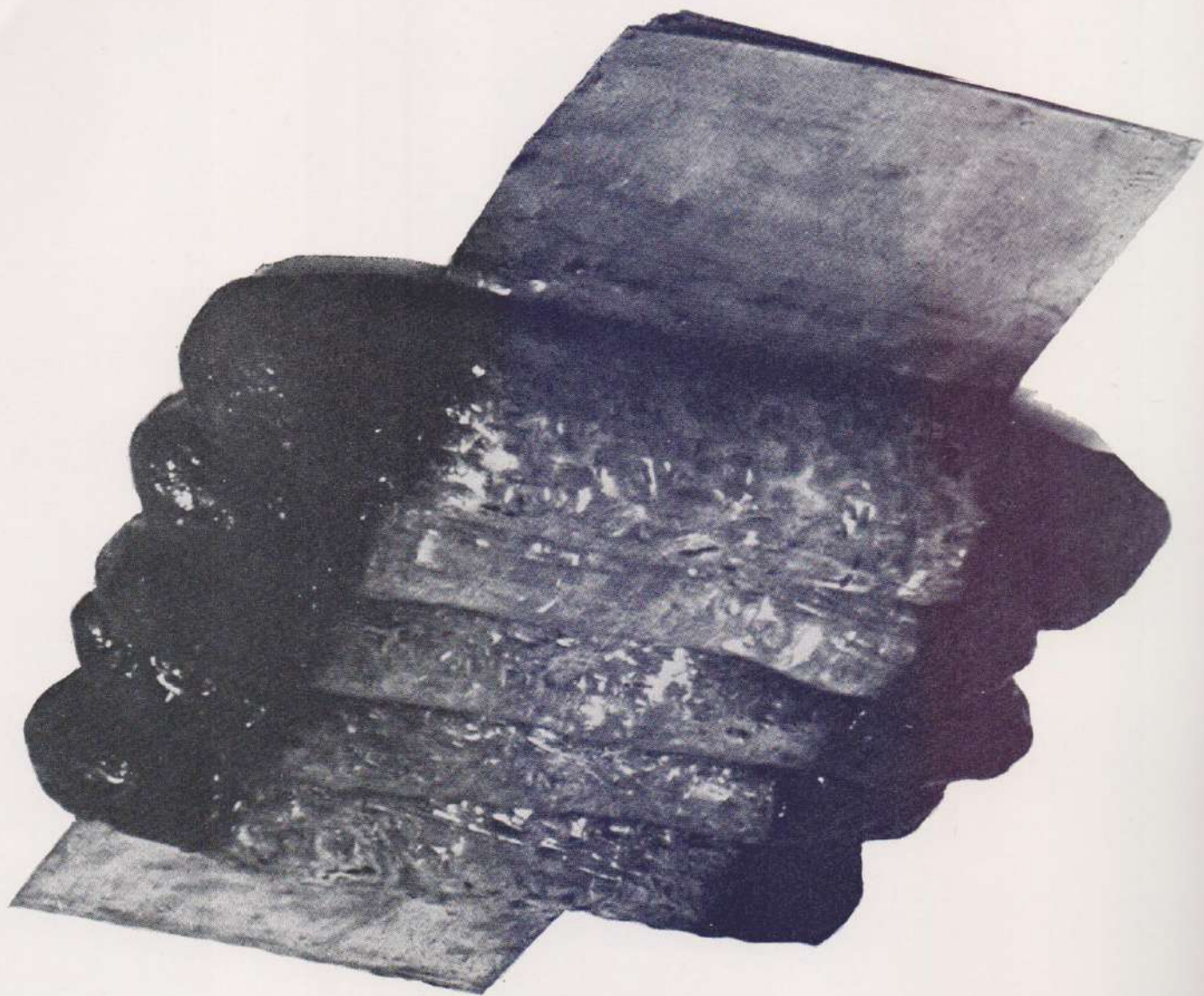
»I feel I am at the beginning, because that is what I was really after. Sometimes I actually do not know where I am, I am too close to myself. Ripeness is all: a man has searched and writhed, and has arrived somewhere.« These words from a talk with the Zagreb sculptor Ivan Kožarić (and Marko Jakovljević, in the Catalogue of Kožarić's exhibition in the Contemporary Art Salon, Belgrade 1976) can serve as an introduction

možemo, dakle, da se uvedemo i u nova dela Dube Samboleca. Izrazita, tako reći očigledna je uvodna, uticajna posledica procesualne umetnosti (kojoj autorka, doduše, nikad nije neposredno pripadala) koja se ukazuje u analitičkom ispitivanju materijala: sama Sambolčeva naziva svoje delo sastavljenom predmetnošću različitih materijala, asamblazom gde oblik diktira sama nova plastička materija; asamblaz koji je figurativno oblikovani prostor, čist, nediferenciran, tako reći beo, je njegov sustvaralački plastički element koji takođe zamenjuje podlogu za plastiku. Dozvoljena je metafora o poetičnosti, mekoći (postignutoj gnječenjem, topljenjem, hvatanjem u koštac, lepljivošću) osnovnih materijala koji »nužno sugeriraju i ritualno-magijska svojstva dokučivih asocijacija i poriva što podsjećaju na moguće rane obredne situacije, na rađanje mitologije, gdje se elementarno i praiskonsko prepliće s civilizatornim, ritualno magijsko s racionalnim, dakako po zakonima autoričina novoga kiparskog senzibiliteta i htijenja.« (Davor Matičević, *ibid.*) Bitumen, olovo, bronza, juta, plastika, gvožđe omogućuju, dakle, Sambolčevoj širinu izraza koji autorka uspeva da kontroliše svojim, uvek izrazitim racionalnim pristupom rešavanju plastičke problematike.

(Preveo sa slovenačkog Dejan Poznanović)

to the new works of Duba Sambolec. There is a clear, rather obvious initial result of great importance in processual art (with which, we must add, the sculptress never identified) which can be seen in an analytical study of the materials used: Ms. Sambolec herself calls her work an assembled materiality of different materials; assemblage, where the form is dictated by the new sculpted material itself; assemblage which is figuratively moulded space, pure and undifferentiated, nearly white, is its co-creative plastic element which also replaces the base of the work of plastic art. There is room for a metaphor of the poetical, of the softness (achieved by kneading, melting, grappling, stickiness) of the basic materials which »also necessarily suggest the ritual and magical properties of the knowable associations and impulses which remind one of some possible early ritual situations, of the birth of mythology, where the elemental and primaeval intermingles with the civilizational, the ritual and magical with the rational — naturally, according to the laws of the artist's new sensibility and endeavours in sculpture.« (Davor Matičević, *ibid.*) Bitumen, lead, bronze, jute, plastics, iron allow Ms. Sambolec a breadth of expression which she succeeds in controlling with her invariably rational approach to the problems of plastic art.





LITERATURA O PRVOJ PANČEVAČKOJ IZLOŽBI
JUGOSLOVENSKE SKULPTURE

1. V. Đ. »Jugoslovenska skulptura u Pančevu«, MISAO, 25. IX 1981.
2. M. J. »Svi — vajari zajedno«, VEČERNJE NOVOSTI, 28. IX 1981.
3. »Izložba jugoslovenske skulpture«, BORBA, 1. XI 1981.
4. »Prva izložba na jugoslovenskata skulptura vo Pančevo«, NOVA MAKEDONIJA, 2. X 1981.
5. V. Đ. »Veliki zbor vajara«, DNEVNIK, 2. X 1981.
6. Momčilo Paraušić, »Pančevačka izložba jugoslovenske skulpture«, POLJA, X 1981.
7. »Izložba skulpture«, VIJESNIK, 5. X 1981.
8. »Izložba na jugoslovenskata skulptura«, NOVA MAKEDONIJA, 6. X 1981.
9. S. Pavlov, »Izložba jugoslovenske skulpture«, POLITIKA, 6. X 1981.
10. V. Đukić, »Stvaralaštvo deo društvenog bića«, DNEVNIK, 6. X 1981.
11. S. J. »Nagrade kiparima«, BORBA, Zg. 7. X 1981.
12. Miloš Paramentić, »Skulpture bez granica«, BORBA, 10. X 1981.
13. Lj. R. »Oktobar ukrašen umetnošću«, PANČEVAC, 10. X 1981.
14. »Dela-rečiti odgovor« VEČERNJE NOVOSTI, 10. X 1981.
15. »Jugoslovenska skulptura, 81.« NIN 11. X 1981.
16. M. Čelar-Marjanović, »Upornošću do ploda« POLITIKA EKSPRES, 11. X 1981.
17. Momčilo Paraušić, »Susreti na Tamišu«, PROSVETNI PREGLED, 13. X 1981.
18. Đorđe Jović, »Susret ideja«, DNEVNIK, 15. X 1981.
19. Sava Stepanov, »U prvom planu skulptura«, MISAO, 15. X 1981.
20. Momčilo Paraušić, »Sredbi na Tamiš«, PROSVETEN RABOTNIK, 15. X 1981.
21. »Dnevnik« ILUSTROVANA POLITIKA, 20. X 1981.
22. B. Milutinović, »Mrdalica ili živa skulptura«, DNEVNIK, 22. X 1981.
23. »Antun Babić izlaže na PIJS-u«, NOVOSTI Vinkovci, 23. X 1981.
24. Aleksander Bassin, »Jugoslovenska skulptura v Pančevu, NAŠI RAZGLEDI Lj., 23. X 1981.
25. Dragan Simović, »Poštovanje razlika«, MLADOST, 26. X 1981.
26. Nikola Kusovac, »Na vetrometini«, POLITIKA EKSPRES, 28. X 1981.
27. Kosta Vasiljković, »Mnoštvo opredeljenja«, BORBA, 29. X 1981.
28. »Felker u Holandiji«, NARODNE NOVINE Niš, 30. X 1981.
29. M. P. »Susreti na Tamišu«, DUGA, 7. XI 1981.
30. Vladimir Veličkovski, »Naglasen pluralizam vo jugoslovenskata skulptura«, NOVA MAKEDONIJA, 8. XI 1981.
31. B. Milutinović, »Pančevački presek jugoslovenske skulpture« GLAS OMLADINE, 10. XI 1981.
33. Milanka Todić, »Izvan umetničkih tokova«, KNJIŽEVNA REČ, 10. XI 1981.
34. Dušan Dokić, »Praznik skulpture«, ODJEK, 1. XII 1981.
35. Milanka Todić, »Skulptura osme decenije«, JERINSTVO Pšt. 18. XII 1981.
36. Bela Duranci, »I. Pančevačka izložba jugoslovenske skulpture, LÉTUNK 6/1981.

JUGOSLOVENSKA SKULPTURA V PANČEVU

Prepričljiva idejno-vsebinska
informacija o kiparstvu

Aleksander Bassin

Želja kulturnoga centra »Olga Petrov« v Pančevu, da ob vzpodbudah, ki so jih dale občasne, sveže predstavitve beograjskih kiparjev, nadaljuje in zagotovi poleg ugodnega prostorskega aranžmana v zunanjem zelenem oziroma urbaniziranem prostoru še prepričljivo idejno-vsebinsko, pa tudi čisto informativno razsežnost o dogajanju v naših kiparskih ateljejih v zadnjih desetih letih, je uspela: impozanten zbor prek sto umetnikov, ki je hkrati tudi selektiven vpogled (ob sodelovanju kritikov iz Beograda, Zagreba, Novega Sada in Ljubljane) v kiparsko ustvarjalnost, je vsekakor zmožni opredeliti vse oblike plastičnega izražanja v tem času. Na vprašanje, zakaj se je prav mestece na robu kulturnega centra odločilo za tako prireditve, je v uvodu v katalogu odgovoril Djordje Jović: občutek provincije je v ljudeh in v njihovem vedenju, ne pa v oddaljenosti; take izkušnje izhajajo tudi iz Murske Sobote, majhnega mesta, ki pa je danes že znano in spoštovano zaradi bienala jugoslovenske male plastike, po manifestaciji jugoslovenske umetnosti, katere pomen se je že globoko zakoreninil.

Občutek, ki ga dobi obiskovalec te ambientalne prireditve, ko se sprehodi med posamezno postavljenimi plastičnimi objekti, ki so iz tehnološkega razloga delno predstavljeni tudi v manjšem interieru, je naslednji: plastični izraz v jugoslovenskem prostoru je bogat, raznolik, praktično se je znal izgoniti vsakemu temeljnemu nesporazumu, ki bi izhajal iz samega načina plastičnega oblikovanja misli: pleonazmov oblik v smislu razvijanja oblikoslovja, ki bi bilo samo sebi namen, ni, in zdi se, da temelji ustvarjalni trenutek tega desetletja prav na idejno utemeljeni podlagi, podlagi, ki je po eni strani prepričljiva v svoji antropomorfnosti oziroma antropometriji, po drugi pa sveža, tematsko trdno opredeljena in brez spogledovanja z naključno izbranim motivom ali pobudo Stereometrijska tertonika mas, ki je bila, kadar govorimo o zreli plastiki, vedno podlaga plastičnega razmišljanja, ostaja še naprej, ne glede na figuralni ali nefiguralni pristop, temeljno

kiparjevo vodilo: vsekakor razločnejša v abstraktnejši pojavi obliki, vendar še kako aktivna pri presoji kvalitet ekstremno nasprotne plastične realizacije.

Vprašanje tehnologije ostaja na stranskem tiru; se pravi, da ni več najpomembnejše vprašanje obziroma temelj neuresničenih idej, kot bi lahko sodili še v šestdesetih letih. Na razstavi, ki je v bistvu spodbudila udeležence, de se predstavijo s plastiko, višjo od šestdeset centimetrov, se pravi, z dejansko monumentalno izdelanimi razsežnostmi, namreč lahko srečujemo perfektualizacijo najzahtevnejše zasnove, čeprav se nam zdi — za kar pa je treba iskati vzorok v sorazmerno kratkem času in premajhnih interiskih razstavnih možnostih — da bi veljalo posvetiti (še) več pozornosti (seveda na dokumentarno varen in ustrezen način) spomeničkim realizacijam, ki jih ni mogoče fizično prenesti na skupen razstveni prostor. O tem velja pravočasno razmisliti do naslednje prireditve v Pančevem in jo tako še obogatiti oziroma objektivizirati.

Soočenje dosežkov, nastalih v različnih kulturnih prostornih Jugoslavije, ostaja po eni strani značilno zaradi nekaterih, dije časa delujočih vidnih osebnosti, po drugi strani pa lahko rečemo, da igre za prepletajoče in pvezujoče se trende, tako da lahko samo kot primer omenimo, da je zagrebška Biafra dobila v beograjskem prostoru enakovredne »sodelavce« radikalne realistične interpretacije; da je dalje kamen (nekdanj hrvaški primat) postal pomembna tehnološka prvina v delu mlajše srbske generacije, da se je makedonski prostor na široko odprl in otresei samo primitivne simbolike, da je končno tudi bosensko-hercegovska plastika krenila v kontinuirano rast; da se je novosadski prostor zlil z beograjskim v močno celoto, da pa se črnogarski avtorji še vedno uveljavljajo predvsem v drugih okoljih. In končno, za slovensko kiparstvo, ki ga predstavljajo Batič, Boljka, Braniselj, Brdar, Čadež, Demšar, Hrvacki, Lenassi, Pirnat, Počivavšek, Putrih, Smerdu, Sombolec, Tihec, Drago in Dušan Tršar, Vodopivec, Vuković, lahko ugotovimo, da je najmlajša generacija izredno močna in perspektivna, da je srednja dosegla najvišjo kvaliteto raven v Jugoslaviji in tako ovrgla hipotezo o samo grafičnem vrhu sobodne slovenske umetnosti. Zdi se samo, da bi bilo treba storiti več za nadaljnji nemoten razvoj slovenskega plastičnega izraza, se pravi, dati več možnosti mladim, ki jih enoletna štipendija v ameriškem prostoru po vrnitvi v domovino ne more zadovoljiti oziroma puščati nedorečene v lastnem okolju.

15. Okt. 1981.

Inicijative

SUSRET LIKOVNIH IDEJA

Povodom »Prve pančevačke izložbe jugoslovenske skulpture«

Izložba vajarskih dela u Pančevu danas izaziva interesovanje stručne kritike i poznavalaca prilika u našoj umetnosti stoga što je namah povučen potez koji ovaj grad uvodi u centar umetničkih zbivanja. Predmeti vajarske discipline jugoslovenskih autora su naselili prostorije dveju galerija Centra za kulturu prostore Gradskog parka i zelene površine ispred hotela »Tamiš«.

Time je obrazovana »Prva pančevačka izložba jugoslovenske skulpture«, manifestacija za koju se slobodno sme reći da je očekivana, ali da je neočekivano nastala u Pančevu. Na ovakav način pomaknut položaj zbivanja afirmiše manju sredinu i istovremeno dokazuje da se demetropolizacija kulture lakše izvodi ako se ona sama shvati kao stvarna mogućnost načina življenja. Svetlost velelepnih izložbenih prostorija i aranžersko manipulisane umetničkim predmetom zamenjeni su skromnim enterijerima galerija, podesnim prostorima slobodnih i parkovskih površina i, pre svega, bogatim repertoarom oblika i mnoštvom znakova umetnosti jugoslovenskih vajarskih ateljea. Svaka skulptura je jedna ideja, a sve zajedno čine zbir vrednosti opasane osmom decenijom. Pretražujući po iskustvu pojedinih vajara, ovde prezentovanih, naišli bismo na značajnija ili manje vredna dela, ali izloženi znak ne može da umanji vrednost pojedinačnih biografija. Više čini da se zaključuje o jednoj manifestaciji organizma umetnosti u Jugoslaviji.

Koncepcija izložbe predviđala je da se izložbe skulpture koje svojim plastičnim svojstvima mogu da osvoje prostor, da nasele ona mesta koja su neprestano u dodiru sa čovekom, koja su jedinice komunikacije viših vrednosti. U Pančevu je bilo moguće prezentovanje na dva načina što je i učinjeno.

Na otvorenim travnatim površinama izloženo je desetak skulptura čija su svojstva došla do pune akcije i sadejstva. Dinamična unutrašnja arhitektonika jednih i titraji spoljašnjih akcenata drugih ponudili su efekat kojim su bili zadovoljeni akteri i ostali učesnici u umetničkom događaju. Pojedinačni autoritativni izrazi ovde su ujedinjeni samo jednom idejom: umetnički predmet je potrebno da živi, ako je moguće, produženim životom kao komunikacija. Njihova podesnost za izlaganje na ovaj način, na slobodnim površinama, istekla je iz celovite plastične organizacije. Potrebno je dodati da bi i izdvojeni ovi primeri učinili, likovnim autoritetom, određene prostore plemenitijim. Plastično dimenzionisani poetikom svog autora, prilozi ispred hotela »Tamiš« čine suštinsku opoziciju celokupnoj okolini i time, takode, doprinose opštoj ekspresiji.

Gradski park senama, krošnjama i osvetljenim površinama travnjaka predstavlja delimično zatvorenu prostoriju u kojoj se manifestuju vrednosti: jedinica i celina skulptura. Ponudivši mogućnost prezentovanja, park je krao i zamku apliciranja i moguću zabludu koja predviđa prevođenje trodimenzionalnog oblika u eksponat. Dakako, u eksponat samo za park.

Delatnost plastičnog sadržaja, oblici rastinja i okolna arhitektonska kulisa mogli su da dođu u koliziju koja bi uticala na integritet samog umetničkog dela, s jedne strane, ali bi ova tri elementa mogla da učine i da se autoritet likovne naseobine izdvoji i deluje sopstvenim životom, s druge. Prezentovane skulpture su pokazale od svega ovog onoliko koliko je moglo da se očekuje. Izvesne celine su namah osvojile prostor, nametnule se svojim fizičkim dimenzijama, zračile unutrašnjom ritmikom i poetikom odnosa. Drugi predmeti su izdržali konkurenciju svega što ih okružuje, nekako uspostavili odnos istovremeno ukazujući i na drugi način prezentovanja. Izvesne skulpture su ponudile i dvostruku zabludu: autora i organizatora. Najvećma su se nametnule ideje koje su izranjale posle ovako organizovanog prostora parka. To su one za čije afirmisanje je potrebna ovakva ili slična akcija u kojoj učestvuju umetnička dela čija suština zahteva dečji proces sintetisanja. Arhitektura, elementi hortikulture i sama dela su i u Pančevu trovrtni razlozi kojima se razgovor o temi sinteza produžava.

Omedeni prostori galerija su primili veći broj skulptura čije trenutno stanje dimenzija ili završeni oblici utvrđuju

kamerni karakter, galerijsko svojstvo. U nameni bez namene ovi primeri vajarskih odluka zahtevaju samo jedan napor: da se svakom pojedinačno prilazi kao samostalnoj plastičnoj organizaciji. U galerijama se tek doživljava pravi susret sa autorima i mnoštvom posebnosti. Ova izložba pančevačke izložbe potvrđuje namere umetnika, njihovu savremenost i načine mišljenja oblikom. Rekli smo izložba stoga što je u dvema galerijama toliko eksponata posebnih karakteristika da se samo njima može da definiše sadržaj pančevačke izložbe. Klasični način mišljenja — to je osnovna karakteristika — iznedrio je odluke u jugoslovenskim prostorima za čije je afirmisanje Pančevo ponudilo koliko je moglo, a moglo je dosta, pa je susret likovnih ideja sklopio sliku o skulpturi u nas onakvu kakva je i bila moguća; raznovrsna, slojevita, u većem delu originalna i, pre svega, sva u znaku opštih i simboličnih značenja. Dovoljno je autoritativna i udaljena od susednih disciplina onim što skulpturu čini dugim jezikom plastičnog kazivanja.

Dorđe Jović

»ODJEK« SARAJEVO

1. XII 1981.

Dušan Đokić

PRAZNIK SKULPTURE

Savremeni stvaralački iskazi jugoslovenskih autora na izložbi u Pančevu

Izuzimajući nekolike periodične manifestacije, smotre ili pak simpozijume u okviru umetničkih kolonija, od već utemeljene bijenalne izložbe male plastike u Murskoj Soboti, zatim primera Arandelovca i Prilepa, između ostalih, jugoslovenska skulptura je mogućnosti šireg sagledavanja uglavnom crpla iz momenata pridruženosti širim, ukupnim prezentacijama trijenalnog ili bijenalnog tipa, paralelno uz slikarstvo, grafiku i druge vrste i podvrste plastičkog izražavanja — a to će reći već decenijama nikada sveobuhvatno, iscrpno i temeljno.

Skulptura je tako najčešće uvek ulazila na mala odviše uska vrata, i samo se u sukcesiji punktova različito postavljenih u vremenu i prostoru mogao donekle da razazna njen kvalitativni profil, da se slute obrisi njenih prodora i domašaja. Ovo utoliko više, ukoliko se zna da novosti iz vajarskih laboratorija i »kuhinja« uvek hronično kasne, da se samostalne izložbe vajara priređuju u razmacima znatno dužim nego što je to slučaj sa svim ostalim vrstama i tehnikama likovnih umetnosti. No, uprkos svemu, počev od ranih sedamdesetih godina naovamo, sazrevala je svest o potrebi odeljenog predstavljanja skulpture na jednoj većoj izložbi, o otvaranju prostora gde će skulptura ekskluzivno i neprikosnoveno da dođe do izražaja. To se upravo dogodilo, baš onde gde se najmanje moglo očekivati, u malom južnobanatskom gradu kraj Dunava i Tamiša, u Pančevu, početkom oktobra meseca ove godine. To što je ova jedinstvena i po karakteru nova izložba u jugoslovenskoj tekućoj izlagačkoj praksi otvorena i ustanovljena po isteku sedamdesetih godina, što je posvećena upravo toj deceniji izuzetnih raspona i previranja, graničnih istraživanja i oštih preloma, utoliko više daje povoda da se bezmalo apriorno, pre svakog mogućeg uvida u ono što realno donosi, nazove praznikom skulpture, upravo zato što joj je tu otvorena mogućnost da slobodno progovori sopstvenim jezikom,

izvan raznoglasija i horskog odmeravanja sa drugim disciplinama i plastičko-jezičkim strujanjima. Tako, umesto pozivanja na tradiciju mesta u kome je predstavljena, što bi dalo osnova za određivanje težišta jedne uzbudljive vertikale razvoja, u Pančevu je jugoslovenska skulptura izborila svoje mesto zahvaljujući sukcesiji inicijativa, korak po korak, od prošlogodišnje entuzijastičke izložbe vajara gde su bili predstavljeni skorašnji rezultati u Vojvodini i Srbiji do ovogodišnje koja je nastala zahvaljujući pregalaštvu selektora iz svih naših republika. No ipak, moćni sliv Dunava nezadrživo ide prema za stotinak kilometara nizvodno udaljenom Lepenskom Viru, toj kolevci autentičnog plastičkog govora iz dubine vekova i to je više nego dovoljan metaforički okvir, sa kojim se može dovesti u vezu lokacija ove velike vajarske smotre.

Organizovana tako što je po jednom stručnjaku-selektoru dato da predstavi, retrospektivno situaciju u svakoj od republika (i pokrajina), sa naglaskom na dešavanja u skulpturi tokom sedamdesetih godina, izložba je zadržala te okvire i u konačnoj prezentaciji, posebno u reprezentativnom katalogu, svakako iznad standarda ovog vremena štedljivosti. Ipak, ni taj prateći, informativni i studijski deo izložbe, u formi mozaika sastavljenom »po ključu«, nije bio orjentisan samo u pravcu studioznog suočavanja problema i pojava karakterističnih i reprezentativnih za naše sredine, u tom periodu. Dok su predstavljači-selektori kao što su Đorđe Jović, Irina Subotić (o skulpturi Vojvodine, Kosova i Srbije), zatim Meliha Husedžinović (Bosna i Hercegovina), Viktorija Vasev-Dimeska (Makedonija), Mladen Lampar (Crna Gora) u manje-više izbalansiranim odnosu između opštih mesta i konstatacija pojedinačnih doprinosa, ličnosti i nezaobilaznih ostvarenja pružili bar nešto više od skica — nikada do kraja iscrpnih, ali vezanih za konkretna događanja, dotle su selektori iz Slovenije (Aleksandar Basin), i naročito Hrvatske (Zdenko Rus), izstavili uobičajeni tretman prikazivanja pojedinačnih doprinosa, dajući u esejičkoj formi ono najopštije sadržano u tokovima naše, pa i svetske problematike skulpture.

Organizovana u izuzetno kratkom roku, tako je ova izložba postavljena negde na sredini između dobre revije probranih dela u manjoj meri, studijskog poduhvata koji bi ocrtao pravi lik jugoslovenske skulpture sedamdesetih godina, razjasnio mnoge nagomilane probleme, uočio uzroke i simptome glavnih kretanja jedinstvenim i

nedeljivim sistemom. Ovo naročito s obzirom na osnovni fizički domašaj izložbe, u koju je uključena isključivo galerijska slobodna skulptura, i gde je normalno izostalo sve ono što se u skulpturi dešavalo u sferi velikih narudžbina, ambijenata i spomen-obeležja, pokušaja sinteze, iako bi, po prirodi stvari i problema i to zasluživalo svojevrstni retrospektivni uvid, makar dokumentovano dat. No, ako se поближе razmotri ono što je ova izložba donela, a ne šta nije, taj izbor je dobrim delom potvrdio one vrednosti predstavljene i na mnogim ranijim većim izložbama, i tu je potvrđen izvestan kontinuitet još iz šezdesetih, a ne samo sedamdesetih godina, naročito s obzirom na ličnosti koje su permanentno predstavljale reprezentovano, vrednosno jezgro naše skulpture. Imena kao što su Olga Jevrić (koja je zbog organizovanja retrospektive, najverovatnije — odustala), zatim Oto Logo, Branko Ružić, Vojin Bakić, Mira Jurišić, France, Rotar, Jovan Kratochvil, Zoran Petrović, Vjenceslav Rihter, Agim Čavdarbaša, Jovan Soldatović, i mnoga druga, izostala su, ali taj deo »tradicije novog«, u nešto okrnjenom vidu, nije bitno uticao na opšti intenzitet raspona, uključenih u pančevačku smotru. Za uzvrat, ta linija kontinuiteta sa naglaskom na trajnosti i stabilizovanju vizija, povučena je posredstvom dela Svetomira Arsića Basare, Velizara Batorića, Stojana Batića, Ane Bešlić, Janeza Boljke, Dušana Džamonje, Milije Glišića, Raula Goldonija, Petra Hadži Boškova, Olge Jančić, Momčila Krkovića, Boška Kućanskog, Milene Lah, Alije Kućukalića, Vaska Lipovca, Zvonka Lončarića, Stevana Luketića, Stefana Manevskog, Nikole Njirića, Pavla Pejovića, Janeza Pirnata, Miodraga Popovića, Koste Angeli Radovanija, Miloša Sarića, Slavka Tiheca, Draga Tršara, Venije Vučinić-Turinski, Momo Vukovića, Matije Vukovića, Šime Vulasa i Aleksandra Zarina, gde su za osnovu zaista raznorodnih, autorskih snažno potvrđenih principa mišljenja u tri dimenzije, utvrđeni, uglavnom »klasični« materijali, drvo, kamen, bronza, mesing, aluminijum, i slično, i gde je, nezavisno od koncepcije i razvijenog manira očuvana čvrsto usađena aura skulpture kao neprikosnovene, jedinstvene, i jezički homogene celine. Taj princip je svakako obnovljen, razvijen i drugačijim koncepcijskim hodom osnažen i kod mladih autora, no ipak dalja pomeranja u samoj skulpturi dobijena su više »migracijom« ideja i postupaka, sredstava i raznorodnih materijala iz drugih područja, bez obzira na činjenicu da je baš u vreme jakih talasa i obnavljanja figurativne umetnosti kod nas skulptura u znatnoj meri

težila da ostane na terenu ne-reprezentativnog i imaginarnog, apstraktno-istraživačkog. U stvari, upravo u toj sferi su se odvijale realizacije nekih od naših najkrupnijih — bar po ulaganjima — spomeničkih poduhvata u deceniji na koju se odnosi pančevački izbor, pa su, najverovatnije, i takvi momenti imali i te kakvog efekta na sve ono što se u skulpturi uopšte događalo.

Vreme sedamdesetih godina, na jugoslovenskom terenu, znatno je proširilo ranija raznoglasija, stilsku dispartnost i heterogenost, to je uostalom polazna tema teksta Irine Subotić, koja govori o »Vavilonskoj kuli srpske skulpture« i to je evidentno i u tekstu Melihe Husedžinović, koja je podvukla promene u vajarskom izrazu u bosanskohercegovačkoj skulpturi, gde se najmladi, iz prve generacije osnovane Akademije, kao Mustafa Skopljak ili Kenan Solaković, otiskuju u pravcu prostora takozvane »druge skulpture« (termin je uzet sa jedne zagrebačke izložbe); dok Skopljak kroz rudimentirane forme ide ka negaciji materijala posredstvom rafinirane polihromije i evociranja nekih duboko u tradiciji uvreženih vrednosti, prenesenih sublimiranjem u novu situaciju i drugu osnovu senzibiliteta, dotle Solaković, koji, nažalost ne izlaže, ide u pravcu građenja prostornih struktura pojmovno čisto i racionalno zasnovanih. Šire gledano, upadljivo obilje raznih materijala, od kojih su neki sve drugo samo ne trajni i otporni na promene, daje naročito obeležje pančevačkoj izložbi, i kroz taj, kako je primetio Zdenko Rus, »ustanak predmeta« i materijala pokazala se osnovna specifičnost ove izložbe, od otpadnog, nađenog pa nanovo spojenog gvoždarskog rekvizitarijuma Božidara Babića, do »pakovanja« Tone Demšara, »uvrnutog kvadrata zemlje« Slavomira Darinkovića, poliesterskih šokantnih figura Stjepana Gračana, »pop« skulptura Svan Vujičića i drugih, asamblaža od lutaka i raznorodnih materijala Steve Kneževića, do konstrukcija od sečenog novinskog papira Tome Kauzlarića, ili pak upečatljivih figuralnih instalacija Kolje Milunovića, »mrdalica« Milije Nešića, provokativnih siluetnih konstrukcija sa potezaljkama, pa sve do zaoštreno minimalističkih skupina od gusa, gume i betona Dube Sambolec, cvata i rasta struktura od plastičnih cevi Balše Rajčevića, kao i mnogih drugih usmeraja u različitim pravcima, kroz moguće i nemoguće kombinacije materijala, obeleženo je mnoštvo strujanja zaista novih i tipičnih za sedamdesete godine. Sve ovo dobija posebne dimenzije ako se zna da se veliki broj ovih istraživanja, pomeranja i upućivanja izazova, otiskivanja »s onu stranu«

strukture zasnivao skoro bez izuzetka na osnovi lične inicijative i svesnog rizika koji za uzvrat ne garantuje ni trajnost, niti sigurnost. Ako je pančevačka izložba zavrnila pažnju kao svojevrsan poligon materijala, ideja i istraživanja, ona je takođe skrenula pažnju na to da se mimo velikih narudžbina događaju izuzetno zanimljive stvari, procesi i previranja u bezmalo »podzemnim« sferama jugoslovenske skulpture, gde se uprkos tankoj i gotovo beznačajnoj materijalnoj osnovi i te kako radi, razmišlja i stvara u pravom smislu reči, možda intenzivnije nego ikad ranije, bez one tradicionalne vajarske brige da se sve prevodi u »večne« materijale. Suština da je čovekov svet — predmetni svet, a ne carstvo funkcija i himera, okoštalih doktrina i večnih regula, nije mogla naći bolju potvrdu no na ovoj izložbi, pokazujući tako da ni bronzani liv, ni ljuti gabra, mramor ili plemenita orahovina, nisu u stanju da održe i uspore raspad artificijelnih mitova iskonstruisanih vrednosti u plastici. Sa druge strane, dispartnost i »stilska« asinhrona kretanja u plastici, različito od, recimo slikarstva sedamdesetih godina, primećena u mnogim saopštenjima povodom pančevačke izložbe, ne bi morala automatski da idu u prilog posmatranju skulpture kao toka koji se jogunasto račva dominantnim idejama uprkos. Možda se upravo baš tu, u pravom sukobu sa materijalom, u osvajanju stvarnog prostora, događa baš ono što čini najvitalniji i najsudbonosniji vid umetnosti decenije koja je za nama i one koje će doći?



galerija centra za kulturu
olga petrov pančevo
trg b.kidriča 6

izdavač

savremena galerija centra za kulturu
»olga petrov« pančevo

za izdavača
sava glavonić

urednik
đorđe jović

organizacija izložbe
svetlana mladenov

dizajn kataloga i plakata
prvački

tehnički urednik
rade sedlarov

fotografije
milovan čirovski

prevod na engleski
aleksandar najgebauer

prevod sa slovenačkog
dejan poznanović

štampa
škola za industrijsko oblikovanje,
beograd, krpanjska 3

tiraž
800 primeraka

štampa završena 28. 04. 1983.

savet pančevačke izložbe
jugoslovenske skulpture

andreja-bačo vasiljević
akademski vajar
novi sad

stojan boškov
sekretar siz-a kulture
pančevo

ljiljana ivanović
kustos galerije
savremene likovne umetnosti
novi sad

doru bosioć
grafičar
novi sad

grozdana šarčević
kustos galerije
savremene likovne umetnosti
novi sad

đurin dušan
član ok ssosv
pančevo

sava glavonić
direktor centra za kulturu
olga petrov
pančevo

ivan milosavljević
predsednik saveta
sekretar ok ssrnv
pančevo

đorđe jović
koordinator
likovni kritičar
novi sad

umetnički savet pančevačke
izložbe jugoslovenske skulpture

aleksandar bassin
likovni kritičar
novi sad

đorđe jović, predsednik
likovni kritičar
novi sad

milenko prvački
slikar
pančevo

zoran rotar
pravnik
pančevo

zdenko rus
likovni kritičar
zagreb

irina subotić
likovni kritičar
beograd

svetlana mladenov
istoričar umetnosti
pančevo

OVA POKRAJINSKA LIKOVNA MANIFESTACIJA FINANSIRA SE SREDSTVIMA SIZ-a KULTURE VOJVODINE I SIZ-a
KULTURE OPŠTINE PANČEVO