

K. 232

473EJ GADPOMENE YMETWOP

3333 2333333333

MONO. CR.

K. 15692

dragoslav krnajski

gaj

galerija
doma
omladine
beograda
15. XI — 1. XII 1984.

FARAONOV KRISTAL ILI EGIPATSKA PRINCEZA

Ne znam zašto, ali mi se učinilo da u hibridnosti naziva ovog dela Dragoslava Krnajskog, leži suština njegove stvaralačke ličnosti i osnovne naznake njegove poetike. Taj naziv ne odražava ambivalentnost autora, već sugerije širinu mogućnosti kojom se on kreće kroz svet, prostor, umetnost.

Faraonov kristal ili egipatska princeza je nesvesna samodefinicija, metafora za kristalno jasno mišljenje materijalizovano u obliku — oprostorem crtežu ili oprostorenoj slici, koji sobom nose faraonski imperijalizam prema prostoru koji Dragoslav uspešno i osvaja, ali rafiniranim, istočnjački spontanim, u isto vreme kapricioznim i mudrim potezima princeze.

Svaka faseta ovog faraonskog kristala, njegove umetničke ličnosti, druge je prirode — od najsnažnije ekspresivnosti do najtiše meditacije... Ali u svakom obliku Dragoslavljevog stvaralačkog ispoljavanja boravi zaustavljeni pokret, kao akumulacija potencijalne energije, takve snage, da je pitanje samo trena u kome će se transformirati u kinetičku i kada će se oblik pokrenuti. Dragoslav ne mumficira pokret, on ga jednostavno obuzdava, računajući na njega kao prisutnu dinamičku komponentu svoga dela. Na gledaoca se tako prenosi tenzija razapetog iuka »Oštrice« koja cepa, razara i zaokružuje okolni prostor, ili napetost zakrivljene i proburažene ravni.

Tiho iscurivanje crvenog kruga iz vertikalne ravni, takođe sugerije jednu akciju, ali akciju koja se odigrava u dugom vremenskom trajanju. »Kiša« je, opet, dramatika istinskog susreta, dodira između inertnosti i akcije.

Iako se Dragoslav izražava vrlo svedenim sredstvima, stvarajući svoju anorgansku vegetaciju, on posebno vodi računa o boji, gustini obojenosti svetlosti, a pre svega o samoj prirodi materijala iz koga crpi životodavni sok za rad. Kada polazi od nadenog predmeta, njegovo umetničko biće postaje ta ljupka egipatska princeza koja se igra, poštujući materijal ali ne pokoravajući mu se, uvek spontano i iskreno reagujući stvara svoja dela, koja se menjaju i u zavisnosti od prostorne situacije. Ipak se čini da je bliže istini tvrdnja da je Dragoslavova priroda »faraonska«, u toj permanentnoj potrebi za osvajanjem prostora, koja se manifestuje opredmećivanjem, oprostoraivanjem njegovih umetničkih zamisli, kao načinom osvajanja sveta, i odlučnosti kojom sprovodi egzekuciju.

Rad Dragoslava Krnajskog je njegovo spoljašnje telesno biće — extensio.

Bojana Burić

Radovi — artefakti Dragoslava Krnajskog nalaze svoj smisao kao sredstvo saopštavanja Prostora i bitno utiču na poimanje realnosti nekog prostora, njegovih dimenzija, oblika, pravca prostiranja. Agresivno ponašanje i geometrijski oštri i ubitačni karakter ovih predmeta izazivaju pucanje, grebanje, ljuštenje ili bušenje sfere koju naseljavaju. Duž britkih zaseka i na oguljenim poljima providnog epiderma prostornog omotača, otkriva se koloristički sastav njegovog endotela. U ovoj **hirurgiji prostora**, gde se presađuju veliki segmenti monohromnog tkiva a zašivanje vrši raznobojnim koncima od tanke žice i masivnih cevi, postaju opipljive predmetne osobine prostora, njegova gustina, debljina, čvrstina ili obojenost. Afirmisanjem onog što je

između ili oko opredmećenih ureza, nastaje svojevrsno crtanje u prostoru, pri čemu se naglašava, kao kod linearnog crteža, punoća »praznog«. Polihromija Spacijalnog crteža prouzrokuje nastanak bojenog odnosa u prostoru i stvaranje slike — prostora. Ali nasuprot Fontani koji svojim zarezima-šupljinama na površini ekrana otvara prostor slike i iza fizičkog postojanja predmeta, Krnajskog, materijalizujući same zareze, sugerije celokupnost prostranstva u kome se delo i gledalac događaju.

Čedomir Vasić

»Crtež nije oblik, to je način gledanja oblika«

Degas

Bilo da polazi od unapred stvorene zamisli koju otelotvoruje i oživljava snagom invencije, ili da se konstrukcija jednostavno — dogodi, Dragoslav Krnajski stvara »prostorni crtež« u kojem su svi elementi i samostalni i podređeni jednom odabranom sistemu koji upravlja čitavim prostorom.

Žice, nabori hartije i uglaste lajsne okupljaju se u određenom smeru ili zvuku boje da bi, uz nagoveštaj suprotnog smera ili zvuka, ostvarili labilnu ravnotežu, koja iznudaže emotivni ulazak u prostor-crtež i traži odgovor na moć aktualnog rasporeda linija i sklopa boja.

Koliko god je geometrijski definisan »crtež«, njegov odjek (unutrašnja struktura) pulsira mistikom — tirkizno-žute piramidalno postavljene lajsne, obuzdanim uzbuđenjem koje pokreće i zaustavlja asocijacija na usmereno kapanje metala — crna žica iznad crne kružne površine hartije; spokojnom osetljivošću — obojena lučna žica koja seče prostor po horizontali; agresijom a toplotom — vertikalni mlaz crveno bojene hartije...

Boja pojačava ove elemente sećanja, vraćanja sebi i čini da za trenutak odustanemo od traganja za prvobitnim materijalom. Međutim, sugestija čvrstine na momente ogoljuje bojenu zagonetku i izrasta u nama neumitnim intenzitetom.

Susret prostora i unutrašnje konstrukcije oslikava koncentrisane tokove linija-putanja i površina-oaza, koji, u suglasju s bojom, uobličavaju pređašnju prazninu i daju joj novu egzistenciju — čudljivost sna.

Mirna Gavrilov

Kako se dublje zalazi u sredinu osamdesetih vidi se da su pojednostavljeni i preuranjeni bili zaključci da se umetnost ovih godina obrće isključivo ka slikarstvu novog prizora ekspresionističkog karaktera i porekla: jer, uz takvo slikarstvo, koje je u ovom vremenu zaista našlo brojne pristalice, posve legitimno su prisutni i autori čije se sklonosti i interesovanja kreću drugačijim, čak i suprotnim kolosecima.

Tradicija modernizma, njeno rukovanje čistim plastičkim terminima, njen uzor proverljivosti namere i rezultata u delu koje govori sebe, isuviše su utemeljeni u odgoju mnogih umetnika da bi se tek tako rasuli pred inače razumljivom privlačnošću postmodernističkog preterivanja u raznim pravcima. Ako je verovati iskustvu o cikličnim promenama, koje istorija moderne umetnosti već dovoljno poznaje, nije isključeno da će kulminaciju jedne izražajne volje (u ovom slučaju one opravdano spontane i neobuzdane), nužno korigovati neka druga volja — ona isto tako opravdano odmerena i pri-

brana. Ne prorokujemo skori dolazak nekog novog minimalizma, ali tražimo polje mogućnosti i za one koji posuju spoznaju da je boje (i teže) reći manje nego više, naravno pod osnovnim uslovom da to što se kaže i kako se kaže ima svoj jasni i lično obrazloženi smisao.

Još je ranije uočeno da je jedna od osnovnih osobina mlade beogradske umetnosti na početku osamdesetih sklonost vieš autora ka izbegavanju izričitog opredeljenja za kategorije slike ili skulpture u njihovim čistim karakteristikama, a u skladu s time ide i težnja tih autora da se delo (zapravo niz elemenata jednog dela) postavi u prostoru poput instalacija ili ambijenta. Dragoslav Krnajski je zastupao takvu vrstu postavke u više grupnih izlaganja i, kada danas ostavlja svoj prvi celovitiji samostalni nastup, on se ukazuje kao umetnik koji je u svojoj generaciji najupornije branio poziciju kasnog modernističkog reduktivizma, u prilikama što su se činile dosta nepovoljnim takvoj poziciji. Možda samo činile, jer se danas ukazuje da je plastično mišljenje, koje računa na konkretne oblikovne zahvate u materijalu i prostoru, još uvek relevantno mišljenje — ono što nudi pouzdane mogućnosti ispoljavanja, unatoč svih trenutnih »oscilacija ukusa«.

Razni priručni materijali (drvo, lesonit, karton, hartija, metalne šipke, žica i dr, obojeni polikolorom ili sintetičkim emajlnim lakom), zapravo odreda industrijski polufabrikati, koji se modifikuju da bi se koristili u umetničke svrhe — to su sredstva od kojih Krnajski gradi svoje objekte. Nije, ili nije u većini slučajeva, reč o »nađenim predmetima«: od nađenih elemenata izvode se novi »estetski predmeti«, koje pored pobrojanih materijalnih svojstava karakteriše još i specifični način njihovog prostornog postavljanja. Da bi odgovorili raznim mogućnostima takvog postavljanja, po sredi su objekti lišeni pune telesnosti: zapremina i težina — kategorije na koje računaju plastički oblici koji svojom masivnošću zaposedaju prostor — sasvim su izvan delokruga interesovanja ove vrste izrazito manuelne, ali ne i specijalističke (slikarske, vajarske) oblikovane prakse. Umetnička intervencija ovde je mešavina pojedinih elementarnih zanata (obrade drveta, savijanja metala, bojenja površina i sl), lišenih bilo kakve praktične finalnosti i uvedenih u područje jednog »zaludnog«, dakle jedino razlogom umetničke igre osmišljenog bavljenja.

Momenat igre sadržan je ne samo u izvodenju ovih elemenata, nego i u njihovom smeštanju u prostor kome su namenjeni: ovi se objekti postavljaju na tlu, oslanjaju o zid, vise u vazduhu; neki se posmatraju isključivo frontalno (poput slika), drugi se pak mogu videti s više tački gledanja (s lica, sa strane, s naličja). Iako je svaki objekt rešenje za sebe, »prinuden je« — zbog smeštanja u zajednički prostor galerije — na dijalog sa svima ostalima: postavka tako prerasta u neku vrstu ambijentalne situacije, mada konačni rezultat ipak nije jedno celovito delo nego celina sastavljena od više u osnovni samostalnih dela.

Već je rečeno da su ovi objekti mišljeni kao čiste plastičke (materijalne, prostorne) činjenice, a ipak to nisu oblici kojima autor unapred oduzima mogućnost priznavanja raznih predmetnih asocijacija: svedoče o tome romantični i egzotični nazivi poput **Kiše, Faraonovog kristala, Egipatske princeze** i sl. A kada nisu po sredi nazivi, po sredi su oblici koji ponekad kriju predmetne, čak i simboličke projekcije (Luk, štap, jastuk, spirala i dr). U svojoj svojoj jednostavnosti, zbog koje se na prvi po-

gled ukazuje kao dužnik estetike minimalističkog reduktivizma, ovo je ipak umetnost što uživa u ambivalencijama svojstvenim ovim godinama sveopšte nesigurnosti. Izgledajući čas kao rad nastao iz projekta, čas kao rad nastao iz igre, dakle jednom kao plod racionalnog odmeravanja, drugi put kao plod prepuštanja privlačnoj slučajnosti, ova je umetnost, zapravo, u isti mah i afirmacija i negacija nekih čvršćih načela i po toj svojoj lelujavosti savršeno odgovara duhu vremena u kojem se na razne stvari punopravno sme gledati sa posve ravnopravnih polazišta.

Ješa Denegri

Dragoslav Krnajski

Najnoviji radovi Dragoslava Krnajskog, koji su ovom prilikom još uvek »školski«, budući da su nastali tokom njegovog postdiplomskog studiranja na Fakultetu likovnih umetnosti u poslednje dve godine, zaokružuju ona njegova početna interesovanja sa kojima je objavio zanimljiv plastički sadržaj. Nekoliko osnovnih elemenata određuju njegovo delo, kao autentično i specifično u krugu (savremene?) beogradske umetničke scene. (aktuelnog trenutka)

Najpre, to su dva glavna sredstva u radu. Iako je po formalnoj medijskoj disciplinarnosti ovaj autor prevashodno slikar, oblik organizovanja upotrebljenog materijala najčešće ide prema karakterističnim efektima spacijalnog sastava. Krnajski, uz to, uvek ili boji sopstvene radove ili u izvodenju dela koristi »prirodnu« obojenost materijala i gotovih predmeta od plastične mase (slamke, štipaljke, kase i dr.). Moguće je slediti genezu ove ideje unutar oblikovne sintakse još od prvih njegovih izlaganja u klasama Akademije. Tako ćemo se setiti da je primarna vizuelna sadržina tih radova bazirana na poetici boja-forma, na jednom kolorističkom govoru koji je išao na efekte recepcije, na optičke doživljaje koji su podsticani naglašenom hromatikom. Kompozicije koje je Krnajski izvodio pre nekoliko godina sa raznobojnim plastičnim kesama, dovodeći svesno rad u dvosmislen položaj reljefa-slike, najpre su njemu a potom i posmatraču uzrokovala konsekvence smisla i razloga. Dakle, u osnovi kreativne projekcije Krnajskog prisutno je shvatanje da delo nezavisno stoji u odnosu na smisao priključivanje, i da su efekti i destinacije svakog naknadnog racionalnog operacionalizovanja (poput ovog) mogući ali ne i neophodni. Rečju, delo u interpretaciji Dragoslava Krnajskog živi i deluje u svom osnovnom materijalu, u njegovom hromatskom registru, vrednosti i intenzitetu, dok su ostali sadržaji i elementi, koji se takođe pojavljuju, (kompozicija, struktura, reference, uzori itd.) sekundarni i stoga manje važni.

Drugi oblik primarnog stvaralačkog impulsa kod Krnajskog je određeni prostorni aktivitet, veoma svojstven beogradskoj likovnoj produkciji osamdesetih godina. Zanimanje za prostornu funkcionalizaciju predmeta umetnosti danas se nastavlja na ideologiju i zaključke one prakse iz sedamdesetih godina koja je aktivirana potrebom umetnika da prošire granice medija koje upotrebljavaju, da pronađu ona rešenja problema kreacije i materijalizovanja ideje koja će u integralni sklop dela uvesti karakteristike okolnog prostora. Neke specifične oblike spacijalnog rada i ponašanja mogli smo pratiti u prethodnom periodu (na primer neka izolovana istraživanja Stevana Kneževića ili performer

iz nove umetničke prakse, poput Zorana Popovića) i oni se na jedan specifičan način produžavaju u delatnosti nove generacije umetnika. Dragoslav Krnajski se opredelio za onu vrstu rada koji je i dalje računao na konačan materijalni status dela, na plastičke osobine čvrstih oblikovnih koncepcija, koje su samo delimično bile narušene čistijim konceptualnim intencijama.

(Tog tipa bio je njegov rad izveden prošle godine u okviru Sopoćanske kolonije, kada je intervenisao u zadatom prostoru na taj način što je bojio drvene električne stubove, ili je načinio veliku prostornu liniju pomoću industrijski proizvedenih plastičnih stolica koja je trebala biti integrisana u okolni pejzaž, ali se nametnula očitom praktičnom namerom da prirodni ambijent »dopuni« veštačkom tvorevinom; ili akcija—rad razbijanja stakla izvedena u emisiji TV Beograd »Petkom u 22«, u kojoj je moment dramatičnosti i nepredvidljivosti finalnog rada bio prepleten sa strogim racionalizmom polaznog projekta.) No, sem za ovakve makroambijentalne radove, Krnajski se jedno vreme interesovao i za neke manje, galerijske strukture, one koje će se baviti prostorom u ništa manjem intenzitetu. Kada je 1982. godine izveo prvu instalaciju pod nazivom Konstrukcija, u Galeriji SKC (kasnije replicirane i u drugim prostorima), obelodanio je neke od svojih daljih kreativnih namera. Gotovo egzaktna linija izgrađena od gotovih tuba na koje se namotava tekstil, inicirana je u određenoj tački prostora i zatim se kretala duž striktnih i »pronađenih« prostornih poteza, i u tom procesu sklop je postojao sve složeniji. Mreža koja je isprepletana posle dugog i preciznog promišljanja u determinantama galerije metastazirala je do enormnih razmera, tako da je cela ova vazdušasta konstrukcija gustog spleta linija najednom dobila neku imaginarnu težinu, onu koja je skoro adekvatna bliskim konstruktivističkim načelima iz perioda umetničkih avangardi 20. veka. Utisak jasnih istorijskih referenci kod Krnajskog je tek površan on nipošto ne odlučuje niti doprinosi tačnom razumevanju njegovog rada. Naprotiv, u duh umetnosti prve polovine devete decenije on je pre uneo oblik tradicionalnog modernizma (koji se pažljivo neguje na Akademiji koju je završio), nego što je svesno težio aktualizaciji sopstvene prakse.

Krnajski je povremeno napuštao ovakav manir intervencije/konstrukcije prostorno ambijentalnog dometa, opredeljujući se tada za sublimanija asambliranja različitih vrsta gotovih predmeta masovne proizvodnje, iz jedinstvenog razloga da ikonički prizor formuliše bojom i oblikom kao takvima. Izazov ne tako nov, ali varijanta koja Krnajskog zanima postavljena je na onom prominentnom senzibilitetu nove umetnosti i njenog estetskog statusa koji je otvoren prema projektnoj igri, prema slučajnostima koje su posledica upornog i uvek doslednog kontempliranja. Trenutak imaginacije ovde ne mora uvek biti lišen misaonosti, niti je zamisao i mašta umetnika ona vrsta duhovne autonomije što često bezraložno (i sa repetacijama) varira jednu te istu ranije utvrđenu strukturu. Krnajski jeste, istine radi, sa jedne strane prepušten domišljanju logičnih (gotovo matematičkih) struktura ali su one uvek i posledica kreativne slobode, želja da se od poznatog i već dobijenog oformi nepoznato i dotad nepostojeće. Ova delikatna ravnoteža, koju je Krnajski spretno uspostavio, više puta je destabilizovana prema jednom ili drugom polu svojih krajnosti. Kada, na primer, pusti nekoliko sno-

pova plastificirane žice ispred ofarbanog natron papira, jasno je da je slučajno potencirano u odnosu na traženo. Ali, kada traži i pronalazi tačku ravnoteže dve mase ili dve linije u prostoru i mesto njihovog susreta, tada je rigidna stvaralačka želja ispred eventualnosti, slučajno dobijenog događaja. No, da se i u tim situacijama može povrh svega intervenisati i dograđivati »slikarskim« delovanjem (kao u najnovijim radovima poput Mladunčeta zmaj iz 1984), dokaz je u prilog onim tvrdnjama koje u umetnosti najnovijeg perioda traže siguran autorski rukopis, manualnost toliko potrebnu kada se želi identifikovati delo koje nesumnjivo pripada ovom vremenu.

Rad Dragoslava Krnajskog kompleksnog je tipa mada je i po ekspresivnom obimu i po upotrebljenim sredstvima i materijalima suženog (čak minimalnog) dijapazona. U odnosima navedenih suprotnosti, ambivalentnosti značenja i zatovrenosti interpretativnih pravaca leže unutrašnji impulsi koji ovog autora obeležavaju kao aktivnu stvaralačku ličnost. A takav personalizam, koji je, nadamo se, ovde očigledan i bez nagovaranja i kritičkog plediranja, ona je neophodna potencija koja apsorbuje pažnju i misao, koja ih vodi u smeru samog rada i njegovog značenja. Taj striktni paralelizam između ove dve kategorije u umetnosti dosta je redak u današnjoj generaciji umetnika. Otuda raznorodnost dela Dragoslava Krnajskog treba uzeti kao posebnost u kontekstu zbivanja oko druge nove likovnosti sredinom osamdesetih godina.

Jovan Despotović

Sve što je Dragoslav do sada radio je ili dezinformacija o materijalu ili definicija oblika u prostoru. Prvo je subverzivna igra zamene karaktera, mimikrija, iluzija supstance (lakovani papir-karoserija, oslikano pruće-bojene metalne šipke, agresivne, testeraste forme izvedene u mekim materijalima...), ili jeretička igra imenima i oblicima — zapravo imenima stvari.

Drugo je ulaznje u prostor i njegovo osvajanje: i bojom. Sudar različitih materijala stvara agresivne sukobe/atmosfere. To je jedan od načina osvajanja prostora. Drugi je nadiranje suptilnih oblika. Boja, uz to, stvara i ruši iluziju o materijalu. Staklo i ogledalo podstiču našu maštu o drugačijem prostoru, o nepoznatim mogućnostima.

oktobar 1984.

Lidija Merenik

Ko se (još uvek) boji crvenog, žutog i plavog?

»Redukovao sam slikarstvo na njegov logičan zaključak i izložio tri platna: crveno, plavo i žuto. Tvrdim: sve je gotovo. Osnovne boje.

Kada je 1921. godine Rodčenko na jednoj izložbi u Moskvi izložio tri monohromna platna i potpisao navedenu izjavu on je verovao da je »sve gotovo«. Ali, kako to obično biva u umetnosti, »logičan zaključak« nije bio Kraj—kao—Kraj već Kraj—kao—Promena. Od njega, Rietvelda, Mondriana i Lege-
ra do Kallyja, Kleina i, konačno, do Newmanovog dela »Ko se boji crvenog, žutog i plavog« (1966), Crveno, Žuto, i Plavo su, iako promenjeni, postali

i ostali jedno od načela u koje se zaklinjao modernistički redukcionizam.

Postmodernističko načelo »sve—samo—ne—redukcionizam« doveo je Crveno, Žuto i Plavo u nezavidnu poziciju: ono što se podrazumeva pod »novom slikom« osamdesetih godina, koja obično (ali ne isključivo) počiva na ekspresiji, pa su u njoj sve boje postale ravnopravne. Crveno, Žuto i Plavo utopili su se, pomešali i »uprljali« sa zelenim, oranž, pink i ljubičastim. Ovde nema prioriteta, nema privilegija: čista demokratija (boja). U takvoj situaciji svaka boja je podjednako (ne) važna. U savremenoj kolorističkoj kakofoniji Crveno, Žuto i Plavo — čista, osnovna, »prazna« boja otišla je u nepovrat zajedno sa »dobrim, starim« vremenima. Da li?

Ako je savremena umetnička situacija toliko demokratska, ukoliko dozvoljava, ako ne »sve« ono »dosta toga«, zašto ne ponovo jedan kraj—kao—promena?

Ako je nešto važno za radove Dragoslava Krnajskog onda mi se čini (ko bi se ponovo usudio da u vezi sa umetnošću izriče apodiktičke sudove?) da je to upravo Boja: Crvena, Žuta, Plava, Crna. On uporno, strpljivo, rekla bih čak opsesivno nastoji da ukaže na prisutnost (čiste) boje. Da bi dokazao tu **prisutnost** on boju neprestano dovodi u sasvim različite situacije — »slike«, »skulpture«, (instalacije, intervencije na nađenim predmetima ili industrijskim materijalima, reagovanje na prirodni ambijent, izlaganje predmeta od plastike. Kao da se čitavo vreme (od 1980. do 1984) ispituje koliko jedna Crvena, Žuta, Plava ili u poslednje vreme Crna može da izdrži, koliko može da nosi, obuhvati, **prisvoji** jednu **površinu** (papira, lesonita, stakla) odnosno jedan volumen (metalna žica, kartonska cev, metalna »nađena« armatura drveta ili metala). On ostavlja boju u njenom osnovnom stanju: crvena je uvek nemešana crvena, plava je čista plava, i, bilo da se radi o polikoloru ili o (u poslednje vreme) sintetičkom laku, poštuje se ono Stellino: »sačuvati boju kakva je u kutiji«. Takva jasna, egzaktna, monotona **Boja u prvom licu**, neekspresionistički, čak hladno, se nanosi na površine ili predmete, primorava posmatrača da uvek bude svestan boje **pre** nego situacije u kojoj se ona nalazi. Ta situacija je kod Krnajskog, kao kod svih glavnih rodonačelnika »umetnosti osamdesetih godina« u beogradskoj sredini, uvek prostorna. On je, kao i većina njegovih beogradskih kolega, manje zainteresovan za zid a više za rešavanje problema koje postavlja ono **unutar** zidova nekog (galerijskog, na primer) ambijenta. Dakle, ne dve, već tri dimenzije.

Radovi realizovani tokom ove, 1984. godine, sasvim uslovno naravno, mogu se pratiti kao **tri** paralelna toka plastičnih preokupacija. Najlakše je za tri toka reći da su sačinjeni od **objekata** ali ovo je termin koji ima nesretnu sudbinu da znači i »sve i ništa«, pa sam sklonija da ono što Krnajski radi zovem **situacije**. Pre svega zato što je svaki njegov rad situacija koja se uvek menja (objekat je stvoren jednom »zauvek«), premda je sačinjena od grupe istih elemenata. Ti elementi su »konačno« formirani, ali oni zajedno uvek formiraju drugačiju situaciju.

Situacija »slika« (tok jedan): U ovim situacijama dominira velika površina (papira) premezana sintetičkim lakom u ravnomernom, mirnom sloju. **Sjaj** boje daje dva utiska koja mutiraju od **odbleska** (praznina, odsustvo) do situacije **ogledala** (puno-

ća, prisustvo). Izvedeni su kao veliki formati (između 180 do 400 cm) i nameću, skoro **didaktički**, prisutnost boje (Crvena ili Crna su zaista i neumitno **tu**, od njih se ne može pobeći). Situaciju »slika« može, ali ne obavezno, da dopuni i neki skulptorski detalj (prostorno postavljena drvena šipka, žica).

Situacija »skulptura« (tok dva): Kod ovih situacija dominantno je dovodenje različitih dugih komada žica, drvenih šipki u međusoban odnos tako da dostižu nivo »crteža u prostoru«. Oblici koji se dobiju »povezivanjem praznine« (prostora) uglavnom su geometrijski, a boja koja je na njih nanesena je u obliku linija **duž** žice ili uske cevi, ali pak bojenim akcentima jedne od osnovnih boja na oblik već obojen drugom osnovnom (radovi »Faraonov kristal i Egipatska princeza«, »Mladunče zmaj«).

Situacija — asambiaž (tok tri): Realizovane su pomoću akumuliranja predmeta od plastike (industrijska plastika najbolje »nosi« osnovne boje) koji su akumulirani i postavljeni u ram, ali u svakom ramu je uvek samo hiljadu primera jednog predmeta (kašičice, slamke ili kesa). Čini se da su ovi »uzorci« ponovo prerađeni iz potrebe da se ukaže na boju nego na monotono prisustvo predmeta samog.

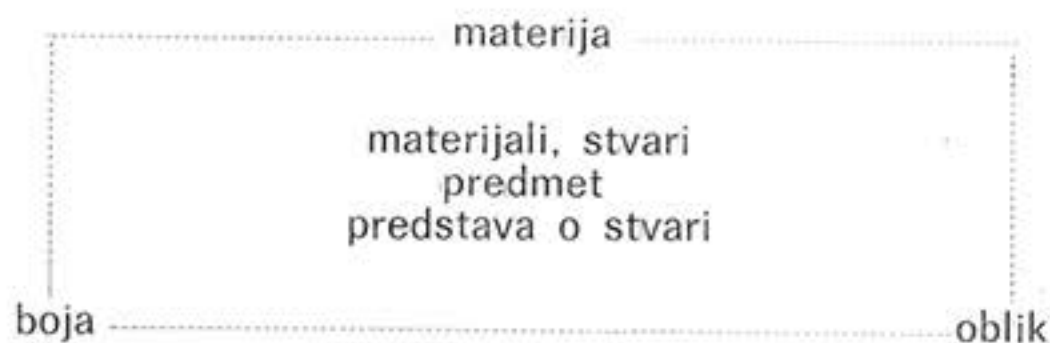
»Situacije boje« izvesno su samo jedan ugao iz koga je moguće posmatrati rad Krnajskog. Sigurno postoje i drugi, koje mogu videti neki drugi. Meni je ovaj ugao omogućio da kategorički tvrdim: ništa nije gotovo! Kraj ili Promena.

Jer, i danas ima onih koji se boje Crvenog, Žutog i Plavog.

Srećom.

Bojana Pejić

Jave se trenuci kada osetim zasićenost. Tada se pojača osećaj uznemirenosti i neminovno moram da krenem. Takav iznudeni izlet redovno urodi otkrićem, saznanjem. Ja, u stvari, krenem, razlijem se putem, ispunjen prisutnošću, i osećam.



1) Materijali odabrani po svojim mogućnostima (papir, drvo, metal, staklo itd).

2) a — Pronađeni materijal, otkriven bez prethodnog osvešćenja o njemu. Ovakav materijal je uvek bliži konkretizaciji jer je već u trenutku otkrivanja nosio određenu zamisao.

b — Izdvojeni materijal sa izraženom mogućnošću, izložen i odvojen da dejstvuje, prisutan.

3) Otkriveni gotovi predmeti.

Materijal je najčešće poluproizvod u tom smislu što je proizveden sa namerom da tek iz stečenog

stanja postane proizvodom tj. bude upotrebljen u određene svrhe. U toj poziciji on se nalazi u standardnim dimenzijama.

U pojedinim slučajevima i predmet može postati materijalom i tad se ističu neka njegova svojstva, a najčešće se funkcija poništava ili nije važna.

Izazovi stoje iza masa materijala prisutnih svuda oko, nas, gde se proizvode, gde se skladište i gde se odbacuju.

Stovarište materijala — mesto gde se stalno uve-
ravamo o neograničenim mogućnostima.

Otpad. Stanje. kataklizme. Poništavanje.

Otpad je mesto otkrivanja. Sukoč materijala.

Nepoznato.

Boja Crvena

Utisak boje na obojenim delovima broda, metalnoj konstrukciji. Zasićenost boje u debelom namazu koja treba da zaštiti.

Crna boja sintetičkog emajl laka.

Dinamičnost crno obojenog papira, proizašla iz odnosa materijala ostvarenog oblika. Oblik materijala je veoma važan jer on bitno određuje boju. Boja samog materijala je poništena. Boja kao prekrivač kojim je prekrivena osnova od materijala omogućuje materijalu da zagonetno deluje. Taj plašt je veoma fin i predaje se osnovnim tokovima forme materijala. Boja je postavljena u tečnom stanju, stanju maksimalne prilagodljivosti. Nanošenje boje valjkom u jednom cugu, ravnomernost sloja, puna zasićenost. Sintetički emajl lak ne deluje razarački na osnovu. Boja posle sušenja zadržava svoje optičko svojstvo. Ta nepromenjenost je veoma važan momenat; suva ili ne to je pitanje koje zahteva dodir. Rizičnost. Različnost polikolor boje od sintetičkog laka je u prostoru utkanosti u strukturu materijala koji je bojen. Polikolor ostvaruje utisak nedefinisane površine. Prostor boje počinje negde iz materijala i prostire se ka posmatraču. Polikolor zbog prisustva vode i veziva zadire u materijal, menja ga. Kod laka imamo jednu sasvim različitu situaciju. Boja počinje sa površine laka i ide ka unutra. Pigment je stešnjen u tom prostoru (naboj boje) između površine laka i materijala koji se reflektuje na površini laka. Kod laka je prodor u strukturu materijala neznan.

Dinamičnost, obojene površine papira sintetičkim lakom, izazvala je pomeranja u obojenim formama izlomljenih inija i žica dodavanjem još jedne boje preko monohromne osnove. Boja nanošena u obliku poteza izazvanih samom formom. Boja u raskoraku. Čist ton plave će povući žute intervencije.

Oblik Prostor

Otkrivanje oblika. Stavljanje u odnos oblika.

Otkrivanje osećanja. Pokretački osećanja.

Opiti — opipavanje uodnošavanja, zgusnutost, prostor otkrivač. Jedna konačnost radova ostvorena tek u međusobnom susretu u određenom prostoru i vremenu. Formiranje radova u vremenu koje sa-
drži otkrivanje (prvu klicu, pokretački doživljaj) opipavanje uodnošavanja, prostor (konkretan prostor) koji će omogućiti njihovo postojanje jer su radovi najčešće odnos delova koji postoji uslovljen prosto-

rom, ili se u odnosu sa prostorom i time posebni u svakom drugom konkretnom prostoru-odnosu. To otkrivanje svakim novim prostorom čini radove otvorenim. Radovi su odnosi, odnosi delova koji su u ovom trenutku uhvaćeni-povezani. Delovi mogu činiti i druge odnose i to ostaje otvoreno. Pojedini radovi imaju osobinu da mogu biti reprodukovani — proizvedeni na osnovu odrednica odnosa u više primeraka jer je i materijal od kojeg su proizvedeni takvih osobina.

Prostorija

Prostor i ja

Gustina osećanja

Proces oformljen, bitan utoliko što radovi nisu takvi da ostaju u definitivnim odnosima. Jedan broj radova jeste stabilan ali postoji i deo otvorenih odnosa.

Prostorija postaje poprištem novih događanja.

Susret

Od drvenog luka (otkrivenog) koji je uveo taj oblik u radove preko razvijanja te forme kroz više odnosa do znaka koji je stvoren tim iskustvom i ostvaren ponovo u jednoj posebnoj situaciji kada je ta forma izvedena plastičnim stolicama na padini u okolini Sopoćana. Specifično rešenje proizašlo iz susreta sa prostorom prirodne okoline u kojoj prisustnost znači ponavijanje, grupisanje, nizanje. Električni stubovi, kuće ograde. Četrdeset crvenih plastičnih stolica postavljenih u nizu. Prisutnost.

Novo iskustvo

Iz traganja za radovima ili »događajima« koji sadrže u sebi promenu i određeno trajanje, što proizlazi iz iskustva pokreta u radovima, pojavio se momenat kada se to moglo postvariti. Video medij nas primorava da mislimo u domenu njegove obuhvatnosti, slike, vremena, zvuka. Pojavljuju se radovi Ride of the valkyries, Ritam i veći broj projekata od kojih je izvedeno šest u okviru emisije za koju su rađeni. Prvi rad je otvorio mogućnost događanja i u drugim prostorima jer je nosio osobenosti koje su to omogućile. Dimenzija, problem koji video medij nije u stanju da obuhvati ili on uvek daje predstavu o dimenziji. Realna dimenzija ostaje prikaz, prostor isto tako. Materijal ostaje opet u domenu predstave jer je nedodirljiv, nedostupan.

Stvarni događaj

Prvi doživljaj obojene staklene površine u komadu, koja visi nad prostorom accident-a.

Trenutak

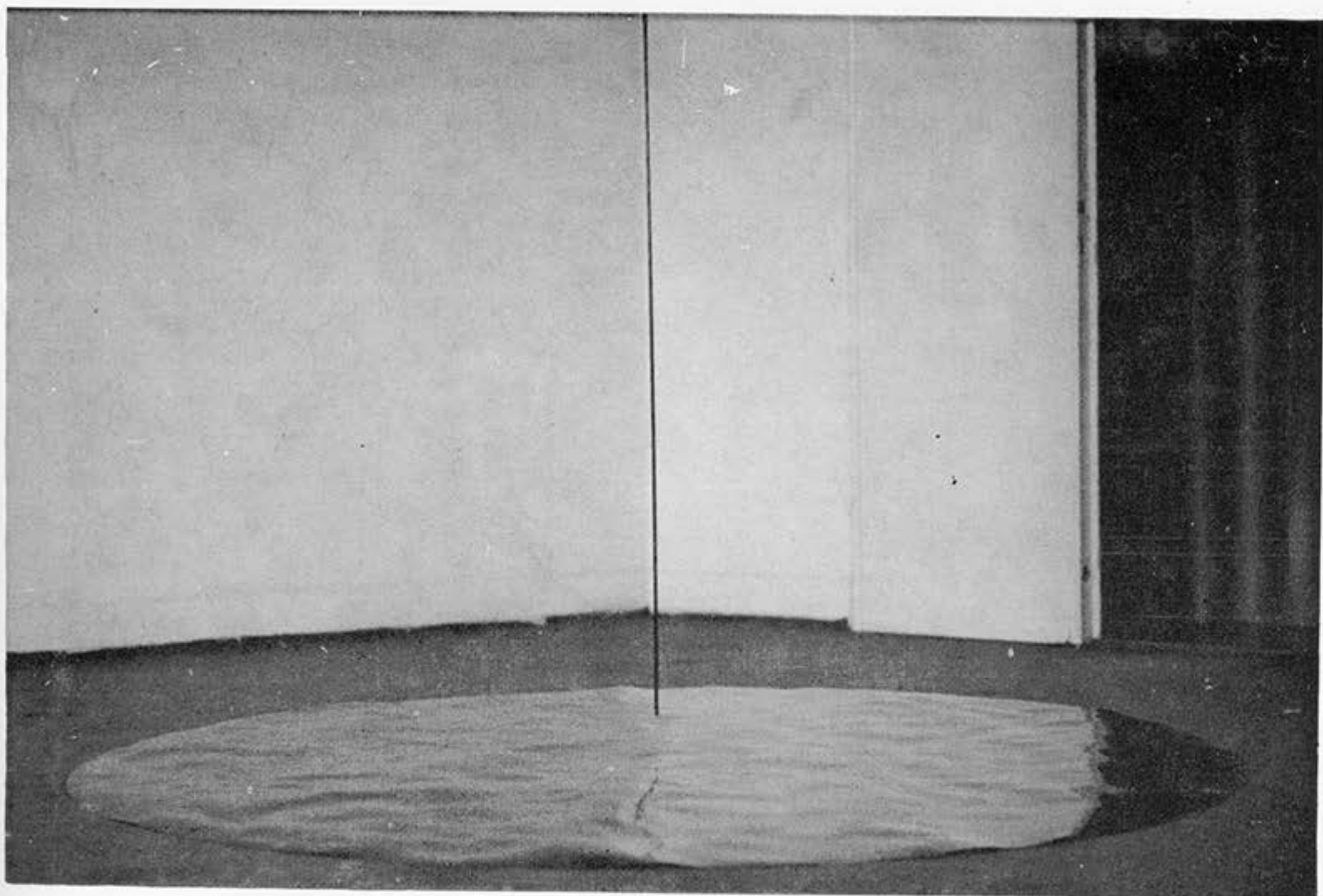
Obrušavanje i, lom

Tišina mesta događaja

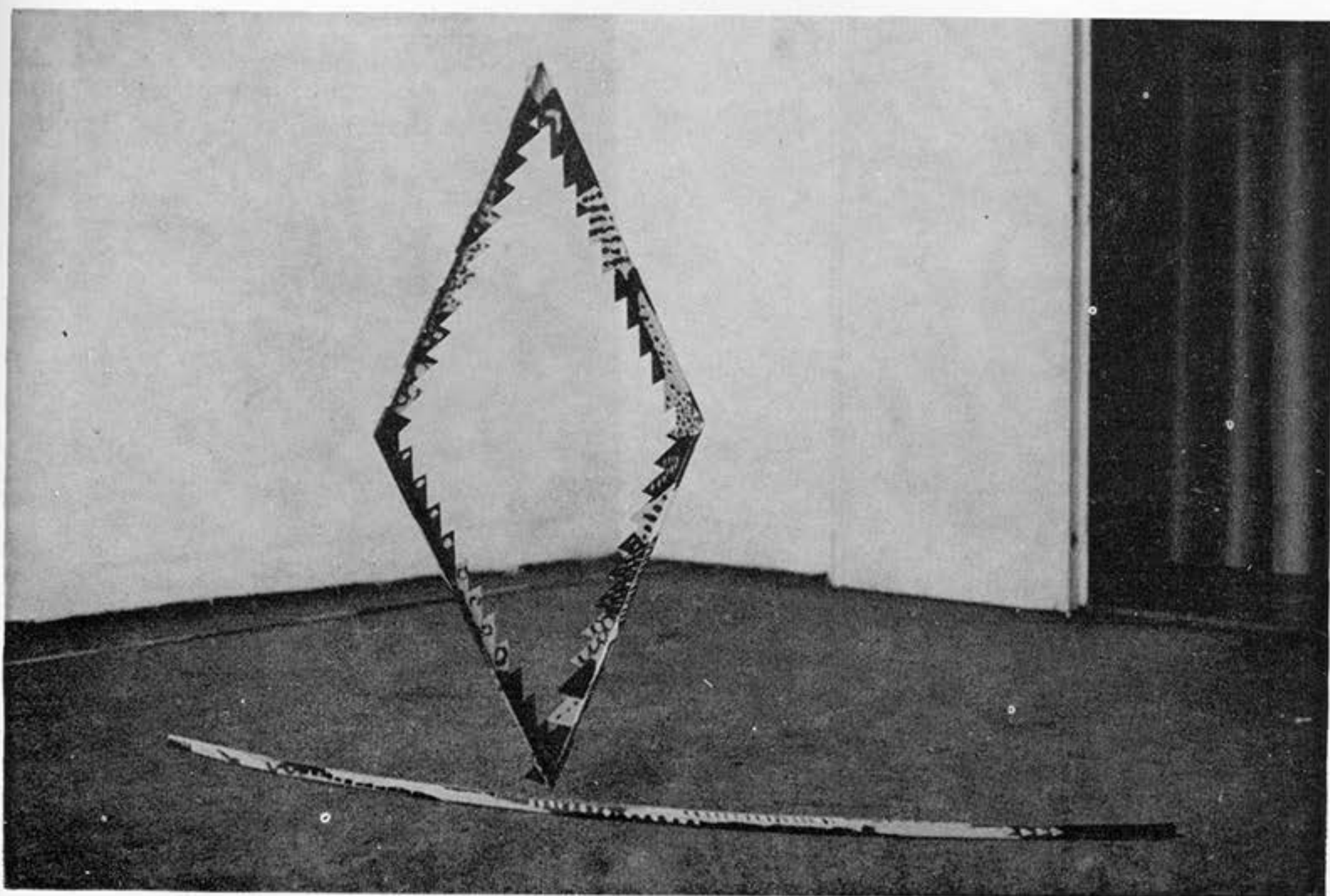
Prisutnost

oktobar — novembar 1984

Dragoslav Krnajski



Kiša



Mladunče Zmaj

1953 — rođen u Puli

1982 — završio fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.
Ovom izložbom završava postdiplomske studije na istom fakultetu u klasi prof. Zorana Petrovića.

Adresa: 11070 Novi Beograd,
Lenjinov Bulevar 177/33, Tel. 690-864

SAMOSTALNE IZLOŽBE

1981 — Beograd, Osvetljavanja, Galerija SKC.

1982 — Beograd, Obojeni prostori, Galerija SKC.

GRUPNE IZLOŽBE

1981 — Beograd. Mladi beogradski umetnici, Galerija SKC,
Motovun. IX Motovunski susret, — kolonija,
Beograd. TV izložba, Studio III RATB,
Dusseldorf. Mladi beogradski umetnici. Kunstmuseum,

1982 — Beograd. Novine. Galerija FLU,
Beograd. U novom raspoređenju. Galerija FLU,
Beograd. Plastičari. Galerija 73,
Beograd. Galerija Izlog,
Beograd. Mladi 82. Salon Muzeja savremene umetnosti,
Beograd. TV izložba I, Studio III za emisiju »Petkom u 22« (Sa Verom Stevanović).

1983 — Beograd. TV izložba II. Studio III za emisiju »Petkom u 22« (Sa Verom Stevanović). München. Prostor — Raum, Minhenska Akademija,
Pančevo. Pančevačka izložba Jugoslovenske skulpture. Centar za kulturu Olga Petrov,
Beograd. Umetnost osamdesetih. Muzej Savremene umetnosti,
Rijeka. Bijenale mladih,
Sopoćani. Sopoćanska Videnja,
Nikšić. Septembarski likovni salon mladih,
Beograd. 24. Oktobarski Salon,

1984 — Beograd. Predstavljanje učesnika Sopoćanskih Susreta, galerija SKC,
Maribor. Ekologija i umetnost II,
Beograd. Prolećna izložba, Galerija Cvijete Zuzorić.

Svi navedeni radovi će ući u prostor i tek tada će znati koji će tu ostati.

- 1) Kiša. Crni lak, metalna šipka, natron. 400 x 800 Ø cm.
- 2) Misterija. Betonsko gvožđe, crni lak. Tri komada po oko 500 cm.
- 3) »Ride of the Valkyries«. Staklo, polikolor crveni, metal. 200 x 180 cm.
- 4) Jara. Crveni lak, natron. 400 x 180 cm.
- 5) Rez. Crveni lak na metalnoj žici. 500 cm 0,6 cm.
- 6) Oštrica. lak u boji na metalnoj žici. 500 x 0,6 cm Ø
- 7) Podne. Platno, plavi polikolor, plastični predmeti. 500 x 400 cm.
- 8) Faraonov kristal — Egipatska princeza. Drvo, polikolor, lak. šest delova 180 x 5 x 0,5 cm.
- 9) Safir. Drvo, polikolor plavi, lak. 250 x 100 x 100 cm.
- 10) Zdenac. Voda, staklo, drveni ram sa foliom. 400 x 60 x 30 cm.
- 11) Raža. Metalna žica, lak, natron. 250 x 180 x 30 cm.
- 12) Mladunče Zmaj. Metal, drvo, raznobojni lak. 160 x 100 x 50 cm.
- 13) Jastuk. Savijena žica, lak. 100 x 60 x 40 cm.
- 14) Kosa. Metal, drvo, lak, polikolor. Različite dužine šipki max. 220 cm.
- 15) Oslepljivanje Samsona, Natron, metal, lak, polikolor. 200 x 180 x 190 cm.
- 16) Strele. Čelična žica, lak. Tri komada najveće dužine 170 cm.
- 17) Miris. Natron, drvo, lak. Tetraedar stranice 180 cm.
- 18) Uzorci. Kutije sa plastičnim elementima. 100 x 70 x 5 cm. eää4
- 19) Trnje. Metalne žice, natron, polikolor, lak. 260 x 180 cm.
- 20) Luk. Drvo, kanap, lak. 200 x 30 x 1 cm.
- 21) Jedro. Metalna žica obojena crvenim lakom. 200 x 30 x 0,6 cm.
- 22) Aum. lesnit, kanap, lak crni. 200 x 140 x 30 cm.
- 23) Zvižduk. Metalna savijena žica, lak crveni i žuti. 250 x 180 x 100 cm.
- 24) Jedan. Papir natron, lak crveni. 180 Ø cm.
- 25) Jeka. Natron, lak crni. 260 x 180 cm. (izlomljeni)
- 26) Uzdah. Natron, lak crni. 260 x 180 cm.
- 27) Probijanja. Kartonske cevi različitih dimenzija, crni lak.
- 28) Prelomljena traka. Lesnit trake, polikolor, lak. 260 x 180 x 160 cm.
- 29) Crveni luk na žutoj. Drvo, natron, lak. 180 x 260 x 4 cm.
- 30) Radovi bez naziva, različitih dimenzija i materijala.

galerija doma omladine
makedonska 22, beograd
savet galerije: srdan vukajlović, marija
dragojlović, mario diković, nevena
hadži-jovančić, kosara stefanović
redakcija kataloga: kosara stefanović
design: kostja bogdanović
sezona: 1984.
tiraž: 300
izdanje: 276
štampa: »srboštampa«, dobračina 6—8

