

RANE DEVEDESETE
JUGOSLOVENSKA UMETNIČKA SCENA

GALERIJA SAVREMENE LIKOVNE UMETNOSTI, NOVI SAD

BIBLIOTEKA
GALERIJA SAVREMENE LIKOVNE UMETNOSTI
BR. 14740
NOVI SAD

**RANE DEVEDESETE
JUGOSLOVENSKA UMETNIČKA SCENA**

**THE YUGOSLAV ARTISTIC SCENE
IN THE EARLY NINETIES**

**IZLOŽBENE PROSTORIJE GALERIJE SAVREMENE LIKOVNE UMETNOSTI, SPC „VOJVODINA“ NOVI SAD
AVGUST—SEPTEMBAR 1993.**

**DVORAC PETROVIĆA PODGORICA
OKTOBAR—NOVEMBAR 1993.**



RANE DEVEDESETE: BEOGRADSKA UMETNIČKA SCENA

Nije, naravno, samoj prirodi savremenih umetničkih praksi svojstveno da se periodizacija zbivanja u tome području obavezno omeđuje podelama decenija, pogotovo ta zbivanja nikada ne treba isuviše tesno vezivati uz spoljašnje socijalne i političke događaje, no naprsto je nemoguće raspravu o današnjim umetničkim pojавama i prilikama ne započeti konstatacijom da ulazak u devedesete godine, u poslednju deceniju ovog veka, posvuda a posebno u ovim prostorima protiče u znaku krupnih promena čijih temeljnih uzroka možda još nismo sasvim svesni mada mnoge od posrednih ili neposrednih posledica tih uzroka evidentno doživljavamo u svakodnevnoj stvarnosti. Kraj veka donosi i kraj dominacije komunističke ideologije i na njoj zasnovanih društvenih sistema u Istočnoj Evropi, donosi na drugoj strani postepenu ali znatno težu nego što se očekivalo integraciju Zapada, na ruševinama nekadašnje ravnoteže blokova i najavama nekog budućeg rasporeda političkih snaga javljaju se na mapi Evrope novoformirane države jedna od kojih je i ona za koju se kolokvijalno koristi naziv "treća Jugoslavija", nastala na raspuklinama prethodne "druge Jugoslavije" koja je upravo u ovom razdoblju bila poprištem velikih kriza i jednog strahovitog rata sa svim dugotrajnim tragičnim učincima koje rat sa sobom neminovno donosi. Sve to, dakle, bez sumnje treba imati u vidu kada se pokušava bilo šta reći o umetničkim prilikama ranih devedesetih godina na sceni koja je još uvek ostala integralni deo ukupnih svetskih procesa, ali koja se ujedno unutar tih procesa odvajala nekim svojim izrazito specifičnim okolnostima. Sa ulaskom u devedesete započinje, naiime, nova umetnička periodizacija u svim novostvorenim državama na prostorima ranije Jugoslavije, kao što su osamdesete bile, zapravo, poslednja etapa u kojoj je još uvek bilo moguće, uza sve razlike i posebnosti njenih pojedinih kulturnih sredina, govoriti o nekom makar sasvim labavom jugoslovenskom umetničkom prostoru.

Ne samo socijalno-politička podloga, nego i sama jezička situacija umetničkih praksi na početku devedesetih zнатно је изменjena u odnosu na onu koju nasleđuje iz osamdesetih godina. Iako se za obeležavanje prilika u umetnosti osamdesetih kao njena bitna karakteristika pominjao pojam pluralizma, a pri tome se mislilo na definitivni rasap kasnomodernističkih paradigmi među kojima i na podelu po poetičkim pravcima i pokretima, ipak je još uvek u umetnosti na početku prethodne decenije bilo moguće govoriti o tendencijama koje su nosile nazive kritičkih imenovanja poput onih kao što su transavangarda, nova predstava, novi ekspressionizam, novo divlje slikarstvo, loše slikarstvo, slobodna figuracija, barok osamdesetih, anahronizam ili slikarstvo memorije... Istina, već od sredine te decenije ova artikulacija počela je da gubi konture svojih dotadašnjih makar uslovno prepoznatljivih pos-

modernističkih idiomu, nastupile su revalorizacije modernističkih modela viđenih kroz postmodernističke prakse citata i ponovnih ispisivanja, kao što je slučaj sa novom geometrijom ili s novim enformelom, osnažene su latentne tekovine konceptualne umetnosti i umetnosti koja se poziva na primene najsvremenijih tehnologija, što je sve znatno "ohladilo" izražajne postupke i dalo povoda da se celo razdoblje druge polovine i kraja osamdesetih vidi u svetu duhovne klime za čije je označavanje Germano Celant iznašao diskutabilni ali ipak i primenjivi termin **neckspresionizam**. Različita su obeležja ove situacije u složenoj Celantovoj analizi, ali jedna od bitnih jeste konstatacija potpune **istovremenosti** pojava i tokova najrazličitijih umetničkih govora čak dotele da se kao izrazita karakteristika situacije ističe psihoza **hipersavremenosti** u kojoj se u dotele neviđenoj brzini smene dogadaja, u žurbi zbivanja koju kao da ne poznaće cela dosadašnja istorija moderne i postmoderne umetnosti živi jedna krajnje disparatna i disperzivna umetnička produkcija za koju je – kao što je tvrdio Celant – moguće reći to da "radanje hipersavremenosti obuhvaća jednokratnost trenutka, rasplinjujući se kao umetnost u času njenog nastanka".

Umetnost kraja osamdesetih i početka devedesetih našla se i dalje se nalazi u atmosferi pravog Vavilona najrazličitijih i već krajnje atomizovanih jezika i govora, sve do nekodiranih i otuda jedva razumljivih pojedinačnih idolekata. U početku pozitivni i gotovo od sviju prihvaćeni lingvistički pluralizam, nastao kao reakcija na prevagu ideje i primene modernističke "glavne struje" koju je zastupao Clement Greenberg, izazvao je još pre desetak godina prve kritike koje su pokrenuli Suzi Gablik i Donald Kuspit smatrajući da u toj krajnjoj jezičkoj razdrobljenosti preti poremećaj, čak i gubitak funkcije svakog pouzdanijeg vredenosnog kriterijuma, kao konkretna posledica tog stanja bila je ne samo poplava konformističkog egalitarizma u suštini stranog prirodi umetnosti nego – što je još teže – radanje sumnje u bilo kakvu svrhovitost postojanja i delovanja umetnosti, poricanje svake moći njene uloge u izgradnji duhovnog i kulturnog horizonta savremenog čoveka, a nasuprot svim tim opravdanjima cilj umetnosti o kojoj je ovde reč traži se u njenom golom opstanku unutar zahteva permanentne produkcije čije protoke regulišu mreže masovnih medijuma i specijalizovanih promotivnih institucija kao što su muzeji i galerije. U temeljima funkcionisanja savremenog umetničkog sveta nalaze se mentaliteti i načini ponašanja jedne vrste liberalnog pragmatizma u kome je, stvarno ili prividno, u praksama nastajanja umetnosti načelno sve dozvoljeno i moguće, ali je sve to u isto vreme strogo podvrgnuto parametrima tržišta koji zalaze u samu unutarnju biti umetnosti. Svest o tim parametrima uvlači se, naiime, u konцепције i konstitucije umetničkih jezika na kraju veka uslovjavajući pojave specifičnih oblika i značenja tih oblika, čineći da njihov krajnji smisao ne bi bilo moguće adekvatno čitati i razumeti ukoliko se nemaju u vidu svi oni regulativni mehanizmi u institucionalnom

sistemu savremene umetnosti čije osobine razmatra Achille Bonito Oliva pod globalnom tematikom fenomena **Superarte**.

Na prilike u domaćoj umetničkoj sceni kraja veka teško, međutim, mogu da se primene konstatacije pomenute Olivine teorije pre svega zato jer je materijalna i institucionalna podloga na kojoj počiva fenomen Superarte ovde krajnje skromna. Isto tako, ovde ne mogu da se primene teze poput onih koje, na primer, u tekstu i na izložbi **Post Human** razvija Jeffrey Deitch, naprsto zbog odsustva veoma razvijene tehnološke baze na koju se ova umetnost sveta u kome su pri obavljanju mnogih poslova strojevi definitivno zauzeli mesto ljudi sasvim prirodno poziva. Domaća, konkretno beogradска umetnička scena na prelasku iz devete u desetu deceniju danas se ne može videti drugačije nego kao scena jedne sredine u nametnutoj joj izolaciji, kao scene u naželjenoj ali i evidentnoj odvojenosti od sveta, a otuda i kao scena koja ne deli ista problemska pitanja kakva se postavljaju i razvijaju u sredinama neprekidne ekspanzije umetničkog života. Ali bez obzira na sve te okolnosti sasvim je izvesno da se i na takvoj sceni odvija umetnički život po meri realnih mogućnosti sredine i na način kako se ispoljavaju danas najaktivnije umetničke snage u toj sredini. Svaka, dakle, sredina pa tako i ova ima pravo na svoju umetnost, na umetnost sa sopstvenim i specifičnim osobinama i problemima kraja veka i upravo zbog tih razlika koje je dele od drugih, a nipošto zbog eventualne potpune podudarnosti s drugima, beogradска umetnička scena s početka devedesetih a pogotovo ona na krilu mlade generacije koja se upravo u tim godinama javlja i razvija, jeste ujedno umetnost kojoj zbog njenih karakteristika i vrednosti valja pokloniti pažnju i podršku.

Mlada beogradска scena na početku devedesetih prirodno se i bez ikakvog vidljivijeg reza nastavlja na pojave i događaje kraja prethodne decenije; sve to su, naime, fenomeni za čije se tipološko označavanje može da primeni globalno obeležje klime i jezika postmodernog stanja. Dolazilo je, naravno, s vremenom do znatnih pomeranja u problematskim težištima ovdašnje umetnosti tokom osamdesetih godina: početak prethodne decenije bio je u znaku pojave "nove slike" grupe **Alter Imago** i para **Žestoki**, uporedo s njima javili su se pojedinci koji su ubrzo izšli izvan prostora platna i zašli u prostor skulpture ili instalacija (Mrđan Bajić, Daria Kačić, Vera Stevanović, Dragoslav Krnajski), no za sve njih bila je karakteristična sloboda nomadskog kretanja kroz različite oblike, uz pozivanja na modele umetnosti bliže ili dalje prošlosti u duhu ikoničke obnove svojstvene prvoj polovini osamdesetih godina. Danas je ovaj pionirski krug domaće postmoderne umetnosti desetkovani odlascima u inostranstvo, većina njegovih protagonisti su u egzodusu (Milovan "De Stil" Marković, Vlasta Mikić, Tahir Lušić, Nada Alavanja, Slobodan Trajković, Mrđan Bajić), na poprištu zalaganja za evropske jezičke standarde na autohtonim tradi-

cijskim podlogama ostaju da deluju jedino Mileta Prodanović i na drugi način, u formama nove geometrije Zoran Grebenarović. Održanju intenziteta umetničkih zbivanja, kao i čuvanju visokih kvalitetnih dometa zasnovanih na svojim ranijim polazištima doprinosili su u osamdesetim godinama autori koji čine liniju kontinuiteta postmoderne klime sa prethodnim kasnomodernističkim iskustvima, kao u slučaju Predraga Neškovića, Dušana Otaševića, Bore Iljovskog i Marije Dragojlović. Aktivnim u ovom periodu ostali su i umetnici koji nastavljaju liniju prethodnog konceptualnog iskustva, poput Vladana Radovanovića, Raše Todosijevića, Neže Paripovića, Zorana Popovića i Slobodana Ere Milivojevića. No, i ova struja praktično je prepovoljena već dugotrajnim egzodusima Marine Abramović, Radomira Damnjanovića Damnjana, Gergelja Urkoma, kojima se odnedavno u odlasku iz zemlje pridružuje Goran Đorđević. Sasvim sažeto rečeno, scena beogradске umetnosti početka i sredine osamdesetih ukazuje se iz današnje perspektive kao krajnje razuđena, veoma teška za bilo kakvu kritičku sistematizaciju i klasifikaciju; to je scena mnogih ali najčešće kratkotrajnih autorskih prisutnosti scena isto tako čestih, dugotrajnih a u mnogim slučajevima nažlost i definitivnih odsutnosti, scena u jakom intenzitetu ali i u stalnoj disperziji događanja, sa značajnim doprinosima ali i sa krupnim gubicima koje je ova sredina morala da pretrpi zbog svojih nedovoljnih mogućnosti da zadovolji ne samo ambicije nego i elementarne zahteve mnogih autora koji su u jednom trenutku u tu scenu uneli znatni deo svojih umetničkih sposobnosti.

Kraj osamdesetih i ulazak u devedesete godine pokazuje da je na beogradskoj umetničkoj sceni došlo u odnosu na početak i sredinu prethodne decenije do znatno izmenjenog sastava učesnika te scene. Kao karakteristični fenomen ovog recentnog razdoblja valja najpre zapaziti kratkotrajanu obnovu postupaka izvedenih iz nasleda enformela (pri čemu, uz Aleksandra Rafajlovića, dvojica protagonista ove pojave deluju izvan Beograda: Slobodan Peladić u Šapcu, Perica Donkov u Nišu). Potom će u ovim godinama sve više dolaziti do izražaja zbivanja u području skulpture, u tome će području istaknuti autorsku poziciju ostvariti Mrđan Bajić vršeći svojom specifičnom simbiozom oblika kao predmeta i predstave posredni ili neposredni uticaj na jedan krug mlađih vajara, dok će drugi krug vajara iste generacije ići smerom razrada čistih plastičkih oblika, lišenih referencija prema predmetnom svetu. Sa pojavom ove struje nove skulpture, odnedavno u punom intenzitetu i kulminaciji radnih i izlagачkih poduhvata sasvim se već nalazi u karakteristično problematsko polje umetnosti ranih devedesetih godina na beogradskoj umetničkoj sceni.

Protagonisti nove skulpture na beogradskoj umetničkoj sceni kasnih osamdesetih i ranih devedesetih su Srđan Apostolović, Dušan Petrović, Zdravko Joksimović i Dobrivoje Krgović. Prva trojica su

autori koji su se u letu 1988. okupili u Likovnoj radionici Galerije Studentskog kulturnog centra vođeni međusobno bliskim težnjama da se u trenutku kada u jeziku skulpture još uvek prevladava prostorna predstava proizila iz postmodernističke ikonografske obnove ponovo prođe kroz u osnovi modernističko skulptursko iskustvo utemeljeno na proveri i primeni specifičnih osobina svakog materijala (drveta, različitih vrsta metala, gume i dr) koji se u radu na oblikovanju ove vrste skulpture koriste. Nastali su iz tih polazišta u praksi četvorice pomenutih autora sažeti, redukovani, iako nikada do krajnjeg minimalizma dovedeni oblici koji svedenošću svoga izgleda kao da upućuje na modele iz vremena istorijskog konstruktivizma, ali uvek uz dodatni karakteristični postmodernistički spoj heterogenih elemenata koji objektima ovih autora pridaju izvesna aluzivna svojstva, diskretne predstavne projekcije u dve ili u tri dimenzije, pre svega ipak vodeći računa o čistoti plastičke misli koju će samo obogatiti a nikako narušiti pomenuta diskretna retorika oblika. Krajnje osetljiva i prefinjena manuelnost sledeća su svojstva ovih skulptorskih postupaka koji se koriste trošnim i odbaćenim materijalima često nadjenim na otpadima ili u skladištima industrijskih sirovina. Otuda se iz vidljive pojavnosti ovih skulptura čita da one nastaju u oskudnom vremenu i u siromašnoj sredini ali s težnjom umetnika da se iznad tih zadatih uslova izdigne upravo vrlinom produhovljenosti koja se iza spoljašnje jednostavnosti ovih oblika razabire. Iz istog ambijenta oko Galerije Studentskog kulturnog centra proizići će još mlađi umetnici Mirjana Đorđević i Ivan Ilić koji će nastaviti putem krajnje sažetosti u prezentaciji svojih postavki na zidu ili u prostoru, s tim što će u značenjski potešt svojih instalacija uplatiti mreže referencija na arhetipske simbole, na primere iz istorije umetnosti ili na predmete iz realnog okruženja.

U području slikarstva na beogradskoj umetničkoj sceni ranih devedesetih iz množine zbivanja u kojima istovremeno učestvuju autori iz više generacija, među mlađima mogu da se razaberu dve karakteristične orientacije. U jednoj su Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski i Nikola Pilipović koji, pozivajući se pre na duhovni primer nego na strogo jezičke termine pionira apstrakcije, uz svest o analitičkim operacijama pri rukovanju sa elementarnim sredstvima slikarstva, grade pročišćene, proverljive i jasno artikulisane plastičke izjave koje sudeći po njihovoj istorijskoj genezi revalorizuju neke temeljne postavke modernizma. Insistiranjem na krajnjoj autonomiji izražajnog jezika, ovi autori ne dopuštaju da u polje njihove umetnosti uđe čak ni najudaljeniji refleks okolne stvarnosti i upravo time, više nego bilo kakvim spoljašnjim vidom angažovanja, kroz način rečiće šutnje svedoče o svom nepristajanju na zatečene socijalne i kulturne prilike. Time što za duhovne uzore priznaju velike domete svetske umetnosti (konkretno Mondrijana i njegovu sliku iz postavke Narodnog muzeja), ovi umetnici pružaju indirektni ali vrlo indikativni i odlučni protivgovor pretećem i sve

agresivnjem lokalizmu koji u poslednje vreme preplavljuje domaću umetničku scenu. Model posredstvom umetnosti predložene utopije kao projekcija pogleda na svet – to je, u krajnjoj konsekvenciji, ideološka pozicija ove asketske umetnosti koja ne samo što prihvata nego s punom svešću neguje položaj svoje izdvojenosti iz haosa sredine i vremena u kome deluje. Takav položaj izdvojenosti do krajnjih granica dovodi u svojim geometrijskim slikama Miki Raković pokazujući još jednom da je struga geometrija svesno uvedena u jezik umetnosti ne samo sredstvo iz koga nastaju pročišćene oblikovne formulacije nego je i najpouzdaniji zakon čuvanja autorovog čvrstog ličnog integriteta.

Druga od evidentnih orientacija u beogradskog slikarstvu ranih devedesetih je figurativna, narativna, ikonografska; posredi je slikarstvo zasnovano na kontinuitetu primene predstava, prizora, čak konstantnih umetničkih tema kao što su portret, autoportret, jednom rečju prepoznatljivi lik prikazanog modela. Nosioci ovakvog shvatanja slikarstva na aktuelnoj domaćoj sceni su Uroš Đurić, Jasmina Kalić, Stevan Markuš (koji radi u Pančevu), Dimitrije Pecić i Milica Tomić, čime se lista predstavnika ove umetnosti ne zaključuje. Ali iako se služi klasičnim sredstvima i nekim trajnim žanrovima, ova je umetnost ne samo trenutkom svoje pojave nego pre svega razlogom nastanka i sadržajima koje iznosi i ispoveda tesno uslovljena opštim prilikama današnjeg vremena. Otuda je ne samo po tipu prizora i po načinu slikanja znatno različita od tipičnog figurativnog slikarstva prethodne decenije. Reklo bi se da je mirnija, suzdržanija, sabranija, ali to je samo prividno, spolja gledano, dok je u svojoj unutrašnjosti takođe uznemirena, čak pomerena, mada takvo raspoloženje ne ispoljava nego se zakriva distancicom, ironijom, sofisticiranim rečnikom, govorom u aluzijama ili u navodima. Kao što se u prethodnoj struci apstrakcije odmicanje od neprihvatljive realnosti traži u pozivanju na utopijsku projekciju, ovde se realnost namerno ali i nesentimentalno stilizuje, čak ulepšava, predstava o realnosti prebacuje se u polje metafore, sve s ciljem da se ta realnost ne bi sagledavala direktnim pogledom u njeno deformisano i nakazno lice. Prema pobudama i načinu upotrebe, metafora primenjena u svrhe umetničkog saopštavanja gotovo po pravilu je izvedena iz subjektivnih doživljaja i uvedena u isto tako subjektivne priповesti. Drugim sredstvima, klasičnim a ne onim vezanim uz ponašanje i samo telo umetnika traju i u ovom slikarstvu razlozi umetničkog "govora u prvom licu". Definitivni rasap objedinjujućih i okupljajućih principa svojstven umetnosti kraja veka možda nigde kao u ovom slikarstvu nastalom u okrilju klime rasula "velikih nacija" nalazi svoje načine ispoljavanja kroz mnoštvo slikarskih "malih priča", pri čemu je umetnik često u isto vreme i onaj koji svoju priču izgovara i onaj koji tu priču sluša.

Tako bi otprilike, viđene iz jednog od mogućih uglova i predstavljene u sažetoj kritičkoj interpretaciji, mogle da izlgedaju kon-

ture zbivanja na beogradskoj umetničkoj sceni početka devetdesetih godina. Ta je scena danas još uvek dovoljno razuđena, postoje i deluju u njoj mnoge snage i nastojanja, mada opšte prilike i ukupno okruženje otvoreno prete da toj sceni nanesu dugotrajne i nenadoknade gubitke. Već je pomenuta opasnost brojnog egzodusa umetnika, no možda će biti još teže podneti poremećaje koji se dešavaju u samim temeljima i na poprištu odvijanja domaćeg umetničkog života. Za sasvim kratko vreme izolacija od sveta poprimila je alarmantne razmere, odnedavno u ovu sredinu ne dolazi ništa značajnije sa strane, iz inostranstva ili iz ostalih nekadašnjih jugoslovenskih centara, otuda ne samo nemogućnost uvida u rad drugih nego i osećaj odvojenosti od tih drugih, što kao naličje ima pogubno samozadovoljstvo osrednjih lokalnih umetničkih krugova. Dok je, na primer, pojava umetnosti osamdesetih godina na ovom terenu mogla da se odmerava sa zbivanjima u svetskim centrima (setimo se izložbi tada nove američke umetnosti u izboru Marcije Tucker, italijanske u selekcijama *Vokacije slikarstva i Kryptoniana*, nemačke i holandske mlade umetnosti, izložbe Baselitza, da ne navodimo dalje), desetak i manje godina potom kontakti sa svetom odvijaju se ne više u programima specijalizovanih institucija nego posredovanjem pojedinaca entuzijasta koji su ostali u mogućnosti da svojim kanalima pribave ili poseduju radove lakinih tehnika i skromnih formata (kao jedine primere po-menimo izložbe grafike Errđa, *Za slovom*, *Privatno-javno*). Materijalna oskudica uslovjava sve ređe štampanje kataloga izložbi, dovodi do prekida izlaženja časopisa *Moment*, prostor za kritiku u medijima praktično ne postoji, a u tom kolapsu kao simptom vrhunca krize dolazi do usurpacije Muzeja savremene umetnosti kao jedine stručne ustanove u ovoj oblasti delovanja. No da ovi krajnje nepovoljni procesi još uvek nisu sasvim prekrili scenu o kojoj je reč, šta više da ta scena ostaje i opstaje začuđujuće vitalna, duguje se naporu niza aktivnih umetnika, pogotovo onih mlađih i najmlađih koji, uprkos svemu jer drugačije ne mogu, uspevaju da nađu načine (samo)održanja sopstvenog rada. I upravo uvid u jedan deo te produkcije i podršku toj produkciji nastoji da pruži ovaj parcijalni ali nadamo se ipak i dovoljno rečiti pregled zbivanja na beogradskoj umetničkoj sceni u prvim godinama poslednje decenije našeg veka.

Ješa DENEGRI

THE BELGRADE ARTISTIC SCENE IN THE EARLY 1990s

Although, it is not typical of modern artistic practice to demarcate specific periods in this field by setting boundaries of decades or by connecting them with social and political events closely, it is practically impossible to start any discussion about contemporary art phenomena without ascertaining that entrance into the 1990s has led through great social and political reforms. We are probably not aware of their causes and consequences yet. However, all these causes and consequences deeply affect our every day life. The end of the 20th century has brought about the end of domination under Communist ideology. Consequently, many countries in eastern Europe have fallen into decay. On the other hand, the end of the century is gradually supporting economic and political integration of many countries in western Europe. Many new countries have just appeared on the ruins of the former so-called detente. One of these countries is the so-called "third Yugoslavia" that has been established on the cracks of the former so-called "second Yugoslavia". The second Yugoslavia has just been and still is a battlefield of an enormous crisis and a horrible war producing tragic longlasting consequences. Thus, all that is mentioned above must indubitably be taken into consideration when one attempts to say anything about artistic events of the scene in the early 1990s, the scene that still is an integral part of the artistic world processes. But at the same time, within the same processes the scene is set apart because of its own aggravating circumstances. The entry into the 1990s begins a new artistic periodization, namely a new artistic periodization participating in all newly created states within the former Yugoslavia. It should be understood in a way like the 1990s, which were in fact the last phase of something we used to conceive of as a unified or even as a unique Yugoslav artistic area regardless of the cultural differences or other particular phenomena within each former Yugoslav Republic.

Nowadays the domestic, (actually Belgrade's) artistic scene can be comprehensible only as the scene existing in imposed isolation. At the turn of the decade the Belgrade artistic scene was not able to share the same artistic problems as other world artistic scene which are constantly developing artistically. Despite all these circumstances the Belgrade artistic scene is not lifeless. There is a very specific artistic life which is going on well in accordance with actual possibilities of our milieu. It has been demonstrated in a special way by the most active artistic forces of that milieu. Thus, to each milieu its own art, just as to each time its own art. Because of these distinctions which separate the Belgrade artistic scene from the others, by no means for the sake of identification with them, that scene is worthy of full attention and full support. The art we are talking about appeared and developed under the wings of the

young generation at the very beginning of the 1990s. In fact, the Belgrade scene of the young represents a natural continuance of the preceding decade. That is namely, a phenomenon which could be typologically marked by applying global characteristics of climate and language to the state of postmodernism. Gradually, great changes happened to the local problems in artistic trends during the 1980s; the beginning of the previous decade was signified by the appearance of a "new image" made by the group called ALTER IMAGO and a couple called VIOLENT. Analogous to them, a few individuals covered the artistic distance from canvas to sculpture or instalation, such as Mrđan Bajić, Darja Kačić, Vera Stevanović, Dragoslav Krnajski. The freedom of nomadic movement through distinctive artistic shapes always in the spirit of iconic restoration, regardless of their genesis, was a common trait to all of them, and naturally to the first half of the 1980s.

Many of these pioneers of domestic art who have actually created postmodern domestic art gone to live abroad such as Milovann "De Stil" Marković, Vlasta Mikić, Tahir Lušić, Nada Alvanja, Slobodan Trajković and Mrđan Bajić. Miletta Prodanović and Zoran Grebenarović belong to the rare members of the same artistic movement, who have remained home. Both of them are still trying to preserve Europe's linguistic standard, which is merged with our tradition, for coming generation. Naturally, each of them in his own original way. On the other hand Predrag Nešković, Dušan Otašević, Bora Iljovski i Marija Dragojlović are trying to keep intensity of the artistic events as well as very high artistic level that are based on their previous contribution which was achieved during the 1980s. All of these artists have in fact achieved successes by preserving continuity of postmodernism and by connecting it with preceding artistic experience. Vladan Radovanović, Raša Todosijević, Neša Paripović, Zoran Popović and Slobodan Era Milivojević have been very active too. Nowadays, they are maintaining the most important line of the previous conceptual experience. However, this art group suffers from exodus too. Many members of the group such as Marina Abramović, Radomir Dajmanović Damjan and Gergelj Urkom have left Yugoslavia either recently or long time ago.

Briefly speaking, the Belgrade artistic scene was as widely extended at the very beginning of the 1980s as in the mid-1980s, because of that the Belgrade scene was very difficult in a term of critical systematization or classification. On the other hand the Belgrade scene has simultaneously suffered from either brief presence or longlasting absence of many famous, leading and outstanding domestic artists. The question is: Why has all that happened? One of possible answers is that there has not been adequate living conditions of the elementary artistic requirements; not to mention totally natural artistic ambitions of the artists who have actually

created and highly improved artistic value of the Belgrade scene since the very beginning of the 1980s.

Comparing the end of the 1980s and the entrance into the 1990s with the very beginning of the 1980s and mid-1980s of the Belgrade scene one could recognize a radical change in the structure of the artists. The very first phenomenon that should be mentioned was a shortlasting restoration of the treatment which was taken over from Enformelle. Besides Alexandar Rafajlović who was working in Belgrade there was Slobodan Peladić, working in Šabac and Perica Donkov from Niš. Afterwards, a leading role has been taken over by field of sculpture. One of the leading authors has become Mrđan Bajić. Consequently, one group of the young sculptors has come directly or indirectly under his influence by adopting Bajić's symbiosis of shapes in the role of objects and ideas. Whereas, the other group of the young sculptors, who has belonged to the same generation, worked out a pure plastic picturesque sculpture. With the appearance of this new sculpture we have entered into distinctive, enigmatic field of the art of the Belgrade scene in the early 1990s.

Srđan Apostolović, Dušan Petrović, Zdravko Joksimović and Dobrije Krgović have been the protagonists of the new sculpture of the Belgrade scene in the late 1980s as well as in the early 1990s. The first three of the authors gathered together in an art workshop at the Art Gallery of Student Cultural Centre in Belgrade during the summer of the 1988. They wanted to renovate wellknown modern sculptural experience which was based on closer inspection and application of the particular traits of the materials that were used to create sculptures such as wood, metal, rubber etc. They did that at the time when sculpture language was still firmly occupied with postmodernistic, iconographical renaissance. Artistic works, which have been made by four already mentioned artists, have represented condensed and reduced forms which have never been brought into the minimalism. The condensability of the sculptural forms remind us of the models that were made during historical constructivism but always with postmodernistic union of heterogeneous elements. Just these heterogeneous elements have given certain elusive characteristic to the objects, first of all, by considering the purity of plastic idea, the idea that has been enriched through discrete, rhetorical form. The next characteristic of this sculptural treatment has been sensitive, sophisticated manual labor, even though the sculptors have used mostly waste, worn-out materials, the materials that have often been found in a junkyard or in an industrial warehouse. In such a way, appearance of such sculptures has showed us poor, needy, and indigent society which has virtual, harmonized, highly sophisticated and refined art. Thanks to the all earlier mentioned artists and thanks to the Art Gallery of the Student Cultural Centre in Belgrade several younger artists such as Mirjana

Dorđević and Ivan Ilić have followed the way of the condensibility by displaying their own art work either on the walls or in closed or open space. Both of the artists have the frame of reference which is totally archetypal without consideration whether the frame is based on the examples of art history or on real environment.

The Belgrade artistic scene in the early 1990s should be in fact considered as the scene on which have been existing two entirely distinctive artistic orientations. Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski and Nikola Pilipović have belonged to the first orientation that has gone more towards spiritual examples than towards strict linguistic terms which had been made by pioneers of abstraction. All of the mentioned artists, entirely aware of analytic operations of painting and elementary means of painting, have created cleansed, tested and clearly articulated plastic statements, the statements which have reevaluated some of the basic suppositions of modernism inevitably. Insisting on the real autonomy of their expressive powers these authors have not allowed anything of reality to be a part of their own art. Just that has been the exact type of the decision of the artists in order not to be involved in contemporary social and cultural events.

Accepting Piet Mondrian and his painting from Narodni muzej in Belgrade as their own spiritual model these artists have claimed much credit for high level of the world art. The artists have also given an indirect but very decisive answer to threatening and aggressive localism of the domestic artistic scene. Creating their own utopia model through their own art these artists have actually established the ideological position of this ascetic art, the art which in return helped the artist to protect their own position far from social chaos where they have actually lived. Such sort of separation has been visible fully in the geometric paintings that have been made by Miki Raković. He has proved that the laws of geometry are not only the means of the art but also the most powerful protection against destroying the integrity of the authors.

The second orientation on the Belgrade scene in the early 1990s has been figurative, narrative, iconographical; in fact, it has been the painting that is based on continuity by applying constant artistic themes such as portrait, autograph etc. Briefly speaking, the painting full of recognizable images of painted models. The most important representatives of such an orientation on the domestic scene are Uroš Đurić, Jasmina Kalić, Stevan Markuš (working in Pančevo), Dimitrije Pečić and Mileta Tomic. Even though such a type of art has used classical artistic means and some of permanent methods, it is still the art which has confessed, through its own subject matter, serious limitation of the general contemporary events. Thus, this sort of art is different from typical figurative painting of the previous decade. One can say that this sort of art

can be described as calm, composed, reserved etc. But that is totally deceptive point of view, that is just illusion. Deeply inside this is a kind of art which represents disturbed, upset even confused art, the art that has succeeded to hide all negative traits by demonstrating distance, irony, sophisticated vocabulary, allusion or quote.

Unlike the first orientation in which the artist have tried to escape from the unacceptable reality by recalling utopia projection, within the second orientation the artists have even tried to beautify the reality by using metaphor in order not to be driven toward a monstrous face of reality. In accordance with motives and usage of the metaphor, the basic aim has always been artistic announcement which has been derived from subjective experience in order to be brought into the same subjective narrative. Thanks to the classical artistic means there is the painting which has right and reason to speak "in the first person singular" artistically. Definitive division of the united and of the assembled principles so typical of the art at the end of the century has nowhere but here found its own way to demonstrate the painting which has originated under the wings of the disintegration of "the great narrations". There has also been a lot of "little stories" of the painters who have often represented actors and audience at the same time.

Ješa DNEGRI

PUT HORIZONTALE – RANE DEVEDESETE U NOVOM SADU (I VOJVODINI)

Autorskim izložbama koje su tokom 1992/93. godine priređene u Novom Sadu⁽¹⁾, blagovremeno su markirane relevantne pojave u likovnim umetnostima ove sredine (i Vojvodine). Pristup, uslovno novim događanjima, predstavljao je više registrovanje nego tumačenje njihovih ishodišta i programskih karakteristika. Bez obzira na primjenjeni metod (najčešće poređenjem sa likovnom zbiljom osamdesetih godina), relativno tačno su uočene, uostalom očekivane, promene u domenu individualnih programa. Podjednako su uvažavane činjenice programsko-poetskog kontinuiteta i diskontinuiteta, insistiranjem na konstanti baštine kolektiviteta i mogućoj definiciji već izražene individualnosti poetske strukture ovoga trenutka. Poređenjem i delimičnim tumačenjem istorijskog kontinuiteta i vremena aktualnih događanja na početku deveđesetih, uvažena je programska produženost stvorenog "opštег principa" umetnosti osamdesetih ali i oblici evidentnog, individualnog suprostavljanja. Analizom kontroverznih odnosa kontinuiteta i diskontinuiteta, odnosno "registrovanjem" više ili manje inovativnih pojava u domenu novosadskog likovnog kruga, može se doći do zaključka o postojanju, ako ne drastično izmenjene pozicije umetnika i umetnosti na početku ove decenije, ono (u programskom i egzekutivnom smislu) uočljivih razlika između već dogodenog (80-te godine) i onoga što se upravo sada zbiva u Novom Sadu (i Vojvodini).

Reč je pre o saglasju nego sukobu dva umetnička vremena: jednog, koje je samo prividno završeno, živih i uslovno podsticajnih, umetnički artikulisanih (ne i posve valorizovanih) ideja vremena upravo minule decenije i, drugog, aktualnog likovnog trenutka koji još nije uspeo da prekine postojeću liniju kontinuiteta vremena sedamdesetih i osamdesetih godina. Ponajpre se može govoriti o "kolektivnom sećanju", uostalom uvek važnom ishodišnom polju novih pojava "umetnosti deveđesetih u formiranju". Reč je o kompromisu (kontroverzama podjednako zaborava i podsećanja) prošlog koje još uvek traje i nadahnjuje i nove likovne zbilje koja se iz njega rada.

Ova, u dobroj meri paradoksalna situacija vremenskih pomirenja (uslovnog jedinstva prošlog i sadašnjeg), upućuje na važne momente sećanja na nivou kolektiviteta koje postaje polje novog početka. U ovom trenutku ne preovlađuju elementi novog, ne postoji jasno artikulisana inovacijska komponenta bez obzira na podatak (koji je istovremeno i važna odlika) da je upravo sada još više afirmisana važnost izrazito ličnih poetika. Reč je o vidnom prisustvu autora izrazito različitih, naglašeno personalnih obzira i umetničkih akcija, formiranih punom sveštu o vrednostima i zablu-

dama istorijske zbilje ne samo minule nego i svih decenija XX veka. I upravo svest o nesputanoj mogućnosti pogleda na otvoreno polje istorijsko-umetničke baštine moderne umetnosti, odnosno krajnje vlastiti hod kroz vreme, možda i najbolje određuju ovaj trenutak umetnosti "devedesetih u nastajanju".

U Novom Sadu (i Vojvodini), opšta "slika stanja", ogleda se u otvorenom, donekle i neposrednom korespondiraju "umetnost u nastajanju" sa iskustvima dve minule decenije. Radi se o istovremenim, izrazito individualnim (ne i paradoksalnim) pokušajima (i neretko uspavanjem) izlaska iz programskih raznorodnosti kompleksa umetnosti osamdesetih (i sedamdesetih) godina. Na opštem programskom i egzekutivnom planu, ponavljaju se interesovanja za uslovno apsolvirane ideje tzv. individualnog umetničkog poнашања, за magijsko, okultno, ezoteričko, odnosno afirmaciju arhetipske konstante (pre znaka nego simbola). U tom poštovanju iskustvenih vrednosti minulog razdoblja, istovremeno je najavljen mogući put ka budućoj "tradiciji inovativnog".

U osnovi ovih, opštih karakteristika odnosa dva, uslovno izdvojena, umetnička vremena (koja se u metaforičkom smislu mogu sagledati kao odnos horizontalnog i vertikalnog toka), deveđesete godine, u programskom i egzekutivnom smislu, predstavljaju nedovoljno artikulisan vreme "očekivanih" promena. Reč je o indikativnim pojavama uslovne reakcije izrazito specifičnih, pre svega vlastitih, autorskih pobuda na još žive programsko-poetske postulate umetnosti osamdesetih godina. One se ponajpre mogu shvatiti kao "promene iz kontinuiteta", primetnim prevazilaženjem značenja tradicije individualnog nomadizma ili "govora u prvom licu". To već upućuje na metaforu iniverzalne horizontale koja briše granice vremena i istorijskog trenutka.

Reč je o svojevrsnom, svesno izgrađivanom stavu kontroverznih odnosa u samom biću umetničkog dela i sferama njegovih odnosa prema istorijskim okolnostima, svesno postavljenoj zamci; u stvari, prividu nedoslednog odnosa umetnika prema sebi i izazovu istorijske zbilje. U tom, skoro opšte prihvaćenom metodu "povratka" horizontali, umetnik se svesno lišava potrebe za radikalnim, upravo slobodnim posezanjem, bez predrasuda, za iskustvom drugih, za istorijskom baštinom moderne umetnosti i bez potrebe za znatnijim kreativnim modifikacijama, odbacujući stvoreni stereotip kreativnih revizija, "citiranjem" bez potrebe navođenja izvora i "originala". Umetnik se, posve svestan rizika eklekticizma i "oponašanja", opredeljuje za odsustvo, uostalom više i neočekivanih, inovacija u klasičnom smislu. On u potpunosti shvata sopstvenu poziciju na nedefinisanoj granici dva umetnička vremena, odnosno prihvata ulogu baštinika istorije (vremena prošlog) i relevantnog "svetoka" trenutka kome egzistencijalno pripada. Dobrovoljno se, mentalnim i fizičkim stapanjem (bez obzira na konsekvence), predaje opštem

umetničkom toku vremena, obuhvatajući, istovremeno pogledom unazad – smerom unapred, čitav temporalni korpus umetnosti veka kome pripada. Umetnik se na skoro paradoksalan način podjednako zadovoljava egzistencijom horizontalnog mira (u istorijskom smislu) i vertikalnom umetničkog integriteta, apsolutno svestan trenutka kraja jednog razdoblja i stečenog prava puno-važnog naslednika.

Vremenski (i prostorni) faktor mogućnosti uslovnog razdvajanja ovoga trenutka umetnosti od njegove "istorije", daje likovnoj zbilji početka devedesetih godina karakter ne previše očekivanih radicalnih programske i egzekutivnih iskoraka. Na izvestan način, ovo je trenutak kada se znatnije promene i ne očekuju, njihova prisutnost nije više bitna ni u istorijskoumetničkom smislu relevantna. Međutim, ne može se govoriti ni o njihovoj apsolutnoj odsutnosti u poetsko-programskom, plastičnom ili egzekutivnom smislu, samo što sada dobijaju skoro isključivo vid funkcionalne aure vlastite svesti (i savesti) umetnika, ostvaruju se u kontekstu ličnog stava bez obzira na poznati (i upoznati) istorijski hod slike ili skulpture.

Upravo zbog toga, podjednako činom i akcijom različitih grupa umetnika (u smislu irelevantnosti njihove generacijske pripadnosti i ranije zagovaranih ideja), samo delo, odnosno korpus različitih artefakata, predstavljaju (u ovom trenutku dva uslovno razdvojena umetnička vremena), istovremeno ishodište i rezultat egzistencijalnog otpora ali i stvaralačkog pomirenja, intelektualnog kolaboracionizma, agresije i tolerancije. Reč je o skoro apsolutnoj afirmaciji ličnosti umetnika i to podjednako u domenu činjenica opštег "mentalnog projekta" i njegovih vlastitih koncepata umetnosti. Time se ruše i poslednji ostaci romantične aure umetničkog dela, njegova hermetička uslovnost "po sebi i za druge", upravo afirmacijom umetničkog oblika kao kompleksnog, u osnovi transcendentnog, vanstvarnosnog i vanvremenskog integrala. Ono je i svojevrsni (pre u metaforičkom nego u direktnom smislu) atak na posjećeni poredak tradicija plastičnog reda minule decenije.

Istovremeno (i nimalo paradoksalno), može se govoriti o činu saglasja sa vremenom koje prolazi upravo stvaranjem jednog, ne toliko novog koliko, ponajpre u značajnskom smislu, drugačijeg poretka vrednosti. Na izvestan način, ovaj trenutak umetnosti prevazilazi različite fenomene uzročno-posledičnih odnosa u sferama društvene svesti ovoga vremena; demistificuje nužnosti romantičnih ostataka "autentičnosti", podjednako saglasjem i suprostavljanjem različitih poetika i programa, inovacijama ali i recidivima, njihovom revizijom, odnosno bukvalnim citiranjem i modifikacijama.

Umetnost na početku devedesetih godina mora se posmatrati i u odnosu na tragičnu zbilju vremena, koja je kod već znatne grupe

umetnika izgubila očekivano dejstvo adekvatnog delovanja na njihovo ponašanje i skoro da je dobila karakter privida važnosti; postala je samo mogući "veo prekrivanja" i uglavnom bez onih, u takvim prilikama uobičajenih spekulacija. Karakter tog odnosa, može se pratiti od diskretnog (aluzivnog) tumačenja zbilje do, pre ublažavanja nego podizanja njegove tragične tenzije; od non-šalantnog ponašanja uprkos konstanti strepnje do angažovanih refleksija na prisutne konsekvence tragičnih dogadanja. Reč je o miljeu straha i strepnje (ratnog eha i tragične zbilje) koji na određen način još više ističe sindrom kraja veka i milenijuma. Istovremeno, do punog izražaja su došli elementi destrukcije u delovanju umetnika, odnosno kontroverze nihilizma (podjednako pasivnosti i pre-naglašenog aktivizma), uslovjavajući nepredvidljivo, izrazito različito ponašanje umetnika. Ono se može pratiti od vidova "direktne akcije" do opreznog distanciranja, od aktivnog intelektualizma do povišenih emocija, odnosno bekstva u područje ezoterijskog i magijskog. Može se govoriti i o određenom vidu spokojstva dočekanih predviđanja (stanje svedoka), aristokratskoj nonšalantnosti privida mirenja ali i nemirenju sa onim što se moralno dogoditi (ogleda se u pojavama aktiviteta "direktne akcije", odnosno u oblicima umetničkog balansiranja između ove dve suprotnosti).

Uz uvažavanje navedenih okolnosti društvene (ne samo ratne) zbilje i rjenih odraza na karakter umetničkih dogadanja, donekle su već demantovane spekulacije i prepostavke o mogućem entropijskom karakteru "umetnosti devedesetih u nastajanju". Sa određenom sigurnošću se može govoriti o odlikama zbilje jednog umetničkog vremena, njegovim protagonistima i njihovom umetničkom stavu i ponašanju, odnosno o trenutku jasnih umetničnih povoda. Naime, u istorijsko-umetničkom i programskom smislu, na sceni je kontinuitet uslovno već apsolviranih ideja minulih decenija ali vidno izmenjenog, preformulisanih karaktera i smisla. Tako, pored tragova konceptualne i postkonceptualne umetnosti (dosta modifikovanog karaktera), tu je i već dosta izoštreni, istovremeno i prošireni, nomadistički konformizam postmoderne, odnosno podjednako preferiranje afirmacije i negacije ulepšanog i prijavog sveta. Reafirmisane su ideje "apsolutne cirkulacije" vremena i uverenja o potrebi brisanja razlika između zabluda i opravdanosti revizija i reinterpretacija. Insistira se na skoro totalnom pomirenju istorijsko-umetničke baštine i ovoga trenutka umetnosti pune dominacije vlastitih umetničkih radova (ne više romantičnih traganja) autora (sopstvene vertikale) koji ubedljivo demistifikuju ideje o "kraju i raspadu" upravo vitalizmom poetike individualnog, vremenskom tolerancijom i osvajanjem novih prostora plastičkog sveta na iskustvenom toku horizontale.

Činjenice programsko-poetskih mirenja, nonšalantnog rušenja barijera vremena, apsolviranih i nepoznatog (ukoliko to u ovom trenutku uopšte postoji i ako išta znači), aristokratskog hoda kroz

vreme, čine one primarne odlike likovne scene na početku devedesetih godina. I pored utiska da ona, kao poslednja faza moderne umetnosti nije u programskom smislu posve definisana, ipak se može reći da poseduje relevantne elemente one presudne tačke istovremenog ishodišta, kraja i početka. Može se govoriti o samo uslovnom početku vremena mogućih "novih otkrića", podjednako u domenu programa i jezika jer, početak se ipak zbio u deceniji koja je završena (80-te godine) kada je moderna umetnost doživela svoj klimaks i "programsku katarzu". Međutim, posle nje nije ostala pustoš, ni krhotine "razbijenog sveta" jednog korpusa istine ali ni čisto polje "bezgrešne nade" koje će moći da anticipira "novu umetnost".

Umetnost s početka devedesetih godina odlikuje se ipak nedovoljno (nejasno i nepotpuno) određenim elementima promena i izvesnim odsustvom novih, radikalnih programskih izazova. S druge strane, karakteriše je određeni, izrazito strožiji pokušaj "obnovе", pristup reafirmaciji i reinterpretaciji različitih, istorijskih vidova, bliskih generalnoj liniji (obogaćenoj iskustvom moderne umetnosti), podjednako figuracije i apstrakcije. Vidno je, uostalom očekivano, programsko oslanjanje na još živu tradiciju konsekventnog nomadizma umetnosti osamdesetih godina. Može se govoriti o naglašenoj potrebi, sada kada se jedan vek (vreme Moderne) bliži svome kraju, još jednog temeljnog sagledavanja i preispitivanja, moguće preformulacije, revizije i modifikacije pređenog puta moderne umetnosti da bi se izvukli, na izvestan način, umetnički sankcionisali, idejni krugovi umetnosti XX veka, podjednako u njihovom pozitivnom i negativnom (umetnički potvrđenom ili vremenom demantovanom) posledičnom značenju.

Relevantni dokazi upravo takvog procesa su znatne grupacije slikara i vajara na čitavom jugoslovenskom prostoru koji su već stekli pravo na "eklektičko" ponašanje (podvrgnuto isključivo vlastitim mentalnim obzirima), koji ostvaruju puni totalitet ravnopravnosti "pogleda u istoriju". U konkretnom smislu, to se prvenstveno ogleda u postojanju različitih vidova vlastitih kreativnih reafirmacija (na primer, "ready-made"), još jednom pokušaju "prilagođavanja" ali i "preuređenja" onog, svima dostupnog iskustva umetnosti "završenih decenija", shodno određenim postulatima ovoga umetničkog vremena. Na izvestan način to dokazuje i kontinuitet, sada već izrazito proširenih mogućnosti oblika individualnog umetničkog ponašanja i veoma strogog preispitivanja egzekucionih metoda, smisla i značenja različitih vidova instalacija. Paralelno sa ovom linijom kontinuiteta uslovnih radikalizama, egzistira i uvažavanje tradicionalnih likovnih disciplina (pre svega, skulpture i slikarstva). Može se govoriti o izvesnom "povratku" slikarskom i vajarskom redu i poštovanju njihovih medijskih i disciplinskih zakonitosti. Međutim, istovremeno je ponovljeno zanimanje za, 80-tih godina dosta prisutnu, strategiju "pomirenih"

likovnih disciplina i "mešanih medija", posebno u domenu pikturno-skulptoralno. Uporedo sa još jednim pokušajem "prilagođavanja" slike skulpturi (i obrnuto), primetno je i njihovo dosledno razdvajanje (podjednako u plastičkom, egzekutivnom i značenjskom smislu), upravo isticanjem medijske samostalnosti i ekskluzivnosti. Takođe, prisutnost elemenata jednog medija u drugom, ipak je više od plastičkog akcenta u fasadnoj strukturi skulptura, odnosno vajarskog u vizuelnom poretku slike, čime se ne remeti disciplinski ekskluzivitet ova dva, iako u dodirima, samostalna likovna područja.

Pristup izdvojenim likovnim poljima uslovnih disciplinskih posebnosti, podrazumeva upravo ukazivanje na primarne tačke njihovih, prvenstveno morfoloških karakteristika. Međutim, u ovom trenutku razvojni put radikalnog nastanka novih ili drugačijih plastičkih oblika, odgovara dominaciji horizontalnog toka, pre kontinuitetu nego diskontinuitetu inovacija (bez obzira na važnost personalnog vertikalizma većine aktera na početku devedesetih godina). U osnovi je horizontala "prikrivenog" ali uvek živog i aktivnog intelektualizma tačnije punoj svesti (i savesti) umetnika o vrednostima i zablude moderne umetnosti mimo objektivnih temporalnih zakonitosti, saznanju o transcendentnom toku umetnosti (nastajanje, život i entropija), izjednačavanju trenutka prošlosti i istorijske zbilje ovog vremena.

Uporedo sa prepostavkama o vremenskom toku umetničkih ideja i programa (i njihovoj istoriji), morfološka zbilja likovnog jezika, odnosno njegove programsko-egzekutivne i poetsko-značenjske konsekvence imaju već jasne karakteristike. To je najočitije upravo kod generacije umetnika netradicionalne linije, autora koji shvanjem plastičke celine (pre svega slike i skulpture) izvesnim, podjednako slaganjem (u opštem smislu horizontalnog poretka umetnosti) i suprotstavljanjem tradiciji osamdesetih godina (vlastitim poetskim vertikalizmom), direktno učestvuju u formiranju umetnosti ove, poslednje decenije XX veka.

Može se reći da tri dominantne linije u programskom i egzekutivnom smislu izražavaju opšti stav umetnika na početku devedesetih godina. U prvom slučaju radi se o jednoj vrsti ponovljene, na izvestan način "doterane" varijante "minimalističkog" shvanja forme i njene organizacije. Takođe, primetna je "zavisnost" od slučajno nađenih, uvek pažljivo odabranih i precizno "rekonstruisanih" predmeta i stvari. Dominiraju jasna namera autora (bez insistiranja na slučajnosti konačnog rešenja), proračunata strategija samog procesa realizacije ("gradenja") u nove i nezavisne plastičke celine (posebno u radovima vajara).

Uslovnu bliskost pokazuje grupacija slikara, takođe apstraktne orijentacije, koja direktno atakuje na "prepoznatu" supstancu u

fasadnoj organizaciji slike. U osnovi njihovog metoda jeste insistiranje podjednako na fenomenu totaliteta apstrakcije, odnosa samostalnosti forme, prostora i unutrašnjih sadržaja "predstave". Reč je o sistemu izrazito personalne organizacije i shvatanja, pre svega, znaka kao traženje i afirmacija arhetipske konstante vizuelnog sveta, izvesnim, dosta oštrim suprostavljanjem stereotipnom određenju simbola. Uporedo sa ovom grupacijom slikara, primetna je i iznova formulisana tradicija slike "prepoznatih" odnosa oblika, ekspresionističkog usmerenja i direktnе značenjske određenosti u sadržinskom smislu (podjednakom insistiranju na opštem i vlastitom strahu i strepnji).

Navedene linije (moguće) strukture programskih usmerenja ovoga trenutka, sadrže izvesnu nonšalantnost, aristokratski odnos autora podjednako prema istoriji moderne umetnosti i tragičnim prilikama ovoga trenutka. Ovaj aristokratski stav preferira vlastitu specifičnost umetnika i skoro apsolutnu mentalnu celovitost njegovog umetničkog i egzistencijalnog bića. Istiće, pre intelektualno spokojstvo (ne i ravnodušnost) i superiorni mir, upravo saznanjem činjenice "da se već sve zabilježilo" i "da je već sve viđeno". I upravo u tom, povlašćenom miru (koji nije romantično bekstvo od tragične zbilje), intelektualnom aktivizmu i emotivnoj distanci prema, istovremeno i podjednako zbilji i istoriji, može se naći ono, čini se bitno ishodište "umetnosti devedesetih u nastajanju".

Primarne karakteristike likovnih umetnosti na početku devedesetih godina, ogledaju se u skoro apsolutnoj kreativnoj afirmaciji ličnog stava umetnika i punom integritetu vlastitih poetika. Njene bitne odlike su racionalizam i objektivan odnos prema kompleksnoj zbilji trenutka, emotivna distanca i odsustvo romantičnih iluzija o mogućnostima "zaustavljanja istorije" i "promene sveta". Umetnici uspevaju da odole izazovu "velikog bola" i "opštег razočarenja", često šarmantnim demistifikovanjem, bez patosa i velikih strasti, sopstvenog osećanja usamljenosti. Ono je "prekriveno" intelektualnim aktivitetom (pre nego "aktivnim nihilizmom") isticanjem vlastitog umetničkog dostojaštva. Autori se odriču "direktnе akcije" i neposrednih iskaza usmerenih značenja; "opšta depresija, usamljenost i bol" nisu prvenstven motivsko-tematski izazovi (neprijatna sadašnjost upravo uslovjava suprotno – čuvanje aristokratskog "mira spoznaje") već šarm samo prividnog bekstva u sopstvenost, u intelektualnu (i emotivnu) privatnost. Oni nemaju karakter samo likovnog egzistencijalnog smisla, nego su sistem individualnog građenja i čuvanja sopstvenog životnog prostora, istovremenim sužavanjem polja delovanja, upravo čnom kompleksnog aktiviteta, koncentracijom ne samo njima važnim vrednosnim kotama.

Novosadska (i vojvođanska) scena likovnih događanja, u kontekstu navedenih pojava, u prvim godinama ove, poslednje decenije XX veka, predstavlja u jugoslovenskim relacijama izrazito važno pod-

ručje pre naglašene tolerancije, nego radikalnih sukoba tradicije osamdesetih godina i relevantnih pojavnosti u umetnosti na pragu devedesetih. Praćenje, uslovno izdvojenih linija onih još nedovoljno artikulisanih, pre najava nego pojava na opštem jugoslovenskom planu, može se u Novom Sadu zapaziti primetna heterogenost ideja, programa i poetika. Reč je o nimalo jednostavnim tokovima različitih oblika apstrakcije (insistiranje na formirajući, podjednako, prostornoj organizaciji i dekonstrukciji primarnih oblika) i figuracije (koja je u programskom smislu u doslihu sa odredenim idejama ekspressionizma, donekle secesije, odnosno "novim" i "magičnim realizmom"). Ipak, dominantna odlika novosadskih zbivanja jeste zanimanje za totalitet likovne forme, podređene prvenstveno područjima samog jezika plastičnih umetnosti, odnosno preferiranje izrazito antimimetičkog stava u odnosu na kompleks različitih izazova. Donekle, i ne u "prvoj liniji", prisutni su i răđovi prošireno značenjskog karaktera (naglašenih veza sa umetnošću osamdesetih godina), češće direktnih aluzija na kompleks tragične zbilje nego metaforičnih sadržaja.

Opšta karakteristika ovog trenutka ogleda se i u činjenici da su izostale primetnije morfološke "novosti", uslovno očekivani programski radikalizmi drastičnih promena i evidentniji sukobi sa umetničkim idealima minule decenije. Istovremeno, dve dominantne likovne discipline su slikarstvo i vajarstvo, od kojih prva ima nešto izraženiji prag tolerancije, dok je skulptura, zanimljivom kontroverzom "direktnih citiranja" baštine minulih decenija, uspela da se oštriće postavi prema tradiciji osamdesetih godina. U izvesnom smislu, nastavljena je linija "povratka sliči", samom mediju slike i slikanja, dok je skulptura vidno radikalnija, upravo zahvaljujući već ostvarenom iskustvu i znatnije osvojenoj slobodi nonšalantnog odnosa prema klasičnim vajarskim tehnikama i materijalima. Može se reći da devedesete godine u izvesnom smislu sužavaju programsko polje likovne akcije, istovremenom afirmacijom vlastite slobode umetnika u izboru programa bez obzira na njihovu "apsolviranost", zapravo ostvarenim pravom na uspostavljanje "novog nomadističkog puta" (i upravo takvog ponašanja) kroz istoriju moderne umetnosti.

Opredeljenje za samo osam autora iz Novog Sada koji će predstavljati jugoslovensku likovnu scenu na početku devedesetih godina proizlazi iz činjenice uslovljenosti njihovog prisustva samom koncepcijom izložbe ("Rane devedesete") u smislu krajnje suženog izbora (iz praktičnih razloga). S druge strane, ovu odluku pojašnjava i podatak da je stvaralaštvo bez malo svih autora iz Novog Sada (i Vojvodine) koje je relevantno za ovaj trenutak likovnih umetnosti, već bilo predstavljeno na nekoliko izložbi koje su priredene tokom 1992/93. godine. Znači četvero vajara (Rastislav Škulec, Violeta Labat-Mitrušić, Dragan Jelenković i Zoran Pantelić) i isto toliko slikara (Lidija Srebotnjak-Prišić, Mirjana Subotin-Nikolić,

Višnja Petrović i Dragomir Ugren) formiraju jednu od mogućih grupa zagovornika i aktera čiji su radovi karakteristični za ovaj likovni trenutak u Novom Sadu, čineći ga istovremeno nešto drugačijim od drugih jugoslovenskih sredina.

Izbor četvoro predstavnika skulpture u Novom Sadu ne isključuje vrednost umetničkih akcija ostalih pobornika ove likovne discipline (na primer: R. Kulića, M. Marinkova, D. Rakića, Ž. Piškorića, S. Milić). I pored izrazite personalnosti programsko-poetske osnove njihovih vajarskih akcija, svesti o smislu skulptorske celine, odnosu prema materijalima i tehnikama, zapravo metodama egzekucionog postupka, ono što bi svima njima bilo zajedničko ipak zaslužuje posebnu pažnju. Većina pomenutih vajara napušta tradicionalni sistem međuzavisnosti izabranog materijala i tehnike, klasični princip modelovanja, opredelenjem za metod konstrukcije, na neki način već oblikovanih (često industrijskim putem) predmeta i objekata (upotrebnog karaktera), njihove uslovne izgradnje i specifičnog načina spajanja, metodom značenjske (i plastičke) preformulacije. Primetna je i korespondencija sa "redi medijima", uvažavanje iskustava "siromašne umetnosti", a u izvesnim slučajevima i određenih mogućnosti enformela.

Karakterističan je i odnos prema materijalu u smislu da vajari ne žele da naprave razliku između tradicionalno skulptorskih materijala (drvo, kamen, metal) i "nađenih predmeta" odnosno neskulptorskih materijala (žica, tkanina, industrijska keramika). Time su istovremeno, upravo preferiranjem (vlastitim odlukama izbora) ove druge grupe predmeta i materijala, na izvestan način radikalno zaobiđene klasične tehnike (livenje, klesanje) u korist varenja, lepljenja, savijanja, "ređanja", spajanja, "uvijanja". To već upućuje na činjenicu da ova grupa skulptora tradicionalni sistem i metod vajanja zamenjuje izradom posebnih oblika (objekata); skulptura se izvodi, gradi, izgrađuje, konstruiše (i dekonstruiše).

Izvesna podudarnost sa tradicijom instalacija i vidovima asamblaža, samo je uslovna, pre se radi o radikalnim, pre svega značenjskim preformulacijama. Afirmašu se, u stvari, izmenjeni stav u odnosu na korpus plastičko-značenjske vajarske celine i primarnost izbora po sopstvenom osećanju i "videnu". Istiće se, takođe, puna obzirnost prema vlastitom, odnosno prisutno je neuvažavanje inovativnog "s poreklom", upravo slobodnim pogledom na istorijsku baštinu. Sličan je odnos i prema izazovima pikturalnog, boja nije elemenat mogućeg plastičkog sjedinjavanja dva medija (slike i skulpture), još manje elemenat vizuelnog, fasadnog efektiranja ili plastičkih "dopuna" već, pre namerno (iz prvenstveno funkcionalnih razloga) zadržani ostatak bojenog sloja iznova viđenih i doteđanih predmeta i oblika sada "preuredenih" u svet isključivo skulptorskih senzacija. Navedeni odnos pikturalnog i skulptoralnog ima i svoju, nešto proširenu varijantu, pre svega intermedijalne egzis-

tentnosti. Zapravo, kao odnos duge, uvek iznova proveravane mogućnosti plastičkog dejstva i smisla, ispitivan tokom skoro svih godina ovoga veka i u veoma različitim kontekstima i relacijama. U ovom trenutku taj odnos je ipak sveden na vidno suženu dimenziju uslovnih "akcentiranja", jednostavnim "bojenjem" određenih delova skulptorskog rada, odnosno većeg ili manjeg uvažavanja ostataka boje na izabranim predmetima - jedinicama budućeg vajarskog oblika.

Uporedo sa, ne toliko novim koliko u izmenjenom kontekstu shvaćenih odnosa prema izazovima različitih materijala, važnu odliku skulpture čini i njen odnos prema prostoru. Istovremeno to podrazumeva istraživanje i markiranje samog fenomena prostornosti, svejedno da li je on uslovjen, dat ili zadat, nametnut ili skulpturom izgrađen, odnosno iznova definisan. Najčešće se može govoriti o podjednako plastičkoj i značenjskoj transformaciji nekonvencionalno shvaćenih enterijera. To se mahom postiže jedinstvenim, bez mogućnosti ponavljanja, skulptorskim akcijama, konkretnim građenjem, jednostavnom "izradom". U osnovi tog, iznova artikulisanog prostora (u kome vajarski oblik slobodno funkcioniše, oslobođen tradicionalne zavisnosti od postamenta, ali istovremeno često uslovljavan površinom zida) je specifičan, do kraja promišljeni individualni čin, uslovjen prvenstveno činjenicama prostornih izazova ili prepostavkama njihovih delovanja, pre u apstraktном nego u konkretnom prostornom smislu.

Prostor posaje "čisto polje" kompleksa skulpture izmenjenih fizičkih (i značenjskih) relacija, jedinstvenog i u tom plastičkom vidu, nikada više ponovljenog odnosa "predmeta" i prostora. U kontekstu tog, istovremeno i kontroverznog, odnosa konstrukcija - dekonstrukcija (i obrnuto) izabranih (često nađenih) predmeta i feno-mena konkretnih prostornih izazova, odnosno kompleksnog izvođenja akcije, celina vajarskog korpusa (izbor predmeta, njihovo "spajanje", prostorni odnosi, značenje), dobija izraženi aktivitet jednog "stepena stanja" nepredvidljivog trajanja malih mogućnosti ponavljanja. Skulptura je obogaćena izrazitom personalnom samodovoljnošću ali i primetnim elementima značenjske posesivnosti. Međutim, neretko i posebnom "agresijom", bez obzira na uslovnu ograničenost trajanja, odnosno pomenutu nemogućnost ponavljanja, replike ali i odsustva razloga reprodukcije i tradicionalne "muzejske" trajnosti.

U značenjskom smislu izrazita antimimetičnost skulpture upravo afirmaš karakter i vlastitu vrednost umetničkog stava autora podjednako u egzistencijalnom i intelektualnom smislu. Ona je manje odraz, a više izraz (ekspresivno stanje), u stvari, plastička izjava suprotna konvenciji novog, završenog umetničkog dela. Izvedena skulptura ne sadrži elemente takozvanih naknadnih značenja, ona deluje isključivo sopstvenim prostorno-plastičkim egzistencijalnim

totalitetom, odnosno percepcijom realizovanih oblika po i, još češće, "u sebi", mimo kanonskog stereotipa plastičke, više ili manje kodifikovane forme.

Slikarska linija novosadskog likovnog kruga i pored manje radikalnih pojava nego u skulpturi, predstavlja znatno šire polje u programsko-poetskom i egzutivnom smislu, odnosno u izboru metoda i afirmacije medija slike i slikanja, istovremeno i znatnjom grupacijom relevantnih zagovornika mimo četvoro izabranih slikara za već pomenutu izložbu⁽²⁾. Navedene konstatacije se mogu dokazati upravo evidentnim činjenicama postojanja širokog programskega spektra istorijske horizontale prebogate različitim iskustvima moderne umetnosti i vertikalnih pravaca uslovnog diskontinuiteta izrazite afirmacije personalnih poetika jedne, znatne grupe slikara različite generacijske pripadnosti.

U jednoj od mogućih podela, upravo (i samo) onih slikarskih poetika koje pružaju relevantne primere više ili manje naglašenog vertikalnog izlaska iz programskih datosti i zahteva umetnosti minule decenije, ne znači da je na početku devedesetih godina došlo do bitno drugačijih shvatanja i izrazito radikalnih promena. Ponajpre se može govoriti o uočljivim nastojanjima nekoliko generacija slikara koji u godinama dve minule decenije nisu previše ili nikako (pripadnici generacije stasale krajem osamdesetih godina) zagovarali one, toliko zavodljive i provokativne ideje postmoderne umetnosti (posebno bez većih odzova na ekspresionističke izazove).

U osnovi ovog, uslovno novog "slikarstva generacije nevinih", nešto je, u odnosu na slikarstvo znatnije angažovanih slikara u duhu aktuelnih programa umetnosti osamdesetih godina, drugačija primarna odlika. Autori iz ranih devedesetih su spremniji, ne samo na programske kompromise već i na različite vidove konfrontacija. Karakteristično je, međutim, određeno "ponavljanje istorije", poštovanje iskustvenog kontinuiteta naglašenog horizontalnog toka u pogledu "ponovnog" (obnovljenog) interesovanja za, pre materijalnost (u njegovom primarnom smislu interesovanja za "pramateriju" i "svemateriju") nego za tradicionalno shvatanje medija slike i tehnike slikanja. Slikari su više skloni postupku još jednog preispitivanja plastičke funkcionalnosti primarnih oblika, izrazitim preferiranjem totalitarnog pikturnog što se ne može označiti kao programski recidiv (bez obzira na njihovo uvažavanje iskustva, recimo, oblika bliskih "siromašnoj umetnosti" ili, ređe, enformela, odnosno konsekventnog istraživanja arhetipske konstante u slikarstvu, pre znakova nego simbola).

Može se govoriti o uslovno drugačijem shvatanju smisla i značenja sistema pikturnih artefekata u pogledu isticanja celovitije konkretizacije i primarne objektivizacije osnovnih plastičkih jedinica i same forme, odnosno neiluzivnosti boje, insistiranju na njenoj

skoro isključivoj materijalnosti i punom podređenju dinamičkog svojstva forme. Tu je i izvesno, ne uvek i dosledno poštovanje disciplinskih kanona slike (uz veće ili manje ekskurze u domen skulpture ili drugih medija). Međutim, mahom je izostalo (i to je već izrazita posebnost novosadske likovne scene) znatnije insistiranje na oblicima figuracije. Slikari su manje skloni povratku metodu "kreativnih revizija", ponajpre recidiva ekspresionizma, donekle i secesije, slikarstvu didaktički usmerenih značenja ili slikama izrazite sceničnosti prizora (mada postoje slikari koji u tim programskim vidovima ostvaruju zanimljive pikturne iskaze put M. Stanojeva ili D. Jankova).

Približno isto zanimanje kao za primarne oblike, slikari pokazuju za, u minuloj deceniji dosta prisutno insistiranje na elementima ezoterijskog i okultnog, znatnije obraćanje jednoj, slici primerenijoj i opravdanijoj primeni značenjskih silogizama. Međutim, najizrazitije zanimanje većine slikara ipak je za one, uvek izazovne, temeljne vrednosti slike čitave epohe Moderne, prvenstveno apstraktne forme i njih odgovarajuće funkcionalnosti boje, odnosno još češće, za samu materiju slike (u primarnom egzistencijalnom smislu) i, posebno, logiku njene unutrašnje strukture, istovremenim preferiranjem, pre znakovnih nego tradicionalno simboličkih dimenzija (i relacija) kompleksnog sistema slike.

Može se reći da slikarstvo u Novom Sadu (i Vojvodini) na pragu devedesetih godina ipak ne negira u potpunosti (naprotiv, dosta uvažava) i relevantne činjenice iskustvenog kontinuiteta dve minule decenije. Istovremeno, navedena linija slikarstva (koju na ovoj izložbi predstavljaju Mirjana Subotin-Nikolić, Lidija Srebotnjak-Prišić, Višnja Petrović i Dragomir Ugren, autori izrazite individualnosti i pripadnici tri generacije), primetno je lišena likovnog (i značenjskog) hedonizma (ali ne, uostalom kao i skulptura, aristokratske nonšalancije i određene intelektualne superiornosti) i prenaglašene gestualnosti, odnosno ekspresionističke "zavodljivosti", nedovoljno kontrolisane dekorativnosti i vizuelne zavodljivosti. Slikarstvo se ističe vitalizmom kompleksnog smisla, intelektualnim aktivitetom, nepristajanjem na namerne (ili nenamerne?) kompromise sa slikarstvom "ulepšanog" sveta. U njegovoj osnovi je kontroverzno balansiranje između značenjske neutralnosti (u didaktičkom ili "proročkom" smislu) i duhovitog poigravanja dvostrušenim "porukama", ni malo bezazlena igra kontrapunktiranja vremena i, nadasve, čuvanje neprikosnovenosti prava na vlastiti umetnički stav i egzistencijalnu poziciju spokojnog pogleda u istorijsku zbilju diskretno nagoveštenim spokojstvom pred neizvesnostima budućih dana.

Miloš ARSIĆ

NAPOMENE:

1) Znak kao negacija simbola (tekst: M. Arsić),
Novi Sad, Galerija "Most", maj–jun 1992;

Horizontala–vertikala, sukob i saglasje (tekst: M. Arsić),
Novi Sad, GSLU, mart 1993;

Čari dvojstva: i slika i skulptura (tekst: S. Stepanov),
Novi Sad, Galerija Kulturnog centra, mart 1993;

Figura (tekst: S. Mladenov),
Pančevo, Savremena galerija Centra za kulturu, april 1993;

VII pančevačka izložba jugoslovenske skulpture (tekstovi: S. Stepanov, S. Mladenov, P. Ćuković, L. Merenik, B. Tomić, D. Šretenović, J. Denegri, I. Subotić, K. Bogdanović, B. Duranci),
Pančevo, Savremena galerija Centra za kulturu, maj–jun 1993;

Pogled 93 (tekst: S. Stepanov),
Beograd, Galerija ULUS, jun 1993.

2) Dušan Todorović, Dragan Matić, Rada Čupić, Olivera Marić itd.

THE HORIZONTAL - THE EARLY NINETIES IN NOVI SAD (AND THE VOJVODINA PROVINCE)

In the early nineties, the art scene of Novi Sad (and the Vojvodina Province) gained importance in Yugoslav relations because it placed emphasis on tolerance rather than on a radical conflicts between the tradition of the past decade and the major artistic trends occurring on the eve of the nineties. It is evident that markedly heterogeneous ideas, programs, and poetics, as well as complex patterns of abstraction and figuration are in the play. Nevertheless, the main features are the interest of a dominant group of sculptors and painters in the totality of form, with emphasis placed on the very language of the plastic arts, and explicit preferences expressed for the antimimetic attitude in relation to a complex of sensations.

The general characteristics of the early nineties are an absence of manifest morphological novelties, a fairly expectable programmatic radicalism calling for drastic changes, and open confrontations with the ideals of the eighties. Painting and sculpture have been the dominant art disciplines. The former has a more pronounced threshold of tolerance, while the latter, by raising a controversy over 'direct citing' as the heritage of the past decades, has taken a more critical attitude towards the tradition of the eighties. In fact, the painters have continued the trend of 'the return to the painting', while the sculptors, thanks to the experience gained and more emancipated attitude towards the traditional sculptural techniques and materials, were more radical. The programmatic field of artistic action has been narrowed down, the artists asserting their freedom in the selection of programs by claiming and exercising the right to take the "new nomadic course" through the history of modern arts.

In the early nineties, the sculptural art of Novi Sad (and the Vojvodina Province), that is, its leading sculptors (Rastislav Škulec, Violeta Labat-Mitrušić, Dragan Jelenković, Ratimir Kuljević, Zoran Pantelić, Svetlana Milić), have abandoned the conventional sculptural system of relations between the material and technique selected as well as the traditional principles of modelling, deciding to resort to the construction of pre-formed objects, their eventual reconstructing and specific combining, that is, to the method of interpretative (and plastic) transformation. A correspondence with ready-made media and the acceptance of the experiences of the 'minimal art', and, in certain cases, of certain characteristics of *enformelle* have been evident.

Most sculptors take a specific attitude towards the material, by abandoning the traditional materials (wood, stone, metal) in favor

of "acquired objects", that is, non-sculptural materials (wire, textile, industrial ceramics). By doing this, they replaced the conventional techniques (casting, chiselling) by welding, gluing, bending, twisting. This is an indication that the sculptors mentioned above substituted the traditional system and methods of sculpturing for the construction of specific forms (and objects): the sculpture is derived, composed, built, constructed (and de-constructed).

The above attitude of the non-conventional sculpturing towards the sculptural media and processes has led to a radical reformulation of the existential essence of the form. Emphasis is placed on the appreciation of one's own, unrestrained attitude towards the historical heritage, while innovations "with a pedigree" are met with indifference. A similar attitude is taken towards the picturesque. Color has been dismissed both as an element capable of realizing a plastic union of the two media (painting and sculpture), or as an element suitable for visual effects of plastic supplementing. Remainders of the original color of the newly perceived and modified objects and forms, which are thus integrated into the world of exclusively sculptural sensation, are left of purpose, for functional reasons. There also developed a characteristic attitude towards space, which becomes an 'open field' for a complex of altered physical (and conceptual) relations, a unique and unrepeatable relationship of the object and its ambience (a controversial relation of construction vs. de-construction, and vice versa, between the selected pre-formed objects and the phenomena of demands of the available space).

Despite a noticeably lesser radicalism, the painters of the Novi Sad (and the Vojvodina Province) art circle take a considerably wider in the programmatic, poetic, and executive sense. A larger part of the major painters (Ljilja Srebotnja-Prišić, Višnja Petrović, Mirjana Subotin-Nikolić, Dragomir Ugren, as well as Olivera Marić, Rada Čupić, Dušan Todorović, Dragan Matić) has maintained the previously attained freedom in the choice of materials and methods which they use to affirm the art of painting as a medium. The painters are more open towards not only programmatic compromises, but also various forms of confrontation. Most of them show readiness to reexamine the plastic functionality of the primary shapes, by expressing a clear preference for the totality of the pictorial which, however, should not be taken as a programmatic recidive, regardless of their esteem of the experience of, for example, the trends close to the 'minimal art' or, less frequently, enformelle, that is, regardless of their exploration of the archetypal constant of painting, signs rather than symbols.

They seem to have provisionally adopted a different understanding of the purpose and importance of the system of pictorial artifacts, regarding a more comprehensive concretization and primary ob-

jectivization of the basic plastic units and the shape itself, the non-illusiveness of color, and the insistence on the material substance of color and dynamic properties of shape. Furthermore, the painters do not negate, but rather confirm, the importance of the continuity of experience from the last two decades. These painters foster articulate individualism and pronounced artistic (and conceptual) hedonism (but, just like the sculptors, avoiding aristocratic nonchalance and certain intellectualistic superiority), that is, expressionist effectuality, insufficiently controlled decorativeness, and visual "attractiveness". The art of painting is distinguished for its vitalism of the complex meaning, intellectual activity, and noncompliance with intentional (or unintentional) compromises with the painting of the "glamorous world". It rests on a controversial balancing between conceptual neutrality (in the didactic or prophetic sense) and witty verbal quibbling, on an only apparently harmless game of temporal counterpointing and, above all, on an obstinate defence of the inviolable right to possess one's own artistic opinion and the existential position of a relaxed attitude towards the historic reality which is discreetly indicated by the feeling of anxiety over the uncertainties of the days to come.

Miloš ARSIĆ

BR. BIBLIOTEKA
GALERIJA SAVREMENE LIKOVNE UMETNOSTI
BR.
NOVI SAD

MIRIS ZEMLJE I SVJETLOSTI GRADA

Šta za jednu malu kulturnu i umjetničku sredinu kakva je neosporno crnogorska, stvarno znače jezičke formulacije tipa "umjetnost osamdesetih", "umjetnost devedesetih", ili kritičke odrednice koje neku vrstu umjetničke prakse definišu pojmovima kao što su "modernizam" ili "postmoderna", na primjer? Činjenica je, istina, da i u mnogo razvijenijim sredinama "umjetnost osamdesetih", "umjetnost devedesetih" i slične sintagme predstavljaju prije svega kritička pomagala kojima se želi racionalizovati kompleksna povijest zbivanja na području umjetnosti, ali ipak valja istaći da je, kada su u pitanju ove sredine, pokušaj kritičkog uma da sredi vlastita saznanja svakako imao ozbiljna uporišta u karakteru samih zbivanja na području umjetnosti, u njihovom dinamičnom smjenjivanju, u postojanju određenih problemskih dominanti i usmjerenja koja su, uprkos svemu, određivala logiku i tokove istorije umjetničkih ideja. Razumije se, ti tokovi nipošto nijesu podrazumijevali oštре cezure koje bi striktno odredivale nekakav linearni "dekadni ritam" zbivanja na području umjetnosti, jer je povijest toga područja dakako mnogo bogatija i složenija, ispunjena mnogobrojnim skrivenim značenjima i potencijama, liravintskim zagonetkama, tajnovitim miceličnim mapama koje se po pravilu raskrivaju tek u nekim narednim viđenjima odgovarajućih istorijskih događanja.

Crnogorsku umjetnost, kao uostalom i njenu kulturu uopšte, uglavnom sklonjenu u udobnost izvan evropskih i svjetskih umjetničkih tokova, dugo su određivali mitovi i legende i na njima uspostavljena, uglavnom usmena tradicija.

U središtu tako uspostavljene tradicije nalazilo se nekoliko individualnih sloboda – Lubarda, Milunović, Dado, Filipović, prije svega. Pri tom je važno napomenuti da su svi ovi umjetnici, sa izuzetkom kratkog razdoblja poslije II svjetskog rata, kada su Lubarda i Milunović radili u Umjetničkoj školi na Cetinju, živjeli, kao umjetnici djelovali i afirmisali se izvan sredine u kojoj su ponikli. Sjene, međutim, njihove umjetnosti ostavljale su dvostrukе trage. S jedne strane, nepostojanje bilo kakve ozbiljnije teorijsko-kritičke refleksije o radu ovih autora omogućilo je bujanje proizvoljnih mistifikacija, a sa druge, sistematsku proizvodnju epigonskih "sljedbenika". Nema sumnje da su ovim negativnim procesima u crnogorskem umjetničkom životu najozbiljnije pridonosile prije svega istorijsko-umjetnička nauka (ako je o nauci uopšte moguće govoriti) i tekuća kritika, sklone površnom, kvaziliterarnom, "impresionističkom" čitanju likovog umjetničkog djela. Odbijanje susreta sa svijetom modernih umjetničkih ideja i njihovim jezicima ova je kritika otvoreno ili posredno opravdavala isuviše lagodnim shvanjem maglovitog pojma "autentičnosti". To je, dakako, bio jedan

od načina da se nedostatak znanja pretvori u tipičnu narcističku zatvorenost i pretencioznost provincijskog mikrokosmosa.

Ovako površnom recepcijom najprije su oštećeni neosporno značajni umjetnici, jer je izvan domašaja kritičke interpretacije ostalo ono što je u njihovom radu bilo najznačajnije – autonomno polje čisto slikarskog jezika, preko kojeg su ovi autori, iako izraziti individualci, mogli biti tumačeni u širem kontekstu modernih umjetničkih ideja, što bi, naravno, omogućilo povezivanje crnogorskog mikrokosmosa sa širim kulturnim prostorom. S druge strane, i tekuća umjetnička praksa u Crnoj Gori naslanjala se na ovakvu vrstu kvaziliterarne slobodne "interpretacije", tako da je čitav umjetnički život u stvari obilježen nepostojanjem jednog sistemskog racionalnog "jezgra" koje bi uspostavljalo i širilo autonomiju i kulturu čisto likovnog znaka. Dabome, sklonost naraciji, usmenim predanjima, legendama i mitovima, povиšenim i disonantnim tonovima, snažnoj "vertikalnoj" ekspresiji, estetički krika, mirisu zemlje, nadrealnim vizijama i kosmološkoj metafizici, izraženim nereflektovanim, sirovim jezikom, dio su dubokih naslaga u kulturi patrijarhalne, ruralne sredine kakva je crnogorska. Mekoća i delikatnost URBSA, svjetlosti grada, bibliotečki prostor između knjige i lampe, muzejski zapleti oka i slike, koji su još od davnih renesansnih vremena postali suštinski ambijenti u kojima se stvarala umjetnost, posebno umjetnost Moderne, bili su daleko od naših visokih planina i ubogih koliba...

Ipak, negdje početkom osamdesetih godina, slika o našoj umjetnosti počinje polako da se mijenja. Objašnjenje za te promjene valjalo bi tražiti u čitavom nizu razloga, kojima se ovdje ne možemo baviti, no ipak neke od njih vrijedi istaći. Najprije, upravo u ovo vrijeme pojavljuje se u našem umjetničkom životu jedan broj mlađih, obrazovanih, relativno dobro informisanih umjetnika (D. Karadžić, A. Burić, P. Pejović, A. Rafajlović, F. Klikovac, M. Pavićević, S. Vukčević, M. Babović, nešto kasnije V. Stanišić i V. Gagović), koji svoje djelovanje zasniva na jasnoj svijesti da je umjetnik zapravo protagonist prije svega autonomnog jezika umjetnosti, pa time (i najprije time) i dio šire svjetske zajednice, a ne lokalni, nesrečni, ukleti i neshvaćeni usamljenik. Otuda u njihovim jezicima i elementi samorefleksije, autoreferencijalnost likovnog znaka, **metajezička pozicija** kao jedna od suštinskih karakteristika umjetnosti dvadesetog vijeka, otuda razmišljanja o elementima čiste likovnosti: slikovnom/predstavnom polju i njegovom nosiocu, potezu, gestu, gradnji slike/skulpture/objekta, statusu pojedinih slikarskih elemenata unutar cjeline predstave i slično.

Drugi veoma važan "događaj" u crnogorskem umjetničkom životu koji je pridonosio bitnoj izmjeni njegove slike vezan je za galerijsku praksu. Naime, sredinom osamdesetih godina započela je sa radom Galerija Forum u Nikšiću, i negdje do 1990. godine, do kada

je ova galerija intenzivno djelovala, u njoj su se odvijali programi (izložbe, predavanja) koji su konceptualni bili otvoreni prema onoj umjetnosti koja je u datom vremenu bila problemski najzanimljivija, najprovokativnija, uz savremenu stručnu prezentaciju i tzv. provjerenih istorijskih vrijednosti. Tokom četiri godine profesionalnog djelovanja kroz Galeriju Forum, u okviru samostalnih ili grupnih izložbi, prošli su vrhunski jugoslovenski umjetnici (kao i znatan broj inostranih), sa svjesnim naglašavanjem jezičkog pluralizma, pretežno u okviru onih orijentacija koje je J. Denegri u jednoj kritičkoj raspravi imenovao "drugom linijom" unutar naše umjetnosti. Ove izložbene aktivnosti redovno su praćene i gostovanjem naših najznačajnijih istoričara, teoretičara i kritičara umjetnosti, koji su nizom predavanja i razgovora o pažljivo odabranim temama što su zahvatili kako pojedina važna područja istorije umjetnosti dvadesetog vijeka, tako i probleme vezane za aktuelnu umjetničku praksu u zemlji i svijetu, širili svijest o visokim stručnim standardima u prosudivanju umjetničkih pojava i procesa a, istovremeno, makar najprije na informativnom planu, povezivali našu kulturu sa prostorima izvan visoko podignutih zidova njenih mikrokosmičkih utvrđenja.

Striktno govoreći, u nas nije postojala umjetnost avangardne (i avangardističke) tradicije. Stoga je povratak Ilike Šoškića u Crnu Goru, nakon dvodecenijskog boravka u Rimu, za opštu atmosferu unutar našeg umjetničkog života bio više nego dragocjen. Svijest o prirodi i značenju njegovog rada, bliskog umjetnicima *arte poveri*, okupljenih oko galerije L'Attico u Rimu krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, njegovo insistiranje na prevashodnom značaju mentalno-konceptualnih operacija koje se "samo" šifriraju materijalnim prezencijama u radu, kao i njegova dosljedna odbrana utopiskske kulture projekta, nasuprot ideji *sudbine* (da se poslužimo ključnim pojmovima G.C. Argana), obogatili su crnogorsku umjetničku scenu iskustvom i patosom neoavangardističke žudnje za promjenom, poboljšanjem, prekomponovanjem društva, svijeta i, naravno, umjetnika/čovjeka u tom svijetu/društvu.

U devedesete godine vijeka ušlo se, dakle, sa značajnim tendencijama otvaranja, omekšavanja tradicionalnog crnogorskog kulturnog prostora, praćenog sporim, no ipak opštim procesima urbanizacije ove sredine. Umjesto tradicionalne relacije *čovjek - priroda* za naše najznačajnije umjetnike definitivno postaje bitna relacija *pojedinac - kultura*. Iako ove tendencije još uvijek nijesu preovlađujuće, njihovo mjesto u javnom životu, čak i u njegovim etabliranim sferama (što potvrđuje ovogodišnje dodjeljivanje glavne državne nagrade Miliji Pavićeviću), nikako nije zanemarljivo. Ono što je u svemu tome najznačajnije jesta činjenica da je među ovim umjetnicima, kao i njima bliskim kritičarima unutar tek započetog artikulisanja jednog sasvim drugačijeg "sistema umjetnosti" stvorena odgovarajuća klima, svijest o zajedničkim interesima,

sličnom gledanju na aktuelne probleme umjetnosti i kulture uopšte, uprkos različitosti čisto jezičkih osobina njihovog rada.

I ponajprije preko tog "prava na razliku" naša se umjetnost zapliće i u aktuelne probleme na svjetskoistorijskoj umjetničkoj sceni. Tako slika koju ove tendencije u našem umjetničkom životu grade preko djelovanja jakih, različitih umjetničkih subjektivita može da podsjeti na pluralnost i heterogenost rizomske strukture (Delez i Gatarij), a preko mnemotičkog uranjanja u tezauros istorijsko-umjetničkih jezika da dodiruje simulakrume postmodernog doba. No, ova umjetnost čini to na sasvim specifičan način, na način koji uključuje veoma kompleksne probleme artikulacije njenih jezika. Prije svega, ona se fenomenološki konstituiše kao umjetnost periferije. Za nju je karakteristična izrazito hibridna struktura svakog pojedinačnog govora, koju konstituišu raznorodni, često protivrječni elementi. Osnovnu jezičku matricu, koju je moguće povezati sa širim, transnacionalnim jezičkim prostorom, prekrivaju mnogobrojne sjene ispod kojih se smještaju teško razabirljivi šumovi jezika što upućuju kako na špat neponovljive, jedinstvene egzistencije, tako i na nešto opštiji govor u kojem je moguće otkriti znakove mikrokosmičkog "genius loci". Tako su u ovim jezicima, sada na sasvim primjerjen način što se tiče odnosa sa svijetom umjetničkih ideja, sačuvani i diskretan "miris zemlje" (Pejović, Gagović), i snažna "vertikalna" ekspresija (Burić, Gagović), i intuitivno raskrivanje primordijalne drame postanka i postojanja (Burić), i žuti trag smrti i infernalnih strasti i trauma (Pavićević). Izrazito urbana, i u tom smislu najbliža atmosferi postmodernog doba je umjetnost Klikovca, a po toj urbanosti, iako jezički sasvim drugačiji, najbliži su joj radovi dvije predstavnice najmlađe generacije naših umjetnika, Vesne Bošković i Dragane Konstantinović.

Petar ĆUKOVIĆ

THE SCENT OF THE SOIL AND THE LIGHTS OF THE CITY

What is the real meaning of the expressions like "the art of the eighties", and "the art of the nineties", or critical determinants which define a certain art practice in terms of "modernism" or "postmodernism", for a small cultural and artistic community such as that of Montenegro? In more developed communities, the syntagmata like "the art of the eighties" and "the art of the nineties" are primarily an art critic's aid which serves to rationalize the complex history of events in the artistic sphere. In such communities, attempts of critical minds to classify the absorbed information have been endorsed by the very character of the events taking place in the artistic sphere, their dynamic changes, and the existence of certain theoretical dominants and endeavours which ultimately determined the logic and direction of development of artistic ideas. Of course, the stages of art development are neither sharply distinguished nor do they evolve according to a strictly defined linear "decadic rhythm", because the history of art development is rich and complex, filled with innumerable implications and potencies, cryptic riddles, and mysterious mycelial maps which, as a rule, can be revealed only in subsequent assessments.

The Montenegrin art, just like its culture in general, comfortably removed outside of the European and international art mainstreams, have been determined for a long time by myths, legends, and the verbal tradition based on them.

The center of this tradition were several individual destinies those of Lubarda, Milunović, Dado, and Filipović before the others. It is important to mention that all these artists, if a short period after the World War II when Lubarda and Milunović taught at the Art School at Cetinje is excepted, lived, worked, and gained recognition outside of the native land. However, their art had cast a double shadow. The absence of any serious theoretical or critical considerations of the opus of these artists allowed, on one side, a mass of arbitrary mystifications to mushroom, and, on the other, a steady and systematic production of a retinue of imitators. No doubt, these negative processes in the art life of Montenegro were for the greatest part due to the ruling science of art history (if it deserves the title at all) as well as to the contemporaneous critics prone to superfluous, quasi-literary, "impressionist" interpretation of the painting. These critics kept refusing, openly or indirectly, to face the world of modern artistic ideas and their diverse languages under a flimsy pretext of "authenticity". That was obviously a way to conceal a lack of knowledge behind a typical narcissistic detachment and the provincial pretentiousness.

This superfluous attitude harmed in the first place these unquestionably important artists, because critical interpretation had not

covered the major segment of their work - the autonomous sphere of pure art language through which they, although pronounced individualists, could have been interpreted in a wider context of modern art concepts which, in turn, would have certainly admitted the Montenegrin microcosm into a wider cultural milieu. Even the current art practice of Montenegro relies on a similar quasi-literary free interpretation which makes the entire art life devoid of an organized and rational "core" capable of establishing and expanding the autonomy and culture of a genuine plastic sign. The propensity for narration, oral lore, legends, and myths, raised and dissonant tones, a vigorous "vertical" expression, the aesthetics of the scream, the scent of the soil, surreal visions and cosmological metaphysics, expressed in a nonreflective, crude language, is an integral part of the profound patriarchal and rural sediments of the Montenegrin culture. The softness and fragility of URBS, the lights of the city, a place in a library between a book and the lamp, an intercourse between the eye and the painting in a museum, which ever since the Renaissance have been the authentic ambience in which art was engendered, especially modern art, have always been far away from our rough mountains and destitute shacks...

Nevertheless, in the early eighties, the impression about the Montenegrin art started to change. The reasons for the change are too many to be itemized, but some deserve to be mentioned. First of all, a group of young educated, relatively well-informed artists have entered the Montenegrin art life - D. Karadžić, A. Burić, P. Pejović, A. Rafajlović, F. Klikovac, M. Pavićević, S. Vukčević, and M. Babović, who were later on accompanied by V. Stanišić and V. Gagović. Their activity was based on a clear understanding that the artist is the exclusive protagonist of his autonomous artistic language, which makes him a part of the global international community, rather than a local, hapless, cursed, and misunderstood loner. Thereby the elements of auto-reflectiveness and the selfreference of plastic signs in their languages, the metalingual viewpoint as a vital characteristic of the art of the twentieth century. Thereby the reflections on the elements of elementary plasticity: the stroke, the gesture, the structure of a painting, sculpture, or object, the status of individual elements within a work of art, etc.

Another important point in the Montenegrin art life, which introduced a substantial change in it, is associated with gallery practice. Between mid-eighties when it was opened and 1990, the Forum Gallery in Nikšić worked intensively on programs (exhibitions, lectures) whose concept was open to the art which treated the most intriguing and most provocative problems of the moment. In the four years of work, the Gallery staged individual or group exhibitions of top Yugoslav artists (as well as a significant number of foreign ones), placing emphasis on the pluralism of languages mostly within the framework of those orientations which J. Denegri called "the

other line⁶ of the domestic art scene. The exhibitions were accompanied by lectures of major Yugoslav art historians, theoreticians, and critics who, by treating carefully selected topics on important areas of the art history of the twentieth century and current problems of the domestic and global art practice, tried to acquaint the audience with the high professional standards used in the assessment of art phenomena and processes, and, at least informatively, tried to pull the local culture outside the towering ramparts of its microcosmic fortress.

Strictly speaking, the Montenegrin culture has lacked both the avantgarde art and tradition. The return of Ilija Šoškić, who came back to Montenegro after spending two decades in Rome, was absolutely invaluable for the general atmosphere of the Montenegrin art life. The realization of the nature and meaning of his work, which had been close to that of the group *arte povera* gathered around the gallery L'Attice in Rome in the late sixties and early seventies, his insistence on the primary importance of mental and conceptual operations which decode "by themselves" through the actual material presentation, and his determination in giving the priority to the utopian culture of project over the idea of destiny (to use the key denotations of G.K. Argan), have enriched the Montenegrin art scene with the experience and pathos of the neo-avantgarde endeavours for change, improvement, rearrangement of the society, world, and, of course, the artist/human being within this society/world.

Therefore, the Montenegrin art life entered the nineties with important tendencies of a more open attitude, a thaw of the traditional Montenegrin cultural area, and a slow but nevertheless general process of urbanization. The traditional relation the human - the nature is steadily giving way to the relation the individual - the culture. Although these tendencies have not yet become dominant, their position in the public life is secure, even in the spheres of the establishment, as confirmed by the fact that the main state award for this year went to Milija Pavićević. The most important in all this is that the artists mentioned above, as well as art critics, although only at the beginning of articulating a different "system of art", have created a favorable atmosphere, an awareness of common interests, and similar views on the current artistic and cultural problems, despite the differences in the individual art languages they use.

Primarily because of the "right to differ" has our art become engaged in the current problems of the international art scene. Consequently, the impression these strong and different artistic subjects emanate may remind one of the pluralism and heterogeneity of the rhizomic structure (Deleuze and Guattari) while, through the mnemonic plunge into a thesaurus of languages of art

history, it approaches the simulacra of the post-modern age. However, this is done in a specific way, the way which involves complex problems of articulation of art languages. Phenomenologically, it forms itself as the art of the periphery. It is characterized by an ostensible hybrid structure of each language which comprises diverse, frequently contrasted elements. The basic matrix of the languages, which may be associated with wider transnational spheres, is overcast with numerous shadows under which hardly discernible sounds hint at the whisper of the unrepeatable and unique existence as well as at a somewhat more general tongue conveying evidence of a microcosmic genius loci. These languages contain an acceptable measure of an unobtrusive scent of the soil (Pejović, Gagović), a vigorous "vertical" expression (Burić, Gagović), an intuitive revelation of the primordial drama of creation and existence (Burić), as well as the yellow tread of death and infernal passions and traumas (Pavićević). The art of Klikovac is pronouncedly urbane, while the paintings of Vesna Bošković and Dragana Konstantinović, representatives of the youngest generation of Montenegrin artists, resemble him in urbanity in spite of quite different languages they use.

Petar ĆUKOVIĆ

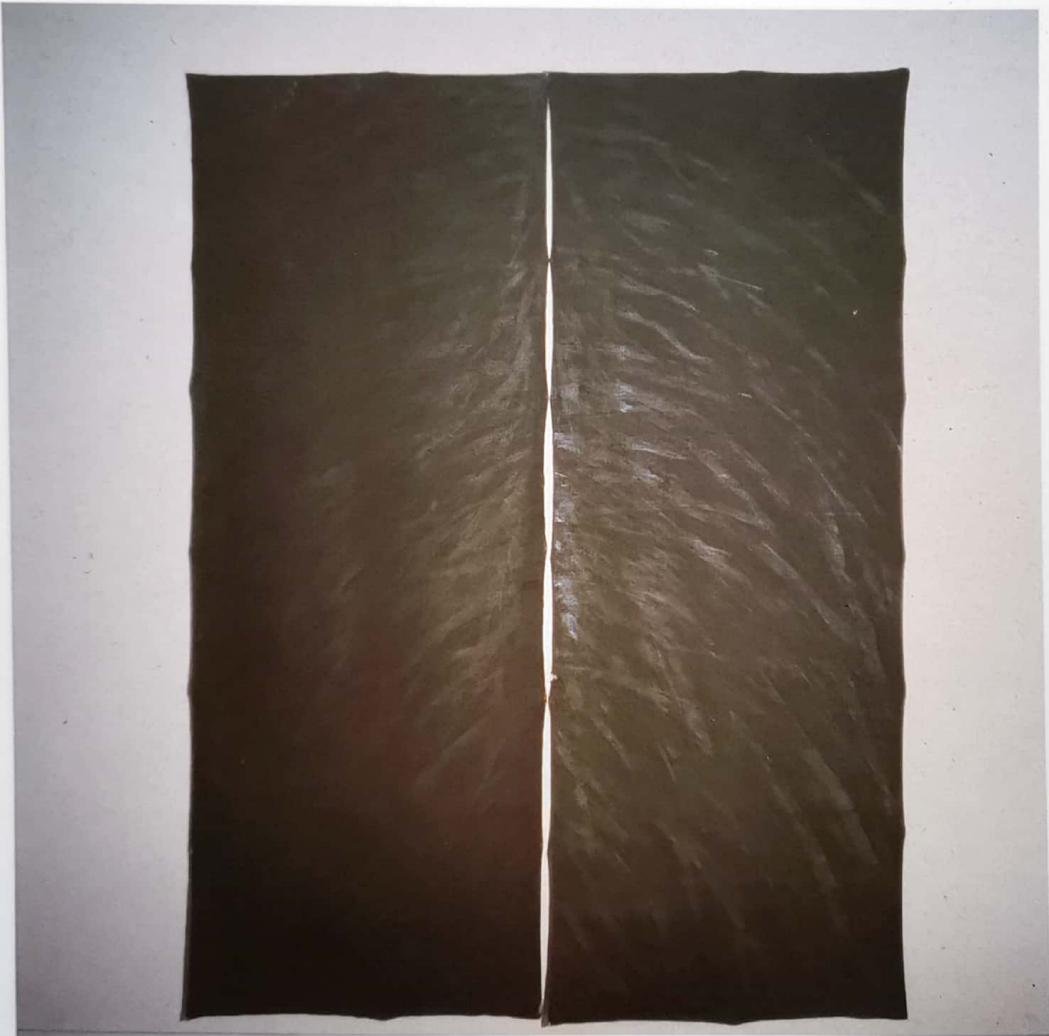


SRĐAN APOSTOLOVIĆ, I, (I), 1993.

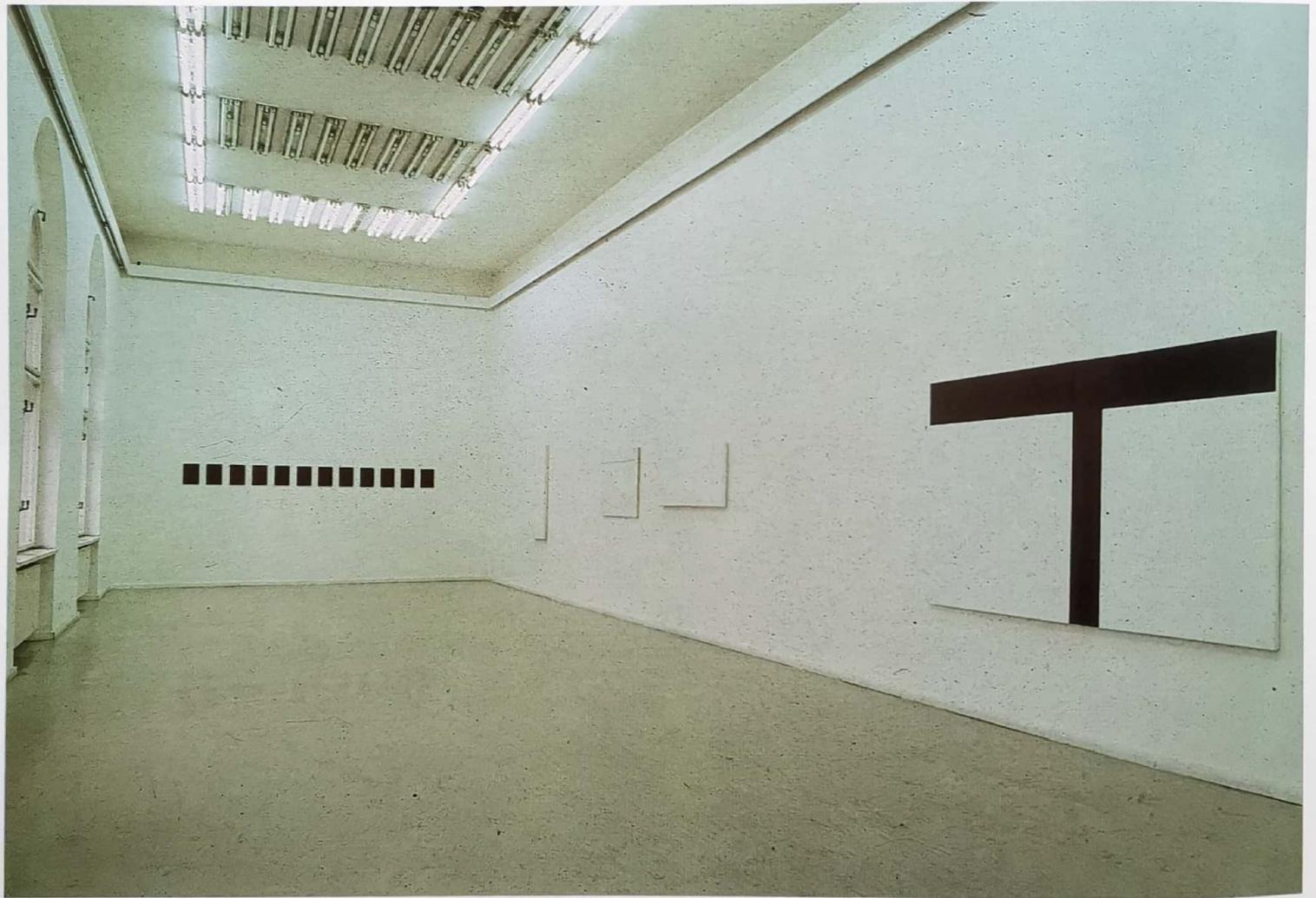




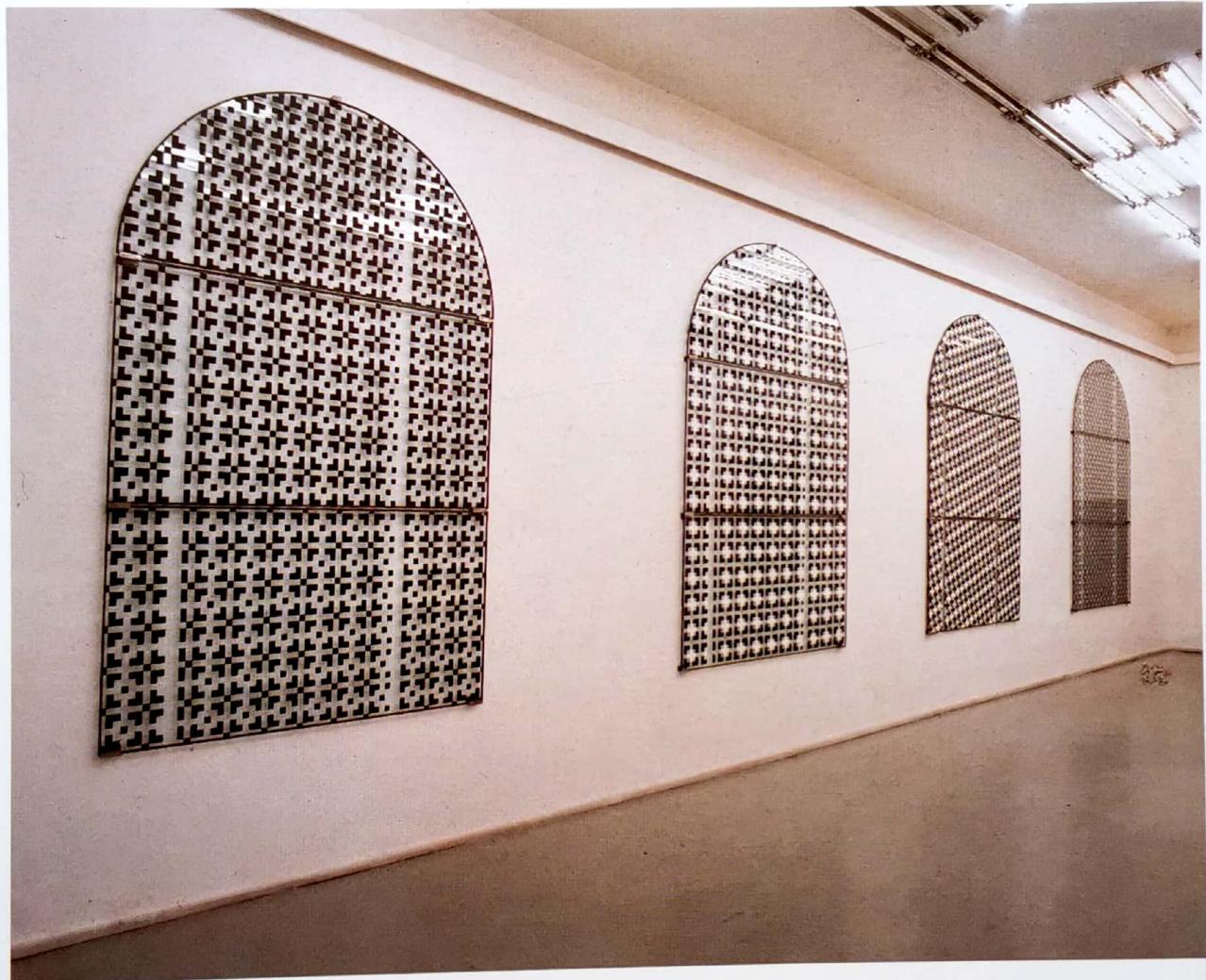
VESNA BOŠKOVIĆ, BEZ NAZIVA, (UNTITLED), 1993.



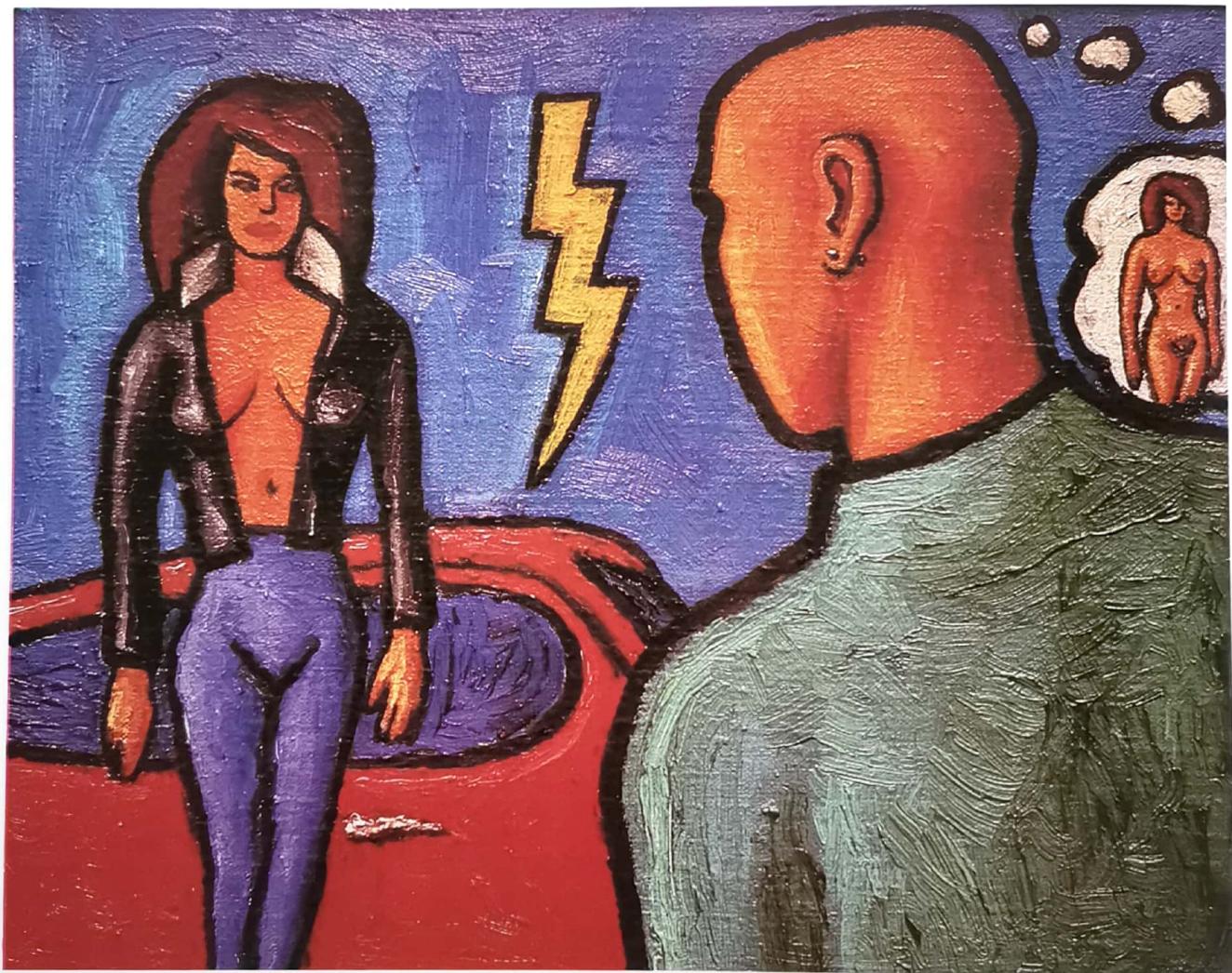
ANKA BURIĆ, 1....3, (1....3), 1993.



ALEKSANDAR DIMITRIJEVIĆ, KOMPOZICIJA 2, (COMPOSITION 2), 1992.



MIRJANA ĐORĐEVIĆ, BEZ NAZIVA, (UNTITLED), 1990.



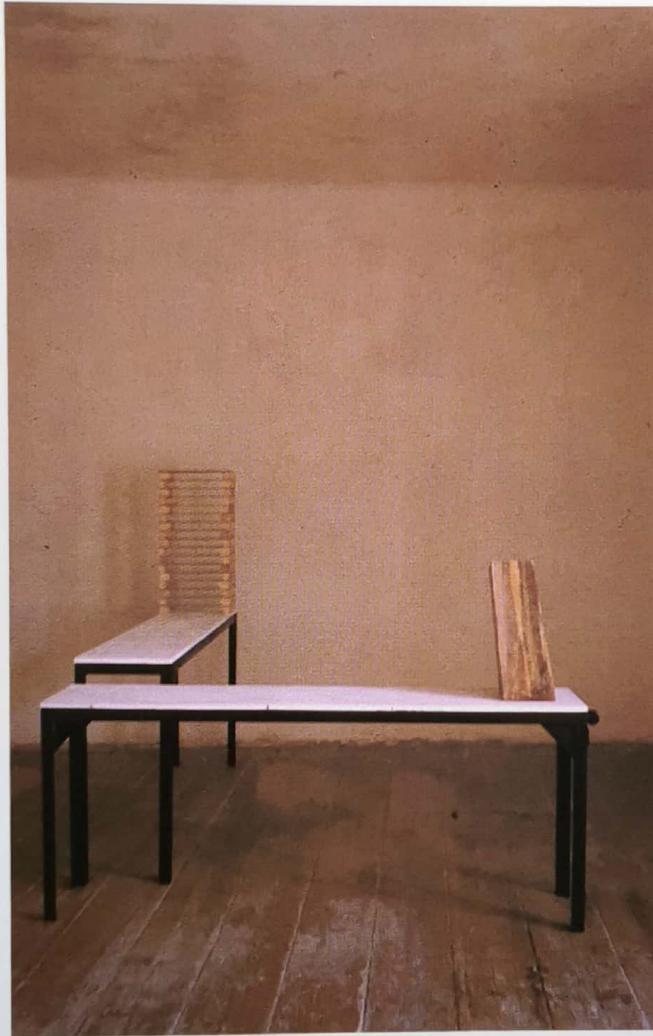
UROŠ ĐURIĆ, ŽENA KOJU VOLIM DA SREĆEM, (THE WOMEN I LIKE TO MEET), 1992.



VESKO GAGOVIĆ, BEZ NAZIVA, (UNTITLED), 1991/92.



IVAN ILIĆ, OGLEDALO, (MIRROR), 1993.



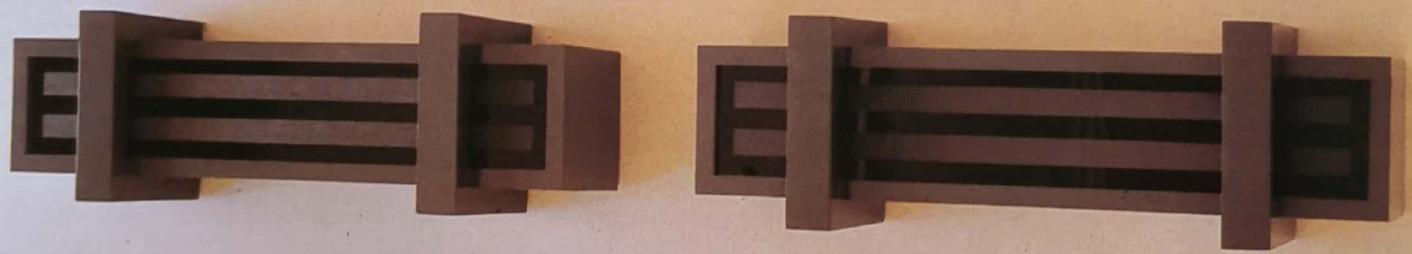
DRAGAN JELENKOVIĆ, SOLITER, (SKYSCRAPER), 1993.



ZDRAVKO JOKSIMOVIĆ, BEZ NAZIVA, (UNTITLED), 1993.



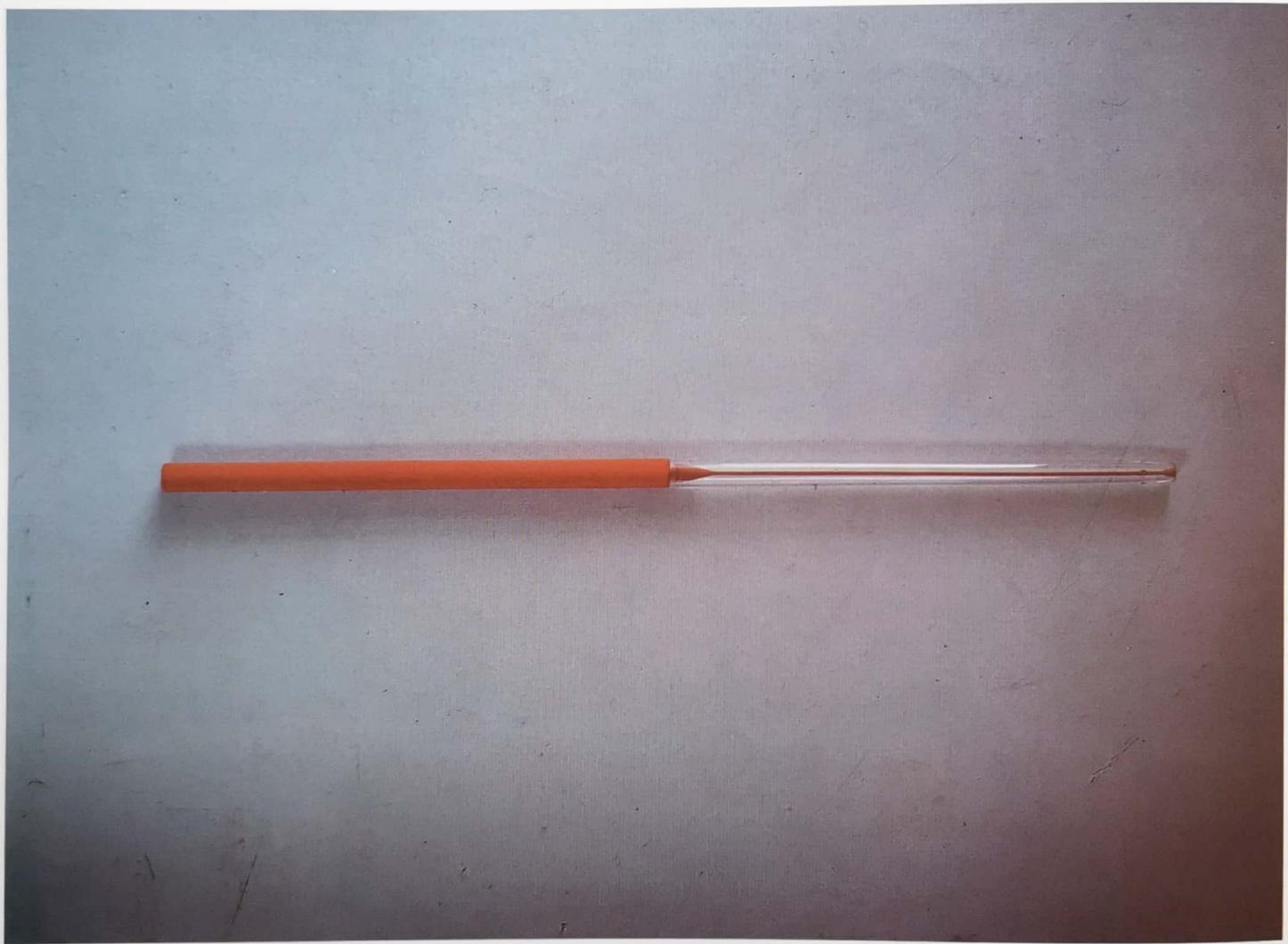
JASMINA KALIĆ, BAŠTA ZVEZDANA, (ASTRAL GARDEN), 1991.



FEDA KLIKOVAC, BEZ NAZIVA, (UNTITLED), 1992.



DRAGANA KONSTANTINOVIĆ, LICE, (FACE), 1992.



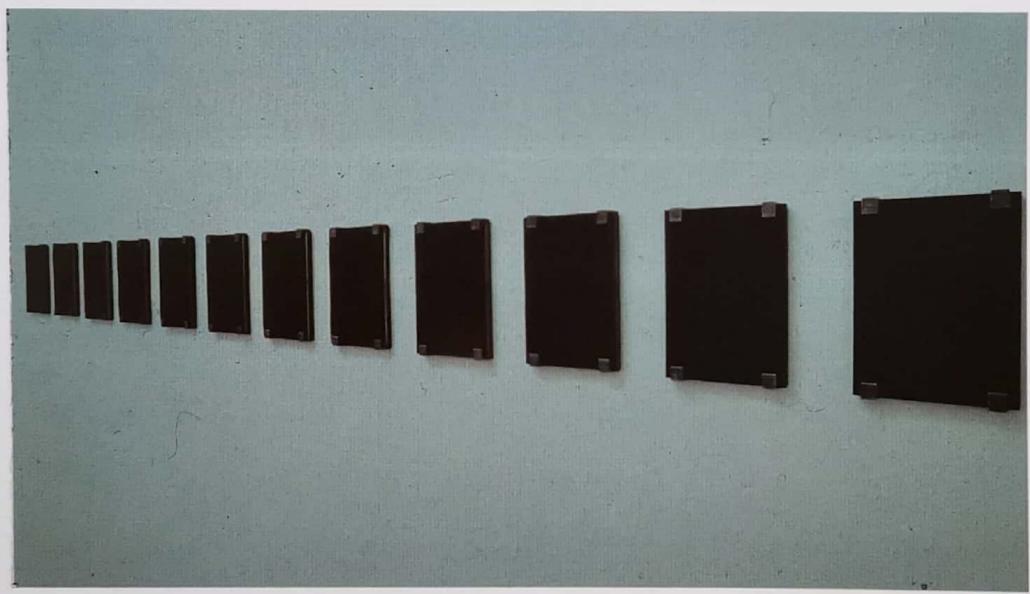
DOBRIVOJE KRGOVIĆ, BEZ NAZIVA, (UNTITLED), 1993.



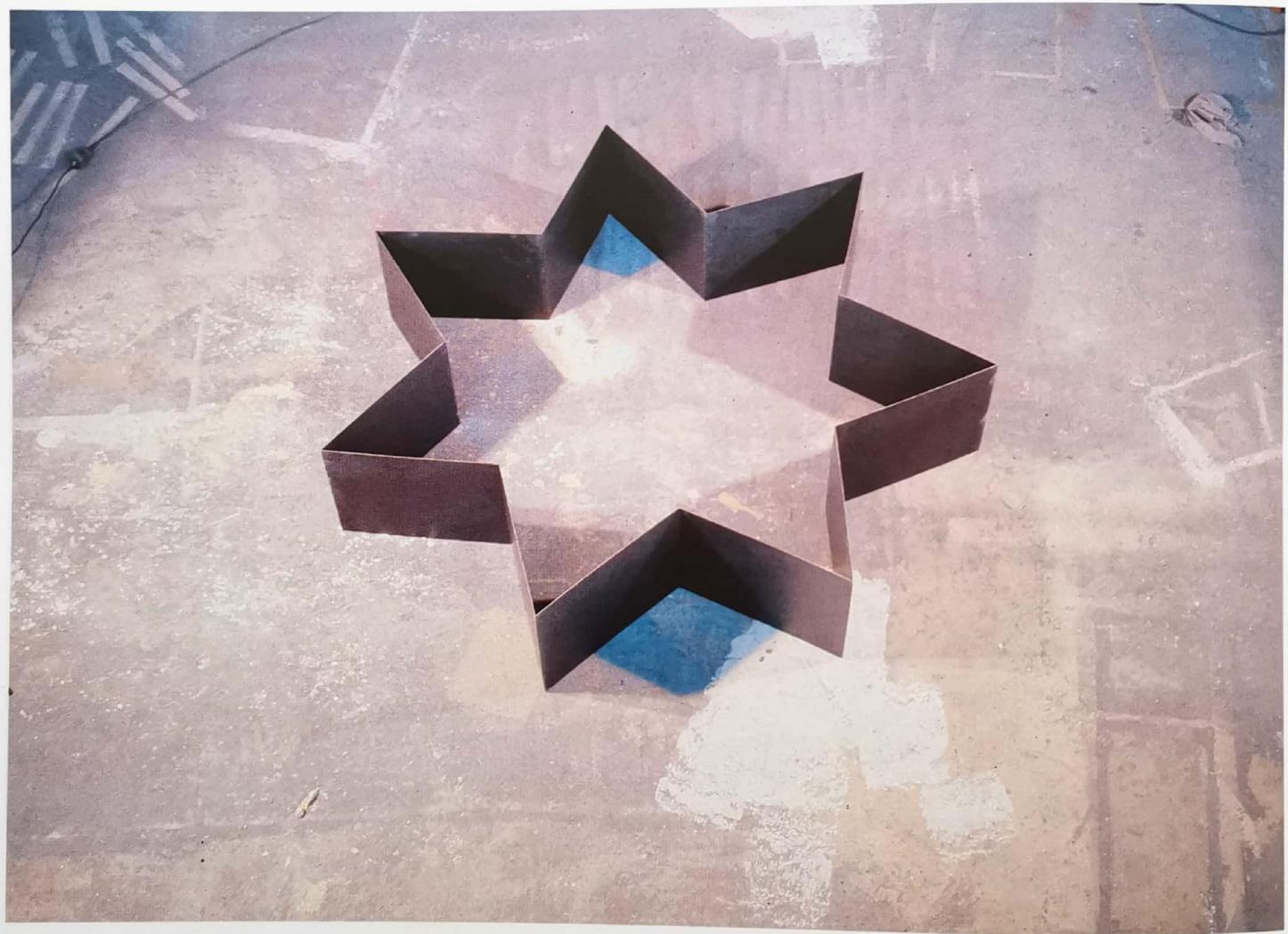
VIOLETA LABAT – MITRUŠIĆ, *PENTAGRAM*, (PENTAGRAM), 1993



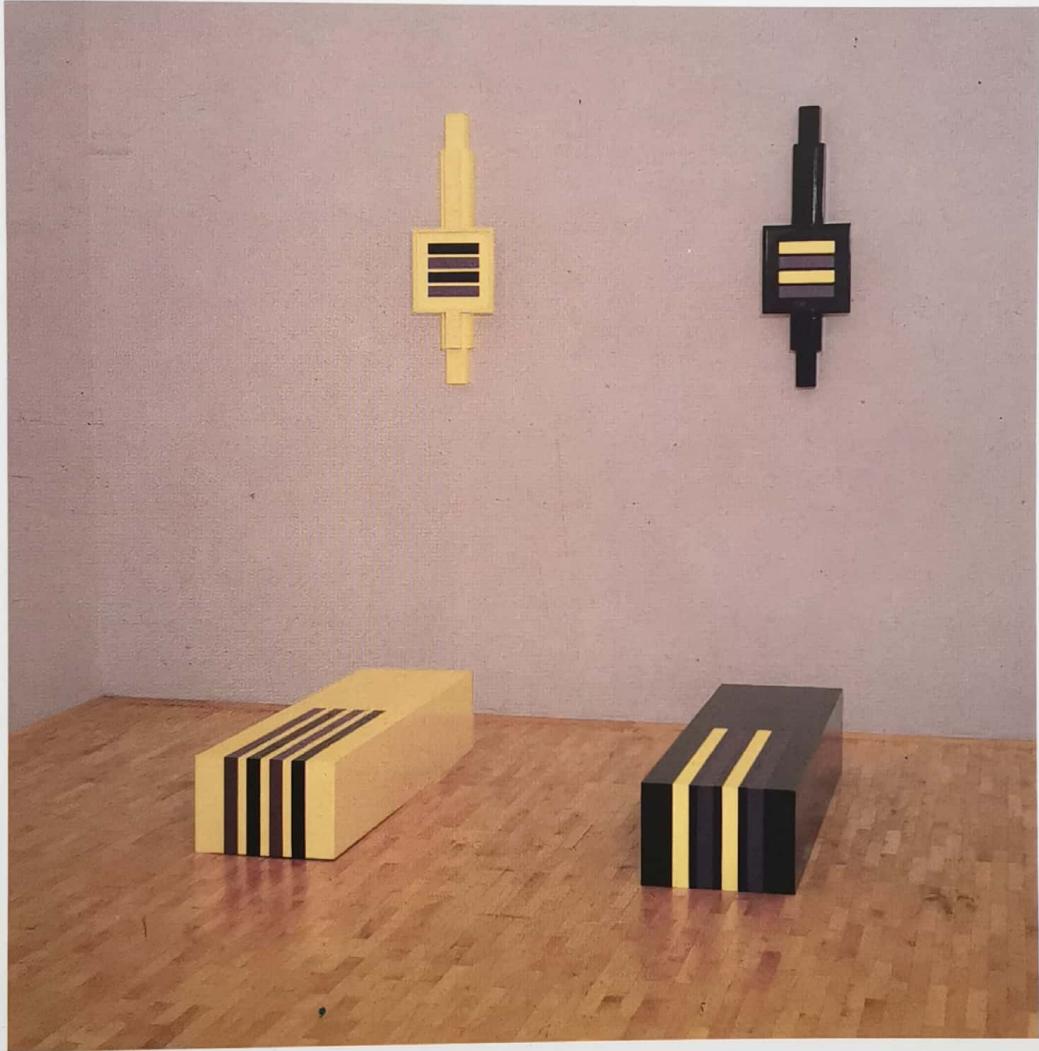
STEVAN MARKUŠ, BEZ NAZIVA, (UNTITLED), 1992.



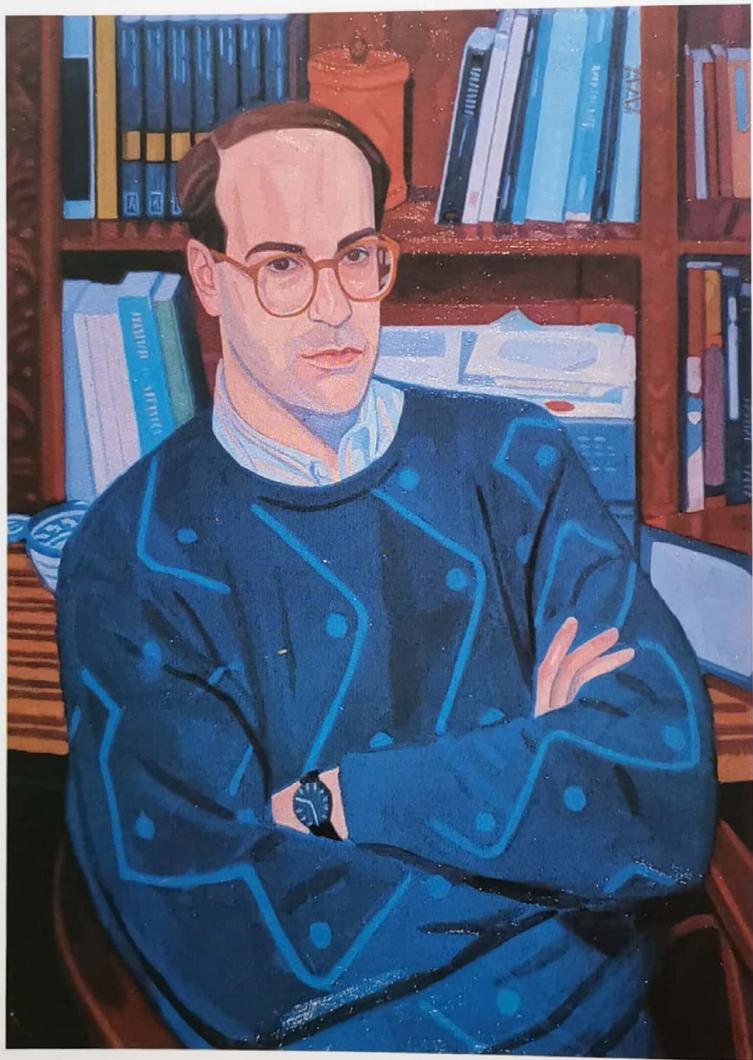
ZORAN NASKOVSKI, BEZ NAZIVA, (UNTITLED), 1992.



ZORAN PANTELIĆ, MODLA, (MOLD), 1993.



MILIJA PAVIĆEVIĆ, BEZ NAZIVA, (UNTITLED), 1992.



DIMITRIJE PECIĆ, NIKOLA, (NIKOLA), 1993.

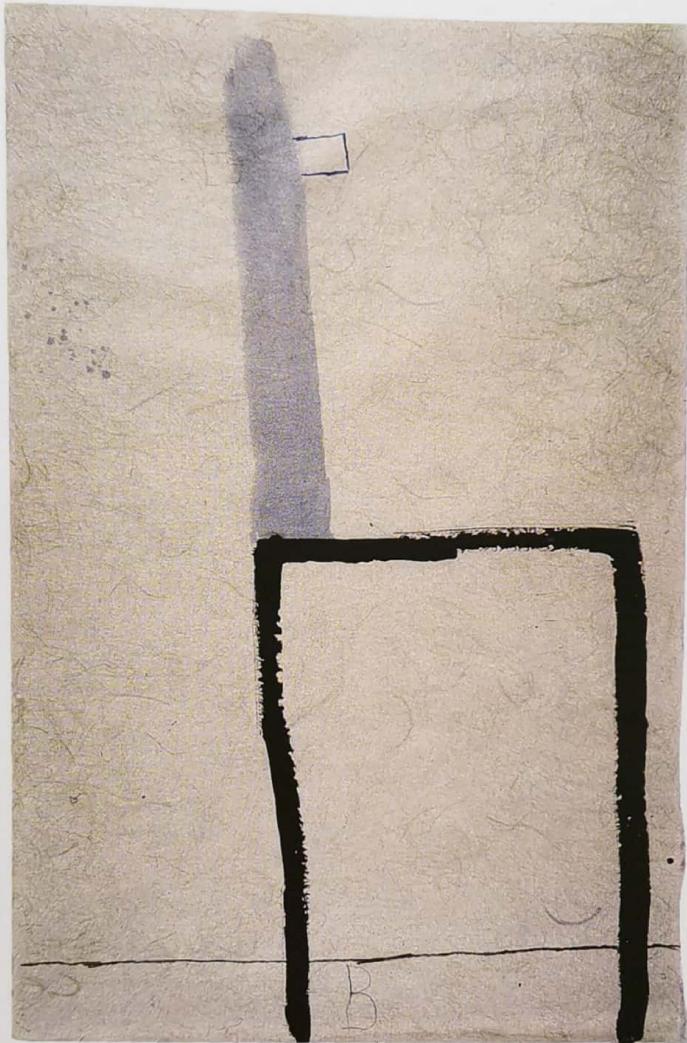


PAVLE PEJOVIĆ, KOMPOZICIJA, (COMPOSITION), 1993.



DUŠAN PETROVIĆ, A...A... SAN, (A...A... DREAM), 1993.

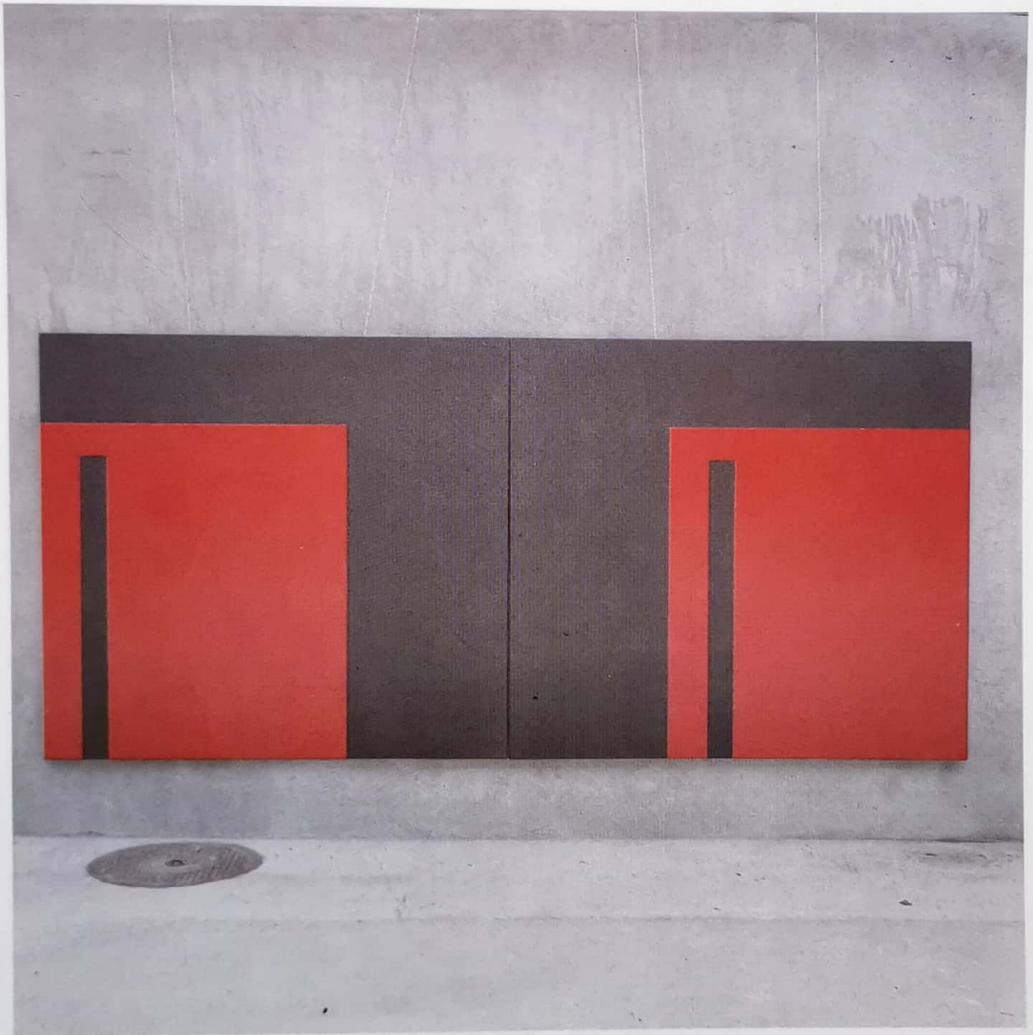
BIBLIOTEKA
BALGRĐA SAVREMENE LIKOVNE UMETNOSTI
BR. _____
NOVI SAD



VIŠNJA PETROVIĆ, BEZ NAZIVA I, (UNTITLED I), 1993.



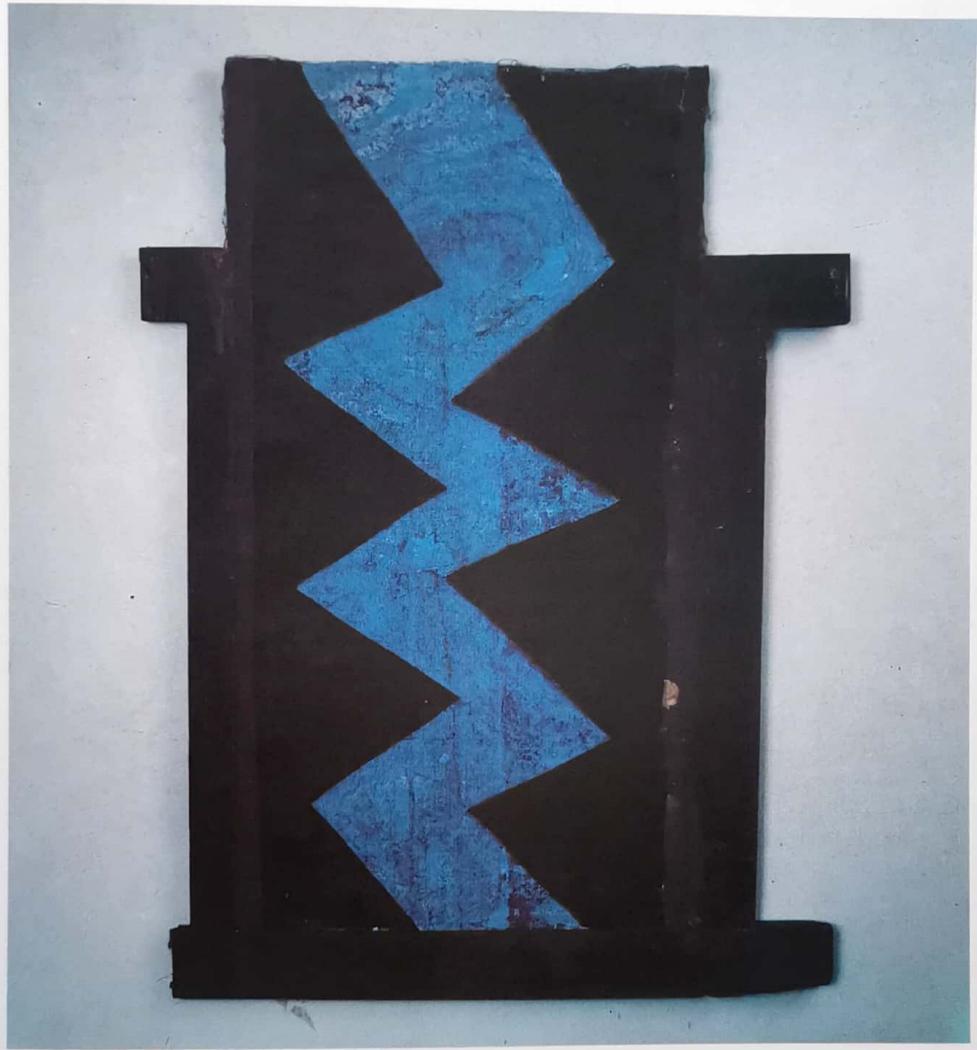
NIKOLA PILIPOVIĆ, LJUBIČASTI UGAO, (VIOLET ANGLE), 1992.



MIKI RАKOVIĆ, SLIKA, (PICTURE), 1988/90.



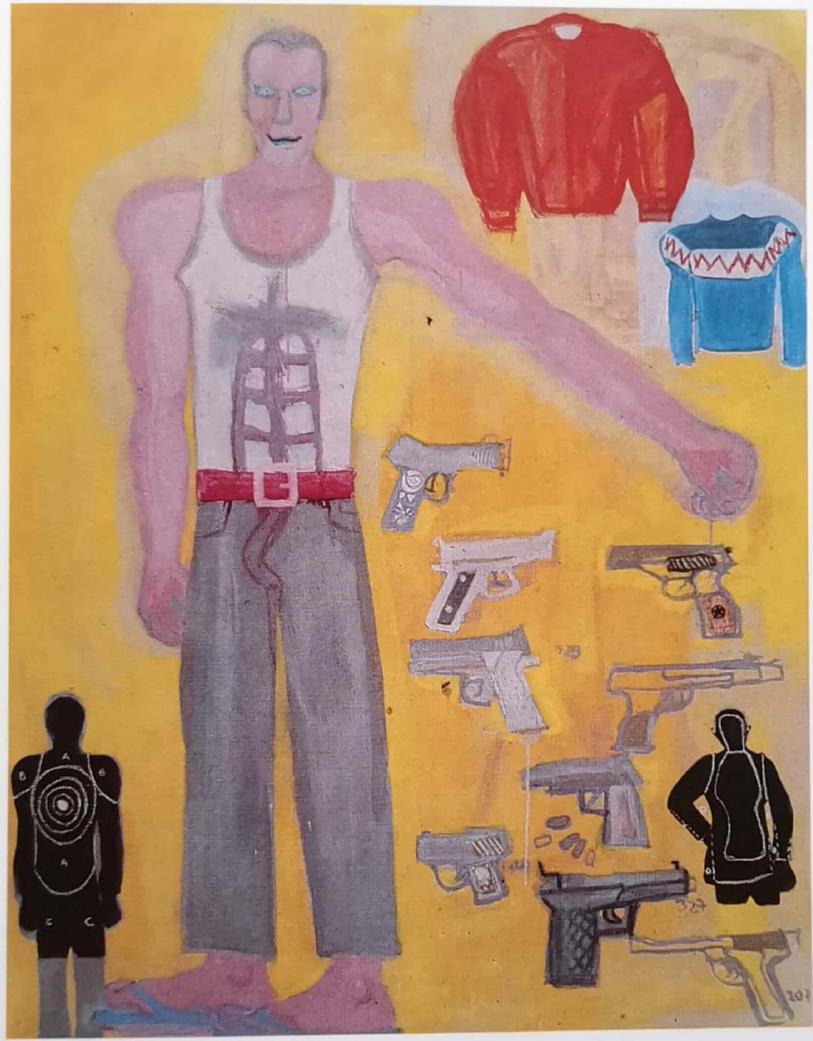
LIDIJA SREBOTNJAK – PRIŠIĆ, BEZ NAZIVA, (UNITITLED), 1993.



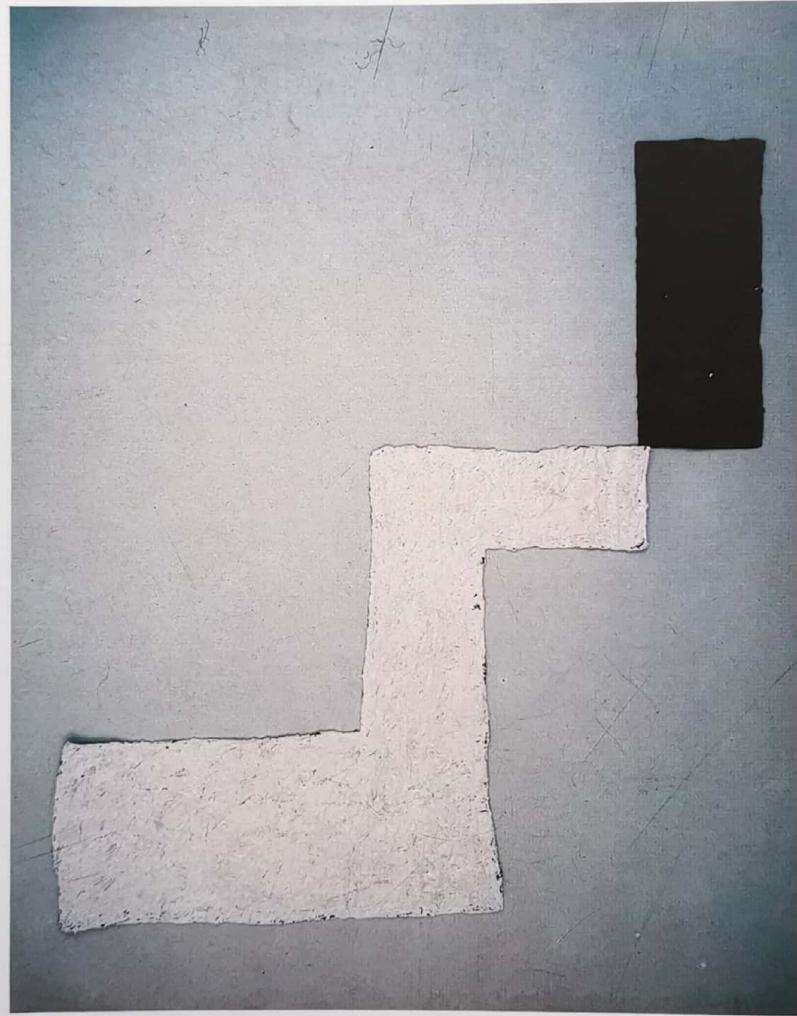
MIRJANA SUBOTIN – NIKOLIĆ, APOTROPEJSKI AMBIJENT I, (AMULET MILIEU I), 1992/93.



RASTISLAV ŠKULEC, *IMOBILIZACION*, (IMMOBILIZATION), 1993.



MILICA TOMIĆ, ZIG-ZAUER, (ZIG-ZAUER), 1993.



DRAGOMIR UGREN, BEZ NAZIVA, (UNTITLED), 1993.

SRDAN APOSTOLOVIĆ

Roden u Beogradu 1963. Završio Fakultet likovnih umjetnosti u Beogradu.
Adresa: 11211 Borča, Bele Bartoka 2
/, 1993, drvo, guma, staklo, 150 x 100 x 28 cm
Born in 1963 in Belgrade. Graduate in the fine arts from the University of Belgrade.
/, 1993. Wood, rubber, glass, 150 x 100 x 28 cm

VESNA BOŠKOVIĆ

Roden u Beogradu 1970. Završila Fakultet likovnih umjetnosti na Cetinju.
Adresa: 81000 Podgorica, Zagarić - Danilovgradska bb
2 BEZ NAZIVA, 1993, ulje na platnu, 155 x 185 cm
3 BEZ NAZIVA, 1993, ulje na platnu, 142 x 175 cm
Born in 1970 in Belgrade. Graduate in the fine arts from the University of Cetinje.
UNTITLED, 1993. Oil on canvas, 155 x 185 cm
UNTITLED, 1993. Oil on canvas, 142 x 175 cm

ANKA BURIĆ

Roden u Nikšiću 1956. Završila Akademiju likovnih umjetnosti u Sarajevu, poslediplomske studije završila na Fakultetu likovnih umjetnosti u Beogradu.
Adresa: 81103 Podgorica, Bulevar Revolucije 88/5
4 1....3, 1993, kombinovana tehnika
Born in 1956 in Nikšić. Graduate in the fine arts from the University of Sarajevo. Received a Master's degree in fine arts from the University of Belgrade.
1....3, 1993. Combined technique

ALEKSANDAR DIMITRIJEVIĆ

Roden u Novom Sadu 1955. Diplomirao i magistrirao na Fakultetu likovnih umjetnosti u Beogradu.
Adresa: 11100 Novi Beograd, Džona Kenedija 19/2
5 Kompozicija 2, 1992, ulje na platnu (diptih) 138 x 229 cm.
Born in 1955 in Novi Sad. Graduated and received a Master's degree in fine arts from the University of Belgrade.
Composition 2, 1992. Oil on canvas - diptych, 138 x 229 cm

MIRJANA ĐORĐEVIĆ

Roden u Beogradu 1967. Student pete godine slikarskog odseka Fakulteta likovnih umjetnosti u Beogradu.
Adresa: 11000 Beograd, Vodovodska 56
6 BEZ NAZIVA, 1990, Akril boja na staklu, 200 x 320 x 6 cm (četiri segmenta)
Born in 1967 in Belgrade. Studying fine arts at the University of Belgrade (fifth year).
UNTITLED, 1990. Acrylic on glass - four segments, 200 x 320 x 6 cm

UROŠ ĐURIĆ

Roden u Beogradu 1964. Završio Fakultet likovnih umjetnosti u Beogradu.
Adresa: 11000 Beograd, Mutapova 13
7 ŽENA KOJU VOLIM DA SREĆEM, 1992, ulje na platnu, 50 x 40 cm
8 AUTOPORTRET SA FENDER-TELEKASTEROM IZ 62, 1991, ulje na kartonu, 50 x 70 cm
9 SUPERMEN I SUPERŽENA IZ BEOGRADSKOG PREDGRAĐA LEDINE, 1992, ulje na platnu, 60 x 40 cm

Born in Belgrade in 1964. Graduate in the fine arts from the University of Belgrade.

THE WOMEN I LIKE TO MEET, 1992. Oil on canvas, 50 x 40 cm
AUTOPORTAIT WITH FENDER-TELEKASTER FROM 1962, 1991. Oil on cardboard, 50 x 70 cm
SUPERMAN AND SUPERWOMAN FROM BELGRADE SUBURB LEDINE, 1992. Oil on canvas, 60 x 40 cm.

VESKO GAGOVIĆ

Roden u Nikšiću 1963. Diplomirao i magistrirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu.
Adresa: 81000 Podgorica, Bulevar Lenjina 93
10 BEZ NAZIVA, 1991/92, ulje, 150 x 150 cm
11 BEZ NAZIVA, 1991/92, ulje, 150 x 150 cm
Born in Nikšić in 1963. Graduated and received Mastre's degree in fine arts from the University of Sarajevo.
UNTITLED, 1991/92. Oil, 150 x 150 cm
UNTITLED, 1991/92. Oil, 150 x 150 cm

IVAN ILIĆ

Roden u Beogradu 1968. Student Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu.
Adresa: 11000 Beograd, Partizanska 19
12 OGLEDALO, 1993, tri segmenta Ø 50 cm svaki
13 TRNJE, 1993, metal, četiri komada, 70 x 5 cm svaki
Born in Belgrade in 1968. Studying fine arts at the University of Belgrade.
MIRROR, 1993. Three segments Ø 50 cm each
THORN, 1993. Metal, four pieces 70 x 5 cm each

DRAGAN JELENKOVIĆ

Roden u Pančevu 1959. Diplomirao i magistrirao na Fakultetu likovnih umjetnosti u Beogradu.
Adresa: 13000 Pančev, Vojvodački bulevar 18
14 SOLITER, 1993, drvo, metal, staklo, aluminijum, h 180 cm
15 KONCENTRACIJA, 1992, drvo, poluporcelan, klirit, h 170 cm
Born in Pančevu in 1959. Graduated and received Master's degree in fine arts from the University of Belgrade.
SKYSCRAPER, 1993, wood, metal, glass, aluminium, h 180 cm
CONCENTRATION, 1992, wood, semi-porcelain, chyrit, h 170 cm

ZDRAVKO JOKSIMOVIĆ

Roden u mestu Buče 1960. Završio Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.
Adresa: 11000 Beograd, Bulevar Lenjina 69
16 BEZ NAZIVA, 1993, metal, drvo, Ø 36 cm
17 BEZ NAZIVA, 1993, drvo, filc, papir Ø 30 cm
Born in Buče in 1960. Graduate in the fine arts from the University of Belgrade.
UNTITLED, 1993. Metal, wood, Ø 36 cm
UNTITLED, 1993. Wood, felt, paper, Ø 30 cm

JASMINA KALIĆ

Roden u Beogradu 1961. Diplomirala i magistrirala na Fakultetu likovnih umjetnosti u Beogradu.
Adresa: 11000 Beograd, Strahinjića Bana 43a
18 BAŠTA ZVEZDANA, 1991, ulje na platnu, 300 x 180 cm

Born in Belgrade in 1961. Graduated and received Master's degree in fine arts from the University of Belgrade.
ASTRAL GARDEN, 1991. Oil on canvas, 300 x 180 cm

FEDA KLIKOVAC

Rođen u Titogradu, Podgorica 1959. Studirao istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu.

Adresa: 81000 Podgorica, Bulevar Lenjina 11

19. BEZ NAZIVA, 1992, drvo, staklo, 2x (24,5 x 84 x 19) cm

Born in Podgorica in 1959. Studied history of art at the University of Belgrade.

UNTITLED, 1992. Wood, glass, 2x (24,5 x 84 x 19)

DRAGANA KONSTANTINOVIC

Rođena u Parizu 1968. Diplomirala na Fakultetu likovnih umjetnosti na Cetinju.

Adresa: 11000 Beograd, Čarli Čaplina 42

20. LICE, 1992, ulje na platnu, 200 x 145 cm

21. ŽIVOT, 1993, ulje na platnu, 200 x 145 cm

Born in Paris in 1968. Graduate in the fine arts from the University of Cetinje.

FACE, 1992. Oil on canvas, 200 x 145 cm

LIFE, 1993. Oil on canvas, 200 x 145 cm

DOBRIVOJE KRGOVIC

Rođen u Peči 1957. Završio Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.

Adresa: 11000 Beograd, Dositejeva 47

22. BEZ NAZIVA, 1993, staklo, terakota, h 105 cm

Born in Peć in 1957. Graduate in the fine arts from the University of Belgrade.

UNTITLED, 1993, Glass, terra-cotta, h 105 cm

VIOLETA LABAT – MITRUŠIĆ

Rođena u Beogradu 1953. Završila Akademiju umetnosti u Novom Sadu.

Adresa: 21000 Novi Sad, Mileticeva 45

23. PENTAGRAM, 1993, bojeni gvozdeni profili i gvozdena armatura, 235 x 170 x 170 cm

Born in Belgrade in 1953. Graduate in the fine arts from the University of Novi Sad.

PENTAGRAM, 1993. Colored iron profiles and iron armature, 235 x 170 x 170 cm

STEVAN MARKUŠ

Rođen u Beogradu 1962. Završio Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.

Adresa: 26000 Pančevo, JNA 2

24. BEZ NAZIVA, 1992, ulje na lesonitu, 46 x 40 cm

25. BEZ NAZIVA, 1992, ulje na lesonitu, 70 x 80 cm

Born in Belgrade in 1962. Graduate in the fine arts from the University of Belgrade.

UNTITLED, 1992. Oil on plywood, 46 x 40 cm

UNTITLED, 1992. Oil on plywood, 70 x 80 cm

ZORAN NASKOVSKI

Rođen u Izbištu 1960. Završio Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.

Adresa: 11000 Beograd, Loznička 5

26. BEZ NAZIVA, 1992, papir natopljen tušem, staklo, drvo, metal, 12 x (29 x 20,5) cm
Born in Izbište in 1960. Graduate in the fine arts from the University of Belgrade.

UNTITLED, 1992, Paper soaked by India ink, glass, wood, metal, 12 x (29 x 20,5) cm

ZORAN PANTELIĆ

Rođen u Novom Sadu 1966. Završio Akademiju umetnosti u Novom Sadu.

Adresa: 21000 Novi Sad, Boška Buhe 10/b

27. "MODLA", 1993, varenim lim, boja, 190 x 190 x 40 cm

Born in Novi Sad in 1966. Graduate in the fine arts from the University of Novi Sad.

"MOLD", 1993. Welded sheet metal, color, 190 x 190 x 40 cm

MILJANA PAVIČEVIĆ

Rođen na Cetinju 1950.

Adresa: 81250 Cetinje, Bajova 2

28. BEZ NAZIVA, 1992, kombinovana tehnika, 2 x (140 x 40 x 26) + 2 x (97 x 30 x 11,5) cm

29. BEZ NAZIVA, 1993, kombinovana tehnika, 6 x (53,5 x 27 x 23,5) cm

Born in Cetinje in 1950.

UNTITLED, 1992. Combined technique, 2 x (140 x 40 x 26) + 2 x (97 x 30 x 11,5) cm

UNTITLED, 1993. Combined technique, 6 x (53,5 x 27 x 23,5) cm

DIMITRIJE PEĆIĆ

Rođen u Prištini 1961. Diplomirao i magistrirao na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu.

Adresa: 11000 Beograd, Živka Nastasića Babe 15

30. NIKOLA, 1993, ulje na platnu, 100 x 70 cm

31. DUŠKO, 1993, kombinovana tehnika, 100 x 70 (tabla sa tri crteža)

Born in Priština in 1961. Graduated and received a Master's degree in fine arts from the University of Belgrade.

NIKOLA, 1993. Oil on canvas, 100 x 70 cm

DUŠKO, 1993. Combined technique, 100 x 70 cm (three drawings on a board)

PAVLE PEJOVIĆ

Rođen u Orasima kod Cetinja 1950. Završio Fakultet likovnih umetnosti u postdiplomske studije u Beogradu.

Adresa: 81000 Podgorica, Slavonska 26

32. KRST, 1992, terakota, 160 x 160 x 30 cm

33. KOMPOZICIJA, 1993, terakota, 65 x 65 x 35 cm

Born in Orasi near Cetinje in 1950. Graduated and took a Master's degree in fine arts from the University of Belgrade.

CROSS, 1992. Terra-cotta, 160 x 160 x 30 cm

COMPOSITION, 1993. Terra-cotta, 65 x 65 x 35 cm

DUŠAN PETROVIĆ

Rođen u Beogradu 1962. Završio Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.

Adresa: 11000 Beograd, Varvarinska 38

34. A...A... SAN, 1993, kamen, 2 x (50 x 38 x 17) cm

Born in Belgrade in 1962. Graduate in the fine arts from the University of Belgrade.

A...A... DREAM, 1993. Stone, 2 x (50 x 38 x 17) cm

VIŠNJA PETROVIĆ

Roden u Novom Sadu 1960. Diplomirala i magistrirala na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu.

Adresa: 21000 Novi Sad, Bulevar AVNOJ-a 19/152

BEZ NAZIVA I, 1993, kombinovana tehnika, 175 x 275 cm

BEZ NAZIVA II, 1993, kombinovana tehnika, 175 x 275 cm

Born in Novi Sad in 1960. Graduated and received a Master's degree in fine arts from the University of Belgrade.

UNTITLED I, 1993. Combined technique, 175 x 275 cm

UNTITLED II, 1993. Combined technique, 175 x 275 cm

NIKOLA PILIPOVIĆ

Roden u Kikindi 1957. Diplomirao i magistrirao na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu.

Adresa: 23000 Banatska Topola

LJUBIČASTI UGAO, 1992, akril na platnu, 100 x 73 cm

SKRIVENO, 1992, akril na platnu, 63 x 135 cm

Born in Kikinda in 1957. Graduated and received a Master's degree in fine arts from the University of Belgrade.

VIOLET ANGLE, 1992. Acrylic on canvas, 100 x 73 cm

HIDDEN, 1992. Acrylic on canvas, 63 x 135 cm

MIKI RAKOVIĆ

Roden u Beogradu 1944.

Adresa: 11000 Beograd, Iličićeva 2

SLIKA, 1988/90, akril na platnu, 152 x 337 cm

Born in Belgrade in 1944.

PICTURE, 1988/90. Acrylic on canvas, 152 x 337 cm

LIDIJA SREBOTNJAK – PRIŠIĆ

Roden u Novom Sadu 1961. Završila Akademiju umetnosti u Novom Sadu, magistrirala na Akademiji likovnih umetnosti u Ljubljani.

Adresa: 21000 Novi Sad, Radnička 17

BEZ NAZIVA, 1993, kombinovana tehnika na papiru, 210 x 210 cm (9 segmentata)

Born in Novi Sad in 1961. Graduate in the fine arts from the University of Novi Sad. Received a Master's degree in fine arts from the University of Ljubljana.

UNITITLED, 1993. Combined technique on paper, 210 x 210 cm (nine segments)

MIRJANA SUBOTIN – NIKOLIĆ

Roden u Kaču 1960. Završila Akademiju umetnosti u Novom Sadu.

Adresa: 21000 Novi Sad, Jug Bogdana 16

APOTROPEJSKI AMBIJENT I, 1992/93, kombinovana tehnika, 115 x 85 cm

APOTROPEJSKI AMBIJENT II, 1992/93, kombinovana tehnika, 200 x 65 cm

APOTROPEJSKI AMBIJENT III, 1992/93, kombinovana tehnika, 110 x 91 cm

Born in Kač in 1960. Graduate in the fine arts from the University of Novi Sad.

AMULET MILIEU I, 1992/93. Combined technique, 115 x 85 cm

AMULET MILIEU II, 1992/93. Combined technique, 200 x 65 cm

AMULET MILIEU III, 1992/93. Combined technique, 110 x 91 cm

RASTISLAV ŠKULEC

Roden u Lugu 1962. Završio Akademiju umetnosti u Novom Sadu.

Adresa: 21411 Begeč, Partizanska 86

IMOBILIZACIJA, 1993, pocinkovani lim, tekstil; tri segmenta promenljivih dimenzija

Born in Lug in 1962. Graduate in the fine arts from the University of Novi Sad.

IMMOBILIZATION, 1993. Zinc sheet metal, textile; three segments of changeable dimension

MILICA TOMIĆ

Roden u Beogradu 1960. Diplomirala i magistrirala na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu.

Adresa: 11000 Beograd, Bulevar Mira 61

ZIG-ZAUER, 1993, kombinovana tehnika, 123 x 153 cm

LOUN STAR, 1993, kombinovana tehnika, 210 x 150 cm

Born in Belgrade in 1960. Graduated and received a Master's degree in fine arts from the University of Belgrade.

ZIG-ZAUER, 1993. Combined technique, 123 x 153 cm

LOUN STAR, 1993. Combined technique, 210 x 150 cm

DRAGOMIR UGREN

Roden u Bosanskoj Krupi 1951. Završio Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu.

Adresa: 21000 Novi Sad, Fruškogorska 43

BEZ NAZIVA, 1993, kombinovana tehnika (detalj), dimenzijske promenljive

Born in Bosanska Krupa in 1951. Graduate in the fine arts from the University of Belgrade.

UNITITLED, 1993. Combined technique (detail), changeable dimension

IZDAVAČ

Galerija savremene likovne umetnosti
21000 Novi Sad, Jevrejska 21, poštanski fah 76
Telefon: 021/611-463
Izložbene prostorije Galerije: Sutjeska 2 (SPC "Vojvodina")
Telefon: 021/613-897

IZDANJE

87

ODGOVORNI UREDNIK

Dragomir Ugren, direktor Galerije

KONCEPCIJA I REALIZACIJA IZLOŽBE

Dr Ješa Denegri, vanredni profesor Filozofskog fakulteta
Miloš Arsić, kustos-savetnik
Petar Ćuković, istoričar umetnosti

PREVOD NA ENGLESKI

Nedeljka Srećkov
Srđan Vraneš

DIZAJN KATALOGA

Balint Szombathy

SLOG I ŠTAMPA

Štamparija "Stojkov", Novi Sad, 1993.

TIRAŽ

500 primeraka

PUBLISHER

Gallery of Contemporary Fine Arts
21000 Novi Sad, Jevrejska 21, post-office-box 76
Tel: 021/611-463

Exhibit hall of the Gallery: Sutjeska 2
Tel: 021/613-897

EDITION

87

EDITOR IN CHIEF

Dragomir Ugren, Director of the Gallery

CONCEPTION AND REALIZATION OF THE EXHIBITION

Dr Ješa Denegri, Associate Professor of Art History, University of Belgrade
Miloš Arsić, Curator-counselor
Petar Ćuković, Art Historian

SUMMARY TRANSLATED BY

Nedeljka Srećkov, Art Historian
Srđan Vraneš

DESIGN

Balint Szombathy

PRINTED BY

Printing firm "Stojkov", Novi Sad, 1993.

FIRST PRINTING

500 copies

GENERALNI SPONZOR



ВОЈВОЂАНСКА БАНКА
ЗНАК ПРАВИХ ВРЕДНОСТИ

SPONZOR



YU, 21000 NOVI SAD
Sentandrejski put 165