

## DEVETNAEST PITANJA ZA VERBUMPROGRAM

Povodom retrospektive izložbe VERBUMPROGRAM-a u Galeriji savremene likovne umetnosti u Novom Sadu aprila 1995.

Razgovor vodili: dr Ješa Denegri, Kosta Bogdanović i Dragomir Ugren

**Ješa Denegri:** *Najpre sam naziv para: VERBUMPROGRAM. Šta znači, kako ga objašnjavaš?*

**VERBUMPROGRAM:** VERBUMPROGRAM sadrži određen značenjski kompleks koji je u samom začetku (1974) zajedničkog rada kao umetničkog para, za nas posedovao instruktivnu koherenciju i jasnoću. Tokom dvadeset godina rada primarni značenjski kompleks, ispresecan difuzno, katkad i digresivno, u području delovanja konotativno je poprimio, u svojoj komunikacijskoj dimenzionalnosti, obeležje umetničke aktivnosti ili umetničku praksu dvojice: Vladimira Mattionija (1943) i Ratomira Kulića (1948). Za nas same to je i dalje duhovno okruženje iskustva koje nam je neposredno i u samorefleksiji omogućilo da "raspoložemo" sopstvom.

Ono što nas je neposredno zaokupljalo kroz umetničku praksu, pod nazivom VERBUMPROGRAM, formulisano je već u prvom fragmentu (VERBUMPROGRAM katalog) kao odnos dela i interpretacije. To je nešto što nam se "otkrilo" i od čega je čitava stvar krenula. Bilo nam je jasno da su delo i interpretacija neodvojivi, i da to što ih drži skupa mora biti neki model. Strukturisali smo to u šest krugova i pokazalo se da je put od prvog do poslednjeg kruga i obratno (1-6, 6-1) zapravo struktura samog jezika. Izvan toga se više nije moglo. Iz sedmog kruga nema povratka. Sve što smo dalje radili, svih tih dvadeset godina, bili su zapravo samo modaliteti razjašnjenja tog

modela. Nazivajući ga Verbumom, bilo da je puka stvar svakodnevica ili artefakt, mi smo ga tumačili "za drugog" kroz objekte koji su za nas bili "amalgamat" – i suština dela i smisla interpretacije.

**J.D:** *Kako u Vašem slučaju funkcioniše autorski par? Opiši kako ste radili udvoje, kako je tekla vaša saradnja?*

**VP:** Da opišem kako smo radili i kako je tekla saradnja, odnosno ko je držao čekić a ko ekser, ne mogu, ne želim i ne znam, uostalom potpuno je nevažno. "Subjekt" koga ovde tražite i koji se u svakoj umetnosti ispoljava i očituje, nije konkretno skopčan niti sa psihofizičkim osobinama niti sa personalnošću autora. To je ukupnost, celina "vrednosti" koja se ne može pridružiti niti morfološkoj niti lingvističkoj strukturi naših radova, već čini samu njihovu prirodu. To je sabranost – topos u koje se i u odnosu na šta je ustrojena celokupna naša umetnička aktivnost.

Ukupnost i "vrednosti" moguće je shvatiti činom kontemplacije a tada u nju može biti projektovana bilo koja personalnost, autorska ili recepcijska. Umetničko delo nije oblik iskaza već način spoznaje. VERBUMPROGRAM se mora razmatrati kao celina. U toj svojoj najvišoj sferi sva objašnjenja su nepotrebna i neodostatna. Sve drugo su artefakta.

**J.D:** *Vrlo često i mnogo ste pisali o umetnosti. Koja je to, zapravo, vrsta teksta (teorija, poetika, tekst kao autonomno umetničko delo ili nešto drugo)?*

**VP:** Kad delo dospe do važenja u meri svoje objektivacije ono je referentno upućeno na jezičku stvarnost koja ga interpretativno raslojava i čini sastavnim delom svake buduće recepcije. Da bi se delo uopšte iskazalo kao umetničko ono mora prihvatiti instituciju recepcije, doći u dosluh sa jezikom u dijalog, koji reprodukuje njegovu sopstvenu istoričnost, vremenitost. Naši tekstovi jesu poprište ove

vremenitosti. Poprište koje se refleksivno vraća svojoj inauguraciji.

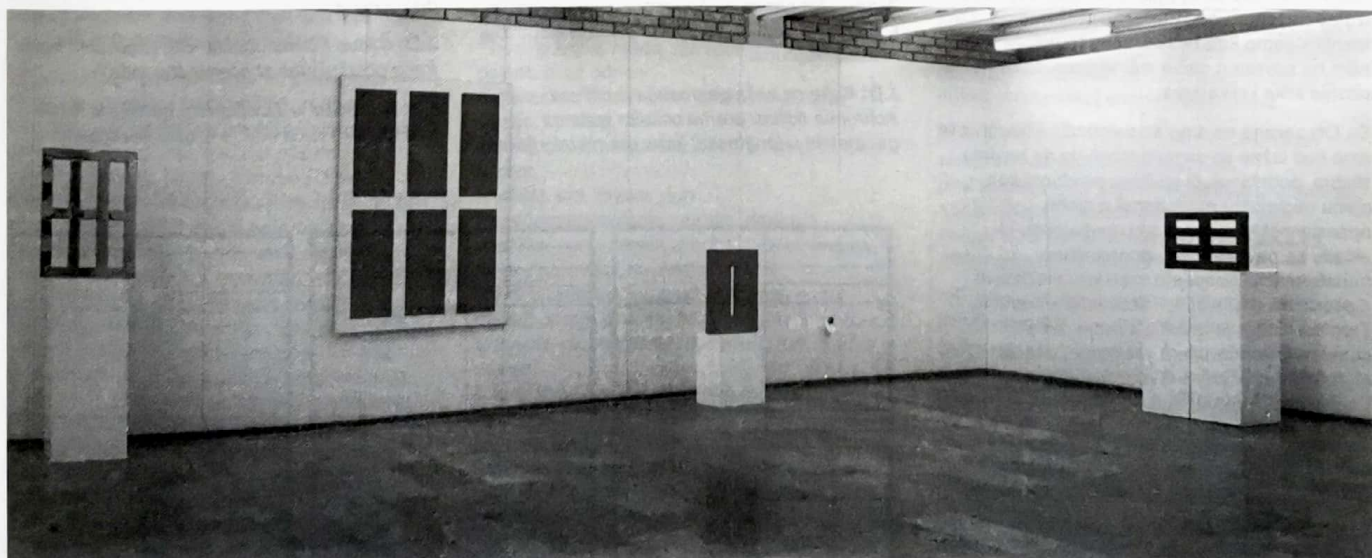
Pojavljivali su se uvek fragmentarno, kako su i nastajali. Bez pretenzija na svrhovitost s obzirom na njihove sklopove (dramaturgiju) i redosled, hermetični, alegorični, trivijalni, enigmatični, sa kaleidoskopskim smicalicama i parafrazama, nisu bili puki kapric već galantna zaludnost u nakani da se održi refleks temporalne reverzibilnosti onog što je (umetničkim) delom stvoreno.

U propratnom katalogu izložbe u GSLU objavljeni su hronološki, negrupisani u odeljke, u "sirovom" stanju. Tekstovi i dela pripadaju su jedno drugom. Baš kao što pokazuje fotografija čamca kraj mirnog vodenog ogledala u kome se udvaja maglovit pejzaž, objavljena na kraju kataloga. Ne pokazuje li ona alegoriju modaliteta dela i interpretacije.

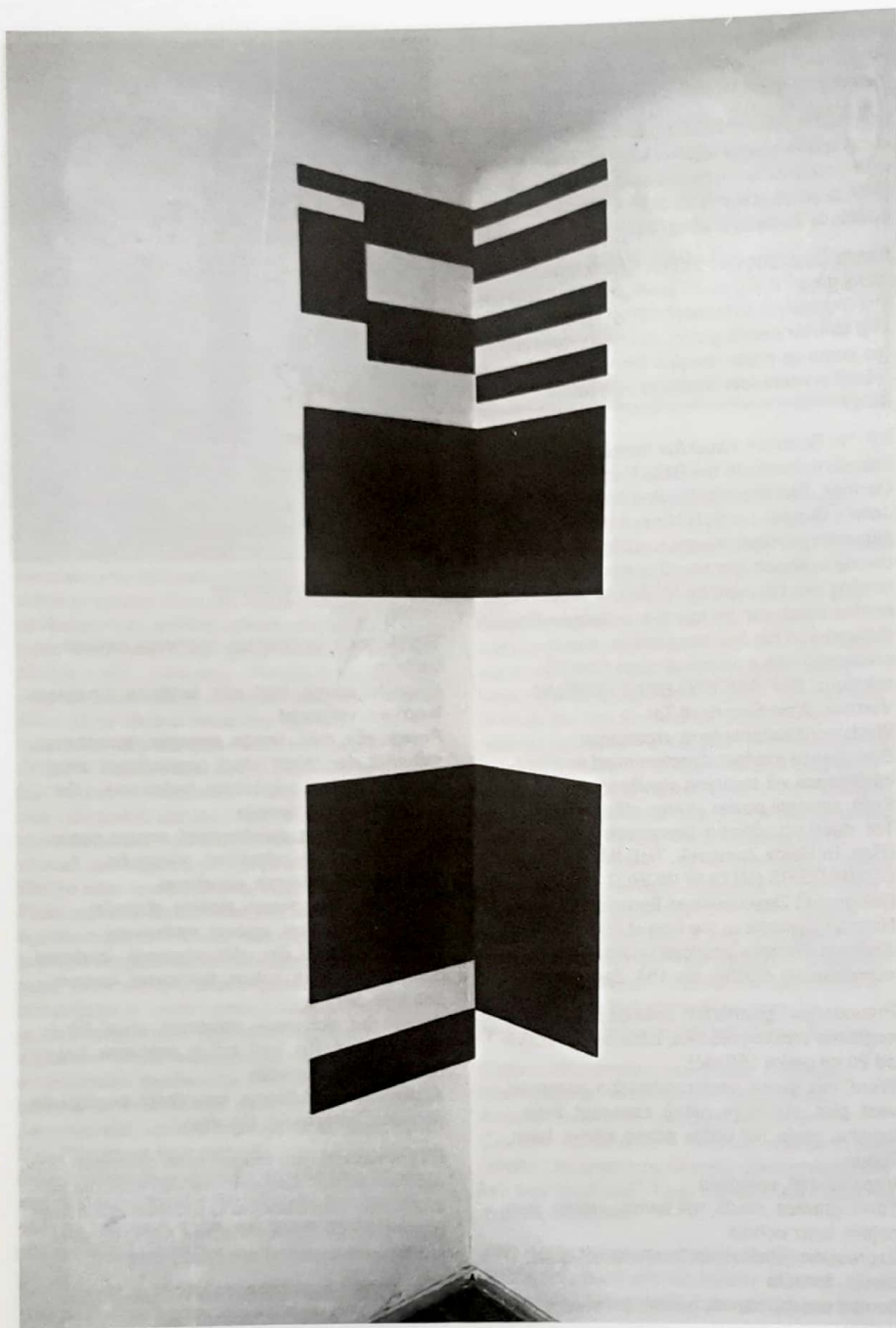
Ako je već potrebno nekako ih svrstati u likovnoj kritici za to postoji naziv neodređene konotacije: tekstovi umetnika.

**J.D:** *Postavka izložbe u Novom Sadu kao da sugerise, da je sve bitno u vašem radu začeto u ciklusu Slike-obrasci, 1976. Da li je tako, šta znači ta serija potpuno identičnih slika?*

**VP:** Uputio bih na fragment 111 u Katalogu. Od samog početka našeg zajedničkog rada Obrazac je bio jedan od ključnih momenata. Do 1976. funkcionisao je kao obrazac dvostruke transparentnosti: kao trivijalija (obrazac) i kao refleksija sopstvenog sadržaja. U artifičijelnom smislu kroz njega je provučeno dvanaest VERBUM postavki, recidivi i pseudotvorbe VERBUM situacija, dakle, ono što je u produkciji imalo status sofisticiranog artefakta. Međutim, Obrazac je bio pre svega spona, mesto Prolaza do temelja onog što nas je duhovno zaokupljalo. Kada je model Verbuma disperzirao u svesnoj potrošnji njegove alhemičke sugestivnosti VERBUMPROGRAM je i nadalje opstajavao kao naziv za zajednički rad umetničkog para, ne više kao model i ne



VERBUMPROGRAM, retrospektiva, Galerija SLU Novi Sad, 1995.



Standardni formati: Ploče, Rouge II, 1979. email na kartonu

Jedina mogućnost je da se slika dogodi u nekoj nerazumljivoj igri, zbivanju koje nadograđuje samo sebe. Kako to zbivanje može da utiče da slika ispadne kako treba da nije neka promašena slika. Samo tako što njeno likovanje pokazuje da je dostatno njenoj pojavi. Radi čega je ona naslikana ne spada ovamo: jer, zar bi imalo smisla govoriti o tome da se preslikava ono što je zamišljeno tako što ono što likuje nalikuje na ono što je zamisao. Tu bi onda moralo postojati neko pravilo primene (a ne neka proizvoljnost) po kojoj predstava odgovara svojoj likovnoj transpoziciji. Ako odgovara, onda je identična s njom. Dobro znamo da nije, još od

Platona. Ukoliko međutim nije, pravilo je proizvoljno te tako uopšte nije pravilo. Ali nije ni slučajno. Suština slike odgovara jezičkoj upotrebi.

Naslikana slika je ona slika koja kad se zamišlja, odgovara gramatologiji jezika odnosno jezičkoj igri a kad se naslika ne spada ovamo. Ali to, radi čega čovek gleda sliku, je potreba da je ponovo zadobije u jeziku. Da bi mogao da je primi u svest on mora da dovede sliku do jezika da bi uopšte nešto započeo. No kad nešto započnem, na primer neko poimanje slike, kako znam da se to tiče slike a ne neke moje predrasude, usvojenog znanja odnosno

primene reči. Primena reči mi dozvoljava da isposlujem smisao. Ali to što zovem smisao je samodovoljnost upotrebe koja zadovoljava neki uslov objektiviteta koji je takođe uslovan tj. da je on i za nekog drugog. Da li bih mogao naći dva čoveka koji o jednoj slici govore isto. Naprotiv mogao bih naći mnoštvo ljudi koji o toj slici mogu podjednako da čute.

Uslov dovoljnosti obezbeđuje smisao jednog stava ali samo u važećoj logičkoj proveru. Čulni utisci su nešto sasvim različito od njihovog "sadržaja" u jeziku. Jer njihova smisaonost zavisi od jezičke upotrebe od konteksta u kojem su izrečeni. Tvrdnja da je nešto takvo kakvo je ne govori ništa o kvalitetu same stvari odnosno ne pripada joj. Jer, da je to tako onda bi znak bio identičan sa stvari koju označava. (Možda tada prilikom govora ne bi ispadale reči već stvari.)

A naprotiv istinitost jedne tvrdnje ne zavisi od stvari na koju se tvrdnja odnosi već od njegove logičke provere u usvojenoj jezičkoj igri. U svakodnevnom mišljenju ja to nužno zaboravljam i ponašam se kao da je sasvim razumljivo ono što se iskazom podrazumeva – da odgovara stvarnosti.

Oblici izražavanja pokazuju jezičko zbivanje a identitet stvari zavisi od načina izražavanja.

Tu ne postoji neko čvrsto pravilo provere i kako nije čvrsto ono je proizvoljno. A kako je proizvoljno, ono nije uopšte pravilo. Ovo nije samo jezička igra već ukazuje šta je logička provera koja zastupa određeno smisaono izlaganje. To ne može biti kriterijum istinitosti same stvari... i svako obrazlaganje završava u besmislenosti. Tu uvek imamo jedan važan i presudan argument: "Ali znamo da nije tako"...

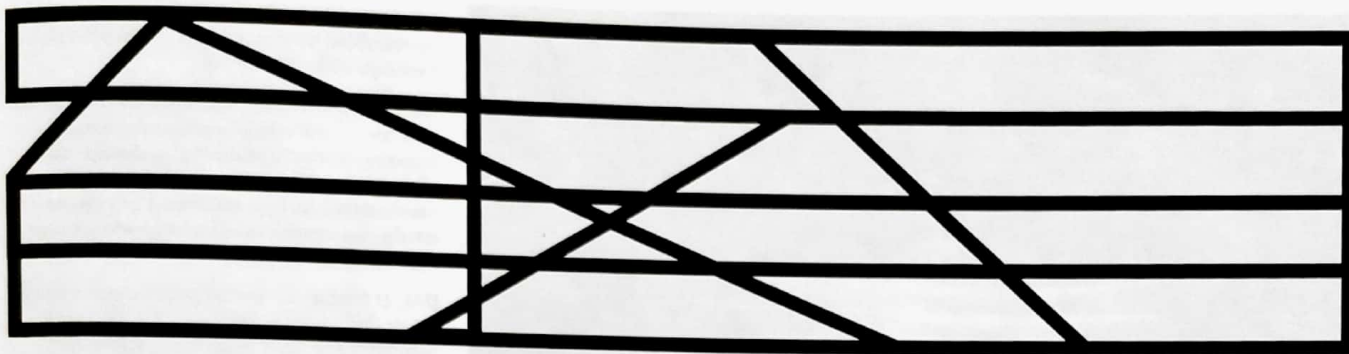
Gde nedostaju reči nedostaju i stvari.

U skladu sa mogućim objašnjenjem stvari stoje kao konstitucija jezičke upotrebe.

Kad počinjem da razaznajem šta je od slike slika zar ne opisujem stanje svoje svesti. Zar ne pokušavam da razlike u prihvaćenoj jezičkoj igri svedem na najmanju meru ili meru dovoljnosti i jezički identifikujem uverenje koje već posedujem i koje mi se čini prihvatljivim. U tom poslu nešto korigujem, odbacujem, nadograđujem, itd. predstavljam sebi da slika predstavlja izgled neke stvari. Nije li taj posao odveć izlišan, jer to što hoću da znam, znam pre nego što uopšte započnem razmatranje. Čemu služi logička provera.

Razmatranje konstituiše sliku kroz gramatologiju izraza i time ispušta sliku. Što je konstitucija podrobnija, slika je irelevantnija. Predmet mog zaokupljanja je sadržan u gramatologiji. Ono što smo na taj način dozvali u svest sasvim se razlikuje od onog što smo videli kao sliku. Naša predstava o slici nije naravno slika iako neka prethodno i neposredno viđena slika po našem uverenju može da joj odgovara.

Predstava odvažuje sliku da uđe u jezičku igru. No tad ona nije nešto, a nije ni ništa, jer samu sebe osporava. Pri tom se ipak nešto događa: da nam predstava pruža ideju o slici kao takvoj



Veliki crtež, boja na PVC podu, 1980.

a ujedno nas sprečava da vidimo sliku onakvu kakva treba da jeste u svojoj prirodi sad već po našoj pretpostavci njene prirode o kojoj ne znamo ništa.

To što mislimo da smo razumeli, najobičnija je fikcija. Ne možemo da osporavamo da se tu nešto zbilo iako nije evidentno. Predočavanje je kriterijuma identiteta razumevanja – ono "šta".

Slika može da se pojavi samo pod izvesnim okolnostima. Izvesne okolnosti označavaju da mnogo toga mora biti već pripremljeno da bi se ona pojavila – uslov njene mogućnosti. Tako izgleda da uslov njene mogućnosti da jeste, nije slika.

Čak i kada se slika pojavi, mora da zadovolji izvesne okolnosti u kojima je razumljiva. Jer, inače je ne mogu prepoznati kao sliku. To izgleda prilično misteriozno.

Šta je onda to što odvažu je sliku kao sliku – ništa drugo do likovanje. Jer, još niko nije naslikao sliku koja ne može biti viđena. Uslov njene dovoljnosti je najpre da se pokazuje. Kad jednom znaš da slika jeste po tome što se pokazuje, poznaješ svu njenu upotrebu, ti je već razumeš (a ne čak ništa). Pre nego što je na osnovu iskustva odvažiš u nekom smeru, slika je još slika tako kako iskrsava u predočavanju svoje pojave. Čim počinješ da identifikuješ i povezuješ, slika pripada jeziku, počinje da se odnosi i podrazumeva.

Zapravo, nema slike bez stava o slici (ili svesti o slici). I to presuđuje njeno dalje povestvovanje – slika je razdeljena po svom bitku i svojoj pojavi. Čitav slučaj sa slikom time se ne završava već počinje. No slikar dok slika ili ljubitelj dok gleda sigurno nije zabrinut zbog toga što je slika razdeljena po svom bitku i svojoj pojavi. Slikar slika a gledalac gleda. Ali to po čemu slika stoji po čemu jeste nije nikako obzor nekog objašnjenja već je u tome što je tu nešto stavljeno u oblik na način likovanja koje mu pristaje.

Delo po sebi ima strukturu jednog sebezumevajućeg izražajnog kompleksa koji je sebi iznutra providan i inteligibilan. Samorazumljivost se čini kao prihvatljivo rešenje, međutim odmah se sudara sa pitanjem početka.

I zato ni jedna umetnička forma nije shvatljiva ili intersubjektivno razumljiva, jer bi morala kao

jezik da bude usmerena na sadržaj. Pitanje sadržaja i forme reflektuju se u rukovanju postavljenim fenomenom sadržaja i forme. Čista forma ima svoj sadržaj u tautologiji čiste forme.

**K.B:** U kom smislu pomišljate, promišljate i povezuje Vaše objekte sa značenjima skulpturalnosti materijalizovane forme?

**VP:** Oštro ili tupo, tvrdo ili meko, čvrsto ili lomljivo – jesu samo telesnost dela, nisu svojstva stvari već doznake iz našeg iskustva govora – oblikovanja. Forme ne stoje kao raspoložive za pojavu stvari, samo određiv skup formi ide za odredivim skupom čulno razbirljivih stvari. Stvari ne stvaraju forme niti obrnuto. Forme upućuju stvari u jezik i čine ih dostupnim mišljenju.

**Dragomir Ugren:** Pripremajući izložbu, imao si priliku da sagledaš celinu dvadesetogodišnjih promišljanja o umetnosti i umetničke prakse VERBUMPROGRAMA. Kako danas, posebno nakon izložbe, procenjuješ VERBUM–Subjekt, VERBUM–Postavku, Prostor, Situaciju, Objekt, Produkciju?

**VP:** Priso jedinstvo Reči i Stvari koje nas je tada uistinu okupiralo ili obuzelo kao mogućnost otvaranja sveta na način jedne toponomike mentalnih punktova kroz dvanaest Verbum postavki u kojima su oznaka i označeno pripadali samom zbivanju – poiezisu, je nešto što se teško može procenjivati.

Način bitka ove toponomike koju smo nazvali Verbumima bio je u stvari čista senzibilnost već stoga što nije polazila niti dolazila do opstojanosti kroz priručnost, već je bila celina iskustva u jeziku – Logosa i Stvari – Reči. I zaista ovde se nije radilo o nekoj spoznaji, već o otvaranju prisustva senzibilnosti same bez posredovanja, odnosa između reči i stvari, ali ne u smislu relacije već njihovog pripadanja zajedničkom temelju. U načinu na koji je ime (nominacija) nalazilo svoj obris (objekt) bilo je nečeg duboko mističnog i u isti mah izlišno ništavnog. Priređenost (verbum postavka) je bila mnogo više od podudarnosti i nosila je sa sobom zbivanje bez svog značenja odnosno važenja. Čitava stvar je imala onu vrstu duhovnosti koja prevazilazi moguću diskurs, koja se poput same kontemplativnosti uzdizala i nadilazila nas svojom merom neodređenosti.

**D.U:** Šta sadrži VERBUMKODEX objavljen 1976?

**VP:** Naše beleške, odnosno fragmente 1 – 46. Naziv je simulakrum.

**D.U:** U Vašim tekstovima često se provlači pitanje istine umetnosti i laži sistema umetnosti. Što ste pod tim podrazumevali?

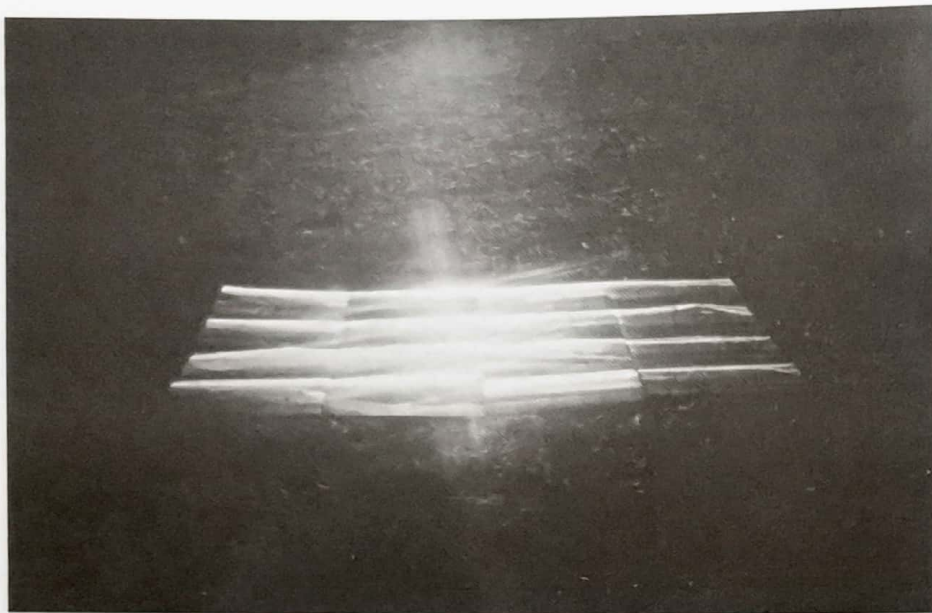
**VP:** Pitanje istine umetnosti kao da više i ne postoji. S obzirom da se ne može na adekvatan način sagledati a kamoli razrešiti, jednostavno je odbačeno. Postoje parcijalni pragmatični problemi koji se nasilno unose strategijama koje ponekad i nisu umetničke i stiču kredibilnost paradigme. Umetničke prakse su kontekstirani diskursi koji pragmatički potkrepljuju polje delovanja. Na isti način na koji je izgubljen odnos prema objektivnom svetu koji je figurisan kao metafizički, sadržan je u Hegelovoj tvrdnji da je "umetnost po svom najvišem određenju prošlost" izgubljen je istovremeno odnos prema subjektu – stvaraoocu, u periodu kada je umetnost postala autorefleksivna. Polje i delokrug umetnosti sužen je na samu umetnost. Pitanje je samo koliko je ko ogrezao u umetnost. Umetnici su postali specijalci. Publika je ovde fiktivni reper, otpadak iz metafizičke prošlosti, sasvim efemerna, kao što i galerije predstavljaju strategije za zaobilazanje problema. Ni publika ni umetnici ne znaju šta će jedno sa drugima.

Kritika se opet ponaša kao instrumentarij za procenjivanje adekvatnosti. Postavlja referentne kriterije po kojima odabira pertinentne reprezentacije, zapravo one koji ne smeju biti više "glupi kao slikari" ali istovremeno nisu sposobni da sami misle. Pravo na kritičarev diskurs ima isključivo specijalac koji otvara referentnost problema "s obzirom na".

Modernizam je osvojio funkcionalizam po sebi koji je ahistorijski ali koji uporno ispoljava konflikte prošlosti.

Istina umetnosti nije nikakva epistemološka činjenica, niti je raspoloživa, jer nije data poput stvari. Njen topos je u otvorenosti samog načina razumevanja tog pitanja. Ali bez stalnog pitanja ili upitanosti o istini, umetnost dospeva u horizont samorazumljivosti kao natpovesna vrednost.

S druge strane umetnost ne postoji bez svoje i izvan svoje forme. Za nas su ta pitanja vraćena



Standardni formati, 1979. bakarni lim

u polje pojmovne autodefinicije i autorefleksije. Ona ne otvaraju samo pitanje smisla delovanja već su i strategija koja obezbeđuje odgovornost ali i oprez pred vlastitim tvorevinama i njihovim značenjima.

**D.U:** *Kuju vrstu rada ste označavali pseudo-produkcijom i što ste pod tim terminom podrazumevali?*

**VP:** Za nas je Verbum aktualitet, zbivanje stvari, "celina" koja otvara put mišljenju iz kojeg je tek, refleksivno, strukturisan model Verbuma. U tom svetlu figuracija i materijalizacija je drugostepena refleksija tog mišljenja koja, da bi uopšte bila prezentna, mora prihvatiti medij ili formu disciplinacije.

Pseudizacija je bila odnos prema disciplinaciji a figurisana je kao tautološka postavka u vidu obrasca ili sheme, odnosno kao metod produkcije čija vizuelna struktura ne saopštava ništa sem perpetualnosti samog postupka. Metod pseudo-produkcije upotrebljavan je do 1975. godine kao oblik kartotečkog simulakruma za dvanaest Verbum postavki.

**D.U:** *U uvodnom tekstu kataloga Ješa Denegri ističe Vašu izdvojenost i pionirsku poziciju u umetničkim zbivanjima tokom osamdesetih, pridajući Vam status važnog istorijskog fenomena. Možete li obrazložiti Vaš odnos i stav prema aktuelnim neopojavama u umetnosti?*

**VP:** Kako današnje slikarstvo nema predmetnu određenost koja je u prošlosti održavala njegovu funkciju, sigurno je da neće biti zapamćeno po sadržaju predstava sakupljenih iz različitih naslaga, već po onom što ga vraća sopstvenom položaju i ekonomiji. Samopromišljanje vlastitog položaja i mogućnosti danas je sudbina slikarstva. Zbog toga je u sadašnjoj situaciji o slici moguće govoriti upravo u smislu propozicionalnosti, s obzirom na savremeni način istraživanja slike – mišljenje o slici. U mišljenju o slici nužno je

praviti razliku između njene manipulativne predručnosti u kontekstu izlagačke politike i njene potrebe kao načina i odnosa prema slici u kontekstu slikarske prakse. Mišljenje o slici mora početi od sebe samog na način slike.

Slikarstvo međutim, ne može učiniti povesno razumljivim ništa od svojih tema, jer ono što u ontološkom smislu jeste zahtev njegove razumljivosti nije ništa drugo do vođenje unatrag do samog izvora – početka, gde se u izvornoj evidenciji tvorio smisao koji mu je ležao u temelju. Sam izvor se ne može tematski izložiti i to je ono što danas omogućava njegovo patvorenje u samozaboravu sopstvenog ishodišta.

Slika više ne može da nastane iz sebe same bez unapred intendiranog smisla iz horizonta kulture i to potire sav lažni sjaj posezanja za mitogenizacijama, simbolizacijom, alegorizacijom sadržaja. Tek je odnos prema slici kao tradiranoj tekovini, iz posezanja za njom samom, moguće dovesti u oblik mitogeničnog opštenja, alegorijskog zbivanja.

Ono što smatramo izuzetnim u neopojavama, međutim, nije samo pozitivno procenjivanje prošlosti već svest da je prošlost sav onaj svet koji mi već jesmo, podignut zapravo iz zbivanja ljudskog opstanka koji je na način umetnosti dospelo do svog svetovanja.

**D.U:** *Postavio sam ti prethodno pitanje, između ostalog, i zato što je u istom tekstu Denegri skrenuo pažnju na činjenicu da ste još 1976. godine primenili, tada redak postupak prerade i citata dela iz istorije umetnosti, pozivajući se na primer Yvesa Kleina, što će nešto kasnije postati praksa umetnika postmoderne.*

*U tvojim novijim radovima, objektima, prikazanim u Galeriji "Zlatno oko", takođe se prisećaš Yvesa Kleina. Koliko znam, on je jedini autor na čije delo ste se na takav način pozivali?*

**VP:** Ne u smislu citata ili prerade koji sledi formalističku stranu, u pitanju je bio ontološko – sadržajni aspekt Praznine.

Klein nije jedini autor. Uglavnom su to autori u čijim se radovima ispoljavala povezanost formalne čistote "izvesnost tj. perfekcija" sa ontološko – sadržajnim aspektom i psihičkom neodređenošću, koje otvoreno ili prikriveno iskušavaju umetničku ukupnost – efijenciju i egzistenciju.

**D.U:** *U izložbu nisi uvrstio projekat pod nazivom "Idola Fori", koji se, kako se meni čini, može razumeti i kao neka vrsta Vašeg komentara, možda i reakcije, na umetničku praksu postmoderne.*

*Kakva je to vrsta rada i zašto si ga izostavio?*

**VP:** U izložbu nisu uvršteni ni *Ogledi sa stvarima*, ni *Harta*, I.K.B. Slike: negativi, Standardni formati: ploče, Veliki crteži, pa ni projekt *Idola Fori*, jer su iskustva sadržajno pretočena kroz projekte *Achromia* i *Forma Occidit*. Retro karakter izložbi daju *Obrasci*. *Idola Fori* obuhvatao je period od 1980. do 1985. godine vreme transavangarde i nove slike. Bio je to komentar na početni izazov koji je svakako postojao, a ujedno reakcija na imperijalnu egzaltaciju novom slikom.

Radovi iz tog perioda svedeni su ili su nastali za ravan reprodukcije – u mediju fotografije.

Reprodukcija je bila promišljena, ali i osujećena čežnja za delom. Poput lika u ogledalu u njenoj ravni bila je zatvorena taština dela: tvamost i čulnost su vraćene slutnjama i memoriji.

Delo stoji u dvostrukoj zamci iluzije, nedokučivo i nezaposednuto. Izostaju smicalice njegovog napravljanja – teksture i taktilnosti, promene svetla i rakursa, izostajanje čak i nalog za postojanošću. Delo stoji samo jednim licem, neguje bilost i čuva ga od srozavanja i propadanja – u ravni reprodukcije.

**D.U:** *Nakon razgledanja izložbe s Dubravkom Đurić i Miškom Šuvakovićem on je, izražavajući želju da o njoj nešto napiše za Projekat, primetio da u našoj umetnosti nema primera tako formulisane geometrije čistih, elementarnih formi. U osnovi se radi o programiranoj upotrebi geometrije u slikarstvu i objektima, ili tačnije o upotrebi slikarstva i objekta. S kojom namerom ste to činili?*

**VP:** Slika danas opstojava tek kao svest o slikarstvu. Zato je slika uvek pozicionalna. Slikarstvo je postalo kategorijalna predstava a time i slika postaje primer mogućnosti da jeste, da se napravi da jeste na način svoje propozicionalnosti. Jer samo naslikana slika jeste slika – predmetnost svojih uslova.

Svest seže na ono što je naslikano ali to što je naslikano odnosi se samo na način bivstvovanja prikaza samog koji je konkretan u obzoru svoje jezičke elaboracije. Njegovo značenje funkcioniše samo kao slikovna inercija i može se beskrajno interpretirati.

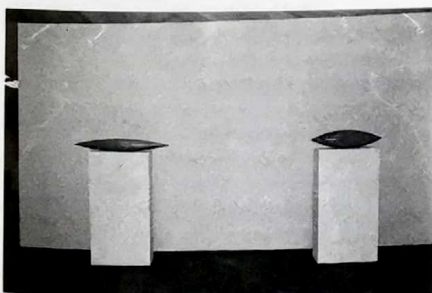
Bez obzira na izvorište koje u prvi mah upućuje na reaktiviranje smisla geometrije kao premise kod nas se radi o predmetnom istraživanju slike

u kojem je temeljni ontološki moment i etički motiv vođen mišljenjem o slici na način slike, obeležen duhovnom sabranošću i unutarnjom samokontrolom mogućih tematskih i formativnih opredeljenja. Naravno, ne radi se o slici zbog slike ili slikarstva, već o jednom egzistencijalnom obliku odnošenja prema svetu koji se omogućuje prisnošću i životnošću napravljanja, tvorenja, kao temeljne ljudske mogućnosti koja još nije upletena u namere i svrhe. Trivijalni instrumentarij geometrijskih rastera i likova upotrebljen je zbog svoje predmetne očiglednosti koja je konkretno prisutna čitavim svojim sadržajem, uključujući i sredstva, precizno održavajući medij slike. Radovi su zapravo izvrgnuti čistoj evidenciji, oni su tu, radi transparentije sopstvenog izvora. Jer, sve drugo se suprotstavlja svojim uslovima.

**D.U:** *Koliko znam već duže vreme se bavite izradom trodimenzionalnih prostornih oblika. Iz kojih razloga i kako se u vašem radu pojavilo zanimanje za takvu vrstu rada?*

**VP:** Pojavilo se 1976. kada su Slike: negativi trebali da budu transformisani u ploče, što nije realizovano, a određenije 1979. godine sa Standardnim formatima. U internoj upotrebi je bio naziv "thin sculpture" ili "flat sculpture".

Standardni formati su imali niz implikacija u pravcu likovnog objekta: inertnost, nepokretnost, jednoznačnost, tvarnost, trenutnu opredeljenost spram sameravanja nekog lika ili prizora koji može biti zarobljen sopstvenim sredstvima, autoreferencijalnost, itd. Kompleksniju "varijantu" čini projekt Forma occidit u kojem je predmetnost formalnih i apstraktnih oblikovnih konotacija pomaknuta u domen psihičkog u kojem se "realni" fisis spaja sa emotivnim i subjektivnim vrednostima. Naravno ogoljenost ovih radova, njihova tvarnost i opipljivost, konceptualna oblikovna problematika, nije nestala. Otuda i naziv – Forma koja ranjava.



*Spitze dingo, 1990. drvo*