



Živko Grozdanić, instalacija, 1994.

Kao posebna kategorija mogu se posmatrati radovi nastali intervencijom u samom izlagačkom prostoru. Usamljene primere ovako osmišljene ambijentalizacije prostora predstavljaju: fotoinstalacija Talenta i prostorna instalacija Zorana Pantelića. Senzibilitet tih umetnika najbliži je kod nas još nedovoljno izraženom stvaralačkom procesu koji podrazumeva organizovanje i preoblikovanje prostora u integralnu sliku i zamisao umetnika. Rezultat takvog čina je delo koje korespondira i uzima u obzir specifičnost i karakteristike samog prostora. Takav način razmišljanja i rada najjasnije je ispoljen u delima pariskih umetnika na izložbi *Tams-urgency* u prostoru *Apoteke na stepenicama*, a posebno u ostvarenjima Igora Antića i Ulrike Kessl, što su ti umetnici dokazali na potonjim samostalnim izložbama u Novom Sadu.

Trans-urgency

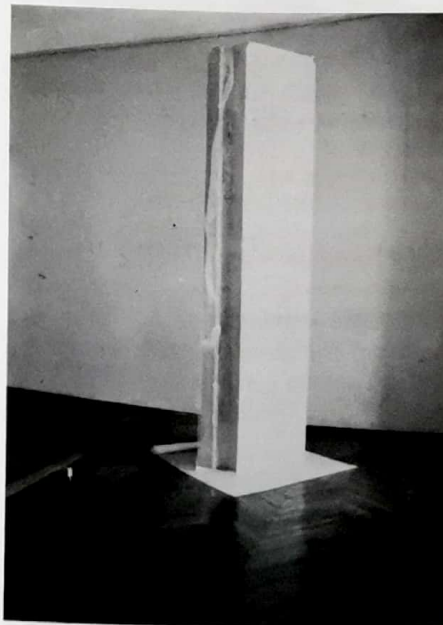
Galerija *Apoteka na stepenicama*, Vršac

Jadranka Tolić

Jedan umetnički predmet kao i svaki drugi, upotrebn, ukrasni, ili s bilo kojom trećom funkcijom, nosi u sebi i sa sobom niz podataka koji govore o vremenu i mestu

njegovog nastanka, kao i o njegovim tvorcima i „konzumentima“. Što je stariji, ređi i jedinstveniji, bogatiji podacima o pomenutom, tim je ta tvrdnja relevantnija, a njegova vrednost kao muzealije veća (od trenutka kada stekne funkciju predmeta koji svedoči i koji biva istraživani). Presentacija iz njega pročitanih podataka i rezultata istraživanja podrazumeva i prezentaciju samog predmeta – i tu nastaje ključni trenutak promene njegove funkcije i izmeštanja iz prostorno-vremenskog konteksta njegovog nastanka, ali takođe i problemska građa za muzeografsku disciplinu. Kada su u pitanju umetnička dela – skulpture i slikarstva – nastala kao isključivo namenjena jednom određenom prostoru, njihovo fizičko i vizuelno prezentovanje unekoliko je teže i pruža manje mogućnosti za invenciju nego kada su u pitanju objekti portativnog karaktera. Antički, srednjovekovni i novovekovni skulptura i slikarstvo, sve do XIX veka, najčešće kao umetnost u funkciji prenosioca poruka i ambicija određenih institucija ili pojedinaca s društvenog vrha, uglavnom su bili deo ambijenta ili građevinske celine, što je bitno usmeravalo i uslovljavalo stvaraočevu kreativnost. Umetničko delo koegzistiralo je s okolinom – prostorom u kojem se nalazi, dok su njegovi sadržaj i forma konotirali mentalno-intelektualni sklop epohe. S XIX vekom, s oslobađanjem umetnosti od dotadašnjih funkcija i postepenim preusmeravanjem njene suštine ka aspektima čiste likovnosti, s pojavom larpurlartizma, dolazi, kao neminovna posledica svega toga, do potrebe za izlaganjem umetničkih objekata, kako na izložbama tako i u sve većim i brojnijim muzejima u nastajanju. Modernistička koncentrisanost na likovni fizikus umetničkog predmeta u prvoj polovini našeg veka, kao i potreba da se prikazivanjem postignutog nešto iskaže u cilju izazivanja socijalno-kulturnih posledica, ali i da se „postignuto“ proda, uslovile su enorman razvoj galerijske delatnosti, a pojavili su se i niz umetničkih smotri i novi vid komunikacije, putem galerijskih i muzejskih izložbi, između umetnika, odnosno njegovog dela i različitih sredina i izlagačkih prostora. U sprezi s ispitivanjem mogućnosti koje pružaju sami medijumi u kojima se stvara – površina, volumen, materijal, tehnička pomagala, svetlo, gotovi predmeti – i njihovim kombinovanjem tokom šezdesetih i sedamdesetih godina definitivno su se učvrstile pojave definisane terminima kao što su instalacija, ambijentalna celina, land art, i slične. Pominjemo samo one pojave kod kojih se u nazivu, po definiciji, implicira vrsta odnosa objekta i prostora u kojem se on nalazi, ili tačnije, kod kojih je

prostor / ambijent deo umetnikovog koncepta. Najčešće su to radovi nastali samo za jednu priliku u jednom određenom prostoru, vizuelizovani neprenosivi projekti. I napomenimo, kod njih se muzeografska problematika najčešće svodi na probleme dokumentovanja, a ukoliko se ne zalazi u pitanje njihove funkcije može da se nazre paralela, na primer, između jedne instalacije i skulptoralne dekoracije i sekundarne arhitektonske plastike jedne romaničke crkve ili između instalacije i baroknog oltara. Najrecentnija umetnička iskustva pokazuju da interesovanja umetnika osciliraju između manje ili veće zainteresovanosti za izlagački prostor i kulturno-antropološki ambijent u datom trenutku kreativnog nastupa, naravno, u zavisnosti od prethodno oformljenog individualnog načina izražavanja. Grupa mladih umetnika, studenata pariskih visokih umetničkih škola i instituta, koja je, zahvaljujući angažovanju Igora ANTIĆA, učestvovala na Prvom jugoslovenskom likovnom bijenalu mladih u Vršcu u Galeriji *Apoteka na stepenicama*, nagoveštava neke aspekte mlade zapadne umetnosti koji izgleda imaju tendenciju da u globalnom umetničko izražajnom okviru preovladaju; makar za kraće vreme i makar kada je u pitanju savladavanje umetničke „veštine“. Učenje „veštine“ umetnosti, u tom slučaju, ne bi podrazumevalo samo savladavanje načina korišćenja medijuma i sredstava u kojima se radi, što je osnov i što se zapravo podrazumeva, već učenje o tome kako vizuelizovati dati kontekst, prostorno-vremenski, ili kako se vizuelno inkorporirati u njega; značilo bi to razvijanje



Jean - Marie Perdrix, Gipsani stub, 1994.

unutrašnjeg umetnikovog refleksivnog kreativnog ponašanja, razvijanje umeća da se ne ostane „hladan“ u odnosu na dato – a kao najvažnije, zamenjivanje istorijskog „nomadizma“, preovladavajućeg tokom protekle decenije, „nomadizmom“ koji u sebi podrazumeva sve aspekte civilizacije. Zapravo, od umetnika se traži da poseduje senzibilitet uz čiju pomoć će svuda i u svakom trenutku „kosmopolitski“ da se dočeka na noge.

Ulrike KESSL, Igor ANTIĆ, Horatio OSORIO, Jean-Marie PERDRIX, Hui-Chu YANG, Elisabeth VERNIER, Hendrik STURM i Chih-Cheng CHEN imali su na raspolaganju prostor Galerije *Apoteka na stepenicama*, građevinu koja po bivšoj funkciji pre svega konotira jednu od privrednih osnova Vršca (Hemofarm), ali koja simbolično označava izlečenje. Izlagački prostor se pokazao kao vrlo inspirativan za umetnike koji Jugoslaviju (kako bivšu tako sadašnju) vide kroz prizmu političkih i ratnih događaja, što je trenutno jedan od najlogičnijih puteva viđenja. Kao umetnici po vokaciji i kao solobodnomisleći ljudi, ali, što je veoma važno, i kao stranci koji nastupaju, služeći se izrazom koji se oformio mimo političko-socijalnih okolnosti na koje reaguju, autori izložbe, su udovoljili sopstvenoj potrebi da budu angažovani. Njihova angažovanost nije politički direktna i oportuna, u čemu je velikog udela imala nekadašnja funkcija galerije, ali je ipak sasvim suprotna od načina na koji su domaći umetnici angažovani – što je, bez sumnje, činjenica; pokušajem da se ostane po strani od kičerskog nadmetanja u prenošenju političkih i nacionalnih poruka putem likovnih medija sadržinski bukvalno, što u stvari znači zadržavanje u sferi apsolutno likovnog i očuvanje ličnog i kulturnog digniteta. Angažovanost u umetničkom radu pariskih studenata poprimila je vid konstatovanja i dijagnosticiranja. Šta više, stara apoteka nije samo prostor u kojem treba postaviti umetnički rad, već je postala deo medija, sam medijum u kojem se umetnički rad stvara. Izložba nazvana TRANS-URGENCY smeštena je u više soba apoteke u vidu instalacija. Svaki od umetnika imao je na raspolaganju jednu sobu, što je omogućilo da se radovi ne mešaju, da im se očuva celovitost i individualnost. Zahvaljujući okosnicama koncepta – rat-stradanja, mas medijumi-nesporazum, apoteka-simbol izlečenja i pomoći – radovi uglavnom korespondiraju međusobno. U ulaznoj odaji je zadržan stalni inventar, nameštaj apoteke – apotekarski ormari koji se skoro u celini sastoje od manjih fioka. U takav, već postojeći ambijent Hendrik STURM je



Ulrike Kessl, Lavanda, 1994. instalacija

inkorporirao svetleće geografske karte Vojvodine, tačnije karte koje obuhvataju Vršac i okolinu. One su različitog porekla, jezika i starosti – u suštini nisu egzaktne i svaka od njih donosi drugačije geografske podatke. Hui-Chu YANG se ograničila na eksperiment s materijalom, obloživši zidove jedne od soba pamučnom vatom u obliku koji imitira oplatu mermernim kockama. Svaki sadržaj je eliminisam, odnosno prenesen u formu i izbor materijala. Igra koja proističe iz dodeljivanja jednom materijalu forme koja je svojstvena drugom, rezultirala je time da materijal i forma ne budu nosioci sadržaja, već da sami postanu sadržaj. Instalacija Elisabeth VERNIER ostala je nedovršena, a do kraja nije razjašnjeno da li je njena sabotaža bila namerna, i samim tim deo umetničkog rada, ili je posledica ovde nevažnih okolnosti. Zarnišljena kao kabinet kurioziteta gde novi elementi narušavaju red kolekcije muzeja-apoteke, realizovana je samo delimično, postavljanjem na plafon dva velika krokodila izrađena od novinske hartije. Rad Chih-Cheng CHENA, prizor koji se sastoji od niza identičnih izlivenih gipsanih stopala, pri tom numerisanih, i meke gaze, otvoreno evocira ratna telesna stradanja i najdirektnije deluje na posmatračeva osećanja. Zaista jezovit prizor za CHENA nije nosio dovoljno jaku poruku, pa je u rad uključena i ideja o biološkoj (što može da se dovede u pitanje) propadljivosti (ili bolje, telesnoj raspadljivosti). Gips od kojeg su izlivena stopala ostavljen je u vlažnom stanju, pa se tokom vremena plesan raširila po gazi. Sadržaj tek za nijansu

udaljen od bukvalnosti nalazi se i u radu Horatia OSORIA, instalaciji koja se sastoji od upaljene sijalice i fotografije koja prikazuje čovečje upaljeno grlo (ždrelo). Po rasporedu instalacija u galeriji, ali i konceptijski, OSORIOVIM radom se zaključuje jedan način pristupa. Ujedno radove preostala tri umetnika od gore pomenutih deli prostorija u kojoj se nalaze slike Paje Jovanovića.

Igor ANTIĆ je postavio *Parket-hodnik*, instalaciju koja predstavlja uzan prolaz između dvojica vrata, sale Paje Jovanovića i dve sale u dnu apoteke, izrađen od parketa koji je isti kao i postojeći parket na podu. Na oba zida prolaza otvoreni su sasvim uski „hodnici“, u istoj tehnici izrade, koji spajaju dva dijagonalna ugla sobe u kojoj se instalacija nalazi. Većim, prolaznim hodnikom podeljen je prostor na prozorskom svetlošću osvetljeni deo i neosvetljeni koji se nalazi do zida naspramnog prozoru. Privremena arhitektura *Parket-hodnika* je simbolična veza, simbol povezivanja, ali formalno posmatrano, ona je intervencija u prostoru koja svojim uplivom taj prostor ne narušava, šta više, ona ga u stvari definiše određivanjem njegovih glavnih tačaka. Iz *Parket-hodnika* ulazi se u salu u kojoj je Jean-Marie PERDRIX postavio dve skulpture, jednu livenu prema gipsanom modelu i drugu gipsanu izlivenu na mestu izlaganja. Kod obe je primaran proces izrade, preciznije – način livenja. On je ujedno i nosilac značenja koje se javlja prilikom iščitavanja objekata. Najkompleksniji umetnički užitak (sic!) realizovala je Ulrike KESSL, instalaciju *Lavanda* u poslednjoj odaji u dnu

apoteke. Sastavljena je od kašika napunjenih lavandom, izbalansiranih na paralelnim žicama koje su postavljene na zamišljenoj površini, razapetoj između dijagonala dva naspramna zida, usmerenoj odozgo nadole, od ulaznih vrata ka naspramnom prozoru. Rad implicira, kao i u slučaju ANTIĆEVOG „hodnika“ arhitektonske odlike prostorije koje ovde definiše, zatim specifičnost nekadašnje funkcije galerije-muzeja, proračunatu igru između lakoće uravnoteženih „lebdećih“ kašika i osećanja stešnjenosti kod posmatrača kojem je onemogućeno kretanje po celoj sali, ali pre svega vizuelnu istančanost i gracilnost, svojstvene samo ženskom senzibilitetu koji je u rad uključio i miris lavande.

TRANS-URGENCY je bio izložbeni projekt shvaćen od strane svojih autora kao mogućnost da se na angažovan način uključi u izolovana jugoslovenska umetnička zbivanja. U tom smislu posebno, radovi pariskih studenata su pogodni za pravljenje korporacija sa radovima jugoslovenskih umetnika, izloženim na Bijenalu. Upotrebivši zadate medijume i sadržaje – oni su zadati pojmom

izlečenja – i ne odustajući od ličnih oformljenih likovnih izraza, sedam umetnika je reprezentovalo prostor i radovima konotiralo društvene specifičnosti. Projekt sadrži autentičnost mesta i trenutka – originalnost. Angažovanost u radovima kreće se u rasponu od fragilne aluzivnosti – KESSL, YANG, ali i ANTIĆ, do direktnijeg poručivanja – STURM, CHEN i OSORIO. Izrazito angažovan pristup u likovnim medijima redak je na domaćoj sceni i viđen je u sličnom obliku jedino na tri izložbe održane u leto 1992. u Srečnoj galeriji SKC-a povodom Studentskog protesta – *Sjaši Murta lud je ovo konj, Lobaland i Galeb*.

Shvatanje umetničkog rada kao integralnog dela izložbenog prostora, koje postoji kao imperativ, dovodi do inverzije njihovih uloga uzroka i posledice. Prostor postaje uzrok, rad posledica. Na osnovi takve ideje vodilje oformljeni su lični umetnički izrazi Ulrike KESSL i Igora ANTIĆA, predstavljeni na njihovim samostalnim izložbama u Galeriji Zlatno oko u Novom Sadu. Njihovi pojedinačni nastupi su, u skladu s načinom i

problematikom, sadržanom u sebi, neodvojivi od izložbe TRANS-URGENCY.

Mali prostor galerije približno kvadratne osnove, s jednim prozorom i dvoja vrata provocirao je dvoje umetnika na različite načine. U središte galerije Ulrike KESSL je postavila „lebdeću skulpturu“, sašivenu od belog transparentnog platna, materijala tipičnog za njen rad, u obliku koji evocira šator ili primitivno stanište i koji ponavlja proporcije dimenzija galerije. Objekat koji visi o plafonu i ne dodiruje pod, duplira svoju formu istim manjim objektom koji se nalazi unutar njega. U unutrašnjost i jednog i drugog stiže se prolazanjem kroz otvor, vrata na platnu koja su, uključujući i ulazna vrata galerije, postavljena naizmenično na suprotnim stranama objekata, odnosno galerije. Kompozicioni tok objekta i kretanje posmatrača prati prošivena traka ispunjena lavandom – što ponovo uključuje njen miris u kompletni doživljaj rada. Kao i u nekim prethodnim samostalnim nastupima (Rottweil, Münster) utiskom lebdenja i lakoćom „skulpture“ bez postamenta, KESSL dovodi u

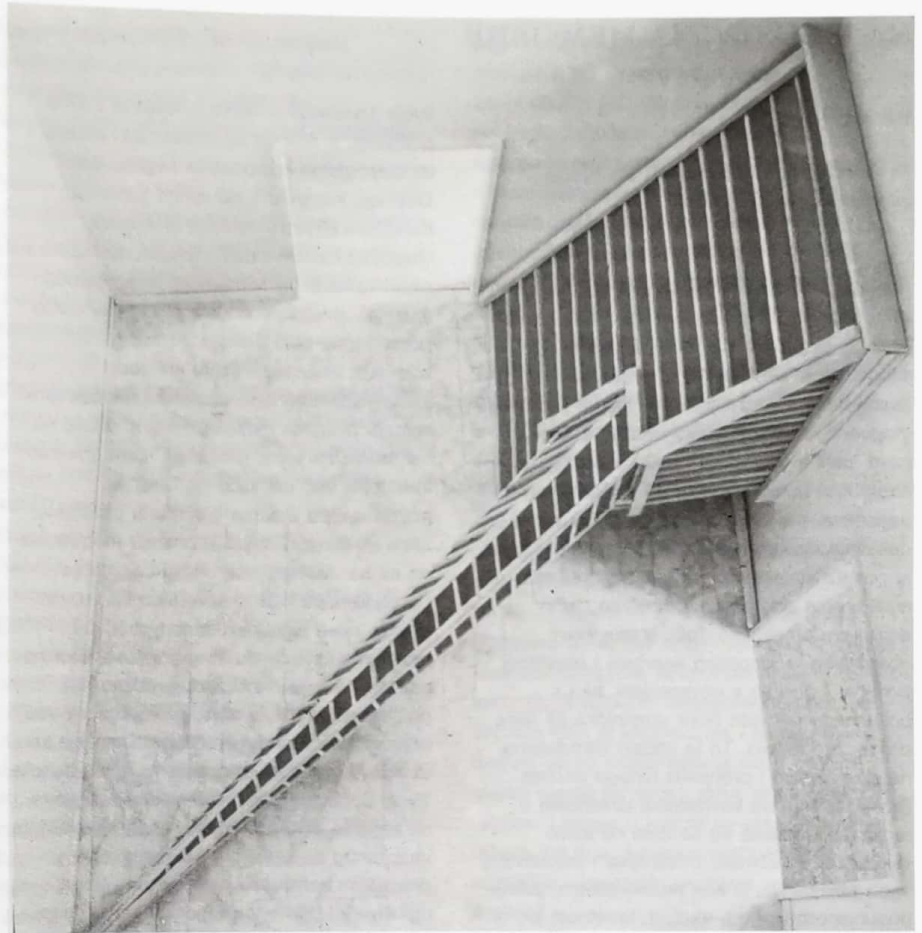


Chih - Chen Cheng, Bez naziva, 1994. instalacija (gipsani odlivci, gaza, staklo, brašno, vosak)

pitanje neke osnovne tektonske principe, a lakoću i transparentnost materijala suprotstavlja monumentalnim dimenzijama objekta.

ANTIĆEVA instalacija *Kibitzfenster* je drugi u nizu od tri projekta koji se bave prostorom, problematikom definisanja prostora putem naglašavanja najbitnijih i najtipičnijih tačaka za njegovo percipiranje. ANTIĆ je pošao od prozorskog otvora i metafore tradicionalnog arhitektonskog oblika prozora – kibitzfenstera, koji kao produžetak unutrašnjeg prostora i mesto s kojeg se ima širok pogled na spoljašnjost, predstavlja ravan preseka unutrašnjosti i spoljašnjosti. Odatle ideja o dva pogleda na instalaciju: spolja sa terase galerije kroz prozor unutra – pri čemu se ukazuje kao prostor u skraćanju obložen sa svih strana drvenim lajsnama, i iznutra, pogled na konstrukciju, postavljenu između dva dijagonalna ugla prostorije. Na taj način su o(ne)mogućeni pogled unutra i pogled iznutra, dobijen je „objekat u čijem je karakteru nekakva provocirajuća inverzija koja omogućava da se vidi ono u šta se ne može ući i da se uđe tamo gde se ne može videti lice stvari, već samo njihovo naličje“ (Sava Stepanov).

Radovi Ulrike KESSL i Igora ANTIĆA su briljantan primer intervenisanja u prostoru i njegovog redefinisanja u kombinaciji s kritičkim preispitivanjem osnovnih tektonskih principa, u prvom slučaju, i prostorne percepcije, u drugom (što sasvim opravdava pripisivanje im izdanalog atributa „kompleksni“).



Igor Antić, *Kibitzfenster*, 1994. drvena konstrukcija



Hendrik Sturm, *Bez naziva* 1994., instalacija (svetloće kutije sa mapama Vršca i okoline iz različitih atlasa sveta)



Ulrike Kessler, *Bez naziva*, 1994, skulptura od pamučnog platna i lavande