

Dragoslav Krnajski

Katarina Radulović

Odnos prema materijalu

Konstruktivni proces i kompoziciona rešenja u radovima Dragoslava Krnajskog pokazuju odnos prema materiji kao mogućnosti kojom se izražavaju sublimna svojstva objekta. Sa jedne strane, intencionalni objekat i reakcija na nađeni, pažnji nametnut, predmet određuje interesovanje za prirodu materijala. Formalni sklop i komunikacija postavljenih elemenata sa prostornim mogućnostima, takođe iziskuje upotrebu odgovarajućeg materijala u oblikovno-strukturalnu svrhu. Sa druge strane, materijal zahteva sposobnost posmatranja, uočavanja njegovih osobina i pronalaženja kompaktnog, strukturalnog rešenja, bilo da se radi o postupku u zadatom materijalu¹ ili o materiji kao izazovu i potencijalnom sredstvu za plastički izraz gde "karakter samog materijala uslovljava pristup"². Već rani radovi tipa akumulacije upotrebnog predmeta pokazuju odnos prema zatečenom stanju predmeta. Pošto se novinska hartija ili plastična kesa shvate kao materijal, jedna od mogućnosti je da se zgužvaju i u takvom stanju postave u odnos. To je mogućnost koju materijal nudi u ruci autora, ali ujedno i pristup vizuelnoj preformulaciji oblika i defunkcionalizaciji primarne datosti predmeta. Pošto je pažnja upravljena na predmet koji po svojoj funkciji navodi na akumulaciju, najpre se radi o prikupljanju i umnožavanju istovetne jedinice. Materijal koji se skladišti, odnosno slaže akumulacijom, pokrenuo je razmišljanje u pravcu vizuelno-inovatorskog preispitivanja u kome predmet postaje materijal. Takav pristup inicirao je

sakupljanje materijala i obilazak mesta bogatih odbačenim, predmetnim artefaktima. Stav o otpadu kao mestu poništavanja upotrebne funkcije predmeta, kao i traganje za nelikovnim materijalom i njemu svojstvenih eksplicitnih, fizičkih i potencijalnih, mentalnih vrednosti zadržaće se u radu Krnajskog. Takođe, istraživanje oblikovnog rešenja je u zavisnosti od dejstva materije. Prednost oblikovnog nad slikovnim, pikturalnim mišljenjem prevagnula je u ranim radovima. Novinama je trebalo dati dimenziju³, stolicama u *Sopocanskim viđenjima* iz '83. ostvariti plastična svojstva industrijske tvorevine u prirodnom ambijentu. Specifikum objekta i njegova materijalna, fizička pojavnost ostali su nepromenjeni, dok je grupisanjem i nizanjem ostvaren ne samo autonomni izgled celovitog prizora, već i jezički, ideološki projekat. Upotrebom nepromenjenog predmeta kao materijala postignuta je radikalno autonomna plastička postavka, kao i kritički odnos prema formi u eksterijeru.

Obojenost, kao posebno svojstvo materijala, često je u zavisnosti od strukture samog materijala, ali i od njegove primene u konstitutivnom procesu formiranja autohtonog modela. Kako vizuelni izraz Dragoslava Krnajskog podrazumeva anticipirajući izgled predmeta ili organskog oblika, obojenost je uslovljena bojenim pigmentom i kompaktnošću izvornog modela. Pri tom redukovanošću oblika ne povlači redukovanošću boje. Primeri ovakve prakse su izložbe *Obojeni prostori* '82, *Gaj* '84, *Okean - Noćno ribarenje* '87. i radovi *Krvoločna igra* '82, *Veliki mekušac* '87,

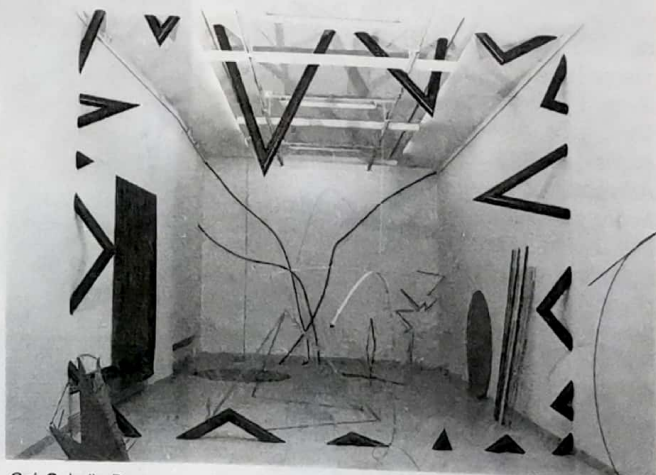
Faraonov kristal '84, gde "čist ton plave povlači žute intervencije".

Boja takođe zadire u materijal i u mogućnosti je da izmeni vizuelna svojstva materije. Tako, polikolor može da ostvari utisak nedefinisane površine, ili se dinamičnost obojene površine može postići upotrebom sintetičkog laka. Boja je postavljena u stanju maksimalne prilagodljivosti u odnosu na oblikovno-strukturalno rešenje, ali "ona ume da bude naneta i u obliku poteza izazvanih samom formom", pošto je "oblik materijala veoma važan jer bitno određuje boju". Upotreba konstitutivnih elemenata koji su nosioci boje ide u prilog svesti o dejstvu obojenosti. Plastične kese su upotrebljene kao gotove bojene vrednosti i postavljene u (p)određen odnos jedna prema drugoj i u odnosu prema celovitom vizuelnom prizoru. Primeri izvedeni u okviru *Sopocanskih viđenja* pokazuju ambijentalno širok operativni zahvat, a kompoziciona rešenja govore o dejstvu boje u eksterijeru. Mišljenja da budu udaljena forma u prostoru rešenja predstavljaju intervenciju sa predmetima i vezu između obojenih oblika. O relaciji bojenih segmenata i celovite, autohtone vizuelne forme, takođe govori izložba *Obojeni prostori*.

Radovi uglavnom izvedeni u mekim materijalima, vezuju se za ranu fazu, do prevage gvožđa kao materijala koji se ne nameće svojstvima svojih površina, već morfologijom, strukturom ravni. Takođe, mnogobrojna umetnička ostvarenja izvedena do '90-e *Val*, *Plima*, *Sunce nad Baltikom*, *Prelomljeno more*, povezuje upotreba najčešće istog materijala. Formalno kombinovanje fragmenata



Obojeni prostori, Galerija SKC Beograd, 1982.



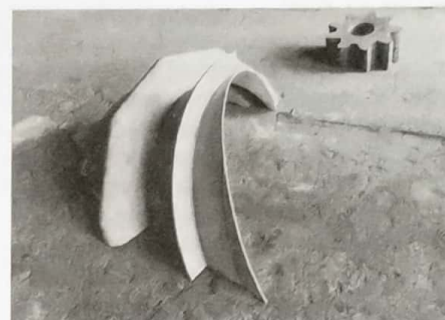
Gaj, Galerija Doma omladine Beograd, 1984.

jednog vizuelnog sklopa, sačinjenog od različitih materijala uslediće potom. Prošireno interesovanje za raznovrsnost i kombinaciju materijala ponudilo je nova vizuelna rešenja. Ipak, strukturalni princip, pročišćavanje formalnih kategorija i problematika formiranja asocijativnog oblika ostaju važeći postulati u konstitutivnom procesu. Dejstvo različitih materijala posebno se pokazalo u stvaranju i asociranju raspoloženja i suptilnog naboja kakvim oblici odišu.

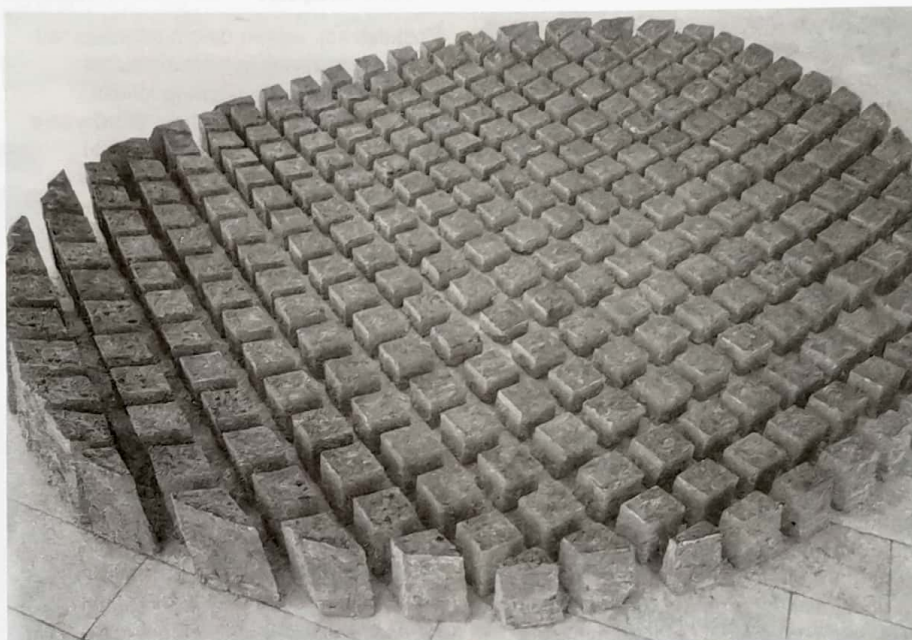
Prelazak u prostor

Očigledno je da umetničke tvorevine Dragoslava Krnajskog podrazumevaju elokventnu upotrebu prostornih mogućnosti. Materijalno-prostorni izraz pokreće plastično promišljanje situacije i poimanje oblika kao okosnice sebi imanentnog prostora. Figura ne samo što zahteva određene prostorne atribute, već ima mogućnost strukturiranja prostora. Primer ovakve intencije je plastička *Krvoločna igra*, kao i ambijentalna komplementarnost oblika u okviru izložbe *Gaji Okean — Noćno ribarenje*. Vizuelni efekat ne odnosi se samo na kompleksan, sračunat objekat, već i na dovršenost oblikovnih rešenja pod dejstvom konstruisanog prostora. Konfiguracija objekta i kombinacija odnosa konstitutivnih elemenata dovršena je tek u kontaktu sa prostorom. Definisanje odnosa prostora i materijala uslovljava kao krajnju konsekvencu otvaranje prostora i pri tom oprostorenu izražajnost. Međuodnos elemenata uvek je sračunat na iznalaženje vizuelno-prostornog rešenja. Na taj način objekat je i sredstvo saopštavanja prostornih mogućnosti, dok sa svoje strane osnovne premise prostora počinju da deluju u korist figure. Razmišljanje u oblicima i celovit plan viđenja forme ostvaruje se nakon pronalaženja i razrađivanja mentalne predodžbe o datom obliku u prostornoj opciji. U tom smislu, izložbeni prostor definiše formu, veličinu i postavku samog tela. Projekat koji podrazumeva i naglašava ambijentalne vrednosti je izložba *Gaj*. Stvaralačka igra uviđa se kao splet linija koji svojim vizuelnom konstitucijom upućuje na crtež i njegov udeo u formiranju skulpturalnog tela nenaglašenog volumena. Prolazak linije kroz prostor, ponavljanje i grupisanje srodnih elemenata inicirano je početnim interesovanjem Krnajskog za crtež, kao vizuelni izraz koji ostaje u planu dvodimenzionalne ravni. Rani radovi sa ozolidima, sa materijalima u kojima se javlja linija kao konstruktivni element, snažno su uticali na pristup crtežu i

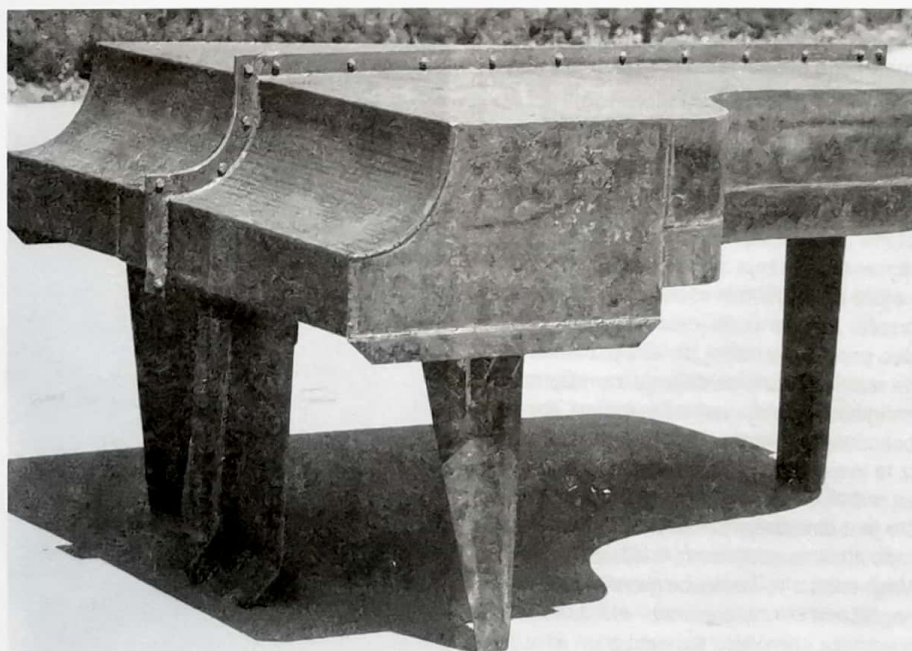
njegovu primenu u strukturalnom procesu. Takva iskustva primenjena na drugi materijal pokazala su izražajnu mogućnost povezivanja elemenata i formiranja (oblika) žičane konstrukcije. Linija se može posmatrati kao putanja za razvijanje oblika, tako da konačni izgled forme poprima izgled linearne igre u prostoru. Sa dvodimenzionalne redukovane površine, sa ranih radova na papiru, linija je projektovana u trodimenzionalni plan do linearnog, oprostorenog crteža, kakvu vizuru pruža izložba *Gaj* ili oblik *Krvoločna igra*.



Bor, bronza, PVC-azbest, 1992.



Bez naziva, glazirana terakota, 30x300x200 cm, 1994.



Oklop za Steinway, zavareni čelični lim i zavrtnji, 120x150x200 cm, 1994.

Pomak od dvodimenzionalne ravni neminovno je usledio posle susreta sa materijalima koji su izazivali stvaralačke intencije i nudili adekvatna umetnička rešenja. Linija je poprimila plastičke osobine zahvaljujući upotrebi žice i kartonskih tuba i uticala na formiranje racionalno strukturiranog objekta. Prelazak u prostor otpočet je linearnom konstrukcijom koja uključuje prostorni plan.

Za vreme studija Krnajski se interesovao u okviru crteža za dejstvo boje na papiru, kao i za predmete koji se nameću kao nosioci boje. Zainteresovan za efekat boje na površini ispitivao je boju koja postiže mat površinu, naročito na obliku većih dimenzija. U tom trenutku površina nestaje i počinje da deluje kao prostor. Shodno tome, površina sve manje postaje površina i sve više poprima prostornu dimenziju zbog mogućnosti bojenja. Mogućnost da se prostor poveća stvara efekat otvaranja sveobuhvatnog umetničkog oblika.

Krnajski je pored predmeta posmatrao i senku predmeta. Usledio je pokušaj pronalaženja njegove adekvatne zamene u crtežu. Upotrebom linije došlo se do predmeta koji ostaje na površini u stanju plošnog prikaza, i kao takav postaje nedovoljan uz težnju za širenjem i popunjavanjem oblika. Interesovanje za senku predmeta, za konturu oblika, dovelo je do mimikrije predmeta. Preko mimikrije u dvodimenzionalnoj ravni do mimikrije objekta u realnom prostoru, odnosno preko mimikrije predmeta do upotrebe realnog predmeta⁴. Upotreba raznih materijala uticala je na izlazak u prostor. Izdvajanje nadenog predmeta uslovljeno je trodimenzionalno posmatranje svake forme, a oblikovni zahvat rešenje proizašlo iz odnosa prema prostoru. Svi oblici polaze iz dvodimenzionalnog polja, iz plohe i izmeštanjem osvajaju treću dimenziju. Težnja za oslobađanjem oblika najpre se javila kao osećanje prostora u crtežu. Prostor polja je sadržavao u sebi i deo prostora u trećoj dimenziji. Nametalo se razmišljanje o postojanju zamišljenog, imaginarnog polja ispred površine, što se pokušalo da naglasi u pojedinim radovima. Iz te ideje je proizašao bazen u instalaciji sa jedrom, koji sadrži mogućnost refleksije što je u direktnoj vezi sa prethodnim radovima na ozolidima i crtežima. Magnetizam reflektujuće površine naglašava odnos predmet—lik⁵. Lik predmeta kao nešto što ostaje u dvodimenzionalnoj ravni komunicira sa

predmetom koji je u potpunosti treće dimenzije.

Na papiru, dok radovi još ne zalaze u prostor, autor je intervenisao bojom i predmetom. Kanap ili krpa umočeni u boju otisnuti su na papir. *Slivanje boje niz vrh tanke četke u tačku, kap govori o vrednosti bojenih zahvata i asocijativnom pristupu senki predmeta. Iz stanja plošnog prikaza odnos boja/predmet, lik/predmet izaći će u prostor najpre ispunjavanjem, bojenjem prostorne praznine*⁶.

Svest o skulpturi

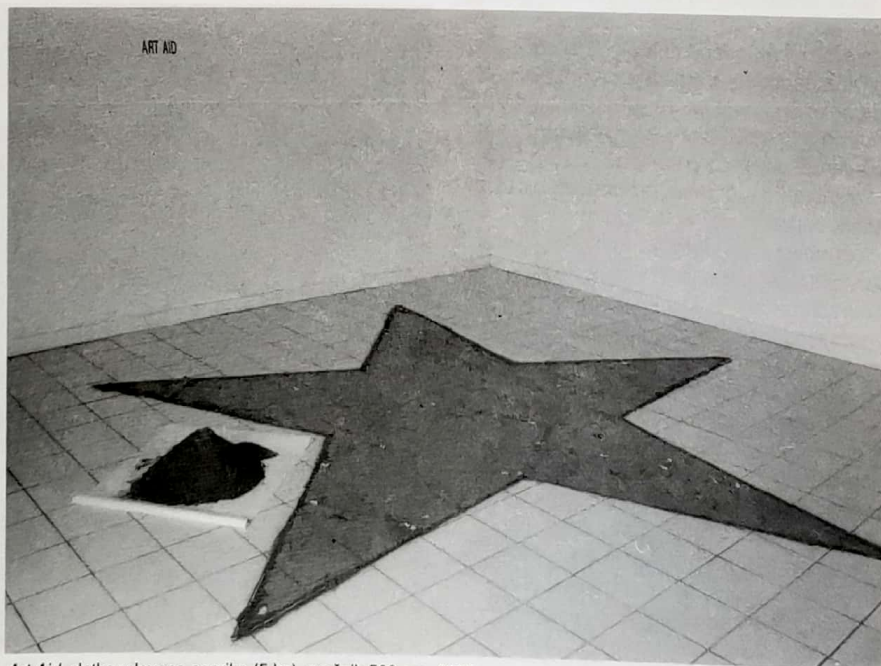
Postulati koji velikim delom određuju rad Dragoslava Krnajskog vezani su za promišljanje oblikovnih mogućnosti i doživljaj strukture u prostoru. Istraživanje prirode, strukture objekta i generički proces građenja oblika upravljani su na stvaranje pročišćenog oblika. Postojanost oblika, opstajanje trodimenzionalno-materijalnog oblika već u početnoj instanci upućuje na odnos prema skulpturi kao prostorno oblikovanom telu.

Skulptura, u smislu pojave iz vremena avangardnih pokreta, zadržala je intenciju u traženju smislenog, vizuelno prepoznatljivog oblika. Fizička datost oblika se poštovala ne samo u vizuri umetnika, već i u egzaltaciji, odnosu i sjedinjavanju oblika. Svojstva koja će u radovima Krnajskog pokazati svest o značaju skulptorskih aspekata povezana su sa homogenom strukturom njegovih formi, prepoznavanjem oblika u prostoru i promišljanjem najpre oblikovne, a potom

strukturne mogućnosti dela. Njegova razmišljanja najpre polaze od doživljaja viđenog oblika i podrazumevaju svest o skulptorskom obliku. Pored toga doživljaj plastičkog totaliteta njegovih umetničkih ostvarenja upućuje na razmišljanje o konsekvencama skulptorski shvaćenog modela. Predstaviti oblik poznat u prirodi trodimenzionalnim oblikovanjem, služiti se potencijalno aluzivnim referencama u realizovanju umetničkog entiteta, ponovo navodi na značaj skulptoralne forme i postavku elemenata u prostoru. Na čvrstoj osnovi evidentnog predstavnog motiva kao što je *Oblak '90. Kraba '85. Moby dik '89. Oklop za Stanway '94*, skulptoralni momenat je čitljiv. Umetnička rešenja Krnajskog zadržavaju figuralnu predstavu, teže fikcionalizaciji modela i ispitivanju datog objekta.

Postavljanje modela u trodimenzionalan prostor, kao mimetičkog, figurativnog umetničkog ostvarenja, usmerava pažnju autora najpre na morfološku pojavnost i na komunikaciju sa prostorom, a pažnju primaoca navodi na način posmatranja predmeta skulptoralnih osobina. Pojedinačna, usamljena figura u prostoru lako se uočava kao skulptoralno telo. Pristup objektu, građenje i povezivanje oblika i struktura objekta, u ranim radovima, pre ukazuju na skulpturu, dok je u kasnijim bliža instalaciji redukovanih elemenata.

Istraživanje oblikovnog rešenja, mimezis samog oblika, determinacija analognih svojstava obliku su premise koje idu u



Art Aid, slatka mlevena paprika (5 kg), prečnik 500 cm, 1995.

prilog načinu posmatranja skulpture. Ono što radove odvaja od skulpture je preformulisan smisao i značaj figure u prostoru, strukturalno rešenje izvedeno upotrebom različitih materijala, kao i mentalni plan na kome se koncept razvija. U radovima u kojima predmet postaje materijal, analogije sa skulpturalnom problematikom su bliske. Nesumnjivo je da je način odabiranja, pronalaženja predmeta izgradio svojstven odnos prema obliku. Asocijativno posmatranje otpadnog materijala podrazumeva ne samo disciplinu viđenja predmeta, već i izdvajanje predmeta koji sam po sebi

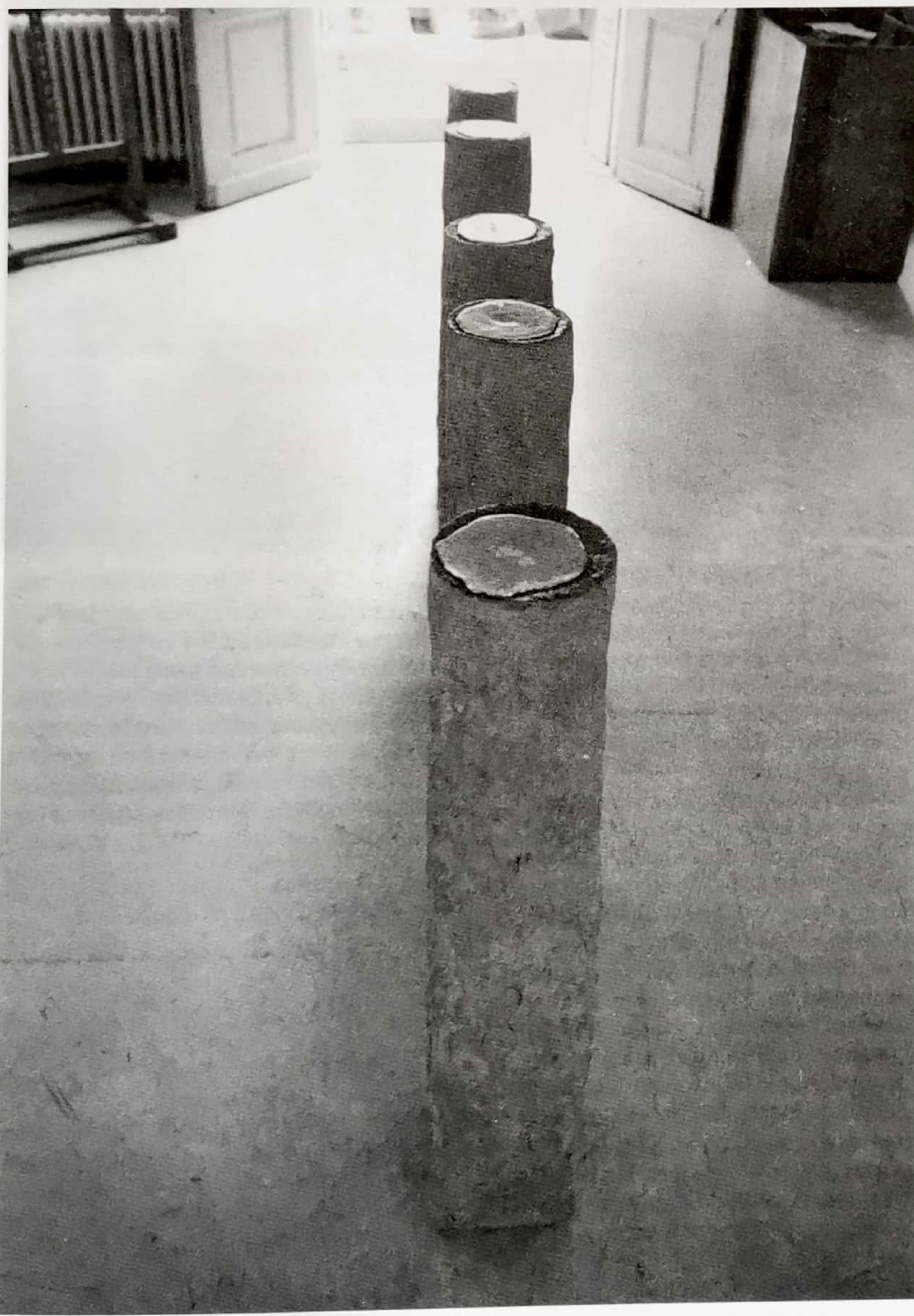
zauzima poziciju autohtonog skulpturalnog tela. Intervencija na smisaonom i značenjskom planu tako odabranog predmeta, oblikovnim svojstvima nametnutog autoru, neće narušiti njegovo telesno prisustvo. Trodimenzionalna, materijalna prisutnost poimaće se kao figura u prostoru čak i kada se radi o predmetu preformulisane oblikovne i sadržinske funkcije.

Dalje razrađivanje morfološkog plana objekta ići će u prilog proširenom pojmu o skulpturi. Vizuelni aspekti i značenja skulpture se menjaju do te mere da težnje

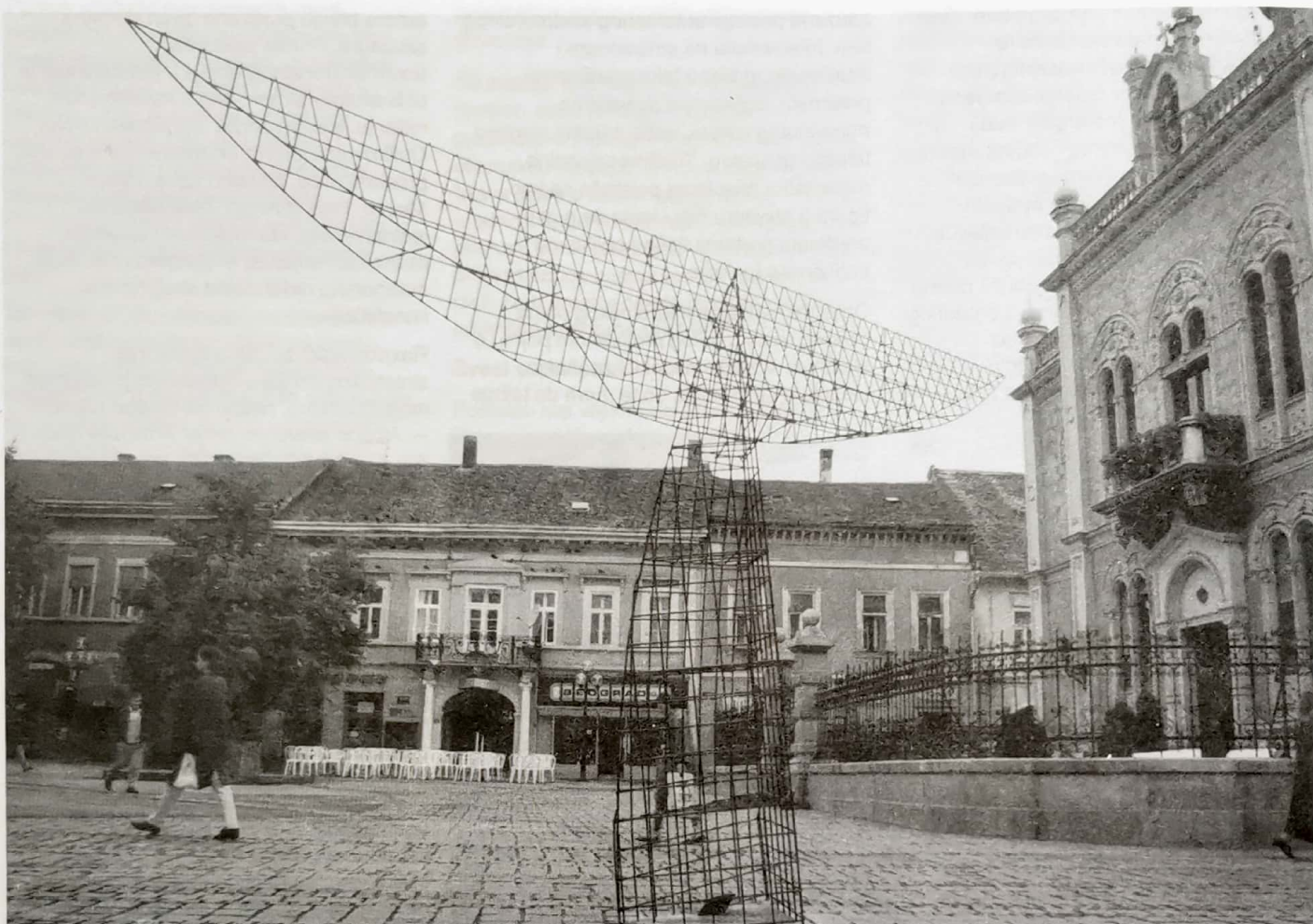
autora bivaju proširene izvan domena skulpture. Primer opstanka trodimenzionalnog oblika u prostoru koji je bliži skulpturalnom, nego instalacionom rešenju je intervencija u gradskom tkivu. Oblikovna svojstva skulpture našla su se u prostoru ulice. Shodno tome, radovi *Mesec*, *Praskozorje* i *Zmaj* pokazuju jedinstvenost, kompaktnost i sažetost oblika namenjenog eksterijeru i ostvaruju autonomnu neformalnu skulpturalnu konstituciju.

Razmatrajući svojstva figure kao sintetičkog oblika u određenim prostornim mogućnostima, radovi sa izložbe *Okean* — *Noćno ribarenje*, zatim *Armirana noć '91*, *Cvrčak '90*, *Oblak '90*, podržavaju svojstva redukovane figuracije. Skulpturalna obeležja poneli su uglavnom radovi izvedeni u jednom materijalu. Upotreba istovetnog materijala u oblikovanju celovitog dela dovela je do pročišćenog rešenja kakvo je postignuto u *Oklopu za Stanway '94*. Kompleksan pojam predmeta u prostoru i datost objektnog ostvarili su materijalno biće naglašenog odnosa spoljašnjost — unutrašnjost, ispunjenost — praznina. Klavirski oklop inicira razmišljanje o unutrašnjosti, o šupljini i ispražnjenom unutrašnjem prostoru. Okovano telo poprima određenu angažovanu dimenziju i bliska veza sa društvenom situacijom utiče na višeslojnost rada. Sociološki aspekt prenosi atmosferu tišine, muka i večne tmine. U ovom slučaju formalno istraživanje nije dovoljno za otkrivanje sadržinskog sloja i mentalne predstave oblika. "Društveni prostor počinje da utiče na oblik rada", tako da je rad artikulisan društvenim okolnostima, pomeranim težištem i socijalnim lomovima. Sociološka iskliznuća reflektuju se i zadiru u polje likovnog delovanja, tako da je materijalna težina objekta u relaciji sa većitim ćutanjem, mračnom slutnjom i surovom jezum.

Nasuprot skulpturalnim efektima, vizuelni izraz u radovima *Kiša '84*, *Grom '90*, *Za Veru '90*, *Oblak '90* se približava prostornom obliku instalacije. Takođe i predmeti koji se reflektuju i anticipiraju trenutak neuhvatljivosti, zatim stakleni predmeti koji imaju mogućnost propuštanja svetlosti, zapažaju se kao postavka različitih elemenata povezanih u celovit prikaz. Ovakvi primeri pokazuju da objekt ume da pobudi specifične intencije, s obzirom da je "razmišljanje vezano za postupak rada i otkrivanje novih mogućnosti".



Vodoravno, glazirana terakota, olovo, 100x25x25 cm, 1994-96.



Mobi Dik, zavarena armaturna mreža, obojeno, 370x700x100 cm, 1996.

Specifični momenti

Jedan od elemenata često prisutnih u opusu Krnajskog je luk. Oblik je prvobitno upotrebljen kao nađeni element. Dejstvo luka u prostoru efektno navodi na istraživanje prostornog rešenja, ali i na odnos prema površini. Susret luka i površine pružio je mogućnost za razvijanje prostorne konstelacije i odnos dva elementa — komad definisane ravni u obliku jedra i površinu obojene vode ili ravan poda. Pregledan oblik, ogoljen do materijalne nužnosti doveden je do svojstva znaka. Stvoren iskustvom i primenjen u različitim situacijama, oblik luka je elementarni izraz napetosti. Pošto je "pravilan oblik osnova za razvijanje doživljaja", luk kao promišljen, oslobođen oblik artikuliše prostor, povezuje dve krajnje tačke pružajući na uvid materijalni opis rastojanja. Osetljivo postavljen odnos elemenata, kao i sam oblik u prostoru, govori o ravnoteži kao bitnom momentu u formiranju oblika. Postizanje nestabilne, teško održive ravnoteže razumeva se kao

način prostornog postavljanja figure svojstven Krnajskom. Destabilizacija ravnoteže ne pokriva samo strukturalnu problematiku, već i personalizam u otvaranju prostora. Zbivanja na liniji dodirivanja ukazuju na graničnu izdržljivost materijala. Veličina stakla u *Oblaku* postavlja pitanje sopstvenog opstanka u smislu fizičkog entiteta. Rizična mogućnost obrušavanja govori o postavljenom obliku i materijalu upotrebljenom na ivici svojih mogućnosti. Rizik konstituiše problem graničnih mogućnosti materijala za koje je autor zainteresovan. Primamljiva igra na trapezu, izmeštanje iz stanja stabilne predstave podrazumeva proračun na osnovu oblika i težine materijala. Takođe, dejstvo zastrašujuće oštih ivica i neskrivena surovost oblika stvaraju utisak potencijalne pretnje. Upotreba bodljikave žice u *Kaktusu* '84, metalnih bodlji u *Suncu nad Baltikom* '87, oštire, isečene konture u *Prelomljenom moru* '87. potenciraju momenat preteće igre. Istraživanje materijala iniciralo je

interesovanje za reakciju na određeni materijal i njegova fizička svojstva. Provociranje sigurnosti materijala, pouzdanosti prirode materije, ispoljava se kao bitan strukturalni momenat likovnog izraza. Iskontrolisati materijal do krajnjih granica je potencijalni stvaralački izazov i indikativno mesto u procesu nastanka forme.

U čitavom opusu izdvajaju se momenti koji će odrediti ne samo tip redukovane figuracije i mentalnu strukturu objekta, već će uticati na determinaciju umetničkog izraza i konceptijske postulate viđenja oblika. Problemski radikalno delo *Kaktus* sa izložbe *Gaj* '84, kao forma koja se razlikovala od drugih oblikovnih zahvata, najviše se nametala kao samostalna celina. *Gaj* posmatran kao ambijent ispunjen tematski i oblikovno srodnim radovima postiže interakciju ostalih umetničkih primera. *Kaktus* se uočava zahvaljujući svom oblikovnom rešenju i dubljem zaposedanju prostora, dok u ovako datim okolnostima nosi obeležje

vidno drugačijeg rada. Inventivno ispitivanje na ovoj formi doneće seriju radova i najaviti ono što će se ponovo desiti u formalnom oblikovanju. Do '84. uočljiva težnja za shematskim prikazom oblika, često velikih dimenzija, traži distancu u posmatranju. Shematična vizija datog oblika i linearno tretiranje prostora uveliko obeležava rane radove. Grafički crtež u prostoru javiće se kasnije u formi *Vetra* '89. Ipak, izraženo grafičko dejstvo, netipično za kasniji period, posmatra se kao ekskurzija u poznate i osvojene prostore likovnog oblikovanja. Sve do *Velikog mekušca* '87. kao dela koje obeležava završetak ideje o razradi organskih celina i vizuelnoj koncentraciji usmerenoj na pojedine delove oblika, zadržaće se vid materijalizacije bazirane na plošnom obliku i predimenzioniranju odabranog detalja. Shvatanje odnosa objekta kao umetničkog entiteta i prostora kao ovorealnog entiteta ostaje aktuelno, dok za figuru biva potreban adekvatan prostor s obzirom da će se prostorno dejstvo utvrditi kao osnovna premisa njegovog rada.

Radovi koji se najpre svojom oblikovnom pojavnošću a potom i strukturalnim rešenjem vezuju za etičku i sociološku dimenziju su postavke u okviru *Art kuvara* i izložbe *U ime naroda* '93. Primeri pokazuju intenciju ka instalacionom projektu što će usloviti primenu u osnovi nelikovnih materijala, dok će tematika odrediti sarkastičan pristup i vid angažovane dimenzije rada. U projektu *Art Aid* čudan spoj i sadejstvo oblika, materijala i boje utiče da proizvod koji je pretrpeo umetnički i galerijski tretman biva izmenjen i stavljen u službu ideološkog simbola⁷. Delo može da se tumači i kao sposobnost suočavanja sa problemom i način njegovog rešavanja. Mogućnost čoveka da pojede svoj simbol uključuje u projekat psihoanalitički tretman. Pored toga, rad povlači pitanje očuvanja dela. Ono što ostaje je činjenično stanje simbola i simboličko značenje. Transformacija viđenja predmeta zapaža se kako u poslu autora, tako i u svesti posmatrača. Pošto poznaje simbol i materijal od koga je instalacija napravljena primalac zauzima drugačiji stav prema obliku i materijalu, najpre ga povezujući sa njegovom osnovnom utilitarnom funkcijom. Ipak, dejstvo socijalnih uslova nalaže da "u vremenu u kojem živimo nije dovoljno samo baviti se sopstvenim istraživanjima u likovnom smislu; umetnik to ne odbacuje, on pokušava da ode korak dalje ka

stvarnom problemu koji je vezan za aktuelnu situaciju".

Prisustvo asocijativnih svojstava oblika nalaže važnost naziva radova. Kao ključ u komunikaciji sa umetničkim predmetom, nazivi se odnose na posmatrača i na ispravno doživljavanje dela. Bez uvida u naziv rada javlja se nedovoljnost sagledavanja rada i celovitosti njegovih oblikovnih i mentalnih svojstava. Naziv tako otvara mogućnost za poimanje rada i razumevanje u njemu upisanog sadržaja.

Osećanje postignutog događaja u konačnom delu, za samog autora je bitan momenat u prepoznavanju oblika i prizivanju doživljenog trenutka. Materijalni opis realnog događaja moguće je povezati sa radovima koji pokazuju izvesno dešavanje poput *Kiše* ili *Groma*, dok je događaj ostvaren na mentalnom planu svojstven svim radovima. Opis mentalnog događaja prepoznaje se kao

*Trenutak
Obrušavanje i lom
Tišina mesta događanja
Prisutnost.*

Pored događaja kao obaveznog zbivanja unutar forme i odnosa elemenata, zanimljiv je i doživljaj, ne samo prenet na posmatrača, već i onaj u procesu nastanka umetničkog tkiva. Početni doživljaj kreće od crteža, jer izvesna situacija koja inicira doživljaj mora da se javi već u formi crteža. Pošto se crtež gradi u više slojeva, svaki naredni sloj može da bude završni. Slojevi se ređaju sve do osećaja da crtež opstaje kao celina. Dešava se da i posle više slojeva crtež ostaje izgubljen i da izmiče, jer "bitna je pojava osećanja; novo doživljavanje iste stvari, potpuno doživljavanje, prisutnost, kontemplacija".

Napomene:

¹ Odnosi se na radove izvedene u kolonijama u kojima je autor učestvovao: Terra, Bakar — Bor, Apatin

² Reči pod navodima su citati autora

³ Radovi sa novinskom hartijom predstavljeni su na izložbi FLU '82.

⁴ Oštra, shematisovana linija uslovljava pojavu žice ili žičane konstrukcije.

Upotreba kišobrana javila se posle njegove primene u crtežu

⁵ U pitanju je obojena voda što pojačava refleks svetlosti

⁶ U konceptu izložbe *Obojeni prostori*, kao i na samoj postavci zapažaju se oblici plošnog karaktera, od dvodimenzionalnih predstava koje uključuju obojenost polja (obojeno polje bliže je doživljaju prostora nego figuralni prikaz (čemu ide u prilog ispitivanje dejstva boje u okviru polja) pa do trodimenzionalne linije kroz prostor — *Krvoločna igra*. Odnos konstitutivnih elemenata utiče na koncept izložbe kao kompaktne celine — *Gaj, Obojeni prostor, Okean* — *Noćno ribarenje*

⁷ Povod za izložbu je kolona izbeglica. Pojesti sopstveni problem je reakcija na stav da istorija jede svoju decu. Slatka paprika povlači konotaciju slatkog simbola koji se deli s drugim ljudima

Literatura:

J. Denegri, *Karneval*, (kat.), ULUS, Beograd 1991.

D. Krnaiski, *Okean - Noćno ribarenje*, (kat.), Salon MSU, Beograd 1987.

Prezentacija ličnog rada u: Moral i mitologija u savremenoj umetnosti, Novi Sad 1995.

Razmišljanja o radu (u okviru autorove dokumentacije)

F. Menna, L. Merenik, *Lo Spazio*, (kat.), Roma 1986.

L. Merenik, *Beograd - osamdesete*, Prometej, Novi Sad 1995.

Pregled, septembar 1995, Galerija "Zlatno oko", Novi Sad