

Premonition

Blood

Hope

Vorahnung / Blut / Hoffnung Слутња / Крв / Нада

Kunstbeispiele in der Vojvodina und Serbien von 1914 bis 2014
Примери из уметности у Војводини и Србији од 1914 до 2014

 **künstlerhaus**

BELGRADE ART



REPUBLIKA SRBIJA
AUTONOMNA POVRATNA VOJVODINA
ПОКРАЈИНСКА ВЛАДА



Premonition Blood Hope

VORAHNUNG, BLUT, HOFFNUNG

Kunstbeispiele in der Vojvodina und Serbien (1914–2014)

// Sava Stepanov

Premonition / Blood / Hope

Kunstbeispiele in der Vojvodina und Serbien von 1914-2014

Künstlerhaus, Karlsplatz 5, Wien

13 November 2014 – 4. Januar 2015

Konzeptautoren: Vesna Latinović, Dr. Peter Zawrel

Kurator: Sava Stepanov

Koproduktion: Galerie Bel art, Novi Sad und Künstlerhaus, Wien

Herausgeber: Galerie Bel Art

Übersetzung: Snežana Gvozdenac

Lektur: Predrag Rajić

Design: Ljubomir Maksimov

Prepress: AdG+GC Studio Maksimov

Druck: Stojkov, Novi Sad

Auflage: 600

ISBN 978-86-89277-11-1

Galerie Bel Art

Bulevar Mihajla Pupina 17,

21 000 Novi Sad, Novi Sad – Serbien

Tel: + 381 523 227

Fax: + 381 6624 035

E-Mail: bel.art@eunet.rs

www.belart.rs

Premonition Blood Hope

СЛУТЊА, КРВ, НАДА

Примери из уметности у Војводини и Србији (1914–2014)

// Сава Степанов

Die Ausstellung *Vorahnung, Blut, Hoffnung - Kunstbeispiele in der Vojvodina und Serbien 1914 - 2014* wird anlässlich des Hundertjährestages des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs organisiert und umfasst ein ganzes Jahrhundert serbischer Kunst. Über 100 Kunstwerke, Gemälde, Skulpturen, Installationen, Videoarbeiten von Autoren unterschiedlicher Generationen, künstlerischer Poetiken und Medien werden bei dieser Ausstellung in drei Segmenten präsentiert - Milan Konjović an den Scheidewegen der serbischen Kunst (1914 – 1993), die Kunst der Neunziger – Widerstand gegen das Chaos, und nach 2000 - Kunst zur Zeit der Transition, Transition in der Kunst.

Diese Ausstellung ist als Folge einer langjährigen Zusammenarbeit der Galerie Bel art mit österreichischen Künstlern und Institutionen entstanden. Bedeutende Tatsache ist, dass wir jahrelang eine außerordentliche Kommunikation und großes Verständnis des Österreichischen Kulturforums in Belgrad besitzen, wie auch dass Österreich Partnerland des Festivals der zeitgenössischen Kunst der Donauländer *Donaudialoge 2013 in Novi Sad* war, an dem 12 österreichische Künstler beteiligt waren, und dass wir eine Reihe an Ausstellungen österreichischer Künstler in Serbien, wie auch serbischer Künstler in Österreich veranstaltet haben. Die Ursprünge der österreichisch-serbischen Zusammenarbeit stammen noch aus den späten Jahren des 18. Jahrhunderts, als an der Wiener Akademie zahlreiche serbische Künstler studierten. Schon der junge serbische Maler Uroš Predić, damals Assistent in der Klasse für antike Malerei, schuf in Zusammenarbeit mit seinem Professor Christian Griepenkerl 1883 einen Fries aus der griechisch-römischen Mythologie im Sitzungssaal des Unterhauses im damals erst errichteten Gebäude des Parlaments in Wien. Interessant ist auch das Verhältnis einiger serbischer Künstler zum großen österreichischen Maler Oskar Kokoschka: der junge Milan Konjović war zu Beginn der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Wien von Kokoschkas Expressionismus begeistert und bittet ihn in einem Brief, in seine Klasse an der Akademie in Dresden aufgenommen zu werden; während des Kriegsjahres 1942 ist der

serbische Maler Predrag Peđa Milosavljević mit Kokoschka befreundet und arbeitet während ihres gemeinsamen London-Aufenthalts mit ihm zusammen; während des Jahres 1948, als die Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien nicht an der Venedig-Biennale teilnahm, wurde sogar Kokoschkas Ausstellung im jugoslawischen Pavillion in den Giardini präsentiert. Auch in der neueren Kunst bestehen zahlreiche Beispiele, wobei vielleicht am Interessantesten ist, dass 2006 im Rahmen ihrer großen Aktion der retrospektiven (Re)interpretation der bedeutendsten Performances weltweit im newyorker Guggenheim Museum Marina Abramović die Performance der österreichischen Künstlerin Valie Export – *Genitalpanik* (aus dem Jahre 1969) „zitierte“. Es ist offensichtlich, dass auch heute kontinuierlich zahlreiche andere Kooperationskontakte, Ausstellungen, Programme, Reflexionen und Verflechtungen stattfinden.

Die Vorbereitung der Ausstellung *Vorahnung, Blut, Hoffnung* stellte eine außerordentlich anspruchsvolle und komplexe Aufgabe, aber auch eine Genugtuung dar. Ich möchte mich bei Dr. Peter Zawrel, dem Geschäftsführer des Künstlerhauses, für die Einladung bedanken, anlässlich des Hundertjahrestages des Ersten Weltkriegs eine Ausstellung der serbischen Kunst zu organisieren, die neben dem historischen Teil auch auf die interessantesten künstlerischen Erscheinungen unserer aktuellen Kunst hinweisen sollte, wie auch beim kreativen Team des Künstlerhauses, bei Sava Stepanov, Kustos und Autor der Ausstellung, dem Designer Ljubomir Maksimov, dem Sekretariat für Kultur und öffentliche Informationsdienste der AP Vojvodina, das die Bedeutung dieser Ausstellung erkannt und dieses Projekt unterstützt hat. Eine wertvolle Unterstützung boten zudem die Galerie Milan Konjović aus Sombor und das Museum der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina, wie auch private Sammler, Künstler und Sponsoren. Ich bin davon überzeugt, dass die Ausstellung *Vorahnung, Blut, Hoffnung* eine gute Gelegenheit bieten wird, dem österreichischen Publikum Werke der serbischen Kunst vorzustellen, wie auch, dass sie das Interesse der fachlichen und breiteren Öffentlichkeit wecken wird.

// Vesna Latinović

Изложба *Слутња, крв, нада – примери из уметности у Војводини и Србији 1914–2014*. организована је поводом 100 година од почетка Првог светског рата и обухвата читав век српске уметности. Преко 100 уметничких радова – слика, скулптура, инсталација, видео-радова аутора различитих генерација, уметничких поетика и медија – представљени су на овој изложби у три сегмента – Милан Коњовић на раскршћима српске уметности (1914–1993), Уметност деведесетих – супротстављање хаосу, и После 2000. – уметност у доба транзиције, транзиција у уметности.

Изложба је настала у следу вишегодишње сарадње Галерије „Бел арт“ са аустријским уметницима и институцијама. Значајна чињеница је да годинама имамо изузетну комуникацију и разумевање Аустријског културног форума у Београду, те да је Аустрија била земља партнер Фестивала савремене уметности подунавских земаља *Дунавски дијалози 2013. у Новом Саду*, на којој је учествовало 12 аустријских уметника, као и да смо приредили низ изложби аустријских уметника у Србији, те српских уметника у Аустрији. Корени аустријско-српске сарадње датирају још од позних година 18. века када су на Бечкој академији студирали бројни српски уметници. Још је млади српски сликар Урош Предић, тада асистент у класи за античко сликарство, у сарадњи са својим професором Кристијаном Грипенкерлом, 1883. године, осликао фриз из грчко-римске митологије унутар дворане Доњег дома у тада тек саграђеној згради Бечког парламента. Интересантан је и однос неколицине српских уметника према великом аустријском сликару Оскару Кокошки: млади Милан Коњовић је почетком двадесетих година прошлог века у Бечу био одушевљен Кокошкиним експресионизмом, те га писмом моли да буде примљен у његову класу на Академији у Дрездену; током ратне

1942. године српски сликар Предраг Пеђа Милосављевић пријатељује и сарађује са Кокошком у време њихових заједничких лондонских дана; а чак је током 1948. године, када СФРЈ није учествовала на *Венецијанском бијеналу*, Кокошкина изложба била постављена у Југословенском павиљону у Ђардину. Исто тако, у новијој уметности има пуно примера, али је можда најинтересантнији податак да је 2006. године, у оквиру своје велике акције ретроспективног (ре)интерпретирања најзначајнијих светских перформанса у њујоршком Музеју Гугенхајм, Марина Абрамовић „цитирала“ перформанс аустријске уметнице Вали Експорт – *Генитална паника* (из 1969). Очигледно је да се и данас континуирано одвијају бројни други сараднички контакти, изложбе, програми, рефлексije и преплети.

Припрема изложбе *Слутња, крв, нада* представљала је захтеван и комплексан задатак, али и задовољство. Захваљујем др Петеру Цаврелу, директору Кунстлерхауса на позиву да поводом стогодишњице Првог светског рата организујемо изложбу српске уметности која би осим историјског дела указала на најзанимљивије уметничке појаве наше актуелне уметности, креативном тиму Кунстлерхауса, Сави Степанову, кустосу и аутору поставке, дизајнеру Љубомиру Максимову, Секретаријату за културу и јавно информисање АПВ, који је препознао значај ове изложбе и подржао пројекат. Драгоцен је допринос Галерије „Милан Коњовић“ из Сомбора и Музеја савремене уметности Војводине, потом приватних колекционара, уметника и спонзора. Верујем да је изложба *Слутња, крв, нада* добра прилика да се аустријској јавности представе дела српске уметности, те да ће побудити интересовање стручне и шире јавности.

// Весна Латиновић

Initiativen Milan Konjović's in der serbischen Malerei des 20. Jahrhunderts

Die Chronik der künstlerischen Moderne des zwanzigsten und der ersten Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts harmoniert in der serbischen Kunst mit der Chronologie der Modernisierung einer Gesellschaft, die permanente Veränderungen und zahlreiche etatistische Ordnungen und Umbildungen erlebt hat. Zudem besteht in der serbischen Malerei offensichtlich eine periodische Wiederholung und Ablösung kriegigerischer *Vorahnungen* (1914, 1941, 1991, 1999), mit Krieg und *Blut* erfüllter Zeiträume (Erster Weltkrieg, Zweiter Weltkrieg, kriegigerischer Zerfall der SFRJ, NATO Bombardierung), wie auch des Auflebens neuer nachkriegigerischer *Hoffnungen* (Gründung des Königreichs Jugoslawien, 1918; Entstehung der Föderativen Volksrepublik Jugoslawien, 1945; Unterzeichnung des Friedensabkommens von Dayton, 1995; Ende der NATO-Bombardierung, 1999; Gründung der Staatengemeinschaft Serbien und Montenegro ab 2003; Entstehung der Republik Serbien, 2006). Alle diese Umstände haben zweifellos auch eine enge Verflechtung der Kunst mit den gesellschaftlichen und historischen Gegebenheiten aufgezwungen. In diesem kontextuellen Ambiente haben sich bestimmte Eigentümlichkeiten aufgedrängt, die aus einer konstanten Hinterfragung und (Neu)definierung der Identität, der Zustände und Ziele hervorgingen; einer ständigen Bemühung, durch die Überwindung des Lokalen (und Nationalen) zu Aussagen universeller Bedeutung und Bedeutsamkeit zu gelangen. Zugleich ist der Prozess der Modernisierung auch durch konstante Tendenzen gekennzeichnet, eine authentische Selbstgenügsamkeit des künstlerischen Werkes als eines gesonderten ästhetischen, auf der primären Wirkung bildnerischer Elemente basierenden, Gegenstandes zu erzielen. In diesem Sinne ist die Kunst in Serbien von der Suche nach Stil und progressistischen Veränderungen erfüllt, durch die „der Schritt“ mit den europäischen künstlerischen Tendenzen gehalten wurde.

Als repräsentatives Modell zur kontinuierlichen Betrachtung der bedeutendsten Tendenzen in der serbischen Malerei und Kunst im Zeitraum vom Ersten Weltkrieg und der Nachkriegsgründung des Königreichs Jugoslawien bis zum Beginn der neunziger Jahre und dem endgültigen Zerfall des jugoslawischen Staates kann das Werk des Malers Milan Konjović herangezogen werden, dessen anhaltender und reicher Opus eine fast acht Jahrzehnte lange Periode der serbischen, vojvodiner und jugoslawischen Kunst „abdeckt“. Dieser Künstler hat in diesem Zeitraum dank seines kreativen Gedankens und seiner Gemälde mehrfach eine exklusive Stellung eingenommen – als Antizipator, Verkünder oder Akteur künstlerischer Aktualitäten.

Иницијативе Милана Коњовића у српском сликарству XX века

Хроника сликарске модерности XX и уводних деценија XXI века у српској уметности је усклађена са хронологијом модернизације једног друштва које је доживљавало перманентне промене те бројна етатистичка конституисања и прекомпоновања. Осим тога, у српском сликарству је одиста видно периодично понављање и смењивање ситуација предратних *слутњи* (1914, 1941, 1991, 1999), доба рата и *крви* (Велики рат, Други светски рат, ратни распад СФРЈ, НАТО бомбардовање), те рађања нових поратних *надања* (формирање Краљевине Југославије, 1918; успостављање Федеративне Народне Републике Југославије, 1945; потписивање Дејтонског мировног споразума, 1995; претанак НАТО бомбардовања, 1999; формирање Државне заједнице Србије и Црне Горе од 2003; формирање Републике Србије, 2006). Све те околности су, дакако, наметнуле и тесну повезаност уметности са друштвеним и историјским приликама. У том контекстуалном амбијенту наметнуле су се одређене специфичности које су произилазиле из константног преиспитивања и (ре)дефинисања идентитета, стања и циљева; стално настојање да се превазилажењем локалног (и националног) доспе до напомена универзалних значења и значаја. Истовремено, процес модернизације је обележен и константним тенденцијама да се оствари аутентична самодовољност уметничког дела као засебног естетског предмета, заснованог на примарности дејства ликовних елемената. У том смислу је уметност у Србији препуна стилских тражења и прогресивистичких промена којима се „хватао корак“ са европским уметничким тенденцијама.

Као репрезентативни модел за континуирано сагледавање најзначајнијих тенденција у српском сликарству и уметности у периоду од времена Првог светског рата и послератног формирања Краљевине Југославије, па све до почетка деведесетих и коначног распада југословенске државе, могуће је уважити дело сликара Милана Коњовића, чијим је дуготрајним и богатим опусом „покривен“ скоро осам деценија дуг период српске, војвођанске и југословенске уметности. У том периоду, у неколико наврата, тај уметник је, захваљујући својој ликовној мисли и сликарским остварењима, доспевао до ексклузивних позиција – као антиципатор, објављивач или актер уметничких актуелности.

Милан Коњовић (Сомбор, 1898–1993) свој стваралачки ангажман као сликар започиње веома рано, непосредно пред сам почетак Великог рата, када још као школарац слика изненађујуће уверљиве пејзаже у „барбизонском“ маниру, по угледу на тада по-



Milan Konjović, *In Stellung*, 1917.

Милан Коњовић, *На положају*, 1917.

Milan Konjović (Sombor, 1898-1993) beginnt sein künstlerisches Schaffen als Maler sehr früh, unmittelbar erstaunlich Beginn des Ersten Weltkriegs, als er noch als Schüler erstaunlich überzeugende Landschaftsbilder in „barbizoner“ Manier nach dem Vorbild des damals beliebten ungarischen Künstlers László Paál (1846-1879) schuf. Es war dies der Beginn eines großen schöpferischen Abenteuers, das sehr lange andauern wird – von den frühen Jahren seines zweiten Lebensjahrzehnts ^[1] bis zum letzten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts, konkreter bis zum Jahre 1993, als er in seiner Geburtsstadt Sombor verstarb.

Während über sieben Jahrzehnten behielt der Opus von Konjović in seiner fast gesamten Dauer den Rang eines relevanten Faktors der aktuellen vojvodiner, serbischen und jugoslawischen künstlerischen Bewegungen bei. Diese Allgegenwärtigkeit hatte ihre Besonderheiten. Der Expressionismus stellt eine konstante Form seines pikturalen Ausdrucks dar. Konjović's Expressionismus steht in seinem Wesen den Postulaten Giulio Carlo Argans im Text „Kunst als Expression“ sehr nahe: *„Wörtlich gesehen ist die Expression das Gegenteil der Impression. Die Impression bewegt sich von Außen nach Innen: Die Realität (das Objekt) wird in das Bewußtsein (das Subjekt) eingepreßt. Die Expression bewegt sich in entgegengesetzter Richtung, von Innen nach Außen: Das Subjekt ist dasjenige, das das Objekt aus sich herausdrängt ... Im Verhältnis zur Realität ist der Impressionismus ein Abbild der Sinne und der Expressionismus ein Abbild des Wollens, das sich manchmal in Agression verwandeln kann. Ungeachtet dessen, ob das Subjekt*

die Realität in sich aufnimmt, sie auf persönliche Weise interpretierend, oder sich auf die Realität projiziert, sich auf objektive Weise interpretierend, stellt die Gleichsetzung des Subjektes mit dem Objekt und somit die direkte Konfrontation mit der Wirklichkeit auch weiterhin eine essentielle Frage des Expressionismus dar...“ ^[2] Von der Realität ausgehend, gelingt es Konjović in Bildern einfacher Motive (Portrait, Akt, Stilleben, Landschaftsbild, Interieur) ohne thematisch-narrative Spannung auf eine authentisch pikturale Art sein konkretes Verhältnis zur Welt, der Gesellschaft und der sozialen Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen.

Milan Konjović befand sich im Verlauf des „verkürzten 20. Jahrhunderts“ mehrmals an den Schnittpunkten der serbischen Kunst. In diesen Augenblicken verhielt er sich sehr eigentüm-

[1] Die ältesten Gemälde im Fonds der Galerie Milan Konjović in Sombor stammen aus dem Jahre 1913 (Wald, Bach im Wald, Wald bei Našice, alle aus dem Jahre 1913).

[2] Giulio Carlo Argan, Aquilino Bonito Oliva, *Moderne Kunst 1770-1970-2000*, Kapitel 5. Kunst als Expression, Clio, Belgrad, 2004, S. 184.



Milan Konjović, *Semmering*, 1917

Милан Коњовић, *Semmering*, 1917.



Milan Konjović, *Baracken im Lager*, 1941

Милан Коњовић, *Баракe у логору*, 1941.

пуларног мађарског уметника Ласла Пала (Paál László, 1846–1879). Био је то почетак једне велике стваралачке авантуре, која је трајала веома дуго – од раних година друге деценије ^[1] до последњег десетлећа у двадесетом веку, тачније све до 1993. године када умире у свом родном Сомбору.

Током више од седам деценија Коњовићев опус је, скоро целокупним својим трајањем, одржавао кондицију релевантне чињенице у актуелним војвођанским, српским и југословенским уметничким збивањима. Та присутност је имала своје специфичности. Експресионизам је константан начин његовог пиктуралног изражавања. Коњовићев експресионизам је суштински веома близак поставкама Ђулија Карла Аргана у тексту

„Уметност као експресија“: „Дословно, експресија је оно што је супротно импресији. Импресија се креће од споља према изнутра: реалност (објекат) утискује се у свест (субјекат). Експресија се креће у супротном правцу, од унутра према споља: субјект је тај који из себе истискује објекат... У односу на реалност, импресионизам је одраз чула, а експресионизам одраз хтења, које понекад може да се претвори у агресију. Било да субјекат реалност прима у себе, тумачећи је на личан начин, било да се пројектује на реалност, тумачећи себе на објективан начин, поистовећивање субјекта са објектом, те, према томе, директно суочавање са стварношћу, и даље је суштинско питање експресионизма...“ ^[2] Коњовић, полазећи од реалности, у сликама једноставних мотива (портрет, акт, мртва природа, пејзаж, ентеријер), без тематско-наративне напетости, успева да на аутентично пиктурални начин изрази свој конкретан однос према свету, друштву, друштвеној збиљи.



Milan Konjović, *In der Gefangenschaft*, 1941

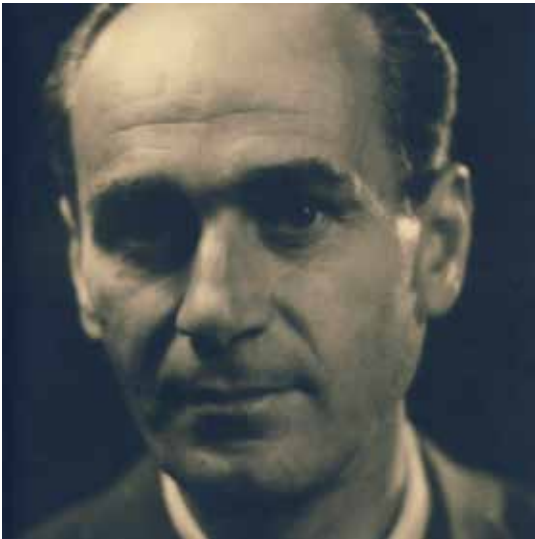
Милан Коњовић, *У заробљеништву*, 1941.

У неколико наврата током „скраћеног XX века“ Милан Коњовић се нашао на чворним местима српске уметности. У тим моментима он се понашао веома специфично: на-

[1] Најстарије слике у фонду Галерије „Милан Коњовић“ у Сомбору сигниране су 1913. године (*Шума, Поток у шуми, Шума код Нашица*, све из 1913-е године).

[2] Ђулио Карло Арган, Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност 1770–1970–2000*, поглавље 5 – „Уметност као експресија“, Clio, Београд, 2004, 184.

lich: er würde für kurze Zeit die Kontinuität seines bisherigen Schaffens verlassen, um – selbständig oder zusammen mit Gleichgesinnten – den Geist neuer Tendenzen in der Kunstszene anzukündigen, vorzustellen, zu unterstützen und zu bestätigen. Danach kehrte er, entschlossen und bewußt, zu seiner bis dahin konsequent verfolgten expressionistischen Malerei zurück und befasste sich mit seinen eigenen inhaltlichen, pikturalen und poethisch-metaphorischen Op-sessionen. Konjović beeinflusste in den Schlüsselmomenten die Entwicklungen der vojvodiner, serbischen und jugoslawischen Kunst. Im Zeitraum nach dem Ersten Weltkrieg beteiligte er sich an den revolutionären Veränderungen (Kubismus, Postkubismus); während der dreißiger Jahre war er Akteur entsprechender künstlerischer Reaktionen auf den Geist der Zwischenkriegszeit (Expressionismus); unmittelbar nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs drang er



Milan Konjović nach seiner Rückkehr
aus der Gefangenschaft, 1941

Милан Коњовић по повратку из
заробљеништва, 1941.

mit seiner, auf der Authentizität der plastischen Struktur und der autonomen Wirkung bildnerischer Elemente begründeten, Malerei in die Bereiche der malerischen Abstraktion ein und wehrte entschlossen alle Angriffe des „sozialistischen Realismus“ ab, während er sich im Verlauf der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts durch seinen Gemäldezyklus mit aus der byzantinischen Ikonographie „zitierten“ Motiven den Bewegungen des „neuen Bildes“ und der gesamten „Kunst der Achtziger“ anschloß. Konjović besaß eine außerordentliche künstlerische Intuition. Doch war Konjović nicht ein Mensch, der sich dem Fatum überließ, noch war er ein Maler, der sich ausschließlich auf die Intuition verließ – er hat sich bewußt und nüchtern an zahlreichen Veranstaltungen seiner Zeit und an den bedeutendsten Aktualitäten der Malerei des 20. Jahrhunderts beteiligt.

In der Kunst- und Lebensbiographie von Konjović spiegelt sich das gesamte Schicksal eines Jahrhunderts wider. Als Gymnasialabiturient ging er nach Budapest und besuchte die Militärschule. Zugleich begann dort auch seine künstlerische Ausbildung, da er die von István

Réti, einem der bedeutendsten ungarischen Künstler und Pädagogen der damaligen Zeit, geleitete Zeichenschule besuchte. Réti erkennt das Talent von Konjović und motiviert ihn, die Kunstakademie in Budapest zu besuchen. Konjović wird jedoch zur Österreichisch-Ungarischen Armee eingezogen. Zuerst absolviert er seine Ausbildung in Wiener Neustadt und wird danach in die Kriegszone nach Timișoara versetzt. Von dort aus gelangt er sogar bis zur russischen Front, in das Gebiet der heutigen Ukraine. Danach wird er an den Piave in Norditalien versetzt und erlebt das Kriegsende in Sombor. Während der vier ganzen Jahre, die er am Krieg beteiligt war, hat Konjović die ganze Zeit gezeichnet. Nach Abschluss des Wehrdienstes ging er nach Prag und besuchte die dortige Kunstakademie. Aus Prag bereiste er Dresden, besuchte einige deutsche Städte und lebte und schuf eine Zeit lang in Wien. Letzendlich ging er 1924 nach Paris und entwickelte dort seinen erkennbaren expressionistischen Stil. In Paris erlebte Konjović eine beneidenswerte Affirmation, kehrte jedoch 1932 in sein Sombor zurück und verblieb dort bis zu seinem Lebensende. Im Zweiten Weltkrieg geriet Konjović als Reser-

кратко би се искључивао из токова свог дотадашњег континуитета, да би – сам или удружен са истомишљеницима – наговестио, промовисао, подржавао и потврђивао дух нових тенденција на уметничкој сцени. Затим се, одлучно и свесно, враћао у токове свог до тада доследно развијаног експресионистичког сликарства, бавећи се властитим садржинским, пиктуралним и поетско-метафоричким опсесијама. У кључним моментима Коњовић утиче на правце развоја војвођанске, српске и југословенске уметности. У времену након Великог рата он је учесник револуционарних промена (кубизам, посткубизам); током тридесетих је актер адекватних сликарских реакција на дух међуратног периода (експресионизам); непосредно по окончању Другог светског рата он својим сликарством заснованом на аутентичи пластичке структуре и аутономном дејству ликовних елемената залази у пределе сликарске апстракције и одлучно одбија све нападе „социјалистичког реализма“; док се током осамдесетих година XX века циклусом слика са „цитираним“ мотивима из византијског иконописа укључује у токове „нове слике“ и укупне „уметности осамдесетих“. Коњовић је имао изузетну уметничку интуицију. Но, Коњовић није човек који се препуштао фатуму, нити је сликар који се ослањао само на интуицију – он је свесно и разложно учествовао у бројним манифестацијама свог доба и у најзначајнијим актуелностима сликарства XX века.

Кроз Коњовићеву уметничку и животну биографију преломила се целокупна судбина једног века. Као матурант гимназије он одлази у Будимпешту и уписује се у војну школу. Истовремено, ту почиње његово сликарско образовање јер се уписује у Школу слободног цртања коју води Иштван Рети, један од најзначајнијих мађарских уметника и педагога тог времена. Рети запажа Коњовићев таленат и позива га да се упише на будимпештанску Академију. Но, Коњовић бива мобилисан у аустроугарску војску. Прво одлази на обуку у Винернојштад а потом у зону ратног дејства у Темишвар. Одатле ће стићи чак до руског фронта, на територији данашње Украјине. Одатле је упућен на Пијаву у северној Италији, а крај рата дочекује у Сомбору. Током пуне четири године учествовања у рату Коњовић је све време цртао. По окончању војне одлази у Праг и уписује се на тамошњу Академију. Из Прага ће путовати у Дрезден, посетиће неколико немачких градова а извесно време ће живети и радити у Бечу. Коначно, 1924. године одлази у Париз и ту формира свој препознатљив експресионистички израз. У Паризу Коњовић стиче завидну афирмацију, но, 1932. године, он се враћа у свој Сомбор и ту остаје до краја живота. У Другом светском рату Коњовић је као резервни официр Југословенске војске заробљен и одведен у логор у Оснабрику – Oflag VI-с, где добија логорашки број 1124. У логору је био до октобра 1941, а отпуштен је као мађарски држављанин, као житељ са подручја под јурисдикцијом мађарских окупационих власти. Из логора је донео 20 темпера и 77 цртежа, махом портрета заробљеника и сцена из логора.

По повратку у Сомбор исељен је из свог атељеа. Оптужен је за сарадњу са илегалцима, чак је приморан да се крије. Ипак, током 1942. године Коњовић приређује самосталну изложбу у будимпештанској Галерији „Тамас“. Изложбу је изванредно прихватила

veoffizier der jugoslawischen Armee in Gefangenschaft und wurde in das Lager in Osnabrück Oflag VI-c verbracht, wo ihm die Häftlingsnummer 1124 zugeteilt wurde. Im Lager blieb er bis 1941 und wurde als ungarischer Staatsbürger, als Einwohner eines sich in der Zuständigkeit der ungarischen Okkupationsmächte befindlichen Gebietes, aus dem Lager entlassen. Aus dem Lager brachte er 20 Temperazeichnungen und 77 Zeichnungen mit, vorwiegend Portraits der Häftlinge und Lagerszenen.

Nach seiner Rückkehr nach Sombor musste er sein Atelier verlassen. Ihm wurde die Zusammenarbeit mit Illegalen vorgeworfen, er war sogar gezwungen, sich zu verstecken. Dennoch veranstaltete Konjović während des Jahres 1942 eine selbständige Ausstellung in der budapester Galerie Tamas. Die Präsentation seiner Werke wurde seitens der ungarischen Kritik außerordentlich gut aufgenommen, doch die Ausstellung in Ungarn bringt ihm zahlreiche Probleme, so dass er den Rest des Krieges zurückgezogen, ohne öffentliche Auftritte, malend verbringt.

Seine nachkriegserische Tätigkeit ist voller Elan. Er wurde im Dezember 1944 zum ersten Nachkriegsvorsitzenden des Bezirksrats in Sombor ernannt. Schon im kommenden Jahr wird er zum Direktor des Städtischen Museums. Im erneuerten und adaptierten Museumsgebäude organisiert er eine Ausstellung der Kollektion von Pavle Beljanski. Diese außerordentlich reiche Sammlung des angesehenen jugoslawischen Diplomaten stellt einen der repräsentativsten Überblicke der serbischen Malerei zwischen zwei Weltkriegen dar. Konjović gerät jedoch wegen dieser Ausstellung in den Fokus der Kritik und wird aus dem Amt des Direktors entlassen, während die Befürworter des politisch aufgezwungenen „sozialistischen Realismus“ die Präsentation der „dekadenten und vom bourgeoisen Formalismus beeinflussten“ Malerei verurteilten.^[3]

In diesen späten vierziger und zu Beginn der fünfziger Jahre ist Konjović's Kunst auch Gegenstand der politisch instruierten Kritik. In der damaligen jugoslawischen Kunst war er wahrscheinlich der am meisten angegriffene Künstler. Obwohl seine Ausstellungen außerordentlich gut besucht waren, rügt ihn die Kritik wegen der Verunstaltung des Bildnisses des zeitgenössischen Menschen. Letzendlich veranstaltet Milan Konjović im März 1951 eine Ausstellung unter dem charakteristischen Titel „Menschen“, bei der er eine retrospektive Darstellung seiner expressionistischen Portraits, Akte und einige Genrebilder präsentiert. Einige der jüngeren Kritiker, unter ihnen auch Miodrag B. Protić, der spätere Direktor des Museums der zeitgenössischen Kunst in Belgrad, bewerten diese Ausstellung sehr positiv, da „Konjović mit Farben, aber nicht über Farben, sondern über einen menschlichen Inhalt spricht.“^[4] Unmittelbar nach dieser Ausstellung Konjović's stellt der Maler Petar Lubarda seine abstrakten Bilder aus. Die Ideologie des sozialistischen Realismus wurde durch diese Ausstellungen ernsthaft erschüt-

[3] Boško Petrović, Katalog somborske Galerije moderne jugoslovenske slikarske umetnosti (Katalog der Galerie der modernen jugoslawischen Malerei Sombor), Annalen der Matica srpska, Novi Sad, Januar - Februar, 1946

[4] Miodrag B. Protić, Izložba Milana Konjovića „Ljudi“ (Milan Konjović's Ausstellung „Menschen“), NIN, Belgrad, 25. März 1951.

мађарска критика, али му излагање у Мађарској доноси подоста невоља, те остатак рата проводи повучено, без јавних наступа, сликајући.

Његова послератна активност је пуна елана. Постављен је за првог послератног председника Среског одбора у Сомбору, децембра 1944. године. Но већ следеће године он је директор Градског музеја. У обновљеној и адаптираној згради поставља изложбу колекције Павла Бељанског. Та изузетно богата збирка угледног југословенског дипломате представља најрепрезентативнији увид у српско сликарство између два рата. Међутим, због те изложбе Коњовић потпада под удар критике и бива отпуштен са места директора, а заговорници политички наметнутог „социјалистичког реализма“ осуђују презентацију сликарства „декадентног и задојеног буржоаским формализмом“.^[3]

Тих позних четрдесетих и почетком педесетих година Коњовићева уметност је такође на мети политички инструисане критике. У тадашњој југословенској уметности он је, вероватно, најнападанији уметник. Иако су његове изложбе изузетно посећене, критика га прекорева због „деформисања лика савременог човека“. Коначно, марта 1951. године, Милан Коњовић поставља изложбу с карактеристичним насловом *Људи*, на којој излаже ретроспективни приказ својих експресионистичких портрета, актова, неколико жанр-сцена. Неколико млађих критичара, а међу њима и Миодраг Б. Протић, потоњи директор Музеја савремене уметности у Београду, ту изложбу веома повољно оцењују, јер „Коњовић говори бојама али не говори о бојама, него о једном људском садржају“.^[4] Непосредно после те Коњовићеве изложбе сликар Петар Лубарда излаже своје апстракцијске слике. Идеологија социјалистичког реализма је тим изложбама била озбиљно уздрмана. Током наредних година Коњовић је истакнута фигура покрета уметничких колонија у Војводини. Учесници тих скупова су настојали да колективним деловањем превазиђу наметнуту концепцију „социјалистичког реализма“, да допру до слободе стваралаштва, да слику доведу до аутентичне пиктуралности.^[5] Углавном сликају пејзаж као тему ослобођену од било каквих политичких импликација.



Katalog der Ausstellung von Milan Konjovic, Paris, 1949

Katalog izložbe Milana Koњовића, Париз, 1949.

[3] Бошко Петровић, Каталог сомборске Галерије модерне југословенске сликарске уметности, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, јануар–фебруар 1946.

[4] Миодраг Б. Протић, Изложба Милана Коњовића *Људи*, *НИН*, Београд, 25. март 1951.

[5] Током педесетих година прошлог века колоније су биле аутентично војвођански феномен. У неколико варошица (Сента, Бачка Топола, Бечеј, Ечка код Зрењанина) су се стекли услови за окупљање и рад уметника. У почетку је све било засновано на ентузијазму сликара и њима блиских и наклоњених пријатеља. Радило се о скуповима уметничких истомишљеника који су настојали да себи обезбеде стваралачки амбијент лишен било каквих политичких импликација. Пандан војвођанским колонијама у Београду су представљале бројне уметничке групе (*Самостални*, *Децембарска група*).



Dragan Stojkov,
Konjović 75, 1975

Драган Стојков,
Њоновић 75, 1975

tert. Während der kommenden Jahre war Konjović eine herausragende Figur in der Entwicklung der Kunstkolonien in der Vojvodina. Die Teilnehmer dieser Treffen waren bemüht, durch kollektives Handeln das aufgedrängte Konzept des „sozialistischen Realismus“ zu überwinden, zur schöpferischen Freiheit zu gelangen, das Bild an authentische Pikturalität heranzuführen.^[5] Sie schufen vorwiegend Landschaftsbilder als einem gänzlich von jeglichen politischen Implikationen befreiten Thema. Und vom Landschaftsbild „ging es“ in diesen fünfziger und frühen sechziger Jahren zur assoziativen Abstraktion, Abstraktion, Geometrie, zum Informel.

Wie schon erwähnt, umfasste das Leben von Milan Konjović kardinale Momente des zwanzigsten Jahrhunderts. Nach zwei Weltkriegen erlebte Konjović im zehnten Jahrzehnt seines Lebens auch den Beginn des jugoslawischen Kriegsdrasmas im Jahre 1990. Er hat sich nicht direkt mit damals aktuellen Themen befasst, präsentierte jedoch vollkommen unerwartet im Januar 1989 in der Galerie des Kulturzentrums der SFRJ in Paris die Ausstellung *Tagebuch aus der Gefangenschaft*. So hat Milan Konjović mit Zeichnungen aus dem Zweiten Weltkrieg das Kriegschaos, das nur ein Jahr danach auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien entbrennen wird, vorausgeahnt, angekündigt und darauf hingewiesen.

Diese beeindruckende Fähigkeit zur Vorausahnung des bevorstehenden Ablaufs der Ereignisse stellt die überzeugendste Bestätigung der künstlerischen Intuition Konjović's dar, die eine permanente Beteiligung Konjović's an den aktuellen Welt- und Kunstgeschehnissen des 20. Jahrhunderts offenbart. Gerade aus diesem Grund stellt sein Opus den maßgebenden Rahmen der Ausstellung „Vorahnung, Blut, Hoffnung“ dar, einer Ausstellung, mit der auf die schicksalhafte Verflechtung der Geschichte und Kunst einer Region hingewiesen und die grundlegenden Entwicklungsrichtungen der vojvodiner und serbischen Kunst von 1914 bis zum Beginn der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts und danach auch die besonderen Kunstereignisse in den Jahrzehnten an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert sublimiert erörtert werden sollen.

[5] Während der fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts waren die Kolonien ein authentisches vojvodiner Phänomen. In einigen Ortschaften (Senta, Bačka Topola, Bečej, Ečka bei Zrenjanin) bot sich für Künstler die Möglichkeit, sich zu treffen und gemeinsam zu schaffen. Zu Beginn gründete sich alles auf dem Enthusiasmus der Künstler und ihnen vertrauter und wohlgesinnter Freunde. Es handelte sich um Treffen künstlerisch Gleichgesinnter, die bemüht waren, sich für ihre Arbeit ein von jeglichen politischen Implikationen befreites Ambiente zu schaffen. Ein Pendant zu den vojvodiner Kolonien stellten in Belgrad die zahlreichen Künstlergruppen (Samostalni /Die Selbständigen/, Decembarska grupa /Die Dezembergruppe/) dar.

А из пејзажа се тих педесетих и раних шездесетих година „одлазило“ на асоцијативној апстракцији, апстракцији, геометрији, енформелу.

Рекли смо већ да су животним кругом Милана Коњовића обухваћене кардиналне тачке двадесетог века. После два велика светска рата Коњовић је, у десетој деценији свог живота, доживео и почетак југословенске ратне драме из 1990-е. Директно се није бавио тада актуелним темама али је, сасвим неочекивано, јануара 1989. године у Галерији Културног центра СФРЈ у Паризу поставио изложбу *Дневник из заробљеништва*. Тако је цртежима из Другог светског рата Милан Коњовић предосетио, најавио и упозорио на хаос рата који ће се, само годину дана потом, распламсати на тлу бивше Југославије.

Та импресивна способност антиципирања предстојећег следа догађаја представља најуверљивију потврду Коњовићеве уметничке интуиције, која разоткрива перманентно Коњовићево учешће у актуелностима света и уметности XX века... Управо због тога његов опус представља ауторитативну окосницу изложбе *Слутња, крв, нада*, изложбе којом би да се укаже на судбинску повезаност историје и уметности једног поднебља; да се сублимно сагледају главни правци развоја војвођанске и српске уметности од 1914-е до почетка деведесетих година XX stoleћа, а потом и специфична уметничка збивања у деценијама на прекретници XX и XXI века.

Kubismus, Postkubismus

Zu Beginn der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts transponiert Milan Konjović das Erlebnis der Wirklichkeit in einen streng formalistischen Ausdruck, der sich in einigen, während des Jahres 1922 entstandenen, Bildern zum kubistischen Konzept emanzipieren wird. Das Motiv wird gebrochen und in die elementaren geometrischen Grundrisse zerlegt, während das Bild zu einer Summe berechneter Relationen und durchdachter Methoden wird. Die Werke *Graues Stillleben* und *Kubistisches Stillleben* (1922) stellen theoretisch die Anforderungen des kubistischen Bildkonzeptes gänzlich zufrieden: Das reale Motiv ist Anlass, eine bildnerische Wahrheit über dasselbe zu verwirklichen; anstelle eines Bildes der Welt wird eine parallele Welt des Bildes geschaffen – „das ist keine Kunst der Imitation mehr, sondern eine Kunst der Idee“ (Guillaume Apollinaire, 1880-1918). Konjović selbst sagte: „Diese kurze kubistische Phase war meine Abrechnung mit dem Kubismus. Ich habe mich nicht länger im Kubismus aufgehalten, da er nicht meinem Temperament entsprach. Ich war der Ansicht, dass er mich einschränkt. Ich habe jedoch eine große Lehre aus ihm gezogen: Das Bild stellt eine neue, autonome Realität dar, die über ihre eigenen Gesetze verfügt, und die sich der Natur, beziehungsweise ihrer bildnerischen Elemente nur bedient.“^[6]

Der herausragende Kunsttheoretiker Miodrag B. Protić stellt fest, dass Konjović's „Werke, wie das *Graue Stillleben* und das *Kubistische Stillleben* der höchsten Ebene kubistischer Transposition angehören.“^[7] Gerade darin liegt auch die Bedeutung des nicht umfangreichen kubistischen Opus von Konjović. Zusammen mit Dobrović, Šumanović, Radović und Petrov verwirklicht Milan Konjović die radikalste Reduktion des Bildes auf eine flächige Komposition und gelangt zu den ersten Erfahrungen der Abstraktion, zur bewussten Problematisierung der Ontologie des Bildes und seines Sinnes in der serbischen Kunst des 20. Jahrhunderts.

Im serbischen Kunstmilieu erscheint der Kubismus fast zweieinhalb Jahrzehnte nach Picassos *Die Fräulein von Avignon* (1907). Nur die Zeichnungen von Dobrović sind weitaus früher entstanden, während seines Aufenthalts in Paris 1913. Durchaus nicht zufällig entsteht der Kubismus in der serbischen Kunst unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs, in einem Zeitraum neuer Hoffnung, in einem Ambiente der beschleunigten Modernisierung der europäischen Städte, schon 1918, nach der Errichtung der Grenze zwischen dem neuentstandenen Staat Ungarn und dem Königreich Jugoslawien. Diese Veränderung ist von schicksalhafter Bedeutung für die Vojvodina, die aufhört, eine ungarische Provinz zu sein, und zu einem Bestandteil Serbiens wird. Im neugegründeten jugoslawischen Staat wickeln sich im Verlauf der frühen zwanziger Jahre sichtbare Transitionsveränderungen ab und die bisherige Agrarwirtschaft wird durch industrielle Kapazitäten und eine neue Infrastruktur gestärkt. Diese Geschehnisse bilden eine solide Grundlage für die Entwicklung neuer Auffassungen in der Malerei, für einen

[6] Dragoslav Đorđević, *Milan Konjović njim samim (Milan Konjović mit ihm selbst)*. Katalog zur Ausstellung Milan Konjović, Museum der zeitgenössischen Kunst, Belgrad, März 1975.

[7] Miodrag B. Protić, *Kubizam, postkubizam, Andre Lot (Kubismus, Postkubismus, André Lhote)*; im Studienkatalog Drittes Jahrzehnt – Konstruktive Malerei, Museum der zeitgenössischen Kunst, Belgrad, Dezember 1967

Кубизам, посткубизам

Почетком двадесетих година прошлог века Милан Коњовић доживљај стварности транспонује у строги формалистички израз који ће се, у неколико слика насталих током 1922. године, еманциповати до кубистичког концепта. Мотив се ломи и разлаже на основне геометријске планове а слика је постала збир прорачунатих односа и промишљених метода. Сива мртва природа и *Кубистичка мртва природа* (1922) теоријски потпуно задовољавају захтеве кубистичке сликарске концепције: стварни мотив је повод да се оствари сликарска истина о њему; уместо слике света ствара се паралелни свет слике – „то више није уметност имитирања већ уметност мисли“ (Гијом Аполинер [Guillaume Apollinaire], 1880–1918). Сам Коњовић је говорио: „Та кратка кубистичка фаза је била мој обрачун са кубизмом. Нисам се дуже задржао у кубизму јер мом темпераменту није одговарао. Сматрао сам да ме спутава. Међутим, извукао сам из њега велику поуку: слика је нова, аутономна реалност која има своје сопствене законе, а која се само служи природом, односно њеним ликовним елементима.“^[6]

Истакнути теоретичар уметности Миодраг Б. Протић констатује да Коњовићева „дела као што су *Сива мртва природа* и *Кубистичка мртва природа* припадају највећем степену кубистичке транспозиције“.^[7] Управо у томе је и значај Коњовићевог невеликог кубистичког опуса. Заједно са Добровићем, Шумановићем, Радовићем и Петровим, Милан Коњовић остварује најрадикалнију редукцију слике на плошну композицију, доспевајући до првих искустава апстракције, до свесне проблематизације онтологије слике и њеног смисла у српској уметности XX века.

У српском уметничком окружењу кубизам се јавља скоро две и по деценије после Пикасових *Госпођица из Авињона* (1907). Једино су Добровићеви цртежи настали знатно раније, током његовог париског боравка 1913. године. Нимало случајно, у српској уметности кубизам настаје непосредно по окончању Првог светског рата, у периоду нове



Milan Konjović,
Graues Stilleben, 1922

Милан Коњовић, *Сива мртва
природа*, 1922.

[6] Драгослав Ђорђевић, *Милан Коњовић њим самим*, каталог изложбе Милан Коњовић, МСУ Београд, март 1975.

[7] Миодраг Б. Протић, *Кубизам, посткубизам, Андре Лот*, у студијском каталогу *Трећа деценија – Конструктивно сликарство*, Музеј савремене уметности, Београд, децембар 1967.

neuen Blickwinkel und eine neue Art der Betrachtung und Behandlung des Gegenstandes im Bild. Der Kubismus gelangt aus dem europäischen Kunstambiente in die vojvodiner und serbische Kunst. Die kubistischen Werke von Petar Dobrović und Sava Šumanović haben einen authentischen pariser Ursprung. Dobrović hat seine ersten kubistischen Zeichnungen schon 1913 geschaffen, inspiriert durch das direkte „Zusammentreffen“ mit den authentischen kubistischen Werken von Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) und den restlichen Protagonisten dieses damals bedeutenden Konzepts. Zu diesem Zeitpunkt gehörte Dobrović noch dem Korpus der ungarischen Kunst an.^[8] Sein Aufenthalt in Novi Sad und danach in Belgrad hat wahrlich zur Intensivierung der Bewegungen der damals zeitgenössischen Kunst beigetragen. Šumanović hat seine kubistischen Werke unter dem direkten Einfluss von



Sava Šumanović, *Viadukt*, 1938

Сава Шумановић, *Вијадукт*, 1938.

André Lhote (1885-1962) geschaffen, einem „originären“ Befürworter des Kubismus, in dessen Atelier er sich schulte. Es ist interessant, dass Ivan Radović seine kubistischen Zeichnungen und Collagen im budapester Ambiente unter dem direkten Einfluss der um Lajos Kassák (1887-1967), Károly Kernstok (1873-1940) und die budapester Gruppe Nyolcak (Die Acht) versammelten Avantgardisten schuf. Seine abstrakte Komposition II – Collage (1924) stellt ein außerordentliches Beispiel des kubistischen Konzeptes dar und Žana Gvozdenović hebt hervor, dass diese Collage „den Höhepunkt des Kubismus in Serbien darstellt“.

Seine erste Berührung mit dem kubistischen Konzept hatte Konjović bei einer großen posthumen retrospektiven Ausstellung des großen tschechischen Malers Bohumil Kubista (1884–1918) im Künstler-

haus in Prag 1920. Kubista war ein authentischer Vertreter der kubistischen Bewegung in Paris. In einem gewissen Sinne kann Kubistas kubistisches Portrait des Malers Jan Zrzavý (aus dem Jahre 1912), ansonsten Konjović's künstlerischem Mentor nachdem er die Prager Akademie verlassen hatte, sogar als eine Art ikonographisches Modell für das später entstandene

[8] Petar Dobrović (1890-1942) ist ein in Pécs, Ungarn, geborener Serbe. Er hat 1911 die budapester Akademie der bildenden Künste absolviert und ging danach nach Paris, wo er sich bis zum Kriegsausbruch 1914 aufhielt. Er war ein bedeutender Akteur der ungarischen Kunst. Politisch außerordentlich engagiert, beteiligt er sich an der Gründung der nicht großen und kurze Zeit bestehenden serbisch-ungarischen Baranya-Republik im Jahre 1921, deren erster Präsident er war. Aus diesem Grund wurde er in Abwesenheit zum Tode verurteilt. Er floh in das Königreich Jugoslawien und schloss sich dort als einer der herausragendsten Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den künstlerischen Bewegungen an.



Milan Konjović, *Koturs Portrait*, 1922

Милан Коњовић,
Портрет Котура, 1922.



Ivan Radović, *Weiblicher Akt*, (?)
Иван Радовић, *Женски акт*, (?)

Petar Dobrović, *Akt*, 1913
Петар Добровић, *Акт*, 1913.



Gemälde von Konjović *Koturs Portrait* angesehen werden (1922).^[9] Im Juli 1921 kommt Konjović aus Paris nach Wien. Dort besucht er die private Zeichenschule Fröhlich in der Annagasse im Zentrum von Wien.^[10] Er besucht Museen, begeistert sich für die alten Meister, aber auch für die expressionistischen Werke von Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) und Oskar Kokoschka (1886-1980). Konjović schreibt sogar an Kokoschka in Dresden mit der Bitte, ihn in seine Klasse an der dortigen Akademie aufzunehmen. Leider ist es nie zu einem Treffen der zwei Künstler gekommen, wobei Kokoschkas Expressionismus Konjović's künstlerischer Sensibilität immer verbunden blieb. Bis zum Herbst 1921 schuf Konjović in der Linken Wienzeile, um zu Beginn des Jahres 1922 in ein Atelier in der Landstrasser Hauptstrasse zu wechseln. Dort kaufte er in einer naheliegenden Buchhandlung das Buch von Maurice Raynal (1884-1954) über Picasso. Es ist genau dieses Buch, das Konjović motivierte, den Kubismus zu studieren. Seine kubistischen Werke sind jedoch nicht in Wien entstanden, sondern er schuf sie während eines Aufenthalts in seinem Heimatort Sombor, Ende des Jahres 1922. So hat Wien vollkommen unverhofft Konjović's Orientierung zum Kubismus beeinflusst.

[9] Jan Zrzavý (1890-1977)

[10] Konjović war mit der Schule und Professor Fröhlich nicht zufrieden: „Dort habe ich mich kurz aufgehalten, da das kein richtiges Zeichnen war. Er hat Konturen gezeichnet, alles mit verschmierter Kreide ausgefüllt und ein wenig ausmodelliert“. Zitiert aus dem Buch Irma Lang, Milan Konjović 1898-1993, Galerie Milan Konjović, Sombor, 2010.

наде, у амбијенту убрзане модернизације европских градова. Већ 1918. године, након установљења границе између две новостворене државе – Мађарске и Краљевине Југославије. Та промена је судбински значајна за Војводину – која престаје да буде угарска провинција и постаје саставни део Србије. У новоформираној југословенској држави током раних двадесетих година одвијају се видљиве транзицијске промене, а дотадашња аграрна привреда се појачава индустријским капацитетима и инфраструктуром. Та збивања постављају солидну основу за настајање нових схватања у сликарству, за нови поглед, за нови начин сагледавања и третирања предмета у слици. Кубизам у војвођанску и српску уметност стиже из европског уметничког амбијента. Кубистичка остварења Петра Добровића и Саве Шумановића имају аутентично париско порекло. Добровић је своје прве кубистичке цртеже нацртао још 1913. године инспирисан директним „сусретом“ са аутентичним кубистичким остварењима Пикаса (Pablo Picasso, 1881–1973), Брака (Georges Braque, 1882–1963) и осталих протагониста тог тада значајног концепта. У том моменту Добровић је још припадао корпусу мађарске уметности.^[8] Његов долазак у Нови Сад, а потом и Београд, одиста је допринео интензивирању токова тада савремене уметности. Шумановић је своје кубистичке слике насликао под директним утицајем Андреа Лота (Andre Lhote, 1885–1962), „изворног“ заговорника кубизма, у чијем се атељеу школовао. Интересантна је чињеница да Иван Радовић кубистичке цртеже и колаже остварује у будимпештанском окружју под посредним утицајем авангардиста окупљених око Кашака (Kassák Lajos, 1887–1967), те Кароља Кернштока (Kernstok Károly, 1873–1940) и будимпештанске групе *Nyolcak* (Осморица). Његова *Апстрактна композиција II – Колаж* (1924) представља изузетан пример кубистичке концепције, а Жана Гвозденовић констатује да тај колаж „представља врхунац кубизма у Србији“.

Árpád G. Balázs,
Ewiger Totenzug, 1930

Арпад Г. Балаж, *Вечна поворка смрти*, 1930.



[8] Петар Добровић (1890–1942) је Србин рођен у Печјуу у Мађарској. Завршио будимпештанску Академију ликовних уметности 1911, а потом одлази у Париз где борави до почетка рата 1914-е. Запажено учествује у мађарској уметности. Политички изузетно ангажован, учествује у формирању невелике и краткотрајне Барањско српско-мађарске републике 1921. године, чији је био први председник. Због тога је осуђен на смрт у одсуству. Пребегао у Краљевину Југославију и ту се укључио у уметничка збивања као један од најзапаженијих уметника прве половине XX века.



Mihajlo Petrov, *Brücken*, 1922

Михајло Петров, *Мостови*, 1922.

Први Коњовићев сусрет са кубистичким концептом слике десио се на великој постхумној ретроспективној изложби великог чешког сликара Бохумила Кубиште (Bohumil Kubišta, 1884–1918) у Дому уметника у Прагу, 1920. године. Кубишта је био аутентични учесник кубистичког покрета у Паризу. У одређеном смислу Кубиштин кубистички *Портрет сликара Јана Зрзавог* (из 1912), иначе Коњовићевог уметничког ментора након напуштања прашке Академије, може се чак сматрати својеврсним иконографским обрасцем за касније насталу Коњовићеву слику *Портрет Котура* (1922).^[9] Јула 1921. године Коњовић, из Прага, стиже у Беч. Уписује се на приватну цртачку школу Фрелих (Fröhlich) у Annagasse у центру Беча.^[10] Посећује музеје, одушевљава се старим мајсторима, али и експресионистичким остварењима Климта (Gustav Klimt, 1862–1918), Шилеа (Egon Schiele, 1890–1918) и Кокошке (Oskar Kokoschka, 1886–1980). Коњовић чак пише Кокошки у Дрезден с молбом да га прими у своју класу на тамошњој Академији. Нажалост, до сусрета двојице сликара никада није дошло, а Кокошкин експресионизам је вечито остао близак Коњовићевом сликарском сензибилитету. До јесени 1921. године Коњовић слика у улици Linke Wienzeile, а почетком 1922-е пресељава се у атеље у Landstrasse-Hauptstrasse. Ту, у оближњој књижари, купује књигу Мориса Рајнала (Maurice Raynal, 1884–1954) о Пикасу. Управо та књига подстиче Коњовића на студирање кубизма. Но његове кубистичке слике нису настале у Бечу, него их је насликао током боравка у свом Сомбору, крајем 1922. године. Тако је, сасвим неочекивано, Беч битно утицао на Коњовићево опредељење за кубизам.

[9] Јан Зрзави (Jan Zrzavý, 1890–1977).

[10] Школом и професором Фрелихом – Коњовић није био задовољан: „Ту сам се кратко задржао јер то није био прави цртеж. Он је нацртао контуре, све испунио размазаном кредом и мало вадио моделирајућу“. Цитирано из: Ирма Ланг, *Милан Коњовић 1898–1993*, Галерија „Милан Коњовић“, Сомбор, 2010.

Expressionismus, reine Malerei

Während seiner pariser Lebens- und Künstlerepisode (1924-1932) begründete Milan Konjović seine Malerei in expressionistischer Manier. Diese Entwicklung wurde von der pariser Kritik mit großem Interesse verfolgt und der schon erwähnte angesehene Kritiker Maurice Raynal hebt in der Rezension des Pariser Salons 1930 hervor, dass „zwei Landschaftsbilder von Konjović zu den besten des Salons gezählt werden können“, ^[11] während er anlässlich seiner selbständigen Ausstellung in der Galerie Bing&Cie Paris 1930 feststellt, dass der Künstler



Milan Konjović, *Terrasse in Montsouris II*, 1930

Милан Коњовић, *Тераса у Монтсоурису II*, 1930.

„das ihn inspirierende Thema ausgesprochen lyrisch exaltiert überwindet und es nur abweichend geschieht, dass er es beinahe getreu verfolgt. Dieser kleine dramatische Konflikt spielt sich im Kern des bildnerischen Aktes ab, der sehr sicher ausgeführt ist. Die großen Farbflecken, häufig sehr kräftig und gut, wahrlich gut durchdacht, verweisen auf einen Künstler, dessen Kenntnis und Sensibilität nach Harmonie trachten...“ ^[12] Doch nach beneidenswerten Erfolgen und erzielter künstlerischer Anerkennung in Paris, beschließt Milan Konjović in seinen Heimatort Sombor zurückzukehren. ^[13] Das Verlassen der Welthauptstadt der Kunst hat sich jedoch nicht auf sein Schaffen ausgewirkt, denn Konjović setzt auch außerhalb des großen Zentrums seine expressionistische Malerei kontinuierlich fort. Gerade damals manifestiert sich repräsentativ vielleicht auch das bedeutendste Merkmal seiner gesamten

Kunst: Es gelang ihm, unter den unterschiedlichsten sozialen und kulturellen Bedingungen eine Autonomie und Paradigmatik des Bildes und der Malerei zu erzielen. Seine expressionistische „reine Malerei“ ist im ontologischen Sinne repräsentativ, da es dem Künstler „die An-

[11] Maurice Raynal, *Au Salon de l'Art Français Indépendant*, L'Intransigeant, Paris, 6. V 1930. Zitiert aus dem Buch Irma Lang, *Milan Konjović 1898-1993*, Galerie Milan Konjović, Sombor, 2010

[12] Maurice Raynal, *Oeuvres de Konjovitch*, L'Intransigeant, Paris, 27. IV, 1931

[13] Konjović hat, unter anderem dank seiner Reputation, ein Haus in Paris errichtet (9. Rue de Montsouris) und seine Nachbarn waren André Derain, Georges Braque und Fujita. Das Haus wurde von dem angesehenen Architekten Marcel Zielinski, einem Schüler des berühmten Corbusier, entworfen und hatte drei 6 m hohe Ateliers. Im Februar 1930 wurde dort Konjović's Tochter Vera geboren. Es schien, als würde Konjović langfristig in Paris bleiben. Doch schon 1932 kehrte er für immer nach Sombor zurück und lebte dort bis zu seinem Lebensende 1993.

Експресионизам, чисто сликарство

Током париске животне и сликарске епизоде (1924–1932) Милан Коњовић је своје сликарство установио у експресионистичком маниру. Његово формирање париска критика је пратила са великим интересовањем, а већ помињани угледни критичар Морис Рајнал, у приказу париског *Салона* 1930. године, констатује да се „две Коњовићеве мртве природе могу сврстати међу најбоље на Салону“^[11], док поводом самосталне изложбе у *Galerie Bing&Cie Paris*, 1930-е, запажа да је сликар „изразио лирски понесен, превазилази тему која га је инспирисала, а само се изузетно догађа да је следи прилично верно. Тај мали драмски сукоб одвија се у сржи сликарске акције која је врло сигурно спроведена. Велике мрље боја, често врло снажне и добро, заиста добро проучене, указују на уметника чије знање и сензибилност теже за равнотежом...“^[12] Но, после завидних успеха и изграђене уметничке афирмације у Паризу, Милан Коњовић доноси одлуку да се врати у завичајни Сомбор.^[13] Напуштање светске уметничке престонице, међутим, није утицало на његову уметност, јер Коњовић и изван великог центра – континуирано наставља своје експресионистичко сликарство. Управо тада се репрезентативно манифестује можда и најзначајнија одлика целокупне његове уметности: у најразличитијим социјалним и културним приликама он је успевао да оствари аутономност и парадигматичност слике и сликарства. Његово експресионистичко „чисто сликарство“ је репрезентативно у онтолошком смислу, јер је сликар – описујући и изражавајући напетост и узнемиреност сопственог бића – успевао да оствари кохерентну естетску аутономност света слике. „Коњовић није експресионист велеградских неуроza, мијазми и егзистенцијалне панике, оне ‘нелагодности у култури’, или оне мучнине и бачености у простор света – чак и париске његове слике, серије ‘тераса’ и ‘атељеа’ жуде за вртлогом природних енер-



Zora Petrović, *Akt*, 1950

Зора Петровић, *Акт*, 1950.

[11] Maurice Raynal, *Au Salon de l'Art Français Indépendant*, L'Intransigeant, Paris, 6. V 1930. Цитирано из: Ирма Ланг, *Милан Коњовић 1898–1993*, Галерија „Милан Коњовић“, Сомбор, 2010.

[12] Maurice Raynal, *Oeuvres de Konyovitch*, L'Intransigeant, Paris, 27. IV 1931.

[13] Коњовић је, захваљујући између осталог и својој репутацији, изградио кућу у Паризу (9. Rue de Montsouris), а суседи су му били Андре Дерен (Andre Derain), Жорж Брак (Georges Braque) и Фужита (Fujita). Кућу је пројектовао угледни архитекта Марсел Зјелински, ученик славног Корбизјеа, а имала је три атељеа висока 6 м. Фебруара 1930. године ту се родила Коњовићева кћерка Вера. Изгледало је да ће Коњовић дуготрајно остати у Паризу. Но већ 1932. године он се заувек враћа у Сомбор и ту живи до краја живота 1993.

spannung und Beunruhigung des eigenen Wesens beschreibend und ausdrückend“ gelang, eine kohärente ästhetische Autonomie der Welt des Bildes zu verwirklichen. „*Konjović ist kein Expressionist der Großstadtneurosen, Miasmen und existentiellen Panik, der „Unbehaglichkeit in der Kultur“ oder der Übelkeit und des In-die-Welt-geworfen-Seins – sogar seine pariser Gemälde, die Serien der „Terassen“ und „Ateliers“, lechzen nach einem Wirbel der Naturkräfte*“ - schreibt Miodrag Protić.^[14] Er verwirklicht breite künstlerische Freiräume und einer der besten Kenner des pariser Opus von Konjović, der französische Kritiker Maurice Betz, spricht von „*einer edelmütigen, dreisten, kraftvollen und rohen Malerei*“.^[15] Aus Paris nach Sombor



Milenko Šerban, *Meine Mutter*
(Portrait meiner Mutter), 1935

Миленко Шербан, *Моја мати*
(Портрет моје мајке), 1935.

zurückkehrend, entwickelt der Künstler konsequent einen überzeugenden „Expressionismus der Farben und Gesten“, durch den er sich in der serbischen Kunst als einer der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts affirmieren wird. Konjović ist im Zeitraum zwischen zwei Weltkriegen durch seinen Expressionismus, auf der authentischen Pikturalität bestehend, zu einer Malerei vorgedrungen, die der Sensibilität des Umfeldes und der Zeit, in denen der Künstler lebte und schuf, nahestand. Seine künstlerische Auffassung steht dem Expressionismusgedanken von Giulio Carlo Argan (1909-1992) nahe, ausgedrückt im Werk *Moderne Kunst 1770-1970*: „*Der Expressionismus erscheint nicht als Gegensatz zu den Bewegungen der Moderne, sondern innerhalb derselben, als Überwindung ihres Eklektizismus, als Einschränkung der authentischen fortschrittlichen, manchmal auch zerstörerischen Bewegungen der Fortschrittsrhetorik, als auf ein spezifisches Problem der Bedeutung und Funktion der Kunst fokussiertes Erforschen*“.^[16] Konjović besteht nicht auf externen, urbanen, sozialen Inhalten. Seine Interessen werden an Modellen „*großer Themen der Kunstgeschichte*“ verwirklicht, denn er entwickelt eine Definition der Form, die frei ist und die per se die Rolle des dynamischen Interpreten übernimmt, ja sogar des „*Protagonisten*“, der sozialen Wirklichkeit.

Die serbische expressionistische Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht dem Geiste der damaligen europäischen Kunst sehr nahe, da die Mehrzahl der Künstler, vom Anfang des Jahrhunderts bis zu den dreißiger Jahren, in mehreren europäischen Zentren (Paris, Prag, Budapest, München, etwas weniger Wien) lebt, lernt und schafft. Während dieses Wirkens außerhalb ihrer Heimat nähern sie sich den aktuellsten Bewegungen (Dada, Kubismus-Postkubismus, Ex-

[14] Miodrag B. Protić, *Konjović – Maler der Metapher*, im Buch *Otmica Evrope, Likovni eseji i studije* (Entführung Europas, Kunstessays und –studien), Städtische Nationalbibliothek, Zenit, Zrenjanin, 1995

[15] Betz Maurice, *Oeuvres recentes - Milan Konyovitch*, Galerie Mouradian-Vallotton, Paris, 18.VI – 3. VII 1937.

[16] Giulio Carlo Argan, Aquile Bonito Oliva, *Moderne Kunst 1770-1970-2000*, Clio, Belgrad, 2004.



Milan, Konjović,
Emma auf der Terrasse, 1935

Милан Коњовић,
Ема на тераси, 1935.



Petar Dobrović *Jovan's Frau*, 1931

Петар Добровић, *Јованова жена*,
1931.

гија“ – пише Миодраг Протић.^[14] Он остварује широке просторе сликарске слободе, а један од најбољих познавалаца Коњовићевог париског опуса, француски критичар Морис Бец, пише о „племенитом, смелом, снажном и сировом сликарству“^[15]. Вративши се из Париза у Сомбор, сликар доследно изграђује убедљив „експресионизам боје и геста“, којим ће се у српској уметности афирмисати као један од најзначајнијих уметника XX века. Коњовић је у периоду између два светска рата, својим експресионизмом, инсистирајући на аутентичној пиктуралности, доспео до сликарства које је блиско сензибилитету света и времена у коме је уметник живео и стварао. Његов сликарски став је близак мисли о експресионизму Ђулија Карла Аргана (Giulio Carlo Argan, 1909–1992) изреченој у књизи *Модерна уметност 1770–1970: „Експресионизам се не јавља као супротност струјама модерне већ унутар њих, као превазилажење њиховог еклектицизма, ограничавања аутентичних напредних, каткад и рушилачких токова напредњачке реторике, као истраживање усредсређено на специфичан проблем смисла и функције уметности“*.^[16] Коњовић не инсистира на спољним, урбаним, социјалним садржајима. Његова интересовања се реализују на моделима „великих тема из историје сликарства“, јер остварује дефиницију форме која је слободна и која, сама по себи, преузима улогу динамичног тумача, па чак и „протагонисте“, друштвене стварности.

Српско експресионистичко сликарство из прве половине XX столећа је веома блиско духу тадашње европске уметности јер највећи број уметника, од почетка века до тридесетих година, живи, учи и делује у неколико европских центара (Париз, Праг, Будимпешта, Минхен, нешто мање Беч). Током тог извандомицилног деловања они се приближавају најактуелнијим покретима (дада, кубизам–посткубизам, експресионизам). Осим издвојеног, али изузетно убедљивог експресионизма Надежде Петровић, зачетог у минхенским атељеима Антона Ажбеа (Anton Ažbe, 1862–1905) и Јулијуса Екстера (Julius Leopold Bernhard Ekster, 1863–1939) на самој прекретници векова, у српској уметности експресионистичко сликарство се, у контексту европских збивања, рађа у периоду између два рата, у окружју још неизбледелих сећања на велику „кланицу“ Првог светског рата, те у атмосфери слутње нове велике ратне катастрофе. Ипак, тај експресионизам нема драстичност немачких експресиониста, јер је порекло српских уметника учинило своје – они потичу из средина које тада још нису оптерећене цивилизацијским грчем, из окружја без градских ам-



Milenko Šerban, Čerević, 1931

Миленко Шербан, Черевих, 1931.

[14] Миодраг Б. Протић, *Коњовић – сликар метафоре*, у: *Отмица Европе, Ликовни есеји и студије*, Градска народна библиотека Зенит, Зрењанин, 1995.

[15] Betz Maurice, *Oeuvres recentes – Milan Konyovitch*, Galerie Mouradian-Vallotton, Paris, 18. VI – 3. VII 1937.

[16] Ђулио Карло Арган, Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност 1770–1970–2000*, Clio, Београд, 2004.

pressionismus). Außer des isolierten, aber außerordentlich überzeugenden, Expressionismus von Nadežda Petrović, entstanden in den münchener Ateliers von Anton Ažbe (1862-1905) und Julius Leopold Bernhard Exter (1863-1939), entwickelte sich zur Jahrhundertwende im Kontext der europäischen Ereignisse in der serbischen Kunst die expressionistische Malerei im Zeitraum zwischen zwei Weltkriegen, in einem Umfeld noch nicht verblasster Erinnerungen an das große „Schlachtfeld“ des Ersten Weltkriegs und in einer Atmosphäre der Vorahnung einer neuen großen Kriegskatastrophe. Dennoch birgt dieser Expressionismus nicht die Drastik der deutschen Expressionisten, da die Herkunft der serbischen Künstler ihren Teil dazu beigetragen hat - sie stammten aus Umfeldern, die damals noch nicht durch Zivilisationskrämpfe belastet waren, aus einer Mitte ohne städtisches Ambiente und ohne Atmosphäre der Entfremdung. Der Expressionismus von Konjović und der ihm Gleichgesinnten (Petar Dobrović, Sava Šumanović, Zora Petrović, Milenko Šerban, Jovan Bijelić, Ignjat Job, Mirko Kujačić und andere) befasst sich dennoch mit dem subjektiven und beunruhigenden Bild der realen Welt – daher auch die gesteigerten Werte der Farbe und des Kolorits, die starke Gestualität und ausgeprägten Konturen. Obwohl es sich um einen Expressionismus der Farben handelt, hebt Protić luzide die Stellung und Rolle der Linie in dieser Malerei hervor: *„Da sie sich in einem subtilen dialektischen Verhältnis zur Farbe und Komposition befindet, beschreibt die Zeichnung den Gegenstand nicht mehr, sondern transponiert ihn, Freiraum für Farbe schaffend und Rhythmus artikulierend.“* ^[17]

Interessant ist, dass Konjović, Šumanović, Dobrović, Bijelić, ja auch Šerban, nach ihren kubistisch-konstruktivistischen Werken zum Expressionismus gelangten. In der serbischen (aber auch der gesamten damaligen jugoslawischen Kunst) besteht das Syndrom der „Abkehr und Rückkehr“, es besteht das Bedürfnis nach „Milderung“ der Schärfe jedes Radikalismus. Nach dem Kubismus kehren Konjović, Šumanović, Bijelić, Radović zu ihren heimatlichen Landschaftsbildern zurück, die sie voller Expression, vorwiegend in intensiven Farben schufen; Dobrović wählt die hellen und potent gefärbten Landschaften der dalmatinischen Künste. Zugleich bedeutet diese Rückkehr auch ein erneutes Befassen mit den klassischen Kunstmotiven (Landschaftsbild, Portrait, Akt, Stilleben, Interieur). Die primäre modernistische Aussage in diesen Werken besteht in der Gestualität und dem Bestehen auf dem Vorrang authentischer pikturaler Elemente (Linie, Zeichnung, Farbe, Kolorit, Form, Komposition, Materie). Und da es sich um erkennbare Situationen handelt, überwiegt in diesen Werken das Prinzip der „subjektiven Integrität“ (Herbert Read), die in ein Bild starker und dichter pikturaler Struktur, in eine, ein erhöhtes Gefühl der Welt und eine tragische Lebenserinnerung zum Ausdruck bringende, Malerei integriert ist. Um es mit den Worten von Lazar Trifunović auszudrücken, haben sich diese Künstler im Verlauf dieser dreißiger Krisen- und Vorkriegsjahre des 20. Jahrhunderts in ihrer Malerei mit den Phänomenen der pathetischen Unruhe, der inneren Auflehnung und Besorgnis, der aufgewühlten Geste befasst.

[17] Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka* (Serbische Malerei des 20. Jahrhunderts), Nolit, Belgrad, 1970

бијената и индустријске алијенацијске атмосфере. Експресионизам Коњовића и његових истомишљеника (Петар Добровић, Сава Шумановић, Зора Петровић, Миленко Шербан, Јован Бијелић, Игњат Јоб, Мирко Кујачић и други) је, ипак, заокупљен субјективном и узнемиреном сликом стварног света – и отуда повишене вредности боје и колорита, снажна гестуалност и јаке контуре. Иако се ради о експресионизму боје, Протић луцидно запажа место и улогу линије у том сликарству: „Будући у суптилном дијалектичком односу са бојом и композицијом, цртеж више не описује предмет, већ га транспонује, припремајући место за боју и артикулишући ритам.“^[17]

Интересантна је чињеница да су до експресионизма Коњовић, Шумановић, Добровић, Бијелић, па и Шербан, доспели након својих кубистичко-конструктивистичких остварења. У српској (али и у целокупној тадашњој југословенској уметности) постоји синдром „одласка и повратка“, постоји потреба за „ублажавањем“ оштрине сваког радикализма. После кубизма, Коњовић, Шумановић, Бијелић, Радовић се враћају својим завичајним пејзажима које сликају са пуно експресије, углавном исказиване интензивним колоритом; Добровић се опредељује за светле и потентно обојене пределе далматинског приморја... Истовремено, то враћање подразумева и поновно бављење класичним сликарским мотивима (пејзаж, портрет, акт, мртва природа, ентеријер). Заправо примарни модернистички податак у тим опусима јесте гестуалност и инсистирање на примарности аутентичних пиктуралних елемената (линија, цртеж, боја, колорит, форма, композиција, материја). А пошто се ради о препознатљивим ситуацијама, у тим опусима превладава принцип „субјективног интегритета“ (Херберт Рид) који је интегрисан у слику чврсте и густе пиктуралне структуре, у сликарство којим се испољава једно узвишено осећање света и трагично осећање живота. Како би то рекао Лазар Трифуновић, током тих кризних, предратних тридесетих година XX века ти уметници су се у својим сликарствима бавили феноменима патетичног немира, унутарње побуне и зебње, узвитланог геста.



Milan Konjović, *Belgrader Strasse in Sombor*, 1936

Милан Коњовић, *Београдска улица у Сомбору*, 1936.

[17] Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Нолит, Београд, 1970

Abwehr der Autonomie des Bildes – zur Abstraktion

Unmittelbar nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs wurde durch die Instandsetzung eines sozialistischen, etatistischen und auf der Ideologie des Kommunismus fundierten Konzeptes der serbischen und der gesamten damaligen jugoslawischen Kunst das sowjetische Modell des „sozialistischen Realismus“ aufgedrängt. Das neue politische System hatte der bildenden Kunst eine pragmatische Rolle zugeteilt, so dass von den Künstlern verlangt wurde, durch ihre Werke die Errichtung einer neuen gesellschaftlichen Ordnung zu unterstützen. Den Künstlern entsprach eine derartige „Aufgabe“ in keinerlei Hinsicht. In den Jahren unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs widersetzte sich eine große Anzahl an Künstlern diesem Zwang der Regierung. Unter diesen Umständen ist Milan Konjović vielleicht auch der konsequenteste Kämpfer gegen die administrativ auferlegten Regeln des sozialistischen Realismus in der damaligen Kunst in Jugoslawien.

Dieses Engagement beginnt mit dem hartnäckigen Bestehen auf der Kontinuität der Zwischenkriegsmalerei und noch intensiver mit der konsequenten Entwicklung seines eigenen Expressionismus. Konjović befasst sich, entgegen den Erwartungen, mit düsteren und schwierigen Themen wie den expressionistischen „abgeplagten“ Portraits von Menschen am Rande der Gesellschaft (*Alte Frau*, 1945; Zyklus *Bettler*, 1943; *Im Wirtshaus*, 1945; *Vor sich hinnippen*, 1956) und grotesken Motiven (*Begräbnis*, 1945; *Totenmesse*, 1946; *Bei der Seelenmesse*, 1948; *Begräbnis*, 1948). Die Bilder hilfloser und hoffnungsloser Menschen oder Begräbnisszenen passten keineswegs in das Konzept des sozialistischen Realismus. Dennoch erhält Konjović die meiste Kritik anlässlich seines Werkes *Errichtung der Brücke bei Bogojewo* (1947). Dieses *par excellence* sozialistische Thema schuf Konjović auf eine authentisch expressionistische Weise – die Form ist gänzlich entstellt und im Bild überwiegt ein intensives, aber ein wenig düsteres Kolorit. Das Bild harter tagelöhnerischer Arbeit wurde ohne jegliche Glorifizierung geschaffen, was die damaligen Kritiker besonders störte – „*Diese Motive des Brückenbaus sind für Konjović nur ein Anlass zur pikturalen Exhibition, während die Menschen trügerisch dargestellt sind. Es stellt sich zu Recht die Frage, für wen Konjović heute ausstellt, ob für das Volk?*“^[18]

Konjović lässt alle diese Angriffe außer Acht und entwickelt seine Malerei beharrlich, und doch harmonisch und logisch, kontinuierlich, ohne einen einzigen Rücktritt. Vielmehr wendet Konjović sich während der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts auch diskret dem Abstrakten zu. Im Verlaufe des Jahres 1953 schuf er, getragen von der opsessiven Idee der Verwirklichung der künstlerischen Freiheit, in seinem Atelier in Sombor Werke, in denen die Abstraktion durch die Abstrahierung der Motive und die Einbringung von Elementen des Geometrismus in die Bildstruktur erzielt wird (*Nature morte 53*, 1953; *Stillleben 53 II*, 1953; *Webstuhl*, 1955). In diesen seinen Bemühungen befasst sich Konjović anstelle mit dem Thema betonter mit plastischen Problemen, dem Bild als ausschließlich ästhetischer Kategorie. Der Künstler besteht

[18] Branko Šotra, Zapažanja sa izložbe savremenih vojvodanskih umetnika (Beobachtungen von der Ausstellung zeitgenössischer vojvodiner Künstler), Literaturzeitschrift, Belgrad, 20. IV 1948.

Одбрана аутономије слике – на апстракцији

Непосредно после окончања Другог светског рата, инсталирањем социјалистичког етатистичког концепта утемељеног на идеологији комунизма, српској и целокупној тадашњој југословенској уметности наметнут је совјетски модел „социјалистичког реализма“. Нови политички систем наменио је ликовној уметности прагматичну улогу те се од уметника захтевало да својим делом подрже изградњу новог друштвеног поретка. Уметницима такав „задатак“, дакако, није одговарао. У годинама непосредно после окончања Другог светског рата велик број стваралаца се супротставља том намету власти. У тим околностима Милан Коњовић је можда и најупорнији борац против административно наметнутих регула социјалистичког реализма у тадашњој уметности у Југославији.

Тај његов ангажман започиње упорним инсистирањем на континуитету међуратног сликарства, а још више на доследном развијању сопственог експресионизма. Коњовић се, супротно очекивањима, бави тмастим и тешким темама попут експресионистичких, „измучених“ портрета људи са маргине (*Старица*, 1945; циклус *Просјаци*, 1943; *У биртији*, 1945; *Пијуцкање*, 1956), те гротескних мотива (*Сахрана*, 1945; *Парастос*, 1946; *На опелу*, 1948; *Сахрана*, 1948). Наравно, слике беспомоћних и безнадежних или призори сахрана се никако нису уклапале у концепт социјалистичког реализма... Ипак, највише прекора Коњовић добија поводом слике *Изградња моста код Богојева* (1947). Ту, *par excellence* соцреалистичку тему Коњовић је насликао аутентичним експресионистичким начином – форма је потпуно деформисана и сликом превладава интензиван али помало тмуран колорит. Слика напорног тежачког рада насликана је без икакве глорификације, што је посебно сметало тадашњим критичарима: „*Ти мотиви градње моста за Коњовића су само повод за пиктуралне екхибиције, а људи су приказани лажно. С правом се поставља питање за кога Коњовић излаже данас, да ли за народ?*“^[18]



Milan Konjović,
Nature morte 53 I, 1953.

Милан Коњовић,
Nature morte 53 I, 1953.

[18] Бранко Шотра, Запажања са изложбе савремених војвођанских уметника, *Њижевне новине*, Београд, 20. IV 1948.

auf der primären Wirkung der Farben und Formen, er besteht auf einer anderen und unterschiedlichen Sensibilität der Bilderwelt, auf einem Bild, das von allen interpretativen Zwängen und Funktionalitäten befreit ist.

Konjović's Berührung mit der Abstraktion wirkte sich fördernd im Prozess der Modernisierung des künstlerischen Gedankens im serbischen und vojvodiner Umfeld aus. Diesem Prozess dienten die Bemühungen des Künstlers, in Sombor eine große jugoslawische Ausstellung zu veranstalten. Die erste Ausstellung des „Kunstherbstes“ hatte antologischen Charakter,

da sie anthologischen Namen der damaligen jugoslawischen Kunst versammelte (Konjović, Lubarda, Murtić, Stupica, Bijelić, Milunović, Zora Petrović, Tartalja, Postružnik u. a.). Doch für die damals aktuelle Situation in der Kunstszenen ist die Ausstellung des Kunstherbstes 1962 unter dem einfachen und neutralen Titel „27 zeitgenössische Maler“ weitaus interessanter. Diese Ausstellung ging als „erste Ausstellung der Abstraktion in Jugoslawien“ in die Erinnerung ein. Der Autor einer Monographie über den Kunstherbst, Čedomir Janičić, hebt hervor: *„Das ist wahrscheinlich der einflussreichste und ausdrucksvollste Kunstherbst. Hinter dem harmlosen Titel verbirgt sich eine Ausstellung der jugoslawischen Abstraktion, fast in Gänze widersätzlich zur feinen, schon etablierten vorherigen Ausstellung der Doyens der Zwischenkriegszeit. Der Angriff J. B. Titos gegen die abstrakte Kunst zu Beginn des Jahres 1963 hat diesen Kunstherbst in eine ein wenig dissidentische Position gebracht. Fast alle ausgestellten Künstler, mit Ausnahme von Knifer und Srnc, haben sog. lyrische Abstraktionen und Informel präsentiert...“* [19]

Konjović hatte offensichtlich die Idee, den harten Kern des sozialistischen Realismus zu zerschlagen, und ein ausgeprägtes Bewußtsein über das Bedürfnis nach Freiheit des kreativen Gedankens, über die Bedeutung der Schaffung eines günstigen Umfelds zur Entwicklung der Kunst in einer Gesellschaft, die sich langsam und schrittweise demokratisierte. Durch seine Malerei und seinen pragmatischen Aktivismus generierte Konjović einen Prozess der Befreiung von dem aufgedrängten Konzept des Sozialismus. Er fand

sich als autoritativer Künstler an einem der bedeutendsten Scheidewege der serbischen Kunst wieder, sich aktiv an ihrer Umorientierung beteiligend. Im Übrigen kam es dieser Jahre wahrlich zu Veränderungen und dank der dynamischen Geschehnisse in der damaligen Kunstszenen hat die serbische Kunst mit den europäischen künstlerischen Tendenzen „Schritt gehalten“.



Zoran Petrović,
Die Eisenzähne, 1956

Зоран Петровић,
Гвоздензуба, 1956.

[19] Čedomir Janičić Likovna jesen – rekapitulacija, rekonstrukcija, reprezentacija (Kunstherbst – Rekapitulation, Rekonstruktion, Repräsentation), Städtisches Museum Sombor, Sombor 2008.



Milivoj Nikolajević, Weißer und gelber Ton auf Grau, 1966

Миливој Николајевић, Бели и жути звук на сивом, 1966.



Mira Brtka, *Senza titolo*, 1970

Мира Бртка, *Senza titolo*, 1970.

Коњовић се не обазире на све те нападе и упорно, а складно и логично, континуирано, без иједног корака назад, развија своје сликарство. Штавише, током педесетих година XX века Коњовић предузима и дискретно окретања ка апстракцији. Током 1953. године, ношен опсесивном идејом остварења стваралачке слободе, он је у свом сомборском атељеу насликао слике у којима је апстракција постигнута апстраховањем мотива и уношењем елемената геометризма у структуру слике (*Nature morte* 53, 1953; *Мртва природа* 53 II, 1953; *Разбој*, 1955). У тим својим настојањима Коњовић се наглашеније, уместо теме, бави пластичким проблемима, сликом као искључиво естетском категоријом. Уметник инсистира на примарном дејству боје и форме, инсистира на некој другој и другачијој сензибилности света слике, на слици која је ослобођена свих интерпретативних обавезности и функционалности.

Коњовићев додир са апстракцијом је подстицајно деловао у процесу модернизације ликовне мисли у српском и војвођанском окружју. У функцији тог процеса је уметникова активност на покретању велике југословенске изложбе у Сомбору. Прва поставка *Ликовне јесени* је имала антологијски карактер јер је окупила антологијска имена тадашње југословенске уметности (Коњовић, Лубарда, Муртић, Ступица, Бијелић, Милуновић, Зора Петровић, Тартаља, Постружник и др.). Но, за тада актуелну ситуацију на уметничкој сцени, знатно је занимљивија изложба *Ликовне јесени* 1962. године, једноставног и неутралног назива 27 савремених сликара. Та изложба је запамћена као „прва изложба апстракције у Југославији“. Писац монографије о *Ликовној јесени*, Чедомир Јаничић, констатује: „То је вероватно најутицајнија и највидљивија Ликовна јесен. Иза бенигног назива показала се изложба југословенске апстракције, готово у потпуности супротна финој, већ етаблираној претходној изложби међуратних доајена. Напад Ј. Б. Тита на апстрактну уметност почетком 1963. године, ову Ликовну јесен је довео у помало дисидентски положај. Скоро сви излагачи, изузев Книфера и Срнеца, приказали су тзв. лирску апстракцију и енформел...“^[19]

Очито, Коњовић је имао идеју о разбијању чврстог језгра социјалистичког реализма, те изразиту свест о потреби слободе стваралачке мисли, о значају установљења доброг амбијента за функционисање уметности у једном друштву које се споро и поступно демократизовало. Својим сликарством и својим прагматичним активизмом Коњовић је генерисао процес ослобађања од наметнуте концепције соцреализма. Он се, као



Mileta Vitorović, *Bild*, (?)

Милета Виторовић, *Слика*, (?)

[19] Čedomir Jančić *Likovna jesen – rekapitulacija, rekonstrukcija, reprezentacija* (Kunsterbst – Rekapitulation, Rekonstruktion, Repräsentation), Städtisches Museum Sombor, Sombor 2008

Eine der bedeutendsten Veränderungen ist die Verlegung des künstlerischen Fokus vom Ikonographischen auf das Plastische, vom euklidischen illusionistischen Raum auf die greenbergische Zweidimensionalität, auf die Befassung mit der Oberfläche als der Grundeigenschaft des modernistischen Bildes/der modernistischen Malerei. Ein auf der primären Wirkung (von der illusionistischen Funktion) befreiter künstlerischer Elemente (Linie, Farbe, Form) begründeter Ausdruck ist ein Ausdruck der geistigen Freiheit des Künstlers. In der Malerei der Vojvodina erscheinen während des sechsten Jahrzehnts Maler der Abstraktion (Jožef Ač, Mili-voj Nikolajević, Zoran Petrović, Milan Kerac, Boško Petrović) und unmittelbar danach, an der



Pál Petrik, Ohne Titel, 1965

Пал Петрик, Без назива, 1965.

Wende von den fünfziger zu den sechziger Jahren auch Befürworter des Informel (József Ács, Pál Petrik, Bogdanka Poznanović und andere), wie auch Vertreter der geometrischen Malerei (Mira Brtko, Mileta Vitorović).

In der vojvodiner Kunst bildete sich demnach in diesen späten post-sozialistischen fünfziger und frühen sechziger Jahren eine Situation heraus, die nicht nur ein gedämpftes Echo der Atmosphäre des belgrader Kulturraumes darstellte, sondern diese Erscheinungen wurden eindeutig von der Sensibilität breiterer kontextueller (jugoslawischer und warum nicht: internationaler, europäischer) Ereignisse gekennzeichnet. Die Gründe für die nicht entsprechende Affirmation der vojvodiner Kunst liegen in den spezifischen Verhältnissen der damaligen Zeit: das Nichtbestehen ei-

ner Museums- und Galerieninfrastruktur, die sichtbare Abwesenheit der Kritik, die stille Aufdrängung des politischen Einflusses, die sich sehr wohl auf die Stellung, Auffassung und Funktionalität der Kunst auswirkte.^[20]

[20] Diese Feststellung findet ihre Bestätigung in der Tatsache, dass zum Beispiel in der Kunst der Vojvodina die Anerkennung und Erkenntnis des Phänomens des Informel, einer der charakteristischen Erscheinungen vom Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts, erst während der neunziger Jahre und in den Jahren nach 2000 kritisch verwirklicht wurde. Denegri zählt punktuell die Texte über das Informel auf und erwähnt die Studie von Miloš Arsić, *Malerei in der Vojvodina 1955-1972* (1989), danach seine Texte *Informel in der Vojvodina* (im Buch: *Die Sechziger: Themen der serbischen Kunst*, 1995) und *Informel und Malerei der Materie* (im Katalog *Mitteleuropäische Kontexte der vojvodiner Avantgarde*, 2002), von Sava Stepanov *Informel in der Vojvodina* (Katalog *Informel* aus dem Bestand der Künstlerkolonie Ečka, 2007) und von Nikola Dedić *Informel oder Malerei der Existenz* (Buch *Europäische Kontexte der Kunst des 20. Jahrhunderts in der Vojvodina*, 2008).



József Ács, *Mechanik im weißen Raum*, 1962

Йожеф Ач, *Механика у белом простору*, 1962.



Boško Petrović,
Kathedrale, 1962

Бошко Петровић,
Катедрала, 1962.

ауторитативни уметник, нашао на једном од најзначајнијих раскршћа српске уметности, активно учествујући у њеном преусмеравању. Уосталом, промене су се тих година одиста догађале, а захваљујући динамичним збивањима на тадашњој уметничкој сцени – српска уметност је „ухватила корак“ са европским уметничким тенденцијама.

Једна од најзначајнијих промена јесте скретање сликарског фокуса са иконографског на пластичко, са еуклидовског илузионистичког простора на гринберијанску димензионалност, на бављење површином као основном особиним модернистичке слике/сликарства. Израз заснован на примарном дејству ослобођених (од илузионистичке функције) ликовних елемената (линија, боја, форма) израз је духовне слободе ствараоца. У војвођанском сликарству се током шесте деценије јављају сликари апстракције (Јожеф Ач, Миливој Николајевић, Зоран Петровић, Милан Керац, Бошко Петровић); убрзо потом, на раскршћу педесетих и шездесетих година, и заговорници енформела (Јожеф Ач, Пал Петрик, Богданка Познановић и други), те представници геометријског сликарства (Мира Бртка, Милета Виторовић).

Дакле, у војвођанској уметности се тих позних постсоцреалистичких педесетих и раних шездесетих година формирала ситуација која није тек стишани ехо атмосфере београдског културног простора, него је тај скуп појава јасно означен сензибилитетом ширих контекстуалних (југословенских и, зашто не рећи: интернационалних, европских) збивања. Разлози за неадекватну афирмисаност војвођанске уметности налазе се у специфичним приликама тог доба: непостојању музејско-галеријске инфраструктуре, видном одсуству критике, тихом наметању политичког утицаја, који су се и те како одражавали на положај, схватање и функционисање уметности.^[20]



Milan Kerac, Acker, 1980

Милан Керац, Ораница, 1980.

[20] Ова констатација има своју потврду у чињеници да је, рецимо, прихватање и сагледавање феномена енформела у уметности Војводине, једне од карактеристичних појава с краја шездесетих и с почетка седамдесетих година XX века, критички остварено тек током деведесетих година и у годинама после 2000-е. Денегри таксативно набраја текстове о енформелу помињући збирну студију Милоша Арсића *Сликарство у Војводини 1955–1972* (1989), потом своје текстове „Енформел у Војводини“ (у: *Шездесете: теме српске уметности*, 1995) и „Енформел и сликарство материје“ (у каталогу *Централноевропски контексти војвођанских авангарди*, 2002), а онда и текстове Саве Степанова „Енформел у Војводини“ (у каталогу *Енформел из фонда Уметничке колоније Ечка*, 2007) и Николе Дедића „Енформел или сликарство егзистенције“ (у: *Европски контексти уметности XX века у Војводини*, 2008).

Nur eine Performance

Im Frühling 1962 veranstaltete Milan Konjović im Rahmen der traditionellen Theaterveranstaltung Sterijino pozorje in Novi Sad eine öffentliche Malaktion. Die Performance wurde vor dem versammelten Publikum von Lazar Trifunović, einem herausragenden Theoretiker und Kenner der Kunst Konjović's, verfolgt und kommentiert. Bei dieser Gelegenheit stellte Konjović in einem Zuge ein Gemälde fertig. Heute ist, mit zeitlicher Distanz betrachtet, klar, dass es sich um ein künstlerisches Verfahren mit eindeutiger Absicht und konzeptuellem Hintergrund handelte: Konjović führte vor dem Publikum eine Performance auf, mit der er eine einzigartige Demystifizierung des künstlerischen kreativen Aktes erzielte. Aus diesem Grund ist Irma Lang

im Recht, wenn sie feststellt, dass dieses Happening von Konjović allen späteren Performances voranging, die in der serbischen und jugoslawischen Kunst im Rahmen der konzeptuellen Kunst am Ende der sechziger und während der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts erscheinen werden. Interessant ist die Tatsache, dass fast zeitgleich ähnliche Performances eines ausgesprochen „bildnerischen Ursprungs“ stattfinden, die von Yves Klein (1928-1962), Georges Mathieu (1921-2012), Shimamoto Shōzō (1928-2013) aus der Gruppe Gutai und anderen Künstlern veranstaltet wurden, die ihre Bilder vor Publikum schufen.

Heute kann dieser Akt als Konjović's weitere spontane, intuitive, aber authentische Ankündigung zukünftiger Ereignisse und Erscheinungen in der Kunst „erkannt“ und verstanden werden. Denn schon Ende desselben Jahrzehnts gründet eine Reihe junger Künstler in Subotica die Gruppe Bosch+Bosch und danach erscheint im novisader Jugendkulturzentrum (Tribina Mladih) eine ganze Reihe an Akteuren der

konzeptuellen Kunst oder der sog. „neuen künstlerischen Praxis“, sicherlich der radikalsten künstlerischen Erscheinung in der Kunst der Vojvodina der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die These „Kunst=Leben“ ist im Falle der Mitglieder von Bosch+Bosch (Bálint Szombathy, Slavko Matković, László Kerekes, Attila Csernik, Katalin Ladik u. a.) vorrangig, verbun-



Milan Konjović, Malen vor Publikum, Novi Sad, 13. V 1962.

Милан Коњовић, сликање пред публиком, Нови Сад, 13. V 1962.

Само један перформанс

У пролеће 1962. године, у оквиру традиционалне театарске манифестације *Стеријино позорје* у Новом Саду, Милан Коњовић је приредио акцију јавног сликања. Пред окупљеном публиком перформанс је пратио и публици коментарисао Лазар Трифуновић, врсни теоретичар и познавалац Коњовићеве уметности. Том приликом Коњовић је, у једном даху, насликао слику. Данас је, уз обезбеђену временску дистанцу, јасно да се радило о уметничком поступку с јасном намером и концептуалном подлогом: Коњовић је пред публиком реализовао перформанс којим је остварио својеврсну демистификацију сликарског, стваралачког чина. Због тога је Ирма Ланг у праву када констатује да је тај Коњовићев хепенинг претходио свим каснијим перформансима који ће се у српској и југословенској уметности појавити у окриљу концептуалистичке уметности на самом крају шездесетих и током седамдесетих година прошлог века. Интересантна је чињеница да се, скоро истовремено, јављају слични перформанси изразито „сликарског порекла“, а раде их Ив Клајн (Yves Klein, 1928–1962), Жорж Матје (Georges Mathieu, 1921–2012), Шозо Шимамото (1928–2013) из групе *Гутаи* и други уметници који су стварали своје слике пред публиком.

Данас је тај чин могуће „препознати“ и схватити као још једну Коњовићеву спонтану, интуитивну али аутентичну најаву неких будућих збивања и појава у уметности. Јер, већ крајем те исте деценије група младих уметника у Суботици формира групу *Bosch+Bosch*, а потом се, на новосадској Трибини младих, јавља читав низ актера концептуалне уметности, или тзв. „нове уметничке праксе“, засигурно најрадикалније појаве у уметности друге половине XX века у војвођанској уметности. Теза „уметност = живот“ је примарна, а у случају чланова *Bosch+Bosch*-а повезана је са реминисценцијама на мађарски активистички покрет који је предводио Лајош Кашак (1887–1967) током друге и треће деценије двадесетог века. При томе, деловање групе *Bosch+Bosch*, баш као и нешто касније формиране новосадске групе *Код* и осталих актера нове уметности седамдесетих, било је усмерено на идеји нове и друге (другачије) уметности. Такву намеру није било лако спровести у окружју тадашње актуелне уметности. Јер, како то констатује Денегри, на сцени су умерени модернизам (као шири



Bálint Szombathy, Zeichnen eines Fußballogramms vor Publikum

Балинт Сомбати, цртање Фудбалограма пред публиком

den mit Reminiszenzen einer Bewegung ungarischer Aktivisten, die während des zweiten und dritten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts von Lajos Kassák (1887- 1967) angeführt wurden. Hierbei war das Schaffen der Gruppe Bosch+Bosch, wie auch der etwas später gegründeten novisader Gruppe Kôd (Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, Janez Kocijančič und Branko Andrić) und der restlichen Akteure der neuen Kunst der Siebziger (Bogdanka Poznanović, Verbumpprogram, Ács) auf die Idee einer neuen und anderen (andersartigen) Kunst gerichtet. Es war nicht einfach, eine derartige Absicht im Umfeld der damaligen aktuellen Kunst zu verwirklichen. Denn, wie Denegri feststellt, die Szene beherrscht ein gemäßigter Modernismus (als breiteres Phänomen der Epoche) und sozialistischer Ästhetismus (als engeres einheimisches Phänomen), die die Affirmierung der alternativen konzeptuellen Kunst behindern aus künstlerischen, aber auch aus rein existenziellen Gründen.



Bogdanka Poznanović, *Libri in Labirintum*, 1986

Богданка Познановић, *Libri in Labirintum*, 1986.

Einer der bedeutendsten Akteure der neuen Kunst, Mirko Radojičić, Mitglied der Gruppe Kôd, schrieb, dass *„die Aktivitäten der Gruppe seit ihrer Gründung bis zum Ende des Jahres 1970 ein breites Schaffen, ein synthetischer Kunstansatz und das Streben nach Autonomie der Kunst im Verhältnis zur Ideologie charakterisieren... Die Werke bewegten sich deshalb von Fluxus und Aktion bis zu Theater und Film, von der armen Kunst bis zur Landschafts- und Prozesskunst, von der Poesie bis zur konzeptuellen Kunst. Ab Ende 1970 bis zum Erlöschen der Gruppe (März 1971) gehört der größte Teil ihres Schaffens zur konzeptuellen Kunst, vorwiegend der sprachlichen Art.“*^[21] Obwohl es sich um authentische autoreflexive künstlerische Forschungen handelt, hat sich gezeigt, dass es dennoch nicht möglich war, politische Implikationen zu umgehen. Denn die neue künstlerische Praxis entstand und begann ihr Handeln in einer Atmosphäre der „großen Ablehnung“ und der achtundsechziger gesellschaftlichen und ideologischen Aufwallungen, durch die das damalige kommunistisch-sozialistische Re-

gime sehr wohl verletzt wurde. Deshalb erfolgen gegen einige der Akteure der konzeptuellen Kunst in der Vojvodina Sanktionen und sogar Verhaftungen und Inhaftierungen. Eine mögliche Schlussfolgerung über die Bedeutung der konzeptuellen Kunst zog seinerzeit Jerko Denegri, sicherlich ihr führender Theoretiker, der feststellt, dass: *„Sollte es überhaupt möglich sein, einen gemeinsamen Nenner für die sehr unterschiedlichen Praxen der Vertreter der novisader Gruppen in der neuen Kunst zu Beginn der siebziger Jahre zu finden, wäre eine Schlussfolgerung akzeptabel, die besagt, dass es sich um eine neue, durch die nomadische Verbindung*

[21] M.Šuvaković, Die Gruppen Kôd, (E) und (E) Kôd, Galerie der zeitgenössischen bildenden Kunst, Novi Sad, 1995



Milan Konjović, Malen vor Publikum,
Novi Sad, 13. V 1962.

Милан Коњовић, сликање пред
публиком, Нови Сад, 13. V 1962.

Attila Csernik,
Landschaftsbild, 1978

Атила Черник, *Пейзаж*, 1978.



феномен епохе) и социјалистички естетизам (као ужи домаћи феномен), који ремете афирмацију алтернативне концептуалне уметности – из уметничких али и чисто егзистенцијалних разлога.

Један од најзначајнијих актера нове уметности Мирко Радојичић, члан групе Кôд, писао је да „активност од оснивања групе до краја 1970-е одликује ширина рада, синтетички приступ уметности и тежња за њеном аутономијом у односу на идеологију... Радови су се зато кретали од флуксуса и акције до театра и филма, од сиромашне уметности до *land-arta* и *process-arta*, од поезије до концептуалне уметности. Од краја 1970-е до престанка рада групе (март 1971) највећи део рада спада у концептуалну уметност, већином језичког типа“.^[21] Иако се ради о аутентичним ауторефлексивним уметничким истраживањима, показало се да ипак није било могуће избећи политичке импликације.

Јер нова уметничка пракса је настала и започела своју активност у атмосфери „великог одбијања“ и шездесетосмашких друштвених и идеолошких превирања, којима је тадашњи комунистичко-социјалистички режим и те како био повређен. Због тога ће према неким од актера концептуалне уметности у Војводини бити предузете санкције хапшења и затварања. Но могући закључак о значају концептуалне уметности је својевремено написао Јерко Денегри, свакако њен водећи теоретичар, који констатује да: „Уколико би уопште било могуће наћи оквир обједињавања врло различитих пракси припадника новосадских група у новој уметности с почетка седамдесетих, прихватљив би био закључак у којем се тврди да је у питању нови сензибилитет одређен номадским повезивањем неспојивог: бунта, хедонизма, ироније, парадокса, провокације, спиритуалности *new age*-а... Њихов рад има одлике довршења утопије у том смислу што више није пројекција могућег друштва, већ покушај да се сопствени живот преобрази. А тај покушај да се сопствени живот преобрази требало би да у раду припадника новосадских група буде изведен посредством (нове) уметности, при чему ипак уметност није тек канал или спроводник него сама суштина преображаја коме се тежи“.^[22]



Kerekes László, *Intervention im freien Raum*, 1973

Ласло Керекеш, *Интервенција у слободном простору*, 1973.

[21] М. Шуваковић, *Групе Кôд, (Е) и (Е) Кôд*, Галерија савремене ликовне уметности, Нови Сад, 1995.

[22] Јеша Денегри, Почетак: новосадска сцена нове уметности раних седамдесетих, у: *Шездесете: теме српске уметности*, Нови Сад, 1996.

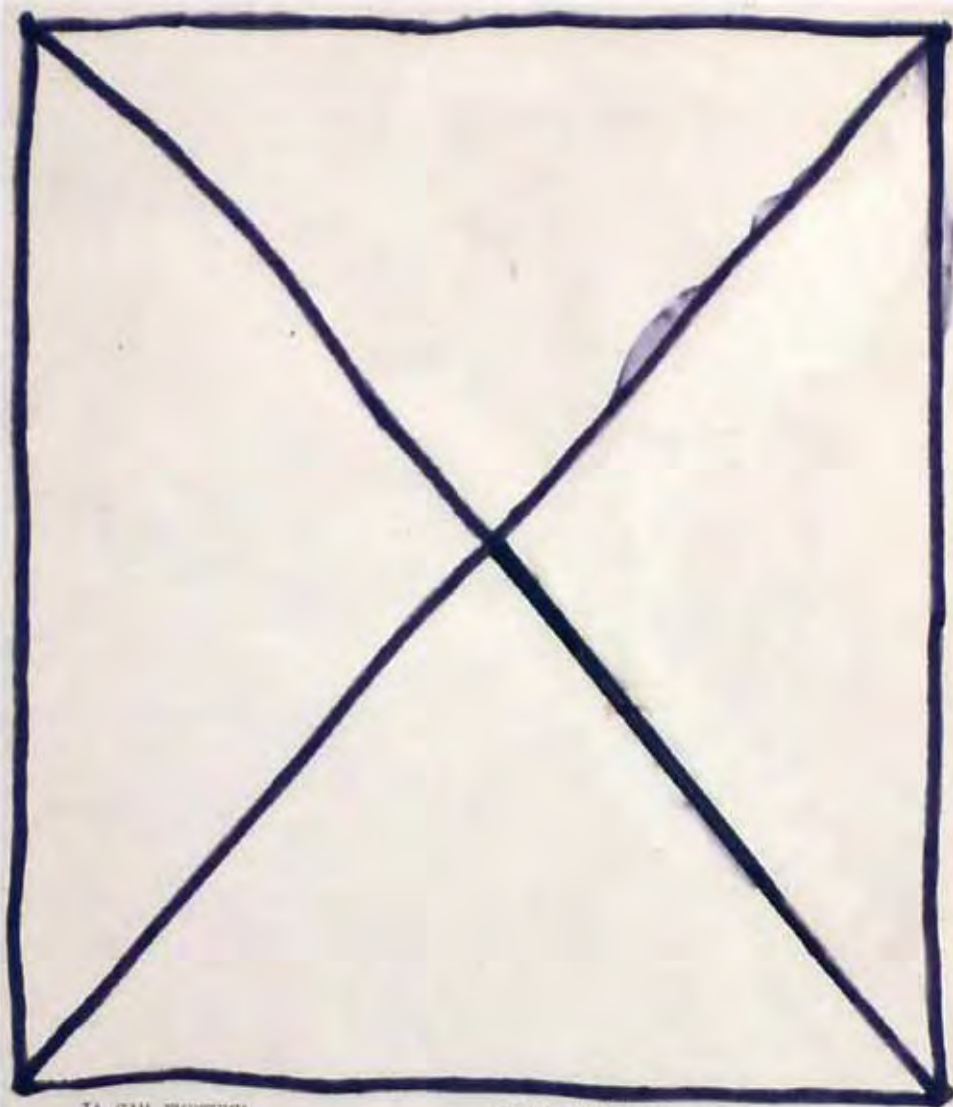


Szalma László, *A*, 1979

Ласло Салма, *A*, 1979.

des Unvereinbaren bestimmte, Sensibilität handelt: des Aufstandes, des Hedonismus, der Ironie, des Paradoxes, der Provokation, der Spiritualität des New Age... Ihr Werk besitzt Eigenschaften der Vollendung einer Utopie, in dem Sinne, dass es nicht mehr die Projektion einer möglichen Gesellschaft darstellt, sondern den Versuch, das eigene Leben umzugestalten. Und dieser Versuch der Umgestaltung des eigenen Lebens sollte im Werk der Vertreter der novisader Gruppen mittels der (neuen) Kunst vollbracht werden, wobei die Kunst dennoch nicht nur ein Kanal oder Leiter ist, sondern das eigentliche Wesen der angestrebten Umgestaltung darstellt.“ [22]

[22] Ješa Denegri, Početak: novosadska scena nove umetnosti ranih sedamdesetih (Beginn: die novisader Szene der neuen Kunst der frühen siebziger Jahre), im Buch: Die Sechziger: Themen der serbischen Kunst, Novi Sad, 1996



ЈА САМ УМЕТНИК
 идеја Славко Матковић
 24000 Суботица
 АУТОР
 Н°
 Пикасо има 6000 слика
 Ја имам слика

I AM AN ARTIST
 idea Slavko Matković Bosch Bosch
 24000 Subotica
 AUTHOR
 No. 877. *Matković Slavko*
 Picasso has 6000 pictures
 I have 877. pictures

Slavko Matković,
 Kennzeichnung der Oberfläche
 (Ich bin Künstler), 1973

Славко Матковић, Обележавање
 површине (Ја сам уметник), 1973.

Die Achtziger: Kunst des Expressionismus und der „Zitate“

Anlässlich des fünfundsiebzigsten Geburtstags von Milan Konjović wurde 1973 in Novi Sad eine Ausstellung veranstaltet, der ihr Autor, Dr. Lazar Trifunović, den Titel „Malerei der Geste und Aktion“ verlieh und bei der ein Fries dominierte, der aus eruptiv gemalten Landschaftsbildern bestand, in denen die realistischen Konturen verwischten. In diesen Bildern überwiegt der Eindruck einer energischen künstlerischen manuellen Aktion und der heftigen Gestualität des Künstlers. Diese Körperlichkeit und Manualität des malerischen Aktes ist eine der bedeutenden Eigenschaften der postmodernistischen Malerei, die während des vorletzten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts in der serbischen Kunst auftrat. Konjović's Malerei der Geste und Aktion kündigte das Konzept des (neo)expressionistischen „neuen Bildes“ an, das in der jugoslawischen „Kunst der Achtziger“ als einer der „Sprößlinge“ der internationalen Bewegung der transavangarden Malerei erschien. Aus der Position eines einzigartigen Antizipators wechselt Milan Konjović Mitte der achtziger Jahre zur Position eines authentischen Akteurs postmodernistischer oder „neubildnerischer“ Tendenzen, als er den Zyklus seiner „byzantinischen Werke“ schuf. Eine derartige Position Konjović's ist, wie auch die Positionen einer Reihe jugoslawischer Maler der damals älteren Generation, in der Ausstellung „Malerei der reifen Leidenschaft“ (Pančevo, 1988) begründet, die Maler eines kontinuierlichen künstlerischen Schaffens versammelte; Maler, in deren Opus sich das simultane Verhältnis der „gestrigen“ und „heutigen“ Poetiken reflektiert. Diese Ausstellung in Pančevo zeigte, dass die Rolle dieser, vorwiegend expressionistischen, Maler bedeutend ist, da dank des relevanten historischen Aufrechtbestehens ihrer Bemühungen der Schnitt gemildert wird, der notwendigerweise in Augenblicken plötzlicher und drastischer Veränderungen entsteht, während neue Erscheinungen in der Malerei, was ebenso ihnen zu verdanken ist, als ein notwendiges, suggestives, fundiertes und gerechtfertigtes Phänomen erscheinen. In diesem Sinne stellte der Opus von Milan Konjović eine außerordentliche Bestätigung des Konzeptes des „neuen Bildes“ dar. In seinem *Byzantinischen Zyklus* zitierte und reinterpretierte Konjović auf eine schwungvoll expressionistische Art und Weise Motive byzantinischer Ikonen – sie dem eigenen Begriff des Bildes anpassend. Hierbei befasst sich Konjović nicht mit präzisen Zitaten von Bildern aus der künstlerischen Vergangenheit. Die Bilder byzantinischer Ikonographen sind nur ein einzigartiges Modell und initialer Anlass seines künstlerischen Schaffens, seines schwungvollen Aktes. Doch, da wohl zum ersten Mal in seinem gesamten Opus der motivische Anlass seiner Malerei nicht aus der Natur stammte (Landschaftsbild, Portrait, Akt, Stilleben), ist auch seine Gestualität nicht das Resultat der spontanen (Re)aktion des Künstlers, sondern stellt eine vorsätzliche, durchdachte Aktion dar; demnach ist es keine spontan expressionistische, sondern eine bewusst neoexpressionistische Gestualität, durch die die strenge schematische Darstellung der byzantinischen Werke vorsätzlich entstellt und ausgedrückt wird und welche Konjović zu einem authentischen Akteur der damaligen postmodernistischen Malerei macht.

Die Kunst der Achtziger trat auch im vojvodiner Umfeld zu einem Augenblick ein, als, wie vom slowenischen Theoretiker Tomaž Brejc (1945) hervorgehoben, „ein Zeitraum der Demystifizie-

У „уметности осамдесетих“

Поводом седамдесет петог рођендана Милана Коњовића, 1973. године у Новом Саду, постављена је изложба коју је њен аутор др Лазар Трифуновић насловио *Сликаство геста и акције*, на којој је доминирао фриз начињен од еруптивно насликаних пејзажа у којима се губе реалистички обриси. У тим сликама је примаран утисак енергичне сликарске мануелне акције и уметникове жустре гестуалности. Та телесност и мануелност сликарског поступка – једна је од битних особности постмодернистичког сликарства које је у српску уметност доспело током претпоследње деценије XX столећа. Коњовићево „сликарство геста и акције“ је најавило концепт (нео)експресионистичке „нове слике“, која се у југословенској „уметности осамдесетих“ појавила као један од „изданака“ интернационалног покрета трасанс-авангардног сликарства. Из позиције својеврсног антиципатора у позицију аутентичног актера постмодернистичких или „новосликарских“ тенденција Милан Коњовић прелази средином осамдесетих година када слика циклус својих „византијских слика“. Таква Коњовићева позиција, баш као и позиције низа југословенских сликара тада старије генерације, образложена је изложбом *Сликаство зреле страсти* (Панчево, 1988) која је окупила сликаре континуираних сликарских акција, сликаре у чијим се опусима рефлектује симултани однос „јучерашњих“ и „данашњих“ поетика. Та панчевачка поставка је показала да је улога тих, углавном експресионистичких сликара значајна јер се, захваљујући релевантном историјском трајању њихових настојања, ублажује рез који се обавезно јавља у моментима наглих и драстичних промена, а нове појаве у сликарству се, такође њима захваљујући, доимају као потребан, сугестиван, темељит и оправдан феномен. У том смислу, опус Милана



Милан Коњовић,
Mariä Verkündigung, 1986

Милан Коњовић,
Благовести, 1986.

rung des Modernismus begann, als einige seiner ideologischen Mechanismen und Manipulationen enttarnt wurden und als er zu einem historischen Feld wurde, das nomadisch bereist werden kann, dem vereinzelte Formen oder Vorstellungen genommen und für unterschiedliche postmodernistische künstlerische Ideen genutzt werden können“.^[23] Die direkteste Folge eines derartigen Kontextes ist die Abkehr von bis zum damaligen Zeitpunkt aktuellen, analytischen Kunstprojekten. Die sichtbarste Folge aller dieser Ereignisse aus der zweiten Hälfte der Siebziger und vom Anfang der Achtziger ist die Rückkehr zum Bild. Diese Rückkehr ist siegreich – nach langer Zeit und vor allem nach der ikonoklastischen Kunst des Konzeptua-



Slobodan Kojić,
Aus dem Zyklus Terra, 1987

Слободан Кojiћ,
Из циклуса Terra, 1987.

Milenko Prvački,
Trophäenlandschaft, 1989

Миленко Првачки,
Трофејни предео, 1989.

lismus kommt es zum erneuten Vergnügen am Malen. In diesen Jahren schreibt Denegri: „Das Bild ist zu einer thematisch weit-schweifigen und koloristisch entflammten Oberfläche geworden, in die der Künstler seine gegenwärtigen Intuitionen einträgt, aber ebenso auch seine Kenntnisse aus der Kunstgeschichte vorträgt“.^[24]

In den frühen achtziger Jahren, in diesem frühen postitoistischen Zeitraum, beginnen im damaligen Jugoslawien Prozesse der Demontage eines spezifischen ideologischen Konzepts und etatistischen Projekts. Gerade in diesem Zeitraum und fast zeitgleich mit den Geschehnissen in der europäischen Kunstszene, begann die Kunst des Postmodernismus auch den da-

maligen jugoslawischen künstlerischen Raum zu beherrschen. Diese Kunst hat, nach einer jahrzehntelangen „Herrschaft“ der immateriellen Kunst des Konzeptualismus, eine Rückkehr zur manuellen malerischen und bildhauerischen Tätigkeit verwirklicht, einen spontanen Gestualismus und einen, auf einer ausgesprochen subjektivistischen Auffassung und Interpretation der Welt basierenden, Neoexpressionismus begründet und eine neue subjektivistische, auf freigesetzten eklektistischen Potentialen beruhende, Narrativität eingeführt.

Diese damals in Jugoslawien und somit auch in der Vojvodina begründete „Kunst der Achtziger“ affirmiert eine spezifische Auffassung des Bildes. Dem Betrachter wurde die Pflicht auferlegt, zu seinem Verständnis die eigene Subjektivität zu nutzen – und das proportional zum Ausmaß des Subjektivismus des Künstlers um den Inhalt und die Botschaft des Bildes zu

[23] T. Brejc, *Teorije modernizma, praksa postmodernizma* (Theorien des Modernismus, Praxis des Postmodernismus), Polja, Nr. 287, S. 20-21, Novi Sad, Januar 1983

[24] Ješa Denegri, *Osamdesete: razdoblje postmodernog pluralizma* (Die Achtziger: ein Zeitraum des postmodernen Pluralismus), veröffentlicht im Buch Ješa Denegri, *Die Achtziger: Themen der serbischen Kunst (1980-1990)*, Novi Sad, 1997





Dušan Todorović, *Blitzlichter aus Lokrum*, 1983

Душан Тодоровић, *Бљескалице са Локрума*, 1983.



Branka Janković Knežević,
Autoportrait, 1985

Бранка Јанковић Кнежевић,
Аутопортрет, 1985.



Kerekes László, Ohne Titel, 1984

Ласло Керенеш, Без назива, 1984.

Коњовића је представљао изузетну подршку концепцији „нове слике“. У свом *Византијском циклусу* Коњовић је размахнутим експресионистичким начином цитирао и ре-интерпретирао мотиве византијских икона – прилагођавајући их сопственом поимању слике. При томе, Коњовић се не бави прецизним цитатима слика из уметничке прошлости. Слике византијских иконописаца су само својеврсни образац и иницијални повод његовој сликарској активности, његовом размахнутом гесту. Но како, ваљда по први пут у читавом опусу, мотивски повод његовом сликарству није био пореклом из природе (пејзаж, портрет, акт, мртва природа) – ни његова гестуалност није резултат спонтане уметникове (ре)акције, него је хотимична, смишљена и намерна; дакле, не спонтано експресионистичка – већ свесно неоекспресионистичка гестуалност, којом се хотимично деформише и експресионизује строги схематски приказ у византијској слици, Коњовића преображава у аутентичног актера тадашњег постмодернистичког сликарства.

Уметност осамдесетих је и у војвођанском окружју наступила у тренутку када је, како је то запазио словеначки теоретичар Томаж Брејц (Tomaž Brejc, 1945), „започет период демистификације модернизма, када су раскринкани неки његови идеолошки механизми и манипулације, те када је постао историјско поље по којем је могуће номадски путовати, узети му поједине форме или представе и искористити их за разноврсне постмодернистичке уметничке замисли“.^[23] Најдиректнија последица таквог контекста је напуштање, до тада актуелних, аналитичких уметничких пројеката. Највидљивија последица свих тих збивања из друге половине седамдесетих и почетка осамдесетих јесте – повратак слици. Тај повратак је тријумфалан – након дугог времена, нарочито после иконокластичке уметности концептуализма, долази до поновног ужитка у сликању. Тих година Денегри пише: „Слика је постала тематски распричана и колористички разбуктана површина у коју уметник уписује своје тренутне интуиције, али исто тако износи и своја знања из историје уметности.“^[24]

Раних осамдесетих, у том раном посттитовском периоду, у тадашњој Југославији почињу процеси демотирања једног специфичног идеолошког концепта и етатистичког пројекта. Управо у том периоду, а готово истовремено са збивањима на европској уметничкој сцени, уметност постмодернизма је завладала и та-



Dobrivoje Rajić,
III - Devič, 1984

Добривоје Рајић,
III – Девић, 1984.

[23] Т. Брејц, Теорије модернизма, пракса постмодернизма, *Поља*, бр. 287, стр. 20–21, Нови Сад, јануар 1983.

[24] Јеша Денегри, Осамдесете: раздобље постмодерног плурализма, у: Јеша Денегри, *Осамдесете: теме српске уметности (1980–1990)*, Нови Сад, 1997.

„durchschauen“. Generell wurden andere und andersartige Verhältnisse begründet: Anstelle der bis damals gültigen Relation *Kunst-Gesellschaft*, die sich für modernistische Projekte in der Kunst von selbst verstand, begann in diesen achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ein subjektiveres und diskreteres Verhältnis in der Szene zu dominieren: *Künstler-Individuum*. Und es scheint, dass eine derartige Relation auch wahrlich benötigt wurde. Sowohl von den Künstlern, als auch von den Betrachtern. Denn unter diesen ungewissen post-titoistischen jugoslawischen Verhältnissen^[25] und unter dem Damoklesschwert der drohenden Geschehnisse auf der Ebene globaler politischer und geostrategischer Beziehungen, wie auch der Krise in der damaligen SFRJ (Zweite Erdölkrise 1979-1980, schwerwiegende Folgen der

Energiekrise, Krise der sowjetisch-amerikanischen Beziehungen, die erste große Welle der Arbeitslosigkeit in Jugoslawien, der kritische Zustand der überschuldeten nationalen Wirtschaft, letztendlich der Fall der Berliner Mauer und der endgültige Zerfall der kommunistischen Ideologie), während dieses vorletzten Jahrzehnts des vergangenen Jahrhunderts bestand wahrlich das Bedürfnis nach einem vereinten Subjektivismus, um das Gefühl der Bedrohung zu überwinden, das sich leider schon zu Beginn der neunziger Jahre gerade auf dem Gebiet Jugoslawiens so brutal verwirklichen wird.

Die „Kunst der Achtziger“ hat für unsere Verhältnisse eine außerordentliche Bedeutung- es ist ein Zeitraum, in dem sie (obwohl indirekt, metaphorisch) energisch auf die Atmosphäre in der damaligen jugoslawischen Gesellschaft reagierte, sich direkt an zahlreichen bedeutenden politischen,

soziologischen und kulturologischen Veränderungen beteiligend. Dies ist zugleich auch eine Periode, in der Verbindungen der hiesigen Kunst zu internationalen Bewegungen bestehen, so dass es keineswegs ungewöhnlich ist, dass die Idee des Postmodernismus in der Kunst der Vojvodina zeitgleich mit ihrer Anerkennung auf internationaler Ebene erschien und sogar am frühesten in der gesamten damaligen jugoslawischen Kunst, vor allem dank der frühen Werke von Kerekes, die schon Mitte der siebziger Jahre entstanden. Schon 1983 war es bei der Ausstellung „Bedürfnis nach dem Bild“ möglich, an die zehn relevante Vertreter der neoexpressi-



Vera Zarić, *Mausoleum*, 1986

Бера Зарић, *Маузолеј*, 1986.

[25] Josip Broz Tito, Präsident der SFR Jugoslawien, ist am 4. Mai 1980 verstorben.

дашњим југословенским уметничким простором. Та уметност је, после деценијске „владавине“ нематеријалне уметности концептуализма, остварила повратак мануелном сликарском и скулпторском раду, установила спонтани гестуализам и неоекспресионизам заснован на изразитом субјективистичком схватању и интерпретирању света, увела нову субјективистичку наративност засновану на ослобођеним еклектицистичким потенцијалима.

Та тада установљена „уметност осамдесетих“ у Југославији, а самим тим и у Војводини, афирмише специфично поимање слике. Посматрачу је наметнута обавеза да за њено разумевање употреби властиту субјективност – и то еквивалентну количини уметниковог субјективизма – да би „прочитао“ садржај и поруку слике. Генерално, установљени су други и другачији односи: уместо до тада важеће релације *уметност–друштво*, подразумевајуће за модернистичке пројекте у уметности, тих осамдесетих година протеклог века на сцени је почео да доминира субјективнији и дискретнији однос: *уметник–појединац*. А изгледа да је такав однос одиста био потребан. И уметницима и посматрачима. Јер у тим неизвесним посттитовским југословенским приликама,^[25] а под Дамокловим мачем претећих збивања на плану глобалних политичких и геостратешких односа, те кризе у тадашњој СФРЈ (друга нафтна криза 1979–1980, снажне последице криза енергије, криза совјетско-америчких односа, први велики талас незапослености у Југославији, критично стање презадужене домаће економије, коначно – рушење Берлинског зида и коначан пад комунистичке идеологије), током те претпоследње деценије протеклог века одиста је постојала потреба за обједињеним субјективизмом да би се надвладало осећање угрожености које ће се, нажалост, већ почетком деведесетих тако сурово остварити управо на тлу Југославије.

„Уметност осамдесетих“ у нашим приликама има изузетан значај – то је период у којем је она (иако посредно, метафорички) енергично реаговала на атмосферу у тадашњем југословенском друштву, директно учествујући у бројним битним политичким, социолошким и културолошким променама. То је, истовремено, и раздобље у којем постоје везе овдашње уметности са интернационалним токовима, те никако није необична чињеница да је идеја постмодернизма у војвођанску уметност



Mladen Marinkov, *Baum. Babylonischer Turm*, 1989

Младен Маринков, *Дрво. Вавилонска кула*, 1989.

[25] Јосип Броз Тито, председник СФР Југославије, преминуо је 4. маја 1980.



Milan Konjović, *Gruppe*, 1986

Милан Коњовић, *Група*, 1986.

onistischen Malerei hervorzuheben - neben László Kerekes waren da noch Milenko Prvački, Dušan Todorović, Dobrivoj Rajić, Branka Janković Knežević, Vera Zarić, Jozef Klátik, Verbumprogram, Milica Mrđa. Das Interessante an der Ausstellung liegt in der „Vereint-heit“ in der konzeptuellen Kunst der Siebziger affirmierter Autoren (Kerekes, Verbumprogram), Autoren der aktuellen Malerei (Prvački, Todorović, Santrač, Klačik, Zarić, Janković Knežević), der Bildhauerei (Slobodan Kojić, Miroslava Kojić, Mladen Marinkov) wie auch junger, die novisader Kunstakademie erst absolvierter, Autoren (Rajić, Mrđa), was auf die Komplexität der Erscheinung des „neuen Bildes“ verweist.

Alles das hat sehr wohl darauf eingewirkt, dass sich während dieser postmodernistischen achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts eine wahrlich kompakte und dynamische vojvodiner Szene entwickelte, in der zahlreiche selbständige Auftritte, aber auch bedeutende Gruppenausstellungen vojvodiner und jugoslawischer Künstler stattfanden. Eine bedeutende, in diesem Zeitraum affirmierte, Neuheit stellte auch eine ganze Reihe promotiver Autorenausstellungen dar^[26], bei denen fast zeitgleich mit den Geschehnissen in der damals wirklich großen jugoslawischen Szene, die neuesten Resultate und Tendenzen in der Kunst der Vojvodina rechtzeitig erkannt und kritisch präsentiert wurden. Während der postmodernen Achtziger

wurde auch ein interessanter Prozess der Dezentralisierung verwirklicht, so dass neben Novi Sad bedeutende künstlerische Beiträge und Ausstellungen auch in Pančevo, Sombor, Subotica, Sremska Mitrovica, Zrenjanin verwirklicht wurden – wo schon gut organisierte Galerien bestanden, aber auch in Kikinda und Apatin, Städten in den Randgebieten der Vojvodina. Das berichtigte Verhältnis zwischen Zentrum und Randgebiet (geographisch und geistig) schuf eine vollkommen neue Situation in der Kunst der Vojvodina, vor allem durch die Entwicklung einer relevanten Kunstszene, in der sich zahlreiche Beispiele aus der Kunst der damals aktuellen Konzepte und Sensibilitäten manifestierten.

[26] In seinem Buch *Die Achtziger: Themen der serbischen Kunst* (1977) hat Ješa Denegri den Text Promotive Ausstellungen der Kunst der Achtziger veröffentlicht, in dem er auch Ausstellungen aus der Vojvodina erörtert und die Ausstellugnen *Bedürfnis nach dem Bild* (Novi Sad, 1983, Autor Sava Stepanov), *Neues Bild der Zeichnung* (Pančevo, 1984, Autoren Svetlana Mladenov, Sava Stepanov, Andrej Medved); *Bild/Zeichnung der achtziger Jahre*, Subotica, 1984, Autor Ješa Denegri); *Ohne Namen: Geometrie* (Sombor, Ruma, 1986, Autor Ratomir Kulić); *Geometrische Tendenzen heute* (Apatin, 1986, Autoren Sava Stepanov, Svetlana Mladenov, Radmila Savčić); *Malerei der reifen Leidenschaft* (Pančevo, 1986, Autoren Sava Stepanov und Svetlana Mladenov); *Gruppen in der jugoslawischen Kunst der Achtziger* (Apatin, 1987, Autor Sava Stepanov) hervorhebt.

стигла истовремено са њеном афирмацијом у међународним размерама, пре свега захваљујући раним Керекешовим сликама насликаним још средином седамдесетих, чак најраније у целокупној тадашњој југословенској уметности. Већ 1983. године је на изложби *Потреба за сликом* било могуће одабрати десетак релевантних припадника неоекспресионистичког сликарства – поред Ласла Керекеша (Kerekes Laszlo) ту су још Миленко Првачки, Душан Тодоровић, Звонимир Сантрач, Јозеф Клаћик, Вербумпрограм, Добривој Рајић, Милица Мрђа. Интересантност поставке је у „обједињености“ аутора афирмисаних у концептуалној уметности седамдесетих (Керекеш, *Verbumprogram*), из континуитета актуелног сликарства (Првачки, Тодоровић, Сантрач, Клаћик), те младих аутора тек пристиглих са новосадске Академије уметности (Рајић, Мрђа), што указује на комплексност појаве „нове слике“.

Све то је, дакако, утицало на то да се током тих постмодернистичких осамдесетих година XX века установи једна одиста компактна и динамична војвођанска сцена на којој су се дешавали бројни самостални наступи али и значајне групне изложбе војвођанских и југословенских уметника. Битна иновација афирмисана у том периоду је и читав низ промотивних ауторских изложби^[26] на којима се, скоро истовремено са дешавањима на тада одиста великој југословенској сцени, правовремено уочавају и критички презентују најновији резултати и тенденције у уметности Војводине. Током постмодерних осамдесетих остварен је и занимљив процес децентрализације, па се поред Новог Сада значајни уметнички прилози и изложбе остварују и у Панчеву, Сомбору, Суботици, Сремској Митровици, Зрењанину – где су већ деловале добро организоване галерије, те у Кикинди и Апатину, градовима у рубним подручјима Војводине. Кориговани однос центра и маргине (географске и духовне) донео је једно сасвим ново стање у уметности Војводине, пре свега установљењем релевантне уметничке сцене на којој су се манифестовали бројни примери из уметности тада актуелних концепата и сензибилитета.

[26] У својој књизи *Осамдесете: теме српске уметности* (1997) Јеша Денегри је објавио текст „Промотивне изложбе уметности осамдесетих“, у којем разматра и изложбе из Војводине, уочавајући поставке *Потреба за сликом* (Нови Сад, 1983, аутор Сава Степанов), *Нова слика цртежа* (Панчево, 1984, аутори Светлана Младенов, Сава Степанов, Андреј Медвед); *Слика/ цртеж осамдесетих година*, Суботица, 1984, аутор Јеша Денегри); *Без назива: геометрија* (Сомбор, Рума, 1986, аутор Ратомир Кулић); *Геометријске тенденције данас* (Апатин, 1986, аутори Сава Степанов, Светлана Младенов, Радмила Савчић); *Сликарство зреле страсти* (Панчево, 1986, аутори Сава Степанов и Светлана Младенов); *Групе у југословенској уметности осамдесетих* (Апатин, 1987, аутор Сава Степанов).

Die Kunst der Neunziger: Widerstand gegen das Chaos

Die serbische Kunst während der Neunziger entstand unter besonderen sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnissen. Es ist eine Zeit, in der ein totalitäres Regime herrschte, instandgesetzt unter den Bedingungen einer epochalen Krise, unter Verhältnissen, die von diesem Regime aufgedrängt, geschaffen und entwickelt wurden. Die Folgen waren katastrophal: der Zerfall des damaligen Staates (der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien), Krieg, eine zerrüttete und aufgelöste Gesellschaft, der Verfall der Mittelschicht, enorme Inflation und wirtschaftliche Destruktion, Anstieg der Kriminalität, Krise der Moral und Entropie aller Werte, die Bombardierung seitens der NATO. Offensichtlich herrschte während der Neunziger in Serbien derjenige „katastrophale Komplex“, über den Peter Sloterdijk schrieb, und dessen primäres Syndrom die *„Schwere einer gesellschaftlichen Atmosphäre ist, die sich bis zur Unerträglichkeit mit schizoiden Spannungen und Ambivalenzen füllt“*. Eine derartige Gesellschaft wird zur immanenten Quelle der Krise und Instabilität, weshalb die Bundesrepublik Jugoslawien im Verlaufe des Jahres 1992 in eine vollkommene internationale Isolation geriet. Ihr wurden rigorose Sanktionen der Vereinten Nationen auferlegt, die erst im ersten Jahr des neuen Jahrhunderts wieder gänzlich aufgehoben wurden. Aus diesem Grund kann von der jugoslawischen Gemeinschaft während der neunziger Jahre als einer „geschlossenen Gesellschaft“ gesprochen werden, wobei fast alle Formen gesellschaftlichen Handelns durch diese drastische Tatsache bedingt waren.

Im Übrigen wird der Begriff „Kunst in einer geschlossenen Gesellschaft“ im Vokabular der serbischen Kunstkritik angewandt. Als erster nutzte ihn der belgrader Kunsttheoretiker Dejan Sretenović im Buch *„Art in Yugoslavia 1992-1995“*. In seinem Text stellt er fest: *„Mit der Einführung rigoroser Sanktionen seitens der UN und der vollkommenen internationalen Isolation verbleibt die BR Jugoslawien abseits aller globalen Umstrukturierungen, abseits aller Determinanten der universellen Geschichte, gleich einer geschlossenen Gesellschaft, in der eine anderweitige Geschichte geschrieben wird“*. Obwohl die rigorose internationale Blockade drei Jahre lang dauerte, war die jugoslawische Gesellschaft auch weiterhin „geschlossen“, *„nicht so sehr wegen der internationalen Blockade selbst, die mit der Zeit gelockert und in vielerlei Hinsicht aufgehoben wurde, als wegen einer, vielen in dieser Gesellschaft selbst entsprechenden, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Autarchie“* (Denegri). In einem derartigen Umfeld werden anomale Situationen zur alltäglichen Gegebenheit. Während der neunziger Jahre veröffentlicht der oppositionelle Wirtschaftsexperte Mladen Dinkić (und späterer Gouverneur der Nationalbank und Minister in mehreren Regierungen – der BR Jugoslawien, Serbien und Montenegros, Serbiens) ein Buch mit dem charakteristischen Titel *Ökonomie der Destruktion*, in dem er die anomale Ökonomieauffassung im Rahmen eines politischen Kon-

Уметност деведесетих: супротстављање хаосу

Српска уметност током деведесетих је настајала у специфичним социјалним, политичким, економским и културолошким условима. То је време владавине једног тоталитарног режима успостављеног у условима епохалне кризе, у условима које је тај режим наметнуо, створио и развијао. Последице су биле катастрофалне: распад дотадашње државе (Социјалистичке Федеративне Републике Југославије), рат, растројено и раслојено друштво, уништење средње класе, енормна инфлација и економска деструкција, пораст криминала, криза морала и ентропија свих вредности, бомбардовање од стране НАТО-а. Очигледно, током деведесетих, Србијом влада онај „катастрофални комплекс“ о којем је писао Петер Слотердијк, а чији је примарни синдром *„отежалост друштвене атмосфере која се до неиздрживости пуни схизоидним напетостима и амбиваленцијама“*. Такво друштво постаје иманентан извор кризе и нестабилности, те је због тога Савезна Република Југославија, током 1992. године, стављена у потпуну међународну изолацију. Наметнуте су јој ригорозне санкције Уједињених нација које су потпуно укинуте тек у првој години новог века. Због тога је у југословенској заједници током деведесетих могуће говорити као о „затвореном друштву“, а скоро сви видови друштвених активности условљавани су том драстичном чињеницом.

Уосталом, термин „уметности у затвореном друштву“ се примењује у вокабулару српске уметничке критике. Први га је употребио београдски теоретичар уметности Дејан Сретеновић у књизи *Art in Yugoslavia 1992–1995*. У свом тексту он констатује: *„Са увођењем ригорозних санкција УН и потпуном међународном изолацијом, СР Југославија остаје по страни од свих глобалних престројавања, од свих одредница универзалне историје, као затворено друштво у коме се исписује нека друга историја“*. Иако је ригорозна међународна блокада трајала три године, југословенско друштво је и даље било „затворено“, *„не толико због саме међународне блокаде која је с временом попустила и умногоме престала, колико због многима у самом том друштву врло погодујуће политичке, економске и културне аутархије“* (Денегри). У таквом окружју аномалијске ситуације постају свакодневна чињеница. Током

Rastislav Škulec, *Eine sich erhebende Stadt*, 1990–1994

Растислав Шкулец, *Град који се уздиже*, 1990–1994.



zepts viviseziert. Leider hatte die Destruktion weitaus breitere Implikationen als wirtschaftliche und politische, da das Milošević-Regime in physischer, kriegerischer Destruktion resultierte.

Trotz derartiger Umstände, trotz aller durch die brutalen Ereignisse während der Neunziger verursachten Stresssituationen, hat die Kunst kontinuierlich weitergewirkt. Vielmehr erscheint aus der jetzt schon bestehenden zeitlichen Distanz aus betrachtet die jugoslawische Kunstszene dieses letzten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts als eine außerordentlich lebendige und dynamische Reihe an Erscheinungen und Ereignissen: die drastischen gesellschaftlichen Umschichtungen stellten eine wahrliche Initiative für künstlerische Veränderungen dar. Diese

Veränderungen wurden schon während der letzten achtziger Jahre angekündigt, als sich Vorboten einer neuen konzeptuellen Auffassung und eines anderen Verhältnisses zur Wirklichkeit meldeten. Zu Beginn der neunziger Jahre wird die größte Aufmerksamkeit von einer Gruppe junger Bildhauer geweckt, die inmitten der verbreiteten (neo)expressiven Geste, der eklektischen Weitschweifigkeit und des symptomatischen Subjektivismus der postmodernen Kunst der Achtziger auf der Immanenz des ausdruckslos definierten Formalismus bestehen. In diesen plastischen Konzepten war es zu Beginn möglich, nur die sprachliche Ablehnung der vorherigen ausgesprochen expressiven Etappe zu erkennen, es wurde jedoch sehr schnell offensichtlich, dass es sich bei der größten Anzahl der Akteure der damals aktuellen Szene um einen künstlerisch-ethischen Vorgang handelte, der das Verhältnis des Künstlers zu den Geschehnissen in der Gesellschaft, vor allem in der Politik, bestimmte. Konstruktion, Geometrie, Minimalismus, Monochromie, kontemplative Figuration und das disziplinierte konzeptuelle Handeln der Künstler der Neunziger sind die Verkörperung eines rationalen und gänzlich durchdachten Verhältnisses zu den Ereignissen der damaligen Zeit, mit denen sich die rezente Kunst heftig der herrschenden Politik widersetzte. Die Künstler dieser neunziger Jahre haben sich deutlich dem dominierenden destruktiven Grundsatz widersetzt, der in zahlreichen Lebensbereichen seinen Höhepunkt erreichte (Wirtschaft, Politik, Kriege). Zugleich hat sich eine derartige Kunst der Neunziger direkt der Szenen-Malerei widersetzt, vor allem denjenigen Bewegungen, die mit den Bedürfnissen der aktuellen Politik harmonierten. In dieser Malerei waren die

Inhalte vorwiegend der Glorifizierung nationaler Mythen, der Anrufung byzantinischer Vorbilder und der Identifizierung "balkanischer Quellen der serbischen Malerei" gewidmet.

Während der Neunziger erscheinen und wirken jedoch sehr enthusiastische Kräfte, die ein modernistisches Projekt befürworten. Ende der Achtziger und zu Beginn der Neunziger affirmier-



Dragan Rakić, *Zukunft*, 1992

Драган Ракић, *Будућност*, 1992.



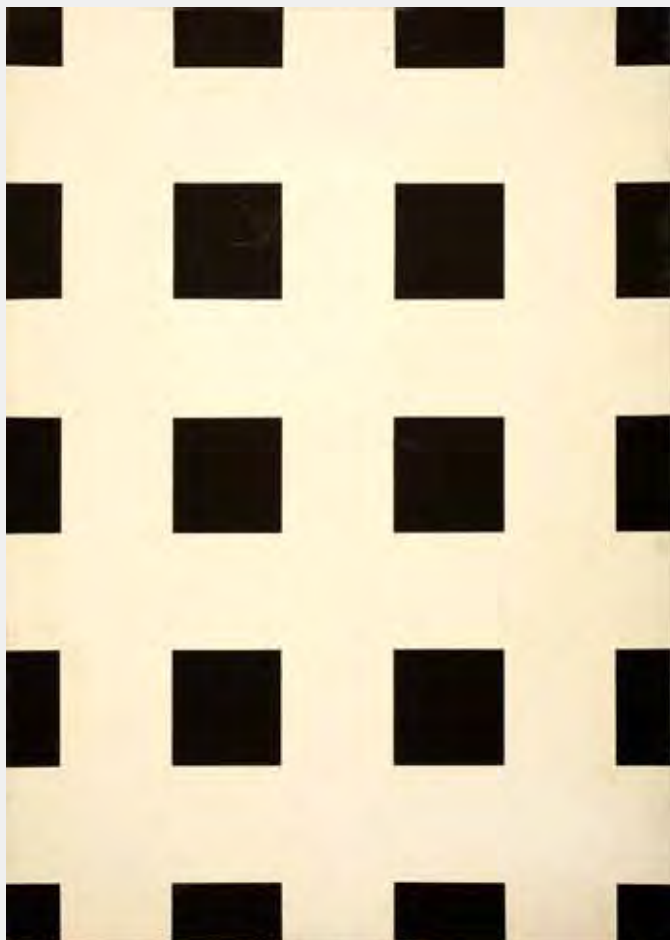
Zoran Pantelić, *Hülse*, 1992

Зоран Пантелић, *Махуна*, 1992.



Verbumprogram, *Aus dem Zyklus*
Achromia GE, 1985-1989

Verbumprogram, *Из цикла*
Achromia GE, 1985-1989.



Verbumprogram, Aus dem Zyklus
Achromia GE, 1985-1989

Verbumprogram, Из цикла
Achromia GE, 1985-1989.



Slobodan Abi Knežević,
Ohne Titel, 1996

Слободан Аби Кнежевић,
Без назива, 1996.

деведесетих година опозициони економиста Млађан Динкић (а потоњи гувернер Народне банке и министар у неколико влада – СР Југославије, Србије и Црне Горе, Србије) објављује књигу карактеристичног наслова *Економија деструкције*, којом вивисецира аномалијско схватање економије у оквиру једног политичког концепта. Нажалост, деструкција је имала много шире импликације од економских и политичких јер је Милошевићев режим резултирао и физичком, ратном деструкцијом.

Упркос таквим околностима, упркос свим стресовима изазваним бруталним догађајима током деведесетих, уметност је одржала свој континуитет деловања. Штавише, сада већ обезбеђена временска дистанца пројектује југословенску уметничку сцену те последње деценије XX века као изузетно жив и динамичан след појава и збивања: драстичне друштвене претумбације биле су истинска иницијатива за уметничке промене. Те промене су најављене још током завршних осамдесетих година, када се јављају весници новог концепцијског става и једног другачијег односа према стварности. На почетку деведесетих година најзапаженија је група млађих скулптора који, усред размахнутог (нео)експресионистичког геста, еклектицистичке распричаности и симптоматичног субјективизма постмодернистичке уметности осамдесетих, инсистирају на иманенцији неекспресивно дефинисаног формализма. У тим пластичким концептима испочетка је било могуће спознавати само језички отклон од претходне изразите експресионистичке етапе али се, веома брзо, увидело да се, код највећег броја учесника тада актуелне сцене, радило о етичким поступцима који су одређивали однос уметника према збивању у друштву, поготово у политици. Конструкција, геометрија, минимализам, монохромија, контемплативна фигурација и дисциплиновано концептуално понашање уметника деведесетих оличење су рационалног и сасвим промишљеног односа према догађањима у тадашњем времену којим се рецентна уметност снажно конфронтирала владајућој политици. Уметници из тих деведесетих година су се јасно успротивили доминирајућем деструкцијском начелу које је, у бројним животним областима, досезало своју кулминацију (економија, политика, ратови). Истовремено, таква уметност деведесетих директно се конфронтирала сликарству призора, поготово оним настојањима која су била усаглашена са потребама актуелне политике. У том сликарству садржинске назнаке су углавном биле посвећене глорификацији националних митова, призивању византијских узора и препознавању „балканских источника српског сликарства“.



Milica Mrđa Kuzmanov,
Ikonstellation, 1997

Милица Мрђа Кузманов,
Иконстелација, 1997.

te sich eine Gruppe junger Bildhauer in der Vojvodina (Zoran Pantelić, Rastislav Škulec, Dragan Rakić, Dragan Jelenković, etwas später Svetlana Milić) und in Belgrad (Srđan Apostolović, Miodrag Bata Krgović, Dušan Petrović, Zdravko Joksimović), die ein neues Konzept boten: die Skulptur im erweiterten Feld. Dieser Begriff, der von Rosalind Krauss in den damaligen theoretischen Diskurs eingeführt wurde, umfasste diejenigen Werke, in denen die Problematik des bildhauerischen Konzepts in allen bedeutenden Mediendeterminanten radikal hinterfragt wurde: Form, Material, Masse, Raum wurden einer Überprüfung und Analyse unterzogen. Die Form wird bis zu den äußersten minimalistischen Kategorien vereinfacht, klassische bildhauerische Materialien werden vermieden oder sie werden auf eine untypische bildhauerische Art und Weise genutzt, während sich anstelle der traditionellen, manuellen, expressiven Bildhauerkunst die Protagonisten der „neuen Skulptur“ mit Zusammensetzung, Erbauung, Strukturierung, Konstruktion, Kombination... befassten. Dank der „neuen Skulptur“ haben sich Konstruktion und Strukturalismus als grundlegendes plastisches Prinzip affirmiert, aber auch als die bedeutendsten künstlerischen Aussagen der gesamten „Kunst der Neunziger“.



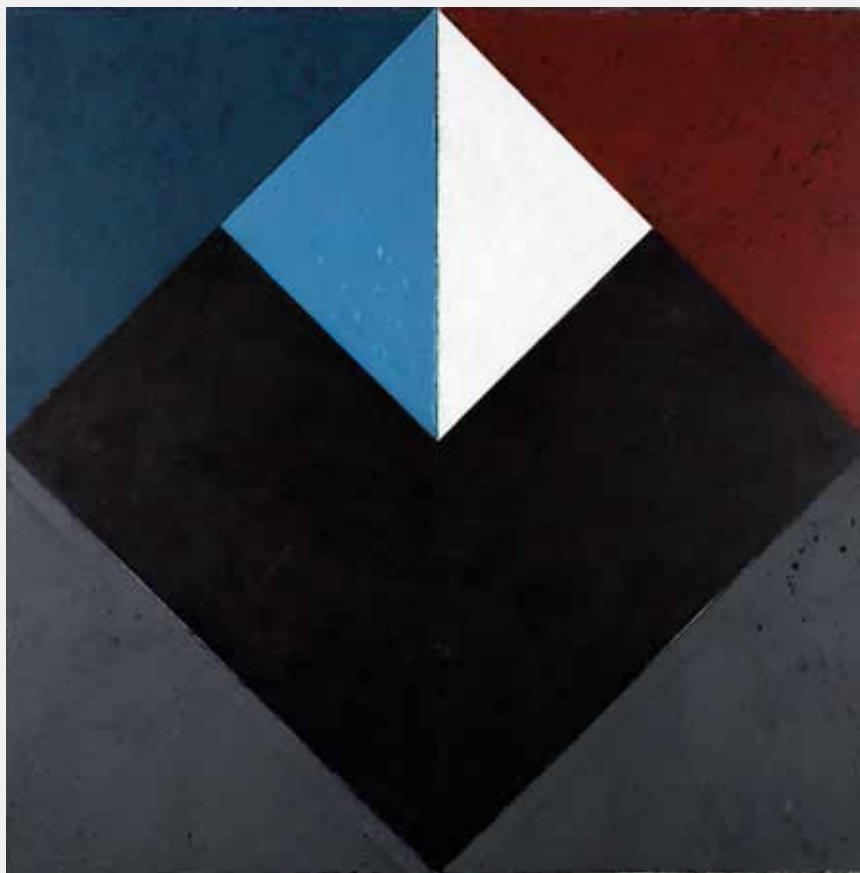
Jozef Klátik,
Oberflächen und Linien I, 2010

Јожеф Клаћик,
Површине и линије I, 2010.

Ist von der Malerei im Ambiente der „Kunst der Neunziger“ die Rede, ist ihre spezifische Stellung hervorzuheben. Sie besteht nicht mehr in ihrer traditionellen Phänomenologie der klassischen Malerei, sondern widmet sich der wiederbelebten modernistischen Hinterfragung der grundsätzlichen pikturalen Mutmaßungen, wie auch der Erkundung des Bereichs der Bildmedien – die Maler der Neunziger bestehen auf dem Bild-Gegenstand oder einer einzigartigen pikturalen Installation, die auch die Kategorie des Raums in ihren Habitus einschließt (Dragomir Ugren, Verbumpprogram, Milica Mrđa Kuzmanov, Mirjana Subotin Nikolić, Višnja Petrović, Živko Grozdanić). Es ist offensichtlich, dass unter den Verhältnissen der „Kunst der Neunziger“ das Bild und die Malerei über eine völlig separate Konstituiertheit verfügen. Die Malerei in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts besteht auf der Qualität der gemalten/pikturalen Oberfläche als einer Besonderheit, welche die Malerei mit keinem anderen Bildersystem teilt. Die ausdruckslose Faktur/Oberfläche/Fläche stellt die vorrangige visuelle, aber auch philosophische Manifestation des Bildes in der Kunst der Neunziger dar. Im Rahmen derartig konstituierter pikturaler Oberflächen ist es möglich, über die Sensibilität und Poetik der kolorierten Fläche zu sprechen (Dragomir Ugren, Ratomir Kulić, Mira Brtko, Zdravko Santrač), über eine stille Expression der Materie (Zvonimir Santrač, Mirjana Subotin Nikolić, Višnja Petrović), über die Verdinglichung des subjektivistischen Erlebnisses in ein monochromes Bild=Gegenstand (Ugren, Pavlović, Drljača).

Но током деведесетих се јављају и делују веома полетне снаге заговорника модер-
нистичког пројекта. Крајем осамдесетих и почетком деведесетих јавља се група мла-
дих скулптора (Срђан Апостоловић, Миодраг Бата Крговић, Душан Петровић, Здравко
Јоксимовић у Београду; Зоран Пантелић, Растислав Шкулец, Драган Ракић, Драган
Јеленковић, нешто касније Светлана Милић у Новом Саду, и други) који су понудили
нови концепт: скулптуру у проширеном пољу. Тим термином, који је у тадашњи тео-
ријски дискурс увела Розалинд Краус, обухваћена су она остварења у којима се про-
блематика скулпторског концепта радикално преиспитивала у свим битним медијским
одредницама: облик, материјал, маса, простор – подвргнути су проверавању и разма-
трању. Облик се поједностављује до крајњих минималистичких категорија, избегавају
се класични вајарски материјали или се употребљавају на нетипичан вајар-
ски начин, а уместо традиционалног, мануелног, експресивног вајања про-
тагонисти „нове скулптуре“ баве се слагањем, градњом, структурирањем,
конструисањем, комбиновањем... Захваљујући „новој скулптури“ конструк-
ција и структурализам су се афирми-
сали као основни пластички принцип,
али и као најважније уметничке порукe
целокупне „уметности деведесетих“.

Када је реч о сликарству у окружју
„уметности деведесетих“ мора се
расправљати о његовој специфичној
позицији. Оно више не егзистира у
својој традиционалној феноменологији
класичног сликарства већ је посвећена
обновљеним модернистичким прове-
равањима основних пиктуралних прет-
поставки те истраживањима у домену
медија слике – сликари деведесетих
инсистирају на слици-предмету или на
својеврсној пиктуралној инсталацији
која у свој хабитус укључује и категорију
простора (Драгомир Угренић, *Verbum-
program*, Милица Мрђа Кузманов, Мир-
јана Суботин Николић, Вишња Петровић, Живко Грозданић). Очито је – у условима
„уметности деведесетих“ слика и сликарство имају сасвим засебну конституисаност.
Сликарство током деведесетих година протеклог века инсистира на квалитету слика-



Zdravko Santrač, *Ohne Titel*, 2003

Здравко Сантрач,
Без назива, 2003.

Authentisch modernistische ontologische Probleme erhielten in einem derartigen Konzept eine einzigartige „Anwendung“: Ausdruckslosigkeit des Ausdrucks, Gemäßigkeit der Formen, Minimalismus, Geometrie, Konstruktion sind formelle Eigenschaften, welche die Künstler zu eigenen künstlerischen, aber auch politischen und kulturologischen Aussagen und Botschaften umgestalteten, zu einzigartigen „Rezepten“ zur Definierung ihres Verhältnisses zu einer Zeit der epochalen Krise. Die Besonderheit der „Malerei der Neunziger“ in der serbischen und vor allem in der vojvodiner Kunst ist in einer betonten rationalistischen Verweigerung ersichtlich, in konsequent bereinigten pikturalen Konzepten, in zahlreichen geometrischen und konstruktiven Aussagen, in einer betonten Akzeptanz des universellen sprachlichen Modells und operativer Strategien, die ein konkretes Handeln im System der Kunst bedeuten. Unter den Bedingungen der vojvodiner und serbischen Kunst Ende des zwanzigsten Jahrhunderts darf jedoch keineswegs nach radikalen modernistischen Beispielen gesucht werden. Es handelt sich hier um einen diskreten Modernismus, um eine einzigartige Anrufung des Modernismus nach der Postmoderne, um eine Wiederherstellung des Respekts vor Argans Begriff des *Projektes* – der jedem Werk immanent ist, das die Idee des Fortschritts in sich birgt und somit „Sinn, Ziel und die Leidenschaft des Lebens“ (Argan).



Željko Drljača, *Bild*, 1995

Желько Дрљача, *Слика*, 1995.

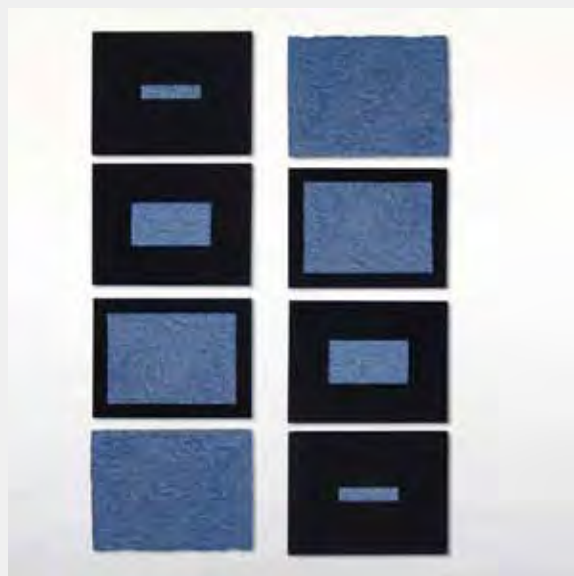
Alles das manifestierte sich während des letzten Jahrzehnts des vergangenen Jahrhunderts in zahlreichen Ausstellungen, von denen einige wahrlich als förderlich für die Philosophie und Konzeption der neuen modernistischen Malerei erachtet werden können. Würden wir einzelne Ausstellungen analysieren, stünde in einer Reihe der Ereignisse in der Kunst der Neunziger dem Projekt Mondrian, das 1992 in der Galerie der zeitgenössischen Kunst in Pančevo verwirklicht wurde, eine besondere Stellung zu. Diese Ausstellung bestand aus Werken der belgrader Maler Aleksandar Dimitrijević, Nikola Pilipović und Zoran Naskovski. Formeller Anlass für die gemeinsame Ausstellung dieser Maler war die Ehrung des

großen Künstlers Piet Mondrian anlässlich des hundertzwanzigsten Jubiläums seiner Geburt. Der wesentliche Grund lag im Aufruf zu Mondrian und seinem konzeptuellen, geistigen und ethischen Vorbild im modernistischen Sinne des Begriffs des Erhabenen in der Kunst. Inmitten einer Atmosphäre des postmodernistischen, eklektistischen, durch nichts gehemmten subjektivistischen Ausdrucks erschienen zu Beginn der Neunziger Künstler, deren Malerei auf einem einzigartigen Asketismus und auf Ideen über die Notwendigkeit der Autonomie der Kunst begründet war. Derartige Ideen standen im Einklang mit den Aktualitäten im damaligen Lebensumfeld (der künstlerische Asketismus entspricht einer bescheidenen, sogar ärmlichen Lebensweise), sind jedoch zugleich subversiv im Verhältnis zum gesellschaftlichen und politischen Umfeld (die Isolation und geschlossene Gesellschaft entsprachen der lokal und lokalis-

не/пиктуралне површине као засебности коју сликарство не дели ни са једним другим системом слика. Неекспресивна фактура/површина/равнина јесте примарна визуелна али и филозофска манифестација слике у уметности деведесетих. Унутар тако конституисаних пиктуралних површина могуће је говорити о сензибилитету и поетици бојене плохе (Драгомир Угрени, Ратомир Кулић, Мира Бртка, Здравко Сантрач), о тихој експресији материје (Звонимир Сантрач, Мирјана Суботин Николић, Вишња Петровић), о реификацији субјективистичког доживљаја у монохромну слику = предмет (Угрени).

Аутентично модернистички онтолошки проблеми су у том и таквом концепту добили својеврсну „примену“: неекспресивност израза, сведеност облика, минимализам, геометрија, конструкција су формалне одлике које су уметници претворили у сопствене уметничке, али и политичке, друштвене и културолошке поруке и подуне, у својеврсне „рецепте“ за дефинисање односа према времену епохалне кризе. Посебност „сликарства деведесетих“ у српској, и поготово у војвођанској уметности, видљива је у једном наглашеном рационалистичком отклону, у доследно прочишћеним пиктуралним концепцијама, у бројним геометријским и конструктивним напоменама, у наглашеном прихватању универзалног језичког модела и оперативних стратегија које подразумевају конкретно дејство у систему уметности.

Све се то, током последњег десетлећа прошлог века, манифестовало на бројним изложбама, од којих се неке, заиста, могу сматрати промотивним за филозофију и концепцију новог модернистичког сликарства. Уколико бисмо анализирали поједине изложбене поставке, на траци збивања у уметности деведесетих, засебно место припада *Пројекту Мондријан*, приређеном у Галерији савремене уметности у Панчеву 1992. године. Поставка те изложбе је формирана од остварења београдских сликара Александра Димитријевића, Николе Пилиповића и Зорана Насковског. Формални повод за заједничко излагање тих уметника је одавање почаст једном великом уметнику, поводом сто двадесете годишњице његовог рођења. Суштински разлог је позив на Мондријана и његов концептуални, духовни и етички узор у модернистичком смислу појма узвишеног у уметности. Усред атмосфере постмодернистичког, еkleктицистичког, неспутаваног субјективистичког исказа, почетком деведесетих су се појавили уметници чије је сликарство засновано на својеврсном аскетизму и на идејама о потреби аутономије уметности. Такве идеје су биле у сагласју са актуелностима у тадашњем животном окружењу (уметнички аскетизам је аналоган скромном, чак оскудном начину живљења), али су, истовремено, субверзивне у односу на друштвено и политичко окружење (изолација и затворено друштво су поговодили локално и локалистички настројеној већини у до-



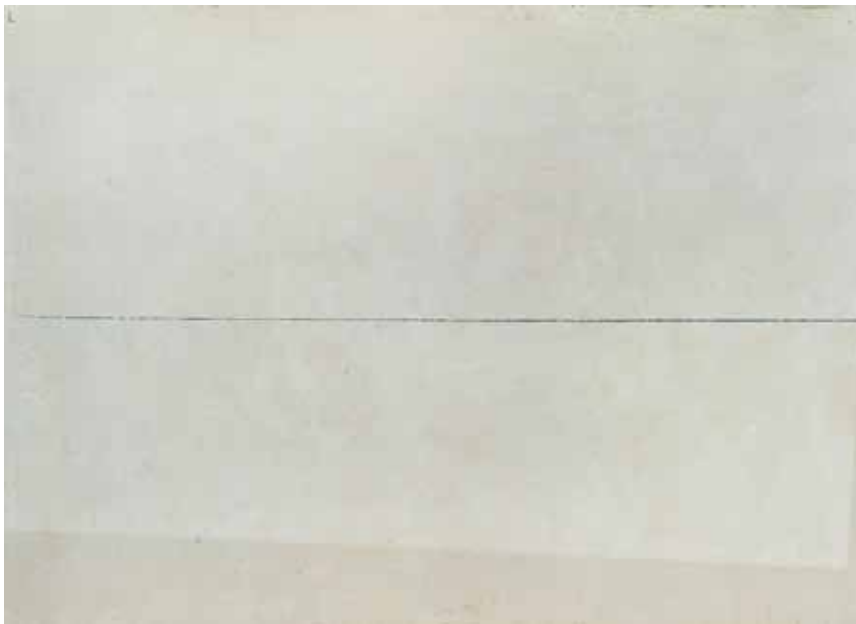
Mirjana Subotin Nikolić,
Ohne Titel, 1995

Мирјана Суботин Николић, *Без назива*, 1995.

tisch orientierten Mehrheit der einheimischen politischen und künstlerischen Kreise, so dass jede Form des universellen künstlerischen Diskurses auf Widerstand und Verurteilung stieß). In diesem Sinne ist diese Ausstellung eine von denjenigen, durch die eine Reihe theoretischer Konfrontationen, Konflikte, Polemiken und Dispute initiiert wurde, die sich aus konzeptuellen, ethischen und politischen Gründen auf der einheimischen Kunstszenen während fast der gesamten neunziger Jahre abspielten.

Die Neunziger zeichneten sich in der vojvodiner Kunst durch eine wahrlich dynamische Kunstszene aus. Es folgten eine nach der anderen Ausstellungen, die neue Erscheinungen affirmierten und interpretierten: Die frühen Neunziger in der Galerie der zeitgenössischen bildenden Kunst in Novi Sad, 1993; die Ausstellungen der Jugendbiennale in der Konkordia in

Vršac 1994, 1996, 1998; die Ausstellung der jugoslawischen Skulptur in Pančevo (die letzte Ausstellung fand 1991 statt); Bild=Gegenstand, in der novisader Galerie Most, 1995; Energien in der Konkordia in Vršac, 1995; der Ausstellungszyklus Tendenzen der Neunziger: Hiatus des Modernismus und Postmodernismus und Tendenzen der Neunziger: diskreter Modernismus, in der Galerie Zlatno oko in Novi Sad, 1996; Resümee im Museum der zeitgenössischen Kunst in Belgrad, die danach auch in Novi Sad gezeigt wurde, 1996; die Ausstellung Regionales-Universelles in der Galerie der zeitgenössischen Kunst in Pančevo, 1997 und Übertretungsformen in der Konkordia in Vršac, 1998. Zudem wurde trotz aller Hindernisse und Verbote, vor allem trotz der, durch das internationale Embargo bedingten, hermetischen Iso-



Višnja Petrović, *Ohne Titel*, 1992

Вишња Петровић,
Без назива, 1992.

lation der BR Jugoslawien, eine Reihe internationaler Biennale- und Triennale-Ausstellungen verwirklicht, gleich der Biennale visueller Künste in Pančevo (Zeitgenössische Galerie des Kulturzentrums), der Jugendbiennale in Vršac (Kunstwerkstatt Aurora, Vršac, Nationalmuseum, Vršac und Zentrum für visuelle Kultur Zlatno oko, Novi Sad), wie auch der internationalen Triennale zeitgenössischer Kunst und der Skizzen- und Projektbiennale in Novi Sad (Zentrum für visuelle Kultur Zlatno Oko). Durch diese Ausstellungen, wie auch eine Reihe anderer Gruppen- und selbständiger Ausstellungen, wurde ein Ambiente zur Entwicklung der damaligen vojvodiner und serbischen Kunst geschaffen, die in einem Umfeld wirkte, das der Kunst keineswegs wohlgesinnt war. *„Derartige Un-Bedingungen haben schon Ende des Jahres 1993 zahlreiche einzelne Persönlichkeiten dazu angeregt, ihren Widerstand und Bunt gegen den,*

маћим политичким и уметничким круговима, те сваки облик универзалног уметничког дискурса наилази на противљење и осуду). У том смислу та изложба је једна од оних којима је инициран ланац теоријских конфронтација, сукоба, полемика и диспута, који су се из концепцијских, етичких и политичких разлога дешавали на домаћој уметничкој сцени током скоро целокупних деведесетих година.

Деведесете су се у војвођанској уметности одликовале одиста динамичном уметничком сценом. Једна за другом следиле су изложбе које су афирмисале и тумачиле нове појаве: *Ране деведесете* у Галерији савремене ликовне уметности у Новом Саду, 1993; изложбе *Бијенала младих* у Конкордији у Вршцу 1994, 1996, 1998; *Панчевачка изложба југословенске скулптуре* (последња изложба одржана 1991), *Слика=предмет*, у ново-садској Галерији Мост, 1995; *Енергије*, у вршачкој Конкордији, 1995; циклуси изложби *Тенденције деведесетих: хијатуси модернизма и постмодернизма* и *Тенденције деведесетих: дискретни модернизам*, у Галерији Златно око у Новом Саду, 1996; *Резиме*, у Музеју савремене уметности у Београду, која је потом приказана и у Новом Саду, 1996; поставка *Регионално-универзално* у Галерији савремене ликовне уметности у Панчеву, 1997; те *Преступничке форме*, у Конкордији у Вршцу, 1998. године. Осим тога, упркос свим препрекама и забранама, пре свега упркос херметичкој изолацији СР Југославије оствареној међународни ембаргом, у Војводини је остварено, са пуно редовности, низ бијеналних и тријеналних интернационалних изложби попут *Бијенала визуелних уметности* у Панчеву (Савремена галерија Центра за културу), *Бијенала младих* у Вршцу (Уметничка радионица Аурора, Вршац, Народни музеј, Вршац и Центар за визуелну културу Златно око, Нови Сад) те *Интернационалног тријенала савремене уметности Балкан арт* и *Бијенала скица и пројеката* у Новом Саду (Центар за визуелну културу Златно око). Тим изложбама, те читавим низом других групних и самосталних поставки, установљен је амбијент за функционисање тадашње војвођанске и српске уметности која је деловала у окружју које уопште није било наклоњено уметности. „*Такви не-услови подстакли су већ крајем 1993. године многе појединце да изразе свој отпор и бунт против традиционализма и и национализма, наметнутог од стране државног режима и политичке елите. Активира се енергија многих појединаца и група у жељи да се супротставе таквом систему, да пронађу излаз и да се изборе за слободно деловање, за сопствени опстанак. У мањим срединама по Војводини од 1994. до 2004, настају и делују уметничке продукције и организације које својим ангажовањем, језичким, медијским и оперативним примерима пружају нереалну слику о културном напретку средине и о систему уметности блиском интернационалним уметничким збивањима. Најистакнутији примери групног отпора владајућем поретку и менталитету, као и рада у „немогућим условима“ на територији Војводине били су: Центар за визуелну културу Златно око, Нови Сад; Галерија савремене уметности, Панчево; Интернационални симпозијум скулптуре у теракоти Terra, Кикинда; Галерија Меандер, Апатин; Галерија савремене уметности, Нови Сад (данас Музеј савремене уметности Војводине); Галерија Нова, Панчево; Галерија МАС (од 1999), Оџаци; Центар за нове медије_куда.org (од 2001),*

seitens des staatlichen Regimes und der politischen Elite aufgezwängten, Traditionalismus und Nationalismus zum Ausdruck zu bringen. Im Wunsch, sich einem derartigen System zu widersetzen, einen Ausgang zu finden und sich die Freiheit des künstlerischen Schaffens, die eigene Existenz zu erkämpfen, aktiviert sich die Energie zahlreicher einzelner Persönlichkeiten und Gruppen. In den kleineren Ortschaften in der Vojvodina entstehen und wirken von 1994-2004 Kunstproduktionen und Organisationen, die durch ihr Engagement, ihre sprachlichen, Medien- und operativen Beispiele ein irreales Bild vom kulturellen Fortschritt des Umfeldes und einem, den internationalen Kunstgeschehnissen nahestehenden, Kunstsystem bieten. Die herausragendsten Beispiele des Gruppenwiderstandes gegen die bestehende Ordnung und Mentalität, wie auch des Schaffens unter „unmöglichen Bedingungen“ auf dem Gebiet der Vojvodina waren: das Zentrum für visuelle Kultur Zlatno oko, Novi Sad; die Galerie der zeitgenössischen Kunst, Pančevo; das Internationale Symposium der Terrakotta-Skulptur Terra, Kikinda; die Galerie Meander, Apatin; die Galerie der zeitgenössischen Kunst, Novi Sad (heute das Museum der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina); die Galerie Nova, Pančevo; die Galerie MAS (ab 1999), Odžaci; das Zentrum für neue Medien_kuda.org (ab 2001), Novi Sad; die Art klinik (ab 2002), Novi Sad, während sich unter den einzelnen Persönlichkeiten Igor Antić, Živko Grozdanić, Sloibodan Kojić, Svetlana Mladenov, Zoran Pantelić, Sava Stepanov und Dragomir Ugren am meisten hervorhoben.“ (Sanja Mladenov Kojić)^[27]

Während der letzten zwei Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts ändert sich die jugoslawische Gesellschaft von Grund auf. Die Achtziger sind eigentlich die letzten Jahre, in denen die serbische und somit auch die vojvodiner Kunst im Ambiente eines breiten jugoslawischen Kulturraums existierte. Nach dem Zerfall der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien bricht zu Beginn der Neunziger die hiesige Kunst die Beziehungen zum bisherigen Umfeld ab. Dieser Bruch ist drastisch. Da die neue Bundesrepublik Jugoslawien aufgrund des damals herrschenden Regimes isoliert und aus der Weltgemeinschaft ausgeschlossen ist, entwickelt sich die serbische Malerei unter den spezifischen Bedingungen einer „geschlossenen Gesellschaft“. Diese Gesellschaft ist maximal politisiert, so dass die alltägliche Politik auf ihre Weise an den künstlerischen Prozessen „beteiligt war“ und sich die serbische Kritik und Theorie keineswegs zufällig mehrfach mit Fragen des Lokalen-Regionalen und Universellen in der Kunst der Neunziger befasste...^[28]

Schlussfolgernd ist hervorzuheben, dass die Kunst der Achtziger mit ihrer eklektizistischen, zitierenden, postmodernistischen Malerei bemüht war, relevante und feste Stützpunkte zur Instandsetzung von Wertkriterien inmitten einer auseinanderfallenden Welt zu finden. Am Ende

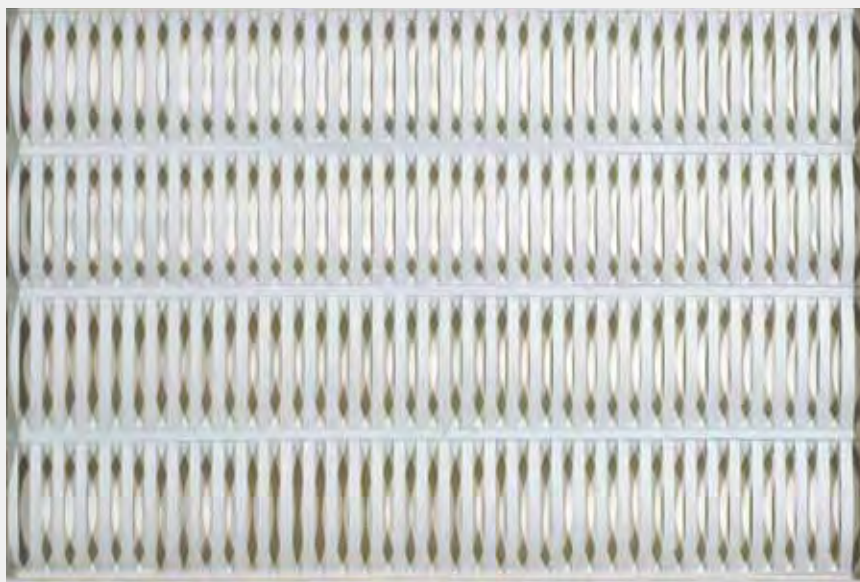
[27] Sanja Kojić Mladenov, *Incidenti i eksces, decentralizacija i kontekstualizacija umetničke prakse (Zwischenfälle und Exzess, Dezentralisierung und Kontextualisierung der künstlerischen Praxis)*. Veröffentlicht im Katalog *Freiraum für einen neuen Dialog*, Museum der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina (in Zusammenarbeit mit dem Verband für visuelle Künste Visart und The Manual Forgotten Museum, Novi Sad, 20. September-4. Oktober 2008)

[28] In Novi Sad hat das Zentrum für visuelle Kultur Zlatno oko im Verlauf des Jahres 1996 das internationale Symposium *Lokales und Universelles in der Kunst der Neunziger* veranstaltet, während in Pančevo die Galerie der zeitgenössischen Kunst, die damals von Svetlana Mladenov geleitet wurde, Ausstellungen und Fachkonferenzen zum Thema *Regionales und Universelles* organisiert hat, 1998, 2001.

Нови Сад; Арт клиника (од 2002), Нови Сад, а од појединаца најистакнутији су били Игор Антић, Живко Грозданић, Слободан Којић, Светлана Младенов, Зоран Пантелић, Сава Степанов и Драгомир Угренић.“ (Сања Младенов Којић)^[27]

Током поседње две деценије двадесетог века југословенско друштво се корени-то мења. Заправо, осамдесете су последње године у којима је српска, а самим тим и војвођанска уметност, егзистирала у амбијенту великог југословенског културног простора. После распада Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, почетком деведесетих, овдашња уметност прекида везе са дотадашњим окружењем. Тај прекид је драстичан. Како је нова Савезна Република Југославија, захваљујући тада владајућем режиму, изолована и изопштена из светске заједнице, српско сликарство се одвија у специфичним условима „затвореног друштва“. То друштво је максимално исполитизовано те је дневна политика на свој начин „учествовала“ у уметничким процесима, па су се, нима-ло случајно, у неколико наврата, српска критика и теорија бавиле питањима локалног-регионалног и универзалног у уметности деведесетих...^[28]

На крају ваља закључити да је уметност осамдесетих својим еклектицистичким, цитатним, постмодернистичким сликарством настојала да изнађе релевантне и чврсте тачке ослонаца за установљавање вредносних критеријума усред једног света који се рушио. Све се на крају свело на крхку осећајност и варљиву субјективистичку мисао исказивану метафором и симболима. Но оно што је уметност осамдесетих, на свој начин, слутила као судбинску неумитност – одиста се десило током деведесетих: распала се СФРЈ, друштво је запало у епохалну кризу, у „новој“ држави (Савезна Република Југославија) појавиле су се нове тензије изазване крајње неповољним егзистенцијалним (не)приликама и тешкоћама. Домаћа уметничка сцена деведесетих одвијала се у знаку изразитог парадокса: егзистенцијална угроже-



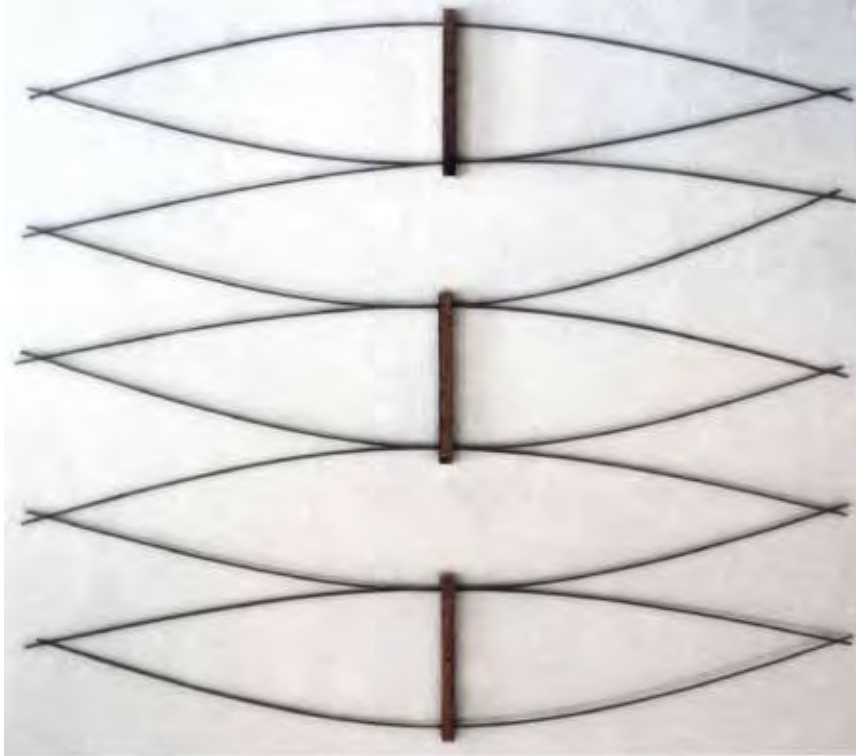
Petar Lolić, 8x14x1-TT, 2008

Петар Лолић, 8x14x1-TT, 2008.

[27] Сања Којић Младенов, *Инциденти и ексцес, децентрализација и контекстуализација уметничке праксе*. Објављено у каталогу *Простор за нови дијалог*, Музеј савремене уметности Војводине (у сарадњи са Асоцијацијом за визуелне уметности Visart и The Manual Forgotten Museum), Нови Сад, 20. септембар – 4. октобар 2008.

[28] У Новом Саду је Центар за визуелну културу „Златно око“ током 1996. године приредио Интернационални симпозијум *Локално и универзално у уметности деведесетих*, док је у Панчеву Галерија савремене уметности, коју је тада водила Светлана Младенов, приредила изложбе и стручне скупове на тему *Регионално и универзално* – 1998. и 2001.

wurde alles auf eine zerbrechliche Empfindsamkeit und einen trügerischen subjektivistischen Gedanken zurückgeführt, ausgedrückt durch Metapher und Symbole. Doch das, was die Kunst der Achtziger auf ihre Art und Weise als schicksalhafte Unabwendbarkeit vorgeahnt hat, spielte sich während der Neunziger tatsächlich ab: die SFRJ zerfiel, die Gesellschaft verfiel in eine epochale Krise, im „neuen“ Staat (Bundesrepublik Jugoslawien) bestanden neue, durch ausgesprochen ungünstige existenzielle Um(Miss)stände und Schwierigkeiten hervorgerufene Spannungen. Die einheimische Kunstszene der Neunziger entwickelte sich im Zeichen eines außerordentlichen Paradoxes: die existentielle Bedrohung hob die Tätigkeit und das Streben



Miroslav Pavlović, *Spring*, 2003

Мирослав Павловић, *Spring*, 2003.

zahlreicher Künstler unterschiedlicher Generationen und konzeptueller Überzeugungen nach Selbstaussdruck, Affirmation, einfach nach Selbsterhaltung, nicht auf, sondern gab sogar den Anstoß dazu. In einer geschlossenen Gesellschaft, im permanenten Umfeld der kriegerischen und politischen Destruktion entwickelte sich eine Kunst, die den äußeren und inneren Voraussetzungen der gesellschaftlichen Agonie nicht zustimmte. Die bedeutendsten gebotenen Konzepte »empfahlen« in einer derartigen Situation Konstruktion, Rationalismus, Erbauung. Für viele in dieser Szene stellten die Neunziger eine Herausforderung dar, die Zweckmäßigkeit des Bestehens, die eigene Vitalität und Fähigkeit zum demiurgischen Handeln zu beweisen; die Neunziger drängten einen provokativen sozialen, politischen, kulturellen und künstlerischen Kontext auf, in dem es galt, die künstlerische Authentizität, Personalität, Identität und eine eigentümliche „künstlerische Botschaft“ zu beweisen. Aus diesem

Grund war die serbische Kunstszene während der letzten zwei Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts und besonders während der neunziger Jahre aufregend, außerordentlich dynamisch und häufig sehr provokativ.

Während der ersten Hälfte des letzten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts weist die vojvodiner Kunstszene eine bis dahin unbekannte Vitalität und Dynamik auf. Der Kreis relevanter Standorte der aktuellen Kunst erweiterte sich, so dass sich neben Novi Sad auch in einer Reihe an Galerien in kleineren Städten eine außerordentliche Aktivität entwickelte und sie mit viel Ambition und Autorität zahlreiche Ausstellungen veranstalteten, die für die Atmosphäre der

ност није укинула него је чак иницирала активност и напор бројних уметника различитих генерација и концепцијских опредељења за исказивањем, доказивањем, напосто за самоодржањем. У затвореном друштву, у перманентном окружју ратне и политичке деструкције, развила се уметност која није пристајала на спољашње и унутрашње претпоставке друштвене агоније. У таквој ситуацији најрелевантнији понуђени концепти су „препоручивали“ конструкцију, рационализам, градњу. За многе на тој сцени деведесете су биле изазов за доказивање сврсисходности постојања, властитог виталитета и способности демијуршког деловања; деведесете су наметнуле изазован социјални, политички, културни и уметнички контекст у којем је требало доказати уметничку аутентичност, персоналност, идентитет и особену „уметничку поруку“. Због тога је српска уметничка сцена током последње две деценије двадесетог века, а нарочито током деведесетих година, била узбудљива, изузетно динамична и често веома провокативна.

Током прве половине последње деценије двадесетог века војвођанска уметничка сцена показује један до тада невиђен витализам и динамизам. Проширен је круг релевантних пунктова актуелне уметности, те се, поред Новог Сада, изузетна активност испољава и у неколико галерија у мањим градовима које са пуно амбиција и ауторитета приређују бројне изложбе релевантног значења за атмосферу „уметности деведесетих“. Иако су неке од тих галерија већ и током претходних деценија (поготово Савремена галерија Центра за културу Панчево коју је водила Светлана Младенов, те Галерија „Меандер“, чији је руководилац Радмила Савчић) приређивале велике и значајне југословенске изложбе, децентрализација у уметности донела је изузетне промене. Реагујући на кризно окружје, у вршне позиције „уметности деведесетих“ тада избијају они уметници који су занемаривали садржинску потку примерену типичној и класичној „ангажованој уметности“, која се у кризним и ратним годинама те последње деценије двадесетог столећа најчешће бавила дневнополитичким темама и афирмацијом националних осећања. Управо ти уметници обнављају модернистичке принципе, реafirмишу онтолошке карактеристичности уметничког израза, указују на етички смисао уметности. Тако је током деведесетих у Војводини, сасвим неочекивано, успостављен динамичан проток нових идеја: у традиционализмом обележеној ликовној средини започињу нове тенденције, нова стремљења, нови модернизам. То је онај модернизам који се појављује у провинцији, у малим градовима, изван центара, у срединама о којима Олива говори као „о складиштима велике културне енергије, али и о просторима релативне друштвене непомичности“. Треба имати на уму да је прерастање мањих градова у истинске културне центре аналогички засновано – целокупна глобална југословенска култура и уметност тих



Mira Brtko,
Weiße Bilder, 2005-2009

Мира Бртка,
Беле слике, 2005–2009.

„Kunst der Neunziger“ von relevanter Bedeutung waren. Obwohl einige dieser Galerien schon während der vorherigen Jahrzehnte (vor allem die Zeitgenössische Galerie des Kulturzentrums Pančevo, die von Svetlana Mladenov geleitet wurde, wie auch die Galerie Meander, die von Radmila Savčić geleitet wird) große und bedeutende jugoslawische Ausstellungen veranstaltet hatten, brachte die Dezentralisierung in der Kunst außerordentliche Veränderungen mit sich. Auf das Krisenumfeld reagierend, gelangen damals diejenigen Künstler an die Spitzenpositionen der „Kunst der Neunziger“, die sich derjenigen Kunst widersetzen, die während dieses letzten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts in Serbien dem regierenden Establishment nahestand und sich mit tagespolitischen Themen und der Affirmierung nationaler Gefühle befasste. Ihre Antwort darauf waren Kunstwerke, durch welche die modernistischen Prinzipien erneuert und die ontologischen Eigenschaften des künstlerischen Ausdrucks re-affirmiert werden, und auf den ethischen Sinn des künstlerischen Handels verwiesen wird. So entwickelte sich während der Neunziger in der Vojvodina ein dynamischer Fluss neuer Ideen: in einem von Traditionalismus gekennzeichneten künstlerischen Umfeld entstehen neue Tendenzen, neue Bestrebungen, ein neuer Modernismus. Es ist derjenige Modernismus, der sich in der Provinz, in Kleinstädten, außerhalb des Zentrums entwickelt, in Umfeldern, von denen Oliva als *„von Akkumulationen beträchtlicher kultureller Energie, aber auch von Räumen einer relativen gesellschaftlichen Unbeweglichkeit“* spricht. Es ist zu berücksichtigen, dass die Entwicklung der kleineren Städte zu wahren Kulturzentren anthologisch begründet ist - die gesamte globale jugoslawische Kultur und Kunst dieser Jahre verwirklichten sich in einer „geschlossenen Gesellschaft“, in einem Land, das während der Neunziger wahrhaftig europäisches Hinterland war. Nach einigen Kunsttheoretikern war gerade dieser Kontext für das Aufkeimen modernistischer Ideen und die Begründung eines modernistischen Konzeptes geeignet. *„Der Modernismus der Unentwickeltheit ist dazu verurteilt, sich auf den Phantasien und Träumen von der Modernität zu gründen. ...die bizarre Realität, jedoch, aus der dieser Modernismus hervorgeht, wie auch die unertragbaren Zwänge, unter denen er sich entwickelt und lebt - gesellschaftliche, politische, wie auch geistige Zwänge - erfüllen ihn mit einem derartig verzweifelten Enthusiasmus, mit dem sich der westliche Modernismus, der weitaus mehr in seiner Welt zu Hause ist, schwerlich rühmen kann“*, schrieb seinerzeit Marshall Berman.

Während der neunziger Jahre finden in den Galerien in Novi Sad, Pančevo, Vršac, Kikinda, Subotica, Apatin, Ruma und anderen vojvodiner Städten Ausstellungen statt, die innovative künstlerische Konzepte und eine neue Sensibilität präsentierten. So wurde schon bei der Ausstellung „Neue Skulptur“, die 1990 in der Galerie Meander in Apatin veranstaltet wurde, ein neuer Geist der „Kunst der Neunziger“ angekündigt - eine Fokussiertheit auf die Sprache bündiger bildhauerischer Formen, auf gemäßigte Formate, auf Konstruktion - was die grundlegenden Eigenschaften einer Kunst waren, die sich danach auf eine stille, aber entschiedene und überzeugende Weise mit ihrem rationalistischen Konzept den „lauten“, chaotischen und subjektivistisch intonierten Manifestationen widersetzte, die dem endgültigen tragischen Zerfall der SFR Jugoslawien vorausgingen. Unmittelbar danach wurde in demselben Jahr in Pančevo die Ausstellung Skulptur in der Vojvodina – eine neue Situation veranstaltet, bei der Pantelić,



Bálint Szombathy, *Fahnen*, 1995

Балинт Сомбати, *Заставе*, 1995.



Zvonimir Santrač,
Balkanischer Schicksalszug, 1996

Звонимир Сантрач,
Балкански воз судбине, 1996.

година су се остваривали у „затвореном друштву“, у земљи која је током деведесетих била истинска европска провинција. По неким теоретичарима уметности, управо је такав контекст подесан за ницање модернистичких идеја и успостављање модернистичког концепта. „Модернизам неразвијености осуђен је на то да се темељи на маштањима и сновима о модерности. Али бизарна реалност из које тај модернизам израста, као и неподношљиви притисци под којима се одвија и живи – друштвени, политички, баш као и духовни притисци – испуњавају га таквим очајничким жаром каквим се западни модернизам, неупоредиво више код куће у својем свету, тешко може похвалити“, писао је својевремено Маршал Берман (Marshall Berman).

Током деведесетих година двадесетог века у војвођанским градовима су се приређивале изложбе које су објављивале иновантне уметничке концепције и један нови сензибилитет. Тако је већ на изложби *Нова скулптура* која је приређене већ 1990. године у Галерији Меандер у Апатину, најављен нови дух „уметности деведесетих“ – усредсређеност на језик сажете скулпторске форме, на сведене облике, на конструкцију – а што су биле основне крарактеристичности једне уметности која се потом на један тих, али одлучан и убедљив начин, својим рационалистичким концептом конфронтирала „бучним“, хаотичним и субјективистичким интонираним манифестацијама које су претходиле коначном трагичном распаду СФР Југославије. Непосредно потом, исте године, у Панчеву је постављена изложба *Скулптура у Војводини – нова ситуација*, на којој излажу Пантелић, Шкулец, Јеленковић, Петрић, актери тзв. „нове скулптуре“ и (ново) модернистичког пројекта у тадашњој војвођанској уметности... Потом су на самом почетку те последње деценије двадесетог века најзначајније иновације „објављене“ и на великој, тада још увек југословенској изложби скулптуре, у Панчеву 1991. године, те су захваљујући тим изложбама репрезентативно промовисани превладавајући скулпторски формализам, идеје „чистог облика“^[29] и конструкције. Показало се да ће тај почетни – аутентично скулпторски концепт – у даљим модернистичким токовима доживети битне трансформације, да ће се проширити медијски репертоар и сама конституција скулптуре (скулптура у проширеном пољу, објекат, инсталација), те је, сасвим логично панчевачка изложба током деведесетих убрзо прерасла у *Бијенале визуелних уметности*. У војвођанској уметности тој трансформацији скулптуре од пунопластичког облика на сведеном минималистички концептуализованом формализму понајвише су допринели чланови групе *Апсолутно* (Зоран Пантелић, Владимир Ракић, Растислав Шкулец), те Драган Јеленковић, Ратко Кулић, Игор Антић, Бранислав Петрић, Живко Грозданић и други. Нова скулптура и тадашње сликарство су, у атмосфери распада СФРЈ и у времену потпуно поремећених вредносних критеријума, наметнули рационалистички став и тенденцију опште деструкције супротстављене идеји реда, градње и конструкције.

Сличне тенденције су се дешавале и у сликарству током раних деведесетих година у Војводини. Највидљивијим се доиमाо концепт геометрије и минимализма. У војвођан-

Škulec, Jelenković, Petrić, Akteure der sog. „neuen Skulptur und eines (neu)modernistischen Projektes in der damaligen vojvodiner Kunst, ausstellten. Danach wurden zu Beginn dieses letzten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts die bedeutendsten Innovationen auch bei einer großen, damals noch jugoslawischen, Skulpturausstellung in Pančevo 1991 „verkündet“, so dass dank dieser Ausstellungen der vorherrschende bildhauerische Formalismus, die Ideen der „reinen Form“ und Konstruktion repräsentativ dargestellt wurden. Es zeigte sich, dass dieses anfängliche - authentisch bildhauerische Konzept - in den weiteren modernistischen Bewegungen bedeutende Transformationen erleben wird, dass sich das Medienrepertoire und die Konstitution der Skulptur selbst erweitern werden (Skulptur im offenen Feld, Objekt, Installation), so dass sich rein logisch die Ausstellung in Pančevo während der Neunziger schnell zu einer Biennale visueller Künste entwickelte. In der vojvodiner Kunst haben zu dieser Transformation der Skulptur von der vollplastischen Gestalt zum gemäßigten minimalistisch konzeptualisierten Formalismus größtenteils die Mitglieder der Gruppe Apsolutno (Zoran Pantelić, Vladimir Rakić, Rastislav Škulec) beigetragen, wie auch Dragan Jelenković, Ratko Kulić, Igor Antić, Branislav Petrić, Živko Grozdanić und andere. Die neue Skulptur und die damalige Malerei drängten in einer Atmosphäre des Zerfalls der SFRJ und in einer Zeit vollkommen gestörter Wertkriterien eine rationalistische Haltung auf, wie auch die, der Tendenz der allgemeinen Destruktion gegensätzlichen, Ideen der Ordnung, Erbauung und Konstruktion.

Ähnliche Tendenzen waren auch in der Malerei der frühen neunziger Jahre in der Vojvodina präsent. Als am Sichtbarsten erschien das Konzept der Geometrie und des Minimalismus. Unter den, bis zu diesem Zeitpunkt in der Vojvodina herrschenden, Bedingungen war mit Ausnahme einiger isolierter Beispiele, die authentische geometrische Malerei so gut wie gar nicht vertreten. Es dominierten fortwährend expressivere pikturale Betrachtungen der Welt und Bilderwelt. Aus diesem Grund haben gerade die Akteure der Malerei reiner rationalistischer Konzepte (Verbumpprogram, Ratko Kulić, Dragomir Ugren, Zdravko Santrač, Mira Brtko, Višnja Petrović, Mirjana Subotin-Nikolić, Slobodan Knežević, Miroslav Pavlović, Ljubomir Vučinić, Petar Lolić, Željko Drljača und andere) der vojvodiner Malerei einen Geist der radikalen Veränderung eingehaucht: der Künstler insistiert vorwiegend auf der plastischen Konstitution des Werkes, es wird vor allem auf der Problematik der pikturalen Oberfläche bestanden, die nach Greenberg diejenige authentische Eigenheit darstellt, die das Bild/ die Malerei mit keinem anderen Bildersystem teilt.

Die Besonderheit dieses Fokusses auf der Reinheit des plastischen Ausdrucks, sowohl in der Skulptur, als auch in der Malerei der Vojvodina, stellt der „Übergang“ dieser gestaltenden Prinzipien (Minimalismus, Geometrie, Monochromie, reine Form, Konstruktion) zu einer deutlichen Haltung des Künstlers gegenüber den Manifestationen einer Krisenzeit dar. Diese und derartige Kunst wirkte sehr engagiert, da ihre, im Wesen neoplastizistischen, Grundsätze (Rationalismus, Ordnung, Harmonie, Konstruktion) eigentlich eine einzigartige Anweisung darstellten, ja sogar ein Rezept zur geistigen Überwindung des allgemeinen Gefühls der existenziellen Be-

ским околностима све до тог момента, осим неколико усамљених примера, аутентичног геометријског сликарства скоро да и није било. Вечито су доминирала експресивнија пиктурална промишљања света и света слике. Стога су управо актери сликарства чистих рационалистичких концепција (*Verbumprogram*, Ратко Кулић, Драгомир Угренич, Здравко Сантрач, Мира Бртка, Вишња Петровић, Мирјана Суботин-Николић, Слободан Кнежевић, Мирослав Павловић и други) у војвођанско сликарство унели дух радикалне промене: уметник првенствено инсистира на пластичкој конституцији дела, поготово се инсистира на проблематици пиктуралне површине која је, по Гриндбергу, она аутентична особеност коју слика/ сликарство не дели ни са једним другим системом слика.

Оно што представља специфичност те усредсређености на чистоту пластичког израза и у скулптури и у сликарству Војводице јесте „прерастање“ тих обликовних принципа (минимализам, геометрија, монохромнија, чист облик, конструкција) у јасан став уметника пред манифестацијама једног кризног времена. Та и таква уметност је деловала ангажовано јер су њени, у суштини неопластичистички, принципи (рационализам, ред, склад, конструкција) заправо представљали својеврсно упутство, чак рецепт, за духовно превладавање општег осећања егзистенцијалне угрожености у једном хаотичном животном амбијенту, оптерећеном дубоким политичким, привредним, инфлацијским, моралним, културним и ратним кризама и катастрофам.

Истовремено, како је током тих деведесетих година криза постајала свеобухватнија, појављивали су се уметници који су јој се конфронтирали јасно концепираним поступцима и делима јасно наглашеног ангажованог дејства. Они су изналазили начин да делују критички и етички а њихове реакције су биле директне, снажне, уверљиве и потпуно критички концепиране. У временима прогона, избеглиштва и масовних миграција Звонимир Сантрач користи стварни воз као уметнички ресурс да би исказао властити уметнички став; перформанси Балинта Сомбатија из тог времена су крајње експлицитни у образлагању уметникових идеја јер у њима уметник „пролива“ властиту крв у знак протеста против политичких одлука и деловања; чланови новосадско-београдске групе *Лед арт* током тих година реализују перформативне акције са пролазницима



Apsolutno,
Absolut-vorübergehend, 1996

Апсолутно,
Апсолутно-привремено, 1996.

drohung in einem chaotischen, durch tiefe politische, wirtschaftliche, inflatorische, moralische, kulturelle und kriegerische Krisen und Katastrophen belasteten Ambiente.

So wie die Krise während dieser neunziger Jahre allumfassender wurde, erschienen Künstler, die sich ihr auch durch deutlich konzipierte Handlungen und Akte einer klar betonten engagierten Wirkung widersetzen. Sie fanden Möglichkeiten, kritisch und ethisch zu wirken, wobei ihre Reaktionen direkt, heftig, überzeugend und gänzlich kritisch konzipiert waren. In Zeiten der Verfolgung, Flucht und Massenmigrationen nutzt Zvonimir Santrač einen tatsächlichen Zug als schöpferische Ressource, um seine eigene künstlerische Aussage zum Ausdruck zu bringen; die Performances von Bálint Szombathy aus dieser Zeit sind äußerst explizit in der Darstellung der Ideen des Künstlers, denn in ihnen „vergießt“ er sein eigenes Blut als Zeichen des Protestes gegen politische Beschlüsse und Handlungen; die Mitglieder der novisader und belgrader Gruppe Led art verwirklichen während dieser Jahre performative Aktionen mit Passanten auf der Straße; tausend Kilometer „jedes Fußstapfens Europas“ (vom 14. Februar 1994 bis zum 14. Februar 1995) zurücklegend verwirklicht Miroslav Mandić das Megaprojekt

Rose of Wandering (Ruža lutanja) und weist dadurch auf Autoren und bedeutende Orte der Geschichte hin, die als Vorbild für ein anderartiges Handeln und Leben dienen sollen; Andrej Tišma entwickelt seine global „verbreitete“ Netzwerkaktivität... Im Wesentlichen ging es um monumentale einzelne Kunstprojekte, die weder eine Folge guter Umstände waren, noch im Rahmen künstlerischer (oder jeglicher anderen) Institutionen realisiert wurden, sondern das Resultat fast verzweifelter Versuche der Künstler darstellten, das persönliche, und somit auch das kollektive Gefühl der Machtlosigkeit gegen die Allgegenwärtigkeit einer allgemeinen und zerstörerischen Krise der Gesellschaft zu überwinden, in der sie lebten und schufen.



Andrej Tišma,
Kollateralschaden, 1999

Андреј Тишма,
Колатерална штета, 1999.

Denn das Ambiente der Neunziger war wahrlich spezifisch. Sanja Mladenov Kojić hat das Umfeld, in dem während des letzten Jahrzehnts eines unglücklichen Jahrhunderts die serbischen und vojvodiner Künstler schufen, sehr nüchtern beschrieben: *„Das Fehlen eines Kunstmarktes, der erschwerte lokale Transport von Kunstwerken, der gestörte internationale Postverkehr, wie auch der unmögliche internationale Transport von Kunstwerken, das Fehlen adäquater, grundlegende Voraussetzungen für die Ausstellung von Kunstwerken erfüllender Galerieräume, das Nichtbestehen einer finanziellen Unterstützung für die Realisierung von*

на улици; Мирослав Мандић, прешавши хиљаде километара „по свакој стопи Европе“ (од 14. фебруара 1994. до 14. фебруара 1995), остварује мегапројекат *Ружа лутања*, указујући тим актом на ствараоце и значајна места из историје која су требала да буду узор за једно другачије понашање и живљење; Андреј Тишма развија своју одиста глобално „раширену“ network активност... У суштини радило се о монументалним појединачним уметничким пројектима који нису последица добрих околности, нити су реализовани у оквиру уметничких (или било којих других) институција, него су резултат скоро очајничких покушаја уметника да се превазиђе персонално, а самим тим и колективно, осећање немоћи због обухваћености свеопштом и разарајућом кризом друштва у коме су живели и деловали.

А амбијент деведесетих је одиста био специфичан. Сања Младенов Којић је разложно описала окружење у којем су, током последње деценије једног несретног века, деловали српски и војвођански уметници: „Недостатак уметничког тржишта, отежан локални транспорт радова, немогућност међународног поштанског саобраћаја, као и међународног транспорта уметничких дела, непостојање адекватних галеријских простора који би пружали основне услове за излагање уметничких дела, недостатак финансијске подршке за реализацију радова, непостојање адекватних простора за чување и одлагање дела, отежана набавка многих материјала потребних за настанак уметничких радова итд., свакако су утицали на афирмацију ефемерних, краткотрајних и нестабилних медија у Војводини и других облика неинституционализоване, недржавне и алтернативне уметничке праксе“. Уз то, одвијају се битне и сасвим специфичне промене унутар тада актуелне уметничке сцене: „Глобално гледано, целокупна уметничка сцена бивше СФР Југославије током деведесетих постајала је провинцијална у поређењу са европском, баш као што је и сама земља, сукцесивним смањивањем своје територије, честим премештањем друштвене моћи и мењањем утемељених односа између маргина и центара, постајала европска провинција. У ситуацији честих промена основних навика, знања и ‘владајућих’ истина, у плиновитом стању опште несигурности и апатије, разлика између центра и периферије постајала јес ве маргиналнија. Актуелна политичка ситуација тих година – ратна разарања, појава ратних



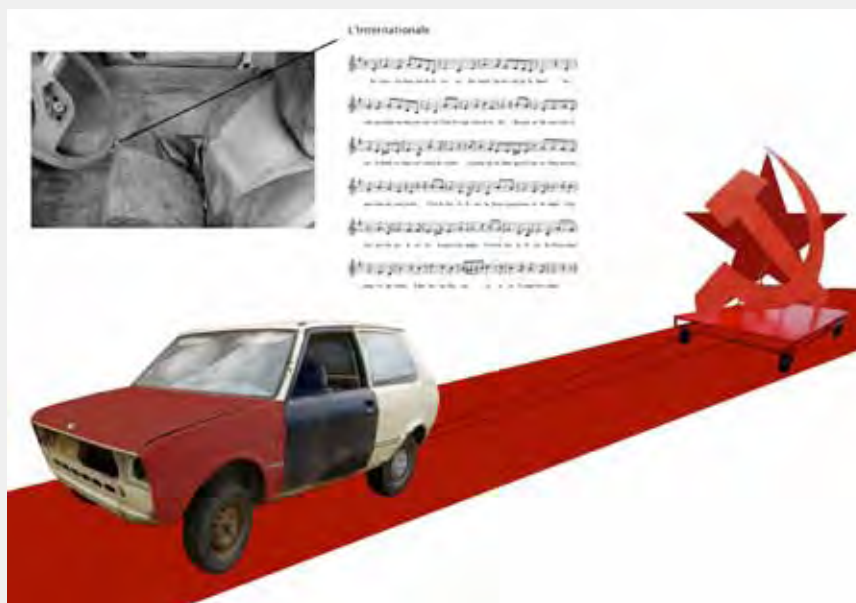
Miroslava Kojić, *Boden*, 2014

Мирослава Којић, *Тло*, 2014.

Werken, das Fehlen entsprechender Räume zur Aufbewahrung und Archivierung der Werke, die erschwerte Beschaffung zahlreicher, für die Entstehung der Kunstwerke notwendiger, Materialien usw. haben sich zweifellos auf die Affirmierung ephemerer, flüchtiger und instabiler Medien in der Vojvodina und anderer Formen der nichtinstitutionellen, nichtstaatlichen und alternativen Kunstpraxis ausgewirkt. Zudem kommt es innerhalb der aktuellen Kunstszenen zu bedeutenden und ganz spezifischen Veränderungen: „Global betrachtet wurde im Vergleich zur europäischen die gesamte Kunstszenen der ehemaligen SFR Jugoslawien während der Neunziger provinziell, wie auch das Land selbst durch die sukzessive Verkleinerung seines Gebietes, die häufigen Umschichtungen der gesellschaftlichen Macht und die Veränderungen der zwischen den Randgebieten und Zentren begründeten Verhältnisse zum europäischen Hinterland wurde. In einer Situation häufiger Veränderungen der grundlegenden Gewohnheiten, Kenntnisse und „herrschenden“ Wahrheiten, in einem instabilen Zustand der allgemeinen Unsicherheit und Apathie wurde die Differenz zwischen dem Zentrum und der Peripherie immer marginaler. Die aktuelle politische Situation dieser Jahre - kriegsartige Zerstörungen, die Erscheinung von Kriegsprofiteuren, die allgemeine Bedürftigkeit und Armut - wirkten sich darauf aus, dass die bisherigen institutionellen Systeme begannen, auseinander zu fallen und Kulturzentren wie Belgrad, Zagreb oder Sarajewo immer einflussloser wurden und ihre Macht verloren. In einer derartigen Situation haben sich kleinere Milieus, die weitaus leichter einen höheren Grad an gesellschaftlicher Solidarität, Kohärenz und lokalem Zusammenhalt verwirklichen konnten, weitaus besser zurechtgefunden...“^[30] Zudem hat sich in der multiethnischen, multikonfessionellen und multikulturellen Vojvodina die universelle Idee des Modernismus als anwendbar und wirksam erwiesen – nicht nur in der Kunst, sondern auch durch bedeutendes soziales Handeln, das wahrlich zur Schaffung einer günstigen Atmosphäre für den Vollzug der endgültigen demokratischen Wende in Serbien (und der SR Jugoslawien) im Herbst des Jahres 2000 beitrug. Hierbei ist die Kunst der Neunziger jedoch nicht als eine die Politik thematisierende Aktivität zu sehen, sondern als ein schöpferischer Akt, der die kontextuellen Erscheinungen der Gesellschaft, in der er sich abspielte, absorbierte und kritisierte. Dabei sind die vojvodiner und serbischen Künstler in dieser wahrlich aufregenden Zeit zur Autonomie des künstlerischen Gedankens und Schaffens gelangt, zur Bestätigung der These Filiberto Mennas, wonach - die Kunst Anspruch auf Besonderheit hat, nicht um sich abzusondern, sondern um durch ihr Beispiel als Modell für andere Erkenntnisse und andere Praxen zu dienen“. Obwohl sich diese Kunst von der Politik als Thema und Inhalt absetzte, so hat sie keineswegs auf den Einfluss auf die damaligen politischen Ereignisse verzichtet. In den dramatischen neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hat die Kunst in der Vojvodina und Serbien nachdrücklich klare ethische Haltungen und Prinzipien aufgedrängt, durch die sie bestrebt war, die Integrität und Dignität der Gesellschaft, in der sie entstand und wirkte, zu erhalten und zu bestätigen.

[30] Sanja Kojić Mladenov, *idem*.

профитера..., општа немаштина и беда утицали су на то да дотадашњи институционални системи почињу да се распадају, а културни центри какви су били Београд, Загреб или Сарајево постају све мање утицајни и губе своју моћ. У таквој ситуацији боље су се снашле мање средине, које су лакше могле да постигну виши степен друштвене солидарности, кохерентности и локалног заједништва...“^[30] Осим тога, у мултиетничкој, мултиконфесионалној и мултикултуралној Војводини, универзална идеја модернизма се показала применљивом, делотворном – не само у уметности, већ и друштвено вредној активности која је одиста допринела стварању повољне атмосфере за извођење коначног демократског преокрета у Србији (и СР Југославији) током јесени 2000-те године. При томе уметност 90-тих не треба видети као активност која је тематизовала политику, него као стваралачки чин који је апсорбовао и критиковао контекстуалне манифестације друштва у којем се одвијао. При томе, војвођански и српски уметници су у том одиста узбудљивом времену доспели до аутономије уметничког мишљења и делања, до потврђивања тезе Филиберта Мене (Filiberto Menna) по којој „уметност има право на засебност, не да би се издвојила, него да би својим примером била модел другим знањима и другим праксама“. Иако се та уметност конфронтирала од политике као теме и садржаја, никако се није одрекла утицаја на тадашња политичка збивања. У драматичним деведесетим годинама прошлог столећа уметност је у Војводини и Србији одлучно наметнула јасне етичке ставове и принципе којима је настојала да сачува и потврди интегритет и дигнитет друштва у којем је настајала и дејствовала.



Igor Antić, *Ohne Titel*, 2014

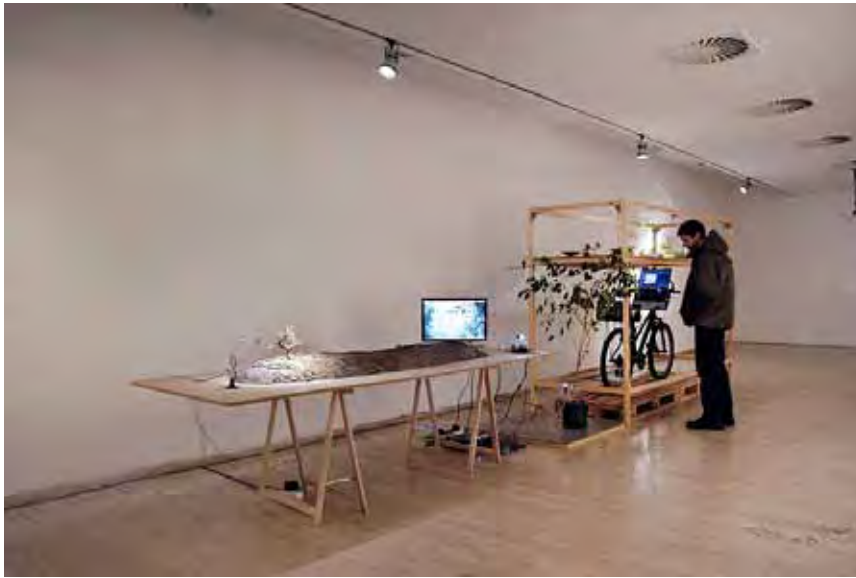
Игор Антић, *Без назива*, 2014.

[30] Сања Којић Младенов, *исто*.

Nach 2000: Kunst zur Zeit der Transition – Transitionen in der Kunst

Das Ende des 20. Jahrhunderts verlief in Jugoslawien auf sehr dramatische Weise: wegen der Kriegskonflikte im Kosovo bombardiert die NATO während des Frühlings 1999 Jugoslawien.^[31] Somit endete dieses unglückliche Jahrhundert, belastet durch zahlreiche Konflikte auf dem

Gebiet von Jugoslawien - beginnend mit dem Balkankrieg (1912/13), über den Ersten Weltkrieg (1914-1918), den Zweiten Weltkrieg (1941-1945), den Bürgerkrieg in Jugoslawien (1991-1995) – mit dem Krieg im Kosovo 1998-1999 und der NATO-Bombardierung. Das Schicksal der jugoslawischen Völker wurde natürlich durch alle diese Kriegsumstände definiert: Zeiträume der Vorahnung, des Blutes und der Hoffnung wechselten sich ab und beeinflussten den Lebensrhythmus zahlreicher Generationen. Zwischen Kriegen entwickelte sich auch die Kunst in der Vojvodina und Serbien. Der schon erwähnte Milan Konjović (1898-1993) hat dank seines langen Lebens alle Kriege auf dem Gebiet Jugoslawiens, mit Ausnahme der Bombardierung im Jahre 1999, in seiner Erfahrung



Stevan Kojić, *The Lost Treasure of Savamala*, 2013

Стеван Кojiћ, *The Lost Treasure of Savamala*, 2013.

erfasst und sie alle durch seine Malerei überwunden. Sein postkubistisches Konzept, damals innovativ in der serbischen Kunst, entstand nach dem Ersten Weltkrieg; während der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts ahnt dieser Künstler durch seine expressionistische Beunruhigung die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs voraus; nach der Befreiung ist er ein Vorbote neuer Tendenzen (zur Abstraktion hin), die zum damaligen Zeitpunkt für die, durch den politisch aufgedrängten und intonierten „sozialistischen Realismus“ belastete, jugoslawische

[31] Während gesamter 78 Tage erfolgen ununterbrochene Bombardierungen, in denen zahlreiche Infrastruktur- und Wirtschaftsobjekte, Schulen und Krankenhäuser, Medienhäuser und unzählige Kulturdenkmäler zerstört oder beschädigt wurden. In der Aktion unter der heuchlerischen Bezeichnung „Barmherziger Engel“ kamen rund 2.500 Menschen ums Leben und rund 5.000 Menschen wurden verletzt, während sich der seitens der BR Jugoslawien ermittelte materielle Schaden auf rund 100 Milliarden Dollar beläuft.

После 2000:

Уметност и транзиција

– транзиција у уметности

Сама завршница XX века се у Југославији одиграла на веома драматичан начин: поводом ратних сукоба на Косову НАТО, током пролећа 1999. године, предузима бомбардовање Југославије.^[31] Тако се тај несрећни век, оптерећен бројним ратним сукобима на територији Југославије – од балканских ратова (1912/13), преко Великог рата (1914–1918), Другог светског рата (1941–1945), грађанског рата у Југославији (1991–1995) – окончао ратом на Косову 1998–1999-е и НАТО бомбардовањем. Дакако, судбина југословенских народа била је дефинисана свим тим ратним околностима: периоди слутње, крви и наде су се периодично смењивали и утицали на ритам живота бројних генерација. Између ратова се одвијала и уметност у Војводини и Србији. Већ поменути Милан Коњовић (1898–1993) је, захваљујући дугом животу, својим искуством обухватио све ратове на територији Југославије, осим бомбардовања из 1999-е, и све их је превладавао својим сликарством. Његов посткубистички концепт, тада иновативан у српској уметности, настаје након Великог рата; током тридесетих година протеклог века својим експресионистичким узнемирењем он слути катастрофу Другог светског рата; по ослобођењу је весник нових тенденција (ка апстракцији), значајних у тадашњем тренутку југословенске уметности оптерећене политички наметнутим и интонираним „социјалистичким реализмом“. Коњовић је наслутио рат деведесетих (који је потом и доживео) у којем се распала СФР Југославија – на самосталној изложби у Паризу 1989-е поставио је своје ратне цртеже из Великог



Nataša Teofilović, s.h.e., 2006

Наташа Теофиловић, s.h.e., 2006.

[31] Пуних 78 дана се предузимају непрекидна бомбардовања у којима су уништени или оштећени бројни инфраструктурни и привредни објекти, школске и здравствене институције, медијске куће, бројни споменици културе. У акцији лицемерног назива „Милосрдни анђео“ погинуло је око 2.500, а рањено око 5.000 људи, док се материјална штета коју је проценила СР Југославија креће до 100 милијарди долара.

Kunst bedeutend sind. Konjović hat den Krieg der Neunziger (den er danach auch erlebt hat), in dem die SFR Jugoslawien zerfiel, vorausgeahnt – bei einer selbständigen Ausstellung in Paris 1989 zeigte er seine Kriegszeichnungen aus dem Ersten Weltkrieg. Obwohl Konjović's Beispiel einzigartig ist, haben zahlreiche serbische Künstler im Rhythmus Vorahnung-Blut-Hoffnung geschaffen. Gleichwohl hebt sich die Generation der, während der Achtziger, Neunziger und nach 2000 in der Kunstszene agierenden, Künstler, dadurch hervor, dass sie auf eine unmittelbare Weise von den wiederholten kontextuellen Situationen der Kriegsvorahnung, des kriegesischen Umfeldes und Blutes, wie auch der Atmosphäre der Nachkriegshoffnung, dass sich diese unglücklichen Geschehnisse nicht mehr wiederholen werden, ergriffen war.

In der Zwischenzeit kam es zu epochalen Veränderungen. Die jugoslawische Gemeinschaft zerfiel und Serbien wurde 2006 zu einem selbständigen Staat.^[32]

Der eineinhalb Jahrzehnte andauernde Verlauf der Auflösung resultierte in zahlreichen Transitionsprozessen, die sich nach der demokratischen Wende im Jahre 2000 intensivierten. Während dieser gesamten Zeit entwickelt sich die serbische zeitgenössische Kunst unter den Verhältnissen einer langandauernden gesellschaftlichen Krise. Der Prozess des Systemwandels dauert zu lange, so dass sich die Krise (die ansonsten ein obligatorisch vergängliches Phänomen ist) in einen Zustand transponiert. Dieser tiefe Krisenzustand generiert permanent eine Störung der gängigen gesellschaftlichen Normen, schwächt die Standards, degradiert die Wertkriterien in allen Lebensbereichen. Zur Zeit Jugoslawiens unter Milošević, in den postmodernistischen achtziger und nach den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts, befanden sich die Künstler unter besonderer Kontrolle, ihre Werke wurden am Häufigsten herabgemindert, kritisiert und in einigen Fällen auch sanktioniert. Leider wurden auch nach den demokratischen Veränderungen seit Oktober 2000

keine Voraussetzungen für die Instandsetzung eines regulären Systems geschaffen, von dem seinerzeit Oliva schrieb (künstlerische Praxis, Werk – Kritik – Galerie – Medien – Markt) und welches der künstlerischen Tätigkeit Dignität und Funktionalität verleihen würde. Obwohl in der serbischen und vojvodiner Kunst eine Reihe beachtlicher aktivistischer Kunstbewegungen bestand, die der politischen Praxis reaffirmierte progressistische Ideen des modernistischen Bewußtseins boten; obwohl die Kunst dieses Zeitraums durch ihre Haltung und ihre Aussagen sehr wohl zum Prozess der Demokratisierung beitrug, haben die neuen Machtstrukturen sehr schnell alle diese verwirklichten ästhetischen und ethischen Prinzipien „vergessen“. Der Wahrheit halber wurde nach dem Jahre 2000 die Kunst nicht mehr kontrolliert oder sanktioniert, aber sie wurde – ignoriert. Schon fast ein ganzes Jahrzehnt lang sind, wegen ange-



Miloš Vujanović und Igor Milošević,
Chair - Between Art and Science,
2014

Милош Вујановић и Игор
Милошевић, *Chair – Between Art
and Science*, 2014.

[32] Der Zerfall der SFR Jugoslawien begann 1992 durch die Unabhängigkeitserklärung der ehemaligen Republiken Slowenien, Bosnien und Herzogowina und Mazedonien. In demselben Jahr konstituieren Serbien und Montenegro die Bundesrepublik Jugoslawien, die 2003 ihre Bezeichnung in Republik Serbien und Montenegro ändert. Seit 2006 sind Serbien und Montenegro eigenständige Staaten.



Miloš Vujanović, *Ohne Titel*, 2010

Милош Вујановић,
Без назива, 2010

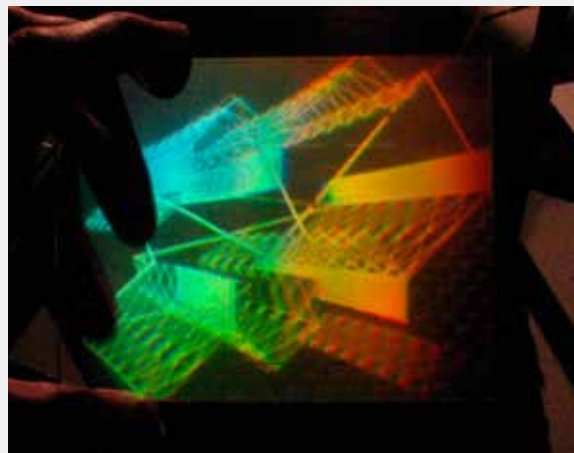
Ljubomir Vučinić,
Spiegelkondensator, modul CPB,
2014

Љубомир Вучинић,
Spiegelkondensator, modul CPB,
2014.



рата. Иако је Коњовићев пример јединствен, бројни српски уметници су стварали у ритмовима слутња–крв–нада. Ипак, по томе је јединствена генерација уметника који су деловали на уметничкој сцени током осамдесетих, деведесетих и након 2000-е, јер су на инстантан начин били обухваћени понављајућим контекстуалним ситуацијама пред-ратне слутње, окружењем рата и крви, те атмосфером поратних надања да се несрећни догађаји више неће поновити.

У међувремену су се одиграле епохалне промене. Југословенска заједница се распа-ла а Србија је постала самостална држава 2006. године.^[32] Деценију и по дуг процес раздруживања резултирао је бројним транзицијским процесима који су интензивира-ни после демократских промена 2000-е. Све то време српска савремена уметност се одвија у условима дуготрајне друштвене транзиције. Процес промене система траје предуго те се криза (која је, иначе, обавезно пролазни фено-мен) транспоновала у – стање. То дубоко кризно стање пер-манентно генерише поремећај уобичајених друштвених нор-ми, слаби стандарде, смањује вредности критеријума у свим животним областима. У време милошевићевске Југославије, у постмодернистичким осамдесетим и потом у деведесетим годинама прошлог столећа, уметност и уметници су били под својеврсним надзором, њихова остварења су најчешће ома-ловажавана, критикована, а у неким случајевима и санкциони-сана. Нажалост, ни после демократских промена од октобра 2000-е нису створени услови за успостављање редовног сис-тема о којем је својевремено писао Олива (уметничка пракса, дело – критика – галерија – медиј – тржиште), а који би умет-ничкој делатности обезбедио дигнитет и функционализацију. Иако је у српској и војвођанској уметности било низ запажених активистичких уметничких покрета који су политичкој пракси понудили реafirмиса-не прогресистичке идеје модернистичке свести; иако је уметност тог периода својим ставовима и порукама и те како допринела процесу демократизације – нове владајуће структуре су веома брзо „заборавиле“ на све те остварене естетске и етичке принципе. Истини за вољу, после 2000-е уметност више није контролисана или санкционисана, али је – игнорисана. Већ скоро пуну деценију су, због наводног реновирања, затворе-на два најзначајнија национална уметничка музеја – Народни музеј и Музеј савремене уметности у Београду, док Музеј савремене уметности Војводине у Новом Саду већ скоро пола века ради у „привременим“ просторима, без своје зграде. Скоро целокупна галеријска инфраструктура је испод очекиваних стандарда и није у стању да на прави



Karolina Mudrinski, *Holographische Stereogramme*, 2006

Каролина Мудрински,
Холографски стереограми, 2006.

[32] Распад СФР Југославије је започет 1992. године проглашењем независности бивших република Словеније, Хрватске, Босне и Херцеговине, те Македоније. Исте године Србија и Црна Гора формирају Савезну Републику Југославију, која 2003. године мења име, називајући се Државна заједница Србија и Црна Гора. Од 2006. године Србија и Црна Гора су постале самосталне државе.

licher Renovierung, die zwei bedeutendsten nationalen Kunstmuseen, das Nationalmuseum und das Museum der zeitgenössischen Kunst in Belgrad, geschlossen, während das Museum der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina in Novi Sad schon fast ein halbes Jahrhundert lang in „vorübergehenden“ Räumlichkeiten, ohne eigenes Gebäude, tätig ist. Fast alle bestehenden Galerien befindet sich unter den erwarteten Standards und sind nicht im Stande, die künstlerischen Geschehnisse und Leistungen auf eine wahre Art und Weise zu verfolgen und zu exponieren. Zudem besteht keine Hoffnung auf eine schnelle „Erholung“, da zum Beispiel aus dem Staatshaushalt für das Jahr 2014 für den Bereich der Kultur kaum merkliche 0,6% der öffentlichen Mittel entzweigt wurden.



Milan Blanuša, *Figur I*, 1996

Милан Блануша, *Фигура I*, 1996.

Doch trotz alledem pulsiert in Serbien zum aktuellen Zeitpunkt eine lebendige künstlerische Tätigkeit. Dem zeigtenössischen Künstler steht unter den Bedingungen einer epochalen Krise die Idee einer arteigenen Flucht (*culture escape*) zur Normalität sehr nahe. Der Bildhauer Mrđan Bajić, in diesem Augenblick einer der herausragendsten serbischen Künstler, hat seine Ausstellung bei der *Biennale* in Venedig 2008 ganz einfach mit *Reset* betitelt, in der Bemühung, die Notwendigkeit zur Auslöschung der bisherigen existentiellen Wirklichkeit, politischen und kulturologischen Praxis auszudrücken. Ein derartiger Akt, gerade wie auch die aktuellen Bemühungen in der serbischen Kunst, befinden sich auf den Spuren der philosophischen Auffassungen Edgar Morins, der in einer seiner Schriften feststellt: *„Natürlich müssen wir uns zuerst den auf uns zukommenden Barbareien entziehen. Aber aus dem „nein“ dieser Widersetzung muss sich ein klares 'ja' unserer Sehnsüchte herausbilden. Der Widerstand gegen alles, was zur Degradierung des Menschen durch den Menschen, zur Unterjochung, Verachtung und Erniedrigung führt, verwandelt sich zum Streben nicht nach der besten aller Welten, sondern – nach einer besseren Welt. Diese Hoffnung, die während der Geschichte immer wieder aufkam, wird erneut aufleben.“* Deshalb basieren das Konzept und der Leitgedanke der Ausstellung *Vorahnung, Blut, Hoffnung* auf der synergischen Verflechtung ästhetischer und ethischer Kategorien,

auf den Grundsätzen der künstlerischen Autonomie, auf den Prinzipien der soziokulturellen Kontextualität und auf der rationalen künstlerischen Funktionalisierung der Kunst unter den spezifischen Verhältnissen einer langanhaltenden und erschöpfenden Krise, hin zum Aufleben einer neuen Hoffnung.

Die pulsierenden zeigtenössischen Impulse verwandelten sich schrittweise zur (post)konzeptuellen Erkenntnis einer veränderten und innovierten Wirklichkeit, zu Werken, durch die der künstlerische Diskurs den Erscheinungen des Alltags und der Sensibilität des gesell-



Goran Despotovski,
Social, 2013-14

Горан Деспотовски,
Social, 2013–14.



Zvonimir Santrač,
Uniformmantel des Marschalls,
2014

Звонимир Сантрач,
Маршалов шинјел, 2014.

начин прати и експонира уметничка збивања и домете. Уз то, наде у брзи „опоравак“ нема јер је, рецимо, из државног буџета за 2014. годину за културу издвојено једва приметних 0,6% државних средстава.

Но, упркос свему, у Србији и у актуелном тренутку пулсира жива уметничка активност. Савременом уметнику је, у условима епохалне кризе, веома блиска идеја својеврсног бега (*culture escape*) – ка нормалности. Скулптор Мрђан Бајић, један од најзапаженијих српских уметника у актуелном тренутку, своју поставку на *Бијеналу* у Венецији 2008. је једноставно насловио: *Ресет* – настојећи да изрази неопходност поништавања дотадашње егзистенцијалне збиље, политичке и културолошке праксе. Такав поступак, баш као и актуелна настојања у српској уметности, на трагу су филозофских ставова Едгара Морена (Edgar Morin), који је у једном свом новијем спису констатовао: „*Наравно, најпре се треба одупрети варварствима која нам долазе. Али 'не' у том противљењу мора да одгоји јасно 'да' наших тежњи. Отпор према свему што води деградирању човека од стране човека, подјармљивању, презиру и понижавању претвара се у настојања, не ка најбољем од свих светова већ – ка бољем свету. Та нада, која се одувек рађала изнова током историје, поново ће се родити*“. Стога су концепт и поставка изложбе *Слутња, крв, нада* установљени на синергијском преплету естетских и етичких категорија, на принципима уметничке аутономности, на начелима социокултуролошке контекстуалности, те на смисленој уметничкој функционализацији уметности у специфичним околностима једне дуготрајне и исцрпљујуће кризе – ка појављивању нове наде.



Milan Jakšić,
Kommunismus, 2014,

Милан Јакшић,
Kommunismus, 2013.

Пулсирајући ововременски импулси су поступно трансформисани у (пост)концептуално препознавање измењене и иновиране стварности, у остварења којима се уметнички дискурс егализује са манифестацијама свакодневља и сензибилитетом друштвене свести. У тој и таквој ситуацији применљив је Санквистов став по којем је током последње две деценије уметнички оквир био претежно дефинисан као свет слика (симулакрум), као простор који је свет адвертајзинга и моде тек недавно почео да експлоатише преко разних заводљивих механизма искривљене стварности. Дакле, ради се о својеврсној медијализацији и партикуларизацији уметности. У актуелном тренутку, на војвођанској сцени, уметност све више открива и прихвата изазове нових технологија. Узрочно-последично се прожимају утицаји продукције „машина за уметничку продукцију“ (Фредерик Џејмсон [Frederic Jameson]) и атмосфера кризног транзицијског

Maja Erdeljanin,
Novisader Bürgersteige, 2014

Маја Ердeљанин,
Новосадски плочици, 2014.



Dragan Vojvodić,
Distorsion des Organismus, 2007

Драган Војводић,
Дисторзија организма, 2007.

schaftlichen Bewußtseins angeglichen wird. In einer derartigen Situation ist Sandqvists Auffassung anwendbar, wonach während der letzten zwei Jahrzehnte der künstlerische Rahmen vorwiegend als Welt der Bilder (Simulakrum) definiert wurde, als ein Raum, den die Welt der Werbung und Mode erst kürzlich begonnen hat, über unterschiedliche verführerische Mechanismen der verzerrten Wirklichkeit auszunutzen. Es handelt sich demnach um eine einzigartige Medialisierung und Partikularisierung der Kunst. Zum aktuellen Zeitpunkt entdeckt und akzeptiert die Kunst der vojvodiner Szene die Herausforderungen der neuen Technologien immer mehr. Kausal folgerichtig verflechten sich die Einflüsse der Herstellung von „Maschinen

zur Kunstproduktion“ (Frederic Jameson) und die Atmosphäre eines krisenhaften Transitionsprozesses, von der die zeitgenössische serbische Gesellschaft erfasst wurde. Aus diesem Grund hat die Kunst ihre Ideen und Ideale über die *Ästhetisierung* des alltäglichen Lebens in eine dominante Form der *Kommunikation* verwandelt, in eine latente Ermittlung des allgemeinen Zustands der Gesellschaft, aber auch des Bewußtseinszustands des Einzelnen (Künstlers und Verbrauchers) inmitten einer epochalen Krise. Die aktuelle Kunst verwirklicht ihre wahrscheinlich impressivsten Leistungen in Augenblicken, in denen sie den mentalen Rahmen und die emotionale Textur mit eigenen Instrumenten formt, wenn sie ein adäquates Verhältnis zur Welt und ihren Erscheinungen entwickelt und bietet, wenn sie die Zustände der Oberflächlichkeit und des Mangels an Tiefe erörtert: wenn sie die Oberflächlichkeit in ihrer wortwörtlichsten Bedeutung kritisiert (Stevan Kojić, Nataša Teofilović, Miloš Vujanović-Igor Milošević, Ljubomir Vučinić, Karolina Mudrinski).

Die Idee der Ästhetisierung des alltäglichen Lebens ist eine der ewigen künstlerischen und theoretischen Obsessionen. Eigentlich gründet sich die gesamte Philosophie des künstlerischen Modernismus des zwanzigsten Jahrhunderts auf derartigen Bemühungen unterschiedlicher avantgarder Bewegungen. Doch Mike Featherstone stellt fest, dass in den heutigen entwickelten Gesellschaften ein Verwischen der Grenzen zwischen Kunst und Alltag bemerkbar ist, aufgrund der „Erosion des besonderen, geschützten Status der Kunst als gesondertem Verbrauchsgut, die sich gemeinsam mit der Abwanderung der Kunst in das Industriedesign, die Werbung und

das vereinte Gewerbe der Symbol- und Bildproduktion vollzieht“. Natürlich sind unter den vojvodiner Kunstverhältnissen derartige Qualifikationen keineswegs direkt anwendbar, aber es kann sicherlich eine spezifische Transition der Kunst zur Medialisierung und Sozialisierung des künstlerischen Ausdrucks festgestellt werden. Nach dem Jahr 2000, nach, auf die post-sozialistische Restauration der Klassengesellschaft gerichteten, Veränderungen, von denen die serbischen politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Strukturen erfasst wurden,

процеса која је захватила савремено српско друштво. Због тога је уметност своје идеје и идеале о *естетизацији* свакодневног живота трансформисала у доминантан облик *комуникације*, у латентно констатовање општег стања друштва, али и стања свести појединца (уметника и конзумента) усред епохалне кризе. Можда најубедљивије домете актуелна уметност досеже у тренуцима када властитим инструментима обликује ментални оквир и емотивну текстуру, када успостави и понуди адекватан однос према свету и његовим манифестацијама, када разматра стања површности и недостатка дубине: када критикује површност у њеном најбуквалнијем значењу (Стеван Којић, Наташа Теофиловић, Милош Вујановић, Игор Милошевић, Љубомир Вучинић, Каролина Мудрински).

Идеја о естетизацији свакодневног живота је једна од вечних уметничких и теоријских опсесија. Заправо, читава филозофија уметничког модернизма двадесетог века заснива се на таквим настојањима различитих авангардних покрета. Но, Мајк Федерстон констатује да се у данашњим развијеним друштвима примећује рушење граница између уметности и свакодневља због „ерозије посебног заштићеног статуса уметности као издвојене потрошне робе, која се одвија заједно са миграцијом уметности у индустријски дизајн, адвертајзинг и удружене индустрије за производњу симбола и слика“. Дакло, у војвођанским уметничким приликама такве квалификације никако нису дословно применљиве, али се, свакако, може констатовати специфична транзиција уметности ка медијализацији и социјализацији уметничког исказа. После 2000-е, после промена које су захватиле српске политичке, економске и друштвене структуре усмерене ка постсоцијалистичкој реставрацији класног друштва, у уметности се јављају претензије да се створе изражајне форме којима је могуће аутентично документовати (измењено, другачије, иновирано) стање свести и духа почетком новог столећа. „Помоћу уметности свакодневица постаје видљива... Уметничка пракса и уметничка дела не посматрају се као аутономни *свет уметности* или, тек, далеки одраз света изван уметности, већ као инструменти пракси означавања свакодневног живљења у одређеном временском и географском простору“ (Мишко Шуваковић). У том смислу уметност може постати друштвено релевантна „јер оно што она преноси обично је згуснутије, усредсређеније и промишљеније од онога на шта смо навикли у нашим свакодневним контактима“ (Јост Смирс).

Истовремено са друштвеним променама одвија се динамична и универзална реструктуризација слике. У нашем „времену слике“ сликарство коегзистира упоредо са

Spartak Dulić, XFG-9H, 2014

Спартан Дулић, XFG-9H, 2014.



Multiflex, Hypochondriac, 2012

erscheinen in der Kunst Bestrebungen, Ausdrucksformen zu entwickeln, durch die es möglich ist, den (veränderten, andersartigen, innovierten) Bewußtseins- und Geisteszustand zu Beginn eines neuen Jahrhunderts authentisch zu dokumentieren. „Mit Hilfe der Kunst wird der Alltag sichtbar... Die künstlerische Praxis und die Kunstwerke werden nicht als autonome *Welt der Kunst* oder nur als entfernte Reflexion einer Welt außerhalb der Kunst betrachtet, sondern als Instrument der Praxis der Kennzeichnung des alltäglichen Lebens in einem bestimmten zeitlichen und geographischen Raum“ (Miško Šuvaković). In diesem Sinne kann die Kunst

gesellschaftlich relevant werden, „denn das, was sie vermittelt, ist für gewöhnlich kompakter, fokussierter und bedächtiger, als das, an was wir in unseren alltäglichen Kontakten gewöhnt sind“ (Jost Smirs).

Zeitgleich mit den gesellschaftlichen Veränderungen vollzieht sich eine dynamische und universelle Restrukturalisierung des Bildes. In unserer „Zeit des Bildes“ koexistiert die Malerei parallel zu den vielfältigten Bildern eines allumfassenden visuellen Informationssystems, das sich dank der fortgeschrittenen Digitalisierung und anderer Technologien entwickelt hat. Ein derart allgegenwärtiges Bild ist ein integraler Bestandteil der gesellschaftlichen Ordnung, es ist sogar ein vitaler Teil des Systems und „Bilder sind nicht mehr nur Bilder, sondern anthropologische, politische und soziale Aussagen“ (Francesco Bonami). In einem derartigen Umfeld wird die Kunst sehr indikativ: durch die Erkenntnis künstlerischer Schöpfungen ist es möglich, eine Diagnose über den gesellschaftlichen Kontext, über den Zustand und die Politik der Welt um uns herum zu stellen.

Durch die Ausstellung *Vorahnung, Blut, Hoffnung* wird eine Reihe von Kunstprojekten und -produkten präsentiert, durch die der persönliche und soziale Bewußtseinszustand illustriert wird, der sich im Kontext einer langen, transformierenden und erschöpfenden Krise der serbischen Gesellschaft entwickelt hat. Die Akteure der Ausstellung sind aktive Beteiligte an der Entwicklung allgemeiner Umstände der Lebensprozesse des eigenen Umfeldes. Diese

Künstler präsentieren uns ihre eigenen, durch die Rhetorik der figurativen Darstellungen ausgedrückten, Aussagen: die Figur stellt das rhetorische Fundament dar, die mimetische Verkörperung der existentiellen Opssessivität, eine exklusive Affirmation des Bewußtseins über das Wesen und die Identität (in der Malerei: Milan Blanuša, Jelena Bulajić, Milan Grahovac, Tadija Janičić, Radovan Jokić, Petar Mirković, MP_art, Dušan Todorović, Vladimir Vinkić; in der Videokunst: Dragan Vojvodić, Spartak Dulić, Multiflex; in der Fotografie: Boris Lukić, Andrea Palašti, Happy Trash Production). Die introspektiven Erkenntnisse sind in abstrakte, vorwie-



Vladimir Vinkić, *Pančevo*, 2014

Владимир Винкић, *Панчево*, 2014



MP_art,
Capital I, II,
 2006.



Jelena Bulajić, *Grozda*, 2014
Јелена Булајић, *Грозда*, 2014.



Radovan Jokić, *Weißer Jäger auf schwarzem Feld* (Aus dem Zyklus *Passanten*), 2013.

Радован Јокић, *Бели ловац на црном пољу* (из циклуса *Пролазници*), 2013.



Happy Trash Production,
Tote Klasse, 2014

Happy Trash Produktion,
Мртви разред, 2014.

Milan Grahovac,
Gesichter, 2004-2005

Милан Граховац, *Лица*,
2004-2005.

Tadija Janičić, *Offside*, 2013

Тадија Јаничић, *Offside*, 2013.

умноженим сликама једног свеобухватног глобалног визуелно-информацијског система успостављеног захваљујући узрапредовалој дигитализацији и другим технологијама. Тако свеprisутна слика јесте интегрални део друштвеног поретка, она је чак витални део система, а „слике нису више само слике него су антрополошке, политичке и социјалне изјаве“ (Франческо Бонами [Francesco Bonami]). У таквом окружју уметност постаје веома индикативна: спознавањем уметничких остварења могуће је успоставити дијагнозу о друштвеном контексту, о стању и о политици света око нас.

Дела уметника на овој изложби контекстуализују друштвене односе. При томе, они настоје да остваре два циља: а) да се изразе аутентичним језиком медија (сликарство, инсталација, видео и др.); и б) да свом делу дају ангажовану, и још више: критичку конотацију. Због тога овде нема директних фактографских мотива којима би се илустровале одређене неуралгичне тачке српског друштва него се изражавањем одређених садржинских ставова или (пластичких) принципа – дефинише један друштвени систем и његово обличје.

Изложбом *Слутња, крв, нада* презентује се неколико уметничких пројеката и продуката којима се илуструје стање персоналне и социјалне свести формиране у контексту дуге, трансформишуће и исцрпљујуће кризе српског друштва. Актери изложбе су активни учесници у промицању свеукупних прилика у животним процесима властитог окружја. Ти уметници нам презентују властите изјаве изречене кроз реторику фигуративних приказа: фигура је реторички фундамент, миметичко отелотворење егзистенцијалне опсесивности, ексклузивна афирмација свести о бићу и идентитету (у сликарству: Милан Блануша, Јелена Булајић, Милан Граховац, Тадија Јаничић, Радован Јокић, Петар Мирковић, МП_арт, Душан Тодоровић, Владимир Винкић; у видеу: Драган Војводић, Спартак Дулић, *Multiflex*; у фотографији: Борис Лукић, Андреа Палашти, *Нару Trash Production*). Интроспекцијска сагледавања су садевена у апстракцијским, углавном рационалистички и неекспресивно дефинисаним сликама, са намером да се, по принципу „унутарње нужности“ (Кандински), у домену пластичке целине слике дефинишу напомене о свету у коме уметник и конзумент његовог дела егзистирају и делују (Мира Бртка,



gend rationalistisch und ausdruckslos definierte Bilder eingeflossen, und zwar mit der Absicht, nach dem Prinzip der „inneren Notwendigkeit“ (Kandinsky), im Bereich der plastischen Gesamtheit des Bildes Aussagen über die Welt zu definieren, in welcher der Künstler und der Verbraucher seines Werkes existieren und wirken (Mira Brtko, Bosiljka Zirojević Lečić, Miloš

Vujanović, Andrea Ivanović Jakšić, Korina Gubik, Renata Koler, Jozef Klatik). Durch ihre Installationen der unterschiedlichsten Provenienz erforscht eine Gruppe von Künstlern kritisch einen geographisch und geistig gekennzeichneten sozialen Bereich (Igor Antić, Goran Despotovski, Zvonimir Santrač, Milan Jakšić, Andrea Ivanović Jakšić, Maja Erdeljanin) und verweist dabei mit einer gar wissenschaftlichen Plausibilität oder starken metaphorischen Suggestion auf neuralgische, ambivalente und sehr häufig sogar auch absurde Erscheinungen der Transitionswirklichkeit.

Die Werke der Künstler dieser Ausstellung kontextualisieren die gesellschaftlichen Verhältnisse während des hundertjährigen Zeitraums von 1914 bis 2014. Die Künstler bemühen sich dabei permanent, zwei Ziele zu verwirklichen: a) sich in der authentischen Sprache des Mediums (Malerei, Installation, Video u. a.) auszudrücken, und b) ihrem Werk eine engagierte und vielmehr eine kritische Konnotation zu verleihen. Deshalb gibt es hier keine direkten faktographischen Motive, durch die bestimmte neuralgische Punkte der



Andrea Palašti, *Minderheiten*, 2011

Андреа Палашти, *Мањине*, 2011.

serbischen Gesellschaft illustriert würden, sondern es wird durch den Ausdruck bestimmter inhaltlicher Auffassungen oder (plastischer) Prinzipien die potentielle (Re)definierung eines innovierten gesellschaftlichen Systems und seiner demokratischen Form angedeutet. Hierbei muss allerdings berücksichtigt werden, dass die aktuellen Werke in der vojvodiner und serbischen Kunst zu Beginn eines neuen Jahrhunderts entstehen, unmittelbar nach den schicksalhaft traumatischen Neunzigern, in einer Zeit neuer Hoffnung, deren utopistischen Charakter wir erneut „vergessen“ möchten.



Boris Lukic, *Schatten in Gold*, 2014

Борис Лукић, *Сенке у злату*, 2014.

BORIS LUKIC
Senka u zlatu / Shadow in Gold, 2014



Petar Mirković, *Ohne Titel*, 2014

Петар Мирковић,
Без назива, 2014.



Renata Koler, *Über Suprematismus*
(*Maljevič's Text aus dem Jahre*
1920), 2010

Рената Колер, *О супрематизму*
(*Мальевичев текст из 1920-е,*
2010.



Andrea Ivanović Jakšić, *Mensch sein*, 2006-2007

Андреа Ивановић Јакшић, *Бити човек*, 2006–2007.

Letztendlich zeigt die Ausstellung *Vorahnung, Blut, Hoffnung*, dass alle großen Traumata des zwanzigsten und die Herausforderungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts in der vojvodiner, serbischen und jugoslawischen Kunst durch die Entdeckung neuer künstlerischer Konzepte, wie auch die Entwicklung neuer oder innovierter modernistischer Projekte überwunden wurden. So erschien nach dem Ersten Weltkrieg in der vojvodiner und serbischen Kunst der Kubismus, der eine neue Auffassung der Welt und der Bilderwelt mit sich brachte; nach dem Zweiten Weltkrieg erscheinen nach der Überwindung des sozialistischen Realismus zahlreiche modernistische Tendenzen, die unter dem Begriff „sozialistischer Modernismus“ zusammengefasst werden (wobei anlässlich einer, in den sechziger Jahren des vergangenen

Jahrhunderts in Paris veranstalteten, jugoslawischen Ausstellung die französische Kritik betont, dass „im sozialistischen Jugoslawien die offizielle Kunst eine modernistische Kunst ist“); während und nach dem Bürgerkrieg in Jugoslawien (1991-1995) ist ein Prozess der Wiederherstellung des Modernismus dominant („zweiter“ oder „neuer Modernismus“) und nach der NATO-Bombardierung 1999 sind in der Kunstszenen die Innovationen der technologischen Kunst am sichtbarsten, die den aktuellen Entwicklungen der Kunst in der Vojvodina und Serbien neue Wege und neue Möglichkeiten eröffnen.

Босилка Зиројевић Лечић, Милош Вујановић, Андреа Ивановић Јакшић, Корина Губик, Рената Колер, Јозеф Клаћик). Група уметника својим инсталацијама најразличитије провенијенције критички истражује географски и духовно означено социјално подручје (Игор Антић, Горан Деспотовски, Звонимир Сантрач, Милан Јакшић, Андреа Ивановић Јакшић, Маја Ердељанин), указујући чак сцијентистичком уверљивошћу или снажном метафоричком сугестијом на неуралгичне, амбивалентне, а веома често чак и апсурдне манифестације транзицијске стварности.

Контекстуализујући друштвене односе, дела уметника на овој изложби наговештавају могуће (ре)дефинисање једног иновираног друштвеног система и његовог демократског обличја. А при томе, да-нако, треба имати у виду да се актуелна остварења у војвођанској и српској уметности формирају почетком новог века, непосредно после судбински трауматичних деведесетих, у времену нове наде којој би поново да „заборавимо“ њен утопистички карактер.

Bosiljka Zirojević Lečić, *Große weiche Formen I*, 2013

Босилка Зиројевић Лечић, *Велике меке форме I*, 2013.

Korina Gubik, *Ich bitte euch...mach mir ein Bild!*, 2013

Корина Губик, *Молим вас... направи ми слику!*, 2013.



József Ács (Bačka Topola, 1914 - Novi Sad, 1990) Er absolvierte die Kunstschule in Belgrad (1938) und studierte danach an der neugegründeten Akademie der bildenden Künste in Belgrad (1941). Er war Direktor der Schule für bildende Künste in Novi Sad (1952-1956) und Kunstkritiker bei der Tageszeitung Magyar Szó (1956-1990). Er war der Hauptbegründer der Kunstkolonien in der Vojvodina während der fünfziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Bereiche seiner künstlerischen Tätigkeit: Malerei, Grafik, Zeitungsillustrationen, konzeptuelle Kunst.



Igor Antić (Novi Sad, 1962) Absolvierte die Kunstakademie in Novi Sad, die École des Beaux-Arts und das L'Institut des hautes études en arts plastiques in Paris. Er war ein Schüler und Mitarbeiter von Daniel Buren und Mitarbeiter Pontus Hulténs. Seit 1992 ist er kontinuierlich in situ tätig. Er ist Gründer des Versammlungszentrums „Pokret“ („Bewegung“) in Novi Sad (1995). Neben seiner künstlerischen Tätigkeit befasst er sich mit kustodischer Arbeit. Er ist Koordinator des Kunstprogramms im Espace d'art contemporain HEC in Paris. Er stellt regelmäßig in Serbien aus und lebt und arbeitet in Paris.

Apsolutno (www.apsolutno.org)

Der Verband Apsolutno wurde 1993 in Novi Sad gegründet. Während der neunziger Jahre war die Gruppe auf dem Gebiet interdisziplinärer Kunstprojekte und des Medienpluralismus aktiv. Ab 1995 waren im Verband vier Mitglieder tätig (Zoran Pantelić, Dragan Rakić, Bojana Petrić, Dragan Miletić). Bereiche ihrer künstlerischen Tätigkeit: Video, Installationen, Aktionen, standortspezifische Projekte, Audio, Webprojekte. Die Gruppe hat das erste künstlerische Webprojekt der jugoslawischen Kunstszene The Apsolute Sale verwirklicht, wie auch das erste CD ROM-Projekt The Greatest Hits (1998).

Árpád G. Balázs (Višnjetejkeš bei Kaschau, Slowakei, 1887 - Szeged, Ungarn, 1981) Er studierte an der staatlichen königlich-ungarischen Hochschule für bildende Kunst in Budapest (1916-1917). Häufiger Teilnehmer der Kunstkolonie in Nagybánya von 1918 bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs. Sein Studium absolvierte er an der Kunstakademie in Prag (1924). In der Vojvodina war er in Subotica tätig und lebte seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bis zum Zweiten Weltkrieg in Belgrad und von 1942 bis 1947 in Rumänien, von wo aus er in Ungarn interniert wurde. Ab 1958 lebte er in Horgos und erneut in Subotica. Er war Mitglied der Kunstgruppen Trojica (Die Drei) und Oblik (Gestalt). Bereiche seiner künstlerischen Tätigkeit: Malerei, Grafik, Zeichnung, Grafikdesign, Illustration und Karikatur.

Milan Blanuša (Jagodina, 1943)

Er absolvierte die Akademie der bildenden Künste in Belgrad in der

Klasse von Ljubica Sokić (1967) und sein postgraduiertes Studium an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Braunschweig (1971). Er war Professor an der Kunstakademie in Novi Sad (1976-2012) und als ordentlicher Professor an der Fakultät für bildende Künste in Cetinje, Montenegro, tätig (1999-2004). Er befasst sich mit Malerei, Zeichnung, Grafik und Bildhauerei. Er lebt in Belgrad und Vršac.

Mira Brtka (Novi Banovci, 1930) Sie absolvierte die Akademie für Theater- und Filmkunst in Belgrad (1953) und die Akademie der bildenden Künste (Lehrstuhl für Malerei) in Rom (1963). Sie war Mitglied der internationalen Gruppe Illumination. Sie beteiligt sich an den Aktivitäten des 1970 in Rom gegründeten „Büros für präventive Imagination“. Bereiche ihrer künstlerischen Tätigkeit: Malerei, Bildhauerei, Film- und Theaterregie, Szenografie und Kostümografie. Sie gründete die Galerie und Stiftung Brtka-Kresoje in Peterwardein (2011) und war Teilnehmerin der Biennale in Venedig (2011). Sie lebte eine Zeit lang in Rom und lebt aktuell in Stara Pazova.

Jelena Bulajić (Vrbas, 1990)

Diplomierte am Lehrstuhl für Malerei an der Kunstakademie in Novi Sad. Ihr postgraduiertes Studium absolvierte sie an der City&Guilds of London Art School, England (2013). Sie erhielt das Stipendium World Learning Scholar an der Minnesota State University, Mankato, USA (2012). Sie lebt und arbeitet in London und Vrbas

Attila Csernik (Bačka Topola, 1941) Er war Mitglied der Gruppe Bosch+Bosch.

Er war im Verlagshaus für Publikationen in ungarischer Sprache "Forum" in Novi Sad tätig. Bereiche seiner künstlerischen Tätigkeit: visuelle Poesie, Book-Art, Grafikdesign und Performance. Er lebt in Bačka Topola.

Goran Despotovski (Vršac, 1972) Er absolvierte die Kunstakademie in Novi Sad (1999) und seine Magisterstudien an derselben Akademie (2003). Ab 2000 war er als Mitarbeiter des Zentrums für zeitgenössische Kultur "Konkordija" in Vršac tätig und ist seit 2005 als Assistent am Lehrstuhl für Malerei der Kunstakademie in Novi Sad beschäftigt. Bereiche seines künstlerischen Interesses: Malerei, Installation. Er lebt in Novi Sad.

Petar Dobrović (Pécs, Ungarn, 1890 - Belgrad, 1942) Er besuchte die Abteilung für Bildhauerei der Schule für Kunst und Handwerk (1907-1908) und studierte danach an der Akademie in Budapest (1909-1911). Er gehörte der budapester künstlerischen Aktivistenbewegung um Lajos Kassák an und arbeitete zusammen mit Moholy-Nagy, Tihanyi und anderen an der Zeitschrift Tett (Aktion). Er beteiligte sich am Militäraufstand in Pécs, wonach er zum Präsidenten der serbisch-ungarischen Baranya-Republik gewählt wurde (1921). Da er zum Tode verteilt wurde, floh er nach Jugoslawien, nach Novi Sad, und ging danach nach Belgrad. Er war Mitglied der Künstlergruppe Oblik (Gestalt) und Professor an der Kunstschule in Belgrad (1923-1925), wie auch einer der Mitbegründer der belgrader Kunstakademie (1937-1942).

Željko Drljača (Bačka Palanka, 1963 – 2002) Er besuchte die Schule für angewandte Kunst und Design "Bogdan

Šuput" in Novi Sad, Abteilung für Grafikdesign (1982) und diplomierte an der Kunstakademie, Lehrstuhl für Malerei, in Novi Sad. Er stellte seit 1986 aus und war in Bačka Palanka als Pädagoge tätig. Vor seinem Lebensende schuf und stellte er in Italien aus (1999-2001). Eine gewisse Zeit lang war er als Modedesigner tätig. Er lebte in Turin und Bačka Palanka.

Spartak Dulić (Subotica, 1970) Er diplomierte an der Akademie der bildenden Künste in Zagreb, in der Klasse von Prof. Ante Kuduz am Lehrstuhl für Grafik. Er stellte selbständig bei mehreren Ausstellungen in Kroatien, Slowenien und Serbien aus. Er befasst sich mit Malerei, Zeichnung, Installationen, Video und Performance. Er ist Direktor und Kustos der Galerie Dr. Vinko Perčić in Subotica, wo er auch lebt.



Maja Erdeljanin (Novi Sad, 1971) Sie diplomierte am Lehrstuhl für Malerei der Kunstakademie in Novi Sad (1995), wo sie auch ihre Masterstudien absolvierte (2008). Sie stellt seit 1992 aus und war künstlerische Redakteurin der Galerie Podrum /Keller/ (2002-2005) und danach Redakteurin des Kunstprogramms des Kulturzentrums Novi Sad (ab 2005).

Neben Malerei und Video befasst sie sich auch mit Literatur. Sie lebt in Novi Sad.



Milan Grahovac (Zrenjanin, 1958) Er diplomierte am Lehrstuhl für Malerei der Kunstakademie in Novi Sad (1991) und spezialisierte Grafik-Lithographie am Lehrstuhl für Grafik an der Kunstakademie Minerva in Groningen in den Niederlanden (1992). Er ist im Nationalmuseum in Zrenjanin beschäftigt. Seit 1989 hat er den Status eines freischaffenden Künstlers. Er lebt in Zrenjanin.

Korina Gubik (Senta, 1983) Sie diplomierte an der Kunstakademie in Novi Sad am Lehrstuhl für Malerei in der Klasse von Professor Jovan Rakidžić (2007). Sie ist Mitglied des Verbandes der bildenden Künstler der Vojvodina und des Verbandes der Künstler aus Vrbas (seit 2008). Sie stellt seit 2005 aus und hat seit 2012 den Status einer freischaffenden Künstlerin. Sie lebt in Novi Sad.

Happy trash production:

Branislav Petrić / DJ Čkalja. (Zemun, 1959). Er diplomierte Malerei an der

Kunstakademie in Novi Sad (1984). Er ist freischaffender Künstler und lebt in Rom. Staniša Dautović / DJ Mija. (Belgrad, 1964). Er erwarb seine formale Ausbildung an der Universität in Novi Sad und ist als Dozent an der Fakultät für technische Wissenschaften in Novi Sad beschäftigt, wo er auch lebt. Dragan Matić / DJ Taško. (Bački Petrovac, 1966). Er diplomierte (1991) und magistrierte (2000) Malerei an der Kunstakademie in Novi Sad. Er ist ordentlicher Professor an der Kunstakademie am Lehrstuhl für Malerei in Novi Sad. Er war Mitglied der Künstlergruppe Art Circus (1995-2005). Er lebt in Novi Sad. Željko Piškorić / DJ Burduš. (Pančevo, 1961). Er diplomierte Bildhauerei an der Kunstakademie in Novi Sad (1995) und ist am Serbischen Nationaltheater in Novi Sad beschäftigt. Er ist Theater- und Filmszenograf. Er war Mitglied der Künstlergruppe Art Circus (1995-2005) und lebt in Novi Sad. Vladimir Marko / DJ Gula. (Belgrad, 1961). Er diplomierte Philosophie in Belgrad und doktorierte an der Philosophischen Fakultät der Comenius-Universität in Bratislava (Slowakei), wo er auch am Lehrstuhl für Logik und Wissenschaftsmethodologie beschäftigt ist. Er befasst sich mit zeitgenössischen formalen Interpretationen antiker Logiken und Wissenschaftsphilosophie. Er lebt in Bratislava.

Milica Mrđa Kecman (Ruma, 1960) Sie absolvierte die Kunstakademie (Lehrstuhl für Malerei) in Novi Sad (1983) und ihr postgraduiertes Studium an der Fakultät für bildende Künste in Belgrad. Bereiche ihrer künstlerischen Tätigkeit: Malerei, Tapisserie, ambientale Kunst, Objekte, Installationen, Performance, Video, gestische Poesie. In der vojvodiner Kunst

der neunziger Jahre des vergangenen und zu Beginn des ersten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts war sie unter dem Namen Milica Mrđa Kuzmanov tätig. Heute lebt sie in Bosanski Petrovac (BuH).

Andrea Ivanović Jakšić (Slavonski Brod, Kroatien, 1979) Sie diplomierte an der Kunstakademie in Novi Sad, am Lehrstuhl für Malerei, in der Klasse von Professor Milan Blanuša (2005). Neben der Malerei befasst sie sich mit unterschiedlichen Medien und Formen des visuellen Ausdrucks. Sie ist als Pädagogin tätig und lebt in Zrenjanin.



Milan Jakšić (Osijek, Kroatien, 1952) Er absolvierte die juristische Fakultät in Belgrad (1977) und studierte an der Kunstakademie in Novi Sad (1976-1979). Er stellt seit Mitte der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts aus und befasst sich mit Malerei und Grafik. Er ist Direktor des Archivs in Pančevo, wo er auch lebt.

Tadija Janičić (Nikšić, Montenegro, 1980) Er absolvierte die Kunstschule in Cetinje, in Montenegro (1999), und diplomierte

an der Kunstakademie in Novi Sad, am Lehrstuhl für Malerei (2004). Er stellt seit 2003 aus und befasst sich mit Malerei und Terrakotta-Skulptur. Seine Werke befinden sich in mehreren Museumssammlungen in Serbien und Montenegro. Er lebt und arbeitet in Novi Sad.

Radovan Jokić (Crvenka, 1962) Er diplomierte 1984 an der Kunstakademie in Novi Sad, am Lehrstuhl für Malerei. Er stellt seit 1986 selbständig aus. Er beteiligte sich an zahlreichen Gruppenausstellungen im In- und Ausland und lebt und arbeitet in Novi Sad.

Branka Janković Knežević (Novi Sad, 1950) Sie absolvierte die Fakultät für bildende Künste in Belgrad und ihr Magisterstudium an der Kunstakademie in Novi Sad. Sie war als Malerin Konservatorin im Provinzinstitut für Denkmalschutz tätig (1976-1994) und ist Professorin an der Kunstakademie in Novi Sad (seit 1994). Sie stellt seit 1974 Zeichnungen, Gemälde, Grafiken und Skulpturen bei zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland aus. Sie lebt in Novi Sad.

Milan Kerac (Novi Sad, 1914-1980) Er absolvierte die Akademie der bildenden Künste in Belgrad (1949). Seit 1954 beteiligt er sich kontinuierlich an der Tätigkeit der Kunstkolonien in der Vojvodina. In den Niederlanden arbeitete er mit dem Verlag für seltene Ausgaben Melchior W. Mittl aus Mindelheim zusammen (er illustrierte die Bücher Elegy von Thomas Gray und Die Natur von J. W. von Goethe), mit denen er im Britischen Museum in London, an der Universität Oxford, in der Kongressbibliothek in Washington, in der Stadtbibliothek in

Kopenhagen und privaten Sammlungen vertreten ist. Neben der Malerei befasste er sich auch mit Grafik, Zeichnung und Musik. Er lebte in Novi Sad.

László Kerekes (Stara Moravica, 1954 – Berlin, 2011) Er absolvierte die Höhere pädagogische Schule, Abteilung für Konservierung, in Belgrad (1980) und war Mitglied der Gruppe Bosch+Bosch. Er befasste sich mit konzeptueller Kunst, Malerei, der Erforschung neuer Medien, Grafik, Fotografie, Mail-Art und Kunstkritik. Er ist der Begründer des „neuen Bildes“ in Jugoslawien. Er war Kunstredakteur der Zeitschrift Új Symposion (1984-1985) in Novi Sad und ging Ende der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts nach Berlin, wo er eine beachtliche künstlerische Reputation erwarb. Er stellte bei der Venedig-Biennale aus (2001) und lebte in Subotica, Novi Sad und Berlin.

Jozef Klátik (Stara Pazova, 1949) Er absolvierte sein Grund- und postgraduiertes Studium an der Akademie der bildenden Künste in Bratislava. Er war Redakteur im Verlagshaus „Hlas Ljudu“ in Novi Sad (1978-1998) und ist Professor an der Kunstakademie in Novi Sad (seit 1998). Er befasst sich mit Malerei, Grafik, multimedialem Ausdruck, Film und Literatur und lebt in Peterwardein.

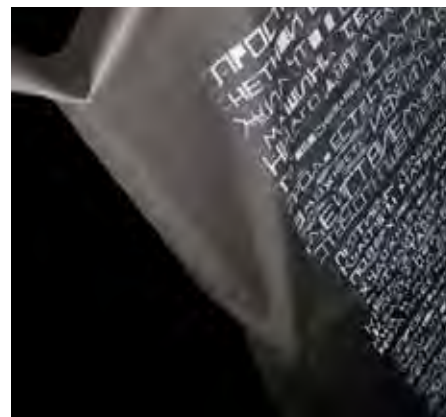
Slobodan Knežević Abi (Bačko Dobro Polje, 1948) Er hat die Schule für angewandte Kunst, Abteilung für Bildhauerei, in Sarajewo besucht (1968). Er diplomierte (1977) und magistrierte (1979) an der Fakultät für bildende Künste in Belgrad, am Lehrstuhl für Grafik in der Klasse von Prof. Marko Krsmanović. Seit 1977 stellt er bei Gruppenausstellungen im In- und Ausland aus. Er ist ordentlicher

Professor an der Kunstakademie in Novi Sad, wo er auch lebt.

Slobodan Kojić (Kikinda, 1944) Er diplomierte am Lehrstuhl für Bildhauerei der Akademie der bildenden Künste in Belgrad (1971). Er stellt seit 1970 aus und ist Begründer und langjähriger Leiter des internationalen Symposiums über Terrakotta-Skulpturen Terra in Kikinda. Er ist als Pädagoge tätig und ordentlicher Professor an der Fakultät für bildende Künste in Cetinje, Montenegro. Er stellte bei der Venedig-Biennale (1999) aus und lebt in Kikinda.

Miroslava Kojić (Kikinda, 1949) Sie diplomierte an der Fakultät für bildende Künste in Belgrad (1973) und absolvierte ihr postgraduiertes Studium 1981. Sie ist als Pädagogin tätig und war Professorin an der Höheren pädagogischen Schule in Kikinda und danach an der Höheren pädagogischen Schule in Nikšić (Montenegro). Tätigkeitsbereiche: Skulptur, Installation, in-situ-Werke. Sie lebt in Kikinda.

Stevan Kojić (Kikinda, 1973) Er diplomierte und magistrierte am Lehrstuhl für Bildhauerei der Fakultät für bildende Künste in Belgrad. Er ist außerordentlicher Professor am Lehrstuhl für neue Medien der Kunstakademie in Novi Sad. Seine künstlerischen Interessen beziehen sich auf die Erforschung der Relationen zwischen Kunst, Gesellschaft, Wissenschaft und Technologie über die Beziehungen: analog-digital, Biologie-Technologie, Ökologie-Ökonomie, Low-Tech – Hi-Tech, Zeit-Raum, virtuell-real. Er lebt in Novi Sad.



Renata Koler (Novi Sad, 1976) Sie diplomierte an der Kunstakademie, am Lehrstuhl für Grafik, in Novi Sad (2006). In Salzburg absolvierte sie als Stipendiantin des KulturKontakts Austria die Sommerakademie für bildende Kunst „Oskar Kokoschka“ – Abteilung Grafik (traditionelle/digitale) in der Klasse von Professor Konrad Winter. Bereiche ihrer künstlerischen Tätigkeit: Grafik, Medienforschung und Installation. Sie ist als Pädagogin tätig und lebt in Novi Sad.

Milan Konjović (Sombor, 1898-1993] Er studierte Malerei an der Kunstakademie in Prag (1919-1920), in der Klasse von Professor Vlaho Bukovac. Nach zwei Studiensemestern setzt er selbstständig fort, in Prag beim avantgarden tschechischen Maler Jan Zrzavý. Von 1924 bis 1932 lebt er in Paris, wo er eine Zeit lang im Atelier von André Lhote lernt. Seit 1932 lebte er in Sombor. Vor dem Krieg gehörte er den Künstlergruppen Oblik (Gestalt) und Dvanaestorica (Die Zwölf), und nach dem Krieg der Gruppe Samostalni (Die Selbständigen) an. Er ist einer der Initiatoren und Begründer der Bewegung der Kunstkolonien in der Vojvodina und ihr einflussreichster Teilnehmer. Aufgrund

des Legats des Künstlers an seine Geburtsstadt wurde die Galerie "Milan Konjović" in Sombor gegründet (1966). Er war seit 1979 Mitglied der Vojvodiner Akademie der Wissenschaften und Künste und seit 1986 der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste.



Petar Lolić (Bela Crkva, 1950)

Er absolvierte 1987 die Höhere Pädagogische Schule, Abteilung für Verkehrswesen, an der Pädagogischen Fakultät in Zrenjanin. Er ist künstlerischer Autodidakt und befasst sich seit 1979 mit Kunst und lebt in Vršac.

Boris Lukić (Sarajewo, BuH, 1985) hat die Designschule "Bogdan Šuput" in Novi Sad besucht (2003). Er diplomierte an der Kunstakademie in Novi Sad, am Lehrstuhl für Malerei (2007), und besuchte das Sommersemester der Kunstakademie Sachi in Florenz, Italien (2006). Er ist als Pädagoge tätig und lebt in Novi Sad.

Mladen Marinkov (Novi Sad, 1947) Er diplomierte an der Kunstakademie in Belgrad (1973), wo er auch magistrierte (1974). Er ist Bildhauer und war Direktor der Galerie der bildenden Künste – Stiftungssammlung von Rajko Mamuzić in Novi Sad (2003-2004). Er ist als

außerordentlicher Professor an der Kunstakademie in Novi Sad tätig (seit 2004). Er hat bei der Biennale in Venedig ausgestellt (1999) und lebt in Novi Sad.

Markulik József (Cantavir, 1935-1994) Er absolvierte die Höhere Pädagogische Schule in Novi Sad (1967). Er ist konzeptueller Künstler (seit 1970) und einer der Mitglieder der EK Gruppe in Senta (seit 1972). Er war als Pädagoge tätig.

Slavko Matković (Subotica, 1948-1994) Er besuchte die Höhere Pädagogische Schule in Subotica und war Begründer der Gruppe Bosch+Bosch in Subotica (1969). Er befasste sich mit Projekten im Geiste der neuen künstlerischen Praxis, Innovationen im Raum, konzeptuellen Werken, visueller Poesie, Urheberwerken, dem neuen Comic, Mail-Art und Literatur. Er lebte in Subotica.

Petar Mirkovic (Novi Sad, 1978) Er diplomierte 2002 an der Kunstakademie in Novi Sad, am Lehrstuhl für Bildhauerei. Er gewann 2005 den "Henkel Art Award" für moderne Zeichnung. Er stellte bei zahlreichen Gruppen- und selbständigen Ausstellungen aus. Er ist Autor der Skulptur der Olympia-Uhr am Platz Terazije in Belgrad und lebt zwischen Novi Sad und Wien.

Igor Milošević (Bač, 1972) Befasst sich seit 1995 mit Arbeiten im Bereich der visuellen Kommunikation: Grafikdesigner, interaktiver Designer, künstlerischer Direktor, Werbetexter, kreativer Direktor, Produzent. Er ist einer der Begründer und Redakteure der unabhängigen Kunstgalerie "Fabrika" in Novi Sad und hat mehrere Auszeichnungen im Bereich

Grafikdesign, Werbung und Kunst erhalten. Er lebt und arbeitet in Novi Sad.

MP_art MP_art ist das Akronym eines Künstlerpaares, dem ihre gemeinsame Arbeit wichtiger als die Anhäufung künstlerischer Biographien ist – „die Kunst macht die Kunst selbst aus, und nicht die Künstler“. Zu Beginn ihres gemeinsamen Lebens und ihrer gemeinsamen kreativen Arbeit entscheiden sie sich im Januar 2003 dazu, ihre persönlichen Geschichten, die Arbeit unter ihren persönlichen Namen und die Medien der bisherigen Forschungen abzuwerfen. Sie sind auf die Erforschung gemeinsamer Emotionen und des Intimen durch die Expression mittels vorwiegend des Körperlichen (Performance) und Mediativen (Bild/Text/Objekt) fokussiert. In ihrer Arbeit nutzen sie gleichberechtigt ihre eigenen Körper, die Medien Fotografie, Text, Video, Internet und manchmal nutzen sie auch eine Kombination der genannten Medien und unterschiedlicher klassischer Materialien (vorwiegend Keramik und Glas). Die von MP_art geschaffenen Werke sind für gewöhnlich an den Ort, die Zeit und den physisch/meditativen Kontext gebunden, in dem sich die persönliche Erfahrung des Intimen und Privaten auf das universelle Erkennen und Akzeptieren reflektiert, größtenteils durch die Aufführung von Performances. Ihre Werke, obwohl auf einer persönlichen und häufig intimen Erfahrung basierend, eröffnen den Dialog und die Relation zu einem breiteren gesellschaftlichen Kontext. Sie gründen ihre künstlerische Praxis/Strategie auf Unmittelbarkeit, auf Interaktion und Befreiung von den ideologischen Zwängen der Massenkommunikation. Sie basieren ihre Werke auf der Ästhetik des persönlichen Verhältnisses zur Welt,

den Erfahrungen der Post-Avangarde und konzeptuellen Kunst und dem sozialen Kontext des aktuellen Moments, demgegenüber sie ein unverborgenes kritisches Verhältnis pflegen.

Karolina Mudrinski (Novi Sad, 1973)
Visuelle Künstlerin. Absolvierte die Akademie der bildenden Künste in Novi Sad und studierte digitale Kunst im Rahmen der interdisziplinären Studien der Fakultät für bildende Künste der Belgrader Universität (Lehrstuhl für digitale Kunst, Abteilung für totale digitale Kunst). Eine gewisse Zeit lang lebte sie in Deutschland. Sie war als Pädagogin tätig und beschäftigte sich mit Grafikdesign, 3D Animation und lebt in Novi Sad

Multiflex (Dragan Matić, Dragan Živančević, Željko Piškorić) Dragan Matić und Željko Piškorić – siehe Happy trash production Dragan Živančević (Belgrad, 1967). Er diplomierte Malerei (1992) und magistrierte im Bereich der Zeichnung (2001) an der Kunstakademie in Novi Sad, wo er aktuell als ordentlicher Professor am Lehrstuhl für neue Kunstmedien tätig ist. Er war einer der Begründer und Mitglied von MMC Led Art. Aktuell ist er in der Gruppe Multiflex tätig.

Milivoj Nikolajević (Sremska Mitrovica, 1912 - Novi Sad, 1988) Er besuchte die Kunstschule in Belgrad (1932-1939) und ist einer der Begründer der belgrader Gruppe Desetorica /Die Zehn/ (1938). Er war künstlerisch in den Bereichen Malerei, Pastell, Aquarell, Grafik, Zeichnung tätig. Er war Direktor des Museums der Vojvodina (1948) und Verwalter der Galerie der Matica srpska (1950-1976). Er war langjähriger Professor an der Kunstakademie in Novi Sad (1974) und

Vorsitzender der Matica srpska (1979-1983), wie auch ordentliches Mitglied der Vojvodiner Akademie der Wissenschaften und Künste (seit 1981). Neben der Malerei befasste er sich auch mit dem Verfassen von Essays, Studien und Abhandlungen im Bereich der bildenden Künste.

Mirjana Subotin Nikolić (Kač, 1960)
Sie diplomierte am Lehrstuhl für Malerei der Kunstakademie in Novi Sad (1985), wo sie auch magistrierte (1996). Sie ist als Pädagogin tätig und unterrichtet am Lehrstuhl für Architektur an der Fakultät für technische Wissenschaften in Novi Sad. Bereiche ihrer künstlerischen Tätigkeit: Malerei, Raummalerei, Installationen. Sie lebt in Novi Sad.



Andrea Palašti (Novi Sad, 1984)
Visuelle Künstlerin. Sie diplomierte Fotografie an der Kunstakademie in Novi Sad. Seit 2006 stellt sie aus und arbeitet mit unterschiedlichen Künstlern, Kunstkollektiven und –initiativen zusammen; ihre Kunst übersteigt künstlerische und kustosische Grenzen, in denen sie einen Akzent auf die Fragen der kulturellen Geografie, Geschichte und des alltäglichen Lebens

setzt. Momentan absolviert sie ihr Doktorstudium an der Kunstuniversität in Belgrad, am Lehrstuhl für Kunst- und Medientheorie (als Stipendiantin des Wissenschaftsministeriums). Sie lebt und arbeitet in Novi Sad.

Zoran Pantelić (Novi Sad, 1966)
Künstler, Erzieher und Medienaktivist. Er diplomierte (1991) und magistrierte (1995) an der Kunstakademie in Novi Sad und ist Begründer und Mitglied des Verbandes Apsolutno. Zudem ist er Begründer und Leiter des Zentrums für neue Medien kuda.org (seit 2000). Er unterrichtet an der Kunstakademie und der Höheren Technischen Schule in Novi Sad im Unterrichtsfach Neue Medien (seit 2005). Bereiche seiner künstlerischen Tätigkeit: Skulptur, Malerei, Aktionen, Video, Installationen, standortspezifische Projekte, Audio, Webprojekte. Er lebt in Novi Sad.

Miroslav Pavlović (Vršac, 1952) Er absolvierte das Institut für bildende Künste "Nikolae Grigoresku" in Bukarest (1978), wo er auch sein postgraduiertes Studium vollendete (1980). Eine Zeit lang lebte und schuf er in Skandinavien und danach in den USA. Nach Vršac kehrt er zu Beginn der neunziger Jahre zurück. Er ist freischaffender Künstler. Bereiche seiner künstlerischen Tätigkeit: Malerei, Installationen, räumliche und dimensionale Werke. Er lebt in Vršac.

Pál Petrik (Subotica, 1916-1996) Er absolvierte die Akademie der bildenden Künste in Belgrad (1951). Er war als Szenograf des Nationaltheaters in Subotica tätig (1951-1978). Er war einer der Begründer der Kunstkolonien in der Vojvodina und ein authentischer Akteur

des Informel in der Vojvodina und Serbien. Er lebte in Subotica.

Mihailo S. Petrov (Belgrad, 1902-1983) Er studierte an der Kunstschule in Belgrad (1919-1921) und an der Akademie in Krakau (1923). Seine Fortbildung absolvierte er in Wien (1921), Paris (1924-1925) und London. Er war Mitglied der Gruppe Oblik (Gestalt). Er hat mit den avantgarden Zeitschriften Zenit, Dada-Tank und Ut zusammengearbeitet, wo er seine Linolschnitte und Gedichte veröffentlichte. Er war Professor an der Akademie der bildenden Künste (1940-1950) und an der Akademie der angewandten Künste in Belgrad. In Novi Sad lebte er von 1926 bis 1929.

Boško Petrović (Novi Sad, 1922-1982) Er wurde 1940 an der Akademie der bildenden Künste in Belgrad immatrikuliert, um 1941 sein Studium zu unterbrechen und die Akademie der bildenden Künste in Budapest zu besuchen. Das Studium an der Akademie der bildenden Künste in Belgrad setzte er 1945 fort und wechselte 1949 zur staatlichen Meisterwerkstatt von Milan Milunović. In demselben Jahr wird er Professor an der Schule für angewandte Kunst in Novi Sad. Er ist Begründer der Werkstatt zur Anfertigung von Tapisserien "Atelier 61" in der Festung von Peterwardein. Er diplomierte 1969 an der Akademie der bildenden Künste in Belgrad und begann in demselben Jahr, als Professor in der Höheren Pädagogischen Schule in Novi Sad zu arbeiten. Ab 1975 war er Professor an der Kunstakademie in Novi Sad.

Zora Petrović (Dobrica, 1894 - Pančevo, 1962) Sie studierte Malerei in der Kunst- und Handwerksschule in Belgrad und

an der Kunsthochschule in Budapest (1915-1919). Gemeinsam mit Ivan Radović beteiligte sie sich an der Kunstkolonie in Nagybánya (1918). Ihr Studium absolvierte sie an der Kunst- und Handwerksschule in Belgrad (1920) und besuchte in Paris die Zeichenschule von André Lhote (1925). Sie war Mitglied der Gesellschaft der serbischen Künstler Lada (1924-1927), der Künstlergruppen Oblik /Gestalt/, (1928-1931), Dvanaestorica /Die Zwölf/ (1937), Samostalni /Die Selbständigen/ (1951-1956). Sie war als Professorin an der Akademie der bildenden Künste in Belgrad tätig (1952-1962) und korrespondierendes Mitglied der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste (ab 1961).

Zoran Petrović (Sakule, 1921 - Belgrad, 1996) Er diplomierte an der Akademie der bildenden Künste in Belgrad (1948) und absolvierte danach einen speziellen Kurs in der Klasse von Professor Đorđe Andrejević Kun (1949). Er war Mitglied der Gruppe Samostalni (Die Selbständigen) und Begründer der Dezembergruppe in Belgrad. Er ist einer der Begründer der Kunstkolonien in der Vojvodina. Neben der Malerei und Bildhauerei befasste er sich auch mit dem Verfassen von Theaterdramen und Filmszenarien. Er war langjähriger Professor an der Akademie der bildenden Künste in Belgrad, wo er auch lebte.

Višnja Petrović (Novi Sad, 1960) Sie diplomierte an der Fakultät für bildende Künste in Belgrad und magistrierte 1987. Sie ist als Pädagogin tätig und Professorin auf dem Fachgebiet Zeichnen mit Technologie an der Kunstakademie in Novi Sad. Bereiche ihrer künstlerischen Tätigkeit: Malerei, Zeichnung, räumliche Installationen. Sie lebt in Novi Sad.

Bogdanka Poznanović (Begeč, 1930- Novi Sad, 2013) Sie absolvierte die Akademie der bildenden Künste (Lehrstuhl für Malerei) in Belgrad (1956). Sie war am Lehrstuhl für Malerei der Kunstakademie in Novi Sad tätig (ab 1975). Im Rahmen der Akademie gründete sie das Visuelle Studio (1978), durch das in die jugoslawische pädagogische Praxis zum ersten Mal intermediale Forschungen eingeführt wurden. Sie befasste sich mit visuellen Experimenten, kollektiven Projekten und Interventionen im öffentlichen Raum. Sie unterrichtete in Ferrara (1984) und an der Universität für zeitgenössische Kunst (DAMS) in Bologna (1985). Mit ihren novisader Studenten nahm sie an der Jugendbiennale in Paris teil (1982). Sie lebte in Novi Sad.

Milenko Prvački (Ferdin, 1951) Er absolvierte das Institut der Schönen Künste in Bukarest, Rumänien (1975). Nach dem Studium lebte und schuf er in Pančevo. Zu Beginn der Neunziger wanderte er nach Singapur aus. Er ist Maler und stellt in Serbien aus. Er ist als Pädagoge tätig und war mehrfach Dekan der Akademie der bildenden Künste "Lasalle-Sia". Er lebt in Singapur.

Ivan Radović (Vršac, 1894 - Belgrad, 1973) Er studierte an der Kunstakademie in Budapest (1917-1919) und danach an der Akademie in Prag. Er nahm an der Arbeit bedeutender ungarischer Kunstkolonien in Nagybánya und Kecskemét teil. Er lebte in Sombor (1922-1927) und danach in Belgrad. Er war Mitglied der Gruppen Oblik (Gestalt) und Šestorica (Die Sechs), Professor an der Kunstschule in Belgrad (1932-1939) und korrespondierendes Mitglied der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste (ab 1971).

Dobrivoje Rajić (Zrenjanin, 1956)

Er diplomierte an der Akademie der bildenden Künste in Novi Sad, Lehrstuhl für Malerei, in der Klasse von Professor Boško Petrović und Zeichnen bei Professor Milan Blanuša (1982). Er stellt seit den frühen achtziger Jahren aus. Bereiche seines künstlerischen Interesses: Malerei, Grafik, Zeichnung. Er lebt in Novi Sad.

Dragan Rakić (Sonta, 1957- Sombor, 2007) Er absolvierte die Fakultät für Zahnmedizin und die Höhere Pädagogische Schule in Belgrad, Abteilung für Restauration und Konservierung (1987). Danach absolvierte er die Kunstakademie in Novi Sad (1988), wo er auch magistrierte (1997). Er war als Dozent für das Unterrichtsfach Digitales Bild an der Kunstakademie in Belgrad tätig. Er war Mitglied der Gruppe Apsolutno, des Verbandes Apsolutno und ab 2003 beteiligte er sich auch aktiv an der Tätigkeit der kreativen Werkstatt VacuumPack. Er lebte in Sombor.

László Szalma (Subotica, 1948-2004)

Er war Mitglied und Mitbegründer der Gruppe Bosch+Bosch in Subotica und Grafikdesigner in der Redaktion 7 nap in Subotica. Zusammen mit Slavko Matković ist er Autor des Buches 5112a (1971). Bereiche seiner künstlerischen Tätigkeit: konzeptuelle Kunst, Aktionen, Grafikdesign. Er lebte und schuf in Subotica.

Zdravko Santrač (Vršac, 1954-1909)

Er diplomierte an der Akademie der bildenden Künste in Belgrad, in der Klasse von Professor Radenko Mišević (1980). Auf den Vorschlag von Klaus Rinke wird er zum Aufbaustudium an der Akademie

der bildenden Künste in Düsseldorf aufgenommen, in die Klasse von Professor Günther Uecker. Er lebte und schuf in Vršac, Belgrad, Düsseldorf, Hvar, Lausanne und Vršac. Neben der Malerei befasste er sich auch mit Philosophie.

Zvonimir Santrač (Pančevo, 1952) Er absolvierte die Akademie der bildenden Künste in Zagreb (1977) und sein Aufbaustudium in der Meisterwerkstatt von Krsto Hegedušić in Zagreb (1979). Er war Gaststudent an der Columbia Universität in New York (1986-1987). Bereiche seiner künstlerischen Tätigkeit: Malerei, Skulptur, Installationen, Aktionen. Er ist freischaffender Künstler und lebt in Vršac.



Bálint Szombathy (Pačir, 1950) Er absolvierte sein Studium an der Akademie "Aleksandar Čusov" in Akademgorodok (Russland). Er ist Begründer der Gruppe Bosch+Bosch (1969) in Subotica und war bis 1976 Mitglied. Er war grafischer

und künstlerischer Redakteur der novisader Zeitschrift für Kultur und Kunst in ungarischer Sprache Új Symposion (1971-1972 und 1985-1989), grafischer Redakteur der Wochenschrift Családi Kör (1989-1993), der Tageszeitung Magyar Szó (1974-1985) und im Verlagshaus Prometej (1993-1999) in Novi Sad. Seit 2000 lebt er in Budapest. Er ist seit 2000 Redakteur der Zeitschrift Magyar Műhely und Kurator der gleichnamigen Galerie in Budapest. Bereiche seiner künstlerischen Tätigkeit: Installationen, Performances, Eternal Network, postkonzeptuelle Arbeiten, Multimedien, visuelle Poesie, Kritik, Texte über Kunst. Er stellt regelmäßig in der Vojvodina und Serbien aus.

Dragan Stojkov (Sombor, 1951) Er studierte an der Accademia di Belle Arti in Venedig (1979) in der Klasse von Professor Carmelo Zotti und Emilio Vedova. Neben der Malerei befasste er sich mit Fotografie, Film und Theaterszenografie. Er lebt in Sombor.

Milenko Šerban (Čerević, 1907 - Belgrad, 1979) Er studierte Malerei bei André Lhote in Paris. Er war Zeichenlehrer in der Handwerksschule in Novi Sad, als Restaurator tätig und danach war er Kustos und Verwalter des Museums der Matica Srpska bis zu seinem Umzug nach Belgrad (1948). Er arbeitete als Szenograf des Serbischen Nationaltheaters in Novi Sad. Vor dem Krieg war er Mitglied der Gruppe Oblik (Gestalt) und nach dem Krieg Mitglied der Gruppe Šestorica (Die Sechs). Ab 1949 war er Professor für moderne Szenografie an der Akademie der angewandten Künste und später an der Akademie für Theater, Film und Rundfunk.

Rastislav Škulec (Lug, 1962) Er absolvierte die Kunstakademie, Lehrstuhl für Malerei, in Novi Sad (1989). Zusammen mit Zoran Pantelić gründete er 1990 die Künstlergruppe Apsolutno skulpturalno, die später in den Verband Apsolutno überging. 1996 verlor er das Interesse am Ausstellen. In die Kunstszenen kehrte er im Jahre 2000 mit einer selbständigen Ausstellung in der Galerie "Zlatno oko" in Novi Sad zurück. Er ist als Kunstpädagoge tätig und befasst sich mit Skulptur und Malerei. Er lebt in Begeč.

Sava Šumanović (Vinkovci, 1896 - Sremska Mitrovica, 1942) Er studierte Malerei an der Höheren Schule für Kunst und Handwerk in Zagreb in der Klasse von Prof. Oton Iveković und Menci Klement Crnčić (1914-1918). Bis 1920 lebte er in Zagreb, wo er sich neben der Malerei mit Szenografie, Illustration und Buchgestaltung befasste. Von 1920 bis 1930 lebte er in Paris, wo er das Atelier von André Lhote besuchte (1921-1925). Er verlässt Frankreich 1930 und kehrt nach Hause, nach Šid, zurück. Er war Mitglied der Gruppe Oblik (Gestalt). Im Zweiten Weltkrieg wird er von den Ustascha gefangen genommen und 1942 in Sremska Mitrovica erschossen. Die Mutter von Sava Šumanović hat 1952 sein Geburtshaus und seine Gemälde dem Gedenkmuseum vermacht. Die Bildergalerie Sava Šumanović wurde 1962 eröffnet.

Nataša Teofilović (Niš, 1968) Sie absolvierte die Fakultät für Architektur in Belgrad (1997) und magistrierte digitale Künste an der Kunstuniversität in Belgrad (2007). Sie ist als Assistentin im Rahmen des Doktorstudiums der Kunstuniversität in Belgrad tätig (digitale Kunst, 3D

Animation). Bereiche ihrer künstlerischen Tätigkeit: Performance, digitales Video, Video-Installation, Ambiente, 3D Animation und 3D Ambiente. Sie lebt in Pančevo.



Andrej Tišma (Novi Sad, 1952) Er diplomierte an der Akademie der bildenden Künste in Prag (1976). Seit den frühen 70-er Jahren befasst er sich mit konkreter Poesie, Mail-Art, Fotografie, Xerox und seit den 80-er Jahren mit Performance und Videokunst, seit 1996 mit digitaler Grafik und Web-Art und seit 2003 mit digitaler Musik. Er befasste sich mit Kunstkritik, Kunsttheorie und Literatur. Er lebt in Novi Sad.

Dušan Todorović (Kragujevac, 1945) Er diplomierte an der Akademie der bildenden Künste in Belgrad (1972), wo er 1974 magistrierte. Er stellt seit 1972 aus und war als Pädagoge an der Kunstakademie in Novi Sad tätig (1976 – 2012). Mehrfach war er Dekan der Kunstakademie. Er befasst

sich mit Malerei, Grafik, Installation, Computeranimation und lebt in Novi Sad.

Verbumprogram Das Künstlerpaar Ratomir Kulić und Vladimir Mattioni war von 1974-1991 in Ruma und Novi Sad aktiv. Nach 1991 arbeiten und wirken sie selbständig. Bereiche ihrer künstlerischen Tätigkeit: konzeptuelle Kunst, Kunstphilosophie, fundamentale und postkonzeptuelle Malerei, Texte über Kunst, Aktionen, Filme, szenische Gestaltung, Gemälde, Grafiken, Skulpturen.

Ratomir Kulić (Ruma, 1948). Er absolvierte die Philosophische Fakultät, Lehrstuhl für Kunstgeschichte, in Belgrad. Er befasst sich mit künstlerischer Arbeit und Restauration und lebt in Novi Sad. Vladimir Mattioni (Ruma, 1943). Er absolvierte die Fakultät für Architektur in Belgrad. Er befasst sich mit Kunstforschung und Architektur und lebt in Zagreb (Kroatien).

Vladimir Vinkić (Pančevo, 1978) Er diplomierte an der Fakultät für bildende Künste in Belgrad (2005) und absolvierte sein postgraduiertes Studium an der Accademia di Belle Arti in Florenz. Er ist Maler und lebt und arbeitet in Pančevo und Belgrad.

Mileta Vitorović (Šepšin, 1929 – Novi Sad, 1991) Er absolvierte die Akademie der bildenden Künste in Belgrad und befasste sich mit Malerei, Grafik und Tappiserie. Seine Werke befinden sich im Museum der zeitgenössischen Kunst in Belgrad und dem Museum der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina in Novi Sad. Er lebte in Sombor und Novi Sad.

Dragan Vojvodić (Kula, 1965) Mit seinem Studium begann er an der Akademie der bildenden Künste in Sarajewo (1991) und diplomierte an der novisader Kunstakademie (1996). Er befasst sich mit Malerei, Video, Performance, Skulptur, Arbeiten in situ. Er nahm an zahlreichen Residenzprogrammen teil (Norwegen, Schweden, Finnland, Frankreich, Spanien, USA). Er lebt in Novi Sad.

Ljubomir Vučinić (Čurug, 1956) Er diplomierte an der Kunstakademie in Novi Sad (1982) und magistrierte Grafik an derselben Akademie (2002). Er war als Redakteur des Kunstprogramms der Galerie des Kulturzentrums Novi Sad tätig und Kunstredakteur der Zeitschrift Polja (Felder) in Novi Sad. Er ist Professor an der Kunstakademie in Novi Sad (seit 2005). Interessenbereiche: Malerei, Grafik, Video, Installationen, Arbeiten in situ. Er lebt in Novi Sad.

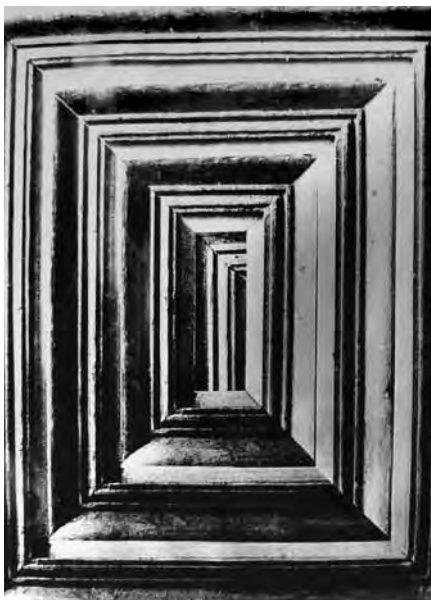


Miloš Vujanović (Podgorica, Montenegro, 1965) Er absolvierte die Kunstakademie in Novi Sad (1991), wo er auch magistrierte (2000). Seine Ausstellungstätigkeit begann er 1989. Er ist visueller Künstler mit

folgendem Tätigkeitsbereich: Malerei, Zeichnung, Installationen, Video und Animation, Illustration. Er ist Begründer der Künstlergruppe Art cirkus (1995-2001) und hat mit den Künstlergruppen Led art, Croporation, Urban District 16_11 zusammengearbeitet. Er ist außerordentlicher Professor an der Kunstakademie in Novi Sad, wo er auch lebt.

Vera Zarić (Belgrad, 1948) Sie diplomierte an der Akademie der bildenden Künste in Belgrad (1971), wo sie auch ihr postgraduiertes Studium in der Klasse von Professor Zoran Petrović absolvierte (1973). Sie stellt seit den frühen siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts aus. Sie war als Pädagogin tätig und lebt und arbeitet in Novi Sad.

Bosiljka Zirojević Lečić (Novi Sad, 1971) Sie diplomierte an der Kunstakademie in Novi Sad (1994), am Lehrstuhl für Malerei und absolvierte ihr postgraduiertes Studium an derselben Akademie (2000). Sie ist Mitglied der Gruppe „Multiflex“. Sie ist an der Kunstakademie in Novi Sad als Professorin für das Unterrichtsfach Malerei tätig und lebt in Novi Sad.



Јожеф Ач (Ács József) (Бачка Топола, 1914. – Нови Сад, 1990) Завршио Уметничку школу у Београду (1938), а потом је студирао на новооснованој Академији ликовних уметности у Београду (1941). Био је директор Школе за примењену уметност у Новом Саду (1952–1956) и ликовни критичар дневног листа *Magyar Szó* (1956–1990). Главни оснивач уметничких колонија у Војводини током педесетих година прошлог века. Подручја уметничког рада: сликарство, графика, новинска илустрација, концептуална уметност.

Игор Антић (Нови Сад, 1962) Завршио Академију уметности у Новом Саду, *Ecole des Beaux-Arts* и *Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques* у Паризу. Ученик и сарадник Daniel-a Buren-a и сарадник Pontus-a Hulten-a. Од 1992. године континуирано ради *in situ*. Основао је Центар сусрета „Покрет“ у Новом Саду (1995). Осим

уметничког рада бави се кустоском праксом. Координатор је уметничког програма у *Espace d'art contemporain* НЕС у Паризу. Редовно излаже у Србији. Живи и ради у Паризу.

Апсолутно (www.apsolutno.org) Асоцијација Апсолутно основана је 1993. године у Новом Саду. Током деведесетих година група је деловала на пољу интердисциплинарних уметничких пројеката и медијског плурализма. Од 1995. године у асоцијацији су деловала четири члана (Зоран Пантелић, Драган Ракић, Бојана Петрић, Драган Милетић). Подручја уметничког рада: видео, инсталације, акције, *site specific* пројекти, аудио, *web* пројекти. Група је реализовала први *web* уметнички пројекат на југословенској уметничкој сцени *The Absolute Sale*, као и први CD-ROM пројекат *The Greatest Hits* (1998).

Арпад Г. Балаж (Balázs G. Árpád) (Вишњетејкеш код Кошица, Словачка, 1887. – Сегедин, Мађарска, 1981) Студирао је на Државној краљевској мађарској високој школи за ликовне уметности у Будимпешти (1916–1917). Био је чест учесник Уметничке колоније у Нађбањи од 1918. па све до почетка Другог светског рата. Завршио студије на Уметничкој академији у Прагу (1924). У Војводини је деловао у Суботици, а од друге половине двадесетих до рата живео је у Београду, од 1942. до 1947. у Румунији, одакле је интерниран у Мађарску. Од 1958. живео је у Хоргошу и поново у Суботици. Био је члан уметничких група *Тројица* и *Облик*. Подручја уметничког рада: сликарство, графика, цртеж, графички дизајн, илустрација и карикатура.

Милан Блануша (Јагодина, 1943) Завршио Академију ликовних уметности у Београду у класи Љубице Сокић (1967), а постдипломске студије на Државној високој школи за ликовне уметности у Брауншвајгу (1971). Био је професор на Академији уметности у Новом Саду (1976–2012). Радио као редовни професор на Факултету ликовних уметности на Цетињу у Црној Гори (1999–2004). Бави се сликарством, цртежом, графиком и скулптуром. Живи у Београду и Вршцу.

Мира Бртка (Нови Бановци, 1930) Завршила Академију за позоришну и филмску уметност у Београду (1953) и Академију ликовних уметности (Одсек сликарство) у Риму (1963). Била је члан интернационалне групе *Illumination*. Учествоје у активностима „Бироа за превентивну имажинацију“, покренутог у Риму 1970. Подручја уметничког рада: сликарство, скулптура, филмска и позоришна режија, сценографија и костимографија. Формирала галерију и Фондацију Бртка–Кресоје у Петроварадину (2011). Учесница *Бијенала* у Венецији (2011). Живела у Риму. Живи у Старој Пазови.

Јелена Булајић (Врбас, 1990) Дипломирала на одсеку сликарства на Академији уметности у Новом Саду. Постдипломске студије наставила на *City&Guilds of London Art School* у Енглеској (2013). Користила стипендију *World Learning Scholar* at Minnesota State University у Манкату (САД, 2012). Живи и ради у Лондону и Врбасу.

Атила Черник (Csernik Attila) (Бачка Топола, 1941) Био је члан групе *Bosch+Bosch*. Радио у новинско-

издавачкој кући на мађарском језику „Форум“ у Новом Саду. Подручја уметничког рада: визуелна поезија, book-art, графички дизајн и перформанс. Живи у Бачкој Тополи.



Горан Деспотовски (Вршац, 1972) Завршио Академију уметности у Новом Саду (1999) и магистарске студије на истој академији (2003). Од 2000. године радио је као сарадник Центра за савремену културу „Конкордија“ у Вршцу, а од 2005. запослен је као асистент на Катедри за сликарство Академије уметности у Новом Саду. Поље уметничког интересовања: сликарство, инсталација. Живи у Новом Саду.

Петар Добровић (Печуј, Мађарска, 1890. – Београд, 1942) Похађао је вајарски одсек Школе за уметност и обрт (1907–1908), а потом студирао на Академији у Будимпешти (1909–1911). Припадник будимпештанског уметничког активистичког покрета Лајоша Кашака, заједно са Мохољи-

-Нађом, Тихањијем и другима, сарађивао у часопису *Tett* (Акција). Учествоје у војној побуни у Печују после које је изабран за председника Српско-мађарске барањске републике (1921). Пошто је осуђен на смрт пребегао у Југославију, у Нови Сад, а потом у Београд. Члан уметничке групе *Облик*. Био професор Уметничке школе у Београду (1923–1925) и један од оснивача београдске Уметничке академије (1937–1942).

Жељко Дрљача (Бачка Паланка, 1963–2002) Завршио Школу примењених уметности и дизајна „Богдан Шупут“ у Новом Саду, одсек за графички дизајн (1982). Дипломирао на Академији уметности, на одсеку сликарства (1999) у Новом Саду. Излагао од 1986. године. Бавио се педагошким радом у Бачкој Паланци. Пред крај живота живео, сликао и излагао у Италији (1999–2001). Извесно време радио као модни дизајнер. Живео у Торину и Бачкој Паланци.

Спартан Дулић (Суботица, 1970) Дипломирао на Академији ликовних уметности у Загребу, у класи проф. Анте Кудуза на графичком одјелу. Излагао самостално на већем броју изложби у Хрватској, Словенији и Србији. Бави се сликарством, цртежом, инсталацијама, видеом, перформансом. Директор је и кустос Галерије „Др Винко Перчић“ у Суботици. Живи у Суботици.

Маја Ердељанин (Нови Сад, 1971) Дипломирала на одсеку за сликарство на Академији уметности у Новом Саду (1995). Мастерске студије сликарства

завршила на истој академији (2008). Излаже од 1992. Ликовни уредник галерије „Подрум“ (2002–2005), а потом уредник ликовног програма Културног центра Новог Сада. Поред сликарства и видеа бави се књижевношћу. Живи у Новом Саду.

Милан Граховац (Зрењанин, 1958) Дипломирао на сликарском одсеку Академије уметности у Новом Саду (1991). Специјализирао графику-литографију на графичком одсеку Академије лепих уметности „Минерва“ у Гронингену, у Холандији (1992). Запослен у Народном музеју у Зрењанину. Од 1989. има статус слободног уметника. Живи у Зрењанину.

Корина Губик (Gubik Korina) (Сента, 1983) Дипломирала на Академији уметности у Новом Саду, на департману за сликарство, у класи професора Јована Ракићића (2007). Члан СУЛУВ-а и ВУМ-а (од 2008). Излаже од 2005, а од 2012. године има статус самосталног уметника. Живи у Новом Саду.

Happy trash production Бранислав Петрић / DJ Чкаља (Земун, 1959) Дипломирао сликарство на Академији уметности у Новом Саду (1984). Слободни уметник. Живи у Риму.
Станиша Даутовић / DJ Мија (Београд, 1964) Формално образовање стекао на Универзитету у Новом Саду. Запослен, доцент на Факултету техничких наука у Новом Саду. Живи у Новом Саду. **Драган Матић / DJ Ташко** (Бачки Петровац, 1966) Дипломирао (1991) и магистрирао (2000) сликарство на Академији

уметности у Новом Саду. Редовни професор на Академији уметности на Катедри за сликарство у Новом Саду. Био члан уметничке групе *Art Circus* (1995–2005). Живи у Новом Саду.

Жељко Пишкорић / DJ Бурдуш (Панчево, 1961) Дипломирао вајарство на Академији уметности у Новом Саду (1995). Запослен у Српском народном позоришту у Новом Саду. Позоришни и филмски сценограф. Био је члан уметничке групе *Art Circus* (1995–2005). Живи у Новом Саду. **Владимир Марко / DJ Гула** (Београд, 1961) Дипломирао филозофију у Београду. Докторирао на Филозофском факултету Универзитета Коменског у Братислави (Словачка), где је и запослен на Катедри за логику и методологију наука. Бави се савременим формалним интерпретацијама античких логика и филозофијом науке. Живи у Братислави.

Милица Мрђа Кецман (Рума, 1960) Завршила Академију уметности (сликарски одсек) у Новом Саду (1983) и постдипломске студије на Факултету ликовних уметности у Београду. Подручја уметничког рада: сликарство, таписерија, амбијентална уметност, објекти, инсталације, перформанс, видео, гестуална поезија. У војвођанској уметности деведесетих година прошлог и почетком прве деценије овог века деловала под именом Милица Мрђа Кузманов. Данас живи у Босанском Петровцу (БиХ).

Андреа Ивановић Јакшић (Славонски Брод, Хрватска, 1979) Дипломирала на Академији уметности у Новом Саду, сликарски одсек, у класи професора Милана Блануше (2005).

Поред сликарства бави се различитим медијима и формама визуелног изражавања. Бави се педагошким радом. Живи у Зрењанину.

Милан Јакшић (Осијек, Хрватска, 1952) Завршио Правни факултет у Београду (1977), студирао на Академији уметности у Новом Саду (1976–1979). Излаже од средине седамдесетих година прошлог века. Бави се сликарством и графиком. Директор Архива у Панчеву. Живи у Панчеву.

Тадија Јаничић (Никшић, Црна Гора, 1980) Завршио Уметничку школу на Цетињу у Црној Гори (1999). Дипломирао на Академији уметности у Новом Саду, смер сликарство (2004). Излаже од 2003. године. Бави се сликарством и теракотном скулптуром. Дела му се налазе у неколико музејских збирки у Србији и Црној Гори. Живи и ради у Новом Саду.

Радован Јокић (Црвенка, 1962) Дипломирао 1984. на Академији уметности у Новом Саду, одсек сликарство. Самостално излаже од 1986. године. Учествовао на многим групним изложбама у земљи и иностранству. Живи и ради у Новом Саду.

Бранка Јанковић Кнежевић (Нови Сад, 1950) Завршила Факултет ликовних уметности у Београду и магистарске студије на Академији уметности у Новом Саду. Радила као сликар конзерватор у Покрајинском заводу за заштиту споменика културе (1976–1994). Професор је на Академији уметности у Новом Саду (од 1994).

Излаже од 1974. године цртеже, слике, графике и скулптуре на многобројним групним изложбама у земљи и иностранству. Живи у Новом Саду.

Милан Керац (Нови Сад, 1914–1980) Завршио Академију ликовних уметности у Београду (1949). Од 1954. био је стални учесник у раду уметничких колонија у Војводини. У Холандији сарађивао са издавачем ретких издања Melhior-ом W. Mittl-ом из Минделхајма (илустровао је књиге *Elegy* Томаса Греја и Гетеов *Natur*), којима је заступљен у Британском музеју у Лондону, Оксфордском универзитету, Конгресној библиотеци у Вашингтону, Градској библиотеци у Копенхагену и у приватним колекцијама. Поред сликарства бавио се графиком, цртежом и музиком. Живео у Новом Саду.

Ласло Керекеш (Kerekes László) (Стара Моравица, 1954. – Берлин, 2011) Завршио Вишу педагошку школу, одсек конзервације, у Београду (1980). Био је члан групе *Bosch+Bosch*. Бавио се концептуалном уметношћу, сликарством, истраживањем нових медија, графиком, фотографијом, mail art-ом и ликовном критиком. Зачетник „нове слике“ у Југославији. Био је уметнички уредник часописа *Új Symposion* (1984–1985) у Новом Саду. Крајем осамдесетих година протеклог века одлази у Берлин, где стиче завидну уметничку репутацију. Излагао на *Венецијанском бијеналу* (2001). Живео у Суботици, Новом Саду и Берлину.

Јожеф Клаћик (Jozef Klátik) (Стара Пазова, 1949) Завршио Академију

ликовних уметности и постдипломске студије у Братислави. Уредник у издавачком предузећу „Hlas Ljudu“ у Новом Саду (1978–1998). Професор на Академији уметности у Новом Саду (од 1998). Бави се сликарством, графиком, мултимедијалним изражавањем, филмом и књижевношћу. Живи у Петроварадину.



Слободан Кнежевић Аби (Бачко Добро Поље, 1948) Завршио Школу за примењену уметност, одсек вајарства, у Сарајеву (1968). Дипломирао (1977), а магистрирао (1979) на Факултету ликовних уметности у Београду, одсек графике, у класи проф. Марка Крсмановића. Од 1977. излаже на групним изложбама у земљи и иностранству. Редовни професор на Академији уметности у Новом Саду. Живи у Новом Саду.

Слободан Којић (Киkinда, 1944) Дипломирао на вајарском одсеку Академије ликовних уметности у Београду (1971). Излаже од 1970-е. Оснивач је и дугогодишњи руководилац *Интернационалног симпозијума скулптуре у теракоти Terra* у Кикинди. Бави се педагошким радом. Редовни професор Факултета ликовних уметности на Цетињу у Црној Гори. Излагао на *Бијеналу* у Венецији (1999). Живи у Кикинди.

Мирослава Којић (Киkinда, 1949) Дипломирала на Факултету ликовних уметности у Београду (1973), а последипломске студије завршила 1981. Бави се педагошким радом. Била је професор на Вишој учитељској школи у Кикинди, а потом на Вишој педагошкој школи у Никшићу (Црна Гора). Поље деловања: скулптура, инсталација, *in situ* радови. Живи у Кикинди.



Стеван Којић (Киkinда, 1973) Дипломирао и магистрирао на вајарском одсеку Факултета ликовних уметности у Београду. Ванредни професор на Катедри за нове медије Академије уметности у Новом Саду. Његова стваралачка интересовања везана су за истраживања релација између уметности, друштва, науке и технологије преко односа: аналогно–дигитално, биологија–технологија, екологија–економија, low tech – hi tech, време–простор, виртуелно–реално. Живи у Новом Саду.

Рената Колер (Нови Сад, 1976) Дипломирала на Академији уметности, на одсеку графике, у Новом Саду (2006). У Салцбургу, као стипендиста Kultur kontakt-а Аустрије, завршила

летњу Академију лепих уметности „Оскар Кокошка“ – одсек графика (традиционална/дигитална) у класи професора Konrad-a Winter-a. Поље уметничког деловања: графика, истраживање медија и инсталација. Бави се педагошким радом. Живи у Новом Саду.

Милан Коњовић (Сомбор, 1898–1993) Сликаство учио на Уметничкој академији у Прагу (1919–1920), у класи професора Влаха Буковца. Након два семестра студије наставља самостално, у Прагу код авангардног чешког сликара Јана Зрзавија. У Паризу боравио од 1924. до 1932, где је једно време био у атељеу Андреа Лота. Од 1932. живео је у Сомбору. Пре рата припадао уметничким групама *Облик*, *Дванаесторица*, а после рата групи *Самостални*. Један је од иницијатора и оснивача покрета уметничких колонија у Војводини и њихов најутицајнији учесник. Од уметничког легата поклоњеног родном граду основана је Галерија „Милан Коњовић“ у Сомбору (1966). Био члан ВАНУ од 1979. и САНУ од 1986.

Петар Лолић (Бела Црква, 1950) Завршио Вишу педагошку школу, саобраћајни смер, на Педагошко-техничком факултету у Зрењанину 1987. године. Уметнички аутодидант. Уметношћу се бави од 1979. године. Живи у Вршцу.

Борис Лукић (Сарајево, БиХ, 1985) Завршио Школу за дизајн „Богдан Шупут“ у Новом Саду (2003). Дипломирао на Академији уметности у Новом Саду на смеру сликарства

(2007). Учествовао на Летњем семестру Академије уметности Sachi у Фиренци (2006). Бави се педагошким радом. Живи у Новом Саду.

Младен Маринков (Нови Сад, 1947) Дипломирао (1973) и магистрирао (1974) на Академији уметности у Београду. Скулптор. Био директор Галерије ликовне уметности – Поклон збирка Рајка Мамузића у Новом Саду (2003–2004). Ради као ванредни професор на Академији уметности у Новом Саду (од 2004). Излагао на Бијеналу у Венецији (1999). Живи у Новом Саду.



Јожеф Маркулик (Markulik József) (Чантавир, 1935-1994) Завршио Вишу педагошку школу у Новом Саду (1967). Концептуални уметник (од 1970). Чланова ЕК групе у Сенти (од 1972). Бавио се педагошким радом.

Славко Матковић (Суботица, 1948–1994) Апсолвирао на Вишој педагошкој школи у Суботици. Оснивач групе *Bosch+Bosch* у Суботици (1969). Бавио се пројектима у духу нове уметничке праксе, интервенцијама у простору, концептуалним радовима, визуелном поезијом, ауторском књигом, новим

стрипом, mail-art-ом и књижевношћу. Живео је у Суботици.

Петар Мирковић (Нови Сад, 1978) Дипломирао на Академији уметности у Новом Саду на одсеку за вајарство 2002. Добитник „Henkel Art Award“ за модерни цртеж 2005. Излагао на многобројним групним и самосталним изложбама. Аутор скулптуре *Олимпијског сата* на Теразијама у Београду. Живи и ради на релацији Нови Сад – Беч.

Игор Милошевић (Бач, 1972) Од 1995. бави се пословима из области визуелних комуникација: графички дизајнер, интерактивни дизајнер, арт директор, соруwriter, креативни директор, продуцент. Један од оснивача и уредник независне ликовне галерије „Фабрика“ у Новом Саду. Добитник неколико награда из области графичког дизајна, рекламе и уметности. Живи и ради у Новом Саду.



МП_арт *МП_арт* је акроним имена уметничког пара коме је њихов заједнички рад важнији од сакупљања уметничких биографија – „уметност чини сама уметност, а не уметници“. Почевши заједнички живот и креативни

рад, јануара 2003, одлучују се на одбацивање стечених личних историја, рад под својим именима и медија дотадашњих изражавања. Фокусирани су на истраживања заједничких емоција и интима кроз експресију првенствено путем физичког (перформанс) и медитативног (слика/текст/објекат). У свом раду равноправно користе сопствена тела, медије фотографије, текста, видеа, интернета, а понеки пут употребљавају и комбинације тих медија са различитим класичним материјалима (првенствено керамиком и стаклом). Радови које *МП_арт* креира обично су везани за место, време и физичко/медитативни контекст у коме се лично искуство интима и приватности рефлектује на универзално препознавање и прихватање, већином путем извођења перформанса. Њихови радови, иако базирани на личном и често интимном искуству, отварају дијалог и релацију са ширим друштвеним контекстом. Своју уметничку праксу/ стратегију базирају на блискости и непосредности, на интеракцији и ослобађању од идеолошких стега масовне комуникације. Радове базирају на естетици личног односа према свету, искуствима поставангарди и концептуалне уметности, те социјалном контексту данашњег тренутка, према ком гаје нескривен критички однос.

Каролина Мудрински (Нови Сад, 1973) Визуелна уметница. Завршила Академију ликовних уметности у Новом Саду и студије дигиталне уметности на Интердисциплинарним студијама Факултета уметности Београдског универзитета (одсек за дигиталну уметност, смер тотално дигитално

стваралаштво). Извесно време живела у Немачкој. Бавила се педагошким радом, графичким дизајном, 3Д анимацијом. Живи у Новом Саду.

Multiflex (Драган Матић, Драган Живанчевић, Жељко Пишкорић) Драган Матић и Жељко Пишкорић – видети *Napу trash produkcion*.

Драган Живанчевић (Београд, 1967). Дипломирао сликарство (1992) и магистрирао цртање (2001) на Академији уметности у Новом Саду, где тренутно ради као редовни професор на Катедри за нове ликовне медије. Био је један од оснивача и члан *MMC Led Art-a*. Тренутно ради у групи *Multiflex*.

Миливој Николајевић (Сремска Митровица, 1912. – Нови Сад, 1988) Уметничку школу похађао у Београду (1932–1939). Један је од оснивача београдске групе *Десеторица* (1938). Поље сликарског деловања: сликарство, пастел, акварел, графика, цртеж. Био је директор Војвођанског музеја (1948), те управник Галерије Матице српске (1950–1976). Дугогодишњи професор Академије уметности у Новом Саду. Председник Матице српске (1979–1983). Био је редован члан Војвођанске академије наука и уметности (од 1981). Поред сликарства бавио се писањем есеја, студија и огледа из области ликовних уметности.

Мирјана Суботин Николић (Каћ, 1960) Дипломирала на одсеку сликарства на Академији уметности у Новом Саду (1985) и магистрала на истој академији (1996). Бави се педагошким радом, предаје

на Департману за архитектуру на Факултету техничких наука у Новом Саду. Поље уметничког деловања: сликарство, просторно сликарство, инсталације. Живи у Новом Саду.

Андреа Палашти Визуелна уметница. Дипломирала фотографију на Академији уметности у Новом Саду. Од 2006. излаже и сарађује са различитим уметницима, уметничким колективима и иницијативама; њено стваралаштво превазилази уметничке и кустоске границе јер ставља акценат на питања културне географије, историје и свакодневног живота. Тренутно је на докторским студијама Универзитета уметности у Београду на Катедри за теорију уметности и медија (као стипендисткиња Министарства науке). Живи и ради у Новом Саду.

Зоран Пантелић (Нови Сад, 1966) Уметник, едукатор и медијски активиста. Дипломирао (1991) и магистрирао (1995) на Академији уметности у Новом Саду. Оснивач и члан *Асоцијације Апсолутно*. Оснивач и руководиоца Центра за нове медије *kuda.org* (од 2000). Предаје на Академији уметности и на Вишој техничкој школи у Новом Саду на предмету нових медија (од 2005). Подручја уметничког рада: скулптура, сликарство, акције, видео, инсталације, *site specific* пројекти, аудио, *web* пројекти. Живи у Новом Саду.

Мирослав Павловић (Вршац, 1952) Завршио Институт за ликовне уметности „Николае Григореску“ у Букурешту (1978) и последипломске студије на истој установи (1980). Једно време је боравио и радио у

скандинавским земљама, а потом и у САД. У Вршац се враћа почетком деведесетих година. Самостални уметник. Поље деловања: сликарство, инсталације, просторни и димензиони радови. Живи у Вршцу.

Пал Петрик (Petrik Pál) (Суботица, 1916–1996) Завршио Академију ликовних уметности у Београду (1951). Радио као сценограф Народног позоришта у Суботици (1951–1978). Један од оснивача уметничких колонија у Војводини. Аутентични актер енформела у Војводини и Србији. Живео у Суботици.

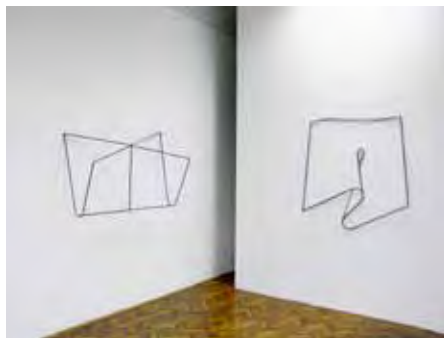
Михаило С. Петров (Београд, 1902–1983) Студирао на Уметничкој школи у Београду (1919–1921) и Академији у Кракову (1923). Усавршавао се у Бечу (1921), Паризу (1924–1925), Лондону. Члан групе *Облик*. Сарађивао са авангардним часописима *Зенит*, *Dada-Tank* и *Ћт*, где је објављивао своје линорезе и песме. Био је професор на Академији ликовних уметности (1940–1950) и Академији примењених уметности у Београду. У Новом Саду живео од 1926. до 1929. године.

Бошко Петровић (Нови Сад, 1922–1982) Академију ликовних уметности у Београду уписао 1940. године, да би 1941. прекинуо студије и уписао се на Академију ликовних уметности у Будимпешти. Студије на Академији за ликовне уметности у Београду наставио је 1945. године, а 1949. прешао је у Државну мајсторску радионицу Мила Милуновића. Исте године постаје професор Школе за примењену уметност у Новом Саду. Оснивач Радионице

за израду таписерија „Атеље 61“ на Петроварадинској тврђави. На Академији ликовних уметности у Београду дипломирао 1969. и исте године почео је да ради као професор на Вишој педагошкој школи у Новом Саду. Од 1975. био професор Академије уметности у Новом Саду.

Зора Петровић (Добрица, 1894. – Панчево, 1962) Сликаство учила у Уметничко-занатској школи у Београду и на Сликарској великој школи у Будимпешти (1915–1919). Заједно са Иваном Радовићем боравила у сликарској колонији у Нађбањи (1918). Студије је завршила на Уметничко-занатској школи у Београду (1920). У Паризу је похађала Лотову сликарску школу (1925). Била је члан Друштва српских уметника *Лада* (1924–1927), уметничких група *Облик* (1928–1931), *Дванаесторица* (1937), *Самостални* (1951–1956). Радила је као професор на Академији ликовних уметности у Београду (1952–1962). Била је дописни члан САНУ (од 1961).

Зоран Петровић (Сакуле, 1921. – Београд, 1996) Дипломирао на Академији за ликовне уметности у Београду (1948), а потом завршио специјални течај у класи професора Ђорђа Андрејевића – Куна (1949). Био је члан групе *Самостални* и оснивач *Децембарске групе* у Београду. Један је од оснивача уметничких колонија у Војводини. Поред сликарства и вајарства бавио се писањем позоришних драма и сценарија за филм. Био је дугогодишњи професор Академије ликовних уметности у Београду. Живео у Београду.



Вишња Петровић (Нови Сад, 1960) Дипломирала на Факултету ликовних уметности у Београду а магистрала 1987. Бави се педагошким радом, професор је на предмету цртање са технологијом на Академији уметности у Новом Саду. Поље уметничког деловања: сликарство, цртеж, просторне инсталације. Живи у Новом Саду.

Богданка Познановић (Бегеч, 1930. – Нови Сад, 2013) Завршила Академију ликовних уметности (сликарски одсек) у Београду (1956). Радила је на Ликовном одсеку Академије уметности у Новом Саду (од 1975). На Академији је основала Визуелни студио (1978), којим су у југословенску педагошку праксу први пут уведена интермедијална истраживања. Бавила се визуелним експериментима, колективним пројектима и интервенцијама у јавном простору. Предавала је у Ферари (1984) те на Универзитету за савремену уметност (DAMS) у Болоњи (1985). Са својим новосадским студентима учествовала је на *Бијеналу младих* у Паризу (1982). Живела је у Новом Саду.

Миленко Првачки (Фердин, 1951) Завршио Институт лепих уметности у Букурешту (1975). Након студија живео и стварао у Панчеву. Почетком деведесетих иселио се у Сингапур. Сликар. Излаже у Србији. Бави се педагошким радом. У више наврата био је декан Академије ликовних уметности „Lasalle-Sia“. Живи у Сингапуру.

Иван Радовић (Вршац, 1894. – Београд, 1973) Студирао на Уметничкој академији у Будимпешти (1917–1919), а потом на Академији у Прагу. Учествовао у раду значајних мађарских уметничких колонија у Нађбањи и Кечкемету. Живео је у Сомбору (1922–1927), а потом у Београду. Био је члан уметничких група *Облик* и *Шесторица*, професор на Уметничкој школи у Београду (1932–1939) и дописни члан САНУ (од 1971).

Добривоје Рајић (Зрењанин, 1956) Дипломирао на Академији ликовних уметности у Новом Саду, одсек за сликарство, у класи професора Бошка Петровића, цртање код професора Милана Блануше (1982). Излаже од раних осамдесетих година. Област уметничког интересовања: сликарство, графика, цртеж. Живи у Новом Саду.

Драган Ракић (Сонта, 1957. – Сомбор, 2007) Завршио је Стоматолошки факултет и Вишу педагошку школу у Београду на одсеку за рестаурацију и конзервацију (1987). Потом је завршио Академију уметности у Новом Саду (1988) и магистрирао на истој академији (1997). Радио је као доцент на предмету дигитална слика на Академији уметности у Новом Саду. Био је члан групе *Апсолутно*,

Асоцијације *Апсолутно*, а од 2003. године је активно учествовао и у раду креативне радионице „VacuumPack“. Живео је у Сомбору.

Ласло Салма (Szalma László) (Суботица, 1948–2004) Био је члан-оснивач групе *Bosch+Bosch* у Суботици. Графички дизајнер у редакцији *7 пар* у Суботици. Заједно са Славком Матковићем аутор је књиге *5112a* (1971). Подручје уметничког рада: концептуална уметност, акције, графички дизајн. Живео је и радио у Суботици.

Здравко Сантрач (Вршац, 1954–2010) Дипломирао је на Академији ликовних уметности у Београду, у класи професора Раденка Мишевића (1980). На предлог Клауса Ринкеа примљен је на специјалистичке студије на Академији ликовних уметности у Диселдорфу, у класи професора Гинтера Икера. Живео је и радио у Вршцу, Београду, Диселдорфу, Хвару, Лозани и Вршцу. Поред сликарства, бавио се филозофијом.

Звонимир Сантрач (Панчево, 1952) Завршио Академију за ликовне уметности у Загребу (1977). Специјализирао у Мајсторској радионици Крсте Хегедушића у Загребу (1979). Студијски боравио као гост-студент на Колумбија универзитету у Њујорку (1986–1987). Подручја уметничког рада: сликарство, скулптура, инсталације, акције. Слободни уметник. Живи у Вршцу.

Балинт Сомбати (Szombathy Bálint) (Пачир, 1950) Завршио студије на Академији „Александар Чусов“ у

Академгороду (Русија). Оснивач групе *Bosch+Bosch* (1969) у Суботици, чији је члан био до 1976. Био је графички и уметнички уредник новосадског часописа за културу и уметност на мађарском језику *Új Symposion* (1971–1972. и 1985–1989), графички уредник недељника *Családi Kör* (1989–1993), дневног листа *Magyar Szó* (1974–1985), те Издавачке куће „Прометеј“ (1993–1999) у Новом Саду. Од 2000. живи у Будимпешти. Уредник је часописа *Magyar Műhely* и куратор истоимене галерије у Будимпешти од 2004. Подручја уметничког рада: инсталације, перформанси, Eternal Network, постконцептуални типови рада, мултимедији, визуелна поезија, критика, писање о уметности. Редовно излаже у Војводини и Србији.

Драган Стојков (Сомбор, 1951) Завршио студије на *Accademia di Belle Arti* у Венецији (1979) у класи професора Кармела Зотија (Carmelo Zotti) и Емилија Ведове (Emilio Vedova). Поред сликарства бавио се фотографијом, филмом, позоришном сценографијом. Живи у Сомбору.

Миленко Шербан (Черевих, 1907. – Београд, 1979) Сликаство учио код Андреа Лота у Паризу. Био је професор цртања у Занатлијској школи у Новом Саду. Радио као рестауратор, а потом био кустос и управник Музеја Матице српске све до преласка у Београд (1948). Радио као сценограф Српског народног позоришта у Новом Саду. Пре рата био је члан групе *Облик*, а после рата члан групе *Шесторица*. Од 1949. године био је професор модерне сценографије на Академији примењених уметности, а касније и на

Академији за позориште, филм, радио и телевизију.



Растислав Шкулец (Луг, 1962) Завршио Академију уметности, сликарски одсек, у Новом Саду (1989). Заједно са Зораном Пантелићем основао 1990. године уметничку групу *Апсолутно скулптурално* која је касније прерасла у *Асоцијацију Апсолутно*. Године 1996. изгубио је интерес за излагање. На уметничку сцену вратио се 2000. самосталном изложбом у галерији „Златно око“ у Новом Саду. Ради као ликовни педагог. Бави се скулптуром и сликарством. Живи у Бегечу.

Сава Шумановић (Винковци, 1896. – Сремска Митровица, 1942) Учио је сликарство на Вишој школи за уметност и обрт у Загребу, у класи проф. Отона Ивековића и Менција Клемента Црнчића (1914–1918). До 1920. живео је у Загребу, где се поред сликарства бавио сценографијом, илустрацијом и опремом књига. Од 1920. до 1930. боравио у Паризу где је похађао атеље Андреа Лота (1921–1925). Напушта Француску 1930. и враћа се кући у Шид. Био је члан групе *Облик*. У Другом светском рату хапсе

га усташе и стрељају 1942. у Сремској Митровици. Мајка Саве Шумановића је 1952. поклонила родну кућу и слике за меморијални музеј. Галерија слика Саве Шумановића отворена је 1962. године.

Наташа Теофиловић (Ниш, 1968) Завршила Архитектонски факултет у Београду (1997) и магистрирала дигиталне уметности на Универзитету уметности у Београду (2007). Ради као асистенткиња на докторским студијама на Универзитету уметности у Београду (дигитална уметност, 3Д анимација). Подручја уметничког рада: перформанс, дигитални видео, видео-инсталација, амбијенти, 3Д анимација и 3Д амбијенти. Живи у Панчеву.

Андреј Тишма (Нови Сад, 1952) Дипломирао на Академији ликовних уметности у Прагу (1976). Од раних 70-их година бави се конкретном поезијом, мејл-артом, фотографијом, ксероксом, а од 80-их перформансом и видео-уметношћу; од 1996. дигиталном графиком и веб-артом, а од 2003. дигиталном музиком. Бавио се ликовном критиком, теоријом уметности и књижевношћу. Живи у Новом Саду.

Душан Тодоровић (Крагујевац, 1945) Дипломирао на Академији ликовних уметности у Београду (1972), а магистрирао 1974. Излаже од 1972. Бавио се педагошким радом на Академији уметности у Новом Саду (1976–2012). У више мандата био декан Академије уметности. Бави се сликарством, графиком, инсталацијом, компјутерском анимацијом. Живи у Новом Саду.



Verbumprogram Уметнички пар Ратомир Кулић и Владимир Матиони (Mattioni) су деловали од 1974. до 1991. у Руми и Новом Саду. Након 1991. раде и наступају самостално. Подручја уметничког рада: концептуална уметност, филозофија уметности, фундаментално и постконцептуално сликарство, текстови о уметности, акције, филмови, сценско обликовање, слике, графике, скулптуре
Ратомир Кулић (Рума, 1948) Завршио Филозофски факултет, група за историју уметности, у Београду. Бави се уметничким деловањем и рестаурацијом. Живи у Новом Саду.
Владимир Матиони (Рума, 1943) Завршио Архитектонски факултет у Београду. Бави се уметничким истраживањима и архитектуром. Живи у Загребу.

Владимир Винкић (Панчево, 1978) Дипломирао на Факултету ликовних уметности у Београду (2005), а последипломске студије окончао на

Accademia delle Belle arti у Фиренци. Слика. Живи и ради у Панчеву и Београду.

Милета Виторовић (Шепшин, 1929. – Нови Сад, 1991) Завршио Академију ликовних уметности у Београду. Бавио се сликарством, графиком и таписеријом. Његова дела се налазе у Музеју савремене уметности у Београду и Музеју савремене уметности Војводине у Новом Саду. Живео је у Сомбору и Новом Саду.

Драган Војводић (Кула, 1965) Студије на Академији ликовних уметности започиње у Сарајеву (1991), а дипломира на новосадској Академији уметности (1996). Бави се сликарством, видеом, перформансом, скулптуром, стварањем *in situ*. Учествовао у бројним резиденцијалним програмима (Норвешка, Шведска, Финска, Француска, Шпанија, САД). Живи у Новом Саду.

Љубомир Вучинић (Чуруг, 1956) Дипломирао на Академији уметности у Новом Саду (1982), а магистрирао графику на истој академији (2002). Радио као уредник ликовног програма Галерије Културног центра Новог Сада. Био је ликовни уредник часописа *Поља* у Новом Саду. Професор на Академији уметности у Новом Саду (од 2005). Поља интересовања: сликарство, графика, видео, инсталације, деловање *in situ*. Живи у Новом Саду.

Милош Вујановић (Подгорица, 1965) Завршио Академију уметности у Новом Саду (1991), магистрирао на истој академији (2000). Излагачку активност започео 1989. Визуелни

уметник, подручје рада: сликарство, цртеж, инсталације, видео и анимација, илустрација. Оснивач уметничке групе *Арт циркус* (1995–2001), а сарађивао је са уметничким групама *Лед арт*, *Сroporation*, *Urban District 16_11*. Ванредни професор на Академији уметности у Новом Саду. Живи у Новом Саду.

Вера Зарић (Београд, 1948)

Дипломирала на Академији ликовних уметности у Београду (1971). Завршила постдипломске студије на Академији ликовних уметности у Београду, у класи проф. Зорана Петровића (1973). Излаже од раних седамдесетих година прошлог века. Бавила се педагошким радом. Живи и ради у Новом Саду.



Босиљка Зиројевић Лечић (Нови Сад, 1971) Дипломирала на Академији уметности у Новом Саду (1994), на одсеку сликарство. Постдипломске студије завршила на истој академији (2000). Члан уметничке групе *Multi-flex*. Ради на Академији уметности у Новом Саду као професор на предмету Сликарство. Живи у Новом Саду.

Premonition Blood Hope

Kunstbeispiele in der Vojvodina und Serbien von 1914 zu 2014

Künstlerhaus,
Karlsplatz 5, Wien

13 November 2014
4. Januar 2015

József Ács

Mechanik im weißen

Raum, 1962, Öl auf Leinwand, 80x100 cm (Eigentum der Kollektion von Đuro Popović)

Entropie, 1975, Fotografie, Dim. 37x26 cm (Private Kollektion)

Igor Antić

Ohne Titel, 2014, Installation

(Blech –fünfeckiger Stern, Dim. 250 x 238 cm; Sichel und Hammer, Dim. 250 x 223 cm; Wagen (Blech, Eisen, Sperrplatte, Plastik), Dim. 50x140x300 cm; Fahrzeug Yugo, Dim. 139x349x154 cm; roter Teppich: 1120x200 cm)

Apsolutno

Absolut-vorübergehend,

1996, Messingplatte, Dim. 80x60x4 cm

Attila Csernik

Landschaftsbild, 1978, c/b Fotografie, Dim. 50x60 cm

Rotex, 1974, s / w Fotos, Kontakt-Backup, dim. 24,5x23cm (Private Kollektion)

Árpád G. Balázs

Ewiger Totenzug, 1930, Lithographie, Dim. 29x23 cm
Aus der Endre Ady's Poesie gewidmeten Grafikmappe. (Eigentum der Kollektion von Đuro Popović)

Milan Blanuša

Figur I, 1996, Terrakotta, 42x14 cm ***Figur II***, 1996, Terrakotta, 34x28 cm

Mira Brtko

Senza titolo, 1970, Acrylmalerie auf Leinwand, Dim. 70x70 cm

Ready made, 2000, koloriertes Eisen, 220x90x60 cm

Weißer Bilder, 2005-2009, gemischte Technik, 120x150 cm (4 Stück)

Jelena Bulajić

Grozda, 2014, gemischte Technik auf Leinwand, 320x237cm

Goran Despotovski

Social, 2013-14, Installation, Leinwand, Wolle, Dim. veränderlich

Petar Dobrović

Jan's Frau, 1931, Öl auf Leinwand, Dim. 81,5x64,5 cm (Eigentum der Kollektion von Đuro Popović)

Željko Drljača

Bild, 1995, Öl auf Leinwand, gefärbte Rahmen, Dim. 60x50cm

Bild, 1995, Öl auf Leinwand, gefärbte Rahmen, Dim. 70x50cm (Private Kollektion)

Spartak Dulić

XFG-9H, 2014, Video, Dauer 14,7 Min.

Maja Erdeljanin

Novisader Bürgersteige, 2014, Video, Dauer 0,53 Sek.
Jüdische Strasse, 2014, Video, Dauer, 0,50 Sek.

Maja Erdeljanin
Novisader Bürgersteige, 2014, Video, Dauer 0,53 Sek.
Jüdische Strasse, 2014, Video, Dauer, 0,50 Sek.
Der letzte Bus "Nummer Vier" zum Bahnhof, 2014, Video, Dauer 0,51 Sek.
Märkte, 2014, Video, trajanje 1,33 Sek.
In&out, 2014, Video, Dauer Sek.

Milan Grahovac
Gesichter, 2004-2005, Holz, Leinwand, Tierleder, Draht; Dim.: 50x50 (x6 Stück)

Korina Gubik
Ich bitte euch...mach mir ein Bild! 2013, (Holz, Leinwand, Sand, Metall), Dim. 120x104x6,5 cm (3 Stück)

Happy Trash Production
(Branislav Petrić, Staniša Dautović, Vladimir Marko, Željko Piškorić, Dragan Matić)
Tote Klasse, 2014, Fotocollage, Dim. 57x70 cm

Andrea Ivanović Jakšić
Trugbild und Puzzle, 2009, gemischte Medien, 160x180cm (Eigentum der Kollektion von Dragan und Branka Perc, Genf)
Mensch sein, 2006-2007 gemischte Technik (Collage, Glas, Holz), 111x155,5x24 cm
Nabelschnur, 2006-2007 gemischte Technik, 74 x 134 x32 cm

Milan Jakšić
Kommunismus, 2014, Acrylmalerei auf Leinwand, leuchtende Perlen, Dim. 140x140 cm
Kommunismus, 2013, Metallbuchstaben (11 Stück), verzinktes Blech, h=42 cm (x11)

Tadija Janičić
Offside, 2013, Öl auf Leinwand, 180x170 cm

Branka Janković Knežević
Autoportrait, 1985, Relief, Öl; Dim. 72x44x4,5
Gorgona, 1985, Relief, Öl; Dim. 66x51x3 cm
Akt, 1985, Relief, Öl; Dim. 43x99x4,5
Eva, 1985, Relief, Öl; Dim. 51x29x3,5 cm

Radovan Jokić
Weißer Jäger auf schwarzem Feld (Aus dem Zyklus Passanten), 2013, Acrylmalerei auf Leinwand, 140x186 cm
Figur, 2013, *gemischte Technik: Textil, Draht, PVC, Schuhe, Beton; Dim. H=180cm*

Milan Kerac
Acker, Öl auf Leinwand, Dim. 50x50 cm

László Kerekes
Ohne Titel, 1984, Öl auf Holz, 100x102 cm (Eigentum des Museums der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina, Novi Sad)
Intervention im freien

Raum, See Palic, 1973 Foto, Rauch. 11x17,5cm

Jozef Klátik
Oberflächen und Linien I, 2010, gemischte Technik, Holz, Leinwand, Pappe, Dim.: 103x26x16,5 cm
Oberflächen und Linien II, 2010, gemischte Technik, Holz, Leinwand, Pappe, Dim.: 109x32x11,5 m
Oberflächen und Linien III, 2010, gemischte Technik, Holz, Leinwand, Pappe, Dim.: 107x33x8,5 cm

Slobodan Abi Knežević
Ohne Titel, 1996, Polyptychon; Carborundum, vergoldet; Dim.: 123x176 cm
Ohne Titel (Diptychon), 2003, Carborundum, 60x81cm (x2)

Miroslava Kojić
Boden, 2014, Installation, Terrakottatafeln, Dim. 25 m²

Stevan Kojić
The Lost Treasure of Savamala, 2013, Installation (Elektronik, Fahrrad, Holzkonstruktion, Pflanzen), Dim. veränderlich

Slobodan Kojić
Aus dem Zyklus Terra, 1987, Terrakotta, Dim. 110x75x31 cm

Renata Koler
Über Suprematismus (Maljevič's Text aus dem Jahre

1920), 2010, Linolschnitt auf Leinwand, 1000x180cm

Petar Lolić
4x76-TR, 2006, manuell geschnittenes Papier, Dim. 58,1x48,3 cm,
8x14x1-TT, 2008, manuell geschnittenes Papier, Dim. 58,3x48,2 cm

Boris Lukić
Schatten in Gold, 2014, Lambda Print mit Goldblättchen, 115x75 cm (4 Stück)

Mladen Marinkov
Baum.Babylonischer Turm, 1989, Terrakotta, Dim. 123cm

Markulik József
Informationen N0 2, 1975, eine Kopie des 3/75, Fotografie, Rauch. 10x14,5 (x12 Stück)

Slavko Matković
Kennzeichnung der Oberfläche (Ich bin Künstler), 1973, Filzstift auf Papier, 29,7x21 cm (Private Kollektion)

Petar Mirković
Ohne Titel, 2014, Kohle auf Papier, 95x170 cm

Milica Mrđa Kuzmanov
Ikonstellation, 1997, Farbe, Holz; Dim. 65x48 cm (Private Kollektion)

MP_art

MP_exp_09 Mental ghetto, 2004, Fotografie, Dim. 29x20 (13 Stück)(Private Kollektion)

MP art, Capital I, 2006, Öl auf Leinwand, Dim. 264x52 cm
MP art, Capital II, 2006, Öl auf Leinwand, Dim. 264x52 cm

Karolina Mudrinski

Holographische Stereogramme, 2006, Hologramm, Dim. 10x15 cm (6 Stück)

Multifleks (Dragan Matić, Željko Piškorić, Dragan Živančević)

Hipohondriac, 2012, Video-Installation, Dauer 4,2 Min.

Milivoj Nikolajević

Weißer und gelber Ton auf Grau, 1966, Pastell, Dim. 49,5x52 cm (Eigentum des Museums der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina, Novi Sad)

Andrea Palašti

Minderheiten, 2011, Inkjet Print, Fotografie; Dim. 60x60 cm (12 Stück) (Eigentum des Museums der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina, Novi Sad)

Zoran Pantelić

Hülse, 1992, Schwarzblech, Dim. 200x50x50 cm (Eigentum des Museums der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina, Novi Sad)

Miroslav Pavlović

Spring, 2003, gemischte

Technik (Eisen und Holz), Dim. 300x300 cm

Dimensionales Werk I,II,III, 2004, Holz, Metall, Leinwand, Faden, Dim. 73,5x73,5x4,5 cm

Pál Petrik

Ohne Titel, um 1965, gemischte Technik auf Pappe, 49x67 cm (aus der Kollektion von Đuro Popović, Novi Sad)

Mihajlo Petrov

Brücken, 1922, Linolschnitt, Dim. 50x35,3cm, Darstellung 17x18 cm (aus der Kollektion von Đuro Popović, Novi Sad)

Zora Petrović

Akt, 1950, Öl auf Leinwand, Dim. 137x89 cm (aus der Kollektion von Gvozden Perković, Novi Sad)

Zoran Petrović

Die Eisenzähne, 1956, Öl auf Leinwand, 92,5x65,5 cm (aus der Kollektion von Đuro Popović, Novi Sad)

Boško Petrović

Kathedrale, 1962, Öl auf Lesonit, Dim. 100x70 cm (aus der Kollektion von Đuro Popović, Novi Sad)

Višnja Petrović

Ohne Titel, 1992, gemischte Technik, Dim. 200x275 cm
Welle, 2009, Metallstab, Dim. 110x110 cm

Bogdanka Poznanović
Libri in Labirintum,

1986, Dim. 20,8x13,4 cm (Eigentum des Museums der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina, Novi Sad)

Milenko Prvački

Trophäenlandschaft, 1989, Öl auf Leinwand, Dim. 140x140 cm (Eigentum des Museums der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina, Novi Sad)

Dobrovoje Rajić

III - Dević, 1984, Öl auf Leinwand, Dim. 195x135 cm

Dragan Rakić

Zukunft, 1992, gemischte Technik, Dim. 248x90x70 cm (Eigentum des Museums der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina, Novi Sad)

László Szalma

A, 1979, Collage, Dim. A-4 (Private Kollektion)

Zdravko Santrač

Ohne Titel, 2003, Öl auf Leinwand, Dim. 200x206 cm (Eigentum des Museums der zeitgenössischen Kunst der Vojvodina, Novi Sad)

Zvonimir Santrač

Balkanischer Schicksalszug, 1996, Video, 5 Min.

Wand, 2010 (2014), Ziegel, Glas, Mörtel, 300x250x30 cm
Uniformmantel des Marschalls, 2014, Installation (Skulptur, Wagen, Eisenbahnschiene,

Elektromotor), Dim. 300x250x200 cm

Bálint Szombathy

Zeichnen eines Fußballogramms (vor Publikum), Fotografie, 30x40 cm

Fahnen, 1995, Video, Dauer 5,31 Min.

Fahnen, 1993, Performance, Fotografie, Dim. 100x70 cm
Fahnen, 1995, Performance, Fotografie, Dim. 100x70 cm
Fahnen (Erinnere dich!), 2011, Kunstaktion, Fotografie, Dim. 100x70 cm

Dragan Stojkov

Konjović 75, 1975, Film, Dauer 10 Min.

Milenko Šerban

Meine Mutter (Portrait meiner Mutter), 1935, Öl auf Leinwand, 81,3x60 cm (aus der Kollektion von Đuro Popović)

Rastislav Škulec

Eine sich erhebende Stadt, 1990-1994, Eisen, Holz, Dim. 250x200x160 cm
Angelehnt Vol. 1, 1990, Eisen, Dim. 200cmx100x8 cm

Mirjana Subotin Nikolić

Ohne Titel, 1995, Holz, Papiermaché, Polyptychon, Dim. ca. 200x200 cm
Bild-Materie, 1995, Holz, Papiermaché, Polyptychon, Dim. 200x200cm

Sava Šumanović

Viadukt, 1938, Öl auf
Leinwand, Dim. 73x91,5cm
(Eigentum des Vollzugsrats der
AP Vojvodina, Novi Sad)

Nataša Teofilović

s.h.e. 2006, Videoinstallation,
Dauer 9,15 Min.

Andrej Tišma

Kollateralschaden, 1999,
Elektrografiken, 21x29,7 cm
(x19)

Unmögliche Transition,
2005, digitale Prints, Dim.
90x67 cm

Dušan Todorović

Blitzlichter aus Lokrum,
1983, Acrylmalerei auf
Leinwand, 150x120 cm
Virtueller Passant, 2004,
Print, 200x150 cm

Verbumprogram

Aus dem Zyklus Achromia
GE, 1985-1989, Emaillie-Lack,
Öl auf Leinwand, Dim. 168x120
cm

Aus dem Zyklus Achromia
GE, 1985-1989, galvanisierter
Stahl, Dim. 60x18x6cm (2
Stück)

Aus dem Zyklus Achromia
GE, 1985-1989, galvanisierter
Stahl, Dim. 72x50x6 cm

Vladimir Vinkić

Pančevo, 2014, Öl auf
Leinwand, 200x140 cm

Mileta Vitorović

Bild, (?), Öl auf Leinwand,
70x50 cm

Dragan Vojvodić

Distorsion des
Organismus, 2007, Video,
Dauer: 3.59 Min.

Ljubomir Vučinić

Spiegelkondensator, modul
CPE, 2014, Installation (Forex,
Metallfolien, Aluleisten; Dim.
200x50 cm (x4)

Miloš Vujanović

Ohne Titel, 2010, räumliche
Installation aus 10 Elementen,
Dim. h=185 cm

Miloš Vujanović und Igor

Milošević
Chair - Between Art and
Science, 2014, Installation:
Stuhl, Video, Dauer: 12,27 Min.

Vera Zarić

Mausoleum, 1986, Öl auf
Leinwand, Dim. 80x100 cm

Bosiljka Zirojević

LečićGroße weiche Formen
I, 2013, gemischte Technik auf
Plüsch, Dim.135x90 cm
Große weiche Formen II,
2013, gemischte Technik auf
Plüsch, Dim. 135x90cm
Große weiche Formen III,
2013, gemischte Technik auf
Plüsch, Dim. 135x90cm

Milan Konjović

In Stellung, 1917,
Bleistiftzeichnung

Semmering, 1917,

Bleistiftzeichnung

Baracken im Lager, 1941,
Temperazeichnung, 39x55 cm,
(Inv.Nr. 75)

Koturs Portrait, 1922, Öl,
78x66 cm (Inv.Nr. 21)

Graues Stilleben, 1922, Öl,
27x42 cm (Inv.Nr. 27x42)

Terrasse in Montsouris II,
1930, Öl, 60x73 cm (Inv.Nr.
42)

Emma auf der Terrasse,
1935, Öl, 73x92 cm (Inv.Nr.
58)

Belgrader Strasse in
Sombor, 1936, Öl, 65x81 cm
(Inv.Nr. 62)

Nature morte 53 I, 1953, Öl,
85x115,5 cm (Inv.Nr. 109)

Sonne über der Krivaja,
1961, Öl, 50x65 cm (Inv.Nr.
229)

Mariä Verkündung, 1986,
Öl, 92x73 cm (Inv.Nr. 1042)

Gruppe, 1986, Öl, 92x73 cm
(Inv.Nr. 804)

Engel, 1986, Öl, 65x50 cm
(Inv.Nr. 999)

Fotografien der
Performance aus dem
Jahre 1962 in Novi Sad,
100x80cm (2 Stück)(aus
der Galerie Milan Konjović,
Sombor)



