

GALERIJA **KAZAMAT** 2021.

GALERIJA
KAZAMAT
H D L U
OSIJEK



HRVATSKO
DRUŠTVO
LIKOVNIH
UMJETNIKA
OSIJEK

2021.

BURE BARUTA X/ IVAN GUNDIĆ-SAŠA SERMEK-BRANIMIR ŠTIVIĆ

GORAN PETERCOL/ HIJERARHIJE

ADRIENN ÚJHÁZI- NEMANJA MILENKOVIĆ/ RAZMIŠLJANJA O NESTAJANJU

HRVOJE HIRŠL/ LIMIT REPREZENTACIJE

ANDREA ZRNO I CHRIS VAN DER VEKEN/ LAND OF MILK AND HONEY

HDLU KIPARSTVO/ GOVOR (OB)LIKA

“Bure Baruta 10” deseta je u nizu izložba mladih autora u organizaciji Hrvatskog društva likovnih umjetnika Osijek i Galerije Kazamat. Cilj je organizatora predstaviti umjetnički rad autora, čija su umjetnička nastojanja u svom začetku te bi u skoroj budućnosti trebala jačati cjelokupnu umjetničku praksu u regiji i Hrvatskoj. Na ovogodišnjem “Buretu baruta 10” predstavljaju se Ivan Gundić, Saša Sermek i Branimir Štivić.

Ivan Gundić istražuje medij fotografije te ga proširuje elementima videa i ambijentalne instalacije. U radu Memogram otopio je obiteljske fotografije te kemijskim postupkom pretvorio u kovanicu. Branimir Štivić također obrađuje temu sjećanja, no fokusiran je na prikupljanje izgubljenih podataka. U radu Kolekcije povezuje procese disanja, strojnog učenja, neuralne sinteze, animizma, vitalnosti objekata i materije u doba tehnosfere i antropocena. Saša Sermek predstavlja se sa prostornom intervencijom Crack (Pukotina) kojom izmjenjuje prostorne zadatosti izložbenog prostora Kazamata. Postavljen na fasadi, njegov rad diskretno komunicira s javnim prostorom osječke tvrđe.

“Powder Keg 10” is the 10th annual young artists’ exhibition, organized by the Croatian Association of Artists in Osijek and the Kazamat Gallery. The goal of the organizers is to present the artistic work of the author, whose artistic efforts are still in their infancy and, in the near future, should strengthen the entire artistic practice in the region and Croatia. Ivan Gundić, Saša Sermek and Branimir Štivić will present themselves at this year’s “Powder Keg 10”.

Ivan Gundić explores the medium of photography and expands it with elements of video and ambient installation. In his work, Memogram, he dissolved family photographs and turned them into a coin by a chemical process. Branimir Štivić also deals with the topic of memory, but he is focused on collecting lost data. In the work Collection, he connects the processes of breathing, machine learning, neural synthesis, animism, vitality of objects and matter in the age of the technosphere and anthropocene. Saša Sermek presents himself with the spatial intervention Crack, which changes spatial legalities of the Kazamat exhibition hall. Mounted on the façade, his work discreetly communicates with the public space of the Osijek Fortress.



MEMOGRAM IVAN GUNDIĆ

Što je sjećanje? Je li to nestalni niz misaonih slika koje imaju vrijednost i značenje samo za pojedinca kroz kojeg nepostojano teku ili je riječ o viru koji, iako individualan, uvijek zahvaća sve što s njim dolazi u blizak doticaj? Imaju li naša sjećanja, odnosno uspomene, ikakvu vrijednost izvan najužeg porodičnog kruga, šire od tih uskih spirala izrazito partikularnih, fragmentiranih individualnih povijesti? Imaju li, konačno, sjećanja mogućnost ikakve materijalizacije? Moglo bi se reći: ostvarenja prizivanja u konkretnoj stvarnosti, pa makar kao odraz žudnje pohranjene u pamćenju? Jer što je sjećanje nego želja za nečim ili nekim koga više nema, barem ne onakvog kakav je nekoć bio? Može li se to, primjerice, ostvariti putem medija fotografije? Ako da, je li i takvo opredmećeno sjećanje postojano na bilo koji način? Ako nije, može li se njegova eventualna „stalnost“ shvatiti kao pretapanje vrijednosti, sentimentalne ili kakve druge, iz jednog oblika u drugi, poput protoka onoga za što se znanstvenom mišlju tješimo da je vječno – energije?

Pitanja su to koja si postavlja Ivan Gundić kroz svoj novi rad Memogram, nastao u sklopu diplomskog Studija snimanja pri Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu kao njegov završni rad.

Osobno bih ga mogao nazvati introspektivnim ili autorefleksivnim istraživanjem uporabom umjetničke i znanstvene metodologije u mediju fotografije koje autor proširuje elementima videa, ambijentalne instalacije i ready-made umjetničkih predmeta. Za predmet, odnosno

What is memory? Is it a volatile set of mental images that hold value and meaning only to the individual whose mind they inconsistently course through, or is it a vortex, which, despite being individual, invariably swallows anything that inches towards it? Do our memories hold any value outside our immediate family circle? Outside these small spirals made up of partial, fragmented individual histories? Do memories, at last, have the potential to materialise in any way? Do they have the potential to be invoked in concrete reality, even as a reflection of a wistful longing stored in one's memory? For what is memory but a wish for something or someone who is no longer among us, at least not as they once were? Can this, for example, be achieved by way of photography? If so, is this kind of materialised memory permanent in any way? If not, can its potential "permanence" be perceived as the transformation of value, be it sentimental or something else, from one form into another, similar to the flow of the very thing we consider to be eternal – energy?

These are the questions that Gundić asks himself in his new work, Memogram, his final assignment in his Masters in Cinematography at the Academy of Dramatic Art of the University of Zagreb.

I, personally, would call it an introspective or self-reflective study using artistic and scientific research methodologies in the medium of photography, expanded by the author by



polazište svog istraživanja, Gundić je odabrao vlastitu obiteljsku povijest, tj. album s crno-bijelim želatinskim fotografijama snimljenim prije njegova rođenja i s prikazima osoba od kojih je neke imao prilike upoznati, a neke nije, dok je broj ljudi zaintrigiranih za kopanje po prošlosti do danas postao vrlo malen – svodeći se gotovo samo na autora.

Tu se i prepoznaje svojevrsna melankolična radikalnost Memograma, i to u Gundićevoj spremnosti da uništi originalni obiteljski fotografski album znanstveno utemeljenim i razrađenim kemijskim postupkom.

Cilj je bio ekstrahirati srebro iz želatinskih fotografija, koje autor i znanstveni suradnik-kemičar upotrebljavaju kako bi proizveli sitnu srebrnu kovanicu – sadašnje utjelovljenje vrijednosti svih tih fotografija, ovaj put prvenstveno materijalne, a tek potom sentimentalne, odnosno, ljepše je reći, osjećajne prirode. Ipak, ključ rada upravo je u tome što je nositeljica obaju priroda pojma vrijednosti, komplementarnih na putovanju od živog svijeta (ljudska bića te naši osjećaji i sjećanja) do neživog (srebro kao element, tj. materijalizacija energije koja na okupu drži atome i elementarne čestice, stoga i nas same), jedna te ista materija, što i autora i recipijente rada nužno vodi do zaključka o relativnosti naših vrijednosti kao takvih. Takav zaključak može se činiti samorazumljivim. Međutim, snažnu mu uvjerljivost pruža činjenica da je istraživanje što ga je do zaključka dovelo autor sproveo ne samo na sebi samom, nego, uvjetno rečeno, i na svojim bližnjima. Time je bezuvjetno objavio da je središnja tema rada de facto neumitni protok vremena i čovjekovo grčevito držanje za bilo kakvu mogućnost koja mu, vjeruje,

using elements of video, ambient installations, and ready-made works of art. The subject, that is, the starting point of Gundić's study is his family history – a photo album with black and white gelatin silver prints made before he was born, showing different people, some of which he had the opportunity to meet, and some not. The author's choice comes at a time when the number of people interested in digging through history has become very small, the interested parties represented perhaps only by our author.

Here, a sort of melancholic radicalism can be observed in Memogram. Specifically, in Gundić's readiness to destroy the family photo album by way of a scientific and chemical process. The aim was to extract silver from gelatin silver prints, which the author and his scientific collaborator, a chemist, used to mint a small silver coin with – today's embodiment of the value of the photographs, albeit this time around the value is primarily of a material nature, and only then of a sentimental one. However, the core of the work is the fact that the carrier of both the material and the sentimental nature, which complement each other on the journey from the world of the living (human beings, alongside our emotions and memories) to the world of the dead (silver as an element, that is, the materialisation of energy that holds atoms and particles together, hence us too), is the same matter, which leads both the author and the recipient to a certain conclusion about the relativity of our values. This kind of conclusion may seem self-explanatory. However, a strong sense of credibility is provided by the fact that the author conducted the study not only on himself, but







može jamčiti konkretan, mjerljiv opstanak makar kakvog djelića njegova identiteta, ličnosti, osobne povijesti.

Naravno, nije nevažno istaknuti kako je Gundić, dokumentirajući putem videa i fotografije kemijski proces „umiranja fotografija“ i nestajanja izvornih odraza osobnosti na krhkim komadima papira, došao i do estetski zahvalnih rezultata, koji također pronicljivo relativiziraju vrijednosni sustav utemeljen na strahu od smrti i upućuju na to da su takve fotografije u raspadanju (odnosno videi i fotografske serije što prikazuju rastakanje) možda istinitiji prikaz prošlosti – sjećanja, pamćenja – od prizora koji bi zadržali ono što se fiksirati ne može.

Samo sjećanje je uvijek fluidno i stalno spremno da nam na svoj način umakne. Potpuna uzaludnost ljudskih nastojanja da pošto-poto sačuvaju fragmente života koji su bitni samo ponekom, a najvjerojatnije nikome, Memogramom je interpretirana primarno kroz emociju specifične empatične nostalgije, ali nikako patetične. Uz pomireno odobravanje postupaka kakvi, ipak, omogućuju kratku utjehu u tijeku svakodnevne, uglavnom profane egzistencije, istodobno podsjećajući promatrače da elementarne čestice jesu, bili su, i ponovo će (p)ostati.

Bojan Krištofić

also, figuratively speaking, his loved ones. This way, he undoubtedly stated that the core topic of his work is, in fact, the inevitable passage of time and man's vehement wish to hold on to any possibility that can guarantee a concrete, measurable lasting presence of at least a tiny particle of his identity, personality, or personal history.

Of course, it is important to note that Gundić also achieved aesthetically pleasing results by documenting through video and photography the chemical process of the photographs "dying", and of the original reflection of identity vanishing from the fragile pieces of paper. These results also poignantly relativise a value system founded in a fear of death, and point to the fact that these disintegrating photographs (that is, videos and photographs showing the melting process) are perhaps a more truthful representation of history – of memory – than scenes that are meant to encapsulate what cannot be immortalised.

Memory is constantly fluid and ready to evade us. Memogram interprets the utter futility of people desperately endeavouring to preserve fragments of life which are important only to a few, but most probably to none, by way of a specific empathetic nostalgia, which is by no means pathetic. The work resignedly approves of these acts, which, after all, provide a short-lived sense of comfort through everyday, simple existence, at the same time reminding the observers that they are, were, will be, and remain but elementary particles.

CRACK SAŠA SERMEK

Djelo Saše Sermeka „Crack/Pukotina“ u temelju svoje strukture inkorporira jednu dihotomijsku dimenziju budući da istovremeno progovara o fenomenu povezivanja i razdjeljivanja. Gledajući oblikovnu komponentu djela, uočavamo da je sastavljeno od fragmenata stakla koje je umjetnik spojio olovnom strukturom u unaprijed definiranu formu uz pomoć tehnike koja se koristi u izradi vitraja. Radi se o obliku koji je uvjetovan otvorom za vrata kojima se iz uličnog dijela kazamatskog kompleksa ulazi u posljednji segmentni odjeljak izložbenog prostora galerije. Sermek drvena vrata zamjenjuje staklenom opnom. Ako se opni pristupi izvana, potencira se mogućnost viđenja interijera, odnosno eksterijera u slučaju da se promatrač nalazi u unutrašnjosti galerije. Vrata po svojoj primarnoj funkciji imaju mogućnost otvaranja i zatvaranja prolaza između dva prostorna kontinuuma. Sermek se u svom radu fokusira upravo na problematizaciju te njihove funkcije jer njegova „Crack/Pukotina“ tu temeljnu mogućnost koju vrata posjeduju nivelira ne ukidajući pri tome mogućnost komunikacije između dva odijeljena prostora. Krhkost korištenih staklenih fragmenata ojačana je strukturom olovnih vitica kojima se one spajaju dajući Sermekovoj opni postojanost i snagu – ali i vizualnu prozirnost koju materijalna osnova drvenih vrata nema. Posezanje za analizom prostorne komunikacije svjetlosti i pogleda u prostorno-vremenskom kontinuumu samo je model kojim je umjetnik nastojao zahvatiti jedno šire područje kojem u osnovi leži međuljudska komunikacija. U korelaciji s aktualnim društvenim okolnostima u kojima je element fizičke izoliranosti utjecao na eksponencijalno

Saša Sermek's work Crack incorporates a dichotomous dimension in its base, as it speaks at the same time about the phenomenon of connection and division. Looking at the form of the work, we notice that it is composed of fragments of glass that the artist has joined with solder into a predefined form using the technique used in the production of stained glass. It is a form conditioned by a doorway which leads from the street part of the Kazamat complex to the last segmental section of the gallery's exhibition hall. Sermek replaces the wooden door with a glass membrane. If the membrane is approached from the outside, the possibility of seeing the interior, i.e. the exterior (in case the observer is inside the gallery) is enhanced. The door, according to its primary function, has the possibility to open or close the passage between two spatial continuums. In his work, Sermek focuses precisely on the issue of its functions, because his Crack levels that core possibility that the door has without eliminating the possibility of communication between two separate spaces. The fragility of the glass fragments is reinforced by the structure of the solder joints that connect them, giving Sermek's membrane durability and strength - but also the visual transparency that the material base of wooden doors does not have. Reaching for the analysis of the spatial communication of light and gaze in the space-time continuum is just a model by which the artist sought to encompass the territory that in its base has interpersonal communication. In correlation with current social circumstances in which the element



širenje digitalne komunikacije putem on line platformi Sermekov se rad može tumačiti kao pokušaj dubinske analize novonastale situacije. Kada kažem dubinske, mislim na činjenicu idejne dorađenosti umjetnikova pristupa problemu, kako na konceptualnoj, tako i na tehničko-oblikovnoj razini. Proces ubrzane i nametnute digitalizacije ljudske komunikacije otvorio je područje kojima ćemo se i u narednim periodima zasigurno još intenzivnije baviti, no za pretpostaviti je kako će temeljna problematika vezana uz tu temu polaziti od pretpostavki i pitanja koje ovdje postavlja Sermek. Ambivalentan odnos između vizualne prozirnosti komunikacijske opne te fizičke zatvorenosti i izoliranosti ulijeva u nas dozu frustracije zbog nemogućnosti da se afirmira prostor istinske i nepatvorene slobode u pristupu drugim ljudima, ali i drugim prostorima. Sermekovo djelo naglašava tu ambivalentnost stavljajući nas u poziciju izoliranih aktera koji zbog prozirnosti opne u komunikacijskom kanalu imaju dojam da sudjeluju u događaju, no element olovne granice (istovremeno i spona korištenih fragilnih staklenih sastojaka koji omogućuju prozirnosti) drži nas poput kažnjenika u zatvoru zbog krimena kojeg nismo i ne možemo biti svjesni.

Igor Loinjak

of physical isolation influenced the exponential spread of digital communication through the online platform, Sermek's work can be interpreted as an attempt of an in-depth analysis of the new situation. By in-depth, I mean the refinement of the artist's elaboration of the problem, both on a conceptual and technical-form level. The process of accelerated and imposed digitalization of human communication has opened an area that we will certainly tackle even with greater intensity in future, but it is to be assumed that the fundamental issues related to this topic will find its base in the assumptions and questions posed by Sermek. The ambivalent relationship between the visual transparency of the communication membrane; physical confinement and isolation, instills in us a dose of frustration due to the inability to affirm the space of true and genuine freedom in approach to other people, but also other spaces. Sermek's work emphasizes this ambivalence by placing us in the position of isolated agents who, due to the transparency of the membrane in the communication channel, have the impression of participating in the event, but the element of solder (at the same time the joint of used fragile components that enable transparency) keeps us imprisoned because of the crime that we are not aware of and cannot be aware of.





KOLEKCIJE/COLLECTIONS BRANIMIR ŠTIVIĆ

Branimir Štivić na izložbi Bure Baruta 10 predstavlja se s radom KOLEKCIJE. S lijeve strane prostorije nalazi se video projekcija kao rezultat audio-vizualnog performansa, a nasuprot njoj, na suprotnom kraju prostorije smještena je instalacija, koju čine polica i stol s pripadajućim materijalima. U takvom galerijskom postavu isprepliće se Štivićeva svestrana umjetnička praksa, koja ovog puta uključuje eksperimentalni zvuk, video sintezu, umjetne neuronske mreže te umjetničku instalaciju. Štivićevo iskustvo informacijskog i programskog inženjerstva gradi dodatne slojeve u procesu nastanka te samoj izvedbi njegovih umjetničkih radova.

Video je projiciran na galerijskom zidu na kojemu visi velika zavjesa, koja poput filtera propušta zamagljene informacije do gledatelja. Zavjesa i svjetlosna projekcija zajedno kreiraju prozor, koji predstavlja prolaz u drugo vrijeme ili pukotinu kroz koju gledamo u neka davna sjećanja. Ono što gledatelj vidi su sintetički generirane fotografije, nastale iz javne internet arhive i setova podataka. Zvučni krajolik dodatno uvjetovan arhitekturom galerijskog prostora Kazamata, pojačava atmosferu dalekog odjeka vremena i duhova za koje nismo sigurni pripadaju li prošlosti ili budućnosti. Umjetnik je itekako svjestan cikličnosti vremena i to jasno podcrtava u svom radu. Korištenje petlji (loop) dodatno naglašava neprestanost i vraćanje. Štivić navodi: "(...) jer petlja nema ni početak niti kraj, nego vječno lutanje trenutka u kojem je zatečena. Ona je izgubljena". U radu K O L E K C I J E,

Branimir Štivić presents himself with the work COLLECTIONS at the 10th exhibition of Powder Keg. On the left side of the room there is a video projection as a result of audio-visual performance, and across of it, at the opposite end of the room is the installation, which consists of a shelf and a table with its corresponding materials. In such a gallery exhibition, Štivić's versatile artistic practice will be intertwined, this time including: experimental sound, video synthesis, artificial neural networks and an art installation. Štivić's experience in information and software engineering builds additional layers in the process of creation and, likewise, in the performance of his works of art.

The video is projected on a gallery wall on which hangs a large curtain, which like a filter, leaks blurred information to the viewer. The curtain and the light projection create a window together, which represents a passage to another time or a crack through which we peer into some ancient memories. What the viewer sees are synthetically generated photographs, created from public internet archives and data sets. The sonic landscape, additionally conditioned by the architecture of the gallery hall of Kazamata, enhances the atmosphere of a distant echo of time and spirits for which we are not sure whether they belong to the past or the future. The artist is well aware



Štivić tematizira neoštre prijelaze, fluidne i meke obrise između stvarnog i nestvarnog, prošlosti i sadašnjosti, sadašnjosti i budućnosti te prisutnosti i odsutnosti. Ta fantomska priviđenja koja se ritmično izmjenjuju na laganjoj, prozračnoj zavjesi, navode nas na važan pojam u tumačenju Štivićevog rada. Naime, umjetnik u svome radu istražuje ono što i jest i nije, pozivajući se na hauntologiju prilikom tumačenja vlastitog rada. Pojam hauntologije uvodi Jacques Derrida¹ kao opoziciju ontologiji, a odnosi se na metafiziku prisutnosti te nemogućnost povlačenja oštre granice između stvarnog i nestvarnog. Hrvatski prijevod „ukletologija“ ili „utvarologija“, osim što gubi homofoničnost u odnosu na oprečni pojam ontologije, u prvi nas tren može i udaljiti od Štivićeve namjere. Hauntologija, *odnos prema onome što više nije ili još nije*², fascinira umjetnika do te mjere da u svom radu gotovo oživljava nadnaravno, no pritom nije fokusiran na sablast kao takvu. Njegov rad prožet je duhom koji leprša kroz dimenzije vremena i iznova odabire pukotine i stranputice.

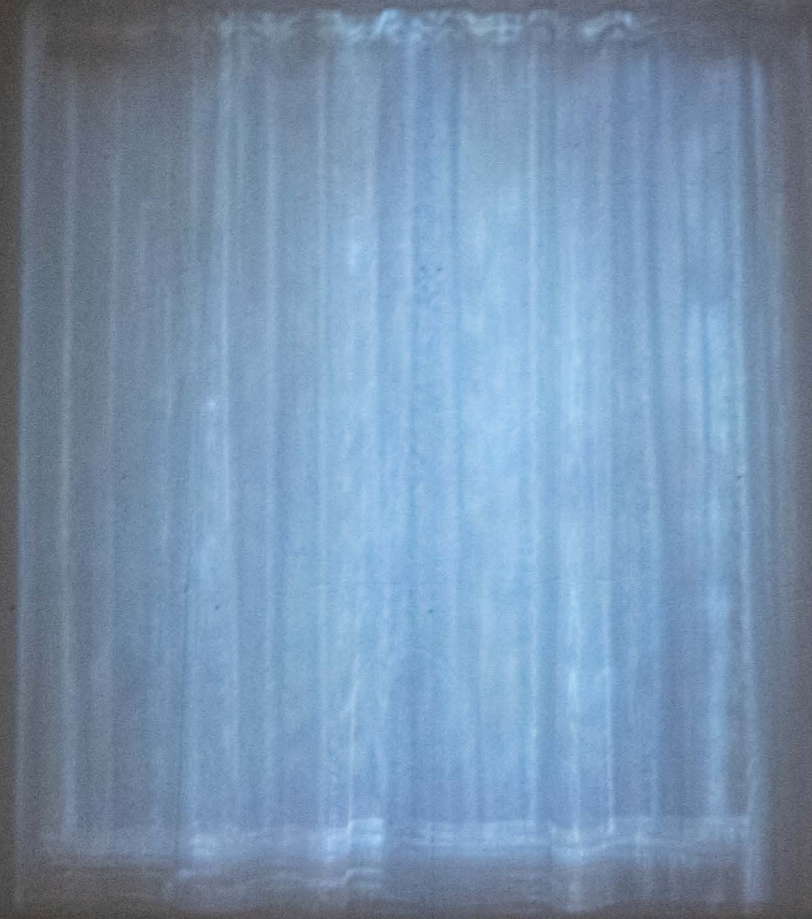
Materijalizacija sjećanja, ide korak dalje u sljedećem radu, instalaciji koja se sastoji od niza magnetofonskih vrpca i jednog magnetofona izloženih na polici i stolu s artist book-om. Magnetofon je seciran do najsitnijih dijelova, što nam nagovještava da je u tijeku proces izrade novog stroja uz pomoć kojeg će se trake moći ručno puštati. Umjetnik postepeno razvija i nadograđuje mehanizme i uređaje pa je za očekivati da će uskoro gledatelj moći jednu od izloženih vrpca uložiti u magnetofon. Ukoliko odabere jednu od ovih vrpca s dna sadašnje police, glasovi dječjeg zbora nekoliko će ga stotina puta upitati je li vidio njihovog sina Janka. Preslušavanje slojeva koji su u magnetofonske

of the cyclical nature of time and clearly emphasizes it in his work. The use of loops further emphasizes continuity and return. Štivić states: “(()) because the loop has neither a beginning nor an end, but the eternal wandering of the moment in which it is caught. She is lost.” In the work *COLLECTIONS*, Štivić thematizes blurred transitions, fluid and soft outlines between the real and the unreal, the past and the present, the present and the future, and presence and absence. These phantom apparitions, which alternate rhythmically on a light, airy curtain, lead us to an important concept in the interpretation of Štivić’s work. In fact, the artist in his work explores what is and is not, referring to hauntology when interpreting his own work. The notion of hauntology was introduced by Jacques Derrida¹ as an opposition to ontology, and it refers to the metaphysics of presence and the impossibility of drawing a sharp line between the real and the unreal. The Croatian translation of ukletologija or utvarologija, in addition to its loss of homophony in relation to the opposite notion of ontology, can distance us from Štivić’s intention at first. Hauntology - *the relationship to what is no longer or is not yet*², fascinates the artist to such an extent that in his work he almost revives the supernatural, but at the same time he is not focused on the haunted force as such. His work is imbued with a spirit that flutters through the dimensions of time and reselects cracks and byways.

The materialization of memory, goes a step further in the next work, an installation consisting of a series of tapes and a one tape recorder displayed on a shelf and a table with an artist’s book. The tape recorder has been dissected to the smallest parts, which gives us a hint that

¹ Derrida, Jacques: *Sablasi Marxa/ Ghosts of Marx*, Hrvatska sveučilišna naklada/ Croatia University Press, Zagreb, 2002

² Fisher, Mark: *Ghost of My Life, Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, 2014.



vrpce upisani i potom netragom izgubljeni, u pravilu donosi izvjesnu dozu začudnosti i bizarnosti.

U procesu nastanka svojih digitalnih radova Štivić također nerijetko koristi found-footage, odnosno pronađene snimke. Sam Štivić naziva ih lost footage jer netko je te snimke morao izgubiti da bi ih on naposljetku našao. Snimke pronazi u smeću, na sajmovima, na ulici, na oglasnicima. Takav lost footage umjetnik često koristi u početnoj fazi nastanka radova, u fazi treniranja i generiranja neuronskih mreža, nakon čega će uslijediti daljnja manipulacija podacima. Međutim, u ovom radu te snimke su u svojoj originalnoj analognoj formi uz beskonačno mnogo mogućnosti generiranja značenja.

U konačnici, oba segmenta rada tvore simulakrum posvećen vremenu, brišući granice između stvarnosti, memorije i snova. S jedne strane gledatelj je pozvan reinterpretirati prizore prošlosti i izgubljene budućnosti u "high-tech" sadašnjosti (video projekcija i zvuk), dok se s druge strane nalaze artefakti stvarne memorije (magnetofonske vrpce). Načinom postava dvaju segmenata, naglašena je dihotomija analognog i digitalnog. Štivić nas pritom ispituje možemo li zamisliti da su neki strojevi koje poznajemo zapravo zamišljeni da rade potpuno drugačije nego sada te što bi se dogodilo kada više ne bismo mogli prepoznati iz kojeg je vremena neki uređaj. Kada to ne bismo mogli, tada bi taj stroj bio naprosto izgubljen u vremenu. Osim te vremenske komponente, umjetnik ispituje granice strojeva i nove načine korištenja istih³. U doba tehnosfere i antropocena

the production of a new machine is on the way and, with the help of the tapes, it will be played manually. The artist is gradually developing and upgrading mechanisms and devices, so it is to be expected that soon the viewer will be able to place one of the exhibited tapes in a tape recorder. If he chooses one of the tapes from the bottom of the current shelf, the voice of the children's choir will ask him several hundred times if he has seen their son Janko. Listening to layers that have been inscribed in tapes and then lost without a trace, usually brings a certain amount of astonishment and bizarreness.

In the process of creating his digital works, for Štivić is common to use found-footage. Štivić himself calls them lost footages because someone had to lose those recordings in order for him to eventually find them. He finds the recordings in trash, at fairs, on the street, on advertisements. Such a lost footage is often used by the artist in the initial phase of the creation of works, in the phase of training and generating neural networks, followed by further manipulation of the data. However, in this work, these recordings are in their original analog form with an infinite number of possibilities to generate meanings.

Ultimately, both segments of work form a simulacrum dedicated to time, by blurring the boundaries between reality, memory, and dreams. On the one hand, the viewer is invited to reinterpret scenes of the past and the lost future in the high-tech present (video projection and sound), while on the other hand, there are artifacts of real

³ Branimir Štivić poziva se pritom na pojam Dream machines, autora Stevena Connora, koji kaže: "Nisu svi predmeti strojevi, ali svi strojevi su strojevi iz snova" jer svaki je stroj netko najprije morao zamisliti (sanjati). Connor, Steven: Dream Machines, Open Humanities Press, London, 2017.

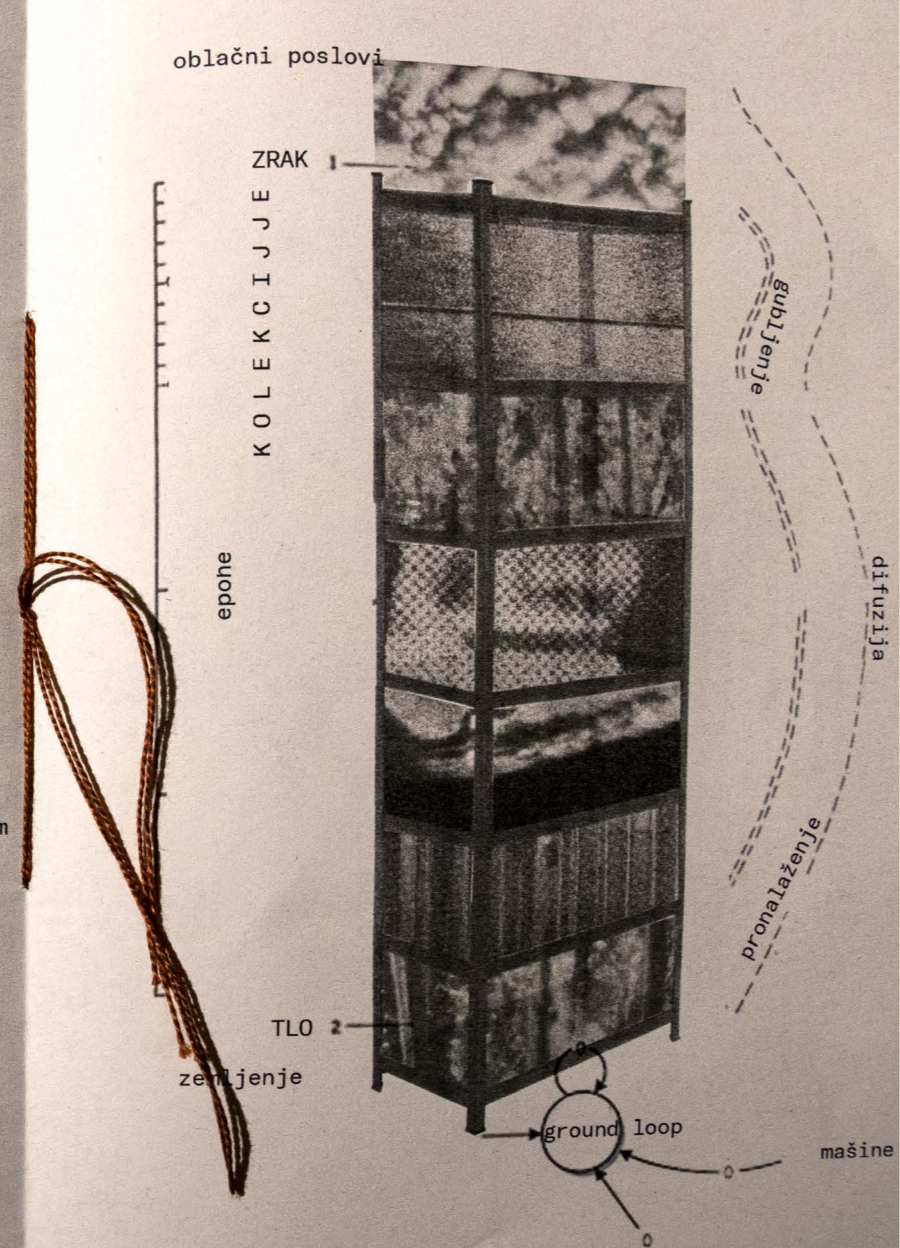
Analogni fizički mediji (gramofonske ploče, magnetne vrpce, voštani cilindri, žica itd) svojim gubljenjem postaju dijelom geologije. To gubljenje na tlu pretvara ih u djelomičnu geosferu, okamenjene ili zemljane arheološke ostatke. Mene posebno zanimaju magnetne vrpce. Na tankom sloju plastičnog filma, takozvanom supstratu koji mu daje čvrstoću i fleksibilnost, sa vezivnom tvari zalijepljen je sloj magnetnih čestica na kojeg se snima sadržaj.

Magnetna vrpca je zanimljiva zato što je pojavom dopustila snimanje radiodifuzije (engl. radio broadcasting) ponovno emitiranje radio emisija, kućno snimanje. Izdisanjem i govorom pretvaramo zrak u zvuk, zvuk u elektromagnetne valove, oni se bilježe na traku. To snimanje na nešto materijalno je ponovna konverzija iz zraka u tlo. Iz atmosfere u geosferu ili iz eterne u magnetosfernu pojavu. Magnetno polje zemlje zapisano je u stijenama i točno se može očitati njihova vrijednost tokom zemljinih faza. Magnetizirane stijene tvore uređeni magnetni zapis. Čestice na traci su isto tako magnetizirani uređeni slijed, ili statični uređeni sustav. Jačina magnetizma je minimalna, ali volim zamišljati kako su trake dio sustava magnetosfere zemlje.

Tlo (engl. soil) <-> zemlja (engl. ground);

odabirem tlo jer je ono sada, u ovom trenutku, to je blato, prašina (engl. dirt). Tlo je sada zato što je na površini, materija se sedimentira prolaskom vremena, ali je ona lako dostupna sadašnjem životu i u njemu proizvodimo hranu, u njemu su crvi koji ga rahle i okreću ciklus.

Radim s "found-footage"-om ili pronađenim snimkama. Ja ih zovem izgubljenim snimkama ili *LostFootage*. Zato što da bi ih ja pronašao, netko ih mora izgubiti ili poslati u tlo, prodati, ostaviti, zakopati, baciti u smeće. Za mene su one i pronađene i izgubljene, jer je nemoguće odrediti trenutak kada su snimljene, nadosnimljene i koja je njihova priča osim traženja smisla u sadržaju snimke. A čak i da znam kada su nastale i koju povijest imaju, taj sadržaj je vječno izgubljen u paralelnoj budućnosti. On je dio hauntologije (engl. Hauntology) kao što to tvrdi Mark Fischer (*Ghost of the past*, 2014). To je duh koji se neprestano vraća, zato i korištenje petlji (engl. loop) još više naglašava njegovu neprestanost i vraćanje. Koristim petlje jer nemaju početak niti kraj nego vječno lutanje trenutka u kojoj su zatečene. Isto su izgubljene. Slično kao i kada se pojavljuje petlja u uzemljenju (engl. ground loop) koja proizvodi šum. To je razlika u potencijalima između dvije točke ili pogreška u pretpostavljaju da su dva "grounda" ili uzemljena ista

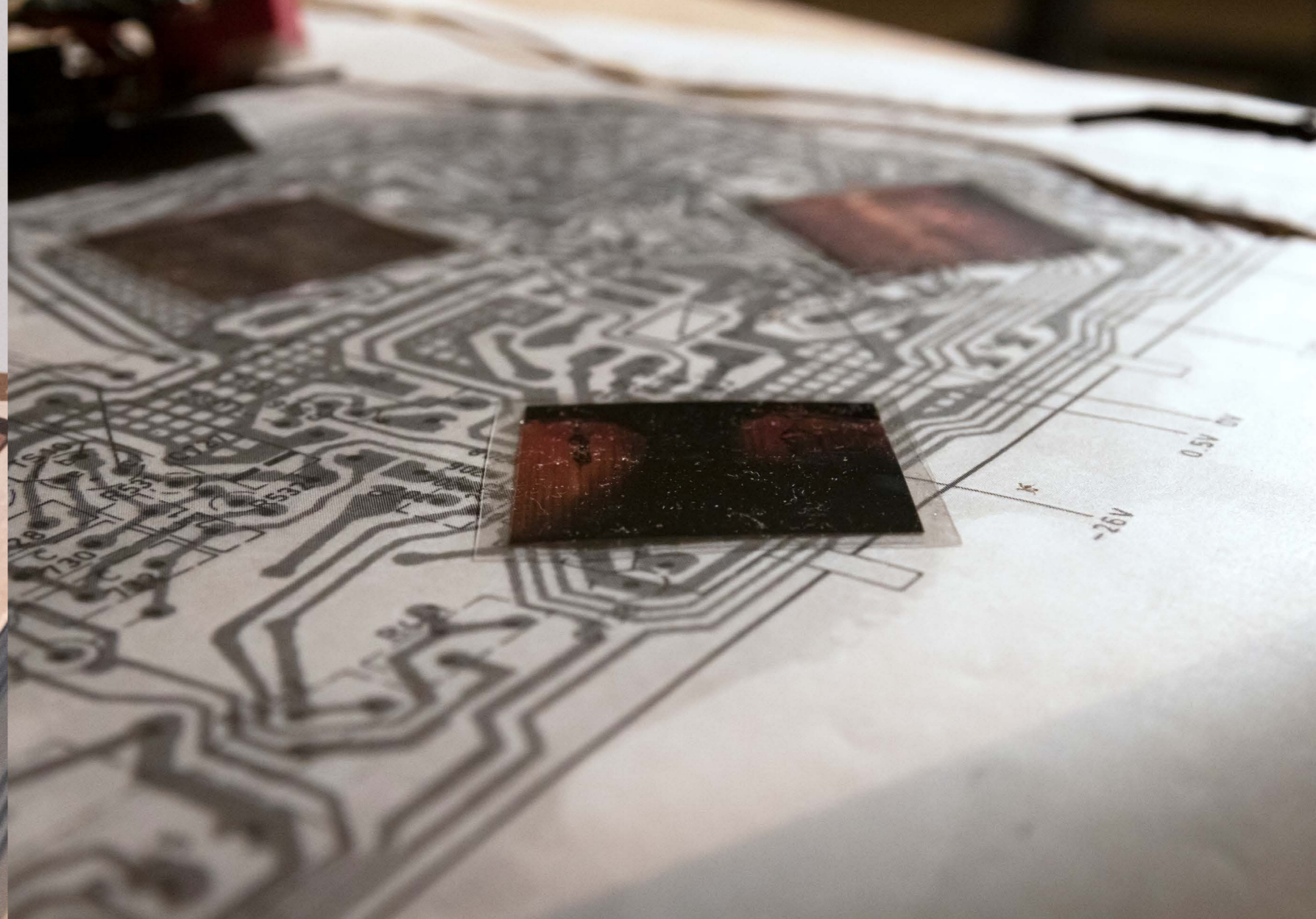


bavi se metafizikom i propitivanjem različitih oblika bivanja. Bitak u kontekstu umjetnih neurona i umjetne inteligencije, u Štivićevom radu nikako nije obilježen pesimizmom, već je promišljanje o bitku gotovo djetinje razigrano uz dozu prozračne melankolije.

Kristina Marić Ložušić

memory (tapes). The dichotomy of analog and digital is emphasized by the way the two segments are set up. At the same time, Štivić is asking us if we can imagine that some machines we know are actually designed to work completely differently than now. Also, what would happen if we could no longer recognize what time a device is from. If we couldn't do that, then that machine would simply be lost in time. In addition to this time component, the artist examines the limits of machines and new ways of using them³. In the age of the technosphere and anthropocene, he tackles metaphysics and questions various forms of being. Being in the context of artificial neurons and artificial intelligence in Štivić's work, is by no means marked by pessimism. Actually, the questioning of being is quite childlike playful with a dose of airy melancholy.

³ Branimir Štivić refers to the term Dream machines, authored by Steven Connor, who says: "Not all objects are machines, but all machines are dream machines" because every machine someone first had to imagine (dream). Connor, Steven: *Dream Machines*, Open Humanities Press, London, 2017.



Magija sjene_kratki intermezzo uz Petercoleve svjetlosne instalacije

„Jedna od mojih najvećih opsesija je banalni doživljaj da stalno vidim samo fragment veće cjeline da i cjelina izmiče, a ono što doživljavam kao cjelinu zapravo je detalj nečeg većeg.“

G. Petercol

Promišljanje o djelima umjetnika Gorana Petercola utemeljit ću na prethodno citiranoj umjetnikovoj izjavi jer mi se čini da se u njoj esencijalno objašnjava korpus njegove umjetničke prakse. Proizašavši iz okrilja analitičkoga pristupa slikarskom procesu kasnih sedamdesetih godina, Petercol je pomno usvojenu metodu analize kroz slikarsku i crtačku praksu postavio u temelj svoje individualne poetike. Njegova bojazan da u djelima zahvaća tek fragmente realnosti razvija svijest o nezahvaćenoj cjelini, to jest totalitetu unutar kojega svaki segment – čak ako ga se i ne tretira po modelu pars pro toto – participira u procesu analize u kojoj se proces dolaska do nulte točke razjašnjenja smatra upravo putem koji vodi do objašnjenja cjeline. Totalitet, naime, prebiva u sljubljenim krajnostima, a intervalna linija povučena između njih nit je analitičkoga procesa koji se odvija u nekom trenutku vječnosti obasjan svjetlošću znanja. Za daljnji smjer razmišljanja izdvojimo četiri važna elementa Petercolove poetike: crta, svjetlost, prostor i proces.

Magic of shadow_short intermezzo with Petercol's light installations

"One of my biggest obsessions is the banal experience of constantly seeing only a fragment of a larger whole, that the whole eludes, and what I see as a whole is, actually, a detail of something bigger. "

G. Petercol

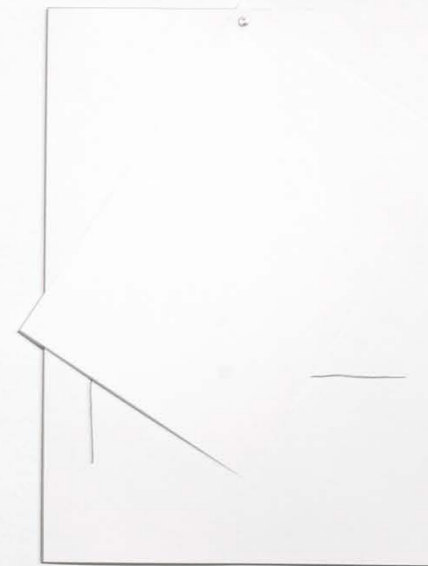
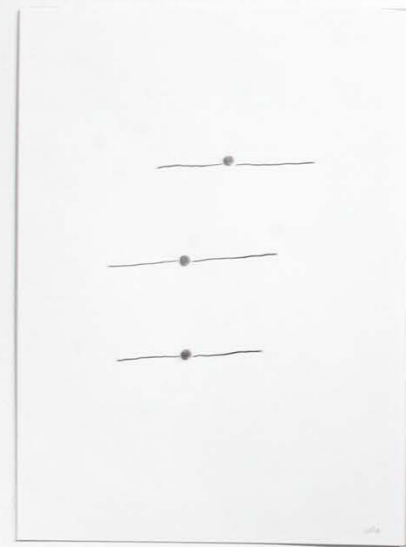
I will base my reflection upon the works of the artist Goran Petercol on the previously quoted statement of the artist, because it seems that it essentially explains the corpus of his artistic practice. Proceeding from the auspices of an analytical approach on the painting process in the late 1970s, Petercol placed the carefully adopted method of analysis through painting and drawing practice in the foundation of his individual poetics. His fear of capturing only fragments of reality in his works develops an awareness of the untouched whole, that is, the totality within which each segment - even if not treated according to the pars pro toto model - participates in an analytical process in which the process of reaching the zero point of clarification is considered precisely the path that leads to the explanation of the whole. Totality, in fact, resides in intertwined extremes, and the interval line drawn between them is a thread of an analytical process that takes place at some point in eternity illuminated by the light of knowledge. For further direction of thinking, we single out four important elements of Petercol's poetics: line, light, space and process.



Sabina Salamon piše kako Petercol gleda motiv na konvencionalan način, ali pri tome uspijeva vidjeti nešto što u konvencionalnom gledanju nije toliko važno, a to je rub. Rub je crta razgraničenja, semantički gusto nabijen međuprostor koji dijeli realno od nerealnog, moguće od nemogućeg, vidljivo od nevidljivog. Petercolov odnos prema rubu odmaknuo ga je od modernističkoga creda utemeljenog na adolatrijskom shvaćanju slike kao dvodimenzionalne obrubljene površine. Crta kao vizualni oblik omogućava proizvođenje mnoštva rubova unutar jednog prostorno-vremenskog kontinuuma. To nam potvrđuje njezina mogućnost dijeljenja prostora na „lijevo i desno“ te „gore i dolje“ u odnosu na crtu. Petercolova crta nije samo trag, njegovi su crteži „usko vezani uz akciju i odnos umjetnikova tijela prema formatu – bilo da se radi o formatu crteža, o okviru slike ili o granicama prostora.“ Oni nam, uočava Chris Sharp, vizualno djeluju krajnje nepretenciozno i asketski suzdržano s ciljem da se istakne ono bitno.

Kod slike prostor ruba čini granicu između slikarske površine i svega okolnoga, od slike različitog. U tome se otkriva ikonička razlika bitna za poimanje statusa slike na koju je poslije Clementa Greenberga ukazivao i teoretičar Gottfried Boehm. Petercol, međutim, vrlo rano kontrast afirmiran u slikarskim djelima premješta u sferu prostora. U svjetlosnim instalacijama koje počinje raditi od sredine osamdesetih prostorni kontinuum tretira kao totalitet u kojem materijalna i nematerijalna komponenta prostora imaju jednaku vrijednost. „Rad s prostorom između zida i vrata izveo bih jednako kao s klasičnim materijalom, jednakovrijedni su“, izjavio je Petercol u intervjuu osvrćući se na jedan svoj rad. U instalacijama sa svjetlošću

Sabina Salamon writes about how Petercol looks at the motif in a conventional way, but in doing so, he manages to see something that is not so important in a conventional view, and that is the edge. The edge is a demarcation line, a semantically densely packed interspace that separates the real from the unreal, the possible from the impossible, the visible from the invisible. Petercol's attitude towards the edge moved him away from the modernist credo, based on the adolatrian understanding of the image as a two-dimensional bordered surface. The line, as a visual form, allows the production of a multitude of edges within a single space-time continuum. This is confirmed by its ability to divide space into "left and right" and "up and down" in relation to the line. Petercol's line is not just a trace, his drawings are "closely related to the action and the artist's attitude towards the format - whether it comes to a format of the drawing, a picture frame or boundaries of space." Chris Sharp comes to conclusion that they visually act extremely unpretentious and ascetically restrained in order to emphasize the essential. In painting, the edge space forms the boundary between the painting surface and everything around it, different from the painting. This reveals an iconic difference important for understanding the status of the painting, which was pointed out by the theorist Gottfried Boehm after Clement Greenberg. Petercol, however, places very early the contrast affirmed in his paintings to the sphere of space. In light installations that have been operating since the mid-1980s, the spatial continuum is treated as a totality in which the material and immaterial components of space have equal value. "I would do the work with the space between the wall and the door in the same way as





prostor, iako prazan, uz pomoć svjetlosti kao neobjektne prisutnosti dobiva materijalnu osnovu. Svjetlo i sjena komponente su realnog prostora kroz koje se naglašava nestalnost i neprestano „bivanje u procesu“. Sjena je kod Petercola važnija od same svjetlosti jer implicira rubnost zone vidljivog i spoznatljivog utemeljene u fenomenu svjetla kao epistemološkog Sunca. Znati znači (u)vidjeti, a da bi se određeni fenomen spoznaje (u)vidio potrebno ga je osvijetliti i uvesti u proces rasvjetljivanja. Ono osvijetljeno isječak je realnosti, fragment spoznatljivog realiteta zarobljenog u prostorno-vremenski kontinuum. Spoznati cjelinu znači ukinuti granicu, rub, sjenu, no takav je oblik spoznaje čovjeku nedostižan tako da realnost spoznaje u odnosu prema onom nespoznatljivom koje karakterizira odsustvo svjetlosti. Upravo sjena jasno upućuje na spoznajno ograničenje. U nju je upisana dijalektika čovjekovog spoznajnog procesa, ali i dijalektika Petercolove poetike u kojoj je naglasak stavljen na odnos spoznatljivog i nespoznatljivog, osvijetljenog i neosvijetljenog, materijalnog i nematerijalnog, statičnog i dinamičkog. Čitava se ta dijalektika procesualizira u prostorno-vremenskom totalitetu u kojem fragment – kao dio u kojem se akumulira trenutno dostupna količina svjetlosti – postavlja kao središte znanja koje je svjesno svoje sjene i prostora izvan njega, onoga još-uvijek-nespoznatljivog od kojeg ga razdvaja crta sjene. Petercol se nastoji predstaviti kao racionalist. Tabula rasa totaliteta u koji smo uronjeni ovisi o racionalnom generatoru spoznajno-semantičke cjeline realiteta u kojem je Sunce skriveno našem direktnom pogledu. Unatoč tome, izlažu mu se svjetlost, sjena, međuprostor, simetrija koja u njemu vlada i niz drugih niti vodilja čijom analizom proces spoznaje otkriva uvijek samo neke nove

with the classic material, they are equivalent," Petercol said in an interview, referring to one of his works. In installations with light, space, although empty, acquires a material basis with the help of light as an objectless presence. Light and shadow are components of real space through which instability and constant "being in the process" are emphasized. In Petercol, shadow is more important than light itself because it implies the marginality of the zone of the visible and the knowable based on the phenomenon of light as the epistemological Sun. To know means to see, and in order to see a certain phenomenon of cognition, it is necessary to illuminate it and introduce it into the process of enlightenment. What is illuminated is a clip of reality, a fragment of a cognizable reality trapped in a space-time continuum. To know the whole means to abolish the border, the edge, the shadow, but such a form of cognition is unattainable for a man, so the reality of cognition in relation to the unknowable is characterized by the absence of light. It is the shadow that clearly indicates the cognitive limitation. The dialectic of man's cognitive process is inscribed in it, but also the dialectic of Petercol's poetics in which the emphasis is on the relationship between the knowable and the unknowable, the enlightened and the unilluminated, the material and the immaterial, the static and the dynamic. This whole dialectic is processualized in a spatio-temporal totality in which the fragment - as the part in which the currently available amount of light accumulates - is placed as the center of knowledge conscious of its shadow and the space outside of it, of the still-unknowable, from which it is separated by a line of a shadow. Petercol seeks to present himself as a rationalist. The

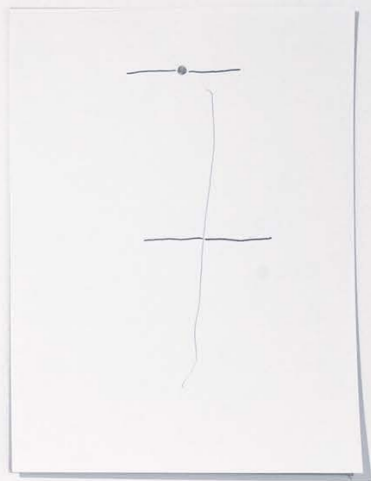
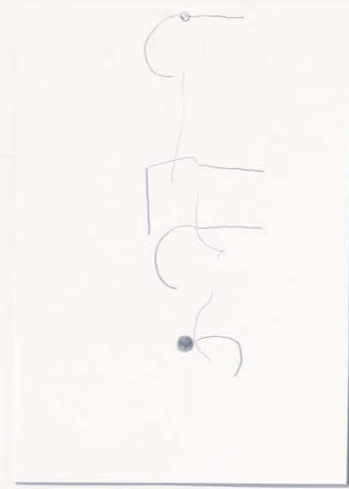
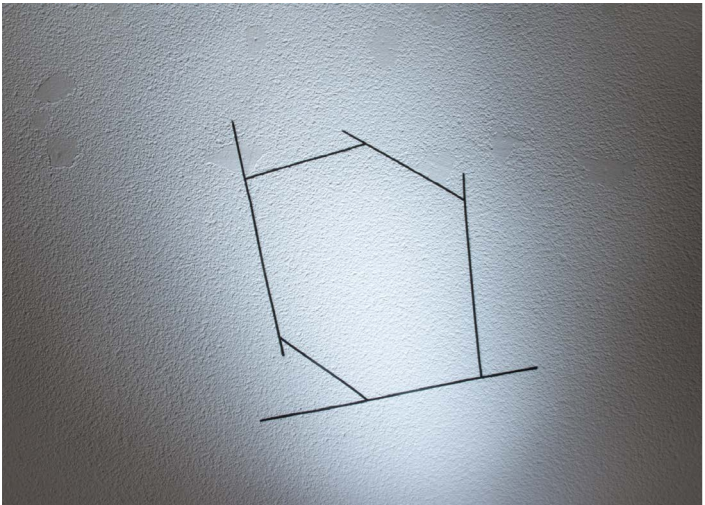
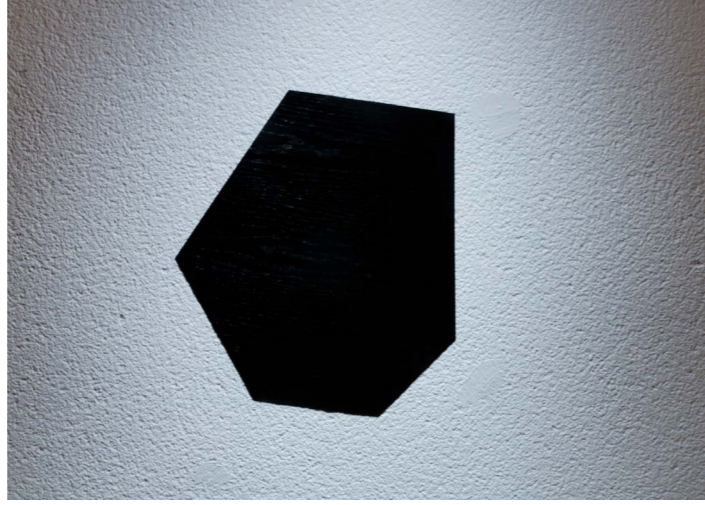
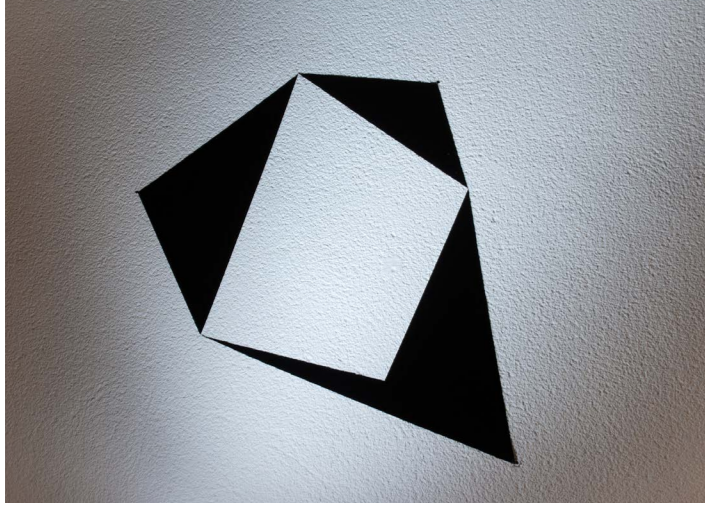
fragmente cjeline. Petercol u tom sustavu sam sebe definira bićem granice, zaljubljenikom u sjene čijom analizom još zatamnjene realnosti nastoji transfigurirati u umjetnost. Omogućuje li umjetnost spoznaju još uvijek neosvijetljenih aspekata cjeline ne možemo znati, no proces otkrivanja međuprostornog svijeta sjena koji izlaže Petercol, otkriva nam metodološki okvir za to. Njegova su djela ujedno i njegova metoda, a ona je kočija na putu prema cilju koji neprestano redefiniramo jašući zonom osjenčanosti.

Igor Loinjak

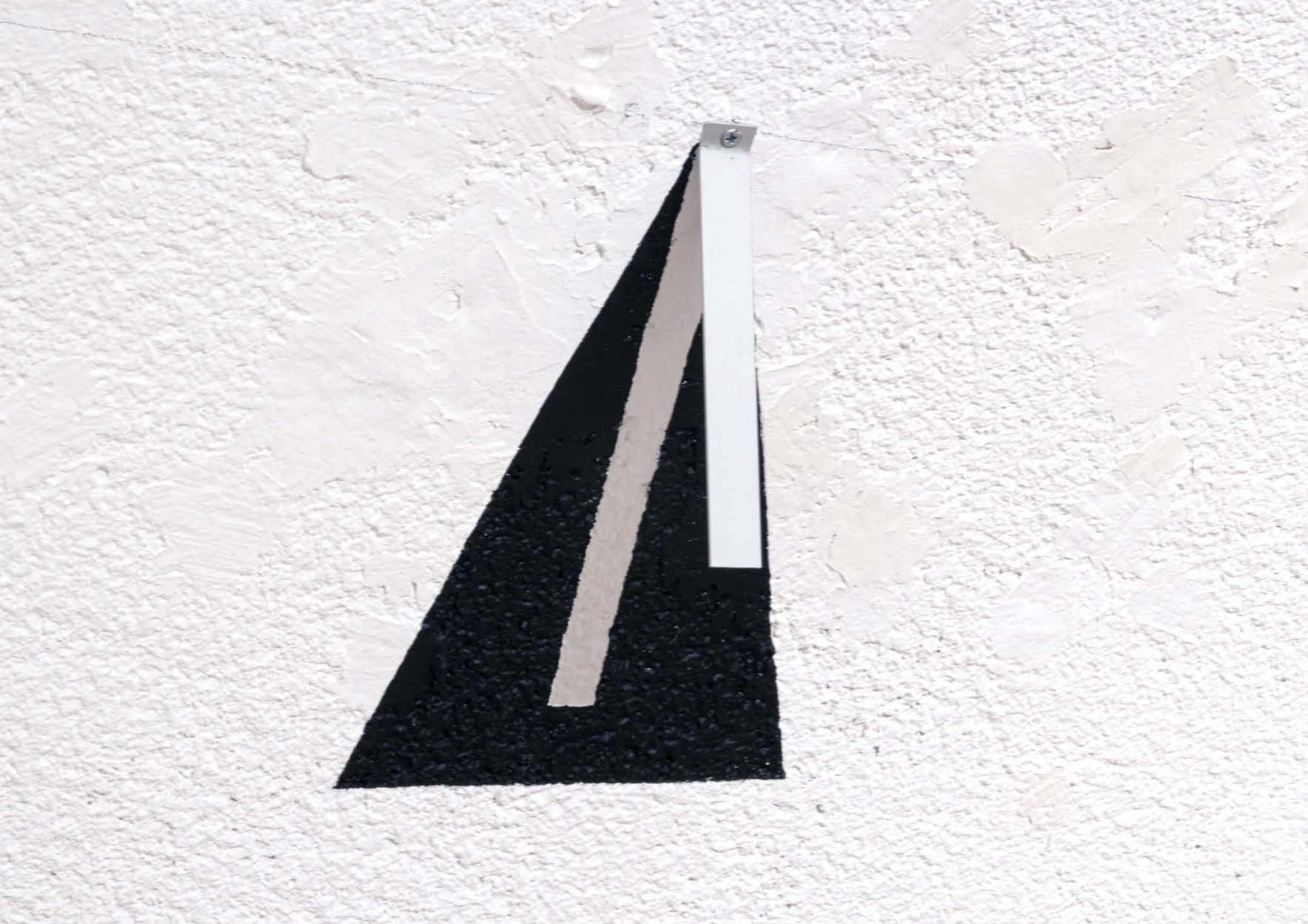
tabula rasa of totality in which we are immersed depends on the rational generator of the cognitive-semantic whole of reality in which the Sun is hidden from our direct view. Nevertheless, it is exposed to light, shadow, interspace, the symmetry that reigns in it and a number of other guiding threads whose analysis of the process of cognition always reveals only some new fragments of the whole. In this system, Petercol defines himself as a being of the frontier, a lover of shadows that by analysing even darkened reality, seeks to transfigure into art. We cannot know whether art enables the cognition of the still unilluminated aspects of the whole, but the process of discovering the interspace world of shadows, that Petercol exposes, reveals the methodological framework for this. His works are simultaneously his method, and his method is a chariot on the way to a goal that we are constantly redefining by riding through the shadow zone.











RAZMIŠLJANJA O NESTAJANJU

Uočavanjem sličnosti u umjetničkom postupku Adrienn Újházi i Nemanje Milenkovića rodila se ideja o suradnji umjetnice i umjetnika koji su u okviru izložbe „Vivarium“ (Galerija Doma omladine Beograd, 2020.) po prvi put izlagali zajedno. „Razmišljanja o nestajanju“ je nastavak eksperimenta u kojem dvoje autora ukrštaju svoje individualne prakse i procese.

Rad Adrienn Újházi ulazi u polje ekološke umjetnosti (i bio art-a). Njezin istraživački pristup podrazumjeva upotrebu prirodnih elemenata i materijala u njihovom (najčešće sirovom) izvornom stanju, te minimalnim intervencijama dolazi do rezultata u vidu instalacije, objekta. Nemanja Milenković bavi se odnosom ljudi prema životinjama u suvremenom društvu i pitanjem kako se kolektivni i individualni identitet formira spram njega. Polazeći iz osobnog angažmana u aktivizmu za životinjska prava, njegovo istraživanje, između ostalog, počiva na analizi načina na koji današnje industrije postižu svoj profit nehumanim odnosom prema životinjama. Radove ovih dvoje umjetnika karakterizira interdisciplinarnost te eksperimentiranje u mediju crteža, slike, objekta, instalacije i performansa. Namjera izložbe je rekreirati i/ili evocirati ambijent svojevrsnog umjetničkog laboratorija i pokati procese akumulacije različitog materijala i pristupa sadržajima koji su tema individualnih istraživanja umjetnika.

Na poziv da izlažu u Galeriji Kazamat Adrienn Újházi i Nemanja Milenković, u saradnji sa kustosicom Katarinom Kostandinović, odgovorili su kroz kolektivni rad, rad na

THINKING ABOUT DISAPPEARANCE

By noticing the similarities in the artistic process of Adrienn Újházi and Nemanja Milenković, the idea of cooperation between the artists was born. Újházi and Milenković exhibited together for the first time within the exhibition "Vivarium" (Gallery of the Youth Center Belgrade, 2020). "Reflections on Disappearance" is a continuation of an experiment in which two authors intersect their individual practices and processes.

Adrienn Újházi's work enters the field of ecological art (and bio art). Her research approach involves the use of natural elements and materials in their (usually raw) original state, and minimal interventions lead to results in the form of an installation, an object. Nemanja Milenković deals with the attitude of people towards animals in modern society and the question of how a collective and individual identity is formed towards the latter. Starting from his personal involvement in animal rights activism, his research is based, among other things, on an analysis of the ways in which today's industries make their profits through inhumane treatment of animals. The works of these two artists are characterized by interdisciplinarity and experimentation through the medium of drawing, painting, object, installation and performance. The intention of the exhibition is to recreate and / or evoke the art-laboratory-type of ambience; to show the processes of accumulation of various materials and access to the content that is the subject of individual research of artists. Adrienn Újházi and Nemanja Milenković, in cooperation with curator Katarina Kostandinović, responded to the





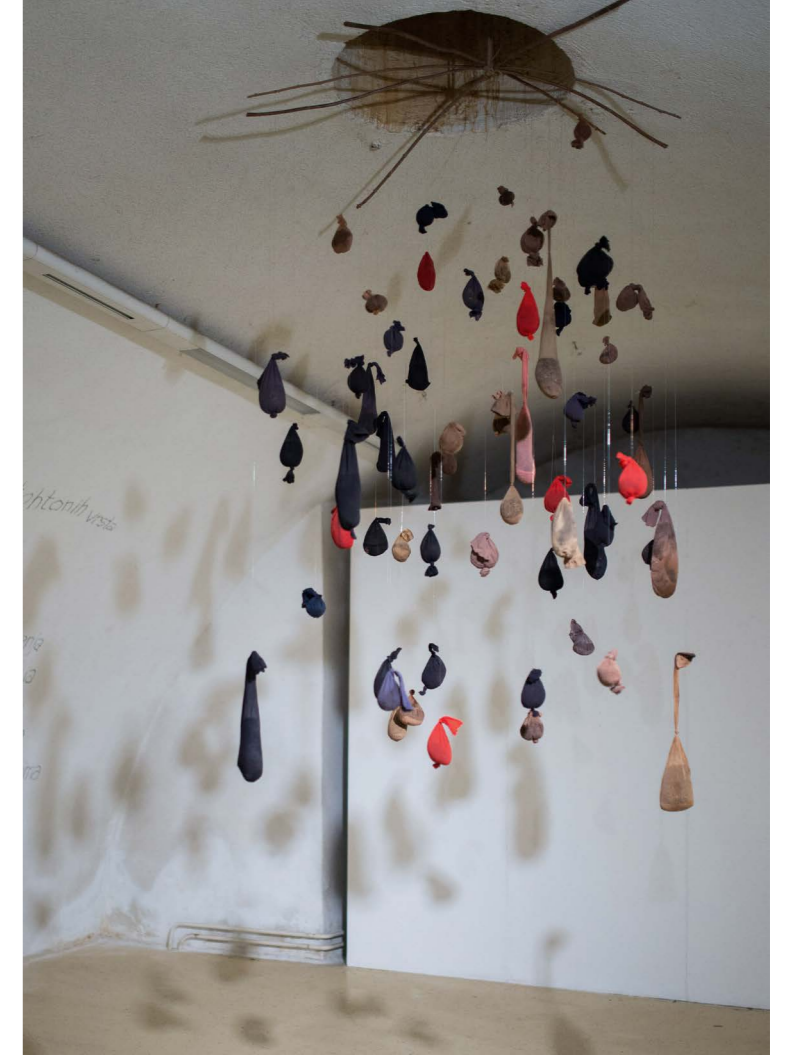
terenu i kratki boravaku Osijeku. Site-specific instalacijom koja je nastala tijekom njihovog boravka pokušali su ukrstiti lokalne specifičnosti mjesta i istraživački postupak umjetnika koji s jedne strane karakterizira rad u sferi ekološke umjetnosti (bio art-a) i, s druge strane, odnos ljudi prema životinjama, te i kako se kolektivni i individualni identitet formira spram njega. Instalacija u Galeriji Kazamat ispituje temporalnost umjetničkog djela, karakter efemernog umjetničkog događaja/akcije, odnosno, izložbe u ovom slučaju.

Gostovanje izložbe "Vivarium" u Osijeku rezultat je međunarodne suradnje Hrvatskog društva likovnih umjetnika Osijek i Saveza udruženja likovnih umjetnika Vojvodine, srodne strukovne organizacije sa sjedištem u Novom Sadu.

Katarina Kostandinović

invitation to exhibit at the Kazamat Gallery through collective work, field work and a short stay in Osijek. The site-specific installation created during their stay tried to cross the local specifics of the place and the research process of the artist, which on the one hand characterizes the work in the field of ecological art (bio art) and, on the other hand, the attitude of people towards animals and the result of creating collective and individual identity formed towards the latter. The installation in the Kazamat Gallery examines the temporality of the work of art, the character of the ephemeral art event / action, that is, the exhibition in this case.

The visit of the exhibition "Vivarium" in Osijek is the result of international cooperation between the Croatian Society of Fine Artists Osijek and the Association of Fine Artists of Vojvodina, a related professional organization based in Novi Sad.



Nemanja Milenković, rođen 1996. godine u Novom Sadu. Osnovne studije završio je 2019. godine na Akademiji umetnosti u Novom Sadu na studijskom programu Slikarstvo u klasi profesora Dragana Matića, a 2021. godine završava master akademske studije pod njegovim mentorstvom. Od 2020. godine radi kao suradnik u nastavi na katedri za Slikarstvo, na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Do sada je svoj rad prikazao na 12 samostalnih izložbi, a sudjelovao je na preko 30 grupnih izložbi. Dobitnik je više priznanja i nagrada od kojih izdvaja Godišnju nagradu Departmana likovnih umetnosti za najuspješniji umjetnički rad iz umjetničke discipline SLIKANJE (2019). Član je SULUV-a (Savez udruženja likovnih umetnika Vojvodine) i Šok zadruga, gdje uređuje izlagački program. Od 2020. godine sudionik je projekta „COMMONS - Zamišljanje institucije budućnosti“ u okviru Goethe Instituta u Beogradu. U svom radu primarno istražuje odnos ljudi i životinja u suvremenom društvu, istražujući prostor kolektivnog identiteta, odnosno identiteta individue.

Adrienn Újházi, rođena 1995. godine u Novom Sadu. Diplomirala na osnovnim (2018.) i master (2020.) studijama na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, na Departmanu likovnih umetnosti, studijska grupa – Slikarstvo. Radila je (2020-2021.) kao zamjenica nastavnika u srednjoj školi za dizajn "Bogdan Šuput" na smjeru - likovni tehničar, u Novom Sadu. Dobitnica je nekoliko stipendija, priznanja i nagrada. Aktivno sudjeluje na izložbama, projektima i likovnim kolonijama u zemlji i inozemstvu: Makedonija, Crna Gora, Hrvatska, Slovačka, Mađarska, Slovenija,

Nemanja Milenković, born in 1996 in Novi Sad. He completed his undergraduate studies in 2019 at the Academy of Arts in Novi Sad in the study program Painting in the class of Professor Dragan Matić, and in 2021 he completed his master's studies under the mentorship of the same professor. Since 2020, he has been working as a teaching associate at the Department of Painting at the Academy of Arts in Novi Sad. So far, he has presented his work in 12 solo exhibitions, and has participated in over 30 group exhibitions. He has won several recognitions and awards, including the Annual Award of the Department of Fine Arts for the most successful artistic work in the art discipline PAINTING (2019). He is a member of SULUV (Association of Fine Artists of Vojvodina) and Shok Cooperative, where he edits the exhibition program. Since 2020, he has been a participant in the project "COMMONS - Imagining the Institution of the Future" within the Goethe Institute in Belgrade. In his work, he primarily explores the relationship between humans and animals in modern society, exploring the space of collective identity, or the identity of the individual.

Adrienn Újházi, born in 1995 in Novi Sad. She graduated from undergraduate (2018) and master (2020) studies at the Academy of Arts in Novi Sad, at the Department of Fine Arts, study group - Painting. She worked (2020-2021) as a deputy teacher at the high school for design "Bogdan Šuput" in the field - art technician, in Novi Sad. She has won several scholarships, recognitions and awards. He actively participates in exhibitions, projects and art colonies in the country and abroad: Macedonia, Montenegro, Croatia,

Kompetitori i predatori autohtonih vrsta

Brz rast

Brza reprodukcija

visoka sposobnost biološkog širenja

Potencijalni prenosiooci niz virusa i bakterija

Tolerancija širokog spektra okolinskih uslova

Sposobnost da žive od širokog spektra tipova hrane

Mogućnost menjanja oblika rasta tako da odgovara trenutnim uslovima

Pridruženost ljudskim aktivnostima

Ja, Nemanja Milenković, živo sam biće muškog pola koje potiče iz carstva animalija i pripada vrsti ljudskih životinja. Do svoje osamnaeste godine živeo sam u antropocentričnoj iluziji da imam pravo da eksploatišem pripadnike ne-ljudskih životinjskih vrsti. Razmišljajući o životinjskoj etici, doneo sam odluku da svoje životne navike artikulišem sa ciljem smanjenja patnje svojih srodnika. Ne stidim se skoro stoprocentne sličnosti koju delim sa šimpanzama, ali i sa običnim glistama. Plačem pred životinjom koja pati, i ne ismevam njenu smrt. Takođe, uviđam patnju dece, rat i bedu, ali smatram da ignorišući patnju ne-ljudskih životinja neću smanjiti ljudsku patnju. Kao vizuelni umetnik, verujem u mogućnost da svojim delovanjem ukážem na ono što mi, ljudji, ne vidimo kod životinja.

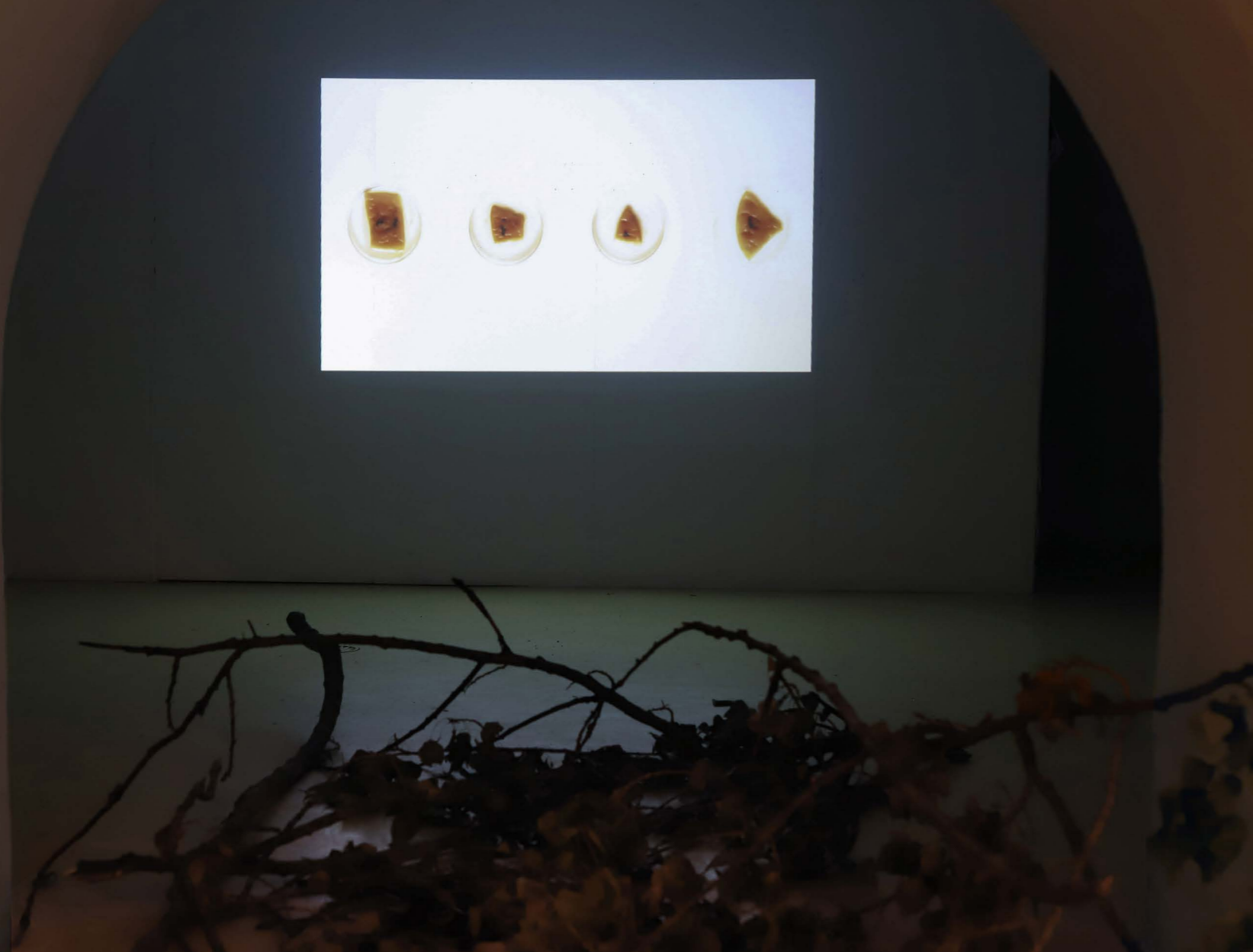
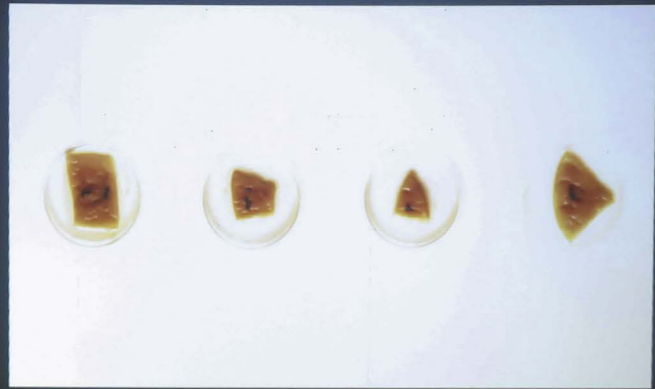
Španjolska, Turska, Njemačka, Austrija, Nizozemska. Samostalno je izlagala više puta. Mentorica radionice na Internacionalnoj rezidenciji "Montemero Art Residency" u Španjolskoj (2019.). Članica je "Šok zadruga" i "Híd Kör Art" - kulturnog magazina za mlade na mađarskom jeziku u Novom Sadu, i SULUV – a. Adrienn spada u kategoriju mlađih vizualnih umjetnica Srbije i prva osoba koja radi i predstavlja alternativnu umjetničku produkciju: uzgajanje biljnog materijala nazvanog SCOPY. Ona svoje stvaralaštvo usmjerava ka ispitivanju odnosa čovjeka i prirode transformiranjem organskih elemenata koji obuhvaćaju oblasti ekološke umjetnosti i bio art-a, u formi različitih vizualnih medija.

Katarina Kostandinović, rođena 1992. godine u Boru. Diplomirala je na Odeljenju za istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Radi u Kulturnom centru Beograda kao kustos, koordinator programa (2016-); nezavisno surađuje na različitim projektima i sa različitim inicijativama i organizacijama. Kustoskinja je 14. Bijenala akvarela u Zrenjaninu, 2021; u suradnji sa Goethe-Institutom u Beogradu 2020. godine pokreće prvo izdanje eksperimentalnog projekta COMMONS pod nazivom "Zamišljanje institucije budućnosti", koji će se realizirati u suradnji sa umjetnicima mlađe generacije iz Srbije u 2021. i 2022. godini. Zanimaju je procesi, ispitivanje fleksibilnosti zone komfora, nesigurnosti, razmjene moći i autoriteta.

Slovakia, Hungary, Slovenia, Spain, Turkey, Germany, Austria, the Netherlands. She has exhibited several times on her own. Mentor of the workshop at the International Residence "Montemero Art Residency" in Spain (2019). She is a member of "Šok zadruga" and "Híd Kör Art" - a cultural magazine for young people in Hungarian in Novi Sad, and SULUV. Adrienn belongs to the category of young visual artists in Serbia and the first person to work and present alternative art production: growing plants a material called SCOPY. She directs her work towards examining the relationship between man and nature by transforming organic elements that include the fields of ecological art and bio art, in the form of various visual media.

Katarina Kostandinović, born in 1992 in Bor. She graduated from the Department of Art History at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade. Works at the Cultural Center of Belgrade as a curator, program coordinator (2016-); collaborates independently on various projects and with various initiatives and organizations. She is the curator of the 14th Biennial of Watercolors in Zrenjanin, 2021; in cooperation with the Goethe-Institut in Belgrade in 2020 launches the first edition of the experimental project COMMONS entitled "Imagining the institution of the future", which will be realized in collaboration with younger artists from Serbia in 2021 and 2022. She is interested in processes, examining the flexibility of the comfort zone, insecurity, exchange of power and authority.





KVANTUM (PRI)VIĐENJA

Kako prevladati ograničenja svojih osjetila i iskusiti stvarnost onakvom kakva ona uistinu jest? Kako dirati nedodirljivo i kako gledati nevidljivo? Pitanja su to koja izranjaju kada autor u središte interesa postavi sam čin gledanja, čin viđenja i čin prezentiranja djela.

Sva (pri)viđenja nužno dovodimo u korelaciju s onime što smo ranije već vidjeli. "O tome će se čovjek brzo uvjeriti ako se sjeti da pojave nisu stvari o sebi, nego samo igra naših predodžbi koje se najposlije sastoje u određenjima unutrašnjeg osjetila. (...) Očigledno je, međutim, da ja – kad u mislima povlačim liniju, ili kad pomišljam vrijeme od jednog podneva do drugoga, ili ako hoću sebi predočiti samo kakav broj – moram najprije neminovno zamisliti jednu od ovih raznolikih predodžbi. No kad bih ja prethodne (prve dijelove linije, prethodne dijelove vremena ili jedinice predočene jedna za drugom) uvijek gubio iz misli i kad ih ne bih reproducirao, prelazeći na iduće, onda nikada ne bi mogla nastati cijela predodžba i ni jedna od naprijed spomenutih misli, štoviše, čak ni najčistije i prve osnovne predodžbe o prostoru i vremenu."¹ Hrvoje Hiršl bavi se upravo takvim čistim predodžbama kakve je analizirao Kant. Hiršl postavlja pitanje je li moguće da vidimo samo kroz sliku već viđenog. "Moramo li simbolično predstaviti, prikazati jedno kao drugo? Je li sve što je dalje od naviknutog, izvan našeg odnosa veličine, manje razumljivo i teže vidjeti?"²

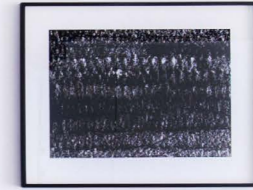
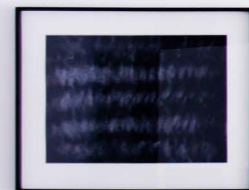
¹ Kant, Immanuel, Kritika čistog uma, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1984., 73.str. / Kant, Immanuel, Critique of the Pure Mind, Matica hrvatska Publishing House, Zagreb, 1984., 73.p.

² Hrvoje Hiršl, parafrazirane riječi autora/ Hrvoje Hiršl, paraphrased words of the author

QUANTUM OF APPARITIONS

How do you overcome the limitations of your senses and experience reality as it truly is? How to touch the untouchable and how to look the invisible? These are questions that arise when an author focuses on the act of watching, the act of seeing and the act of presenting the work.

We necessarily correlate all visions/apparitions with what we have seen before. "One will quickly be convinced of this if one remembers that phenomena are not things about oneself, but only a game of our notions, which finally meet in the determinations of the inner sense. (...) It is obvious, however, that I - when I draw a line in my mind, or when I think of the time from one noon to another, or if I want to imagine only some number - first I must inevitably imagine one of these various notions. But if I always lost the previous (first parts of the line, previous parts of time or units presented one after the other) from the thought, and if I did not reproduce them, moving on to the next, then the whole image and none of the above mentioned thoughts could ever arise. , moreover, even the purest and first basic notions of space and time."¹ Hrvoje Hiršl deals with precisely such pure notions as Kant analyzed. Hirschl raises the question of whether it is possible to see only through the image of what has already been seen. "Do we have to symbolically represent each other? Is anything further than usual, beyond our relation of size, less understandable and harder to see?"²





Uvjete mogućnosti reprezentacije Hiršl pokušava pronaći u kvantnoj teoriji. Prva serija izloženih crteža nastala je tijekom istraživanja i razmjene s dr. Nevenom Šantićem s Max Planck instituta za kvantnu optiku. Sam umjetnik tumači radove kao kvantne simulacije na razini slikarstva. Spontani i nenamjerni dodiri tinte sa stotinama listova papira predstavljeni su na dva stola, posloženi kao otvorene bilježnice mekog uveza. Spomenuti listovi svjedoče brojne slučajne trenutke prelijevanja, preslikavanja, mrljanja i pretapanja. Mjestimično točkasti nanosi mikro tragova boje asociraju na imaginarnu prašinu subatomske čestice. Promatrajući međuigru i disperziju tih Hiršlovih crnih točaka i linija, lako je zamijetiti repetitivnost, ritmičnost i vibratnost u pokretu ruke.³ Sukladno starim spoznajama i ranije viđenim simulacijama atomskih gibanja, gledatelj će vjerojatno u umu stvoriti komparaciju s gibanjima sličnog karaktera i sjetiti se nekog sata fizike u školi, dok će tek iskusnije, upućeno oko prepoznati grafički prikaz Lorenzovog sustava. Taj tzv. leptirov učinak ukazuje na teorija kaosa. Matematičar i meteorolog Edward Lorenz uočio je vezu između neperiodičnog ponašanja i nepredvidljivosti, prepoznavši u kaotičnim sustavima fini geometrijski ustroj: red prurušen u kaos. Potom je početnih dvanaest, pojednostavio na samo tri diferencijalne jednačbe. Grafički prikaz jednačbi nasumičnog ponašanja na taj izbor parametara pokazao je dvostruku spiralu, odnosno gibanje u obliku nalik leptiru koje se odvija u nedogled.⁴ Do vrlo sličnog stanovitog reda i zakonitosti ponavljanja unutar kaosa, Hiršl je došao, kada je na rezidencijalnom boravku u Bildraum studiju u Beču, radio slučajne, kružne

Hirschl tries to find the conditions for the possibility of representation in the Quantum Theory. The first series of exhibited drawings was created during research and exchange with Dr. Neven Šantić from the Max Planck Institute for Quantum Optics. The artist himself interprets the works as quantum simulations at the level of painting. Spontaneous and unintentional touches of ink with hundreds of sheets of paper are presented on two tables, arranged like open softcover notebooks. The mentioned sheets of paper testify numerous random moments of spilling, mapping, staining and melting. Partial dotted deposits of micro traces of paint are associated with imaginary dust of subatomic particles. Observing the interplay and dispersion of these Hirschl's black dots and lines, it is easy to notice the repetitiveness, rhythmicity and vibrancy in the movement of the hand.³ In accordance with old knowledge and previously seen simulations of atomic motions, the viewer is likely to create a comparison in the mind with motions of a similar character and recall a physics class at school, while only the more experienced, knowledgeable eye, will recognize a graphical representation of the Lorenz system. That so-called the butterfly effect, indicates Chaos Theory. Mathematician and meteorologist Edward Lorenz observed a connection between nonperiodic behavior and unpredictability, recognizing in chaotic systems a fine geometric structure: order disguised as chaos. He then simplified the initial twelve to just three differential equations. The graphical representation of the equations of random behavior on this choice of parameters showed a double spiral, i.e. a butterfly-like motion that

³ doslovno značenje - onaj koji može vibrirati, koji titra, treperi; vibrirajući/ literal meaning - the one who can vibrate, tremble, flickers; vibrating

⁴ Poland, Douglas, Cooperative Catalysis and Chemical Chaos: A Chemical Model for the Lorenz Equations, Physica D 65 (1-2), 1993., 86.-99.str.



i nesputane beskrajne linije na papiru (posebno vidljivo u seriji crteža "Val"). Radovi Kretanja I-IV uokvirene su, grandioznije i nešto urednije inačice ranije spomenutih crteža iz umjetnikovih bilježnica. Dominantan je utisak pokreta i dinamike oštrih crnih linija koje najčešće zakreću u spiralne tokove. U seriji "Kaustike" crteži počinju nalikovati na eksperiment u tehnikama dubokog tiska. U određenoj mjeri tragovi industrijske tinte iznenađuju tonskom gradacijom, dok su iznimno zasićena crna polja poput crnog tijela u sebe upila svu moguću svjetlost.

U interpretaciji vlastita rada, Hiršl ističe: "Kvantna domena pokazuje nam kakav je zapravo čin viđenja. To je čin dodira, u određenom smislu agresivan čin, čin bombardiranja određenog objekta fotonima ili drugim valovima. Da bismo nešto vidjeli potrebno je odbiti milijarde čestica / valova s površine objekta kako bi ih registrirali naši uređaji ili osjetila. Na neki način, naša realnost, ako je ne dodirujemo, ako s njom ne komuniciramo, ona se ne registrira za nas, nije tamo – ne postoji. Da bismo vidjeli neviđeno i nevidljivo, potrebna nam je neka vrsta reprezentacije. Nevidljivo je hipoteza, teorija, konstrukt koji još nije dokazan. Tek kad to dokažemo, kad postane dio našeg uobičajenog iskustva, konačno to možemo vidjeti". Svu tu količinu priviđenja Hiršl je odlučio približiti promatraču kroz snimljeno audio-vizualno predavanje, koje se također nalazi unutar izložbenog postava. Takav čin pojašnjavanja rada unutar njega samog, iznova nas uvlači u vrtlog pitanja o ograničenjima reprezentacije.

Misao autora da reprezentirati znači pokušati vidjeti, a da je reprezentacija zapravo nemogućnost da se

takes place indefinitely. ⁴ Hirschl came to a very similar order and regularity of repetition within chaos when, during his residency at the Bildraum studio in Vienna, he made random, circular and unfettered endless lines on paper (especially visible in the "Val" series of drawings). Movement I-IV's works are framed, more grandiose, and somewhat neater versions of the previously mentioned drawings from the artist's notebooks. The dominant impression is the movement and dynamics of sharp black lines that usually turn into spiral flows. In the "Caustics" series, the drawings begin to resemble an experiment in intaglio printing techniques. To a certain extent, the traces of industrial ink surprise with tonal gradation, while extremely saturated black fields, like a black body, absorbed all possible light.

In interpreting his own work, Hirschl points out: "The quantum domain shows us what the act of seeing actually is. It is the act of touch, in a sense an aggressive act, the act of bombing a certain object with photons or other waves. In order for us to see something, it is necessary to reflect billions of particles/waves from the surface of an object, so they can end up registered by our devices or senses. In a way, our reality, if we do not touch it, if we do not communicate with it, it does not register for us, it is not there - it does not exist. We need some kind of representation in order to see the unseen and the invisible. Invisible is a hypothesis, a theory, a construct that has not yet been proven. Only when we prove it, when it becomes part of our usual experience, can we finally see it." Hirschl decided to bring all this amount of apparition closer to the observer through a recorded audio-visual lecture, which

⁴ Poland, Douglas, Cooperative Catalysis and Chemical Chaos: A Chemical Model for the Lorenz Equations, Physica D 65 (1-2), 1993, 86-99p.

nešto vidi onakvim kakvo zaista jest, vraća nas na trenutak prepoznavanja. "Ne vidimo svojim osjetilima, već umom. Za nas vidjeti znači razumjeti. A razumjeti znači prepoznati. Prepoznati nešto, znači da je to već doživljeno prije..." Na ove Hiršlove riječi o prepoznavanju, imao bi nešto za dodati Hans-Georg Gadamer: "Svekoliko prepoznavanje je iskustvo rastuće prisnosti, i sva naša iskustva svijeta konačno su forme u kojima gradimo prisnost s tim svijetom. Kakva god bila, umjetnost je, kao što potpuno ispravno kaže Aristotelovo učenje, način prepoznavanja u kojem se s prepoznavanjem produbljuje samospoznaja, a time i prisnost sa svijetom."⁵

Kristina Marić Ložušić

is also a part of the exhibition. Such an act of clarifying the work within himself, again draws us into a whirlpool of questions about the limitations of representation. The author's thought "to represent means trying to see", and that representation is, in fact, "the impossibility of seeing something as it really is", brings us back to the moment of recognition. "We do not see with our senses, but with our mind. For us, seeing means understanding and understanding means recognizing. To recognize something means that it has already been experienced before..." "To these Hirschl's words about recognition, Hans-Georg Gadamer would have something to add:" All recognition is the experience of growing intimacy, and all our experiences of the world are finally the forms in which we build intimacy with that world. Whatever it is, art is, as Aristotle's teaching rightly says, a way of recognizing, in which self-knowledge deepens with recognition, and thus intimacy with the world. " ⁵

⁵ Gadamer, Hans-Georg, Ogleđi o filozofiji umjetnosti, Zagreb: AGM 2003., 100. str.
⁵ Gadamer, Hans-Georg, Essays on the philosophy of art, Zagreb: AGM 2003., 100. p.





ZEMLJA MEDA I MLIJEKA

Fraza U zemlji meda i mlijeka kolokvijalno se upotrebljava u opisivanju mjesta koje karakteriziraju izuzetno povoljni životni i radni uvjeti te opća propulzivnost. Ipak, u osvjetljenju globalne klimatske i političke krize i rastakanja mita o tzv. državi blagostanja, u ovaj izraz bez iznimke upisujemo pejorativno značenje. Konotiranje izložbe na takav način daje naslutiti da se u ovom umjetničkom procesu kulturni stereotipi, kao diskurzivne tvorevine s pripadajućim simboličkim teretom, testiraju i dekonstruiraju, ustupajući mjesto višeznačnim i potencijalno subvertivnim tumačenjima. Prihvaćajući se nekoliko općih mjesta iz repertoara predodžbi o jednom geografskom prostoru - u ovom slučaju Belgiji - Andrea Zrno i Chris Van der Veken ukrštavaju svoje perspektive u vizualnom dijalogu o dijeljenom životnom prostoru. On se temelji s jedne strane na istraživanju različitih dimenzija vlastitog iskustva kulturno-geografske izmještenosti i tapkanju u relativno nepoznatom - s uvijek prisutnim pogledom unatrag, na ono poznato - a s druge na interpretaciji odabranih tema iz rakursa onoga koji ih iskustveno (pre) poznaje i u većoj ili manjoj mjeri osjeća kao svoje.

Krećući od općeg ka pojedinačnom, osobnom iskustvu, umjetnici propituju održivost normativnih sustava pojednostavljenog znanja i obrazaca življenja. Gradacijom motiva u radu 2. 2 million bulbs and one more - od linijskog crteža primarnom bojom, koji predstavlja shematski prikaz osvijetljene mreže prometnica, preko intimističkog prizora memorabilije iz djetinjstva, do video snimke objekta s pozadinskim zvukom prometa u

LAND OF MILK AND HONEY

The phrase In the land of milk and honey is colloquially used to describe places characterized by extremely favourable living and working conditions as well as by social progress. Still, in the midst of the global climate and political crisis and due to dispelling of the myth of the so-called land of prosperity, this expression has obtained pejorative meaning. Connoting the exhibition in such a way hints at the fact that in this artistic process, cultural stereotypes as discourse constructs with the pertaining symbolic burden are tested and deconstructed, which leads to polysemous and potentially subversive interpretations. By tackling a few commonplaces from the repertoire of preconceptions about a geographical place – in this case, it is about Belgium – Andrea Zrno's and Chris Van der Veken's perspectives intersect in a visual dialogue about shared life space. On the one hand, it is based on researching different dimensions of one's experience of cultural and geographical displacement and dabbling in the relatively unknown, always keeping in mind what is already known. On the other hand, it is based on the interpretation of chosen topics from the perspective of the one who knows or recognizes them due to their own experiences and considers them to be their own to a certain extent.

Working from the general to the particular, individual experience, the artists question the sustainability of the normative systems of simplified knowledge and forms of living. The artists fragment and direct attention to the influence of the artificial lighting on everyday life through the gradation of the motifs in the artwork 2. 2 million bulbs



koji je upisan snažan osjećaj frustracije (ulične svjetiljke koja se nalazi pod prozorom obiteljske kuće umjetnika) – umjetnici razlamaju i očučuju utjecaj umjetnog osvjetljenja na svakodnevni život. 'Osobna' ulična svjetiljka tako predstavlja supstrat generalne pretjerane osvjetljenosti i izloženosti pogledu.

U radu Kuća umjetnici se poigravaju belgijskom izrekom prema kojoj Svaki belgijanac nosi ciglu u želucu, što hoće reći da je čovjekova želja za kontinuiranom izgradnjom i napretkom uvjetovana njegovim nacionalnim identitetom. Jukstapozicija prikaza karakteristične flamanske kuće i videoperformansa u kojemu umjetnica gradi improvizirano sklonište - kuću od sirovog materijala kojime su bili okruženi tijekom građevinskih radova u vlastitom domu - rezultira humorom diptihom čija simbolika nadilazi puku dihotomiju teorije i prakse ili općenitog i individualnog. Na sličan način umjetnici uranjaju u ljetni dan proveden u ljetovalištu Westende. Uvećani detalj u sugestivnoj vibratno crvenoj boji prati svojevrsna legenda koja upućuje na to da se i poimanje ljetovanja i ljeta mijenja s geografskom izmještenošću. Jednako tako, najviša točka u Belgiji (Hoge Venen) za Zrno je tek pozicija s koje promatra jednolično sivo nebo koje je projicirano, dok fotografija koja je sastavni dio rada prikazuje i krajolik, upućujući tako na značajan dio ambijenta koji umjetnica nesvjesno ispušta iz svoje vizure.

U zaključku istraživanja uvjeta postojanja u određenom prostornom kontekstu, autori interpretiraju političku situaciju u zemlji definiranu separatističkim tendencijama u njezinim dvjema regijama. Tako nas posljednja etapa

and one more. They use line drawing in primary color, which depicts the schematic display of the illuminated road network, intimist image of childhood memorabilia, video recordings of the object with background traffic noise, which evokes a strong feeling of frustration (a lamp post in front of the window of the artist's family house). Therefore, the "personal" lamp post turns into a symbol of exaggerated lighting and exposure to voyeurism.

In House, the artists entertain a Belgian idiom according to which "Each Belgian carries a brick in their stomach", which means that the person's desire for continuous improvement and development is conditioned by their national identity. The juxtaposition of the portrait of a typical Flemish house and a video performance art in which the artist builds an improvised refuge – a house made from raw materials which surrounded them during construction work in their own home – results in a humorous diptych. The symbolism of the diptych transcends the mere dichotomy of the theory and practice or of the general and the particular. In a similar vein, the artists are immersed in a summer day at the Westende vacation house. An enlarged detail in a suggestive, vibrant red color brings about a sort of a legend which signals that the perception of summer vacation and summer changes in accordance with geographical displacement. Similarly, the highest point in Belgium (Hoge Venen) is to Zrno merely a position from which she can observe the projection of the unvaried, grey sky. The photography, which is the crucial element of the artwork, shows the landscape, thereby indicating a significant part of the environment which unconsciously remains out of the artist's sight. In



ovog vizualnog eseja vraća na početak, pokazujući jasno da je mitologem zemlje meda i mlijeka neodrživ i itekako podložan kontingenciji pogleda. Doks jedne strane sustav države-nacije opstaje upravo zahvaljujući afirmaciji stereotipa (nužnih prije svega radi svoje mobilizacijske funkcije), unutar tog istog kompleksa događa se razdor. Umjesto da osigura restrukturiranje problematičnih obrazaca upravljanja, mogućnost rascjepljenja Belgije na dvije autonomne regije perpetuiraju podijeljenosti i polariziranu društveno-političku klimu, te je upravo ovaj paradoksalni proces u fokusu rada Part II of Belgium on Fire.

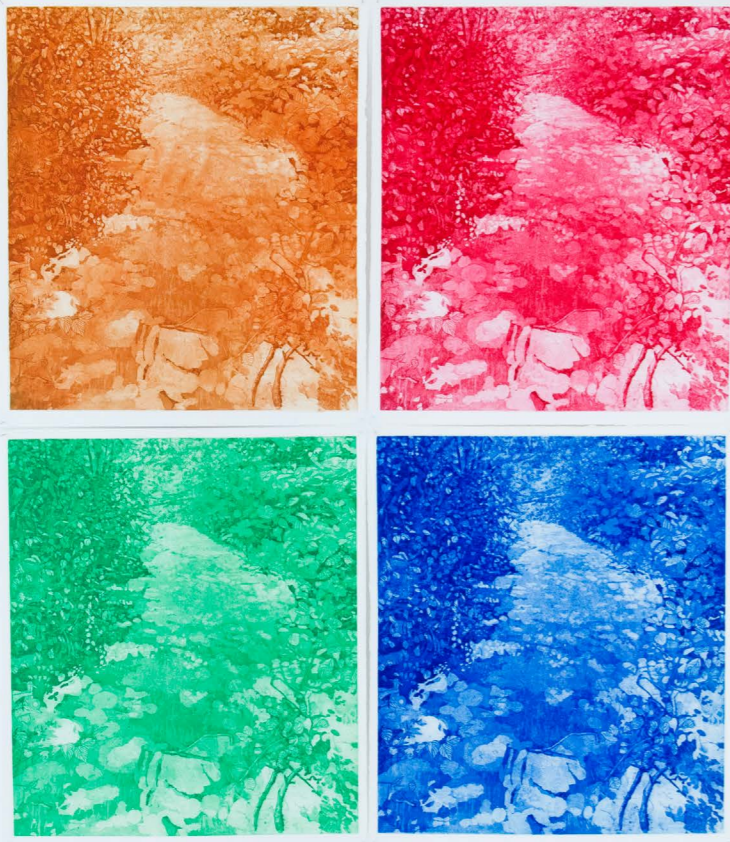
Susreti i odmicanja u percepciji s dvaju motrišta naglašavaju se različitim medijima ali i prevladavajućim spektrom boja. Ipak, pozicije u umjetničkom dijalogu nisu kategorički proturječne - radi se tek o dvjema optikama specifičnih figura iz kulturnog imaginarija jedne nacije. Od naizgled benignih pitanja, kao što su poimanje ljetnog odmora i odnos prema javnoj rasvjeti, do onih kompleksnijih koji se tiču stanja izmještenosti i nesigurnosti ili neizvjesnosti političke situacije u zemlji, izložba u cjelini sugerira pomak od esencijalističkog tumačenja (nacionalnog) identiteta kao stabilnog, fiksiranog i nepromjenjivog ka afirmaciji njegove poroznosti, fragmentiranosti i nedovršenosti.

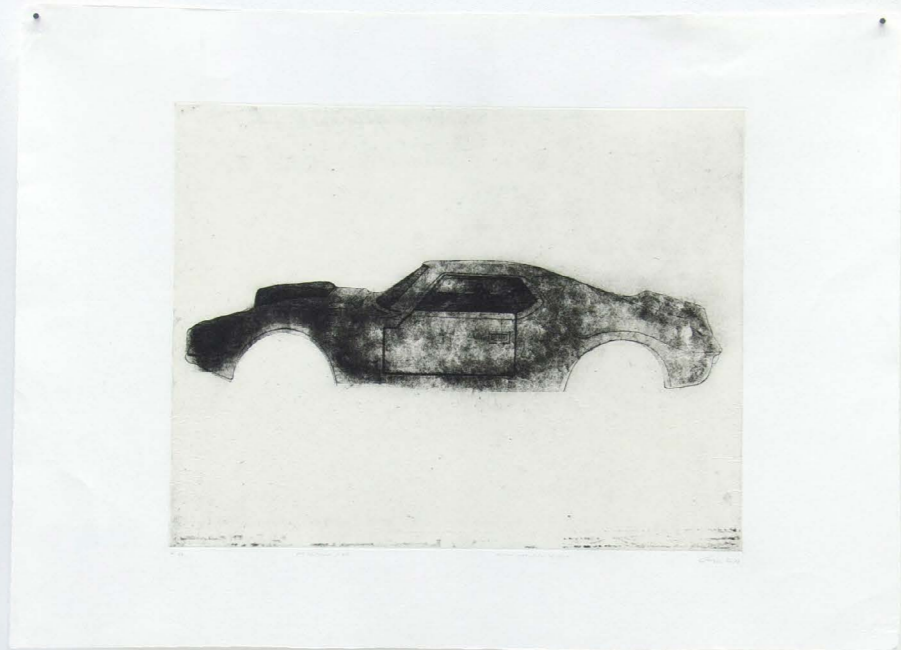
Jozefina Ćurković

the conclusion of research on the conditions of existence in a certain spatial context, the authors interpret the political situation in a country defined by separatist tendencies in its two regions. In such a way, the final stage of this visual essay brings us back to the beginning, clearly indicating the unsustainability of the mythologem of the land of honey and milk. On the one hand, the country-nation system is able to survive due to the affirmation of the stereotypes (which are necessary primarily due to their mobilization function). On the other hand, a strife is taking place within the same complex system. Instead of providing the restructuring of the problematic forms of governance, the possibility of the division of Belgium into two autonomous regions perpetuates the divide and the polarized socio-economic climate. It is precisely this paradoxical process at the heart of the Part II of Belgium on Fire artwork.

Perceptual convergence and divergence of the two points of view are emphasized through different media, but also through the predominant color spectrum. Still, the positions in the art dialogue are not contradictory – it is about two viewpoints of particular characters in the cultural imaginarium of a nation. From seemingly benign questions, such as the perception of the summer vacation and the stance on public lighting, to the complex issues concerning the displacement and uncertainty or incertitude of the country's political situation, the entire exhibition suggests a shift from the essentialist interpretation of (national) identity as a stable, fixed and invariable in favour of the affirmation of its porosity, fragmentation and incompleteness.







GOVOR (OB)LIKA

Pišući o opstojnosti predmeta u svojoj „Metafizici“, Aristotel je razvijao ideju hilemorfizma. U skladu s njegovim naukom svaka je stvar sastavljena od tvarnog i oblikovnog segmenta. Tvar (stgrč. ὕλη) i oblik, lik (stgrč. μορφή) prožimlju se u svim tjelesnim stvarima te združeni u jedinstvenu cjelinu oblikuju predmete u našoj zbilji. U nazivu izložbe postoji direktna aluzija na djelo „Život oblika“ Henrija Focillona u kojoj autor na brojne načine nastoji povezati oblik s biologističkim principom života i tako ispreplesti elemente formalnog i onog umnog, duhovnog. Francuski povjesničar umjetnosti smatra da umjetničko djelo nije tek puki fenomen koji čini sastavni i logični dio razvoja ljudske povijesti, nego da u njemu prebiva poseban svijet (ili nešto što bismo mogli nazvati posebnom sviješću) koji nadopunjuje ovaj naš prirodni univerzum posjedujući unutar svoje esencijalne domene vlastite zakone razvoja i konačno sebi svojstvenu fiziologiju. Iako riječ „život“ u sintagmi „život oblika“ upućuje na popularan devetnaestoljetni biologistički pristup umjetnosti, Focillon kroz svoje izlaganje pokazuje da oblik nije samo odjeća u koju se odijeva određeni sadržaj, već da se bilo umjetnosti manifestira kroz neprestano stvaranje oblika što u konačnici i tvori njezinu esenciju. Važan Focillonov misaoni prethodnik bio je Konrad Fielder koji je, oslanjajući se na Kantovu estetičku teoriju smatrao da je vizualna umjetnost oblik „čiste vidljivosti“ koja stvara vidljivim ono što nam ne mora biti vizualno neposredno dano (što kasnije potvrđuje i Paul Klee) čime direktno inaugurira teorijsko promišljanje

SPEECH OF CHARACTER/Form

Writing about the survival of objects in his "Metaphysics", Aristotle developed the idea of hylomorphism. According to his science, every entity is composed of a material and a form segment. Matter (ag. ὕλη), form and character (ag. μορφή) permeate all physical things and, united into a single whole, form objects in our reality. In the title of the exhibition there is a direct allusion to the work "Life of Form" by Henry Focillon in which the author in many ways seeks to connect form with the biological principle of life and, that way, intertwine elements of formal and mental, spiritual. The French art historian believes that a work of art is not just a mere phenomenon that forms an integral and logical part of the development of human history, but that it is inhabited by a special world (or something we might call special consciousness) that complements our natural universe by possessing its own laws of development and, finally, its inherent physiology. Although the word "life" in the syntagm "life of form" refers to the popular 19th-century biological approach to art, Focillon through his presentation shows that form is not just clothing in which certain content is clothed, but that pulse of art manifests itself through constant creation of forms which, in the end, forms its essence. An important precursor of Focillon's thought was Konrad Fielder, who, relying on Kant's aesthetic theory, believed that visual art was a form of "pure visibility" that made visible what did not have to be visually given to us (which Paul Klee later also confirmed). By mentioning this, a theoretical reflection on abstract forms in visual art is inaugurated.



apstraktnih formi u vizualnoj umjetnosti. Oblik, dakle, nije statična kategorija i ovisi o „revolucionarnoj energiji pronalazača“ (Focillon). Dapače, on čini najvitalniji aspekt umjetnosti te je podložan neprestanim mijenama zahvaljujući kojima se kroz umjetnička djela uvijek iznova otkrivaju novi načini promatranja svijeta, bilo onog unutarnjeg bilo vanjskog. Oblik zatim ulazi u prostor postajući „iskustveno područje umjetnosti, aktivni dio egzistencijalnog kruga djela, on je supstancija koju treba oblikovati.“ (Focillon)

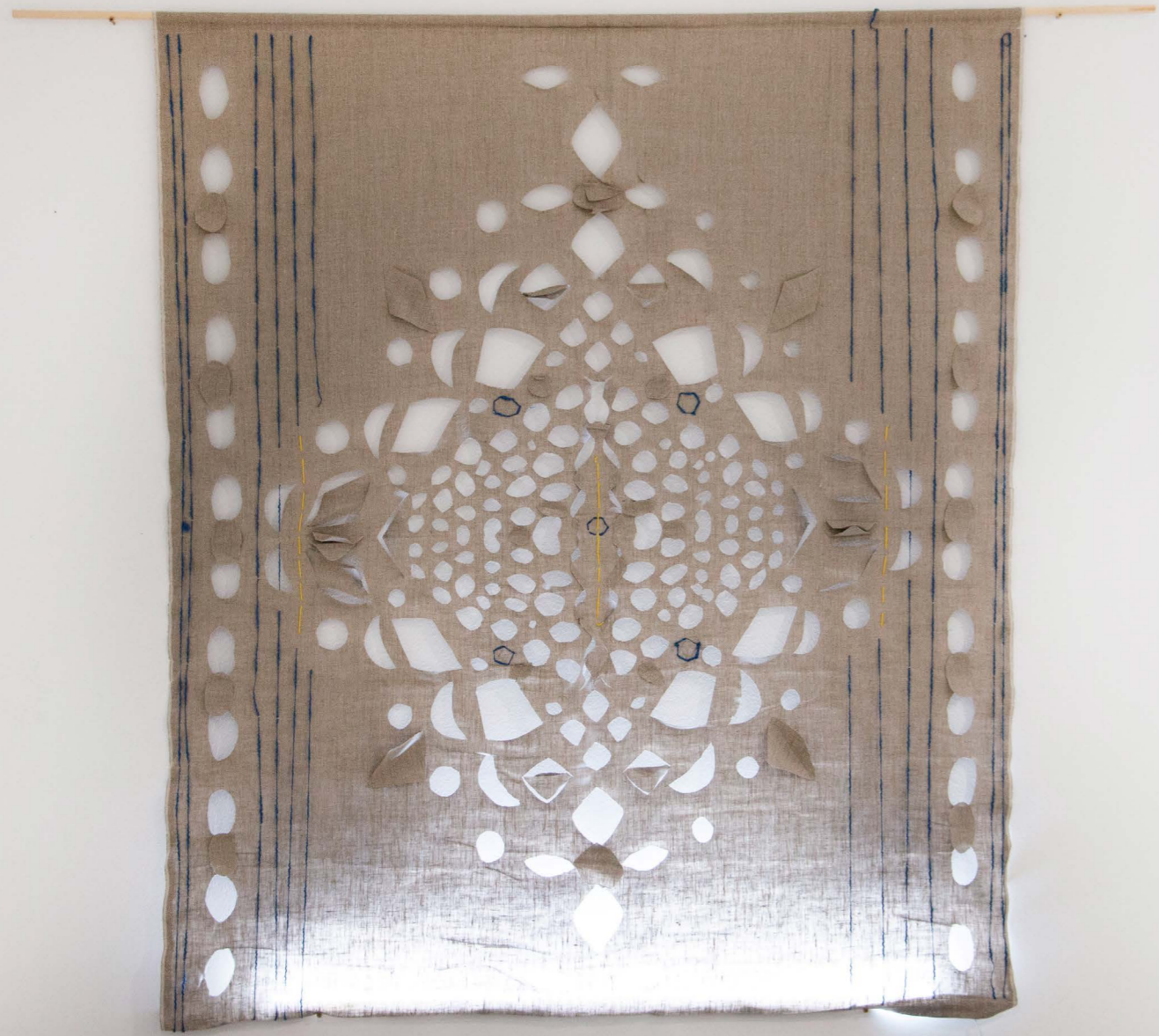
Od objavljivanja Focillonova djela prije gotovo devet desetljeća unutar polja umjetnosti dogodio se niz turbulentnih promijena. Unatoč tome, tradicionalni su mediji uspijevali odolijevati trendovskom zanosu zadržavajući bitne segmente vlastite posebnosti čak i onda kada su se unutar tradicionalne komponente uvlačili novomedijski eksperimenti. Već je Focillon znao da je istovremeno postojanje više stilova neizbježno te da stilovi ovise i o tehničkom području unutar kojeg umjetnost aktivno participira. U tome se smislu osobito istaknuo medij kiparstva koji je ostajao vitalan tijekom čitavoga modernističkog i postmodernističkog vremena pružajući umjetnicima stalni poticaj da kroz nove oblike progovore (te da njihovi oblici progovore) o mogućnostima drugačijeg poimanja vidljivosti koja se kategorijalno drastično promijenila u posljednjih pedesetak godina.

Na ovogodišnjem su se izdanju godišnje izložbe HDLU-a Osijek predstavili sljedeći umjetnici: Marko Babić, Josip Balić, Valentina Grubačević, Josip Kanis, Goran Kujundžić, Margareta Lekić/Josipa Stojanović, Mirna Pokorić, Tamara Sekulić, Ivana Škvorčević, Mia Štark,

Form, therefore, is not a static category and depends on the "revolutionary energy of the inventor" (Focillon). On the contrary, it is the most vital aspect of art and is prone to constant change, thanks to which new ways of observing the world, whether internal or external, are constantly rediscovered through works of art. The form then enters the space, becoming "an experiential field of art, an active part of the existential circle of the work, it is a substance to be shaped" (Focillon).

Since the publication of Focillon's work nearly nine decades ago, a number of turbulent changes have taken place within the field of art. Despite this, the traditional media managed to resist the trendy enthusiasm, retaining important segments of their own uniqueness even when new media experiments were creeping within the traditional component. Focillon already knew that the simultaneous existence of several styles was inevitable and that styles also depended on the technical field within which art actively participated. In this sense, the medium of sculpture stood out, which remained vital throughout modernist and postmodern times, providing artists with a constant incentive to speak (and let their forms speak) about the possibilities of a different understanding of visibility that has changed dramatically in the last fifty years. The following artists presented themselves at this year's edition of the annual exhibition of CSFA Osijek: Marko Babić, Josip Balić, Valentina Grubačević, Josip Kanis, Goran Kujundžić, Margareta Lekić / Josipa Stojanović, Mirna Pokorić, Tamara Sekulić, Ivana Škvorčević, Mia Štark, Andrej Tomić and Vinko Vidmar. Babić uses the strategy on the trail of "exhibition concealment" because "Partial Exposure" (2012-2021)





Andrej Tomić i Vinko Vidmar. Babić koristi strategiju na tragu „izlagačkog skrivanja“ jer „Djelomična izloženost“ (2012. – 2021.) predstavlja umjetnikovo nastojanje da djelo kao work in process dovede u teleološku točku u kojoj proces usmjerenoga kiparskog rada završava, ali se te točke apitudinalno nikada ne dotiče dajući nam tek atelijerski primjerak koji čeka svoj (za/s)vršetak. U svojim „Kompozicijama“ (2021.) Balić formalni aspekt pojedinih kompozicijskih elemenata tretira vrlo slobodno gradeći cjeline unutar kojih brebivaju brojne druge oblikovne mogućnosti. Oslanjajući se na osnovne, „siromašne“ materijale svojstvene tradicionalnom kiparskom pristup poput drveta i bakra, Balić prostor zida koristi upravo kako bi na sebi svojstven način vizualno progovorio oblicima čiju simboličku snagu promatrač treba otkriti sam za sebe jer ju umjetnik odbija direktno p(r) okazati. „Čipka“ (2021.) Valentine Grubačević rezultat je inspiracije tradicijom tkanja, ali i likom i djelom poznate bauhausovske studentice Otti Berger. Rad odlikuje vrsno izvedena te rudimentarna i prozirna reljefna struktura koju umjetnica nadopunjuje postavljanjem izvora svjetlosti iza samoga rada dajući materijalnoj formi tkanine i nematerijalni produžetak. Kanis u svojim „Formama“ (2018.) nastoji prožeti materijalnost terakote od koje djela izvodi s okolnim zrakom oblikujući veći broj šupljina u njima. Prostor u ovom slučaju ima važnu ulogu jer ih egzistencijalno definira unoseći unutar postojećih oblika ne samo dimenziju zraka, nego i svjetlosti formirajući na taj način jedinstvenu skulpturalnu cjelinu. U djelu „Interakcija“ (2018.) osjeća se Kujundžićev crtačko-slikarski habitus. Prožimanjem djela i prostora na tragu fontanovskih concetto spaziale Kujundžić

represents the artist's effort to bring the work as a work in process to a teleological point where the process of directed sculptural work ends, but never touches that point apitudinally, giving us only an atelier copy waiting to be completed. In his "Compositions" (2021),

Balić treats the formal aspect of individual compositional elements very freely, building wholes within which many other design possibilities are neglected. Relying on basic, "poor" materials inherent in the traditional sculptural approach such as wood and copper, Balić uses the wall space to visually speak in its own way to forms whose symbolic power the observer must discover for himself because the artist rejects to show/implicate it. "Lace" (2021) by Valentine Grubačević is the result of inspiration from the tradition of weaving, but also the character and work of the famous Bauhaus student Otti Berger. The work is characterized by an excellently executed, rudimentary and airy relief structure, which the artist complements by placing a light source behind the work itself, giving the material form of fabric and intangible products. In his "Forms" (2018), Kanis seeks to permeate the materiality of terracotta, from which he performs works with the surrounding air, forming a larger number of cavities in them. Space in this case has an important role because it existentially defines them, bringing within the existing forms not only the dimension of air, but also light, thus forming a unique sculptural whole. Kujundžić's drawing and painting habitus can be felt in the work "Interaction" (2018). By permeating the work and space on the trail of fountain concetto spaziale, Kujundžić dissolves the given frame

rastvara zadani okvir naizmjeničnim rasporedom strjelica i križeva oblikujući reljefastu strukturu ujednačenog i smirenog ritma. Tandemski radovi Margarete Lekić i Josipe Stojanović „Ideal“ i „Sastaviti prije upotrebe“ (oba iz 2019.) nastavak su suradnje dvije kiparice koje u svojim djelima problematiziraju društveni odnos prema konzumerističkom mentalitetu u kojem su nenužne stvari nerijetko sankrosaktno predstavljene kao kategorički imperativ. Toj logici pridružio bi se i rad „Blue“ (2021.) Mirne Pokorić koji se sastoji od pamučne rukavice kojoj je u plavo obojen srednji prst. Simbolika pokazivanja srednjeg prsta u društvu je obilježena negativnim konotacijama, ali korištenjem plave boje Pokorić kao da nastoji stvoriti odnos ambivalentnosti između označavanja srednjega prsta i plave boje koja se simbolički veže uz dubinu, stabilnost, mudrost i inteligenciju. „Uvijek postoji izlaz“ (2019. – 2021.) Tamare Sekulić skulptura je u kojoj se umjetnica unutar zadane kvadratne forme igra odnosom praznine te fizičkih prepreka i ograničenja koja tvore vizualni labirint, svojevrsnu strukturalnu mrežu koja svojom prozirnošću podjednako privlači i plaši promatrača. Ivana Škvorčević nastavlja tradiciju oblikovanja djela u kojima je osnovni element svjetlost. „Prostor prisutnosti“ (2021.) svjetlosna je instalacija u kojoj Škvorčević prostor i oblike gradi uz pomoć svjetlosnih čestica fotona potičući gledatelje da oblikovnu dimenziju rada ne dožive kao čvrsto materijalizirano i stabilno polje unaprijed definiranih oblika. „Dodir/Što je manje moguće/Odlazak“ (2021.) multimedijalan je rad sastavljen od niza grafičkih listova i dvokanalne videoinstalacije. Mia Štark je u radu naglasak stavila na interaktivnu komunikaciju

by alternately arranging arrows and crosses, forming a relief structure of a uniform and calm rhythm. The tandem works of Margareta Lekić and Josipe Stojanović "Ideal" and "Assemble before use" (both from 2019) are a continuation of the collaboration of two sculptors who in their works problematize social relations towards the consumerist mentality in which unnecessary things are often sacrosanctly portrayed as a categorical imperative. In concordance with the former would be the work "Blue" (2021) by Mirna Pokorić, which consists of a cotton glove with a blue colored middle finger. The symbolism of showing the middle finger in society is marked by negative connotations, but by using blue Pokorić seems to seek to create a relationship of ambivalence between marking the middle finger and blue, which is symbolically associated with depth, stability, wisdom and intelligence. "There is always a way out" (2019-2021) by Tamara Sekulić is a sculpture in which the artist plays within the given square form with the relationship of emptiness, physical obstacles and limitations that form a visual labyrinth, a kind of structural network that attracts and frightens the viewer. Ivana Škvorčević continues the tradition of designing works in which the basic element is light. "Space of Presence" (2021) is a light installation in which Škvorčević builds space and shapes with the help of photon light particles, encouraging viewers not to experience the form dimension of work as a solid materialized and stable field of predefined shapes. "Touch / As Little as Possible / Departure" (2021) is a multimedia work composed of a series of graphic sheets and a two-channel video installation. Mia Stark emphasized interactive communication with the



KUJUNDŽIĆ GORAN



LEKIĆ MARGARETA I STOJANOVIĆ JOSIPA

s publikom tražeći od posjetitelja da aktivno čitaju, slušaju, gledaju, pamte, opažaju, plešu te samim time postanu aktivnim oblicima samoga rada u prostoru u koji ga je umjetnica postavila. Tomićev „Tadželmust 1“ (2019.) otkriva nam, kao i kod Kujundžića, umjetnika u čijem je radu slikarska komponenta dominantna. Rekao bih kako umjetnik svojom skulpturom evocira dugu tradiciju bojene keramike koja je od pradavnih vremena spajala obrtnu i umjetničku dimenziju služeći čovjeku da zadovolji svoju unutarnju potrebu za estetskim. „Žarište“ (2020.) Vinka Vidmara prostorna je intervencija koja alegorijski upućuje na društvenu stvarnost te aktualizira opća pitanja čovjekovog tu-bitka i egzistencije uopće. Prilikom ulaska u galerijski prostor posjetitelj je izložen laserskim zrakama koje oblikuju liniju svjetlosti koja onemogućava slobodno kretanje posjetitelja. Ograničenja, međutim, nisu materijalizirana u fizičkim preprekama jer kroz laserski svjetlosni snop tijelo posjetitelja može nesmetano proći. Preporučeno je, ipak, korištenje zaštitne opreme, osobito za oči. Postavljanje svjetlosnih zraka na razinu očišta nije bez značenja. Ono je povezano s čovjekovom nesvjesnom težnjom za utemeljenjem osjećaja o vlastitom postojanju.

Govor(ob)lika izložba je koja je pružila priliku umjetnicima da iznova kroz svoja umjetnička ostvarenja ispitaju kolika snaga još uvijek počiva u govoru vizualnosti koji dominantno osvaja područje cjelokupne kulture. Spomenuta vizualnost ima svoju ob(likovnu) dimenziju i upravo njezina sljubljenost s prostorom, bilo fizičkim bilo digitalnim, onaj je segment koji se na ovaj izložbi nastojao (iznova) preispitati.

Igor Loinjak

audience, asking visitors to actively read, listen, watch, remember, observe, dance, and thus become active forms of work in the space in which the artist placed it. Tomić's "Tadželmust 1" (2019) reveals to us, the same as in Kujundžić's case, an artist in whose work the painting component is dominant. I would say that the artist with his sculpture evokes a long tradition of painted ceramics that has combined the craft and artistic dimensions since ancient times, serving man to satisfy his inner need for aesthetics. Vinko Vidmar's "Focus" (2020) is a spatial intervention that allegorically addresses social reality and actualizes the general issues of human here-existence and existence in general. Upon entering the gallery space, the visitor is exposed to laser beams that form a line of light that prevents the free movement of the visitor. The limitations, however, are not materialized in the physical barriers because through the laser light beam the visitor's body can pass unhindered. It is recommended, however, to use protective equipment, especially for the eyes. Placing light rays at the level of purification is not without significance. It is associated with man's unconscious desire to establish a sense of his own existence.

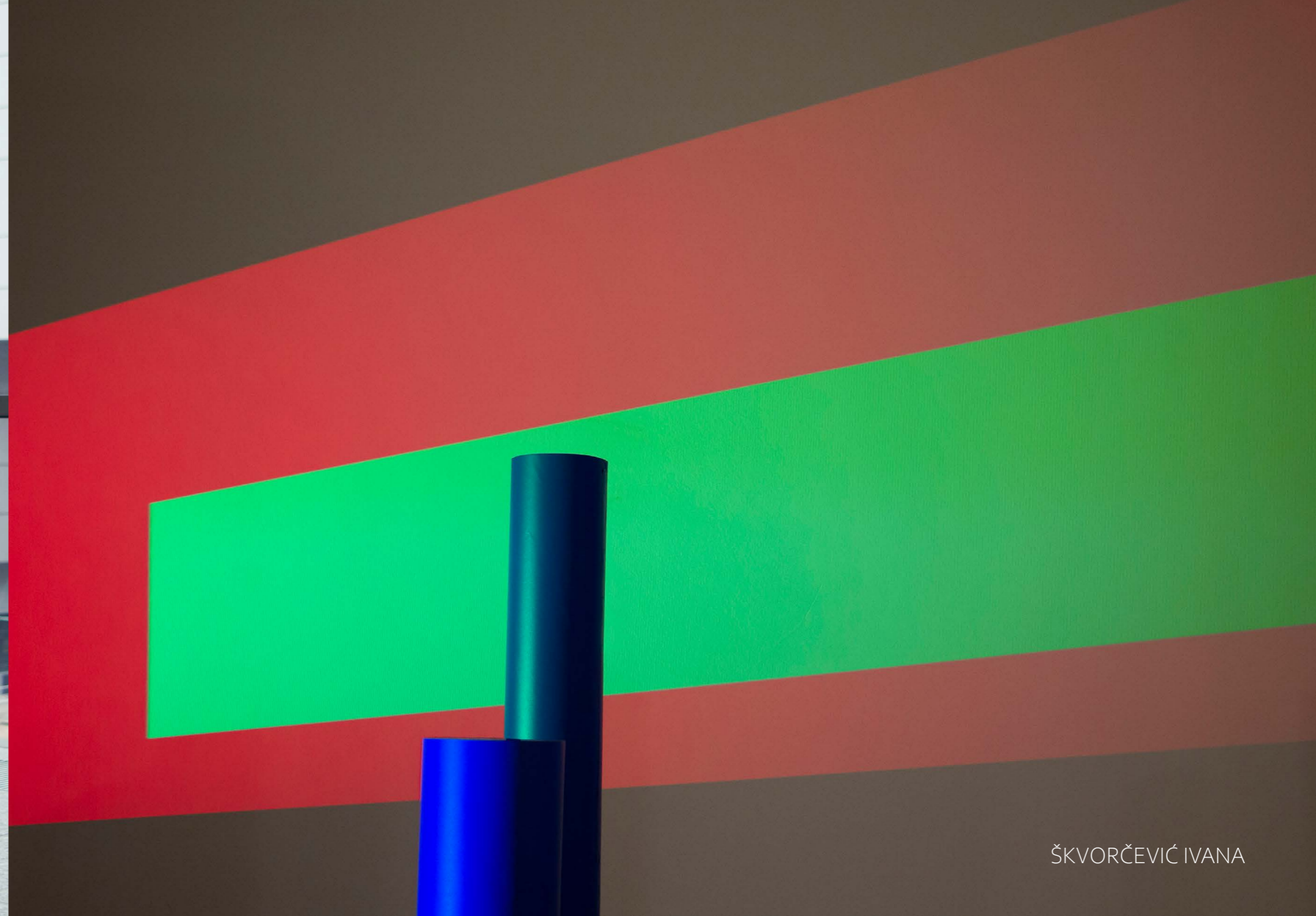
Speech of character/form is an exhibition that provided an opportunity for artists to re-examine through their artistic achievements how much power still rests in the speech of visuality that dominates the area of the entire culture. The mentioned visuality has its own dimension of character/form and it is precisely its interconnectedness with space, whether physical or digital, that is that segment that this exhibition was sought to be (re) examine.



POKORIĆ MIRNA



SEKULIĆ TAMARA



ŠKVORČEVIĆ IVANA

Pod omišom orbejo
Pažjivo - čitajmo
Spero - čitajmo itejin
Ponovimo





VIDMAR VINKO



BIOGRAFIJE UMJETNIKA

Goran Petercol rođen je u Puli 1949. Svojoj biografiji pribraja školovanje u Pomorskoj školi Bakar, plovidbu brodovima trgovačke mornarice i diplomu na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (1975.) te dvogodišnji diplomski studij u Majstorskoj radionici Hrvatske akademije, Zagreb (1978.). Kao likovni urednik radio je za enciklopedije i leksikone Leksikografskog zavoda u Zagrebu a od 2007. do 2014. predavao na Akademiji primijenjene umjetnosti u Rijeci. Od 1975. izlaže radove fokusirane na procese, dosege, konvencije i subverzije konceptualnih struktura. Sa svjetlosnim instalacijama, po kojima je možda i najpoznatiji, započeo je 1985. godine. Nastupio je na velikim umjetničkim manifestacijama među kojima su: Biennale u Sao Paulu, Biennale u Veneciji, Istanbulski biennale i dr.

Hrvoje Hiršl je umjetnik, istraživač i dizajner. Njegovi umjetnički projekti na razmeđu su diskursa suvremene i medijske umjetnosti. Zanima ga otkrivanje skrivenih struktura i principa, razvija strategije kako bi ih učinio vidljivima. Glavne teme su ograničenja medija, automatizacija, kompleksni sustavi i kibernetika. Njegov rad obuhvaća: interaktivne instalacije, zvučne instalacije, video instalacije, printeve, itd. Godine 2012. nominiran je za nagradu Radoslav Putar za najboljeg hrvatskog umjetnika u dobi do 35 godina. Dobitnik je stipendija Crossing Parallels 2021 (Delft), Bildraum Studio 2021 (Beč), DordtYart Artists in Residence 2015. (Dordrecht), TRIBE Residency 2013. (Istanbul, Prag i Ljubljana) te Kulturkontakt Artists in Residence 2012. (Beč). Godine 2012. bio je sudionik izložbe Documenta (13) u Kasselu kao dio programa AND AND AND. Jedan od Hrvatskih predstavnika na Bijenalu Dizajna u Londonu 2016. U 10 godina umjetničkog djelovanja imao je 14 samostalnih i preko 40 grupnih izložbi. Član je AR.S (algoresearch.systems) istraživačkog kolektivna i osnivač I'MM_ Media Lab-a u Zagrebu. Trenutno radi na projektu knjige za Institute of Network Cultures, Amsterdam. Izdanje je predviđeno za 2021. godinu.

Andrea Zrno rođena je 1985. godine u Osijeku. 2009. diplomirala je na Kiparskom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. 2013. upisuje magisterij na InSitu odsjeku Kraljevske akademije likovnih umjetnosti u Antwerpenu, Belgija koji završava 2015. Članica je Hrvatskog društva likovnih umjetnika u Osijeku, suosnivačica umjetničke organizacije POPUP Osijek i Library in the library projekta u Antwerpenu. Izlagala je na nekoliko samostalnih i više skupnih izložbi u Hrvatskoj i inozemstvu. Trenutno živi i radi u Antwerpenu.

Chris Van der Veken rođen je 1969. godine u Turnhoutu u Belgiji. 1995. godine završava magisterij na Grafičkom odsjeku Kraljevske Akademije Likovnih Umjetnosti u Antwerpenu, Belgija. Osim specijalizacije na polju grafike, Chris se savršavao i na području slikarstva. Organizator je, voditelj i sudionik broja umjetničkih grafičkih radionica, te je sudionik i nekoliko rezidencijalnih programa. Osim umjetničkom praksom, Chris se bavi i pedagoškim radom, te od 1995. do danas radi kao profesor i voditelj Grafičkog odsjeka na Regionalnoj Akademiji Likovnih Umjetnosti u Arendonku, a od 2015. radi i kao profesor dubokog tiska na Kraljevskoj Akademiji

Likovnih Umjetnosti u Antwerpenu. Izlagao je na nekoliko samostalnih i više skupnih izložbi u Belgiji i inozemstvu. Trenutno živi i radi u Antwerpenu.

Marko Babić (Osijek, 1989.) Završio je Školu za tekstil, dizajn i primijenjenu umjetnost u Osijeku. Diplomirao je na Umjetničkoj akademiji u Osijeku te stekao zvanje magistra edukacije likovne kulture. Od srednjoškolskog obrazovanja do danas bavi se restauracijom arhitektonske plastike i skulptura.

Josip Balić (Mostar, 1996.) Završio je srednju školu Primijenjene umjetnosti i dizajna u Osijeku, smjer kiparstvo. 2015. godine na Akademiji likovnih umjetnosti u Širokom Brijegu upisao je kiparstvo. 2020. godine u klasi prof. Nikole Vučkovića, postaje magistar kiparstva i profesor likovnih umjetnosti.

Valentina Grubačević (Osijek, 1986.) Diplomirala na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, smjer grafika. Organizatorica umjetničkih događaja; "Baranja animation festivala", "ReArt festivala umjetnosti i kreativnosti" te međunarodnih projekata, radionica i predavanja. Osim umjetničkim radom bavi se i pedagoškim radom. Aktivna u izlagačkim djelatnostima, postala član HDLU-a Osijek 2010. Bavi se medijem crteža, grafike, umjetničke svjetlosne instalacije, tekstilne umjetnosti i soft skulpture.

Josip Kanis (Našice, 1987.) Nakon završene srednje Škole za tekstil dizajn i primijenjene umjetnosti u Osijeku nastavlja školovanje na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Diplomski studij završio 2011. godine pod mentorstvom prof. Marija Čaušića.

Goran Kujundžić (Subotica, 1976.) Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, smjer grafika u klasi profesora Miroslava Šuteja. Doktorirao je 2014. godine na istoj akademiji. Nagrađen je od Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu za izuzetan uspjeh tijekom studija i diplomskog rada. U sklopu ĆEEPUS-ove razmjene studenata, boravio na Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (Moholy-Nagy University of Art and Design), Budimpešta, Mađarska. Izlagao na više samostalnih i skupnih izložbi u Hrvatskoj i inozemstvu. Osnovni likovni medij kojim se bavi je crtež. Trenutno zaposlen na Fakultetu za odgojne i obrazovne znanosti u Osijeku.

Margareta Lekić (Osijek, 1982.) Diplomirala i doktorirala je na Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Dobitnica je brojnih nagrada i stipendija. Od 2004. do danas sudjelovala je na dvadeset i dvije samostalne, te na više od pedeset skupnih izložbi u Hrvatskoj i inozemstvu. Članica je HDLU-a Osijek i HDLU-a u Zagrebu. Živi i radi u Osijeku.

Mirna Pokorić (Osijek, 1989.) Stekla je diplomu magistra kiparstva i profesora likovne kulture na Akademiji likovne umjetnosti Široki Brijeg 2013. godine. Iste godine upisuje diplomski studij na likovnom odsjeku Umjetničke akademije u Osijeku, smjer Video i film, kojeg završava 2016. godine.

Josipa Stojanović (Osijek, 1993.) Zvanje Magistra edukacije Likovne kulture postigla je 2018. na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku. Predstavila se samostalnim izložbama 19./20. "Pritisak", Lekić/Stojanović u Galeriji Cekao u Zagreb, 2018. i 2019. predstavlja samostalnu izložbu "Perfectly unperfect" u Galeriji Matice Hrvatske u Zagrebu i u Novoj Gradišci. Izložba "Sinkronizacije" predstavljena je 2018. i 2019. u Galeriji 90-60-90, Zagreb i 2019. u Galeriji Waldinger, Osijek. Izlagala je rad "Autoportret" na 34. Salonu mladih te osvojila Nagradu Ljevaonice umjetnina Ujević. Od 2018. je u Naslovnom suradničkom zvanju asistenta, trenutno je na radnom mjestu kustos pedagog u Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku.

Tamara Sekulić (Osijek, 1992.) Diplomirala je 2017.g. na Odsjeku za likovnu umjetnost, modul kiparstvo, Umjetničke akademije u Osijeku (danas AUKOS). Njezina umjetnička istraživanja odvijaju se kroz medij skulpture, objekata, prostorne instalacije i intervencije. U akademskoj godini 2017./2018. Njezin je rad izabran za idejno rješenje javne mobilne „Vjetroskulpture“ rađene za Vinariju Siber Erdut. 2020.g. rezidencijalno boravi na 39. simpoziju skulpture velikog formata u terakoti, Terra-Kikinda Srbija, te realizira javnu skulpturu „Allium“. 2021.g. realizirala je bistu „ Ivana Brnjika Slovaka“ postavljenu u Jelisavcu. Samostalno se predstavila izložbama u Galeriji Događanja Zagreb, 2020.g./ Galeriji SC-Kiosk Zagreb 2020.g./ Galeriji NMG@Praktika Split 2019.g. te Galeriji Kazamat Osijek 2018.g. Aktivno sudjeluje na brojnim skupnim izložbama, te umjetničkim i likovnim projektima. Uz umjetnički, bavi se i likovno pedagoškim radom kao voditeljica likovno-edukativnih radionica. Zaposlena je kao nastavnica Likovne kulture i umjetnosti. Od 2018.g članica je HDLU Osijek, a od 2020. g. predsjednica Upravnog odbora HDLU-a Osijek. Živi i radi u Osijeku.

Ivana Škvorčević (Nova Gradiška, 1994.) Završila preddiplomski studij likovne kulture Umjetničke akademije u Osijeku 2017. godine (danas Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku) i stekla naziv prvostupnice likovne kulture, univ.bacc. art. Dobitnica je dekaničine nagrade 2016. godine, druge nagrade za mlade suvremene umjetnike Zlatna lubenica u Puli i treće nagrade 2017. godine na II. Međunarodnom studentskom bijenalu za rad Vibracije registrirane u dubokom tisku. Godine 2018. postaje članicom HDLU-a Osijek. Kao umjetnica ostvarila je pet samostalnih izložbi te je sudjelovala na brojnim grupnim izložbama u Hrvatskoj i inozemstvu. 2020. godine boravi na studijskoj razmjeni na Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, na slikarstvu, u klasi Reto Bollera. Iste godine diplomirala je pri Odsjeku za vizualnu i medijsku umjetnost na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, te stekla naziv magistricice likovne edukacije. Njezine aktivnosti vežu se uz umjetničke instalacije, prošireno slikarstvo te video i fotografiju. Živi i radi u Novoj Gradiški.

Mia Štark (Osijek, 1992.) multimedijalna umjetnica sa završenim diplomskim studijem Likovne culture pri AUKOS u Osijeku i preddiplomskim studijem suvremenog plesa pri ADU u Zagrebu. U svojem umjetničkom radu aktivna je od 2014. u Hrvatskoj i inozemstvu kao likovna umjetnica i kao izvođačica, s naglaskom na svojem autorskom radu. Suradivala je s umjetničkom kompanijom Public in Private (Jasna L. Vinovrški, Clement Layes) kao asistentica koreografiji, izvođačica i vizualna urednica. Svoju izložbu „Tragovi pokreta - vizualizacija i procesualnost“ predstavila je u nekoliko gradova u hrvatskoj uz performativni dio rada

„Sve što moram radit“ koji je izvođen u sklopu izložbe u Galeriji Široj 2017. i na Monoaza/Monoplay - festival solo izvedbi u Zadru 2018. godine. 2021. godine njezin rad „Nije bolest sve što boli“ nagrađen je nagradom žirija na izložbi „One Su Tu“ u Vinkovcima i priznanjem „Special Mentiones“ pri žiriranoj izložbi Grisia YOUTH u Rovinju. Članica je HDLU-a Osijek i plesne udruge PULS.

Andrej Tomić (Osijek, 1992.) Maturirao je 2011. na Školi primijenjene umjetnosti i dizajna Osijek te iste godine upisuje studij Slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Studirao u klasi Zoltana Novaka, a diplomirao 2016. kod Zlatana Vrkljana. Izlagao na više samostalnih i skupnih žiriranih izložbi. Dobitnik je „Nagrade Iva Vraneković – Vladimir Dodig Trokut, umjetnici umjetniku“ na 5. Bijenalu slikarstva u Zagrebu 2019. godine. Trenutno je zaposlen kao nastavnik stručnih predmeta na Školi primijenjene umjetnosti i dizajna Osijek.

Vinko Vidmar (Osijek, 1988.) Diplomirao je 2019. na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku (modul kiparstva) pod mentorstvom izv. prof. art Domagoja Sušca. Početkom studija počinje djelovati na području Umjetničke akademije u Osijeku kao predsjednik Studentskog zbora, te svoju aktivnost širi na diplomskom studiju u predsjedništvu Studentskog zbora Sveučilišta J.J. Strossmayera u Osijeku. U Akademskoj 2016./2017. godini obnaša mjesto asistenta demonstratora na kolegiju Kiparstvo i kolegijima Kiparska tehnologija 1 i 2 kod izv. prof. art. Denisa Kraškovića. U listopadu 2018. godine postaje predsjednikom Hrvatskog društva likovnih umjetnika u Osijeku gdje djeluje do danas. U svibnju 2017. sudjeluje na međunarodnoj interdisciplinarnoj znanstvenoj konferenciji Baštinska kultura i digitalna humanističke: sprega starog i novog s radom „Digitalizacija skulpture“. Pokreće i inicira nekoliko projekata i aktivnosti na lokalnoj i međunarodnoj razini. Sudjeluje na brojnim izložbama od kojih izdvaja: „Žarište“, Galerija Vladimir Bužančić, Centar za kulturu Novi Zagreb, „Art Zagreb“, Tehnički Muzej Nikola Tesla, Zagreb, Memories/Other side project“, Niv Art Centre, New Delhi, Indija, „Amputacija bezidentitetizma“, Galerija Greta, Zagreb, 2. Studentsko biennale „Greška“, Esseker Osijek, Studentsko biennale „Autoportret“, Gradske Galerije Osijek, „11. HT nagrada“, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, „13. Trijenale hrvatskog kiparstva“, Gliptoteka-Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti u Zagrebu, „Bure baruta“, Galerija Kazamat te javnu intervenciju „Karambol“ u suradnji s Otvorenim likovnim pogonom, Trg Ante Starčevića. Od priznanja i nagrada izdvaja u 2014. godini priznanje za organiziranje i produkciju izložbi u organizaciji Likovnog odsjeka Umjetničke akademije u Osijeku, Najpoticajniju akciju 2015. godine u Slavoniji na natječaju Zaklade za razvoj lokalne zajednice „Slagalice“, 2015. godine zahvalnicu za pokretanje i organiziranje Studentskog biennala, Rektorovu nagradu za najbolje studente Sveučilišta J.J. Strossmayera u Osijeku 2016./2017. akademske godine, Dekanovu nagradu u 2018. godini te 1. mjesto na HT nagradi za hrvatsku suvremenu umjetnost u 2018. godini.

I M P R E S U M

IZDAVAČ HDLU Osijek

ZA IZDAVAČA Vinko Vidmar

UREDNIKA Kristina Marić Ložušić

GRAFIČKO OBLIKOVANJE Ivana Škvorčević

TEHNIČKI POSTAV Vinko Vidmar

FOTOGRAFIJE Mirela Blažević, Doris Despot,

Valentina Damjanović,

Zorica Gojkov, Kristina Marić Ložušić,

Josip Pratnemer

TISAK Print studio, Osijek

NAKLADA 150 primjeraka

Osijek, prosinac 2021.



Izložbe su financirane sredstvima Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske i Grada Osijeka

HDLU OSIJEK