

**SEĆANJE NA SLIKARA ZORANA GREBENAROVIĆA (1952–2019)
ILI „EŠEROVA ZNAČKA“**

*“In the deserts of the heart / Let the healing fountain start,
In the prison of his days / Teach the free man how to praise.”¹*

Zoran Grebenarović je rođen 30. novembra 1952. godine u Leskovcu. Diplomirao je na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu 1981. godine, Odsek – slikarstvo, u klasi prof. Mirjane Mihać. Za života je priredio petnaestak samostalnih izložbi (Galerija Doma omladine Beograd, Collegium artisticum, Sarajevo, Galerija Equrna, Ljubljana, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, Galerija Sebastijan-art, Beograd, Galerija ULUS, Beograd, Galerija savremene likovne umetnosti, Niš, Galerija RTS Beograd i dr.) Od 1979. do 2010. godine izlagao je na preko sedamdeset kolektivnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Posle povratka iz SAD počinje da se bavi i živopisom i ikonopisom. Pored mnoštva slavskih ikona radio je na obnavljanju ikonostasa u Markovcu kraj Knina, severna Dalmacija. Izlagao je na svim značajnijim izložbama srpskog ikonopisa. Živopisao je oko 3500 zidnih slika u fresko i seko tehnici i više spoljnih fresaka (lunete iznad ulaza) patrona hramova, među inim treba pomenuti Hram Sv. Arhangela Gavrila u Zemunu i Rezidenciju (kapela) mitropolita novogračaničkog Irineja Kovačevića, Libertivil, Illinois, SAD.²

Školovan na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu (1976–1981), Zoran Grebenarović je prvi samostalni izlagački nastup imao 1981. godine, a ubrzo je usledio odlazak u Njujork (1982–1986). Čini se danas da se prelomna tačka njegovog ranog opusa dogodila baš u Njujorku, jer odatle, 1983. godine, donosi niz izuzetnih dela koje iste godine izlaže u Galeriji Doma omladine Beograda, apstrakcije velikih formata, naglašenih asocijativnih svojstava i dinamičnih, ritmičnih i oštih ugaonih bojenih oblika. Slike uzburkane i frenetične atmosfere imaju sličnosti sa duhom prizora, atmosfere i kompozicije velikih tempera koje radi 1981. godine. Osnovna karakterna odlika ovih dela je dekonstrukcija predmeta u anti ili nepredmetnu disfunkcionalnu celinu sopstvenih kompozicionih načela, kao u slikama *U ritmu*

1 Auden, W. H. *In Memory of W. B. Yeats*. <https://poets.org/poem/memory-w-b-yeats>

2 Više o bogatoj biografiji i bibliografiji o umetniku u: Subotić, Irina i Lidija Merenik. *Prostranstvo [u] vida, Žoran Grebenarović*, Beograd: Fond Vujičić kolekcija, 2012.



V avenije, Goodbye, pork pie hat, Krvena slika (sve iz 1983). Većina ih je izrasla na dvojakom baštinjenju i aproprijaciji: najpre „deevolucije“ postkubizma, karakteristične za modernistička htenja od pedesetih godina XX veka nadalje, a potom i kubo-futurističkih i konstruktivističkih formi. O drugom svedoče skulpture/konstrukcije koje nastaju u Njujorku (*Skulptura 1*, „*Skulptura 3*“), koje isprobavaju tatlinovske principe konstrukcije iskazane u *Spomeniku III internacionali. Apstrakcija bez adrese* (*Homeless representation*), kao suštinska odlika Grebenarovićevih traženja u Njujorku, jeste upravo postupno nastajanje apstrakcije iz figuralnog i predmetnog sveta, apsolutna geometrizacija figure, a kasnije i arhitektonskih elemenata, u 2D sliku nereferencijalnih svojstava.

On je, takođe, prihvatio i prilagodio svom prosedu *allover* slikanu ravan. *Allover* kompozicija sa više ili puno centara, tj. naglašenim gubitkom jednog centra je važan rani element njegovog dela i retka pojava, načelno gledano, u srpskom posleratnom modernom slikarstvu. Na *allover*, kao posleratnu modernističku tekovinu Njujorške škole, može se gledati i kao na ideologiju američkog modela / tipa slike, u smislu u kojem je ona suprotstavljena ideologiji kompozicije i komponovanja Pariske škole, tj. njenom „osećanju ivice slike kao ograničenja“. Spoznaja i pouka o nekim od osnovnih elemenata ne samo *allover* slike, već i „američkog modela“ slike prenose se i na njegova dela koja nastaju kasnije i koja kulminiraju oko 1989. godine, pre svega u pogledu apsolutne autonomije slikanog polja, ukidanja svakog valerskog odnosa i uspostavljanja jakih kontrasta toplih i hladnih boja. Bila je to idealna priprema za slike iz 1986, koje su do danas Grebenarovićev zaštitni znak.

Po konačnom povratku iz SAD, Grebenarović stvara izuzetne, tehnološki inovativne slike, čija se praideja nalazi u velikoj koautorskoj kompoziciji *Atinska škola (po Rafaelu)*, urađenoj poslednje godine njegovog boravka u Njujorku. Te nove slike predstavio je 1988. u galeriji Equina u Ljubljani i 1989. u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Iza onoga što se posle prvog gledanja tih slika moglo označiti kao oblik geometrijske apstrakcije u neomodernom ključu (neogeo, nova geometrija, radikalna geometrija), stajao je složeni koncept geometrije kao sredstva u ključu postmoderne interpretacije baštinjenih kompozicionih, estetskih i duhovnih vrednosti istočnohrišćanske srednjovekovne civilizacije. Bio je to susret prividno nespojivog: „ikonofilija“ umetnika u „ikonoklazmu“ njegovog dela. Izgradnja i „ikonizovanje“ slike, koje se u srpskom modernom slikarstvu može uporediti još jedino sa delom Aleksandra Tomaševića i Lazara Vozarevića iz šezdesetih godina, znatno je pomoglo Grebenaroviću u proučavanju ikonopisa i

živopisa, kao i u njegovoj paralelnoj stvaralačkoj aktivnosti u domenu sakralnog slikarstva.

Kulminativnu tačku Grebenarovićevog umetničkog opusa predstavljaju slike nastale u periodu 1986–1989, prikazane na izložbi u Salonu Muzeja savremene umetnosti 1989. godine. On tada utvrđuje tri ključna aspekta formalnog poimanja savremene umetničke slike: 1) prostor koji gradi usvajanjem obratne perspektive ili, tačnije, supremaciju perspektivnih rešenja izvan principa euklidovske perspektive; 2) boju koja, autorovom interpretacijom zakona hromovizuelnog, promišljeno prati konstrukciju prostora slike; 3) „izlomljeni“, „prelomljeni“ oblik/ram slike koji uvek sledi osnovnu formu kompozicije. Iako prvo viđenje tih slika navodi na čisti, u izvesnoj meri optički, neomodernistički neogeo 2D plan, može da iznenadi suštinska autorova doslednost poukama koje je usvojio posmatrajući i izučavajući srpsko-vizantijske i ruske ikone. U tom pogledu krucijalan je tehnološki postupak koji Zoran Grebenarović upotrebljava od 1986. godine, jer sve slike dosledno i bez izuzetka nastaju po tehnološkom procesu preuzetom iz recepata koje su primenjivali srednjovekovni ikonopisci pri obradi drveta/panela (podloge). Prostorno kolorističku, kompozicionu shemu slike on gradi inkluzijom ili aproprijacijom kako tehnološkog postupka tako i osnovnih postulata prostorne organizacije i obratne perspektive ikone i ikonopisa. On to postiže: a) narušavanjem pravila perspektive tako što čini „primenu svesnoga metoda ikonopisne umetnosti, i da su ona [...] uvek namerna i hotimična“ (Florenski); b) primenom metoda „raskriški“ – osobenosti crteža nisu date ublaženim zajedničkim efektom boja, već nastupaju izazovno, „gotovo vrišteći na zajedničkoj živopisnoj pozadini“ (Florenski); c) najjače govori o sebi onaj predmet koji se raznim metodama pomera napred i teži da bude „živopisni centar ikone“ (Florenski); d) ti metodi su tim više svesni [...], u suprotnosti sa običnom kombinacijom boja [...] i ne mogu da se objasne naturalističkim podražavanjem (Florenski).

Izložbom u Galeriji Sebastijan, 1994. godine, Grebenarović je dalje potcrtao ustanovljenu čvrstu strukturu postulata slike. U prostorni kompozicioni sklop on s vremenom dodaje i saznanja koja je mogao da dobije iz nekih Ešerovih dela, upravo stoga što se jedan od najvažnijih uzornih aspekata Ešerovog umetničkog delovanja nalazi u domenu istraživanja prostornih dimenzija i neeuklidovskog prostora, odakle nastaju predstave hiperboličkih prostora. Poznavanje radova ovog umetnika moglo je da Grebenaroviću omogući konačnu modernu primenu komplikovanih perspektivnih rešenja i optičkih zamki u slici. Najbolji primer je rad *Ešerova značka*, ali ne zbog doslovnosti naslova, već zato što predstavlja slikovni, intrasemiotički citat Penrouzovog trougla, nemogućeg predmeta koji je optička varka, kojeg je nemoguće realizovati u trodimenzionalnom tzv. običnom, euklidovskom prostoru.

Izdvojen ciklus, koji je problemski, ali ne toliko i vremenski „upetljan“ u drugi i četvrti, čine celine „Grad Niš“ (1998–2000) i „Grad Beograd“ (2000–2006). U to vreme Grebenarović intenzivno radi na živopisanju crkava, pa se njegovo interesovanje za zaokret ka predmetno-simboličkom može razumeti i kroz tu



činjenicu. Serije gradova su dela predmetne sadržine implementirane u koncept prethodno uspostavljen u apstrakcijama. Interesantno je da Grebenarović izlazi sa konkretnim prostornim repertoarom kao intrasemiotičkim presekom srednjovekovnog živopisanog ili ikonopisanog prikaza arhitekture (eksterijera, enterijera i kulisa, nikada u kombinaciji sa figurom) i modernog jezika 2D slike tek posle 1998. godine u ciklusima

dva grada, iako je pomenuti sadržaj, kao detalj, fragment ili parafraza prisutan u apstrakcijama u periodu između 1986. i 1998, kao i posle 2006. godine i kao takav manje vidljiv i hermetičniji, budući maskiran u „čistu“ apstrakciju. Zato apstrakcije iz perioda 1987–1994. možemo da zamislimo kao znatno uvećanje (*blow up* ili *zoom in*) fragmenata predmetnog sveta, dok se ciklusi „gradova“ onda mogu smatrati obrnutim postupkom vizure detalja, umanjeanjem (*zoom out*), dok se ne stigne do određenog arhitekturnog fragmenta, kao na slikama *Studija stepenica za grad Sahat-kula* (1999), *Kuće za iznajmljivanje* (1999/2000) i dr. Jedan od podstrekača nastanka ovakvih slika je i citatno-intertekstualno osavremenjivanje fragmenata kanonske umetnosti u delu savremene (profane) umetnosti. „Profane“ meditacije nad kanonom pokazuju da Grebenarović u prostornu konstrukciju slike unosi kanonske pretpostavke o „neprihvatanju kopiranja predmeta realne stvarnosti, teoriji 'nesličnih sličnosti', visokoj znakovno-simboličkoj i kulturnoj funkciji slike“ (Bičkov). Prizori/fragmenti „gradova“ uvažavaju premise kanonskog znakovnog sistema za predmetno: „vizantijski umjetnik [...] nije vidio većega smisla u fiksiranju vanjskog izgleda [...] Pejzaž su [...] predstavljali uslovno naslikani brežuljci, nekoliko drveta ili grmova, rijeka [...], arhitektonske kulise, nebo koje ih sjedinjuje.“ (Bičkov)

Sva ranija saznanja i uvidi su sintaktički i pragmatički sintetisani u kompozicionim sklopovima novijih slika koje nastaju posle 2010. godine, od kada je usledila „polifonijska“ faza. Ona se nadovezuje na apstrakcije iz perioda 1986–1998, sada složenije kompozicije i pletore boje i bojenih formi. Sintetička faza rekomponuje ranije uspostavljenu građu slike i na tome dalje razrađuje komponente prostornih i vremenskih struktura ili „petlji“ slikanog plana ili planova, tako da nastaju „polifonijska“ dela. Sada različite tačke gledišta nisu međusobno potčinjene, nego su date kao u načelu ravnopravne.

U kontekstu srpskog modernog slikarstva druge polovine XX veka, a naročito u kontekstu heterogenih pojava fenomena „nove slike“ osamdesetih godina, Zoranu Grebenaroviću pripada posebno mesto iz nekoliko razloga, koji ovom prilikom treba da budu nabrojani: 1) Da je prvi (jedin) u srpskoj modernoj umetnosti, a i šire, za

podlogu slike upotrebio izvorni starinski tehnološki postupak identičan onom za pripremu podloge za ikonu; 2) da je na tako arhaičnom tehnološkom postupku u potpunosti inovirao pojam slike; 3) da je taj pojam inovirao eklektikom baštinjenih ideja, estetika, rezultata i ideologija: modernističke ravnine + američkog tipa *allover* plohe + apstrakcije bez adrese i apstrakcije sa adresom + „ikonizovanjem“ slike u domenu „ikonodulije“, tj. apstrakcije + izgradnjom prostora na preispitivanju euklidovske geometrije prostora + metajezičkom aproprijacijom nekih ideja ruskog umetničkog eksperimenta + intrasemiotičkom inkluzijom vizantijske verske slike i njene estetike + intrasemiotičkom inkluzijom Ešerovih realizacija iz domena logike izvaneuklidovskog prostora i „nemogućih“ prostornih celina; 4) da je *summa* tih htenja dala u potpunosti autentičan slikarski prosek u srpskoj modernoj i savremenoj umetnosti – takav metajezički sklop čije simboličko svojstvo kaže da je savremena umetnost nezamisliva bez pamćenja, bez prošlosti i bez kontinuiteta, a da najbolja dela nastaju u „imaginarnom muzeju“ našeg znanja, kulture i afiniteta. Simbolička funkcija tog dela onda više nije samo njegova materijalna pojavnost, već sposobnost da, prostranstvom vida i uvida, iz te pojavnosti izađe u svet samosvojnog i nematerijalnog: vanvremenog, vanprostornog, sveltremenog i sveprostornog.