

Poluambijenti Duje Jurića

uje Jurić već je u nekoliko navrata pokušavao "izaći iz slike", "slikom ući" u cijeli galerijski prostor i potpuno "biti u boji", stvoriti ambijent u kojem bi se ostvarila njegova težnja prema spajanju slika u jedinstven, totalan koloristički ambijent. U tom naumu, iako je već odavno veliko ime naše likovne umjetnosti, nikada nije predaleko otišao. Potpuni ambijent nije uspio ostvariti iz trivijalnih razloga - jer je to našim galerijama uvijek bilo preskupo. Redovito bi stigao tek na pola puta i stvarao nekakve poluambijente, poluinačice te svoje intrigantne zamisli. Zbog toga je sveudilj prisiljen doricati ono što je već rekao - stvarati inačice simuliranja potpunog ambijenta o kojemu tako uporno razmišlja.

Prije nego pređemo na Jurićeve inačice poluambijenta, da bismo lakše razumjeli njegove naume, prisjetimo se za njegov recentni rukopis važne izložbe "Slike-instalacije" od 12. listopada do 5. studenoga 1995., postavljene u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti. Na slikama su bila samo naslikana, a na objektima i fizički ostvarena dva kvadrata uspravljena po dijagonali, pa su činila formu romba. Sva su djela ostvarena preklapanjem kvadrata na kvadrat, s time da je na slikama-skicama realizirana osnovna

multiplikacija, načelo preklapanja. Na tim se malim formatima radilo samo o četiri ili pet preklapanja kvadrata na kvadrat i tu nema velike slojevitosti. Na objektima je slikar - konzekventno i principijelno - uveo nesvakidašnja geometrijska rješenja, dakako u skladu s vlastitim njegovanjem jednostavne, strukturalno osmišljene i analitički postojane umjetnosti, uvažavajući s jednakim pijetetom neoplasticističke stečevine, nešto mlađu op-artističku baštinu te na koncu i kibernetička iskustva, težio maksimalnoj slojevitosti i uporno išao na usitnjavanje tih preklapanja. (Uistinu se radilo o objektima, jer da smo ta dva romba objesili za strop, dobili bismo rotirajući objekt, s time da bi se mogla oslikati i druga strana donjega romba.) Objekti su se sastojali od jednoga crnoga ili bijelog kvadrata u pozadini, koji su se doimali poput sjene kvadrata iznad njega, koji je na nj bio zapravo "nasađen", iste veličine ali drukčije boje - ako je donji crn, gornji je bijel i obrnuto. Na gornjem su se kvadratu - slikanjem - ostvarivala nova, sve brojnija preklapanja, sve do usitnjenja, u tonovima u rasponu između bijele i crne boje.

Jurić je najprije na gornjem kvadratu izveo nekoliko desetaka preklapanja, dobivši tako čudan raster i

forme koje su pomalo podsjećale na kompjutorsku grafiku, da bi na koncu samo naznačio mogućnost, ne želeći zapadati u tautologiju, da se praktički može ići i do bezbroj preklapanja - do potpuna zgušnjavanja, zasićenja i zacrnjenja gornjega kvadrata, tj. do monokroma, koji bi, da je slikar išao do kraja, značio poništenje cijeloga ovoga procesa što ga je podastrio u tom ciklusu.

Zanimljivo je da, iako je "mrežu" iscrtila slikareva intuicija, u preklapanjima nije bilo ponavljanja. Površine gornjega kvadrata ponekad su se mogle učiniti sličnima, ali nikada nisu bile identične. Ako je slikar maštovit i energičan, jedna je od poruka te izložbe: postoje neslućene mogućnosti varijacija preklapanja - upravo kao i kod kibernetike.

Ono što je na toj izložbi bilo najznakovitije i po čemu je ona bila posebna i, dakako, zanimljiva jest činjenica da je slikar sve plastičke i kolorističke odnose slagao isključivo po vlastitoj intuiciji. Prvo, na objektima se format gornjega kvadrata nije umanjivao po perspektivi, po nekakvu perspektivnom skraćivanju, nego je Jurić to umanjenje ostvarivao u istom kvadratu preklapanjima, ali to nipošto nije činio po jednoj od logika poznatih u geometrijskoj apstrakciji, nego potpuno intuitivno. Dapače, slikar nije zatajio liniju gdje bi se po geometrijskoj logici preklapanje trebalo odvijati, nego se ona, budući da je na njoj novi namaz boje, jasno očitovala, prodirala kroz taj novi premaz. Iznevjerivši očekivanu logiku i prepustivši se isključivo vlastitoj intuiciji, slikar je dobio određene međuprostore koji sada više nisu kvadrati, nego su poprimili neke druge pravokutne oblike.

Drugo, odustajanje od dotadašnjih logika rješavanja površine kvadrata kakve poznajemo u geometriji oslobodilo ga je i potrebe za matematičkim mjerenjem skale boja - od bijele do crne - pa su tako i vrijednosti sivih nijansi na slikama i objektima potpuno proizvoljne. Da se držao ustaljenih načela, tonska bi skala morala biti potpuno određena. Ako bi kvadrat bio, primjerice, podijeljen na četiri manja kvadrata, ustaljena bi logika izbacila točan proračun miješanja bijele i crne boje. Jurić, međutim, ignorira taj neoplasticistički kanon i razmišlja slobodno, ostvarujući

tako dijalog s kvadratom, dominantnim likom cjelokupne hrvatske geometrijske apstrakcije, od početaka preko EXATA 51, preko primjerice iskustva Novih tendencija, s kojima se ti novi Jurićevi radovi mogu dovesti u svezu, pa sve do danas.

To je bilo obraćanje univerzalnoj geometriji i u njemu ne razaznajemo ništa eksplicitno lokalno jer nema lokalne geometrije. Jedino što je u tom slučaju lokalno jest činjenica da se novom produkcijom djela koja spadaju u geometrijsku apstrakciju obnavlja i zanimanje za tu tradiciju - lokalnu i svjetsku.

Ali tom je prigodom bilo najintrigantnije to što Jurić preko kvadrata ostvaruje dijalog i s rigoroznošću neplasticističkih kanona, pogotovo onih crpljenih iz neoplatonističkog mističizma nizozemskog filozofa i teozofa M. H. Schoenmaekersa, koji je iz neoplasticizma zdušno izbacivao svaki subjektivni osjećaj, te s cijelim imaginarnim muzejom umjetnosti 20. stoljeća koji nosi u sebi, pa u konačnici i s cjelokupnom dosadašnjom povijesti umjetnosti. "Novi neoplasticizam Duje Jurića", piše u katalogu Mladen Lucić, "ukazuje na konzekventnost i principijelno uvođenje geometrijskih znakova u sustav novih tehnoloških spoznaja, te baratajući pojmom slika-instalacija, naglašava njihov trodimenzionalni karakter, nepoznat nizozemskoj neoplasticističkoj školi. Jurić na impozantan način, držeći se stroge likovne leksike, progovara o postulatima zadanim na početku stoljeća, te se njihovim tragom sustavno približava programatorskoj lingvistici našeg vremena."

Jurić, dakako, kao ni ostali hrvatski geometričari, ne stvara nikakvu novu geometriju, ali nudi razmišljanje o samoj toj umjetnosti danas. Ono što je ostvario na toj izložbi, rješavajući složene i zahtjevne probleme geometrijske apstrakcije, zapravo je njegov komentar te iste apstrakcije. Jedna od njegovih poruka - barem smo to tako shvatili - jest da slikarstvo, poglavito ono današnje - postmoderno - ne treba rigorozno, a još manje rigidno, definirati ni ograničavati zadanom slikarskom površinom, niti treba biti ropski vezan za postulate koje je netko prije tebe uveo, pa makar to bio i sam Piet Mondrian.

Na slikama-skicama dvije su površine, rekosmo,



samo naslikane, a na objektima su i fizički bile ostvarene, tako da se iz dvodimenzionalnosti prelazilo na trodimenzionalnost. Dalje, jasno se vidjelo da je svaki manji kvadrat na gornjem, velikom kvadratu, sastavljen od različitih formata, što je također stvaralo dojam trodimenzionalnosti, a to je, uz načelo intuitivnosti kao ideje vodilje u rješavanju geometrijske mreže/rešetke, nasuprot geometrijskoj logici, još jedan od odmaka od neoplasticističke dokse. Neoplasticisti su, naime, razmišljali isključivo dvodimenzionalno. Piet Mondrian je, primjerice, isključivo dvodimenzionalni slikar. Dapače, u njegovu doživljaju neoplasticizma trodimenzionalnost, upravo kao i sve zakrivljene linije, pravo su svetogrđe. U njegovu je slikarstvu carevao kanon i sve je - s maksimalnom predvidljivošću - glatko teklo po određenu geometrijskom redu.

Koji mjesec poslije - od 14. do 29. prosinca 1995. - Jurić u Galeriji CEKAO-Zagreb frapira one koji prate njegov zanimljiv slikarski put. Boja se u njegovu opusu dotad isključivo javljala u svojim crno-bijelim odnosima, a cijeli spektar koji se nalazi između tih dviju boja dotad nije bio ni dirnuo. Tada je predstavio dvanaest malih monokroma oslikanih zelenom, crvenom, narančastom, žutom i ljubičastom bojom, nano-

šenom izravno iz tube. Na sredini tako koloristički elaboriranih platana oslikao je i tekst, prepisan s etikete na tubama, koji imenuje određenu boju, i to u lazurnom izdanju iste boje, što je predstavljalo još jedan aspekt njezine nazočnosti. Sada konačno postaje razvidnim zašto mu je ta tautologija bila potrebna: on je tako pojedine boje - preko njihovih imena - vraćao u vlastito sjećanje, hvatao i prepoznavao njihovu energiju, i to zato što će polikromija - i to u pravom smislu toga pojma, na vlastito njezin energetski potencijal - u njegovu slikarstvu uskoro igrati veliku ulogu.

U to smo se uvjerili od 27. rujna do 19. listopada 1996., kada je u velikogoričkoj galeriji "Galženica" pokazao svoj sjajni poluambijent što su ga činile četiri velike slike-instalacije, rađene u tehnici akrila na zidu, dimenzije 207 x 245 cm, koje su se pružale od poda do stropa galerije, a kojima je ishodišna točka platno dimenzija 50 x 50 cm. Tri su slike-instalacije bile u donjem dijelu galerije, a jedna na gornjem, u osi nad kompozicijom u donjem prostoru Galerije. Na gornjem su se još nalazile i dvije velike instalacije, samostalne grupacije akrilika na platnu, sastavljene samo od brojnih malih platana romboidna oblika (ukupno 25 radova) dimenzija između 20 x 20 i 40 x 40 cm. Te

su grupacije bile promjenljive - mogle su se širiti i suzavati, ovisno o tome koliko je zadani prostor mogao primiti takvih slika.

Na zidu je bila pričvršćena slika manjeg formata, i to postavljena tako da poprima vertikalni romboidni oblik. Više, dakle, nije bilo donjeg kvadrata kao što je to bio slučaj na izložbi u MSU, nego je umjesto njega slikaru služila ploha galerijskog zida. Uspravno postavljena slika - i u instalacijama i u slikama-instalacijama - bila je podijeljena po dijagonali - na lijevoj strani "pattern" je bio pokriven bojom - bio je nazočan svojom "mustrom" koja se reljefno probijala ispod nanesene boje - dok je desni dio toga polukroma i dalje sadržavao karakteristična preklapanja kvadrata. Dijagonala koja je romboid dijelila na njegov monokromni dio i ispunu ujedno je bila simetrična razdjelnica dvaju različito obojenih polja na koja je postavljen romboid, i to ovih kombinacija boja: desno su bile crvena i plava, u sredini crna i bijela, lijevo zuta i siva, a u gornjem dijelu Galerije, upravo iznad crno-bijele inačice, nalazila se crveno-plava. Škrti kolorit u kojemu su dominirale samo bijela i crna i međuodnos bijelog, crnoga i sivog - sada je bio potisnut pravim kolorističkim obiljem. Polikromija - i to u pravom smislu toga pojma, navlastito njezin energetski potencijal - u Jurićevu je slikarstvu sada igrala veliku ulogu: nije imala nikakvu simboličku vrijednost, nego je samo nijemo svjedočila autonomnu ljepotu boja dugina spektra.

Najzanimljivije su bile kombinacije živih boja na zidu. Možda bi se čak moglo reći da ih je Jurić birao po nekakvu antislikarsku načelu, pomalo "divlje", ako ne i drastično, u svakom slučaju mimo uobičajenih teoretskih učenja i načela slaganja boja. Valja reći i to da boja, svojom energijom koči, "zamrzava" ispunu na desnoj, geometrijski akromatskoj strani slike. Sučeljavanje "lijeve" monokromije i "desne" kromatske razigranosti, osim određene ritmizacije skupina romboida i stvaranja dinamike i interaktivnosti među njima, stvaralo je i određenu oku ugodnu dekorativnost i kolorističku senzualnost. Drugo, boja u slici pomaže boljoj recepciji rada jer u njoj stvara i vazan psihološki moment: boja snažnije djeluje na promatrača nego Jurićev dotadašnji škrti spektar, koji se

kretao između bijele i crne boje. Slikar očito polazi od spoznaje da tek simboličan broj promatrača analizira sadržaj slike. To čine samo connaisseuri, to više što je danas sadržaj slike hermetičan u onom smislu da od promatrača traži različita, ponekad i presložena predznanja, pa se oni iz vlastite inertnosti najčešće radije izlažu energiji boje. Zato je Jurić odabrao upravo one boje koje postižu veći psihološki učinak na promatrača. Valja se prisjetiti i činjenice da svaki čovjek intuitivno prepoznaje svoju boju i spontano reagira na nju.

Jurić je, dakle, kao i prethodno ispuni slike i kolorističkoj elaboraciji institucije, i ovom prigodom pristupio intuitivno, po načelu prepoznavanja energije boje, vođen željom da u što većoj mjeri afirmira i oslobodi energiju pojedine boje, ali da pritom sačuva i vrijednost energije zatečene u samom prostoru galerije. Svaki prostor ima svoju energiju, pa unošenje nove energije u nj može stvoriti ravnotežu i sklad, ali i konfuziju. Jurić je na svoj intuitivni način bez sumnje uspio stvoriti sklad i ravnotežu. Sklad je, formalno gledano, što samo djelomice može objasniti postignutu harmoniju, u donjem dijelu galerije bio ostvaren vještím ubacivanjem, na dobro pogođenu mjestu - između crvene i plave i žute i sive slike-instalacije - crno-bijele instalacije, čije su temeljne boje pomirivale i usklađivale energije četiriju boja nazočnih u te dvije slike-instalacije.

Jednako tako, na dvije instalacije na gornjem dijelu galerije, sastavljene od brojnih romboida koji pokrivaju veliku površinu zida, slikar je pazio da energija boja nazočnih na lijevim dijelovima slike ne budu preizražene ni agresivne jedna prema drugoj, nego je i tu uspio u pomirenju njihovih energetskih naboja i povezao ih u skladnu cjelinu.

Iako je slikar u svom naumu tom prigodom stigao tek na pola puta, dojam ambijentalnosti ipak se ponešto osjećao jer su se iz jedne točke mogli razgledati donji i gornji prostor galerije, ali to nipošto nije bilo ono čemu je Jurić intimno težio. Zato mu je preostalo nadati se da će u nekim drugim, za umjetnost u nas povoljnijim vremenima, dobiti svoju prigodu za potpun "izlazak iz slike", za ostvarivanje potpuna ambijenta kojemu je - posvjedočila je to i ta izložba u Galženici

dorastao.

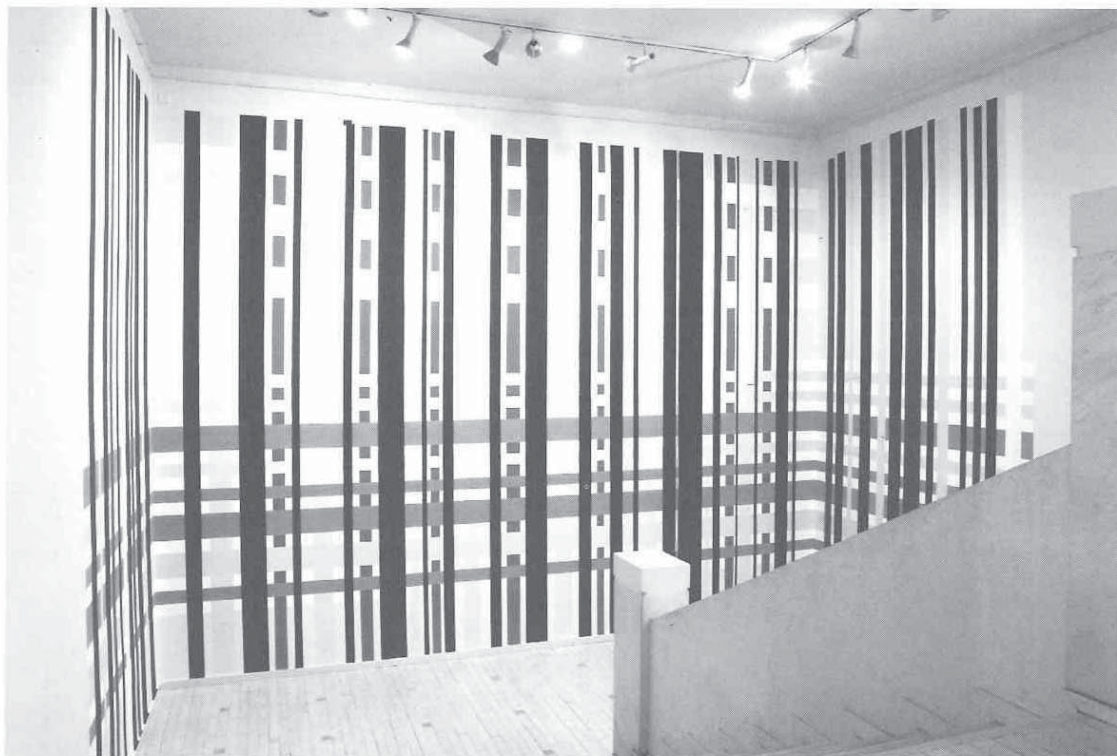
U organizaciji Split Art Projekta u Galeriji fotokluba Split - u siječnju 1997. - bile su postavljene skupine Jurićevih slika malih formata i romboidna oblika. Kako bi skupine tih malih platna, postavljenih jedna uz drugu tako da čine svojevrsan dugački friz koji ophodi prostorom, bolje došle do izražaja, po sredini crnih zidova galerije bila je povučena debela bijela vrpca na koju su one bile pričvršćene. Osim što su funkcionirali kao segmenti golega friza, te su skupine romboida istodobno bile i zasebne i zaokružene grupacije. Opet su bile promjenljive - mogle su se širiti i suzavati - ponovno ovisno o tome koliko ih je zadani prostor mogao primiti. Na bijeloj su podlozi, što je logična posljedica koja proistječe iz Jurićeva konzistentna rješavanja neoplastičkih problema, romboidi - kao samostalne cjeline, ali i kao dijelovi friza - bili poslagani bez simetričke strogosti, bez u povijesti neoplasticizma dosad poznatih načela i bez povlaštenih mjesta - bilo položajem ili formatom. Sve je tu iznova bilo prepušteno umjetnikovoj intuiciji. Pri polaganju pojedinih romboida i cijelih skupina Jurić se najvećma morao brinuti o tome što se događa lijevo i desno od pojedine skupine, međusobno je - morfološki i koloristički - trebao pažljivo usklađivati najmanje tri skupine romboida odjedanput. Na taj je način asimetrični ritam, u kojem su se nizale skupine malih slika, stvarao međusobno interaktivnu i vrlo dinamičnu cjelinu i relaksirajuću zaigranost vrlo strogih geometrijskih formi.

Zagrebačku je Galeriju Beck u proljeće 1997. Jurić ispunio serijom od osamnaest trodijelnih slika - instalacija, zapravo identičnih - s minimalnim razlikama - građenih okomitih triptiha, u shemi A, B, A, nastalih po načelu repetitive i kao novi pokušaj simulacije ambijenta o kojemu uporno razmišlja. Triptihe gradi okomito i vodoravno, a jedan se triptih nadograđivanjem mogao širiti u prostoru. Da ga je mogao nadograđivati na galerijskom zidu, Jurić bi iz jednoga takvog triptiha ostvario potpun ambijent jer su po svojoj unutarnjoj shemi te slike/instalacije prilagodljive svakom prostoru i mogu rasti u svim smjerovima, pa su postavljene i u galerijskim nišama, zapravo stiještene u formatima niša. Na taj se način ta izložba

istodobno pretvorila i u ispitivanje mogućnosti slike: do kojih granica ona može rasti, a odgovor je - do granica zadanih arhitekturom izložbenog prostora.

Jurićev se triptih, formalno uzevši, sastojao od tri elementa - triju malih oslikanih platana i dviju drvenih kugli koje međusobno odjeljuju ta platna. "Kugla, kao savršeno geometrijsko tijelo, priziva autorovu želju k idealu slikarske misli, a ujedno egzistira kao minimalistički element koji će od slike učiniti objekt i naglasiti njezinu prostornu dimenziju", piše u tekstu na pozivnici Mladen Lučić. Naime, kugle su same po sebi savršena stereometrijska trodimenzionalna tijela, a platna su oslikana oblicima, znakovitim za velik dio Jurićeva dosadašnjeg rukopisa, koje su iluzija trodimenzionalnosti. Jurić dojam trodimenzionalnosti postiže i reljefnim slaganjem površina na pojedinoj slici. Na gornjim i donjim su platnima nazočni crno-bijeli odnosi, a na srednjem članku okomite su oblice ostvarene u svim bojama dugina spektra i njihovim varijacijama. Tu je, dakle, insceniran sukob između stvarnoga i slikarskog, imaginarnoga i opisivačkoga. Enes Quien je s pravom uočio da se tu radilo i o htijenju "za postignućem savršenosti i uravnoteženosti sveukupnosti tjelesno čulnih i duhovno nečulnih premisa slike".

Sve je tu opet bilo prepušteno umjetnikovoj intuiciji, samo Juriću svojstvenoj kolorističkoj kombinatorici, njegovu razmišljanju o tome za što sve mogu poslužiti određeni kromatski i akromatski odnosi. Najzanimljivije su bile kombinacije živih boja iz cijeloga spektra i njegovih varijacija koje su se ostvarivale u središnjim člancima slika - instalacija i kojima je Jurić potpuno senzibilizirao prostor. I tom ih je prigodom birao po neslikarskom načelu, u svakom slučaju sveudilj mimo uobičajenih teoretskih učenja i načela slaganja boja, intuitivno - svojom logikom - po načelu prepoznavanja energije boje, vođen željom da u što većoj mjeri afirmira i oslobodi energiju pojedine boje. Istodobno je pazio da energije boja na pojedinim slikama ne budu preizražene ni agresivne prema bojama na ostalim objektima, pa je i tu uspio pomiriti njihove energetske naboje i povezati ih u skladnu cjelinu. Pritom je sačuvao i vrijednost energije zatečene u samom galerijskom prostoru.



U zagrebačkom Salonu galerije Karas, koji se u rujnu 1997. trebao ličiti, Jurić je ishodio dopuštenje da tu, u prizemlju, na odmorištu i na prvom katu galerije, prije ličenja, tijekom ljetnih mjeseci, oslika dosad najosmišljeniji i najsloženiji ambijent nazvan "Kavez moje duše - Duša mog kaveza", koji pokriva najveći dio izložbene površine. I u "Kavezu" je, u skladu s opisanim ignoriranjem neoplastičke dogme, Jurić uveo nesvakidašnja geometrijska rješenja, u skladu s opisanim strukturalno osmišljenim i analitički postojanim rukopisom. I tu je težio maksimalnoj slojevitosti i, umjesto na preklapanja kvadrata, u svoj neo-plastički pattern uveo preklapanja vertikalna i horizontala. Osjećajući "dušu" prostora u kojem je mjesecima boravio i radio, stvorio je tri velike rešetkaste kompozicije, gdje su razvidna četiri sloja vodoravnih i okomitih vrpca, različitih širina i kompozicijske gustoće, k tome još i oslikanih u rasponu od bijele, različitih intenziteta sive, sve do potpuno crne boje.

Vertikale i horizontale činile su interaktivnu i dinamičnu cjelinu i stvarale zaigranost strogih geometrijskih formi, gdje su se, zbog postignutih op-artističkih

kih i drugih efekata, sporadično javljale čak i iskre i još pokoji ludički element, pa i nekakav neuralgični "vir", a drugdje i osjećaj treperenja rešetke. Na drugim segmentima ambijenta bio je ostvaren dojam dubine, negdje čak i osjećaj proširenja prostora u dubinu.

Iako je ambijent, dakako, bio lišen svega predstavljačkoga, slikar se nije odricao osjećajnosti i duhovnosti iz svijeta oko sebe: vibrantne, napeto izbalansirane rešetke - posebice ona na odmorištu - i geometrijska igra u njima podsjećale su na vizuru frenetična megapolisa, na grozdove njegovih osvijetljenih nebodera. Kao da je autor htio podastrijeti svoj "Broadway Boogie Woogie" - svoje viđenje New Yorka - koji je najveći rasadnik vertikalna na svijetu, gdje se one natječu koja će se više vinuti u visinu.

Jednako su zanimljivi bili međusobni odnosi bijelog, crnoga i sivoga na zidu, opet složeni po samo Juriću svojstvenoj kolorističkoj kombinatorici. Na najgornjem je dijelu ambijenta, na tri okomice, decentno uveo i tri boje - žutu, crvenu i plavu. Nije mogao financirati kolorističku realizaciju ambijenta, pa je boju samo simbolički naznačio, kao dokaz da je ambijent -

da je bilo novca - mogao i koloristički ostvariti. Upravo bi takvi Jurićevi ambijenti, kad naša sredina ne bi bila slijepa za sve nefigurativno, sjajno "sjeli" u ambijente i interijere moderne urbane arhitekture.

I ovakvi kakvi jesu, sveudilj krnji i nedovršeni, Jurićevi poluambijenti - osim što govore o kontinuitetu jednoga od najintrigantnijih rukopisa na hrvatskoj likovnoj sceni - dokazuju, kako u kataloškom tekstu za velikogoričku izložbu ocjenjuje mr. Marijan Susovski, "otkrivanje novih plastičkih i duhovnih mogućnosti koje se u polju slike i oko nje mogu uvijek na novi način dogoditi".

Sada kada su gotovi, Jurićevi se poluambijenti doimlju kao jednostavni, ali tako koloristički začudne, kontemplativne i svečane uratke mogao je ostvariti samo posebno profinjen umjetnik, među kakve se odavno upisao i Jurić, koji je očitovao veliku post-modernističku fleksibilnost, našavši u eklekticismu znakovitu za devedesete svoje probleme.

Summary

Ivica Župan: Semi-ambients by Duje Jurić

Duje Jurić has been persistently trying to create an ambient, which would effectuate his aspiration towards merging images into unique, total colouristic ambience. He had never accomplished this, because this was too expensive a project for Croatian galleries. He would regularly come half way, and created semi-ambients, semi-doublets of the project. He had to make doublets of the entire ambient simulation.

The Salon galerije Karas was supposed to have its walls varnished in the fall of 1997, and Duje Jurić obtained permission to paint there during summer months, before the varnishing work began. He painted there thus far the most intellectually organized and the most complex ambient named "The Cage of My Soul - The Soul of My Cage", that occupied the greatest part of the exhibition area. Here he introduced an unusual geometrical solution in conformity with his ignoring the Neo-Plasticism dogma. Sensing the nature of the space he created three big rack compositions, with four obvious layers of horizontal and verti-

cal ribbons of different width and compositional intensity, painted in the range from white and different nuances of grey, to black. He accomplished the feeling of depth, sometimes even the sense of space in-depth expanding. Although the ambient was relieved of all performing elements, Jurić had not refrained from the emotional and the spiritual in the world around him: vibrant, tensely balanced racks and the geometrical play contained in them remind of the frantic megapolis sights and of the clusters of the illuminated skyscrapers.

