

# TRAKTAT O SKULPTURI II - KIPOMETRIJA

Radovi Đorđa Jandrića izloženi na ovoj izložbi na prvi pogled ne predstavljaju čvrstu, koherentnu cjelinu, za razliku od onoga na što nas je autor navikao tijekom njegove dugogodišnje izlagačke prakse. Skulpture, objekti, slike, crteži, fotografije, video i jedan originalni lift zacijelo se ne mogu staviti pod određeni zajednički nazivnik ili jasno prepoznatljiv autorski rukopis. Međutim, to je samo *prima vista* dojam jer šetnjom kroz izložbu uvidamo jasnu konceptualnu povezanost radova. Riječ je o izložbi evidentno jakog mentalnog predznaka s jasnom težnjom k umjetničkom eksperimentu, što su i bitne odrednice u dosadašnjem umjetničkom opusu ovoga umjetnika.

Ratne 1994. godine Đorđe Jandrić realizirao je video rad pod nazivom *Kip 8*. Iznad HRT-ove televizijske slike ratnih dnevnika i emisije *Za slobodu* Jandrić je ispisao naslov: *Ceci n'est pas une sculpture*. Ta parafraza čuvenoga rada nadrealističkoga umjetnika Renea Magrittea, i njena uporaba, imala je, pokazat će vrijeme, paradigmatičnu ulogu u budućem umjetničkom autorovom radu. Aplikirajući lingvističko-semantičku negaciju njemu prirodene, a time izuzetno važne, umjetničke discipline kiparstva u kontekst ratnih zbivanja, odredio je da skulptura u takvim okolnostima ne može postojati, odnosno da agresija na Hrvatsku nikako ne može postati metafora kipa. Time je umjetnik prvi put jasno izrekao da mu skulptura znači mnogo više od svih njenih dotadašnjih definicija, da je intenzivno prisvaja kao nešto uzvišeno i gotovo kozmički određeno. Skulptura je za Jandrića, što se jasno pokazalo u njegovom opusu, pokretač smisla, inicijator novih istraživanja i analitičar forme u bilo kojoj njenoj zemaljskoj i transcendentalnoj manifestaciji.

Već u svojim prvim radovima Jandrić razmišlja o dokidanju granica između slike i skulpture težeći objektu kao logičnom izražajnom mediju. Odmah je dao do znanja da njegova umjetnička raz-

mišljanja izlaze iz konteksta medijskih ili metierskih podjela i uvjetnih granica likovnosti. Kasnijim radovima autor izdiže skulpturu iznad svih likovno uobičajenih pojmova nastojeći joj pridodati mediativno-univerzalna svojstva, odnosno upotrebljava je kao jedinstvenu personifikaciju predmetnog, misaonog i apstraktnog svijeta.

Seriya radova pod nazivom *Ceci n'est pas une sculpture* (kojoj pripada i navedeni video rad), izložena 1995. u zagrebačkoj galeriji *Josip Račić*, svoje idejno podrijetlo nalazi u dvadesetim godinama 20. stoljeća, odnosno u Duchampovim *ready made* objektima i Magritteovoj slici *Ceci n'est pas une pipe*. Proglašenjem pisoara ili kotača bicikla skulpturom, Duchamp afirmira predmete svakodnevice ukazujući da svaki objekt ima komponente umjetničkoga, u ovom slučaju kipa, dok Magritte lulu, osnovni subjekt svoje slike, u duhu nadrealističkog cinizma semantički determinira tekstom koji negira njeno postojanje, čime je oslobodio svoje slikarstvo narativnosti i predstavljačke uloge. Jandrić ovdje nalazi dovoljno materijala da krene sa serijom radova koja će podržavati tada začetu ideju konfrontiranja, ali i otvoriti nova područja umjetničkih razmišljanja čija će krajnja konsekvenca biti ukazivanje na krhkost bilo kakve definicije skulpture.

Takav stav još je očitiji u njegovim *Hrpama* – ciklusu na kojemu radi zadnjih petnaestak godina, a započeo ga je nakon inverzne i semantičke negacije skulpture. Jandrićeva *Hrpa* na početku svoje evolucije stožasti je volumen, najčešće shematski sveden na crtež koji se sastoji od kvadrata kojemu je upisan krug, a njemu pak istokračan trokut. Sveviši hrpu na crtež, Jandrić uspostavlja eklatantan znak kojim krajnje konsekventno i jednostavno svodi volumen na dvodimenzionalan iskaz; shemu koja će biti opredmećena u svojim različitim i mnogobrojnim manifestacijama. Sam Jandrić svoje bavljenje *Hrpom* (što je uslijedilo nakon dugogodišnjih

inventivnih i vrlo preciznih analiza skulpture zasnovanih na geometrijskim istraživačkim principima), kao i njezinu prostornu projekciju – crtež, naziva teometrijom.

“...Taj pojam sam smislio, nametnuo mi se kao takav. Prilagodio sam ga prostoru crtežu hrpe s ‘geometrijskim’ likovima, jer tu geometrija, ona Euklidova gdje je sve ravno ili krug, pada u vodu. Onda sam to nazvao Teometrijom – namjerom da se bude savršen koliko se može. Pitanje je koliko pravilno ja mogu rukom iscrtati krug, trokut, kvadrat ili bilo što ... zato nisam uzeo *zemljomjerje* – geometriju, nego *bogomjerje* – teometriju...”

Međutim, taj naziv nije se Jandriću učinio prikladnim samo zbog čovjekovoga i osobnoga nesavršenstva da geometrijski ravno povuče liniju. Očito je da u autora “hrpe“ nužno imaju svoje simbolička i religijsko tumačenje jer se ne radi samo o vizualnim transformacijama, već i o misaonom procesu prostornog širenja i u transcendentalnoj projekciji.

Hrpa je iskonski objekt, praoblik kojemu je, kao prvom u povijesti, čovjek pripisao attribute nadzemaljskog i božanskog. Brda i vrhovi planina, točke gdje se spajaju nebo i zemlja, bili su prvotnim objektom obožavanja čovjeka kao mjesta Božje kreacije ili samog njegovog obitavališta. Kako bi bio bliže Bogu, čovjek za svoja posljednja zemaljska prebivališta gradi hrpe usmjerene prema nebu, stožaste grobnice iz kojih se razvijaju mogile i piramide, a izgrađuje i čitava svetišta na vrhovima brežuljaka (Akropola, Atos, zoroastrijska i budistička svetišta...). Hrpa oduvijek ima iskonsku korelaciju s božanskim i duhovnim jer simbolički predstavlja put od materije prema duhu, metaforu čovjekove želje za usponom na nebo.

Jandrićeva rana definicija skulpture kao jedinstva suprotnosti nije daleko od traženja njene univerzalnosti, na čemu autor danas inzistira. Duhovne i kontemplativne komponente oduvijek su bile prisutne u njegovom stvaralaštvu, a manifestirale su se kroz du-

boko promišljenu konceptualnu metodiku njegovih radova. Baveći se formalnom i mentalnom analizom kipa, u početku geometrijskim jezikom, a potom onim što sam naziva teometrijom, njegov sveukupni umjetnički i praktično-teoretski rad u čijem je fokusu jedino skulptura, možemo proizvoljno nazvati *kipometrijom*.

Leonardo da Vinci nikada nije uspio realizirati skulpturu. Vjerojatno je o njoj imao slična razmišljanja kao Jandrić (platonovsko-pitagorejski principi provode se i u jednoga i u drugoga), samo što je u vrijeme visoke renesanse skulptura ipak morala imati figurativan karakter. Međutim, Leonardov *Vitruvijev čovjek* vrlo je sličan Jandrićevim crtežima *Hrpi*. Na tom crtežu nastalom 1492. godine, kada je i Kolumbo otkrio Ameriku, Leonardo inspiriran Vitruvijevim remek djelom *O arhitekturi* prikazuje lik gologa muškarca s ispruženim rukama u dvije pozicije - upisanoga istodobno u krug i kvadrat. Taj Leonardov crtež popraćen bilješkama često se naziva zakonom proporcija, a ako sagledamo Jandrićevu teometriju, primijetit ćemo da se također radi o proporcijama, samo one bježe Euklidovim i vitruvijevskim geometrijsko-proporcionalno-simetričnim zakonitostima i svoju ravnotežu prepuštaju prirodnim, odnosno božanskim oblicima, što često podrazumijeva praskulpturu, iskonsku formu određenu prirodnim silama koje su oblikovale današnji svijet.

Leonardov Traktat o slikarstvu u mnogim postulatima primjenljiv je na skulpturu. *Mona Lisa* je svojom slojevitosti te proporcionalnim i slojevitim izmjenama *sfumata* i *chiaroscuro* pomakla granice slikarstva. Možemo uvjetno reći da je ona po svojim plastičkim karakteristikama bila vrlo blizu kiparstva toga vremena. Uostalom, po Jandrićevom poimanju i slikarstvo je skulptura koje, kao i njegovi crteži, teži trodimenzionalnosti kao mentalnom činu.

O tome govore i recentne slike, prve koje je autor naslikao, čiju je više nego preciznu analizu napisao Borivoj Popovčak: „... Jan-



drić se po prvi puta predstavlja publici s konceptom *HRPE* izvedenim u slikarskom mediju. Treba naglasiti da se za uspostavljanje elemenata hrpe po prvi puta poslužio brojčanim sustavom, karakterističnim za njegov ciklus „metastaze prostora“. Rad podrazumijeva kvadratni format medijapana na kojem je podslikavanjem izvedena spiralna forma u žutoj i plavoj boji. Spirala je u stvari tek predložak prema kojem su nalijepljeni brojevi od 1 do 360. Cijela slika potom je premazana grafitom pomiješanim s emulzijom koji tako dobiva svojstvo uljane boje. Time je učinjen odmak od dosadašnjih crtežnih struktura, a naglašen slikarski čin. Dobivena monokromna površina postaje sediment energičnih poteza slikarske četke i taktilnih, 'bojom' prekrivenih, prepariranih brojčanih znakova. Tek otkrivanjem, odljepljivanjem pojedinih brojeva površina slike postaje aktivna i pripremljena za odčitavanje. Podslik koji se nazire kroz izreze brojeva odvaja ih svojim koloritom od mukle grafitne skale, ali i ukazuje na sekvence kostura spirale dajući dvodimenzionalnoj površini izvjesnu modulacijsku prostornost. S druge strane neki su brojevi čitljiviji od drugih, što pak stvara utisak približavanja i udalžavanja, a time i iluziju voluminoznosti. No, tek kad se u ovoj kaotičnoj hrpi brojeva počnu pratiti njihove vrijednosti, od najniže prema višoj, uviđa se da brojevi postupno kreiraju, zatvaraju likove kruga i trokuta, elemente Jandrićeve HRPE. Brojevi čijom progresijom nastaju znakovi hrpe svaki za sebe posjeduju svoje značenje, povezanost s jednom točkom u fizičkom prostoru i stvarima u prirodi, pa stoga hrpa iz plošne materijalne projekcije prerasta u hrpu simboličkih duhovnih taložina, i biva mentalno oprostovljena...“ (Predgovor u katalogu samostalne izložbe, Academia moderna, Zagreb, svibanj 2010.)

Riječ je dakako o slici–skulpturi, kao što je i u velikim crtežima, s također bogato zasićenom i slojevitom grafitnom podlogom, bilo riječi o crtežu–skulpturi. Takve slikarsko–crtačke manifestacije

skulpture, osim postavljanja novih analitičko–teoretskih teorema, govore da je pri svemu najbitnija intelektualna angažiranost autora, koja je uostalom misao vodilja i ostalih radova na ovoj izložbi.

Video rad *Glenn Miller 2010* predstavlja snimljenu glavu električne kosilice za travu koja se ustremkuje prema nebu. Glava kosilice nepomično stoji u kadru dok oko nje prolaze bijeli oblaci vedrog proljetnog dana. Inverzija je učinjena jer od kosilice očekujemo da ona kosi, odnosno da se ona pomiče površinom, a ne površina oko nje. Osim što je odao *hommage* Tomu Gotovcu, posebno njegovu radu na eksperimentalnom filmu, Jandrić smješta skulpturu (jer što li je drugo glava kosilice do li skulptura) u centar neba – Univerzuma. Ona postaje čvrstom vertikalom oko koje se sve kreće. Još jedan *hommage*, ovoga puta u skladu s inverznim karakterom autorova rada, Galileu Galileiju i njegovu *Eppur si muove*. Samo, u Jandrića je pitanje: što oko čega ?

U drugom videu Jandrić doslovce spušta kosilicu na zemlju. Koseći travu postupno se približava paru djevojačkih, potom dječaćkih i napokon ženskih nogu. Jednolična košnja djelomično je isprekidana sjenama kosca ili sjenama osoba oko kojih kosi. Sada je skulptura utilitarna, vrši radnju i potpuno je prizemljena, a prizemljena je stoga što je autor izvršio hijerarhiju svoje osobne intime. Ma koliko da je postao blizak sa skulpturom i svim njenim manifestacijama, ipak mu je znatno važniji obiteljski život i spokoj koji on donosi. Dječak, djevojka i žena oko kojih Jandrić kosi njegova su obitelj, a njegov video rad može se iščitati i kao intimni zapis o odrastanju u obitelji. Međutim, vjeran svom umjetničkom prosedeu, i ovdje će autor posegnuti za suprotnosti jer skladan obiteljski život i odrastanje potpuno je inverzno s košnjom i iščitavanjima koje ona donosi. O tome govore i fotografije na kojima su košnjom trave reljefno oblikovana slova za *puzzle koji* otkriva imena Jandrićeve žene i djece.

Isti kadar govori da autor među članovima obitelji ne uspostavlja hijerarhiju, da su jednaki u njegovoj percepciji, pa tvore metafizičko jedinstvo kakvo je relevantno i za Jandrićevo poimanje skulpture. Vrijeme koje je bilo potrebno da trava naraste kako bi se izmodeliralo novo slovo irelevantno je i relativno; ono je samo neprekidan tijek u kojem se postojanje dešava.

Zbog toga je Jandrić na ovoj izložbi izložio i *Pješčanik*, rad iz 2000. koji se sastoji od drvenog sanduka u kojem se nalazi pijesak, a na njemu prstom utisnut poznati crtež hrpe. Hrpa je iskonski iznikla iz zemlje, unatoč svim njenim projekcijama ostaje ipak prizemljena, kao uostalom i sam autor koji, iako teži sve mjeriti *kipometrijom*, ostaje realan, a čitav svoj umjetnički opus stavlja u službu teorije koja promišlja svijet kao plastičku činjenicu i njenu transcendentnu projekciju.

O takvom stavu govori i izloženo obično putničko dizalo – lift. Milijuni ljudi na svijetu svakodnevno se voze liftom, ali rijetko ga je itko ikad vidio. Radi se obično o drvenom ili metalnom sanduku koji vertikalno komunicira u utrobi velikih poslovnih i stambenih zgrada, ostaje zarobljen u njihovoj unutrašnjosti dopuštajući ljudima pogled samo na svoj interijer – unutrašnjost putničke kabine, dok svoj eksterijer ostavlja dostupan samo pogledu zidova koridora kroz koji se kreće.

Jandrić je radio scenografiju za film Blizine redatelja Zdravka Mustaća. Radnja čitavoga filma odvija se u toj putničkoj kabini, zatvorenom kubusu lifta, koja kod mnogih korisnika izaziva klaustrofobičnu reakciju. Jandrić je odlučio iščupati ga iz njegove utrobe i konačno iznijeti na svjetlo dana, pred njegove korisnike. Tim činom Jandrić nudi vanjski ophod velikoga kubusa, ali ujedno poziva i na ulazak u skulpturu jer po kipometrijskim mjerilima lift, naravno, nije ništa drugo nego skulptura.

Zidovi ili stjenke unutrašnjosti drvenoga lifta djelomično su išarani potpisima njegovih putnika koji, pišući ili grebući svoja imena ili

imena dragih osoba, klubova, bendova, ženskih i muških stidnih organa, daju tom nehumanom sanduku ljudsku dimenziju. Kako bi čovjek u tom njegovom kipu ipak ostao samo virtualno prisutan, Jandrić razbija ogledalo da spriječi ikakav čovjekov odraz, ali na podu ostaje svjedočanstvo bivanja u obliku *hrpe* rastresenog stakla – *blizine*.

Na izložbi su postavljene i tri gotovo identične, na prvi pogled “klasične” skulpture, slične onima kojima je Jandrić započeo svoj bogati stvaralački opus. Radi se o željeznoj praznoj kocki koja je jednim svojim bridom ukošeno pričvršćena na dugački stalak. Rekli bi, pročišćen geometrijsko minimalistički rad, jasan u svojoj izvedbi i ideji. Međutim, to je samo polovica rada, a njegov drugi dio, grafitni crtež, nalazimo na pridruženom zidu kao iskrivljenu linearnu projekciju kocke. Radi se o prikazu transformacije tijela u lik, ali Jandrić ne teži doslovnoj arhitektonsko-geometrijskoj projekciji, već deformiranoj; kao da time nalaže da se obilaskom volumena nađe pravo očište za “naviknuto” iščitavanje takvih projekcija. Dakako, takvo očište ne postoji, ali u tom deformiranom grafitnom crtežu uočavamo krug i trokut – jasne znakove hrpe. Hrpa je pred svojim definitivnim utjelovljenjem, pred konačnim spojem crteža i volumena u jedinstveni morfološki objekt. Time bi tautološki priča mogla biti gotova, ali što je s njenim transcendentnim, mentalnim dijelom? Ta duhovna nadgradnja hrpe ili, bolje rečeno, skulpture ostaje i dalje predmetom znatiželje i neprekidnog istraživanja. Trajat će vječno jer odgovore na postavljena pitanja Jandrić nikada neće dobiti, a niti mu je to cilj. Cilj je kipometrija, istraživanje i teorijsko polemiziranje sa zakonitostima fizike i geometrije, ali i paralelno zadiranje u sfere metaspvijeta - duhovnosti, simbolike i mističnosti. Jer to je skulptura, kao što je skulptura i cjelokupno dosadašnje umjetničko djelovanje Đorđa Jandrića.

Mladen Lučić



# TREATISE ON SCULPTURE II - SCULPTOMETRY

Dorđe Jandrić's works at the exhibition do not appear to be a tight set of the kind we have learned to expect from this artist over his long career. Sculptures, objects, paintings, drawings, photographs, video works and an authentic elevator can hardly be contained in a single category or a single style. This is, however, just a first, misleading impression, because the concept that links the works together soon becomes plain. The exhibition possesses a powerful coherence with an experimental edge, in tune with the artist's output up to now.

In the war-torn 1994 Jandrić made a video titled *Sculpture 8*. Over the footage of Croatian Television news and the TV show *For Freedom*, Jandrić wrote: *Ceci n'est pas une sculpture*. The paraphrase of the famous work by surrealist Rene Magritte and its use was paradigmatic for the artist's future work. The implication of this linguistic-semantic negation of sculpture in the wartime context was clear: under the circumstances sculpture simply could not exist, and the aggression on Croatia could not be transformed into a metaphor. This was Jandrić's way of stating that for him sculpture was much more than its standard definition and that he was embracing it as something elevated, almost cosmic. Sculpture is for Jandrić a source of meaning, a motive for new exploration and an analyst of form in any of its earthly or transcendental manifestations.

In his early works Jandrić was already leaning towards abolishing the division between painting and sculpture and towards the object as his logical medium, and made it clear that his way of thinking pushed the artistic boundaries. In his later works the artist has taken sculpture beyond the usual art vocabulary, striving to enhance it with universal meditative aspects and use it as a unique embodiment of the objective, ideal and abstract world.

The series of works entitled *Ceci n'est pas une sculpture* (which includes the video of the same title), exhibited in 1995 at the Josip Račić Gallery in Zagreb derives from Duchamp's readymades and Magritte's painting *Ceci n'est pas une pipe* from the 1920. Presenting a urinal or a bicycle wheel as sculpture, Duchamp affirmed everyday objects and shifted the focus to intellectual interpretation, while Magritte, in the spirit of surrealist cynicism, semantically defined his object, the pipe, with the text negating its existence to strip his painting of representation and narratives. Jandrić uses this as a starting point for a series of works that continue his initial idea of confrontation, but also open new areas of artistic investigation that would ultimately expose the tenuous nature of all attempts at defining sculpture.

This is even more apparent in his *Heaps* – a series he has been working on for the past fifteen years, starting after his semantic negation of sculpture. Jandrić's *Heap* was initially a conical mass, often reduced to a sketch of a square inscribed with a circle inscribed with an equilateral triangle. Paring a heap down to a drawing, Jandrić establishes a sign that consistently and unequivocally reduces the volume to two dimensions, a scheme that will take shape in various expressions. Jandrić himself calls his *Heap* (which is the result of several years of inventive and precise analyses of sculpture based on geometric research principles) – more precisely, its spatial projection – *theometry*.

"I invented the term, it just came to me. It conveys the hand drawing of a heap with geometric figures because here Euclidean geometry with straight lines and circles simply does not apply. I called it theometry, with the intention to be as perfect as possible. But whether I can draw a precise circle, triangle, square or anything else by hand is uncertain ... and this is why it is not called geometry,

Earth- measuring, but theometry, God-measuring ...”

Jandrić found the term appropriate not only because of his human imperfection, inability to draw a geometric straight line, but also because heaps have their own symbolic and religious meaning – more than mere visual transformation, they are an intellectual process of expansion into transcendental projection.

A heap is a primeval object, the first shape in history which man was to associate with the divine. Hills and mountaintops, the points where the sky meets the earth, were the earliest places of worship, recognized as the handiwork or even habitat of gods. In order to be closer to God, men built their final resting places in the shape of mounds pointed towards heaven, which later evolved into pyramids, tombs and entire shrines on hilltops (Acropolis, Mount Athos, Zoroaster and Buddhist shrines). Mounds are intrinsically related to the divine and the spiritual, symbolizing the progress from matter to spirit as a metaphor for man’s desire to ascend to heaven.

Jandrić’s early definition of sculpture as a set of contradictions is related to his insistence on its universal value, spirituality and contemplation that he has always included in his work. His formal and intellectual analysis of sculpture, first in the language of geometry and then in what he himself calls theometry, as in fact his entire artistic and theoretical work focusing on sculpture, may be provisionally described as sculptometry.

Leonardo da Vinci never managed to make a sculpture. Probably he thought of it along the same lines as Jandrić (both applied Platonian and Pythagorean principles), but in High Renaissance sculpture had to be figurative. Leonardo’s *Vitruvian Man*, however, is very similar to Jandrić’s drawings of *Heaps*. In the drawing from 1492, the year Columbus discovered America, Leonardo, inspired by Vitruvius’ masterpiece *On Architecture*, depicts a male figure with hands outstretched in two positions – inscribed both in a circle

and a square. The drawing and the accompanying text are often called the Canon of Proportions, and Jandrić’s theometry is also about proportions, only not subject to the Euclidean and Vitruvian laws of geometry, proportion and symmetry, but rather in balance with natural, divine forms, as in primeval sculpture, an ancient form determined by natural forces that have shaped the world of today.

Leonardo’s *Treatise on Painting* can in many ways be applied to sculpture. Mona Lisa, with its complexity and proportional layers of *sfumato* and *chiaroscuro* has pushed the boundaries of painting; in its plasticity it is close to sculpture of the era. In Jandrić’s view, painting is sculpture too, because it strives for three dimensions, just like his drawings.

Jandrić’s recent paintings, his first, are described in a lucid analysis by Borivoj Popovčak: “... Jandrić is for the first time presenting his concept of *Heaps* in the medium of painting. It should be noted that he also for the first time uses a numerical system to arrange the elements of the heap, characteristic for his series of “space metastases”. The work consists of a square fiberboard with a painted spiral shape in yellow and blue. The spiral is in fact only a pattern along which are pasted numbers from 1 to 360. The entire painting is then coated in graphite mixed with emulsion to look like oil paint. This constitutes a shift from drawing and is in itself an act of painting. The monochrome surface is sediment of energetic brushstrokes and tactile, “painted over” numerical signs. Only after numbers are unglued, the surface becomes active and ready for interpretation. The painted ground revealed through number cutouts separates them from the muted graphite background and also emphasizes the spiral skeleton that provides the two-dimensional surface with a spatial twist. On the other hand, some numerals are more legible than others, creating an effect of various distances, and the illusion of volume. But only when you follow the





numerical values in this chaotic heap, from the lowest to the highest, the numbers gradually create a circle and a square, elements of Jandrić's heap. Each number that in progression shapes the signs of the heap has its own meaning, a connection with a point in physical space and things in nature, and the heap evolves from a flat material projection into a heap of symbolic spiritual sediment, spatial in mind's eye" (Introduction to the catalogue of Jandrić's solo show, Academia moderna, Zagreb, May 2010).

This is in fact a painting-sculpture, just as his large drawings with layers of graphite-saturated ground are sculptures. Such sculptural expressions formulate new analytical theorems but also emphasize the pivotal role of the intellectual involvement of the artist.

The video *Glenn Miller 2010* shows the blade reel of an electrical lawn mower which points towards the sky. The reel is motionless in the frame while white clouds of a fine spring day travel around it in an inversion of the expected situation where the lawn mower would be moving, and not the surface around it. Paying homage to Tom Gotovac, particularly to his experimental films, Jandrić places the sculpture in the center of the sky, in the center of the universe, as a fixed vertical line around which everything revolves. Another homage, to Galileo Galilei and his *Eppur si muove*, only Jandrić poses a question: what is moving around what?

In another video Jandrić places the lawn mower on the ground. Cutting the grass, it comes near the legs of a girl, then of a boy and finally women's legs. The monotone mowing is intercut with shadows of the person mowing the grass or people around him. The sculpture is utilitarian in its depiction of a chore, and completely down to earth, because the artist has established his personal hierarchy: regardless of the importance of sculpture, his family and the serenity of home life come first. The boy, the little girl and the woman in the video are his family and his work may be seen as an

intimate record of love and growth. Nevertheless, he again employs contrasts of harmonious family life and grass cutting, in the video and in photographs where the grass is cut to shape letters in a puzzle that contains the names of Jandrić's wife and children.

The unchanging frame shows that the artist makes no difference between the members of his family that together create an almost metaphysical whole, relevant for Jandrić's concept of sculpture. The time needed for grass to grow into the shape of a letter is not important, merely a constant flow in which existence takes place.

This is why Jandrić now exhibits his work *Sandbox* from 2000, which consists of a wooden crate filled with sand and the drawing of a heap pressed with fingers into the sand. The heap seems to grow from the soil itself and remains firmly grounded, just as the artist who, despite his sculptometry, remains realistic and puts his entire oeuvre at the service of a theory that approaches the world as a plastic fact and its transcendental projection.

This is reflected in the exhibited elevator. Millions of people use elevators daily, but not many actually see it. Usually it consists of a wooden or metal cage that travels vertically through the bowels of large office and residential buildings, trapped inside so that only its interior is accessible to the eye, while the exterior is seen only by the walls of its shaft.

Jandrić designed the set for the film *Nearby* by Zdravko Mustać, which takes place inside an elevator, in the closed cage that often triggers claustrophobic attacks. Jandrić decided to wrench it from the bowels and bring it out in the open; we can walk around the huge cube, but also enter the sculpture – because by sculptometric standards, an elevator is no less than a sculpture.

The walls of the elevator interior are partly covered with signatures of its passengers who write or scratch their own names, or

names of their lovers, bands, clubs, or male and female genitalia to give the inhuman cage a human dimension. Still, people should be only virtually present and Jandrić breaks the mirror to prevent even a reflection of human form, but on the floor there is a definite proof of man's existence in the form of a heap of broken glass – *Nearby*.

Three almost identical, apparently “classical” sculptures, similar to those from Jandrić’s earliest period, are also exhibited. One is made of iron in the shape of an empty cube slanting on its edge on a long stand; a sparse geometric minimalist work, crisp in its idea and execution. However, this is only one half of the work, while the other half, a graphite drawing, is found on the wall as its distorted linear projection. This shows how the object is transformed into a figure, but rather than presenting a literal architectural projection, Jandrić tries to achieve a deformation, almost a demand that the true viewpoint be found for the “customary” view of such projection. This viewpoint does not exist, of course, but the deformed drawing contains both circle and triangle, the signs of a heap. The heap is about to be embodied in the final coupling of drawing and volume in a single morphological object. This may be the end of the story, but what about its transcendental, spiritual part? The exploration into the spiritual will go on forever because Jandrić never receives answers to his questions, nor does he want them. His aim is sculptomety, constant investigation into and theoretical polemics with the laws of physics and geometry, as well as forays into the meta-world, a world of the spiritual, symbolic and mystical. This is sculpture, just as Jandrić’s entire output in fact constitutes a sculpture.

Mladen Lučić



## ŽIVOTOPIS BIOGRAPHY

1956. Rođen u Zadru.

Od 1981. redovito izlaže na samostalnim i skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu, a za svoje je radove nagrađivan visokim nagradama.

1956 Born in Zadar.

Since 1981, he has regularly exhibited at solo and group exhibitions in Croatia and abroad. He has won several prestigious awards for his work.

## NAGRADE AWARDS

2008. Nagrada za urbanu intervenciju, *Tu smo*, Muzej suvremene umjetnosti Istre, Pula

2007. Prva otkupna nagrada Likovne kolonije Rovinj, Rovinj

2000. Dobitnik donacije Zagrebačke banke, Zagreb

2000. Nagrada 7. trijenala hrvatskog kiparstva, Zagreb

1991. Prva nagrada za skulpturu, 16. biennale mladih, Rijeka

1988. Prva nagrada za skulpturu, 20. salon mladih, Zagreb

## SAMOSTALNE IZLOŽBE SOLO EXHIBITIONS

2010. *Jedan na jedan*, (Đ. Jandrić, V. Perkov), Galerija umjetnina, Split

2010. *Hrpa*, Academia moderna, Zagreb

2008. *Hrpa*, Zavičajni muzej grada Rovinja

2007. *Hrpa - Bačva*, Galerija Bačva, Dom HDLU, Zagreb

2004. *Hrpa*, (Đ. Jandrić, I. Patarčec), Salon Galić, Split

2003. *Bista 1990 - 2003.*, Galerija Karas, Zagreb

2001. *Hrpe*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

2000. *Hrpa*, Galerija Šikuti machine, Šikuti (Svetvinčenat)

2000. *Metastaze prostora*, Moderna galerija, Studio Josip Račić, Zagreb

1995. Galerija Sv. Toma, Zavičajni muzej grada Rovinja

1995. *Kipovi 1992. - 1994.*, Moderna galerija, Studio Josip Račić, Zagreb

1995. *Instalacije*, (Đ. Jandrić, S. Tolj, V. Zrnić), Galerija umjetnina, Zadar

1992. *Tjelovježba za Hrvatsku*, (Đ. Jandrić, V. Žanić), Moderna galerija, Studio Josip Račić, Zagreb

1991. Galerija PM, HDLU, Zagreb

1989. *Elementa sculpturae*, Galerija RANS-a Moša Pijade, Zagreb

## SKUPNE IZLOŽBE (od 2000.) GROUP EXHIBITIONS (since 2000)

2010. *Moderna (Post) Moderna*, Muzej suvremene umjetnosti Istre, Pula

2009. *Kriza*, Muzej suvremene umjetnosti Istre, Pula

2008. *Artikulacija prostora / Radovi u tijeku*, Galerija umjetnina, bastion Cornaro, Split

*Tu smo*, Muzej suvremene umjetnosti Istre, Pula

*Europart*, Geneva Palexpo, Geneva, Švicarska

2007. *Zvrk*, Dom HDLU - Galerija Bačva, Zagreb

*42. zagrebački salon*, Dom HDLU, Zagreb

*Moja zemlja - Štaglinec*, performance, Štaglinec, Koprivnica

*Likovna kolonija Rovinj*, Zavičajni muzej grada Rovinja

2006. *IX. trijenale hrvatskog kiparstva*, Gliptoteka HAZU, Zagreb

*Urbane intervencije*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

*1. vukovarski salon*, Vukovar

2005. *39. zagrebački salon*, Dom HDLU, Zagreb

*Kip i objekt*, Bratislava, Slovačka

*Šetimana performansa*, Svetvinčenat

2003. *8. trijenale hrvatskog kiparstva*, Gliptoteka HAZU, Zagreb

*Blut & Honig (Blood & Honey)*, Sammlung

Essl, Beč, Austrija

*33. splitski salon*, Split

2002. *Zadar uživo*, Zadar

2001. *U susret Vukovarskom salonu*, Gradski muzej Vukovar

*Zadar uživo*, Zadar

*LOBOL*, Bol na Braču

*Iza fotografije II*, Galerija Matice hrvatske, Zagreb

*2001- 1991*, Galerija CEKAO Zagreb

2000. *VII. trijenale hrvatskog kiparstva*, Gliptoteka HAZU, Zagreb

*Iza fotografije*, Galerija Zlati ajngel, Varaždin

## DJELA U VLASNIŠTVU JAVNIH ZBIRKI ARTWORKS IN PUBLIC COLLECTIONS

2008. *Hrpa 1-499*, Galerija umjetnina, Split

2007. *Hrpa 1-707*, Zavičajni muzej Rovinj, Rovinj

2005. *Hrpa 1-997*, *Hrpa 1-298*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

2002. *Sculptura*, Moderna galerija, Zagreb

1996. *Peta sculptura*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

1992. *Šesta sculptura*, Moderna galerija, Zagreb

1991. *Druga sculptura*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka