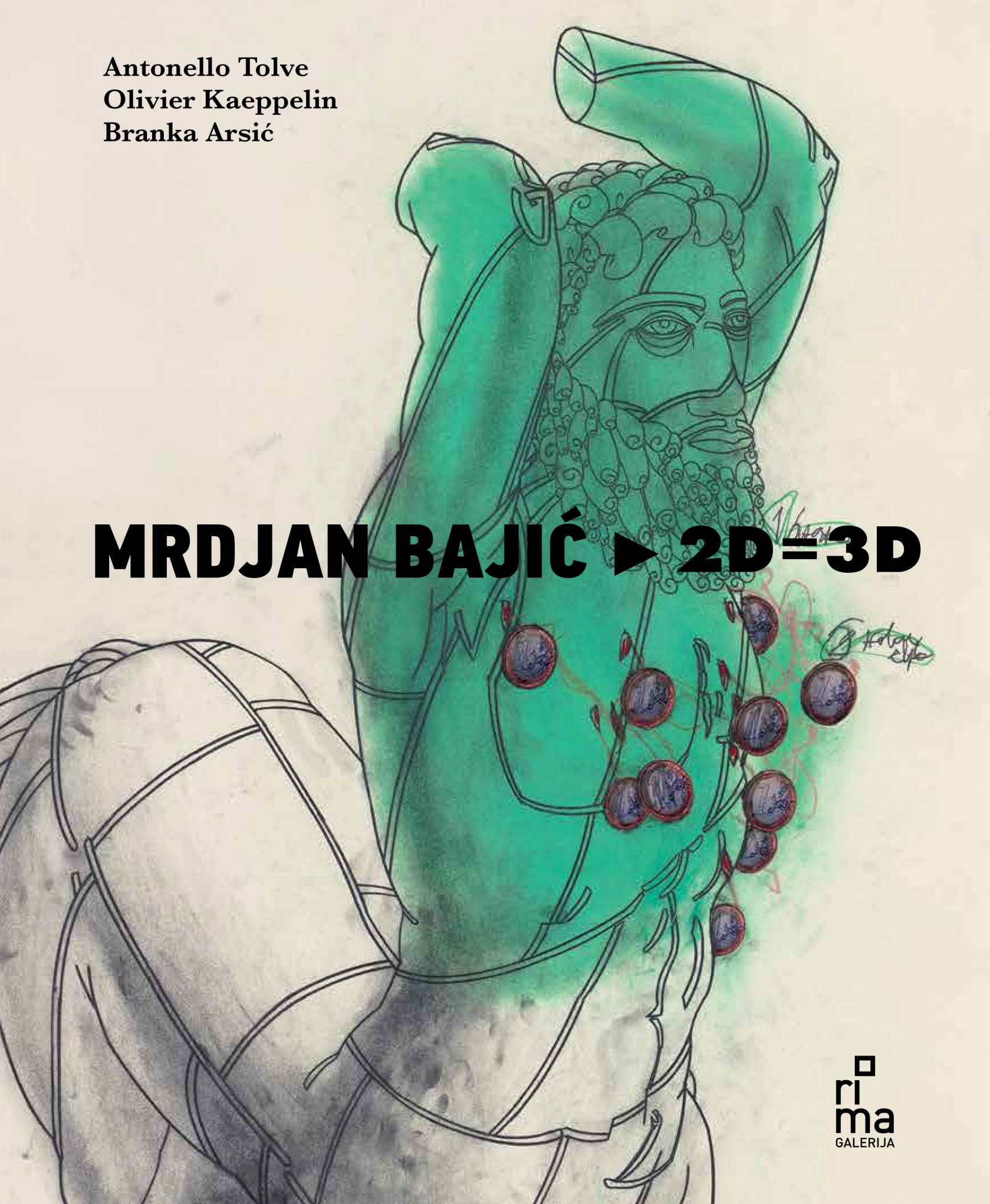


Antonello Tolve
Olivier Kaepelin
Branka Arsić

MRDJAN BAJIĆ ► 2D=3D



Antonello Tolve ◀
Olivier Kappelin
Branka Arsić

▶ **Mrdjan Bajić**
2D = 3D

- 7 ▶ **Antonello Tolve**
U PUNOM ZAMAHU PROJEKATA I
AMIDST THE BURGEONING PROJECTS
- 45 ▶ **Olivier Kaepelin**
MRDJAN BAJIĆ NAMERNI OKSIMORON I
MRDJAN BAJIĆ INTENTIONAL OXYMORON
- 85 ▶ **Branka Arsić**
NA ČAMCU: UMETNOST CRTEŽA
MRDJANA BAJIĆA I
ON A FERRY: THE ART OF DRAWINGS OF
MRDJAN BAJIĆ
- 135 ▶ **1986 ↔ 1989 ▶ aparati / apparatus**
1989 ↔ 1994 ▶ proteze / prosthetics
1994 ↔ 1996 ▶ rečnik / dictionary
1996 ↔ 1998 ▶ spomenici / monuments
1998 ↔ 2004 ▶ yugomuzej / yugomuseum
2004 ↔ 2018 ▶ skulptotekture / sculptotectures
2007 ↔ 2019 ▶ xxl
2020 ↔
- 269 ▶ **BIOGRAFIJA / BIOGRAPHY**
BIBLIOGRAFIJA / BIBLIOGRAPHY
KATALOG / CATALOGUE



U PUNOM ZAMAHU PROJEKATA | AMIDST THE BURGEONING PROJECTS

Antonello Tolve

▶ Baratanje trodimenzionalnim oblicima (koliko? kako? od čega?) zahteva jasnost namere, pa i njeno analitičko projektantsko razrešenje – stoga vajarški crteži imaju sasvim određene koordinate.“

“The handling of three-dimensional forms (how many? in what way? what kind of?) requires the clarity of intention and even its analytical solution – therefore ‘sculptor’s’ drawings have quite definite coordinates”.

Ovim iskazom iz 1990. Mrđan Bajić ispoljava jasnu i izraženu nameru da uzdigne projekat kao privilegovan koncept svog intelektualnog pravca, ali i nedvosmislenu želju da dosegne do izvesnih taktika istorijske avangarde (od Dišanove „mašine neženja“, do asamblaža Man Reja ili Tatlinovih struktura), kako bi stvorio novi iskaz kojim bi privukao pažnju na moć mislenosti, na ideju kao takvu, na nevidljivo u kome se nalazi kompozitivna potka vidljivog „crtanjem i ispisivanjem ovakvih projekata, koji razložno objašnjavaju još nepostojeće skulpture, kao da se u isto vreme dovodi u pitanje osnovni smisao te iste skulpture: upečatljivost njenog konkretnog (bez)smislenog prisustva tu među našim telima i ostalim predmetima“¹. Poput sila u delovanju koje iskazuju svu jačinu miokinetičkog stava, gde *misleća ruka*, (a to je ona ruka koja je Leonarda izvela na renesansnu scenu) klizi preko papira ispisujući zabeleške, znakove, brojeve, simbole, linije koje se prelamaju, račvaju, prepliću predmete i reči; veličajući odstupanje od izvesnih ustaljenih diskurzivnih postupaka, gde rasuto tek treba definisati, kao i rub vremena koji sapinje sadašnjost, projekti koje je realizovao Bajić od svojih prvih

With these words, which date back to 1990, Mrđan Bajic shows not only his willingness to turn his project into evidence of his intellectual path, but also his desire to reconnect with some tactics of the avant-garde (such as Marcel Duchamp’s Bachelor Machine, Man Ray’s assemblages or Tatlin’s structures). He gives rise to a linguistic manoeuvre which focuses on the power of thinking, on the *idea-itself*, in other words, on the invisible which creates and composes the visible: “...as if by drawing and delineating such projects that reasonably explain still inexistent sculptures one questions at the same time the basic meaning of that sculpture: the prominence of its concrete, meaningful/meaningless presence there among our bodies and other objects”¹. Bajic’s projects show the strength and the vigour of a myokinetic movement, where the *thinking hand* (the one that Leonardo brought in the Renaissance) draws on the piece of paper notes, signs, numbers, symbols, lines which break, bifurcate, join together things and words, praises wastes of usual discursive practices, aspects that are missing and still undefined, as well as the time border that surrounds the present. Since the right beginning, his

¹ M. Bajić, *Ka skulpturi*, in Id., *Projekti*, Zoran Božović, Beograd 1990, s.p.

¹ M. Bajic, *Ka skulpturi*, in Id., *Projekti*, Zoran Božović, Beograd 1990, n.p.





1. Pedesete / Fifties, 1990.



2. Unutrašnje rezerve / Internal Reserves, 1990.



3. Hemijska industrija / Chemical Industry, 1990.



4. Voda i vino / Water and Wine, 1990.



5. *Quelque chose de reste*,
Galerie Mousson, Paris, 1991.

koraka na polju umetnosti, predstavljaju *ideje koje postaju realnost*, tokovi i bujice misli kojima umetnik namerava da iznova potvrdi primarnu ulogu konstrukcije (a to čini primenom tehnike kolaža), zamrzava umetnički proces vraćajući izrazu njegovu sopstvenu autonomiju. Ne sme se zanemariti činjenica da projekat nije samo ono što Bajić stavlja na papir, da bi zadržao ideju i očistio je od mogućeg suviška – od taloga drugih ideja koje se roje u njegovoj glavi – već je i model, mala, dragocena i potrebna maketa koja može da vodi realizaciji ambijentalne ili monumentalne skulpture, ali se isto tako može zaustaviti na stadijumu skice kao definitivne forme, jer i ona već (iako samo u mikro obliku sa težnjom ka makro formi) kao što smo videli u *Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube* (iz 2013) i *Radnička klasa ide u raj / Working Class Goes to Heaven* (iz 2012), nosi u sebi maksimalan izraz ideje, njenu savršenu formalnu celovitost. Prelazak sa crteža na maketu, zapravo je tek prelazak sa dvodimenzionalnog

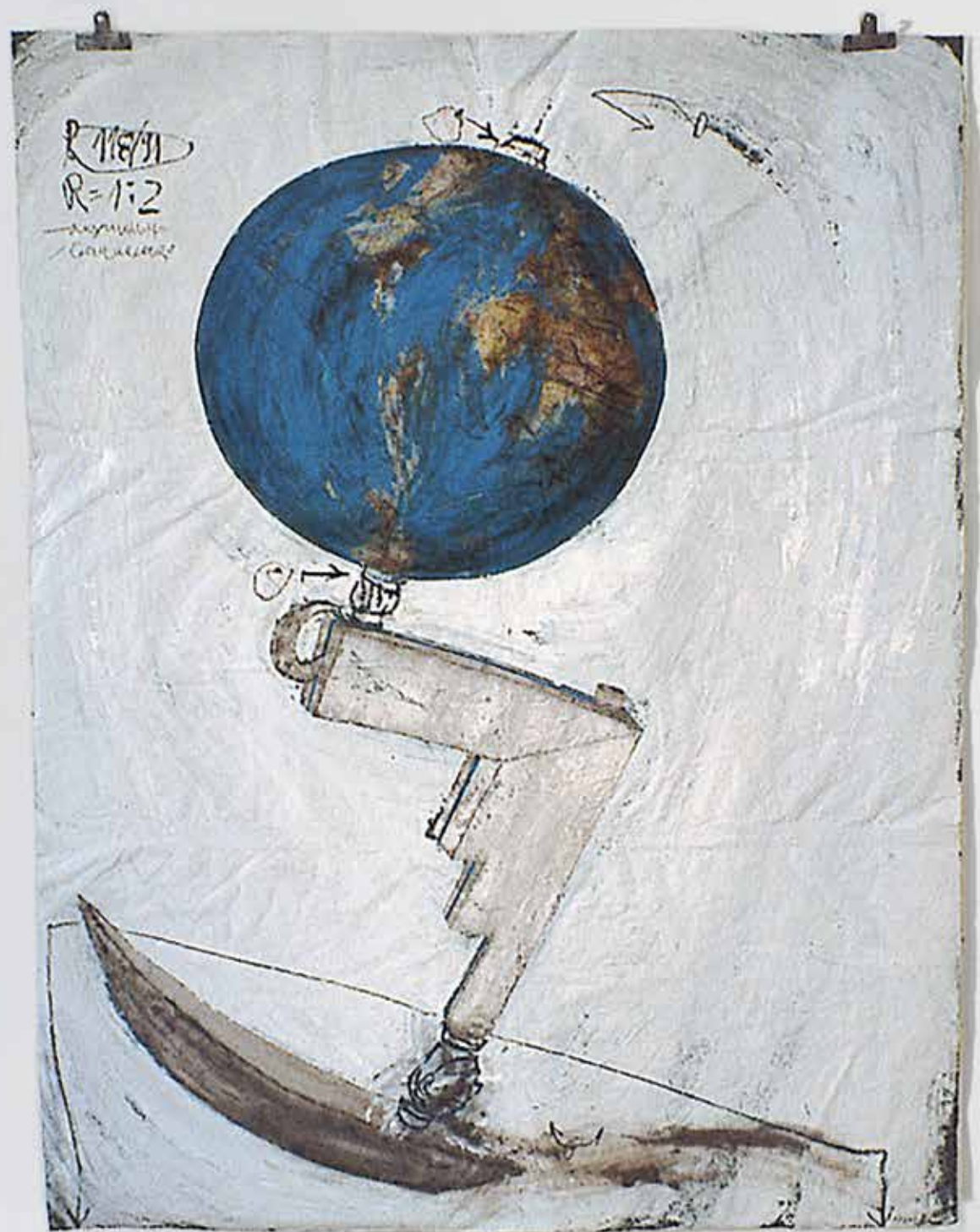
projects have been *ideas that come true*, like fluxes and flows of thoughts through which the artist reaffirms the primacy of construction (by using collage, for instance), chilling artistic processes and giving autonomy back to language. When we talk about his projects, we are referring not only to those that Bajić draws on paper so as to fix the idea free from wastes (coming from other ideas that crowd his mind), but also to the model. This small precious necessary plastic model can lead to a future environmental or monumental sculpture, or on the other hand it can be at its final stage as well, because even a rough sketch includes the idea and its perfect formal definition. (This can be applied even to micro sketches which aim at macro projects, as Bajić shows in *The Blue Danube* from 2013 and *Working Class Goes to Heaven* from 2015.). The passage from drawing to modelling entails in turn a passage from two-dimensional to three-dimensional, from paper to voluminous document (where the



6. APERTO, La Biennale di Venezia, Venezia, Arsenale, 1990.



7. Kishinik / Oxygen, 1990.



na trodimenzionalno, sa papira na volumen (gde umetnik kondenzuje različite materijale kao što su terakota, aluminijum, plastika, bronza, smola, poliester ili drvo), od kolaža do asamblaža. „Zaista“, kaže Bajić u jednom kratkom tekstu napisanom 1987. i objavljenom kasnije, prilikom njegove samostalne izložbe u Galeriji Žaklin Musion (Galerie Jacqueline Moussion) „verujem, da je formulacija materijala u relaciji sa ‘onim što je prikazano’ igra ponovnog građenja spoljašnjosti: kuća od bakra; olovo koje teče, voda i svetlost smrznuti u oblike; glina koja u svom haosu već sadrži sve oblike kao glumac sa hiljadu lica; otrovne poliesterske smole koje očvrstu a ipak ostaju fluidne kao materija promene. U ovoj mešavini skulptorskih jezika, figurativni delovi signaliziraju prisustvo posmatrača u telu skulpture tokom njenog tragično-smešnog postojanja.“² Ovim posebnim odnosom, izrazito jasnim i u kolažu i u skulpturi, Bajić podvlači i otkriva snažnu sklonost ka poigravanju znacima i predmetima iz svakodnevnog života, tretira ih kao scenske rekvizite, koristi ih i prikazuje kao protagoniste ili deuteragoniste uz pomoć kojih stvara nekakvu vrstu vizuelnog pozorišta; otuda i njegova sklonost ka artifičijelnom, ka hladnom pribegavanju lingvističkim instrumentima, a naravno i veliko zadovoljstvo time što je gledalac neposredni učesnik u procesu putem znalački osmišljene simbolične i funkcionalne konstrukcije.

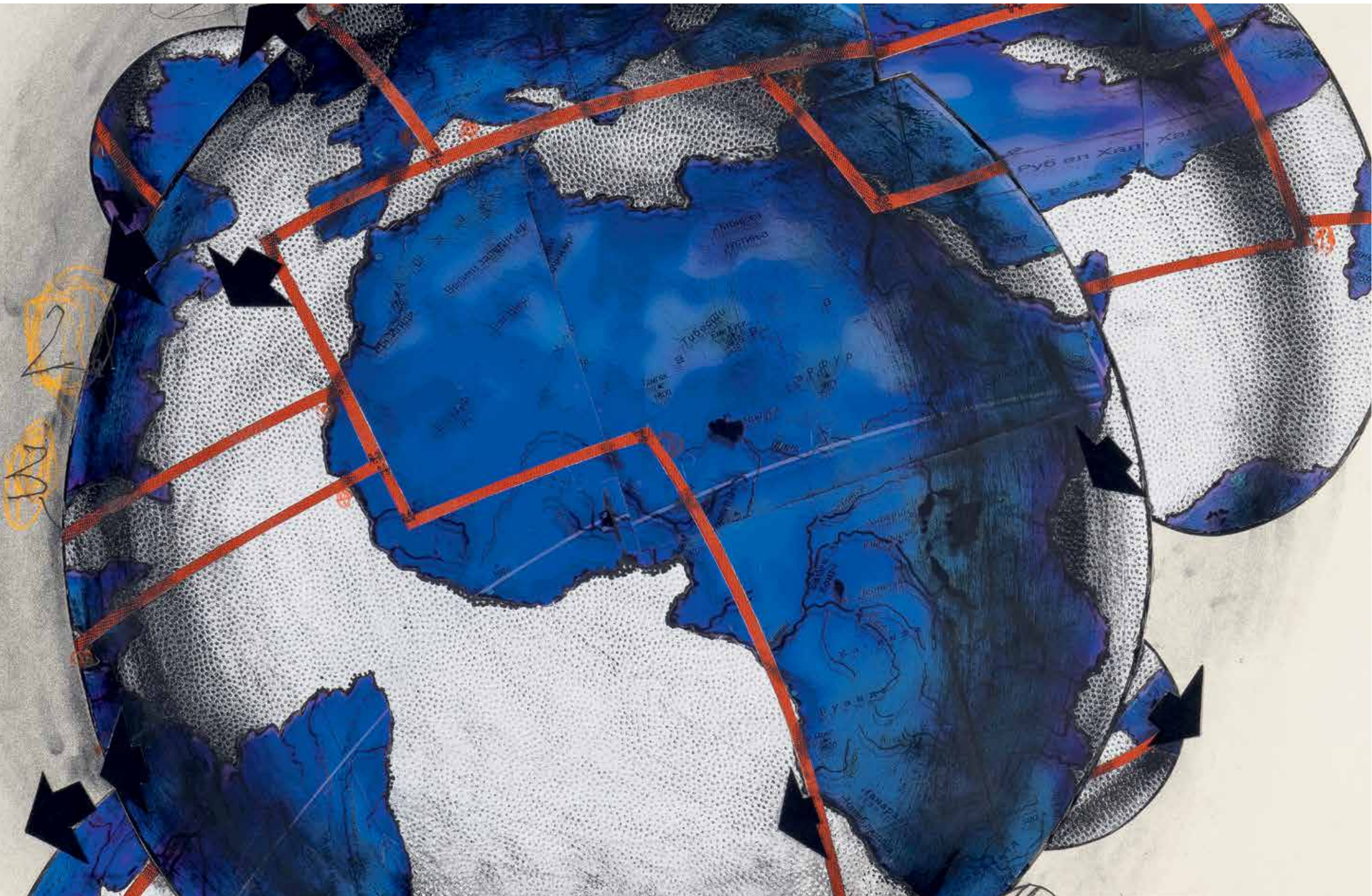
Osmišljeni da budu ne samo umetnička dela, već i plodonosne polazne tačke (u brojnim slučajevima i tačke povratka) za poimanje visoko kreativnih i konstruktivnih plastičnih aglomerata, Bajićevi projekti predstavljaju odraz misli u transformaciji, koja iako u transformaciji, ističe istu liniju, isti misleni pravac, u čijim se strategijskim domislama prepoznaje snažna crta kontinuiteta. Od skice do makete, koje suštinski nikada nisu tek puka skica i puka maketa, već predstavljaju konceptualnu i prostornu organizaciju, utelovljenje i fizički izražaj ideje, umetnik ukazuje na pre-

2 M. Bajić, tekst bez naslova u katalogu izložbe *Mrdan Bajić*, održane u prostoru Galerije Žaklin Musion (Galerie Jacqueline Moussion) u Parizu, od 23. oktobra do 17. novembra 1990, Galerie Moussion, Paris 1999, s.p.

artist uses different materials such as terra cotta, aluminium, plastic, bronze, polyester resin and wood), from collage into assemblage. In a text written in 1987 and published in 1999 on the occasion of a solo exhibition at the Galerie Jacqueline Moussion, Bajić says: “I really believe that the formulation of the material in relation to the ‘presented’ is a part of the game of rebuilding the exterior: a house made of brass, water and light frozen into shapes, flowing plumb, clay which contains in its chaos all the forms just like an actor with a thousand faces, polyester resins hardened but still fluid as the matter of change. In this mixture of sculptural expressions the figurative parts signify the presence of observers within the body of the sculpture during its tragically-ridiculous situations”². Through this special relation, which is crystal clear both in his sculptures and in his collages, Bajić strengthens and shows a strong inclination to play with signs and objects of daily life, by considering them props and using them as they were even protagonists and deuteragonists so as to build a sort of visual theatre. He has a bias towards the artificial and unfeeling use of linguistic tools with the aim to involve spectators in a skilful fictional and symbolic construction.

Bajić's projects are not only stand-alone artworks, but also fertile lands which can lead – () - to plastic creative and constructive agglomerates. They are evidence of a developing thought, which while evolving stays the same, in terms of lines and core ideas, whose strategic foundations show a strong level of continuity. The artist switches form sketches to models, which are not mere sketches and models, rather conceptual and spatial organisations, which design and give shape to ideas. This is aimed not exclusively at an *aesthetic of formativity*, since it is linked to several variables, modifications, transformations that highlight his wish to leave space for designing new ideas and carry out a work that resembles

2 M. Bajić, untitled text, in *Mrdan Bajić*, cat. of the exhibition held at Galerie Jacqueline Moussion in Paris (from 23 October to 17 November 1990), Galerie Moussion, Paris 1999, n.p.





9. *Facciamo finta di niente*, 2017.



10. *Facciamo finta di niente*, 2017.



11. Facciamo finta di niente, 2016.



12. Facciamo finta di niente, 2015.



13. Facciamo finta di niente, 2017.

laz koji nije usmeren isključivo ka formulisanju izvesne *formativne estetike*, budući da ima veze sa čitavim serijama varijanti, izmena i preobražaja koje svedoče o otvorenosti da se nastavi projektovanje i rad, koji, kada se bolje pogleda, poseduje prirodu ne-dovršenog, ne-zaokruženog, kadru da akumulira brojne činjenice, da koncentriše u sebi višeslojne koncepte i bude generator višeslojnosti.

Facciamo finta di niente (2018) je izrazit primer tog opsežnog i nikad u potpunosti zaokruženog postupka, tog izmeštanja koje je i vrsta prirodnog prilagođavanja i materijskog preobražavanja, s obzirom da s jedne strane imamo nekoliko crteža sa istim naslovom ili izrazite varijante jednog te istog subjekta, kao da se skicira različito ponavljanje, kako bi ga definisao Delez, dok su sa druge strane skulpture malih i srednjih dimenzija realizovane u periodu od 2014. do 2016; i konačno, instalacija velikih dimenzija, alegorijski prikaz socijalističke Jugoslavije koja je osamdesetih godina dvadesetog veka povezana sa osećanjem

an unfinished architecture, a figurative data collector and a figurative compressor of stratified and stratifying concepts.

Facciamo finta di niente (2018) is an eloquent example of this long and wide process, of this switch which results in a natural adjustment and a matter requalification. Indeed, on the one hand some drawings have the same title and portrait the same subject even if there are some important modifications, tracing a different repetition, as suggested by Deleuze. On the other hand there are small- and medium-sized sculptures created between 2014 and 2016, and last but not least a great installation, which is an allegory of the former socialist Yugoslavia that, going back to the 1980s, was linked to the feeling of being part of a common European environment: in other terms, to the glorious dream of happiness, serenity, the so-called Italian *dolce vita*. I would like to compare his work to *Ljubav i moda* (*Love and Fashion*) by Ljubomir Radičević, a musical comedy of 1960 which takes place in Belgrade, a



14. *Facciamo finta di niente*, 2017/18, Galerie RX, Paris



15. *Facciamo finta di niente*, 2014.



16. *Facciamo finta di niente*, 2014–2015.

prispadnosti zajedničkom, evropskom prostoru, tačnije, veličanstvenom snu o sreći, bezbrižnosti ili italijanskom *dolce vita*.

Za razliku od opisanog u filmu „Ljubav i moda“ Ljubomira Radičevića, muzičkoj komediji iz 1960. godine čija se radnja odigrava u Beogradu koji je za sobom ostavio ratna razaranja i sa optimizmom gleda u budućnost, ovo Bajičevo delo – kao uostalom i svi ostali crteži i skulpture koji kao sateliti kruže oko iste tematike – prikazuje pad totalitarnog režima. Sapeta u metalnu strukturu u obliku neobrađenog stuba koji joj onemogućava svaki pokret, Vespa koju je umetnik kupio u Pančevu, centru hemijske industrije u Srbiji, suštinski je simptom nezadovoljstva koje počinje od kraja jugoslovenske priče i zapljuskuje čitavu



17. *Facciamo finta di niente*, 2014.

city that, leaving behind war and ruins, looks optimistically forwards. Contrary to what the film tells, this artwork shows the fall of a totalitarian regime and this may be applied to all the drawings and sculptures that, like satellites, are linked to the same subject. A Vespa he had bought in Pančevo (the Serbian centre of chemical industry) is put into a metallic structure that resembles a rough column and impedes any movement. This is evidence of a malaise that started at the end of the Yugoslavian tale and spread over the whole world. At the top of this installation we find a deformed globe that is similar to a genetically modified tomato hit by radiations the day after Fukushima nuclear disaster (2011). At the same time, these genetic mutations recall and refer to geopolitical tensions as to plate tectonics



18. *Facciamo finta di niente*, 2015.

planetu: na gornjem delu instalacije nalazi se deformisana zemaljska kugla, koja poprima oblik radijacijama genetski modifikovanog paradajza neposredno posle nuklearne nesreće u Fukušimi (2011) gde genetske mutacije oblika aludiraju na geopolitičke tenzije kombinovane sa pomeranjem tektonskih ploča, gde se sve preobražava i geografski standardi uzrokuju nove, neočekivane događaje: Kina procvetava i blista, Južna Amerika kopni kao lišće sprženo na suncu, moć Rusije se raspada, Afrika doživljava preporod posle dugog sna, Sjedinjene Države se gase u smrti sopstvenog sna; ali uprkos svemu ovome, svi do jednog ostaju sjedinjeni u igri do poslednjeg daha, uvereni da mogu do maksimuma iskoristiti sva bogastva planete. Metalna konstrukcija koja sapinje Vespu i podupire zemaljsku kuglu krije u sebi signalnu lampicu povezanu sa termometrom koja pri promeni temperature u prostoriji (pozivanje na Celzijusova 2° globalne krize) iznenađuje publiku paljenjem naranžastog žmirkajućeg svetla.



19. *Facciamo finta di niente*, 2013.

through which everything evolves and geographic standards lead to new and unexpected events. For instance, China blossoms and shines, South America withers like sunburned leaves, the Russian power breaks into pieces, Africa stands up after a long sleep, the USA weakens while the American dream dies. Nevertheless, everyone stands together in a kind of a hunger-game, certain that they can exploit natural resources forever. The iron cage that traps the Vespa and bears the globe, hides an indicator light connected to a thermometer: as the environmental temperature changes by 0.1°C (the artists refers to the 2°C of the global crisis), an orange light blinks and impresses spectators.

Facciamo finta di niente, with its visual and changing energy, represents one of the artworks and processes that start from the project and turn it into a logic and analytical space of thought which focuses on the artist's mental operations, preliminaries, and conditions that are necessary to build a wide discourse which is open to the space of life, em-

PROJEKT - 17/94
~~Strah~~ - ~~Strah~~
~~Strah~~ - ~~Strah~~
~~Strah~~ - ~~Strah~~



~~Strah~~
~~Strah~~

Strah



~~Strah~~
~~Strah~~

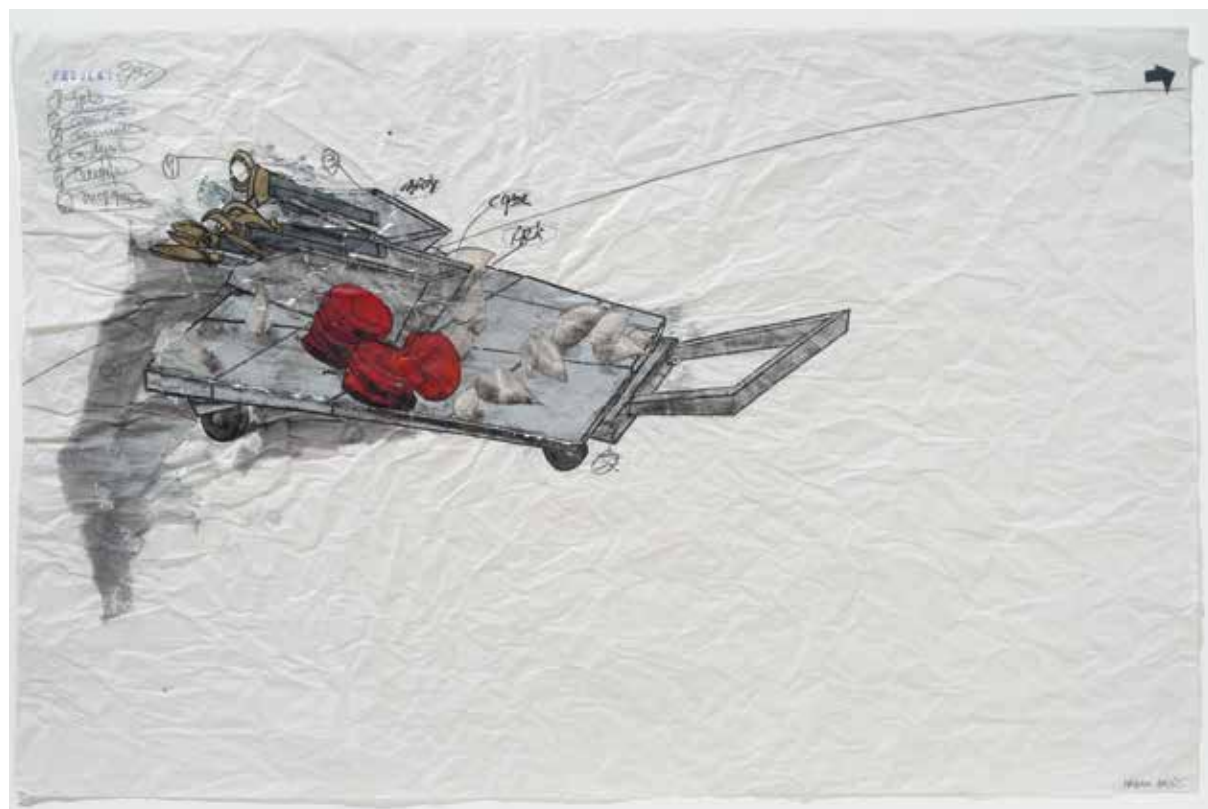


~~Strah~~
~~Strah~~

Strah



21. Eritrociti / Erythrocytes, 1994.



22. Virusi / Viruses, 1994.



23. Krv, znoj i suze / Blood, Sweat and Tears, 1994.

Svojom vizuelnom i preobražavajućom energijom, *Facciamo finta di niente* samo je jedno od brojnih dela, jedan od brojnih procesa koji polaze od projekta da bi ga užljebili u logički i analitički prostor misli koji stavlja u centar pažnje mentalne elaboracije umetnika, preliminarne misli, skup činjenica korisnih za koncipiranje opsežnijeg rasuđivanja, otvorenijeg ka životnom prostoru koji okružuje i tiče se svakog ljudskog bića.

Aktivan od početka osamdesetih godina prošlog veka (1983. godine ima svoju prvu samostalnu izložbu u Galeriji Doma omladine u Beogradu) Bajić se kreće revolucionarnim umetničkim tokovima, pokrenutim na multikulturalnoj sceni koja ideologije drži po strani, i puni se, mada za kratko, novim idejama i tendencijama, *u težnji ka slobodnom izrazu*, otvaranju ka međunarodnoj razmeni stavova i stvaranju mehanizma projektovanja korisnog za tumačenje sadašnjeg trenutka i prisustava koja igraju svoju ulogu u svetu – što i jeste njegova prvenstvena namera.

bracing and involving each and every one of us. He has been working since the earliest 1980s (his first solo exhibition dates back to 1983 and it was held at the Gallery of the Youth Club in Belgrade): his earliest career was influenced by the revolutionary winds which were born in a multicultural environment that put aside ideologies, so as to bear (even if for a short time) new ideas and trends, to express itself freely, to be open to international debate, to build a project that can read the present and figures that are present in the world.

After Tito's death (4 May 1980), after the Balkan wars that destroyed the Socialist Federative Republic of Yugoslavia, after the Agrokomerc affair (1987), after Milošević's nationalism whose link to the Memorandum by the Serbian Academy of Sciences (1986) was used as a pretext, and after NATO massive bombings, the artist changed radically his perspective. He started a mental process in which ethic, aesthetic and political



Posle ratova na Balkanu koji su posle Titove smrti (4. maja 1980) doveli do raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, posle skandala u Agrokomercu (1987), posle miloševićevskog nacionalističkog talasa, kome je kao izgovor poslužio Memorandum Srpske akademije nauka i umetnosti (1986) i posle masivnog NATO bombardovanja, umetnik radikalno menja perspektivu i polazi novim tokom razmišljanja gde se etičko, estetičko i političko – čovek je političko biće, upozorio nas je Ransijer u *Partage du sensible* – prepliću sa neizbrisivim sećanjima koja se vraćaju među stranice plastično rafiniranog iskaza čije lice nije obeleženo isključivo užasom, već je otvoreno za planetarni dijalog, obasjano željom da se prizove, da se iznova stvara, da se probude nadanja, ali i da se pritom ne zaboravi.

Ako je tokom dvadeset godina, od 1987. do 2007. želja da arhivira (sa čim je otpočeo još 1980) inspirisala Bajića da katalogira život teritorije u raspadu sa namerom da pripoveda o čudima i traumama nove geopolitičke sfere (postkomunističke, postsocijalističke, postmodernističke) preko ciklusa radova koji se preklapaju, prožimaju ili proizilaze jedan iz drugog, – *Trash* (1987–2007), *Krv, znoj i suze* / *Blood, sweat, and Tears* (1997–1998), *Spomenici* / *Monuments* (1997–2001) i *Yugomuzej* / *Yugomuseum* (1998–2004) – a sa ciljem da registruju kulturnu atmosferu trenutka i da definišu kompleksnu strategiju razgradnje, raspadanja, potpunog preokreta u konvencionalnim skulpturnim stilemama, od 2005. ovaj diskurs postaje intenzivniji, naglašenije otvoren ka isključenju (*остранение*),³ izmeštanju, i nesvakidašnjoj *ошамућености* čula. Iz ovog istorijskog perioda projekt *Yugomuzej*⁴ je, na primer, katalog uspomena, skup materijala u kome kapitalizam i komunizam vezuje oštra nit ironije kojom se pokazuje društvena nestabilnost, nesiguran tok

3 V. B. Šklovskij, *Iskustvo, kak priëm. Sborniki po teorii poetičeskogo jazika* (1917), in Id. et al., *Poëtika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazika*, Gos. izd-vo, Pétrograd 1919, poi anche in Id., *O teorii prozy*, Moskva / Leningrad, Krug 1925.

4 M. Bajić, *Yugomuseum*, 25th Biennial – Sao Paolo / Yugoslav Participation (March 23rd – June 2nd, 2002), Publikum, Belgrade 2002.

aspects³ are bound together with unforgettable memories, which can be read in the pages of a perfect plastic tale whose face is not only marked by terror, but it is also open to international dialogue, enlightened by the wish of evoking, rebuilding and restoring hope, while never forgetting.

From 1987 to 2007, he acted as an archivist (actually, in this regard we have to go back to 1980), classifying the life of a territory in ruins so as to tell the miracles and the traumas of this new (post-communist, post-socialist, post-modern) geopolitical panorama. In this period his projects overlapped, intertwined, influenced each other, with the aim to record the new cultural climate and define a complex strategy to deconstruct, dissolve, break traditional sculpting standards⁴. *Trash* (1987-2007), *Krv, znoj i suze* | *Blood, sweat, and Tears* (1997-1998), *Spomenici* | *Monuments* (1997-2001) and *Yugomuzej* / *Yugomuseum* (1998-2004) are some eloquent examples. Since 2005 his work has been more marked by *ostranenie* (*остранение*)⁵, uncommonness, bewilderment and dizziness. For instance, the project *Yugomuzej*⁶ is a catalogue of memories, a collection of materials where capitalism and communism are bound together by this sharp irony so as to show social instability, a world that is stumbling and moving from the “communist dream” to the “consumer paradise” of total control. This is a utopian project of a virtual museum with “a collection of objects, important personalities and situations historically significant for the making, existence and dis-

3 J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique Editions, Paris 2000, p. 55.

4 A. Bogdanović, *Arhivske strategije u umjetnosti postsocijalističkog vremena: Kolekcija skulptura “Trash” Mrdjana Bajića (1987.–2007.)*, in «Život umjetnosti : časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi», vol. 95, n. 2, Prosinac 2014, pp. 30-41.

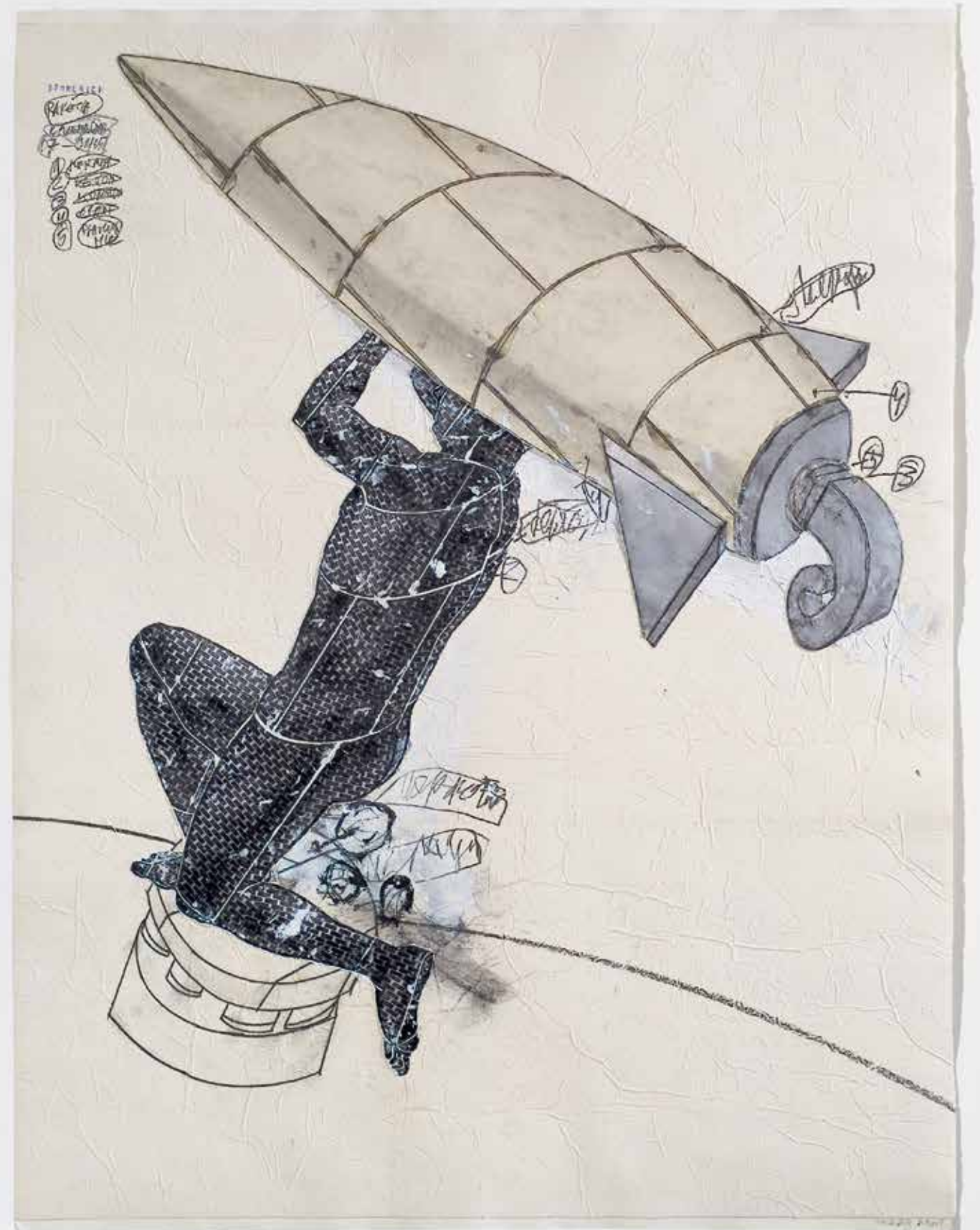
5 V. B. Šklovskij, *Iskustvo, kak priëm. Sborniki po teorii poetičeskogo jazika* (1917), in Id. et al., *Poëtika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazika*, Gos. izd-vo, Pétrograd 1919, as well as in Id., *O teorii prozy*, Moskva / Leningrad, Krug 1925.

6 Please see M. Bajić, *Yugomuseum*, 25th Biennial – Sao Paolo / Yugoslav Participation (23 March – 2 June, 2002), Publikum, Belgrade 2002.





25. Yugomuzej-IBM / Yugomuseum-IBM, 1996.



26. Raketa / Rocket, 1996.



27. Trojanski tenk / Trojan Tank, 1996.



28. Dim / Smoke, 1996.



29. Đ / Ђ, 1996.

sveta u munjevitom prestrojavanju iz „komunističkog sna“ u „potrošački raj“ potpune kontrole.

Utopistički projekat virtuelnog muzeja u kome su „kolekcionirani objekti, istorijske ličnosti i situacije od važnosti za formiranje, trajanje i dezintegraciju Jugoslavije“⁵, *Yugomuzej* predstavlja svet koji je za sobom ostavio budućnost i dovodi u vezu katastrofu sa izgradnjom novog čije nastajanje podseća evokativnom jasnoćom na događaje, mesece, dane, sate.

Lingvistički modeli koje je oblikovao Bajić, a koje Lidija Merenik definiše kao *skulptotektura*⁶, naročito od 2005. godine kada umetnik zaokružuje *Backup* kojim obuhvata i mapira celokupan dotadašnji opus (“predlošci, nacrti, skice, tekstovi,

5 M. Bajić, nepotpisan tekst, MRDŽAN BAJIĆ, flajer za izložbu u Parizu (od 19. oktobra do 15. novembra 2012) u Centre Culturel de Belgrade, s.p.

6 L. Merenik, *Mrdjan Bajić, ili godine insomnije*, in V. Veličković, a cura di, *Mrdjan Bajić: reset: Srpski paviljon = Padiglione serbo =*

solution of Yugoslavia”⁷. *Yugomuzej* represents a world that while leaving behind its future, links catastrophe to the construction of a new future, whose progression recalls clearly and evocatively facts, months, days and hours.

Bajić’s linguistic models have been defined *skulptotektura*⁸ by Lidija Merenik. Indeed, since 2005 they have grinded common sense and brazenly launched onto artistic platforms devices that are ironic, capricious, able to hit a raw nerve. Moreover, in 2005 Bajić put an end to a *Backup* that covers and includes his whole career (“notes, sketches, texts, lost works, works begun, works discarded, finished works, all interlaced directly

7 M. Bajić, unsigned text, in MRDŽAN BAJIĆ, leaflet of the exhibition held in Paris (19 October | 15 November 2012) at the Centre Culturel de Belgrade, n.p.

8 L. Merenik, *Mrdjan Bajić, ili godine insomnije*, in V. Veličković, eds, *Mrdjan Bajić: reset: Srpski paviljon = Padiglione serbo = Serbian pavilion*, Cicero, Beograd 2007, p. 25.



30. Spomenici / Monuments, 1997.



31. Smrt malih medvedića / Death of Little Bears, 1996.



32. *Trash*: Tatlin / Tatlin, 2003–2007.



33. *Tatlin / Tatlin*, 2016.

izgubljeni, započeti, odbačeni, završeni radovi prepliću se i nadovezuju jedan na drugi, kao "fragmenti potrage" značenja iz prošlih epoha koje su već inkapsulirane u mehur okolnosti, nepojmljivih u aktuelnom trenutku⁷ – razaraju opšti smisao, i bez ustručavanja, izbacuju na umetničku platformu krajnje ironične, neobične naprave, u stanju da uzdrmaju nervni sistem društva. Sistematsko korišćenje legendi, koje treba shvatiti kao sastavni deo diskursa, neophodne elemente, indikativne smernice, za umetnika predstavlja nužno vezivo u stvaranju odnosa svesti i spoznaje, plodonosno buđenje gde realno postaje objekat fikcije *l'objet d'une fiction*⁸ shvaćene

Serbian pavilion, Cicero, Beograd 2007, 25.

7 M. Bajić, *Come le idee sono diventate realtà*, tekst / saopštenje za novinare, Izložba *Backup stories* održana u galeriji Paola Verenda u Salerno (Galleria Paola Verrengia di Salerno, od 27. oktobra do 27. novembra 2007).

8 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Edition, Paris 2008, 11.

one with another, fragments in each of meaning, fragments from past ages, somehow enclosed within the bubble of already unfathomable circumstances⁹. His systematic use of taglines (which are an essential part of his projects, fundamental elements and explanatory traces) is of paramount importance to create a relationship between conscience and knowledge, a fertile awakening where reality becomes a fictional object (*l'objet d'une fiction*)¹⁰, the one which can seize and decode reality itself. *working Class Goes to Heaven* (2012), *I Like America and America Likes Me* (2014), *Tatlin* (2016), the big globe – *Facciamo finta di niente* (2017-2018) or *Germania* (2017-2018) are just some examples which recall contem-

9 M. Bajić, *Come le idee sono diventate realtà*, text | press statement of the exhibition *Backup stories* held at the Galleria Paola Verrengia in Salerno (27 October | 27 November 2007).

10 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Edition, Paris 2008, p. 11.

kao funkcija korisna za poimanje i odgonetanje realnosti. *La classe ouvrière va au Paradise* (2012), *I Like America and America Likes Me* (2014), *Tatlin* (2016), impozantna *Facciamo finta di niente* – velika skulptura (2017–2018) ili *Germania* (2017–2018) neki su od naziva koji se svojim navodima pozivaju na umetnička imena kao što su Jozef Bojs i Vladimir Evgrafovič Tatlin (koji je težio cilju izgradnje dobrobiti čovečanstva) ili ciklične momente – kao što je slučaj sa *Facciamo finta di niente* (2014, 2016, 2017) po kojoj je ova izložba i dobila naziv – u stanju da izazovu čulno izmeštanje, elegantnu oscilaciju od zabavnog ka tragičnom, od surovog ka ironičnom, od sklonosti melanholičnom ka prezrivom raskrinkavanju, obaranju lažnih oreola i mitova velikih narativa i kolektivnih zabluda.

Automobili, dečije marionete i lutke, gipsani otisci, granate, vezovi, zemaljske kugle i lopte, krokodilčići, autobus ili duhovite *vanitas* ispunjavaju scenu gradeći plastični diskurs od više materijala gde se kontekst i slučajnost⁹ sjedinjuju zahvaljujući uvek veštom i snažnom kratkom spoju koji ispoljava žestoku, kipuću ironičnost. Svojim sklonostima ka nadrealnom i, na momente, metafizičkom, koje ne poznaju prepuštanje osmehu s gorčinom, već se razvijaju kroz *ars combinatoria* u čijoj je osnovi namera da se pojača nezaustavljiva bujica, jedno potencijalno *totalno delo umetnosti* (*Gesamtkunstwerk*) vezano za simbol u njegovoj etimološkoj suštini (*συνβάλλω*), namera da se spoje fragmenti neprekidnog rezonovanja o sećanju, Mrdan Bajić danas realizuje nove projekte gde je korišćenje tehnika poput kolaža i asamblaža veoma izraženo, sve uslovljenije *željom da se izvrsni pokidani šavovi istorije iznova spoje*, i da se u tom kontekstu realizuju vizuelne kondenzacije, znalačka izmeštanja predmeta, izazovu zavodljive dezorijentacije, dovodeći, na koncu, gledaoca u iluziju koja opčinjava i istovremeno uništava samu iluziju.



34. *Tatlin / Tatlin*, 2016.

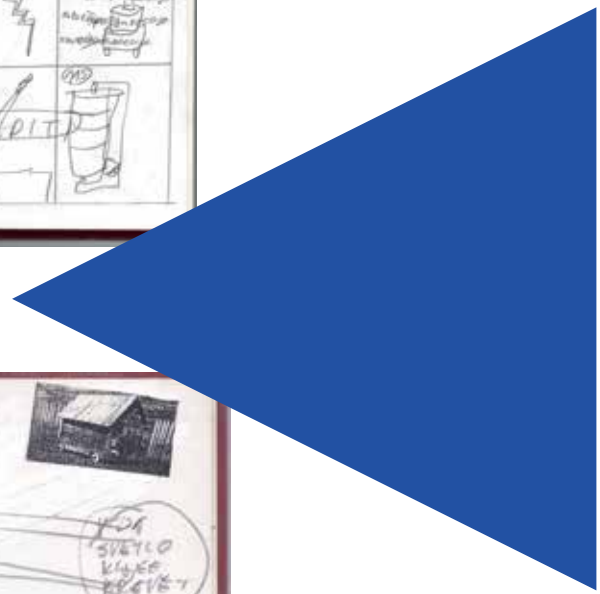
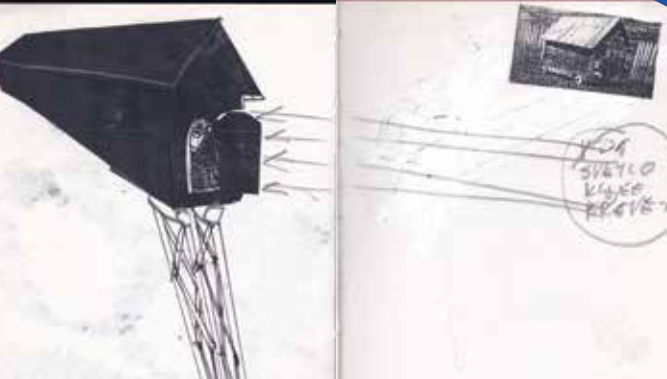
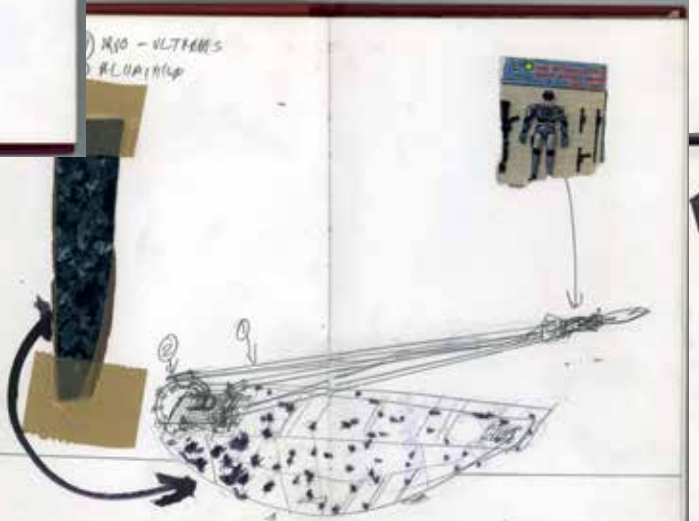
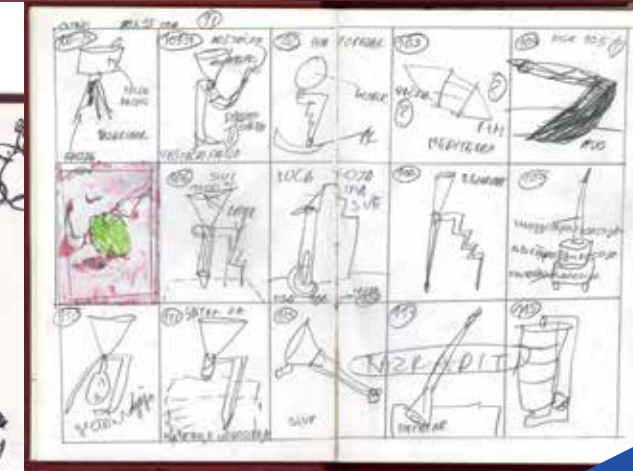
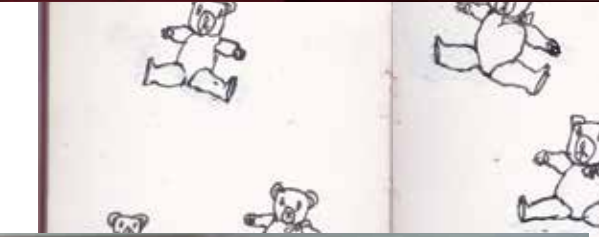
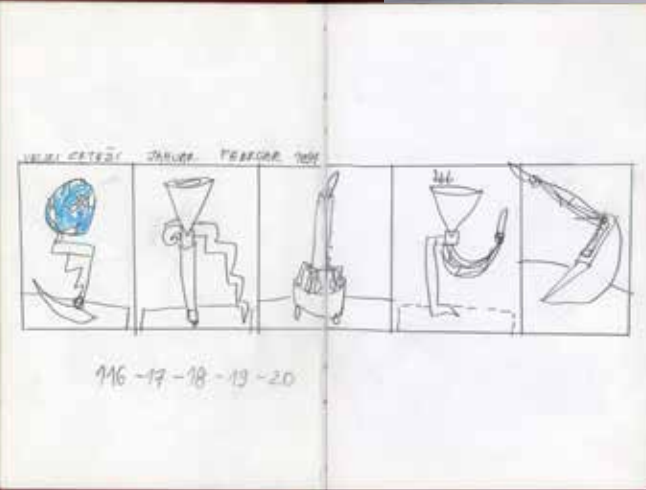
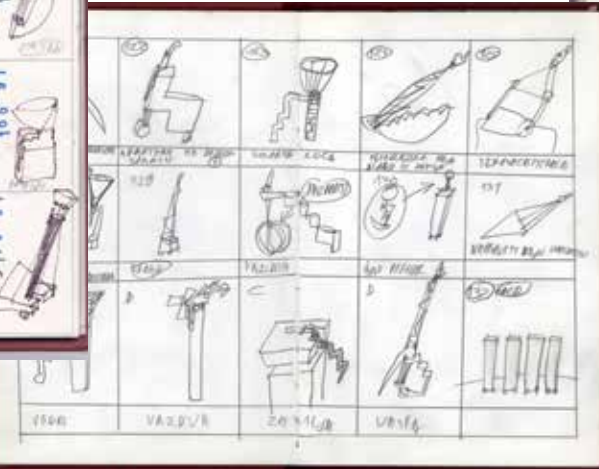
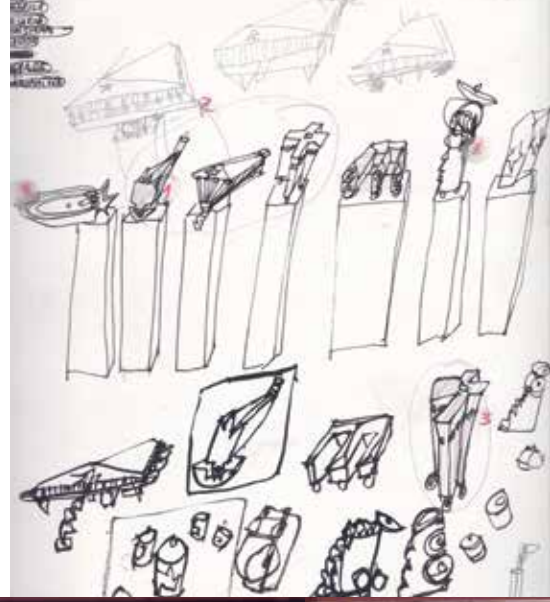
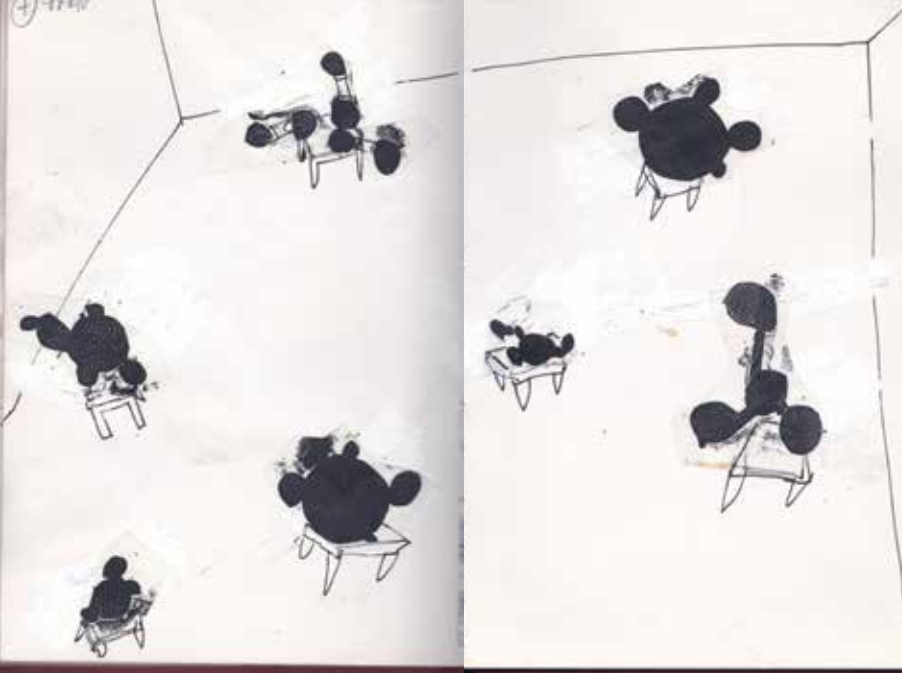
porary artists such as Joseph Beuys and Vladimir Tatlin (the latter pursued his goal to build the good of humankind). At the same time, they recall cycles – such as *Facciamo finta di niente* (2014, 2016, 2017) which gives its name to this exhibition – that create a sensorial switch, an elegant oscillation from playful to tragic, from cruel to ironic, from mocking in a melancholic way to desecrating in an irreverent way great tales and blunders of humankind.

Cars, puppets and dolls, calques, grenades, laces, globes and balls, small crocodiles, buses or funny *vanitas* crowd the scene to mark a plastic and polymateric discourse where context and chance¹¹ are joined together through a skilful and generous blackout that reveals the face of sharp and sparkly irony. Today Mrdjan Bajić' art is characterised by surrealist and even metaphysic inclinations that do not indulge in a bitter smile, rather they develop through an *ars combinatoria* based on a willingness to amplify an unstoppable flow, a potential *Gesamtkunstwerk* linked to symbols and their core etymology (*συνβάλλω*), while *binding together* the different parts of a never-ending reasoning focusing on memory. In his latest projects the use of collage and assemblage is more and more urgent, linked to his willingness to reconnect with historical gaps while creating visual thickenings, skilful movements of objects, confusions that seduce and create an illusion that bewitches and destroys illusion itself.

11 M. Bajić, *Come le idee sono diventate realtà*, op. cit.







MRDJAN BAJIĆ NAMERNI OKSIMORON | MRDJAN BAJIĆ INTENTIONAL OXYMORON

Olivier Kaepelin

► **O**ve godine sam napisao te reči. Danas, međutim, više ne znam tačno zašto me je crtež fascinirao, skoro oteo, onog trenutka kada me je svet formi zarobio. Svet formi bez reči. Crtež izaziva svaki put u meni impuls, prve korake ka figurama koje su postale pratilje mog života, mojih života. Znam da nikada nisam mogao da živim bez njih. Nije uopšte pitanje perioda niti vremena. Možda je sve započelo u mojoj zemlji, Brazilu, gde me je brat, još dok sam bio dete, vodio da gledam fudbalske utakmice. Na čudesno zelenom travnjaku, zaslepljujući tragovi lopte, prelazeći od jednog do drugog igrača, iscrivali su se u vazduhu. U vazduhu, tako je, jer moji omiljeni crteži suočavaju nas sa vazduhom, drugim rečima, sa izranjanjem, sa nestabilnošću svakog predmeta koji se nađe naspram suprotstavljenih sila; to su crteži koji prelaze preko prostora, skulpture u nastajanju.¹

Zato su dela Mrđana Bajića, između tvrdnje i sumnje, težine i lakoće, ozbiljnosti i humora, izazvala, čim sam ih ugledao, moje interesovanje i znatiželju, kao i želju da uđem u taj svet u kojem ništa nije zaustavljeno, ništa ne stoji zaista uspravno, iako na prvi pogled deluje postojano.

Kako u njima ne prepoznati simboliku varljivih ravnoteža, koju umetnik nigde ne primećuje oko sebe sem u nematerijalnosti brojnih ideologija, u Srbiji i tako čestim u nekadašnjoj Jugoslaviji, na promenljivim teritorijama na Balkanu ili pak u svetu.

.....
¹ U časopisu Mettray « Inscryption, dessins et écriture ».
Septembar 2019.

I was writing these words this year, but today I no longer know exactly why it is that drawing fascinated me, almost kidnapped me, as soon as the universe of shapes enthralled me. Shapes without words. It is always drawing that stirs in me the impulsion towards figures which have become the companions of my life, my various lives and without which I have never been able to live. Questions of periods or of time have no importance. Perhaps this goes back to my country, Brazil, where, as a child, my brother took me to football matches. Across the startling green pitch, one player to another would draw in the air dazzling trails of footballs. Definitely in the air, as my favourite drawings confront us with the air, with the surging instability of every thing that is pulled about by contrary forces; drawings crossing space, sculptures in their becoming.¹

This is why the works of Mrđjan Bajić, between assertion and doubt, gravity and lightness, seriousness and humour, aroused my interest as soon as I saw them, and I was driven by curiosity and a desire enter into a universe where nothing is settled, where with a false assurance, nothing really stands up.

It's hard not to see in them the illusory balances of the symbolism that the maker observes nowhere around him, except for the immateriality of ideologies, Serbia, and which were plentiful in the former Yugoslavia, the shifting territories of the Balkans and even the wider world.

.....
¹ In Mettray "Inscryption, dessins et écriture", September 2019,
<https://mettray.com/revue/>.



37. *Gorgona 2012 / Gorgon 2012*, 2012, Centre culturel de Serbie, Paris

Zanimljivo je primetiti da naslovna strana kataloga *Skulptotektura* (skulptura + arhitektura) predstavlja fotografiju instalacije gde se dva majušna auta, popularne Fiće, jedva održavaju na vrhu jedne visoke konstrukcije. Vozila su postavljena na nestabilnom postolju koje nosi jednu ili dve kuće, okrenute naglavačke i nevesto uvezane, a koje su četiri ili pet puta veće od auta. Radi se, dakle o „kući koja hoda naopako“, o nestabilnoj strukturi, čije je mobilno postolje čini još krhkijom i nesigurnijom od instalacija koje je projektovao Denis Openhajm.

U tom kontekstu treba primetiti da je katalog stavio naglasak na prvu fotografiju u knjizi, koja uparuje arhitekturu i skulpturu. Slika prikazuje gomilu krpa vezanih jednu za drugu koje stvaraju volumen potpuno drugačiji od stamenosti mermera ili postojanosti metala.

Ova fotografija je „manifest“ koji nas upućuje na smisao konstrukcije. Podvlači važnost crteža u prostoru koji u skulpturi svojom krhkošću odražava vitalnost

It's worth noting that on the cover of the *Skulptotektura* (sculpture + architecture) catalogue is a photograph of an installation of two tiny city cars (Fića - Zastava 750 – the Serbian equivalent of the Fiat 500) which are just about able to stop themselves from falling off a promontory. They perch on an endangered plinth and, with some perfunctory straps, are more or less holding up an upside-down house lying on its roof and three or times their volume. A topsy-turvy house in a tightrope walker's assemblage, more fragile and precarious on its wobbly base than the installations projected by Dennis Oppenheim.

Following this line of thought, it's also worth noting that on its cover the catalogue gives pride of place to this photograph, which pairs up architecture and sculpture. The image piles together fabrics knotted one to another to build volumes, completely foreign to the immutability of marble or the solidity of metal.

This photo is a “manifesto” which informs us about the spirit of the construction. It underpins the im-



38. *Gorgona / Gorgon*, 2013.

umetnikove misli, spremne da prihvati svu nestalnost i višeslojnost stvarnosti.

Stvarnosti kojoj želimo da pridemo, da dotaknemo, da na čas uhvatimo ali za koju nikada nismo sigurni da ćemo je duže zadržati.

Celokupno delo Mrdana Bajića „sagrađeno“ je na tom načelu nesigurnosti koje određuje njegove koncepcije i predstave sveta. Vidljivo je i ispoljava se u važnosti koju umetnik pridaje crtežu nastalom na listovima papira, na platnima ili unutar skulptura u kojima čine srž dela.

Njegov crtež ima više uloga i otelotvoruje njegov način osmišljavanja forme i prostora.

Crtež je „primarni jezik“ Mrdana Bajića. Daje mu impuls i dinamiku, vodeći ga ka svetu, društvenom ili intimnom. Njegov je vodič za razumevanje univerzuma, opklada na mobilnost, na pokret, kao i na pravu kritiku statičkih i nedodirljivih „spomenika na postolju“.



39. *Gorgona / Gorgon*, 2017.

portance accorded to the drawing in space, which, through its fragility in the sculpture, holds the vitality of the artist's thought, ready to seize on the inconsistency and ambivalence of reality.

It's an invitation to approach this reality, to touch and seize a moment, without being sure that it can be held for very long.

All of Mrdjan Bajić's work is “built” on this principle of uncertainty, which informs his conceptions and representations of the world. He reveals and manifests himself through the importance he gives to drawing, which he deploys in works on paper, canvas and the sculptures of which he is the very soul.

In his work drawing plays several roles and embodies ways of thinking form and space.

Drawing is Mrdjan Bajić's first language. It gives him drive and dynamism, carrying him towards the world, social or intimate. It is his guide to understanding the universe and a gamble on mobility,



40. *Gorgona / Gorgon*, 2014–2015, Hub12, Beograd / Belgrade



41. *Gorgona-Vila Savoja / Gorgon-Villa Savoje*, 2017.



42. Gorgona / Gorgon, 2012.



43. Gorgona-Vila Savoja / Gorgon-Villa Savoye, 2017.

Mrđan Bajić se opredelio da bude vajar, ali vajar nestabilnih figura, stamenih ali ugroženih, koje se ne zadovoljavaju rečima ili „praznim frazama“ da bi doprle do prirode stvari večito podložne metamorfozama.

Njegov je crtež suštinski, jer nam svojim pomernjima, modulacijama, preokretima van svake logike, ukazuje da ključ za razumevanje njegovog dela nije rečnik ili gramatika nekog formalnog sistema, već, naprotiv, sloboda, nemejljivost koja klizi s jedne linije ka drugoj, svesno nedefinisanje likovnih vrednosti, uvlačeći nas u srce dvosmislenosti, terajući nas da neprestano tumačimo znakove i ostavljajući smisao dela otvorenim.

Nema kod njega ni izjava ni programa. Nema istine o jednosmislenom čitanju ili definitivnih teoretskih ili tehničkih zakona. Crtež i njegovi nastavci ključ su za tumačenje dela. Crtež predlaže odnos, metodu kako bismo shvatili stvarnost sa kojom nas suočava i kojom se poigrava.



44. Gorgona-Vila Savoja / Gorgon-Villa Savoye, 2016.

movement and an act of criticism in relation to the static, intangible “plinthed monuments”.

Mrđjan Bajić choses to be a sculptor, a sculptor of unstable figures, asserted yet threatened, which are beyond words or “set phrases” but which get through to the nature of things always subject to metamorphosis.

His drawing is essential, because in its inflections, modulations and logic-defying reversals, it shows that the key to understanding his work is not the lexicon or grammar of a formal system, but conversely, the freedom, the imponderable sliding from one line to another, the voluntary non-definition of plastic values, reaching to the heart of ambiguities, compelling a constant interpretation of signs and leaving open the meaning of his works.

There are no statements, no programmes. There is no truth of univocal reading nor theoretical laws



45. *Fabrika / Factory*, 2007, La Biennale di Venezia

Crtež uvodi kritičko razmišljanje, sumnju u poredak stvari.

Sumnja mu služi da ispituje umetnost i vreme. Crtež je trag, kartografija njegove misli.

Tumačenje, u svakom smislu te reči, centralna je tačka te misli.

Ništa nije bezpogovorno prihvaćeno: ni definicije stvaralaštva, ni definicije umetničkih žanrova, niti definicije sadašnjih moći ili sadašnjih ideologija.

▶ Umetnik time iskazuje stav koji donekle podseća na onaj Fridriha Ničea po kojem je tumačenjem potrebno stići do spoznaje sebe i materije, tvrdeći da „svako uzdizanje čoveka povlači za sobom prevazilaženje užiha tumačenja, svako jačanje i širenje sile otvara nove perspektive i nudi verovanje u nove horizonte (...). Svet koji nas okružuje je lažan, odnosno nije činjenično stanje već poetska imaginacija (...) promenljiv je kao nešto u nastajanju, kao neka greška koja stalno izmiče istini, a nikako da joj se približi, jer istina ne postoji.“²

Tačno je da svet Mrđana Bajića nije činjenično stanje već poetska imaginacija: promenljiv je kao nešto u nastajanju, što se može videti u njegovim glavnim delima „Gorgona“ (2016) ali i „Na lepom plavom Dunavu“ (2016), „Fabrika“ (2007) ili u intimnijim radovima kao što su „Porazgovarajmo o ljubavi i smrti“ (2007) i „Noćno sunce“ (2010).

Namera da se nešto rastumači je retko glavna tema jednog dela, bilo da je u pitanju tumačenje društva, umetnosti ili vajarstva. Pre svakog istorijskog ili estetskog pogleda, primećujem strukturaciju, određeni materijalni i filozofski „redosled“ koji nas čini tumačem, odnosno „stvaralačkim egzegetom“ čije je tumačenje garant slobode. Zato, posmatrajući njegova

.....
² Ovaj citat predstavljen na ovaj način preuzet je iz « Fragments posthumes » 2 (108) – Gallimard 1976. Prezentacija ovog citata, kao i oba sledeća koja se odnose na Fridriha Ničea i Glenu Gulda preuzeti su iz teksta Anthony Manicki, Nietzsche et la radicalisation de l'interprétation – časopis Sciences Humaines en ligne – januar 2009.



46. *Porazgovarajmo o ljubavi i smrti / Short Talks about Love and Death*, 2009.

or techniques which might have the last word. The drawing and its rebounds are the tool for interpretation. Drawing allows a behaviour, a method to understand the reality with which he confronts us and with which he plays.

Drawing induces a critical sense, a doubt about how things are.

This doubt is the instrument he uses to question art and time. Drawing is the trace, the cartography of his thought.

The interpretation, in all meanings of the term, is the node of this thought.

Nothing is allowed as a matter of course; neither the definitions of creating and artistic genres nor those of the prevailing powers or ideologies.

He thus develops a position that is somewhat reminiscent of Friedrich Nietzsche's who made interpretation a necessary prerequisite to achieving knowledge of oneself and of matter. Nietzsche asserts "that every elevation of man brings about the overcoming of narrower interpretation, that every amplification and expansion of power achieved





47. Hladnjača / The Refrigeration Truck, 2002–2004.



48. Mimohod / The Cortage, 2002–2004.

dela, koliko god bile tragične njihove teme (ratovi, katastrofe, otuđenja...), osećam neku vrstu radosti, sreće, vesele opklade na maštovitost koja se poigrava svim tim, do suza grotesknim, neravnotežama i preokretima.

Vajar izvrće „činjenična stanja“ kako bi postigao umetničku slobodu sastavljenu od niza pomeranja, promena uglova i obrtanja. Grafičke celine nam otkrivaju da je takva vizija rezultat vežbanja, nesmetanog postupka u cilju formulisanja dela. Njegove čudesne, veoma bogate „instalacije“ crteža čine „veselu nauku“ njegovog dela, njegovog tela u pokretu.

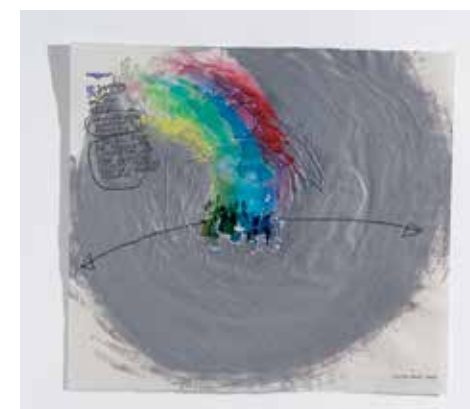
Njegov postupak podseća na svedočenje snimatelja Pola Majera dok je radio sa Glenom Guldom na izvođenju dela „Dobro temperovani klavir“ Johana Sebastijana Baha: „U studiju je prilazio delu uz minimum predrasuda i svako novo snimanje bilo bi iskustvo interpretacije. Kada je snimao prvi deo „Dobro temperovanog klavira“, dešavalo nam se da napravimo deset ili petnaest snimaka nekih prelida ili fuga; svaka od kompozicija, ili skoro svaka, bila je savršena do poslednje note, ali je takođe svaka od njih bila potpuno različita ne samo po tempu ili dinamici već i po tonu muzičkih linija i po emocionalnom sadržaju. Bilo je neverovatno čuti svako njegovo izvođenje kao nešto potpuno novo.“³

3 Ovo svedočenje stavlja naglasak na sposobnost interpretacije Glena Gulda od strane Anthony Manicki koje citira Michel Schneider u Glenn Gould, Piano Solo. Paris Poche – 1994.

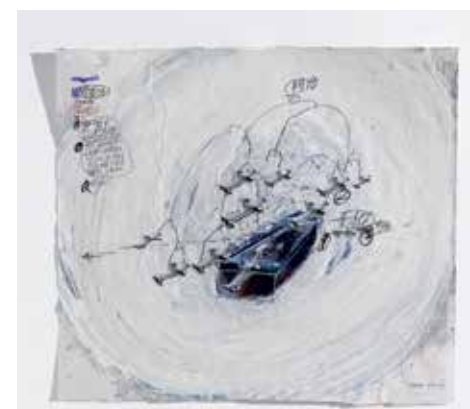
opens up new perspectives and means believing in new horizons [...]. The world that concerns us is false, that is, it is not a fact, but a poetic invention. [...] It fluctuates like something in the making, like an error that is constantly changing, that never comes close to the truth because there is no truth”.² Indeed, Mrdjan Bajić's world is not a state of fact, but poetic invention; it fluctuates as something becoming, as in some of his major works such as Gorgon (2016) and The Blue Danube (2016), Fabrika (2007) or the more intimate Short Talk about Love and Death (2007) or Night Sun (2010).

It is rare that a work has interpretation as its major subject matter, that is interpretation of society, art and sculpture. Before any historical or aesthetic considerations, I observe the structuring, the material and philosophical “arranging” which makes us the interpreters or “creative exegetes” whose *interpretations are guarantees of freedom*. That's why when I look at these works, regardless of how tragic the subject matter might be (war, catastrophe, alienation, etc.) I feel a kind of joy, happiness, a playful betting on the imagination that nonetheless runs serious risks of imbalance, upset or grotesque tearfulness.

2 This quotation was taken from “Fragments posthumes”, 2 (108), Gallimard 1976. This and the two following quotations about Friedrich Nietzsche and Glenn Gould were taken from Anthony Manicki, “Nietzsche et la radicalisation de l'interprétation”, Tracés. Revue de Sciences humaines, 4 | 2003, uploaded on 27 January 2009, <http://traces.revues.org/3823>.



49. Spomenici / Monuments, 2002–2004.



50. F - 117, 2002–2004.



51. Referendum / The Referendum, 2002–2004.

Ova priča ističe kolika je misaona, osećajna, stvaralačka moć interpretacije koja iz takvih raznih uglova udahnuje život svetu i time ga svaki put preobražava.

Autor se poigrava onim što je na prvi pogled vidljivo, konvencionalno, kako bi se opredelio za neutabane staze utopije. Jedan od najubedljivijih primera „postupka“ Mrđana Bajića je impresivna instalacija crteža pod nazivom „Backup“, koju je predstavio na Venecijanskom bijenalu (2007), gde se njegov i naš pogled približavaju, udaljavaju, uokviravaju, razokviravaju, mrljaju, pritiskaju, prepravljaju, projektuju, skiciraju figure jedne partiture koju umetnik sastavlja i rastavlja kako bi je najzad pretvorio u matricu skulpture izniklu iz svih njenih mogućih načina postojanja. Skulptura zadržava u sebi te razne načine zahvaljujući sistemu mentalnih kapilara, puteva i brojnih konstruktivnih procesa; njihov intenzitet naznačen je arhipelagom povezanih i nepovezanih figura. Slično „belom kamenju“ pored začuđujućeg, hipotetičnog puta, iz kojeg se rađa skulptura, i to đavoljski živa.

Ta živost me podseća na crteže Majkla Hajzera koji su ovom umetniku poslužili kao inspiracija za neke od njegovih intervencija ili konstrukcija u prirodi. Radi se o crtežima „Dragged Mass Geometric“ (1989), „Sculptural Element“ (1983) ili serije „Levited Mass“ (1983. i 2012). Ta me živost možda još više podseća na crteže Fabrisa Hibera (Peinture Homéopatique n° 10, 1983–1996). Naime, slično

The sculptor turns facts inside out in his search for creative liberty, which is made up of a series of stretches, angle changes and inversions. The graphic compositions show us that this vision is the fruit of an exercise, an unconstrained method to formulate a work. His astonishing “installations” of drawings of great richness are the “gay science” of his work, his body set in motion.

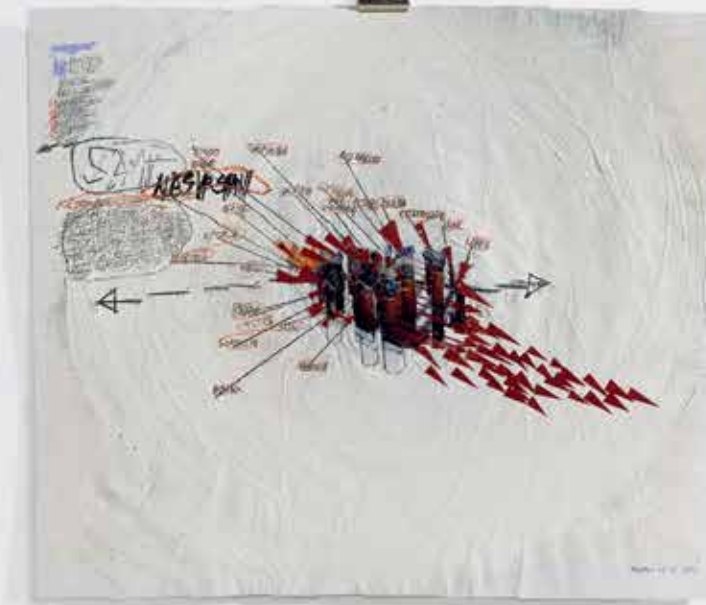
This approach is reminiscent of what sound engineer Paul Myers said about Glenn Gould's interpretative work on Johann Sebastian Bach's Well-Tempered Clavier: “In the studio, he approached a work with as few preconceived ideas as possible and each new take would become an interpretative experience. When he recorded the first book of the Well-Tempered Clavier, we might do ten or fifteen takes of certain preludes or fugues; all – or almost all – of them, were perfect down to the last note, but each one was entirely different not only in time or dynamics but also in the recording, the tone of the musical lines and the emotional content. It was extraordinary to hear each vision emerge from beneath his fingers as something totally new.”³

This statement focuses on the creative, affective and reflective capacity of an interpretation which brings the world to life through its various facets and

3 This testimony focuses on the interpretative ability of Glenn Gould quoted by Anthony Manicki who quotes Michel Schneider in “Glenn Gould, Piano Solo”, Paris Poche, 1994.



52. *Paviljon: Jugoslavija / Pavilion: Yugoslavia, 2007, La Biennale di Venezia*



53. *Samit / Summit, 2002–2004.*



54. *Franjo, 2002–2004.*



55. *Trava / Grass, 2002–2004.*



56. *Strug / Lathe, 2002–2004.*



57. *Cipele / Shoes, 2002–2004.*



58. *Žica / Wire, 2002–2004.*



59. Jovanka, 2002–2004.



60. Goli, 2002–2004.



61. Vardar - Triglav, 2002–2004.



62. Kordon / Cordon, 2002–2004.



63. Veronauka / Catechism, 2002–2004.

njemu, Mrđan Bajić se poigrava svim varijacijama, asocijacijama, formalnim evolucijama kao scenama na kojima razmišlja kako o prošlosti i sećanju, tako i o sadašnjoj stvarnosti ili pak o projektovanoj budućnosti, gde bi crteži bili kao plesni koraci u pozorištu skulptura koje su obuzete duhom Istorije, kako „onim što je bilo“ tako i „onim što će biti“.

Zahvaljujući različitim postupcima, delo Mrđana Bajića doseže do vitalističke dimenzije. Bilo da priziva istorijske, estetske, intimne ili egzistencijalističke činjenice, umetnik nam omogućava da osetimo unutrašnje impulse koji ga pokreću. Stvarnost nije muzej voštanih figura. Ovde se vraćamo na Fridriha Ničea koji podvlači „tumačeći karakter svega što se dešava. Ne postoji događaj sam po sebi. Ono što se dešava je skup odabranih pojava prikupljenih od strane tumačećeg bića.“⁴ Ta filozofska koncepcija u osnovi podseća da ne postoji identitet materije ili subjekta kao celine. On je sačinjen, kao što je rečeno, od fragmenata u posebnom skupu, ali i u „skupu + drugom skupu + još jednom skupu...“, proizvodeći različite izraze koji pripadaju strukturno sličnim a ipak stranim galaksijama. U njegovom delu, celost je nedokučiva.

No, ipak se dobro osećamo plutajući od jedne tačke do druge, od talasa do čestice. Živimo od tog prekoračenja, preko sukcesivnog sabiranja spojenih i ponovljenih elemenata. Ako postoji povezanost ili kontinuitet, čine je centrifugalni ili centripetalni ritmovi spajanja, naslućene, saopštene ali „priređe-

⁴ Citat Anthony Manicki u Nietzsche et la radicalisation de l'interprétation (Ibidem). Citat Fridriha Ničea u Fragments Posthumes – Gallimard 1976.

thereby changes it from the starting point of a live experience, which is always unique.

The author plays on appearances and conventions to follow the roundabout ways of utopia. One of the most convincing examples of his “manner” is the impressive installation of drawings entitled “Backup”, that Mrđan Bajić showed at the Venice Biennale in 2007 and in which his view and ours approach each other and then withdraw, framing, un-framing, spattering, burdening, reshaping, projecting, sketching the figures of a score which he assembles and disassembles, resolving it into a matrix of a sculpture generated by all its possible modes of existence. And the sculpture holds these various modes through the capillarity of mental circulation with multiple construction processes; an intensity signalling through the linking and un-linking of these archipelagos of figures. They are like white stones left on a surprising hypothetical trail, engendering live sculpture.

This aliveness brings to mind the drawings of Michael Heizer, which inspired the conception of some of his land art, such as “Dragged mass geometric” (1989), “Sculptural Element” (1983) or the “Levitated Mass” series (1983 and 2012); and even more so, the work of Fabrice Hyber, “Peinture Homéopathique 10” (1983-1996). Like him Mrđan Bajić plays on all the variations, associations and formal evolutions as stages of a thought process that questions the past, memory as much as present reality or the projected future for which the drawings are like steps in a dance crossing these sculpture theatres haunted by History, by “what took place” and by “what is to come”.



64. Banovine / Banovinas, 2002–2004.



65. Radnička klasa ide u raj / *The Working Class is Going to Heaven*, 2017.



66. Radnička klasa ide u raj / *The Working Class is Going to Heaven*, 2014.



67. *Second Home*, 2010.

ne“ stvarnosti, pomešane kako bi ponudile značenje i stvorile teritoriju u kojoj, kroz kolaž, umetnik u celosti preuzima estetiku dvadesetog veka. Njegova umetnost potiče iz dela Kurta Švitera, Marinetija ili Dade kao i iz nadrealistične poetike, poetike „vajara“ Huana Miroa, ne zaboravljajući Nove realiste, dela Roberta Raušenberga, Denisa Openhajma ili pak instalacije Ilje i Emilije Kabakov koji se poigravaju ideologijom i simbolikom, kao i iz arhitekture koja negira akademizam, iz pop-arta i konstruktivizma.

Njegova višeslojna umetnost zauzima mesto u srcu današnjeg sveta gde forme dolaze iz svih zemalja, nacija i kultura. Prebacuje nas iz praistorije do savremenih Arlekinovih kostima. Vreme time više nije hronološko nego je „scena“, pozorište u kojem se uparuju i sukobljavaju heterogeni elementi, pretvarajući se istovremeno u jedinstvenu supstancu koja spaja tragikomične periode i društvene slojeve. Njegova dela mešaju epohe, prostore, preko stvarnosti koja nas „povređuje“, ali koju krotimo sa dozom ironije. Popravljamo stvarnost i teškom mukom ponovo spajamo njene ostatke, mrve estetike i etike

Mrdjan Bajić's work achieves a vitalist dimension through his different processes and whether invoking historical, aesthetic, intimate or existential facts, he makes us feel the impulses that animate him. The real is not a wax museum. This brings us back to Friedrich Nietzsche who stresses "the interpretative nature of everything that happens. There is no event in itself. What happens is a series of phenomena selected and brought together by an interpretative being".⁴ In practice, this philosophical conception reminds us that the identity in itself of a substance or subject does not exist as a whole. Rather, as we said, it is made up of fragments in a particular set, but also as "a set + one other and another" composing different phrases belonging to structurally similar yet alien galaxies. In his work, the whole is ungraspable.

However, we're fairly at ease navigating from one point to another, from wave to particle. In fact, we live by overcoming, through the successive addi-

⁴ Quoted by Anthony Manicki, "Nietzsche et la radicalisation de l'interprétation", *op.cit.* Quotation from Friedrich Nietzsche in "Fragments Posthumes", Gallimard 1976.



68. Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven, 2016.



69. Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven, 2017.



70. Radnička klasa ide u raj /
The Working Class is Going to Heaven, 2014–2015.

koje još uvek nosimo na plećima kako bismo mogli da napredujemo.

Takav je stav Mrđana Bajića, građanina Balkana. Iz tog stava proističe formalna matrica njegovog vajarstva.

Svi elementi u njegovoj skulpturi su „više manje spojeni“, viseći ili nestabilni. Alati krhko pridržavaju instalacije i oni su sastavni deo skulpture u istoj meri kao i motivi, predmeti ili kalupi koji čine skulpturu.

U tim ovovekovnim sagama u kojima psihološki subjekat postoji pod okriljem društvenog, sve je hibridno, iskrivljeno, više manje „neodrživo“, hendi-kepirano, ali sve se i dalje „popravlja“ i nastavlja da postoji kao dokaz našeg identiteta, setnog i satiričnog kao u delima „Radnička klasa ide u raj“ (2008) gde narodna vozila i dalje prevoze sanduke pune



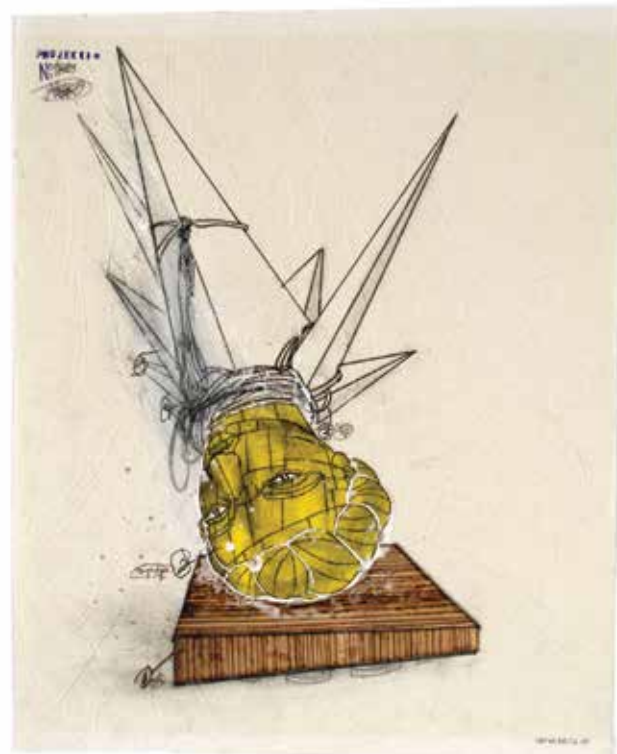
71. Radnička klasa ide u raj /
The Working Class is Going to Heaven, 2014.

tions of assemblies and mise en abyme. If there is any coherence and continuity, these are made following a beating centrifugal-centripetal rhythm of juxtapositions, of glimpsed realities, reported but “fixed up”, mixed to make meaning and create a territory in which, through collage, he assumes completely the aesthetics of the 20th century. His art originates with Kurt Schwitters, Marinetti, Dadaism and Surrealist poetics, with Joan Miró as “sculptor”, not to forget the New Realists, the works of Robert Rauschenberg, Dennis Oppenheim, or indeed the installations of Ilya and Emilia Kabakov, who play with ideology and symbolism, with architecture that thwarts academism, with Pop Art and Constructivism.

The plurality of his work can be situated at the heart of today’s world in which shapes come from every country, every ethnicity, every culture. It catapults us



72. Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven, 2016.



73. *Andeo / Angel*, 2016.



74. *Andeo / Angel*, 2014.

nemogućih snova. Sve je to „samo iluzija“ kao u „Second Home“ (2010) ili u „Noćnom suncu“ (2013) gde svako od nas prevozi svoju kuću ili svoju kosmičku fantaziju. Epopeja svakodnevnog života i rada postaje ismevanje i laž; to ismevanje je deo naše sudbine. Ponekad je tragično kao, recimo, u Tatlinovom „Spomeniku Trećoj internacionali“, zanosnom projektu jednog umetnika koji objašnjava da unutar univerzalnih kretanja sveta postoje energije i obećanja novog sveta namenjenog ljudima i kosmosu. No, instalacija je postavljena naglavačke (Projekat Tatlin, 2013) i time gubi svoj inicijalni utopijski smisao i svodi se na formalno, na iskustvo jednog suludog besciljnog sveta. Ni tu, dakle, nismo uspeli da svet postavimo na noge.

Ta vajarstva praksa sagrađena na pokretu izaziva još veću zabrinutost u delu „Andeo“ (2007–2019, work in progress). Vidimo kako delovi glave Bartol-

from prehistory to the contemporary costumes of Harlequin. Time is thus no longer chronological but a stage set or a theatre where heterogenous items mate with and then confront each other, becoming one substance bringing together the tragi-comic periods and strata of our societies. His work mixes epochs and spaces, in a reality that collides with us and which we tame with irony. A reality we patch up and find it hard to put back together the bits and debris of the aesthetics and ethics we still carry on our shoulders as we try to move forward.

This position is the position of Mrđjan Bajić, citizen of the Balkans. It produces the formal matrix of his sculpture.

All his components are suspended or precarious “more or less joined”; the tools loosely hold up the structures. They are as much part of the sculpture as the designs, objects or mouldings that compose it. In the sagas of our times, in which the psychological subject exists under the mantle of a social subject, everything is askew, more or less “pre-

75. *Andeo / Angel*, 2007, studio, Beograd / Belgrade



dijevog Kipa slobode padaju, pretvarajući se tako u formu bez udova čiji fragmenti krune nisu više simboli svetla koje obasjava svet već opasno, oštro oružje, zašiljeno kao koplje.

Najavljena sloboda ovde više ništa ne obasjava. Srušena je na zemlju i postala ubilačka mašina.

Mrđan Bajić zlostavlja obeležja komunističkih ili liberalnih legendi. Ti kolaži, ti sklopovi, „sklepani“ oblici ruše još uvek usađene idole naših predstava sveta. Njegova skulptura otelotvoruje *post skriptum* na kraju velikih društvenih narativa. No, istražuje takođe nove „moguće arhitekture“ sastavljene od ruševina i predmeta nađenih u starinarnicama istorije, istražuje „drugu istoriju“ koristeći se predmetima na dohvata ruke, konopcima, zavojima, živo i oštro raz-

vented”, handicapped, but everything is always being “repaired” and displayed as proof of our identity, one which is melancholic and satiric in works such as *The Working Class Goes to Heaven* (2008) in which the people’s cars continue to transport cases filled with improbable dreams. Everything here is only an illusion as in *Second Home* (2010) or *Night Sun* (2013) in which each of us conveys our own house or cosmic fantasy. The tale of daily life and work becomes a derisory falsehood. And the derision is part of our destiny. He can be tragic, for instance, in Tatlin’s *Monument to the Third International*, a project bursting with enthusiasm by an artist signifying that in the universal rotations of the world there is the energy and the promise of a new world granted to men and to the cosmos. But Bajić turns Tatlin’s Tower on its head (*Tatlin Project* 2013), and so it loses its initial utopian meaning and is reduced to a formal appropriation, as experienced



76. Andeo / Angel, 2016.



77. Andeo / Angel, 2010.





78. Ođande dovde / *From There to Here*, 2006–2019, Beograd / Belgrade

mišljajući, oživljavajući sve te priče o „Davidu protiv Golijata“, „Perseju protiv Gorgone Meduze“.

Njegova vizija se hrani planetarnim, formalnim mitovima moderne umetnosti (kubizmom, kolažima, instalacijama itd.). Oni grade Bajićevo delo, vođeno filozofskim i zabavljačkim duhom. Njegov svet je svet običnog građanina, aktera suočenog sa materialističnim, objektnim, astralnim silama s kojima treba da „zaigra“. Njegova vajarstva dela često su zamišljena kao spomenici kako bi ih uhvatio u zamku, „rastavio“ pa sastavio, razoružao ih „kao od šale“ i uklonio njihove preteće, arhaične ili moderne moći, uprkos svim tehnologijama.

Retko nailazimo na skulpturu u obliku igre koja raskrinkava ozbiljnost sveta i omogućava nam da postanemo njegovi skromni „gospodari-manipulatori“: gospodari igre, gospodari igračaka. Te formalne konstrukcije su mala i velika pozorišta zemaljske kugle. Od sada su nam sagovornici „voj-ska plišanih medvedića“ ili Miki-Minotauri koji nas uvlače u smešne lavirinte, kao i čudni industrijski

in an absurd and pointless world. So yet again we see we haven't been able to set the world the right way up.

This sculptural practice built on movement takes on an even more worrying aspect in *Angel* (2007/2019 - work in progress). Here bits of the head of Bartholdi's Statue of Liberty are falling. The head is no more than a dismembered shape and the fragments of the crown are no longer the attributes of light illuminating the world, but daunting cutting weapons, as sharp as spears.

Liberty might be announced, but no longer provides any light. Freedom has been brought to the ground and becomes a deadly machine.

Mrdjan Bajić undermines these emblems of communist or liberal legends. His collages, assemblages, “tinkered” forms overthrow the idols still at work in our representations of the world.

His sculpture embodies a post-script to the end of the great social narratives. It is still seeking out new “possible architectures” made of ruins and objects found in the



79. Ođande dovde / *From There to Here*, 2006–2019.

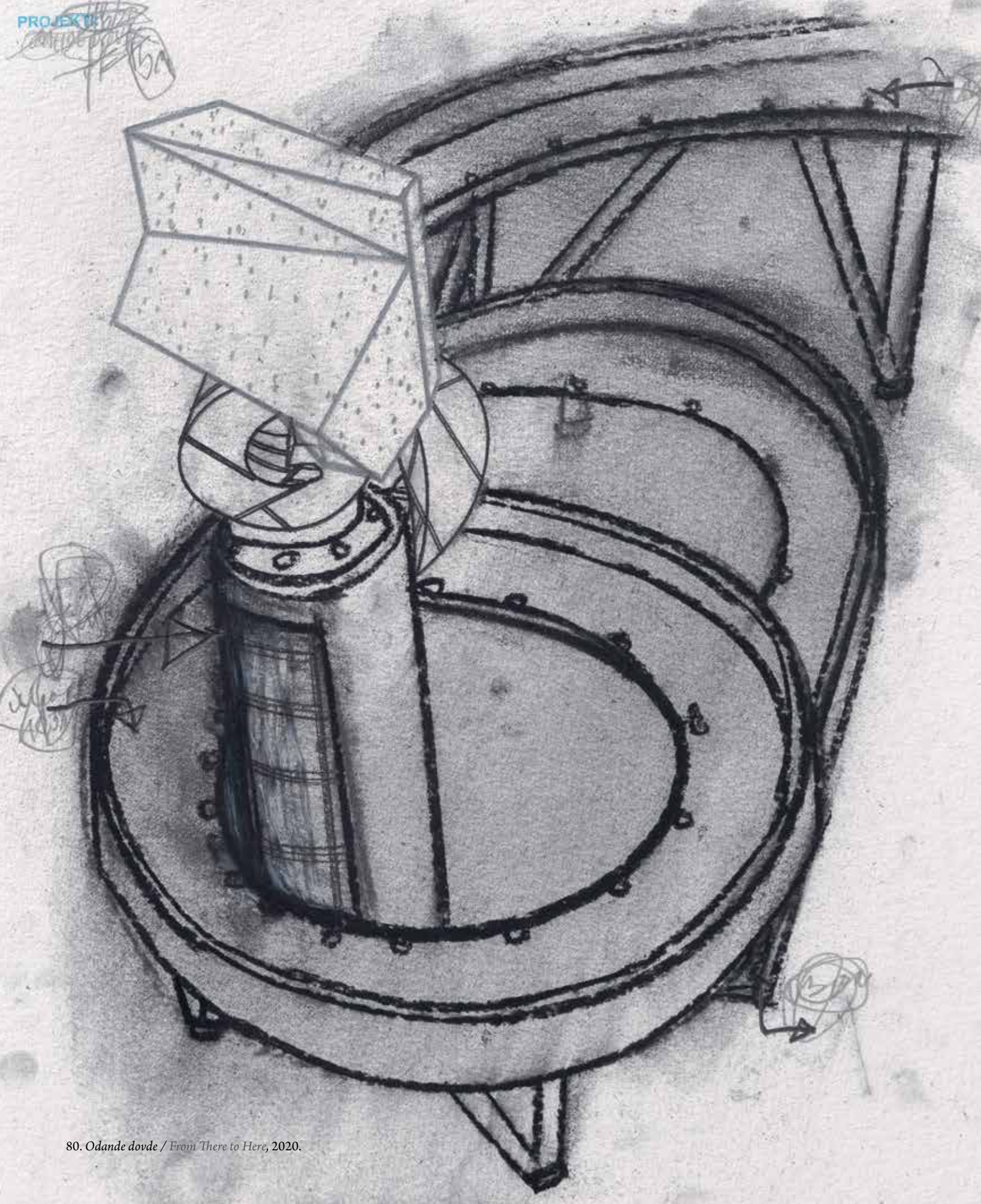
sklopovi. Iako su u pitanju istorijske drame, načelo igre ovih „skulptura-igračaka“ pruža nam zabavnu lakoću. Ove skulpture predstavljaju iskrenu pohvalu toj lakoći. Ne nude nam samozadovoljavajuću i zabavnu viziju planete. Ako se radi o detinjstvu, ono je okruženo klovnovima, đavolima i otrovima. Tela lutaka poprimaju oblik preteće granate, „Babuška“ maše hladnim oružjem, medvedić „Gazpromnjeta“ (2012) pretvara se u bacača oštrog oružja crvenog kao krv.

Preko arhitekture i vajarstva, Mrđan Bajić ne prestaje da nam otkriva minsko polje. Njegov crtež tvrdi da ne treba da verujemo retoričkom poretku diskursa. Oni proizvode formalizam u kojem ništa ne stoji zaista uspravno sem samih formalističkih izveštačnosti. Pokazuje nam da svaka građevina, sve što je monumentalno uspravno, u sebi sadrži i svoje urušavanje. Ovaj paradoks i ova posebna „aparatura“ omogućavaju da se posmatra u isto vreme skulptura i njeno rasparčavanje, njeno konstruisanje i njeni delovi rasuti po tlu. Njegovo delo misli vreme. Skulptura za „Pasarelu na Kalemegdanu“ (*From There to Here* 2007–2019) koju je realizovao sa Ričardom Dikom sadrži virtuelno vreme mentalnog filma u kojem ona ne prestaje da se gradi i razgrađuje. Njena realnost, kako kaže Ričard Dikon, sastavljena je

junk shops of history. It seeks “another story” with what comes to hand, bits of string, bandages and an incisive, ever-alive thinking, reinventing the representations of “David against Goliath” or “Perseus against the Gorgon Medusa”.

His vision is nourished with the planetary and formal myths of modern art (cubism, collage, installation, etc.) which build Mrđjan Bajić's work, guided by a philosophical playfulness. His world is that of the ordinary citizen, of the actor confronted by materialist, objectal, astral forces with which he has to “dance”. Although his sculptures are often conceived as monuments, this is to trap them to “dismantle” then reassemble them, disarm them casually of their formidable, archaic or modern power, whatever the technology.

It is rare for a sculpture to present itself as game that breaks down the gravity of the world to make it possible to become its modest “master manipulators”: masters of the game, masters of toys. These formal constructions are the small and large theatres of the terrestrial globe. Henceforth our interlocutors are “armies of teddy bears” or Mickey-Minotaurs who entice us into strange mazes of industrial meccano. Despite the drama of History, the principle of playfulness in these “sculpture-toys” offers us a joyful lightness and



80. Ođande dovde / From There to Here, 2020.



81. Ođande dovde / From There to Here, 2020.



82. Ođande dovde / From There to Here, 2020.



83. Ođande dovde / From There to Here, 2020.



84. Ođande dovde / From There to Here, 2020.



85. Odande dovde / From There to Here, 2020.

od „raznih stvari koje se dešavaju“ (Stuff Happens) od mnoštva odlazaka i dolazaka, ali i od „duplog pokreta u mestu“, živi od svih vibracija i proizvod je prostora koji su pokrenula ova dvojica akrobata.

Ne radi se ovde o „efemernom“ već o suprotnim načelima primenjenim u formi koja nas čini opreznim i budi preciznu svest o trenutku i trajanju, o rođenju i smrti spojenim u svakom čoveku, svakom delu, svakoj civilizaciji.

Taj dvojac „Deonstrukcija – Konstrukcija“ pruža slobodu koja prevazilazi konvencije, akademizme pa i samu materiju. Tada može da počne „vesela nauka“. Nauka koja počinje da peva, uz svoju poeziju i pozorište.

Naime, nismo još potpuno uništeni Istorijom, još uvek možemo da se poigramo njome. Postajući taj oksimoron, stvaralaštvo se pretvara u razigrano a opasno oružje. Radost ne zaboravlja „katastrofu“ ali je prevazilazi uz umetnost koja više ne izigrava kraljevu ludu, već zauzima mesto gospodara; onog koji spaja i razdvaja, u ritmu svoje vizije sveta.

they are the uncompromising praise of this lightness. As childhood is evoked, it is a childhood with clowns, devils and poison. The bodies of dolls look like hand grenades, the Baboushka wields knives. The Teddy Bear in Gazpromjet (2012) becomes a jet weapon with sharp, blood-red blades.

Through architecture and sculpture, Mrdjan Bajić unceasingly unveils a minefield. His drawings assert that we shouldn't believe in the rhetorical order of discourse. They engender a formalism in which nothing really stands up except the formalist artifices themselves. He shows us that each monumental erection, each edifice contains within itself its own collapse. The paradox of this singular “mating” makes it possible to see at once both sculpture and its dispersal, its built form and its parts scattered on the ground. His work thinks time. The sculpture he made for Kalemagdon Bridge (From There to here 2007/2019) in Belgrade with Richard Deacon conceals the virtual time of a mental film in which it is constantly being built and taken apart. As Richard Deacon says, Bajić's reality is composed of loads of things which turn up (Stuff Happens), loads of back and forth, but also a “dual-movement on the spot”, living with every vibration, produced in the space stirred by these two acrobats.

It's not a question of the “ephemeral”, but of contradictory principles invested in a form which puts us on the lookout and triggers a precise awareness of moment and duration, of birth and death mixed in every person, every work, every civilization.

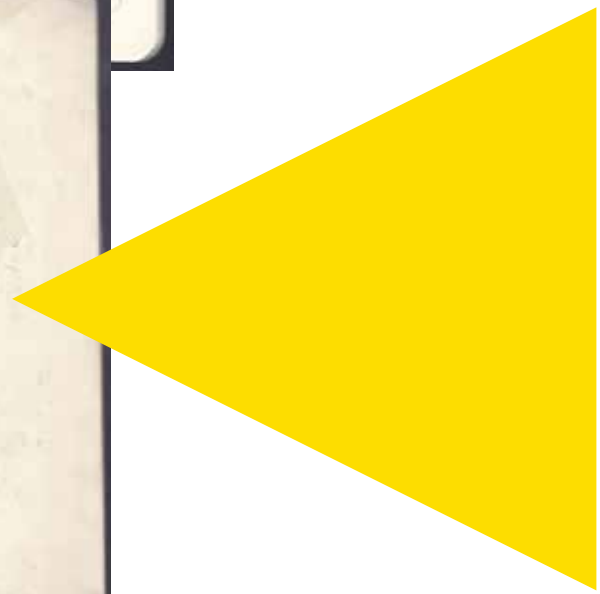
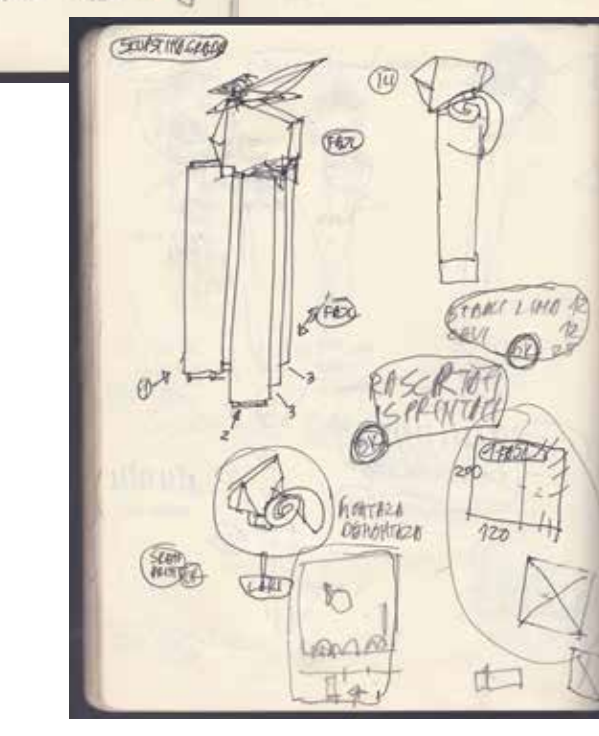
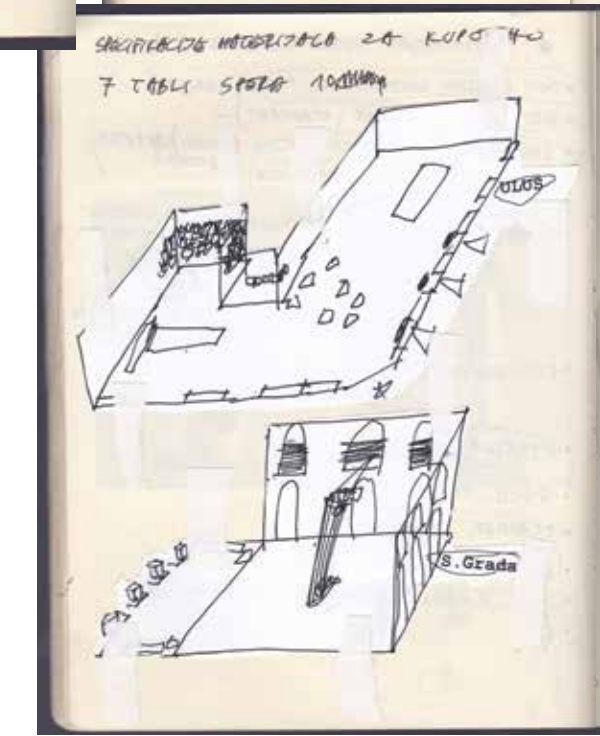
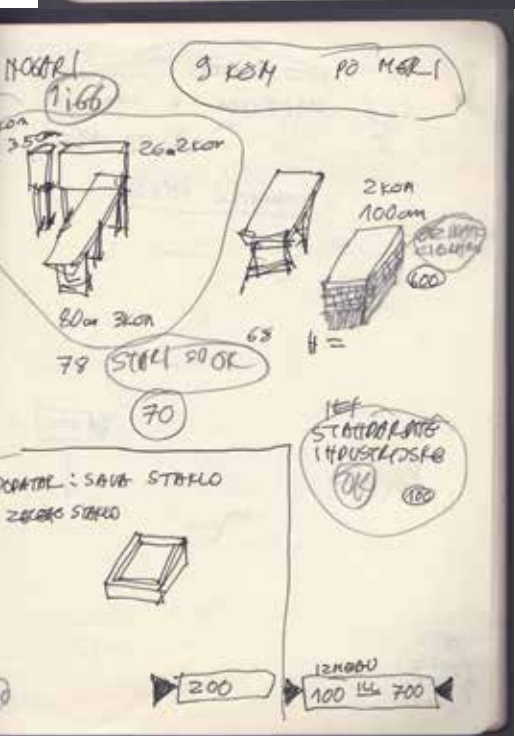
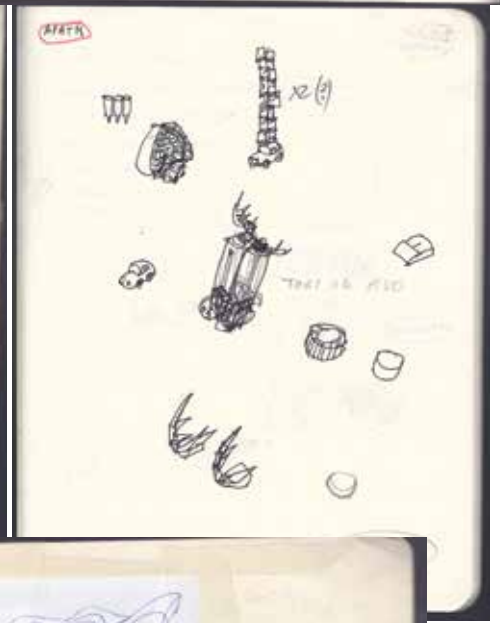
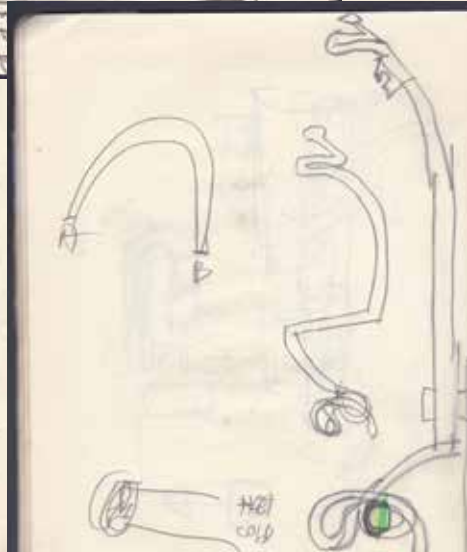
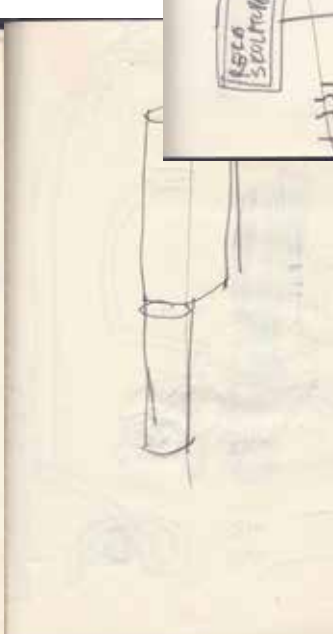
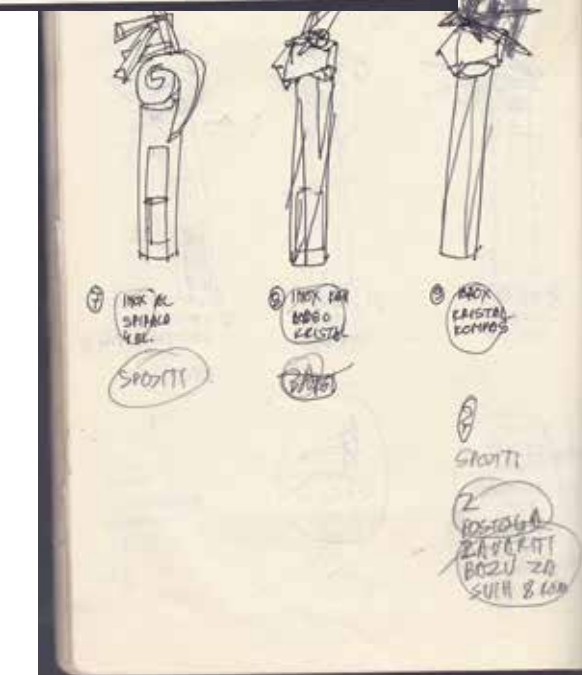
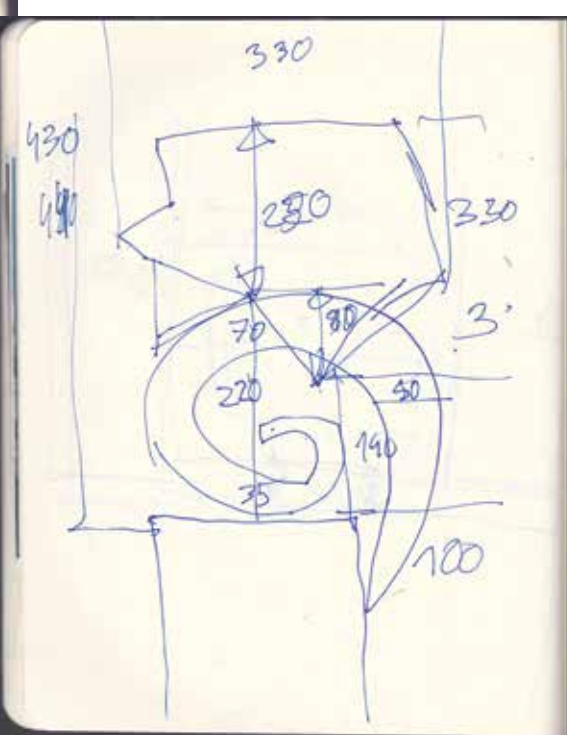
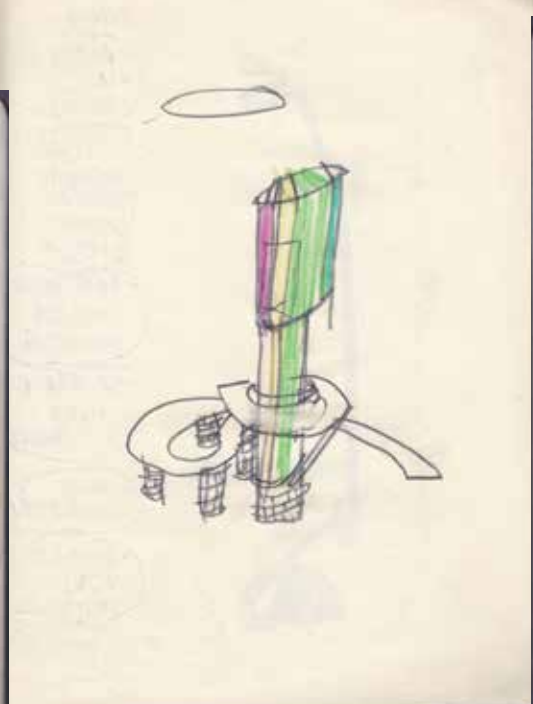
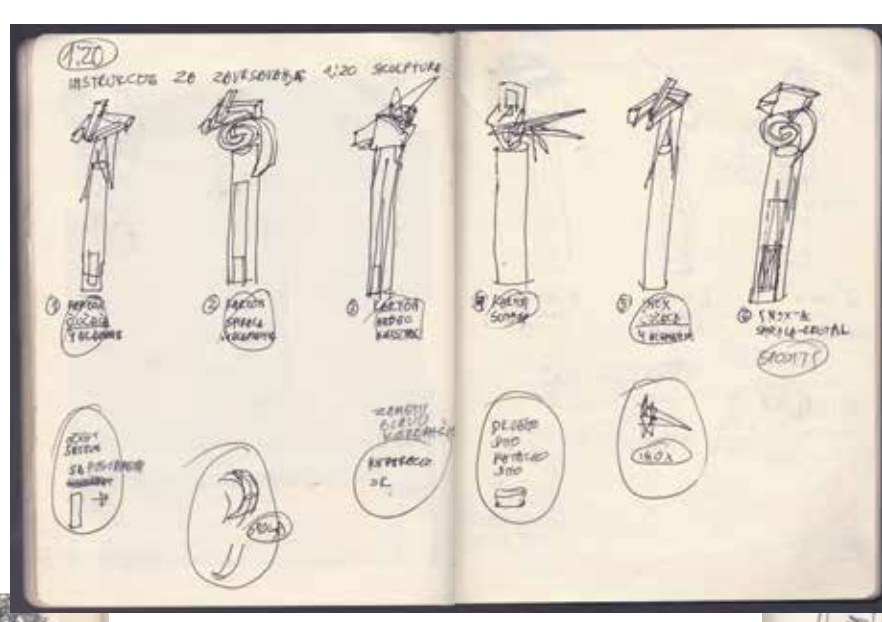
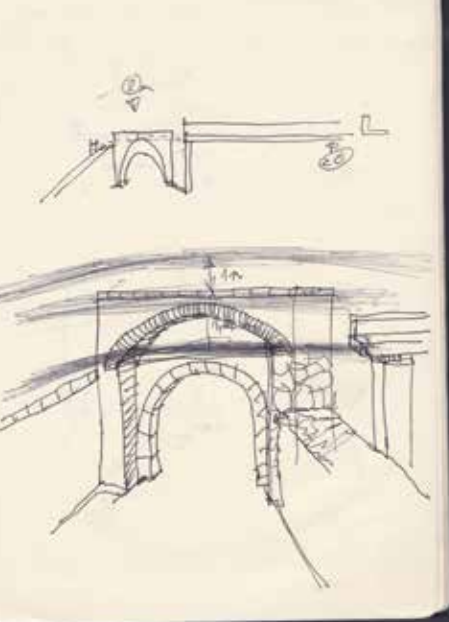
From this “Deconstruction-Construction” pair arises a freedom beyond the conventions and academism, even beyond materials. The “Gay Science” can then begin, can start to sing, with its poetry and its theatre.

As we have not yet been totally destroyed by History, we can play with it. Creation then becomes an oxymoron and therefore a playful and formidable weapon. Jubilation does not forget catastrophes, but goes beyond them through art, which is no longer the King's Jester, but the one who takes the sovereign's place. The one who does and undoes to the beat of his vision of the world.



86. Odande dovde / From There to Here, 2020.





NA ČAMCU: UMETNOST CRTEŽA MRDJANA BAJIĆA | ON A FERRY: THE ART OF DRAWINGS OF MRDJAN BAJIĆ

Branka Arsić

► U skulpturama Mrđana Bajića stvari se nagomilavaju, lete i beže. Sve ove tri radnje potiru osnovnu sklonost prirodnih tela da vuku nadole, ili da mirno stoje i prikazuju svoju homogenu prirodu, svoj identitet i individualnost. A budući da su, kao i prirodna, i vajana tela podređena gravitaciji, određena gustom materije i osuđena na ujedinjenost koja ih čini prepoznatljivim, to što Bajić radi kad se u svom delu suprotstavlja ovoj fizici protivreči ne samo logici prirode nego i logici skulpture uopšte. Ta protivrečnost je možda vidljivija u procesu koji je ugrađen u sve Bajićeve skulpture, a koji nazivam „nagomilavanjem”. Time imenujem proces kojim se dovodi u vezu ali ne sjedinjuje u jedinstveno telo, ono što je različito. Umesto jedinstva u pitanju je dovođenje u vezu različitih materijala kojim se ono što je kruto oslanja na nešto krhko (na primer krzno i bronza u *Pandi i smrti*, 2017), ono što je meko se omotava oko nečeg čvrstog (kao u *Kentauru*, *Pradinoj venčanic*, *Merdevinama* i *30 E*), a ono što je gipko oblikuje ono što je ukruženo (kao u delu *Radnička klasa ide u raj*, 2016). A budući da je estetska snaga ovog ulančavanja različitih materijala delotvorna samo ukoliko uspe da poveže elemente koji su ontološki i kategorijalno raznorodni, u Bajićevim skulpturama se stalno prevazilazi ontološki jaz između živog i neživog, kao kada, na primer, bršljen ne raste iz tla nego je postavljen na kamen na kojem nekako uspeva da živi, ili kada je kamen na kojem bršljen stoji postavljen na ljudsku glavu (oba primera nalaze se u *Vrtlaru*, 2017). Slično nepropisno prelaženje ontoloških granica javlja se u *Gorgoni: Vila Savoy* (2016) u kojoj se živi gmizavac pomalja iz ljudske glave podrivajući

The sculptures of Mrđjan Bajić fly, flee and pile things up. All three actions contradict the main tendency of heavy, formed bodies to weigh down, stand still and display their homogenous nature, their identity and discreteness. And since sculptured bodies share the nature of natural ones in also being beholden to gravitation, decided by the density of matter and doomed to a numerical oneness that renders them recognizable, what Bajić does contradicts the nature of sculpture in general. This contradiction is arguably at its most conspicuous in the process so inherent to all Bajić's work that I termed "piling things up". By that I refer to process through which heterogeneities are brought together. In question is, most obviously, bringing together diverse materials so that what is rigid leans on what is fragile (as, for instance, the velvet or fur in "Panda and Death", 2017), what is soft bounds what is solid (as in "Centaur," "Prada Wedding Dress," "Ladder" and "30 E") and what is supple shapes what is compact (as in "The Working Class Goes to Heaven", 2016). But this linking of diverse materials functions only in the service of connecting elements that are ontologically and categorically divergent. Thus in Bajić's sculptures the ontological divide between animate and inanimate matter is easily crossed, as when ivy grows not in soil but in stone or when the stone, out of which the vegetal emerges, is grounded on a human head (both in "Gardener", 2017). A similarly illicit crossing of ontological boundaries appears in "Gorgon: Villa Savoye" (2016) where reptile life-form emerges out of a human head to chal-



87. *Kentaur, Prada venčanica, merdevine i 30C / Centaur, Prada wedding dress, ladders and 30C, 2016–2018.*



88. *Kentaur / Centaur, 2016.*

ne samo podelu na ljudsko i ne-ljudsko, nego razliku između živog i neživog, jer taj sada gmizavac-čovjek luči metalnu konstrukciju koja ga takođe utemeljava. Takvi nepropisni prelasci iz jedne kategorije u drugu nalaze se svuda u Bajićevom radu, uvek uposljeni u proizvodnju opšte taksonomske zbrke. Spisak takvih klasifikacijskih konfuzija je u suštini beskrajan budući da se poklapa s načinom na koji Bajićeva skulptura „radi” sugerišući da su takvi ontološki nedopustivi „prelasci” suština njegove vajarske poetike. Ta poetika nas uči da je sve na ovome svetu obrnuto naopačke, tako da konji jašu autobuse, igračke imaju oblik bombi, Partenon se kreće, zmaj sedi na sofi, sunce sija u ponoć ili – da pređemo na osećajni registar – suze cure niz nasmešena lica, a plišane mede se radu-

lenge the division between human and non-human, but also, again, that between animate and inanimate, for that reptile-human exudes a metal construction that also grounds it. The illegitimate passage from one category to another is everywhere at work, generating a totalized taxonomical confusion. The list is effectively endless for it coincides with the way Bajić's sculpture operates, and it constitutes, perhaps, the most inherent feature of his sculptural poetics. Everything in his world is topsy-turvy, so that horses ride buses, toys have the bodies of bombs, the Parthenon is mobile, a dragon is seated on a sofa, the sun shines at midnight or – to move to the affective register – tears flow down smiling faces, and teddy bears



89. *Kentaur / Centaur, 2017.*



90. *Bring Me Back*, 2017.

ju budućnosti u kojoj će ih razneti bomba. Prostorne i vremenske koordinate se sukobljavaju, pojave su izmeštene iz svog uobičajenog konteksta, emocije su iznova odmerene, a svaka orijentacija izgubljena.

Ali to što povezuje različitosti ne znači da Bajićeva skulptura pokušava da ih sjedini. Naprotiv, Bajićeva skulptura ne uspostavlja ni kontinuitet ni uzročno-posledičnu vezu koja bi nužno sjedinila različite pojave i materijale. Umesto u odnosu kontinuiteta, materijali i kategorije koje čine jednu Bajićevu skulpturu nalaze se u odnosu susedstva. Sve je pored nečeg drugog, ali ništa nije ujedinjeno. Da ostanemo pri istim primerima, u delu *Bring me back* konj koji jaše autobus ne pojavljuje se iz vozila nego je na njemu; panda nije mrtav nego prosto sedi pored smrti koja je, u suštini, jedina mrtva stvar u delu *Panda i smrt*; čilimi stoje na ormaru koji je postavljen na kola u delu *Radnička klasa ide u raj*; ili, na primer u *Siriji* (2015–2018), suze lebde u prostoru, u blizini lica kojem navodno pripadaju iako ga ne dodiruju, dok lice deluje mirno, neuznemireno tugom koju gleda. Svi ovi primeri postavljaju pitanje da li se u Bajićevim skulpturama stvari mogu uzročno povezati: da



91. *Bring Me Back*, 2017.

seem content at the prospect of being blown away. Spatial and temporal coordinates collide, phenomena are displaced from their ordinary context, emotions are recalibrated, and all bearings are lost.

But bringing what is incongruous together doesn't mean that a Bajić sculpture is an effort at fusion. Discordant phenomena and materials are not rendered continuous, nor is there any causal relation that would necessarily combine materials, ideas or categories. Instead of providing continuity both the materials and categories that make up a Bajić sculpture are in relations of congruity. Everything is next to something else rather than melding into it. To stay with the same examples, the horse riding the bus doesn't emerge out of it but is on it in "Bring Me Back"; the panda is not dead but is seated next to death, death in fact being the only dead thing in the "Panda and Death"; kilims sit on an armoire which is on a car in the "Working Class Goes to Heaven"; or, even in "Syria" (2015–2018), tears float in the space close to a face to which they supposedly belong, but are nei-



92. Sirija / Syria, 2013.



93. Sirija / Syria, 2011.

li će panda nekako umreti od smrti koja je s njegove desne strane? Ili će panda razveseliti smrt i privoleti je da pređe na stranu života? Ili će možda panda i smrt nastaviti da sede jedno pored drugoga nikada ne ukrštajući poglede? Da li je konj na autobusu u nekoj potresnoj povredi ostao bez nogu pa mu je potreban prevoz do mesta na koje želi da ode? Da li je autobusu potreban osetljivi životinjski mozak? Ili neživi autobus želi da se vrati u vreme kada su konji bili najbrži transport? Kako je tuga otelovljena u sirijskim suzama povezana s ljudskim bićem koje je od nje udaljeno? Ukoliko nije, kako onda da protumačimo bezličnu patnju otelotvorenu u samostalnim, lebdećim suzama? Ako jeste, zašto onda čovek uopšte nije pogođen prizorom sopstvenih suza? Ukoliko odgovor na ova pitanja može da krene u bilo kojem pravcu – ako posledica može lako da postane uzrok koji ju je prouzrokovao, ako suze mogu da prouzrokuju ljudsku žalost umesto da budu prouzrokovane tom žalošću – onda je to zato što Bajićeve skulpture rigorozno i gotovo sistematski raskrivaju alternativne ontologije odnosa različitih fenomena u tako vrtoglavim oblicima da ti odnosi stoje predstavljeni

ther on it nor off it, the face itself looking peaceful and undisturbed by the weeping. All of these instances raise the question of how things relate causally in making a sculpture: is the panda going to die of the death on his right? Is death going to be cheered by the panda and allured onto this side of life? Are they going to go on in their “nextness” without their gazes ever meeting? Is the horse on the bus disturbingly injured and left legless, in need of something mobile to take it back to wherever it wants to go? Is the bus in need of an animal sensuous brain? Or does the inanimate bus want to go back in time to when horses were the fastest bodies for transport? How is the sadness embodied by the Syrian tears related to the human distant from it? If it isn't, what do we make of an impersonal grief? Why is the human so disconcertingly unmoved by the sight of his own tears? If the answer to these questions can go in any direction – if an effect can easily become a cause of what causes it, if tears can make a human sad rather than issue from his sadness – it is because Bajić's sculptures rigorously and almost systemat-



94. Sirija / Syria, 2012.



95. Sirija / Syria, 2015, Slankamen

na samoj granici ne-odnošenja, dopuštajući da ono što je bilo postane ono što će biti, a ono što je ispred postane ono što je iza nas. Ništa tu nije povezano silom prošlosti niti je obećano onome što će tek doći. Bajićeva skulptura bavi se metafizikom u kojoj priča-ma i istorijama nije potrebna linearnost, neizbežnost i uzročnost da bi bile ispričane.

Bajićeva skulptura je dosledna u ostvarivanju ovih neobičnih ontologija. To što njegove skulpture ne proizvode ni jedinstvo ni tok, ne znači da ih taksonomski nesklad, raznorodnost materijala i prekid uzročne veze pretvara u prosti asamblaž. To što je u njima nemoguće razlučiti nužnost i odnose ne znači da su značenja i materijali koje Bajić kombinuje slučajne pojave, kao da je sve moglo biti otelotvoreno u nekom drugačijem materijalu ili kao da je ono što je otelotvoreno moglo da ostvari neku potpuno drugačiju ideju. Objekti koje Bajić stvara nisu organsko jedinstvo, ali nisu ni nasumično okupljanje pojava; iako ne poznaju nužnost, oni uopšte nisu slučajni, a to što nisu potpuno sjedinjeni takođe ne znači da su raspršeni. Ne potčinjavajući se nijednoj od ovih podela, ti objekti postižu numeričko jedinstvo tako što proizvode „susedstvo” koje ja nazivam „nagomilavanjem”.

Time imenujem postupak kojim Bajić uspeva da načini jednu skulpturu od nekoliko pojedinačnih skulptura-tela, od kojih je svako zasebno mada se istovremeno nalazi u dosluhu sa drugima (samo se setite smrti i pande, suza i čoveka, konja i autobusa, ćilima i ormara). Štaviše, susedna a neslična tela često postaju jedna skulptura ne zahvaljujući jedinstvu neke skrivene pozadine koja ih sve imanentno prikuplja, nego zahvaljujući mudrosti majstora-zanatlije koji iznova spaja stvari tako što ih vezuje kanapom. Poput tog spretnog majstora-zanatlije – onoga koji sve pravi svojim rukama – Bajić često uvezuje svoje skulpture-tela žicom ili kanapom, vođen željom da zaustavi potpuno rasulo, iako vrlo dobro zna da ništa ne garantuje da će ta raznorodna tela ostati zajedno.

Taj vid Bajićeve skulpture koji se pomalja iz jaza u kojem identitet ne mora da bude ujedinjen – u kojem je pojedinačnost nekako mnoštvena – omogućava još dva ekscentrična postupka, koje nazivam

ically depict alternative ontologies of relations in forms so vertiginous that they verge on the unrelated, allowing what is before to quickly become what is coming, what is ahead to turn into what is behind. Nothing appears bound by the force of what preceded it or is beholden to what follows it. A Bajić sculpture is about a metaphysics in which stories don't need diegeses, necessity and consequentiality in order to be told.

As with ontology, so with sculpture. For while Bajić's sculptures do not generate unity or flows, neither does their causal discontinuity of meaning, taxonomical incongruence or material heterogeneity produce a simple assemblage. Lacking in necessities and discernible relays the meanings and materials that Bajić summons are not contingent appearances, as if everything could have been embodied in different matter or as if what is embodied could have concretized some other idea. Neither an "organic" unity nor haphazard amassing, neither necessary nor contingent, neither fused nor dispersed, these objects achieve rather a numerical oneness by generating the "nextness" that I call "piling up." By that I mean that a numerically single sculptural body is made in Bajić of several discrete sculptures, each delineated from and concordant with another (think again of death and the panda, tears and the human, horse and bus, kilims and armoire). Moreover, congruent and unlike bodies are often made numerically single not thanks to some hidden "background" identity that pulls them immanently together, but by the ruse of the handy-man who reconnects things by tying them together by ropes. Just like that handy-man, Bajić often ties a wire or a rope around his different bodies-sculptures, driven by the wish of a thread to stop everything just short of falling apart while knowing full well that nothing guarantees that the diverse bodies will remain together.

That a Bajić sculpture emerges out of that limbo in which identity doesn't have to be one – in which discreteness is somehow multiple – allows for its two other ontological wayward aspects,



96. *Sirija / Syria*, 2014–2015, Galerie RX, Paris



97. *Sirija / Syria*, 2016.



98. *Sirija / Syria*, 2015–2018, Galerie RX, Paris

letenjem i bežanjem. Ti postupci ukazuju na uzbuđljivu želju tela koje Bajićeva skulptura provizorno povezuje da se oslobode te povezanosti – da polete ili jednostavno odu negde drugde gde bi im bilo bolje – ali i na nemogućnost da se ta želja ispuni. Tako na primer tela od kojih su mnoge Bajićeve skulpture načinjene često imaju krila ili udove koji podsećaju na krila (*Sirija*, u nekoliko varijanti, ali isto tako i *Zmaj na Freudovoj sofi* ili, još ranije, *Čupovi*, 1986, gde ljudske glave izdaleka podsećaju na ptice koje očajnički žele da polete, ali ne mogu jer se dave u posudama u kojima su zatočene). Iako je možda tačno da Bajić voli meke i lake materijale, u ovim „letećim“ skulpturama ono što želi da poleti nikada nije lako: krila su teška koliko i tela sa kojima su povezana, napravljena od bronce ili aluminijuma, materijala koji

which I called flying and fleeing. Those processes reference a thrilling wish to emancipate by dissipating what is only provisionally bounded and the inability to fulfill such a wish. The bodies composing many of Bajić's sculptures are thus often endowed with wings or wing-like limbs (*“Syria”* again in several variants, but also *“Dragon on Freud’s Sofa”* or, earlier, *“Jugs”* (1986) where human heads look from a distance like birds, desperate to fly away but drowning in pots). But even if Bajić is fond of using soft and light materials, in these “flying” sculptures the wings are as heavy as the bodies they are attached to, made of bronze or aluminum, materials that disable the limbs they make. Desire is thus frustrated by the very way it is made, stalled by the matter that composes it,



99. Radnička klasa ide u raj / *The Working Class is Going to Heaven*, 2008–2012, Centre culturel de Serbie, Paris

aktivno onesposobljavaju kretanje udova koji su od njih načinjeni. U Bajićevim skulpturama želja je tako uvek osujećena načinom na koji je otelotvorena, zastavljena materijalom od kojeg je sazdana, zauvek suspendovana u trenutku svog neostvarenja. Da bi se razumelo šta to Bajićeva skulptura hoće da postigne, važno je ovde naglasiti kako to otelotvoravanje želje za letenjem kao večnog stajanja u mestu nema nikakve veze sa psihologijom, budući da zmajevi, ćupovi i mumije uglavnom ne poseduju psihu. Otelotvorenje želje za letom kao nepokretnosti stoga prikazuje ontološko stanje bića, stvari, mašina, pa čak i afektivnih iskustava koja su konstruisana tako da ne rade. Bajićeva skulptura otelotvorava disfunkcionalne stvarnosti koje nikuda ne idu.

Slično je i sa onima koji hoće da pobjegnu. U tom svetu koji bi da luta a koji Bajićeve skulpture prikazuju, ono što je uvezano u krhko jedinstvo često je na nekom prevoznom sredstvu uhvaćeno u samom trenutku odlaženja. Ali nije jasno od čega te uvezane jedinke hoće da uteknu. Istinsko odlaženje je ono koje dovodi do radikalne promene stanja stvari i



100. Radnička klasa ide u raj / *The Working Class is Going to Heaven*, 2011–2015.

awfully preserved in the moment of its derealization. But this embodiment of desire flying *in situ* has nothing to do with psychology since dragons, jugs or mummies are ordinarily not understood to possess a psyche. Instead, it indexes an ontological condition of beings, things, machines and even affective phenomena that are constructed so that they don't work; they are dysfunctional realities heading nowhere.

Similarly what flees. In the errant world that Bajić's sculptures depict, what is roped into a fragile unity is often on a vehicle trying to leave. It isn't clear what those "stringed" entities are trying to flee; proper leaving, one that entails a radical transformation of identity, would entail leaving oneself. But that is not the case here, for what is discerned in the act of leaving leaves as is, for its strands prevent it from reassembling, and it thus remains itself, failing to leave at all. Take, for instance, the whole series "The Working Class Goes to Heaven" in which movement from the earthly to the paradisiac state is entrusted to small, rust-



101. Radnička klasa ide u raj / *The Working Class is Going to Heaven*, 2010.



102. *Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven*, 2008, Palazzo Piozzo, Rivoli



103. *Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven*, 2016.



104. *Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven*, 2016–2018.

identiteta; da se ode znači da se ode od samog sebe. To, međutim, nije ovde slučaj, jer ono što je ovde uhvaćeno u činu odlaženja odlazi onakvo kakvo je oduvek bilo, uvezano vezama koje ne može da prekine da bi postalo nešto drugo. Tako ovde sve ostaje onakvo kakvo je i ništa ne uspeva da ode. Uzmimo za primer celu seriju *Radnička klasa ide u raj* u kojoj je kretanje od zemaljskog ka rajskom stanju povereno malim, zardalim vozilima koja ne mogu da izdrže težinu stvari koje prenose – recimo celokupno pokućstvo – tako da je ono što se prenosi uvek veće i teže od vozila koje ga prenosi. Ono što bi omogućilo odlaženje slama se pod težinom onoga što odlazi.

Seriya *Radnička klasa ide u raj* nije nikakav izolovan primer. Ne samo radnička klasa, nego i razne druge pojave i stvari koje ne lete žele da odu: neboder je tako zavezan za dve male „fiće“ koje bi da ga odvezu, Miki Maus je na kamionu, grudve zemlje su na „vespi“, Partenon na „mini-kuperu“, konj na autobusu, kuća na „spaćeku“. Mnoga od ovih raznih tela koja žele da uteknu postavljena su naopačke – kuće su na

ed vehicles that simply can't endure the heaviness of things they transport such as whole housefuls of furniture so chunky that it appears larger than what carries it. Not just the working class, though, but everything else that is not flying seems to want to flee: the skyscraper roped onto two little Fiats, Mickey-Mouse on a truck, chunks of the Earth on a van or a Vespa, the Parthenon on a Mini-Cooper, a horse on a bus, a house on a Citroën 2CV. Many of these phenomena wishing to flee are in a perverse position – houses are put on cars with their roofs down, or are unbalanced, leaning to the right and about to fall, as is the case with the Parthenon – as if not minding the inconvenience of having their bodies and coordinates off balance if that will mean they can be packed more conveniently and flee faster. Moreover, for easy fleeing these twinned phenomena are often assisted by signs pointing them in the right direction. There are so many arrows on Bacci's sculptures trying to orient these phenomena on the run, to help them find their way. And yet, there is no fleeing, just as



105. *Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven*, 2011, Galerija RIMA, Kragujevac

kolima ali sa krovovima okrenutim nadole, ili pak gube ravnotežu i samo što ne padnu, kao što je to, na primer, slučaj sa *Partenonom*. Sve može da bude neuravnoteženo i nastrano, pod uslovom da obećava bolje pakovanje i brže bekstvo. Štaviše, da bi im bežanje bilo olakšano te dvojne pojave – kuća i kola, zemlja i vespa – okružene su znacima koji ih usmeravaju na pravi put. Toliko je strelica na Bajićevim skulpturama koje bi da orijentišu one koji beže, da im pomognu da se nađu negde drugde. Ali uprkos toj pomoći nema bežanja, kao što nema ni letenja, jer su stvari koje oni koji beže nose sa sobom toliko teške, da svojom težinom zaustavljaju vozila koja ih prevoze i onemogućavaju svako bekstvo.

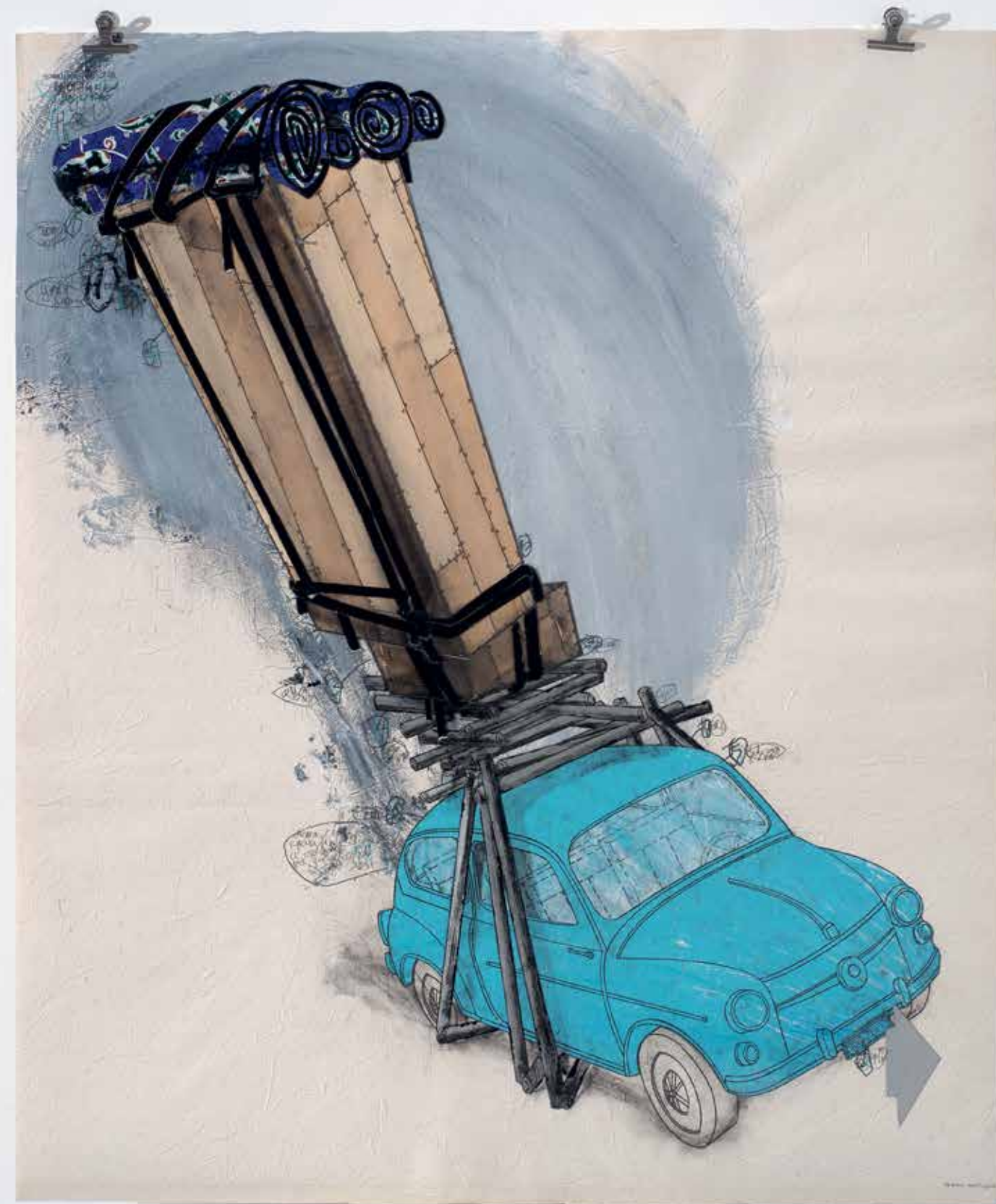
Bajićeva skulptura tako otelotvorava begunce osuđene da ostanu, i letače upokorene u mestu, na taj na-



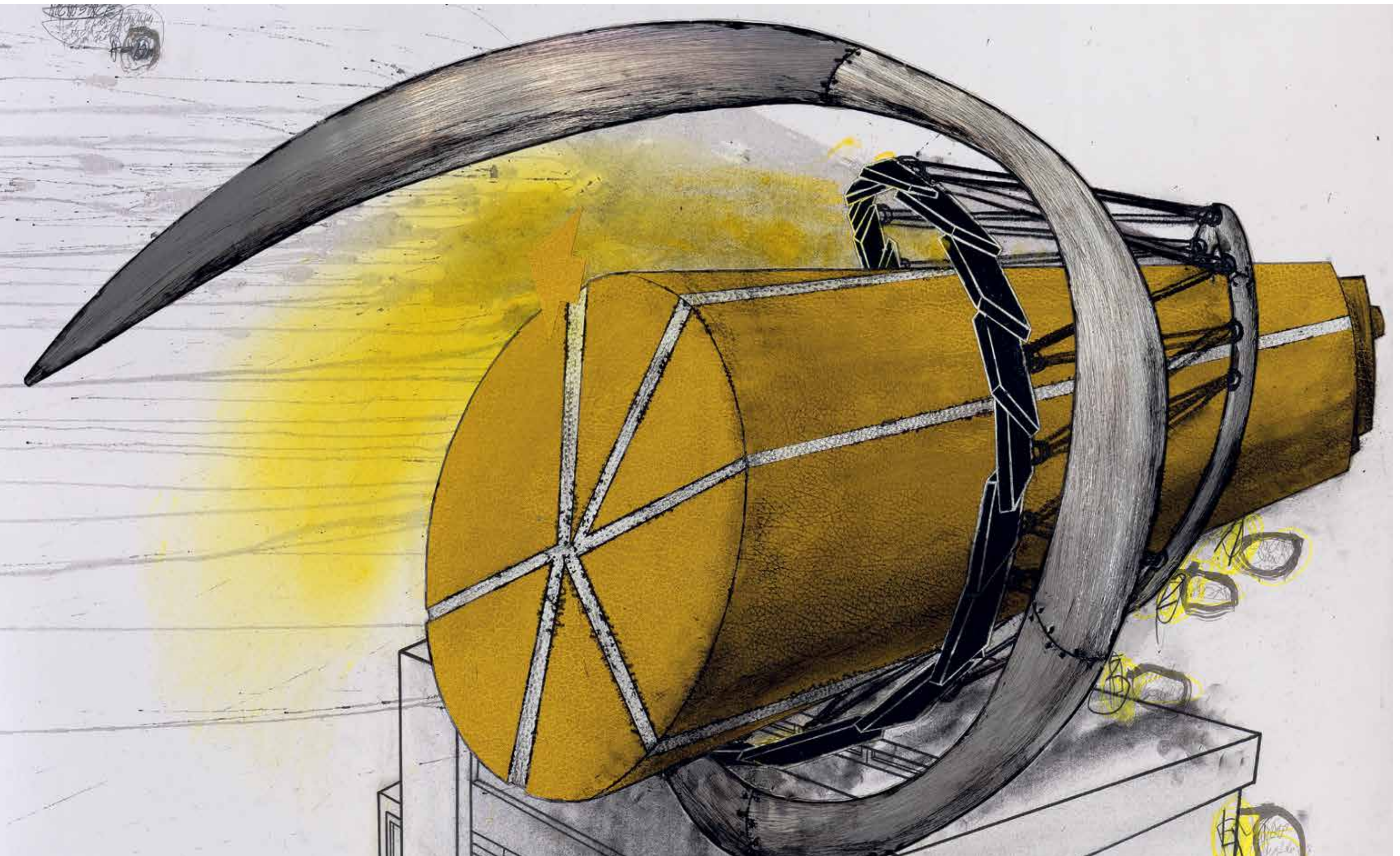
106. *Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven*, 2017.

there is no flying, for the fleeing junk is halted by its own weight, squashing their vehicles and rendering them stagnant. In so doing these runaways doomed to stay, like the stilled flyers, depict the erratic ontology of non-working actions, of beings whose mobility changes nothing.

Beholden to three dimensions and to its concretization in inanimate matter, sculpture – even the most radical contemporary sculpture – is not well positioned to depict metaphysical aberrations that seek to resist the power of the inanimate to keep everything within fixed borders, and to disobey the force of geometry that governs the space in which matter extends. If Bajić's sculpture does



107. *Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven*, 2012.





108. *Prière de ne pas toucher*, 2012.



109. *Prière de ne pas toucher*, 2010.

čin opisujući ontologiju činova koji ne deluju i bića čija pokretnost ništa ne menja.

Nužnošću vezana za tri prostorne dimenzije i osuđena na ostvarenje u neživoj materiji, skulptura, čak i ona savremena, i najradikalnija, nije dobro pozicionirana da otelotvori metafizička zastranjenja koja se odupiru fizičkim zakonima koji sve povezuju u utvrđene granice. Ukoliko Bajićeva skulptura zaista uspeva da proizvede metafizičke delikvencije kakve su nepokretni-pokretači, letači koji ne lete, pojedinačnosti koje su mnoštvene, tvrdoće koje su mekane, isprekidane kontinuitete ili promene koje ništa ne menjaju, onda je to zato što je ta skulptura podpomognuta umetnošću crteža.

U Bajićevom postupku, crteži nisu prosti projekti neke buduće skulpture; u njima nema ničeg predvidljivog niti čisto tehničkog. Naprotiv, oni su lokaliteti na kojima je jedna ontologija – jedan svet reda, uzročnosti, linearnosti i integrisane individualnosti

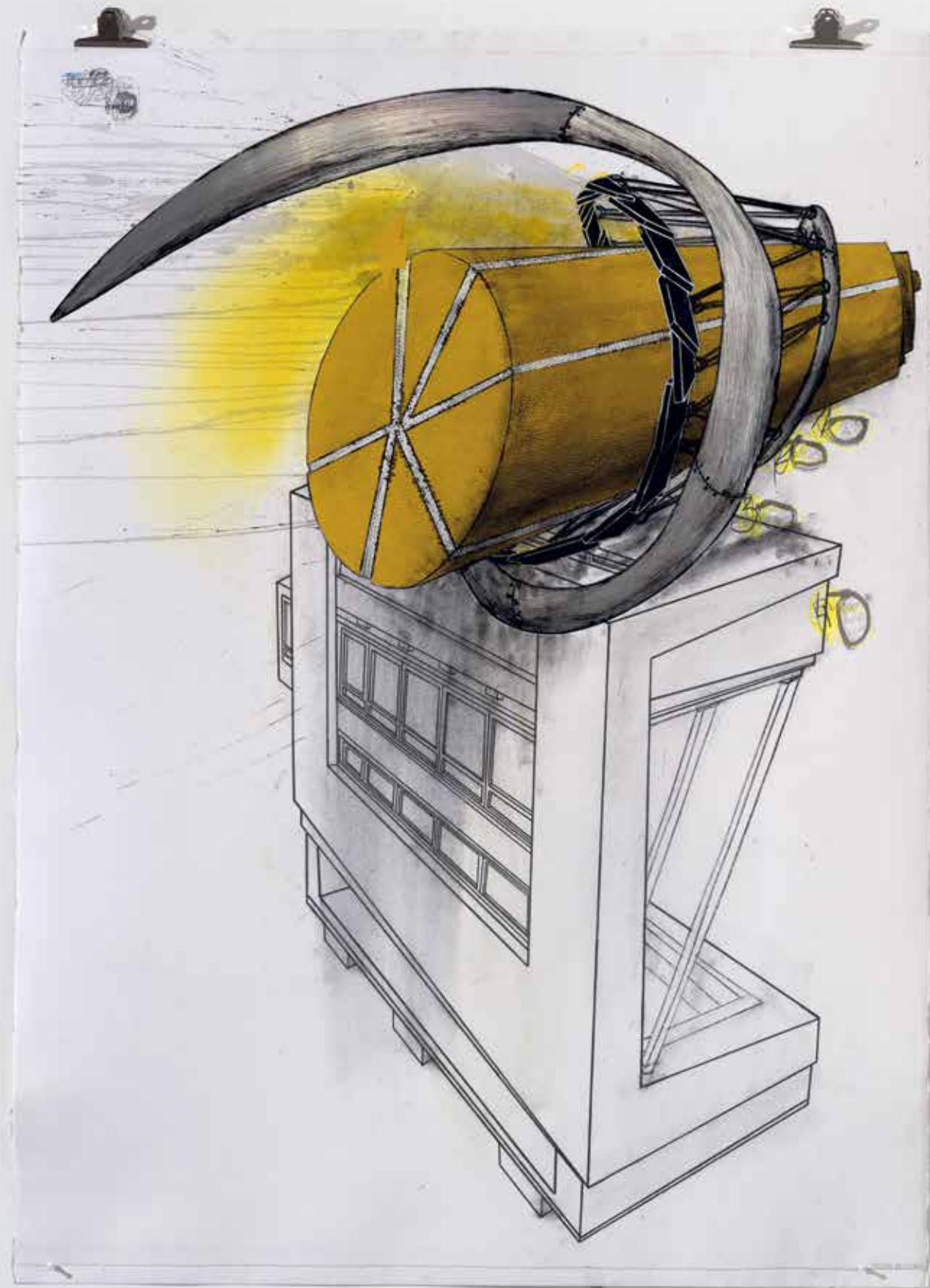
indeed manage to generate delinquencies such as immobile-mobiles, flight-less flyers, multiple singles, supple solids, discontinued unities, inconsequential actions and still changes, it is because that sculpture is aided by the logic of his drawings. The latter are not simple blueprints of a sculpture to come; there is nothing predictable or merely technical about them. Instead, they are the location in which one ontology – the world of order, causality, linearity and integrated identity – is exchanged for an aberrant one of illicit possibilities. For instance, in the drawings there are still words naming things and so establishing connections between two different reasonings or conditions. Almost always there is a list of nouns in the upper left corner, but equally often there are words drifting throughout the drawing. From ordered lists to drifts, from diegeses to floating signs, these words forecast how meanings are about to mix without matching, heading towards bodies of sculptures that will announce the meanings that escaped them.



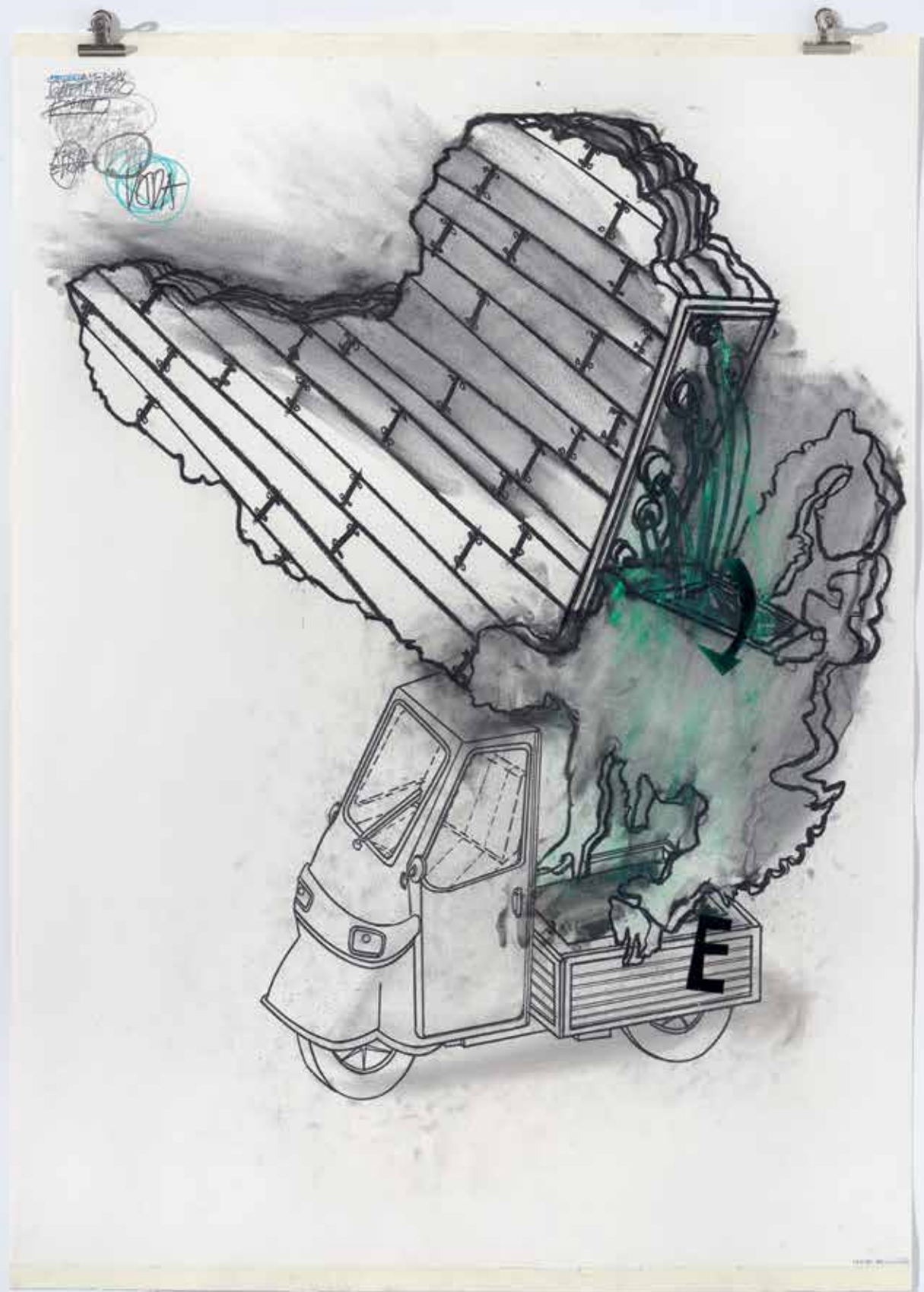
110. *Ponoćno sunce / Midnight Sun*, 2015.

– zamenjena jednom drugom, ekscentričnom ontologijom nedozvoljenih mogućnosti. Na primer, na crtežima i dalje postoje reči koje jasno imenuju stvari na taj način uspostavljajući vezu između dva različita rasuđivanja i stanja (mišljenja i tela). Skoro po pravilu u gornjem levom uglu crteža nalazi se lista imenica, ali, sa podjednakom učestalošću, na crtežima su i reči koje lebde bez ikakvog konteksta. Polazeći od uređenih spiskova i stižući do njihovog raspršivanja; počinjući kao linearne pripovesti a završavajući kao plutajući znakovi te lebdeće reči predskazuju na koji će se način značenja izmešati u skulpturi koju će Bajić tek napraviti. Iako tim plutajućim znacima izmiče svako značenje, oni svejedno nepogrešivo streme ka telu skulpture koja će objaviti to značenje koje im je izmaklo. Spiskovi imenica i uređeni tekstovi u gornjem levom uglu crteža takođe su vrlo često zaokruženi a zatim zamrljani olovkom tako da njihova jasnost i značenje iščezavaju u jedan amorfni grafitni trag koji ništa ne označava i ne objašnjava. Jedino što te mrlje jasno najavljuju je da

Equally often, corner lists and ordered texts in the upper left corner are circled and then penciled into a smudge, such that their meaning and clarity becomes a sheer graphite spot on the paper, signifying nothing or nothing clear. What they make clear is only that something bad is going to happen to clarity as we know it. In addition to words losing themselves, drawn bodies are often circled (as in “Tatlin” or “Midnight Sun”), and although the circles still marry them to the geometrically ordered space they seem about to leave, those same circles begin to meander, announcing the disturbance of dimensions and bearings. When shapes become porous the coloring bleeds out of them. For instance, in the “Fountain” (2017) a territory with a tree that is roped within nothing more than a fragile unity and entrusted to a van that can’t move under its weight – because, obviously, in the cushioned world of Western rationality a van can’t take a large terrain anywhere, small vehicles made by humans are simply not good enough for



111. *Ponoćno sunce / Midnight Sun*, 2017.



112. *Fontana / Fountain*, 2015.



113. *Geo-strategic*, 2015.



114. *Geo-strategic*, 2015.

će uskoro nešto loše da se desi jasnosti kakvu poznamo. I ne gube se samo reči u mrljama; i nacrtana tela su zaokružena (kao u *Tatljinu* ili *Ponoćnom suncu*) krugovima koji ih još uvek povezuju sa geometrijski uređenim prostorom, istovremeno ih prisiljavajući da taj prostor napuste, jer oni sami – ti krugovi – počinju da meandriraju, objavljujući opšte uznemirenje dimenzija i orijentacija.

Kada oblici kakvi su recimo krugovi postanu propustljivi, onda u Bajićevim crtežima iz njih obično curi boja. Na primer, u *Fontani* (2017) sam predeo na kojem se nalazi jedno drvo, uvezan u krhko jedinstvo sa kamionetom koji ne može da izdrži njegovu težinu, postaje propustljiv. Sve to pripada logici razuma, jer, očigledno, u zaštićenom svetu zapadne racionalnosti kamionet ne može da prevozi predele, a mala vozila koja su napravili smrtni ljudi nisu dovoljna za ostvarenje čudesnih poduhvata. Ali usred

such miraculous tasks – becomes porous. On its right side little holes appear through which the tree leaks its “life” rendered green. Green is the color of earthly life, but where is it going on this drawing? It is moving into an unspecified outer somewhere – but where can earthly life go outside of the earth that gives it life? – following the downward movement of its own heaviness, but only in order to branch into spills, like a tree bleeding green blood, losing itself in blots, indexing the extinction of the living. That unspecified somewhere into which the tree bleeds, without direction or guidance from any lawful order, prognosticating the evaporation of what passes for logical, is nevertheless there on the drawing, turning it into a toxic site where one way of being is about to be annulled by another.



115. *Geo-strategic*, 2015, Hub12, Beograd / Belgrade



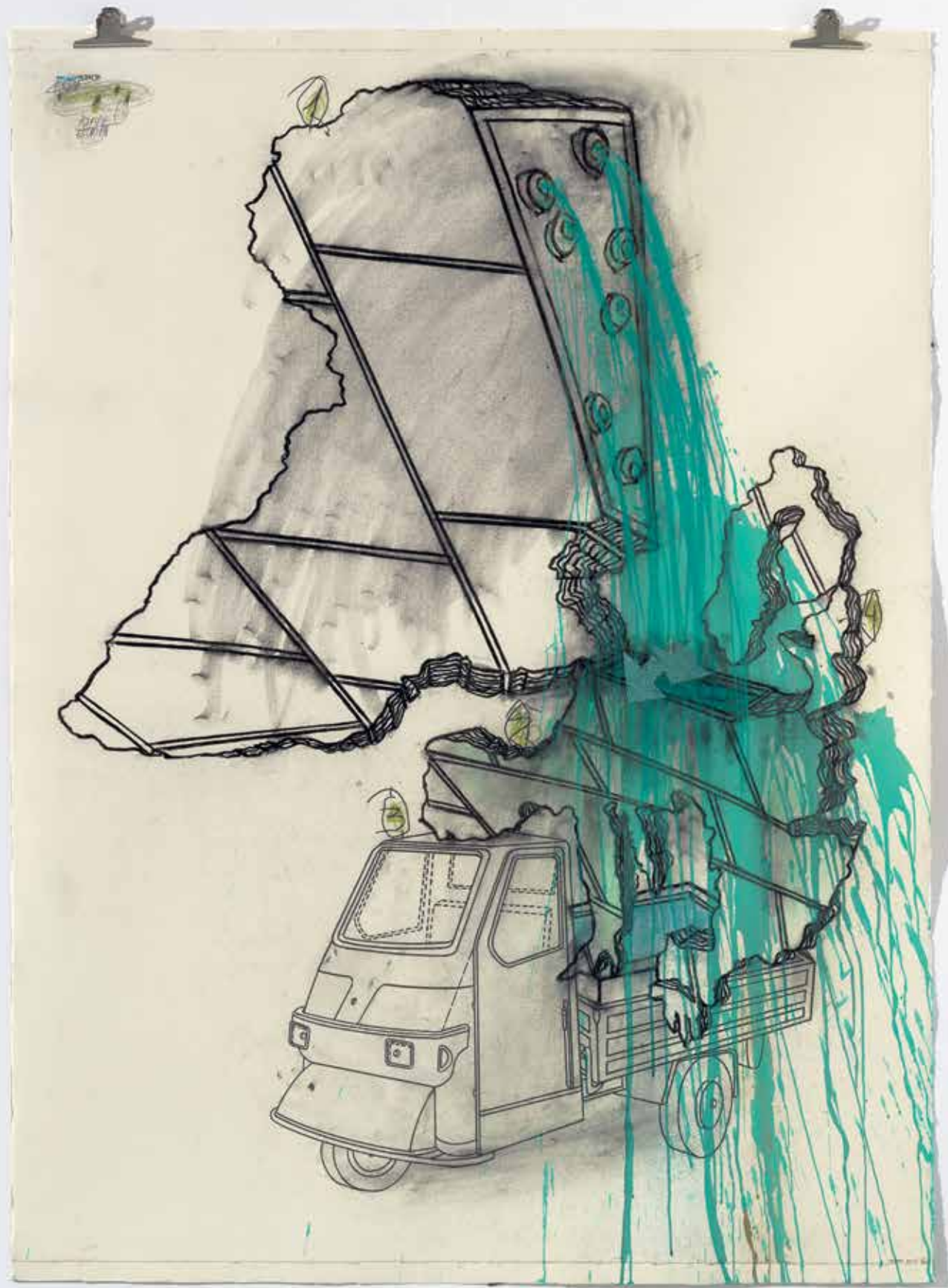
116. *Geo-strategic*, 2015.



117. *Fontana / Fountain*, 2015.

te logičnosti pojavljuje se nešto neobično. Sa desne strane tog drveta nalaze se rupice kroz koje stablo počinje da ispušta svoj zeleni „život“. Zeleno je boja zemaljskog života, ali, kuda taj život odlazi na ovom crtežu? Taj se život kreće ka nekom neodređenom spoljašnjem prostoru – međutim, kako zemaljski život može da ode od zemlje koja mu je dala život? – i pod pritiskom sopstvene težine otiče nadole, ali se u tom oticanju račva u male izlive, i počinje da izgleda kao neko drvo koje krvari zeleno, polako izdišući u mrljama zelene krvi koje označavaju smrt. Ali iako ne možemo da ga identifikujemo, to neodređeno mesto u koje ovo drvo krvari, bez ikakve pomoći zakona i logike – na taj način takođe označavajući nadolaze-nje neracionalnog – svejedno je tu, na tom crtežu, budući da tu negde, na tom crtežu to drvo prestaje da živi. Bajićev crtež na taj način postaje mesto na kojem jedan vid postojanja poništava neki drugi.

The “Fountain” is not exceptional. All of Bajic’s drawings perform the same task. “Red or Black”, for instance, has a chunk of a monastery smudged out of its multiple borderlines and looks about to penetrate the head of a male mummy carrying it. For its part, the mummy’s dark red body has multiple contours too; but these contours are ignored by the body’s color that spills over them, bordeaux that bleeds out of the forms just as the tree bleeds green into a formless somewhere where nothing identifiable resides. Like the “Fountain” tree, the “Dragon on Freud’s Sofa” breathes itself into a huge blot of greenness that simply hovers there in suspension, a color not attached to anything, merely unformed flotsam. Economically put, not only do the primary qualities of beings, such as shape, extension and motion collapse, not only are they definitively divorced from secondary qualities such as colors, but the secondary





120. Zmaj na Frojdovom otomanu /
Dragon on Freud's Sofa, 2014–2015.

Fontana nije izuzetak. Svi Bajićevi crteži podređeni su istom zadatku. Na crtežu nazvanom *Crveno ili crno*, nalazi se odvaljen deo jednog manastira čije su granice umrljane u glavu mumije koja ga nosi. Tamno crveno telo mumije takođe je ocrtano u mnoštvu obrisa, ali ti obrisi ne sprečavaju boju mumijinog tela da se prelije preko njih; crveno tako krvari iz ovih formi kao što drvo krvari zeleno u bezoblično okruženje u kojem se ništa ne može prepoznati. Poput *Fontane*, drvo u delu *Zmaj na Frojdovoj sofi* izdiše sebe u jednu ogromnu mrlju zelenog koja tu naprosto lebdi, nepovezana ni sa čim, tek jedna bezoblična brljotina. Ukratko, na Bajićevim crtežima značajno su oslabljeni primarni kvaliteti bića, kao što su forma, rasprostrtnost i kretanje; ta slabost forme omogućava sekundarnim kvalitetima, kao što je boja, da se



121. Zmaj na Frojdovoj sofi / Dragon on Freud's Sofa, 2017.

qualities themselves are severed from the observer. Colors are not sensations experienced by the senses of a living being. They are objectivized, as is the shape they violate, assuming the different metaphysics that Bajić discerns.

In addition to words and disfigured geometrical shapes, numbers also regularly appear on Bajić's drawings but only to mark topological disarray that disturbs the order they were invented to serve. Sometimes smaller numbers move towards higher ones by going from right to left, other times higher numbers move towards smaller ones by going from left to right ("Parthenon"). Just as often, like words, they simply float in the outer space – but the space of what extension? A little 2 in "Bring



122. Zmaj na Frojdovom otomanu /
Dragon on Freud's Sofa, 2017.

odvoje od posmatrača i postanu pojave za sebe. Boje tu nisu opažaji koje čula živih bića mogu da oseće. One su objektivirane, kao i oblici koje narušavaju, na taj način ostvarujući jednu drugačiju metafiziku koju Bajić raskriva.

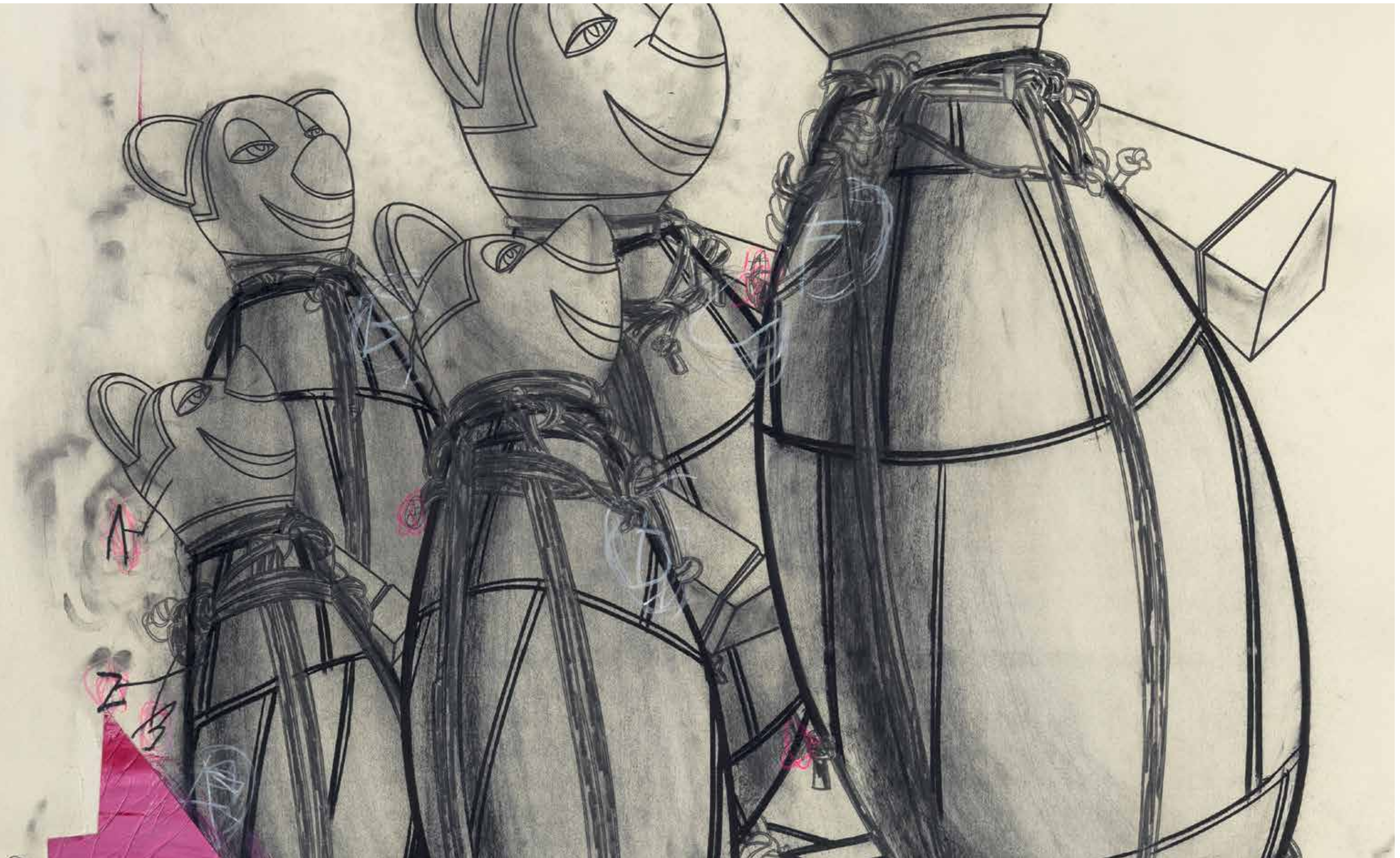
Osim reči i deformisanih geometrijskih oblika, na Bajićevim crtežima redovno se pojavljuju i brojevi, ali samo da bi obeležili topološki nered koji remeti poredak kojem ti brojevi treba da služe. Tako se ponekad manji brojevi kreću s desna nalevo ka većim, ili se, obrnuto, veći brojevi kreću ka manjim ali s leva nadesno (*Partenon*). Kao i reči, ti brojevi uglavnom naprosto lebde u nekom spoljašnjem prostoru – ali u prostoru kakve rasprostrtnosti? Mala dvojka u delu *Bring me back* pluta u bezobličnoj grafitnoj mrlji



123. Zmaj na Frojdovoj sofi / Dragon on Freud's Sofa, 2017.

Me Back" drifts in a shapeless graphite smudge above a little 3 (even though just what number that is, is hard to decide) but neither number determines any topology and they number only nothing for the blotch in which they drift resists organization, order and shaping. There is nothing to number in it.

In addition to words, numbers and geometrical signifiers, letters sometimes drift around in a confused order. Again in "Bring Me Back," an "A" drifting behind the bus is below a "B" and an "E," all of which hover over a "D" itself disfigured into a shape only reminiscent of that letter. The dispersion of the letters on the drawing's surface suggests that whichever process, behav-





124. *I Like America and America Likes Me*, 2011–2012, Arandelovac



125. *I Like America and America Likes Me*, 2009.



126. *I Like America and America Likes Me*, 2010.

iznad male trojke (iako je teško odrediti o kojem se broju tu tačno radi), ali nijedan od tih brojeva ne određuje neki poredak; ti brojevi ništa ne broje, jer se mrlja u kojoj lebde opire svakoj organizaciji, poretku i oblikovanju. U toj mrlji nema i ne postoji ništa što bi se moglo nabrojati.

Osim reči, deformisanih geometrijskih oblika i brojeva, na Bajićevim crtežima ponekad i slova lebde naokolo u zbrkanom redu. U delu *Bring me back* jedno „A” koje lebdi iza autobusa, nalazi se ispod slova „B” i „E”, koji svi zajedno lete iznad slova „D”, koje je tako izobličeno da samo podseća na to slovo. Raspršivanje slova po površini crteža najavljuje da će svaki proces, ponašanje, ili namera, koje ta slova treba da označe, slediti nepredvidljivu, krivudavu putanju, krećući se unezvereno od sredine crteža nagore, onda udesno, pa opet nagore, a zatim nadole. Zahvaljujući nepredvidljivom kretanju svih ovih znakova u Bajićevim crtežima se prostor ponekad nočekivano produbljuje ili širi. Tako, na primer, u delu *I like America and America likes me* (2017) asamblaz Miki Mause i bombe privezan je na jednu šinu, ali na takav način da se sva „tela” ovog asamblaža istovremeno

ior or intention they signify will move zig-zag or even erratically, from the middle upward, then right, then up further, then down. Sometimes the space strangely deepens or stretches. Thus, in “*I Like America and America Likes Me*” (2017) the bomb-Mickey-Mouse assemblage roped onto a track is simultaneously moving towards divergent sites. The mice's faces look upward, the tracks transporting them head downward – that direction marked by three downward pointing arrows – while their bomb-bodies are directed horizontally. The drawing depicts bodies simultaneously going in different directions yet somehow maintaining their unity.

Letters, words, numbers, direction signs, all of that belongs to the world of reason and its logic of naming or ordering by listing. But because these “tools” of thinking and signifying are employed to cancel what they were engendered to do, in Bajić's drawings they signify the moment of transition to a new state of beings and affairs that his sculptures will then proceed to concretize. That is to say that these devices of sophisticated reasoning



127. *I Like America and America Likes Me*, 2013–2014.

kreću u različitim smerovima. Miševi gledaju nagore, šine koje ih prenose upućuju ih nadole – taj pravac je takođe označen trima strelicama koje ukazuju da tela treba da idu nadole – a njihova tela-bombe usmerena su horizontalno. Crtež tako prikazuje tela koja se istovremeno kreću u različitim pravcima, nekako ipak uspevajući da ostanu zajedno.

Slova, reči, brojevi, putokazi, sve to pripada svetu razuma i njegovoj logici imenovanja i inventarisanja. Međutim, budući da su ta oruđa mišljenja i označavanja ovde stavljena u službu poništavanja onoga što treba da podupru, na Bajićevim crtežima ona najavljuju trenutak prelaska u jedno novo stanje bića i stvari, koje će zatim njegove skulpture konkretizovati. Drugim rečima, sva ova sredstva istančanog razmišljanja nisu ostavljena na crtežima kao oznake



128. *I Like America and America Likes Me*, 2012.

are not summoned as relics or reminders of the artist's intentions that his sculptures will later follow. Even if they were so meant, such private usage is without consequence for the "logic" of the drawings in the moment at which they become exposed to an observer. The signs he leaves on his drawings aren't about him and they aren't about his intentions. Rather, they are about how intentions disintegrate, how will becomes confused, how reason becomes threatened by dispersal into disarray. And if these abstract signifiers – arrows, lines, circles, numbers, letters, words – are relics at all they are relics of an organization that has become disorganized. If they are reminders at all, they can be reminders only of the order of words, forms and things that no longer holds. In Bajić's drawings they function as vehicles of transition,



129. *I Like America and America Likes Me*, 2017.



130. *I Like America and America Likes Me*, 2012.



131. *I Like America and America Likes Me*, 2012.



132. *I Like America and America Likes Me*, 2013.

umetnikovih namera. Umesto označavanja namera, u svojoj raspršenosti ova pomagala mišljenja označavaju dezintegraciju namere, osujećenost volje i suočavanje razuma sa neredom nerazuma. Svi ti apstraktni označitelji – strelice, crte, krugovi, brojevi, slova, reči – su tragovi jedne organizacije koja se dezorganizovala. A ako su uopšte ostaci nečega, onda su samo ostaci jednog poretka reči, oblika i stvari koji više ne postoji. Na Bajićevim crtežima oni su jedna vrsta prevoznog sredstva; oni prenose novoformirane entitete – one koji su uvezani u gomilu sa drugim telima – u jedan svet u kojem je sve drugačije, u kojem su tela množstvena, u kojem krila služe neletenju, u kojem se mašine osmehuju, u kojem suze nikome ne pripadaju, u kojem je krv zelena a sreće nema. Kao uspomene jednog sveta, oni prevoze bića u drugi svet, prizvani tu na te crteže da olakšaju to prelaženje. Glavna ontološka snaga Bajićevih crteža je najverovatnije u tom olakšavanju iskustva promene; njegovi crteži su lokaliteti dezintegracija na kojima se istovremeno rađaju novi svetovi. Oni su kao skele iz Grčke mitologije koje prevoze duše iz jednog u drugi svet.

accompanying newly formed entities – those that are roped into a pile with other bodies and so become a new body – into an ontology where everything is different, where one body is multiple, where wings serve the purpose of not flying, where technological devices smile, where tears belong to nobody, where blood is green, where happiness is none. Souvenirs of one world, they escort beings into another, as if to ease their crossing into a realm of disarray where order will change its meaning, becoming contingent on roping, wiring and stringing new variable forms. In that lies arguably the main ontological function of Bajić's drawings: they are sites of disintegration on which a divergent world is airborne. They are like ancient ferries transporting souls from one world to another.

All of this works in the following way in a single example, going backwards again, from sculpture to drawings and first sketches. The sculpture is

Evo kako to kretanje od skulpture ka crtežu i prvim skicama funkcioniše na jednom primeru. Skulptura koja je ovde izabrana za paradigmu Bajićeve logike nazvana je po valceru Johana Štrausa *Na lepom plavom Dunavu*. Kao što naslov sugeriše, plavilo bi trebalo da dolazi od čistine dunavske vode, ili možda neba koje se u njoj ogleda. Ali, jedina plava pojava na Bajićevoj skulpturi je čamac, napravljen da plovi po reci koja se, međutim, ni na koji način ne pojavljuje na toj skulpturi; reke nema, a jedina naznaka plavila vode je plava boja čamca, koja se nekako preliva preko njegovih oboda, iako taj čamac – kao uostalom i sve drugo što hoće da se kreće u Bajićevom svetu – ostaje nepokretan, ukotvljen na bez-rečnom podu galerije. Na čamac je postavljena trodimenzionalna mapa države koju je teško prepoznati; teško ju je prepoznati jer je to mapa države Srbije ali okrenute naopačke (još samo jedan u nizu Bajićevih „naopakih“ fenomena), sa odsečenim Kosovom. Ta naopaka Srbija je obojena, ali plave boje koja inače na mapama označava vodu i vazduh/nebo – elemente koji stvaraju i omogućavaju život – nema na toj Srbiji, kao da ta Srbija i nije sasvim od ove zemlje, ili kao da u njoj istrajava nekakav drugačiji, neobičan i ne-zemaljski život. Geografski sever države Srbije – koji postaje jug ove naopačke Srbije-skulpture – obojen je zelenom bojom koja, međutim, postepeno žuti, što je sasvim logično, jer tamo gde nema plavila neba i kiseonika koje nebo udomljava, nema ni života. I tako na ovoj skulpturi, taj život u naopakoj Srbiji slabi i izdahuje, da bi se, kada se konačno približi liniji koja označava nedostajuće Kosovo, žutilo tog jedva-života razularilo u neku neobičnu crvenu gasnu reakciju koja podseća na lavu. I tako taj Jug-Sever ove naopačke države postaje vulkan, čija crvena lava guši sve što je živo.

Bez kiseonika ova naopaka Srbija naravno ne može da živi, pa stoga ne može ni da stoji samostalno i uspravno. Da bi se ipak nekako uspravila, uprkos svojoj beživotnosti, ona mora da bude prostetički poduprta jednom drvenom konstrukcijom koja je postavljena na dno čamca; ta konstrukcija takođe podržava i plastična prozirna creva koja iz jednog staklastog balona ispumpavaju kiseonik koji zatim

entitled “On The Beautiful Blue Danube”, after Johann Strauss’ waltz. The only blue thing on the sculpture is not the river, however, but a boat designed to sail on it; the river is nowhere to be seen, the only aspect of the liquid ambience in which the boat was to sail being its color, which has somehow spilled onto the vessel but leaving it immobile on the dry floor of the gallery. On the boat there is a three dimensional map of a state that is hard to recognize; it is hard to recognize because it is the map of Serbia turned upside down and with Kosovo cut off. This upside-down Serbia is colored, but the color blue that maps use to signify bodies of water, or air/sky, doesn’t appear at all, as if what engenders and sustains life on Earth as we know it is lacking in this Serbia and as if, therefore, this Serbia isn’t quite of the Earth. Its geographical north, which is the sculpture-state’s south, is green, but this green gradually yellows – which it by definition must, for where there is nothing blue there is no oxygen – until, the closer its spill rage comes to the missing Kosovo, it spews forth a gaseous chemical reaction reminiscent of exploding lava. Thus the top of this upside-down state becomes a volcano, its hot red mud spreading unbreathable heat that can only devastate the living.

Without oxygen this Serbia can’t live and hence can’t stand upright. To make it nevertheless achieve both life and upright stance it is prosthetically propped up by a wooden construction that

133. *Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube, (det.)* 2013.



134. *Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube, 2014.*



133. *Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube*, 2013,
Galerija savremene umetnosti Smederevo

upumpavaju u već nagorelo telo te naopačke Srbije. Sve to – ti podupirači, creva, trodimenzionalna mapa, balon, čamac – sve je povezano crnim kanapom od kojih neki sudbonosno padaju preko ivice čamca, kao da dimenzije onoga što uvezuju nisu ni oblikovane niti ograničene nekom fizičkom međom. Kao što je slučaj sa većinom Bajićevih skulptura, tako su i ovde heterogene pojave povezane u brojčanu jedinstvo, a da pri tome nisu sjedinjene u istinski kontinuitet. Skulptura nikad ne postaje jedno stopljeno telo; njene „pod-jedinke“ – žice, creva, stakleni predmeti – vezane su za čamac, postavljene u odnos susedstva, i ostavljene u stanju objekata koji su samo provizorno okupljeni. I, kao što je to tako često slučaj u Bajićevoj skulpturi, to telo uvezano samo da bi negde otplovilo, ne može da pobegne, jer čamci plovo samo po vodi koje ovde nema. Takođe prepoznatljivo, ova skulptura remeti i fiziku, zato što je komad te usijane zemlje prevelik za mali čamac koji ga ipak nekako nosi. Pa čak su i zakoni geo-biologije pomršeni, jer kakav to život ili njegova želja za bekstvom, može da se spase u uslovima u kojima nema života, u uslovima koji proizvode samo lavu, magmu i strašnu vrelinu? Zato je ova skulptura odličan primer jedne drugačije ontologije koju pokušavam da opišem, ontologije u kojoj ništa nije onakvo kakvog znamo, u kojoj je ishod pokreta nekretanje, u kojoj nestabilnost stvara uporište a ono što je krhko nosi veliku težinu. Ali, kako su se stvari od kojih je sačinjeno to neobično telo ovde obrele; kako je takvo telo uopšte stvoreno?

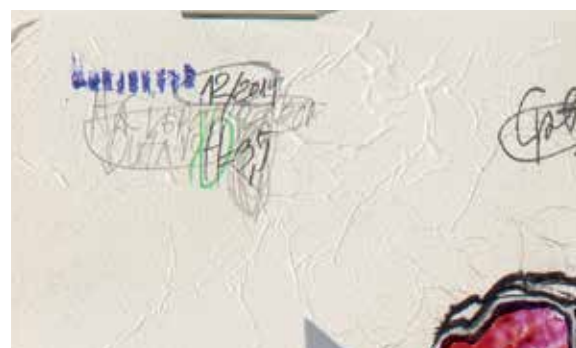
Odgovor glasi da je ono otelotvoreno kao ta skulptura zahvaljujući crtežu koji ga je, kao skela, preneo u novi svet pomućujući tragove i logiku sveta razuma. Taj crtež-skela, tipično za Bajića, u gornjem levom uglu ima „legendu“ ali ta legenda jedva da nešto označava ili da nas na nešto podseća, budući da je i sama u procesu postajanja mrljom. Na toj legendi štampana indigo-plava slova su zamagljena, tako da su samo trag onoga što je trebalo da imenuju i označavaju. Naziv *Na lepom plavom Dunavu*, napisan ćirilicom zaokružen je, ali je i on gotovo nečitljiv jer je preko njega naškraban zeleni znak koji podseća na krug, kao i brojevi (3, 5), tako da se reč *plavo* pretvara u sivu mrlju, i samo je prvi deo imena reke čit-

attaches to the boat's floor, and connected to plastic transparent hoses that pump oxygen out of a glass-balloon from which they emerge up into its already burnt out body. All of this – the props, the hoses, the three-dimensional map, the balloon, the boat – is tied together by black ropes, some of which go weirdly over the edges of the boat, as if the limits of what they bound were neither shaped nor restricted by any physical boundary.

Thus, as I argued is the case with most of Bajić's sculptures, what is heterogeneous is here brought together into a numerical oneness that doesn't unite it or render it continuous. The sculpture never becomes a fused body. Instead, its "sub-entities" – wires, hoses, glass objects – are bound to the boat while remaining congruous one to the other, provisionally held together in a mish-mash pile. And this roped body, which is gathered only in order to flee, doesn't flee, since boats can sail only on water, which here is nowhere to be found. The physics are also disturbed, for the piece of heated earth on the boat is too heavy for the vessel that nevertheless somehow sustains it. And even the very laws of geo-biology are scuttled, for what life can be saved or desire to flee in a condition where there can be no life at all, only lava, magma and heat? Hence a different ontology that I am attempting to describe is here indexed, one in which nothing is as we know it, for in its movement results only in stillness, instability holds up and what is light grounds the heavy. But how did the things now constituting this bizarre body end up here; how was such a body created?

The answer is that it was transported through a drawing that, typically, had a "legend" in the upper left corner blurring what it was supposed to remind us of. On it, indigo-blue stamped letters are dimmed, what they were or what they were signifying thus caught in the moment of their vanishing. "On the Beautiful Blue Danube" written in Cyrillic is circled but also rendered almost illegible, for another, green circle-like sign is scribbled over it, as are numbers (3,5), so that "blue" becomes a grey smudge, while only the first part of

ljiv, ostavljen tu kao nesiguran i nestajući označitelj reke koja se neće pojaviti. Štaviše, krugovi u koje je upisan naziv buduće skulpture su iskrivljeni, i čine nešto nalik obrisima insekta (pčele, muve?), tako da sve izgleda kao da su i Dunav i njegova navodna lepota natovareni na maleno telo insekta koji sa njima „odleće“, kao sto će i mali ribarski čamac prevoziti goruće telo teške Srbije.



134. Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube, (det.) 2014.

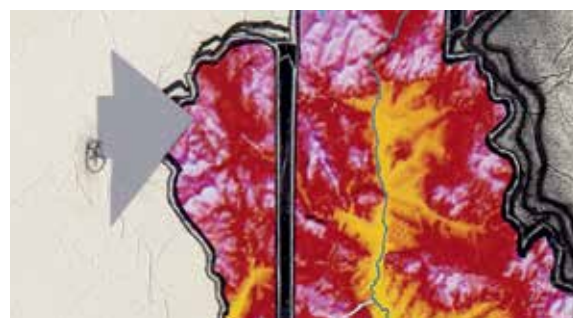
Označitelj „Srbija“ ne pojavljuje se u ovoj legendi nego je postavljen desno od nje, nizom elipsi prikac̄en na samu državu, kao da ime može, poput tela, da se pridoda telu koje imenuje. Na skeli koja je u stvari ovaj crtež – na kojoj imena izrastaju iz tela, dok druga imena nestaju u telima – naopako okrenuta Srbija nije kanapom vezana na čamac; umesto takve veze, sama Srbija je uvezana kanapom, a mala srebrna strelica upućuje ceo geo-politički paket u pravcu koji će očuvati njen horizontalni položaj.

Ovom crtežu prethodio je jedan drugi crtež.

Po njegovoj „legendi“ još uvek možemo da se orijentiramo. Slova koja su na crtežu koji sam upravo analizirala bila pretvorena u indigo plavu mrlju, ovde jasno ispisuju reč „projekat“ a i naziv skulpture je jasno čitljiv iako Dunav i plavo počinju da se zamućuju u jednu zabrljanu reč; ispod te mrlje koja tek počinje da se rađa, nalazi se spisak, takođe čitljiv, imena tri srpske reke (Dunava, Save i Morave).

the river’s name can be read with certainty, existing as an unstable and vanishing identifier for the river that isn’t there. Moreover, the circles within which the name of the sculpture-to-be has been squashed compose what looks like the contour of an insect (a bee, a fly?), the insect’s tiny body “flying” away with both the Danube and its alleged beauty, just as the small fishing boat is asked to carry the burning body of a heavy Serbia.

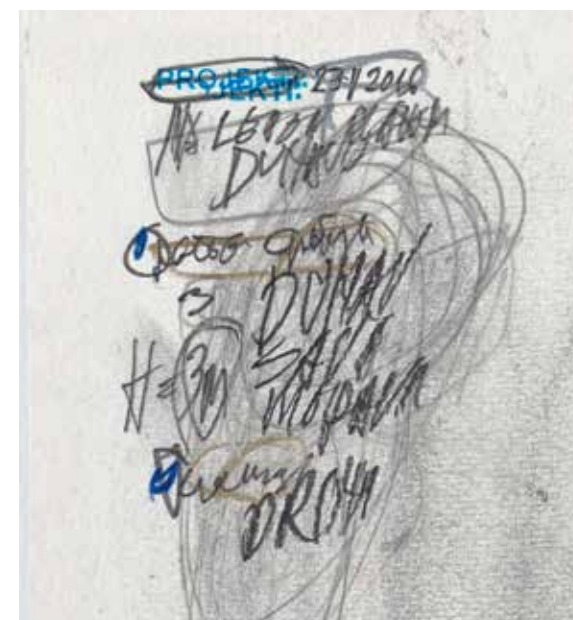
The signifier “Serbia” does not appear in this legend but is instead seen a bit to the right of the legend, attached by a string of ellipses to the state itself, as if the name could, like a body, be adjoined to the body of what it names. On the ferry of this drawing – where bodies are caught in the act of growing names while other names disappear – topsy-turvy Serbia isn’t roped onto the boat, but instead ropes wrap up Serbia itself, with a little silver arrow pointing the whole geo-political package in the direction that would safeguard its horizontal posture.



134. Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube, (det.) 2014.

Another drawing preceded this one.

On its “legend” we can find our bearings. The letters that were a smudged indigo spot on the drawing I just discussed now clearly read as a “project” and the title of the sculpture-to-be is easily readable even if “Danube” and “blue” begin to merge into a blur-word; below this blur in inception are listed, also legible, the names of three Serbian rivers (Danube, Sava, Morava).



Na ovoj prvoj skici-crtežu Srbija je takode uvezana ali je ovde kanap imenovan po rekama, a imena su odvojena od onoga na šta se odnose.

Ovde, usred zelenila Srbije počinju da se pojavljuju crvene tačke lave, ali u njenom crvenom predelu još uvek postoje zelene tačke, označavajući da život u ovoj Srbiji još uvek postoji, iako polako slabi; na ovoj skici ništa nije u potpunosti izgubljeno, uništeno ili mrtvo.



135. Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube, (det.) 2016.



135. Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube, (det.) 2016.

On this first sketch-drawing Serbia is tied up but the ropes are now named as rivers, and these names are detached from their referents.

There are red spots in the midst of Serbia’s green but there are also green spots in the midst of its red, signifying that life is still everywhere present albeit even if it is waning: nothing is completely lost to extinction and death.

Consequently, no prostheses help it stand up. In fact, even upside down, Serbia here nevertheless stands on what appears to be a fixed and firm metal support that is attached to the boat, and the boat itself looks stable, directed by an arrow in the direction in which it anyway seems to be going. From the vantage of knowledge made available to us by the second drawing, and then by its embodiment in the sculpture, we know that this whole order – which includes names detached from things, legibility, fixedness – and the world of items easily identifiable in those meanings and connections is about

Budući da još uvek živi, ovoj Srbiji nije potrebna nikakva proteza koja bi joj pomogla da stoji uspravno. U stvari, iako je okrenuta naopako, Srbija ovde ipak čvrsto stoji na izbalansiranoj metalnoj postolju, a sam čamac deluje stabilno, jednom strelicom upućen u pravcu u kojem ionako plovi. Međutim, zahvaljujući znanju koje smo stekli analizirajući drugi crtež, kao i njegovo otelotvorenje u skulpturi, znamo da će ceo ovaj poredak – ova imena odvojena od stvari koja omogućavaju čitljivost i stabilnost – i svet pojava koje se lako prepoznaju u njegovim značenjima i vezama uskoro raspasti u nešto potpuno drugačije. Zahvaljujući tom potonjem uvidu znamo takođe i da će većina ovih čitljivih reči sa prve skice nestati, dok će se neke druge reči pretvoriti u tela na jednako uznemirujući način; znamo da ono što je na ovom prvom crtežu još uvek živo – prošarano makar i sasvim ispresecanim, plavim linijama reka – neće postojati na skulpturi, na kojoj više neće biti ni vode ni reka, na kojoj će Srbija biti prikazana na kiseonik koji joj, međutim, neće biti od pomoći zato što u toj Srbiji više nema ničeg plavog; u toj 'finalnoj' Srbiji nema ni vazduha, ni daha, a Srbija je naprosto leš koji ipak neprirodno stoji uspravno – što nijedan leš ne bi mogao – tako što je poduprt protezama i pričvršćen na čamac koji nikuda ne plovi. Zahvaljujući kasnijem, drugom crtežu i skulpturi, znamo da ova Srbija ide u pravcu rasipanja smisla, ka odustvu poretka među stvarima i njihovim imenima, i ka poricanju okruženja koje je svim telima neophodno da bi postojala.

Iz tog razloga, redosled crteža koji vodi ka skulpturi treba shvatiti kao niz događanja koja pojačavaju ontološku transformaciju, prevozeći nas iz sveta razuma koji smo naučili u svet u kojem se drugačije razmišlja, u kojem su stvari postavljene u suludom „poretku“. Bajićevi crteži stoga imaju funkciju pojačavanja veza između svetova, postepeno nas ispraćajući iz sveta koji poznajemo u ono što ne znamo.

To znači da već i „prve“ skice ili crteži najavljuju nešto uznemiravajuće u pogledu jasnosti i razuma. Da bi prvi crtež mogao da vodi ka drugom, a ovaj drugi do konačnog tela skulpture, jasnoća reči i oblika koje taj prvi crtež predstavlja mora već da sadrži u sebi sopstvenu privremenost, nešto zamagljeno, nedo-

to fall apart into something utterly different. From the vantage of that later knowledge we know that most of the words legible on the first sketch will vanish whereas some will, equally disconcertingly, become bodies; we know that what in this first drawing is still living – traversed by the blue lines of rivers, even if only minimally – will become extinct on the sculpture, that water will no longer be for the rivers will no longer be, that Serbia will be hooked to an emergency dose of oxygen that won't help because Serbia is already blueless, without air and so without breath, not a living corpse – a body almost dead – but simply a corpse that is nevertheless weirdly made to stand up – as no corpse ever can – by being propped by prostheses and attached to a boat going nowhere. From the vantage of the later, second drawing and the sculpture, we know that this Serbia is heading toward the dispersion of sense, toward disorder of things and their names, and toward denial of the ambiance all bodies need in order to be.

For that reason, the sequence of drawings leading to the sculpture should be understood as a serialization of instances that intensify an ontological transformation, ferrying us from the world of reason we are taught to know to a world where things are thought differently and displayed in an “order” that crazes us. Bajić's drawings function as intensifying relays between worlds, gradually escorting us from what we know to what we don't. What this claim suggests about his “first” sketches or drawings is thus something disconcerting about clarity and reason. For a first drawing to lead to a second, and for that to lead to a final sculptural body, the clarity of the words and shapes it depicts and the order of its bodies must contain its own draftiness, something muddled, inscrutable and off. What makes Bajić's “first” or initial drawings so relevant, then, isn't only the chronological position they assume in the artistic process of sculpting but also the fact that in the midst of what is recognizable, what appears ontologically, causally and epistemologically finely ordered, they initiate the dispersion of phenomena into such disarray that only by being wrapped up can they somehow hold togeth-



135. Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube, 2016.

kućivo i neskladno. Bajićevi „prvi“ ili početni crteži su stoga relevantni ne samo zbog hronološkog mesta na kojem se nalaze u celokupnom umetničkom postupku vakanja, nego i zbog činjenice da usred onoga što je prepoznatljivo, što se pojavljuje u preciznom uzročnom i epistemološkom poretku, oni najavljuju rasipanje pojava u nered u kojem će se te pojave održati jedino ukoliko na neki način budu doslovno uvezane žicama i kanapom. Ako nam ovi crteži omogućavaju bezbedan prelaz na logiku drugačijeg, ako ne i mahnitog, uma i ukoliko nas uvode u prirodu nepoznate fizike, oni nas time takođe i uznemiravaju, raskrivajući nam da je svet bezuma prisutan već ovde, u početnom urednom poretku stvari.

er. If the drawings provide us safe passage into the logic of different if not crazed minds and into the nature of a different physics, they also disturb us by depicting how the weirdness that they and we with them are heading for is already here in the initial neatness of things.



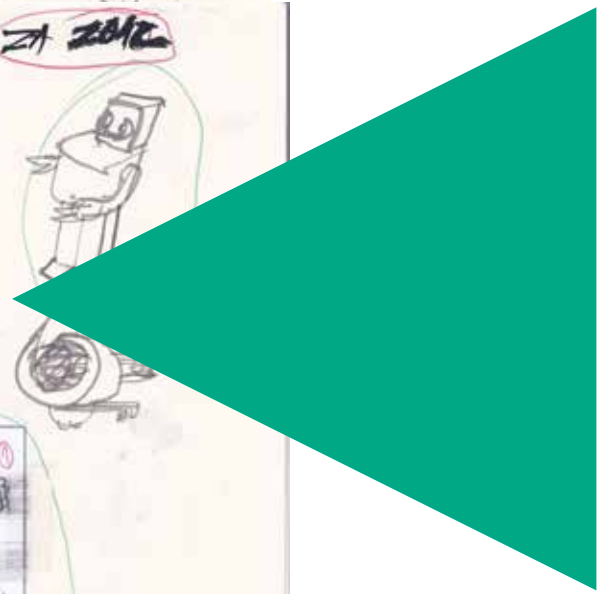
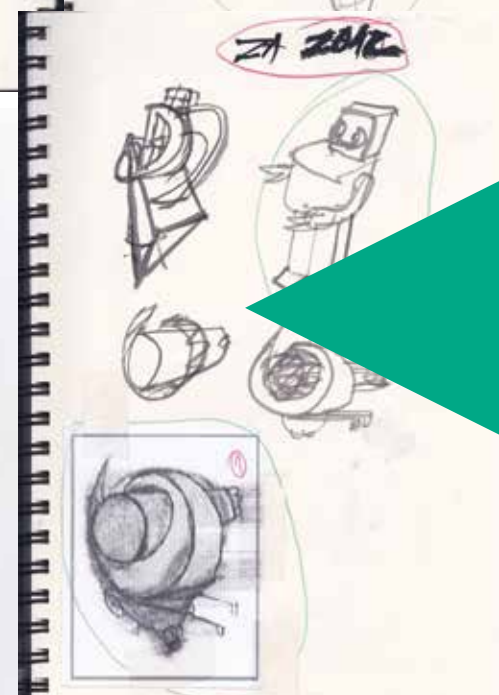
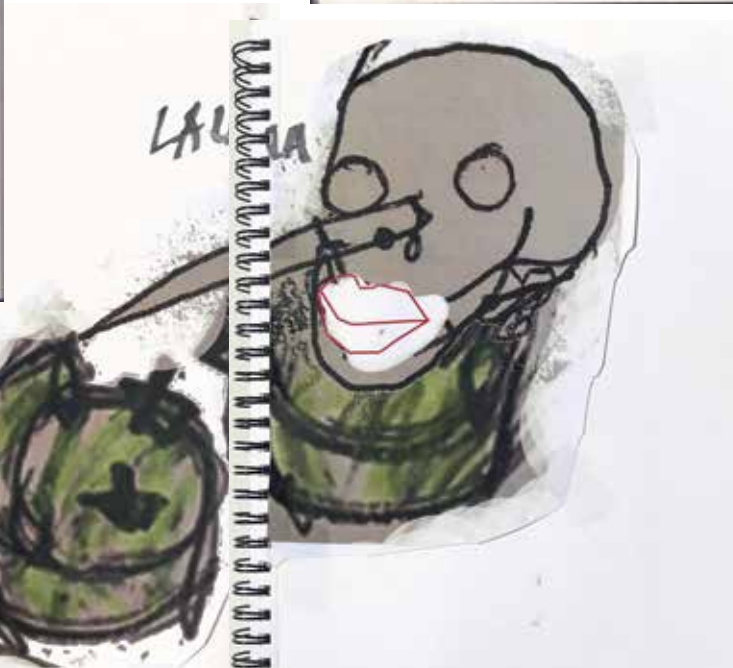
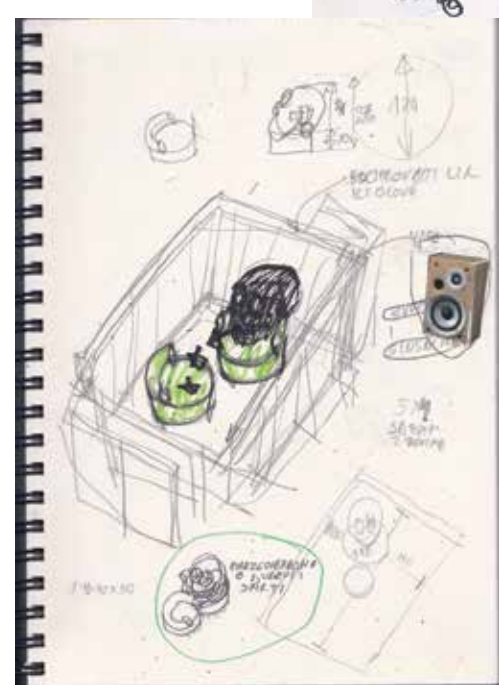
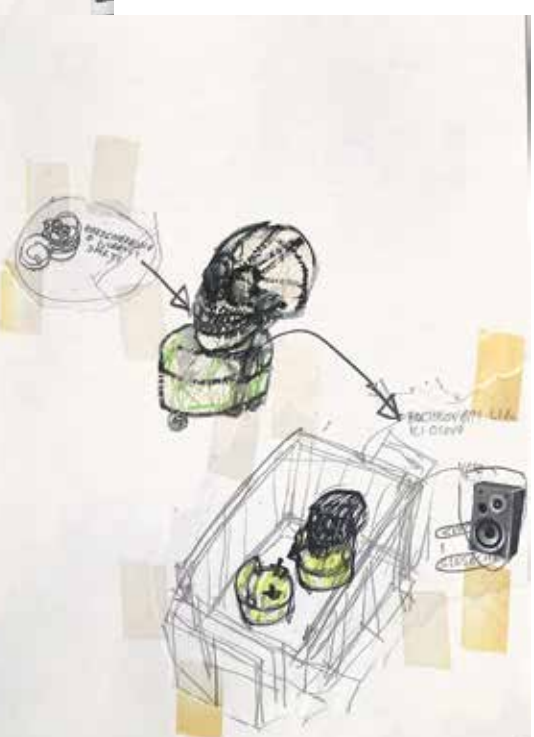
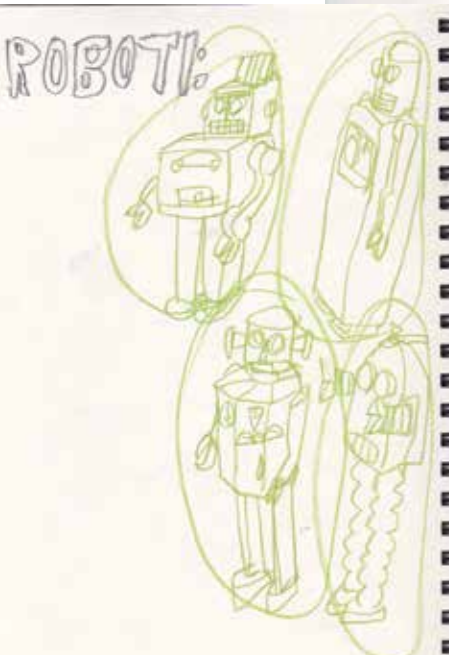
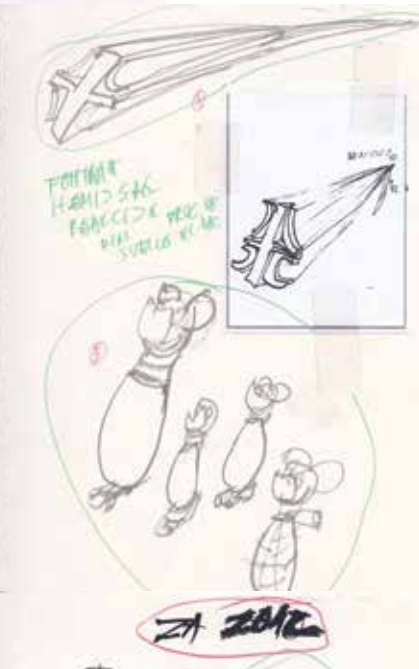
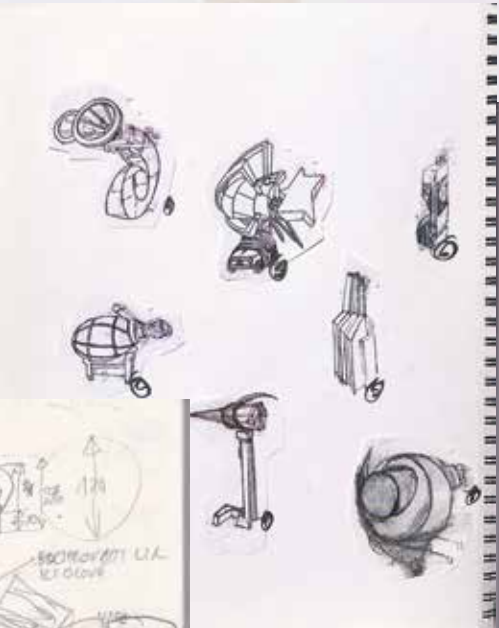
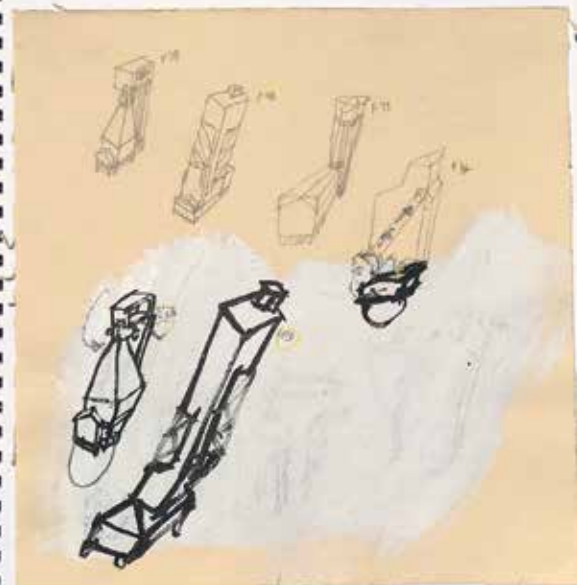
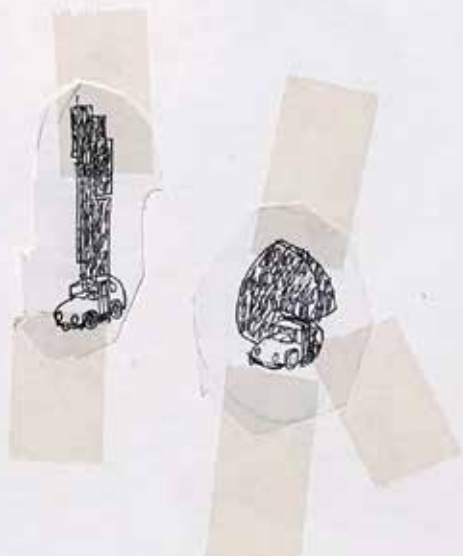
13+

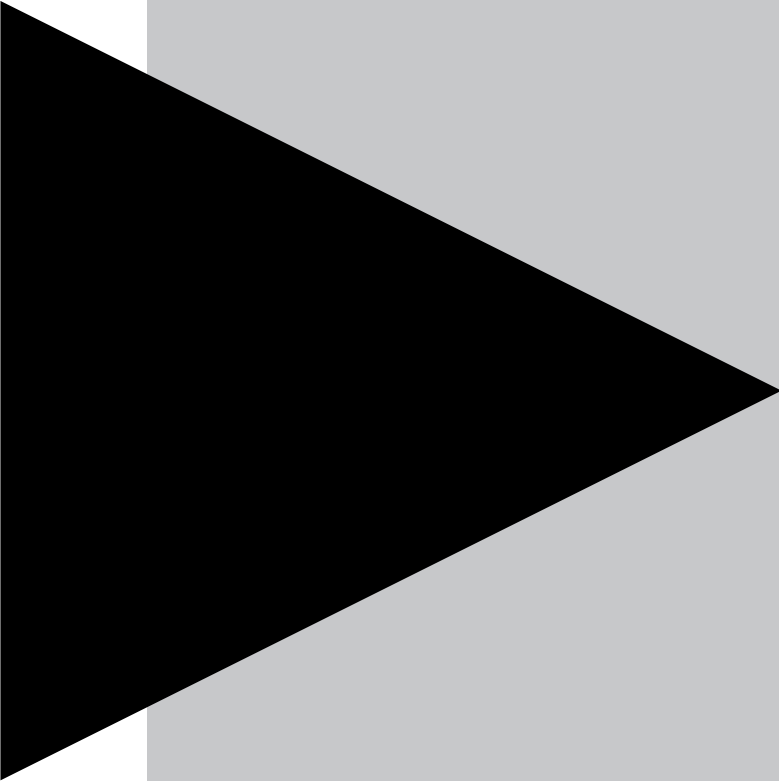


US



G.B.





1986 ↔ 1989 ▶ aparati / apparatus
1989 ↔ 1994 ▶ proteze / prosthetics
1994 ↔ 1996 ▶ rečnik / dictionary
1996 ↔ 1998 ▶ spomenici / monuments
1998 ↔ 2004 ▶ yugomuzej / yugomuseum
2004 ↔ 2018 ▶ skulptotekture / sculptotectures
2007 ↔ 2019 ▶ xxl
2020 ↔

▶ 1986 ↔ 1989
aparati / apparatus





137. Aparat za prehranu / Eating Machine, 1989–1990.

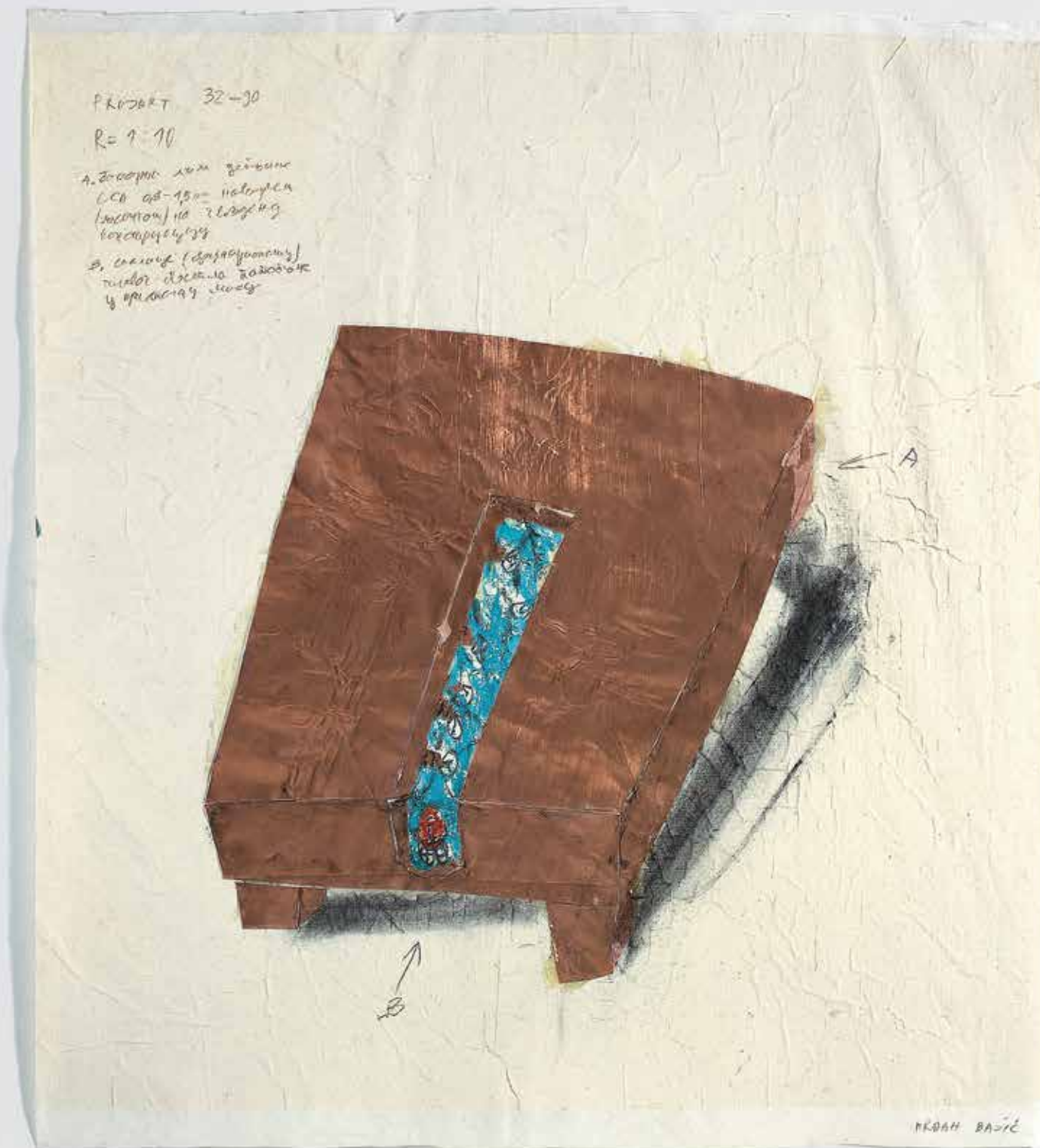


138. Latte. Sangue, 1989–1990.





140. Projekti / Projects, 1989–1990.



141. Projekat br:32-90 / Projects; no:32-90, 1989–1990.



142. *Mediteran / Mediterranean*, 1989.



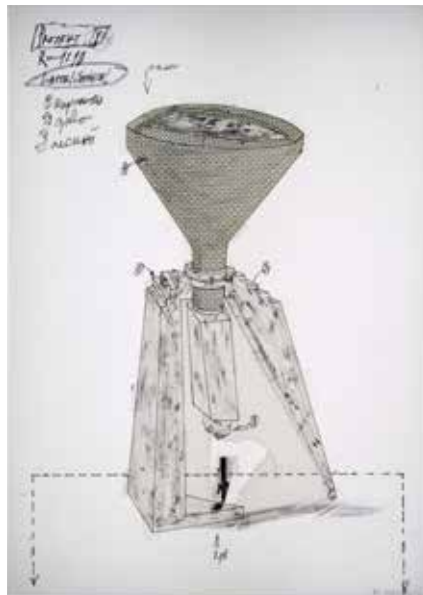
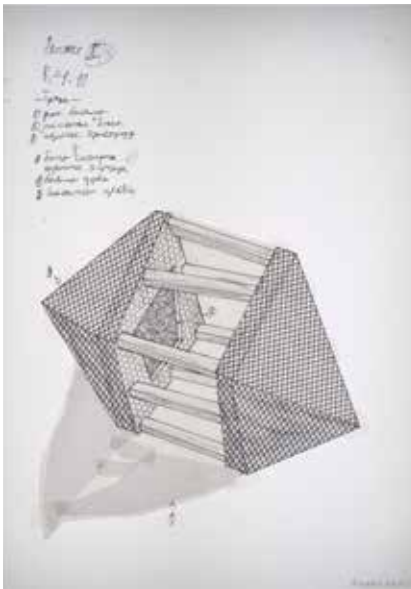
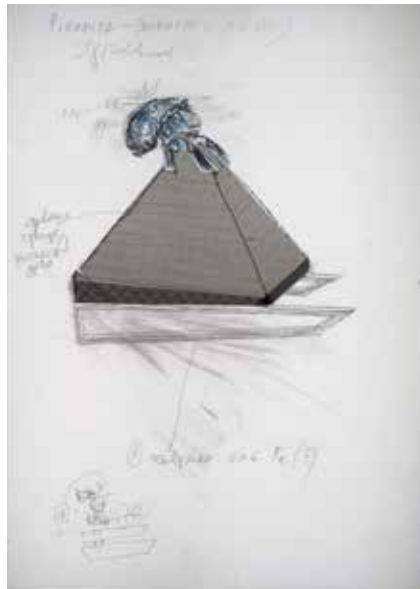
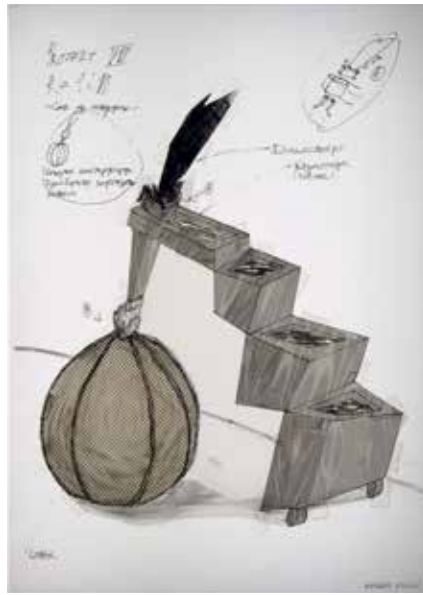
143. *Arena*, 1989.



144. Radar, 1990.



145. Projekti / Projects, 1989-1990.



R = 1:15

→ ROMA aravan
 opda arach
 zuzcka
 kopuakay
 Sokop
 kiloxhe
 Sokop
 gles Duma
 -lecuyte selene
 cytyepentbe
 enepinje -



► 1989 ↔ 1994
proteze /
prosthetics



148. Sto za dugo rastajanje / A Table for Long Separation, 1992.



149. Krevet za loše snove / Bed for Bad Dreams, 1992.



150. Ormar za crvene košulje / Red Shirt Closet, 1992.



151. Disati i Piti / Breathe and Drink, 1992.



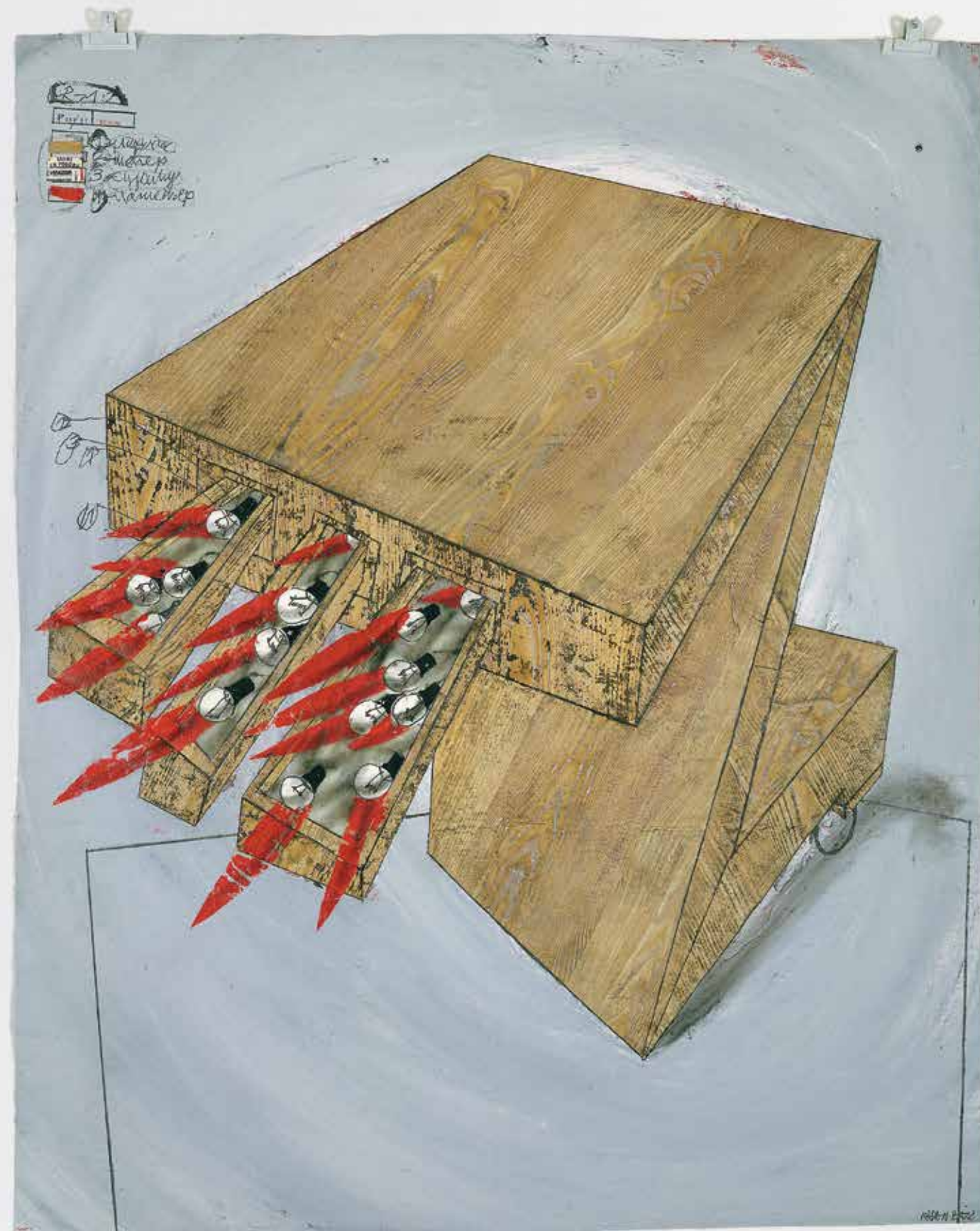
152. Konsumtionsapparat, 1992.



153. Disati i Piti / Breathe and Drink, 1992.



154. Disati i Piti / Breathe and Drink, 1992.



155. Sto za pisanje / Writing Desk, 1992.





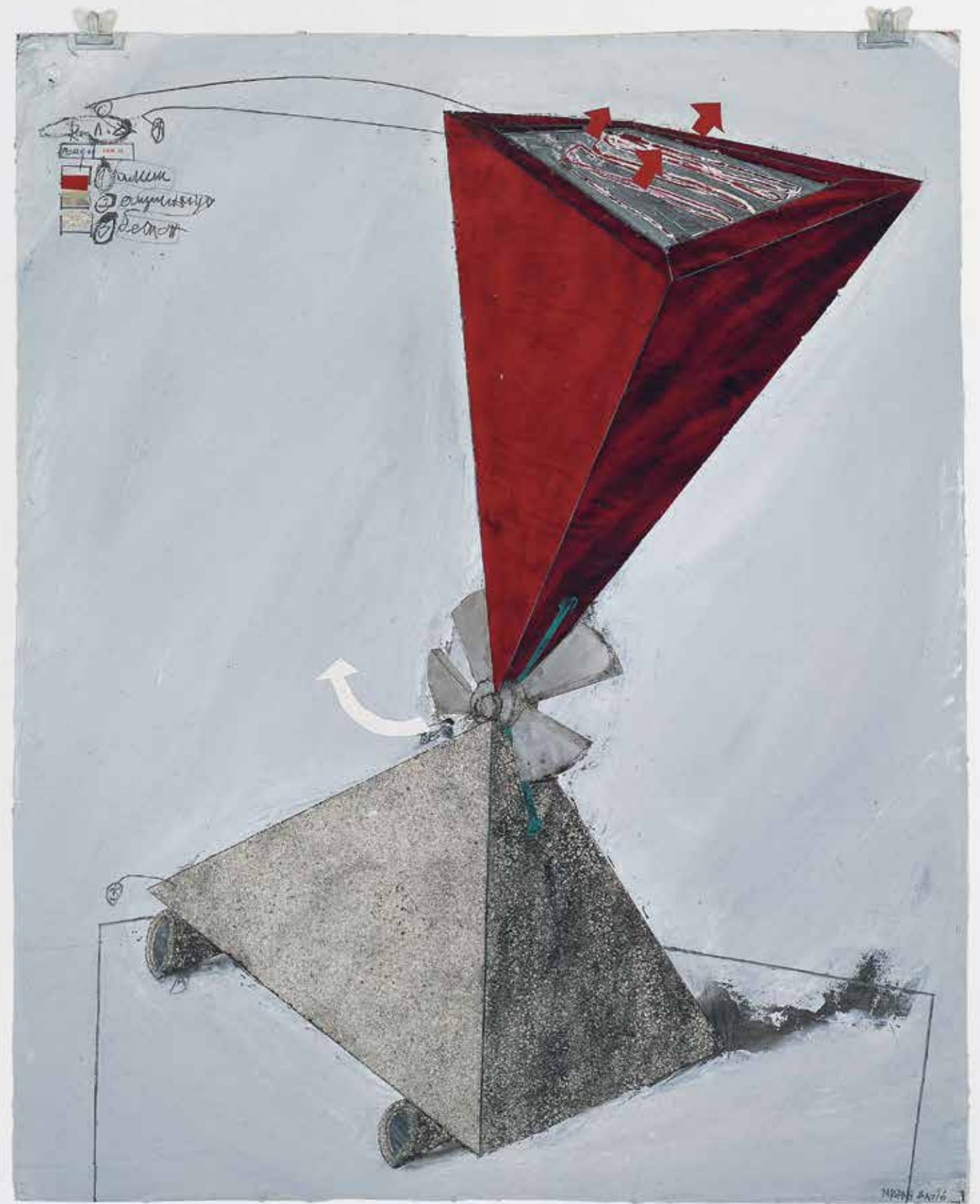
158. Ormar za crvene košulje / Red Shirt Closet, 1992.



159. Konsumtionsapparat, 1992.



160. Sto za dugo rastajanje / A Table for Long Separation, 1992.



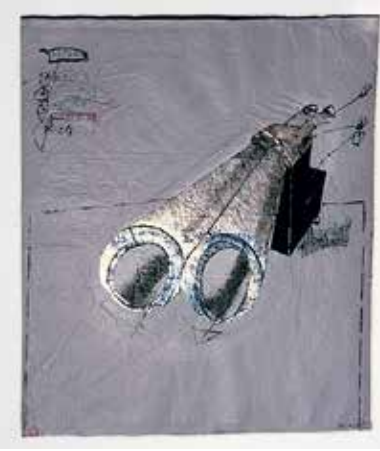
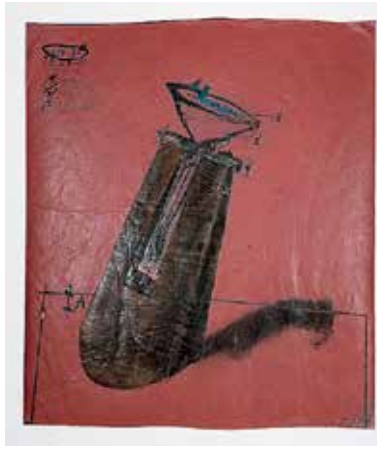
161. Daleki Sever, daleki Jug / Far North, Far South, 1992.



162. Diha-Diha, 1992.



163. Krevet za loše snove / Bed for Bad Dreams, 1992.



164. Projekti / Projects, 1991–1992.

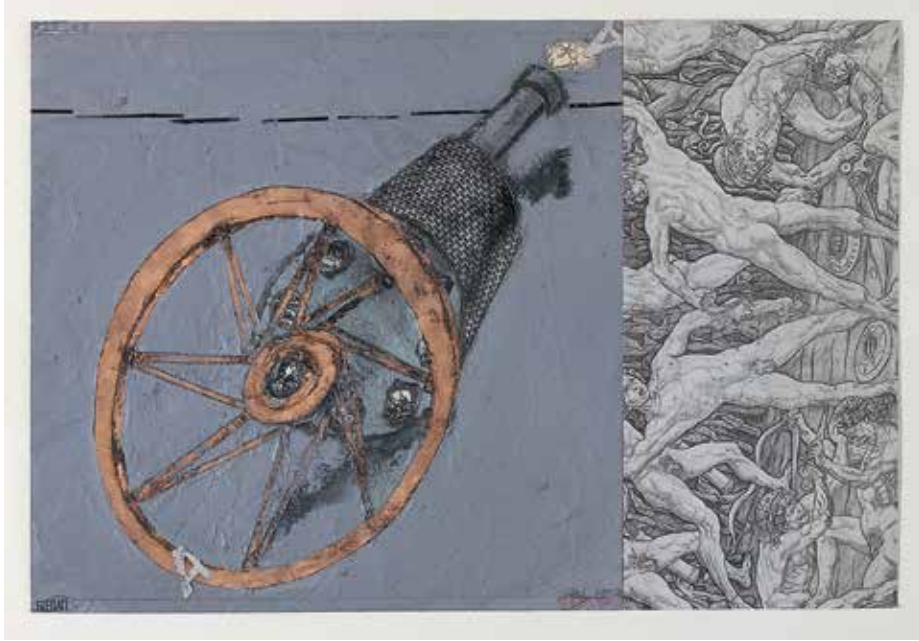


165. Vetar / Wind, 1992.

► 1994 ↔ 1996
rečnik / dictionary



166. *Rečnik / Dictionary*, 1996, SKC Beograd / Belgrade



167. *Gledati / Watching*, 1994–1995.



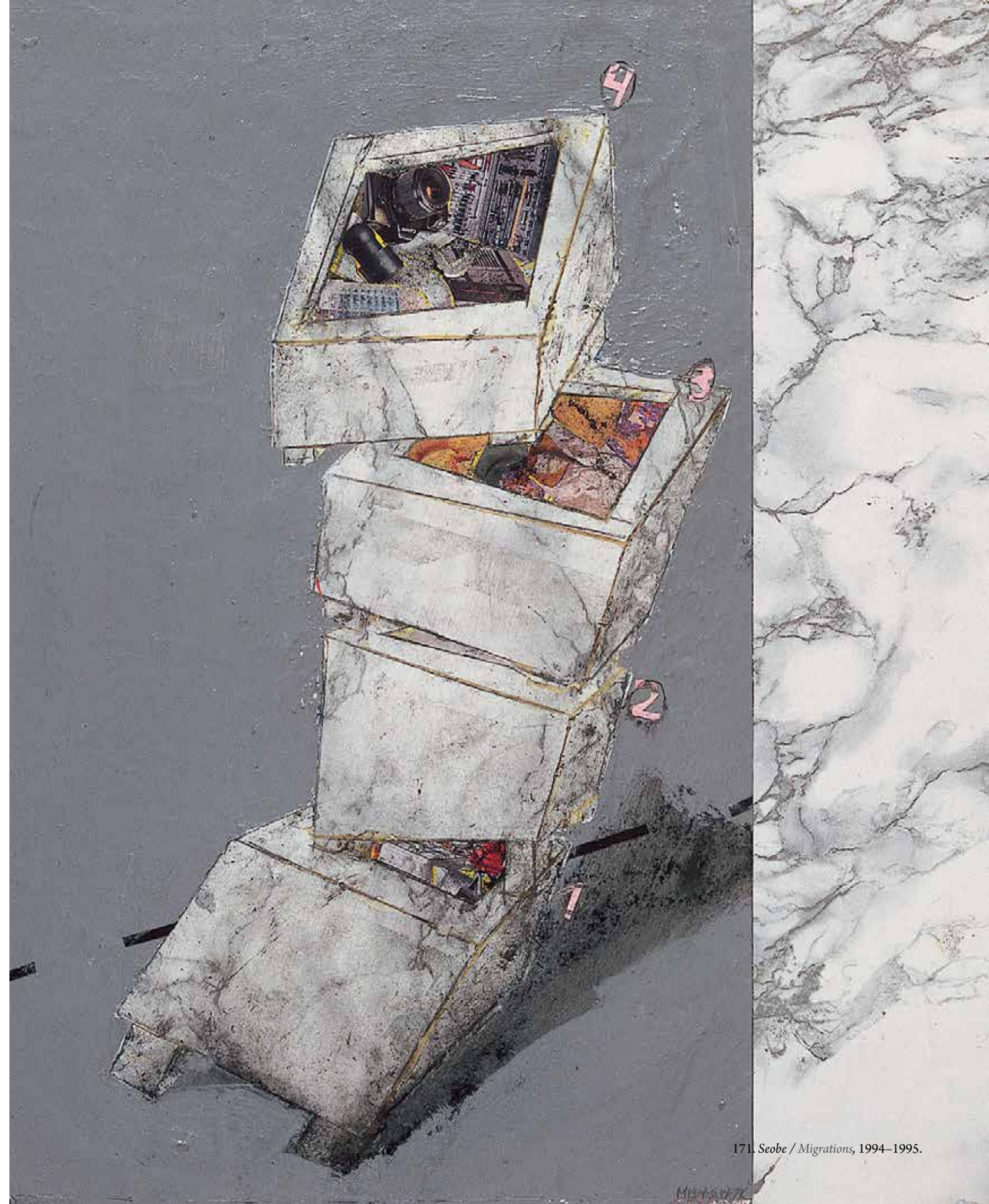
168. *Sneg / Snow*, 1994–1995.



169. *Biblioteka / Library*, 1994–1995.



170. *Bašta / Garden*, 1994–1995.



171. *Seobe / Migrations*, 1994–1995.



172. Sân / Dream, 1994–1995.



173. Putovanje / Journey, 1994–1995.



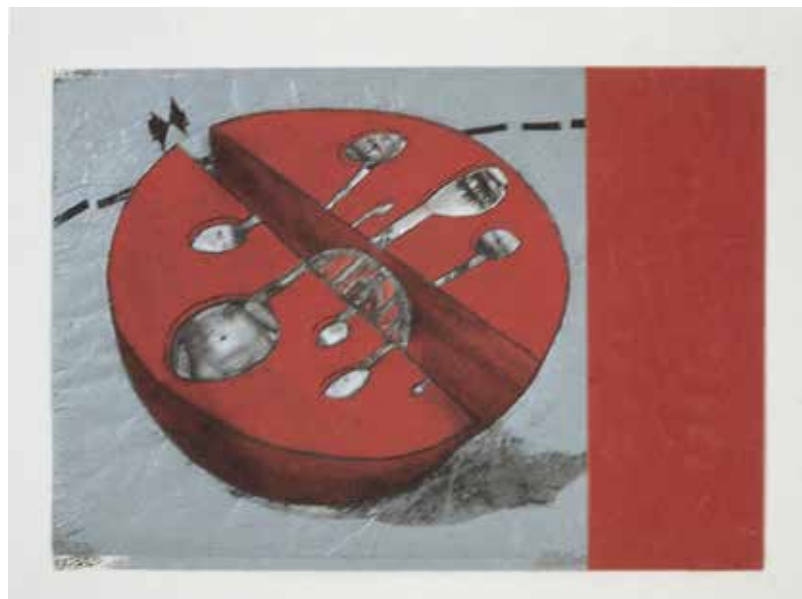
174. Okean / Ocean, 1994–1995.



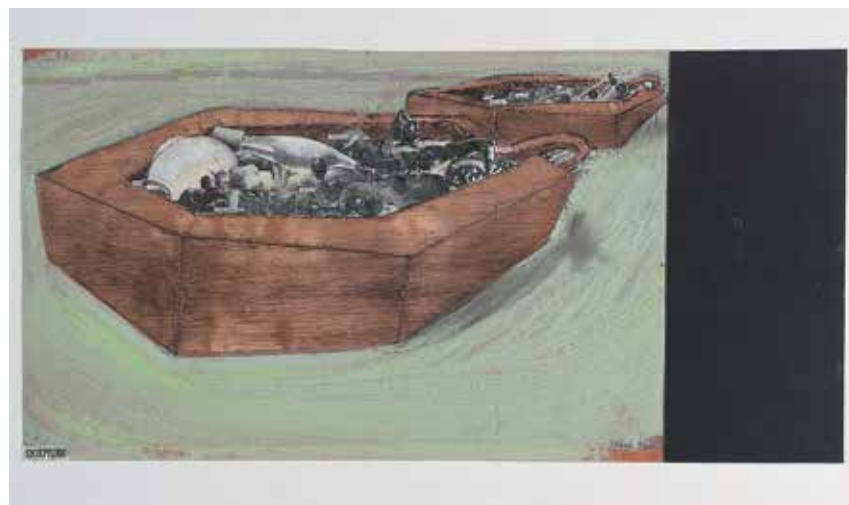
175. TV, 1994–1995.



176. Stomak / Belly, 1994–1995.



177. *Ljubav / Love*, 1994–1995.



178. *Skulptura / Sculpture*, 1994–1995.



180. *Kuhinja / Kitchen*, 1994–1995.



179. *Vreme / Time*, 1994–1995.



181. *Srce / Heart*, 1994–1995.



43

► 1996 ↔ 1998
spomenici /
monuments



183. Grad: Dom štampe / City: Printing House, 1994.



184. Grad: Fabrika / City: Factory, 1994.



185. Grad: Banka / City: Bank, 1994.



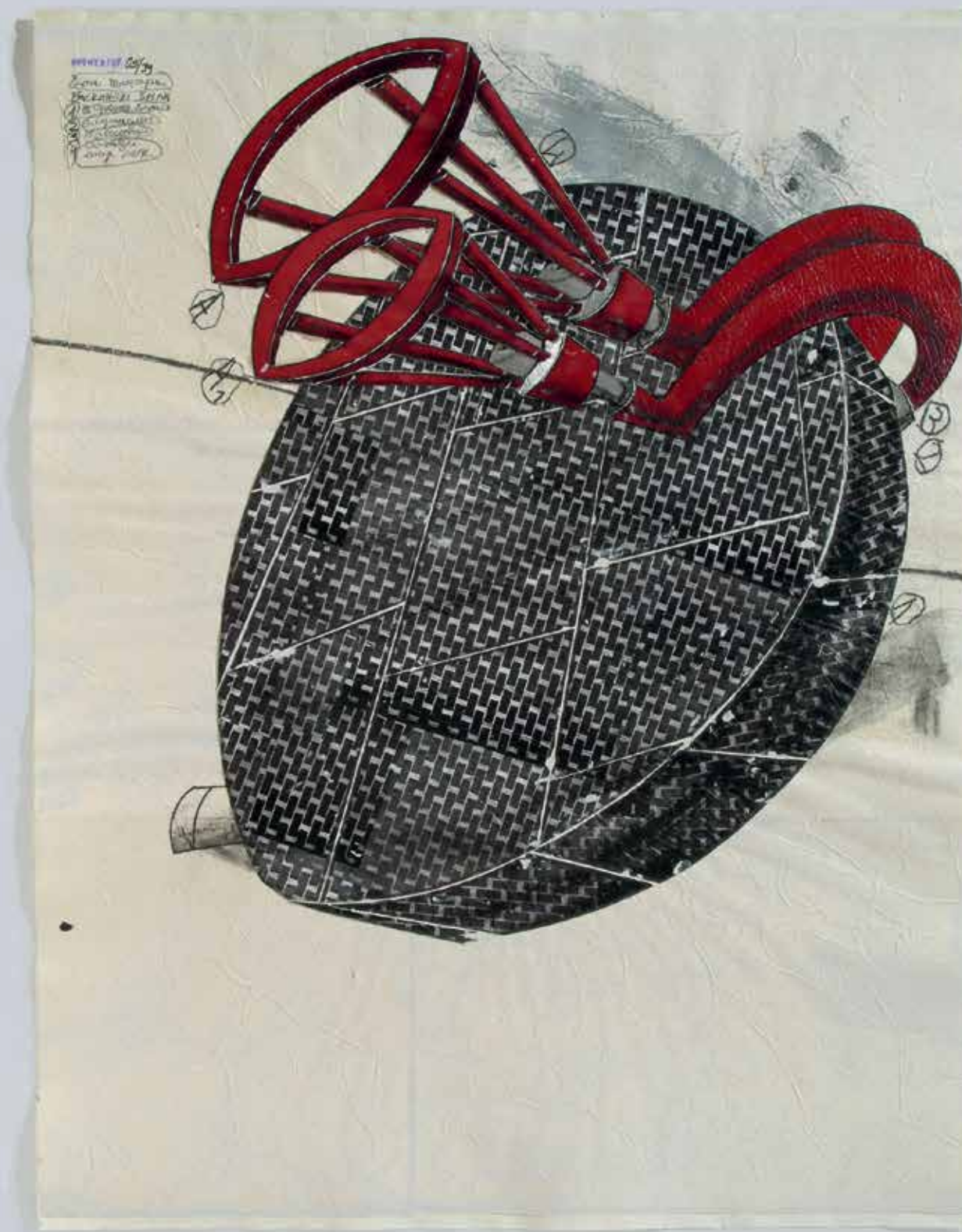
186. Grad: Biblioteka / City: Library, 1994.



187. Grad: Bolnica / City: Hospital, 1994.



188. Grad: Kasarna / City: Barracks, 1994.





191. Crna zvezda / Black Star, 1996.



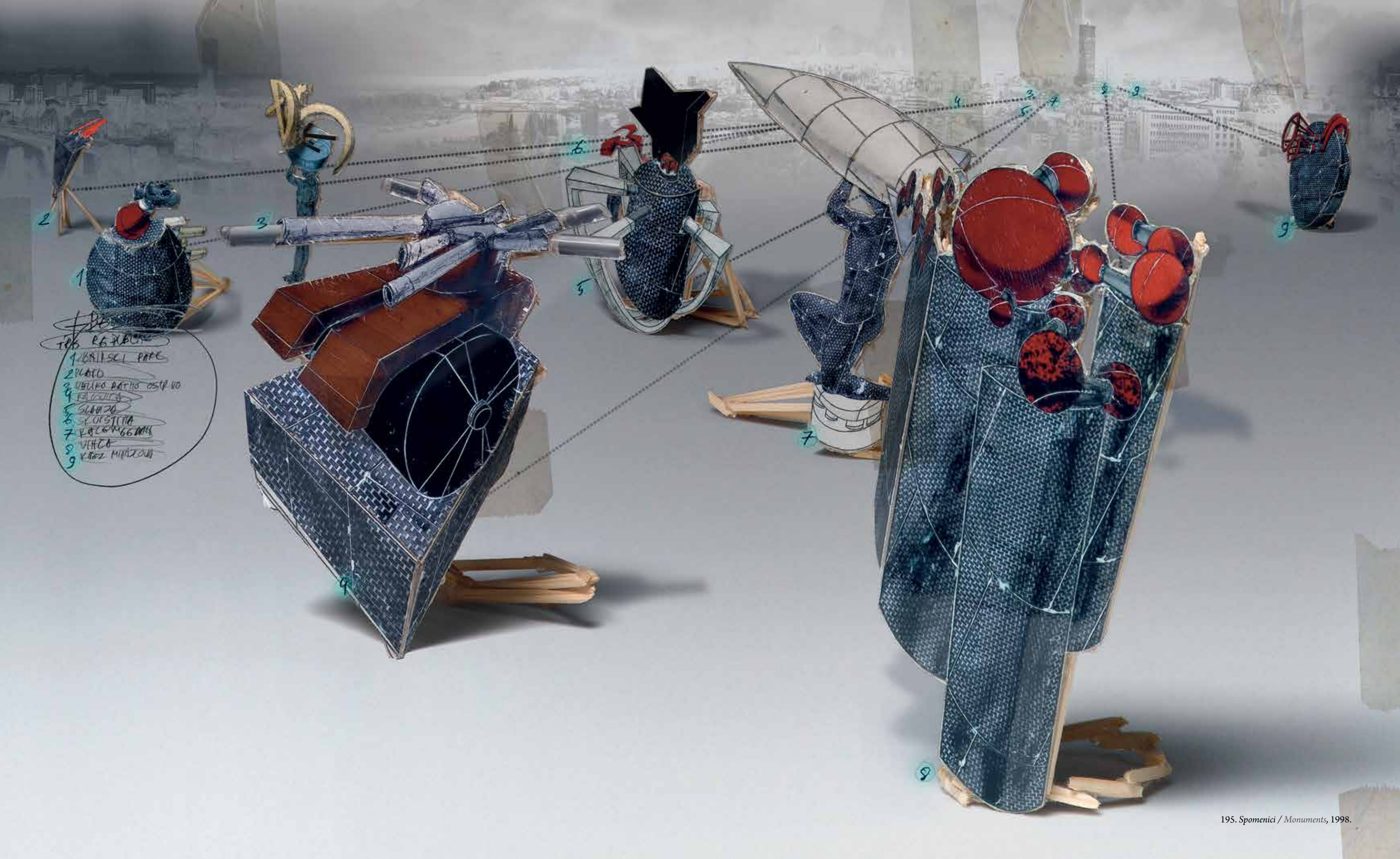
192. D / Ѕ, 1996.



193. Smrt malih medvedića / Death of Little Bears, 1996.



194. Virusi / Viruses, 1996.



- 1 BRITSKI PAPIR
2 PLOVO
3 UBIJENO RATIO OSTROVO
4 FIBRILNA
5 SLONAZO
6 SY OISTITA
7 KALOM 66 MM
8 VITKO
9 KREZ MIMZOU

► **1998 ↔ 2004**
yugomuzej /
yugomuseum



- 196. Lovćen / Ferhadija, 2002–2004.
- 197. Parada / Parade, 2002–2004.
- 198. Pehar / Cup, 2002–2004.
- 199. Tigar / Tiger, 2002–2004.
- 200. Štafeta / The Relay Baton, 2002–2004.
- 201. Vatra / The Fire, 2002–2004.
- 202. Ustav / The Constitution, 2002–2004.
- 203. Lipicaner, 2002–2004.
- 204. Bogoljub, 2002–2004.





207. Odelo / Suit, 2002-2004.



208. Memorandum, 2002-2004.



209. Šešir / Hat, 2002-2004.



210. Pomračenje / Eclipse, 2002-2004.



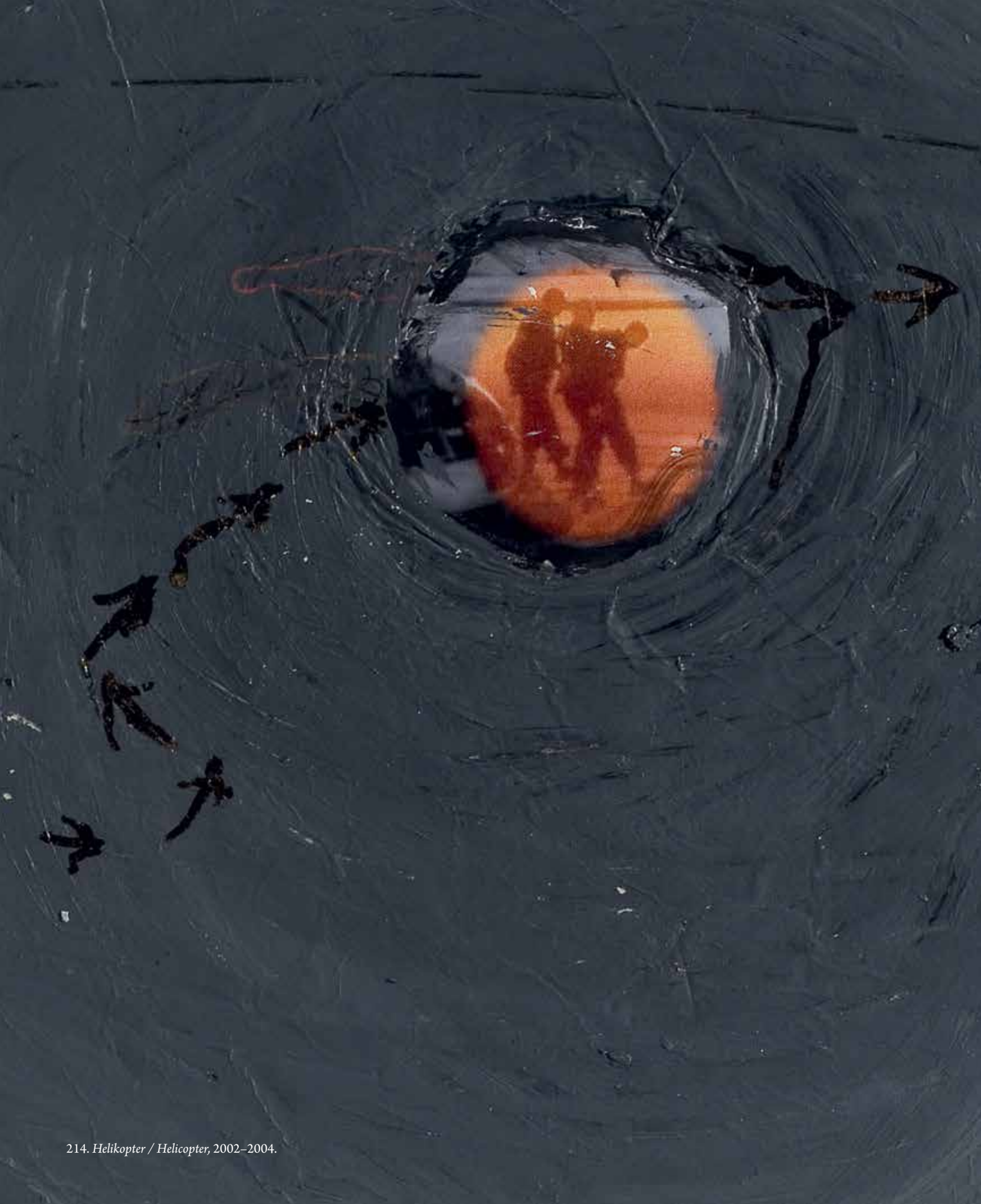
211. Tenk / Tank, 2002-2004.



212. Sarajevo, 2002-2004.



213. Seobe / Migrations, 2002-2004.



214. Helikopter / Helicopter, 2002–2004.



215. Bager / Excavator, 2002–2004.

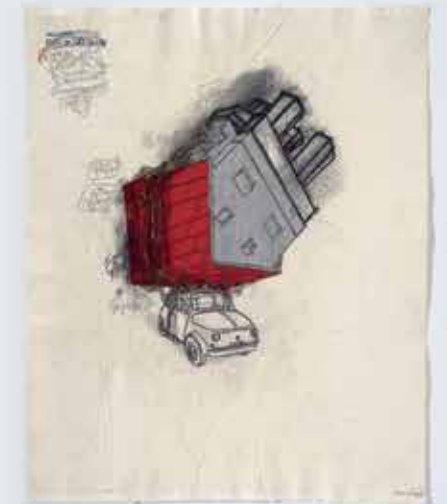


216. Dobrica, 2002–2004.





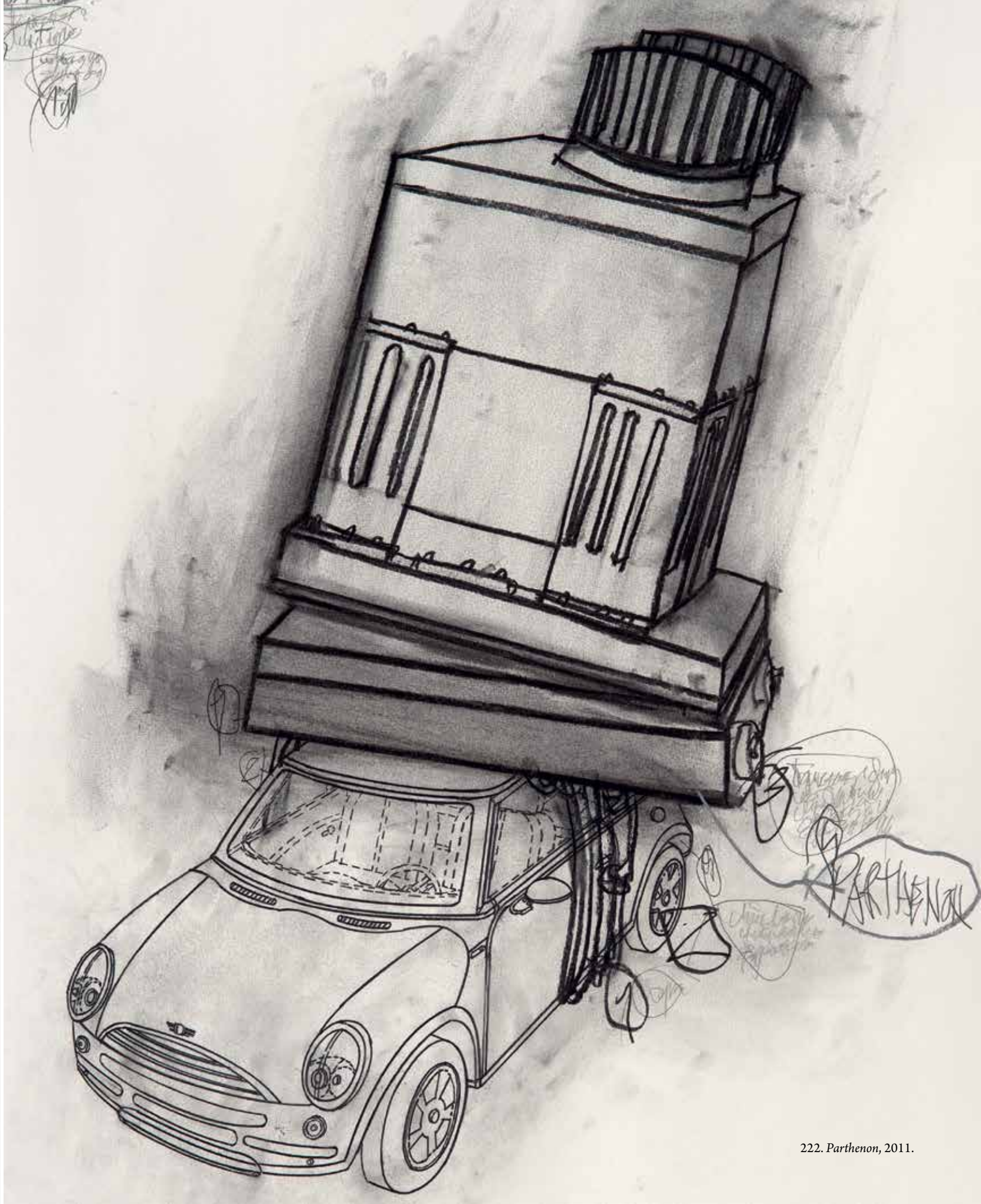
► 2004 ↔ 2018
skulptotekture / sculptotectures







221. Parthenon, 2012.



222. Parthenon, 2011.



223. *Eritrociti / Erythrocytes*, 2010.



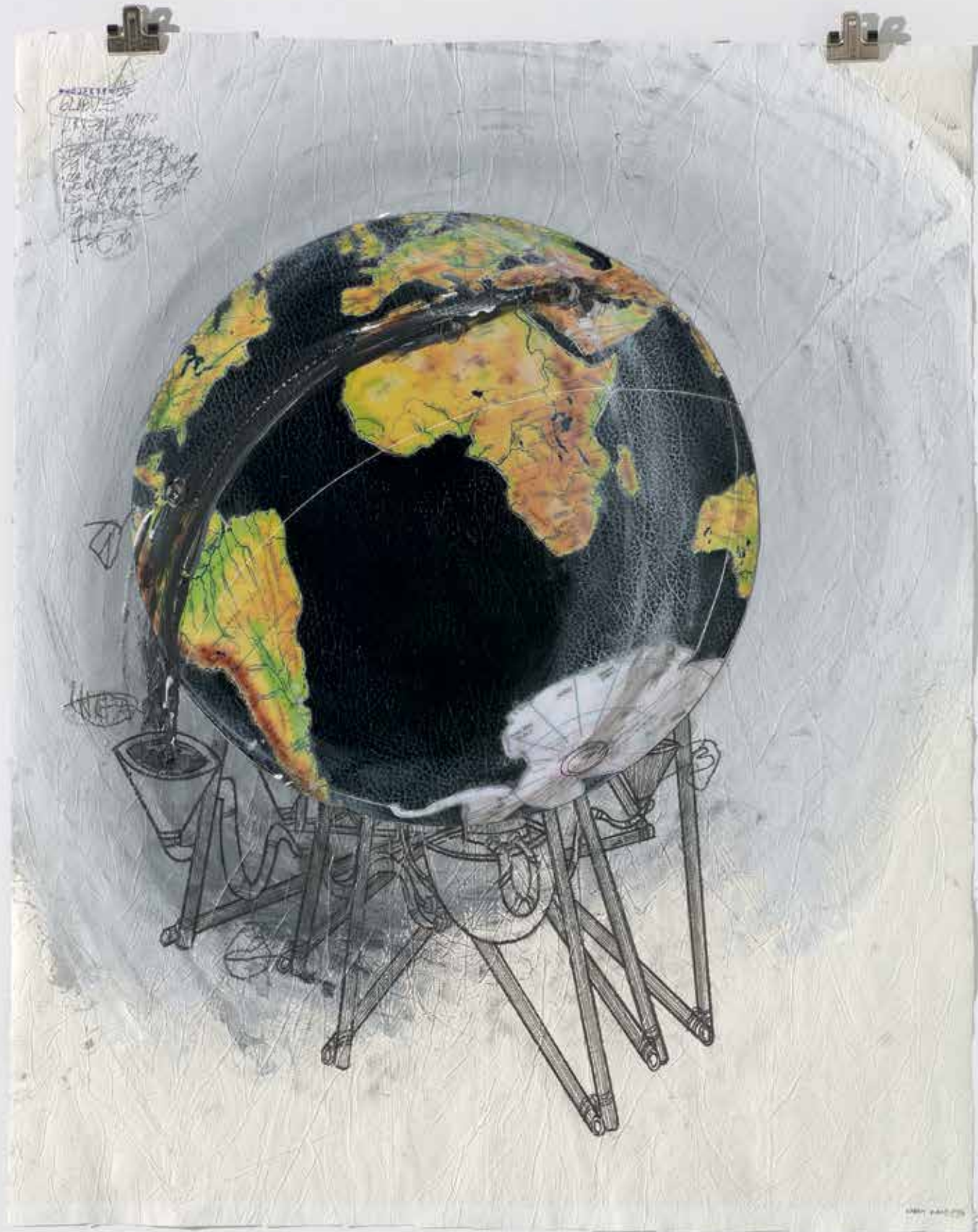
224. *Kiseonik / Oxygen*, 2012.



225. Sirija / Siria, 2011.



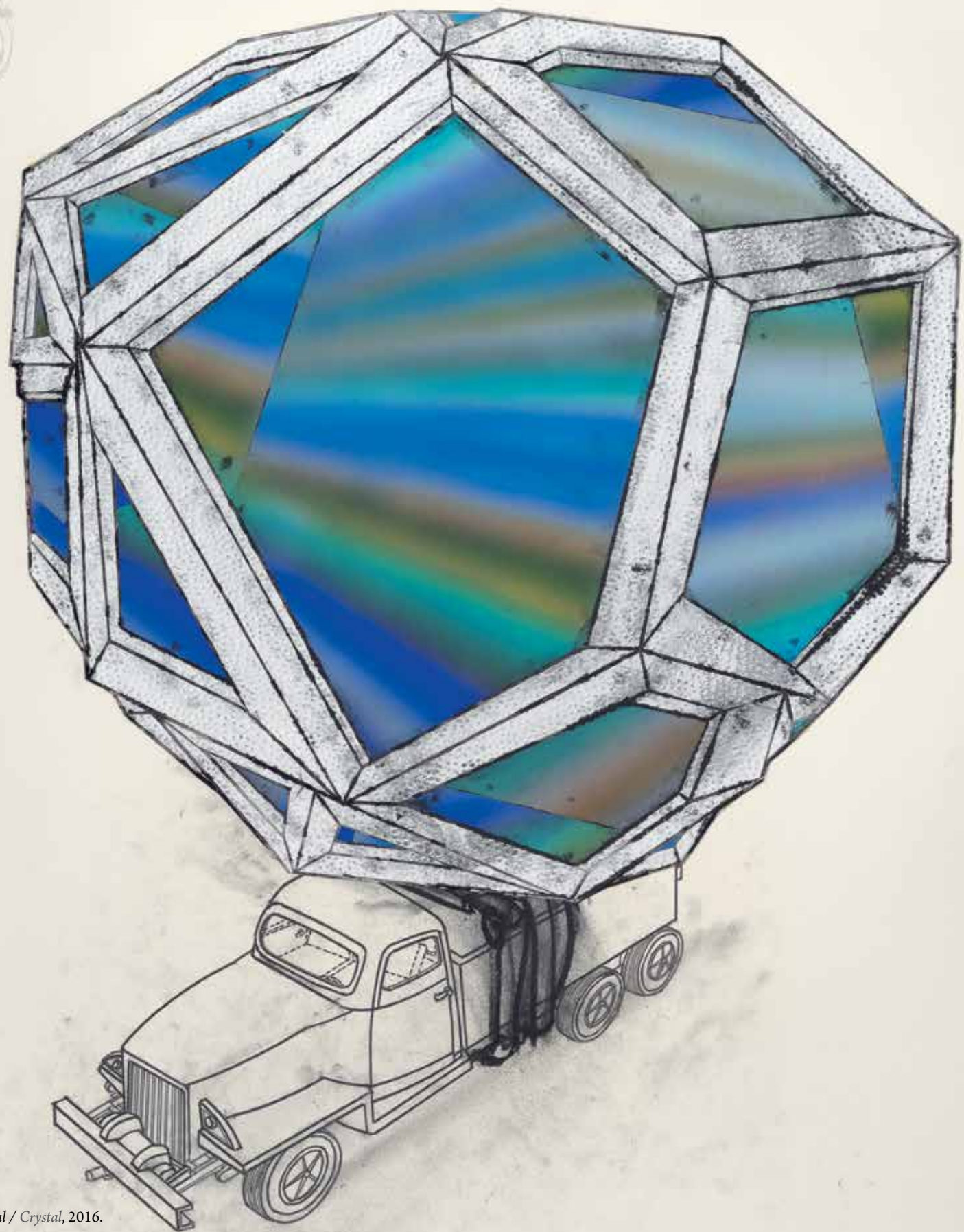
226. Germania, 2016.



227. *Globus / Globe*, 2011.



228. *Fontana / Fountain*, 2011.

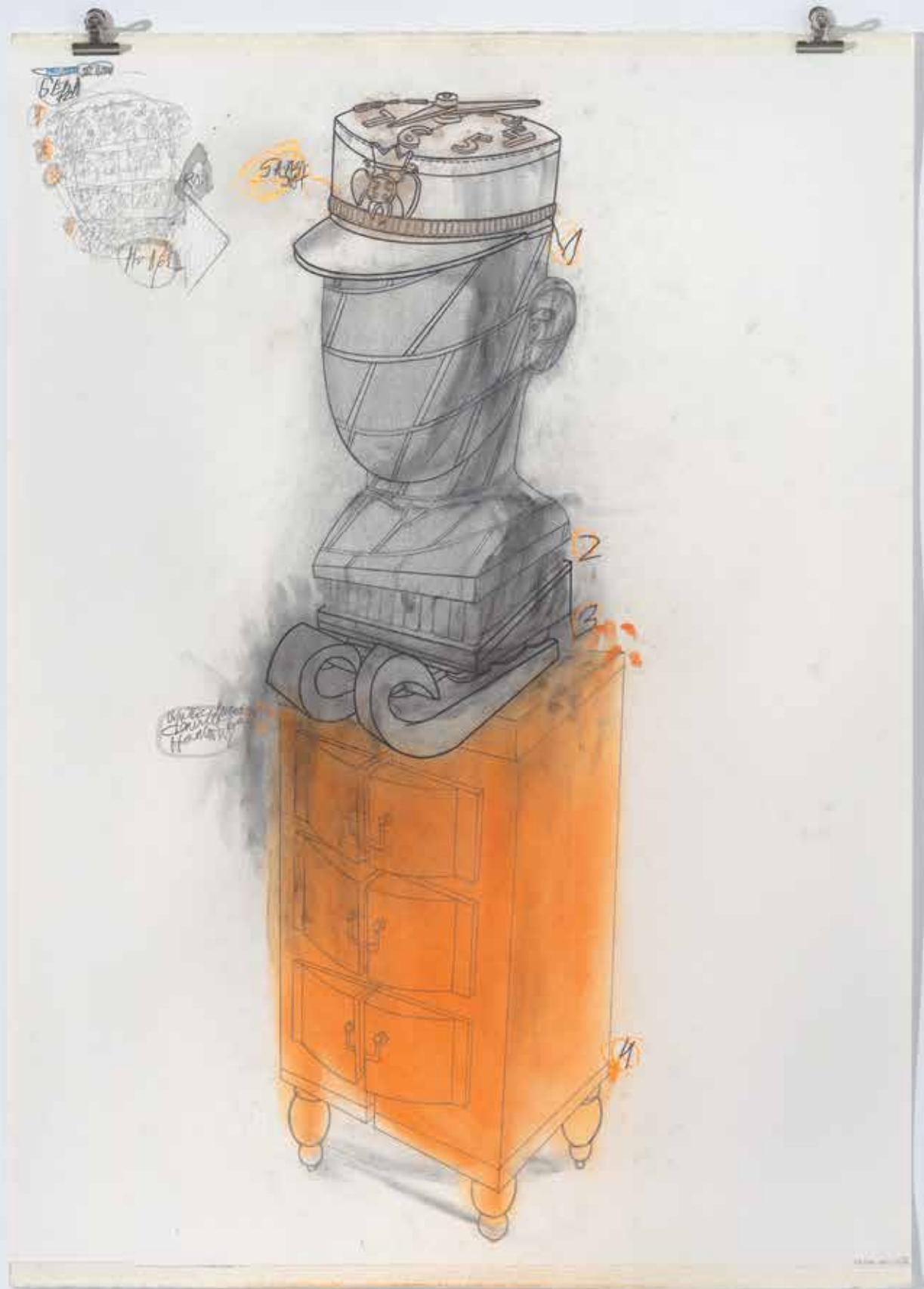


229. *Kristal / Crystal*, 2016.



230. *Gazpromnjet*, 2011.





232. Gedža, 2016.



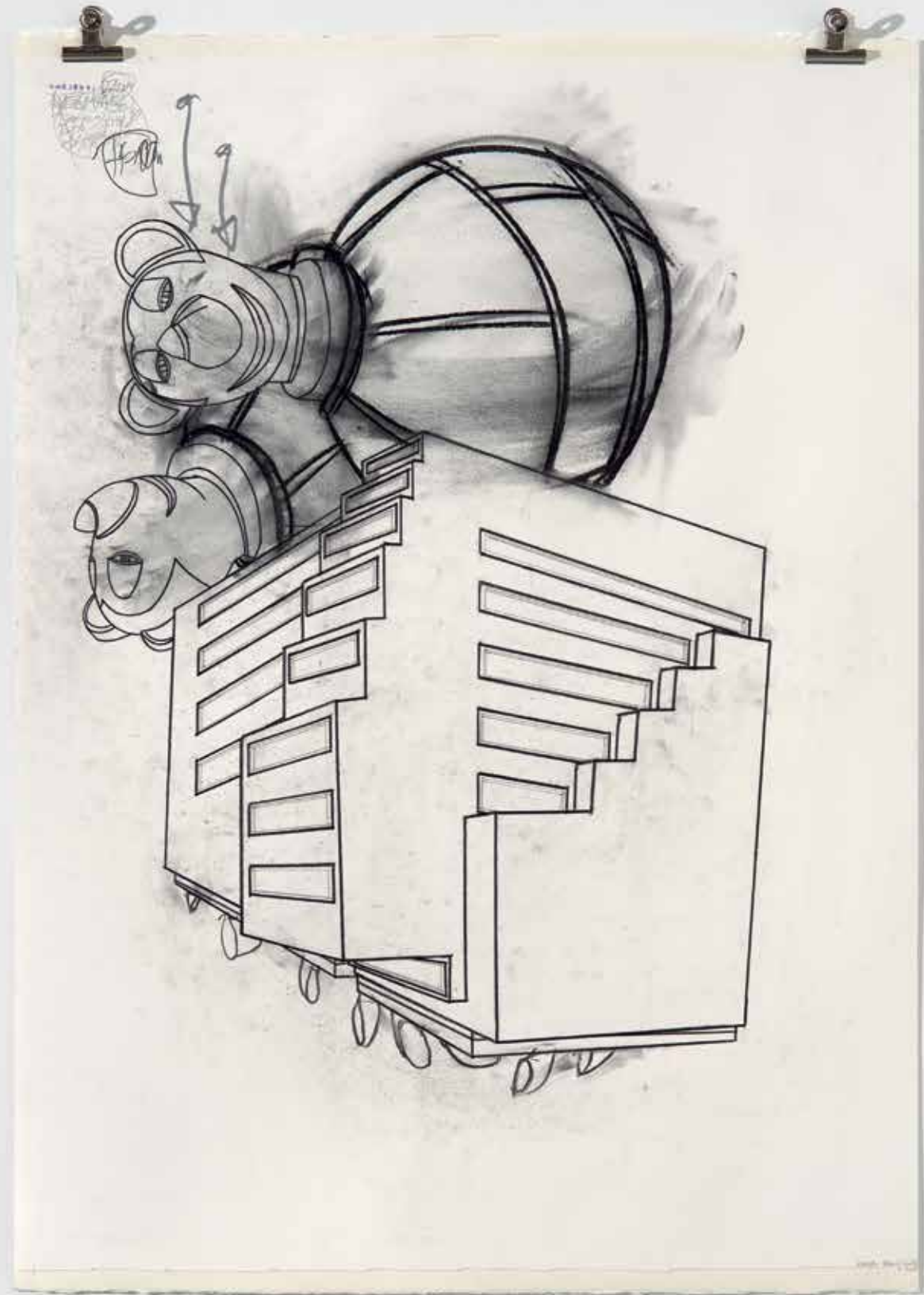
233. Zmaj na Frojdovoj sofi / Dragon on Freud's Sofa, 2017.



234. Gazpromnjet, 2011.



235. Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven, 2011.



236. Generalštab / General Staff, 2015.



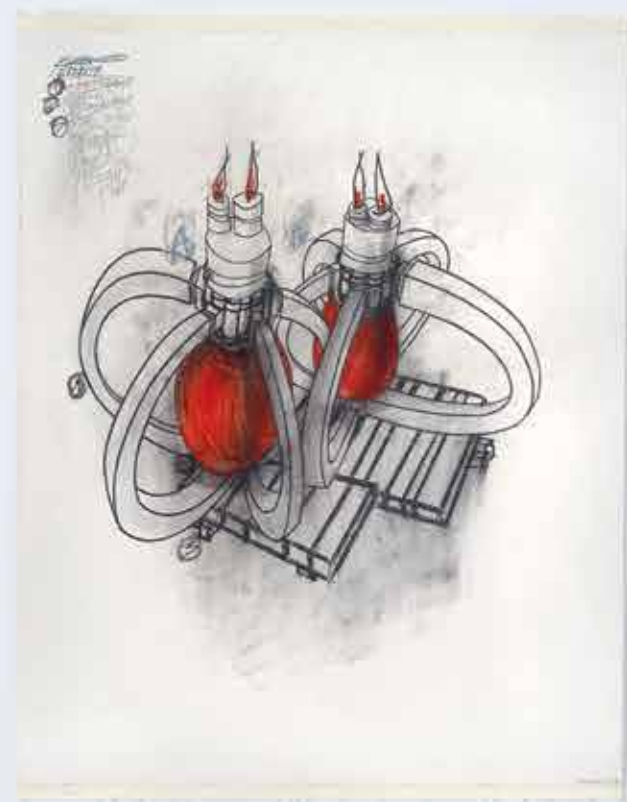
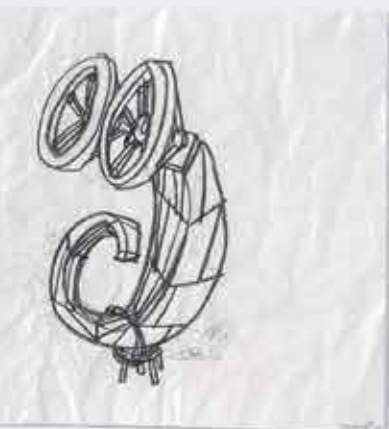
237. Daću ti ono što nemam / I'll Give You What I Don't Have, 2011.



238. *Globus+2C / Globe+2C*, 2012.



239. *Dallas*, 2012.





241. Dvo-gled / Bin-oculars, 2010.



242. Prière de ne pas toucher, 2011.



243. Ponočno sunce / Midnight Sun, 2012.



244. Tatlin, 2012.



245. Kristal / Crystal, 2012.

► 2007 ↔ 2019
xxl



reset 2006/2007



247. Gazpromnjet, 2012.



248. Globus / Globe, 2012.

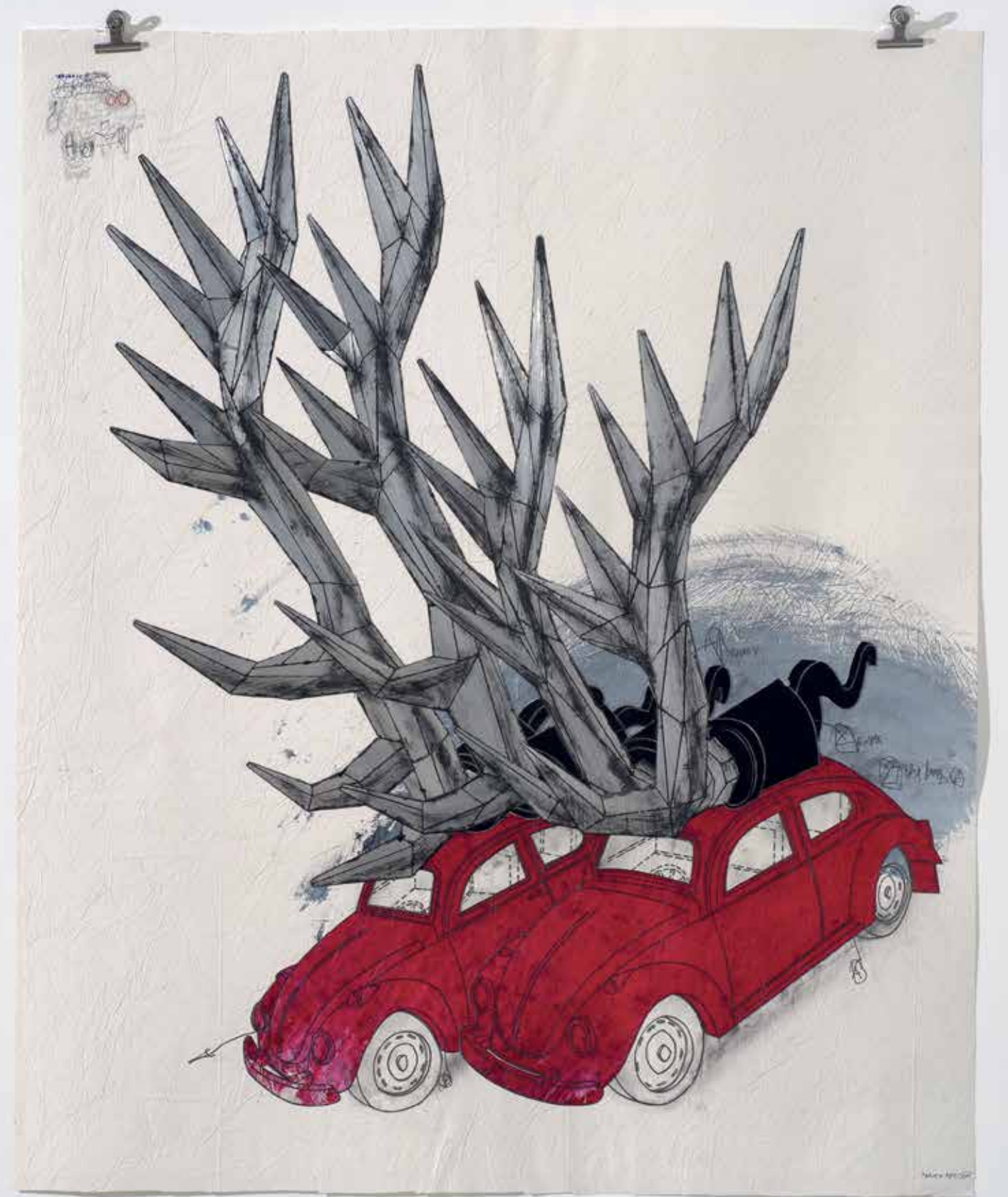


249. Fontana / Fountain, 2012.



250. Tenk / Tank, 2012.



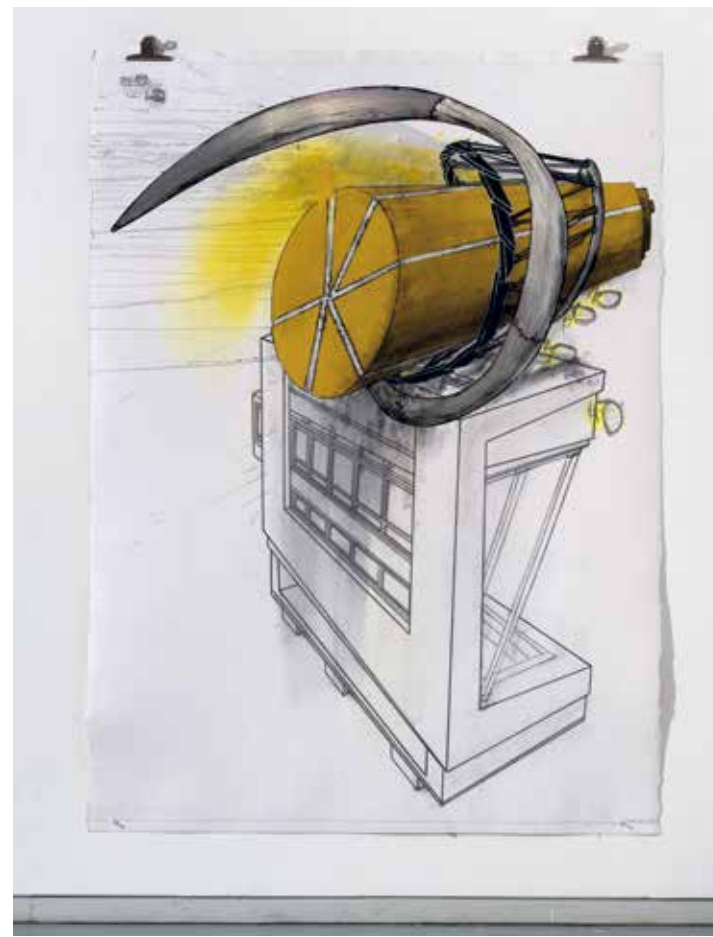




108. *Prière de ne pas toucher*, 2012.



94. *Sirija / Syria*, 2012.



111. *Ponoćno sunce / Midnight Sun*, 2017.



69. *Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven*, 2017.



107. *Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven*, 2012.



130. *I Like America and America Likes Me*, 2012.

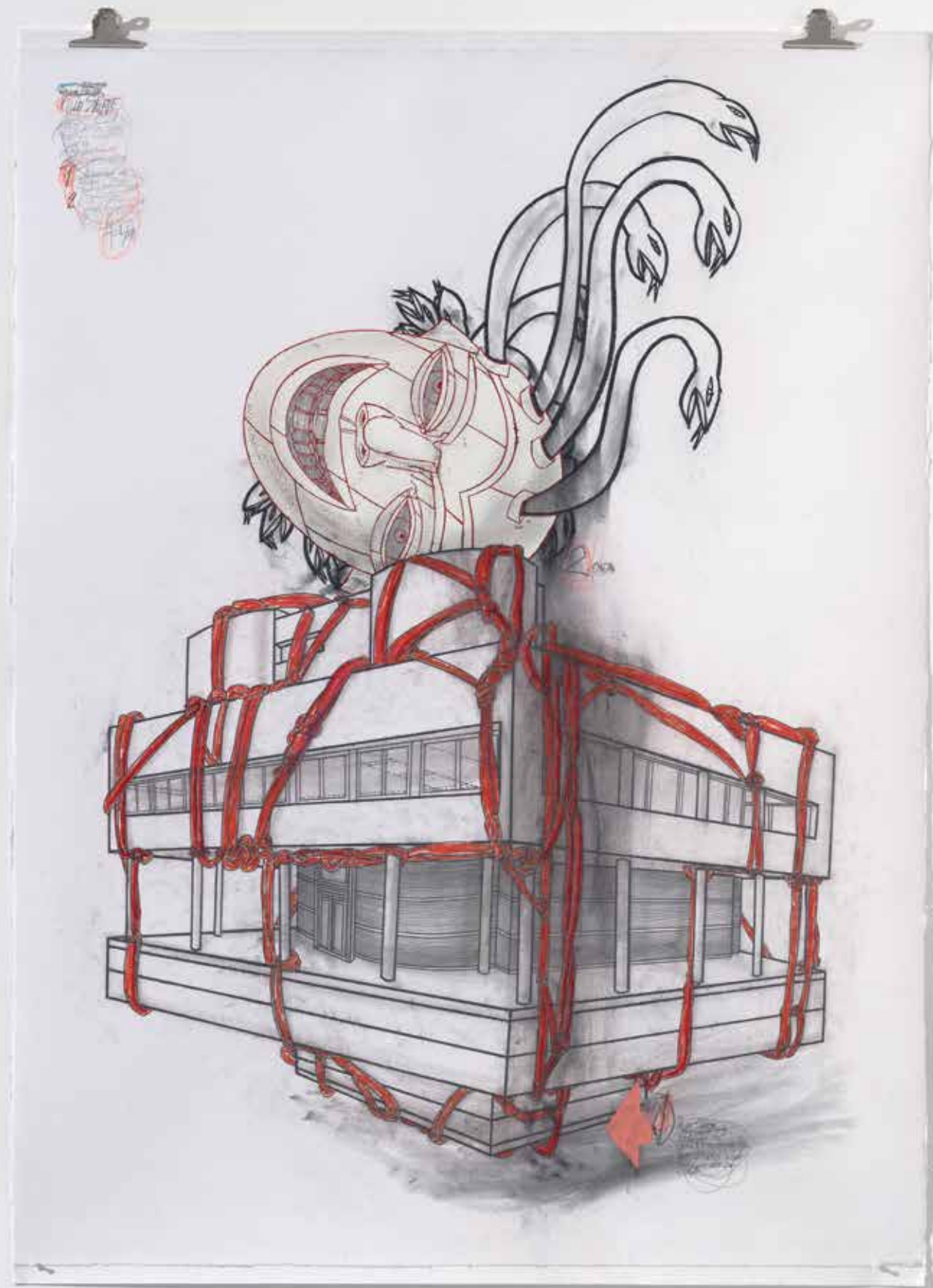


10. *Facciamo finta di niente*, 2017.



65. *Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven*, 2017.



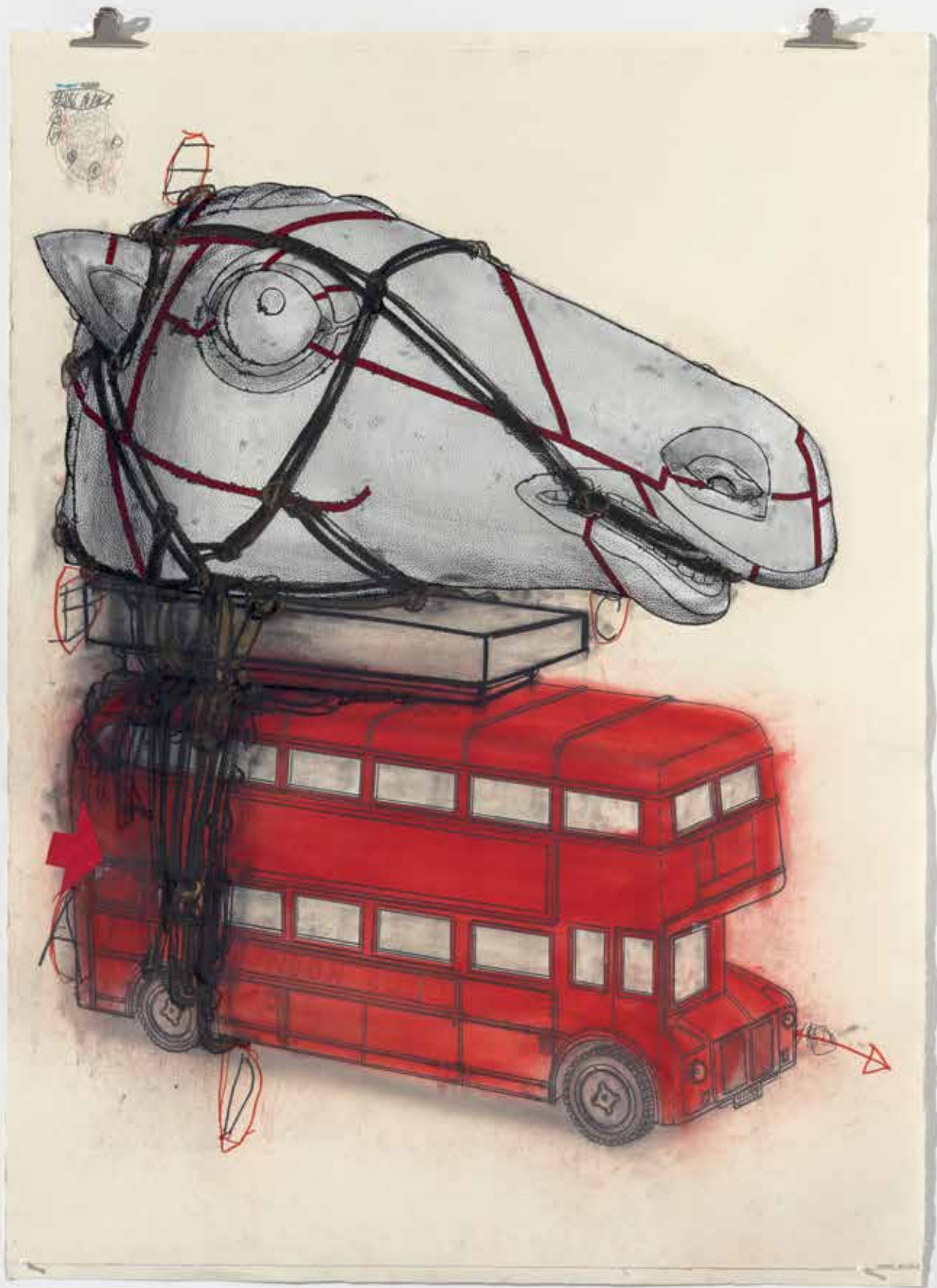


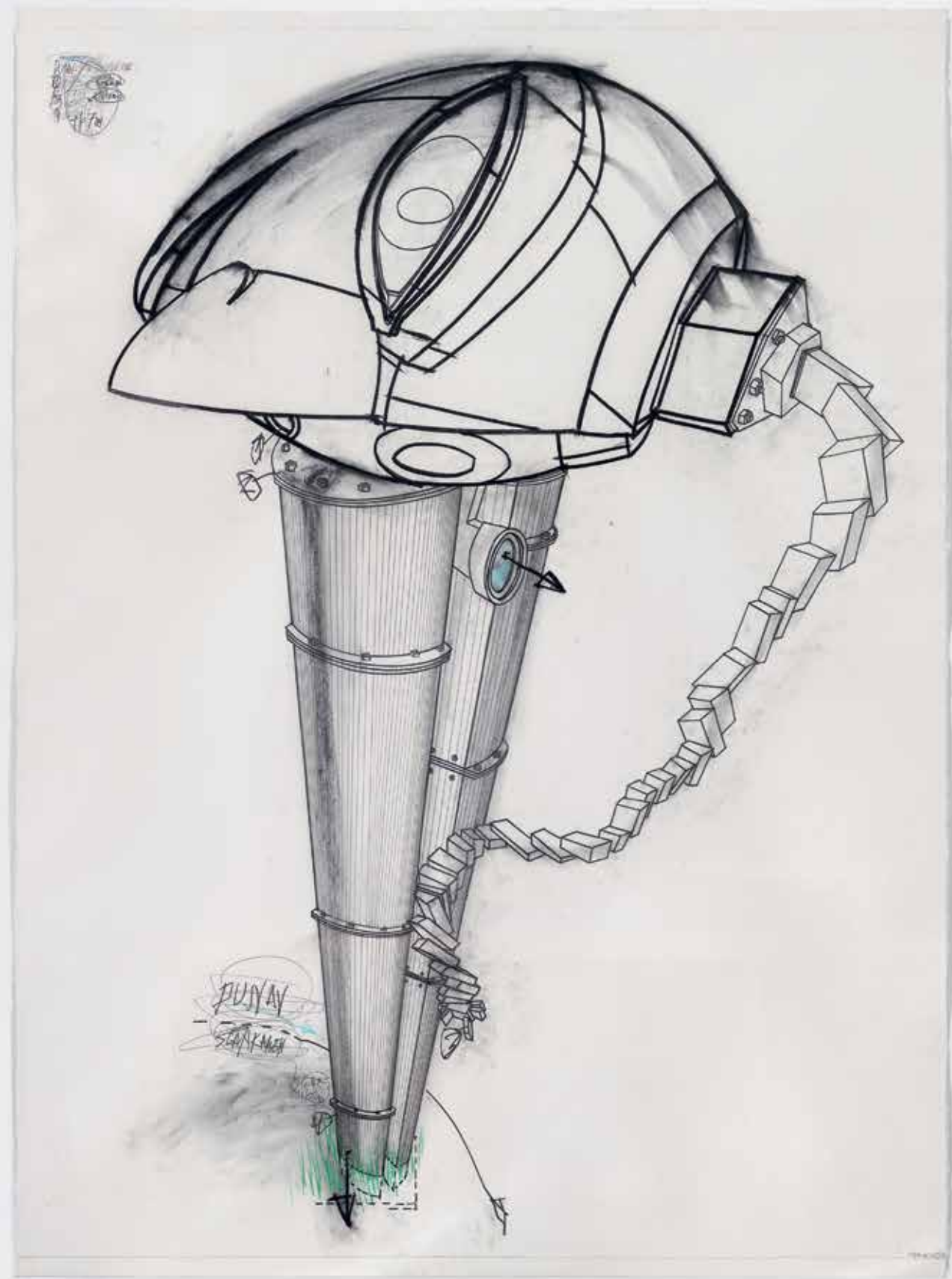
41. Gorgona-Vila Savoja / Gorgon-Villa Savoye, 2017.



118. Fontana / Fountain, 2017.









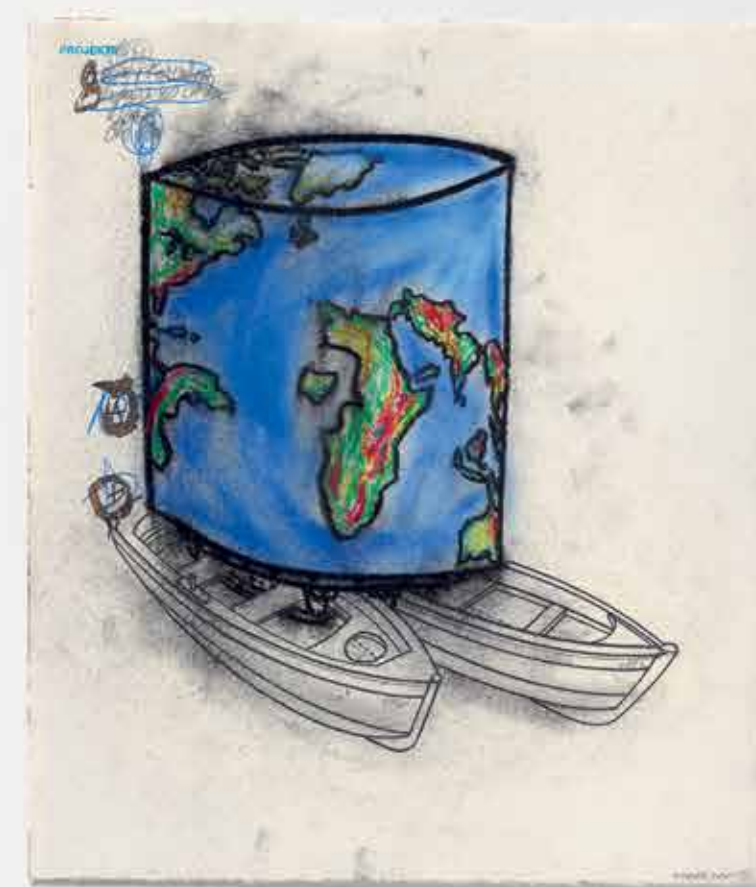
► 2020 ◄



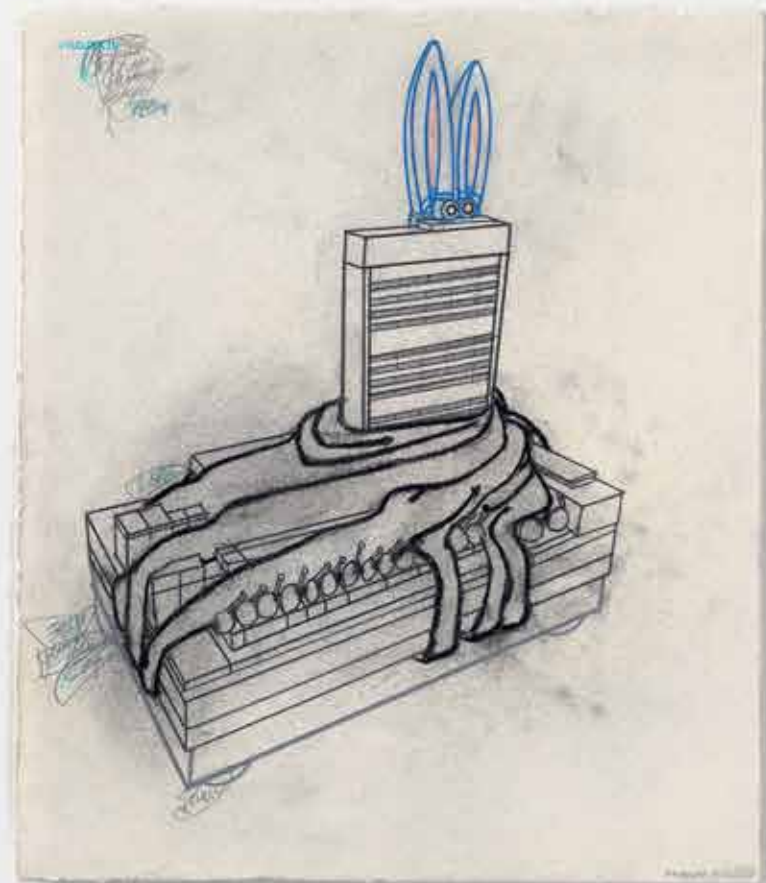
258. *Moje i tvoje / Mine and Yours*, 2020.



259. *Selo kradljivaca skulptura / Village of Sculptures Thieves*, 2020.



260. *Commonwealth*, 2020.



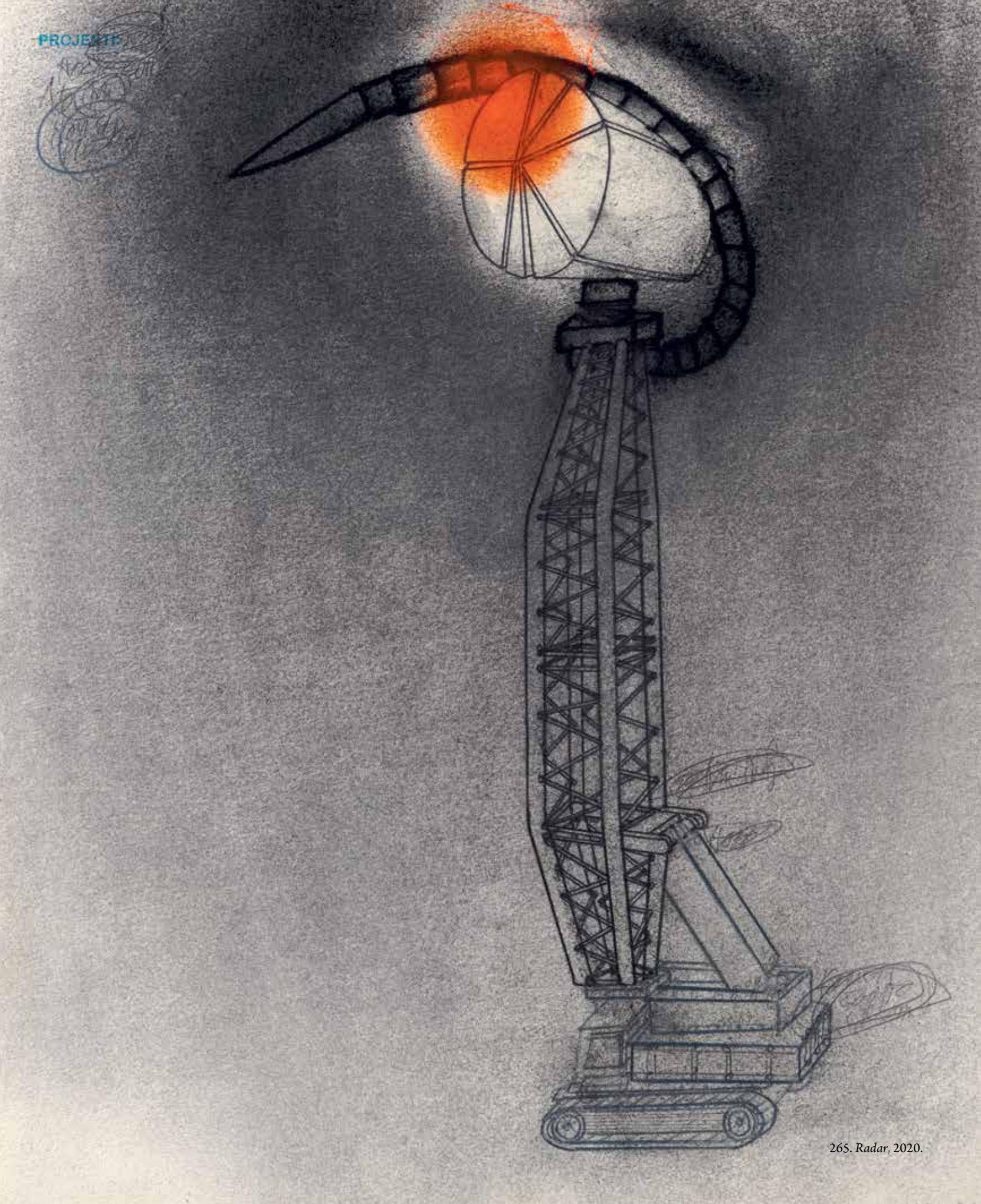
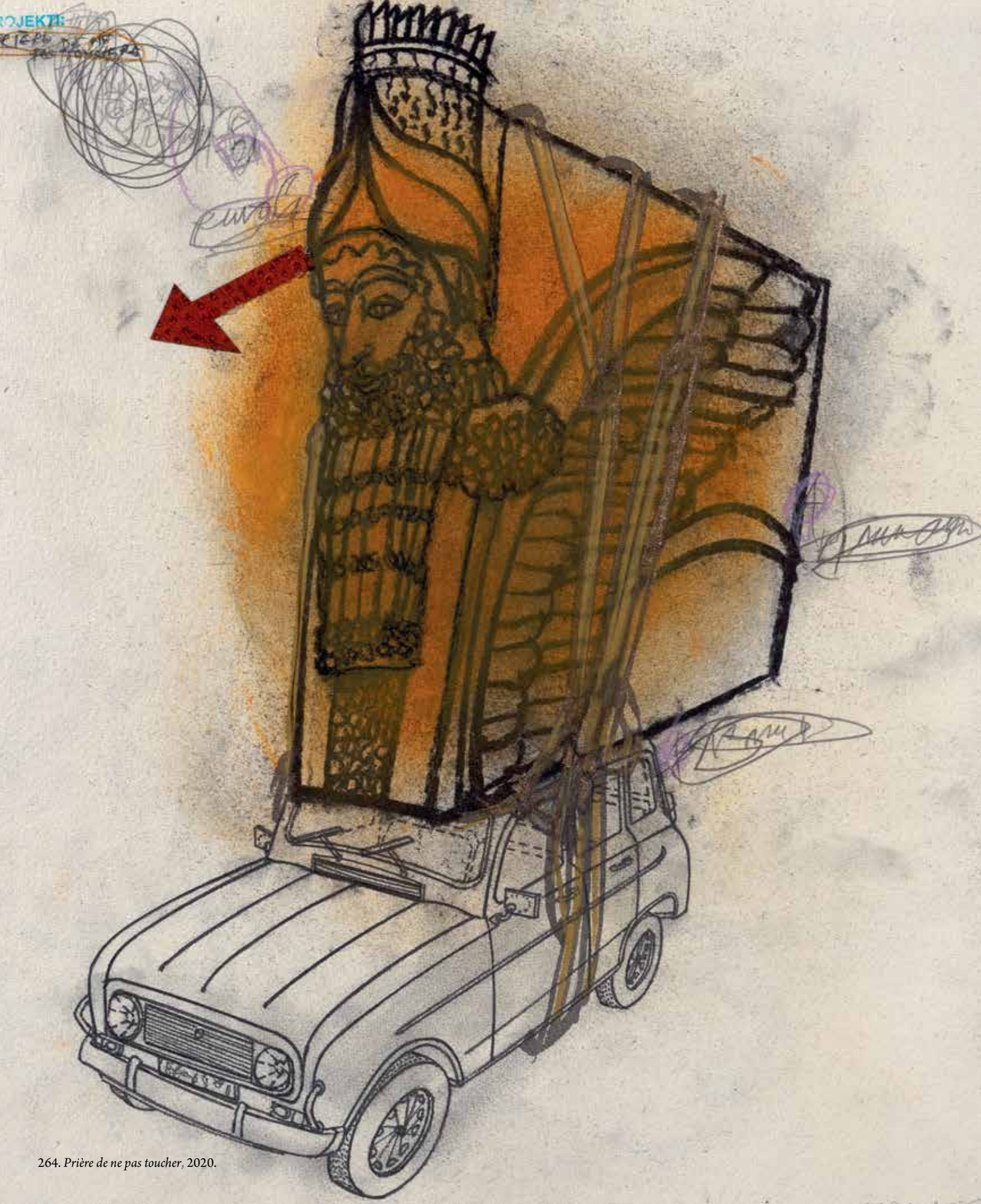
261. *UN*, 2020.



262. *Panda i smrt / Panda and Death*, 2020.

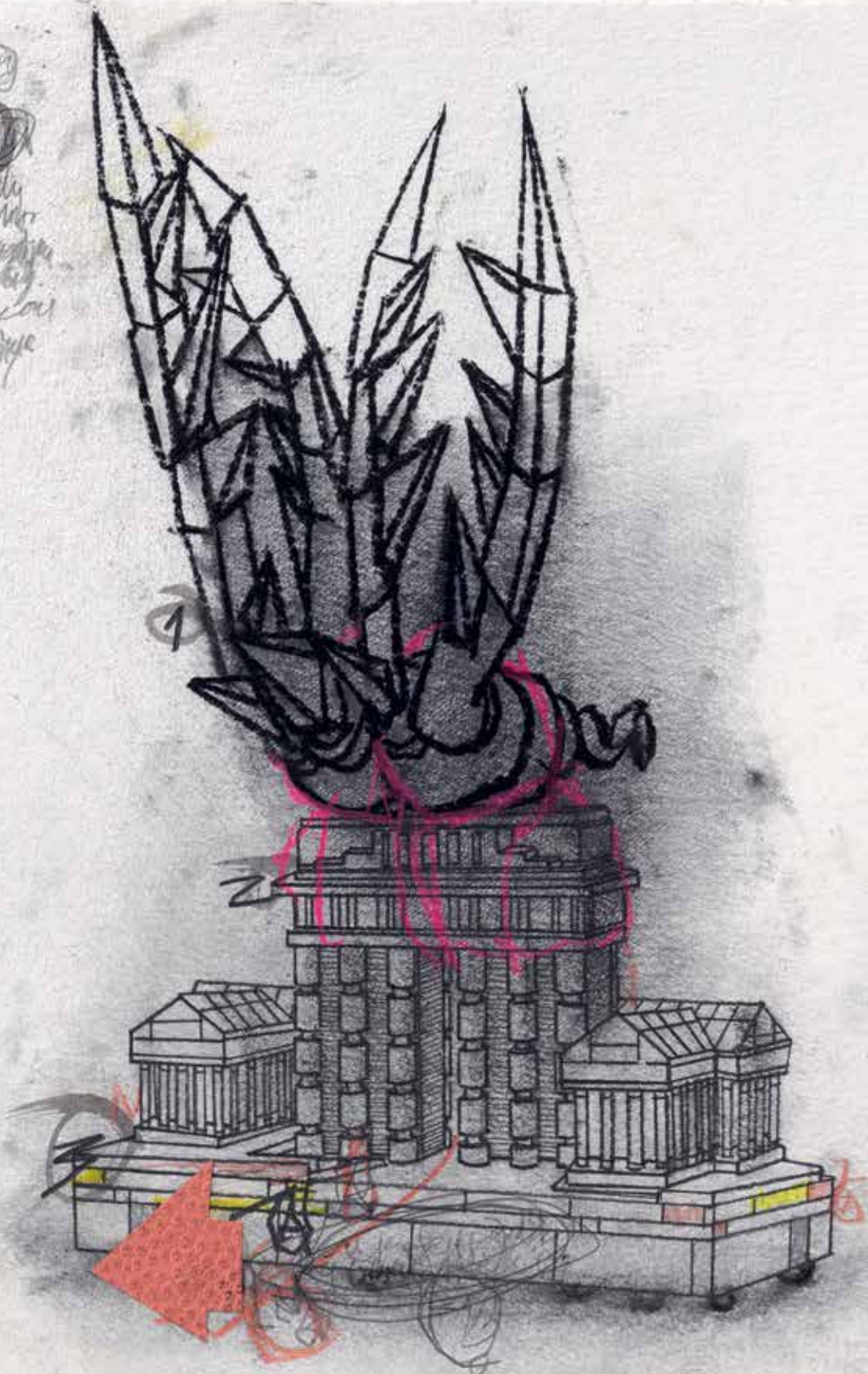


263. *White House*, 2020.



PROJEKT

Handwritten notes in Cyrillic script, including the word "Hod" and other illegible text.

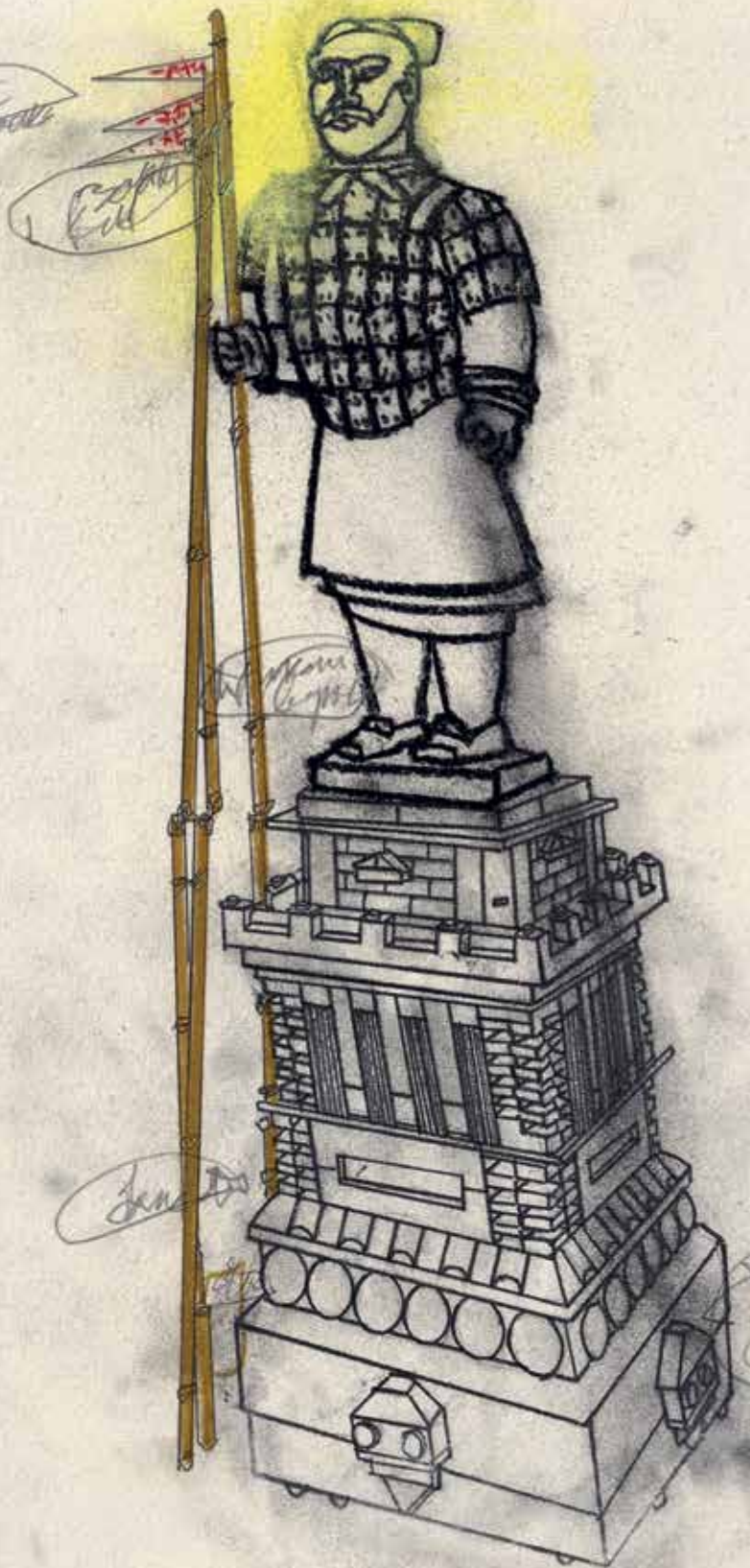


Handwritten signature and date: "M.P. 2020"

266. Brandenburška kapija / Brandenburg Gate, 2020.

PROJEKT

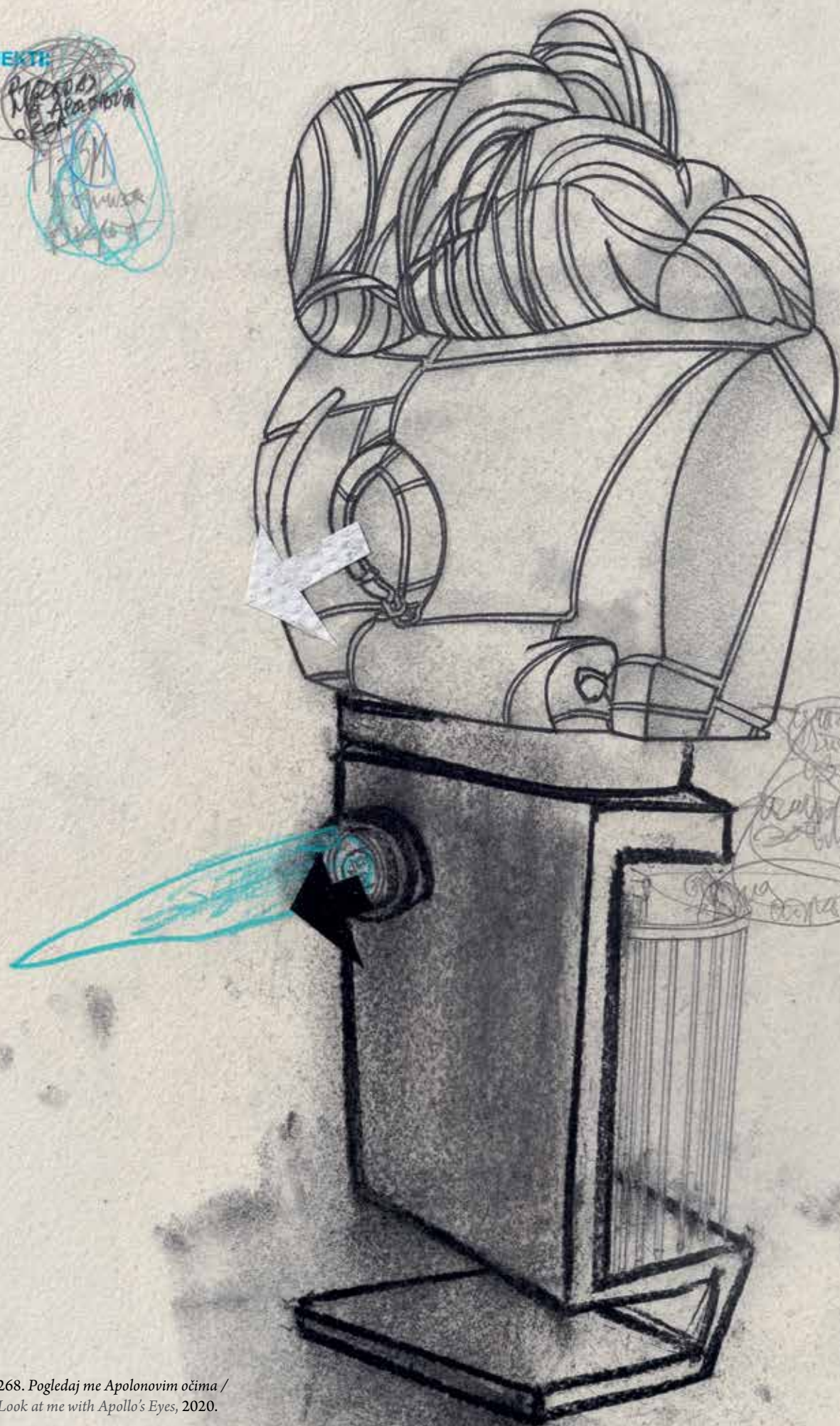
Handwritten notes in Cyrillic script, including the word "Hod" and other illegible text.



Handwritten signature and date: "M.P. 2020"

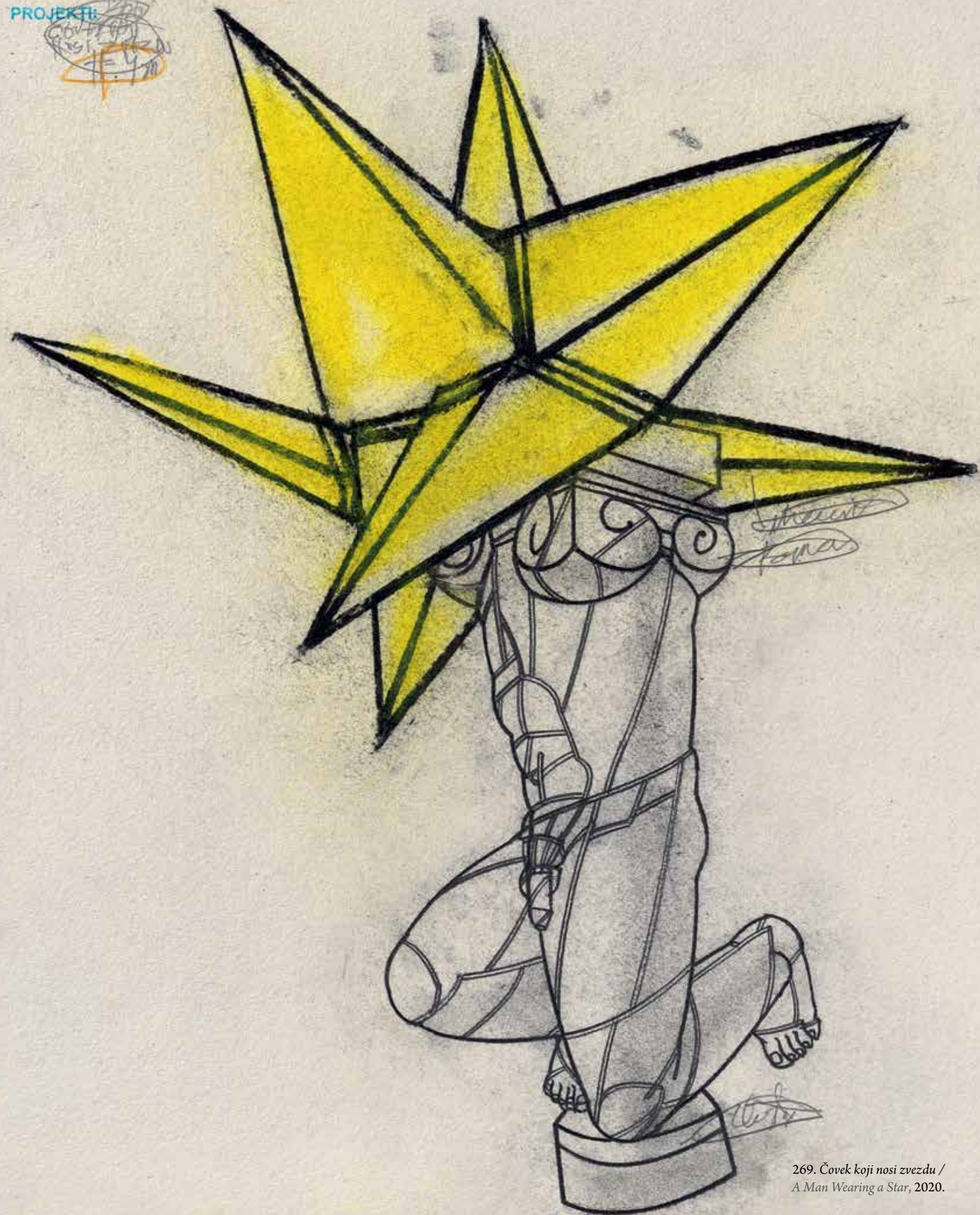
267. Statue of Liberty, 2020.

PROJEKT:



Handwritten notes in blue ink next to the bust drawing, including the word "Apolon" and other illegible scribbles.

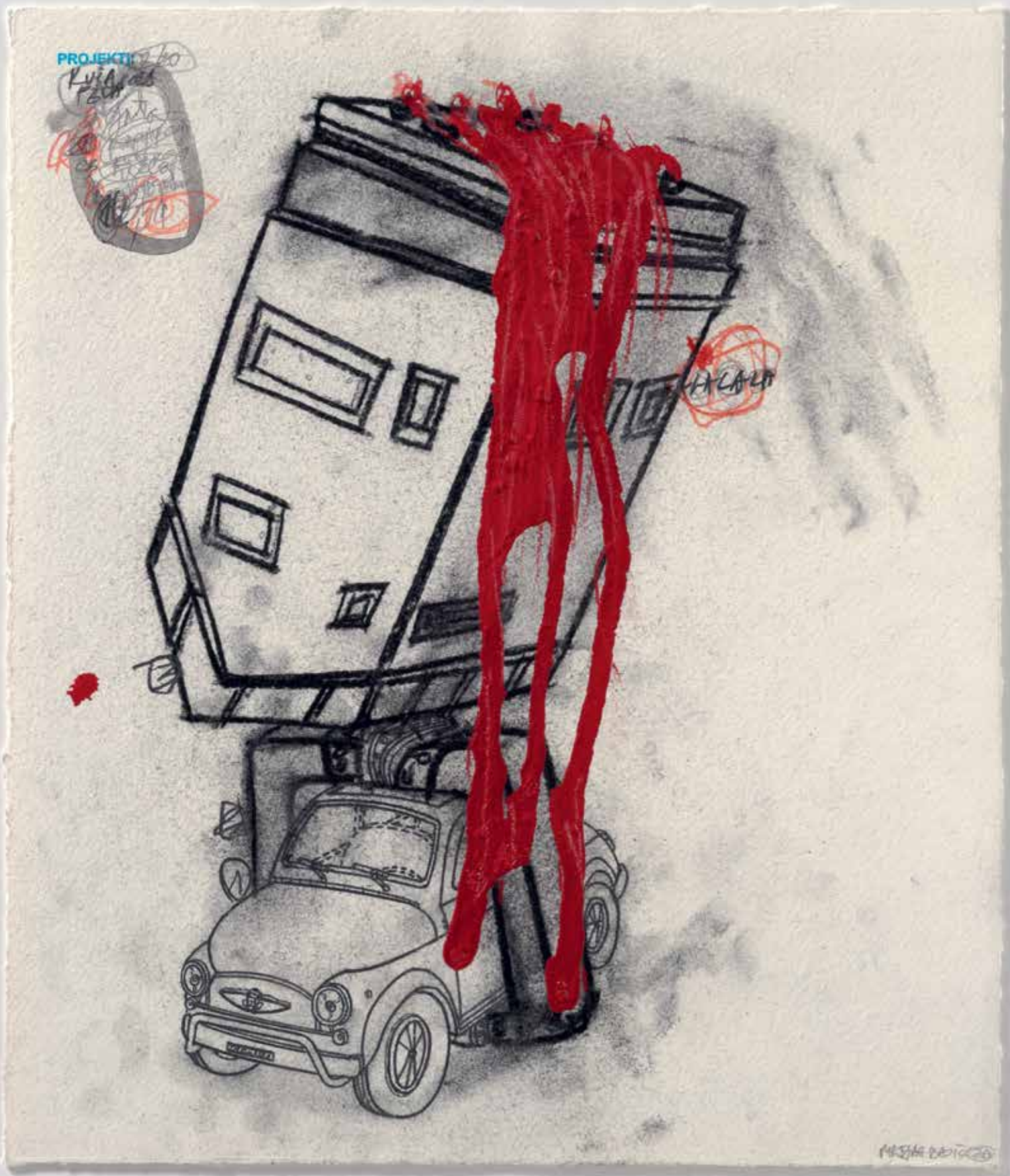
PROJEKT:



Handwritten notes in blue ink next to the star-wearing figure, including the word "Apolon" and other illegible scribbles.

268. Pogledaj me Apolonovim očima / Look at me with Apollo's Eyes, 2020.

269. Čovek koji nosi zvezdu / A Man Wearing a Star, 2020.



270. Kuća koja peva la la / The House that Sings la la, 2020.



271. Arp u samoposluzi / Arp in the Supermarket, 2020.



272. Zmaj na Frojdovoj sofi / The Dragon on Freud's Sofa, 2020.



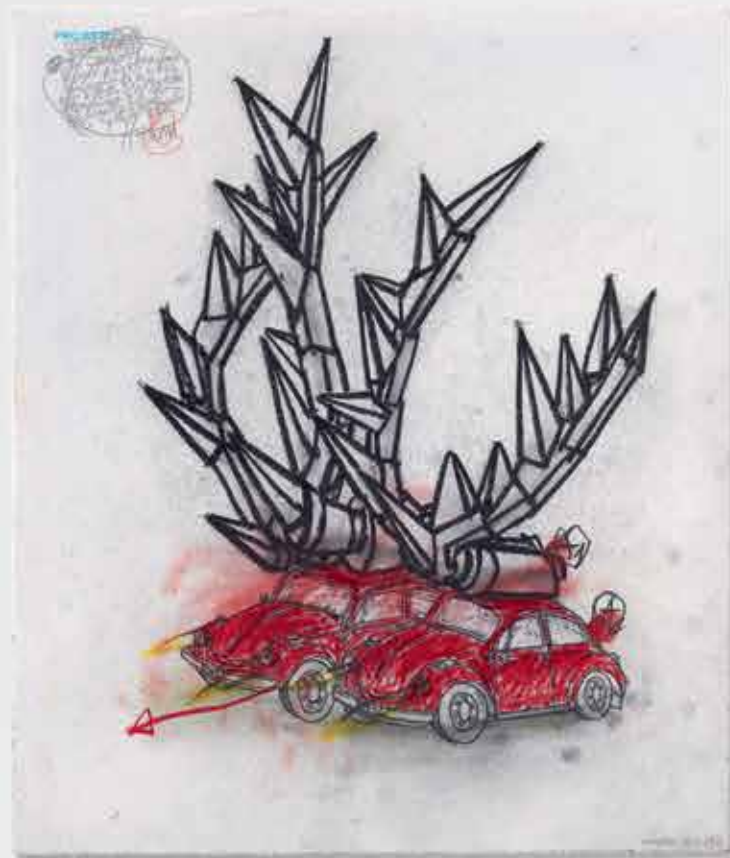
273. Radar, 2020.



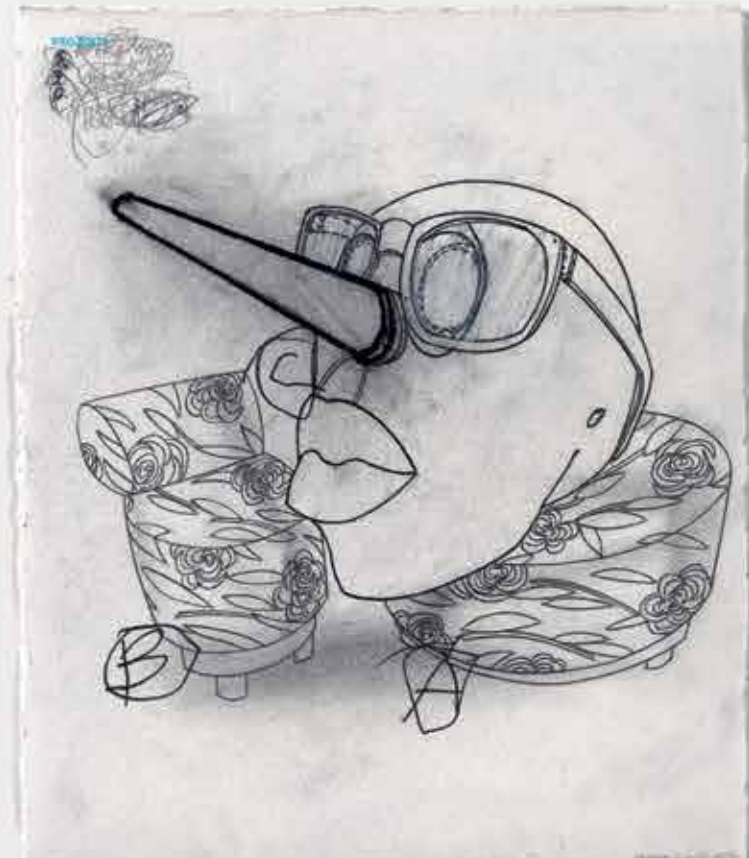
276. Strela / The Arrow, 2020.



277. Braća / Brothers, 2020.



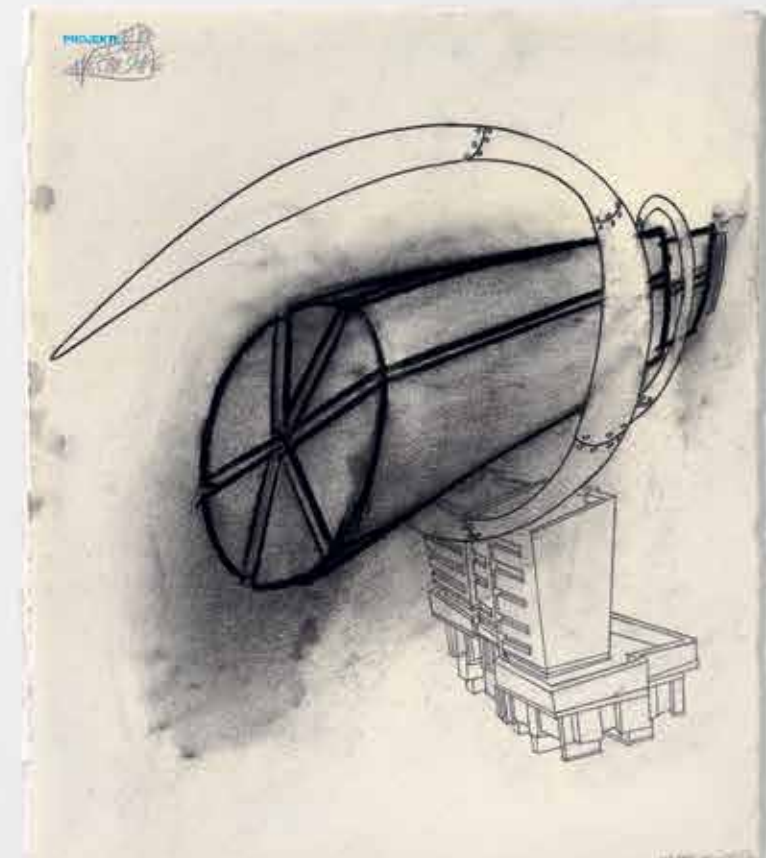
274. Germania, 2020.



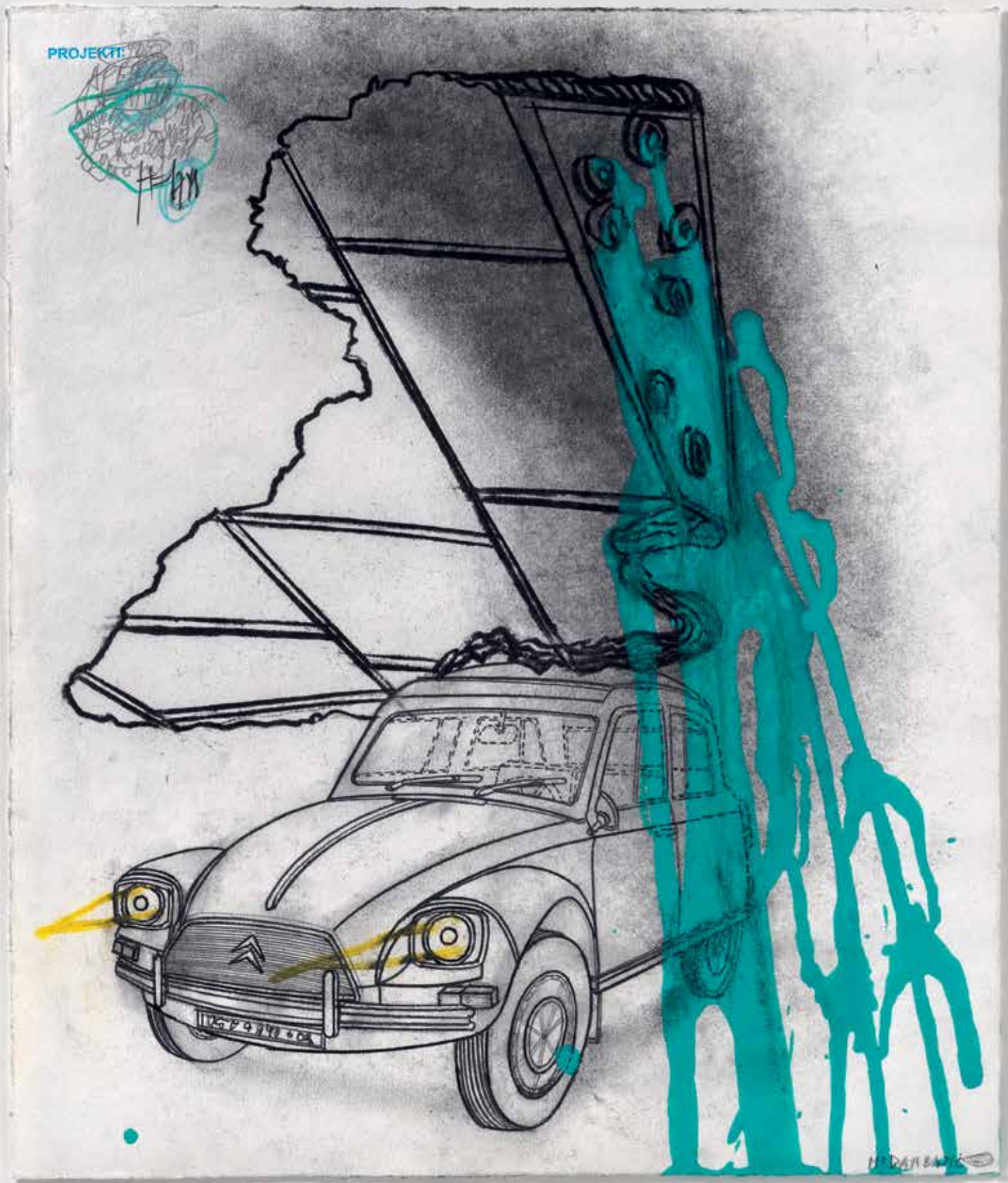
275. Porazgovarajmo o ljubavi i o smrti / Let's Talk About Love and Death, 2020.



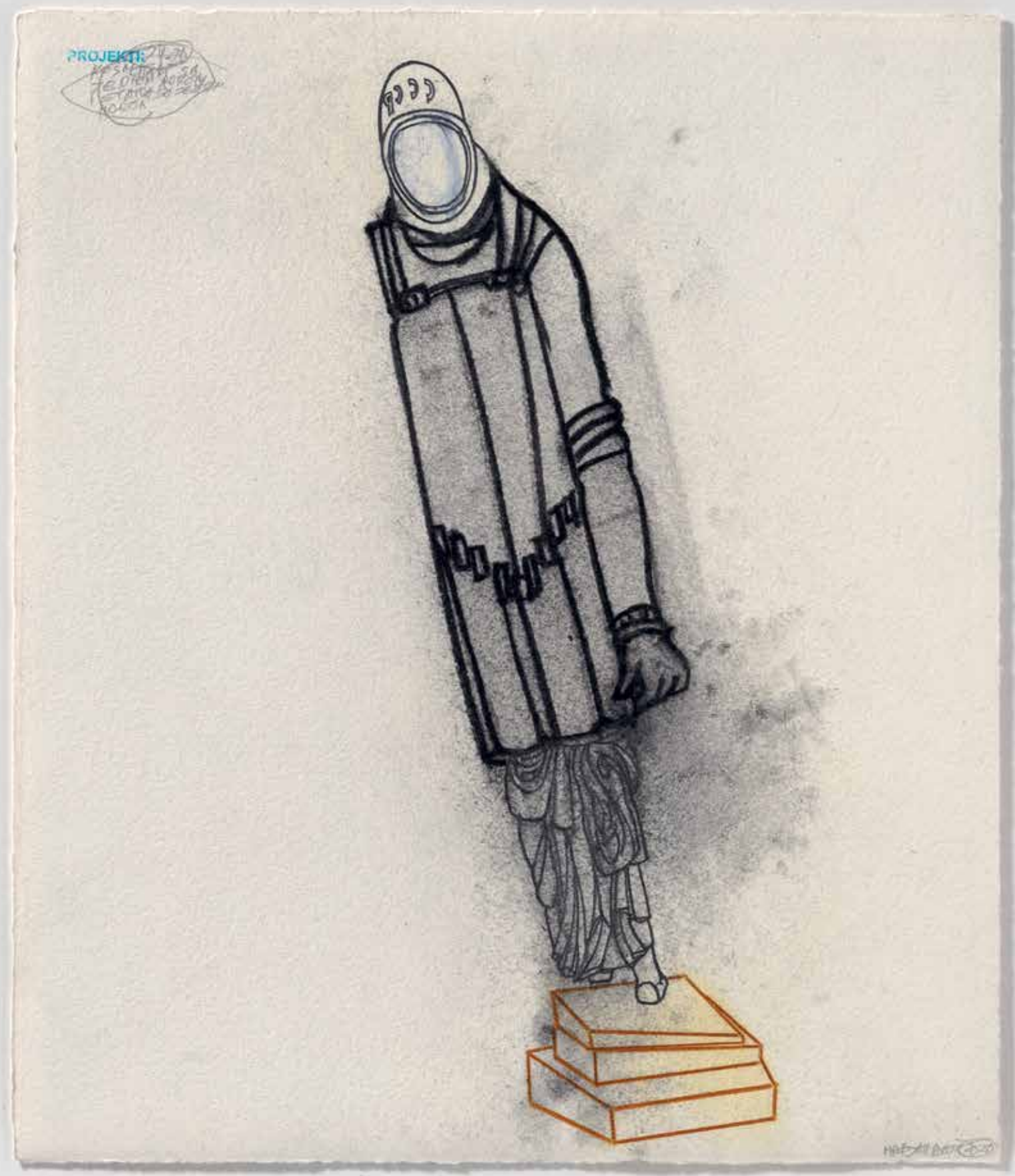
278. Vrtlar / The Gardener, 2020.



279. Ponoćno sunce / Midnight Sun, 2020.



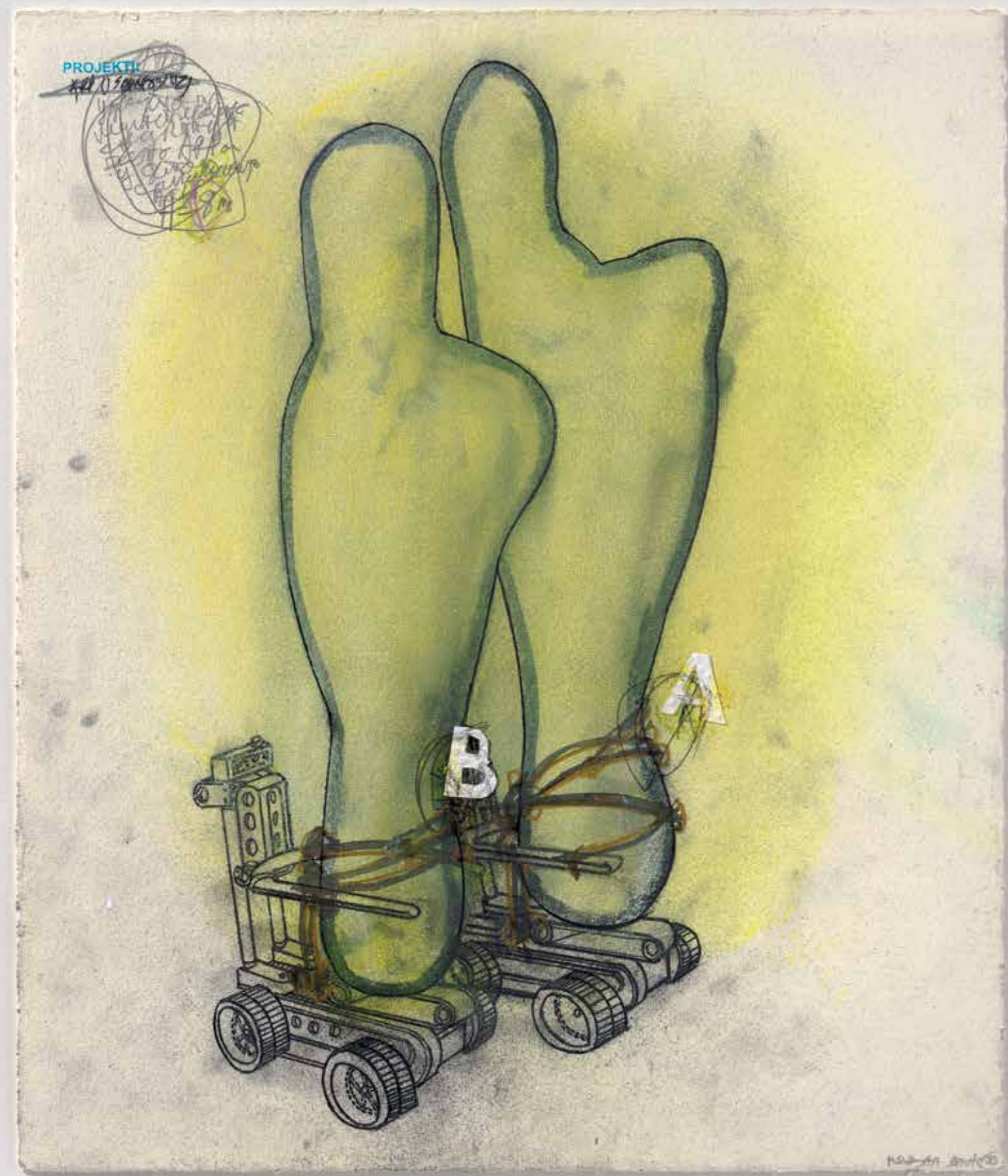
282. Geo-strategic, 2020.



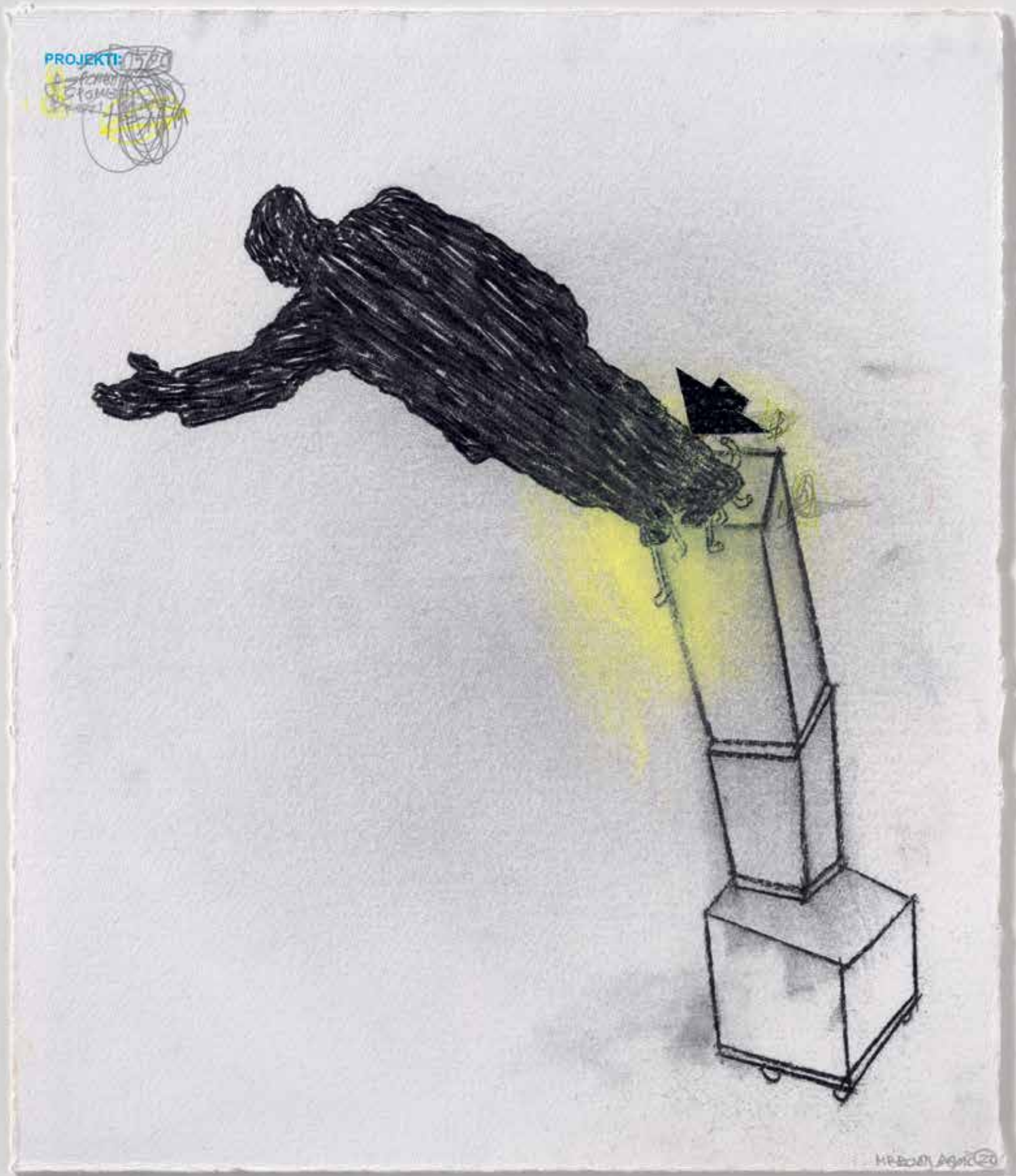
283. (Boga net) – Kosmonaut sa jednom rukom i statua sa jednom nogom /
(Boga net) – One Arm Cosmonaut and One Leg Statue, 2020.



284. Fourth Plinth, 2020.



285. Arp u samoposluzi / Arp in the Supermarket, 2020.



286. Spomenik spomenicima koji padaju /
The Monument to Falling Monuments, 2020.



287. Crveno i crno / Red and black, 2020.




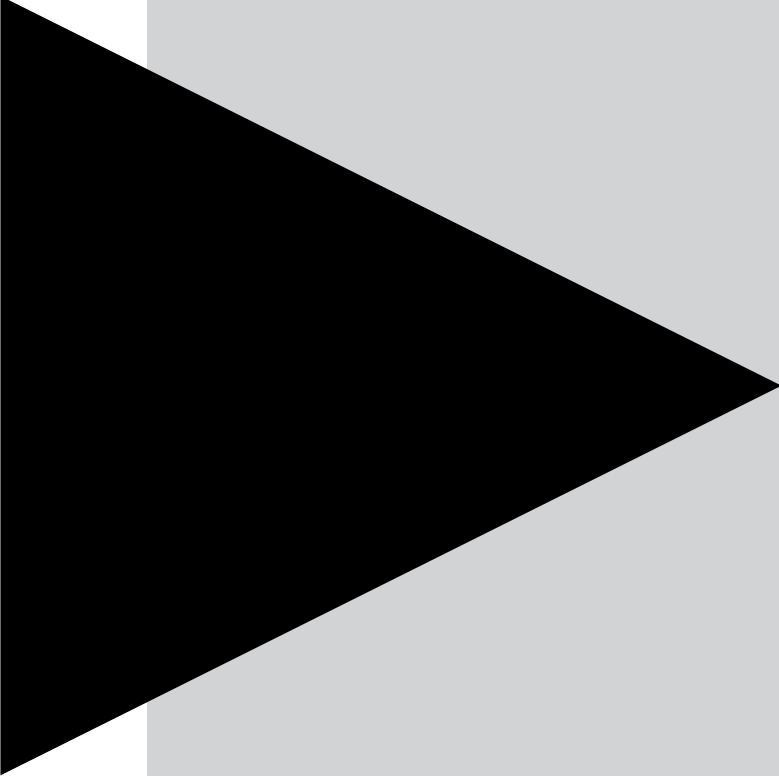
288. Facciamo finta di niente, 2020.



289. Facciamo finta di niente, 2020.



290. Gotics, 2020.



**BIOGRAFIJA / BIOGRAPHY
BIBLIOGRAFIJA / BIBLIOGRAPHY
KATALOG / CATALOGUE**



MRĐJAN BAJIĆ

Rođen 1957. godine u Beogradu.

1976–1983. – Pohađao i završio osnovne i postdiplomske studije na Vajarskom odseku FLU u Beogradu, u klasi profesora Jovana Kratohvila.

1985–1990. – Asistent na Vajarskom odseku FLU u Beogradu.

1990–1992. – Cite Internationale des Arts, Paris.

1992/1993. – Usine ephemere, Asnieres, Paris.

1994/1995. – Pollock-Krasner Foundation Grant, Paris.

Od 1997. radi kao profesor na Vajarskom odseku FLU u Beogradu.

1998–2002. – Radi na projektu „Yugomuzej“ /www.yugomuzej.com/.

2003. – „Pozorišna skulptura“, foaje Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Beograd.

2007. – Reset_, Nacionalni paviljon Republike Srbije, La Biennale di Venezia.

2006–2019. – Most na Kalemegdanu, Richard Deacon / Mrđjan Bajić, Beograd.

2011–2013. – Učesnik i selektor simpozijuma „Beli Venčac“ i Smotre umetnosti „Mermer i zvuci“, Arandelovac.

2015. – Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

2016. – Biljana Srbljanović / Mrđjan Bajić, prva nagrada na konkursu za spomen obeležje Zoranu Đinđiću, Beograd.

2020–2021. – Priprema retrospektivne izložbe u Muzeju savremene umetnosti, Beograd.

Born in 1957. in Belgrade, Serbia.

1976–1983. – Studied and completed the undergraduate and graduate studies at the Sculpture Department of the FLU Belgrade, studio of Professor Jovan Kratochvil.

1985–1990 – Professor Assistant at the Sculpture Department of the FLU, Belgrade.

1990–1992 – Cite Internationale des Arts, Paris;

1992/1993 – Usine ephemere, Asnieres, Paris.

1994/1995 – Pollock-Krasner Foundation Grant, Paris.

Since 1997 works as Professor at the Sculpture Department of the FLU Belgrade.

1998–2002 – Works on the project Yugomuzej /www.yugomuzej.com/.

2003 – “Theatre Sculpture”, lobby of Yugoslav Drama Theatre, Belgrade.

2007 – Reset_, Padiglione Serbia, La Biennale di Venezia.

2006–2019 – Kalemegdan Bridge Collaboration, Richard Deacon / Mrđjan Bajić, Belgrade.

2011–2014 – Participant and selector at Beli Venčac / Mermer i Zvuci Symposium, Arandelovac.

2015 – Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

2016. – Biljana Srbljanović/Mrđjan Bajić, first prize at the contest for the monument to Zoran Đinđić, Belgrade.

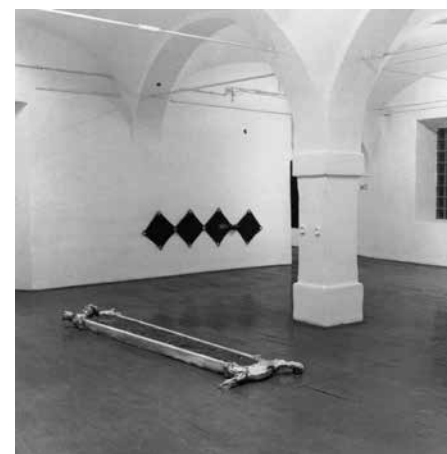
2020–2021. – Preparation of a retrospective exhibition at the Museum of Contemporary Art, Belgrade.



1986. Lo spazio: Belgrado, Sala Uno, Roma.



1988. Galerie Ingrid Dacić, Tübingen.



1986. Galeria Equrna, Ljubljana.



1988. Salon MSU, Beograd.



1990. The Ready Made Boomerang, VIIIth Biennale of Sydney.

Samostalne i grupne izložbe / izbor / Individual and group exhibitions / selection /:

- 1982. Let bez naslova, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd (cat).
- 1982. U novom raspoređenju, Galerija FLU, Beograd.
- 1983. Aktualnosti, Galerija SKC, Beograd (cat).
- 1983. Bijenale mladih, Moderna galerija, Rijeka (cat).
- 1983. Dubrovački salon, Umjetnička galerija, Dubrovnik (cat).
- 1983. II Pančevačka izložba jugoslovenske skulpture, Galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo (cat).
- 1983. Ka postmodernoj umjetnosti, XI Jesenji salon, Umjetnička Galerija, Banja Luka (cat).
- 1983. Mrdjan Bajić, Galerija Doma omladine, Beograd (cat).
- 1983. Mrdjan Bajić, Galerija SKC, Beograd (cat).
- 1983. Raum: Belgrade, Akademie der Bildenden Künste, Minhen (cat).
- 1983. Umetnost osamdesetih, Muzej savremene umetnosti, Beograd (cat).
- 1984. II Bijenale jugoslovenske umetnosti, Yava Gallery, New York.
- 1984. Mladi 84, Umetnička galerija „Nadežda Petrović“, Čačak (cat).
- 1984. Mrdjan Bajić, Galerie Ingrid Dacić, Tübingen.
- 1984. Mrdjan Bajić, Galerija O. K. Ivo Lola Ribar, Rijeka.
- 1984. Mrdjan Bajić, Galerija Studentskog centra, Zagreb.
- 1985. 4: Bajić, Bulajić, Erić, Rakoci, Salon MSU, Beograd (cat).
- 1985. III PIJS, Galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo (cat).
- 1985. Jugoslovenska skulptura posle 1950.
- 1986. Junge Kunst aus Jugoslawien, Neue Galerie Am Landesmuseum Joanneum, Graz; Hochschule für Angewandte Kunst, Wien; Kunststreichhaus, Klagenfurt; Salzburger Kunstverein, Salzburg (cat).
- 1986. Legat Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića, Beograd.
- 1986. Lo spazio: Belgrado, Sala Uno, Roma (cat).
- 1986. Mandelzoom, Canino, Lago di Bolsena (cat).
- 1986. Mrdjan Bajić, Galeria Equrna, Ljubljana.
- 1986. Umjetnost, kritika – usrijed osamdesetih, Collegium Artisticum, Sarajevo (cat).
- 1987. Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu: 1937/1987, Paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd (cat).
- 1987. IV PIJS, Galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo (cat).
- 1987. Jugoslovenska dokumenta, Collegium Artisticum, Skenderija, Sarajevo (cat).
- 1987. Mrdjan Bajić, Galerija Kulturni centar, Novi Sad (cat).

- 1987. Mrdjan Bajić, Galerija SKC, Beograd (cat).
- 1987. Umetnost u okrilju gipke misli, Likovni susret, Subotica (cat).
- 1988. Beogradski trijenale likovnih umetnosti, Beogradski sajam, Beograd (cat).
- 1988. Mrdjan Bajić, Galerie Ingrid Dacić, Tübingen.
- 1988. Mrdjan Bajić, Salon MSU, Beograd (cat).
- 1988. Projekt: Galerija, Galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo (cat).
- 1989. Avant-gardes Yougoslaves, Musee des Beaux Arts, Carcassonne; Musee de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne; Musee d'Art, Toulon (cat).
- 1989. Jugoslovenska dokumenta, Collegium artisticum, Skenderija, Sarajevo (cat).
- 1989. Metaphysical Visions – Middle Europe, Artists Space, New York (cat).
- 1989. Mrdjan Bajić, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb (cat).
- 1989. Susreti razlika, umjetnost pri kraju osamdesetih, Muzej grada Zenice i Likovna galerija, Zenica (cat).
- 1989. Terra, Narodni muzej Kikinda, Kikinda (cat).
- 1989. V PIJS, Galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo (cat).
- 1989. Zeichnung als einsiedler, Drawing, REM, Wien (cat).
- 1990. 12. Međunarodni bijenale crteža – Skulptorski crtež, MMSU, Rijeka (cat).
- 1990. APERTO, La Biennale di Venezia, Venezia (cat).
- 1990. Art Frankfurt, Galerija Cipela, Frankfurt (cat).
- 1990. Mrdjan Bajić, Galerie Moussion, Paris.
- 1990. The Ready Made Boomerang, VIIIth Biennale of Sydney, Sydney (cat).
- 1991. 8x2 aus 7, Trigon, Neue Galerie Am Landesmuseum Joanneum, Graz; Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci Prato; Aargauer Kunsthau, Aarau; Galerie hlavního mesta, Praha; Mucsarnok, Budapest; Kunstlerhaus Bethanien, Berlin (cat).
- 1991. Cetinjsko bijenale, Cetinje (cat).
- 1991. Decouvertes, Grand Palais, Paris.
- 1991. Europa Nieznana / Europe Unknown, Palac Sztuki TPSP & Wks Wawel, Krakow (cat).
- 1991. Kunst Europa, Kunstverein Siegen, Siegen (cat).
- 1991. Quelques choses de reste, Galerie Moussion, Paris (cat).
- 1991. VI PIJS, Galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo (cat).
- 1992. Mrdjan Bajić, Galerie Olsson, Stockholm.
- 1992. Mrdjan Bajić: Inventar, Galerie Moussion, Paris (cat).
- 1992. Salon de Montrouge, Montrouge, Paris; Musee de Montbeliard, Montbeliard (cat).



1992. Galerie Olsson, Stockholm.



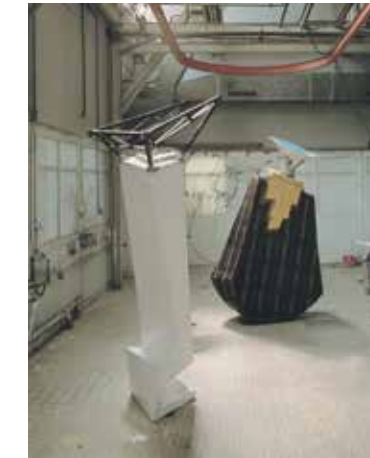
1991. Trigon, Neue Galerie Am Landesmuseum Joanneum, Graz.



1990. Galerie Mousson, Paris.



1990. Galerie Mousson, Paris.



1992. Usine ephemere, Asnieres, Paris.



1996. Galerie Rabouan-Mousson, Paris.

1993. Contre-allee, Galerie Gerald Piltzer, Paris.
 1993. Das geschlossene System – Johanna Kandl, Kunsthalle Krems, Krems (cat).
 1993. Destruction de l'image, image de la destruction, Fonderie, Le Mans.
 1993. Led Art, Beograd.
 1993. Mrdjan Bajić, Galerie Ingrid Dacić, Tubingen.
 1993. Privatno–Javno, Galerija VLV, Novi Sad (cat).
 1993. U traganju za izgubljenim predmetom, Galerija Lada, Beograd (cat).
 1993. VII PIJS, Galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo (cat).
 1994. Na iskustvima memorije, Narodni muzej Beograd, Beograd (cat).
 1994. Oktobarski salon, Muzej 25. maj i KCB, Beograd (cat).
 1994. Project for Europe – Europe Rediscovered, Copenhagen.
 1994. Walter Benjamin u Beogradu, Srećna galerija SKC, Beograd.
 1995. Mrdjan Bajić: Rečnik, Studentski kulturni centar, Beograd.
 1995. New Europe – Supranational Art, Le Zittelle, Giudecca, Venezia (cat).
 1995. Pogled na zid, B92, Cinema Rex, Beograd (cat).
 1995. Walter Benjamin, Galerie Nikki Dianne Marquadt, Paris.
 1996. Mrdjan Bajić / Joanna Rajkowska, L'atelier, Solvay, blok A/D, Krakow (cat).
 1996. Mrdjan Bajić, Centre d'Arts plastiques, Saint-Fons (cat).
 1996. Mrdjan Bajić, Galerie Ingrid Dacić, Tubingen.
 1996. Mrdjan Bajić: Du corps, des cites, des armes et de l'oubli, Galerie Rabouan-Mousson, Paris (cat).
 1997. FIAC, Galerie Rabouan-Mousson, Paris (1996).
 1997. Orato / Aorato, Helexpo, Thessaloniki (cat).
 1997. Strah, Cinema Rex, Beograd (cat).
 1998. Matiere en emoi, Gildo Pastor Center, Monaco (cat).
 1999. Stop the violence! Academie der bildenden Kunste, Wien (cat).
 1999. Yugomuzej, Slavija, BELEF, Beograd.
 2000. Aspekte / Positionen, 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien; Ludwig Museum, Budapest.
 2000. Sedam teza novije srpske skulpture, Galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo (cat).
 2000/2001. Dossier Serbien, Akademie der kunste, Berlin; Akademie der kunste, Wien.
 2001. Mrdjan Bajić: Yugomuzej, CZKD, Beograd.
 2002. 25. Biennale of Sao Paolo, Sao Paolo (cat).

2003. Mrdjan Bajić: Kratki rezovi, Francuski kulturni centar, Beograd.
 2003. Mrdjan Bajić: Yugomuzej, Kunsthalle Wien project space, Wien (cat).
 2004. Belgrade art INC, Secession, Wien (cat).
 2004. Croisements, Le Manoir de la Ville de Martigny, Martigny (cat).
 2006. Mediterraneo Contemporaneo, Castelo Aragonese, Taranto (cat).
 2006. Mobile studios, Public art Lab Berlin, Beograd.
 2006. Presentation Galerija Remont, Galerija Remont Viennafair, Wien (2005). Fundacio Joan Miro, Barcelona; Hansard Gallery / City Gallery Southempton, Southempton; Narodni galerie, Praha (cat).
 2006. Protection of Nature, XII Biennale of Pančevo, Pančevo (cat).
 2007. Mrdjan Bajić: Backup stories, Galleria Paola Verrengia, Salerno (cat).
 2007. Mrdjan Bajić: I did this, Centro per l'Arte Contemporanea, Open Space, Catanzaro.
 2007. Mrdjan Bajić: Reset_, La Biennale di Venezia, Padiglione Serbia, Venezia (cat).
 2007. Oktobarski salon, Muzej 25. maj, Beograd (cat).
 2008. 14. Memorijal Save Šumanovića, Galerija „Sava Šumanović“, Šid (cat).
 2008. I(n)R2, Galerija Remont, Beograd (cat).
 2008. Kolekcija: Telenor Paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd (cat).
 2008. L'autre, Cairo Biennale, Cairo (cat).
 2008. Le porte del Mediterraneo, Palazzo Piozzo, Rivoli (cat).
 2008. Micro-narratives, Musee d'Art Moderne de Saint-Etienne Metropole, Saint-Etienne (cat).
 2008. Mrdjan Bajić: Kiseonik, Arte Galerija, Beograd.
 2008. Revelation, Musee d'Art Moderne de Saint-Etienne Metropole, Saint-Etienne; Mala stanica – Nacionalna galerija na Makedonija, Skopje; Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka; 2th Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, Thessaloniki (cat).
 2008. Voyage sentimental, Poszan Biennale, Poszan (cat).
 2009. (out), Steirischer Herbst, Offentlicher Raum Graz, Institut fur Kunst in offentlichen Raum Steiermark, Graz – (curator).
 2009. Richard Deacon / Mrdjan Bajić: Most na Kalemegdanu / Kalemgdan Bridge, Galerija ULUS, Hol Skupštine grada Beograda, Beograd.
 2009. The Solo Project, Galleria Paola Verrengia, St. Jakobshalle, Basel (cat).
 2010. Avventure minime, MM MAC, Archivio Generale, Salerno (cat).
 2010. Kolekcija – Ljubomir Erić, Paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd (cat).
 2010. La mostra e aperta – artisti in dialogo con Harold Szeemann, Fondazione Filiberto Menna, Salerno (cat).



2003. Yugomuzej, Kunsthalle Wien: project space, Wien.



2002. 25. Biennale of Sao Paolo, Sao Paolo (cat).



2008. Micro-narratives, Musee d'Art Moderne de Saint- Etienne Metropole.



2007. Reset_, La Biennale di Venezia, Padiglione Serbia, Venezia.

- 2011. Mermer i zvuci, BELEF, Beograd – (curator).
- 2011. Mrdjan Bajić, Galerija Rima, Kragujevac (cat).
- 2011. Završna proslava, Mikser/Žitomlin, Beograd.
- 2012. Arte Fiera Bologna, Galleria Paola Verrengia (2010, 2009).
- 2012. Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu: 1937/2012, Paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd (cat).
- 2012. Happy New Art, Atelier, Roma.
- 2012. Mrdjan Bajić, Centre culturel de Serbie, Paris.
- 2012. The big sleep, 26. Memorijal Nadežde Petrović, Čačak (cat).
- 2013. ... Was is Kunst?... Resumnig Fragmented Histories, Kunstlerhaus Graz, Graz (cat).
- 2013. 18. Međunarodna izložba crteža, MMSU, Rijeka (cat).
- 2013. Kolekcionar kao kustos i selektor, Galerija Progres, Beograd (cat).
- 2013. La Qualite de l'ombre, Ludwig Museum Koblenz, Koblenz (cat).
- 2013. Lo Straniero, Eduardo Secci Contemporary, Firenze (cat).
- 2013. Mrdjan Bajić: Na lepom plavom Dunavu, Galerija savremene umetnosti Smederevo, Smederevo (cat).
- 2013. Mrdjan Bajić: Sculptotechtute, Galerie RX, Paris.
- 2014. Mine and Yours, Maison de la Culture, Metz.
- 2014. Pit Mondrijan. Slučaj Kompozicije 2, Narodni muzej Beograd, Beograd.
- 2015. Toward a Better World, Galerie Nest Geneve (cat).
- 2015. Artistes a la une, Palais de Tokyo, Paris.
- 2015. Dobitnici nagrade Fonda Tabaković, Galerija SANU, Beograd (cat).
- 2015. Geo-Strategic, Galerija Hub12, Beograd.
- 2015. Mrdjan Bajić, Galerija Rima, Kragujevac (cat).
- 2015. Radnička klasa ide u raj, MSU, Zagreb.
- 2016. Akvizicije 2001/2015, MSU Vojvodine, Novi Sad (cat).
- 2016. Akvizicije 2015, Muzej Zepter, Beograd (cat).
- 2016. BLANK Galerie RX, Paris.
- 2016. Necenzurisane laži, Galerija Progres, Beograd.
- 2016. Spomenici i ideje, KCB, Beograd.
- 2017. Architecture as Metaphor, Griffin Gallery, London (cat).
- 2017. Art of the Postcard, Handel Street Projects, London.
- 2017. NB, Galerie RX, Paris.
- 2017. Opet i ponovo, Kulturna ustanova galerija Kula, Split (cat).

- 2018. Facciamo finta di niente, GABA, Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Macerata, Italy.
- 2018. Transversales, Galerie RX, Paris (cat).
- 2019. Bêtes de Scène, Fondation Villa Datriis, Isle-sur-la-Sorgue, France (cat).
- 2019. Bring me Back, Galerie Paola Verrengia, Salerno.
- 2019. Bring me Back, Museo Archeologico Provinciale, Salerno.
- 2019. Galerija Rima, Kragujevac (cat).
- 2020. 2D = 3D, Galerija Rima, Beograd (cat).
- 2020. 2D = 3D, solo show, Galerie RX, Drawing Now, Paris (cat).
- 2021. MSU, Beograd.

Kolonije / Workshops:

Jugoslovenska kolonija mladih, Ivanjica (1981); Sopoćanska videnja, Novi Pazar (1983); Magnohrom, Kraljevo (1985); Kiparska radionica, Art ljetno, Split (1987); Likovna kolonija, Ilok (1987); Bakar, RTB Bor, Bor (1988); Terra, IGM Toza Marković, Kikinda (1989); Vermont Studio Program, Jonson, USA (1994); 15th International Sculpture Conference, San Francisco (1994); Jalovik, Jalovik (1997); Beli venčac – Mermer i zvuci, Arandjelovac (2011).

Nagrade / Awards:

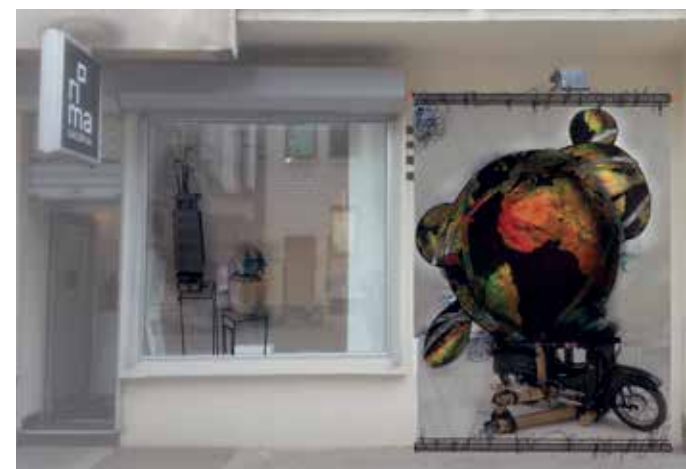
Fond Ilija Kolarević, Beograd (1980); Fond Sreten Stojanović, Beograd (1981); Nagrada Jugoslovenske kolonije mladih, Ivanjica (1981); Nagrada na I Bijenalu studentskog crteža, Beograd (1981); Nagrada za slikarstvo na V Dubrovačkom salonu, Dubrovnik (1983); 7 sekretara SKOJ-a, Zagreb (1984); Premija Gradske zajednice kulture za 1983. godinu, Beograd (1984); III PIJS, Pančevo (1987); Fond Ivan Tabaković, SANU, Beograd (1991); Prix pour la sculpture, Salon de Montrouge, Paris (1992); VII PIJS, Pančevo (1993); Fond Sava Šumanović, Novi Sad (2000); Fond Vladislav Ribnikar, Beograd (2001); Mišićev dukat, Mionica (2002); Velika plaketa Univerziteta umetnosti (2011); Nagrada Umetičke galerije „Nadežda Petrović“, Čačak (2012). Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (2015); Nagrada za spomen obeležje Zoranu Đinđiću (M. Bajić, B. Srbljanović, 2017).



2012. Mrdjan Bajić, Centre culturel de Serbie, Paris.



2013. Sculptotechtute, Galerie RX, Paris.



2015. Galerija Rima, Kragujevac.



2019. Galerija Rima, Kragujevac.

Radovi u muzejima / Works in museums:

Muzej grada Beograda, Beograd; Muzej savremene umetnosti, Beograd; Ville de Paris, Paris; Muzej savremene umjetnosti, Zagreb; Narodni muzej Beograd, Beograd; Galerija savremene likovne umjetnosti, Banja Luka; Muzej rudarstva i metalurgije, Bor; Galerija Centra za kulturu „Olga Petrov“, Pančevo; Galerija savremene umjetnosti, Zenica; Narodni muzej Kikinda, Kikinda; Muzej Zepter, Beograd; Istituto Nazionale per la Grafica, Roma; Umetnička galerija „Nadežda Petrović“, Čačak; Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad; Narodni muzej Vranje, Vranje; Kolekcija FLU, Beograd.

Radovi u javnom prostoru / Works in public space:

Konsumationsapparat, Kolekcija Dout, Chateaulin (1992); *Pozorišna skulptura*, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd (2003); *Ja volim Ameriku i Amerika voli mene*, Beli venčac – Mermer i zvuci, Arandelovac (2012). *Odande dovde*, skulptura i arhitekstonsko-skulptorska celina pešačkog mosta na Kalemegdanu, Richard Deacon / Mrdjan Bajić (2019).

Katalozi i knjige / Catalogues and books:

Mrdjan Bajić, Dom omladine, Beograd, 1983. Mrdjan Bajić, Studentski kulturni centar, Beograd, 1983. Mrdjan Bajić, Studentski kulturni centar, Beograd, 1987. Mrdjan Bajić, Kulturni centar, Novi Sad, 1987. Knjiga / Book, Kolubara, Beograd, 1988. Mrdjan Bajić, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1988. Projekti, Z. L. Božović, Beograd, 1989. Mrdjan Bajić, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1989. Mrdjan Bajić, Galerie J. Moussion, Paris, 1990. *Quelque chose de reste*, La Difference, Paris, 1991. Mrdjan Bajić, Galerie J. Moussion, Paris, 1992. *Inventar*, Cicero, Beograd, 1994. *Rečnik/Dictionary*, Dental, Beograd, 1995. Mrdjan Bajić, Centre d'Art plastique, Saint-Fons, 1996. Mrdjan Bajić, L'Atelier, Krakow, 1996. *O telu, o gradovima, o oružju i o zaboravu*, Cicero, Beograd, 1996. *Yugomuseum*, Mrdjan Bajić, Akademie der kunste, Berlin, 2000. *Yugomuzej*, Mrdjan Bajić, CZKD, Beograd, 2001. *Yugomuseum*, Mrdjan Bajić, Biennale di Sao Paolo, MSU, Beograd, 2002. *Das Yugomuseum*, Mrdjan Bajić, Kunsthalle Wien project space, Wien, 2002. *Backup*, Cicero, Belgrade, 2007. *Reset*, Opera DE, Ministarstvo za kulturu Republike Srbije, Belgrade, 2007. Mrdjan Bajić, Galerija Rima, Kragujevac, 2011. Mrdjan Bajić, Galerija savremene umetnosti Smederevo, Smederevo, 2013. *Richard Deacon / Mrdjan Bajić, Most na Kalemegdanu / Kalemegdan Bridge*, JP Beogradska tvrđava, Beograd, 2013. *Skulptotektura*, Kolekcija Vujičić, Beograd, 2013. Mrdjan Bajić, Galerija Rima, Kragujevac, 2015. *Opet i ponovo*, Kulturna ustanova galerija Kula, Split, 2017. *Rasprizorujuće TRANSVERZALE*, Leonida Kovač, SUPERVIZUELNA, Beograd, 2017, Mrdjan Bajić, Galerija RIMA, Kragujevac / Beograd, 2019/20.

Studijski boravci / Study visits:

Italija/Italy; Nemačka/Germany; Francuska/France; SAD/USA; Kina/China.

CD ROM:

Yugomuzej, Mrdjan Bajić, Francuski kulturni centar, Beograd, 2003.

WEB: /www.yugomuzej.com/ /www.mrdjanbajic.com/

Pedagoško iskustvo / Teaching experience:

1985–1990. Vodi nastavu crtanja na Vajarskom odseku FLU Beograd. Od 1997. vodi nastavu vajanja na Vajarskom odseku FLU Beograd. Od 2007. je u zvanju redovnog profesora. Od 2002. godine vodi klasu na Vajarskom odseku za studente završnih godina osnovnih i master studija. Kao gostujući umetnik držao je predavanja na likovnim akademijama i katedrama za istoriju i teoriju umetnosti u: Ričmond, Stokholmu, Sidneju, Budimpešti, San Francisku, Banja Luci, Karlsruhe (ZKM), Berlinu, Njujorku (Columbia, New York Institute for Technology), Albaniju (SAD), Strazburu, Parizu (ENSBA), Zagrebu (ALU) i Xi'an (Xafa, Kina). 1985–1990. Teaching drawing at the Sculpture Department of the FLU Belgrade. From 1997. teaching sculpture at Sculpture Department of the FLU Belgrade. From 2002 leading studio of sculpture for final year students of Bachelor and Master programs, from 2007. as senior professor. As a visiting artist gave lectures at Fine Arts Academies and Departments of History and Theory of Art: Richmond, Stockholm, Sidney, Budapest, San Francisco, Banja Luka, Karlsruhe (ZKM), Berlin, New York (Columbia, New York Institute for Technology), Albany NY, Strasbourg, Paris (ENSBA), Zagreb (ALU) and Xi'an (Xafa, China).

Galerije / Galleries:

Galerie RX, 16 rue des Quatre Fils, Paris 03, France: www.galerierx.com.

Galleria Paola Verrengia, Via Fieravecchia 34, 84125 Salerno, Italia: www.galleriaverrengia.it.

Galerija Rima, Kragujevac / Beograd, Srbija.

Arte Galerija / Thaleberg Galerie, Beograd / Zürich, Srbija/Switzerland.

Belart, Novi Sad, Srbija.

Draco, Beograd, Srbija.



2018. Transversales, Galerie RX, Paris.

Bibliografija (izbor) / Bibliography (selection):

2019.

- Marija Stanković, „O crtežima Mrđana Bajića ili o simulaciji i mnoštvu“, Galerija RIMA, Kragujevac / Beograd, 2019.
 Guillaume Picon, A Belgrade, une sculpture à quatre mains, *Le Quotidien de l'Art*, Paris, 22. 10. 2019.
 Maria Egizia Fiaschetti, „L'antico cavallo greco torna a casa in bus“, *Corriere della Sera – La Lettura*, Milan, 19. 5. 2019.
 Rita Ventre, „La mostra a Salerno/“Bring me back” di Mrđjan Bajic: quando l'ironia racconta i giochi di potere“, *Il Mondo di Suk*, Napoli, 13. 5. 2019.
 Renata Karaljano, „Zemlja na vespi“, *Politika*, rubrika Drugi pišu / *La Repubblica*, Beograd, 20. 4. 2019.
 Erminia Pellecchia, „Bajic alla galleria Verrengia l'ironia per ripensare l'oggi“, *Il Mattino*, Napoli, 16. 4. 2019.
 Renata Caragliano, „La Terra in Vespa così il serbo Bajic lega con le corde il mondo reale a quello dell'arte“, *La Repubblica*, Roma, 15. 4. 2019.
 Paola de Ciuceis, „Bajic, l'arte indaga l'eredità coloniale“, *Il Mattino*, Napoli, 10. 4. 2019.

2018.

- Milena Dragičević Šešić, *Umetnost i kultura otpora, Clio*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2018.
 Henri-François Debailleux, „Bajic Instinct“, *Journal des Arts*, n° 506, Paris, 7–20. 9. 2018.
 Agathe Moreaux, „Le monde instable de Mrđjan Bajic“, *Le Figaroscope*, Paris, 5–11. 9. 2018.
Art Newspaper, n° 94, Paris, 19. 7. 2018.
 Guillaume Picon, „Quand l'art répare l'histoire“, *Quotidien de l'art*, n° 1534, Paris, 9. 7. 2018.

2017.

- Leonida Kovač, *Rasprizorujuće transverzale, Supervizuelna*, Beograd, 2017.
 Dalibor Prančević, *Opet i ponovo*, pref. cat. Kulturna ustanova galerija Kula, Split, 2017.
 Eda Vujević, „Opet i ponovo“, intervju, *Slobodna Dalmacija*, Split, 7. 9. 2017.
 Mrđan Bajić, Dragan Jovičević, „Dobar si samo ako ne radiš ništa“, intervju, *NIN*, br. 2488, Beograd, 2017.
 Dubravka Mučibabić, „Počinje gradnja pasarele od Savskog pristanista do Beogradske tvrđave“, *Politika*, Beograd, 19. 6. 2017.
 Leonida Kovač, „Odande dovde“, *Politika*, Beograd, 7. 2. 2017.
 Sandra Križić Roban, Leonida Kovač (ured.), *Postmedia and non-institutional art practices since 1960*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2017.

2016.

- Milena Dragičević Šešić, *Dissonant Memories and Subversive Memorialization Practices, The art of the Multitude – Jochen Gerz*, Campus Verlag, Frankfurt–New York, 2016.
 „Now showing“, *Royal Academy of Arts Magazine*, n° 131, London, 2016.
 Dubravka Mučibabić, „Gradnja pešačkog mosta od Save do Kalemegdana počinje u junu“, *Politika*, Beograd, 21. 1. 2016.

2016.

- Mrđjan Bajić, „Hajde, uradite to za naših života“, polemika, *NIN*, br. 3394, Beograd, 2016.



2018. Transversales, Galerie RX, Paris.

2015.

- Zoran Erić, „Nacrt nove kulturne politike u režiji Mrđjana Bajića“, polemika, *NIN*, br. 3391, Beograd, 2015.
 Olja Bečković, „Primitivizam specijalnog odeljenja na vlasti“, intervju, *NIN*, br. 3390, Beograd, 2015.
 Tihomir Milovac, Mrđjan Bajić, *Radnička klasa ide u raj*, MSU Zagreb, 2015.
 Dubravka Mučibabić, „Vijugavi most spaja Beton halu i tvrđavu“, *Politika*, Beograd, 19. 6. 2015.
 Marija Đorđević, „Umetnici Srbije su fudbaleri bez stadiona“, intervju, *Politika*, Beograd, 9. 5. 2015.
 Ljubomir Simović, „Slika sveta Mrđjana Bajića“, *Vreme*, br.1291, Beograd, 2015.
 Nevena Martinović, *O stvaralačkoj dinamici Mrđjana Bajića*, pref. cat. Galerija Rima, Kragujevac, 2015.
 Milica Pekić, Mrđjan Bajić – *Geo Strategic*, pref. cat. Galerija 12 HUB, Beograd, 2015.

2014.

- Ana Bogdanović, „Arhivske strategije u umjetnosti postsocijalističkog vremena: kolekcija skulptura Trash Mrđana Bajića (1987.–2007.)“, *Život umjetnosti*, n° 95, Zagreb, 2014, 30–41.

2013.

- Ana Bogdanović, Mrđjan Bajić – *Sculptotecture*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd, 2013.
 Peter Lodermeier, „Mrđjan Bajić, Mark Herblin, Silke Helnerding“, *La Qualite de l'ombre. 3x3 Kunstler Europas_ European Artists* (ed. Beate Reifenscheid), Silvana Editoriale/Ludwig Museum Koblenz, Milano/Koblenz, 2013.
 Richard Deacon, „Stuff happens“, *La Qualite de l'ombre. 3x3 Kunstler Europas_ European Artists* (ed. Beate Reifenscheid), Silvana Editoriale/Ludwig Museum Koblenz, Milano/Koblenz, 2013.
 Vincent Barre, „Portraits of Friendship“, *La Qualite de l'ombre. 3x3 Kunstler Europas_ European Artists* (ed. Beate Reifenscheid), Silvana Editoriale/Ludwig Museum Koblenz, Milano/Koblenz 2013.
 Henri-Francois Debailleux, *Sculptotecture*, Galerie RX, Paris 2013.
 R.D., „Esprit plastique et concept exaltes“, *Art Croissance*, n° 7, Paris, Avril-Mai-Juin 2013.
 Dominique Poiret, „L'utopie selon Bajić“, *Liberation*, Paris, 23. 3. 2013.
 S.D., „Tout un monde“, *Le Journal du Dimanche*, Paris, 6. 3. 2013.
 Mrđjan Bajić, „Where Are We Now?“, *Art Web Radio*, <http://www.artwebradio.com/mrdjan-bajic> [2. 6. 2013].
 Alessandro Demma, „Lo Straniero. L'alteritadentro e fuori da se“, pref. cat. *Lo Straniero*, Eduardo Secci Contemporary, Firenze 2013.
 Nataša Radosavljević Kuzmanović, „Mrđjan Bajić: Na lepom plavom Dunavu“, pref. cat. Mrđjan Bajić, Galerija savremene umetnosti Smederevo, Smederevo, 2013.
 Richard Deacon, „Collaboration pour le pont de Kalemegdan“, *Deplacements/Emergences dans l'art contemporain*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2013.

2012.

- Jelena Stojanović, „O dubokom snu u četiri pokušaja“, *Dubok san / The big sleep*, 26. Memorijal Nadežde Petrović / 26th Nadežda Petrović Memorial (ed. Dragana Božović), Umetnička galerija „Nadežda Petrović“, Čačak, 2012.
 Mrđjan Bajić, „Skulptura koja se zove slikarstvo“, *Dubok san / The big sleep*, 26. Memorijal Nadežde Petrović / 26th Nadežda Petrović Memorial (ed. Dragana Božović), Umetnička galerija „Nadežda Petrović“, Čačak, 2012.
 Lucia Spagnesi, „Alla Fiera delle scoperte“, *Arte*, Milano, Gennaio 2012.



2018. Facciamo finta di niente, GABA, Macerata



2018. Facciamo finta di niente, GABA, Macerata



2019. Bring me Back, Galerie Paola Verrengia, Salerno.



2019. Bring me Back,
Galerie Paola Verrengia, Salerno.



2019. Bring me Back,
Museo Archeologico Provinciale, Salerno.

2011.

Ivan Jovanović, Dragana Nikoletić, Dušan Veličković, „Od jugomuzeja do jugosfere“, Novi Magazin, Beograd, 8. 12.
 Milena Marjanović, „Radnička klasa putuje u raj“, Blic, Beograd, 1. 10. 2011.
 blok mr i leo.indd 264 09.04.2018. 21.44.30265
 Savo Popović, „Fiću više niko neće“, Večernje novosti, Beograd, 1. 10. 2011.
 Brane Kartalović, „Radnička klasa ide u raj“, Politika, Beograd, 28. 9. 2011.
 Lidija Merenik, „Nove skulptotekture Mrdjana Bajića“, pref. cat. Mrdjan Bajić, Galerija Rima, Kragujevac, 2011.
 S. Bujišić, „Novi gradski ambijenti“, Danas, Beograd, 19. 7. 2011.
 M. Dimitrijević, „Skulpture na gradskim ulicama“, Politika, Beograd, 19. 7. 2011.
 Savo Popović, „Skulpture šetaju Knezom“, Večernje novosti, Beograd, 19. 7. 2011.

2010.

Mrdjan Bajić, „Beograd, grad bez muzeja“, NIN, Beograd, 10. 6. 2010.
 Graeme Sullivan, Art Practice as Research. Inquiry in Visual arts, SAGE Publications, London, 2010.
 Stefania Zulani, „Quando le attitudini diventano mostra“, La mostra e aperta – artisti in dialogo con Harold Szeemann, Fondazione Filiberto Menna, Salerno, 2010.
 Alessandro Dema, „Mrdjan Bajić“, La mostra e aperta – artisti in dialogo con Harold Szeemann, Fondazione Filiberto Menna, Salerno, 2010.
 Lorand Hegyi, „Mrdjan Bajić, il pathos delle micro-narrazione / Lavorare nel groviglio del flusso storico“, Arte in centro Europa. Malinconia, fluidità, sovversività, Silvana Editoriale, Milano, 2010.
 Antonello Tolve, „Atteggiamenti miocinetici nell'arte d'oggi (e di ieri)“, pref. cat. Avventure minime, MM MAC Archivio Generale, Salerno 2010.
 Mrdjan Bajić, „YugoMuseum: Memory, nostalgia, irony“, Archaeology and Memory (ed. Dušan Borić), Oxbox Books, Oxford, 2010.
 Ješa Denegri, Miško Šuvaković, Nikola Dedić, Trijumf savremene umetnosti, Fond Vujičić kolekcija, Beograd/Novi Sad, 2010.

2009.

Feđa Klikovac, „Intervju: Richard Deacon / Mrdjan Bajić. Most na Kalemegdanu / Kalemegdan Bridge Collaboration“, Beogradska tvrđava, Beograd, 2009.
 Feđa Klikovac, „The Kalemegdan Bridge Collaboration“, Jat Review, Beograd, April 2009.

2008.

Alain Monvoisin, Nadine Coleno, Dictionnaire international de la Sculpture moderne et contemporaine, Editions du Regard, Paris, 2008.
 Enrico Mascelloni, „Lontananza balkanike / Balkan Distances“, Le porte del Mediterraneo / The Gates of the Mediterranean. Rotte dell'arte contemporanea / Routes of Contemporary Art (ed. Martina Corgnati), Skira, Milano
 Martina Corgnati, „Tristi Mediterranei / Sad Mediterranean“, Le porte del Mediterraneo / The Gates of the Mediterranean. Rotte dell'arte contemporanea / Routes of Contemporary Art (ed. Martina Corgnati), Skira, Milano
 Aleksandra Estela Bjelica Mladenović, „Razotkrivanje/Podvučeno sećanje (Pogled na savremenu srpsku umetnost)“,

Razotkrivanje / Podvučeno sećanje, Kulturni centar Beograd, Beograd, 2008.

2007.

Antonio d'Avossa, Mrdjan Bajić, Mrdjan Bajić: Backup Stories, Galleria Paola Verrengia, Salerno, 2007.
 Martin Herbert, „Below the Waterline“, Frieze, Issue 109, London, September 2007.
 Bettina Krogemann, „Vorwärts im Zurück. Mrdjan Bajić im Serbischen Pavillon der Biennale Venedig“, <http://www.artnet.de/magazine/mrdjan-bajic-im-serbischen-pavillon-der-biennale-venedig>, 11. 7. 2007, [2. 6. 2013].
 Peter Goddard, „No boundaries at the Biennale“, Toronto star, Toronto, 16. 6. 2007.
 Philippe Dagen, Harry Bellet, „Venice sous le signe du tragique“, Le Monde, Paris, 11. 6. 2007.
 Bojan Munjin, „Kapsula Jugoslavija“, Feral Tribune, Split, 1. 6. 2007.
 –, Art Fama. Tema meseca: 52. Venecijanski Bijenale, Beograd, jun 2007.
 –, „Venice 07, national participations“, Art press, Paris, 335, juin 2007.
 Fabia di Drusco, „Mrdjan Bajić“, L'Uomo Vogue, Milano, Mag/ Giu 2007.
 Marija Đorđević, „Resetovanje Anđela“, Politika, Beograd, 12. 5. 2007.
 Vladimir Veličković, Biljana Srbljanović, Lorand Hegyi, Lidija Merenik, Jovana Stokić, Maja Ćirić, Mrdjan Bajić: Reset. Serbian Pavilion. 52. Art Exhibition La Biennale di Venezia, M. Bajić / D. Ercegovac, Cicero, Beograd, 2007.
 Biljana Srbljanović, „How Mrdjan Bajić Became a Serb“, Think with the Senses – Feel with the Mind (ed. Robert Storr), Marsilio Editori, Venice, 2007.
 –, „All'Open Space una personale di MrdjanBajić“, Il giornale di Calabria, Catanzaro, 27. 4. 2007.
 Milena Marjanović, „Beograd pomaže država se ne čuje“, Blic, Beograd, 19. 4. 2007.
 –, „Mrdjan Bajić in Open Space“, Il Quotidiano, Catanzaro, 18. 4. 2007.
 –, „In out due: quatro appuntamento“, Il Domani, Catanzaro, 14. 4. 2007.
 –, „Mrdjan Bajić: I Did This“, La Repubblica, Roma, 13. 4. 2007.

2006.

Mrdjan Bajić: Backup (ed. Zoran L. Božović), Cicero, Beograd, 2006.
 Odbrana prirode. 12. Bijenale umetnosti (ed. Jasmina Većanski), Centar za kulturu/Galerija savremene umetnosti Pančevo, Pančevo 2006.

2005.

Andrej Tišma, „Anti-jugo fajlovi. Digitalni printovi i objekti iz projekta Yugomuzej Mrdjana Bajića u foajeima SNP“, Dnevnik, Novi Sad, 2. 6. 2005.

2004.

Sian Ticher, „Serb you right“, Wallpaper magazine, No. 73, London, November 2004.
 Almuth Spiegler, „Null Balkan – Show im Yugomuseum“, Die Presse, Wien, 2. 7. 2004.
 Markus Mitringer, „Der Balkan, ganz ohne Blut und Honig – in der Wiener Secession“, Der Standard, Wien, 1. 7.
 Stevan Vuković, „Belgrade art INC: Concepts/Contexts“, Belgrade art Inc. Momente des Umbruchs / Moments of Change (eds. Rike Frank, Marko Lulic), Secession, Wien 2004.
 Ljubomir Gligorijević, „Pozorišna skulptura“, Književni list, 23/24, Beograd, 1. 7. 2004.

2003.

Borka Pavićević, „Sva Mrdjanova svetla“, Danas, Beograd, 11. 6. 2003.

2002.

Hajo Schiff, „25. Biental de Sao Paulo. Metropolenforschung in der zweitgroten Stadt der Welt. Pavilhao Cicillo Matarazzo. Parque do Iberapuera. Sao Paulo“, KUNSTFORUM international, Band 160, Ruppichterorth, Juni–Juli

Savo Popović, „Sećanje je bolje od amnezije“, NIN, Beograd, 16. 5. 2002.

Dragana Nikoletić, „Izvlačenje iz Pink-kunsta“, Banjalučki Reporter, Banja Luka, 5. 3. 2002.

2001.

Mirjana Radojčić, „Pakovanje istorije“, Politika, Beograd, 20. 8. 2001.

Lidija Merenik, „One Man Band“, Remont Art Magazin, Beograd, 2001.

Stevan Vuković, „Wunderkammer Jugoslavije“, Zarez, III/47, Zagreb, 18. 1. 2001.

2000.

Bojana Pejić, „Serbia: Socialist Modernism and the Aftermath“, Aspects / Positions, 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999 (ed. Lorand Hegyi), mumok: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2000.

1998.

Ivana Milović, Matiere en emoi, Gildo Pastor Center, Monaco, 1998.

1997.

Lidija Merenik, „Radikalna ikonička reduplikacija“, Popvision, Vršac, 1997.

1996.

Lidija Merenik, „Big Chill Pismo“, pref. cat. Pogled na zid, B92, Beograd, 1996.

Zoran L. Božović, „Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu“, Cicero, Beograd, 1996.

Frederic Skarbek Malczewski, Valerie Tanquerey, Mrdjan Bajić, Joanna Rajkowska, L'Atelier, Krakow, 1996.

Jasmina Čubrilo, „Sagledavanje tela iznutra“, Naša Borba, Beograd, 7. 5. 1996.

Irina Subotić, Gordana Stanišić, „New Museological Thinking“, Arti, Athens, April 1996.

Michel Nuridsany, „Les metamorphoses de Mrdjan Bajić“, Le Figaro, Paris, 23. 3. 1996.

Henri-Francois Debailleux, Mrdjan Bajić, Centre d'Arts plastiques, Saint-Fons, 1996.

Olivera Janković, „Izmešten svet“, New Review JAT, 6, Beograd, 1996.

Nikola Šuica, „Osetljivost bajkovitog“, Vreme, 290, Beograd, 1996.

1995.

Lidija Merenik, Beograd: Osamdesete: nove pojave u slikarstvu i skulpturi u Srbiji 1979–1989, Prometej, Novi Sad
Branka Arsić, Rečnik / Dictionary (ed. Dragan Đoković), Dental, Beograd, 1995.

1994.

Lidija Merenik, „The Serbian Scene: Art of the Eighties and Early Nineties“, Arti, Athens, 1994.

1993.

Dejan Sretenović, „Obnova slike sveta“, New Moment, 1, Beograd, 1993.

Lidija Merenik, „Fragment jedinog prihvatljivog sveta. VII PIJS“, Sveske, Pančevo, maj 1993.

Dunja Blažević, „Destruction de l'image, image de la destruction“, Art Press, n° 192, Paris, 1993.

1992.

Michel Nuridsany, „Rentreel'eclatement: A ne pas manquer: Penone Vermeiren, Carl Andre et Bajić“, Le Figaro, Paris, 23. 9. 1992.

1991.

Lidija Merenik, „Skica za priču o novoj skulpturi“, VI PIJS, Pančevo, 1991.

Dušan Škorić, „Mrdjan Bajić ili rana geneza“, Književna reč, 380, Beograd, 1991.

Zoran Gavrić, „Mrdjan Bajić, Ratsel Episteme“, Trigon, Graz, 1991.

Michael Nuridsany, „Les bonnes surprises de "Decouvertes", Le Figaro, Paris, 5. 3. 1991.

blok mr i leo.indd 266 09.04.2018. 21.44.30267

Nikola Šuica, „Nova neravnoteža“, Vreme, 10, Beograd, 1991.

Francois Farges, „M. Bajić – N. Herubel – G. Touyard“, Art Themes, Paris, Fev–Mar 1991.

Alain Bonfand, „Quelque chose de reste“, La Difference, Paris, 1991.

1990.

Philippe Carteron, „L'Axe Paris–Belgrad“, Nouvel Observateur, n° 1357, Paris, 1990.

Jean-Luc Chalumeau, -, Opus International, n° 122, Paris, 1990.

Renato Barilli, Towards cold baroque. Catalogo generale, XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia (ed. Marie-George Gervasoni), Fabbri Ed. Milan, Milan, 1990.

Mileta Prodanović, „Dva bijenala“, Start, 559, Zagreb, 1990.

Želimir Košćević, „Yugoslav Sculpture Now“, NIKE, n° 32, Munchen, 1990.

Jelena Stojanović, Mrdjan Bajić, Marija Dragojlović, pref. cat. VIII Sidnejsko bijenale, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990.

Spomenka Jelić, „Urnovotežena neravnoteža“, Borba, Beograd, 23. 5. 1990.

1989.

Joshua Decker, „New York in Review“, Arts Magazine, New York, October 1989.

Henri-Francois Debailleux, „Carcassone deux fois“, Liberation, Paris, 27. 8. 1989.

Michael Brenson, „Reviews-Art“, The New York Times, New York, 23. 6. 1989.

Kim Levin, „Avant-Slav“, The Village Voice, New York, 13. 6. 1989.

Davor Matičević, „Vidjenja desetljeća – osamdesete i kakvim ih upamtiti“, pref. cat. Jugoslovenska dokumenta 89, Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo, 1989.

Anne-Christine Dray, „Avant-Gardes Yougoslaves“, Art Press, n° 139, Paris, 1989.

Lidija Merenik, Mrdjan Bajić, Valerie Smith, Metaphysical Vision-Middle East Europe. Artists Writings and Supplementary Texts, Artists Space, New York, 1989.

Mladen Lučić, pref.cat. Mrdjan Bajić, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb 1989.

Jovan Despotović, „Skulptura identiteta: primer Mrdjana Bajića“, Moment, 13, Beograd, 1989.

Dragan Bulatović, „Mrdjan Bajić – Meki postupak plastičke misli“, Moment, 13, Beograd, 1989.

Bojana Burić, „Nova relacija skulptoralno-pikturalno“, PIJS 5, Pančevo, 1989.

1988.

Ješa Denegri, pref. cat. Mrdjan Bajić, Salon MSU, Beograd 1988.

Darka Radosavljević, „Mrdjan Bajić: skulpture“, Beorama, 36, Beograd, 1988.

Nikola Šuica, „Mrdjan Bajić“, Likovni život, 5, Zemun, 1988.

Jasmina Čubrilo, „Opsesija glavom“, Student, Beograd, 11. 11. 1988.

Mileta Prodanović, „Mrdjan Bajić“, Književne novine, 759, Beograd, 1988.

Sretelj Ugričić, „Od postmodernih igračaka do skulptura sa božanskim likom“, Književna reč, 331–332, Beograd, 1988.

1987.

Danijela Purešević, „Poziv na imaginarno putovanje“, Beorama, 17, Beograd, 1987.

Biljana Tomić, pref. cat. Mrdjan Bajić, SKC, Beograd, 1987.

Lidija Merenik, Skulptura. Telo. Stvarnost. Knjiga, Kolubara/Projektovanje i inženjering, Beograd, 1987.

Art Lover (al. Balint Szombathy), „Targymetaforak“, UjSymposion, 5/6, Novi Sad, 1987.

Žarko Radaković, „Alternativa s jugoistoka“, Književna reč, 307, Beograd, 1987.

1986.

Filiberto Menna, „Una messa in scena della scultura“, pref. cat. Spazio: Belgrado, Sala Uno, Roma, 1986.

L[idija] M[erenik], „Prostor: Beograd, izložba četiri beogradska umetnika u Rimu“, Moment, 5, Beograd, 1986.

–, „Brunen“, Schwabisches Tagesblatt, Tübingen, 11. 10. 1986.

Aleksandar Bassin, „Nekaj jesenskih razstav“, Naši razgledi, 24, Ljubljana, 1986.

Vesna Đurđević, „Izložba 4“, Moment, 5, Beograd, 1986.

1984.

Jelena Stojanović, Art in the Eighties, World Art Trends 1983/84, Abrams, New York, 1984.

Walter Storms, „Jugoslavija-Beograd“, NIKE, 3, München, 1984.

Natalija Jakasović, „Poetika svakodnevnog u delima Mrdjana Bajića“, 3+4 F, Beograd, 1984.

Jovan Despotović, „Skulpture – crteži“, Moment, 1, Beograd, 1984.

Lidija Merenik, „Na drugi pogled“, Moment, 1, Beograd, 1984.

1983.

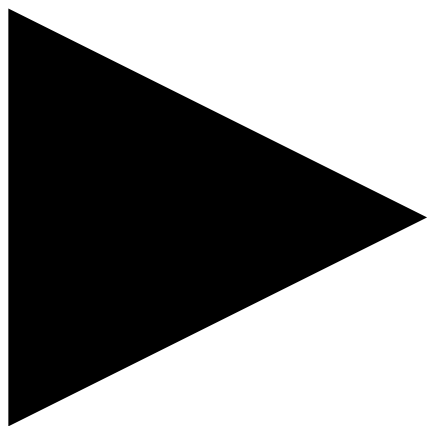
Lidija Merenik, pref. cat. Mrdjan Bajić, Galerija SKC, Beograd, 1983.

Ljubomir Gligorijević, pref. cat. Mrdjan Bajić, Galerija Doma omladine, Beograd, 1983.

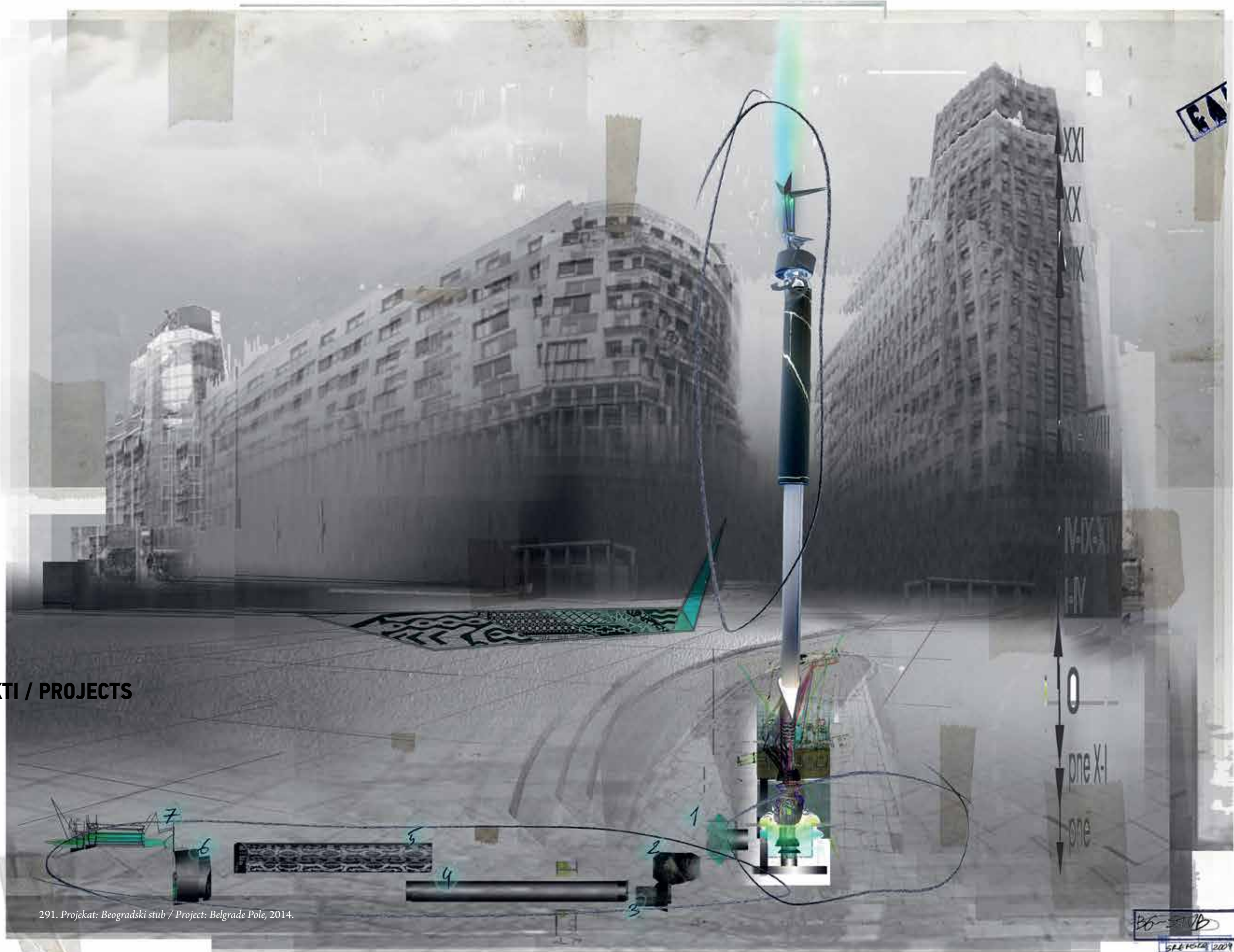
Nikola Kusovac, „Na mladima...“, Politika ekspres, Beograd, 10. 11. 1983.

Jadranka Dizdar, „Diskretan šarm svakodnevnice“, Mladost, 1351, Beograd, 1983.

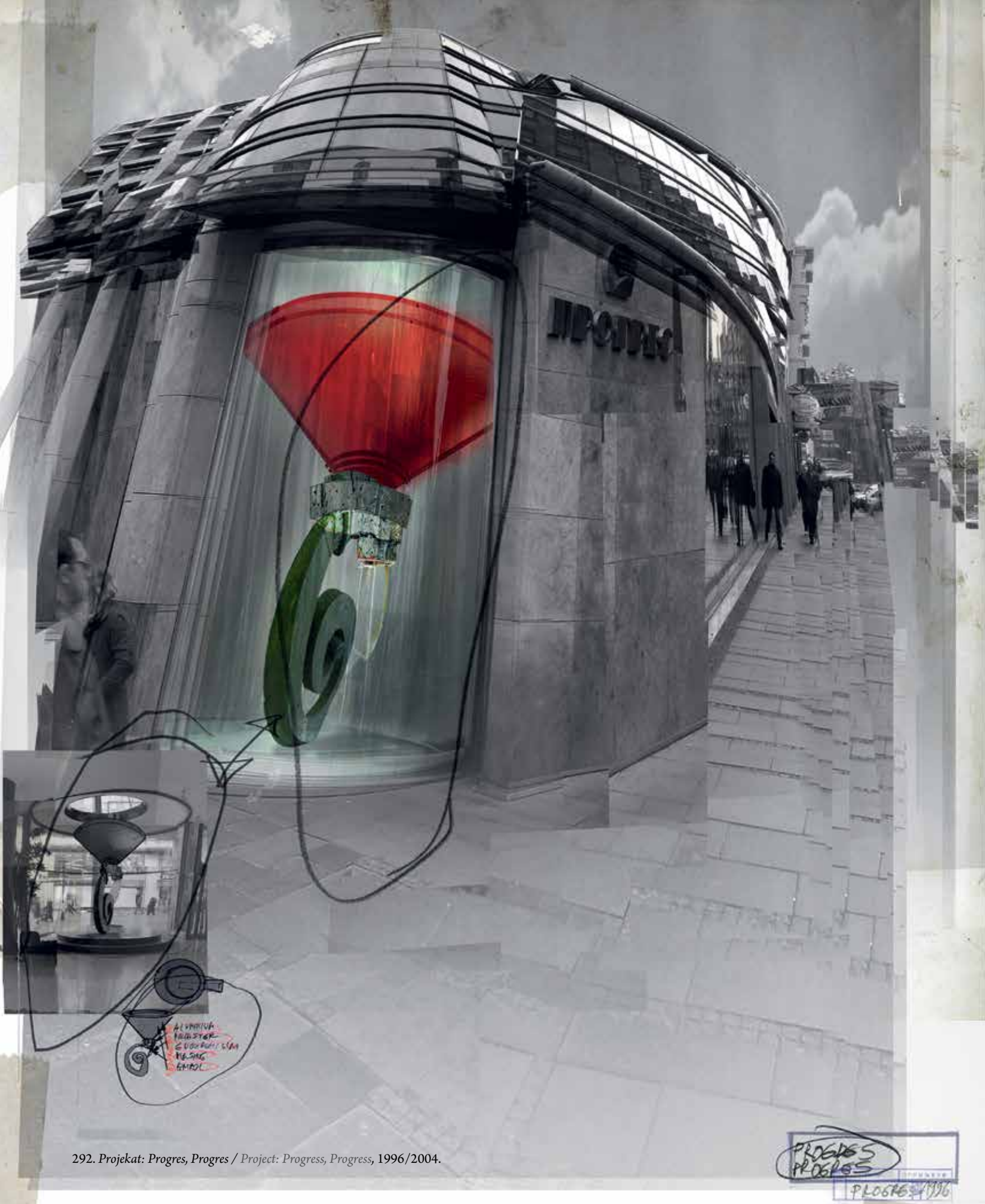
Slobodan Novaković, „Skok u bunar“, Jež, 3212, Beograd, 1983.



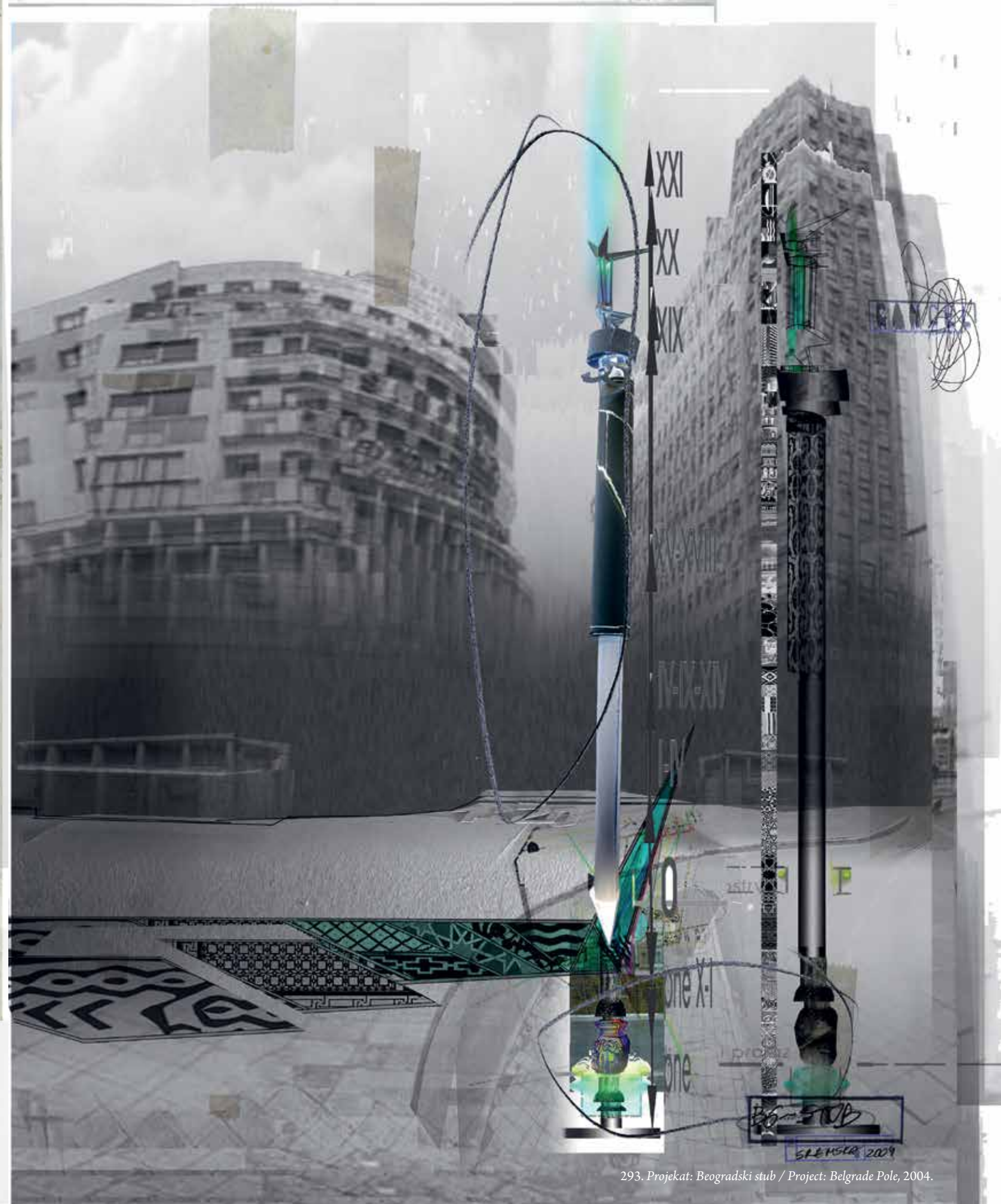
PROJEKTI / PROJECTS



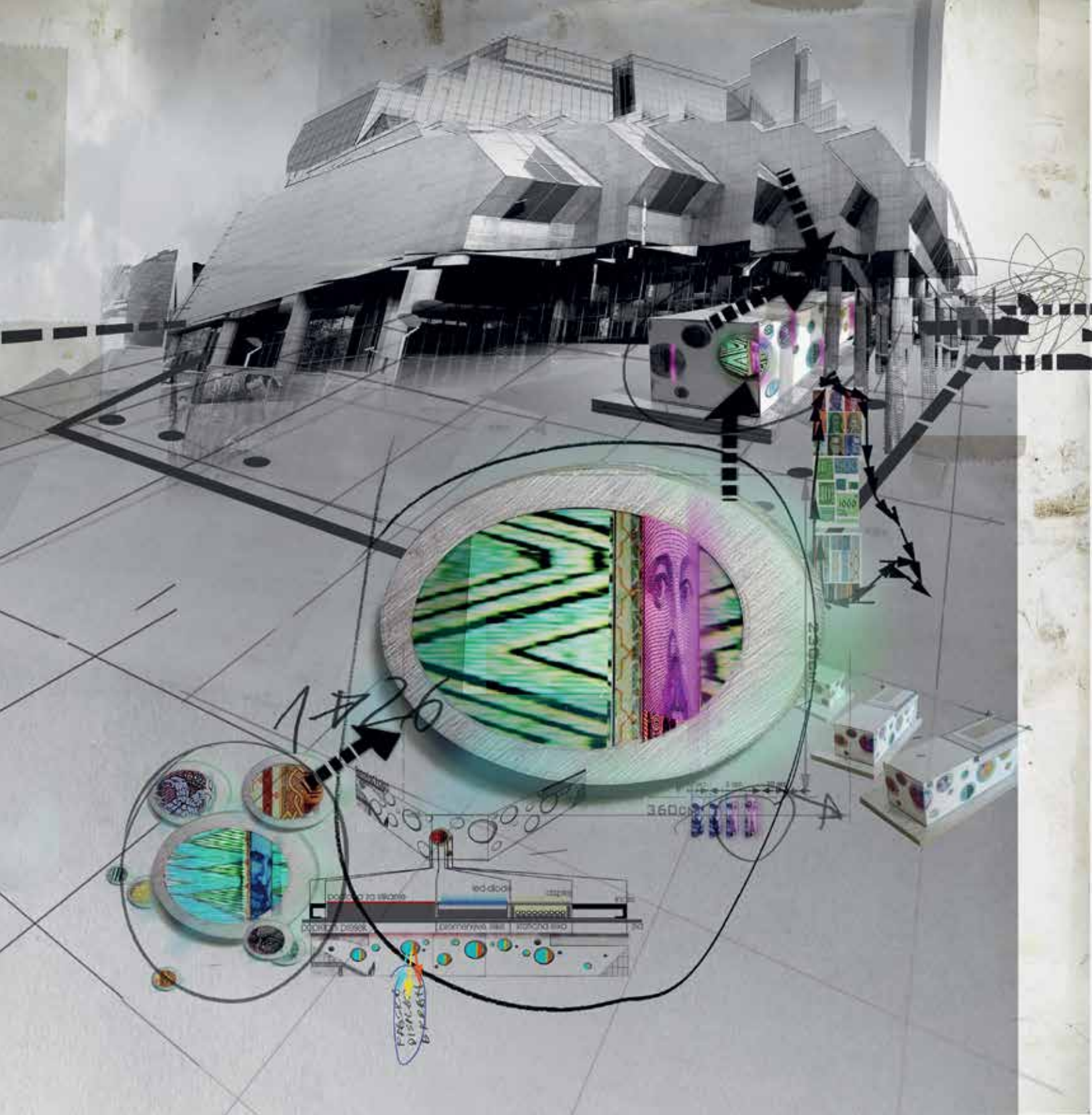
291. Projekat: Beogradski stub / Project: Belgrade Pole, 2014.



292. Projekat: Progres, Progres / Project: Progress, Progress, 1996/2004.

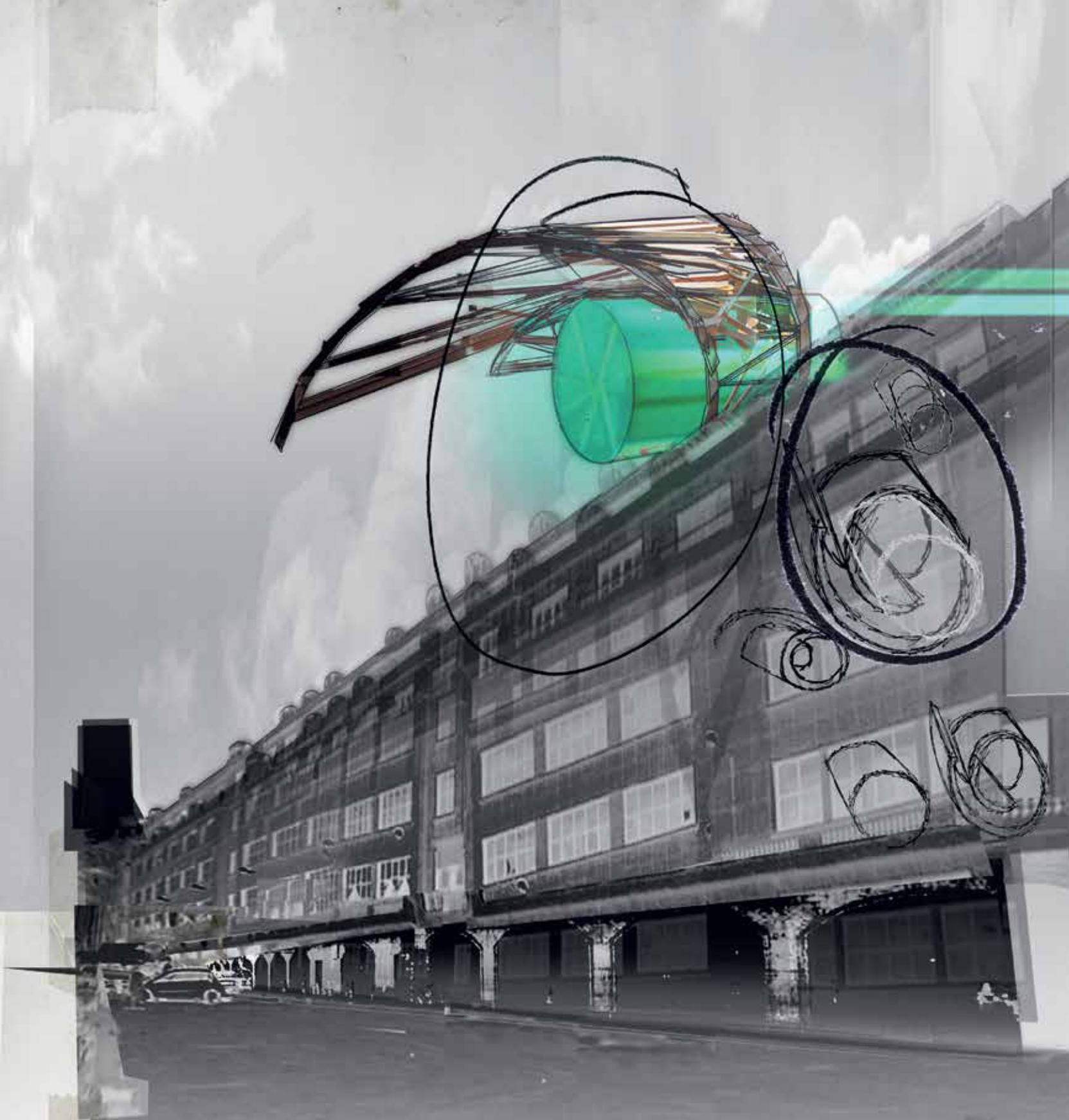


293. Projekat: Beogradski stub / Project: Belgrade Pole, 2004.



294. Projekat: Novac / Project: Money, 2005.

NOVAC
MIPROBANKA 2005



295. Projekat: Ponoćno sunce / Project: Midnight Sun, 2004.

NOĆNO
SUNCE
MOTAFLO 2004



296. Projekat / Project: "24 23 2" for Milutin Milanković, 2013.



297. Projekat / Project: Le Rayon Vert, 2019.

KATALOG / CATALOGUE

str./page 6 **Facciamo finta di niente (det.)**

62(143) x 45 x 32 cm; (1/3);
mesing, aluminijum, gurtne, model: Vespa;
brass, aluminum, sash, model: Vespa;
Muzej Zepter, Beograd; 2014–2015.

1. **Pedesete / Fifties**

164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1990.

2. **Unutrašnje rezerve / Internal Reserves**

164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1990.

3. **Hemijska industrija / Chemical Industry;**

164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper;
Musée Ville de Paris; 1990.

4. **Voda i vino / Water and Wine**

164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1990.

5. **Quelque chose de reste**

Galerie Mousson, Paris, (cat); 1991.

6. **APERTO**

La Biennale di Venezia, Venezia, Arsenale, (cat); 1990.

7. **Kiseonik / Oxygen**

164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1990.

8. **Novi poredak / New Order**

164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1990.

str./page 14/15 10 **Facciamo finta di niente (det.)**

170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž;
charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; (priv. coll.), 2017.

9. **Facciamo finta di niente**

28 x 24 x 15 cm; terakota, aluminijum, model: Honda;
terracotta, aluminum, model: Honda; 2017.

10. **Facciamo finta di niente**

170 x 125 cm;
ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž;
charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2017.

11. **Facciamo finta di niente**

104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje;
charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; Nordea Art Coll., 2016.

12. **Facciamo finta di niente**

35 x 36 cm; ugalj, olovka, pigmenti;
charcoal, pencil, pigments; (priv. coll.), 2015.

13. **Facciamo finta di niente**

35 x 27 x 12 cm;
terakota, aluminijum, akrilne boje, konopac, model: Vespa;
terracotta, aluminum, acrylic colors, rope, model: Vespa; 2017.

14. **Facciamo finta di niente**

295 x 230 x 140 cm;
Vespa, gvožđe, poliester, tekstil, elektronski sistem za merenje tempera-
ture, vatrogasno svetlo;
Vespa, iron, polyester resin, textiles, temperature measuring electronic
system, firelight; 2017/18.

15. **Facciamo finta di niente**

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2014.

16. **Facciamo finta di niente**

62(143) x 45 x 32 cm; (1/3);
mesing, aluminijum, gurtne, model: Vespa;
brass, aluminum, sash, model: Vespa;
Muzej Zepter, Facciamo finta di niente; 2014/2015.

17. **Facciamo finta di niente**

60 x 50 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2014.

18. **Facciamo finta di niente**

35 x 36 cm; ugalj, olovka; charcoal, pencil; (priv. coll.), 2015.

19. **Facciamo finta di niente**

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2013.

20. **Strah / Fear**

45 x 68 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1994.

21. **Etritrociti / Erythrocytes**

45 x 68 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1994.

22. **Virusi / Viruses**

45 x 68 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1994.

23. **Krv, znoj i suze / Blood, Sweat and Tears**

45 x 68 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994.

str./page 28/29 **Špijun / Spy (det.)**

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996.

24. **Virusi / Viruses**

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996.

25. **Yugomuzej-IBM / Yugomuseum-IBM**

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1996.

26. **Raketa / Rocket**

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996.

27. **Trojanski tenk / Trojan Tank**

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996.

28. **Dim / Smoke**

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996.

29. **Đ / Tj**

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996.

30. **Spomenici / Monuments**

ugalj, olovka; charcoal, pencil; 1996.

31. **Smrt malih medvedića / Death of Little Bears**

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996.

32. **Trash: Tatlin / Tatlin**

50 x 10 x 10 cm; drvo, plastična folija, aluminijum;
wood, plastic foil, aluminum; 2003–2007.

33. **Tatlin / Tatlin**

104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje;
charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; (priv. coll.), 2016.

34. **Tatlin / Tatlin**

45 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje;
charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; (priv. coll.), 2016.

35. **Tatlin / Tatlin**

120 x 100 cm; lambda print; 2004.

36. **Tatlin / Tatlin**

170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž;
charcoal, pencil, pigments, acrylic colors, and collage; 2017.

str./page 42/43 **Skice iz beležnica / Sketches from notebooks:
1988–1992.**

str./page 44 **Odande dovde / From There to Here (det.)**

R. Deacon / M. Bajić;
Kalemegdan Bridge Collaboration, Beograd; 2006–2019.

37. **Gorgona 2012 / Gorgon 2012**

310 x 400 x 250 cm; gvožđe, aluminijum, klavir, crne košulje;
iron, aluminum, piano, black shirts; 2012.

38. **Gorgona / Gorgon**

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2013.

39. **Gorgona / Gorgon**

28 x 10 x 20 cm; terakota, aluminijum, mesing;
terracotta, aluminum, brass; (priv. coll.), 2017.

40. **Gorgona / Gorgon**

71(171) x 57 x 70 cm; (1/3);
bronz, gvožđe, bakar, gurtne, sabrani tekstovi Marksa i Engelsa;
brass, iron, copper, sash, collected texts by Marx and Engels;
2014–2015.

41. **Gorgona-Vila Savoja / Gorgon-Villa Savoye**

170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž;
charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2017.

42. **Gorgona / Gorgon**

170 x 125 cm; ugalj na ručno rađenom papiru;
charcoal on hand made paper; 2012.

43. **Gorgona – Vila Savoja / Gorgon – Villa Savoye**

35 x 24 x 23 cm; terakota, aluminijum, pleksiglas; model: Lego;
terracotta, aluminum, plexiglass, model: Lego; 2017.

44. **Gorgona – Vila Savoja / Gorgon – Villa Savoye**

104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje;
charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; Nordea Art Coll., 2016.

45. **Fabrika / Factory**

180 x 80 x 560 cm;
drvo, gvožđe, poliuretanske boje, lambda print, aluminijum;
wood, iron, polyurethane paints, lambda print, aluminum; 2007.

46. **Porazgovarajmo o ljubavi i smrti / Short Talks about Love and Death**

48 x 40 cm; kolaž i akrilne boje na ručno rađenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 2009.

str./page 54/55 **Backup**

zidna instalacija: crteži, skice, printovi, skicen blokovi (80);
wall installation: drawings, sketches, prints and notebooks (80);
1987–2007.

47. **Hladnjača / The Refrigeration Truck**

47 x 53 cm; mixed media; 2002–2004.

48. **Mimohod / The Cortage;**

47 x 53 cm; mixed media; 2002–2004.

49. **Spomenici / Monuments**

47 x 53 cm; mixed media; 2002–2004.

50. **F – 117**

47 x 53 cm; mixed media; 2002–2004.

51. **Referendum / The Referendum**

47 x 53 cm; mixed media; 2002–2004.

52. **Paviljon: Jugoslavija / Pavilion: Yugoslavia**

Nacionalni paviljon Republike Srbije;
National Pavilion of the Republic of Serbia;
Giardini, Venezia; 2007.

53. **Samit / Sumit**

48 x 54 cm; mixed media; 2002–2004.

54. **Franjo**

48 x 54 cm; mixed media; 2002–2004.

55. **Trava / Grass**

48 x 54 cm; mixed media; 2002–2004.

56. **Strug / Lathe**

48 x 54 cm; mixed media; 2002–2004.

57. **Cipele / Choese**

48 x 54 cm; mixed media; 2002–2004.

58. **Žica / Wire**

48 x 54 cm; mixed media; 2002–2004.

59. **Jovanka**

58 x 68 cm; mixed media; 2002–2004.

60. **Goli**
58 x 68 cm; mixed media; 2002–2004.
61. **Vardar – Triglav**
52 x 58 cm; mixed media; 2002–2004.
62. **Kordon / Cordon**
52 x 58 cm; mixed media; 2002–2004.
63. **Veronauka / Catechism**
53 x 61 cm; mixed media; 2002–2004.
64. **Banovine / Banovinas**
53 x 61 cm; mixed media; 2002–2004.
65. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors, and collage; 2017.
66. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; (priv. coll.), 2014.
67. **Second Home**
35 x 15 x 12 cm; aluminijum, plastika; aluminium, plastique; (priv. coll.), 2010.
68. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; (priv. coll.), 2016.
69. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2017.
70. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
84(165) x 47 x 38 cm; drvo, aluminijum, gvožđe, gurtne, poliuretanske boje; wood, aluminum, iron, sash, polyurethane colors; (priv. coll.) 2014–2015.
71. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2014.
72. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2016.
73. **Anđeo / Angel**
104 x 75 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; Istituto Nazionale per la Grafica, Roma; 2016.
74. **Anđeo / Angel**
104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; (priv. coll.), 2014.

75. **Anđeo / Angel**
390 x 340 x 270 cm; inoks, poliester, gvožđe, drvo, tekstil, konopac; inox, polyester, iron, wood, textile, rope; 2007.
76. **Anđeo / Angel**
104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; (priv. coll.), 2016.
77. **Anđeo / Angel**
104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; (priv. coll.), 2010.
- str./page 74/75 **Odande dovde / From There to Here**
zidna instalacija; wall installation; R. Deacon / M. Bajić; Kalemegdan Bridge Collaboration, Beograd; 2006–2019.
78. **Odande dovde / From There to Here**
R. Deacon / M. Bajić; Kalemegdan Bridge Collaboration, Beograd; 2006–2019.
79. **Odande dovde / From There to Here**
R. Deacon / M. Bajić; Kalemegdan Bridge Collaboration, Beograd; 2006–2019.
80. **Odande dovde / From There to Here**
42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti; charcoal, pencil, pigments; 2020.
81. **Odande dovde / From There to Here**
42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti; charcoal, pencil, pigments; 2020.
82. **Odande dovde / From There to Here**
42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti; charcoal, pencil, pigments; 2020.
83. **Odande dovde / From There to Here**
42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti; charcoal, pencil, pigments; 2020.
84. **Odande dovde / From There to Here**
42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti; charcoal, pencil, pigments; 2020.
85. **Odande dovde / From There to Here**
42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti; charcoal, pencil, pigments; 2020.
86. **Odande dovde / From There to Here**
42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti; charcoal, pencil, pigments; 2020.
- str./page 82/83 **Skice iz beležnica / Sketches from notebooks: 2006–2019.**
- str./page 84 **Sirija / Syria (det.)**
59(159) x 32 x 53 cm; (1/3); aluminijum, gips, gurtne, epoksi smola, staklo iz Damaska; aluminum, plaster, sash, epoxy resins, glass from Damascus; 2014–2015.
87. **Kentaur, Prada venčanica, merdevine i 30€ / Centaur, Prada wedding dress, ladders and 30€**
254x 149 x 60 cm; (1/3); drvo, bronza, zlato, konopac; wood, bronze, gold, rope; 2016–2018.

88. **Kentaur / Centaur**
104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2016.
89. **Kentaur / Centaur**
170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2017.
90. **Bring Me Back**
170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2017.
91. **Bring Me Back**
20 x 20 x 14 cm; terakota, aluminijum, akrilne boje, konopac, model: Londonski autobus; terracotta, aluminum, acrylic colors, rope, model: London double-decker bus; (priv. coll.), 2017.
92. **Sirija / Syria**
20 x 16 x 18 cm; aluminijum, terakota, gvožđe, poliester; aluminum, terracotta, iron, polyester; (priv. coll.), 2013.
93. **Sirija / Syria**
36 x 37 cm; akrilne boje na ručno radenom papiru; acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2011.
94. **Sirija / Syria**
166 x 134 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; Fakultet likovnih umetnosti Beograd / Belgrade Art Academy; 2012.
95. **Sirija / Syria**
170 x 105 x 60 cm; (1/3); corten, bronza, aluminijum, beton, epoksi smole; corten, bronze, aluminum, concrete, epoxy resins; (priv. coll.) Slankamen; 2015.
96. **Sirija / Syria**
59(159) x 32 x 53 cm; (1/3); aluminijum, gips, gurtne, epoksi smola, staklo iz Damaska; aluminum, plaster, sash, epoxy resins, glass from Damascus; 2014–2015.
97. **Sirija / Syria**
104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2016.
98. **Sirija / Syria**
170 x 105 x 60 cm; (2/3); corten, bronza, aluminijum, gips, epoksi smole, poliuretanske boje; corten, bronze, aluminum, plaster, epoxy resins, polyuretane colors; 2015–2018.
99. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
370 x 120 x 80 cm; poliester, aluminijum, karton, gvožđe, filc; polyester, aluminum, cardboard, iron, felt; 2008–2012.
100. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
107(197) x 34 x 24 cm; (1/3); drvo, bronza, aluminijum, konopac, zastava; wood, bronze, aluminum, rope, flag; 2011–2015.
101. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
105 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2010.

102. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
620 x 25 x 180 cm; karton, drvo, aluminijum, poliester, bicikli tekstil, filc; cardboard, wood, aluminum, polyester, bicycle textile, felt; Le porte del Mediterraneo, Palazzo Piozzo, Rivoli; 2008.
103. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
42 x 35 cm; ugalj, olovka, akrilne boje; charcoal, pencil, acrylic colors; 2016.
104. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
120(210) x 55 x 70 cm; (3/3); drvo, aluminijum, gvožđe, gurtne, tepisi; wood, aluminum, iron, sash, carpets; 2016–2018.
105. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
560 x 240 x 400 cm; građevinske skele, Fiat 750, vodootporna šperploča, gvožđe, tekstil; scaffolding, Fiat 750, waterproof plywood, iron, textiles; coll. MSU, Zagreb; 2011.
106. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
34 x 26 x 15 cm; aluminijum, pleksiglas, model: Fiat 500; aluminum, Plexiglas, model: Fiat 500; (priv. coll.), 2017.
107. **Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven**
164 x 138 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2012.
- str./page 102/103 111 **Ponoćno sunce / Midnight Sun (det.)**
170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; (priv. coll.), 2017.
108. **Prière de ne pas toucher**
166 x 134 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage et couleurs acryliques sur papier artisanal, coll. artiste; (priv. coll.), 2012.
109. **Prière de ne pas toucher**
102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage et couleurs acryliques sur papier artisanal, (priv. coll.), 2010.
110. **Ponoćno sunce / Midnight Sun**
104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; (priv. coll.), 2015.
111. **Ponoćno sunce / Midnight Sun**
170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; (priv. coll.), 2017.
112. **Fontana / Fountain**
110 x 80 cm; ugalj, olovka, pigmenti; carcoal, pencil, pigments; (priv. coll.), 2015.
113. **Geo-strategic**
52 x 40 cm; ugalj, olovka, pigmenti; carcoal, pencil, pigments; (priv. coll.), 2015.

114. *Geo-strategic*
30 x 20 x 15 cm; aluminijum, bakar, poliester, model;
aluminum, copper, polyester, model; (priv. coll.), 2015.

115. *Geo-strategic*
320(+) x 240 x 145 cm;
inoks, gvožđe, aluminijum, bakar, drvo, ručni viljuškar Osaka;
inox, iron, aluminum, copper, wood, Osaka hand tow truck; 2015.

116. *Geo-strategic*
36 x 37 cm; ugalj, olovka, pigmenti; carcoal, pencil, pigments; 2015.

117. *Fontana / Fountain*
110 x 80 cm; ugalj, olovka, pigmenti; carcoal, pencil, pigments; 2015.

118. *Fontana / Fountain*
170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž;
carcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2017.

119. *Zmaj na Frojdovoj sofa / Dragon on Freud's Sofa*
170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž;
charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2017.

120. *Zmaj na Frojdovom otomanu / Dragon on Freud's Sofa*
33(123) x 83 x 46 cm;
(1/3); bronza, aluminijum, drvo, konopac;
bronze, aluminum, wood, rope; (priv. coll.), 2014/2015.

121. *Zmaj na Frojdovoj sofa / Dragon on Freud's Sofa*
102 x 80 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž;
charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; (priv. coll.), 2017.

122. *Zmaj na Frojdovom otomanu / Dragon on Freud's Sofa*
25 x 55 x 25 cm; terakota, aluminijum, drvo, akrilne boje, model: tepih;
terracotta, aluminum, wood, acrylic colors, model: carpet; 2017.

123. *Zmaj na Frojdovoj sofa / Dragon on Freud's Sofa*
104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti;
charcoal, pencil, pigments; Nordea Art Coll., 2017.

str./page 116/117 129. *I Like America and America Likes Me (det.)*
170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti;
charcoal, pencil, pigments; (priv. coll.), 2017.

124. *I Like America and America Likes Me*
320 x 180 x 120 cm; kamen: Beli Venčac, Plavi tok, inoks;
stone: Beli Venčac, Plavi tok, inox;
Mermer i zvuci, Arandelovac; 2011/12.

125. *I Like America and America Likes Me*
22 x 10 x 10 cm; drvo, trska, terakota, aluminijum;
wood, reeds, terracotta, aluminum; (priv. coll.), 2009.

126. *I Like America and America Likes Me*
60 x 49 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2010.

127. *I Like America and America Likes Me*
61(151) x 28 x 33cm; (1/3); bronza, kamen, konopac, aluminijum;
bronze, stone, rope, aluminum; 2013–2014.

128. *I Like America and America Likes Me*
103 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti;
charcoal, pencil, pigments; (priv. coll.), 2012.

129. *I Like America and America Likes Me*
170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti;
charcoal, pencil, pigments; (priv. coll.), 2017.

130. *I Like America and America Likes Me*
160 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2012.

131. *I Like America and America Likes Me*
50 x 35 cm; tuš; ink; (priv. coll.), 2012.

132. *I Like America and America Likes Me*
62 x 50 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2013.

133. *Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube (det.)*
330 x 140 x 350 cm; drvo, gvožđe, guma, tekstil, poliester, čamac, mapa
Srbije – 3D print na pleksiglasu;
wood, iron, rubber, textile, polyester, boat, map of Serbia – 3D print on
plexyglass; 2013.

134. *Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube*
102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper (priv. coll.), 2014.

135. *Na lepom plavom Dunavu / The Blue Danube*
102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper (priv. coll.), 2016.

str./page 132/133 *Skice iz beležnica / Sketches from notebooks:*
2010 / 2020.

136. *Vatrena polja / Fire fields*
210 x 210 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1986.

137. *Aparat za prehranu / Eating machine*
166 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1989–1990.

138. *Latte. Sangue.*
166 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1989–1990.

139. *Projekat br:77–90 / Projects; no:77–90*
166 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1990.

140. *Projekti / Projects*
kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1989–1990.

141. *Projekat br:32–90 / Projects; no:32–90*
54 x 48 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper, 1989–1990.

142. *Mediteran / Mediterranean*
60 x 60 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1989.

143. *Arena*
60 x 60 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1989.

144. *Radar*
54 x 48 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1990.

145. *Projekti / Projects*
kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1989–1990.

146. *Projekti / Projects*
olovka, tuš, paus; pencil, ink, paus; 1989–1990.

147. *Transformator / Transformer*
20 x 27 cm; olovka, tuš, paus; pencil, ink, paus; 1990.

148. *Sto za dugo rastajanje / A Table for Long Separation*
40 x 34 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1992.

149. *Krevet za loše snove / Bed for Bad Dreams*
40 x 34 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

150. *Ormar za crvene košulje / Red Shirt Closet*
40 x 34 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1992.

151. *Disati i Piti / Breathe and Drink*
40 x 34 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

152. *Konsumtionsapparat*
40 x 34 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

153. *Disati i Piti / Breathe and Drink*
40 x 34 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1992.

154. *Disati i Piti / Breathe and Drink*
164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

155. *Sto za pisanje / Writing Desk*
164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

156. *TV – RTS*
164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

157. *Zid / Wall*
164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

158. *Ormar za crvene košulje / Red Shirt Closet*
164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1992.

159. *Konsumtionsapparat*
164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

160. *Sto za dugo rastajanje / A Table for Long Separation*
164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

161. *Daleki Sever, daleki Jug / Far North, Far South*
164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

162. *Diha–Diha*
164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

163. *Krevet za loše snove / Bed for Bad Dreams*
164 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1992.

164. *Projekti / Projects*
kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1991–1992.

165. *Vetar / Wind*
40 x 34 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; 1992.

166. *Rečnik / Dictionary*
Galerija SKC; Beograd; 1996.

167. *Gledati / Watching*
32 x 47 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

168. *Sneg / Snow*
38 x 32 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

169. *Biblioteka / Library*
32 x 47 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

170. *Bašta / Garden*
35 x 36 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

171. *Seobe / Migrations*
43 x 36 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

172. *San / Dream*
39 x 40 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

173. *Putovanje / Journey*
31 x 37 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

174. *Okean / Ocean*
33 x 45 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

175. *TV*
36 x 39 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

176. *Stomak / Belly*
25 x 44 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

177. *Ljubav / Love*
32 x 47 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

178. *Skulptura / Sculpture*
27 x 53 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.
179. *Vreme / Time*
38 x 43 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru;
collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

180. *Kuhinja / Kitchen*

32 x 47 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

181. *Srce / Heart*

36 x 36 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

182. *Strah / Fear*

31 x 40 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1994–1995.

183. *Grad: Dom štampe / City: Printing House*

83 x 74 cm; kolaž i akrilne boje na kartonu; collage and acrylic colors on cardboard; (priv. coll.), 1994.

184. *Grad: Fabrika / City: Factory*

83 x 74 cm; kolaž i akrilne boje na kartonu; collage and acrylic colors on cardboard; (priv. coll.), 1994.

185. *Grad: Banka / City: Bank*

83 x 74 cm; kolaž i akrilne boje na kartonu; collage and acrylic colors on cardboard; (priv. coll.), 1994.

186. *Grad: Biblioteka / City: Library*

83 x 74 cm; kolaž i akrilne boje na kartonu; collage and acrylic colors on cardboard; (priv. coll.), 1994.

187. *Grad: Bolnica / City: Hospital*

83 x 74 cm; kolaž i akrilne boje na kartonu; collage and acrylic colors on cardboard; (priv. coll.), 1994.

188. *Grad: Kasarna / City: Barracks*

83 x 74 cm; kolaž i akrilne boje na kartonu; collage and acrylic colors on cardboard; (priv. coll.), 1994.

189. *Miki i Mini / Mickey and Mini*

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996.

190. *Špijun / Spy*

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996.

191. *Crna zvezda / Black Star*

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996.

192. *Đ / Ђ*

170 x 125 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; Zepter, Beograd; 1996.

193. *Smrt malih medvedića / Death of Little Bears*

170 x 125 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996

194. *Virusi / Viruses*

170 x 125 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 1996.

195. *Spomenici / Monuments*

90 x 140 cm; Lambda print; 1998.

196. *Lovćen / Ferhadija*

58 x 68 cm; mixed media; 2002–2004.

197. *Parada / Parade*

58 x 68 cm; mixed media; 2002–2004.

198. *Pehar / Cup*

58 x 68 cm; mixed media; 2002–2004.

199. *Tigar / Tiger*

58 x 68 cm; mixed media; 2002–2004.

200. *Štafeta / The Relay baton*

53 x 58 cm; mixed media; 2002–2004.

201. *Vatra / The Fire*

58 x 68 cm; mixed media; 2002–2004.

202. *Ustav / The Constitution*

53 x 58 cm; mixed media; 2002–2004.

203. *Lipicaner*

51 x 56 cm; mixed media; 2002–2004.

204. *Bogoljub*

53 x 58 cm; mixed media; 2002–2004.

205. *Dinastija / Dynasty*

53 x 58 cm; mixed media; 2002–2004.

206. **68**

53 x 58 cm; mixed media; 2002–2004.

207. *Odelo / Suit*

53 x 58 cm; mixed media; 2002–2004.

208. *Memorandum*

451 x 56 cm; mixed media; 2002–2004.

209. *Šešir / Hat*

51 x 56 cm; mixed media; 2002–2004.

210. *Pomračenje / Eclipse*

53 x 58 cm; mixed media; 2002–2004.

211. *Tenk / Tank*

48 x 55cm; mixed media; 2002–2004.

212. *Sarajevo*

58 x 68 cm; mixed media; 2002–2004.

213. *Seobe / Migrations*

48 x 54 cm; mixed media; 2002–2004.

214. *Helikopter / Helicopter*

52 x 58 cm; mixed media; 2002–2004.

215. *Bager / Excavator*

51 x 56 cm; mixed media; 2002–2004.

216. *Dobrica*

58 x 68 cm; mixed media; 2002–2004.

217. *Yugomuzej / Yugomuseum: Panorama (I–XII)*

100 x 64 cm; mixed media; 2002–2004.

218. *Yugomuzej / Yugomuseum: Panorama (XI)*

100 x 64 cm; mixed media; 2002–2004.

219. *Crveno ili crno / Red or Black*

220 x 250 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2012–2017.

220. *Crveno ili crno / Red or Black (det.)*

220 x 250 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2012–2017.

221. *Parthenon*

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; 2012.

222. *Parthenon*

104 x 75 cm; ugalj, olovka; charcoal, pencil; (priv. coll.), 2011.

223. *Eritrociti / Erythrocytes*

95 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2010.

224. *Kiseonik / Oxygen*

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; 2012.

225. *Sirija / Siria*

104 x 75 cm; ugalj, olovka; charcoal, pencil; (priv. coll.), 2011.

226. *Germania*

104 x 75 cm; ugalj, olovka; charcoal, pencil; 2016.

227. *Globus / Globe*

92 x 79 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2011.

228. *Fontana / Fontane*

105 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2011.

229. *Kristal / Crystal*

104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; Nordea Art Coll., 2016.

230. *Gazpromnjet*

60 x 49 cm; kolaž i akril boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; 2011.

231. *Opet i ponovo / Once More and Again*

promenljive dimenzije / variable dimension; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2009–2012.

232. *Gedža*

104 x 75 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; (priv. coll.), 2016.

233. *Zmaj na Frojdovoj sofi / Dragon on Freud's Sofa*

104 x 75 cm; ugalj, olovka; charcoal, pencil; (priv. coll.), 2017.

234. *Gazpromnjet*

104 x 81 cm; kolaž i akril boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2011.

235. *Radnička klasa ide u raj / The Working Class is Going to Heaven*

94 x 79 cm; kolaž i akril boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2011.

236. *Generalstab / General Staff*

104 x 75 cm; ugalj, olovka; charcoal, pencil; (priv. coll.), 2015.

237. *Daću ti ono što nemam / I'll Give You What I Don't Have*

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2011.

238. *Globus+2C / Globe+2C*

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2012.

239. *Dallas*

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2012.

240. *Opet i ponovo / Once More and Again*

promenljive dimenzije / variable dimension; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2014–2016.

241. *Dvo-gled / Bin-oculars*

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2010.

242. *Prière de ne pas toucher*

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2011.

243. *Ponoćno sunce / Midnight Sun*

102 x 80 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2012.

244. *Tatlin*

104 x 75 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2012.

245. *Kristal / Crystal*

160 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2012.

246. *Kiseonik / Oxygene*

220 x 210 cm; kolaž i akrilne boje na drvenoj ploči; collage and acrylic colors on wooden panel; (priv. coll.), 2007.

247. *Gazpromnjet*

158 x 136 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2012.

248. *Globus / Globe*

170 x 125 cm; kolaž i akrilik na ručno radenom papiru; collage, and acrylic on hand made paper; 2012.

249. *Fontana / Fountain*

170 x 125 cm; kolaž i akrilik na ručno radenom papiru; collage, and acrylic on hand made paper; (priv. coll.), 2012.

250. *Tenk / Tank*

170 x 125 cm; kolaž i akrilik na ručno radenom papiru; collage, and acrylic on hand made paper; (priv. coll.), 2012.

251. *Andeo / Angel*

170 x 125 cm; kolaž i akrilik na ručno radenom papiru; collage, and acrylic on hand made paper; KCB Beograd; 2012.

252. *Babuška / Babushka*

170 x 125 cm; kolaž i akrilik na ručno radenom papiru; collage, and acrylic on hand made paper; (priv. coll.), 2012.

253. *Germania*

162 x 138 cm; kolaž i akrilne boje na ručno radenom papiru; collage and acrylic colors on hand made paper; (priv. coll.), 2012.

254. *Crveno ili crno / Red or Black*

170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; 2017.

255. *Partenon / Parthenon*

170 x 125 cm; ugalj, olovka i akrilne boje; charcoal, pencil and acrylic colors; 2017.

256. *Sirija / Syria*

170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; (priv. coll.), 2016.

257. *Dunav / Danube*

170 x 125 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje i kolaž; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors and collage; (priv. coll.), 2016.

258. *Moje i tvoje / Mine and yours*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

259. *Selo kradljivaca skulptura / Village of Sculptures Thieves*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

260. *Commonwealth*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

261. *UN*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

262. *Panda i smrt / Panda and Death*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

263. *White House*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

264. *Prière de ne pas toucher*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

265. *Radar*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

266. *Brandeburska kapija / Brandenburg Gate*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

267. *Statue of Liberty*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

268. *Pogledaj me Apolonovim očima /*

Look at me with Apollo's Eyes

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

269. *Čovek koji nosi zvezdu / A Man Wearing a Star*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

270. *Kuća koja peva la la / The House that Sings la la*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

271. *Arp u samoposluzi / Arp in the Supermarket*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

272. *Zmaj na Frojdovoj sofi / The Dragon on Freud's Sofa*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

273. *Radar*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

274. *Germania*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

275. *Porazgovarajmo o ljubavi i o smrti /*

Let's Talk About Love and Death

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

276. *Strela / The Arrow*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

277. *Braća / Brothers*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

278. *Vrtlar / The Gardener*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

279. *Ponoćno sunce / Midnight Sun*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

280. *Mixed Blood Mixed Memory*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

281. *Kentaur / Centaur*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

282. *Geo-strategic*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

283. *(Boga net) –*

Kosmonaut sa jednom rukom i statua sa jednom nogom /

(Boga net) – One Arm Cosmonaut and One Leg Statue

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

284. *Fourth Plinth*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

285. *Arp u samoposluzi / Arp in the Supermarket*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

286. *Spomenik spomenicima koji padaju /*

The Monument to Falling Monuments

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

287. *Crveno i crno / Red and black*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

288. *Facciamo finta di niente*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

289. *Facciamo finta di niente*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

290. *Gotic*

42 x 35 cm; ugalj, olovka, pigmenti, akrilne boje; charcoal, pencil, pigments, acrylic colors; 2020.

291. *Projekat: Beogradski stub / Project: Belgrade Pole*

dia sec, 2004.

292. *Projekat: Progres, Progres / Project: Progress, Progress*

dia sec, 1996–2004.

293. *Projekat: Beogradski stub / Project: Belgrade Pole*

dia sec, 2004.

294. *Projekat: Novac / Project: Money*

dia sec, 2005.

295. *Projekat: Ponoćno sunce / Project: Midnight Sun*

dia sec, 2004.

296. *Projekat / Project: „24 23 2“ for Milutin Milanković*

D. Đorđević / M. Bajić, dia sec, 2013.

297. *Projekat / Project: Le Rayon Vert*

dia sec, 2019.

СIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

730.071.1:929 Бајић М.
73/74(497.11)"20"(083.824)
7.038.55(497.11)"20"(083.824)

БАЈИЋ, Мрђан, 1957-
Mrdjan Bajić : 2D = 3D / [tekst, text] Antonello
Tolve, Olivier Kaepelin, Branka Arsić ; [fotografije
radova, photographs of artworks Vladimir Popović]. -
Kragujevac : Galerija Rima, 2020 (Kragujevac : Grafos-
til). - 303 str. : ilustr. ; 27 cm

Uporedo srp. tekst i engl. prevod. - Umetnikova slika.
- Tiraž 800. - Mrđan Bajić: str. 271-279. - Napomene i
bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija [radova o
M. Bajiću] : (izbor): str. 280-285.

ISBN 978-86-88255-62-2

а) Бајић, Мрђан (1957-) -- Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 283578380

AU BEAU MILIEU DE PROJETS EN EXPANSION

Antonello Tolve

► **L**a gestion des formes tridimensionnelles (com- bien ? comment ? avec quel matériau ?) nécessite une vision claire de l'objectif et même sa résolution analytique à travers sa «conception». Les dessins de mes sculptures ont donc des coordonnées plutôt spécifiques." Par ces mots prononcés en 1990, Mrđjan Bajic démontrait non seulement une volonté claire et sincère d'élever le projet vers une conception privilégiée de son parcours intellectuel, mais aussi un désir évident de renouer avec certaines tactiques de l'avant-garde historique (avec la « machine célibataire » de Duchamp, les assemblages de Man Ray ou les structures de Tatline) pour donner lieu à une manœuvre linguistique cherchant à se concentrer sur le pouvoir de la réflexion, sur l'idée en soi et, en d'autres mots, sur l'invisible dans lequel est tissée l'intrigue compositionnelle du visible : "en dessinant et en mettant sur papier ces projets, qui expliquent rationnellement les sculptures inexistantes de l'époque, comme si, en même temps, la signification fondamentale de la sculpture elle-même était remise en question : le caractère suggestif de sa présence concrète (in)signifiante, ici, entre nous, au milieu de nos corps et d'autres objets."¹.

Telles des forces opératoires montrant toute la vigueur d'une attitude myocinétique où la main qui pense (cette main qui accompagnait Léonard de Vinci sur la scène de la Renaissance) glisse sur la feuille pour dessiner des notes, des signes, des nombres, des symboles, des lignes qui se cassent, bifurquent,
¹ M. Bajic, *Ka skulpturi*, dans Id., *Projekti*, Zoran Bozovic, Belgrade 1990, s.p.

relient les choses et les mots, et qui font l'éloge de la différence avec les pratiques discursives habituelles, le « manquant » restant à définir, ainsi que cette marge du temps qui entoure le présent, les projets réalisés par Mrđjan Bajic depuis ses premiers pas dans le domaine de l'art sont des idées qui deviennent réalité, des flux et des vagues de pensée à travers lesquels l'artiste entend réaffirmer le rôle primordial de la construction (il le fait également en utilisant la technique du collage), en révélant les processus artistiques et en restituant au langage son autonomie. Cependant, ce projet ne se limite pas à ce que Mrđjan Bajic dépose sur le papier pour fixer une idée et la libérer des scories provenant des autres idées qui lui viennent à l'esprit. C'est aussi le modèle, la petite et précieuse esquisse en plastique indispensable, qui peut conduire à la réalisation ultérieure d'une sculpture environnementale ou monumentale, ou qui peut s'arrêter simplement au stade de l'esquisse définitive, car rien que cela (même s'il s'agit simplement de micro-projets qui aspirent à la dimension macro, comme en témoignent des œuvres telles que *The Blue Danube* de 2013 et *La classe operaia va in paradiso* de 2015), conserve en soi l'expression maximale de l'idée, sa parfaite complétude formelle. En passant du dessin à sa forme réduite, on ne fait que passer du bidimensionnel au tridimensionnel, du document sur papier à celui volumétrique (où l'artiste condense différents matériaux, comme la terre cuite, l'aluminium, le plastique, le bronze, la résine polyester ou le bois), du collage à l'assemblage. "Je crois vraiment", déclarait Mrđjan Bajic dans un texte écrit en 1987 et publié plus tard à l'occasion de son

exposition à la Galerie Jacqueline Moussion “que la formulation du matériau par rapport à «ce qui est montré» est un jeu de reconstruction de l’extérieur : une maison de cuivre, le plomb qui coule, l’eau gelée et la lumière dans les formes ; l’argile qui, dans son chaos, contient déjà toutes les formes, comme un acteur aux mille visages ; les résines polyester qui durcissent, mais restent en même temps fluides. Dans ce mélange d’expressions sculpturales, les parties figuratives signalent la présence de l’observateur dans le corps de la sculpture, dans ses situations tragicomiques.”². Avec cette relation particulière, extrêmement nette tant dans la sculpture que dans le collage, Mrdjan Bajic accentue et révèle une forte propension à jouer avec les signes et les objets de la vie quotidienne, à les traiter comme des outils scéniques, à les utiliser et même à les exposer comme protagonistes et deutéragonistes, pour construire avec eux une sorte de théâtre visuel : d’où son penchant pour l’artifice, pour l’usage froid des outils linguistiques et, bien sûr, le plaisir nourri par l’implication du spectateur à travers une habile construction fictionnelle et symbolique.

Conçus non seulement comme des œuvres à part entière, mais aussi comme des terrains fertiles à partir desquels tout peut commencer (et, dans de nombreux cas, où l’on peut revenir) pour concevoir des agglomérations plastiques hautement créatives et constructives, les projets de Mrdjan Bajic sont donc le miroir d’une pensée transformatrice qui, malgré sa mutation, indique la même ligne, la même direction réfléchissante entre les jonctions stratégiques desquelles se situe une puissante ligne de continuité. Du croquis au modèle, qui ne sont jamais vraiment un simple croquis ni un simple modèle, mais plutôt une organisation conceptuelle et spatiale mettant en forme et, en même temps, l’explication physique de l’idée, l’artiste indique également un passage qui ne s’adresse pas exclusivement à la formulation d’une *esthétique de formativité*, car elle est également liée à toute une série de variations, modifications ou

.....
2 M. Bajic, texte sans titre, dans *Mrdjan Bajić*, catalogue de l’exposition dans les espaces de la Galerie Jacqueline Moussion à Paris (du 23 octobre au 17 novembre 1990), Galerie Moussion, Paris 1999, s.p.

transformations qui mettent en évidence le désir de laisser la porte du concept ouverte, et de réaliser une œuvre dont le visage, à y regarder de plus près, est celui de l’architecture inachevée, de l’in-conclus, de l’accumulateur de données, du compresseur de concepts stratifiés et stratifiants.

Facciamo finta di niente («Faisons comme si de rien n’était» – 2018) est un exemple clair de ce processus étendu et jamais satisfait, de ce changement qui est aussi l’adaptation naturelle et la requalification matérielle, car d’une part il y a des dessins qui portent le même titre ou représentent le même sujet avec des variations extrêmes, comme pour tracer une répétition différente, comme le souligne Deleuze, sur les autres petites et moyennes sculptures réalisées entre 2014 et 2016, et enfin, une grande installation, une allégorie de la Yougoslavie socialiste qui, dans les années quatre-vingt, est liée au sentiment d’appartenance à un lieu européen commun, ou au rêve glorieux de bonheur, d’insouciance ou de *dolce vita* italienne. Contrairement au film *Ljubav i moda* («Amour et mode») de Ljubomir Radicevi, une comédie musicale des années 1960 qui se déroule dans un Belgrade ayant abandonné les ruines de la guerre pour regarder avec optimisme vers l’avenir, cette œuvre de Mrdjan Bajic – comme d’ailleurs tous les dessins et autres sculptures qui lui tournent autour, comme des satellites réfléchissants liés à la même problématique – montre la chute d’un régime totalitaire. Harnachée dans une structure métallique en forme de colonne brute qui empêche tout mouvement, une Vespa achetée par l’artiste à Pancevo (le centre de l’industrie chimique de Serbie) est en fait le symptôme d’un malaise qui part de la fin de l’histoire yougoslave et affecte l’ensemble de la planète : dans la partie située au-dessus de l’installation, un globe terrestre se déforme, prend l’apparence d’une tomate génétiquement modifiée par les radiations, au lendemain de la catastrophe nucléaire de Fukushima (2011). Ces mêmes mutations génétiques de la forme font aussi allusion aux tensions géopolitiques, combinées au changement des plaques tectoniques où tout se transforme, et les normes géographiques conduisent à de nouveaux événements inattendus : la Chine s’épanouit et rayonne, l’Amérique du Sud

se dessèche comme des feuilles brûlées au soleil, la puissance de la Russie s’effrite, l’Afrique se relève après un long sommeil, les États-Unis se consomment dans la mort de leur rêve. Et pourtant, le monde entier reste uni dans un jeu de massacre, convaincu de pouvoir exploiter au maximum les ressources de la planète. À l’intérieur de la construction en fer qui emprisonne la Vespa et tient le globe, on découvre un voyant lumineux relié à un thermomètre : quand la température ambiante change (une référence aux 2 degrés de la crise climatique mondiale), une lumière orange clignote, pour attirer l’attention du public.

Avec son énergie visuelle et métamorphique, *Facciamo finta di niente* n’est qu’une des nombreuses œuvres, l’un des nombreux processus qui partent du projet pour l’extraire dans un espace de pensée logique et analytique qui se concentre sur les élaborations mentales de l’artiste, les préliminaires, les données utiles pour concevoir un discours plus large, plus ouvert à l’espace de vie qui entoure et affecte chaque être humain.

Actif dès le début des années quatre-vingt (sa première exposition, organisée à la galerie Dom Omladine de Belgrade, s’est tenue en 1983), Mrdjan Bajic est parti des mouvements révolutionnaires de l’art nés dans un scénario multiculturel qui met de côté les idéologies, pour se charger, ne serait-ce que l’espace d’un instant, d’idées et de tendances nouvelles, et pour s’exprimer librement, s’ouvrir au débat international, construire un engrenage conceptuel – telle est son intention première – qui lui permet de lire le présent, et les présences qui racontent leur venue au monde.

Après les guerres balkaniques qui, suite à la mort de Tito (le 4 mai 1980), ont désagrégé la République fédérative socialiste de Yougoslavie, après le scandale de la société Agrokomerc (1987), après la vague nationaliste de Milosevic liée notamment au mémorandum de l’Académie serbe des sciences (1986) et après les bombardements massifs de l’OTAN, l’artiste change radicalement de perspective et ouvre une voie réflexive dans laquelle éthique, esthétique

et politique – l’homme est un animal politique³, avait prévenu Rancière dans *Le partage du sensible* – s’entrelacent avec des souvenirs indélébiles qui reviennent entre les pages d’une histoire plastiquement raffinée dont le visage est non seulement marqué par la terreur, mais aussi ouvert au dialogue planétaire, illuminé par le désir d’évoquer, de retrouver et de reprendre en main l’espoir. Sans pour autant oublier.

Si, au cours de la période 1987-2007, une volonté archivistique profonde (initiée dès 1980) conduit Mrdjan Bajic à cataloguer la vie d’un territoire aujourd’hui en ruine pour évoquer les miracles et les traumatismes de la nouvelle sphère géopolitique (post-communiste, post-socialiste, post-moderne) à travers les cycles de travail qui écrasent, interpellent ou surgissent côte à côte – *Trash* (1987-2007), *Krv, znoj i suze | Blood, sweat, and Tears* (1997-1998), *Spomenici | Monuments* (1997-2001) et *Jugomuzej / Yugomuseum* (1998-2004) – dans le but de capter le climat culturel du moment et de définir une stratégie complexe de déconstruction, de dissolution et de subversion des styles sculpturaux conventionnels⁴, à partir de 2005, le débat devient plus intense, plus largement ouvert à l’ostranénie (*остранение*)⁵, au déplacement, au vertige extraordinaire des sens. Au cours de cette période historique, le projet *Jugomuzej*⁶ est, par exemple, un catalogue de la mémoire, une collection de matériaux dans lesquels le capitalisme et le communisme sont unis par le tranchant de la lame de l’ironie pour montrer l’instabilité sociale, la démarche chancelante d’un monde qui

.....
3 J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique Editions, Paris 2000, p. 55.

4 A. Bogdanovic, *Arhivske strategije u umjetnosti postsocijalističkog vremena: Kolekcija skulptura “Trash” Mrđjana Bajića (1987–2007.)*, dans « Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi », vol. 95, n. 2, Prosinac 2014, pp. 30-41.

5 V. B. Sklovskij, *Iskustvo, kak priëm. Sborniki po teorii poetičeskogo jazika* (1917), in Id. et al., *Poëtika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazika*, Gos. izd-vo, Petrograd 1919, et aussi dans Id., *O teorii prozy*, Moskva / Leningrad, Krug 1925.

6 Voir notamment M. Bajic, *Jugomuseum*, 25e Biennale – São Paulo / Participation yougoslave (23 mars – 2 juin 2002), Publikum, Belgrade 2002.

MRDJAN BAJIĆ UN DESSEIN OXYMORE

Olivier Kaepelin

► Cette année, j'écrivais ces mots. Aujourd'hui je ne sais plus exactement pourquoi c'est le dessin qui m'a fasciné, presque enlevé, dès que j'ai été captivé par l'univers des formes. Les formes sans mots. C'est toujours lui qui, à chaque fois, provoque l'élan, les premiers pas vers ces figures qui sont les compagnes de ma vie, mes vies. Je sais que je n'ai jamais pu vivre sans elles. Les questions des époques et du temps n'ont aucune importance. Peut être que tout a commencé dans mon pays, au Brésil, où enfant, mon frère m'emmenait voir des matchs de football. Sur le vert étonnant de la pelouse se dessinaient, d'un joueur à l'autre, les traces fulgurantes d'un ballon dans l'air. Oui, dans l'air, car les dessins que j'aime nous confrontent à l'air, c'est à dire au surgissement, à l'instabilité de toute chose en proie à des forces contraires, des dessins traversant l'espace, des sculptures dans leur devenir.¹

C'est pour cela, que dès les premiers coups d'oeil, les oeuvres de Mrdjan Bajić, entre l'affirmation et le doute, entre la gravité et la légèreté, le sérieux et l'humour, ont éveillé mon intérêt, entraîné par la curiosité et l'envie d'entrer dans un univers où rien n'est arrêté, rien, dans une fausse assurance, ne tient, vraiment debout. Comment ne pas y reconnaître une symbolique aux équilibres illusoire que le créateur n'observe nulle part autour de lui, si ce n'est dans l'immatériel des idéologies, la Serbie, dont l'ex-Yougoslavie, les territoires mouvants des Balkans ou encore le monde ne furent pas avarés.

.....
¹ In revue Mettray « Inscription, dessins et écriture ». Septembre 2019, <https://mettray.com/revue/>.

passe soudainement du "rêve communiste" au "paradis consumériste" du contrôle total. Projet utopique d'un musée virtuel avec "une collection d'objets, des personnalités importantes et des situations cruciales sur le plan historique pour la création, l'existence et la dissolution de la Yougoslavie."⁷, *Jugomuzej* représente un monde qui, *en laissant l'avenir derrière lui*, associe la catastrophe à la construction d'un nouvel ordre dont l'avancée nous rappelle avec une lucidité évocatrice les faits, les mois, les jours, les heures.

Définis par Lidija Merenik comme *skulptotektura*⁸, les modèles linguistiques façonnés par Mrdjan Bajić et, notamment à partir de 2005 – l'année où, en effet, l'artiste a constitué un « *backup* » capable d'embrasser et de contenir toute son œuvre ("... notes, croquis, textes, œuvres perdues, œuvres commencées, œuvres abandonnées, œuvres achevées s'entrelacent et se connectent directement les unes aux autres, éléments en quête de sens, fragments d'époques passées comme encapsulés dans une bulle de circonstances déjà incompréhensibles.")⁹ – ils font fi du bon sens et lancent sans vergogne sur la plate-forme de l'art des dispositifs hautement ironiques et capricieux, capables de secouer le système nerveux de la société. L'utilisation systématique de didascalies – à envisager comme faisant partie intégrante du discours, comme des éléments indispensables, comme des traces indicatives – représente également, pour l'artiste, le ciment indispensable permettant de créer une relation entre la conscience et la connaissance, un réveil fertile où la réalité devient *l'objet d'une fiction*¹⁰ conçue comme une fonction nécessaire pour saisir et déchiffrer la réalité. *La classe ouvrière va au paradis* (2012), *I Like America and America Likes*

.....
⁷ M. Bajić, texte non signé, dans *MRDJAN BAJIĆ*, brochure de l'exposition qui s'est tenue à Paris (19 octobre | 15 novembre 2012) au Centre Culturel de Belgrade, s.p.

⁸ L. Merenik, *Mrdjan Bajić, ili godine insomnije*, dans V. Velickovic, organisé par *Mrđan Bajić: reset: Srpski paviljon = Padiglione serbo = Serbian pavilion = Pavillon serbe*, Cicero, Belgrade 2007, p. 25.

⁹ M. Bajić, *Come le idee sono diventate realtà*, texte | communiqué de presse de l'exposition *Backup stories* qui s'est tenue à la Galerie Paola Verrengia de Salerne, en Italie (27 octobre | 27 novembre 2007).

¹⁰ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Edition, Paris 2008, p. 11.

Me (2014), *Tatlin* (2016), l'impressionnant *Facciamo finta di niente* (2017-2018) ou *Germania* (2017-2018) sont des titres au milieu desquels on peut trouver des citations qui rappellent des noms de l'art contemporain, tels que Joseph Beuys et Vladimir Ievgrafovitch Tatline (dont l'objectif était de faire le bien de l'humanité) ou même des moments cycliques – c'est le cas de *Facciamo finta di niente* (2014, 2016, 2017), qui donne le titre à cette exposition – prêts à créer un changement sensoriel, une oscillation élégante du ludique au tragique, du cruel à l'ironique, du mélancolique au moqueur pour profaner, démythifier et démythifier les grandes histoires, les grands regards de la communauté.

Voitures, marionnettes et poupées pour bébés, moulages, grenades, lacets, globes et ballons, crocodiles, bus ou *vanités* amusantes envahissent la scène pour tracer un discours plastique et polymatériel où contexte et causalité¹¹ se rejoignent grâce à un court-circuit – toujours habile et généreux – qui montre le visage d'une ironie anguleuse et effervescente. Avec des penchants surréalistes et parfois métaphysiques qui ne s'abandonnent jamais au sourire amer, mais se développent à travers un « *ars* » *combinatoire* à la base duquel se trouve le désir d'amplifier un flux imparable, une *Gesamtkunstwerk* (*Œuvre d'art totale*) potentielle liée au symbole destiné dans son essence étymologique (*συνβάλλω*) à réunir les éléments d'un raisonnement infini sur la mémoire, Mrdjan Bajić propose aujourd'hui de nouveaux projets où l'utilisation de techniques, telles que le collage et l'assemblage, devient de plus en plus urgente, de plus en plus liée à une volonté de réparer quelques secousses historiques et, en même temps, de créer des condensations visuelles, d'habiles déplacements d'objets, des désorientations qui séduisent, poussant le spectateur dans une illusion qui envoûte et détruit l'illusion en elle-même.

Wuzhou, 29 avril 2019

.....
¹¹ M. Bajić, *Come le idee sono diventate realtà*, (*Comment les idées sont devenues réalité*) cit.

par ce principe d'incertitude qui anime ses conceptions et ses représentations du monde. Il se révèle et se manifeste par l'importance accordée au dessin qui se déploie, sur des feuilles de papier, des toiles et au sein des sculptures dont il est l'âme-même.

Le dessin, dans son oeuvre, joue de nombreux rôles et incarne les modes de penser la forme et l'espace. Le dessin est la « première langue » de Mrdjan Bajić, celle qui lui donne l'impulsion, la dynamique le portant vers le monde, social ou intime. Il est le guide pour comprendre l'univers. Il est le pari sur la mobilité, le mouvement et sur une critique en acte des « monuments soclés », statiques et intangibles. Mrdjan Bajić choisit d'être sculpteur mais sculpteur de figures instables, affirmées mais menacées, qui ne se payent pas de mots ou de « phrases toutes faites » pour atteindre la nature des choses toujours soumise aux métamorphoses.

Son dessin est essentiel car dans ses inflexions, ses modulations, ses renversements déjouant toute logique, il indique que la clé, pour comprendre son oeuvre, n'est pas le lexique ou la grammaire d'un système formel mais, au contraire, la liberté, l'impondérable glissant d'une ligne à l'autre, l'indéfinition volontaire des valeurs plastiques, permettant d'être au coeur d'une ambiguïté qui oblige à l'interprétation permanente des signes, laissant ouvert le sens des oeuvres.

Il n'y a pas d'énoncés ni de programmes. Il n'y a pas de vérité de lectures univoques ni de lois théoriques ou techniques qui auraient le dernier mot. Le dessin, ses rebonds, sont l'outil de cette interprétation. Il permet un comportement, une méthode pour comprendre le réel auquel il nous confronte et avec lequel il s'amuse.

Il induit un sens critique, un doute sur l'ordre des choses.

Ce doute est l'instrument avec lequel il interroge l'art et le temps. Le dessin est la trace, la cartographie de sa pensée.

L'interprétation, dans tous les sens du terme, est le point nodal de cette pensée.

Rien n'est admis d'emblée, ni les définitions de la création, des genres artistiques, ni celles des pouvoirs ou des idéologies en cours.

Il développe ainsi une position qui n'est pas sans rappeler celle de Friedrich Nietzsche qui faisait de l'interprétation un nécessaire passage pour accéder à la connaissance de soi, de la matière, affirmant que « toute élévation de l'homme entraîne avec soi le dépassement d'interprétations plus étroites, que tout renforcement atteint, toute extension de puissance ouvre de nouvelles perspectives et fait croire à de nouveaux horizons (...). Le monde qui nous concerne est faux c'est à dire qu'il n'est pas un état de fait mais invention poétique (...) il est fluctuant comme quelque chose en devenir, comme une erreur qui se décale constamment, qui ne s'approche jamais de la vérité car il n'y a pas de vérité ».²

Oui, chez Mrdjan Bajić, le monde n'est pas un état de fait mais une invention poétique, il est fluctuant comme quelque chose en devenir, comme il en est dans certaines de ses oeuvres majeures *Gorgone* (2016), mais aussi *Sur le beau Danube bleu* (2016), *Usine* (2007) ou plus intimes *Shorts Talk about Love and Death* (2007) ou encore *Soleil Nocturne* (2010).

Il est rare qu'une oeuvre ait comme sujet majeur, l'interprétation, celle de la société, celle de l'art et de la sculpture. Avant toute considération historique et esthétique, j'observe une structuration, « un agencement » matériel et philosophique qui fait de nous cet interprète, c'est à dire un « exégète créateur » dont *l'interprétation est le garant de la liberté*. C'est pour cela que devant ces oeuvres, j'éprouve quel que soit le tragique des sujets (guerres, catastrophes,

.....
2 Cette citation ainsi présentée est extraite de « Fragments posthumes » 2 (108) - Gallimard 1976. La présentation de cette citation, ainsi que des deux suivantes concernant Friedrich Nietzsche et Glenn Gould sont extraites d'un texte d'Anthony Manicki, Nietzsche et la radicalisation de l'interprétation - revue des Sciences Humaines en ligne - janvier 2009.

aliénations...) une forme de joie, de bonheur, de pari ludique sur l'imaginaire au risque de tous les déséquilibres, de tous les bouleversements, du grotesque aux larmes.

Le sculpteur « retourne le gant » des « états de faits » pour accéder à la liberté créatrice. Celle-ci est faite d'une suite d'écarts, de changements d'angles et d'inversions. Les ensembles graphiques nous révèlent que cette vision est le fruit d'un exercice, d'une méthode sans contrainte pour parvenir à formuler l'oeuvre. Ses étonnantes « installations » de dessins, d'une très grande richesse sont le « gai savoir » de son oeuvre, de son corps mis en branle.

Cette façon de faire rappelle le témoignage de l'ingénieur du son Paul Myers sur le travail d'interprétation de Glenn Gould, à propos du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach : « Au studio, il aurait abordé une oeuvre avec aussi peu d'idées préconçues que possible et chaque nouvelle prise devenait une expérience d'interprétation. Quand il enregistre le premier livre du « *Clavier bien tempéré* », il nous est arrivé de faire dix ou quinze prises de certains préludes ou fugues ; chacune d'elles, ou presque, était parfaite à la note près, mais chacune était entièrement différente non seulement dans le temps ou la dynamique mais aussi dans son enregistrement, la sonorité des lignes musicales et dans son contenu émotionnel. Il était extraordinaire d'entendre chaque vision jaillir sous ses doigts comme quelque chose de totalement nouveau ».³

Ce témoignage met l'accent sur la capacité réflexive, affective, créatrice, de l'interprétation qui donne vie au monde à travers ces différentes facettes et, ainsi le change à partir d'un « vivant », à chaque fois, singulier. L'auteur se joue des apparences, des conventions pour suivre les chemins buissonniers de l'utopie. Un des exemples les plus convaincants de sa « manière » est l'impressionnante installation de dessins intitulé *Backup*, présenté par Mrdjan Bajić à la Biennale de Venise (2007) où son regard et le notre s'ap-

.....
3 Ce témoignage met l'accent sur la capacité d'interprétation de Glenn Gould cité par Anthony Manicki qui cite Michel Schneider in Glenn Gould Piano Solo. Paris Poche - 1994.

prochent, s'éloignent, cadrent, décadrent, maculent, obèrent, refont, projettent, esquissent, les figures d'une partition qu'il assemble et désassemble pour, finalement, en faire la matrice de la sculpture générée par tous ses modes d'existence possible. Ils sont maintenus, en elle, grâce aux capillarités, aux circulations mentales et aux multiples processus constructifs. L'intensité de ces archipels de figures, se liant et se déliant, font signe. Ils sont autant de « pierres blanches » d'un parcours hypothétique surprenant, engendrant une sculpture, diablement vive.

Cette vivacité m'évoque les dessins de Michael Heizer l'amenant à concevoir certaines de ses interventions ou constructions dans la nature comme les dessins « *Dragged mass géométric* » (1989), « *Sculptural Element* (1983) » ou des séries *Levited Mass* (1983 et 2012). Plus encore, ceux de Fabrice Hyber (*Peinture Homéopatique 10*, 1983-1996). Car comme lui, Mrdjan Bajić joue sur toutes les variations, les associations, les évolutions formelles comme étapes d'une pensée « interpellant » aussi bien le passé, la mémoire que le réel présent ou le futur projeté dont les dessins seraient les pas de danse qui traversent ces théâtres de sculptures hantées par l'Histoire, par ce qui « a eu lieu » comme par « ce qui vient ».

L'oeuvre atteint, grâce à ses différents processus, une dimension vitaliste. Mrdjan Bajić, qu'il évoque des faits historiques, esthétiques, intimes ou existentiels, nous fait éprouver ces mouvements qui l'animent. Le réel n'est pas un musée Grévin. Là encore nous retrouvons Friedrich Nietzsche qui souligne : « Le caractère interprétatif de tout ce qui arrive. Il n'y a pas d'évènement en soi. Ce qui arrive est un ensemble de phénomènes choisis et rassemblés par un être interprétant. »⁴ Cette conception philosophique, au travail, rappelle que l'identité en soi d'une matière ou d'un sujet n'existe pas comme totalité. Elle est faite, comme nous l'avons dit de fragments dans un ensemble particulier, mais aussi dans « un ensemble + un autre et un autre... » composant des phrases

.....
4 Cité par Anthony Manicki in Nietzsche et la radicalisation de l'interprétation (Ibidem). Citation de Friedrich Nietzsche in Fragments Posthumes - Gallimard 1976.

différentes appartenant à des galaxies, structurellement semblables et cependant étrangères. Dans son oeuvre, la totalité est insaisissable.

Nous y vivons bien plutôt, les déplacements qui permettent de passer d'un point à un autre, d'une onde à une particule. Nous sommes faits de ce dépassement, à travers des additions successives d'assemblages et de mises en abîme. S'il y a cohérence, continuité elle est faite du rythme des juxtapositions, des rythmes centrifuges ou centripètes, des réalités entrevues, rapportées mais «arrangées», mixées pour faire signe et créer un territoire dans lequel, à travers le collage, il assume entièrement l'esthétique du XXème siècle. Son art s'origine chez Kurt Schwitters, Marinetti ou Dada comme dans la poétique surréaliste, celle du «sculpteur» Joan Miro, sans oublier les Nouveaux Réalistes, les travaux de Robert Rauschenberg, de Dennis Openheim, ou encore les installations d'Ilya et Emilia Kabakov, qui jouent avec l'idéologie et le symbolique, avec une architecture qui déjoue l'académisme, avec le Pop Art et le Constructivisme.

Son oeuvre plurielle prend place, aujourd'hui, au coeur d'un monde où les formes parviennent de tous les pays, toutes les ethnies, toutes les cultures. Elle nous «catapulte», depuis la préhistoire jusqu'aux habits d'Arlequin contemporains. Le temps alors, n'est plus une chronologie mais un «plateau», un théâtre où s'accouplent, s'affrontent des éléments hétérogènes mais qui deviennent une même substance rassemblant les périodes tragi-comiques, les strates de nos sociétés. Son oeuvre mêle les époques, les espaces, dans un réel qui nous «heurte». Ce réel, nous l'apprivoisons avec ironie. Nous le rafistolons. Nous réassemblons, avec difficulté, ses restes, les débris de l'esthétique et de l'éthique que nous portons encore sur le dos pour pouvoir avancer.

Cette position est celle de Mrdjan Bajić, citoyen des Balkans. Elle produit la matrice formelle de sa sculpture.

Tous ses éléments sont «plus ou moins joints» en relation suspendue ou précaire. Les outils main-

tiennent fragilement les édifices. Ils sont tout autant corps de la sculpture que les motifs, les objets ou les moulages qui la composent.

Dans ces sagas du siècle, où le sujet psychologique existe sous couvert du sujet social, tout est hybride, de guingois, plus ou moins «empêché», handicapé mais tout continue à être «réparé», et à se manifester comme preuve de notre identité. Elle est mélancolique et satyrique comme dans les oeuvres *La classe ouvrière va au Paradis* (2008) où les voitures du peuple continuent de transporter des caisses emplies de rêves improbables. Tout n'y est «qu'illusion» comme dans *Second Home* (2010) ou *Soleil Nocturne* (2013) où chacun d'entre nous véhicule sa maison ou sa fantaisie cosmique. L'épopée de la vie quotidienne et du travail, devient dérisoire et mensongère. Cette dérision constitue une part de notre destin. Il lui arrive d'être tragique quand, par exemple, le Monument à la IIIème internationale de Tatline, projet enthousiasmant d'un artiste signifiant qu'au sein des rotations universelles du monde, se trouvent l'énergie, les promesses d'un monde nouveau accordé aux hommes et au cosmos. Or, il se trouve qu'il est renversé sur son sommet (*Projet Tatline* 2013), perdant ainsi son sens utopique initial pour se réduire à une appropriation formelle, à l'expérience d'un monde absurde et sans objet. Là encore nous n'avons pas su mettre le monde sur ses pieds.

Cette pratique sculpturale, bâtie sur le mouvement prend un aspect encore plus inquiétant dans *L'Ange* (2007/2019 - work in progress). Ici, des éléments de la tête de la statue de la Liberté de Bartholdi chutent. Elle est, alors, une forme démembrée dont les fragments de la couronne ne sont plus les attributs de la lumière éclairant le monde mais de redoutables armes tranchantes, acérées comme des lances.

Ici, la liberté annoncée, n'éclaire plus rien. Elle est mise à terre, et devient machine meurtrière.

Mrdjan Bajić met à mal ces emblèmes de légendes communistes ou libérales. Ces collages, ces assemblages, ces formes «bricolées» renversent les

idoles, encore au travail, dans nos représentations du monde.

Sa sculpture incarne, un post-scriptum à la fin des grands récits sociaux. Elle cherche cependant de nouvelles «architectures possibles» faites de ruines et d'objets trouvés dans la brocante de l'histoire, elle cherche «une autre histoire», avec les moyens du bord, ficelles, pansements, avec une pensée incisive toujours vivante, réinventant tous les «Davids contre Goliath», «Les Persées contre Gorgone, la Méduse».

Cette vision s'alimente aux mythes, planétaires, formels de l'art moderne (cubisme, collage, installation, etc...). Ils construisent l'oeuvre de Mrdjan Bajić, guidée par un esprit philosophique et joueur. Son monde est celui d'un simple citoyen, acteur confronté aux forces matérialistes, objectales, astrales, avec lesquelles il va falloir «danser». Si ses sculptures sont souvent conçues comme des monuments, c'est pour les piéger, les «démonter» puis les remonter, les désarmer «l'air de rien» de leur redoutables puissances, archaïques ou modernes, toutes technologies confondues.

Il est rare qu'une sculpture se présente sous la forme d'un jeu décomposant la gravité du monde pour permettre d'en devenir les modestes «maîtres-manipulateurs»: maîtres du jeu, maîtres des jouets. Ces constructions formelles sont les petits et grands théâtres du globe terrestre. Désormais nos interlocuteurs sont des «armées d'ours en peluche» ou des Mickey - Minotaure, qui nous entraînent dans de drôle de labyrinthe, d'étranges mécanos industriels. Ce principe ludique nous offre, grâce à ses «sculptures-jouets», malgré les drames de l'Histoire qu'elles portent, une légèreté réjouissante. Elles sont l'éloge sans complaisance de cette légèreté. Elles ne nous conduisent pas à une vision béate et amusée de la planète. Si enfance il y a, c'est une enfance avec clowns, diables, et poisons. Les corps des poupées ont l'aspect de grenade offensive, la Baboushka brandit des armes blanches, le Teddy Bear de Gazprom-jet (2012) devient une arme de jet aux lames pointues et rouge sang.

Mrdjan Bajić ne cesse, à travers l'architecture, la sculpture de nous dévoiler un territoire miné. Son dessin affirme qu'il ne faut pas croire à l'ordre rhétorique des discours. Ils engendrent un formalisme où rien ne tient vraiment debout si ce n'est les artifices formalistes eux-mêmes. Il nous montre que chaque érection monumentale, chaque édifice contiennent en eux leur écroulement. Ce paradoxe, cette singulière «appareillage» permettent, à la fois, de voir la sculpture et son éparpillement, son bâti et, sur le sol ses éléments épars. Son oeuvre, pense le temps. La sculpture pour le Pont de Kalemagdan (*From There to here* 2007/2019) à Belgrade qu'il a réalisé avec Richard Deacon, recèle le temps virtuel d'un film mental où elle ne cesse de se construire et se déconstruire. Son réel est composé, comme le dit Richard Deacon «De tas de trucs qui arrivent» (*Stuff Happens*), de tas d'aller-retours, mais aussi d'un «double-mouvement sur place», vivant de toutes les vibrations, produit par l'espace remué par ces deux acrobates.

Il ne s'agit pas, ici, «d'éphémère» mais de principes contradictoires investis dans une forme qui nous met aux aguets et déclenche une conscience précise de l'instant et de la durée, de la naissance et la mort mêlées en toute personne, toute oeuvre, toute civilisation.

A partir de ce couple «Déconstruction-Construction» s'acquiert une liberté au-delà des conventions, des académismes et, plus profondément, au-delà de la matière même. Le «gai savoir» peut alors commencer. Ce savoir commence à chanter, avec sa poésie et son théâtre.

Parce que nous ne sommes pas encore tout à fait détruits par l'Histoire, nous sommes en capacité d'en jouer. La création, en devenant cet oxymore est, alors, une arme enjouée et redoutable. La jubilation n'oublie pas la «catastrophe» mais la dépassant par l'art, il n'est plus le Fou du Roi. Il prend la place du souverain. Celui qui fait et défait, au rythme de sa vision du monde.

LA BARQUE DU PASSEUR : L'ART DU DESSIN DE MRDJAN BAJIĆ

Branka Arsić

Dans les sculptures de Mrđan Bajić, les choses s'empilent, s'envolent et s'enfuient. Trois actions qui viennent contredire la tendance naturelle des corps lourds et constitués à se poser, rester immobiles et déployer leur nature homogène, leur identité et leur individualité. Et étant donné que les corps sculptés sont, comme les corps naturels, soumis à la gravitation, déterminés par la densité de la matière et condamnés à une unicité qui les rend reconnaissables, le travail de Bajić vient contredire non seulement la logique de la nature, mais également la logique de la sculpture en général. Cette contradiction est sans doute la plus manifeste dans le processus inhérent à toutes les sculptures de Bajić, que j'ai nommé « empilement », et qui revient à mettre en lien des hétérogénéités, sans les unifier en un corps unique. Il s'agit de combiner des matériaux de telle sorte que le rigide repose sur le fragile (comme par exemple la fourrure et le bronze dans *Le panda et la mort*, 2017), le souple s'allie au solide (comme dans *Centaure, Robe de mariée Prada, Échelle et 30E*), le flexible façonne le compact (comme dans *La classe ouvrière va au paradis*, 2016). Mais cette combinaison de divers matériaux ne fonctionne, en termes de puissance esthétique, que si elle met en lien des éléments ontologiquement et catégoriellement différents. Ainsi, dans les sculptures de Bajić, la frontière ontologique entre l'animé et l'inanimé est aisément franchie, comme quand, par exemple, le lierre pousse non dans la terre, mais dans la pierre, ou que cette pierre dont émerge le végétal repose sur une tête humaine (*Le jardinier*, 2017). Franchissement illicite des frontières ontologiques que l'on retrouve dans *Gorgone : Villa Savoye* (2016), où une forme de vie reptilienne émerge d'une tête humaine pour venir miner non seulement la division entre hu-

main et inhumain, mais également, une fois de plus, entre animé et inanimé, car cet homme-reptile sécrète une construction métallique qui est également son fondement. Ces passages illicites d'une catégorie à une autre se retrouvent dans toute l'œuvre de Bajić, générant une confusion taxonomique généralisée. La liste est sans fin, car cette confusion coïncide avec le mode de fonctionnement des sculptures de Bajić, et constitue, sans doute, la caractéristique la plus inhérente de sa poétique sculpturale. Tout dans son monde est sans dessus-dessous : des chevaux chevauchent des autobus, des jouets ont la forme d'une bombe, le Parthénon bouge, un dragon est assis sur un sofa, le soleil brille à minuit ou – pour passer au registre affectif – des larmes coulent d'un visage souriant, et des nounours semblent se réjouir à la perspective d'être déchiquetés par une bombe. Les coordonnées temporelles et spatiales entrent en conflit, les phénomènes sont sortis de leur contexte habituel, les émotions sont recalibrées, et toute orientation est perdue.

Mais le fait qu'elle combine les incongruités ne signifie pas que la sculpture de Bajić soit une tentative de fusion. Au contraire, il n'y a ni continuité, ni lien de cause à effet qui viendrait réunir les phénomènes et matériaux discordants. Les matériaux et catégories qui composent les sculptures de Bajić ne se trouvent pas dans une relation de continuité, mais de voisinage. Les choses ne se fondent pas les unes dans les autres, elles sont les unes à côté des autres. Pour rester sur les mêmes exemples, dans l'œuvre *Bring me back*, le cheval n'émerge pas de l'autobus, il est tout simplement sur lui ; le panda n'est pas mort, il est tout simplement tassé à côté de la mort qui est, de fait, la seule chose morte dans *Le panda*

et la mort ; dans *La classe ouvrière va au paradis*, des kilims se tiennent sur une armoire, elle-même posée sur une voiture en mouvement ; tandis que dans *Syrie* (2015-2018), des larmes flottent dans l'espace, à proximité du visage auquel elles sont censées appartenir, mais sans contact avec lui, le visage lui-même ayant l'air paisible, et non troublé par ces pleurs. Autant d'exemples qui posent la question du lien causal entre les choses qui constituent les sculptures de Bajić : le panda va-t-il mourir de la mort à sa droite ? Le panda va-t-il égayer la mort et l'attirer du côté de la vie ? Ou le panda et la mort vont-ils rester assis l'un à côté de l'autre, sans jamais échanger un regard ? Le cheval sur l'autobus a-t-il perdu sa jambe dans un accident de la route, si bien qu'il a besoin d'un moyen de transport pour se rendre là où il veut aller ? Le bus a-t-il besoin d'un cerveau animal sensible ? Le bus inanimé veut-il retourner à l'époque où les chevaux étaient le moyen de transport le plus rapide ? Comment le chagrin incarné par les larmes syriennes est-il relié à l'être humain qui en est distant ? S'il ne l'est pas, que faire d'un chagrin impersonnel ? S'il l'est, pourquoi l'être humain n'est-il pas touché par la vue de ses propres larmes ? Si la réponse à ces questions peut partir dans n'importe quelle direction – si un effet peut aisément devenir une cause de sa propre cause, si des larmes peuvent attrister un humain plutôt que d'être issues de son chagrin – c'est parce que les sculptures de Bajić décrivent rigoureusement et quasi systématiquement des ontologies alternatives de relations entre des phénomènes différents, dans des formes si vertigineuses que ces relations sont à la limite du non-rapport, permettant à ce qui a été de devenir ce qui va être, à ce qui vient d'être soudain derrière nous. Rien ne semble contraint par la force de ce qui l'a précédé, ni lié par promesse de ce qui va suivre. La sculpture de Bajić aborde une métaphysique dans laquelle les histoires n'ont nul besoin d'une diégèse, de nécessité et de liens de cause à effet pour être racontées.

Il en est de la sculpture comme de ces singulières ontologies. Car si ces sculptures ne génèrent pas de continuité ou de flux, leur discontinuité causale, leur incongruité taxinomique et leur hétérogénéité matérielle n'en font pas pour autant un simple assemblage. L'absence de nécessité ou de relations identifiables ne signifie pas que les significations et les matériaux convoqués par Bajić soient contingents, comme si tout aurait pu être incarné dans un matériau diffé-

rent, ou comme si ce qui est incarné aurait pu être la concrétisation d'une autre idée. Ni une unité organique, ni un ramassis au petit bonheur la chance, ni nécessaires ni contingents, ni fusionnés ni dispersés, ces objets atteignent une unité numérique en générant le « voisinage » que j'appelle « empilement ».

Je qualifie ainsi le processus par lequel Bajić arrive à constituer une sculpture à partir de corps sculpturaux individuels, d'éléments singuliers mais en concordance les uns avec les autres (rappelons-nous la mort et le panda, les larmes et l'homme, le cheval et l'autobus, les kilims et l'armoire). Plus, ces corps voisins et dissemblables deviennent souvent une sculpture non grâce à l'unité d'un contexte caché qui les unirait de manière immanente, mais par l'habileté de l'artisan, qui reconnecte les choses en les attachant avec des cordes. À l'image de cet habile artisan, Bajić enrôle souvent ses corps-sculptures d'un fil de fer ou d'une corde, guidé par le désir d'empêcher le démantèlement complet, tout en étant parfaitement conscient que rien ne garantit que ces corps hétéroclites vont rester ensemble.

Le fait que les sculptures de Bajić émergent de limbes où l'identité n'est pas forcément une – où l'individualité est en quelque sorte multiple – ouvre la voie à deux autres processus excentriques, que j'appelle l'envol et la fuite. Ces processus révèlent le désir puissant des corps provisoirement liés par les sculptures de Bajić de se libérer de ce lien – pour s'envoler ou tout simplement partir sous de meilleurs cieux – mais également leur incapacité à réaliser ce désir. Ainsi, les corps composant beaucoup des sculptures de Bajić sont souvent dotés d'ailes, ou de membres rappelant des ailes (*Syrie*, dans plusieurs de ses variantes, mais également *Dragon sur le sofa de Freud* ou, plus tôt, *Pots* (1986), où des têtes humaines rappellent de loin des oiseaux souhaitant désespérément s'envoler, sans le pouvoir, car ils se noient dans les pots où ils sont enfermés). Et si Bajić affectionne les matériaux souples et légers, dans ces sculptures « volantes », les ailes sont aussi lourdes que les corps auxquelles elles sont attachées, faites de bronze ou d'aluminium, des matériaux qui handicapent les membres qu'ils composent. Le désir est ainsi frustré par la manière même dont il s'incarne, empêché par la matière même dont il est constitué, définitivement et terriblement suspendu dans l'instant de sa non-réa-

lisation. Mais il convient de souligner que cette incarnation du désir de voler comme éternel arrêt sur place n'a rien à voir avec la psychologie, étant donné que les dragons, les pots ou les momies ne sont en général pas considérés comme ayant une psyché. L'incarnation du désir d'envol comme immobilité reflète donc une condition ontologique des êtres, choses, machines et même phénomènes émotionnels, construits pour ne pas fonctionner ; ce sont des réalités dysfonctionnelles, qui ne vont nulle part.

Il en va de même pour les choses qui veulent fuir. Dans le monde errant représenté par les sculptures de Bajić, ce qui est attaché en une fragile unité se trouve souvent sur un moyen de locomotion, figé dans l'instant du départ. Mais ce que ces entités « ficelées » essaient de fuir n'est pas très clair. Un véritable départ, de ceux qui mènent à un changement radical de l'état des choses et de l'identité, impliquerait de se quitter soi-même. Mais ce n'est pas le cas ici, car ce qui est figé dans l'acte de départ part dans l'état qui a toujours été le sien, ses liens l'empêchant de se réassembler, et reste donc identique, incapable de partir tout court. Prenons, par exemple, l'intégralité de la série *La classe ouvrière va au paradis*, où le mouvement de l'état terrestre à l'état céleste est confié à de petits véhicules rouillés, qui ne peuvent tout simplement pas supporter le poids des choses qu'ils transportent – comme par exemple tous les meubles d'une maisonnée – si bien que ce qui est transporté est toujours plus massif et plus lourd que le moyen de locomotion. Ce qui devrait permettre le départ se brise sous le poids de ce qui part.

La série *La classe ouvrière va au paradis* n'est pas un exemple isolé. Ce n'est pas que la classe ouvrière, mais tout ce qui ne peut pas voler, qui semble vouloir partir : le gratte-ciel attaché à deux petites Fiats, Mickey Mouse sur un camion, des morceaux de terrain sur un van ou une Vespa, le Parthénon sur une Mini-Cooper, un cheval sur un bus, une maison sur une Dodoche. Nombre de ces corps désireux de fuir sont en position pour le moins instable : les maisons sont posées sur les voitures le toit en bas, ou sont déséquilibrées, sur le point de tomber, comme c'est le cas du Parthénon. Peu importe que les choses soient instables et déséquilibrées, si cela permet de faire plus vite ses bagages et de prendre la poudre d'escampette. De plus, pour faciliter leur fuite, ces phé-

nomènes jumelés – une maison sur une voiture, de la terre sur une vespa – sont souvent aidés de panneaux, qui leur indiquent la bonne direction. Il y a sur les sculptures de Bajić une multitude de flèches censées orienter ces créatures en fuite, les aider à trouver leur chemin. Pourtant, il n'y a pas de fuite, tout comme il n'y a pas d'envol, car les fuyards et leurs affaires sont arrêtés par leur propre poids, qui écrase leur véhicule, les condamnant à la stagnation.

La sculpture de Bajić incarne donc des fuyards condamnés à rester, des créatures volantes figées sur place, décrivant ainsi l'ontologie erratique d'actions inopérantes, d'êtres dont la mobilité ne change rien à rien.

Nécessairement conditionnée par une tridimensionnalité et par sa concrétisation en matière inanimée, la sculpture, même la plus contemporaine et la plus radicale, n'est pas bien placée pour incarner les aberrations métaphysiques qui cherchent à résister aux lois de la physique, qui relient tous les éléments dans des frontières bien établies. Si la sculpture de Bajić réussit, de fait, à produire des délinquances métaphysiques telles que des mobiles immobiles, des objets volants qui ne volent pas, des individualités multiples, des solides souples, des continuités interrompues ou des changements qui ne changent rien, c'est parce que sa sculpture est soutenue par la logique de ses dessins.

Dans l'approche de Bajić, les dessins sont bien plus que de simples esquisses de sculptures à venir ; ils n'ont rien de prévisible ni de purement technique. Au contraire, ils sont le lieu où une ontologie – un monde d'ordre, de causalité, de linéarité et d'individualité intégrée – est remplacée par une autre, excentrique, des possibilités illicites. Par exemple, il y a encore dans les dessins des mots qui nomment les choses, établissant ainsi des connexions entre différents raisonnements et conditions (réflexions et corps). Il y a presque toujours en haut à gauche du dessin une liste de noms, mais on trouve tout aussi souvent des mots qui flottent sur le dessin, sans le moindre contexte. De listes bien ordonnées à leur dispersion, de récits linéaires aux signes flottants, ces mots planants présagent la manière dont les significations vont s'incarner dans les sculptures à venir. Le

sens a beau échapper à ces signes flottants, ils n'en tendent pas moins infailliblement vers le corps de la structure qui exprimera le sens qui leur a échappé.

Tout aussi souvent, les listes de noms ou textes bien ordonnés dans le coin en haut à gauche sont entourés puis gribouillés au crayon, si bien que leur clarté et leur signification s'évanouissent en une tache de graphite informe, qui ne désigne ni ne signifie rien. La seule chose qu'annoncent clairement ces taches, c'est qu'il va prochainement arriver malheur à la clarté telle que nous la connaissons. Et les mots ne sont pas les seuls à se perdre ; les corps dessinés sont également entourés (comme dans *Tatlin* ou *Soleil de minuit*), par des cercles qui, tout en les reliant encore à un espace régi par la géométrie, les forcent à quitter cet espace, car les cercles eux-mêmes se mettent à sinuer, annonçant un bouleversement généralisé des dimensions et de l'orientation.

Quand les formes, comme disons ces cercles, deviennent poreuses, alors, la couleur s'en échappe. Par exemple, dans *Fontaine* (2017), tout un pan de terrain sur lequel se trouve un arbre, attaché en une unité fragile à une camionnette incapable de supporter son poids, devient poreux. Tout cela relève encore de la logique car, manifestement, dans le monde protégé de la rationalité occidentale, une camionnette ne peut transporter un terrain, les petits véhicules réalisés par de simples mortels n'étant pas à la hauteur d'une tâche si miraculeuse. Mais parallèlement à cette logique se produit quelque chose d'inhabituel. L'arbre a des trous sur le côté droit, par lesquels sa vie, de couleur verte, commence à couler. Le vert est la couleur de la vie terrestre, mais où s'en va cette vie sur ce dessin ? Elle part vers un espace extérieur indéterminé – cependant, comment la vie terrestre peut-elle quitter la terre qui lui a donné la vie – suivant le mouvement descendant de son propre poids, mais ce faisant, elle se ramifie en petites rigoles, si bien que l'arbre semble se vider de son sang vert, se dissoudre en gouttes annonciatrices de mort. Et même si nous n'arrivons pas à l'identifier, ce lieu indéterminé vers lequel se dirige l'hémorragie verte, échappant aux lois de la logique – et annonçant ainsi l'irruption de l'irrationnel – est néanmoins là, sur le dessin, qui devient ainsi un lieu toxique où une manière d'être est sur le point d'être annulée par une autre.

Fontaine n'est pas une exception. Tous les dessins de Bajić accomplissent la même tâche. Dans *Rouge ou noir*, par exemple, le morceau détaché d'un monastère, dont les contours multiples sont brouillés, semble sur le point de pénétrer dans la tête de la momie mâle qui le porte. Le corps rouge sombre de la momie a lui aussi des contours multiples, mais qui n'empêchent pas la couleur d'en déborder ; un bordaux qui se répand hors des formes tout comme l'arbre saigne du vert en direction d'un quelque part informe, ou rien n'est identifiable. Comme dans *Fontaine*, l'arbre dans *Dragon sur le sofa de Freud* expire son être dans une grosse tache de vert qui flotte tout simplement là, sans être reliée à rien, un débris informe. Bref, dans les dessins de Bajić, les qualités primaires des êtres, comme la forme, l'étendue et le mouvement sont considérablement affaiblies, et cette faiblesse des formes permet aux qualités secondaires, comme la couleur, de se séparer du spectateur pour devenir des phénomènes en soi. Les couleurs ne sont pas des perceptions ressenties par les sens d'un être vivant. Elles sont réifiées, tout comme la forme qu'elles violent, incarnant la métaphysique autre que Bajić nous révèle.

Outre les mots et les formes géométriques défigurées, des chiffres font régulièrement leur apparition sur les dessins de Bajić, mais uniquement pour signaler une confusion topologique qui vient déranger l'ordre que ces chiffres sont censés servir. Ainsi, parfois, de petits chiffres progressent de droite à gauche vers des chiffres plus élevés ou, inversement, de gros chiffres progressent vers des chiffres moindres, mais de gauche à droite (*Parthénon*). Comme les mots, le plus souvent, les chiffres planent tout simplement dans un espace indéterminé – mais un espace de quelles dimensions ? Dans l'œuvre *Bring me back*, un petit deux flotte dans une tache de graphite informe au-dessus d'un petit trois (même s'il est difficile de déterminer de quel chiffre il s'agit exactement), mais aucun de ces chiffres ne détermine un ordre, et ils ne comptent rien, car la tache dans laquelle ils flottent résiste à toute organisation, ordre ou mise en forme. Il n'y a dans cette tache rien de susceptible d'être compté.

Outre les mots, les formes géométriques défigurées et les chiffres, des lettres flottent parfois en désordre. Toujours dans *Bring me back*, un A qui flotte derrière

le bus se trouve au-dessous d'un B et d'un E, lesquels planent au-dessus d'un D, lui-même déformé au point de ne rappeler que vaguement cette lettre. L'atomisation des lettres sur la surface du dessin suggère que tout processus, comportement ou intention qu'elles signifient, quel qu'il soit, suivra un cours imprévisible et tortueux, du centre du dessin vers la droite, puis vers le haut, puis de nouveau à droite, puis en bas. Grâce aux mouvements imprévisibles de tous ces signes, l'espace du dessin prend parfois une profondeur ou des dimensions inattendues. Ainsi, dans l'œuvre *I Like America and America Likes me* (2017), l'assemblage de Mickey Mouses et de bombes est attaché à des rails, mais de telle manière que tous les « corps » de cette composition se dirigent simultanément dans des directions opposées. Les souris regardent vers le haut, les rails qui les transportent les entraînent vers le bas – une direction également soulignée par trois flèches qui pointent vers le bas – tandis que leurs corps-bombes sont à l'horizontale. Le dessin représente ainsi des corps qui, tout en se dirigeant dans des directions opposées, réussissent néanmoins tant bien que mal à maintenir leur unité.

Lettres, mots, chiffres, panneaux de signalisation, tout cela relève du monde de la raison et de sa logique de désignation et d'inventaire. Mais étant donné que ces outils de réflexion et de signification sont ici mis au service de la destruction de leur mission première, ils annoncent dans les dessins de Bajić un moment de transition vers un nouvel état des êtres et des choses, que ses sculptures concrétiseront ensuite. Autrement dit, tous ces moyens de raisonnement sophistiqués ne sont pas ici convoqués en tant que traces ou rappels des intentions de l'artiste. Et même si c'était le cas, cet usage privé est sans conséquences pour la « logique » des dessins au moment de leur exposition au regard des spectateurs. Les signes laissés sur les dessins ne sont pas là pour parler de l'artiste et de ses velléités. Dans leur dispersion, ils signalent davantage la désintégration des intentions, l'échec de la volonté, et une raison confrontée au désordre de l'irrationnel. Tous ces signifiants abstraits – flèches, lignes, cercles, chiffres, lettres, mots – sont les traces d'une organisation qui s'est désorganisée. Si tant est qu'ils soient les rappels de quelque chose, ils sont ceux d'un ordre des mots, des formes et des choses qui a cessé d'exister. Dans

les dessins de Bajić, ils sont des sortes de véhicules transitionnels, ils accompagnent des entités nouvellement formées – celles qui sont attachées et empilées sur d'autres corps pour en former un nouveau – dans une ontologie où tout est différent, où les corps sont multiples, où les ailes servent à ne pas s'envoler, où les machines sourient, où les larmes ne sont celles de personne, où le sang est vert, et où il n'y a pas de bonheur. Souvenirs d'un monde, ils transportent les êtres dans un autre, convoqués dans les dessins pour faciliter ce passage. C'est peut-être là la principale fonction ontologique des dessins de Bajić, la facilitation de l'expérience du changement ; ses dessins sont des lieux de désintégration, où naissent simultanément de nouveaux mondes. Ils sont comme la barque de Charon, qui transporte les âmes d'un monde à l'autre.

* * *

Pour tenter de comprendre la démarche de Bajić, prenons un exemple, en partant une fois de plus de la sculpture pour remonter vers le dessin et les premières esquisses. La sculpture choisie ici comme paradigme de la logique de Bajić est intitulée, d'après la valse de Johann Strauss, *Le beau Danube bleu*. Comme le suggère le titre, le bleu devrait provenir de la pureté des eaux du Danube, ou peut-être du ciel qui s'y reflète. Mais le seul élément bleu dans la sculpture est la barque, conçue pour voguer sur une rivière qui, cependant, n'apparaît sous aucune forme dans la sculpture ; nul fleuve à l'horizon, et la seule évocation du bleu de ses eaux est la couleur bleue de la barque, qui déborde de ses flancs, même si cette barque – comme tout ce qui veut se mouvoir dans l'œuvre de Bajić – reste immobile, amarrée au sol non aquatique de la galerie. Sur la barque est installée une carte en trois dimensions d'un pays difficile à reconnaître ; en effet, il s'agit d'une carte de la Serbie, mais à l'envers (un de plus dans la longue liste des phénomènes « sans dessus-dessous » de Bajić), et sans le Kosovo. Cette Serbie à l'envers est en couleurs, mais sans aucune trace du bleu qui indique en principe sur les cartes l'eau ou l'air/le ciel – les éléments qui créent ou rendent possible la vie – comme si cette Serbie n'était pas tout à fait de ce monde, ou comme si elle accueillait une forme autre, singulière et non-terrestre de vie. Le nord géographique de la Serbie – qui devient le sud de cette Serbie-sculpture

à l'envers – est peint d'une couleur verte qui, cependant, jaunit peu à peu, ce qui est tout à fait logique, car sans le bleu du ciel et l'oxygène qui s'y trouve, point de vie. Ainsi, sur cette sculpture, la vie dans cette Serbie à l'envers s'affaiblit et expire, et quand elle s'approche enfin de la ligne signalant le Kosovo manquant, le jaune de cette presque-vie se déchaîne en une singulière réaction chimique rouge, qui rappelle de la lave en fusion. Le sud-nord de cet État sans dessus-dessous devient un volcan, qui anéantit toute vie.

Sans oxygène, cette Serbie ne peut pas vivre, et ne peut donc pas se tenir debout. Pour la faire se redresser malgré son absence de vie, elle est soutenue, comme par une prothèse, par une construction de bois installée au fond de la barque. Cette construction est également connectée à des tuyaux de plastique transparent, qui pompent de l'oxygène d'un ballon de verre pour l'envoyer dans le corps déjà brûlé de cette Serbie à l'envers. Le tout – l'étai, les tuyaux, la carte en trois dimensions, le ballon, la barque – est attaché ensemble par des cordes noires, dont certaines tombent funestement au-dessus des bords de la barque, comme si les dimensions de ce qu'elles relient n'étaient ni constituées, ni limitées par des frontières physiques.

Comme dans la majorité des sculptures de Bajić, des éléments hétérogènes sont rassemblés en une unité multiple, sans pour autant être unis en une réelle continuité. La sculpture ne devient jamais un corps fusionné ; ses « sous-entités » - fils de fer, tuyaux, objets de verre – sont attachés à la barque, mis en relation de voisinage, provisoirement assemblés en un amas hétéroclite. Et, comme souvent dans la sculpture de Bajić, ce corps ficelé voudrait bien larguer les amarres, mais il ne peut prendre la fuite, car les barques ne voguent que sur l'eau, qui est ici absente. Les lois de la physique sont également mises à mal, car le morceau de terre incandescent est trop grand pour la petite embarcation, qui réussit néanmoins tant bien que mal à la porter. Même les lois de la géologie et de la biologie sont brouillées, car quelle vie pourrait bien être sauvée ou vouloir s'enfuir dans des conditions impropres à la vie, qui ne produisent que lave, magma et chaleur insoutenable ? Ce pourquoi cette sculpture est un excellent exemple de cette ontologie autre que je tente de décrire, une ontologie

où rien n'est conforme à ce que nous savons, où le mouvement résulte en immobilité, où l'instabilité devient soutien, où le fragile supporte des poids lourds. Mais comment les éléments constitutifs de cet étrange corps ont-ils fini là, comment ce corps a-t-il été formé ?

Ce corps s'est incarné dans une sculpture grâce à un dessin qui, comme la barque d'un passeur, l'a fait passer dans ce monde en brouillant les traces et la logique du monde de la raison. Ce dessin-bac, typique du travail de Bajić, a dans le coin en haut à gauche une légende, mais cette légende ne désigne ni ne rappelle grand-chose, étant donné qu'elle est en train de devenir une tache. Sur cette légende, les lettres imprimées indigo-bleu sont brouillées, et ne sont plus que la trace de ce qu'elles étaient censées nommer ou signaler. Le titre *Le beau Danube bleu*, écrit en cyrillique, est entouré, mais il est lui aussi quasi illisible, car un signe circulaire vert a été gribouillé dessus, ainsi que des chiffres (3 ; 5), si bien que le mot bleu devient une tache grise, et que seule la première partie du nom du fleuve est lisible, laissé là comme l'identifiant instable et en cours de disparition d'un fleuve qui n'apparaîtra pas. De plus, les cercles dans lesquels s'inscrit le titre de la future sculpture sont déformés, et ressemblent aux contours d'un insecte (une abeille, une mouche ?), si bien que le Danube et sa prétendue beauté semblent devenir la cargaison du petit corps de l'insecte qui « s'envole » avec eux, tout comme la petite barque de pêche va devoir transporter le corps en flammes de la pesante Serbie.

Le signifiant « Serbie » n'apparaît pas dans cette légende, mais il est placé à sa droite, attaché par une série d'ellipses au pays lui-même, comme si le nom pouvait, tel un corps, être adjoint au corps de ce qu'il nomme. Dans le bac qu'est en réalité ce dessin – où les noms surgissent des corps, tandis que d'autres y disparaissent – la Serbie à l'envers n'est pas attachée à la barque par des cordes. À la place, c'est la Serbie elle-même qui est ficelée, et une petite flèche argentée indique à tout ce paquet géopolitique la direction qui lui permettra de conserver sa position horizontale.

Ce dessin avait été précédé d'un autre.

La « légende » de ce premier dessin nous permet encore de nous orienter. Tandis que les lettres sur le

dessin que je viens d'analyser se changeaient en une tache bleu indigo, ici, elles forment distinctement le mot « projet », et le titre de la sculpture est lui aussi clairement lisible, même si les mots *Danube* et *bleu* commencent à se brouiller en un seul mot gribouillé. Sous cette tache en gestation se trouve une liste, elle aussi lisible, les noms de trois rivières serbes (le Danube, la Save et la Morava).

Sur cette première esquisse-dessin, la Serbie est déjà ficelée, mais les cordes portent les noms des rivières, et les noms sont séparés de leurs référents.

Ici, des taches de lave rouge commencent à apparaître au milieu de la verdure de la Serbie, mais inversement, il y a dans sa partie rouge quelques taches vertes, qui signalent que la vie dans cette Serbie existe encore, même si elle s'affaiblit peu à peu ; dans cette esquisse, rien n'est complètement perdu, anéanti ou mort.

Étant donné qu'elle est encore en vie, cette Serbie n'a pas besoin de prothèse pour se tenir droite. De fait, même si elle est à l'envers, la Serbie se tient ici fermement sur un socle de métal équilibré, et la barque elle-même a l'air stable, une flèche lui indiquant la direction dans laquelle elle est censée naviguer. Cependant, grâce à ce que nous avons appris de l'analyse du deuxième dessin, ainsi que de son incarnation en sculpture, nous savons que tout cet ordre – ces noms distincts des choses, qui permettent lisibilité et stabilité –, et le monde des phénomènes aisément reconnaissables dans leurs significations et leurs liens, vont bientôt se désintégrer en quelque chose de complètement différent. Grâce à cet aperçu ultérieur, nous savons également que la majorité des mots lisibles de la première esquisse vont disparaître, et que d'autres mots vont se changer en corps de manière tout aussi déconcertante. Nous savons que ce qui est sur cette première esquisse encore vivant – traversé des lignes bleues des rivières, même morcelées – ne se retrouvera pas dans la sculpture, où n'y aura plus ni eau ni rivières, où la Serbie sera sous perfusion d'oxygène, sans que ça puisse lui être d'aucune aide, car il n'y a dans cette Serbie plus rien de bleu. Dans cette Serbie « finale », il n'y a ni air ni souffle, et la Serbie est juste un cadavre qui se tient tout de même bizarrement debout – ce dont aucun cadavre n'est capable – soutenu par des prothèses et

attaché à une barque qui ne vogue nulle part. Grâce au dessin ultérieur et à la sculpture, nous savons que cette Serbie se dirige vers une dispersion du sens, vers un désordre des choses et de leurs noms, vers une négation de l'environnement indispensable à l'existence de tous les corps.

Ce pourquoi il faut comprendre l'ordre des dessins menant à la sculpture comme une série d'événements qui intensifient la transformation ontologique, nous faisant passer du monde la raison, que nous avons appris à comprendre, à un monde où les choses sont pensées différemment, et mises dans un « ordre » proche de la folie. Les dessins de Bajić fonctionnent donc comme des relais intensificateurs entre les mondes, qui nous escortent de ce que nous connaissons à ce que nous ignorons.

Ce qui signifie que les « premières » esquisses ou dessins annoncent déjà un processus déconcertant du point de vue de la clarté et de la raison. Pour que le premier dessin puisse mener au deuxième, et le deuxième au corps final de la sculpture, la clarté des mots et des choses présentés dans ce premier dessin doit déjà contenir sa propre impermanence, quelque chose de brouillé, d'impénétrable et d'inharmoneux. Les « premiers » dessins, ou dessins initiaux, de Bajić, sont donc pertinents non seulement en vertu de la position chronologique qu'ils occupent dans le processus artistique du sculpteur, mais également parce qu'au beau milieu de ce qui est reconnaissable, de ce qui apparaît en bon ordre ontologique, causal et épistémologique, ils annoncent la dispersion des phénomènes en un tel désordre qu'ils ne pourront plus tenir qu'en étant littéralement attachés par des cordes et des fils de fer. Si ces dessins nous permettent un passage sûr dans la logique d'esprits différents, voire fous, et s'ils nous emmènent dans une nature soumise à une physique différente, ils sont aussi profondément dérangeants, car ils nous révèlent que le monde de la déraison et du bizarre est déjà présent ici et maintenant, dans l'ordre initial bien établi des choses.

RX
RODRIGUE • DEREUMAUX

Remerciements: Charlotte La Forêt
Emmanuelle Pascual
Maxime Carcaly

Version française: Galerie RX
16 rue des Quatre Fils - 75003 Paris



PRELIM 11/2013

EXTRA

1. General of public law and
 of constitutional law
 of federal law
 of state law
 of local law

2. Law of the state
 of the state
 of the state
 of the state
 of the state

3. Law of the state

Handwritten scribbles and symbols at the bottom of the notes.

